



# theatre

connecting

# people

2024-1-PLO1-KA210-ADU-000245892



Co-funded by  
the European Union



fundacja  
cooperacja



Le Tre Ghinee



BEŞİKTAŞ  
BELEDİYESİ



**Dofinansowane przez  
Unię Europejską**

Sfinansowane ze środków UE. Wyrażone poglądy i opinie są jedynie opiniami autora lub autorów i niekoniecznie odzwierciedlają poglądy i opinie Unii Europejskiej lub Europejskiej Agencji Wykonawczej ds. Edukacji i Kultury (EACEA).

Unia Europejska ani EACEA nie ponoszą za nie odpowiedzialności.

# Rozdział 1. O projekcie: Teatr – Łączy ludzi

## 1.1. Kontekst projektu

„*Teatr – Łączy ludzi*” był międzynarodowym projektem Erasmus+, który badał, w jaki sposób teatr może wspierać integrację migrantów i uchodźców oraz wzmacniać więzi między ludźmi z różnych środowisk kulturowych i społecznych. Projekt został zrealizowany przez partnerów z Polski, Włoch i Turcji: **Fundację Cooperacja, Le Tre Ghinee** oraz **Beşiktaş Belediyesi**.

Od samego początku projekt opierał się na przekonaniu, że teatr może stać się czymś znacznie więcej niż tylko praktyką artystyczną. Traktowano go jako przestrzeń spotkania, ekspresji, słuchania i wspólnego tworzenia. Projekt zrodził się ze wspólnego zainteresowania pracą z osobami o doświadczeniu migracyjnym i uchodźczym nie tylko poprzez usługi wsparcia lub działania edukacyjne, ale także poprzez partycypacyjne procesy artystyczne, które nadawałyby widoczność przeżyтым doświadczeniom, sprzyjały empatii i tworzyły nowe formy dialogu ze społecznościami lokalnymi.

Zamiast rozwijać czysto teoretyczną refleksję na temat integracji, partnerstwo skupiło się na praktyce. Projekt opierał się na wspólnym uczeniu się, eksperymentowaniu, wymianie metod oraz zbiorowym tworzeniu końcowego spektaklu. W tym sensie „*Teatr – Łączy Ludzi*” był zarówno procesem edukacyjnym, jak i artystycznym.

## 1.2. Cel i główne zadania

Ogólnym celem projektu było wspieranie integracji społecznej migrantów i uchodźców poprzez teatr oraz wzmocnienie kompetencji osób pracujących w tej dziedzinie. Projekt miał na celu połączenie lokalnych społeczności i osób z doświadczeniem migracyjnym poprzez stworzenie przestrzeni, w których można dzielić się historiami, uznawać różnice i odkrywać wspólną płaszczyznę porozumienia.

Projekt realizował kilka powiązanych ze sobą celów. Miał on na celu:

- wzmocnienie dialogu międzykulturowego poprzez kreatywne i partycypacyjne metody,
- wyposażenie edukatorów, moderatorów i aktywistów w narzędzia teatralne do pracy integracyjnej,
- stworzenie bezpiecznego i wzmacniającego środowiska dla osób z doświadczeniem migracyjnym i uchodźczym,
- opracowanie wspólnego scenariusza teatralnego opartego na osobistych wspomnieniach, emocjach i refleksjach,
- podważenie stereotypów i stworzenie przestrzeni dla bardziej zniuansowanych rozmów na temat migracji,
- stworzyć dzieło artystyczne, które można by udostępnić szerszej publiczności w różnych krajach.

Ważną podstawą projektu było zrozumienie, że osoby z doświadczeniem migracyjnym i uchodźczym nie powinny być traktowane wyłącznie jako beneficjenci działań, ale jako aktywni uczestnicy i współtwórcy procesu. Ich obecność, perspektywy i wkład ukształtowały zarówno metodologię, jak i efekt artystyczny.

### **1.3. Dlaczego teatr?**

W projekcie wybrano teatr, ponieważ oferował on formę komunikacji, która mogła wykraczać poza bariery językowe i konwencjonalne formaty edukacyjne. W trakcie projektu teatr okazał się szczególnie znaczącym narzędziem w pracy związanej z migracją, ponieważ stworzył przestrzeń dla głosu, ciała, pamięci, ciszy, obrazu i emocji.

Pozwolił on uczestnikom wyrażać złożone doświadczenia w sposób, który nie zależał wyłącznie od płynności werbalnej. Stworzył również przestrzeń dla wieloznaczności, symboliki i różnorodnych perspektyw, co było szczególnie ważne podczas pracy z takimi tematami jak dom, strata, wysiedlenie, tożsamość i przynależność.

W trakcie trwania projektu teatr nie był traktowany wyłącznie jako spektakl. Wykorzystywano go jako metodologię spotkania. Wspierał on budowanie zaufania, wyrażanie siebie, wspólną refleksję i współtworzenie. Pomagał uczestnikom słuchać siebie nawzajem, dostrzegać różnice bez ich upraszczania oraz budować relacje poprzez wspólną obecność i twórcze działanie.

## 1.4. Jak rozwijał się projekt

Projekt rozwijał się krok po kroku, dzięki połączeniu współpracy międzynarodowej, wymiany metodologicznej, działań szkoleniowych, eksperymentów artystycznych i procesów prób. Jego ostateczny kształt nie był ustalony od początku; raczej wyłaniał się stopniowo poprzez spotkania, warsztaty, refleksję oraz zaangażowanie wszystkich partnerów i uczestników.

Od samego początku partnerzy ściśle współpracowali, aby określić kierunek edukacyjny i artystyczny projektu. Łączyło ich nie tylko wspólne zainteresowanie tematyką migracji i integracji, ale także przekonanie, że znacząca praca w tej dziedzinie wymaga wrażliwości, zaangażowania i zaufania do procesu.

### Spotkanie partnerów w Lesznie



Ważnym etapem rozwoju projektu było spotkanie partnerów, które odbyło się w **dniach 16–17 kwietnia 2025 r. w Lesznie**. W ciągu tych dwóch dni partnerzy dokonali przeglądu celów projektu, dopracowali program zbliżającego się szkolenia w Turcji oraz omówili logikę edukacyjną procesu.

Spotkanie było również okazją do połączenia międzynarodowego projektu z lokalną rzeczywistością. Partnerzy odwiedzili **Centrum Integracji Cudzoziemców** oraz **Fundację Leszno dla Ukrainy**, dowiadując się więcej o codziennych doświadczeniach, potrzebach i strukturach wsparcia związanych z osobami o pochodzeniu uchodźczym i migracyjnym w

lokalnym kontekście. Wizyty te pomogły osadzić projekt w realiach życia, a nie w abstrakcyjnych założeniach.

Kolejnym ważnym punktem spotkania było spotkanie z **Barbarą Prądyńską** w CK ZAMEK w Poznaniu. Jej wieloletnia praca w teatrze społecznym oraz w ramach projektów z osobami o doświadczeniu migracyjnym, społecznościami romskimi i uchodźcami stała się dla zespołu ważnym źródłem inspiracji. Jej punkt widzenia pomógł uczestnikom partnerstwa głębiej zastanowić się nad teatrem nie tylko jako formą artystyczną, ale także jako praktyką społeczną i etyczną opartą na słuchaniu, obecności i wspólnym tworzeniu.

### Międzynarodowe szkolenie w Stambule



Głównym działaniem edukacyjnym projektu było **LTTA – Learning, Teaching, Training Activity** (działanie w zakresie uczenia się, nauczania i szkolenia), które odbyło się w **Stambule w dniach 25–29 maja 2025 r.**, a którego gospodarzem była **Beşiktaş Belediyesi**.

Szkolenie zgromadziło uczestników z Polski, Włoch i Turcji, w tym osoby zawodowo lub społecznie zaangażowane w pracę z migrantami i uchodźcami, a także osoby, które same mają doświadczenie migracyjne i uchodźcze. Był to istotny element projektu: proces uczenia się nie opierał się na rozmowach o migracji z dystansu, ale na współpracy z osobami, których doświadczenia były bezpośrednio związane z poruszonymi tematami.

Program łączył edukację nieformalną z praktyką teatralną. Uczestnicy pracowali nad budowaniem zaufania w grupie, zastanawiali się nad procesami adaptacji, analizowali kwestie takie jak etnocentryzm, dyskryminacja i wrażliwość kulturowa oraz odkrywali narzędzia teatralne, które mogłyby później zostać wykorzystane w pracy lokalnej.

Szkolenie stało się kluczowym momentem transformacji w projekcie. To właśnie tam grupa zaczęła rozwijać nie tylko wspólne metody, ale także wspólny język artystyczny. Dzięki ćwiczeniom typu „, ”, refleksji, improwizacji i dialogowi położono podwaliny pod późniejsze stworzenie spektaklu.

Szkolenie obejmowało również wizytę konsula Rzeczypospolitej Polskiej w Stambule, Dariusza Gumienicza, a także wizytę studyjną w **Związku Gmin Marmara**, gdzie uczestnicy zapoznali się z lokalnymi podejściami do polityki migracyjnej i integracyjnej. Elementy te poszerzyły perspektywę projektu, łącząc wymiar osobisty, edukacyjny, artystyczny i instytucjonalny.

## **1.5. Proces pracy i współtworzenie**

Jedną z cech charakterystycznych projektu był sposób, w jaki praca się rozwijała: stopniowo, wspólnie i poprzez silny związek między metodologią a twórczością artystyczną.

Projekt nie rozpoczął się od gotowego scenariusza. Spektakl wyłonił się z samego procesu. Uczestnicy wnieśli historie, wspomnienia, gesty, języki, piosenki, przedmioty, emocje i obrazy. Materiały te były zgłębiane poprzez ćwiczenia teatralne, improwizację, ruch, dyskusję i refleksję. W ten sposób scenariusz wyrosł organicznie z obecności i wkładu uczestników, kierowany i kształtowany przez wizję artystyczną oraz facylitację **Barbary Prądyńskiej** i **Veroniki Pinto**.

Ta metoda pracy była szczególnie ważna w kontekście migracji. Pozwoliła ona projektowi odejść od uproszczonych przedstawień na rzecz bardziej wielowarstwowej, ludzkiej i wielogłosowej formy opowiadania historii. Proces ten nie miał na celu stworzenia jednej reprezentatywnej narracji o migracji. Zamiast tego stworzył przestrzeń dla wielu głosów, wielu wrażliwości oraz wielu sposobów zapamiętywania i wyrażania doświadczeń.

Wielojęzyczny charakter grupy również silnie wpłynął na proces artystyczny. Różne języki nie były traktowane jako przeszkoda, ale jako integralny element samego spektaklu. Stało się

to jedną z mocnych stron projektu: znaczenie tworzyło się nie tylko poprzez zrozumienie każdego słowa, ale poprzez rytm, obecność, gest, dźwięk, obraz i relację.

## **1.6. Wskazówki artystyczne i współpraca**

Projekt zyskał na głębi dzięki współpracy z doświadczonymi praktykami teatralnymi, których podejście wspierało zarówno edukacyjny, jak i artystyczny wymiar pracy.

Szczególnie ważną rolę odegrała **Barbara Prądyńska** – aktorka, reżyserka i pedagog teatralny – której doświadczenie w teatrze społecznym i pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem głęboko wpłynęło na ten proces. Jej perspektywa pomogła grupie zrozumieć, w jaki sposób teatr może stać się przestrzenią odwagi, godności i spotkania.

Projekt ukształtowała również **Veronica Pinto**, której praca artystyczna i pedagogiczna łączyła teatr, edukację i prawa człowieka. Jej wkład był szczególnie znaczący w rozwoju podejścia dramaturgicznego i metodologicznego, które później wpłynęło na rzymską wersję spektaklu.

Współpraca artystyczna tych osób wzmocniła zdolność projektu do poruszania się między procesem a produktem, między warsztatami a spektaklem, między osobistym świadectwem a formą teatralną.

## **1.7. Spektakl: *Jaguar i ryba***

Ostatecznym efektem artystycznym projektu był spektakl „*Jaguar i ryba*”. Nie powstał on jako odizolowany produkt końcowy, ale jako wynik całej podróży projektowej: spotkań, szkoleń, ćwiczeń, zbudowanych relacji oraz materiałów, które wyłoniły się ze wspólnej pracy.

Spektakl stał się wielogłosową kompozycją teatralną poświęconą migracji, pamięci, domowi, tożsamości, nieobecności i spotkaniu. Łączył w sobie języki, obrazy, ruch, muzykę, ciszę i działania symboliczne. Był celowo otwarty i wielowarstwowy, pozwalając widzom zmierzyć się z tematem migracji nie poprzez uproszczone stwierdzenia, ale poprzez doświadczenie emocjonalne, sensoryczne i poetyckie.

## **Premiera w Lesznie**

Pierwsza wersja spektaklu powstała podczas intensywnego międzynarodowego procesu prób w Lesznie w dniach 3–5 listopada 2025 roku. Premiera odbyła się 5 listopada 2025 roku w Teatrze Miejskim w Lesznie.



Ta wersja spektaklu powstała dzięki bardzo intensywnej współpracy. W krótkim czasie zespół intensywnie pracował nad kompozycją sceniczną, dramaturgią, ruchem, rytmem i językiem wizualnym. Efektem była poruszająca i wielowymiarowa inscenizacja, która zgromadziła uczestników z Polski, Włoch i Turcji.

Premiera w Lesznie była nie tylko wydarzeniem artystycznym, ale także okazją do spotkania projektu z lokalną publicznością. Stworzyła przestrzeń do refleksji i emocjonalnej reakcji, pokazując, że teatr rzeczywiście może pełnić rolę pomostu między różnymi doświadczeniami i społecznościami.



## Wersja rzymska

Proces ten był kontynuowany w **Rzymie w dniach 4–6 lutego 2026 r.**, gdzie zespół spotkał się ponownie, aby przygotować włoską wersję spektaklu. Rzymska inscenizacja nie była prostym powtórzeniem wersji z Leszna. Była kontynuacją i rozwinięciem wcześniejszej pracy.



W Rzymie spektakl został ponownie przeanalizowany, zaadaptowany i przekształcony w odpowiedzi na nową przestrzeń, kontekst i publiczność. Niektóre elementy stały się bardziej

bezpośrednie, wprowadzono lokalne odniesienia, a ogólna struktura dostosowała się do nowego środowiska performatywnego. Pokazało to jedną z mocnych stron projektu: jego wyniki artystyczne pozostały żywe i elastyczne, a nie ustalone raz na zawsze.

Włoska premiera odbyła się **6 lutego 2026 r.**, a po niej miała miejsce publiczna dyskusja „**Sztuka graniczna: praktyki, troska, opór, gościnność**”. Dyskusja ta rozszerzyła projekt poza sam spektakl, tworząc przestrzeń do dialogu na temat migracji, sztuki, gościnności i społecznej roli kultury.



## 1.8. Znaczenie i dziedzictwo projektu

Pod koniec projektu „*Teatr – łączy ludzi*” stał się czymś więcej niż tylko serią międzynarodowych działań. Stał się wspólnym procesem uczenia się, tworzenia i spotkań.

Projekt pokazał, że teatr może służyć jako język integracji – nie dlatego, że zacierza różnice, ale dlatego, że pozwala im współistnieć w wspólnej przestrzeni. Stworzył warunki, w których ludzie z różnych krajów, kultur i sytuacji życiowych mogli razem pracować, tworzyć oraz być razem widziani i słyszani.

Jego dziedzictwo to nie tylko finałowe przedstawienie i ten podręcznik, ale także opracowane metody, zbudowane relacje i wspólne doświadczenia. Projekt pokazał, że praca artystyczna typu „ ” może w znaczący sposób wspierać integrację, gdy opiera się na zaufaniu, uczestnictwie i szacunku dla złożoności ludzkiego doświadczenia.

W tym sensie „*Teatr – Łączy Ludzi*” był zarówno projektem, jak i procesem: takim, który łączył edukację ze sztuką, lokalną praktykę z międzynarodową wymianą oraz osobiste historie ze zbiorową wyobraźnią.

## **Rozdział 2. Migracja i wysiedlenie w Turcji, Polsce i we Włoszech**

### **2.1. Migracja i wysiedlenie w Turcji: krzyżujące się rzeczywistości w zmieniającym się krajobrazie**

Turcja stała się jednym z najważniejszych krajów przyjmujących migrantów i uchodźców w XXI wieku, pełniąc rolę zarówno kraju tranzytowego, jak i docelowego ze względu na swoje wyjątkowe położenie geograficzne między Azją, Bliskim Wschodem i Europą. Z ponad czterema milionami zarejestrowanych migrantów obecnie mieszkających w kraju – z czego ponad 3,2 miliona to Syryjczycy objęci ochroną tymczasową – Turcja stoi w obliczu złożonego i zmieniającego się krajobrazu migracyjnego, kształtowanego przez konflikty regionalne, zmiany w polityce wewnętrznej i klęski żywiołowe.

Większość migrantów w Turcji mieszka w ośrodkach miejskich, a nie w obozach dla uchodźców, które niegdyś dominowały w prowincjach graniczących z Syrią. Miasta takie jak Stambuł, Gaziantep, Hatay, Ankara i Şanlıurfa stały się domem dla dużych społeczności migrantów, gdzie osoby te często mieszkają w dzielnicach o niskich dochodach lub w nieformalnych warunkach mieszkaniowych. Chociaż Turcja początkowo opierała się na wielkoskalowych ośrodkach zakwaterowania tymczasowego, większość z nich została zamknięta lub zredukowana, a integracja z życiem miejskim stała się domyślną ścieżką. Społeczności migrantów można obecnie spotkać w różnych przestrzeniach publicznych i obywatelskich, w tym w ośrodkach społecznych, urzędach miejskich, szpitalach, szkołach, na rynkach pracy oraz w lokalnych organizacjach pozarządowych oferujących pomoc psychospołeczną i prawną.

Pod względem prawnym system migracyjny Turcji reguluje ustawa z 2013 r. o cudzoziemcach i ochronie międzynarodowej, a zarządza nim Generalna Dyrekcja ds. Zarządzania Migracją. Kraj ten stosuje ograniczenie geograficzne wynikające z konwencji genewskiej z 1951 r., przyznając pełny status uchodźcy wyłącznie osobom ubiegającym się o azyl przybywającym z Europy. W rezultacie osobom z Syrii, Afganistanu, Iranu i krajów afrykańskich przyznaje się albo ochronę tymczasową (w przypadku Syryjczyków), albo warunkowy status uchodźcy. Chociaż statusy te zapewniają dostęp do podstawowych usług,

takich jak opieka zdrowotna i edukacja, wielu migrantów boryka się z niepewnością prawną, wykluczeniem z rynku pracy i dyskryminacją w życiu codziennym. Wyzwania wynikają również z biurokratycznych opóźnień w rozpatrywaniu wniosków o zezwolenia, ograniczonych możliwości mieszkaniowych oraz narastających napięć społecznych.

Jednym z ważnych obszarów polityki Turcji jest integracja dzieci migrantów z krajowym systemem edukacji. Do 2023 r. prawie 800 000 syryjskich dzieci zostało zapisanych do tureckich szkół publicznych. Chociaż stanowi to znaczący postęp, nadal istnieją bariery, w tym trudności w nauce języka, przepełnione klasy oraz niewystarczające wsparcie w zakresie zdrowia psychicznego dla dzieci, które doświadczyły traumy. Migranci ubiegający się o dostęp do szkolnictwa wyższego lub szkolenia zawodowego często napotykają dalsze ograniczenia ze względu na status pobytu lub trudności finansowe, co ogranicza perspektywy długoterminowej integracji.

W ostatnich latach Turcja wdrożyła szereg programów migracyjnych i integracyjnych przy wsparciu Unii Europejskiej, w szczególności poprzez Instrument na rzecz Uchodźców w Turcji (FRIT). Projekty te miały na celu wzmocnienie infrastruktury opieki zdrowotnej, edukacji i spójności społecznej. Niemniej jednak kraj ten nadal boryka się z podwójną presją wynikającą z dużego napływu migrantów oraz zmieniającej się retoryki politycznej, która często przedstawia migrantów jako tymczasowych gości, a nie długoterminowych mieszkańców.

Oprócz migracji międzynarodowej Turcja boryka się również z poważnym problemem przesiedleń wewnętrznych. Niszczycielskie trzęsienia ziemi w lutym 2023 r. spowodowały przymusowe przesiedlenie milionów osób w obrębie kraju, zwłaszcza z prowincji takich jak Hatay, Kahramanmaraş i Adıyaman. Całe rodziny zostały wyrwane ze swoich domów i przeniesione do innych regionów, w tym do dużych miast, takich jak Ankara, Mersin i Sztambuł. Osoby te borykają się obecnie z wieloma wyzwaniami podobnymi do tych, przed którymi stają uchodźcy: brakiem stabilnego mieszkania, zakłóceniami w edukacji i zatrudnieniu oraz trwającą traumą. Pomimo pozostawania w granicach kraju muszą radzić sobie z głęboką utratą społeczności, tożsamości i możliwości – co sprawia, że ich doświadczenia stanowią istotny wymiar szerszej narracji migracyjnej Turcji.

Oprócz tego, że Turcja jest miejscem docelowym dla migrantów i uchodźców, pełni ona również funkcję strategicznego punktu tranzytowego. Dla niektórych uzyskanie obywatelstwa tureckiego – poprzez długoterminowy pobyt lub inwestycje – nie jest celem samym w sobie,

ale środkiem ułatwiającym przemieszczanie się do Europy lub Ameryki Północnej. Inni pozostają w Turcji tymczasowo, przygotowując się do dalszej podróży w ramach legalnych programów przesiedleńczych lub nielegalnych szlaków. Odzwierciedla to szersze nierówności w międzynarodowym systemie ochrony, w którym krajowe systemy azylowe znacznie różnią się pod względem poziomu praw i długoterminowych perspektyw, jakie oferują. W tym kontekście rola Turcji staje się rolą pomostu geograficznego i prawnego, kształtowanego w równym stopniu przez zewnętrzną politykę migracyjną, jak i przez własne ramy krajowe.

Rzeczywistość migracyjna w Turcji nie może być zatem postrzegana wyłącznie przez pryzmat przekraczania granic czy statystyk azylowych. Obejmuje ona szeroki wachlarz ludzkich doświadczeń – dobrowolnych i wymuszonych, wewnętrznych i zewnętrznych – które podważają konwencjonalne definicje i wymagają bardziej integracyjnych i zrównoważonych ram politycznych. Niezależnie od tego, czy chodzi o reakcję na konflikty, trudności gospodarcze czy klęski żywiołowe, kraj ten musi nieustannie pogłębiać swoje rozumienie migracji, aby zaspokoić potrzeby wszystkich wysiedlonych społeczności zamieszkujących na jego terytorium.

## **2.2. Migracja w Polsce: między solidarnością a selektywnością**

W ciągu ostatniej dekady Polska przeszła gwałtowną transformację ze społeczeństwa stosunkowo jednorodnego w kraj zmagający się ze złożonością migracji na dużą skalę. Polska, niegdyś uważana za kraj tranzytowy, jest obecnie kluczowym miejscem docelowym – zwłaszcza po pełnej inwazji Rosji na Ukrainę w 2022 r., która wywołała największy ruch uchodźców w Europie od czasów II wojny światowej. Od 2024 r. Polska gości ponad 1,5 mln uchodźców z Ukrainy, a także mniejsze, ale rosnące społeczności migrantów z Białorusi, Gruzji, Wietnamu, Indii i Bliskiego Wschodu.

Obecność społeczności migrantów jest najbardziej widoczna w obszarach miejskich, takich jak Warszawa, Kraków, Wrocław i Gdańsk, gdzie mieszkają oni w różnych miejscach: w tymczasowych schroniskach, wynajmowanych mieszkaniach oraz u rodzin goszczących. Tuż po wybuchu kryzysu ukraińskiego wzdłuż wschodniej granicy oraz w dużych miastach utworzono ośrodki recepcyjne, wspierane przez bezprecedensową mobilizację społeczeństwa obywatelskiego i samorządów lokalnych. Miejsca te służyły jako pierwszy punkt kontaktowy dla wielu uchodźców, oferując pomoc doraźną, porady prawne, kursy językowe i wsparcie emocjonalne. Z czasem coraz większą rolę w wspieraniu długoterminowej integracji zaczęły

odgrywać ośrodki społeczne, organizacje pozarządowe i instytucje edukacyjne. Organizacje takie jak Helsińska Fundacja Praw Człowieka i Polskie Forum Migracyjne odegrały kluczową rolę w udzielaniu pomocy prawnej i podnoszeniu świadomości na temat praw migrantów.

Polska reakcja prawna na kryzys uchodźczy z Ukrainy została ukształtowana przez dyrektywę Unii Europejskiej w sprawie tymczasowej ochrony, którą Polska wdrożyła na początku 2022 roku. Ramy te pozwalają obywatelom Ukrainy na legalny pobyt, dostęp do opieki zdrowotnej i edukacji oraz wejście na rynek pracy. W rezultacie setki tysięcy osób znalazło zatrudnienie i zapisało swoje dzieci do szkół. Chociaż reakcja ta została powszechnie przyjęta z zadowoleniem ze względu na jej skuteczność i humanitarny zakres, uwypukliła ona również rażącą dysproporcję w traktowaniu różnych grup migrantów. Migranci spoza Europy i osoby ubiegające się o azyl nadal borykają się z biurokratycznymi przeszkodami, długotrwałymi procesami składania wniosków oraz ograniczonym dostępem do podstawowych usług. Na przykład migranci przybywający z Białorusi często padają ofiarą brutalnych odsyłek i zatrzymań. Podczas kryzysu granicznego w 2021 r. polski rząd zbudował stalowy mur wzdłuż granicy z Białorusią i przyjął podejście oparte na wzmożonych środkach bezpieczeństwa, co wywołało poważne obawy dotyczące naruszenia międzynarodowych norm praw człowieka.

Pod względem społecznym przyjmowanie migrantów w Polsce charakteryzuje się mieszkanką solidarności i wybiórczej empatii. Ukraińscy uchodźcy spotykają się na ogół z powszechnym poparciem społecznym i dobrą wolą instytucji. Natomiast migranci z Afryki, Bliskiego Wschodu i Azji Południowej często spotykają się z dyskryminacją, ksenofobią i wykluczeniem z szeroko pojętej sieci zabezpieczeń społecznych. Dyskurs publiczny i przedstawianie sytuacji w mediach często wzmacniają tę hierarchię, przedstawiając niektórych migrantów jako ofiary wojny, a innych jako potencjalne zagrożenie. Podział ten pogłębił istniejące uprzedzenia rasowe i religijne oraz ukształtował zarówno priorytety polityczne, jak i postawy społeczne.

W sektorze edukacji Polska podjęła wysiłki na rzecz integracji dzieci migrantów w szkołach publicznych, do których w 2023 r. uczęszczało ponad 200 000 dzieci z Ukrainy. Jednak wyzwania strukturalne nadal istnieją: systemy szkolne są przeciążone, wsparcie językowe jest ograniczone, a nauczycielom często brakuje szkolenia w zakresie pedagogiki międzykulturowej. Problemy te są jeszcze bardziej widoczne w przypadku dzieci spoza Ukrainy, które mogą nie korzystać z takiego samego zainteresowania ze strony instytucji lub solidarności społecznej. Chociaż niektóre uczelnie wprowadziły stypendia i programy

przygotowawcze dla studentów przesiedlonych – zwłaszcza Ukraińców – dostęp do nich pozostaje nierówny w różnych regionach i instytucjach.

Na poziomie politycznym Polska zrównoważyła unijne mechanizmy wsparcia wysoce scentralizowanym, zorientowanym na bezpieczeństwo modelem zarządzania migracją. Choć fundusze unijne pomogły wzmocnić infrastrukturę przyjmowania i integracji uchodźców, nadal istnieją luki w długoterminowych strategiach mieszkaniowych, ochronie zatrudnienia i usługach w zakresie zdrowia psychicznego. Migranci z krajów pozaeuropejskich często borykają się z niejasnością prawną i przedłużającą się niepewnością z powodu powolnych lub restrykcyjnych procedur azylowych, a Polska utrzymuje jeden z najwyższych wskaźników odrzucenia wniosków w UE.

Na poziomie lokalnym zdolność gmin do świadczenia usług sprzyjających włączeniu społecznemu jest często ograniczona. Wiele samorządów lokalnych nie dysponuje infrastrukturą instytucjonalną lub wystarczającymi środkami finansowymi, co sprawia, że są one uzależnione od partnerstw z organizacjami społeczeństwa obywatelskiego w celu świadczenia usług społecznych. Jednocześnie migranci – zwłaszcza ci bez pełnego statusu prawnego – są nieproporcjonalnie skoncentrowani w niepewnych, nisko płatnych zawodach w rolnictwie, budownictwie, logistyce i opiece domowej. Ta marginalizacja ekonomiczna, w połączeniu z ograniczoną ochroną, pogłębia ich wrażliwość i utrudnia znaczącą integrację.

Doświadczenia Polski ilustrują wyzwania związane z zarządzaniem migracją przez pryzmat sytuacji kryzysowej, a nie zrównoważonego rozwoju. Choć reakcja na kryzys ukraiński pokazała zdolność kraju do hojności i szybkiej mobilizacji, brak kompleksowej i integracyjnej strategii migracyjnej grozi utrwaleniem systemu dwutorowego – takiego, który faworyzuje niektóre narodowości, marginalizując inne. Ponieważ migracja staje się długoterminową rzeczywistością, a nie tymczasowym wstrząsem, Polska musi zająć się nierównościami w swoim podejściu do różnych grup i zainwestować w integracyjne, oparte na prawach polityki, które zapewnią godność i szanse wszystkim nowo przybyłym.

### **2.3. Migracja we Włoszech: między zaangażowaniem humanitarnym a ograniczeniami strukturalnymi**

Włochy od dawna znajdują się w centrum przepływów migracyjnych przez Morze Śródziemne, pełniąc rolę głównego punktu wjazdu do Europy dla osób uciekających przed wojną, ubóstwem, prześladowaniami politycznymi i kryzysami środowiskowymi. Ze względu

na swoje położenie geograficzne Włochy nadal przyjmują co roku tysiące migrantów, z których wielu przybywa drogą morską z Afryki Północnej, Bliskiego Wschodu i Afryki Subsaharyjskiej. Chociaż kraj ten wykazał się znacznymi zdolnościami humanitarnymi w reagowaniu na te przepływy, nadal boryka się z wyzwaniami prawnymi, administracyjnymi i społecznymi związanymi z utrzymaniem długoterminowej integracji i zapewnieniem równego traktowania różnych grup migrantów.

W początkowej fazie przybycia migranci i osoby ubiegające się o azyl są zazwyczaj rejestrowani w nadmorskich punktach przyjmowania, takich jak Lampedusa, Sycylia czy Kalabria. Stamtąd mogą być przenoszeni do innych części kraju w ramach wielopoziomowego systemu przyjmowania, składającego się z punktów identyfikacji i wstępnej kontroli, nadzwyczajnych ośrodków przyjmowania (CAS) zapewniających tymczasowe zakwaterowanie oraz systemu SAI (systemu przyjmowania i integracji) przeznaczonego do udzielania wsparcia długoterminowego. Jednak system ten jest nierówny pod względem jakości i zasięgu, a warunki w niektórych ośrodkach nie spełniają podstawowych standardów humanitarnych. Oprócz formalnej infrastruktury wielu migrantów – zwłaszcza pracowników sezonowych – mieszka w nieformalnych osadach i przepelnionych wiejskich barakach, szczególnie w południowych regionach rolniczych, takich jak Apulia czy Kalabria.

Włoskie ustawodawstwo migracyjne opiera się na skonsolidowanej ustawie imigracyjnej z 1998 r., uzupełnionej przepisami Unii Europejskiej i nowszymi reformami krajowymi. Ramy prawne rozróżniają osoby ubiegające się o azyl, osoby objęte ochroną humanitarną, legalnych migrantów zarobkowych oraz osoby bez dokumentów. Chociaż procedury azylowe funkcjonują, są one często powolne i niespójne, a liczba zaległych spraw jest znaczna i często dochodzi do odwołań. Ustawa Salvini o bezpieczeństwie z 2018 r. wprowadziła znaczące ograniczenia w zakresie ochrony humanitarnej i zawężyła prawa osób przebywających w systemie CAS. Chociaż niektóre z jej przepisów zostały od tego czasu uchylone, ogólne otoczenie prawne i polityczne pozostaje niestabilne i naznaczone konkurencyjnymi narracjami dotyczącymi bezpieczeństwa i solidarności.

Według danych ISTAT w latach 2023–2024 we Włoszech odnotowano znaczny wzrost aktywności migracyjnej – do kraju przybyło około 760 000 nowych imigrantów, co stanowi wzrost o 31% w porównaniu z poprzednimi latami. W tym samym czasie około 270 000 Włochów wyemigrowało, co odzwierciedla szersze trendy demograficzne i na rynku pracy.

Wśród ludności migrującej największe grupy stanowili Ukraińcy, Albańczycy, Banglijczycy, Marokańczycy, Rumuni, Egipcjanie, Pakistańczycy, Argentyńczycy i Tunezyjczycy.

Pod względem społecznym obecność społeczności migrantów jest najbardziej widoczna w ośrodkach miejskich, takich jak Rzym, Mediolan, Neapol i Bolonia, gdzie uczestniczą oni w różnych sektorach gospodarki, w szczególności w budownictwie, opiece, rolnictwie i logistyce. Konkretnie dzielnice, takie jak Esquilino w Rzymie i Via Padova w Mediolanie, stały się centrami życia migrantów, gdzie codzienne spotkania odzwierciedlają zmieniającą się wielokulturową rzeczywistość Włoch. Jednak wielu z nich nadal boryka się z marginalizacją, ograniczonym dostępem do stabilnego mieszkania oraz dyskryminacją w zakresie zatrudnienia i usług publicznych. Nieformalna i niepewna praca – szczególnie w rolnictwie, konserwacji i budownictwie – pozostaje poważnym wyzwaniem, podobnie jak wyzysk pracowników bez dokumentów i ograniczone egzekwowanie przepisów dotyczących ochrony pracy.

Organizacje społeczeństwa obywatelskiego – takie jak Caritas, ARCI i różne instytucje powiązane z Kościołem – odgrywają kluczową rolę w wypełnianiu luk pozostawionych przez państwo, oferując pomoc prawną, dystrybucję żywności, kursy językowe i wsparcie psychospołeczne. Edukacja dzieci migrantów jest zagwarantowana przez włoskie prawo, a ponad 10% populacji uczniów ma obecnie pochodzenie migracyjne. Choć większość dzieci jest zintegrowana w szkołach publicznych, nadal istnieją wyzwania związane ze wsparciem językowym, kompetencjami międzykulturowymi wśród nauczycieli oraz nierównymi wynikami w nauce. Dostęp do szkolnictwa wyższego się rozszerza, ale utrzymują się bariery finansowe, skomplikowane procedury uznawania wcześniejszych kwalifikacji oraz przeszkody biurokratyczne – szczególnie w przypadku uchodźców i osób ubiegających się o azyl.

Na poziomie politycznym migracja pozostaje kwestią wysoce kontrowersyjną, regularnie dominującą w kampaniach wyborczych i kształtującą dynamikę koalicji. Polityka często oscyluje między humanitarnym zaangażowaniem typu „*no*” a sekurytyzacją, przy czym Morze Śródziemne jest czasami przedstawiane zarówno jako korytarz humanitarny, jak i zagrożona granica państwowa. Tymczasem samorządy lokalne i regionalne często przyjmują bardziej pragmatyczne podejście, dostosowując usługi i programy do konkretnych potrzeb społeczności migrantów na swoim terenie. Regiony postępowe – często kierowane przez lewicowe administracje – zazwyczaj wdrażają bardziej integracyjne strategie, podczas gdy

inne przyjmują bardziej restrykcyjne stanowisko, co prowadzi do wyraźnych regionalnych dysproporcji w świadczeniu usług.

Trajektoria migracji we Włoszech ujawnia sprzeczności kraju uwięzionego między rolą państwa europejskiej pierwszej linii a ograniczeniami rozdrobnionego i reaktywnego środowiska politycznego. Podczas gdy wielu włoskich obywateli, instytucji i podmiotów społeczeństwa obywatelskiego nadal oferuje niezbędne wsparcie migrantom i uchodźcom, zrównoważona i oparta na prawach strategia krajowa pozostaje nieosiągalna. Ponieważ migracja do Włoch i w obrębie tego kraju staje się zjawiskiem bardziej strukturalnym niż wyjątkowym, długoterminowe rozwiązania polityczne będą wymagały większej spójności, sprawiedliwego podziału obciążeń na poziomie europejskim oraz klimatu politycznego, który wykracza poza narracje oparte na kryzysie w kierunku integracyjnego i pragmatycznego sprawowania rządów.

## **Rozdział 3. Metodologia**

### **3.1. Metodologia: Integracja migrantów poprzez teatr. Turcja – Bahadır Ülgen.**

#### **Wprowadzenie**

Teatr od dawna jest medium służącym opowiadaniu historii, odkrywaniu tożsamości i podważaniu norm społecznych. W kontekście migracji zapewnia on integracyjną przestrzeń, w której można wyrażać i uznawać różnorodne głosy. W przeciwieństwie do podejść opartych na wykładach, metody teatralne kładą nacisk na uczestnictwo, współpracę i doświadczenie życiowe. Pozwalają one uczestnikom wczuć się w różne perspektywy, zastanowić się nad złożoną rzeczywistością i wyobrazić sobie alternatywne przyszłości.

Projekty Erasmus+ KA2 mają na celu generowanie wyników intelektualnych poprzez wyposażenie uczestników w praktyczne kompetencje i innowacyjne metody, a nie oferowanie indywidualnych certyfikatów. W tych ramach teatr jest atrakcyjnym podejściem do wspierania integracji, świadomości międzykulturowej i empatii wśród różnych grup wiekowych i kulturowych. Metodologia opiera się na zasadach edukacji pozaformalnej, kładąc nacisk na uczenie się przez doświadczenie, procesy partycypacyjne i praktykę refleksyjną. Dzięki temu wyniki są nie tylko osiągane, ale także bezpośrednio powiązane z intelektualnym rezultatem projektu: scenariuszem teatralnym dotyczącym integracji migrantów.

Nasza metodologia została wdrożona w ramach trzydniowego programu z udziałem 16 uczestników z trzech krajów. Projekt przebiegał zgodnie z jasnym, trzyetapowym procesem:

- Nawiązywanie kontaktów i budowanie zaufania – tworzenie spójności grupy poprzez zabawowe, interaktywne działania.
- Wspólne poszukiwanie i współtworzenie – identyfikowanie i analizowanie kwestii związanych z migracją oraz wspólne opracowywanie kreatywnych odpowiedzi.
- Empatia i integracja – wykorzystanie technik teatralnych do doświadczenia perspektyw grup zagrożonych wykluczeniem oraz zgłębienia integracji w praktyce.

## Podstawy teoretyczne

Uczenie się pozaformalne w projektach KA2 opiera się na podejściu skoncentrowanym na uczniu, opartym na doświadczeniu i współpracy. Zgodnie z zasadami Europejskiej Strategii Szkoleniowej (ETS) metodologia ta promuje:

- Bezpieczne i integracyjne środowiska uczenia się, umożliwiające znaczące zaangażowanie uczestników z różnych środowisk oraz zapewniające etyczne prowadzenie zajęć, świadomą zgodę i bezpieczną przestrzeń.
- Postęp oparty na kompetencjach, obejmujący kompetencje osobiste, społeczne, międzykulturowe i obywatelskie.
- Praktykę refleksyjną, wspierającą internalizację spostrzeżeń i ich przekształcanie w namacalne wyniki.

Praktyki te opierają się na ugruntowanych teoriach uczenia się pozaformalnego:

- Uczenie się przez doświadczenie (Kolb): cykl doświadczenie → refleksja → konceptualizacja → zastosowanie;
- Metody aktywne: odgrywanie ról, symulacje, improwizacja, teatr obrazów/tableaux oraz wspólna praca w grupach;
- Refleksja z przewodnikiem: ustrukturyzowane podsumowanie, wzajemna ocena oraz analiza prowadzona przez moderatora;
- Dialog międzykulturowy: wspólne opowiadanie historii, rozwiązywanie problemów w grupach mieszanych oraz wspólne nadawanie znaczenia.

Uczenie się w ramach takich projektów jest zorientowane na kompetencje i zgodne z kluczowymi kompetencjami UE w zakresie uczenia się przez całe życie (np. kompetencje wielojęzyczne, świadomość i ekspresja kulturowa, obywatelstwo, uczenie się osobiste i społeczne, umiejętności cyfrowe oraz współpraca). Uznanie wyników – poprzez indywidualną refleksję, wspólne tworzenie, rozpowszechnianie oraz nieformalne narzędzia programu Erasmus+ – wzmacnia te kompetencje.

Standardy jakości określone przez ETS dodatkowo podkreślają znaczenie: (a) zrozumienia i ułatwiania procesów uczenia się indywidualnego i grupowego; (b) tworzenia i utrzymywania

środowisk sprzyjających włączeniu społecznemu; oraz (c) łączenia praktyki uczenia się z szerszym uczestnictwem społecznym. Wytyczne programu dotyczące integracji i różnorodności podkreślają działania, które zajmują się barierami językowymi, kulturowymi, społecznymi lub ekonomicznymi oraz sprzyjają znaczącej partycypacji. Teatr, jako medium multimodalne i ucieleśnione, szczególnie dobrze nadaje się do realizacji tych celów: umożliwia ekspresję „ ” wykraczającą poza język, sprzyja współpracy oraz zapewnia wspólną, integracyjną przestrzeń do dialogu i współtworzenia.

## **Podejście metodologiczne**

Metodologia opiera się na ustrukturyzowanym, progresywnym cyklu uczenia się: budowanie zaufania i nawiązywanie kontaktu → wspólne poszukiwanie i współtworzenie → ucieleśnione odkrywanie i integracja. Każda faza łączyła zabawowe ćwiczenia ze zorganizowaną refleksją, równoważąc ustrukturyzowane działania z elastycznym, kierowanym przez uczestników odkrywaniem, aby skutecznie reagować na dynamikę grupy.

- **Faza 1 – Nawiązywanie kontaktów i budowanie zaufania.** Działania w tej fazie pomogły uczestnikom poznać się w swobodnej, sprzyjającej atmosferze. Ćwiczenia miały na celu wspieranie współpracy międzykulturowej i pracy zespołowej, promowanie spójności grupy oraz zmniejszanie barier językowych. Zadania zachęcały do kreatywności, humoru i dialogu, jednocześnie podkreślając atuty kulturowe każdego uczestnika. Pod względem pedagogicznym faza ta wdrażała zasady ETS dotyczące bezpiecznych środowisk uczenia się, dynamiki grupy i etycznego facylitowania.
- **Faza 2 – Wspólne odkrywanie i współtworzenie.** Uczestnicy zgłębiali wyzwania związane z migracją, zastanawiając się nad przyczynami, konsekwencjami i osobistymi doświadczeniami. Dyskusje grupowe i wspólne rozwiązywanie problemów sprzyjały krytycznemu myśleniu, aktywnemu słuchaniu i współtworzeniu. Niektóre rozwiązania przybrały formę inicjatyw społecznych lub krótkich, improwizowanych przedstawień. Działania te pomogły przekształcić abstrakcyjne kwestie społeczne w konkretne, wspólne zrozumienie oraz powiązać naukę z szerszym kontekstem społecznym.
- **Faza 3 – Ucieleśniona empatia i integracja.** Ostatnia faza skupiała się na empatii i integracji poprzez techniki teatralne. Uczestnicy wcielili się w postacie z grup

zagrożonych wykluczeniem, wykorzystując ruch, gesty i mimikę, aby nawiązać interakcję i znaleźć swoje „dopasowanie”. Ćwiczenia z komunikacji niewerbalnej wzmocniły umiejętność interpretowania i wyrażania złożonych sytuacji społecznych, zapewniając równy udział niezależnie od pochodzenia językowego. Dzięki tym ćwiczeniom abstrakcyjne pojęcia integracji i różnorodności stały się namacalne, łącząc osobiste doświadczenia z uczeniem się w grupie i przygotowując grunt pod trwałe efekty. Uczestnicy przekształcili osobiste historie w wyobraźnię obywatelską – ścieżkę prowadzącą z sali prób do życia społecznego.

### **Zasady leżące u podstaw metodologii**

Metodologia ta opiera się na zasadach edukacji pozaformalnej: uczeniu się poprzez doświadczenie, aktywnym uczestnictwie, wymianie międzykulturowej i ustrukturyzowanej refleksji. Czerpie ona z elementów teatru partycypacyjnego, w którym uczestnicy są zarówno twórcami, jak i interpretatorami, a celem jest podważanie założeń, promowanie empatii i inspirowanie do działania.

Przechodząc przez trzy fazy – budowanie zaufania, wspólne zgłębianie kwestii migracji oraz angażowanie się w empatię poprzez doświadczenie – uczestnicy doświadczyli holistycznego procesu, który dotyczył zarówno poznawczego, jak i emocjonalnego wymiaru integracji. Struktura ta może być dostosowana do różnych wielkości grup, przedziałów wiekowych i kontekstów kulturowych oraz może być powielana przez organizacje dążące do wspierania integracji migrantów poprzez kreatywne i partycypacyjne metody.

### **Uzasadnienie pedagogiczne**

Uzasadnienie pedagogiczne łączy zasady uczenia się pozaformalnego z praktykami partycypacyjnymi i ucieleśnionymi. Opierając się na tradycjach konstruktywistycznego i empirycznego uczenia się, angażuje uczestników poznawczo, emocjonalnie i fizycznie. Odgrywanie ról, ćwiczenia teatralne i dialog grupowy sprzyjają empatii, krytycznemu myśleniu i wspólnemu rozwiązywaniu problemów. Uczniowie działają jako współtwórcy wiedzy w bezpiecznym, integracyjnym środowisku, z poczuciem sprawczości i elastycznością obecnymi w całym procesie.

### **Efekty uczenia się i uznanie**

Metodologia przyniosła zarówno indywidualne, jak i zbiorowe efekty uczenia się, które można zaobserwować na poziomie poznawczym, emocjonalnym i społecznym. Uczestnicy pogłębili swoje zrozumienie migracji nie tylko jako zjawiska politycznego i prawnego, ale także jako rzeczywistego doświadczenia ludzkiego. Wzmocnili empatię, krytyczne myślenie i świadomość międzykulturową, jednocześnie nabywając praktyczne umiejętności komunikacyjne i współpracy. Proces ten zachęcił uczestników do refleksji nad własnymi pozycjami i przywilejami, sprzyjając poczuciu wspólnej odpowiedzialności za integrację.

Uznanie tych wyników zapewniono poprzez ustrukturyzowane sesje refleksyjne i podsumowania grupowe, które pozwoliły uczestnikom na wyrażenie i potwierdzenie swojej wiedzy. Poza bezpośrednim kontekstem wyniki te są zgodne z europejskimi ramami kluczowych kompetencji, szczególnie w zakresie obywatelstwa, świadomości kulturowej i uczenia się społecznego. Ta zgodność ułatwia przenoszenie metodologii do szkół, organizacji pozarządowych i gmin, gdzie uznanie uczenia się – formalnego lub nieformalnego – pozostaje kluczowe dla długoterminowego oddziaływania.

### **Przenoszalność i trwałość**

Jedną z mocnych stron tej metodologii jest jej zdolność do dostosowania się do różnych kontekstów edukacyjnych i społecznych. Struktura – budowanie zaufania, wspólne odkrywanie i ucieleśniona empatia – może być powielana w różnych grupach wiekowych i środowiskach kulturowych. Opieranie się na zasadach edukacji pozaformalnej zapewnia elastyczność, dzięki czemu nadaje się ona do stosowania w szkołach, ośrodkach młodzieżowych, organizacjach pozarządowych i gminach zajmujących się migracją i integracją.

Zrównoważony rozwój jest nieodłącznym elementem tego podejścia dzięki jego partycypacyjnemu charakterowi i niewielkim wymaganiom zasobowym. Zamiast polegać na zewnętrznych ekspertach lub kosztownych materiałach, metodologia ta umożliwia prowadzącym i uczestnikom wspólne kształtowanie procesu. Pozwala to nie tylko obniżyć koszty, ale także wzmocnić poczucie odpowiedzialności i długoterminowe zaangażowanie. Ponadto zgodność tej metodologii z priorytetami polityki europejskiej w zakresie integracji społecznej i dialogu międzykulturowego zwiększa szanse na uzyskanie wsparcia instytucjonalnego, gwarantując możliwość włączenia jej do bieżących inicjatyw edukacyjnych i obywatelskich.

## **Wnioski**

Metodologia ta ma na celu wypełnienie luki między abstrakcyjnymi dyskusjami na temat migracji a rzeczywistą sytuacją ludzi. Łącząc naukę opartą na narracji, ćwiczenia oparte na doświadczeniu i refleksję partycypacyjną, tworzy przestrzeń, w której empatia jest nie tylko rozumiana, ale także praktykowana. Proces ten wzmacnia krytyczne myślenie, podważa stereotypy i wyposaża uczestników w narzędzia do konstruktywnego angażowania się w kwestie różnorodności w ich społecznościach.

Metodologia ta nie jest sztywnym modelem, lecz elastycznymi ramami, które można interpretować na nowo w różnych kontekstach kulturowych i instytucjonalnych. Jej siła polega na równowadze między strukturą a elastycznością, co pozwala prowadzącym reagować na dynamikę każdej grupy. Osadzona w priorytetach programu Erasmus+ i dostosowana do ram jakości ETS, systematycznie przechodzi od kontaktu do wspólnego dociekania oraz praktyki ucieleśnionej i możliwej do dzielenia się. Ten ustrukturyzowany postęp nie tylko sprzyja empatii i integracji, ale przekłada się również na rozwój kompetencji i widoczne efekty społeczne, przekształcając osobiste historie w wyobraźnię obywatelską – ścieżkę prowadzącą z sali prób do życia społecznego.

W ten sposób metodologia przyczynia się do realizacji szerszych celów edukacyjnych i obywatelskich, w tym spójności społecznej, demokratycznego uczestnictwa oraz uznania wspólnego człowieczeństwa. Nie kończy się ona wraz z zakończeniem warsztatów; zasiewa ziarno trwałego dialogu, współpracy i solidarności. Jej trwałość zależy od tego, czy zostanie przyjęta przez tych, którzy ją wdrażają, i przeżyta przez tych, którzy jej doświadczają.

### **3.2. Narzędzia teatralne w pracy z osobami z doświadczeniem uchodźczym i migracyjnym; na podstawie projektu „Teatr – łączy ludzi”. Polska – Barbara Prądyńska**

#### **O czym należy pamiętać, pracując teatralnie z osobami z doświadczeniem uchodźczym lub migracyjnym?**

Osoby z doświadczeniem uchodźczym lub migracyjnym, które znalazły się w kraju przyjmującym – czy to w społeczności większościowej, czy w specjalnych ośrodkach wsparcia lub obozach – stają przed różnymi wyzwaniami:

- Uprzedzenia i stereotypy wobec nowo przybyłych / „innych” / obcokrajowców.
- Bariery językowe – konieczność nauki nowego języka.
- Inna kultura, mentalność i zwyczaje.
- Często również inny klimat i warunki życia.
- Konieczność rozpoczęcia życia od nowa, w tym pod względem ekonomicznym.

Teatr rzadko jest pierwszą rzeczą, która przychodzi na myśl osobie w takiej sytuacji. A jednak może stać się przestrzenią oddechu, wzmocnienia i spotkania – z innymi oraz z samym sobą. Twórcza ekspresja może mieć działanie terapeutyczne: pomaga zrozumieć i przetworzyć trudne doświadczenia oraz zbudować wewnętrzną przestrzeń na nowe życie. Dla dzieci, nastolatków i młodych dorosłych teatr często wydaje się naturalną formą ekspresji i zabawy. Dla osób starszych może stanowić cenną okazję do nawiązania kontaktów i integracji. Zazwyczaj najtrudniej jest znaleźć czas na teatr pracującym dorosłym z rodzinami.

### **Praca twórcza i proces**

W teatrze społecznościowym zalecamy metodę „pisanie na scenie” – czyli wspólnego tworzenia scenariusza podczas prób, poprzez improwizacje i ćwiczenia oparte na motywach tematycznych. Jeśli nie ma na to wystarczająco dużo czasu lub narzędzi, spektakl nadal można zbudować w oparciu o osobowości i doświadczenia uczestników – ich mocne i słabe strony, umiejętności oraz wrażliwość. Nadaje to projektowi niepowtarzalny charakter, wzmacnia sprawczość zaangażowanych osób oraz zastępuje nieosiągalny profesjonalizm (zwłaszcza w przypadku osób niebędących aktorami) autentycznością i szczerością.

### **Język**

Jeśli grupa jest międzynarodowa i wielojęzyczna, warto wykorzystać narzędzia teatru fizycznego i wizualnego (np. teatr cieni), które mogą służyć jako pomost komunikacyjny – zarówno między uczestnikami, jak i między aktorami a publicznością. Ekspresja fizyczna i obrazy (zarówno realistyczne, jak i abstrakcyjne) przemawiają do publiczności na głębszym poziomie niż język werbalny, który często jest ograniczony kulturowo i intelektualnie. Skuteczne okazuje się również wykorzystanie muzyki, piosenek i fragmentów poezji w językach ojczystych uczestników ze względu na ich silny oddźwięk emocjonalny.

### **Różnice kulturowe**

Teatr może zarówno uwydatniać, jak i niwelować różnice między ludźmi. Każda osoba staje się częścią wspólnej „maszyny” – złożonej z unikalnych jednostek, które kształtują dynamikę grupy. Dlatego warto dostrzegać i akceptować indywidualność każdego uczestnika, zwłaszcza w grupach zróżnicowanych kulturowo. Spotkanie kultur to nie tylko wyzwanie – to także ogromna wartość. Poznanie „innego” często zmniejsza strach przed nieznanym.

Jednocześnie należy mieć świadomość potencjalnych różnic kulturowych lub religijnych, które mogą utrudniać pełne uczestnictwo w zajęciach teatralnych (np. kwestie związane z płcią, takie jak bliski kontakt fizyczny podczas improwizacji lub tańca). Aspekty te należy omówić z uczestnikami na początku lub w trakcie zajęć.

### **Zasady pracy i atmosfera**

Bezpieczne, sprzyjające środowisko ma fundamentalne znaczenie w pracy teatralnej – zwłaszcza z osobami nieprofesjonalnymi. Ponieważ teatr jest procesem, którego wynikiem może być spektakl, kluczowe wartości to: odpowiedzialność, dyscyplina, wzajemny szacunek – ale także radość, swoboda i zabawa.

Na początku warto wspólnie ustalić kilka podstawowych zasad, takich jak:

- Informowanie prowadzących o problemach zdrowotnych.
- Swoboda decydowania o udziale w każdym ćwiczeniu.
- Prawo do wycofania się (bez zakłócania pracy grupy).
- Skupienie i wyłączenie telefonów.
- Brak oceniania siebie i innych.

Przestrzeń warsztatowa powinna różnić się od codziennego życia i zapewniać poczucie sprawczości oraz wspólnej odpowiedzialności zarówno za proces, jak i wynik.

### **Wyobraźnia i myślenie abstrakcyjne**

Nie wszyscy uczestnicy mają ten sam poziom wyobraźni lub zdolności do myślenia abstrakcyjnego – zależy to między innymi od wcześniejszych kontaktów z literaturą, filmem i sztuką. Osobom mniej zaznajomionym z tą formą ekspresji łatwiej jest pracować z elementami namacalnymi – takimi jak lalka, przedmiot lub światło – oraz opowiadać historie

w trzeciej osobie. Teatr cieni lub teatr przedmiotów mogą stanowić doskonały punkt wyjścia do dalszej pracy.

### **Kilka zasad, o których warto pamiętać**

- Każdy uczestnik jest niezależną, wartościową częścią wspólnej „maszyny”.
- Buduj zaufanie, stwórz przestrzeń dla kreatywności i zapewnij miejsce dla każdego.
- Dbaj zarówno o fizyczną, jak i emocjonalną przestrzeń pracy.
- Równowaga między zabawą a pracą.
- Odpowiedzialność – za siebie, innych, proces i efekt końcowy.
- Dąż do jakości – teatr to ekspozycja, a przedstawienie powinno być jak najlepsze.
- Praca powinna być kontekstowa, lokalna i oparta na zasobach każdego uczestnika.
- Zasada: „Zamień słabości w mocne strony” – to, co trudne, może stać się materiałem twórczym.
- Cel i efekt: wzmocnienie, wsparcie i uznanie indywidualności każdego uczestnika.
- Słuchaj uczestników i daj im przestrzeń do wyrażenia siebie.
- Poruszaj znaczące tematy – bezpośrednio (jako manifest) lub symbolicznie (poprzez cienie, ruch, taniec, obrazy).

### **Przykładowe ćwiczenia służące wzajemnemu poznaniu się i rozpoczęciu pracy grupowej**

Wskazówka: Dobrym pomysłem jest oparcie planów sesji na własnym doświadczeniu, dostępnych zasobach internetowych lub książkach. Klasycznym i cennym punktem odniesienia jest „*Gry dla aktorów i nie-aktorów*” autorstwa Augusto Boala, twórcy Teatru Uciśnionych – teatru przemiany i wyzwolenia, zarówno osobistego, jak i społecznego.

Pamiętajmy: teatr to delikatna sprawa. Tempo pracy powinno być zawsze dostosowane do dynamiki grupy i indywidualnych możliwości uczestników.

W ramach projektu „Teatr – łączy ludzi” pracowaliśmy z osobami dorosłymi (w wieku 19–40 lat) mającymi doświadczenia związane z migracją i uchodźstwem, a także z facylitatorami i profesjonalistami działającymi w tej dziedzinie w ramach różnych organizacji i instytucji.

Poniżej znajdują się przykłady ćwiczeń z jednej z sesji warsztatowych:

- **Ćwiczenia integracyjne i przełamujące pierwsze lody:**

- o **Imię z gestem:** Uczestnicy stają w kręgu. Po kolei każda osoba wykonuje gest, który ją reprezentuje (np. skok, ukłon, poprawianie włosów itp.), a następnie podaje swoje imię. Gdy wszyscy wykonają swoje gesty, w kolejnej rundzie każda osoba ponownie wykonuje swój gest i podaje swoje imię, a cała grupa jednocześnie powtarza ten gest i imię. Pozwala to każdemu uczestnikowi zaprezentować nie tylko swoje imię, ale także fragment swojej osobowości.
- o **Imiona i zmiana miejsc:** To ćwiczenie pomaga w zapamiętywaniu imion: osoba rozpoczynająca wskazuje kogoś w kręgu, wypowiada jego imię i podchodzi do tej osoby. Zanim osoba rozpoczynająca zajmie swoje miejsce, osoba wywołana wskazuje kogoś innego, wypowiada jego imię, opuszcza swoje miejsce i podchodzi do nowej osoby. Trwa to tak długo, aż każdy będzie miał swoją kolej. Jest to skuteczna metoda zapamiętywania imion.
- o **Impuls:** Nadal stoimy w kręgu. Pierwsza osoba wysyła „impuls” lub „strzałkę” (głośne klasnięcie skierowane do osoby po swojej lewej stronie), nawiązując kontakt wzrokowy. Impuls jest przekazywany wzdłuż kręgu, aż wróci do pierwszej osoby. W drugiej rundzie impuls może być wysłany w lewo lub w prawo, a nawet z powrotem do osoby, która go właśnie wysłała. W trzeciej rundzie impuls można wysłać do dowolnej osoby w kręgu. Ostatecznie wszystkie warianty są łączone.
- o **Samuraj:** Najpierw wyjaśnij zasady: osoba rozpoczynająca unosi złączone dłonie (jak miecz) nad głowę i krzyczy „Ha!” – dźwięk powinien pochodzić z przepony. Następnie dwie osoby obok niej kierują złączone dłonie w stronę brzucha (nie dotykając go) i krzyczą „Hi!”. Osoba rozpoczynająca wskazuje następnie złączonymi dłońmi na kogoś w kręgu i krzyczy „Ho!”. Ta osoba staje się nową osobą rozpoczynającą. Zazwyczaj koncentracja poprawia się, gdy gracze są „eliminowani” po popełnieniu błędu.
- o **Kto lubi to, co ja...:** Uczestnicy siedzą w kręgu na krzesłach. Jedna osoba zostaje bez krzesła i stoi na środku. Mówi: „Kto, tak jak ja, lubi...” (np. kawę, psy, pływanie w jeziorze, hip-hop) lub „Kto, tak jak ja, nie lubi...”. Wszyscy, których dotyczy to stwierdzenie, wstają i szybko zmieniają miejsca – ale nie wracają na swoje pierwotne miejsca. Osoba, która pozostała bez krzesła, podaje nowe stwierdzenie. Świetne do wzajemnego poznania się i ćwiczenia języka/komunikacji.

- o **Lubię / Nie lubię:** To ćwiczenie dodaje ruchu i fizyczności. Każda osoba potajemnie wybiera inną osobę. Na sygnał prowadzącego wszyscy próbują zbliżyć się jak najbliżej do pleców wybranej osoby. Ta osoba jednak również podąża za kimś innym. Rezultatem jest chaos i śmiech. W kolejnej rundzie celem jest pozostawanie jak najdalej od wybranej osoby. W ostatniej wersji każdy uczestnik wybiera **dwie** osoby – starając się być jak najbliżej jednej i jak najdalej od drugiej.
- o **Tak / Nie:** Uczestnicy poruszają się swobodnie po sali. Mijając innych, patrzą im w oczy i wyrażają „tak” lub „nie” wobec osoby, którą spotykają. Można to pokazać poprzez kontakt wzrokowy, energię lub subtelny gest (odwrócenie się, uśmiech, zbliżenie się itp.). Ważne jest, aby wyjaśnić, że „tak” lub „nie” nie ma charakteru osobistego – to tylko ćwiczenie aktorskie.
- **Praca grupowa w przestrzeni – teatr fizyczny** *(na podstawie praktyki Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret)*
  - o **Pozycja w przestrzeni:** Uczestnicy siedzą w rzędzie na jednym końcu sali, twarzą do otwartej przestrzeni. Jeden po drugim, zaczynając od prawej strony, wstają i zajmują miejsce w sali. Nie muszą być zwrócenii twarzą do pozostałych. Po zajęciu miejsca stoją z lekko ugiętymi kolanami, opuszczonymi biodrami (jak w sztukach walki, aby uzyskać stabilną postawę) i rękami zwisającymi wzdłuż ciała. Kiedy pierwsza osoba zajmie miejsce, kolejna osoba zajmuje swoją pozycję i tak dalej.
  - o **Widok panoramiczny:** Gdy wszyscy zajmą swoje miejsca, przedstaw „widok panoramiczny”. Uczestnicy patrzą na dwa palce złączone przed twarzą i powoli je rozdzielają, aż oba palce będą widoczne w ich widzeniu peryferyjnym bez poruszania oczami. To poszerzone skupienie, zamiast fiksowania wzroku na jednym punkcie, jest kluczowe w teatrze fizycznym.
  - o **Skoki:** Prowadzący wykonuje skok z obrotem (nie musi to być pełny obrót) i ląduje stabilnie. Reszta grupy skacze jednocześnie. Następnie każdy po kolei pełni rolę lidera skoku. Lider powinien wykorzystać przypływ energii, aby „pociągnąć” grupę za sobą.
  - o **Wypełnianie przestrzeni:** Uczestnicy poruszają się po przestrzeni, starając się ją **równomiernie wypełnić** – bez pustych stref, bez zderzeń. Mogą zmieniać prędkość i kierunek.

- o **Kadry (Tableaux):** Nagle lider zastyga w „kadrze” (jak na zdjęciu – ciało czujne, nie rozluźnione). Wszyscy zastygają w tym samym momencie. Kiedy lider wznawia ruch, grupa robi to samo. Z czasem każdy może stać się liderem, zatrzymując i uruchamiając grupę. Długość zatrzymania zależy od lidera.
- o **Ćwiczenia na podłodze:** Podobnie jak w poprzednich ćwiczeniach, lider zaczyna. Poruszając się po przestrzeni, lider nagle przechodzi na podłogę – kuca, siada, kładzie się. Reszta grupy podąża za nim i również wybiera pozycję na podłodze. Liderem może zostać każdy z uczestników.
- o **Kombinacje:** Ostatnia wariacja polega na połączeniu trzech możliwych ruchów: skoku, pozycji ramowej lub ruchu na podłodze. Na początku grupę prowadzi wyłącznie prowadzący; później każdy może wprowadzić nowy element. Grupa musi uważnie słuchać i obserwować, aby zachować synchronizację.
- o **Choreografia:** Idealna dla grup liczących nie więcej niż 9 osób. Jeśli grupa jest większa, należy podzielić ją na 2–3 podgrupy. Jedna osoba – lider – stoi z przodu. Pozostali stoją tuż za nim, zwrócenie w tym samym kierunku. Rozbrzmiewa muzyka. Lider wykonuje ruch – niekoniecznie musi to być taniec, może to być spacer, pauza, kucnięcie, obrót głowy itp. Grupa naśladuje ruch w czasie rzeczywistym, dążąc do maksymalnej synchronizacji. Jeśli grupa zmienia kierunek, osoba znajdująca się obecnie z przodu staje się nowym liderem. Zmiana muzyki w trakcie ćwiczenia dodaje różnorodności i zmienia rytm oraz charakter choreografii grupy.

### 3.3. Uwagi metodologiczne. Włochy – Veronica Pinto

#### Wprowadzenie

Wiele z uwag metodologicznych, które zamierzam napisać, zawdzięcza wiele moim studiom teatralnym i filozoficznym, ale przede wszystkim praktyczno-teoretycznej pracy z różnymi mistrzami Odin Teatret oraz z uczestnikami warsztatów. Niektóre ćwiczenia są odtworzone w całości, inne dostosowane. Każde omówione przeze mnie działanie jest zatem wynikiem tradycji i spotkań z grupami ludzi, którzy powierzyli mi swój czas i zawsze wskazywali mi

nowe kierunki. Tam, gdzie wydaje mi się, że coś wymyśliłam, wiem w rzeczywistości, że należy to do nieznannej mi tradycji, którą teraz pragnę uhonorować.

Od około piętnastu lat pracuję z grupami ludzi, którzy nie są profesjonalnymi aktorami: w każdym wieku, zarówno z dziećmi, jak i dorosłymi. Migranci, imigranci, uchodźcy, osoby ubiegające się o azyl, nowi Włosi oraz kobiety w trakcie wychodzenia z sytuacji przemocy. Niektóre warsztaty mają charakter doświadczalny, a następnie teatralny, inne są czysto teatralne, jeszcze inne wykorzystują metody teatralne do edukacji w zakresie praw człowieka. Warsztat jest moim domem: przestrzenią oddzieloną od produkcji, gdzie mogą powstawać tymczasowe wspólnoty ludzkie – solidarne, silne i kreatywne. W tych przestrzeniach można doświadczyć i pielęgnować poczucie wspólnoty z życiem, które objawia się, gdy świat wyobraźni i świat rzeczywisty stają się jednym.

Wiem, że aby tak się stało, konieczne jest zadbanie od samego początku o dwa elementy, które naprawdę kierują tą pracą – często niedoceniane w kontekstach społecznych i twórczych: przestrzeń i czas. Przestronne, czyste, zamknięte miejsce, niedostępne dla przypadkowych osób, dobrze wentylowane i uporządkowane. Uwaga i troska o czas: indywidualny i zbiorowy, szanujący wewnętrzny rytm każdej osoby. W duszy wszystko porusza się bez kroków i zmierza wszędzie i nigdzie.

W mojej pracy z grupami rozpoznałam trzy powtarzające się fazy, które różnią się czasem trwania i sposobem, w jaki się przejawiają. Nazwałam je imionami zwierząt:

- Czas małpy – początek: obserwacja, naśladowanie, wciąż ograniczona indywidualna ekspresja, ale budowanie bezpiecznej podstawy jako grupa.
- Czas tygrysa – indywidualność rośnie, pojawiają się różnice i wybiórcze powiązania; grupa się rozpadnie, ale wzbogaca się dzięki osobistemu wkładowi każdego z członków.
- Czas krowy – powrót do jedności, z większą świadomością i integracją indywidualnych doświadczeń.

Fazy te pomagają mi zrozumieć, co dzieje się w przestrzeni warsztatowej. Zawsze traktuję je jako cykliczne: każda z nich powraca w pracy indywidualnej i przejawia się w grupie w postaci czystej lub mieszanej.

Z tego powodu metodologia nie jest sztywną sekwencją, ale elastyczną strukturą, zdolną do dostosowania się do rzeczywistych warunków ludzi, przestrzeni i czasu.

Na każdym początku pragnę mieć szeroko otwarte oczy i serce, niezależnie od okoliczności. Mikrokosmos warsztatów jest zawsze destylacją życia: istoty ludzkie i to, co rozgrywa się podczas pracy twórczej, są zaskakująco bogate, zarówno w świetle, jak i w cieniu.

Po nakreśleniu ram i zasad, którymi kieruję się w swojej pracy, przechodzę teraz do bardziej konkretnego opisu. Poniższy przykład pochodzi z projektu „Teatr łączy ludzi” i przedstawia sekwencje, z których często korzystam. Pierwsza faza oznacza wejście w wymiar twórczy.

### **Pierwsza faza – Czas małpy**

Faza początkowa ma na celu wprowadzenie grupy w ruch na poziomie fizycznym, percepcyjnym i relacyjnym. Postęp przebiega od prostych do złożonych ćwiczeń, bez oddzielania ich od pierwszych form zabawy scenicznej: od samego początku wkracza się w wymiar twórczy, nawet jeśli jest on wciąż podstawowy. Celem jest stopniowe przejście od doświadczenia indywidualnego do dynamiki chóralnej, pobudzając świadomość przestrzeni, czasu, energii i relacji.

- **Powitanie i oddychanie:** Krótki moment na początku pomaga rozładować napięcie i stworzyć atmosferę otwartości. Dzielenie się stanem emocjonalnym („wszyscy jesteśmy zdenerwowani, bo jesteśmy wśród nieznajomych”) pozwala grupie poczuć się dostrzeżoną: czasem wywołuje to śmiech, innym razem znowę milczenia. Podczas pracy z amatorami ten moment jest szczególnie ważny: ludzie nie wiedzą, czego się spodziewać, są spięci i każdy reaguje na swój sposób. Obserwowanie i akceptowanie każdej reakcji pozwala stworzyć fundament zaufania, który będzie towarzyszył całemu procesowi.

Następnie przechodzimy do pracy z oddechem: stojąc w kręgu, wykonujemy kilka cykli Sama Vritti Pranayama (oddychanie pudełkowe: wdech 4, zatrzymanie 4, wydech 4, zatrzymanie 4), aby zachęcić do wyciszenia się i wspólnego rytmu.

- **Eksploracja zmysłowa**

*Świat istnieje w formach, kolorach, atmosferach, właściwościach dotykowych: w bogactwie rzeczy, które same siebie reprezentują [...] rzeczy przemawiają; w swojej formie pokazują stan, w jakim się znajdują. Ogłaszają swoją obecność, dają świadectwo o sobie: „Spójrz, jesteśmy tutaj” – J. Hillman*

Uczestnicy spacerują po przestrzeni, rejestrując kolory, kształty, dźwięki i atmosferę. Zebrane obrazy ugruntowują postrzeganie wspólnej przestrzeni i stają się twórczymi załączkami, które mogą powrócić później.

- **Podróż imienia**

*„Nazywaj mnie moimi prawdziwymi imionami” – Thich Nhat Hanh*

Poruszając się swobodnie, każda osoba wypowiada na głos swoje imię, kierując się w stronę obiektu uwagi: punktu w przestrzeni lub konkretnego przedmiotu. Po dotarciu na miejsce kontynuuje wędrówkę w kierunku nowego punktu. Za każdym razem imię nabiera innego charakteru, zgodnie z wcześniej omówionymi kategoriami: kolorem, kształtem, dźwiękiem, atmosferą. Przykład: „Shila” jako czerwona, potem okrągła, potem ostra, potem napięta. Na początku ludzie „kradną wzrokiem” i naśladują innych, odtwarzając lub robiąc coś przeciwnego. Ta dynamika wzbogaca różnorodność ekspresji każdej osoby i czerpie z pamięci zbiorowej: podczas działania uczestnicy słuchają innych i zapamiętują imiona oraz niuanse, nawet jeśli robią to nieświadomie.

Później celem nie jest już przedmiot, ale partner: zbliżanie się do towarzysza, wypowiadając jego imię zgodnie z cechą, która pojawia się spontanicznie, a następnie zbliżanie się do kolejnego, za każdym razem zmieniając cechę. Wybór należy dokonać bez nadmiernego zastanawiania się.

- **Centryfikacja grupy**

Kolejny krok wprowadza centrowanie grupy. Proszę uczestników, aby kontynuowali poprzednie ćwiczenie, ale na sygnał (klaskanie w dłonie) wszyscy zbierają się w centrum przestrzeni. Powtarza się to, aż chodzenie i przegrupowywanie się staną się harmonijne – jest to pierwsze dostrojenie.

- **Stado i wariacje**

*Czy znasz to nagłe szelest skrzydeł, ten okrzyk, tę pieśń, to zamieszanie...* – Virginia Woolf

Zgromadzeni w centrum uczestnicy poruszają się niczym stado porwane przez wiatr, wykonując polecenia przekazywane poprzez ruch (w prawo, w lewo, do przodu, do tyłu, powoli, szybko itp.). Celem jest wycucie wspólnego rytmu, aż do momentu, gdy przywództwo będzie można przekazywać kolejno między uczestnikami. Gdy grupa nauczy się już dobrze poruszać razem, wprowadzam zewnętrzne sygnały, aby urozmaicić energię. Nie używam emocji, ale elementy natury – ogień, wodę, powietrze, ziemię i ich odmiany – które należy rozumieć nie dosłownie, ale jako bodźce wewnętrzne. Można pracować nad energią powściągliwą, jak w przypadku „powściągliwego ognia”, który generuje minimalne, ale gęste ruchy, lub nad wyolbrzymieniem stereotypowego działania, uwidaczniając uwarunkowania ciała, a tym samym umożliwiając ich przewyciężenie. Praca może być kontynuowana poprzez modulowanie energii: kontrastowanie ognia i wody lub ziemi i powietrza, albo segmentowanie ciała, na przykład nogi jako „ogień”, a ręce jako „powietrze”.

Wariacją, którą często proponuję, jest „Zagubione dziecko”: w pewnym momencie jedna osoba zatrzymuje się i gubi stado, a reszta grupy musi to zauważyć i sprowadzić ją z powrotem. Ta przerwa wprowadza załamania rytmu i, na poziomie relacji, pobudza poczucie wzajemnej troski. Element „zagubionego dziecka” jest potężny, nawet jeśli grupa tego nie zauważa. Trzeba być gotowym na przyjęcie i ukierunkowanie na pracę twórczą reakcji emocjonalnych, które może ona wywołać: czy to zabawnych, frustrujących, czy bolesnych.

Ćwiczenia te, poza przygotowaniem sceny, mają kluczowe znaczenie na pierwszym etapie tworzenia grupowego – zbiorowym „Monkey Time” – gdzie dominują naśladownictwo i pragnienie przynależności.

- **Dzielenie się i zastosowania sceniczne**

Sekwencja kończy się otwartą wymianą: każdy, kto chce, może mówić na głos, inni mogą pisać w swoich notatnikach. W tym momencie pojawiają się również możliwe zastosowania sceniczne: imię „ ” może stać się materiałem zbiorowym, spotkania

między imionami mogą generować nieoczekiwane historie, chodzenie i spojrzenia konstruuja przestrzeń i kierują uwagę publiczności, podczas gdy „The Flock” pozostaje niewyczerpanym rezerwuarem wejść, rozproszeń i przegrupowań.

## **Faza druga – Czas tygrysa**

Druga część podróży rozpoczyna się od wprowadzenia tematu do pracy. Od tego momentu kształtuje się twórcza eksploracja, na przemian z momentami indywidualnymi, pracą w parach i małych grupach.

Selektywne powiązania, które powstają między ludźmi w tej fazie, dotyczą nie tylko tego, co uruchamia się we wspólnej przestrzeni twórczej, ale także indywidualnych energii każdej osoby. Obserwowane z troską i głębią, są one odkrywczyste: niczym detektor sygnalizują, co w procesie tworzenia dzieła funkcjonuje, a co nie.

## **Ugruntowana praktyka**

W pracy z migrantami, uchodźcami i innymi grupami marginalizowanymi ugruntowała się dobra praktyka: pozwalanie uczestnikom na przynoszenie opowieści, obrazów i materiałów, dzięki którym scena ożywa.

Jest to podejście, które przyjąłem za swoje i które z czasem stało się niemal naturalne do tego stopnia, że trudno wyobrazić sobie warsztaty, podczas których tak się nie dzieje. Jednak każda dobra praktyka pozostaje taką tylko wtedy, gdy jest nieustannie poddawana próbie. Bezkrytyczne jej stosowanie może stać się ryzykowne. Kto bowiem może nam zagwarantować, że nie staje się ona formą wykorzystywania doświadczeń życiowych uczestników przez osoby kierujące procesem twórczym? W jakim stopniu to, co wnoszą, jest przekształcane i dostosowywane do osobistych wizji, być może nawet ze szkodą dla samych spraw, które chcemy wspierać? Kto upoważnia nas do wkraczania w życie innych, aby czerpać z niego materiał? Gdzie leży granica? I jak możemy traktować te materiały, nie obciążając odbiorców ani nie wywołując gwałtownych, zniechęcających emocji? Te i inne pytania towarzyszą pracy na każdym etapie z całą grupą, aby „dobra praktyka” pozostała naprawdę „dobra” – a przynajmniej dążyła do tego. Z tych pytań wyłaniają się ścieżki: praktyki i ćwiczenia, które pomagają wspólnie odkrywać terytorium twórczości.

- **Ćwiczenie 1 – Pieśń przedmiotu**

*Jesteś muzyką, dopóki trwa muzyka.* – T. S. Eliot

Uczestnicy przychodzą, przynosząc ze sobą jakiś przedmiot oraz krótki tekst lub piosenkę. Zachęcam ich, by ustawili się w półokręgu i w ciszy towarzyszyli prezentacji każdej osoby. Po kolei każdy uczestnik wychodzi na przód sceny z przedmiotem w dłoni: kieruje się w stronę proscenium (lub, w sali prób, w stronę wyznaczonego punktu), śpiewając swoją piosenkę i pokazując przedmiot grupie oraz mnie. W ten sposób każdy z nich prezentuje się, jeden po drugim. Kiedy runda się kończy, wzywam ich z powrotem na scenę: razem próbujemy rozpoznać, co ujawniło się w każdej osobie – czynność, energię, ślad „charakteru”. Następnie następuje eksploracja spotkań: dwie lub więcej postaci wchodzi w interakcję poprzez proste czynności, takie jak podarowanie swojego przedmiotu, przyjęcie przedmiotu innej osoby, pokazanie go, śpiewanie do siebie lub przeciwko sobie. Postać nie jest rolą: jest scenicznym przejawem głębokich, zakorzenionych cech danej osoby. Mogą one ujawniać się świadomie lub nie, odpowiadać na istotne potrzeby chwili lub manifestować części tożsamości, które w danym momencie domagają się przestrzeni. Decyzja o nieopowiadaniu historii przedmiotu lub piosenki jest wynikiem długiej refleksji. Pozwala mi to zachować delikatność wobec osobistych doświadczeń, unikając sprowadzania ich do wyraźnej narracji, oraz ukierunkować pracę w stronę, którą uważam za niezbędną w przypadku historii autobiograficznych i intymnych doświadczeń.

*„Canta e cunta”* – R. Balistreri

Jeśli prawdą jest, że na wszystkich etapach dzielenia się musimy zadawać sobie pytania, to jedno z najpilniejszych dotyczy samych opowieści. Czy naprawdę można opowiedzieć własną historię? Co w ogóle oznacza „własna historia”? Kim jest to „ja”, które mówi? Czy może istnieć inne – i jeszcze inne? Ile wersji żyje w nas? Jak powiedział filozof Daniel Dennett, „jaźń jest rodzajem wygodnej fikcji, niczym centrum grawitacji narracji”. Nie jest to jedna prawda, ale fabuła, którą można bez końca przepisywać. Podczas warsztatów szukamy wielu wersji: tych, które otwierają nieoczekiwane przejścia, wydobywają uciszone głosy i pozwalają nam spojrzeć na siebie z różnych perspektyw.

- **Ćwiczenie 2 – Wiele wersji**

*Wierzę, że w człowieku istnieją dwie otchłanie: twarz i pamięć.* – Jorge Luis Borges

Rozkładałam na podłodze wiele obrazów zaczerpniętych z historii sztuki lub fotografii artystycznej. Zachęcam uczestników do wybrania czterech z nich, kierując się tym, co ich inspiruje – czymś, co wydaje się mówić o nich lub do nich. W przypadku każdego obrazu proszę ich o znalezienie znaczącej akcji, powiązanej z pamięcią lub czynem, który go reprezentuje. Następnie zachęcam ich do połączenia tych czterech akcji w narrację, która ma dla nich sens, historię zbudowaną z fragmentów. Następnie praca toczy się dalej indywidualnie: wracamy do ich dzieł, rozwijamy niektóre działania, przekształcamy je, pozwalając im stać się czymś innym, ożywić się na scenie.

Wspólne dzielenie się

Pod koniec drugiego ćwiczenia rozpoczyna się dłuższy czas na dzielenie się. Treści, które się pojawiły, często utrzymywane w milczeniu podczas „Piosenki przedmiotu”, są dzielone i pogłębiane. Historie opowiedziane poprzez działanie, w ich wielu wersjach, są umieszczane w centrum i wspólnie przerabiane werbalnie. Wszystkie te treści zostają przeniesione do centrum i poprzez rozwinięcie wybranego tematu – w tym przypadku domu i podróży – zaczynają pojawiać się mikrostruktury, a postacie i sceny ożywają.

### **Trzecia faza – Czas krowy**

Trzecia faza pracy odpowiada zbiorowemu Czasowi krowy: jest to moment, w którym warsztat nabiera konkretnego kształtu. Wspólnie powracamy do tego, co zrobiliśmy, i ponownie wprowadzamy to do gry poprzez coraz bardziej złożone ćwiczenia, mając na celu dopracowanie ostatecznej wersji spektaklu.

- **Ćwiczenie 1 – Krajobrazy głosowe**

*Przynieśli mi muszlę. W środku śpiewa morze mapy.* – Federico García Lorca

Po krótkiej rozgrzewce wokalne, podczas której podaję kreatywne wskazówki, jak poruszać głosem w przestrzeni za pomocą samogłosek lub sylab („Wpycham dźwięk pod ziemię, wyrzucam go ponad głowę, z klatki piersiowej na ścianę...” z różnymi wariacjami ruchu: ostro/delikatnie itp.), proszę uczestników, aby ustawili się w kręgu.

Każdy kładzie ręce na ciele osób po prawej i lewej stronie, w różnych miejscach, które powinny rezonować, zgodnie z tym, co ćwiczyliśmy w poprzedniej fazie. W ten sposób powstaje splot głosów, który stopniowo się porusza i harmonizuje. Z zewnątrz dyryguję, wyznaczając rytm klaskaniem w dłonie lub tupaniem. Kiedy zespół się zharmonizował, wprowadzam wariację: atmosfera się zmienia: jest wczesny poranek, jest noc, jesteśmy na wsi, to uroczystość, pogrzeb, noc namiętności, a zbiorowy dźwięk przekształca się odpowiednio. W końcu, w ramach tej przestrzeni dźwiękowej, wznówię pracę, wykorzystując fragmenty piosenek lub tekstów przyniesionych przez uczestników, wplatając je we wspólny strumień. W ten sposób powstaje harmonijna podstawa muzyczna, dostrojona do atmosfery, z której wyłania się pierwszy głos narracyjny.

- **Ćwiczenie 2 – Stół marzeń**

*Nasze sny odzyskują to, o czym świat zapomina.* – James Hillman

Przed rozpoczęciem warsztatów proszę uczestników, aby przynieśli ze sobą wspomnienie ważnego snu ze swojego życia. Podczas ćwiczenia prowadzę ich przez krótką medytację trwającą nie więcej niż dziesięć minut, zadając kilka prostych pytań: Gdzie byłeś? Z kim byłeś? Jakie jest najważniejsze wydarzenie w tym śnie? Następnie zapraszam ich, by wyobrazili sobie, że znajdują się w bardzo pięknym miejscu, wybranym dowolnie: nad morzem, w lesie, w zakątku miasta, które kochają. W tym wyobrażonym miejscu pojawia się duży stół, który ustawiłem w przestrzeni przed rozpoczęciem ćwiczenia. Ponieważ jest to ćwiczenie podsumowujące, uczestnicy są zaproszeni do przyniesienia na stół swoich piosenek, tekstów, opowieści i przedmiotów – wszystkiego, co może pomóc w stworzeniu sceny trwającej około trzech minut. Daję im dwadzieścia minut na stworzenie swojego utworu. W tym momencie proszę ich, aby przenieśli sen na stół: aby odegrali główną akcję snu lub porozmawiali z kimkolwiek, kto w nim występował. Kiedy podchodzą do stołu, uczestnicy improwizują, zaczynając od najważniejszej akcji (na przykład: skakałem z klifu, bo mnie ścigano; płynąłem kajakiem w dół rzeki) lub od sceny dialogowej (dach przeciekał, mój ojciec oglądał telewizję, a ja szukałem wiader). Jeden po drugim każdy przedstawia swój pomysł na scenę. Następnie kontynuujemy pracę, szukając powiązań i możliwych interakcji między różnymi scenami.

## Dzielenie się i otwarcie na publiczność

Trzeci etap kończy się czasem wspólnej dyskusji i pogłębienia wypracowanych treści, zawsze w odniesieniu do wybranego tematu. Następnie przechodzę do etapu, w którym indywidualnie pracuję nad dramaturgicznym ułożeniem materiału, który potem przedstawiam i dopracowuję wraz z grupą podczas dni prób. Przed zakończeniem proponuję ćwiczenie mające na celu zbadanie oczekiwań wobec publiczności. Proszę każdego uczestnika o zapisanie co najmniej pięciu rzeczy, których oczekuje od widzów podczas spektaklu, wymagając maksymalnej precyzji. Notatki, zebrane anonimowo i umieszczone w centrum, są następnie czytane i omawiane wspólnie: niektórzy chcą, aby publiczność się śmiała i była poruszona, inni, aby głęboko zrozumiała, a jeszcze inni, aby czuła się sprowokowana. Do tego momentu proces był skierowany głównie do wewnątrz: ku wymiarowi indywidualnemu i zbiorowemu, ku tworzeniu grupy i dzieła. Brakowało jednak jednego fundamentalnego podmiotu: publiczności. Kończymy kilkoma otwartymi pytaniami, które będą towarzyszyć próbom: Jak zmieniają się materiały w świetle tego nowego spojrzenia skierowanego ku publiczności? W jaki sposób różne oczekiwania wpływają na was i jak, waszym zdaniem, wpłyną na scenę?

*„Szybko, powiedział ptak, znajdź ich, znajdź ich,  
Za rogiem, przez pierwszą bramę  
Do naszego pierwszego świata, czy pójdziemy  
za oszustwem drozda?”*

– T. S. Eliot

## **Rozdział 4. Scenariusze spektaklu: *Jaguar i ryba***

W ramach projektu ostateczna wersja spektaklu przybrała dwie odrębne formy. Obie opierały się na tym samym procesie artystycznym i rdzeniu tematycznym, ale odpowiadały na różne konteksty, publiczność i warunki realizacji. Pierwsza wersja została wystawiona w Lesznie, a druga w Rzymie.

Tytuł spektaklu brzmi: **Jaguar i ryba**.

### **Wersja I – Leszno, Polska**

<https://www.youtube.com/watch?v=B5fk3NBld8>

#### **Format spektaklu**

Spektakl ten jest wielojęzycznym dziełem zespołowym, zbudowanym z sekwencji scen wizualnych i fizycznych. Porusza tematy domu, pamięci rodzinnej, migracji, straty, żałoby i przemocy politycznej. Dramaturgia opiera się na obrazach, przedmiotach, ruchu, dźwięku i krótkich tekstach mówionych w różnych językach.

Spektakl powinien być wystawiany bez przerw między scenami. Przejścia są tworzone za pomocą światła, dźwięku, ruchu oraz zmieniającego się rozmieszczenia ciał i przedmiotów na scenie.

\*\*\*

#### **Role w spektaklu**

Potrzebne są następujące funkcje sceniczne:

- **Przewodnik** – otwiera i zamyka spektakl, zwracając się bezpośrednio do publiczności; wprowadza w podróż (jaguar, ryba, rybak) i powraca na koniec, aby zatrzymać akcję i zamknąć spektakl
- **Rybak** – pojawia się z radiem w scenie nocnej; później wykonuje fizyczną akcję ratunkową (wyciąga ludzi z morza), wypowiada tekst w języku hiszpańskim, zakłada maskę jaguara, a w scenie finałowej zamienia ją na księgę rodzinną
- **Strażniczka rodzinnej księgi** – nosi mały notes z historią rodziny (imiona i daty urodzin, ślubów, wyjazdów); w scenie 3 stoi z przodu i czyta go po portugalsku, podczas gdy Podróżnicy stoją za nią i oświetlają ją latarkami
- **Podróżnicy:**
  - **Nosiciel pamięci** – nosi medalion; w scenie 5 opowiada krótką osobistą historię o swojej matce, która podarowała mu ten medalion; później kładzie medalion na stole
  - **Poszukiwacz domu** – nosi klucze; w scenie 5 wychodzi na przód, brzęczy kluczami i szepcze krótkie zdania o poszukiwaniu domu; później kładzie klucze na stole
  - **Ciało** – wykonawca ubrany na biało; w scenie 5 jest ciągnięty lub przeciągany po scenie na długim czerwonym materiale (czerwony materiał symbolizuje krew); pozostaje bierny
  - **Osoba oplakująca** – w scenie 5 ciągnie/przesuwa ciało (wykonawcę ubranego na biało) po scenie na czerwonym materiale; następnie pozostaje w pobliżu i śpiewa lub akompaniuje tureckiej lamentacji podczas układania róż
  - **Osoba niosąca róże** – po scenie z ciałem, podczas lamentu, układa czerwone róże jedna po drugiej; powolne i przemyślane działanie
- **Strażnik graniczny** – pojawia się po raz pierwszy podczas sceny z ciałem, wskazując (jakby celując bronią) na tych, którzy ciągną ciało; później pojawia się wraz z Politykiem i uniemożliwia Sprzątaczkowi zbliżenie się do niego; symbolizuje kontrolę i zagrożenie
- **Sprzątaczk** – wchodzi z miotłą i zamiata róże; mówi po turecku i angielsku, reagując z irytacją („Spójrz na ten bałagan...”); później pozostaje sama, wpatrując się w swoje dłonie
- **Polityk** – wchodzi z autorytetem; recytuje tekst Szekspira po angielsku; nie wykonuje żadnych czynności fizycznych, ale dominuje na scenie

- **Córka polityka** – mówi spokojnie do sprzątaczkii („Nie daj się ponieść emocjom”), stoi za nią, bierze różę i łamie ją w opanowanym geście

W zależności od wielkości grupy można połączyć kilka ról.

\*\*\*

## **Przestrzeń sceniczna**

Scena powinna pozostać w większości otwarta. Główne elementy są wprowadzane stopniowo w trakcie przedstawienia.

### **Podstawowy układ**

- **Głębokość sceny / tył:** ekran projekcyjny
- **Lewa strona sceny:** miejsce dla Rybaka i radia w scenie premierowej
- **Środek sceny:** otwarta przestrzeń sceniczna
- **Drewniany stół** pojawia się dopiero w scenie 7

\*\*\*

## **Rekwizyty**

Potrzebne są następujące rekwizyty:

- jedno radio
- jeden mały rodzinny notes
- jedna maska jaguara
- jeden pęk kluczy
- jeden medalion
- około 20 czerwonych róż
- jedna miotła
- jeden duży drewniany stół
- jedna długa czerwona tkanina

- latarki dla zespołu
- przedmioty osobiste podróżnych, na przykład:
  - o zdjęcia
  - o szaliki
  - o muszelki
  - o tkaniny
  - o chusteczki
  - o małe torebki

\*\*\*

## Kostiumy

Kostiumy powinny być proste i czytelne.

- **Podróżni:** odzież codzienna
- **Rybak:** praktyczna odzież robocza
- **Przewodnik:** wizualnie wyróżniający się na tle reszty zespołu
- **Polityk i córka polityka:** stroje wizytowe
- **Sprzątaczką:** praktyczna odzież osoby sprzątającej po imprezie
- **Ciało:** ubrane całkowicie lub głównie na białą

Maska jaguara jest głównym symbolicznym elementem kostiumu.

\*\*\*

## Projekcja

W Lesznie wykorzystaliśmy projekcje podczas całego spektaklu.

### Sekwencja projekcji

- **Scena 1:** Słońce
- **Scena 2:** Księżyc

- **Scena 3:** fragmenty lub zdjęcie z albumu rodzinnego
- **Scena 4:** cienie ryb
- **Scena 5:** wizerunek jaguara
- **Scena 6:** czerwona projekcja
- **Scena 7:** Słońce
- Polskie tłumaczenia wybranych tekstów mówionych

\*\*\*

## **Dźwięk i muzyka**

### **Scena 1**

Bez muzyki.

### **Scena 2**

- Pink Floyd – Is There Anybody Out There?
  - [https://www.youtube.com/watch?v=Aiu5Fr7-hFQ&list=RDAiu5Fr7-hFQ&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Aiu5Fr7-hFQ&list=RDAiu5Fr7-hFQ&start_radio=1)
- szumy radiowe
- cicha atmosfera:
  - [https://www.youtube.com/watch?v=LWuvvx7pg\\_k&list=RDLWuvvx7pg\\_k&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=LWuvvx7pg_k&list=RDLWuvvx7pg_k&start_radio=1)

### **Scena 3**

Bez muzyki.

### **Scena 4**

- katastrofa morska / atmosfera wraku statku w Cutro
- Tłum podróżnych:
  - <https://www.youtube.com/watch?v=MIVXBxAuDGw&list=RDp30mIRwIJd0&index=3>

## Scena 5

- cichy dźwięk otoczenia lub oud, jeśli jest dostępny
- Turecka lamentacja:
  - o <https://www.youtube.com/watch?v=mWv2VWVclOE>

## Scena 6

- odgłos pszczoł
- montaż nagrań polityków wypowiadających się na temat migracji

## Scena 7

- brak muzyki podczas pierwszej wymiany zdań
- następnie muzyka rytualna / ruch okrężny:
  - o <https://www.youtube.com/watch?v=Ys5xfd5rlo&list=PLWnQZrbdGvjz9xGEozwEDi6vdr5kWRltu&index=13>

## Scena 8

Brak muzyki.

\*\*\*

## Opis poszczególnych scen

### Scena 1 – Początek

#### Obraz sceniczny

Scena jest pusta. Przestrzeń wypełnia ciepłe, ogólne światło. Na ekranie pojawia się projekcja słońca.

#### Wykonawcy na scenie

- Przewodnik

#### Akcja

Przewodnik wchodzi z prawej strony sceny, przechodzi na środek sceny, zwraca się twarzą do publiczności i przemawia bezpośrednio. Ton jest jasny, praktyczny i przyjazny, z lekką ironią.

Ta przemowa rozpoczyna podróż i przygotowuje publiczność na postacie jaguara, ryby i rybaka.



### **Tekst mówiony**

#### **Język: angielski (tłumaczenie na słońcu)**

*Och, spójrzcie tylko na siebie. Przybyliście aż tutaj, na brzeg.*

*Każdy z was coś niesie – torbę, zmęczenie, a może tylko własną ciszę.*

*A ja? Stoję tu, na progu.*

*Obserwuję. Czekam.*

*Dzisiaj spotkacie jaguara i rybę.*

*Jeden żyje w dżungli. Drugi w głębokiej wodzie.*

*Oba wiedzą, co to znaczy podróżować.*

*A ty – jesteś tu, by słuchać.*

*Słuchajcie uważnie.*

*Bo kiedy rybak zarzuca swoją sieć, nie łowi tylko ryb –  
łowi głosy.*

### **Koniec sceny**

Przewodnik schodzi ze sceny. Ciepłe światło gaśnie. Projekcja zmienia się ze słońca na księżyc.

\*\*\*

## Scena 2 – Noc na brzegu / słowa domowe

### Obraz sceniczny

Scena pogrąża się w ciemności. Na projekcji pojawia się księżyc. Po lewej stronie sceny widoczny jest rybak z radiem.

### Aktorzy na scenie

- Rybak
- Podróżni

### Dźwięk

Scena rozpoczyna się utworem Pink Floyd „**Is There Anybody Out There?**”.

Tekst powinien być wyraźnie słyszalny. Po jego powtórzeniu rybak zmienia stację i słychać szumy radiowe. Następnie w tle sceny rozbrzmiewa niski dźwięk otoczenia.

### Akcja

Rybak przekręca pokrętło radia i słucha.



Z tyłu sceny pojawiają się kolejno podróżnicy. Każdy z nich zatrzymuje się w widocznym miejscu, wypowiada jedno **konkretne słowo związane z domem**, włącza latarkę i pozostaje na scenie.

Słowa powinny być zwyczajne i konkretne. Powinny odnosić się do rzeczy, ludzi, dźwięków i wrażeń związanych z domem, a nie do abstrakcyjnych pojęć.



### **Kompozycja sceny**

Początkowo słowa wypowiedane są pojedynczo. Stopniowo zaczynają się nakładać na siebie. Scena wypełnia się wieloma małymi wiązkami światła latarek i wieloma językami jednocześnie. Efekt powinien przypominać chór domowych wspomnień.

### **Koniec sceny**

Podróżnicy pozostają na scenie. Ich światła pozostają włączone. Ogólne oświetlenie zaczyna wyodrębniać kolejną postać.

\*\*\*

## **Scena 3 – Książka rodzinna**

### **Znaczenie przedmiotu**

Rodzinny notes to osobisty zapis historii rodziny. Zawiera imiona i daty członków rodziny oraz najważniejsze wydarzenia rodzinne: narodziny, śluby, odejścia, podróże oraz ciągłość życia rodzinnego na przestrzeni czasu. Należy traktować go jako cenne archiwum.

### **Obraz sceniczny**

Pojedynczy reflektor oświetla osobę przechowującą księgę rodzinną. Na ekranie wyświetlane są fragmenty lub obraz księgi.

Za Strażnikiem podróżnicy pozostają na scenie, tworząc półkole lub luźną linię. Trzymają latarki i kierują ich światło na Strażnika i zeszyt. Nie mówią. Obserwują i są świadkami czytania.

### **Wykonawcy na scenie**

- Strażniczka rodzinnej księgi
- Podróżnicy za nią z latarkami

### **Dźwięk**

Brak muzyki.

### **Akcja**

Strażniczka rodzinnej księgi wychodzi na przód z notesem w obu rękach. Prezentuje go z wielką ostrożnością, jak przedmiot odziedziczony, zawierający historię rodziny.

Podróżni stoją za nią, nieruchomo i z uwagą. Promienie ich latarek otaczają ją. Ich ustawienie nadaje scenie zbiorowy charakter: jedna osoba czyta, ale wielu jest świadkami.

Opiekunka otwiera zeszyt i czyta wpisy. Jej ruchy powinny być bardzo delikatne i precyzyjne:

- otwieranie książki
- przewracanie stron
- trzymanie jej blisko ciała
- zatrzymywanie się między wpisami



### **Tekst mówiony**

#### **Język: portugalski (tłumaczenie na Księżycu)**

*Morgado urodziła się 9 października 1937 r.*

*Lutinha urodziła się 20 lutego 1940 r.*

*Nini urodziła się 22 czerwca 1942 r.*

*Chicho i Chicho urodzili się 29 marca 1945 r.*

*Tujinha urodziła się 18 października 1947 r.*

*Nasze wesele odbyło się 9 lipca 1938 r.*

*Lurdes urodziła się 3 lutego 1951 r.*

*Julio urodził się 13 lipca 1953 r.*

*Morgado przeprowadził się z Boavisty do Praii 8 czerwca 1964 r.*

*Wyjechał za granicę 27 lipca 1964 r.*

*Ines urodziła się 22 grudnia 1955 r.*

### **Koniec sceny**

Po ostatniej kwestii opiekunka opuszcza notes. Podróżni pozostają za nią przez chwilę. Następnie gaśnie światło i scena przechodzi do kolejnej sceny.

\*\*\*

## **Scena 4 – Rybak / Morze / Jaguar / Stado**

### **Cel sceny**

Ta scena pokazuje realia akcji ratowniczej na morzu, a następnie przechodzi w zbiorowy ruch (stado), który stopniowo rozbija się na indywidualne ludzkie historie.

### **Scena na początku sceny**

- **Światło:** zimny błękit, niska intensywność
- **Projekcja:** ciemna / pusta (jeszcze bez ryb)
- **Dźwięk:** morze / burza / atmosfera wraku statku Cutro

### **Wykonawcy na scenie na początku**

- Tylko rybak

### **Część 1 – Ratunek (sam rybak)**

Rybak jest sam na scenie.

Wykonuje sekwencję ruchów ratowniczych:

- podnoszenie czegoś ciężkiego z ziemi
- wyciąga rękę do przodu
- przeciągając ciała w swoją stronę
- traci równowagę i kontynuuje
- powtarzając tę czynność kilka razy

Ruch musi wyraźnie sugerować ratowanie ludzi z morza

### **Przejście**

Gdy sekwencja ratunkowa dobiega końca:

- dźwięk morza zaczyna cichnąć
- rybak zwalnia tempo
- zostaje na scenie, łapiąc oddech

### **Zaczyna mówić po hiszpańsku (tłumaczenie na Księżycu):**

*Rzeka jest w nas, morze nas otacza;*

*Morze jest też krawędzią lądu, granitem,*

*do której sięga, plaże, na które wyrzuca  
swoje ślady wcześniejszych i innych stworzeń:  
Rozgwiazdy, kraby podkowiaste, kręgosłup wieloryba;  
baseny, w których zaspokaja naszą ciekawość  
Delikatniejsze glony i ukwiały.  
Wyrzuca nasze straty, podartą sieć,  
Rozbity kosz na homary, złamane wiosło  
I sprzęt obcych zmarłych ludzi. Morze ma wiele głosów,  
Wielu bogów i wiele głosów.*



## **Część 2 – Przemiana (Jaguar)**

Rybak bierze **maskę jaguara**.

Zakłada ją powoli i z namysłem.

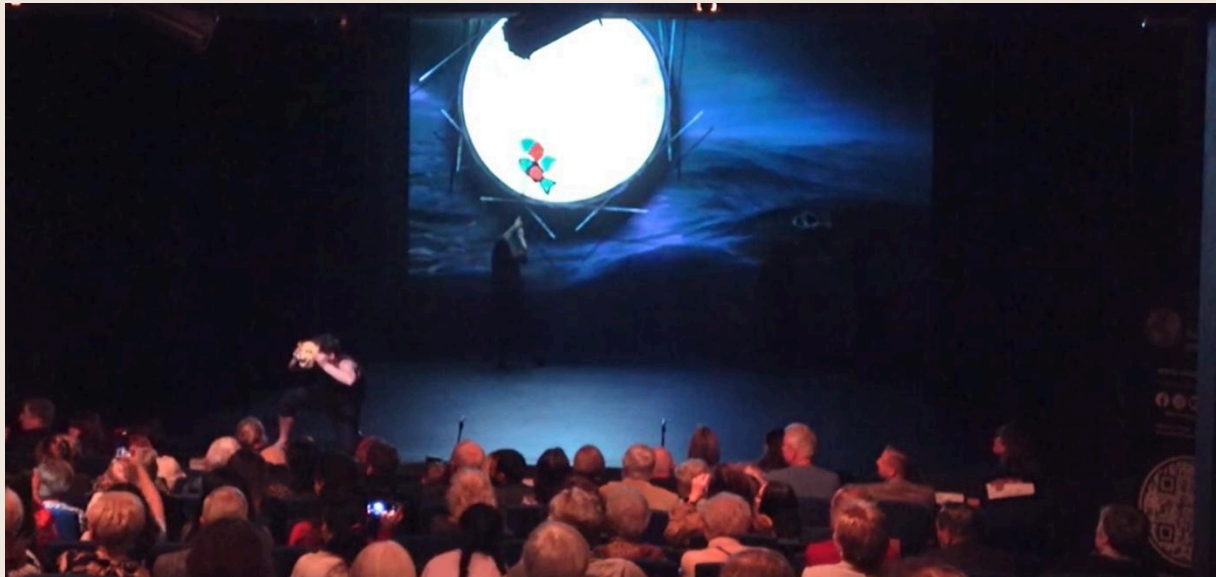
To oznacza przemianę:

- z rybaka → w symboliczną postać (świadek / instynkt / siła zwierzęca)



### Przejście do ruchu

- **Zmiany dźwiękowe** → rozpoczęcie muzyki ruchowej:
  - o <https://www.youtube.com/watch?v=MIVXBxAuDGw>
- **Zmiana projekcji** → pojawiają się ryby / cienie ryb



### Część 3 – Wejście podróżników (Stado)

Podróżnicy wchodzą z **przestrzeni dla publiczności (przez widownię)**. Wchodzą na scenę i natychmiast tworzą grupę.

### Ruch stada

Podróżnicy poruszają się jak jedno ciało (ławka ryb):

- w tym samym kierunku
- w tym samym rytmie
- mała odległość między ciałami
- delikatny, płynny ruch

Rybak (w masce) pozostaje na scenie, obserwując.



### **Rozbijanie stada**

Stopniowo ruch się zmienia:

- jedna osoba zatrzymuje się
- inna zmienia kierunek
- kolejna przyspiesza
- kolejna zastyga

Grupa traci jedność.

Stado staje się grupą jednostek

### **Odkrywanie przedmiotów**

Każdy z podróżników pokazuje teraz swój osobisty przedmiot.

Przykłady:

- klucze
- medalion
- zdjęcie
- szmatka
- szalik
- szalik

W tej chwili nikt nie mówi.



**Koniec sceny**

- ruch zwalnia
- muzyka cichnie
- wykonawcy pozostają w swoich indywidualnych pozycjach

\*\*\*

## **Scena 5 – Historie podróżników**

Ta scena składa się z krótkich solówek i obrazów.

**Scena 5A – Nosiciel pamięci**

## Wykonawca na scenie

- Nosiciel pamięci

## Rekwizyt

- medalion

## Akcja

Wykonawca wychodzi na przód sceny, trzymając medalion. Sposób przekazania powinien być bezpośredni i osobisty.



## Tekst mówiony (przykład):

### Język: polski i hiszpański (tłumaczenie na Księżycu)

*Moja mama dała mi ten medalion.*

*W środku znajduje się ziarno kawy.*

*Ziarno kawy kolumbijskiej.*

*Dała mi go, zanim wyjechałem.*

*Żebym zabrał go ze sobą do domu.*

*Mamo,*

*nie zapominaj o mnie.*

*Wciąż go dotykam, gdy się boję.*

*Nadal noszę to ze sobą, gdy podróżuję.*

*Wciąż noszę ją ze sobą.*

## **Scena 5B – Poszukiwacz domu**

### **Obraz sceniczny**

Bardziej intymne światło izoluje wykonawcę z kluczykami.

### **Wykonawca na scenie**

- Poszukiwacz domu

### **Rekwizyt**

- klucze

### **Akcja**

- Akcja powinna sugerować poszukiwanie zagubionego pokoju, zagubionego adresu, zagubionych drzwi lub miejsca powrotu. Jednocześnie z głośników rozbrzmiewa nagrany głos:

#### **Nagrany tekst w języku polskim (wiersz Darwisha):**

*NIE MA JUŻ DLA NAS MIEJSCA NA ZIEMI (przełożyła Hanna Jankowska)*

*Nie ma już dla nas miejsca na ziemi. Stłoczyliśmy się*

*w ostatnim przejściu*

*i odejmujemy członki ciała, by móc się precyzyjnie*

*Ziemia wyciska z nas soki. Obyśmy byli pszenicą, która  
umiera, by żyć.*

*Obyśmy byli matką naszą, by poznać, co to litość  
matczyna.*

*Obyśmy byli obrazami skał, których odbicie uniesie nasz  
sen.*

*Ujrzeliśmy twarze tych, których ostatni z nas zabije  
w ostatniej obronie duszy.*

*Zapłakaliśmy z żalu nad ich dziećmi. Zobaczyliśmy  
twarze tych,  
którzy nasze dzieci wyrzucą z okien tej ostatniej  
przestrzeni.*

*Nasze gwiazdy rozwieszą lustra.*

*Dokąd pójdziemy znad tej ostatniej granicy? Dokąd  
polecą ptaki z ostatniego nieba?*

*Gdzie zasną rośliny, gdy ucichł ostatni powiew?*

*Napiszemy nasze imiona zabarwioną na szkarłatno parą.*

*Obetniemy dłoń pieśni, żeby nasze ciało mogło ją  
dokończyć.*

*Tutaj umrzemy. Tu, w ostatnim przejściu. Tu, właśnie  
tutaj z naszej krwi wyrośnie  
drzewo oliwne.*



### **Scena 5C – Ciało na czerwonej tkaninie**

#### **Obraz sceniczny**

Wykonawca ubrany na biało jest ciągnięty po długim czerwonym płótnie. Białe ubranie zaznacza ciało. Czerwone płótno symbolizuje krew.

#### **Artyści na scenie**

- Ciało
- Artysta ciągnący ciało
- Strażnik graniczny

#### **Akcja**

Ciało jest ciągnięte po scenie na czerwonym materiale. Białe ubranie wykonawcy tworzy obraz zwłok. Ciało jest umieszczone na czerwonym materiale lub z nim tak, aby wrażenie krwi pozostało widoczne. Jednocześnie w tle obecny jest strażnik graniczny, wskazujący (jakby celując bronią) w stronę osoby ciągnącej ciało, co tworzy poczucie zagrożenia i kontroli



### **Scena 5D – Osoba w żałobie i róże**

#### **Występujący na scenie**

- Osoba w żałobie (ten sam wykonawca, który ciągnął ciało)
- Osoba niosąca róże

#### **Rekwizyty**

- czerwone róże

#### **Dźwięk**

Turecka pieśń żałobna, śpiewana na żywo lub odtwarzana z nagrania:

<https://www.youtube.com/watch?v=mWv2VWVclOE>

#### **Akcja**

Podczas lamentu osoba niosąca róże układa je pojedynczo na scenie. Ruchy powinny być powolne i przemyślane.



### **Koniec sceny**

Lament się kończy. Następuje cisza. Róże pozostają na scenie.

\*\*\*

## **Scena 6 – Sprzątanie róż**

### **Obraz sceniczny**

Ostre, białe światło. Na scenie wciąż widoczne są róże i inne pozostałości. Atmosfera zmienia się z żałoby w kontrolę i wymazywanie.

### **Wykonawcy na scenie**

- Sprzątacze
- Polityk
- Córka polityka
- Strażnik graniczny

### **Dźwięk**

W tle słychać brzęczenie pszczół. Słychać montaż wypowiedzi polityków na temat migracji.

### **Akcja – część 1**

Sprzątaczką wchodzi z miotłą i zaczyna zmiatać róże. Zachowuje się jak ktoś zmuszony do sprzątania po publicznej żałobie. Jest poirytowana, powtarza te same czynności, jest zmęczona i coraz bardziej poruszona.



### **Tekst mówiony**

#### **Język: turecki i angielski (tłumaczenie na słońcu)**

*O Boże... znowu?*

*Znowu to?*

*Spójrz na ten bałagan!*

*Róże wszędzie!*

*Brud!*

*Nikogo to nie obchodzi!*

*Obrzydliwe!*

#### **Akcja – część 2**

Polityk i jego córka wchodzi wraz ze strażnikiem granicznym. Ich autorytet powinien dominować na scenie bez przesadnych ruchów.

### **Tekst mówiony**

#### **Język: polski**

*Dla mojego własnego dobra*

*wszystkie sprawy ustąpią;*

*Zanurzyłem się  
tak głęboko, że  
gdybym już nie brodził dalej,  
powrót byłby równie męczący jak dalsza droga.*



### **Akcja – część 3**

Sprzątaczką reaguje emocjonalnie na polityka i próbuje do niego podejść. Straż graniczna uniemożliwia kontakt.

Córka polityka podchodzi do sprzątaczkę i zwraca się do niej. Staje za sprzątaczką, prowadzi jej ręce, bierze jedną różę i odłamuje kwiat od łodygi. Gest musi być chłodny, widoczny i opanowany.

### **Tekst mówiony**

#### **Język: polski**

*Nie tak, proszę pani.*

*W takich sprawach nie wolno  
dać ponieść emocjom.*



### **Koniec sceny**

Polityk, córka i strażnik wychodzą. Sprzątaczką zostaje sama, patrząc na swoje dłonie. Projektcja staje się czerwona. Odgłos pszczoł trwa jeszcze chwilę, po czym cichnie.



### **Scena 7 – Stół / Przedmioty / Ostateczny rytuał**

#### **Występujący na scenie**

- Rybak
- Strażnik rodzinnej księgi
- Podróżnicy

### **Akcja – część 1**

Rybak i strażnik księgi rodowej spotykają się na środku sceny.

Wymieniają się przedmiotami:

- rybak wręcza maskę jaguara
- strażnik wręcza księgę rodzinną

Ta wymiana symbolizuje przekazanie pamięci, świadectwa i historii.

### **Teksty mówione: portugalski i hiszpański (tłumaczenie na księżycu)**

→ *Nie mogę zapomnieć morza... pozostaje ono we mnie.*

→ *Morze pamięta imiona, które wymazuje wiatr.*

→ *Czasami cisza przemawia głośniejsz niż ciało.*

→ *A jeśli ono spojrzy na mnie... czy będę umiał spojrzeć na siebie w nim?*

→ *Morze nie odpowiada – oddaje tylko tym, którzy słuchają jego pieśni.*



### **Akcja – część 2**

Podróżnicy wnoszą drewniany stół i ustawiają go na środku sceny. Na stole leżą wszystkie osobiste przedmioty.

### **Akcja – część 3**

Podróżnicy poruszają się wokół stołu po okręgu. Ten ruch powinien sprawiać wrażenie wspólnego rytuału.

### **Muzyka**

<https://www.youtube.com/watch?v=Ys5xfgn5rlo>



\*\*\*

## **Scena 8 – Epilog**

### **Obraz sceniczny**

Wszyscy wykonawcy pozostają widoczni wokół stołu. Muzyka cichnie. Wchodzi przewodnik.

### **Aktor na scenie**

- Przewodnik
- Zespół pozostaje w bezruchu

### **Akcja**

Przewodnik robi krok do przodu, spogląda na stół, ludzi i przedmioty, a następnie zwraca się do publiczności.



### **Tekst mówiony**

**Język: angielski (tłumaczenie na Księżycu)**

*Brzeg jest teraz pusty.*

*Jaguar zniknął z powrotem w dżungli.*

*Ryba powróciła w głąb.*

*Odeszły.*

*A jednak ich ślady wciąż pozostają,*

*cicho,*

*w nas.*

**Koniec przedstawienia**

Zgaszenie świateł.

## Wersja II – Rzym, Włochy

### Format spektaklu

Ta wersja zachowuje te same główne tematy co wersja z Leszna – dom, pamięć rodzinną, migrację, żalobę i przemoc polityczną – ale zmienia formę i ton, aby dopasować się do innego kontekstu.

Wersja rzymska jest bardziej bezpośrednia, mniej poetycka i silniej powiązana z aktualną lokalną rzeczywistością. Nie wykorzystuje projekcji. Zamiast tego spektakl opiera się w większym stopniu na ciałach, przedmiotach, języku mówionym oraz bezpośredniej obecności wykonawców w przestrzeni.

W tej wersji bierze również udział młoda dziewczyna, a spektakl kończy się publiczną dyskusją panelową.

### Główne zmiany koncepcyjne

- brak projekcji
- wykorzystanie aktualnych i lokalnych odniesień
- mniej poetycki język, bardziej bezpośrednia mowa
- udział 10-letniej dziewczynki
- publiczna dyskusja panelowa po spektaklu

Spektakl powinien być wystawiony bez przerw między scenami. Przejścia są tworzone za pomocą światła, dźwięku, ruchu oraz zmiany rozmieszczenia wykonawców i przedmiotów w przestrzeni.

### Role w spektaklu

Potrzebne są następujące funkcje sceniczne:

- **Przewodnik** – otwiera i zamyka spektakl, zwracając się bezpośrednio do publiczności w języku włoskim; praktyczny, ironiczny, nieco zdystansowany; rozpoczyna wydarzenie i kończy je na końcu
- **Młoda dziewczyna** – pojawia się na początku z miską wody i papierową łódką, a następnie powraca w scenie hołdu, śpiewając

- **Rybak** – pojawia się po scenie z książką; wykonuje fizyczną akcję ratunkową, a następnie wygłasza bezpośredni monolog w języku włoskim oparty na katastrofie statku w Cutro
- **Strażniczka rodzinnej księgi** – nosi i czyta małą księgę zawierającą imiona, daty, wyjazdy i zgony; czyta po portugalsku, podczas gdy inni oświetlają ją latarkami
- **Podróżnicy:**
  - **Nosiciel pamięci** – opowiada historię medalionu podarowanego mu przez matkę, po angielsku i hiszpańsku
  - **Poszukiwacz domu** – nosi klucze i szuka domu; pojawia się przy akompaniamencie muzyki oudu
  - **Ciało** – wykonawca ubrany na białą, niesiony lub ciągnięty na czerwonym materiale
  - **Osoba oplakująca** – przynosi lub ciągnie ciało, a później wraca sama, śpiewając turecką pieśń żałobną
  - **Niosący różę** – wchodzi podczas lamentu i kładzie różę na desce
- **Strażnik graniczny** – pojawia się podczas sceny z trupem, a później wraz z politykami; buduje atmosferę zagrożenia, nadzoru i zablokowanego dostępu
- **Sprzątacze** – wchodzi z miotłą i sprząta różę, mówiąc po turecku i angielsku
- **Polityk** – wchodzi z autorytetem i cytuje Szekspira
- **Córka polityka** – chłodna, spokojna, elegancka; wydaje polecenia sprzątacze i łamie różę w opanowanym gościu

## Przestrzeń sceniczna

Scena powinna pozostać w większości otwarta. Ponieważ nie ma projekcji, przestrzeń musi być kształtowana przez ciała, przedmioty, dźwięk i światło.

## Podstawowy układ

- **Strefa dla publiczności / pierwszy rząd:** wykonawcy siedzą tam już na początku
- **Środek sceny:** otwarta przestrzeń sceniczna

- **Środek sceny, obraz początkowy:** szklana miska wypełniona wodą
- **Głębokość sceny / tył:** strefa wejściowa do scen zespołowych
- **Przednia część sceny / przód:** ostateczne ustawienie deski podczas sceny hołdu

## Rekwizyty

Potrzebne są następujące rekwizyty:

- jedna szklana miska wypełniona wodą
- jedna papierowa łódka
- jeden mały rodzinny notes
- jedna maska jaguara
- jedna lina lub żyłka wędkarska
- jeden pęk kluczy
- jeden medalion
- czerwone róże
- jedna miotła
- jedna deska / drewniany panel służący do przyjmowania róż i przedmiotów
- jedna długa czerwona tkanina
- latarki dla zespołu
- przedmioty osobiste przewożone przez podróżnych, na przykład:
  - o zdjęcia
  - o szaliki
  - o muszelki
  - o tkaniny
  - o chustki
  - o małe torebki

## **Kostiumy**

Kostiumy powinny być proste i czytelne.

- **Podróżnicy:** odzież codzienna
- **Rybak:** praktyczna odzież robocza
- **Przewodnik:** wizualnie wyróżniający się na tle reszty zespołu
- **Polityk i córka polityka:** stroje wizytowe
- **Sprzątacze:** praktyczny strój osoby sprzątajacej po imprezie
- **Ciało:** ubrane całkowicie lub głównie na biało
- **Młoda dziewczyna:** skromny strój

Maska jaguara jest głównym symbolicznym elementem kostiumu.

## **Dźwięk i muzyka**

### **Początek**

- dźwięk rozmów telefonicznych

### **Scena 2**

- nie jest wymagana konkretna piosenka; atmosfera powinna pozostać ciepła i ludzka

### **Scena 3**

- bez muzyki

### **Scena 4**

- burza / atmosfera rozbicia statku Cutro
- głosy wołające o pomoc

### **Scena 5**

- mocna, rytmiczna muzyka do tańca jaguara

### **Scena 6**

- muzyka oudu dla poszukiwacza domu

- Turecka lamentacja podczas sekwencji żałobnej

#### **Scena 7**

- nie jest wymagana dodatkowa muzyka, chyba że jest potrzebna dla rytmu przejścia

#### **Scena 8**

- bez muzyki

\*\*\*

## **Opis poszczególnych scen**

### **Scena 1 – Otwarcie**

#### **Wygląd sceny**

Kiedy publiczność wchodzi, wszyscy wykonawcy siedzą już w pierwszym rzędzie. Scena jest pusta. Na środku sceny stoi szklana miska wypełniona wodą.

#### **Dźwięk**

Spektakl rozpoczyna się od dźwięków rozmów telefonicznych.

#### **Występujący na scenie**

- Młoda dziewczyna
- Przewodnik
- pozostali wykonawcy zaczynają w strefie dla publiczności / w pierwszym rzędzie

#### **Akcja**

Światła powoli się rozjaśniają.

Najpierw wchodzi Młoda Dziewczyna. Podchodzi do miski z wodą, bawi się nią i wkłada do środka papierowy stateczek.



Następnie wchodzi Przewodniczka. Zwraca się bezpośrednio do publiczności po włosku. Jej ton jest praktyczny, ironiczny, nieco zdystansowany i energiczny. Nie wyjaśnia historii w poważny ani literacki sposób; zamiast tego rozpoczyna wydarzenie, popycha je do przodu i zaprasza wszystkich do rozpoczęcia.

Po przemowie wzywa wykonawców na scenę.

### **Tekst mówiony**

#### **Język: włoski**

*Jesteście tutaj? Świetnie! Zaczynamy!... Chwileczkę! To jest moment, w którym powinnam wyjaśnić fabułę, historię, motywy... ale nie mam na to ochoty! Mam nadzieję, że jesteście gotowi, bo skoro już tu jesteście, będziecie musieli oglądać! Jedyna rada, jaką mogę wam dać, to mieć oczy szeroko otwarte. Czy aktorzy i wy jesteście gotowi? W takim razie zaczynamy!*

#### **Koniec sceny**

Aktorzy przechodzą z pierwszego rzędu w kierunku sceny, a akcja toczy się dalej.

\*\*\*

## **Scena 2 – Dom**

### **Obraz sceniczny**

Przez lekką mgłę na tyłach sceny zaczynają pojawiać się postacie. Scena powinna sprawiać wrażenie ciepłej, otwartej i pełnej życia.

### **Wykonawcy na scenie**

- Podróżnicy

### **Akcja**

Podróżni wchodzą pojedynczo lub w niewielkich odstępach czasu, a każdy z nich charakteryzuje się indywidualnym stylem ruchu. Ich ciała powinny emanować energią, nadzieją i wspomnieniami.

Każdy wykonawca mówi w swoim języku – polskim, hiszpańskim, włoskim, tureckim, angielskim lub innym języku obecnym w grupie – wspominając dom, rodzinę, codzienne życie i bliskich.

Scena powinna sprawiać wrażenie spontanicznej, ale jednocześnie zharmonizowanej jako obraz grupowy.



### **Kompozycja sceny**

Nie jest to scena strachu ani fragmentacji. Powinna ona nieść ze sobą ciepło, ludzką obecność i poczucie przynależności.

### **Zakończenie sceny**

Atmosfera stopniowo skupia się na kolejnej postaci.

### **Scena 3 – Mała książeczka o podróżach**

#### **Znaczenie przedmiotu**

Mała książeczka jest kroniką rodziny, a także zapisem wyjazdów, nieobecności, bezimiennych zmarłych i historii migracji. W tej wersji archiwum rodzinne przerywają odniesienia do niedawnych tragedii publicznych.

#### **Obraz sceniczny**

Występuje na scenę opiekunka rodzinnej księgi. Pozostali pozostają na scenie i oświetlają ją latarkami.

#### **Występujący na scenie**

- Opiekunka rodzinnej księgi
- Podróżnicy z latarkami

#### **Akcja**

Opiekunka rodzinnej księgi zwraca się twarzą do publiczności i czyta z małej książeczki po portugalsku. Jej ton jest neutralny, rzeczowy i niemal urzędniczy. Imiona i daty powinny brzmieć jak wpisy w archiwum.

Jej ruchy są minimalne. Traktuje książkę ostrożnie, wykonując bardzo niewielkie gesty.

Zespół stoi wokół niej lub za nią, oświetlając ją i książkę latarkami.



### **Tekst mówiony**

#### **Język: portugalski i włoskie odniesienia w tekście**

*Morgado urodził się 9 października 1937 r.*

*Lutinha urodziła się 20 lutego 1940 r.*

*23 maja 2021 r.: Musa Balde, Turyn.*

*Ninì urodziła się 22 czerwca 1942 r.*

*Chicho i Chicho urodzili się 29 marca 1945 r.*

*Tujinha urodziła się 18 października 1947 r.*

*Nasze wesele odbyło się 9 lipca 1938 r.*

*Wrzesień 2015 r.: Alan Kurdi, Bodrum.*

*2023, Cutro, NN*

*Lurdes urodziła się 3 lutego 1951 r.*

*Julio urodził się 13 lipca 1953 r.*

*Morgado przeprowadził się z Boavisty do Praii 8 czerwca 1964 r.*

*Wyjechał za granicę 27 lipca 1964 r.*

*Ines urodziła się 22 grudnia 1955 r.*

*2026, Niscemi, Morze Śródziemne NN*

*NN*

*NN*

*NN*

*NN*

## **Koniec sceny**

Po zakończeniu czytania osoby związane z nienazwanym zmarłym („NN”) opuszczają scenę. Scena opróżnia się przed następną sceną.

\*\*\*

## **Scena 4 – Rybak**

### **Obraz sceniczny**

Atmosfera staje się mroczna, niestabilna i morska.

### **Dźwięk**

- burza
- odgłosy rozbicia statku
- głosy wołające o pomoc

### **Artyści na scenie**

- Rybak

### **Akcja**

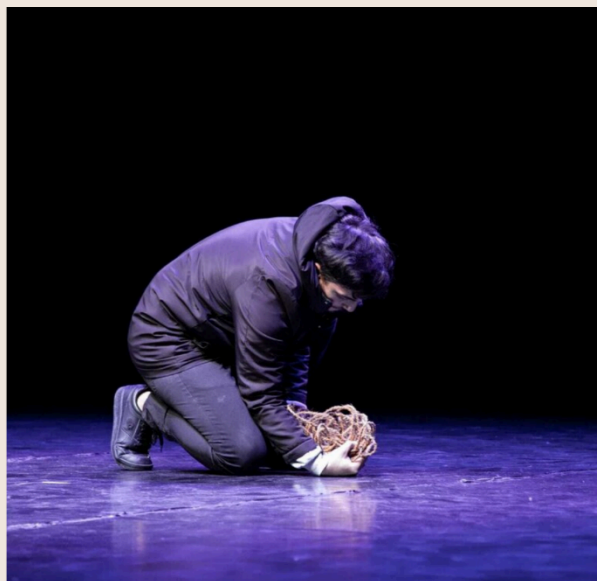
Wchodzi rybak i przygotowuje swoją linkę do łowienia.

Następnie słychać głosy.

Rozpoczyna fizyczną akcję ratunkową:

- wyciąga
- wyciąga ludzi z morza
- ciągnąc ich w kierunku brzegu
- walcząc z siłą wody

Po fizycznej akcji mówi bezpośrednio po włosku. Ton powinien być prosty, bezpośredni i oparty na doświadczeniu życiowym.



### **Tekst mówiony**

#### **Język: włoski**

*Byłem na plaży, łowiłem na wędkę. W pewnym momencie usłyszałem krzyki, ale było ciemno, nic nie widać. Włączyłem latarkę w telefonie i to, co zobaczyłem... nigdy tego nie zapomnę. Ludzie krzyczeli. Ciała na plaży. Morze znów je wciągało. Próbowalem złapać jak najwięcej osób, wyciągnąć je z wody, przenieść na piasek, na ląd. Ale prąd był silny, morze wzburzone, a oni wymykali mi się z rąk. Po chwili przybyli ratownicy. Nie podniosłem alarmu, to znaczy... myślę, że już o tym wiedzieli. Do nikogo nie dzwoniłem. W tamtej chwili myślałem tylko o ratowaniu ludzi. Prawdziwa rzeź. Prawdziwa rzeź. Prawie im się udało. Gdyby morze było spokojne, gdybyśmy mieli łódź, uratowalibyśmy ich wszystkich. To mnie wkurza. Bardzo wkurza. Nie idę już nad morze, przynajmniej przez jakiś czas. Od trzech dni nie śpię. Nie jem. Nielatwo o tym zapomnieć. Wciąż mam te obrazy przed oczami. I trochę... trochę mnie to złamało.*

#### **Koniec sceny**

Monolog kończy się w atmosferze wyczerpania i rozłamu. Z tego napięcia wyłania się kolejna scena.

\*\*\*

## **Scena 5 – Taniec jaguara**

#### **Obraz sceniczny**

Pojawia się maska jaguara. Rozbrzmiewa mocna, rytmiczna muzyka.

### **Wykonawcy na scenie**

- Przewodnik
- Podróżni

### **Akcja**

Przewodnik wykonuje taniec jaguara.

Z tyłu sceny wkraczają podróżnicy niczym ławica ryb. Początkowo poruszają się jako zbiorowość. Następnie, jeden po drugim, wkraczają w światło i ujawniają swoją indywidualność poprzez swoje ciała oraz osobiste przedmioty, które noszą.



### **Koniec sceny**

Stado rozpada się na pojedyncze postacie, co prowadzi do sekwencji opowieści podróżników.

\*\*\*

## **Scena 6 – Podróżni**

Ta scena składa się z serii krótkich działań i wypowiedzi.

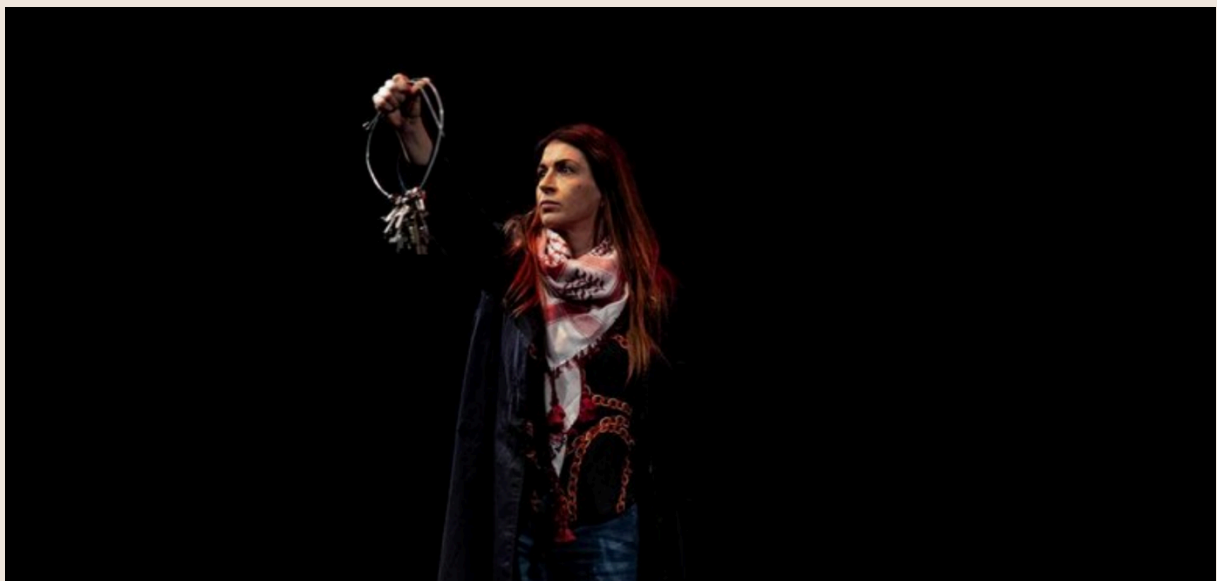
### **Część 1 – Nosiciel pamięci**

Nosiciel pamięci podchodzi do publiczności i opowiada, po angielsku i hiszpańsku, historię medalionu podarowanego mu przez matkę, zawierającego kolumbijskie ziarno kawy.



### **Część 2 – Poszukiwaczka domu**

Osoba poszukująca domu wchodzi przy akompaniamencie muzyki oudu i wiersza Darwisha, nagranych w języku włoskim. Niesie klucze i szuka domu.



### **Część 3 – Ciało i strażnik**

Ciało, ubrane na biało, jest niesione lub wleczone po scenie na czerwonym materiale. Pojawia się strażnik graniczny i tworzy atmosferę zagrożenia i kontroli.



### Część 5 – Żaloba i róże

Osoba w żałobie wraca sama i śpiewa turecką pieśń żałobną. Podczas pieśni pojawia się osoba niosąca róże i kładzie je na desce.



### Koniec sceny

Lament dobiega końca. Na scenie pozostają róże, tablica i ślady żałoby.

\*\*\*

### Scena 7 – Łamanie róż

#### Obraz sceniczny

Widoczne są tylko róże na desce.

### **Wykonawcy na scenie**

- Sprzątaczk
- Polityk
- Córka polityka
- Strażnik graniczny

### **Akcja – część 1**

Sprzątaczk wchodzi z miotłą i energicznie zmiata, mamrocząc po turecku i angielsku. Jej mowa staje się gorzką litanią.

### **Tekst mówiony**

#### **Język: turecki i angielski**

*O Boże... znowu? Znowu to samo! Spójrz na ten bałagan! Róże wszędzie! Brud... brud!  
Nikogo to nie obchodzi! Obrzydliwe! Są wszędzie!*

### **Akcja – część 2**

Wchodzi polityk wraz z córką, a za nimi strażnik graniczny.

#### **Polityk przemawia retorycznie po angielsku:**

*Dla mojego własnego dobra  
Wszystkie sprawy muszę ustąpić; Jestem tak głęboko  
tak głęboko, że gdybym nie brodził dalej,  
powrót byłby równie uciążliwy jak dalsza wędrówka.*

Sprzątaczk rozpromienia się, gdy go widzi, i próbuje uściskać mu dłoń, ale strażnik ją powstrzymuje.

### **Akcja – część 3**

Córka polityka podchodzi spokojnie i mówi:

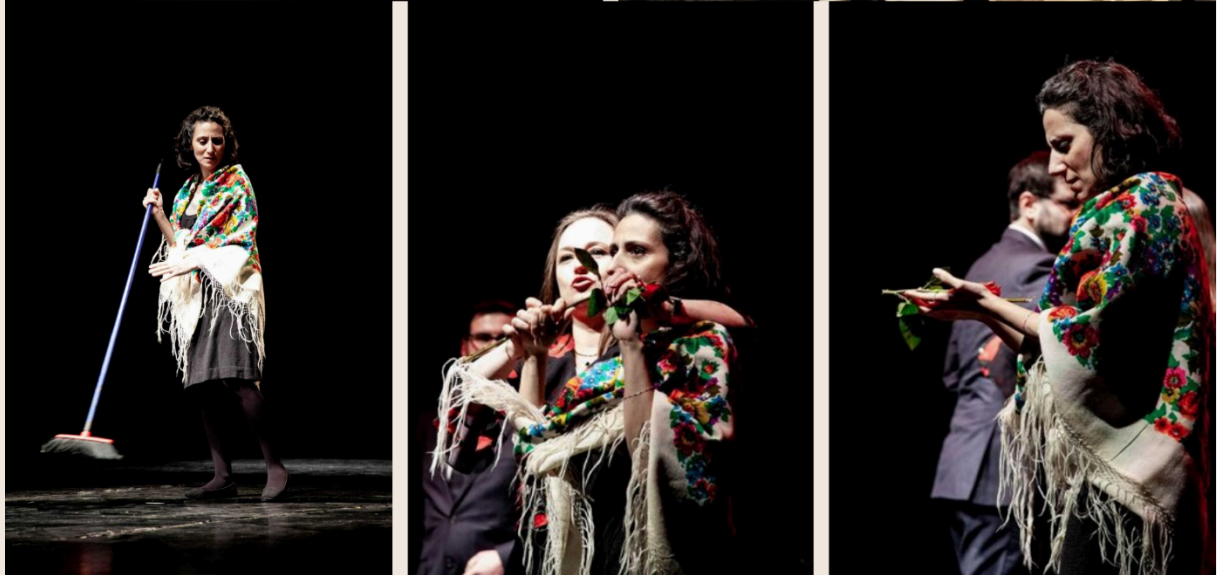
*Nie tak, proszę pani. W takich sprawach nie wolno dać się ponieść emocjom.*

Staje za Sprzątaczką, prowadzi jej ręce, bierze różę i zrywa kwiat z łodygi.

Gest powinien być prosty, zimny i brutalny.

Następnie polityk, jego córka i strażnik odchodzą.

Sprzątaczką pozostaje jak zamrożona, wpatrując się w swoje dłonie.



\*\*\*

## Scena 8 – Hold

### Aktorzy na scenie

- Młoda dziewczyna
- Strażniczka rodzinnej księgi
- Podróżnicy

### Akcja

Młoda dziewczyna wchodzi śpiewając, w towarzystwie opiekuna rodzinnej księgi.

Stopniowo powracają pozostali. Umieszczają i zawieszają swoje osobiste przedmioty na tablicy wraz z różami.

Następnie przenoszą tablicę na przednią krawędź sceny.

Kiedy młoda dziewczyna kończy śpiewać, wchodzi przewodnik.

Przewodnik wkracza, zatrzymuje aktorów i w bezpośredni, niemal żartobliwy sposób kończy przedstawienie.



**Tekst mówiony**

**Język: włoski**

*No i jak, widzieliście to? Podobato się? Jeśli tak, to prosimy o oklaski!*

**Koniec przedstawienia**

Zgaszenie świateł.

\*\*\*

## **Dane kontaktowe partnerów projektu**

### **Fundacja Cooperacja**

[www.cooperacja.pl](http://www.cooperacja.pl)

fundacja.cooperacja@gmail.com

### **Le Tre Ghinee**

[www.letreghinee.it](http://www.letreghinee.it)

info@letreghinee.org

### **Urząd Miasta Beşiktaş**

[www.besiktas.bel.tr](http://www.besiktas.bel.tr)

euproject@besiktas.bel.tr