

Janina Szypszak

Funkcje społeczne amatorskich zespołów teatralnych

Przegląd Socjologiczny / Sociological Review 22/1, 123-129

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

kierują uwagę na rolę, którą odgrywają obecnie czynniki wprawdzie drugorzędne, lecz bardziej bezpośrednio kształtujące podziały społeczne. Mniej lub bardziej wyraźne podziały społeczne, istnienie wyodrębnionych grup lub środowisk społecznych, często oparty na podobieństwie zawodu, wykształcenia i stanowiska, nie są jeszcze dostatecznie zbadane i opracowane teoretycznie.

Jaką rolę np. odgrywają w życiu społecznym i jakie miejsce zajmują w strukturze społecznej miejskich społeczności lokalnych w Polsce środowiska zawodowe, np. środowiska lekarzy czy inżynierów? Jest to tylko jeden z wielu interesujących problemów, jakie można wysunąć. Szersze i głębsze zbadanie tego aspektu struktury społecznej może, jak się wydaje, wnieść wiele nowego do obrazu przemian społecznych zachodzących w naszym kraju.

JANINA SZYPSZAK — ŁÓDŹ

FUNKCJE SPOŁECZNE AMATORSKICH ZESPOŁÓW TEATRALNYCH*

Przyjęto, że teatry amatorskie są zespołami ludzi nie wyszkolonych aktorsko, nie utrzymujących się z pracy artystycznej, a traktujących ją jako zajęcie miłośnicze zaspokajające zainteresowania w ramach czasu wolnego. Amatorstwo artystyczne jest według A. Kamińskiego rodzajem wczasów i może, jak każdy rodzaj tak pojętych czynności, spełniać trzy podstawowe, równorzędnie traktowane funkcje wczasów: odpoczynku, zabawy i rozwoju osobistego¹.

Amatorskie zespoły teatralne wydały się godne zainteresowania nie tylko jako formy, w ramach których ludzie zaspokajają swe indywidualne potrzeby wczasowe. Jako placówki życia społeczno-kulturalnego zespoły takie są w centrum uwagi wyspecjalizowanych organizacji upowszechniania kultury. Celem badań było między innymi zestawienie modelu teatru amatorskiego ze sposobem jego realizacji.

Środki masowego przekazu służą w znacznym stopniu zaspokajaniu potrzeb wczasowych we wszystkich funkcjach czasu wolnego — odpoczynku, zabawy i pracy nad sobą. W związku z tym mówi się o postępującym w miarę ich rozwoju nieuchronnym spadku zainteresowań amatorską aktywnością artystyczną. Podkreślana jest tu zwłaszcza rosnąca u nas rola telewizji². Jedno z pytań pracy odnosiło się do przyczyn kryzysu ruchu amatorskiego i udziału w tym zjawisku przedkładania telewizji nad inne formy wczasów.

Do badań wybrano trzy zespoły teatralne: wiejski, robotniczy i studencki. Podobieństwa i różnice w sposobie funkcjonowania teatrów amatorskich ze wzglę-

* Komunikat oparty na pracy magisterskiej wykonanej na UE w roku akademickim 1965—1966 pod kierunkiem doc. dra Aleksandra Kamińskiego.

¹ A. Kamiński, *Czas wolny i jego problematyka społeczno-wychowawcza*, Wrocław 1965. Autor określa terminem wczasy „zajęcia i zachowanie się w czasie wolnym od pracy zarobkowej normalnej i dodatkowej, od zaspokajania potrzeb organizmu, od obowiązków domowych i kształcenia się uczelnianego — podejmowane dobrowolnie dla odpoczynku, zabawy i własnego rozwoju umysłowego, społecznego, artystycznego, technicznego, fizycznego” (s. 88).

² S. Żółkiewski, *O kulturze Polski Ludowej*, Warszawa 1964, s. 245.

du na specyfikę środowisk, w jakich działają — oto jeszcze jedna kwestia, dla której oświetlenia podjęto badania.

Ograniczono się do zespołów skupiających młodzież. Była to dość ważna wspólna cecha zróżnicowanych środowiskowo zespołów. Dodatkowe, obok zbliżonych zainteresowań, podobieństwo wieku³ uczestników wszystkich zespołów uprawnia bowiem do analizowania funkcji teatrów amatorskich w odniesieniu do jednakowych potrzeb psycho-społecznych młodzieży i jej możliwości dysponowania wolnym czasem. Młodzież stanowi kategorię o dużej ilości czasu wolnego, także na wsi, przynajmniej zimą, gdy trwały badania. Dopiero środowiska poszczególnych kategorii społeczno-zawodowych różnicują spożytkowanie czasów młodzieży przy pomocy swoistych wzorów, lecz przede wszystkim, gdy następuje proces dostosowywania się do ogólnych wzorów kulturowych i zacierania śladów środowiskowych odrębności, poprzez różnice w obiektywnych warunkach dostępu do dóbr i wartości.

Badania zostały przeprowadzone głównie w okresie od października 1965 do marca 1966 w zespole Koła ZMW w P., w zespole „Małgosia” przy ZPO w Łodzi, w Studenckim Teatrze 77 w Łodzi.

Wybór ich podyktowany był względami o tyle ważnymi dla badań, że spełniały w wysokim stopniu warunki adekwatności do założeń tytułowych pracy — skupiały ludzi względnie jednorodnych pod względem przynależności do wybranych kategorii społeczno-zawodowych. W badaniach zastosowano metodę monograficzną — studium przypadków w oparciu o obserwację zespołów podczas prób, występów i spotkań towarzyskich (obserwacja w teatrze studenckim miała charakter obserwacji uczestniczącej); wywiady kwestionariuszowe z członkami zespołów na temat ich udziału w kulturze wyższego rzędu, historii ich uczestnictwa w zespole, opinii i postulatów dotyczących repertuaru, instruktora i stosunków panujących w zespole; testy socjometryczne; rozmowy z instruktorami zespołów i analizę dokumentów.

I. Wybrany do badań teatralny zespół koła ZMW działał w niewielkiej wsi P., oddalonej od Łodzi o 30 km, bardzo jeszcze tradycyjnej. Latem 1965 r. wieś otrzymała elektryczność i komunikację autobusową z Łodzią. We wsi istnieje tradycja przedstawień amatorskich. Dla wszystkich powojennych poczynań teatralnych wsi oparciem była świetlica szkolna, zupełnie nie wyposażona, niewielki jedyny publiczny lokal wsi, i nauczycielka, a uczestnicząca w nich młodzież tworzyła koło ZMW zawiązywane co dwa lub trzy lata od nowa przez roczniki wstępujące w kategorię młodzieży.

Obecnie istniejące koło ZMW założone w październiku 1965 liczy formalnie 17 osób, a w skład zespołu teatralnego, którego próby były jedynymi zebraniem koła, wchodziło 6 dziewcząt i 5 chłopców. Celem tej jedenastoosobowej grupy było przygotowanie i pokazanie przedstawienia⁴. Aby wypełnić to zadanie, grupa zbierała się w świetlicy dwa razy w tygodniu od listopada do lutego na próby prowadzone przez nauczycielkę.

Jak wynika z wywiadów — trzy osoby z zespołu określili pracę grupy jako „pokazywanie na scenie prawdy o życiu” lub „zastępowanie teatru zawodowego”. Prawie 3/4 zespołu za najwłaściwiej określające jego pracę uznało zdania: „zespół jest dla nas szkołą myślenia i dyskusji” lub „zespół daje możliwości rozrywki, miło spędzamy tu wolny czas”. Dość wyraźny wybór tych drugich wartości po-

³ A. Kamiński, *Prehistoria polskich związków młodzieży*, Warszawa 1959.

⁴ Przygotowano anonimową sceniczną adaptację baśni Andersena *Nowa szata króla*. Trzymiesięczny okres prób uwieńczyły dwa przedstawienia dla mieszkańców wsi P.

wodował zapewne, że wszystkie nie pisane, czy nawet nie wypowiedziane normy konieczne dla realizacji celu zespołów amatorskich, które uświadamia sobie każdy decydujący się na tę pracę (bądź punktualny, naucz się na czas roli, reaguj na wskazówki reżysera i in.), nie były należycie respektowane. Kiedykolwiek się przyszło do świetlicy w dniu prób (w inne dni świetlica była zamknięta) i jakkolwiek odegrało się swoją rolę, zawsze można było spotkać tam innych i miło spędzić z nimi czas. Sankcja w postaci zakazu wstępu do świetlicy była kilka razy stosowana przez nauczycielkę wobec osób przeszkadzających w prowadzeniu prób zbyt głośnym śmiechem, tupaniem i żartami. Byli to zwykle ci członkowie ZMW, którzy nie brali udziału w przedstawieniu. Zakaz wstępu do świetlicy, jedyna i najsurowsza kara, nie mógł być stosowany rygorystycznie, dlatego na każdej próbie były osoby niepożądane z punktu widzenia realizacji celu grupy.

O atrakcyjności zespołu dla członków stanowią następujące wzory spędzania czasu na próbach: tańce, śpiewanie, gonienie się, częstowanie cukierkami, rozmowy „o niczym”, odprowadzanie się grupkami do domów, obrzucanie śniegiem. Odpowiedzi na pytanie dotyczące proponowanych zmian w życiu zespołu dotyczyły głównie poprawy warunków ułatwiających współżycie towarzyskie, zaś tylko w trzech przypadkach odnosiły się do spraw związanych ze sceną i pracą zespołu.

Wydaje się, że większa część młodych ludzi w P. należy do zespołu amatorskiego głównie dlatego, że uczestnictwo w nim jest warunkiem wstępu do świetlicy. Nauczycielka, a także rodzice, którzy często sami w młodości grali w przedstawieniach, aprobuja przede wszystkim tę formę spędzania czasu przez młodzież.

Tak więc badany zespół wiejski można scharakteryzować następująco:

1. młodzieżowy teatr amatorski w P. zaspokaja najbardziej potrzebę wspólnoty w sytuacjach wczasowych; często bywa, że uczestniczenie w nim nie jest wynikiem zainteresowań teatralnych, a „przedstawianie” sztuki najniższego poziomu artystycznego jest bardziej rozrywką niż miłośnictwem teatralnym;

2. uczestnicy zespołu wyczuwając specyfikę przedstawień teatralnych tkwiącą w paraleli ról i sytuacji społecznych i teatralnych oczekują od zespołu amatorskiego zaspokojenia potrzeby oglądy towarzyskiej i umiejętności społecznego zachowania;

3. tradycja wiejska usankcjonowała pozytywnie teatr amatorski jako formę spędzania czasu młodzieży, a ubóstwo warunków materialnych sprawia, że teatr amatorski, nie wymagający niczego poza chętnymi do pracy, życzliwym instruktorem i schronieniem w zimie, jest jedynym zorganizowanym rodzajem wczasów w P.

II. Zakład przemysłu odzieżowego, w którym badano zespół „Małgosia”, mieści się w centrum Łodzi i zatrudnia około 2500 robotników. Posiada bibliotekę i dużą, bardzo dobrze wyposażoną świetlicę. Rada zakładowa w bieżącym roku kulturalno-oświatowym przeznaczyła na działalność świetlicy 50 tys. złotych. Zespół żywego słowa został zawiązany w 1960 r., w ostatnich trzech latach kierownik świetlicy zauważył większą niż na początku istnienia zespołu rotację członków, kilka razy zmieniali się także instruktorzy. W okresie badań liczba członków zespołu zmieniała się niespodziewanie z dnia na dzień. W ciągu 30 prób członkami zespołu było jedenastoro młodych robotników i robotnic.

Najważniejszą sprawą, która wymagała szczegółowej analizy, był fakt rozpadnięcia się zespołu. W trakcie badań zespół formalnie przestał istnieć. Sedno problemu zdaje się tkwić w zderzeniu się kilku przeciwstawnych lub przynajmniej nie pokrywających się koncepcji na temat pracy zespołu, reprezentowanych przez instytucję i osoby nań oddziałujące.

Pierwszą grupę funkcji, do wypełnienia których powołany był zespół, określały „Wytyczne do pracy w r. 1965/6 oraz inauguracji roku kulturalno-oświatowego w placówkach K-O” opracowane przez Wydział Kultury DRN w Łodzi. Tego ogólnikowo sformułowanego modelu pracy ideowo-wychowawczej w świetlicy nie reprezentowała żadna konkretna osoba stykająca się z zespołem, ani też nikt z zewnątrz nie sprawdzał stopnia jego realizacji.

Instruktorką zespołu była aktorka TV o długim stażu pracy z zespołami amatorskimi. Reprezentowała ona i starała się stosować w praktyce założenia Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego przy Ministerstwie Kultury. CPARA jest instytucją upatrującą sens istnienia zespołów amatorskich w wychowaniu przez sztukę, we wzbogacaniu kontaktów ludzi z literaturą i uwrażliwianiu na jej piękno⁵.

Natomiast między kierownikiem świetlicy a członkami zespołu istniało podobieństwo sądu na temat aktualnych i postulowanych form pracy. Było to mianowicie przekonanie, że obecnie istniejący zespół ze względu na styl pracy instruktorki i proponowany przez nią repertuar nie zaspokaja istotnych potrzeb młodych wykonawców i publiczności robotniczej. Jak wynikało z wywiadów, uczestnicy zespołu chętnie realizowaliby programy o charakterze rozrywkowym, przypominające „podwieczorki przy mikrofonie”.

Niezgodność modeli pracy zespołu doprowadziła do spadku frekwencji na próbach i rozwiązania zespołu.

III. Studencki Teatr 77 założyli studenci i absolwenci różnych łódzkich uczelni w październiku 1961 r. Jest to teatr, który ze względu na repertuar można nazwać teatrem poetyckim. W ciągu pięciu lat istnienia przewinęło się przez niego 37 osób w rolach reżyserów, akompaniatorów, kompozytorów, inspicjentów, elektryków, aktorów, garderobianych, piosenkarzy, widzów na przedstawieniach i uczestników wspólnych wyjazdów wakacyjnych.

Wydaje się, że w stosunku do prawie wszystkich można mówić o zainteresowaniu teatralnych, a teksty, w oparciu o które przygotowywano spektakle, są zaliczane do arcydzieł poezji światowej. Motywy przynależności do zespołu, a także ewentualne korzyści, jakie daje uczestnictwo w nim, rozłożyły się w wypowiedziach na 3 równe grupy — zabawa, kontakty towarzyskie i rozwój zainteresowań teatralnych i muzycznych. Aktualnych członków zespołu łączy przyjaźń. Chętnie spędzają wspólnie czas także poza próbami. Z próbami poszczególnych przedstawień były związane różne zabawowe zwyczaje: ping-pong, szachy, gra w kości, śpiew, taniec i inne.

Studencki Teatr 77 przeżył dwie uchwytnie do odróżnienia fazy istnienia. O tożsamości zespołu stanowi nazwa, ZSP jako instytucja patronująca, linia repertuarowa i dorobek, a przede wszystkim osoba reżysera-przywódcy. Z obu okresami łączy się jednak inne miejsce prób i przedstawień, inni (poza czterema) członkowie, inne stosunki i atmosfera wśród nich panująca. Najważniejszym faktem w życiu zespołu była zmiana lokalu, w którym działał teatr. Właściwie model członka zespołu, a także normy i model pracy nad przedstawieniem nie uległ zmianie, lecz stracił znaczenie, jakie nadawano mu w pierwszej fazie pracy. Stopniowo nauka roli na pamięć odbywała się już tylko na próbach, ćwiczenia dykcyjne i solmizacyjne przyjmowane były niechętnie, dyskusji nad sposobami interpretacji prawie nie było, a spóźnienia lub nieobecność na próbach zdarzały się coraz częściej.

⁵ J. Ludawska, *O działalności Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego — CPARA*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. IV, 1960, nr 4, s.208—220.

Spróbowano ustalić niektóre czynniki sprzyjające w ostatnim czasie kryzysowi zespołu.

Aktualny zespół jest mały i wszyscy członkowie występują. To wyklucza ze stosunków w zespole dawne elementy konkurencji o role i sprawia, że każde przekroczenie norm musi uchodzić bezkarnie, jeśli praca ma być kontynuowana. Jednocześnie repertuar proponowany ostatnio przez przywódcę i próby nie są atrakcyjne w tym stopniu, by na straży realizacji celu grupy nie musiały stać sankcje negatywne. Cały zespół zna się nawzajem na tyle dobrze, że polecenia, umowy, terminy nie są traktowane tak zobowiązująco w obrębie grupy jak wobec osób obcych.

W pierwszym okresie pracy zespół dysponował salą teatralną i to zachęcało do wymyślania nowych sytuacji scenicznych i świetlnych, do próbowania ich i dyskusji nad nimi. Obecną siedzibą zespołu jest klub studencki, swym wyposażeniem (niewielka estrada, stoliki, kanapki, kawa, gazety, szachy) stwarzający okazję do innego niż „próbowanie” spędzania czasu na próbach.

Jednym z dość ważnych powodów kryzysu teatru był fakt mniejszego niż w pierwszym okresie istnienia zespołu zaangażowania się w pracę zespołu jego założyciela i reżysera. Dodatkowo prestiż przywódcy w oczach grupy obniżył się ze względów prywatnych. W małej grupie uczestniczy się całą osobowością i na stosunki w niej ma wpływ także zachowanie się jej członków poza grupą. Ograniczenie się do pełnienia zadań formalnie tylko związanych z celem małej grupy nie wystarcza dla pomyślnego jej funkcjonowania.

Jak widać, rozmaitych czynników mogących przyczynić się do wyczerpywania się żywotności teatrów amatorskich zbiegło się w piątym roku działalności Teatru 77 nadspodziewanie dużo⁶. Czy są one typowe, dowiedzieć by się można z porównawczych analiz innych teatrów studenckich.

* * *

W niniejszej pracy chodziło o zbadanie podobieństw i różnic w sposobie funkcjonowania teatrów amatorskich środowisk reprezentujących różne warstwy społeczne. Dążenie do uchwycenia specyfiki poszczególnych warstw skłoniło do wyboru zespołów jednolitych, „czysto” wiejskich, robotniczych i studenckich. Wyodrębnienie takich zespołów okazało się jednak zabiegiem nieco sztucznym i utrudniło odniesienie wyników do całości amatorskiego ruchu artystycznego. Przy stałej tendencji rozszerzania się kontaktów ludzi z różnych warstw społecznych zespoły amatorskie stają się coraz bardziej niejednorodne pod względem cech społecznych swych członków, przynajmniej w ośrodkach uprzemysłowionych i zurbanizowanych.

Ponieważ jednak przełamywanie izolacji społecznej odbywa się powoli, można potraktować wyniki tych badań jako sygnalizację faktów występujących niesporadycznie. Wszystkie obserwowane zespoły były grupami młodzieży, uwagi uogólniające odnoszą się więc do teatrów amatorskich tej kategorii wieku.

Gdy porównać trzy badane zespoły, uderzająca jest różnica warunków realizowania przez nie wczasów. Wydaje się, że odmienność badanych środowisk polega nie na odmienności normatywnych modeli spędzania czasu przez młodzież, lecz na różnicy możliwości korzystania ze środków zaspokajania potrzeb wczasowych. Ten zakres korzystania z dóbr wczasowych wyznaczony jest przede wszyst-

⁶ Przeciętny wiek studenckiego zespołu teatralnego szacuje się na niecałe 4 lata. 80% zespołów trwa od 1 do 5 lat; A. Zalewska, Przewodnik po teatrze studenckim, „Polityka”, 1965, nr 28.

kim ilością i zróżnicowaniem dóbr stojących do dyspozycji młodzieży skupionej w zespołach poszczególnych warstw, ale także stopniem jej zainteresowań teatralnych korelującym z poziomem wykształcenia.

Podobieństwo młodzieżowych teatrów amatorskich różnych warstw wyraża się w podobieństwie potrzeb, jakie zaspokajają. Na podstawie analizy zespołów można ustawić w następującej kolejności potrzeby młodzieży zaspokajane dzięki uczestnictwu w teatrze amatorskim:

1. potrzeba przebywania w rówieśniczej grupie wczasowej,
2. potrzeba wspólnej zabawy,
3. potrzeba zaspokojenia i rozwoju zainteresowań teatralnych.

W pewnych warunkach (przy ubóstwie możliwości spędzania czasu wolnego) spośród różnych grupowych zajęć wczasowych właśnie teatr amatorski zdolny jest zaspokajać w wysokim stopniu potrzebę życia w młodzieżowej grupie rówieśniczej. Uczestnicy zespołu uświadamiają sobie wtedy konieczność jej zaspokojenia. Tkwi w tym dążenie do zdobycia umiejętności życia w grupach ludzi dorosłych (ogląda towarzyska) i do poznania się. Zabawa i budzenie zainteresowań teatralnych realizuje się także w takich grupach, lecz jak gdyby na drugim planie. Wspólnoty amatorskie tego typu można znaleźć zwłaszcza na wsi, jednakże są one koniecznym warunkiem istnienia wszelkich teatrów amatorskich.

Potrzeba wspólnej zabawy uwidacznia się w preferowaniu przez zespoły repertuaru rozrywkowego (np. skecze), „żeby można było się pośmiać”. Jeśli przedmiotem zainteresowania członków zespołu jest repertuar dramatyczny lub poetycki, potrzebę zabawy zaspokajają różne umowne zachowania zabawowe (np. gry, tańce, wyjazdy) wykształcone w zwyczaje zespołu.

W stosunku do niektórych swych członków teatry amatorskie spełniają przede wszystkim funkcje uczestnictwa w grupie rówieśniczej i wspólnej z nią zabawy. Ale w warunkach swobodnego wyboru wczasowych grup rówieśniczych trafiają do zespołów w większości młodzi ludzie o zainteresowaniach teatralnych. Istota takich zainteresowań stanowi przedmiot badań psychologów, lecz ogólnie rzecz biorąc, jest to szczególne upodobanie do twórczego odgrywania ról⁷, a w teatrze poezji chęć publicznego mówienia o sprawach ważnych lub pięknych. Większość teatrów amatorskich zaspokaja te potrzeby. Aby jednak teatr amatorski mógł w powodzeniem jako swoje główne zadanie realizować zainteresowania teatralne uczestników i kształcić w ten sposób ich osobowość, musi jednocześnie bawić i stwarzać poczucie nieformalnych więzi małej grupy. Są to chyba konieczne warunki rzeczywistego istnienia jakiegokolwiek amatorskiego zespołu teatralnego.

Rozpatrzenia wymaga problem kryzysu zespołów. „Konkurencyjność” telewizji nie może wchodzić w grę, mimo że każdy badany zespół ma do czynienia z tą formą spędzania wolnego czasu. Oglądanie telewizji nie może dostarczyć wszystkich wartości leżących u podstaw przedstawionej motywacji uczestnictwa w zespołach amatorskich. Przyczyny niepowodzeń tkwią więc muszą w mechanizmach funkcjonowania zespołów. Obserwacja potwierdza hipotezę wysuniętą przez B. Szymulską i H. Adamczewską, które badały amatorski ruch artystyczny w latach 1958—1962⁸. Autorki ustaliły trzy najczęstsze powody przerwania pracy przez zespoły:

⁷ Na pytanie, „dlaczego Twoim zdaniem aktorzy wybrali sobie właśnie taki zawód?”, odpowiedzi członków każdego zespołu były podobne: „bo lubili przedstawiać”, „bo podobało im się odgrywać różnych ludzi”, „bo ten zawód daje możliwość przeistaczania się w rozmaite postacie”.

⁸ H. Adamczewska, B. Szymulską, *Amatorski ruch artystyczny w latach 1958—1962*, Warszawa 1965, s. 148—162, 230.

1. błędy patronatu organizacji i instytucji do tego zobowiązanych,
2. brak przygotowania pedagogicznego kierowników zespołów,
3. właściwości amatorskiego ruchu artystycznego jako ruchu młodych.

F. Znaniecki pisal: „Prócz wypadków bardzo rzadkich [...] krąg młodocianych rówieśników, którego spontaniczne zainteresowania nie są hamowane lub modyfikowane przez dorosłych, jest zespołem zabawowym”⁹. Wiadomo, że zabawa jest zajęciem będącym celem samym w sobie i jeżeli czynności, na które decydują się młodzi ludzie dla zaspokojenia potrzeb zabawowych, traktowane są przez organizacje i instytucje patronujące zespołom teatralnym przede wszystkim jako wartości instrumentalne, jako środki służące innym celom, przestaje działać ważny motyw uczestnictwa młodzieży w zespole¹⁰. Jeżeli więc chce się przekształcić teatr amatorski w zespół intensywnie wychowawczo czynny i utrzymać go, trzeba robić to nadzwyczaj umiejętnie, wśród zabawy.

Ponadto, by zespół teatralny funkcjonował pomyślnie, wspólnie z grupą winien bawić się także instruktor (czy reżyser). Gdy jest on osobiście zaangażowany w powodzenie zespołu i prowadzi go z potrzeby zaspokojenia własnych pasji teatralnych, staje się jako przywódca centralnym czynnikiem grupotwórczym. Tego warunku nie spełnia ekspert neutralny — człowiek o najwyższych kwalifikacjach, lecz traktujący prowadzenie zespołu jedynie jako wykonywanie zawodowych obowiązków.

Właściwościami amatorskiego ruchu artystycznego jako ruchu ludzi młodych tłumaczą autorki cytowanych badań fakt przerwania działalności przez niektóre zespoły teatralne. Jest to bardzo naturalna przyczyna kresu zespołów. Są one, jak wiele spontanicznie tworzonych stowarzyszeń wczasowych młodzieży, organizmami nietrwałymi i wyczerpującymi swoją żywotność w ciągu krótkiego okresu czasu¹¹. Dłuższe niż przeciętne istnienie zespołu opiera się bądź na osobie reżysera o głębokich zainteresowaniach teatralnych, potrafiącego skupiać koło siebie coraz nowe kręgi członków zespołu, bądź na umiejętnościach i gorliwości organizacji patronujących.

IZA MUCHNICKA — ŁÓDŹ

FUNKCJA OPIEKUŃCZO-WYCHOWAWCZA PRZEDSIĘBIORSTWA *

UWAGI WSTĘPNE

Szeroko dziś pojmowane cele przedsiębiorstwa przemysłowego obejmują również zadania społeczne, których niewykonanie godzi w ostatecznym rezultacie i w produkcję oraz rozwój socjalistycznego społeczeństwa. Prawidłowa realizacja

⁹ F. Znaniecki, *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, Warszawa 1934, s. 257.

¹⁰ W żadnym oficjalnym sformułowaniu wśród celów instytucji wspierających ruch amatorski nie ma zadania dostarczenia pomocy ludziom, którzy chcą się cieszyć, bawić, przez ujmowanie zajęć amatorsko-teatralnych jako celu „samego w sobie”.

¹¹ Pisze o tym A. Kamiński w drukowanej obecnie książce *Spółdzielnia uczniowska jako placówka wychowawcza*.

* Niniejszy komunikat jest streszczeniem części pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem doc. dra Aleksandra Kamińskiego.