

N zeszyty aukowe



5/2013
numer

PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY TEATRALNEJ IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W KRAKOWIE

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Redaktor naukowy: Ewa Kutryś
Sekretarz: Ewa Gawłowska

Redakcja i korekta: Joanna Targoń
Projekt graficzny: Łucja Ondrusz
Skład i łamanie: Piotr Kołodziej

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie 2013

ISSN 1899-8488
ISBN 978-83-63287-08-5

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie
Kraków 2013

spis treści

Ewa Kutryś <i>Drogi Czytelniku</i>	4
---------------------------------------	---

Obraz w ruchu

Michał Kowalczyk <i>Jan Dorman – artysta teatru</i>	7
Masoud Najafi Ardabili <i>Chejme szab bazi. Tradycyjny teatr lalek w Iranie</i>	16
Magdalena Zamorska <i>Butō-fu – obraz w umyśle, obraz w ciele</i>	19
Mirosław Kocur <i>Teatr cieni na Bali</i>	25
Bożena Klimczak <i>Percepcja obrazu ruchu w teatrze tańca</i>	36
Sabina Waclawczyk <i>Dynamika zmian obrazu przestrzeni w „Skylet’s Labyrinth” grupy International Artistic Gardening</i>	40
Krzysztof Dobrowolski <i>Poszerzanie granic – nowe media w teatrze</i>	47
Marta Karmowska <i>Historia Bread and Puppet Theater</i>	52
Peter Schumann <i>Shoe</i>	58
Dorota Bielska <i>The Bread & Puppet Theater w PWST</i>	61

Współpraca zagraniczna

Sławomir Sośnierz <i>Spotkania szkół teatralnych w Brnie</i>	67
Paulina Puślednik <i>La Profesora</i>	72
Michał Kurkowski <i>Mluvíme český</i>	78

Natura głosu ludzkiego

Barbara Sambor <i>Zaburzenia realizacji fonemów samogłoskowych u młodych aktorów – analiza przyczyn</i>	84
--	----

Drogi Czytelniku,

nieco później niż zwykle wydajemy 5. numer „Zeszytów Naukowych PWST”. To opóźnienie nie wynika z tego, że przez ponad rok od ukazania się poprzedniego numeru nic się u nas nie działo. Przeciwnie: działo się tak wiele, że gdybyśmy chcieli udokumentować wszystko drukiem, należałoby każdego miesiąca wydawać nowy numer „Zeszytów”...

W obecnym numerze odnotowujemy tylko te sprawy, które uważamy za najistotniejsze w minionym roku. Przede wszystkim prezentujemy teksty z konferencji naukowej *Obraz w ruchu*, która odbyła się w naszych wydziałach zamiejscowych we Wrocławiu w maju 2012 roku. Częścią konferencji były warsztaty z Peterem Schumannem. Zdjęcie z tych warsztatów widnieje na okładce bieżącego numeru.

Nie będę teraz wymieniać poszczególnych zagadnień i wystąpień konferencyjnych – to każdy z czytających odnajdzie w spisie treści. Wyrażę tylko wielką satysfakcję z tego, że nasze wrocławskie wydziały natychmiast po wprowadzeniu się do wyremontowanego budynku przy ul. Braniborskiej potrafiły go tak błyskawicznie „oswoić” i napęłnić energią.

Spotkanie po latach z legendą The Bread and Puppet Theater w osobie Petera Schumanna stało się szansą ujawnienia niebywalej aktywności pedagogów i studentów Wydziału Lalkarskiego.

Ze spraw krakowskich przedstawiamy w tym numerze dwa tematy. Pierwszy to refleksje po zagranicznych wyjazdach – naszych pedagogów: Sławomira Sośnierz na festiwal szkół teatralnych w Brnie w roku 2012 i Pauliny Puślednik, która prowadziła warsztaty w Barcelonie we wrześniu bieżącego roku, oraz studenta WRD Michała Kurkowskiego, studiującego w Brnie w ramach programu Erasmus.

Drugi temat to zagadnienia dbałości o aparat wymowy kształconych u nas studentów. Ten dział pedagogiki uczelni teatralnej nie jest atrakcją publicznych pokazów. Ale w prezentacjach scen, piosenek czy wierszy umiejętności artykulacyjne studentów są bardzo ważne. Są też niezbywalną częścią kształcenia i szczególnej troski pedagogicznej o artykulację, dykcję, słyszalność. Krakowska PWST od zawsze przywiązywała do tych zagadnień wielką wagę. Dzisiejsi pedagodzy Wydziału Aktorskiego kontynuują to, co przekazali im ich mistrzowie, traktując dbałość o jakość artykulacji jako swą powinność.

Obecna prodziekan Wydziału Aktorskiego, dr Monika Jakowczuk, dowodzi zespołem specjalistów badających te problemy w naszej Uczelni. I dlatego jako przykład wnikliwego podejścia do kłopotów dzisiejszych młodych adeptów aktorstwa – wynikających przede wszystkim z tego, że wszyscy psujemy nasz język, godząc się na jego codzienne niechlujstwo często prezentowane i w mediach publicznych – przedstawiamy artykuł mgr Barbary Sambor *Zaburzenia realizacji fenomenów samogłoskowych u młodych aktorów; analiza przyczyn*.

Pani Barbara Sambor od niedawna pracuje jako pedagog w krakowskiej PWST i swymi pedagogicznymi spostrzeżeniami dzieli się z nami wszystkimi. W grudniu tego roku Wydział Aktorski organizuje w Krakowie bardzo ciekawie zapowiadającą się konferencję naukową wzbogaconą warsztatami *Natura głosu ludzkiego*. Już dziś serdecznie Państwa na nią zapraszamy.

Wymieniam tylko część zawartości tego numeru „Zeszytów Naukowych”, ale ufam, że w takim wyborze tematów każdy czytelnik znajdzie pełny obraz naszego codziennego zmagania się z tym co nazywamy metodami i efektami kształcenia...

Ewa Kutryś



Obraz w ruchu

projekt DzSt/PB/WL/2012/2

Bread and Puppet

jednostka prowadząca: Wydział Lalkarski

kierownicy projektu: prof. Aleksander Maksymiak, mgr Dorota Bielska

konsultacje merytoryczne: prof. Mirosław Kocur

W dniach 21–24 maja 2012 r w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie Filia we Wrocławiu odbyły się warsztaty prowadzone przez Petera Schumanna i aktorów z grupy *Bread and Puppet* oraz spektakl teatralny *Insurrection Mass* i konferencja naukowa *Obraz w ruchu*.



Jan Dorman – artysta teatru

MICHAŁ KOWALCZYK

W tym roku¹ przypada setna rocznica urodzin Jana Dormana – reżysera, autora oryginalnej metody twórczej, założyciela i wieloletniego dyrektora Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, wreszcie wykładowcy na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu.

Z wykształcenia był pedagogiem i plastykiem, artystą teatru (kierowanego głównie do dzieci) został z wewnętrznej potrzeby, natomiast artystą teatru lalkowego stał się niejako przez przypadek. Choć w literaturze przedmiotu wymieniany jest jako jeden z luminarzy współczesnego lalkarstwa, obecnie nadal spotkać się można z wątpliwościami tak co do trafności Dormanowskich zabiegów scenicznych, jak i precyzyjnego ich zaklasyfikowania.

Dorobek twórczy Jana Dormana to przykład nowatorskiego spojrzenia na potencjał środków teatru lalek przez artystę wywodzącego się spoza środowiska lalkarskiego. Spróbuję wskazać najważniejsze elementy składające się na odrębność jego poetyki oraz główne źródła teatralnych inspiracji. Zarysowany w ten sposób szkic autorskiego teatru dopełnię zwięzłym opisem oryginalnej osobowości jego twórcy. Dla celów porządkujących przywołam ponadto podstawowe fakty z teatralnej biografii artysty².

¹ Referat przedstawiony 24 maja 2012 r. na konferencji „Obraz w ruchu” w PWST w Krakowie, Filia we Wrocławiu.

² Dane biograficzne przygotowano w oparciu o informacje opracowane przez Fundację im. Jana Dormana oraz L. Koziń, *Lalkarze – Materiały do biografii*, pod red. M. Waszkiela, Łódź 1996, nr 10, E. Tomaszewska, *Jan Dorman w Teatrze Dzieci Zagłębia*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011.

W kształtowaniu się przyszłych koncepcji artystycznych Dormana zasadniczą rolę odegrały doświadczenia w pracy pedagogicznej³, zapoczątkowanej na Polesiu w roku 1934. Dorman organizował wówczas teatry szkolne w każdej z placówek odwiedzanych w zastępstwie nieobecnych nauczycieli. Wraz z poleskimi dziećmi stworzył także wiejską scenę lalkową. Kształcenie i wychowywanie poprzez teatr stało się odtąd jedną z podstawowych idei przyświecających artyście.

Po wyjeździe w roku 1938 na studia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Dorman został wychowawcą w Domu Rodziny Tramwajarzy na Krzemionkach. Także tutaj teatr okazał się przydatnym instrumentem w pracy pedagoga, który pragnąc uprzyjemnić podopiecznym odrabianie lekcji, ewokował niecodzienną atmosferę sytuacji scenicznej. Zdobyte doświadczenia miały jednak przybrać dojrzałą formę artystyczną dopiero po zakończeniu II wojny światowej.

Wkrótce po wojnie Dorman, pracujący wówczas jako nauczyciel rysunku w Sosnowcu, założył w tym mieście Międzyszkolny Teatr Dziecka, który następnie przemianowany został na Eksperymentalny Teatr Dziecka przy Głównym Związku Zawodowym Górników. Nie ustając w poszukiwaniach sponsora oraz satysfakcjonujących warunków lokalowych, Dorman trafił wreszcie do Będzina, gdzie w 1949 roku powstaje teatr, który po dwóch latach działalności przyjął nazwę Teatr Dzieci Zagłębia. Placówką tą Dorman kierował aż do przejścia na emeryturę w 1978 roku.

Dziecięcy teatr sosnowiecki w Będzinie stał się teatrem dla dzieci, zaś ministerialni urzędnicy, posługując się kluczem „dziecięcego odbiorcy”, zaklasyfikowali teatr jako „lalkowy”.⁴ Oto jak Jan Dorman wspominał omawiany okres:

Pierwsze lata owego warsztatowania [w Będzinie – przyp. M.K.] to czasy, gdy teatry lalkowe w Polsce osiągały swoje apogeum. Włączając się całkowicie do rodziny lalkarskiej, oficjalnie zostałem „przydzielony” w Ministerstwie Kultury i Sztuki do Wydziału Teatrów Lalkowych. Początkowo pędziłem ten sam żywot i takimi samymi kierowałem się kryteriami, jak wszystkie teatry profesjonalne w kraju. Zresztą przykładem i wzorcem był naówczas teatr Obrazcowa. Teatr świetny, głośny w całym świecie. (...) Powtarzam, zacząłem jak wszyscy. Ale wszyscy zaczęli wcześniej. (...) Jak zdystansować innych? Po prostu pracować. Ale im bardziej doprowadzałem do tego, że lalki w moim teatrze były „jak żywe”, tym bardziej teatr ten przestawał być teatrem. Przypominał gabinet woskowych figur. Uświadomiłem sobie, że nie tędy droga⁵.

Korzystając z wcześniejszych doświadczeń, Dorman centralnym punktem swojej koncepcji teatru uczynił rudymenarną sytuację dziecięcej zabawy.

Warto zauważyć, że w okresie powojennym teatry kierowane do dzieci, przede wszystkim teatry dziecięcych wykonawców,

³ Por. E. Tomaszewska, op. cit., s. 21.

⁴ Por. E. Tomaszewska, op. cit., s. 22, H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX w.*, Łódź 2006, s. 219.

⁵ J. Dorman, *Dłaczego akurat teatr. Reminiscencje*, w: „Scena” 1975 nr 11.

pełniły szczególną, terapeutyczną funkcję. Dzieci odkrywały na nowo radość zabawy, przezwyciężając powojenne traumy. Dzięki teatrowi uczyły się niejako ponownie być dziećmi. Obserwacja spontanicznych zabaw nasunęła Dormanowi pomysł własnej konwencji scenicznej. Pragnął „skrócić dziecku tajemnicę jego radości”⁶, by poddać ją teatralnej obróbce i zwrócić w dwójnasób. Teatr, którego najlepszym nauczycielem okazało się dla Dormana dziecko, stać się miał przedłużeniem „naturalnej” zabawy.

Pierwszym wyrazistym manifestem nowej idei teatru stało się przedstawienie *Krawiec Niteczka* według tekstu Kornela Makuszyńskiego (Będzin, 1958 r.). Pojawiły się w nim liczne elementy charakteryzujące odtąd nowatorski styl teatru Jana Dormana. Teatru antyiluzyjnego.

Dorman zrezygnował w spektaklu z parawanu, odkrywając animatora i ujawniając jego działania⁷. W tym swoistym metateatrze lalka pozbawiona została funkcji postaci scenicznej, stając się jedynie znakiem, plastycznym symbolem ułatwiającym identyfikację ról⁸. Podobnie jak kostium mogła symbolizować postać odgrywaną przez aktora trzymającego ją w ręku⁹. Rozwiązanie takie pozwoliło Dormanowi zastosować odrębny system

znaków teatralnych, który rozwijał następnie, często wielopłaszczyznowo, w kolejnych inscenizacjach. Oto jak komentował zastosowane środki:

To przecież dzieci, klejąc „niezdarne” lalki z papieru, ze szmat i drutu, tworzyły najwdzięczniejszy teatr. To przecież dzieci, bawiąc się lalkami, kołysały je, pieściły, karmiły, kładły spać i rozmawiały z nimi. A czasem „pozwalają”, aby lalki rozmawiały ze sobą. Podczas tych zabaw dzieci nie były animatorami, poruszaczami, lecz tylko opiekunami lalek, pośrednikami, partnerami. Dzieci zwróciły moją uwagę na fakt – skoro tworzywem teatru lalek jest lalka, czyli przedmiot martwy, to tym samym scena teatru lalek nie musi naśladować rzeczywistości¹⁰.

Odebranie podmiotowości scenicznej lalce nie było w tym przypadku równoznaczne z pełnym przyznaniem tej funkcji aktorom. Ci bowiem, wyposażeni w lalki-symbole trzymane w rękach, pozbawieni byli możliwości utożsamienia się z odgrywaną rolą¹¹. Zadania aktorów zostały ponadto w pewnej mierze zrównane ze sobą zgodnie z przyjętą konwencją teatru zabawy, zakładającą wymianę ról. Działaniami scenicznymi były zatem między innymi jednoczesna recytacja tekstu i jego ruchowa interpretacja, a rola nie zawsze była trwale przypisana do jednego wykonawcy¹². W ten sposób reżyser-plastyk uczynił aktora jednym z elementów kreowanego obrazu. Bowiem właśnie obraz niejednokrotnie stano-

⁶ I. Dowsilas, *Jan Dorman i jego troska o wielkość sztuki*, w: „Wychowanie Muzyczne w Szkole”, 2010, nr 1, s. 19.

⁷ Por. E. Tomaszewska, op. cit., s. 23.

⁸ Por. J. Puget, *Gdzie kozy kują, tam drwa lecą*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia 1945-1975*, Będzin 2010, s. 27.

⁹ H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 11, H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX w.*, Łódź 2006, s. 220.

¹⁰ J. Dorman, op. cit.

¹¹ H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 11.

¹² *Ibidem*, s. 11.

wił dla Dormana zasadniczy impuls działań twórczych.

Lalka-znak zastosowana została m.in. w kolejnej ważnej realizacji artysty – *Koziółku Matolku* według Kornela Makuszyńskiego (Będzin, 1962 r.), w której wykorzystany został niezwykle oryginalny zabieg inscenizacyjny. Pomiędzy wolno stojącymi drabinami rozciągnięto pas materiału zawieszono na wysokości około metra. Ponad materiałem widoczne były lalki, w dolnej części natomiast nogi animatorów.

Założeniem artystycznym *Krawca Niteczki* oraz dalszych antyiluzyjnych realizacji Dormana (jak choćby *Szczęśliwy książę*, Będzin 1967 r.) było nie tylko uprzedmiotowienie lalki, ale także równoczesna nobilitacja innego elementu inscenizacji – przedmiotu, czyli rekwizytu, który stawał się nie tylko równoprawnym partnerem aktora, ale często zyskiwał przewyższające go znaczenie¹³. Dorman doszukiwał się teatralnej magii w „zwyczajności”, najprostszych przedmiotach codziennego użytku¹⁴. Zapewne wiele mogło być tego powodów – nie tylko nietatwa sytuacja materialna prowadzonej placówki, ale nade wszystko wielokrotnie podkreślane hołdowanie wolnej wyobraźni artysty, wywiedzionej również z zabaw dziecięcych. Według Dormana obraz zbyt bogaty zubażał teatr poprzez ograniczanie swobodnej interpretacji dziecka¹⁵. Scenicznymi partnerami aktorów zostawały zatem wycieraczki, miotły, brzeszczoty, sita, poduszki na igły, parasole, plansze, maski czy wreszcie najprostsze

lalki. Przedmioty z różnych sfer rzeczywistości i różnych rejestrów estetycznych współistniały na scenie lub przenikały się, tworząc niejednokrotnie amorficzne twory – autorskie obrazy artysty.

Twórca Teatru Dzieci Zagłębia wychodził z założenia, że „lalkę otrzymujemy przez zestawienie aktora z rekwizytem. Dopiero połączenie kinetyki aktora ze statyką rekwizytu daje lalkę”¹⁶. Idąc tym tropem, należałoby uznać, że rekwizyt jest obrazem, a teatr to zachwianie statyki tego obrazu¹⁷. Zapatrzywszy się w Craigowską koncepcję tancerza jako ojca teatru, Dorman nadał zatem ruchowi szczególną, kreacyjną rolę. Dopiero bowiem działanie przypisuje tworzone obrazy konkretne znaczenia. Założenie to najpełniej odnosiło się właśnie do funkcji rekwizytu. Przedmiot statyczny zawsze kojarzyć się będzie z jego utylitarnym znaczeniem, które jednak może ulec przemianie przez działania sceniczne. Sam artysta wyraził tę ideę w niezwykle obrazowy sposób, ponownie odwołując się do dziecięcej wyobraźni: „Do zabawy w konia wystarczy dziecku patyk. Na patyku można jeździć – koń. Patykiem można poganiać – bat. Na patyku można grać – instrument”¹⁸.

Owe pojawiające się w niemal każdym kolejnym spektaklu przemianowania stały się jednym z najbardziej charakterystycznych środków artystycznych teatru Dormana. Nadanie zmiennych funkcji prostym przedmiotom miało dowodzić przewagi rekwizytu

¹³ Por. G. Dziamski, *Dlaczego scenografia*, w: „Dialog” 1983, nr 12, s. 33.

¹⁴ Por. H. Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Łódź 2010, s. 120.

¹⁵ Kwestię tę zaakcentował m.in. prof. Janusz Degler podczas rozmowy ze mną 5 maja 2012 we Wrocławiu.

¹⁶ K. Bańkowska, *Mój Teatr. Rozmowa z dyrektorem Janem Dormanem*, w: „Teatr Lalek” 1968, z. 1-2, s. 45.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

¹⁸ *Konik*, wydawnictwo jubileuszowe z okazji 90. rocznicy urodzin Jana Dormana przez Fundację im. Jana Dormana, pod red. Iwony Dowsilas, Będzin, 2002 r.

nad klasycznie pojmowaną lalką. Ta bowiem, zaprojektowana przez plastyka, reprezentuje zazwyczaj jednorazową jednoznaczność formy¹⁹.

Swoją odrębność Dorman zaznaczył również w fabularnej warstwie przedstawień. Wierzył, że dla dziecka znacznie bardziej stymulujące i zrozumiałe od tekstu jest działanie. Uważał ponadto, że w naturze dzieci leży przeobrażanie zasłyszanych, zewnętrznych narracji i tworzenie z ich fragmentów narracji własnych, często zupełnie odmiennych od pierwotnych, dopełnionych skojarzeniami podsuniętymi przez wyobraźnię. Stąd – ponownie odwołując się do natury dziecka i zabawy – artysta wielokrotnie rezygnował z linearnej fabuły, zastępując ją splotem ząbających się epizodów, które znajdowały swój wyraz nie tylko w wypowiedzianym słowie, ale przede wszystkim w kolejnych „ruchomych obrazach”²⁰. W przyjętej konwencji postać sceniczna nie tylko kreowana być mogła przez kilku aktorów w tym samym przedstawieniu, lecz nawet przenikać przez kolejne spektakle artysty bez wyraźnego umocowania fabularnego²¹.

Takie założenie pozwoliło Dormanowi tworzyć autorskie kolaże z różnych tekstów, które podporządkowane były realizacji zamierzonego rezultatu scenicznego (np. *Szczęśliwy książę* według Oscara Wilde’a z 1967 r., *Konik* z 1975 r.)²². W obszarze zainteresowań artysty mogli więc pojawić się

również autorzy „zarezerwowani” głównie dla teatru „dorosłego widza” – Szekspir, Witkacy, Goethe, Diderot.

Dla określenia metody operowania słowem bardzo silną inspiracją były dla Dormana dziecięce wyliczanki, które z pasją archiwizował. Zauważył, że mają one szczególną strukturę – wyraźny rytm, refrenowy schemat tekstu i charakterystyczny zaśpiew recytacji. Bliska dziecku rytmizacja słów i działania, powtarzalność pojedynczych wyrazów i sytuacji, bajkowe formuły magiczne, wyliczanki, zaklęcia i iście dadaistyczna zabawa słowem stały się kolejnymi wyróżnikami teatru Jana Dormana.

Tak pomyślane przedstawienia nie wymagały od widza pełnego zrozumienia fabuły, ale raczej czynnego uczestnictwa w działaniach teatralnych. Nie zawsze czytelne obrazy miały widza wzbogacać, inspirować, stymulować jego wyobraźnię i zaangażowanie. Teatr Dormana nie miał „definiować myśli, ale zmuszać do myślenia”²³. Zdaniem artysty „Dzieci [siedzące na widowni – M.K.] grają. Nie są poza widowiskiem. Są w środku spektaklu. Ich komentarz należy do gry. On jest tekstem, który jest potrzebny do spektaklu”²⁴.

Dorman wierzył w autonomiczność sztuki teatru. Wyrazem tego przekonania jest nie tylko stosowanie literackiego kolażu, ale również syntetyzowanie różnych elementów sztuki. Twórca Teatru Dzieci Zagłębia do wielu ze spektakli sam pisał teksty, projektował scenografię (później wraz z synem Jackiem), tworzył opracowania muzyczne, projektował

¹⁹ Kwestię tę zaakcentował prof. Krzysztof Grębski podczas rozmowy ze mną 5 kwietnia 2012 we Wrocławiu

²⁰ Por. H. Sych, op. cit. s. 121

²¹ Por. K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana*, Poznań 1990, s. 126

²² Por. E. Tomaszewska, *Teatr zabawy*, w: *Edukacja kulturalna, wybrane obszary*, Katowice 2004, s. 142.

²³ Por. L. Kozień, op. cit., s. 55.

²⁴ Wypowiedź Jana Dormana pochodzi z archiwaliów filmowych Fundacji im. Jana Dormana.

lalki, programy, a nawet plakaty²⁵. Jego scenariusze w formie zeszytów i sklejek zawierają obszerne didaskalia odnoszące się do wszystkich tworzyw teatru, z których żadne nie mogłoby zaistnieć samodzielnie²⁶.

Artysta przeprowadził także szereg eksperymentów w zakresie kształtowania teatralnej przestrzeni. Wykorzystywał m.in. pomosty rozpięte pomiędzy widownią i sceną, a także niejednokrotnie przenosił swoje inscenizacje do przestrzeni z gruntu nie-teatralnej, np. do kawiarni czy poczekalni dworca. Najbardziej charakterystycznym przykładem tych poszukiwań stał się spektakl *Optymizm* (według Kandyda Woltera, 1974 r.), w którym Dorman zastosował zabieg gry symultanicznej w przylegających do siebie pomieszczeniach, uzyskując efekt polifoniczności²⁷.

Świat wyobraźni dziecka i jego zabawy kształtowały sceniczną konwencję teatru Jana Dormana oraz zakres tematów. Zainteresowanie dziecięcą psychologią wynikające z pedagogicznego wykształcenia i doświadczeń zawodowych pogłębiane było dodatkowo przez wpływ teorii Stefana Szumana, z którym łączyła artystę wieloletnia znajomość.

Problematyka ta nie definiuje jednak artystycznej spuścizny Dormana. W spektaklach po roku 1965 podejmuje on tematy coraz

trudniejsze, zarezerwowane dla widzów starszych, czy w końcu dorosłych. W kolejnych realizacjach uwidacznia się towarzyszący artyście egzystencjalny niepokój, poczucie zwątpienia i osamotnienia. Przykładami tego okresu twórczości mogą być: *Szczęśliwy książę* (1967 r.), *Buda jarmarczna. Dwunastu* (1968 r.), *La Fontaine* (1970 r.) czy *Kubuś Fatalista* (1972 r.)²⁸.

Twórczość Dormana inspirować mogły także idee XX-wiecznej awangardy, z którą Dorman miał kontakt przez mieszkającego w Paryżu syna Jacka, współautora scenografii do wielu przedstawień²⁹. Dorman wykorzystywał choćby teatralny potencjał działania rytualnego (*Don Kichot* Cervantesa w teatrze Chochlik we Wrocławiu, *Przed zaśnięciem* Kazimierzy Iłakowiczówny w teatrze Tęcza w Słupsku, 1980 r.)³⁰. Artysta pozostawał również pod wpływem obrzędowości ludowej, czego najpełniejszym wyrazem było zorganizowanie w Będzinie cyklicznego przeglądu zespołów kołędniczych pod wspólną nazwą „Herody” (1965-1973)³¹.

Manifestacyjna antyiluzyjność, brak linearnej fabuły, czy wreszcie uprzedmiotowienie lalki to tylko kilka z głównych zarzutów, z którymi spotkał się Jan Dorman ze strony konserwatywnej części środowiska lalkarskiego. Jego nowatorskie koncepcje, znajdujące wyraz w poetyckich obrazach scenicznych, doczekały się tyluż zwolenników i miłośników.

²⁵ Por. E. Tomaszewska, *Jan Dorman w Teatrze Dzieci Zagłębia*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 21.

²⁶ H. Sych, op. cit., s. 117.

²⁷ Por. H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX w.*, Łódź 2006, s. 226-227, H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 15-16.

²⁸ Por. E. Tomaszewska, op. cit., s. 25.

²⁹ Por. H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 223, 239-240.

³⁰ H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny...*, s. 17.

³¹ Por. L. Kozień, op. cit., s. 57.

ków, co zagorzałych przeciwników. Nagrodą zdobywanym przez artystę na licznych festiwalach towarzyszyły zdecydowane głosy sprzeciwu³². Propozycje Dormana spotykały się nadto z oporem części zawodowych wykonawców. Praca nad przedstawieniem wymagała bowiem szczególnego rodzaju zaangażowania ze strony lalkarzy. Przyjęta konwencja nie zawsze pozwalała aktorowi zaistnieć, z założenia nie dopuszczała gwiazdorstwa, wymagała podporządkowania się wizji scenicznej.

Skrupulatnie prowadzone przez artystę notatki (znajdujące się obecnie w archiwum fundacji nazwanej jego imieniem) pokazują, że Dorman – przekonany o generalnej słuszności swych artystycznych wyborów – zmuszony był do nieustających zmagania zarówno z materią twórczą, problemami organizacyjnymi, jak i niezrozumieniem czy też niechęcią części środowiska. Swoją teatr postrzegał jako laboratorium, zdawał sobie sprawę z ryzyka artystycznego i godził się na ewentualne porażki w imię rozwoju twórczego. Towarzyszące mu stale wątpliwości i przeszkody nie powstrzymywały go jednak od poszukiwań artystycznych. Doceniała to krytyka, wymieniając Dormana obok takich artystów, jak Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski czy Henryk Tomaszewski.

Wielokrotnie powtarzaną przez Jana Dormana dewiza brzmiała: „Życie i teatr to jedno”³³.

³² Szerzej na temat kontrowersji wokół Jana Dormana zob. H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX w.*, Łódź 2006.

³³ Sentencja ta pojawia się m.in. w filmie Teresy Sztenc *Powiedz tylko... że jestem*, POLTEL 1986, Por. H. Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Łódź 2010, s. 117.

Rzeczywiście, niełatwo znaleźć wielu artystów, których osobowość i działalność stanowiłyby równie silnie potwierdzenie tej, nieco prowokacyjnie postawionej tezy.

Już sam wizerunek mistrza (bo tak zwracano się do Dormana w końcowym okresie jego twórczości) nosił znamiona zmyślnej teatralizacji. Starannie wyprasowana biała koszula, aksamitka zamiast krawata, marynarka, charakterystyczna fryzura z półdługich siwych włosów i eleganckie nakrycie głowy przywoływały natychmiastowe skojarzenie z postacią dżentelmena w konwencji retro³⁴. Obrazu dopełniał barwny, nieco przerysowany styl wypowiedzi oraz nawyk ciągłego, niewolniczego archiwizowania swojego życia, twórczości i koncepcji artystycznych.

Dorman teatr dostrzegał wszędzie. Przede wszystkim w przedmiotach. Odnajdywał także ogromną satysfakcję w organizowaniu warsztatów, zajęć i grup teatralnych niemal w każdym miejscu, w którym przebywał. W swoich inscenizacyjnych zamysłach starał się likwidować bariery dzielące scenę i publiczność, podejmując działania teatralizujące codzienność dziecięcego widza.

Znamiennym przykładem takiego właśnie eksperymentu był spektakl *Kaczka i Hamlet* (Będzin 1968 r., scen. Jacek Dorman). Wykorzystywane tu dwie duże sztuczne kaczki (żółta i niebieska), na dwa tygodnie przed pokazem trafiły do będzińskich przedszkoli. W każdej z placówek zostawiono jedną kaczkę, która – zgodnie z rozpisaniem scenariuszem – przez ten czas znajdowała się w centrum uwagi dzieci. Pojawiły się więc piosenki i historyjki o kaczkach czy rysunki kaczek. W wieczór poprzedzający premierę kaczk-

³⁴ Por. H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 11.

ki niepostrzeżenie zniknęły z przedszkoli. Odnalezione zostały przez dzieci już w zupełnie nowej, teatralnej rzeczywistości. W efekcie publiczność podzieliła się na dwie grupy, z których każda kibicowała swojej kaczce³⁵. Eksperyment ten był punktem wyjścia dla dalszych, niebagatelnych badań z zakresu recepcji teatru przez dziecko.

W okresie pracy dydaktycznej na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu (1977-1986) Dorman dał się zapamiętać nie tylko jako oryginalny pedagog i reżyser interesujących przedstawień dyplomowych (by wymienić choćby *Publiczność* Lorki z roku 1984), ale także jako żywiołowy inicjator parateatralnych happeningów czy też eksperymentalnych ćwiczeń przeprowadzonych ze studentami zarówno na uczelni, jak i na ulicach Wrocławia. Nieodłączny element prowokacji służyć miał przełamywaniu nieśmiałości adeptów sztuki aktorskiej³⁶.

Podsumowując zarys artystycznej drogi Jana Dormana zauważyć należy, że rezygnacja z parawanu oraz wykorzystanie na potrzeby teatru lalek różnorodnych środków wyrazu szły w parze z ogólniejszymi tendencjami w sztuce XX wieku³⁷. W żaden sposób nie pomniejsza to jednak oryginalności założyciela Teatru Dzieci Zagłębia. Niekwestionowane bogactwo jego artystycznej spuścizny domaga się dalszych studiów i opracowań,

a nowatorstwo rozwiązań mierzone może być chociażby siłą protestu, z którym się spotkało. Przecistawiając dwie konkurencyjne stylistyki polskich mistrzów lalkarskich minionego wieku: tendencję jednorodności świata przedstawionego (stylistykę realistyczną) i koncepcję teatru umownego (teatru konwencji), prof. Henryk Jurkowski napisał:

(...) teatr lalek III Rzeczypospolitej jest teatrem lalki i aktora, a w szerszym planie jest teatrem różnorodnych środków wyrazu, w którym stałe miejsce znalazł aktor obecny na scenie w sposób widzialny. Jest to teatr komponowany. Widz wie, że wszystko, co się dzieje na scenie, jest artystyczną układanką. Kompozycją. Obca jest mu myśl przedstawiania życiowej codzienności, jaką można spotkać w spektaklach aktorskich. W dalszej perspektywie oznacza to zwycięstwo teatru umownego nad teatrem imitującym. Odwołując się do realiów historycznych, moglibyśmy powiedzieć, że oto teatr mimetyczny, teatr Zarzeckiego i Ochmańskiego przegrał ostatecznie z ideami teatru... Jana Dormana³⁸.

Twórca teatru dziecięcego, a później teatru dla dzieci, w końcowym okresie twórczości podejmować zaczął tematy egzystencjalne, stając się ostatecznie po prostu artystą teatru. Dorman wystawił łącznie 59 przedstawień w Teatrze Dzieci Zagłębia, 22 w innych teatrach, przygotował 32 inscenizacje, a także kilka przedstawień dyplomowych i warsztatowych ze studentami Wydziału Lalkarskiego PWST we Wrocławiu³⁹.

Stworzył teatr oparty przede wszystkim na grze wyobraźni. Stosując najprostsze środki, budował poetyckie, ulotne obrazy pełne

³⁵ Szerszy opis przedstawienia zob. m.in. H. Sych, op. cit., s. 128-129, H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 227

³⁶ Por. H. Jurkowski, op. cit., s. 232

³⁷ Pisał o tym niejednokrotnie H. Jurkowski. Por. m.in. H. Jurkowski, *Jan Dorman – nieustająco obecny*, w: *Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951-2011*, Będzin 2011, s. 13

³⁸ H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 238.

³⁹ L. Kozień, op. cit.

symboli, metafor i zakodowanych znaczeń. W swoich intensywnych poszukiwaniach twórczych nieustannie eksperymentował, stymulował i prowokował, operując własnym, oryginalnym językiem teatralnym wywiezionym z dziecięcych zabaw: umownością, rytmizacją, powtarzalnością, łączeniem „wszystkiego ze wszystkim”⁴⁰. Świadomie i nie bez artystycznej swady naruszał zastane konwencje, unieważniał dotychczasowe granice pomiędzy teatrem dla dzieci i teatrem dla dorosłych, teatrem lalkowym i teatrem aktorskim, wreszcie pomiędzy teatrem i nie-teatrem.

Autor pragnie wyrazić wdzięczność Fundacji im. Jana Dormana za pomoc i materiały, a także swoim rozmówcom, którzy na potrzeby opracowania niniejszego tekstu podzielili się swoimi refleksjami i wspomnieniami dotyczącymi dyrektora Teatru Dzieci Zagłębia: prof. Annie Twardowskiej, prof. Januszowi Deglerowi oraz prof. Krzysztofowi Grębskiemu. Pomoc ta w sposób znaczący wpłynęła na ostateczny kształt pracy.

⁴⁰ Por. K. Miłobędzka, op. cit., s. 53.

Chejme szab bazi.

Tradycyjny teatr lalek w Iranie

MASOUD NAJAFI ARDABILI

W tradycyjnym teatrze lalkowym w Iranie wykorzystuje się dwa rodzaje lalek: pacynki i marionetki. W Szirazie i centralnym Iranie najpopularniejsze są pacynki, używane przez koczowników. Przedstawienia odbywają się przed namiotami, a transport lalek przebiega bezproblemowo. Marionetki natomiast wykorzystuje się w Teheranie i okolicznych miastach; dzięki większym scenom przedstawienia może oglądać większa liczba widzów. Oba rodzaje widowisk z punktu widzenia struktury i fabuły są do siebie zbliżone, nie występują między nimi znaczące różnice, poza budową lalek. *Chejme szab*

*bazi*¹ to przedstawienie lalkowe wykorzystujące marionetki, popularne przede wszystkim w Teheranie.

Z informacji znajdujących w poezji wynika, że tradycje przedstawień lalkowych w Iranie sięgają co najmniej dziesięciu wieków wstecz, ale wydaje się, że zostały przeniesione do Iranu z Indii jeszcze kilka wieków wcześniej. Wykorzystujące marionetki *chejme szab bazi*, które znamy współcześnie, rozpo-

¹ Per. یازاب بش هم‌خ dosłownie „nocna zabawa w namiocie”.

wszechniło się za czasów dynastii Safawidów (1501-1722; 880-1101 według kalendarza irańskiego).

Struktura fabularna *chejme szab bazi* jest pozornie prosta. Postacie odgrywane są przez lalki w ściśle określonych ramach fabularnych; w ten sam sposób za każdym razem, gdy wystawiane jest przedstawienie. Szablony fabularne są znane zarówno wykonawcom, jak i widzom. W strukturze fabuły występują jednak różnorakie warstwy i tła kulturowe, wzajemnie nachodzące na siebie. Za czasów dynastii Safawidów stosunki między Iranem a Turcją były na zmianę przyjazne i wrogie. W owym czasie ułożona została opowieść *Dwór Selim chana*. Dedykowana była sułtanowi tureckiemu Selimowi oraz przepełniona aluzjami politycznymi. Z czasem straciła polityczny wydźwięk, przekształcając się w podstawę *chejme szab bazi*. *Chejme* (namiot) przedstawia tutaj dwór Selim chana, na którym obecny jest dworski błazen Mobarak.

Mobarak (występujący też czasem pod imieniem Siah – „Czarny”) jest błaznem na dworze Selim chana oraz centralną postacią *chejme szab bazi*. Jego kukielkę przytrzymuje sześć sznurków, co zapewnia mu największy zakres ruchu spośród wszystkich lalek. Fabuła wszystkich przedstawień obraca się wokół niego. Pojawianie się na scenie pozostałych bohaterów wynika z jego działań. Czarny kolor twarzy wyróżnia go na tle innych postaci.

Prowadzącym całe *chejme szab bazi* jest Morszed (dosł. przywódca duchowy, szejch), który siada obok namiotu. Jako narrator rozpoczyna widowisko, wywołując na scenę Mobaraka, a następnie pozostałe postaci. Sprawuje on pieczę nad sceną od początku do końca, dbając przy tym o odpowiedni rytm. Morszed komunikuje się z widzami bezpośrednio: rozmawia z nimi, zwraca się

do nich, zadaje im pytania, czasem zaprasza do uczestnictwa w przedstawieniu.

Ostad (Mistrz) chowa się w namiocie i steruje wszystkimi lalkami. Podkłada też wszystkie głosy. Umieszcza w ustach piszczalkę, nazywaną *safir*. Z powodu używania *safira* podkładany lalkom głos Ostada brzmi nie-naturalnie i trudniej go zrozumieć. Tradycja ożywiania lalek za pomocą piszczalek nie ogranicza się tylko do Iranu, jest powszechna na całym świecie. Morszed powtarza każdą wypowiedź lalek normalnym głosem, aby była ona zrozumiała dla widzów.

Według tradycji *chejme szab bazi*, Morszed gra również na instrumencie *tonbak*, który cały czas ma pod ręką. *Tonbak* jest tradycyjnym irańskim instrumentem perkusyjnym. Niekiedy przy jego akompaniamencie Ostad śpiewa, czasem zmienia rytm przedstawienia, dodając zmieniające nastrój efekty dźwiękowe. Morszed i Ostad działają od początku w sposób skoordynowany, dzieląc nadzór nad przebiegiem przedstawienia. W jego trakcie obaj często wykorzystują improwizację. *Chejme szab bazi* może trwać od godziny do kilku godzin. Jego głównym celem jest zapewnienie rozrywki widzom, dlatego też w zależności od przyjęcia przez publiczność przedstawienie może zostać wydłużone bądź skrócone.

Kamancza jest tradycyjnym instrumentem podobnym do skrzypiec. Osoba grająca na niej zajmuje miejsce obok namiotu, naprzeciwko Morszeda. Zapewnia podkład muzyczny do piosenek oraz efekty dźwiękowe: odgłosy otwieranych i zamykanych drzwi, samochodu, karetki pogotowia i inne. Improwizacje muzyczne pomiędzy Morszedem a grającym na kamanczy przekształcają się czasami w ważną, znaczącą część przedstawienia.

Liczba wykorzystywanych lalek zależy od potrzeb i czasu przeznaczanego na widowisko; zdarza się, że sięga osiemdziesięciu. Lalki

wykonane są tak, by odwzorowywać rzeczywistość: kobiety noszą tradycyjny ubiór *szalite* i mają na głowach chustki; mężczyźni – filcowe czapki, czerwone bądź niebieskie koszule i szarawary. Urzędnicy noszą wytworne, bogate stroje. Lalki są drewniane, czasami ich głowy wykonuje się z gipsu. Stawy w kończynach nie rozwierają się szeroko i ruchy lalek nie przypominają rzeczywistych. W ruch wprawiane są za pomocą jednego bądź kilku sznurków, ale większość manewrów na scenie wykonują tylko za pomocą głowy. Mogą gwałtownie znikać ze sceny. Zostają po nich ruchome maski, których obraz wywołuje u widzów wrażenie realności. Obraz ten jest najrealniejszą częścią rzeczywistości scenicznej i być może w nim tkwi sekret tego, w jaki sposób pojmowane są tradycyjne irańskie przedstawienia.

Spektakle *chejme szab bazi* były swego czasu zaliczane do najpopularniejszych rozrywek Irańczyków. Wraz z rozwojem radia i telewizji stopniowo traciły na znaczeniu, trafiając w końcu do muzeów. Starzy mistrzowie tej dziedziny sztuki stopniowo odchodzili z tego świata, nie pozostawiając wielu następców, ponieważ mało kto kwapił się do nauki tego zawodu. Dziś prawdziwe *chejme szab bazi* istnieje tylko w archiwalnych filmach i na zdjęciach.

Tłumaczenie: Radosław Sterna



Butō-fu – obraz w umyśle, obraz w ciele

MAGDALENA ZAMORSKA

Taniec *butō* powstał w Japonii w drugiej połowie dwudziestego wieku. Choć „narodził się w Japonii, jego oddziaływanie jest międzynarodowe; *butō* ma potencjał znoszenia barier i zwalczania dyskryminacji”, twierdzi Akira Kasai, japoński tancerz i choreograf *butō* o międzynarodowej sławie. Transkulturowy potencjał *butō* uwidacznia się w uniwersalności treningu psychosomatycznego.

Esencją *butō* jest transformacja. Proces bezustannych przekształceń na poziomie cielesno-umysłowym stanowi rdzeń *Ankoku butō* (tańca najgłębszego mroku), klasycznego *butō* stworzonego przez Tatsumiego Hijikate. „Jego podstawowym założeniem było to, że ożywiający ciało duch przekształca się w inne formy bytu, pozostawiając pustą skorupę ciała, która reaguje na bodźce zewnętrzne (...). Ponieważ *butō* jest indywidualną formą wyrazu, nieposiadającą uniwersalnej postaci,

ważne jest, by każdy tancerz *butō* odnalazł rzeczywistość, w jakiej ciało żyje w danej chwili – odkrył własną formę istnienia”. A zatem „pustka” pojawiająca się w wyniku odrzucenia własnej tożsamości, wypełnia się fragmentami rzeczywistości. Świat zewnętrzny za pomocą obrazów mentalnych jest wprowadzany do wnętrza opróżnionego ciała i wraz z nim się przekształca.

Doświadczenie transformacji pojawia się w *butō* na obu etapach działań artystycznych: w praktyce treningowej oraz praktyce scenicznej. W praktyce treningowej mamy do czynienia z transformacją będącą celem procesu wewnętrznego tancerza/performera, natomiast na etapie praktyki scenicznej celem staje się symultaniczność doświadczenia przemiany u tancerza i widza. Przed tancerzem *butō* stoi zadanie wzbudzenia w widzu empatii neurofizjologicznej. Co czynią tancerze,

by uruchomić proces transformacyjny widza? Stosują określone strategie obecności scenicznej; poprzez często radykalne działania cielesne ujawniają przed widzami swój – intensywny, odbywający się tu i teraz – proces przemiany wewnętrznej.

Jednak w tym miejscu chciałabym – by nie odbiegać od podstawowego problemu, czyli funkcjonowania obrazów mentalnych w tańcu *butō* – powrócić do procedur i praktyk stosowanych podczas treningu.

Na podstawie swoich badań warsztatu *butō* wyszczególniłam trzy etapy praktyki treningowej: intro (mniej precyzyjnie – rozgrzewka), podążanie i wcielanie. Kluczowym i bazowym doświadczeniem jest osiągnięcie stanu obecności totalnej. Na etapie intro tancerze *butō* stosują różne techniki, zbliżające ich do tego doświadczenia. Może to być trening wytrzymałościowy, którego celem jest doprowadzenie organizmu do stanu skrajnego wyczerpania i do ogólnego kryzysu lub trening uważności, którego celem jest szczególnie otwartość na bodźce płynące w wnętrza i spoza organizmu. Efektem tych praktyk jest zmiana jakości funkcjonowania organizmu na wielu poziomach (neurofizjologicznym, hormonalnym, a co za tym idzie percepcyjnym, emocjonalnym i energetycznym). Następnie – na etapie podążania – tancerze uwalniają się sensorycznie i eksplorują materiał gromadzony w pamięci ciała, związany z wydarzeniami na drodze rozwoju jednostki (ontogeneza) i gatunku (filogeneza).

W kontekście tematu konferencji – *Obraz w ruchu* – szczególnie interesujący jest kolejny etap, wcielanie, na którym tancerz wykorzystuje obrazy mentalne, by wzbudzić/wywołać ruch. Obrazy mentalne (po japońsku *omoi*, tłumaczone jako wyobrażenie, idea, concept, intencja), są źródłem ruchu. Ciało jest traktowane jako puste naczynie, skorupa, i operacyjnie oddzielone od umysłu. Przez ten

„pojemnik” przelewają się wspomniane treści, a ciało przyjmuje adekwatną formę. Przemiany tych obrazów indukują ruch postrzegany i definiowany przez obserwatora jako taniec. Obrazy mentalne (wyobrażenia) są opracowywane ideokinetycznie: wcielane i ucieleśniane w ruchu/działaniu/tańcu. Tancerz dąży do wyłączenia wolicjonalnej kontroli poruszeń i podąża za impulsem, nie podejmując decyzji dotyczących kolejnych ruchów. W ten sposób jego poruszeniami kierują procesy niekontrolowane przez organizującą doświadczenie świadomość. Świadomość ruchu pojawia się *post factum*, czyniąc poniekąd z tańczącego „obserwatora” własnych poruszeń.

Serie takich wyobrażeń w postaci *butō-fu* (czyli zapisu, notacji *butō*) zostały stworzone przez Hijikatę i zachowane przez jego kontynuatorów. Obrazy mentalne są w tym przypadku notowane i komunikowane za pomocą słów – katalizatorów metamorfozy. Tancerze *butō* wykorzystują też obrazy wylaniające się wcześniejszych badań „zapisu” w ciele, sugestywne obrazy pojawiające się z zewnątrz, a także samodzielnie konstruują różne obrazy mentalne. Wyobrażenia pojawiające się z zewnątrz mogą mieć formę inspirującej materii, obiektu lub sytuacji, w której tancerz kiedyś był lub mógłby się znaleźć. Również osiągnięte specyficzne stany umysłu mogą stać się zaczynem kolejnych wyobrażeń. Obrazy mentalne komunikowane werbalnie są konkretne (np. robak chodzący po brzuchu) lub metaforyczne (np. archaiczny stwór). Rolę obrazu mentalnego mogą też pełnić różne sytuacje, stany świadomości, konkretne obiekty czy materiały, z którymi tancerz tworzy więź, jednoczy się czy utożsamia, a także obrazy mające źródło w formach/kształtach spontanicznie przyjmowanych przez ciało.

Tu chciałabym wrócić do *butō-fu* i warsztatu Hijikaty. Po 1972 roku opracował on technikę komunikowania obrazów za pomocą

słów. „Hijikata pisał taniec”, mówi Yōko Ashikawa, główna tancerka w Hakutobo, zespole Hijikaty. Wspomina, że każdego dnia przez dziesięć lat ich pracy towarzyszyło uderzanie w bębenek i strumień słów. Język japoński, którym się posługiwał, jest wręcz stworzony do takiej formuły pracy, bo przysłowki to często onomatopeje. „Bez słów nie mogliśmy tańczyć”; „dla Hijikaty ciało było metaforą słów, a słowa metaforą ciała”. Należy tu podkreślić, że specyfika obrazów pojawiających się w notacjach *butō* często wykorzystuje zasadę oksymoroniczności, czy inaczej (za japońskim filozofem Nishidą) zasadą absolutnie sprzecznej tożsamości. W praktyce polega to na konfrontowaniu tancerza z „obrazami niewyobrażalnymi” (np. „sucha woda”).

Warsztat Tatsumiego Hijikaty badała Kayo Mikami, uczona, która praktykowała *butō* pod jego okiem w latach 1978-81, a następnie zrelacjonowała i zinterpretowała swoje doświadczenia w rozprawie doktorskiej. Mikami podkreśla, że Hijikaty nie interesowały techniczne umiejętności tancerza zgłaszającego się do jego studia, ale stan umysłu aplikanta. Wymagał osiągnięcia „niewidocznych technik”, czyli duchowego przygotowania do tańca *butō*. Oczywiście niewidoczne techniki były nierozłączne z fizycznymi, technicznymi umiejętnościami tancerza, które pozwolę sobie określić mianem technik widocznych.

Chodzenie to podstawowy element ruchowy *Ankoku butō*. Sposób poruszania się ma wiele wspólnego z krokiem *suriashi* charakterystycznym dla japońskiego tradycyjnego teatru *nō*. Ten sposób chodzenia (który przypomina technikę medytacji w ruchu) staje się katalizatorem zmian percepcyjnych, dotyczących ciała i przestrzeni. Ciało zachowuje oś pionową, choć tancerz nie jest ani nadmiernie zrelaksowany, ani zbyt napięty. Ten podstawowy dla jego metody – i wykorzystywany

również przez współczesnych *butōków* sposób przemieszczania się – określał jako „krok wypalonego kadzidła” (*Walking of an Ash Column*). Tancerz utrzymuje równowagę, oś, choć jego ciało ma konsystencję rachitycznej kolumny popiołu ze spalonego kadzidełka podtrzymywanej w pionie siłą grawitacji. Inne określenia i obrazy, które przytacza badaczka odnośnie chodzenia to powyginane nogi (*folded legs*), „krok skazańca” (*Walking of a Condemned Criminal*), poruszanie się jak beznożny duch (*legless ghost*).

Ruch nie jest pochodną decyzji i woli – powstaje w sytuacji, gdy tancerz poddaje ciało wspomnianym wcześniej impulsom i gdy pozwala obrazom mentalnym osadzić się w ciele. Jakość ruchu pochodzi właśnie od komunikowanych werbalnie obrazów mentalnych (*imaginary wordings*). Odnośnie tej praktyki Mikami używa określenia ruchy wymuszone (*enforced movements*). Kolejne etapy procesu „wydobycia ruchu z ciała” są następujące: skierowanie do uczestników treningu instrukcji werbalnej – wzbudzenie obrazów mentalnych – fizyczne „postrzeżenie” tych obrazów (przez uczestników treningu) – fizyczna transformacja – ruch zgodny z naturą nowej „postaci”. Komunikaty słowne są tu podstawowym narzędziem. Dzięki nim tancerz osiąga bezustannie przekształcające się ciało (*becoming body*).

Cykl rozpoczynający się komunikatem werbalnym i prowadzący do ruchu Mikami nazywa stwarzaniem obwodu nerwowego (*the circuit of nerves*). Jego efektem są jednostki choreograficzne będące minimalnymi kompozycjami ruchowymi. Specyficzny sposób poruszania się oraz budowanie jednostek choreograficznych mają na celu wytworzenie nowej sieci połączeń nerwowych (*neural network*) w ciele tancerza *butō*. „Sposób manipulowania systemem nerwowym stanowi *sur les pointes* tancerza *Ankoku butō*”,

twierdził Hijikata. Docelowo tancerze są w stanie kontrolować proces wchodzenia w relację z poszczególnymi wyobrażeniami, dzięki czemu „mogą ogarniać sieć nerwową z zewnątrz”.

Idea wcielania obrazów mentalnych nie była w Japonii za czasów Hijikaty niczym nowym. W języku japońskim funkcjonuje termin *omoi*, który „oznacza myśl, koncept, wyobrażenie, intencję etc. Trudno podać precyzyjną definicję tego słowa, ale generalnie dotyczy ono wszystkiego tego, co celowo lub przypadkiem pojawia się w naszych głowach”. Proces wcielania różnorodnych *omoi* pojawia się zarówno w teatrze *nō*, jak i praktyce koanowej charakterystycznej dla niektórych szkół buddyzmu zen.

W *nō* wcielanie stanowi sceniczny odpowiednik boskiego opętania (*kamikagari*). Zamiast bóstw, do wnętrza ciała aktora *nō* zostają przeniesione „wizerunki osób, zwierzęce kończyny, fragmenty wodospadów, spirale pni, drganie gałązki, konar uniesiony przez rzekę”, czyli różnorodne przejawy świata. Jadwiga Rodowicz, badaczka japońskich sztuk widowiskowych, nazywa to „starożytną umiejętnością wcielania rzeszy żywych istot, które są przenoszone z prehistorii pamięci rodzaju ludzkiego do wnętrza ciała aktora”. Ożywa pamięć filogenetyczna, metaforycznie nazywaną „przestrzenią zamieszkaną przez przodków”.

Omoi są również wykorzystywane przez mistrzów szkoły *rinzai* buddyzmu zen w praktyce koanowej, gdzie uczeń powtarza, czy inaczej: „wprowadza do ciała”, zalecony przez nauczyciela (*sensei*) koan (pytanie-zagadkę). Celem praktyki jest utożsamianie się z koanem (stanie się koanem) oraz transformacja. Praktykę tę można nazwać wcielaniem koanu. Jedynie „osadzając” koan w ciele-umyśle, praktykujący jest w stanie go doświadczyć. W efekcie utożsamia się

z koanem, staje się z nim jednym. Proces ten nie wymaga rozumienia, ale właśnie doświadczenia. W praktyce koanowej zwraca się uwagę na fakt, że umysł, a tym samym człowiek, może przejawiać się w dowolny sposób: zawiera w sobie absolutnie wszystkie możliwości. Człowiek jest nośnikiem czy też inaczej zbiornikiem wszystkich potencjalnie możliwych zmysłowych przejawów. Umiejętność wcielania/ucieleśniania koanu wiąże się bezpośrednio ze świadomością tego, jak funkcjonuje ludzki umysł. Rzeczywistość (czyli wszystkie formy: zarówno to, co uważamy za podmiot, jak i przedmiot) to przejawiający się umysł. Zamiast koanu tancerz *butō* osadza w ciele-umyśle dowolny obraz mentalny.

Technika „wcielania obrazów mentalnych” nie tylko nie jest oryginalnym pomysłem Hijikaty, ale także nie stanowi wyróżnika kultury japońskiej – była stosowana w wielu kulturach od tysięcy lat.

W XX wieku praktyka ta została nazwana ideokinetyką. Można ją zdefiniować jako świadome dokonywanie zmian na poziomie fizyczno-biologicznym za pomocą obrazów mentalnych. Oczywiście termin „obraz mentalny” odnosi się nie tylko do wyobrażeń wzrokowych, ale również pochodnych innych modalności zmysłowych. Obrazy mentalne można podzielić na bezpośrednie (dosłowne, np. ruch ramienia w stawie) i pośrednie (metaforyczne, np. wyobrażenie orla otwierającego skrzydła do lotu). Obrazy bezpośrednie są wykorzystywane przede wszystkim w treningach sensomotorycznych sportowców lub rehabilitacji narządów ruchu. Natomiast obrazy pośrednie – również funkcjonujące w powyższych kontekstach – mogą być wykorzystywane przez tancerzy, performerów jako element improwizacji, zarówno warsztatowej, jak i scenicznej. Można również zastosować podział na obrazy abstrakcyjne i konkretne.

Obrazy konkretne dotyczą konkretnych działań, np. rozdzielanie sklejonych dłoni, natomiast obrazy abstrakcyjne są związane z tym, co nienamacalne: emocjami, wyobrażeniami przyciągającej nas siły etc. To z obrazów pośrednich, zarówno konkretnych, jak i abstrakcyjnych są zbudowane *butō-fu* Hijikaty.

Ideokinezyjologia, czyli nauka o możliwości „wykorzystania obrazów mentalnych (*images*), by poprawić wzorzec funkcjonowania mięśni (*muscle patterns*)” rozwinęła się w dwudziestym wieku za sprawą Mabel E. Todd, Barbary Clark i Lulu Sweigard. Sweigard, cytując Todd stwierdza, że „koncentracja na obrazie związanym z ruchem prowadzi do reakcji neuromięśniowych niezbędnych do wykonania określonych ruchów z jak najmniejszym wysiłkiem”. Zdefiniowała ideokinezę jako „wielokrotne wyobrażanie sobie sekwencji ruchów bez zamierzonego wysiłku fizycznego”. W tym przypadku docelowo obraz nie ma być automatycznie odzwierciedlony poprzez ruch ciała.

Od lat siedemdziesiątych XX wieku przeprowadzono wiele badań, które pozwoliły zbudować podłoże teoretyczne funkcjonowania zjawiska ideokinezy. Przeglądowy artykuł dotyczący „umysłowej symulacji z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej (*motor imagery*)” opublikowała Bibiana Bałaj z Katedry Psychologii Eksperymentalnej KUL. Relacjonuje w nim, że już w 1885 roku Salomon Striker stwierdził, że „symulacja działania angażuje zasoby przetwarzania odpowiedzialne za samo wykonanie zadania”. Współczesne badania neurobiologiczne potwierdziły jego intuicję. I tak: czas wykonywania symulowanego i rzeczywistego ruchu jest podobny, „reakcje wegetatywne powiązane z wysiłkiem fizycznym zmieniają się w taki sam sposób”, a także aktywują się podobne obszary mózgowe. Mózgowa symulacja może powstać automatycznie (oglądanie kogoś) lub być

wywołana świadomie (wyobrażanie sobie, jak byśmy się czuli w danej sytuacji). A zatem wyobraźnia pełni też funkcję adaptacyjną: wyobrazeniowy trening motoryczny wywołuje podobne zmiany funkcjonalne mózgu, a „badania wskazują również na skuteczność treningu wyobrazeniowego w doskonaleniu umiejętności ruchowych”.

Ale jak to działa? Mózg łączy z ciałem (czyli między innymi mięśniami) działające w dwóch kierunkach drogi neuronalne. Neurony dzielą się na sensoryczne (czuciowe), motoryczne (ruchowe) i międzyneuronowe (pośredniczące; służą komunikacji pomiędzy tymi wcześniejszymi). Komórki sensoryczne zbierają informacje na temat bodźców zmysłowych, przekazują je do mózgu oraz dostarczają bodźców do odruchów, natomiast komórki motoryczne przekazują informacje z mózgu odpowiednim mięśniom, powodując ich skurcz: „energia elektrochemiczna wyładowuje się wzdłuż aksonu – przedłużenia komórki nerwowej”. Do tworzenia wizualnych obrazów mentalnych organizm używa dróg neuronalnych związanych z procesem widzenia, jednak w tym przypadku proces ma przeciwny wektor: bodziec powstaje w wyższym ośrodku, skąd trafia do kory optycznej, gdzie zostaje rozpoznany. Nasze ciało poprzez ruch nieświadomie odzwierciedla stworzone w umyśle żywe obrazy. Jednak do tworzenia w umyśle wyraźnych i pełnych obrazów mentalnych niezbędny jest trening sensoryczny, uwalnianie zmysłowe.

Jeszcze przed pojawieniem się w świadomości decyzji o wykonaniu ruchu mózg jest zaangażowany w przygotowanie motorycznych procesów (tworzy rodzaj ich mapy). Aktywizuje sieć tzw. neuronów reprezentujących działanie, które wysyłają informację o konieczności przygotowania reakcji motorycznej (mięśniowej). Ten proces określa się

mianem wzbudzania potencjału motorycznego. Oczywiście nie zawsze konsekwencją wzbudzenia potencjału motorycznego jest ruch. Mózg może wysłać odpowiedni komunikat, sprawiając, że ruch nie „wycieknie” (*leak out*) poza wyobraźnię. By powstrzymać aktywność mięśniową, kora mózgu aktywuje wyspecjalizowane aminokwasy.

W przypadku pracy z obrazem mentalnym mającej na celu inicjację ruchu, czyli takiej, którą wykorzystuje się w *butō*, interesuje nas właśnie „wyciekający” ruch. Już w XIX wieku analizowano wpływ powstających w umyśle obrazów i zamierzeń na nieświadome inicjowanie ruchu i innych reakcji organizmu. Termin „reakcja ideomotoryczna” (*ideomotor response*) został po raz pierwszy zastosowany przez Williama Benjamina Carpentera w 1840 roku. Oznacza on właśnie nieświadome wykonywanie mikroruchów i ruchów pod wpływem wyobrażeń. Natomiast reakcja ideodynamiczna (*ideodynamic response*) odnosi się do wszelkich, niekoniecznie motorycznych reakcji organizmu – może to być przykładowo wydzielanie płynów (np. śliny na myśl o cytrynie). Obraz pojawiający się w umyśle wywołuje szereg reakcji, które mają odzwierciedlenie w procesach cielesnych (między innymi motorycznych).

Według Jeanne Achterberg, amerykańskiej badaczki zajmującej się studiami nad ciałem-umysłem (*bodymind studies*), obydwie półkule mózgowe inicjują ruch naszego ciała. Lewa półkula mózgowa steruje wykonaniem zamierzonych czynności: „nasze ciało będzie temu posłuszne zgodnie z istniejącym neuromięśniowym wzorcem koordynacji”. Ale również prawa półkula, kojarzona z umiejętnością tworzenia wyobrażeń, wpływa na aktywność cielesną, „wysyłając obrazy mentalne do konkretnych mięśni; przykładem może być dłoń otwierającą się jak kwiat. (...) Każda myśl, każde uczucie prowadzi do

aktywności bio- i elektrochemicznej, dotyczy to każdej pojedynczej komórki”.

Wcielanie czy też ucieleśnianie wyobrażeń bazuje na omówionych powyżej, niekoniecznie eksplikowanych przez tancerzy *butō*, ale obecnych w ich praktyce zasadach. Podczas improwizacji wykorzystują oni potencjał reakcji ideomotorycznych i ideodynamicznych organizmu: „różne przeżycia psychiczne i myślenie abstrakcyjne wywierają wpływ na aktywność motoryczną, a więc na skurcze i napięcia mięśni szkieletowych oraz postawę ciała”. Wykorzystując obrazy mentalne (bezpośrednie, pośrednie, abstrakcyjne i konkretne), tancerz *butō* inicjuje ruch ciała. Świadomie i celowo tworzy wyobrażenia lub koncentruje się na tych odnalezionych w świecie zewnętrznym albo w pamięci ciała. Może korzystać z notacji obrazów mentalnych stworzonych przez Tatsumiego Hijikate, nazwanych *buto-fu*. Jego ruch i kompozycja ciała są odzwierciedleniem obrazu. Obraz mentalny, również ten zapośredniczony przez słowo, jest w tańcu *butō* podstawowym narzędziem transformacji.

Teatr. cieni na Bali

MIROŚLAW KOCUR

Teatr lalki i cienia *wayang kulit* to nie tylko jedna z najbardziej niezwykłych tradycji performatywnych w świecie, ale też egzorcyzm wciąż kultywowany i wciąż religijnie skuteczny. *Dalang*, główny wykonawca, bywa często konsekrowanym kapłanem, a najważniejsi widzowie to bogowie. Rozrywka i obrzęd stanowią dwa wymiary tego samego zjawiska, a przeciwieństwa – zgodnie z balijską wizją wszechświata – nie znoszą się, ale dopełniają i równoważą. Po prawej ręce *dalanga* znajdują się zawsze lalki postaci „dobrych”, po lewej – „złych”. Przedstawienie biletowane, a więc pozornie dla turystów,

może wywołać głęboką przemianę w lokalnej społeczności. Wiele współczesnych badaczy podkreśla „teatralność” balijskiej kultury, każdego dnia organizowane są na wyspie różnorodne przedstawienia i barwne procesje. Balijszczycy nigdy nie pojmowali swoich performansów wyłącznie w kategoriach artystycznych. W języku balijskim nie istnieje słowo „sztuka”, a używany dziś często w tym znaczeniu termin *sani* jest wyrazem indonezyjskim. W roku 1967 utworzono w Denpasar uczelnię artystyczną o nazwie Indonezyjska Akademia Sztuk Performatywnych (Akademia Seni Tari Indonesia: ASTI), zmie-

nioną w roku 1988 na Indonezyjski Instytut Sztuki (Institut Seni Indonesia: ISI).

Dalang, także w swej funkcji egzorcysty czy terapeuty, traktowany jest jako sprawny rzemieślnik: *tukang* („umiejętnik”) albo *pragina* („upiększacz”). Wysoki poziom tego rzemiosła uzyskał niedawno oficjalne potwierdzenie. 7 listopada 2003 roku *wayang kulit* został wpisany na listę Arcydział Oralnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO.

Wayang kulit

W języku starojawajskim *kawi* słowo *wayang* znaczy „cień”, a *kulit* – „skóra”. *Wayang kulit* jest bowiem teatrem cieni produkowanych na białym, bawełnianym ekranie (*kelir*) przez płaskie, kolorowe lalki wycięte z krowiej skóry. Na Bali sztuka ta praktykowana jest co najmniej od tysiąca lat. Dotarła tam być może z Indii za pośrednictwem Jawy wraz z religią hinduską. Do dziś większość przedstawień czerpie inspiracje z *Mahabharaty* i *Ramajany*. Główne postaci mówią też wciąż po starojawajsku, zachowując język arystokracji hinduskiej, która w XVI wieku uciekła przed islamem z Jawy na Bali i ostatecznie zdominowała wyspę, wzmacniając hinduistyczne fundamenty jej współczesnej kultury. Bali zachowuje wciąż status hinduistycznej enklawy w Indonezji, najliczniejszym państwie muzułmańskim w świecie, a praktykowany na wyspie *wayang kulit* nie utracił silnego związku z oficjalnym kultem.

Dalang

Przedstawienie wykonywane jest zwykle przez siedmiu artystów, trzech lalkarzy i czterech muzyków. Najważniejszy jest *dalang*, główny lalkarz – nie tylko animuje on wszystkie lalki, ale też użycza każdej swojego głosu. Pełni również funkcję narratora. Dwaj towarzyszący mu asystenci siedzą po jego prawej

i lewej stronie. Podają lalki i służą wszelką pomocą techniczną – w spektaklach tradycyjnych pilnują, żeby nie zgasł płomień lampy olejowej (*damar*). To zwykle uczniowie *dalanga*. Tradycyjna edukacja lalkarza dokonuje się bowiem poprzez wieloletnie czeladnictwo u wybranego mistrza. Jeszcze do niedawna uczniowie wywodzili się głównie spośród członków lalkarskich rodów. Do dziś na Bali praktykuje się tradycyjne nauczanie w takich wsiach jak Mas, Sukawati, Buduk, Tunjuk i Pacung. W latach 70. uruchomiono jednak w Denpasarze, stolicy Bali, instytucję kształcącą artystów na zasadach przypominających europejskie szkoły teatralne. W latach 1973-74 Indonezyjskie Konserwatorium Sztuk Performatywnych (Konservatorium Karawitan Indonesia: KOKAR), ufundowane dziesięć lat wcześniej, zamienione zostało na Indonezyjską Szkołę Wyższą Sztuk Performatywnych (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia: SMKI) i do programu nauczania po raz pierwszy wprowadzono *pedalangan*, wiedzę o balijskich sztukach performatywnych. Większą uwagę zaczęto wówczas przywiązywać do teorii. Lalkarz, oprócz opanowania skomplikowanych technik, musiał zgłębić obszerną tematykę religijno-filozoficzną, konieczną do prawidłowego odprawienia wszystkich niezbędnych obrzędów. Na Jawie, w miastach Surakarta i Yogyakarta, szkoły lalkarzy istniały już wcześniej.

Sztuki performatywne postrzegane są na Bali od dawna jako rodzaj głębokiej i obszernej wiedzy (*pedalangan*), zapisanej w licznych rękopisach na liściach palmowych (*lontar*). Lalkarza obowiązuje gruntowana znajomość *Zasad lalkarstwa* (*Dharma pawayangan*). W roku 1973 holenderski uczony Christiaan Hooykaas w dziele *Kāma and Kāla* opublikował, wraz z przekładem na angielski, rekonstrukcje głównych wariantów traktatu *Dewa pewayangan* w oparciu o dziesięć różniących

się niekiedy zasadniczo rękopisów. Traktat zachował skrupulatne instrukcje dotyczące właściwego zachowania, w tym zalecenia związane z dietą, poza tym inkantacje i formuły modlitewne chroniące dalanga i jego lalki przed złymi siłami, receptury odtrutek przeciw truciznom, a przede wszystkim szczegóły licznych uroczystości, celebrowanych przez lalkarza w funkcji kapłana (*mangku*). *Dalang* powinien też studiować inne traktaty o dobrym zachowaniu, jak *Niti sastra* (Posłuszeństwo literaturze) czy *Sarasamuscaya* (Wiedza boska), a także *Kakawin*, hinduski epos w języku starojawajskim.

Dalang musi też być biegłym poliglotą. Wszystkie pieśni wykonywane w spektaklu pochodzą z eposów starojawajskich. Językiem *kawi* posługują się także główni bohaterowie sztuki. Mało kto na Bali rozumie dziś tę starożytną mowę. Ważną rolę w przedstawieniu odgrywają więc postaci drugoplanowe, zwykle komiczne, które przekładają starożytne zdania na współczesną mowę balijską. A w zasadzie na dwie mowy. Cytując bohatera, błażni używają bowiem języka wysokobalijskiego, którym należy się zwracać do osób stojących wyżej w hierarchii. Między sobą rozmawiają natomiast po średniobalijsku, a jest to zupełnie inny język, przeznaczony do porozumiewania się osób o równym statusie. *Dalang* w każdym przedstawieniu musi zatem sprawnie operować co najmniej trzema różnymi językami. Ostatnio doszedł język kolejny, angielski, bo wiele lokalnych tradycji performatywnych przetrwało w zubożałych wsiach wyłącznie dzięki zainteresowaniu i wsparciu turystów.

Celem długiej edukacji lalkarza nie jest jednak wykształcenie doskonałego odtwórcy gotowych skryptów i scenariuszy, na podobieństwo europejskiego adepta szkoły teatralnej. *Dalang* to samodzielny twórca, dojrzały i niezależny. Jak aojda w antycznej

Grecji powinien umieć improwizować na żywo poezję najwyższych lotów, wpłatając stare mity w konteksty i wydarzenia lokalne. *Dalang* jest nade wszystko poetą, a na Bali każdy poeta ma prawo dodawać własne wersy do klasycznych utworów. Prawne pojęcie autorstwa czy praw autorskich nie ma tam zastosowania. W przypadku wielu poematów nie sposób dziś wręcz ustalić autora. Najbardziej kompetentni dalangowie potrafią improwizować poezję i pieśni w języku starojawajskim na tematy współczesne zgodnie z zasadami skomplikowanej starożytnej metryki. Każde przedstawienie *wayang kulit* jest zatem wyjątkowe i niepowtarzalne.

Szczególnie wysokie wymagania etyczne stawiają przed dalangiem egzorcyzmy. Wiośki zamawiają takie przedstawienia najczęściej wtedy, kiedy chcą ujawnić u siebie nierozpoznanego praktyka czarnej magii, działającego na szkodę wspólnoty. Przedstawienie teatru lalki i cienia staje się wówczas areną konfrontacji dalanga z lejakiem, jak nazywani są źli czarownicy, wynajmujący się ludziom za pieniądze. Taki pojedynek *dalang* może przypłacić życiem, jeśli jego sumienie jest nieczyste. *Lejak* to mistrz transformacji. Krzywdzi ludzi, przemieniając się w dowolny obiekt. Podczas egzorcyzmów wystawiana jest sztuka o półlegendarnej wiedźmie Calon Arang.

Calon Arang to imię wdowy, utożsamianej z jedenastowieczną jawańską księżniczką Mahendradattą. Ludzie tak bardzo obawiali się jej czarów, że nikt nie miał odwagi pojąć za żonę jej pięknej córki. Wściekła wdowa zdobyła moce niszczycielskie od Durgi, bogini śmierci – tańcząc razem ze swymi sześcioroma uczennicami na cmentarzu – i zaczęła nękać ludzi zarazami. Kiedy umierali, czarownica wysysała z nich krew, a ich wnętrzności owijała sobie wokół szyi. Wszystko

to ustało dopiero wówczas, gdy mędrzec Baradah pokonał Calon Arang w pojedynku na magiczne moce. Egzorcystyczne przedstawienie *wayang kulit*, odtwarzające główne zręby legendy, wystawiane bywa zwykle na zewnętrznym dziedzińcu świątyni śmierci. W trakcie pokazu *dalang*, jak wcześniej mędrzec Baradah, wyzywa na pojedynek mocy wszystkich lejaków z okolic. Cienie na ekranie stają się wehikułami ich transformacji. Lalkarz, niewidoczny dla widzów, skazany jest na przebywanie po drugiej stronie ekranu, w świecie niewidzialnym (*niskala*), zdominowanym przez duchy. Zdarza się, że następnego ranka po przedstawieniu ktoś we wsi umiera. Ale zdarza się też, że umiera lalkarz. Spośród trzystu *dalangów* praktykujących dziś *wayang kulit* na Bali tylko nieliczni odważają się odprawiać egzorcyzmy.

Muzycy

Instrumentaliści uczestniczący w przedstawianiu muszą być również gruntownie wykształceni. Są to zawsze znakomici wirtuozi. Ich muzyka uchodzi za najbardziej skomplikowaną i najtrudniejszą technicznie do opanowania, a oni sami traktowani są na Bali z wyjątkowym szacunkiem. Swoją obecnością uświetniają najważniejsze ceremonie i wydarzenia w życiu lokalnych wspólnot, jak piłowanie zębów podczas inicjacji, śluby czy spektakularne kremacje. W *wayang kulit* tradycyjnie bierze udział czterech muzyków. Siedzą za plecami *dalanga*, niewidoczni dla publiczności, i grają na czterech metalofonach typu *gendér*, skoordynowanych parami. Każdy taki metalofon ma dziesięć poziomych płytek z brązu, ułożonych na pionowych rezonatorach z wydrążonych bambusów. Dwa większe metalofony, zwane dużymi (*pemade*), nastrojone są w rejestrze średnim, dwa małe (*kantilan*) – oktawę wyżej. Gra się na każdym za pomocą dwóch młotków, trzymany

w obu dłoniach, co jest niezwykle skomplikowane technicznie, bo każde uderzenie trzeba tłumić dwoma palcami tej samej ręki, w której trzymany jest młotek. Większość tradycyjnych zespołów gamelanu używa metalofonów uderzanych tylko jednym młotkiem, wolna dłoń może więc swobodnie modyfikować vibracje płytek. Podczas widowisk rozbudowanych – zwykle opartych na fragmencie *Ramayany* lub legendzie o wiedźmie Calon Arang – zapraszane bywają większe zespoły muzyczne z bębnami *kendang*, małymi gongami *kajar*, *kempur*, *klenang* i *kemong* oraz cymbałami *cengceng*.

Muzyka podczas przedstawienia *wayang kulit* jest niezwykle bogata rytmicznie i melodycznie. Wirtuozi, zwrócenii do siebie twarzami, prawymi rękami wykonują *kotekan*, „części splecione”. Są to linie melodyczne, w których dźwięki grane są na przemian przez jednego i drugiego muzyka. Takie granie wymaga dużego poczucia rytmu, najwyższej koncentracji i znakomitego zgrania. Podczas gdy prawe ręce artystów w swoistym dialogu snują *kotekan*, ich lewe ręce wzbogacają melodie ornamentami. Niektóre kompozycje wymagają grania dwóch odrębnych linii *kotekan* równocześnie!

Koordynacja muzyki z obrazem i słowem bywa podczas przedstawienia równie doskonała. Sfera dźwiękowa, jak całe przedstawienie, jest oczywiście kontrolowana przez *dalanga*. Zmiany w muzyce sygnalizuje on specjalnymi mantrami oraz stukaniem. W prawej stopie, pomiędzy pierwszym i drugim placem, a także w lewej dłoni lalkarz trzyma drewniane młoteczki o kształcie szachowego pionka (*cepala*). Uderza nimi o skrzynię z lalkami (*keropak*). Punktuje w ten sposób akcję lub inicjuje rozpoczęcie bitwy, ale przede wszystkim ustalonym kodem stuknięć informuje muzyków o zmianie tempa albo daje im znak do zagrania konkretnej kompozycji.

Muzycy zwykle bezbłędnie odczytują wszelkie wskazówki *dalanga* i wzbogacają jego sugestie własnymi improwizacjami.

Lalki

Każdy *dalang* ma w swej skrzyni zwykle ponad sto różnych lalek, często sto pięćdziesiąt. Są wykonane najczęściej ze skóry krowy – skóra bawoła się nie nadaje, bo jest zbyt łamiwa. To zwykle wysokiej klasy dzieła sztuki. Delikatne i bogate perforacje, przepuszczając światło migocącego płomienia, tworzą na ekranie zachwycające wzory i ornamenty. Dzięki tej technice czarno-białe cienie postaci uzyskują liczne detale, zdają się pulsować własnym życiem. Każda lalka umocowana jest do długiego rogu lub drewnianego pręta. Większość ma ruchome ręce, z dwoma przegubami w ramionach i łokciach. Lalkarz porusza nimi za pomocą dwóch patyków dołączonych do ich dłoni. Lalki postaci komicznych zaopatrzone bywają dodatkowo w linki, umożliwiające poruszanie dolną szczęką na sprężynce. Niektóre demony i błazny mają także ruchome nogi. Główny pręt, do którego umocowana jest lalka, podczas przedstawienia wbijany bywa w miękką belkę bambusową (*gedebong*), stanowiącą podstawę ekranu. Dzięki temu *dalang* może operować kilkoma lalkami naraz.

Lalki mają status sakralny. Co dwieście dziesięć dni – każdego roku balijskiego – obchodzone jest święto lalki (*tumpek wayang*). Specjalne ofiary składane są wówczas patronowi lalkarzy, bogu Iśwarze. Lalki są tego dnia uroczysto wyjmowane ze skrzyni i ustawiane jak do przedstawienia. *Dalang* inkantuje odpowiednie modły i składa dary ofiarne wokół wszystkich przedmiotów biorących udział w przedstawieniu. Laki są też wtedy skrapiane świętą wodą podczas ceremonii oczyszczenia (*sudamala*). Dzień oddawania lalkom czci obchodzony jest zawsze

w sobotę. W roku 2009 wypadł 11 lipca, a w roku 2010 – 6 lutego.

Najważniejszą lalką jest *kayonan*, „drzewo życia”. Ma kształt liścia. Jest to symbol kosmiczny, reprezentuje pięć żywiołów (*panca maha bhuta*): ogień, ziemię, powietrze, wodę i eter. Taniec tej lalki rozpoczyna każde przedstawienie. Migocąc w świetle jak wielka ćma *kayonan* tańczy do ekstatycznej muzyki gamelanu krótką przypowieść o narodzinach i śmierci. Pojawia się także później, w sztuce właściwej, jako drzewo, ogień, morze, chmura, a nawet wiatr, sygnalizuje też zmianę aktu. Taniec drzewa życia wieńczy również cały występ. *Kayonan* pomaga *dalangowi* skupić umysł. Przed rozpoczęciem widowiska lalkarz przykładą *kayonan* do czoła. Nazwę lalki Balijszczy wywodzą od słowa *kayun*, „myśl” – ze starojawajskiego *hyun*, „uczucie”, „intencja”.

Głównymi postaciami w widowisku są bohaterowie hinduskich eposów lub balijskich legend. Widzowie rozpoznają ich zwykle po profilu i wystroju głowy. Bohaterowie dzielą się na pozytywne i negatywne. Herosom towarzyszą cztery postaci komiczne, które nie tylko tłumaczą starożytny język na współczesny, ale nade wszystko bawią publiczność, naśmiewając się z siebie nawzajem. Błazni są łatwo rozpoznawalni. Należą do ikon balijskiej kultury ludowej.

Tualen i jego syn Merdah to postaci pozytywne, a bracia Delem i Sangut – negatywne. Dwaj pierwsi wywodzą się od bogów. Wedle popularnej legendy Tualen został uformowany z brudu na ciele Boga Najwyższego (*Sanghyang Tunggal*), jest krynicą mądrości, ma trzecie oko. Natomiast bystry Merdah, z ogromnym cebulowatym nosem, ciągle gapi się w górę, co ma oznaczać inteligencję. Delem to z kolei zdemoralizowany, arogancki i pompatyczny tchórz. Wygląda jak półgłupek. Ma duże oczy i wole, znak nieczystości.

Zaś Sangut, młodszy brat Delema, to kręta i manipulator. Ma wielki brzuch i równie wielkie jabłko Adama, a niekiedy też zeza. Obu lalkom z głów sterczą kępki krowich włosów. Funkcja błaznów w przedstawieniu jest często kluczowa, nazywani bywają postaciami „podstawowymi” (*panasar*). Towarzyszą bohaterom nieustannie, a ich komiczne skecze i dialogi wypełniają więcej niż połowę całego przedstawienia.

Wszystkie lalki są malowane, niekiedy w bardzo jaskrawe kolory. Barwy nie są przypadkowe, ułatwiają lalkarzowi szybką orientację w scenach grupowych, a szczególnie podczas bitew i pościgów. Generalnie lalki dzielone są na „zgrzebne” (*keras*) i „dopracowane” (*alus*). „Zgrzebne” mają zwykle kolor czerwony lub brązowy. „Dopracowane” pomalowane są w barwy symboliczne. Kolor biały, kojarzony z bogiem Iśwarą, sygnalizuje rytualną czystość i opanowanie. Żółty, kolor boga Mahadewy, uzupełnia biały o współczucie. Niebieski lub czarny to kolory boga Wisnu. Czerń, kojarzona z wodą, symbolizuje płodność, a także odwagę i inteligencję, wiązana jest również z nocą i magią, a przez to z oszukiwaniem. Niebieski wzmacnia wszystkie pozytywne aspekty czerni. Czerwony, kolor boga stwórcy, Brahmany, sprowadza konflikt, symbolizuje odwagę i brak kontroli, a także moce nadprzyrodzone.

Na Bali wykonywane są dziś tylko trzy barwniki: czarny (z sadzy), biały (z kości) i ochra (z minerału). Pigment niebieski sprowadza się z Chin, a barwnik czerwony i złote liście importowane są z Singapuru i Hong Kongu. W kwestii symboliki kolorów Balijszczy nie są zgodni.

Wszystkie te kolory są jednak przed publicznością zakryte ekranem. Dlaczego wytwórcy lalek trudzą się malowaniem przedmiotów, których główna rola wyczerpuje się w rzucaniu czarno-białego cienia? Na Jawie od

dawna *dalang* pozwala publiczności zajmować miejsce przy sobie, obok świecącej lampy. Na Bali jednak, szczególnie podczas pokazu tradycyjnego, publiczność nie jest dopuszczana poza ekran. Choć nie każda... Wyjaśnię to szerzej w dalszej części tekstu, zatytułowanej *Sekala i niskala*. Wcześniej chcę się skupić na głównych strategiach produkowania przedstawienia.

Performanse artystów

Właścicielem wszystkich lalek jest *dalang*. Często też to on sam je wykonuje, choć na Bali działają także wyspecjalizowani rzemieślnicy. Z kolei instrumenty – jeśli również nie należą do *dalanga* – są własnością muzyków. Metalofony używane w *wayang kulit* są stosunkowo proste i tanie w porównaniu z bogatymi instrumentami większości z czterdziestu rodzajów balijskiego gamelanu. Dzień przedstawienia *dalang* i muzycy rozpoczynają od modłów we własnych domach. Tajemnicą skutecznego performansu jest obecność *taksu*. Termin ten pierwotnie oznaczał ducha przodka. Artysta łączy się w modłach ze zmarłymi antenatami, szczególnie jeśli praktykowali uprawianą przez niego sztukę, i prosi o wsparcie. W przypadku pomyślnych modłów *taksu* wstępuje w modlącego, udzielając mu energii i inspiracji podczas występu. Słowo to używane też bywa do opisu wchodzenia w trans. *Taksu* odpowiada naszej koncepcji charyzmy, inspiracji lub artystycznej skuteczności. Balijszczyk, spoglądając na ekran z cieniami czy słuchając muzyki gamelanu, bezbłędnie potrafi rozpoznać, czy artysta „ma” *taksu*. Jeśli nie ma, występ uchodzi za marny.

Przed opuszczeniem domu *dalang* staje przed progiem, zbliża do nozdrzy otwartą dłoń i dmucha. Jeśli silniejszy jest strumień w lewej dziurce, przekracza próg nogą lewą. Jeśli w prawej, prawą. A jeżeli jest taki sam w obu dziurkach, skacze. Procedurę tę

zapoczątkowali podobno żołnierze idący na wojnę. Dmuchaną próbę *dalang* powtarza raz jeszcze, przed wejściem na miejsce występu. Test ten pełni istotne funkcje dywinacyjne. Mocniejszy strumień powietrza z lewej dziurki oznacza, że przedstawienie się uda, jeśli będzie wartkie i dynamiczne, z rozbudowanymi scenami bitew. Silniejsze powietrze z dziurki prawej sugeruje z kolei, że spektakl powinien być bardziej filozoficzny i pełen intryg. Przy równowadze obu strumieni należy grać sztukę w sposób zbalansowany. Jeśli rezultaty obu prób są sprzeczne, *dalang* powinien skupić uwagę na sponsorze przedstawienia, żeby odkryć jego oczekiwania. Musi też bacznie obserwować lokalnych mieszkańców, przyszłych widzów. A ma ku temu znakomitą okazję podczas tradycyjnego posiłku, który gospodarz wydaje na jego cześć przed występem.

Po biesiadzie *dalang* odbywa samotną sjęstę, medytując nad najbardziej odpowiednią strukturą spektaklu, a jego asystenci rozstawiają bambusy i naciągają ekran. Kiedy wszystko jest gotowe, muzycy zapraszają publiczność na widownię, grając „utwór do siadania” (*potegak*). Spektakl rozpoczyna się najwcześniej o godzinie dziewiątej wieczorem. Widzowie zwykle zbierają się długo. Atmosfera jest swobodna; ludzie rozmawiają, częstują się przekąskami. O rozpoczęciu przedstawienia decydują muzycy. Jeśli uznają, że zebrała się odpowiednia ilość widzów, informują o tym *dalanga* umówionym utworem. *Dalang* przerywa medytację i wkracza za ekran. Zaczyna od składania ofiar przygotowanych przez sponsora. Pali kadzidła. Żuje rytualny betel. Asystenci składają dary ofiarne przy każdym instrumencie. Po modłach i inwokacjach do bogów *dalang* uderza trzykrotnie otwartą dłonią w wieko skrzyni, delikatnie budząc lalki. Dopiero wtedy skrzynia może zostać otwarta, a święte

lalki mogą być bezpiecznie wyjęte. Jest to też znak dla muzyków, by rozpoczęli uverturę (*gending pemungkah*), zwykle jest to najbardziej rozbudowany utwór muzyczny całego wieczoru. Każdy region Bali wykształcił własne warianty takiej uvertury.

Dalang najpierw wyjmuje ze skrzyni olbrzymie lalki Strażników, Pamurtian. Reprezentują wściekle i dzikie manifestacje bogów. Lalkarz umieszcza je po skrajnych stronach ekranu. Strażnicy pozostaną tam do końca widowiska, niewidoczni dla publiczności. Będą chronić przestrzeń performatywną przed szkodliwymi ingerencjami i zakłóceniami. Wszystkie te wstępne performanse, kluczowe dla właściwego przygotowania widowiska, nie są przez widzów oglądane. Rozgrywają się w kolorowym świecie bogów i duchów. Tam, gdzie przebywają artyści.

Wreszcie *dalang* wyjmuje ze skrzyni *kayonan*, drzewo życia. To pierwsza lalka, której cień zobaczą widzowie. Najpierw jednak *dalang* przykładą *kayonan* do czoła i pochyla się w kierunku zapalanej lampy, aż lalka dotknie jej zdobionej obudowy. Po chwili medytacji zaczyna się taniec. Muzycy przechodzą do kolejnej części uvertury, a *dalang* punktuje choreografię nieregularnymi uderzeniami młoteczka *cepala* w skrzynię. Drzewo życia migocze i fruwa po całym ekranie. Taniec ma reprezentować stworzenie świata z nicości. Po dwóch minutach *dalang* umieszcza *kayonan* na środku ekranu, wbijając pręt lalki w dolny bambus. Następuje porządkowanie postaci występujących w spektaklu. *Dalang*, z pomocą asystentów, wyjmuje ze skrzyni kolejne lalki i wbija je w bambus po obu stronach drzewa życia w kolejności pojawiania się w sztuce: postaci dobre po stronie prawej, złe po lewej. Lalki nie są jednak zwykle widoczne dla publiczności, bo *dalang* mocuje je prostopadle do ekranu. Rzucają co najwyżej delikatny cień. Pierwszy

akt stwarzania świata, najbardziej sekretny, nie powinien być widoczny dla osób niewtajemniczonych. Lalki nieużywane w przedstawieniu umieszczane są z boku ekranu. Po opróżnieniu skrzyni wszystkie lalki grające w sztuce przekazywane są asystentom. Oni będą odtąd odpowiedzialni za ich sprawne pojawianie na ekranie, podając je dalangowi we właściwych momentach. Cały ten wstęp trwa niekiedy dwadzieścia minut. Wieńczy go drugi taniec drzewa życia. *Kayonan* jest teraz bardziej ruchliwy i częściej wiruje niż za pierwszym razem. Dla zdynamizowania efektu *dalang* huśta lampę. Taniec drzewa życia ma ukazywać zmagania człowieka w świecie materialnym (*sekala*).

Muzyka przyspiesza. *Dalang* uderza skrzynię młoteczkami w stopie i lewej dłoni, a nawet piętą. Rozpoczyna się jeden z najbardziej złożonych rytmicznie utworów, *Alas harum* (Pachnący las). Na ekranie ukazują się pierwsze cienie dostojnych osób dramatu. *Dalang* intonuje tymczasem poetycki prolog. Słowa miewają luźny związek z fabułą. Śpiew dalanga przedłuża się niekiedy w rozbudowane inwokacje. Właściwa akcja sztuki rozpoczyna się wraz wejściem pierwszych postaci komicznych, powolnego Tualena i jego bystrego syna Merdaha. Błaźni tłumaczą na balijski każdą wypowiedź w języku starojawajskim i często dodają rozbudowane komentarze. *Dalang* z kolei wzbogaca ich dialogi krótkimi wstawkami narratora. Niczym antyczny chór pomaga widzom umieścić bohaterów w konkretnym czasie i miejscu, zastępując nieistniejącą scenografię poetyckimi dwuwierszami. Przybliża też konteksty zdarzeń, wyjaśnia wewnętrzne motywy zachowań i skryte intencje protagonistów. Jego słowa współtworzą intrygującą dialektykę widzialnego i niewidzialnego. *Dalang* instruuje widzów, co powinni widzieć, kiedy patrzeć na cienie.

Przedstawienie trwa zwykle kilka godzin bez przerwy. *Dalang* przez cały ten czas siedzi ze skrzyżowanymi nogami i ożywia kolejne postaci w sztuce. Asystenci nie mają prawa ani animować lalek, ani używać im głosu. Szybkie dialogi wymagają od dalanga niezwyklej sprawności manualnej i ekwilibrystyki wokalne. W finale widowiska powraca *kayonan*. Muzycy grają „utwór zamykający” (*tabuh gari*). Widownia szybko pustoszeje. *Dalang*, z pomocą asystentów, wkłada lalki do skrzyni. Jeden z asystentów podaje mu ofiary niezbędne do wytworzenia świętej wody. *Dalang* wypija łyk, żuje betel, składa modlitwy. Głównym problemem są teraz lalki tych postaci, które zginęły w przedstawieniu. Zanim będzie je można włożyć z powrotem do skrzyni, muszą być ożywione specjalnym rytuałem. Za pomocą lalki Tualena *dalang* poświęca wodę. Trzonkiem lalki pisze na wodzie świętą sylabę. Potem miesza wodę trzonkami lalek boga Siwy i drzewa życia. Tak konsekrowaną wodą skrapia lalki wymagające „ożywienia”. Resztę wody przekazuje gospodarzowi. *Dalang* jako kapłan nie powinien pobierać opłaty za swoje performanse, wolno mu jednak przyjmować „dary” w postaci pieniędzy. To jego główne źródło utrzymania. Po przyjęciu „daru” muzyka milknie. Artyści pakują swoje rzeczy na niewielką ciężarówkę.

Performanse widzów

Przestrzeń podczas spektaklu *wayang kulit* ma charakter performatywny, tworzą ją różne dopełniające się performanse. Publiczność nie tylko żywo reaguje na akcję sztuki. W wielu przypadkach celem przedstawienia jest transformacja widzów, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej wybranych, jak podczas spektakli towarzyszących inicjacom czy ślubom. Egzorcyzmy reaktywują lejaków, złych czarowników. Prowokują ich do podjęcia

z dalangiem pojedynku na moce. Ceremonie świątynne odnawiają związek z bogami i umacniają w ludziach wiarę, niekiedy poprzez wprowadzenie w głęboki trans. W przypadkach kryzysowych wystawiany bywa *wayang sapuh leger*. Przedstawienie funkcjonuje wówczas jako obrzęd terapeutyczny i ochronny. Protekcji wymaga na przykład osoba, która zasnęła na materacu bez pościeli. A także rodzina, w której urodzą się bliźniaki lub czworo dzieci tej samej płci pod rząd. W największym niebezpieczeństwie jest jednak dziecko urodzone w dzień czczenia lalek (*tumpek wayang*). Takie dziecko może być pożarte przez demoniczne bóstwo Kala i tylko *dalang* potrafi zneutralizować złą energię, odgrywając przed dzieckiem sztukę o narodzinach żarłocznego bóstwa. Następnego dnia po przedstawieniu *dalang* przeprowadza dodatkowo ceremonię oczyszczenia (*sudamala*). Z pomocą kilku lalek wytwarza świętą wodę (*toya penglukatan*) i oblewa nią dziecko z góry do dołu.

Tysiące świątyń na Bali funkcjonuje wedle własnych rytmów świątecznych. Wiele uroczystości uświetnianych jest przedstawieniami *wayang kulit*. Do najbardziej hucznych i najdroższych obrzędów wioski przygotowują się wiele lat. W takich przypadkach spektakle teatru cieni rozgrywane są przed bogato ustrojonymi świątyniami, a każdy, kto chce zobaczyć przedstawienie *wayang kulit*, musi nałożyć rytualny strój. Dotyczy to także turystów. *Wayang kulit* wystawiany w obszarze świątyni wymaga od publiczności nałożenia kostiumu!

Performanse turystów rzadko stanowią odrębną kategorię. Większość spektakli na Bali, nawet wewnątrz świątyń, można fotografować. Balijszczyki dyskretnie pouczają o specjalnych wymaganiach dotyczących zachowania, jeśli wymaga tego miejsce występu lub kontekst. Strój obrzędowy można zwy-

kle dostać za darmo. Nie wolno zajmować miejsc wyżej od artystów lub innych widzów, czyli po stronie *kaja*, bo takie zachowanie sytuowałoby pozostałych poniżej, czyli po stronie *kelod*, a to jest nietaktowne w świetle tradycyjnej etykiety – poza tym *dalang* może mieć status kapłana, podobnie jak niektórzy widzowie, a wówczas wywyższenie turysty mogłoby zostać uznane za bluźnierstwo i poważne wykroczenie religijne.

Sekala i niskala

W Indonezji cień postrzegany jest jako mediator pomiędzy światem widzialnym (*sekala*), królestwem materii, i światem niewidzialnym (*niskala*), domeną duchów. Nadeptnięcie na czyjś cień uchodzi za niegrzeczność. Wychodzenie na słońce w południe, kiedy cień znajduje się bezpośrednio pod stopami, może spowodować nieszczęście. Lalki, występujące w przedstawieniach religijnych lub egzorcyzmach, mają status obiektów sakralnych. Na co dzień przechowywane są w specjalnej skrzyni. Jako przedmioty święte, napełnione boskimi energiami, mogą być niebezpieczne. *Dalang* wyjmując lalki ze skrzyni wyłącznie podczas przedstawienia, po dokonaniu serii rytualnych oczyszczeń i odmówieniu ochronnych modlitw. Zwykły człowiek mógłby nie znieść widoku świętej lalki, dlatego pokazywane mu są wyłącznie cienie.

Wedle legendy to bogowie wynaleźli *wayang kulit*, bogowie są też najważniejszymi widzami przedstawienia. To dla nich lalki są malowane, bo bogowie mogą spoglądać na rzeczywistość bezpośrednio, bez mediacji iluzji. Tylko dla bogów przeznaczone są specjalne performanse wykonywane w przestrzeniach sakralnych, na wewnętrznych placach świątyń. Takie przedstawienie nazywane jest *wayang lemah*, „teatr cienia za dnia”, odgrywane jest bowiem w świetle dziennym, bez

użycia ekranu i lampy, przed niewidzialną widownią. Wykonywana jest wówczas najczęściej sztuka o boskiej genezie teatru lalki i cienia. Trzej bogowie – Brahma, Wisznu i Iśwara – wynajdują teatr, próbując uśmierzć rozgniewanego Siwę i uratować świat przed zagładą. Rolę lalkarza obiera Iśwara. Dziś *dalang* bywa utożsamiany z Iśwarą, bo niczym Bóg Najwyższy dyryguje ludzkimi sprawami spoza ekranu, a dwaj asystenci dalanga nazywani bywają Brahma i Wisznu.

Przedstawienie adresowane do ludzi, odbywane zawsze po zmierzchu, nazywane jest *wayang peteng*, „nocny teatr cienia”. Bogowie również mogą oglądać takie spektakle, szczególnie jeśli są wystawiane na zewnętrznym dziedzińcu świątyni. Często jednak *dalang* proszony bywa o interwencję poza przestrzenią sakralną. Wówczas głównymi widzami są ludzie, a także lejaki i demony w przypadku egzorcyzmów. Taka widownia powinna oglądać wyłącznie cienie. *Dalang* wznosi więc na placu czy na ulicy prowizoryczną budę z ekranem, osłoniętą płótnami także po bokach i w tyle. Reguły te przestrzegane są szczególnie w przypadku interwencji religijnej. *Dalang* może być poproszony o odegranie sztuki podczas uroczystych obchodów urodzin albo ślubu i wówczas od jakości przedstawienia może zależeć czyjaś pomyślność w przyszłości.

Dopiero po zmierzchu ujawnia się też w pełni bogata symbolika *wayang kulit*. Ekran z białej bawełny, rozciągnięty pomiędzy bambusowymi palikami, to model wszechświata. Dolna podstawa ekranu – czyli bambusowa belka, w którą *dalang* wtyka lalki – reprezentuje Matkę Ziemię, Pertiwi. Sznur naciągający ekran do dolnej belki symbolizuje ludzkie mięśnie i nerwy. Lampa olejowa to oczywiście słońce, źródło światła i życia. Knot jest zapalany trzema wiązkami nitek, reprezentującymi trzech głównych bogów:

Brahmę, Wisznu i Siwę. Symbolika wzmacnia moce dalanga. Podczas przedstawienia lalkarz przebywa po stronie świata przedstawianego, razem z bogami, demonami i duchami przodków. Musi oswoić tę kolorową rzeczywistość demoniczną, niewidzialną dla zwykłych ludzi, jeśli chce nadać jej formę widzialnych cieni. Przedstawienie jest zawsze wielką improwizacją, wszystko może się wydarzyć. *Dalang*, utożsamiając się w swym umyśle z demonem lub bóstwem, może zostać zdominowany przez energie potężniejsze od niego, jeśli nie zachowa czujności i wewnętrznego skupienia.

Świat niewidzialny i świat widzialny – *sekala* i *niskala* – są na Bali nierozzerwalnie związane. Jeden umożliwia i legitymizuje drugi. Kosmos balijski trwa dzięki równowadze sił przeciwnych. Wedle Balijszyków, zło niezbędne jest do istnienia dobra i manifestuje się w świecie jako „duchy chaosu” (bal. *bhuta kala*). Lejak, praktyk czarnej magii, nadaje sens dalangowi, kapłanowi białej magii.

Wayang kulit ujawnia zaskakujący paradoks balijskiego rozumienia wizualności: w tym, co jest widzialne, obecne jest nie to, co widać. Obiekty świata doczesnego nie są jednak traktowane jak marne kopie świata idealnego. Cień nie tylko mediuje pomiędzy dwoma światami, *sekala* i *niskala*, ale przede wszystkim stymuluje wyobraźnię. Pobudza wolną i kreatywną grę. Sprawny *dalang* bez trudu przemienia migocącą czarno-białą sylwetkę w żywą i barwną postać. Przedstawienie teatru cienia rozgrywa się bowiem w sferze liminalnej, określonej przez Fryderyka Schillera w trzynastym liście o wychowaniu estetycznym człowieka strefą „bycia niczym”, *Null sein*. Tam właśnie, między światami widzialnym i niewidzialnym, możliwa jest swobodna i niczym niekrępowana gra wyobraźni. Widz nie musi być odpowiedzialny ani za własne życie, ani za działania

lalek produkujących cienie. Jest wolny. Może się bawić.

Wayang kulit to jednak równocześnie obrzęd. Cienie są realne. Mogą posłużyć za wehikuły performansów przemiany. *Dalang* umożliwia złemu bóstwu wcielenie się w lalkę, a następnie podejmuje próbę oswojenia demona za pomocą odegrania świętej opowieści. W cień może się też przemienić lejak. Wtedy rośnie zagrożenie dla *dalanga*. Nawet turysta miewa dostęp do areny duchowych zmagających praktyków białej i czarnej magii. Zdarza się bowiem, że osoby na widowni wpadają w trans. Widowisko przestaje być zabawą.

Wizualność w *wayang kulit* jest zbiorem wielu performansów, widzialnych i niewidzialnych. Widzowie nie widzą ani lalkarzy, ani muzyków, a tylko czarno-białe cienie. Artyści nie widzą z kolei publiczności, ale przebywają w świecie kolorowych lalek i duchów. Wizualność z perspektywy widowni jest zbiorem zupełnie innych performansów niż wizualność z perspektywy artystów. Obie grupy widzą zupełnie odrębne światy i przebywają w odrębnych rzeczywistościach. Żaden z tych światów nie mógłby jednak istnieć samodzielnie, bez drugiego. W tym kontekście należy, moim zdaniem, interpretować związek widzialnego z niewidzialnym, *sekala* z *niskala*. *Wayang kulit* sugeruje więc możliwość innego pojmowania wizualności, nieredukowalnej tylko do tego, co jest widzialne.

Wszystkie te uwagi dotyczą oczywiście wyłącznie tradycyjnego *wayang kulit*. Dziś coraz częściej płomień lampy zastępowany jest światłem elektrycznym i komputerowymi projekcjami, przedstawienia przemieniają się w wielkie masowe widowiska, wyświetlane na olbrzymim ekranie, nowe lalki ukazują nowoczesne samochody i samoloty, gamelan składa się z kilkudziesięciu muzyków, dźwięk jest wzmacniany i elektronicznie modyfiko-

wany, a *dalang*, jak gwiazdor muzyki młodzieżowej, popisuje się efektami, łącząc animację olbrzymich cieni z projekcjami filmowymi. Widzowie mogą też zajmować miejsca po obu stronach ekranu, jak na Jawie.



Percepcja obrazu ruchu

BOŻENA KLIMCZAK

Rozwijając tę myśl: co, jak i dlaczego porusza potencjalnego widza dzieła tanecznego?

Proces odbioru dzieła tanecznego jest złożonym procesem psychofizycznym. Jesteśmy gotowi do obcowania ze sztuką tańca i zjawiskami estetycznymi i w sposób teoretyczny, i kontemplacyjny. Skupiamy się na formach i układach barw, kształtów, dźwięków bezpośrednio danych, na słowie – intelektualnie i emocjonalnie. Mamy potrzebę obcowania z pięknem, szukamy wzruszeń i silnych wrażeń, tworzymy własny świat, odrywamy się od rzeczywistości, ubarwiamy szare życie, szukamy rozrywki.

Motywy percepcji zależne są od:

- obeznania w temacie,
- wrażliwości,
- od stanów uniesienia, relaksu, zapomnienia,
- od wyobraźni (marzenia i wspomnienia),
- od smaku estetycznego i wycucia subtelności,
- od predyspozycji intelektualnych i emocjonalnych,

– od uwarunkowań etycznych, moralnych, społecznych i kulturowych.

Muzyka, taniec, teatr istnieją jako zamierzenia artystyczne zaprojektowane w czasie i przestrzeni. Prezentowane w formie widowiska, interpretowane przez wykonawców. Znaczenie tych działań artystycznych tkwi w jakościach formy, treści i kontekstu, a odbiór obrazu ruchu w teatrze tańca oparty jest na recepcji jego znaczenia.

Niech będzie to przykład teatru Piny Bausch.

Ten teatr jest niezwykle wyrazisty. Jej spektakle odbieramy emocjonalnie, bo:

- stawia pytania o ludzką kondycję,
- jej wizje przekraczają granice konwencji, dobrego smaku, poczucia czasu,
- odsłania nasze głęboko skrywane odruchy, prawdę o ciemnych stronach ludzkich uczuć, charakterów i postaw,
- jest prosty w uczuciach, frapujący myślą,
- jest rytuałem codzienności,
- traktuje ruch jako środek porozumiewania się między ludźmi,
- łączy sztukę wysoką ze sztuką niską.



w teatrze tańca

Interesuje mnie nie tyle, jak poruszają się ludzie, a raczej co nimi porusza.
Pina Bausch

Świadomość, doświadczanie piękna i przeżycie duchowe idą w parze. Wiadomo, że z przeżycia estetycznego często wynika to drugie.

W wypadku tańca wrażenia wzrokowe są silniejsze niż słuchowe. Julian Hochber pisze: „to, co obserwujemy – nigdy nie odpowiada ściśle sytuacji fizycznej. Niektóre aspekty są pomijane, inne dodane, a jeszcze inne zniekształcane”. Obraz tańca, który widzimy, nie jest jego dokładnym odwzorowaniem. Zniekształcenia powstają też wskutek złudzeń optycznych, geometrycznych, perspektywicznych. Liczba i wielkość zniekształceń w obrazie tańca zależy od tego, z jakiego miejsca i jak jest obserwowany, oraz od czynników fizycznych – własnego samopoczucia (wzrok, słuch, warunki). Widz powinien się wyizolować z otaczającej go rzeczywistości, aby być w pełni uczestnikiem spektaklu.

Gdy nasze nieświadome widzenie staje się uważnym patrzeniem i łączy się z refleksyjnymi spostrzeżeniami, jest już postrzeganiem wyczulonym na odbiór wielorakich jakości i pozafizycznych treści tańca.

Dlatego najważniejsze czynniki kryją się w sferze psychicznej, w której zachodzą reakcje na widziane obrazy. Wówczas emocjonalnie, wyobrażeniowo i intelektualnie uczestniczymy w zawartości dzieła tanecznego.

Oglądając taniec, odbieramy różnorodne doznania estetyczne. Wynika to ze specyfiki, rodzaju i formy tańca. Inaczej bowiem odbierać będziemy balet klasyczny, inaczej taniec folklorystyczny, a zupełnie inaczej spektakl teatru tańca – w moim odczuciu najpełniej.

Dzieło sztuki tanecznej to symbol uczuciowy. W sposób naturalny, często nieuświadomiony, jesteśmy szczególnie wyczuleni na doznania głębokie, doznania kontaktu człowieka samego ze sobą. Taką percepcję obrazu ruchu ofiarowuje nam teatr tańca, szczególnie u Piny Bausch. Jej niepowtarzalny język rodzi się z kompilacji różnych technik, z jej osobistych poszukiwań, uporczywego zadawania pytań i starań, aby te pytania zostały wpisane w spektakl metodą swoistą dla jej widzenia świata. Jej teatr to świat nielimitowany słowem, przestrzeń niezdefiniowanych znaczeń, w którym podstawową ekspresją

jest ruch, będący metaforą, abstrakcją, symbolem. Filtrując z niezwykłą wnikliwością świat, Pina Bausch nigdy nie mówi wprost. Kolaż, fragmentaryczność, symultaniczność, powtarzalność, technika filmowego montażu scen, struktura spiralna, niezależność scen następujących po sobie, bezczasowość, wielowarstwowość – to jakości, dzięki którym nasza percepcja jest uczuciowa, duchowa, emocjonalna.

Aleksandra Rembowska w swojej książce *Teatr Piny Bausch – sny i rzeczywistość* pisze: „wydaje się, że w szerokiej perspektywie współczesnego teatru Tanztheater Piny Bausch jest jednym z nielicznych w naszych czasach przykładów teatru artystycznego. Ucieleśnia się w nim wizja twórcy, który myśli obrazami, czerpie z bogactwa teatralnych środków, poetyckich znaków. Przekracza on granice sztuki dla zbudowania wielopiętrowej, złożonej kompozycji – tak w sensie przestrzenno-ruchowo-brzmieniowym, jak i ideowo-interpretacyjnym... emocjonalny, „żarliwy”, zmysłowo porywający, intensywnie zagarnia wyobraźnię... nie wydaje się celem w samym sobie... nie powstaje w oderwaniu od rzeczywistości. Jest narzędziem autoanalizy, szansą na przemianę. W teatrze tańca Piny Bausch, dzięki pielęgnowanej tajemnicy istnienia oraz postawie człowieka melancholijnego, rozdartego między niebem, a ziemią, wciąż możliwe jest *katharsis*”.

To teatr znany i głęboko rozumiany na całym świecie.

W spektaklu *Nefes* (Oddech), podobnie jak w wielu innych, słychać głos tęskniącego za miłością człowieka, który dąży do niej, odrzucając pozory życia i wpisując się w wyższy plan istnienia.

Jakich przeżyć Państwo doznali w kontakcie z dziełem choreograficznym? Jakie są oczekiwania w zetknięciu się z naturą tańca?

Odbieramy:

– „ładność”, „wdzięk” – odczucia przyjemne, bezrefleksyjne,

– „liryzm”, „poetyczność”, „fantastyczność”, jakości emocjonalne kojarzone z łagodnością, spokojem, czułością – odczucia emocjonalne i wyobrażeniowe,

– „dramatyzm”, „tragizm”, „naturalizm”, „realizm” – dostarczające silniejszych wrażeń,

– „brzydota” – wartość o silnej ekspresyjności, przeciwstawna banalnej ładności.

Celem brzydoty, eksponowanej zwłaszcza we współczesnej sztuce tanecznej, jest demaskowanie w sposób artystyczny nieładu, fałszu, przemocy, koszmarów. Obrazy te budzą niepokój, nierzadko niezgodę widzów. Ale zarazem wstrząsają i zmuszają do refleksji.

DV 8 Physical Theatre Lloyda Newsona to szczególny obraz ruchu, przykład teatru tańca wzbogacony o fizyczność. Język szorstki, prowokacyjny, niepokojący. I tak jak wielu twórców teatru tańca, Newson penetruje codzienne zachowania, ale związane z naszymi wypaczeniami. Bowiem jego teatr porusza problem inności – to społeczna historia ciał aktorów.

Za Ingardenem: „dzieło sztuki tanecznej jest bytem intencjonalnym, jest tworem schematycznym (choreografia) w pewnych granicach zmiennych i charakteryzuje go potencjalność bytowa jak i zawartość miejsc niedookreślonych. Istnieje w sposób heteronomiczny, bo jest zależny od aktów świadomości i on jest idealną granicą, do której zmierzają akty percepcyjne widzów”.

Ponieważ współczesny człowiek dysponuje dość dużym zakresem wiedzy ogólnej, to oczekuje od dzieła sztuki tanecznej czegoś, co jest swoistym wyrazem naszego życia, czegoś co jest prawdziwe.

Wyrazicielem takich oczekiwań jest właśnie teatr tańca – Pina Bausch, Johan Kresnik,

Anne Teresa De Keersmeaker, Lloyd Newson, Sasha Waltz, Wim Wandekeybus, Susanne Linke, Reinhild Hoffman, Ohad Naharin, Mark Morris, Maguy Marin, Angelin Preljocaj i wielu innych.

Poprzez kształt, formę, strukturę ruchu i znaczenie obraz ruchu w teatrze tańca niepokoi, wzrusza, zmusza do refleksji. Oddziałuje uczuciowo, duchowo, emocjonalnie. Drogą „nigdy nie wprost” odkrywa tajemnicę człowieka.



Dynamika zmian obrazu przestrzeni w *Skylet's Labyrinth* grupy International Artistic Gardening

SABINA WACŁAWCZYK

O d marca do lipca 2011 roku prowadziłam w Pradze, w dzielnicy Veleslavin, autorski projekt typu *site-specific* pod tytułem *Skylet's Labyrinth**. Moja grupa artystyczna składała się z osób różnej narodowości i przyjęła nazwę International Artistic Gardening. Nazwę grupy wywiedliśmy z charakteru przestrzeni wybranej dla naszej działalności. Jest to teren dawnego Ogrodnictwa Komunalnego, szklarnie położone na obszarze pięciu hektarów, w których do 1993 roku hodowano rośliny ozdobne. Dokumenty poświadczają tradycję ogrodnictwa na tym terenie od roku 1911. Nazwa grupy nawiązywała też do ambicji intelektualnych i artystycznych, które określałam jako krzewienie aktów sztuki w przestrzeniach zdewastowanych i zapo-

mnianych oraz z a s i e w a n i e w ludzkich głowach myślenia właściwego dla społeczeństwa obywatelskiego.

Mój projekt opierał się na współczesnym myśleniu o *site-specific* i twórczości teatralnej w nietradycyjnych przestrzeniach. Myśleniu akcentującym, że dzieło powstające w takich warunkach powinno dialogować – formą i przekazem – nie tylko z tym, co bezpośrednio i materialnie dostępne, jak morfologia terenu czy architektura, ich stan ogólny i wyraz estetyczny, ale musi też brać pod uwagę kontekst społeczny, historyczny i kulturowy miejsca, interpretować, czym jest owo miejsce w umysłach osób, które je użytkują. Tutaj skupię się na jednym z aspektów projektu, mianowicie na

zmianach obrazu przestrzeni szklarni, które dokonywały się zarówno materialnie, jak i w świadomości naszej i innych użytkowników terenu. Wzajemny wpływ i dynamika tych różnorodnych zmian obrazu wpływały przez cztery miesiące na przebieg *Skylet's Labyrinth*.

Pierwszy obraz szklarni: tajemniczy

labirynt architektury, roślin i przedmiotów

Pierwszy obraz, na podstawie którego planowaliśmy działalność artystyczną, miał jedynie wizualny charakter. Z początkiem marca zastaliśmy obraz niespotykany: obraz zaskakującego, atrakcyjnego scenograficznie i fotograficznie labiryntu bezpańskiej, zapomnianej przez ludzi architektury, drzemącej roślinności i porzuconych przedmiotów. Doliczyliśmy się około dwudziestu właściwych budynków szklarni i podobnej liczby budynków pomocniczych. Zwiedzanie ich było jak zanurzenie się w surrealistyczny, oniryczny świat. Uzupełniając obraz, wspomnę o porzuconych grabiach, motylkach, taczkach, stosach przeróżnego rodzaju doniczek; zardzewiałych zaworach, miernikach, oprawach oświetleniowych. I chrzęszczących pod nogami odłamkami szkła.

Ten obraz nas fascynował, frapował, zapadł nam głęboko w pamięć. Był dla nas przeżyciem estetycznym i emocjonalnym. Taki obraz szklarni interpretowaliśmy jako romantyczny i w kierunku estetyki i wypowiedzi w stylu romantycznej zadumy zmierzały nasze plany plastyczne i parateatralne. Chcieliśmy odnieść się do zagadnień pamięci i przemijania. W ciągu następnych tygodni ta skromnie szemrząca o swojej dawnej świetności przestrzeń zaczęła przemawiać do nas tak innym głosem, że zmieniłyśmy w projekcie wszystko: plany, rodzaj dzieł, jakie miały powstać, treść pytań, jakie chcemy zadać za pomocą działań, pomysły na naszą współpracę

z sąsiadami szklarni i w końcu nasz status artystyczny.

Obraz zmienny w czasie przyrodniczym:

ekspansja przyrody

Obszar szklarni w marcu był przejrzysty, a konstrukcja zabudowań i znajdujące się w nich stalowe platformy zachęcały do funkcjonalnego i formalnego wykorzystania. Było tak, gdyż rośliny jeszcze nie zaczęły wzrastać, pokrywać się liśćmi i zagarniać przestrzeń. Zaczęliśmy uważniej przyglądać się położym się dosłownie wszędzie skromnym łódkom i to, co wyobraziliśmy sobie w ich wykonaniu za dwa miesiące, było dla nas pierwszym otrzeźwieniem. Niewątpliwie piękna przyroda w swojej żywiołowej ekspansji mogła nadać szklarniom wizerunek o nieprzeciętnej jakości – i tak się stało – jednak dla naszych planowanych instalacji była niebezpiecznym przeciwnikiem. Następnie zapytaliśmy siebie, jak deszcz, wiatr i palące słońce może zaingerować w nasze wytwory.

Dla mnie był to pierwszy moment, w którym zmieniałam pierwotne zamysły i postanowiłam ekspansywny rozwój roślin, wpływ żywiołów oraz obumieranie poddanej ich obróbce materii wykorzystać jako integralną jakość moich instalacji. W moich pracach ich obraz zmieniał się wraz z postępującą w czasie zmianą otoczenia. Agnieszka Wach zaczęła z kolei tropić obumieranie oryginalnej szklarnianej sztucznej materii i zbudowała z takich źródeł jedną z prac.

Przeciwstawne obrazy przyszłości szklarni:

konflikt mieszkańcy – deweloper

Następnie zainteresowaliśmy się, jaki obraz szklarni, w odniesieniu do oczekiwań, pamięci, percepcji i waloryzacji mają różne grupy ludzi. Odkryliśmy, że bezpańskie na pierwszy rzut oka szklarnie, o które nikt się nie troszczy, były w istocie bohaterem długo trwającego konfliktu.

Po jednej stronie znajdowali się mieszkańcy dzielnicy, którzy zawierzyli obietnicom wyborczym burmistrza, że teren szklarni zostanie przekształcony w nowoczesny park miejski, miejsce wypoczynku i rekreacji. Dla nich szklarnie były miejscem, które dzięki swojej stuletniej ogrodniczej historii i niekiedy niezwykle ciekawej roślinności, w przeszłości mogło stać się chlubą dzielnicy i służyć celom utylitarnym.

Po drugiej stronie konfliktu znalazła się firma deweloperska, dla której teren szklarni jest intratnym kąskiem biznesowym. Dzielnica Veleslavin znajduje się w centrum stolicy, jest pięknie położona, skomunikowana z każdej strony z innymi częściami wielkomiejskiej tkanki, zasobna w obiekty użyteczności publicznej. Deweloper wykupił szklarnianą ziemię, w dodatku tanio, ponieważ istniała prawnie jako teren zieleni, po czym przygotował projekt osiedla. Firma mogła rozpocząć budowę domów jednak tylko wtedy, gdyby teren określony jako parkowy został przemianowany przez Radę Miasta Pragi na teren pod zabudowę mieszkalną. Mieszkańcy Veleslavina zaczęli oprotestowywać pomysł na taką zmianę statusu prawnego szklarni. Ich sprzeciw wzbudził charakter architektoniczny deweloperskiego zamysłu. Uważali, że zabudowa proponowana w projekcie znacznie odbiega od willowego charakteru Veleslavina. Budynki planowanego osiedla są dużo wyższe i wielokrotnie większe od domów znajdujących się w okolicy. Zabudowa jest ciasna, istniejąca od wielu lat spacerowa aleja została przemieniona w asfaltową drogę, a planowana zieleń nie przypomina w niczym wymarzonego parku.

Przestrzeń szklarni: obraz, który znika

Być może nigdy, jako grupa artystyczna, nie odnieśliśmy się do tego konfliktu, gdyby nie to, że na początku kwietnia zostaliśmy nieprzyjemnie zaskoczeni kolejnym obrazem

szklarni. Połowa zabudowań szklarni została obrócona w gruzy. Nie dość więc, że rozwijająca się przyroda zmieniała labirynt w inną jakość wizualną, to w dodatku działalność ludzka pozbawiła nas połowy inspiracji i możliwości.

Wyburzono osiemdziesięcioletni komin, postawiony przez pierwszą przedwojenną firmę ogrodniczą, i przez niektórych mieszkańców traktowany jako wizualne ucielesnienie i świadek ciągłości historycznej terenu. Kiedy komin zniknął, tym ludziom zabrakło w krajobrazie czegoś istotnego.

Negatywnie odczutej przez nas demolki szklarni dokonały osoby zatrudnione przez firmę deweloperską, przez co nagle poczuliśmy się związani z konfliktem w szklarniach. Od tej pory też, za każdym razem, kiedy udawałam się do Veleslavina, obawiałam się ujrzeć kolejny obraz zniszczenia. Strach przed ostateczną utratą tego, co tak nas zafascynowało w marcu, wyraziła Agnieszka Wach w swojej kinetycznej pracy *Trwoga*, w której do połowy rozjechana buldożerami szklarnia drżała na wietrze.

W tydzień po wyburzeniu szklarni dotarło do nas ostatecznie, że ich obraz będą zmieniać nie tylko nasze, plastików, ręce. Tytułem wstępu powiem, że teren ogrodniczy kończył się aleją biegnącą wzdłuż niewielkiego strumyka, graniczącą ze szkołą podstawową. Ten fragment terenu był bardzo pięknym miejscem. O jego urodzie przesądzało sześć olbrzymich sędziwych wierzb. Niestety, w kwietniu cztery drzewa ścięto, i to bez zgody Zarządu Zieleni Miejskiej, bez jakiegokolwiek dendrologicznej ekspertyzy. Po rzeźniczej działalności zatrudnionych – jak nam powiedziano – w firmie dewelopera ludzi pozostały cztery pniaki, walające się po ziemi na obszarze kilkudziesięciu metrów odłamki kory i mnóstwo trocin, z których wiele trafiło do potoku i którymi woda dławiła się, usiłując

jąc nadal płynąć swoim torem. Po spojrzeniu na plany deweloperskiej zabudowy widać wyraźnie, że ścięto te drzewa, na których miejscu ma stanąć część osiedlowych bloków.

Ostatnią odsłoną kwietniowego burzycielstwa było pozbawienie zadaszenia jednego z budynków ogrodniczych, w którym mieszkało paru bezdomnych. Bezdomni wyprowadzili się, my zaś przeprowadziliśmy gruntowną zmianę naszych artystycznych planów. Nie potrafiliśmy już dłużej planować trwałych dzieł sztuki, skoro rzeczywistość szklarni okazała się tak nietrwała, tak zmienna i tak w perspektywie czasu nie do przewidzenia. Trwałość naszych twórców zaprzeczałaby charakterowi miejsca, które było powodem ich powstania. Zmieniliśmy również naszą postawę względem samych siebie. W takiej sytuacji, niejako dramaturgicznej, stracił dla nas sens status bycia wyizolowanym od wydarzeń artystą, eksponującym w przestrzeni swoje dzieło. Również utrzymywanie pozycji reżysera dzieł wyabstrahowanych od rzeczywistości szklarni zaprowadziłoby nas na peryferie tego, co oferowała dynamika konfliktów w szklarniach – a przecież projekt miał zasadzać się na jak najintensywniejszym rozpoznaniu sposobu egzystowania wybranej przestrzeni. W takich okolicznościach, pomimo przykrego zaskoczenia, że obsadzono nas w innych rolach, niż oferował to pierwotny scenariusz i w innych wydarzeniach, reżyserowanych za nas przez rzeczywistość, podjęliśmy wyzwanie stania się performerami.

Funkcję performerów rozpoznaliśmy jako działania, które mogą stać się akceptowane i doceniane społecznie dzięki temu, że podejmujemy świadomy „akt bycia wobec”. W tym wypadku wobec konkretnej chwili historycznej, konkretnej społeczności praskiej dzielnicy i konkretnych konfliktów, rozgrywających się w obrębie wybranego przez nas miejsca. Uzналиśmy, że te „akty bycia wobec”

powinna cechować uważność wobec aktualnych wydarzeń, skromność we współpracy z użytkownikami przestrzeni i bezpretensjonalność naszych artystycznych wytworów. Dla poznanych przez nas mieszkańców Veleslavina pojawienie się artystów zainteresowanych losem szklarni i możliwość współpracy z nami było już wartością samą w sobie i nie wymagało od nas legitymizowania się dziełami sztuki. Punkt ciężkości naszych zainteresowań przeniósł się więc z wysiłku tworzenia dzieł na wysiłek współpracy z mieszkańcami Veleslavina.

Miejsce obserwacji obrazu: szklarnie jako dom bezdomnych

Zanim ta współpraca się rozpoczęła, postanowiłam sprawdzić, jak będzie przedstawiał się i zmieniał w czasie obraz szklarni obserwowany z jednego konkretnego miejsca. Wybrałam punkt położony w geometrycznym środku terenu, miejsce ciche, skromne, ale z rozległym widokiem, położone obok dwóch tras komunikacyjnych. W ten sposób rozpoznałam szklarnie jako specyficzne tło dla wędrówek i życia mieszkających w nich dwudziestu kilku bezdomnych. Bezdomni wielokrotnie, kierując się w różne strony szklarni, przechodzili obok mojego miejsca obserwacji. Za każdym razem byłam zaskoczona ich nagłym pojawieniem się tuż przede mną, ich wyłonieniem się z tła obserwowanego labiryntu. Wydawali się zlewać z otoczeniem i stąpać jak koty. To wrażenie ich spojenia z tłem, częściowego zanikania, i to, jaką kondycję sobą przedstawiali, zapisałam później w moich instalacjach.

Zwyczajna społeczność Veleslavina nadawała nam, artystom, szczególny rodzaj statusu, wypływającego z naszych kompetencji i zainteresowań. Ja, bywająca w punkcie obserwacyjnym, zostałam przez bezdomnych w ich domostwie zaakceptowana i rozpozna-

walna. Nadali mi status niejako równorzędny im samym. Uzyskałam prawo przebywania w szklarniach i zmieniania ich wyglądu na równi z jej dziwnymi mieszkańcami. Żadna z moich instalacji nie została nigdy zniszczona, żadna ich część nie została przesunięta nawet o centymetr. To było dla mnie dowodem na to, że udało mi się rzeczywiście „być wobec”.

Przewodnictwo po obrazach prawdziwych i wykreowanych

Kolejnym „aktem bycia wobec” była rola przewodnika dla wszystkich osób gotowych odbyć wędrówkę po zapuszczonej labiryncie i wysłuchać jego historii. Każdy z moich gości przybywał na wycieczkę z ukształtowanym wyobrażeniem o szklarniach, a ja świadomie ich oczom i umysłom odsłaniałam i kreowałam obraz szklarni, jakiego nie spodziewali się poznać.

Przykładowo, pierwszym widokiem, na który zwracali uwagę, wykonując przy tym każdy po paręnaście zdjęć, były tkwiące na ogrodzeniu szklarni tablice z napisem „Teren prywatny, wstęp wzbroniony”. Taka powierzchnia szklarni, szczerząca zęby metalowym płotem i szczekająca tablicami, na początku wzbudzała lęk moich gości, więc niestrudzenie przez kolejne dwie godziny – bo tyle zajmowało oprowadzanie po terenie – dekonstruowałam ten obraz, pokazując, że do szklarni można swobodnie wejść o każdej porze dnia i nocy, z każdej strony. W końcu ze znalezionej, porzuconej po dawno zapomnianym spektaklu tablicy sporządziłam szyld z napisem „Teren Międzynarodowego Ogrodnictwa Artystycznego. Bądź naszym gościem” i zawiesiłam go obok najczęściej używanej dziury w ogrodzeniu.

Również finał naszego lipcowego wernisażu miał formę przeprowadzania gości od punktu do punktu. Odbывało się to

w pełnej ciemności (szklarnie od dawna nie mają oświetlenia elektrycznego), po godzinie 22.30. Do drugiego lipca nasza grupa była prawdopodobnie, oprócz bezdomnych, jedyną, która ośmieliła się zapuścić w szklarnie po zmroku. Tę mieszaninę strachu, fascynacji i prawie dziecięcej ciekawości zaoferowaliśmy przybyłym na wernisaż. Oryginalność takiego przedsięwzięcia podbiła Anna Brotankova, kreując kolejny nowy obraz poogrodniczego obszaru, wydobywając z ciemności za pomocą diodowego światła inny, nocny, nieznany urok szklarni.

Historia obrazu w czasie i w pamięci

Wizerunek przestrzeni oprócz obrazu jej stanu aktualnego składa się też z szeregu obrazów pamięciowych związanych z danym miejscem. W pamięci współegzystują przymglone i niekompletne, lecz obdarzone ładunkiem emocjonalnym widoki miejsca, te sprzed dwóch godzin obok tych sprzed parudziesięciu lat. Dołożmy do tego wyobrażenia powstałe w wyniku obcowania z czyimiś zdjęciami, malarstwem lub słownymi opowieściami. Są jeszcze marzenia dotyczące przyszłości miejsca, też zapisane w świadomości w formie wizualnej. Wypytywałam autochtonów, co siedzi w ich umysłach. Dla jednego spacerowa alejka była ważna swoją przeszłością, zapamiętana z dzieciństwa jako uporządkowany, pachnący lasem trakt majestatycznych drzew, z szerszym i mniej leniwym niż dziś potokiem. Dla kogoś innego najważniejszy był obraz przyszłości, nowoczesnego wielkomiejskiego parku, który wybudował w swoim umyśle, zawierając obietnicom wyborczym. Dla pana mieszkającego płot w płot z nagle pozbawionym dachu budynkiem ogrodniczym przestrzeń była zawsze najgłębiej przeżywana w czasie teraźniejszym. Mówił mi na przykład: teraz dziennikarz napisał, że burzenie wynika z konieczności wygnania

ludzi bezdomnych. Teraz banda rozwydrzonych wyrostków rozlała przy potoku olejną farbę i alejka wygląda brzydko, idę to posprzątać. Teraz tak lało, a pani w ogóle się tym nie przejęła i w deszczu tworzyła tę swoją instalację...

Spotkałam się też z 82-letnim panem, który urodził się na Veleslavinie, siedział w veleslavińskich okopach podczas II wojny światowej, sporządzał za młodu rysunki swojej dzielnicy i od wielu lat gromadził fotografie, mapy i obrazy Veleslavina. Pozwolił mi sfotografować swoje zbiory, co skłoniło mnie do zajęcia się zbiórką wizerunków Veleslavina z różnych lat. Po miesiącu ułożyłam z nich album fotograficzny *Ogrodnictwo Veleslavina 1911–2011* i podarowałam go gościom lipcowego wernisazu. Z obrazów, które dostałam od wielu osób, zapisanych na kliszach, mapach, pocztówkach, planach architektonicznych i dziełach malarskich stworzyłam obraz nowy, opowiadający o stułetniej ciągłości, zmianie, kontynuacji, obumieraniu.

Nasz wpływ na zmianę obrazu szklarni części mieszkańców dzielnicy Veleslavina: zamiana ról

Podsumowując: zmiana naszego „bycia wobec” przestrzeni, która wynikła z interakcji z jej użytkownikami, miała trzy etapy. W pierwszym byliśmy zaskakiwani wielostronnym i rodzącym konflikty postrzeganiem terenu przez ludzi zainteresowanych szklarniami z różnych pobudek: prospołecznych, ekologicznych, finansowych. To od nich lub przez nich, bezpośrednio i pośrednio, dowiadywaliśmy się o społecznym statusie szklarni. W następnym etapie z osobami chcącymi zachować willowo-parkowy charakter dzielnicy wypracowywaliśmy wspólne stanowisko co do tego, w jaki sposób oni, mieszkańcy, i my, artyści, we wspólnym działaniu parateatralnym możemy wypowiedzieć się na

temat zdegradowanego terenu. Czekał więc nas trzeci etap: konfrontacja z mieszkańcami Veleslavina, adresatami naszych działań: ludźmi z okolicy, którzy mieli zwyczaj, często wieloletni, przechadzać się wierzbową aleją wzdłuż potoku. Ich obraz szklarni dawał się opisać w następującym skrócie: dawne ogrodnictwo komunalne to zbiorowisko ohydnych ruin, miejsce obrzydliwie zaśmiecone, opatowane przez kilkudziesięciu nieprzydatnych społecznie bezdomnych. Nie wiedzieli o planowanej zmianie prawnej statusu przestrzeni szklarni z parkowej na mieszkalną i o planach wybudowania osiedla, nie zastanawiali się nad przyczynami i konsekwencjami wycięcia drzew i burzenia szklarni. Zdałam sobie sprawę, że zadamy tym osobom pytanie o to, czym jest lub czym może się stać odpowiedzialność każdego człowieka względem przestrzeni, jaką użytkuje. Pytanie rzecz jasna nie nowe, ale w państwach Europy Środkowej, w których społeczeństwo obywatelskie dopiero się wykuwa, należy je zadawać. Czy mieszkaniec danego terenu powinien i może interesować się jego przyszłością? Czy ma prawo pytać siebie, czy woli, aby szkoła jego dziecka graniczyła z wierzbową aleją, czy z asfaltową jezdnią? Czy w pobliżu boiska do piłki nożnej, hokejowego lodowiska, siedziby świetlicy kulturalnej, lokali gastronomicznych i parkowych ławek, milej jest mieć staw, czy parking na parę setek aut? Czy kształt estetyczny, architektoniczny i funkcjonalny przestrzeni życiowej może być kształtowany przez jej mieszkańców? W końcu – czy wyborcy mają prawo egzekwować od elektoratów realizacji obietnic wyborczych?

Podczas zorganizowanych przez nas happeningu, performansu i finałowej wystawy nasza rola zmieniła się z osób informowanych na osoby informujące. Udało nam się dotrzeć do parudziesięciu osób, które mogły zrewidować swój stosunek do terenu dawnych szklar-

ni. Z przestrzeni, o którą nie warto lub wstyd się troszczyć, szklarnie stały się dla nich terenem, którego losy będą mieć wpływ na jakość ich życia. Staliśmy się współmalarzami tego nowego obrazu w ich umysłach i to uważam za sukces naszego projektu.

Obraz przyszłości

Zmiana prawna statusu szklarni została uchwalona w kwietniu 2012 roku. Teren ten obecnie jest, i pozostanie, przeznaczony pod zabudowę mieszkalną. Deweloper może swobodnie rozpocząć budowę osiedla. Umówiłam się ze znajomymi z Veleslavina, że przyjadę do Pragi za dziesięć lat i stanę oko w oko z nowym wyglądem i nową społeczną wartością tego terenu. Przyjrę się temu nowemu obrazowi tak samo uważnie, jak wszystkim poprzednim.

Skylet's Labyrinth otrzymał stypendium pilotażowego projektu „Divadelni tvorba v netradicnich prostorech” (Teatralna twórczość w nietradycyjnych przestrzeniach) Akademii Sztuk Widowskich w Pradze (AMU), który działa z kolei w ramach operacyjnego programu „Adaptabilita” Miasta Pragi, finansowanego ze środków Unii Europejskiej. „Divadelni...” jest projektem wdrożeniowym, którego celem jest wprowadzenie nowego kierunku studiów na praskiej Akademii Teatralnej. „Divadelni...” stworzyli i prowadzą pracownicy naukowcy m.in. Akademii Sztuk Widowskich w Pradze, Uniwersytetu Masaryka w Brnie, Politechniki Praskiej i Uniwersytetu Karola w Pradze. W ramach „Divadelni...” kadra profesorska prowadzi własne badania naukowe, wydaje publikacje, organizuje cykle otwartych wykładów na Akademii Teatralnej oraz prowadzi warsztaty artystyczne. W marcu 2011 roku każdy

student AMU miał prawo, w drodze oficjalnego konkursu, zgłosić wykładowcom swoją grupę artystyczną, przedstawić samodzielnie stworzony autorski projekt typu *site-specific* i ubiegać się o stypendium finansowe na jego realizację. Do konkursu stanęło dwadzieścia kilka grup artystycznych z autorskimi projektami. *Skylet's Labyrinth* był jednym z takich projektów. Więcej na www.adaptabilita.cz

Uczestniczkami mojego projektu były: Anna Brotankova (studentka Akademii Teatralnej w Pradze) i Agnieszka Wach (studentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, stypendystka Erasmusa na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze).

Ogromnie dziękuję za pomoc przy realizacji projektu: Laurze Waniek (studentka Uniwersytetu Warszawskiego, stypendystka Erasmusa na Akademii Teatralnej w Pradze), profesorowi Uniwersytetu w Brnie Tomasovi Rullerowi i mieszkańcom dzielnicy Veleslavin – Annie Matouskovej, Janovi Miskovsky'emu i Vladimirovi Prochazce.



Poszerzanie granic – nowe media w teatrze

KRZYSZTOF DOBROWOLSKI

Temat możliwości technicznych i konsekwencji estetycznych wykorzystania nowych mediów w teatrze stwarza tyle perspektyw i jest na tyle szeroki, że swój referat niemalże przepisałem kilka razy.

Mariaż teatru z mediami, a tym samym sztuką i współczesną (performans, video art, instalacja) i kulturą audiowizualną opartą na obrazie zapośredniczonym przez technologię trwa stosunkowo długo, ale rzadko prowadzi do konstruktywnych i nowatorskich, przekraczających tradycyjne granice efektów.

Dlatego bardzo cieszy, że jeden z tematycznych działów lutowego numeru „Didaskaliów” (nr 107/2012) został poświęcony problematyce wykorzystania nowych mediów w teatrze, stanowiąc jedną z pierwszych w Polsce prób zdefiniowania roli współczesnych narzędzi rejestracji, kreacji i komunikacji w tworzeniu i odbiorze dzieł teatralnych, określenia ich potencjału, ale też zagrożeń:

wynikających z jednej strony z ich nieuzasadnionego czy „gadżeciarskiego” użycia, z drugiej – z chęci sprostania oczekiwaniom odbiorczym i, być może, zbyt pospiesznej, dryfującej w stronę popkulturowego widowiska reakcji na współczesny paradygmat odbioru. Znajdziemy tu m.in. klasyczny już tekst Philipa Auslandera o relacji żywego obrazu do jego reprezentacji, reprodukcji i zapośredniczenia, czy tekst Lydii Haustein poświęcony sztuce wideo.

Czy to jeszcze teatr?

Rozmowa polskich twórców wykorzystujących nowe media w praktyce ujawnia, że poza wideo, używanego dziś przez gros współczesnych reżyserów, tą absolutnie rewolucyjną technologią, która zmieniła obraz współczesnej kultury audiowizualnej, inne media są w teatrze właściwie nieobecne, a samo wideo i technika projekcyjna nie zawsze służy budo-

waniu nowej jakości czy właśnie poszerzaniu granic języka teatru, artystycznej wypowiedzi. Nie mam oczywiście zamiaru postulować jakiejś panmedializacji teatru, nie uważam też, że wszyscy powinni nagle zacząć używać kamer, komputerów i projektorów. Zastanawia jednak tak rzadko podejmowany we współczesnym teatrze eksperyment – choćby z wykorzystaniem technik interaktywnych, mappingu, internetu czy urządzeń mobilnych, niemal od samego momentu upowszechnienia interesujących i obecnych w twórczości artystów sztuk wizualnych. Wszak w myśl słynnego stwierdzenia Marshalla McLuhana „medium jest przekazem”, a już sam jego wybór ma ciężar semantyczny i powinien być świadomą decyzją estetyczną. Medium nie jest transparentne, a już na pewno nie na scenie, choć współcześnie, zanurzeni w codziennym użytkowym i rozrywkowym kontakcie z zaawansowaną technologią, takim się nam może wydawać. Przecież chodzi też o to, by nie opuszczać sceny. Nie chodzi też o jakąś drastyczną redefinicję pojęcia teatru. W dyskusjach takich często pada bowiem pytanie, czy to jeszcze teatr, czy widowisko, performans czy spektakl postdramatyczny, mixed media? (Osobiście zresztą jestem skłonny uznać performance art za przynależny genetycznie do świata sztuk pięknych, za gatunek teatralny, choćby przyjmując szeroką definicję Petera Brooka... Notabene, warto tu przywołać rolę, jaką w redefinicji teatru w stronę postdramatyczną odegrały właśnie performans artystyczny i praktyka oraz doświadczenie twórców tej dziedziny).

Między kreacją a dokumentacją

Zagadnienie kreatywnego aspektu dokumentacji, której zazwyczaj przypisuje się podrzędną, służebną rolę, jest tematem na osobny esej. Zwróćmy jednak uwagę na pewne pogranicze. Jednym z pierwszych poważ-

nych doświadczeń teatru w bliskim kontakcie z mediami była rejestracja i transmisja telewizyjna, rządząca się specyficznymi prawami. Adam Hanuszkiewicz, uważany za ojca Teatru Telewizji, opowiadał kiedyś taką anegdotę: gdy podczas nagrywania jednego ze spektakli reżyser z widowni wszedł do reżyserki, resztę własnego spektaklu obejrzał już na małym, czarno-białym monitorze. Hanuszkiewicz, notabene ze względu na swoje kontrowersyjne realizacje nazywany przez współczesnych mu recenzentów „niszczycielem kultury polskiej”, uznał oczywiście ten fakt za swój wielki tryumf. Warto w tym miejscu przywołać stwierdzenie Waltera Benjamina, cytowane zresztą przez Auslandera, piszącego o pojawieniu się wraz z kulturą masową nowego modusu percepcji: „Z każdym dniem coraz bardziej nieodparta staje się potrzeba zawładnięcia przedmiotem w obrazie, a raczej w podobiznie, w reprodukcji, z jak najmniejszej odległości”. Czy z ekranu telewizora zadziałała magia teatru, czy silniejsza była magia ekranu z jego obietnicą zanurzenia w zamkniętej czasoprzestrzeni?

Teatr telewizji powstał w 1953 r., a w pierwszych latach spektakle realizowane były na żywo. Jak wspomina Maciej Englert, „nadawane były z niewielkiego pomieszczenia zapchanego do ostateczności ludźmi, sprzętem, kamerami, reflektorami, mikrofonami, mało jeszcze sprawnymi. Wszyscy siedzieli sobie wzajemnie na głowach. Kamery przejeżdżały z jednej sceny do drugiej, bo było ich góra trzy, które ciągle obijały się o siebie. Aktorzy po zagranii jednej sceny wychodzili na czworakach, pod obiektywami kamer do drugiego pokoju. Tam grali w kolejnej scenie. Trzeba było nie tylko grać sztukę, ale też technicznie przenosić się z miejsca na miejsce. Przebieranie się następowało po drodze, w tempie błyskawicznym. Pod kamerami siedzieli suflerzy, a w odpowiednim miejscu

czaili się charakteryzatorzy, żeby przebrać aktora z jednego kostiumu w drugi”. Było to więc bardzo trudne przedsięwzięcie logistyczne. Dla twórców teatru było to z pewnością absolutnie nowe doświadczenie. Dziś na scenie również niejednokrotnie dostrzeżemy plątanie kabli.

Tak się złożyło, że Englert przywołuje te wspomnienia w momencie realizacji spektaklu *Skarpетки opus 124* w swojej reżyserii, reklamowanego przez TT jako produkcja z użyciem supernowoczesnej technologii, mianowicie streamowana na żywo w internecie z możliwością wyboru przez widza jednej z czterech perspektyw, czterech kamer. Cieszy niezwykle, że TVP porwała się na to ciekawe przedsięwzięcie, ale proszę mi wierzyć, technologia jest zaawansowana, ale bynajmniej nie nowatorska.

Teatr Telewizji jest doskonałą egzemplifikacją też zawartych przez Benjamina w tekście *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji*. Jednak niejednokrotnie przecież, z założenia, owa reprodukcja sama pomyślana jest jako dzieło sztuki. Aktorzy, grając spektakl, mają świadomość obecności kamery i transmisji na żywo, co zapewne wpływa i na ich grę, ale też rozwiązania scenograficzne i techniczne. Chciałbym tu przypomnieć choćby dokumentalną realizację The Performance Group i Briana de Palmy – *Dionysus in 69*, nominowaną do Złotego Niedźwiedzia na Berlin International Film Festival 1970.

Anna Płotnicka, Paweł Janicki, *Performance on Demand* 2001 r. Performerka znajdowała się w zamkniętej przestrzeni, otoczona przedmiotami codziennego użytku takimi jak: zapalniczka, dzbanek, książeczka, pióro, lalka. Przestrzeń rejestrowana była przez kamerę, a uzyskany obraz był w tym samym czasie transmitowany do internetu. Publiczność mogła aktywnie uczestniczyć w projekcie, mając wpływ na działania performerki i decy-

dując o jej czynnościach. Strona zawierała bowiem zestaw ikon reprezentujących przedmioty z otoczenia artystki oraz wyobrażających czynności, które artystka może z owymi przedmiotami wykonać. Artystka miała w zasięgu wzroku monitor, na którym mogła widzieć liczbę gości odwiedzających stronę i ich statystycznie przeliczoną decyzję – który przedmiot powinna w danym momencie wziąć i co z nim zrobić.

Performance on Demand w chwili premiery był nader nietypową realizacją: spajał linearne z natury media strumieniowe z interakcją o elastyczności dalece przekraczającej typowe ówczesne metody kontroli prezentacji. Miał też oczywisty wymiar lokujący go w przestrzeni performansu: szczególnie *biofeedback* istniejący poza „sztywnymi” połączeniami. *Performance on Demand* był też próbą zmierzenia się z innym trudnym zagadnieniem: synchroniczną interakcją wielu użytkowników (w momencie szczytowego obciążenia serwera w projekcie brało prawdopodobnie udział kilka tysięcy osób).

Kolektyw Craigowski

Zaryzykowałbym tezę, że teatr, a na pewno teatr w Polsce, poza nielicznymi wyjątkami dopiero rozpoznaje dla siebie kreatywne możliwości mediów. Zarówno jeśli chodzi o model gry aktorskiej, konstruowania narracji, jak i świadomego komunikowania się z widzem i sterowania jego percepcją – postawienia go w pozycji voyeura, podania wyboru oglądania aktora i śledzenia akcji bezpośrednio bądź na ekranie, podsłuchiwanie go bądź nie, symultanicznej gry na wielu planach.

Edward Gordon Craig stworzył podwaliny nowoczesnego modelu teatru, z hegemonią reżysera kreującego wizję spektaklu. Będącego, jak Wyspiański, artystą teatru, potrafiącego w spójny sposób zaprojektować niemal wszystkie elementy dzieła scenicznego.

Zaryzykowałbym tezę, że dziś miano artysty teatru w tym Craigowskim sensie może należeć się twórca znający się na technologii, traktowanej jako narzędzie i środek wyrazu o twórczym potencjale, a nie jedynie ozdoba czy rekwizyt.

Jednocześnie dużą rolę pełnią kolektywy czy grupy artystyczne, działające w obszarze teatru i wykorzystujące nowe media, gdzie poszczególni artyści są specjalistami w konkretnych dziedzinach: muzyki elektronicznej, realizacji *live* wideo (VJ), animacji i przetwarzania cyfrowego obrazu, reżyserii interakcji, programowania, reżyserii światła. Spektakle powstają tu na zasadzie synergii, gdzie efekt końcowy przewyższa sumę wszystkich elementów czy potencjałów.

Dlatego chciałbym wspomnieć o inicjatywie, której rozwoju jestem bardzo ciekaw. W tym roku w Poznaniu, w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, w ramach współpracy z Interdyscyplinarnym Centrum Badawczym HAT, powołane zostały dwuletnie studia magisterskie pod nazwą Media Interaktywne i Widowiska, reklamujące się jako pierwszy w Polsce nowoczesny program, opierający się na interdyscyplinarnych kompetencjach i umiejętnościach. Założeniem jest zniwelowanie rozwarstwienia pomiędzy naukami humanistycznymi i sztuką a współczesną rzeczywistością medialno-technologiczną. Media Interaktywne, Sztuka współczesna, Performans medialny, Laboratorium mediów, Dramaturgia mediów, Kultura i Technologia, Dramat i scenariusz widowiska. Między innymi warsztaty z programowania w środowisku Max/MSP/Jitter prowadził tam Paweł Janicki, twórca systemów i instalacji interaktywnych i generatywnych, opartych m.in. na systemach śledzenia ruchu czy controllingu sieciowym.

Teatr, korzystający z potencjału i arsenału środków proponowanych przez nowe media,

może być zarówno kameralnym eksperymentem, jak i dziełem totalnym, *Gesamtkunstwerk* w sensie wagnerowskim. Ze znanych mi przedsięwzięć takim spektaklem są na pewno *Tragedie rzymskie* Ivo van Hove'a, prowadzącego Toneelgroep Amsterdam, pokazywany na festiwalu Dialog-Wrocław w 2009 roku. To rewelacyjny, bardzo aktualny i polityczny spektakl oparty na trzech rzymskich dramatach Szekspira. Sześciogodzinne, niezwykle precyzyjne multimedialne widowisko zasysające widza do wnętrza. Zapewniające bezpośredni kontakt z aktorem, emocje, a także wysoki poziom intelektualny. Technologicznie, przy tej liczbie ekranów oraz kamer, materiału *found footage* i realizowanego oraz przetwarzanego na żywo, jest to ogromne przedsięwzięcie. Kiedy podczas kolejnej edycji Dialogu z niecierpliwością czekałem na najnowszy spektakl Holendrów, rozmawiałem z grupą aktorów Toneelgroep. *Tragedie rzymskie* po prostu są wydarzeniem i swego rodzaju *masterpiece*. Prezentowany dwa lata temu we Wrocławiu spektakl *Rosjanie!* w sensie technicznym uwodził świetnie wyreżyserowanym użyciem kamer wideo i projekcji, a także scenografią zmieniającą się płynnie i niezwykle szczegółową dzięki zastosowaniu mappingu.

Znane są, choć nieliczne, ciekawe sceniczne zastosowania mappingu (np. na ubrania), czy hologramów, wywołujących pytanie o płynne granice tożsamości.

Kiedy ładnych kilka lat temu opowiadałem swojemu przyjacielowi reżyserowi o zyskującym coraz większą popularność portal Second Life, popatrzył na mnie ze zdziwieniem i stwierdził, że to straszne, przecież tam nie ma teatru! „Rzeczywistość wirtualna jest sposobem użycia technologii komputerowej w tworzeniu efektu interaktywnego, trójwymiarowego świata, w którym obiekty dają wrażenie przestrzennej (fizycznej?) obecno-

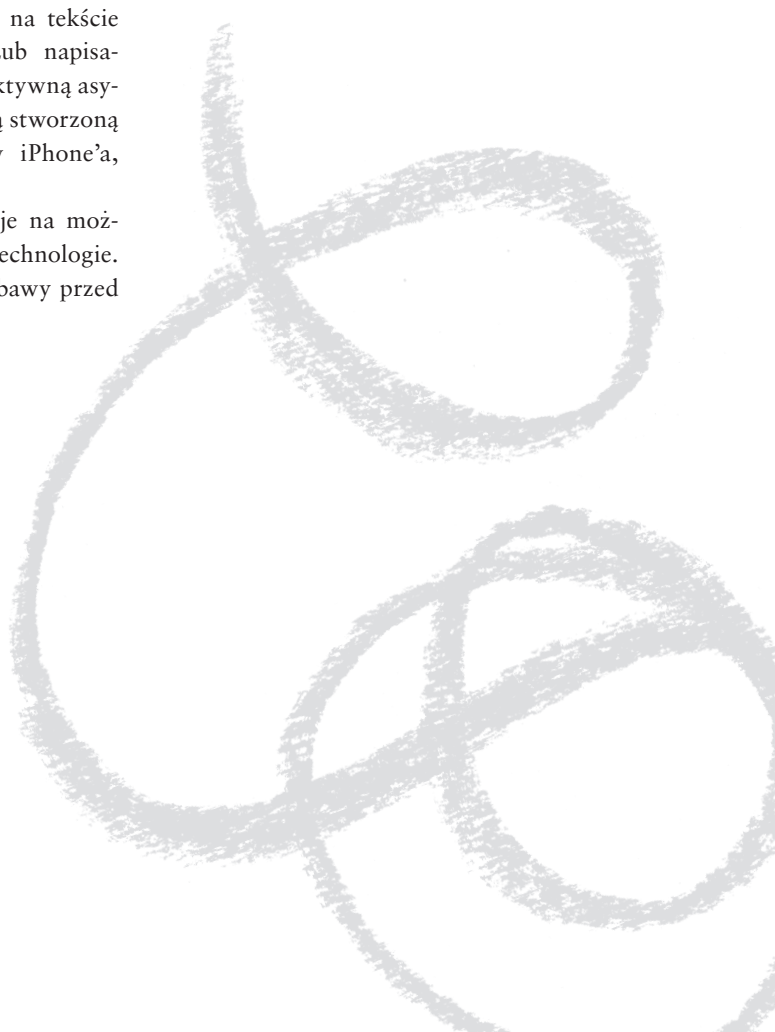
ści” – zgodnie z tą definicją Jarona Laniera w środowisku Second Life odbywały się liczne premiery teatralne!

Wracając do rzeczywistości, można sobie wyobrazić spektakl wykorzystujący w jakiś sposób jeden z popularnych czaterskich portali społecznościowych typu ChatRoulette! A jeszcze do niedawna śmiałym i nowatorskim rozwiązaniem było ustawienie sceny między siedzącą naprzeciw siebie po obu jej stronach widownią.

Wspomniany już Craig pisał w *O sztuce teatru*: „Wierzę, że przyjdzie czas, gdy będziemy mogli w teatrze tworzyć dzieła sztuki, obywając się bez pisanych tekstów i bez aktorów”. Być może wkrótce doczekamy się wartościowej inscenizacji opartej na tekście generowanym algorytmicznie? Lub napisanym we współpracy z SIRI, interaktywną asystentką, małą sztuczną inteligencją stworzoną przez Apple dla użytkowników iPhone’a, choć dopiero w wersji 4?

Teatr ostrożnie i powoli reaguje na możliwości stwarzane przez nowe technologie. Mam wrażenie, że wynika to z obawy przed

ograniczeniem konstytutywnych dla teatru jakości, jak żywy głos, żywy obraz, w miarę bezpośredni kontakt, jednorazowość i niepowtarzalność *hic et nunc*. I czasem media stanowią tylko dodatek, gadżet właśnie, podczas gdy mogą służyć dokładnie tym samym celom, bądź rozszerzać możliwości percepcji, narracji, improwizacji i partycypacji, stając się integralny i koherentny z całym dziełem jego element.





MARTA KARMOWSKA

Historia Bread and Puppet Theater

Peter Schumann urodził się w 1934 roku pod Wrocławiem. Po wojnie osiadł wraz z rodzicami w Hanowerze. Tam ukończył liceum, a następnie wydział rzeźby w szkole artystycznej. W 1957 roku w Monachium poznał swą przyszłą żonę Elkę. Zajmował się różnymi pracami z pogranicza sztuki i rzemiosła. Malował firanki i suknie. Rzeźbił w linoleum. Robił maski i pamiątki. Tłoczył w skórce. Robił także lalki: marionetki, pacynki, kukły. Zorganizował zespół instrumentalny, w którym poszukiwał nietypowych brzmień instrumentów, szmerów i dźwięków wytwarzanych przez rozmaite przedmioty.

W Monachium utworzył Grupę Nowego Tańca. Jej występy składały się z etiud opartych na badaniach zwykłego ruchu i codziennych czynności. Gdy Elka skończyła studia, pojechali razem do Stanów, do jej rodziców, i nie chcieli już wracać do Europy. Elka uczyła rosyjskiego, Schumann zaczął uczyć lalkarstwa.

Prowadzenie zajęć ze sztuki lalkarstwa nie było jedynym zajęciem Petera Schumanna. Rzeźbiarz, aktor, poeta, malarz, załadował kukły na jeepa i ruszył w podróż, by na ulicach i skwerach opowiadać lalkami historie. Dzięki podróżom Peter i Elka poznali ludzi,

których poszukiwania twórcze wiązały się z ich potrzebami. Wkrótce było ich już czworo: Schumannowie oraz Bob – wędrowny beatnik i Bruno – malarz. Tworzyli podstawowy zespół, uzupełniany przez przychodzące kolejno na świat dzieci Schumannów. W tej grupie wszyscy pracowali razem, jadali wspólne posiłki, dzielili świeży chleb przed lunchem i wieczerzą. W 1962 roku w Nowym Jorku powstał The Bread and Puppet Theater. Peter Schuman tłumaczy: „nazwaliśmy nasz teatr teatrem chleba i lalki, gdyż sądziliśmy, że teatr, tak jak chleb powinien być artykułem pierwszej potrzeby”¹. Chleb wypiekany był przez osoby wchodzące w skład zespołu, odgrywał bardzo ważną rolę w funkcjonowaniu grupy:

„Moc chleba jest oczywista. Ludzie są głodni. Podjąć pracę piekarza to poświęcić się wypiekaniu chleba łatwego do przeżucia i strawienia, dostępnego dla wszystkich. Lalkarze i aktorzy nie wiedzą nigdy dokładnie, czemu służą i co przynoszą swoją pracą innym. Chcemy po prostu stanąć obok piekarzy, robić dobry chleb i rozdawać go bezpłatnie. Kawałek chleba, który dajemy wam tak samo jak przedstawienie, oznacza, że nasz chleb i nasz teatr to jedno”².

Dla Bread and Puppet pieczenie chleba było równie ważne jak robienie lalek. Głównymi aktorami w przedstawieniach tej grupy były lalki. Jak pisał jeden z badaczy:

„Schumann najpierw robi lalki. Wedle najbardziej bujnych i niespodziewanych pomysłów swoich, czy podrzuconych mu przez dzieci, przez przyjaciół. Interpretuje także plastycznie, w sposób nieskrępowany, figury świętych i polityków, zwierząt i ptaków. Lalki

rodzą się, zaczynają żyć swoim życiem. Lalki, zgodnie ze swymi wymiarami, z zastosowaną techniką animacji, zaczynają się poruszać. Ich działania i losy są niezwykle, twarze, ciała i ręce lalki dają ogromne możliwości: Tworzę swoje lalki nie jako bryły rzeźbiarskie, ale jako aktorów”³.

Lalki w pracowni mogli budować wszyscy. Kto miał ochotę, ten robił lalki. Albo zamiatł. Albo pomagał w kuchni. Spotkania z lalkami i przyjaciółmi odbywały się w mieszkaniu-pracowni Schumannów. Otwarta była ona dwa razy w tygodniu dla dzieci z dzielnicy i dwa razy w tygodniu dla dorosłych. Odbywało się pięć prób tygodniowo. Praca członków zespołu i praca z ludźmi, którzy do nich przychodzili, była ich radością i celem. Dzielili troski, uśmiechy, biedę i niepokoje wszystkich, sprawy dzielnicy, sprawy mieszkaniowe, zabawy z dziećmi. W pracowni było ciasno, więc wyszli na ulicę. Jednak ulica nowojorska wymagała innej skali. Wtedy powstały pierwsze „supermarionety”. Najwyższe miały po pięć metrów. Schumann mówi: „Po prostu chciałem mieć duże kukły. Kukły mają kapitalną siłę wewnętrzną. Mogą być śmieszne, albo przerażające. Mogą – wyłącznie przez swoje rozmiary – powiedzieć to, czego aktorzy i dramatopisarze powiedzieć nie mogą”⁴.

Przedstawienia Bread and Puppet wyglądają tak: „wystawiamy na ulicy lub na samochodach ciężarowych krótkie scenki, które przy pomocy niewielu gestów i słów opowiadają jakąś historię, albo też organizujemy długie pochody, włączone do marszów pokoju”⁵.

W 1968 roku zespół Schumanna po raz pierwszy przyjechał do Europy i wywarł

¹ Kronika, *Teatr chleba i lalki*, „Dialog” 1969 nr 2, s. 128.

² K. Braun, *Nowy teatr na świecie*, WAiF, Warszawa 1975 s. 114.

³ Kronika, *Teatr chleba...*, s. 169.

⁴ Kronika, *Teatr chleba...*, s. 130.

⁵ Tamże, s. 131.

wrażenie tak wielkie, że stał się pożądanym gościem każdego festiwalu i każdego kraju. Lalki i chleb zjednały sobie przychylność oraz uznanie widzów na całym świecie. W 1970 teatr przeprowadził się do Vermont, gdzie osiadł na farmie w Glover. Tam do dziś pokazywane są przedstawienia w plenerze oraz w pod dachem. Na farmie powstało muzeum upamiętniające ponad cztery dekady pracy zespołu. Bread and Puppet Theater otrzymał państwowe dotacje National Endowment for the Arts oraz liczne nagrody od Puppeteers of America i innych organizacji. Głównym źródłem dochodów teatru pozostają datki widzów oraz sprzedaż gazety. Jak można przeczytać w folderze grupy:

„Zespół zarabia na życie graniem starych i nowych spektakli, sprzedają swej sztuki w Ameryce i poza jej granicami. Oferujemy: pochody w salach i plenerze z chórami lalek zwierzęcych, postaciami w maskach i bez masek, improwizowaną muzyką w stylu oratoryjnym, maszerującą orkiestrą i śpiewakami. Żywe, poruszające obrazy, zrozumiałe dla publiczności w każdym wieku, zwracają uwagę na ważne współczesne problemy. Próby z udziałem od czterdziestu do stu ochotników trwają od jednego do trzech dni⁶”.

Do 1998 roku na terenach farmy wystawiany był corocznie *Our Domestic Resurrection Circus*, na który zjeżdżało się wiele setek ludzi, aby się spotkać i podziwiać przedstawienia z wielkimi kukłami w rolach głównych. Z czasem jednak festiwal zaczął być coraz mniej zgodny z założeniami teatru. W 1998 roku podczas nocnej bójki przypadkowo zginął jeden z biwakujących. W konsekwencji Peter Schumann zrezygnował z organizowania festiwalu, który

został zastąpiony mniejszymi weekendowymi przedstawieniami.

Bread and Puppet regularnie uczestniczy w nowojorskiej paradzie z okazji Halloween. Wyjątkowo w 2001 roku artyści nie wzięli udziału w paradzie, ponieważ wierni idei szerzenia pokoju na świecie, na ten czas planowali wystąpienie protestujące przeciwko wojnie w Afganistanie, które z powodu ataku na WTC jednak nie doszło do skutku.

Realizacja założeń programowych

Podstawową aktywnością The Bread and Puppet Theater są przedstawienia lalkowe. Poprzez „odrzuć sceny pudełkowej i poszukiwanie nowej przestrzeni scenicznej, w przemieszaniu środków wyrazowych i w ujawnieniu sił motorycznych lalki (postaci animatorów), w przejściu od języka opisu i *mimesis* do języka poetyckiego oraz w rezygnacji z tekstu dramatycznego na rzecz narracji” grupa pokazała swą autonomię artystyczną i pomysł na oryginalne przedstawienia. Był to teatr bez kurtyny, w którym wszystko odbywało się na oczach widzów. Lalki leżały na ziemi, aktorzy ubierali się na oczach widzów, zbierali rekwizyty, stroili instrumenty. Pomimo tej wolności i odrzuceniu konwencji teatru lalkowego, działalność Bread and Puppet nie wpisywała się w filozofię hipisowską. Wypowiedzi teatralne tej grupy miały konkretne cele oraz funkcje, chociażby edukacyjną.

Zasadą tego zespołu była nieustanna aktywność, ciągła realizacja haseł wspólnoty ludzkiej. Grupa Bread and Puppet rozpoczęła działalność w warunkach niepokoju politycznego w Stanach, w okresie poszukiwań nowej formuły dla twórczości artystycznej poza instytucjami oficjalnymi. Wybrała improwizację oraz aktualizację mitycznych czy baśniowych wydarzeń. W tym teatrze nie grało się dramatów, Schumann wyko-

⁶ J. Tyska, *Widowiska nowojorskie*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 141.

rzyszywał teksty z Biblii, bajki (na przykład braci Grimm) oraz sam pisał scenariusze widowisk.

Najważniejszym z założeń grupy było budowanie i wzmacnianie wspólnoty ludzkiej. Odbывало się to dzięki codziennej „komunii «chleba i lalki», która kreuje uniwersalną wspólnotę wszystkich ludzi. Może to być – i jest przeważnie – wspólnota laicka, ale nawet w tak zdegradowanym mitycznym pojęciu mieści się odległe wspomnienie wspólnoty sakralnej”⁷. Akt dzielenia się chlebem przypominał widzom o wspólnocie, która opierała się nie na podzieleniu estetyki czy poglądów politycznych, ale przede wszystkim na należeniu do tego samego gatunku.

Kolejnym ważnym założeniem było „dążenie do przemiany. Do zaktywizowania ludzi, nakłanianie ich, by zastanowili się nad światem, w którym żyją i przede wszystkim do tego, żeby przełamali własną obojętność. Schumann nie nawołuje do świętości. Jego aktywność ma raczej charakter społeczny”⁸.

Bread and Puppet to teatr o nowym rozumieniu harmonii pomiędzy sztuką a pracą, zabawą, rewolucją. Pomiędzy sztuką a życiem. To rozumienie łączy w sobie elementy swobodnej wypowiedzi jednostki i nieskrępowanego porozumienia wewnątrz grupy. Wolność ekspresji jednostki wspomaga i umacnia wolność grupy. Tworzenie jest organicznie związane ze sposobem życia. Jak samo życie – jest procesem ciągłym. Życie człowieka i życie grupy nabiera elementów ekspresyjnych, wzbogaca się stale o społeczne treści i więzy, a zarazem osiąga wyraz artystyczny. Tak uprawiana sztuka staje się już nie, jak dawniej, świadectwem czasu i pomnikiem

ludzi w nim żyjących, ale sama bezpośrednio tworzy czas i buduje postawy ludzi.

Dla Schumanna teatr jest formą religii. Jest radością. Wygłasza kazania i kształtuje właściwy rytuał, w którym aktorzy próbują wznieść się ku czystości i ekstazie, zawartych w zdarzeniach, w których oni sami uczestniczą. Wyznał on: „zagramy każdą sztukę, gdziekolwiek, byle tylko zmieściły się tam kukły”⁹. Bread and Puppet nie jest związany z żadną partią czy nawet ugrupowaniem. W tym leży też siła i zarazem słabość tego teatru. Schumann chciał przez działalność teatralną zmusić ludzi do tego, by posłuchali kilku nawet niezbyt miłych prawd o sobie i świecie, w którym żyją:

„Chcemy oddziaływać bezpośrednio na wnętrze człowieka i poza nim. Diabelska sprawa. Nie idzie nam zbytnio o ideologię (...) chcemy wywołać bezpośrednią reakcję emocjonalną na to, co się dzieje. Protestujemy, na przykład, przeciwko wojnie, albo przeciwko zurbanizowanemu społeczeństwu, albo w naszych sztukach dla dzieci mówimy im o gwałtowności i okrucieństwie”¹⁰.

Antywojennymi przedstawieniami były na przykład *Wołanie ludu o mięso*, w którym zestawiono motywy z Ewangelii z aktualnymi doniesieniami z Wietnamu, czy *Fire*, opowiadająca o Amerykanach, którzy spalili się na znak protestu przeciwko wojnie w Wietnamie.

Przedmioty w przedstawieniach

Bread and Puppet

W Bread and Puppet „protest teatru jest milczący, cały złożony z cieni i masek. Nie pada ani jedno słowo, mamy natomiast odkrycie smeru, który stał się na powrót dźwiękiem,

⁷ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek XX w.*, Errata, Warszawa 2002, s. 233-234.

⁸ J. Kłossowicz, *Razowy chleb i gliniane kukły*, „Dialog” 1970 nr 1., s. 137.

⁹ Kronika, *Teatr chleba...*, s. 131.

¹⁰ Kronika, *Teatr lalki...*, s. 128-130.

brząk tłuczonego szkła, szmer rozdzieranego sukna, ciało, które się kurczy, gest, kolory. Pożar, ogień, śmierć”¹¹. Schumann w swym teatrze potrafił uczynić każdy gest i dźwięk znaczącym elementem przedstawienia:

„W tym teatrze nie ma ozdób, które byłyby tylko ozdobami, nie ma czystych symboli, nie ma żadnego składnika, który spełniałby tylko jedną rolę, który miałby tylko jedno zadanie. (...) Z tych konkretnych przedmiotów rośnie coraz większe i rozgałęziające się coraz bardziej drzewo symboliki (...). Zwykła szmata zmienia się tu łatwo w rzeźbę albo w morze. Dżungla na prehistorycznej ziemi, gdzie tarzają się dzikie bestie, to po prostu masa pociętego w wąskie paski papieru”¹².

„Czystą prawdę” odnaleźć można w kukłach, które tworzą język swoisty tylko dla nich, a przy tym zrozumiały dla odbiorcy: „Rzeźba, która siada, która wstaje, która kładzie się, zachowuje się jak szef Indian albo człowiek bezdomny, wywala język gadatliwości banalnej i psychologicznej, pozwalając mu mówić, powiedzieć każde słowo jako słowo, jako imię, wypowiedzane według jego pierwotnego kształtu. W ten sposób krzyżują się, izolują lub gromadzą w krótkich wypowiedziach: stają się użyteczne, wskazują na rzeczy. W ten sposób rodzi się potęga języka po stronie języka, rodzi się poeta słów, wypowiedzianych ustami rzeźby (...). Jest on częścią rzeczywistości, może teraz rosnąć i dojrzewać”¹³.

Zespół Schumanna używa w swych przedstawieniach butelek, kawałków żelaza, naciągniętych sznurków i drutów, zardzewiałych puszek po konserwach oraz innych przed-

miotów, których pierwotna funkcja mija się z nadaną w teatrze. Ponadto aktorzy-animatorzy używają przemysłnie skonstruowanych piszczałek, dmuchawek, wałą w bębny, kociołki, blachy, dzwonią metalowymi płytkami, dzwonekami. Muzykanci noszą wypchane w różnych miejscach kostiumy, a na głowach mają duże cylindry. „Przy *Kantacie Bacha* dwadzieścia osób przez trzy tygodnie przygotowywało kukły. Bardzo często bywa tak, że tworzymy nie zespół aktorów, lecz wędrowny punkt stolarsko-meblarski, tyle rzeczy trzeba przygotować”¹⁴.

Praca grupy wyglądała następująco:

„O dziesiątej rano zbieramy się żeby ustalić, co będziemy dziś robić – małe lalki: głowy z plastiku, ręce z drutu i *papier-mâché*, pacynki, marionetki, albo całe figury, albo głowy i dłonie wielkich kukieł. Jak to się robi? Ręce wyjmują glinę z wielkich kubłów pełnych gliny. I tworzą człowieka, i tchną życie w jego nozdrza. I pokrywają człowieka plastikiem (kosztowne i niebezpieczne dla twoich płuc, bo musisz używać do tego acetonu)...W ten sposób kukły są gotowe, zresztą istnieje wiele innych sposobów robienia kukieł. Robimy kukły wszelkich rozmiarów. I chcemy wypełnić kukłami ulice Nowego Jorku”¹⁵.

Grupa Schumanna propaguje ekologiczny oraz ekonomiczny styl życia – maski i kukły wyrabiane są z materiałów znalezionych na śmietnikach. Kawałki materiału, drutu, pudła, gazety. Klej i niezbędne dodatki kupuje się za pieniądze zebrane od publiczności „na tacę”.

Działalność Bread and Puppet Theater wykraczała poza ramy teatralne. Wykorzy-

¹¹ Kronika, *Teatr chleba...*, s. 132.

¹² J. Kłossowicz, *Gliniane kukły...*, s. 137-138.

¹³ H. Jurkowski, *Metamorfozy...*, s. 181.

¹⁴ Kronika, *Teatr chleba...*, s. 131.

¹⁵ J. Kłossowicz, *Gliniane kukły...*, s. 136.

stując wszelkie przedmioty, tworząc z nich aktorów, wychodzących do ludzi na ulicę, Schumann dawał komentarz do współczesnego świata. Uznał, że nikt i nic tak dobrze nie wyrazi protestu przeciw wojnie jak kukły różnych rozmiarów. W *Bread and Puppet* wszystkich łączyła wspólnota chleba i lalki – „produktów pierwszej potrzeby”. Odbiorca sztuki Schumanna był włączany w ludzką wspólnotę, miał poczucie uczestnictwa w dawaniu świadectwa swej wiary, której aspektem jest codzienna służba innym ludziom.

Fragmenty pracy licencjackiej *Przedmiot jako aktor. Kukły w Bread and Puppet Theater*, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Kierunek Kulturoznawstwo, promotor dr Renata Tańczuk, 2010 r.

Shoe

by PETER SCHUMANN

Shoe is what you wear against dirt and ice. Shoeness is reasonable and allows you to have a down-to-earth relationship with the world. My name is shoe. Shoe is what I am designed to be and to do.

But instead, I am working against my assignment and my business is the opposite of shoeness and usefulness because I work in the frivolity business, which caters to the luxury market of society's trifles, providing the decorative nonsense that charms the civilized sense so that it can measure the thickness of its seriousness against the flimsiness of nonsense.

Naturally this kind of business has its nasty consequences and distorts the frivolity business executive's understanding of the most lavish portion of reality which is called: the ordinary, and comes in 3 categories:

1. The What Ordinary
2. The Why Ordinary
3. The Extraordinary Ordinary

The 1st category, The What Ordinary, is the cluttered house and its strait-jacketed tenant, coffee cup in hands which are rattled by the daily news. This in-the-absence-of-heaven ordinary also features the latest meeting of the we-do-as-good-as-we-can club, a meeting that starts with the club's anthem: there must be more to life than this.

The club members, fully aware of their ordinary absence-of-heaven calamity, admit to be unable to design their life simply because life is not designed to be designable.

The successful human-animal life, they say, is both: horizontal and vertical. The horizontal excels in pillowjoy, lovejoy and snorejoy, the vertical in the complicated pain-in-the-neck joy of everything else.

The 2nd category of the ordinary, The Why Ordinary is the holy cathedral of our civilization, the most gigantic architecture ever; the highway system with its congregation of ardent believers and forced participants, complete with road kill-slaughterhouse and accidental funeral parlor, officiated by the despised corporate high priests of the beloved auto industry and nourished by the innards of the earth.

The third category of the ordinary, The Extraordinary Ordinary consists of all extraordinary minor disturbances and major upheavals concerning all former shoes and shoe related functionaries turned non-essentialist who all survive on the flimsy notion that somewhere deep down in the guts of the nonessentials you will find life's elixer and must nevertheless stop that search and

must dirty themselves instead and must de-artify their art, because it is the job of the nevertheless-artist to be ordinary. It is the job of the de-artified artist to push the obscure, hypocrisy-injured ordinary into the sun's or the lightbulb's brightness.

It is the job of the hypocrisy-artist to push the straight-jacketed tenant of the cluttered house into the stars' vast landscape, even if that landscape is nothing but recycled junk. It is the job of the non-essentialist to service the carefully monitored, government-owned citizen who is only two things, either employed or unemployed and therefore needs the frivolity business to keep his blood from curdling, because what is the ordinary without the trapeze artists' death-defying stunt designed to cheer up the life-defying citizenry?

To sum it up. All the ordinaries; The What Ordinary, The Why Ordinary and The Extraordinary Ordinary are in servitude and are stunted by capitalism's hold on the soul of the population and suffering like the human animal body suffers from its weakened immune system. This, exactly this condemned and degraded ordinary, must be unraveled. It is the job of the capitalist artist to be unraveled. It is the job of the capitalist unraveled artist to take a pickaxe to the elegant mud with which the dumb ordinary is encrusted and pry it loose and unravel its brilliance.

It is the job of the nonsense artist to access the hidden reality inside the show-off reality of the obvious and to expose the asymmetrical battles which the plutocrats who own the country fight against the occupants of the country or that other asymmetrical battle which the horrorists fight against the terror-ists with so much money and religion that

all the cops of the world don't dare to arrest their crimes.

It is the job of the aesthete to muscle the aesthetic with revolution. It is the job of aesthete to revolutionize the revolution with the gut of the aesthetic. It is the job of the aesthete to create an aesthetic that lays bare revolution. It is the job of the revolution to discover an aesthetic that creates revolution.

What weapon system is available to the aesthetic? What unaccommodated music can be unleashed against the doomed capitalist purposes?

What shoe, what trick, what stick, what tickletool, what roaring crocodile from which Punch and Judy show, what irresistible light, what irrefutable evidence, what garbage-retrieved model of Paradise, what overwhelming persuasion, what inevitable conclusion, what flight of thought, what idiotproof

argument, what visionary absolute, what final insight, what conclusive fact or heroic act or far out fantasy, what inner certainty or creative doubt, what single-minded stubbornness or communal resolve, what extreme prediction or sober assessment?

And why is the planet so goddamn flat and why are the trees flying through the air, and why are citizens standing on their post-modern heads and why is the good-taste-is-timeless furniture rising up against its clients and why are the cities walking away from their own selves, and what is the meaning of Paper Maché and what are the puppeteers doing in the shambles of the modern enterprise?

Tekst wystąpienia performatywnego Petera Schumannna podczas konferencji *Obraz w ruchu* (24 maja 2012, Wrocław, PWST)



The Bread & Puppet Theater w PWST

DOROTA BIELSKA

Pod koniec maja 2012 roku przyleciał do Wrocławia Peter Schumann wraz z czwórką aktorów legendarnej grupy The Bread and Puppet Theater. Artyści zostali zaproszeni na Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej przez dyrektorkę Teatru Lalek Białaluka¹ Lucynę Kozień. Dziekan profesor Anna Kramarczyk oraz profesor Aleksander Maksymiak² uznali, że wizyta The Bread and Puppet Theater w Bielsku może być fantastyczną okazją do zaproszenia amerykańskich artystów również do Wrocławia i zorganizowania warsztatów dla studentów wrocławskich uczelni artystycznych.

Od 21 do 23 maja Peter Schumann prowadził warsztaty, podczas których powstał scenariusz, scenografia i inscenizacja do spektaklu *The Insurrection Mass With Funeral March for a Rotten Idea*. W warsztatach wzięli udział studenci reżyserii i aktorstwa PWST oraz scenografii wrocławskiej ASP. Warsztaty, próby i spektakl zostały zarejestrowane przez studentów wrocławskiej szkoły filmowej Mastershot; film ten jest dołączony do tego numeru „Zeszytów Naukowych PWST”.

Ogólna idea przedstawienia, którą amerykańscy artyści przedstawili studentom na początku spotkania:

Insurekcja z marszem pogrzebowym dla przegniętej idei jest niereligijnym nabożeństwem do kilku papierowych bogów (*papier-mâché*). Przegnięta idea, która zostaje objawiona i pochowana, pochodzić będzie

¹ Teatr Lalek Białaluka – organizator Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej.

² Ówczesne władze Wydziału Lalkarskiego PWST w Krakowie, filia we Wrocławiu.

z aktualnych polityczno-ekonomicznych wydarzeń lub idei, które zasługują na pogrzebanie. Zgniła idea zostanie przedyskutowana i zatwierdzona podczas warsztatów.

Insurekcja dopełni się w momencie odczytania pisma, bzdurnego kazania i hymnów, do których zaproszona zostanie publiczność.

W spektaklu może wziąć udział około trzydziestu osób. Nie wymagamy teatralnej techniki, wystarczy chęć uczestnictwa.

Uczestnicy proszeni są o ubranie się na biało.

Plan scen *Mszy insurekcyjnej*

Lud tworzy papierowych bogów (z *papier-mâché*)

Przedstawienie bogów

Modlitwa otwierająca

Hymn Dnia

Oratorium insurekcyjne

Czytanie Pisma Dnia

Proces Pisma Dnia w Piekło

Otrzymywanie Zgniłej Idei Dnia od Ust Piekła

Kazanie Dnia

Marsz pogrzebowy dla Zgniłej Idei

Na koniec rozdamy publiczności chleb z *aioli* (pasta czosnkowa). Zawsze, kiedy to możliwe, pieczemy chleb – na ulicach miast, w parkach, na kampusach uniwersyteckich – w podróżnym ceglany piecu wykonanym bez zaprawy, stylem wspornikowym. Pieczenie trwa godzinę. Nasz chleb jest czystym chlebem żytnim na 150-letnim zakwasie.

Warsztaty Petera Schumanna rozpoczęły się od wspólnego wybudowania pieca z cegieł przygotowanych przez pracowników PWST. Studenci ustawili się w rzędzie i podawali sobie po cegle z rąk do rąk. Mistrz układał je z wielką wprawą i w ten sposób w ciągu godziny na betonowym podjeździe nowoczesnego budynku PWST zapłonął żywy ogień.

W dniach warsztatów była piękna słoneczna pogoda. Schumann chodził bez koszuli, pilnując pracy nad przedstawieniem i piekąc kolejne bochenki chleba.

W tym czasie studenci pod kierunkiem aktorów The Bread and Puppet wycięli z kartonów wielkie maski i figury papierowych bogów, pomalowali je i rozpoczęli próby. Instrumenty muzyczne były mile widziane, więc studenci grali na skrzypcach, trąbkach, akordeonie oraz licznych pukadełkach i grzechotkach. Wykorzystano utwory muzyczne reprezentatywne dla współczesnej kultury popularnej. Jedną z Amerykanek nadawała ogólny puls działaniom studentów na olbrzymim (wypożyczonym cudem w ostatniej chwili od Klubu Sportowego Impel Gwardia Wrocław) marszowym bębnie basowym.

Atmosfera pracy była zupełnie inna niż ta, do jakiej w PWST jesteśmy przyzwyczajeni. Lekkość, współgranie z naturą (tą z trawników okalających budynek szkoły) i radość z uczestnictwa. Obserwującym nasuwały się tylko pytania, czy aby na pewno to, co się tu tworzy, współgra z miejscem i czasem...

Wieczorem 23 maja przybyli widzowie. O godzinie 19 rozpoczął się spektakl. Gości przywitał Peter Schumann w stroju Świętego Mikołaja z czerwonym klaunowskim nosem, zaraz za nim zza budynku wyłonił się biały głośny korowód z wielkimi czerwonymi maskami na głowach. Aktorzy przeszli przez grupę widzów i skierowali się do budynku, do sali widowiskowej PWST.

Kolejne etapy spektaklu prezentowane były w klasycznej konwencji sceny pudełkowej, ale artyści raz za razem burzyli stereotypowe działania sceniczne: nie wygaszali światła widowni, otwierali drzwi robocze, wpuszczając na scenę obce teatrowi światło dzienne. W innych momentach oświetlali figury i lalki zwykłymi latarkami. Zawieszanie niewiary

właściwe teatrowi tu zostało zawieszone, służąc za znak walki z pozorem, obłudą, z systemem kształtującym relacje międzyludzkie, w tym relacje między artystą i odbiorcą. To hasła, które Schumann głosi od pięciu dekad.

Przedstawienie, czy jak kto woli performans, zakończyło się zamordowaniem wcześniej wyeksponowanych bogów (pojawił się między innymi bóg butafory, którego publiczność przyjęła z wielkim entuzjazmem) i ponownym wyprowadzeniem widzów na zewnątrz, przed budynek uczelni. Teraz należało zakopać ideę, już martwą. Studenci szpadkami wykopali mały dołek na trawniku. I trwali w powadze, patrząc na Świętego Mikołaja, który z namaszczeniem celebrował ten niezwykle pogrzeb. Potem wszyscy udali się na stypę. Obok jeszcze gorącego pieca czekał na gości chleb, ofiarowywany przez mistrza ceremonii szczerze, każdemu głodnemu. Widzowie połączyli się z artystami we wspólnej żytnio-czosnkowej komunii, a z tyłu, za ich głowami, widniały szare oblicza dziesięciopiętrowych bloków, tworząc jakże ironiczną scenografię.

Następnego dnia odbyła się w PWST konferencja naukowa *Obraz w ruchu*. Pierwsza część konferencji poświęcona była plastyce w teatrze. Druga część konferencji poświęcona była Peterowi Schumannowi i The Bread and Puppet Theater. Uczestnicy obejrzeli fragmenty filmu Deedee Halleck i Tamar Schumann *AH! The hopeful pageantry of Bread and Puppet* oraz wysłuchali referatu studentki PWST poświęconego historii grupy. Kolejnym punktem programu był performatywny występ Schumanna z jego manifestem *Shoe*.

Schumann pojawił się na scenie w świetle punktówki, trzymając w rękach skrzypce. Osiemdziesięcioletni artysta zachwycił widownię niezwykle charyzmą i precyzją wykonania. Na wpół recytując, na wpół śpie-



wając tekst i oprawiając go improwizacjami muzycznymi, przeniósł widzów w inny wymiar percepcji. Zaskakująca była asceetyczna i wysublimowana konwencja występu, zupełnie różna od działań teatru lalki i chleba. Schumann jest artystą niejednoznacznym, niezwykle świadomym formy, którą się posługuje.

Kolejnym, ostatnim punktem konferencji była rozmowa, którą przeprowadził z artystą profesor Dariusz Kosiński z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Peter Schumann mówił o swoim życiu artystycznym, o ludziach, którzy przyjeżdżają, by z nim żyć i pracować. Powiedział między innymi:

„Zajmujemy się wieloma różnymi formami sztuki – eksperymentujemy. Tworzymy sztukę taną, kwaśną, gorzką, nędną. Ona nie należy do rynku sztuki, nie trafia do galerii. Pojawia się głównie na ulicach, czyli w miejscach, które z definicji do sztuki nie pasują. Jest tania i zrobiona z taniości. Bo my przez kontekst i przetworzenie zmieniamy śmieci w sztukę. Po co? Żeby zmienić świat. (...) Ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, że w systemie kapitalistycznym są tak samo gnębieni jak w systemie komunistycznym. Gospodarcza opresja, jakiej jesteśmy po cichu poddawani, jest bardzo poważna... Pomyślcie tylko... w Ameryce ludzie są zaszczuci. Amerykańscy studenci noszą niesamowite brzemię studiowania, zostają niewolnikami systemu bankowego na całe dekady swojego życia. Swoje pożyczki spłacą, kiedy już będą dziadkami! Całe ich życie jest wykorzystane jako środek do spłacenia tych pieniędzy. Możecie to sobie wyobrazić? Jeśli to nie jest opresja, to nie wiem, co nią jest... A ludzie, którzy przychodzą z nami żyć, zazwyczaj nie wywodzą się z profesjonalnych teatrów, a pochodzą z zupełnie innych ścieżek życiowych, z innych zobowiązań społecznych. Szukają wolności”.

Do osady teatralnej w Glover w stanie Vermont w USA przyjść może każdy i każdy może zagrać w przedstawieniach. Ludzie mieszkają tam razem, wspólnie tworzą i kontemplują rzeczywistość. Nie spieszą się, nie stresują. Schumannowi udało się stworzyć miejsce, do którego od wielu lat przybywają nowe osoby. Organizowany przez niego festiwal cieszył się wielką sławą i bywały momenty, że ściągali tysiące widzów z całego świata. Dlaczego? Jaki jest klucz do jego popularności? Być może jest to właśnie owa filozofia wolności, niezgoda na niewolnictwo umysłów, o jakim mówi w każdym niemal swoim wystąpieniu. „I ciągle wraca do mnie pytanie: jak zmienić świat? W co zmienić świat? Kiedy zmieniasz świat, kiedy podejmujesz takie działanie, nie możesz zaczynać od modelu, czy projektu świata, który stworzyłeś sobie w głowie. To nie działa. Modele dla zmian po prostu nie istnieją. To zmiana musi wytworzyć modele”.

Ostatnim punktem warsztatów z Peterem Schumannem był wspólny wyjazd grupy studentów i członków zespołu do Bielska-Białej na festiwal, który rozpoczął się prezentacją spektaklu *The Insurrection Mass With Funeral March for a Rotten Idea*. Goście festiwalowi przyjęli artystów bardzo serdecznie, a spektakl zebrał wiele pochlebnych recenzji.

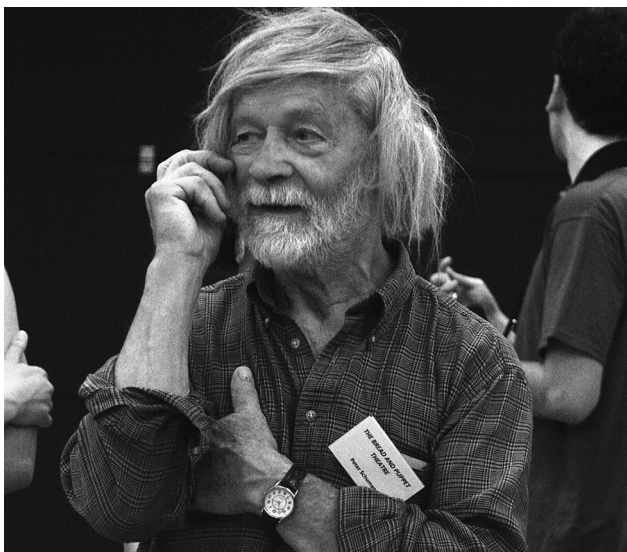
Studenci PWST wrócili do Wrocławia usatysfakcjonowani. Mówili, że te kilka dni w towarzystwie The Bread and Puppet Theater było dla nich interesującą i inspirującą przygodą, odskocznią od rzeczywistości szkolnej. Udało im się doświadczyć sposobu uczestnictwa w sztuce, jakiego dotąd nie znali.

Na koniec subiektywnie.

Peter Schumann jest jednym z najwybitniejszych artystów współczesnego teatru. Jego nazwisko widnieje w każdej encyklopedii, a nazwa The Bread and Puppet Theater

jest rozpoznawalna dla ludzi kultury nawet nie zajmujących się teatrem. Jego dokonania i odwaga artystyczna stały się podwaliną dla wielu grup i działań performatywnych na całym świecie. A jednak. Czy przyjazd tego wielkiego człowieka do Polski nie był powielaniem działań według mocno wyeksplloatowanej matrycy? Czy ta forma manifestu nie jest już odrobinę omszała? Czy tak podana może być jeszcze skuteczna?

Peter Schumann wystawiał *The Insurrection Mass With Funeral March for a Rotten Idea* już kilkakrotnie w różnych krajach. I jak sam mówi, zawsze wygląda ona tak samo. I jest to zrozumiałe, jeżeli potraktujemy powielany wielokrotnie wzór jako scenariusz świecko-artystycznej ceremonii, czyli formy, w którą powtarzalność jest wpisana. Ale mówi on przecież o idei, która dotyczy nie jego samego (zbuntowanego mieszkańca USA) ale „ludu”. A lud, do którego przemawiał 23 i 25 maja 2012 roku, mieszka w Polsce, w kraju ubogim, postkomunistycznym, który choć rzeczywiście boryka się z wieloma socjalno-ekonomicznymi problemami, z pewnością nie doświadcza jeszcze zajadłego kapitalizmu... Bo czy naprawdę największym problemem współczesnych Polaków jest to, że wszystko jest „for sale”? Wyobrażam sobie, że za pomocą lalki i chleba można było mówić o naszych współczesnych (polskich? dolnośląskich? wrocławskich? artystycznych? studenckich?) bólach i rozterkach. Wyobrażam sobie, że można było pobudzić studentów do dyskusji na wiele istotnych (dla nich!) tematów, sprowokować do manifestu, przekazać postawę: „nie bądź konformistą, nie zgadzaj się, jeśli się nie zgadzasz!”. Niestety, 23 maja 2012 roku miałam poczucie, że mówić możemy jedynie o mistrzu od pięćdziesięciu lat trwającym w permanentnym poczuciu niezgody... Mistrzu, który nie zamierzał się do nas pochylić.





Współpraca zagraniczna



Spotkania szkół teatralnych w Brnie

SŁAWOMIR SOŚNIERZ

Między 10 a 14 kwietnia 2012 roku w Brnie odbyły się spotkania szkół teatralnych z całego świata. Myślałem, że to niemożliwe w dawnym nie najbogatszym bloku wschodnim, ale jednak do Brna zjechały przedstawienia z Korei, Turcji, RPA, Kolumbii, Polski, Słowenii, USA, Słowacji. Studenci chińscy nie dojechali, prawdopodobnie z politycznych powodów. Byli oczywiście gospodarze – szkoły z Brna i Pragi. Choć musiałem wyjechać przed zakończeniem festiwalu, udało mi się zobaczyć kilka spektakli. Były to: *I, the Hero* Jiriego Havelki w jego reżyserii (The Faculty of the Performing Arts w Pradze), *Relativity: Township Stories* Paula Grootbooma i Presleya Chweneyagae, reż. Tsepo Wa-Mamatu (The Wits School of Arts, Wits University, RPA), kompilację dwóch sztuk Kolady: *Merlin Mongol* i *Katapult*, reż. Norbert Rakowski (Akademia Teatralna w Warszawie), *Claud* 9

Caryl Churhill, reż. Fernando Bel (California Institute of the Arts), *Barbarian Paradise* Stephana Hintzego w jego reżyserii (Hochschule für Musik, Theater Und Medien, Hannover); *Księżę Homburg* Heinricha von Kleista, reż. Ivan Buraj (Janacek Academy of Music and Performing Arts w Brnie); *Pathwalker* Dana Zajca, reż. Zala Sajko (University of Ljubljana Academy of Theatre, Radio, Film and Television); *Largo Desolato* Vaclava Havla, reż. Cem Uslu (Halic University w Stambule).

Nie zobaczyłem: *Five minute's Proposal* z Korei Południowej, *Śmierci Taretkina* z Bratysławy i *Tristana i Izoldy* z Kolumbii.

I ominęła mnie ceremonia zakończenia.

Nazwałbym wybór spektakli wyborem przypadkowym, bardzo spontanicznym, dokonany pod wpływem chwilowych wzruszeń i zauroczeń. Twardy orzech do zgryzienia dla jury, a dla mnie wspaniałe chwile. Od

psychologicznego dramatu Kolady, poprzez barwny psychologiczno-socjologiczny spektakl z Południowej Afryki, do sformalizowanego pokazu szkoły z Hanoweru. I w dodatku na pół amatorskie przedstawienie z Lublany. Nie wszystko do końca było jasne, bo Czesi grali po czesku, goście z Turcji po turecku, Polacy po polsku, a to nie ułatwia odbioru. Trudno w takich warunkach mówić o niuansach aktorskich i zabiegach adaptacyjnych. Moje wrażenia są więc absolutnie subiektywne. Intuicyjnie jedynie czułem, że spektakl Słoweńców jest słaby, a dyplom z Turcji szlachetny i świetnie grany. Choć jestem pewien, że wszyscy chcieli jak najlepiej. Nie chcę opisywać każdego ze spektakli. Chciałbym przedstawić kolaż tych spotkań i wspomnieć o zdarzeniach, które pozostały mi w pamięci.

Zapamiętałem dyplom z Lublany, który oceniłem jako niedobry; to wyłącznie moja ocena, choć widzowie też byli zdziwieni tym, co zobaczyli. Spektakl obfitował w momenty, w których – miało się wrażenie – studenci organizowali akcję na bieżąco, nie przejmując się zupełnie swą bezradnością. Np. aktorowi przypomniało się, że wisząc, nie powinien mieć już skarpetek i ściągał je „dyskretnie” na oczach widzów. Albo poprawiał się w szelkach, bo wiszenie było niekomfortowe. Było w tym coś wzruszającego, ale to jednak spotkanie szkół teatralnych, prezentacja już zawodowców. Opowieść była poetycka, skromnie podana, pełna umowności, a więc skromności rekwizytów i kostiumów i grana na „nosie” widza. Widać było wszystko. Były sceny brutalne i bezwstydne. Słowa „bezwstyd” używam w pozytywnym znaczeniu i chylę tu czoło przed aktorską odwagą. Spektakl zaczynał się ekspozycją waginy ślicznej młodej aktorki, która ją sobie goliła jednorazówką. Było to tak śmiałe – siedziałem może trzy metry od aktorki – że w pierwszych sekundach nie uwierzyłem w prawdziwość tej

części ciała i zachwyciłem się urodą i autentycznością rekwizytu. Spojrzałem na siedzącego obok gościa z Salzburga, a on skinął głową, że to jednak prawda, nie czekając, aż szeptem wyrażę wątpliwość. Dla mnie była to jedyna dobra scena w tym dyplomie. Była kilkupiętrowa i zapowiadała bezpardonową walkę pomiędzy dobrem a złem, która, jak w wielu przypowieściach, była kanwą tego spektaklu. Niestety, wszystko, co zdarzyło się potem, już było słabsze od wrażenia eksponowanej muszelki. Aktorka dostała nagrodę aktorską. Fakt, była cały czas na scenie, ale wyróżnienie mnie zdziwiło.

W tej samej przestrzeni rozgrywała się akcja spektaklu z RPA. Opowieść o człowieku, który gwałcił i mordował. Był wątek pedofilski, seks, brutalne sceny. Wydawałoby się – wszystko, co na scenie trzeba pokazać nie pokazując, albo przenieść w metaforę, oniryzm, poezję. Otóż nic takiego się nie stało. Wszystko było. Wstrząsające, prawie realistyczne. I dotknęło wszystkich. Trochę naiwny początek, a potem już coraz lepiej, coraz prawdziwiej. Wiedzieli, co grają, ale to mało powiedziane. Oni po prostu byli, żyli na scenie fragmentem swojego życia. Nie wiem, czy to dobrzy aktorzy w każdych okolicznościach. W tej zachwycali. Nie było czasu na stawianie pytań i na wątpliwości. Rekwizyty ubogie, wycięte z dykty, ostra muzyka, czarny kolor skóry, wściekle kolorowe kostiumy – prywatne. Uroda odbiegająca od kanonów europejskich. Mowy nie ma, żeby któryś aktor przeszedł przez komisję proporcji i fizycznej przydatności w Polsce. Spektakl nie był krótki. Wrażenie chaosu. I to wszystko było nieważne, wszystko zostało wybaczone i zachwycało. Zobaczyłem ucieleśnione słowa teatralnego krawca, który – gdy zwróciłem uwagę, że nogawka w spodniach jest w sposób rażący za krótka, powiedział: „panie Sośnierz, zagraj pan i nic nie będzie

widać”. Panie Jerzy, był pan krawcem zbuntowanym, ale miał pan rację.

Podobno – nie spotkałem twórców przy piwie, więc nie mogłem z nimi porozmawiać – sami sfinansowali przyjazd. Nie było to tanie, jak można się domyślać. Był to bogatszy odłam czarnej społeczności. Oni się wyrwali, ale przyjechali, żeby pokazać, co było ich problemem i co jest problemem tych, którzy wyrwać się nie mogli. Nie wiem, czy to prawda, ale tak słyszałem.

Praska szkoła pokazała historię dwóch pracowników służby granicznej, braci, którzy zabijwszy swojego kolegę, udali się na emigrację. Mieszkają w USA, swego czasu udzielali wywiadów, a obywatele Czechosłowacji byli podzieleni: czy bracia zrobili bardzo źle czy nie tak bardzo. Bo wiadomo, że wszystkie służby były „tymi” służbami i żeby uciec, należało podjąć czasem ekstremalne decyzje. Prawie pusta scena, zasłonięta tiulem. Za nim rozgrywa się akcja, tragicomiczna. Odtwarzanie zdarzenia w jego różnych wersjach. Tyle wersji, ilu świadków. W międzyczasie wywiady z braćmi. Publiczność słuchała i wybuchała śmiechem. Słuchając reakcji wnioskowałem, że została utrzymana równowaga pomiędzy tym, co dramatyczne, a tym, co śmieszne. Spektakl czysty, momentami jasny dla tych, którzy nie znają języka, ale przeczytali skrót historii. Dobrze grany, precyzyjny. Z pomysłem inscenizacyjnym.

Z trudem dostałem się na spektakl z Turcji – *Largo desolato*. W pustej sali, podobnej do tej w Instytucie Grotowskiego w Rynku wrocławskim, sztuka Havla, trochę zapomniana. Treścią – od czasów aksamitnej rewolucji – już nie tak poruszająca. Trochę może autobiograficzna; bohaterem jest pisarz. Postać autentyczna. Nie rozumiałem ani słowa. Dwóch krytyków, zmęczonych swoją misją i obyciem z wszelkiego rodzaju formami teatralnymi, prawie spało w pierwszych rzędach. Jako

aktor nie mogłem nie poczuć znanego mi uczucia nienawiści do krytyka, który siada w pierwszym rzędzie. Przerwa i przerzedziło się. Aktorzy nie mogli tego nie zauważyć. Sami mieli zaklepane krzesła pośród publiczności. A jednak przedstawienie trwało do końca z takim samym potencjałem energetycznym jak się zaczęło. Główna rola wspaiała. Patrzyłem na resztę, były role mniejsze, jeszcze mniejsze i całkiem niewielkie. Gdy aktor siedzi wśród publiczności czy w ostatnim rzędzie, może mieć pokusę odpuścić, dać chwilę wytchnienia organizmowi; nikt nie zauważy. Nic takiego się nie stało. Ani jednego prywatnego spojrzenia. Wszyscy młodzi aktorzy skoncentrowani na zadaniach. Kilka rekwizytów. Składany element na środku, zmieniający funkcje. Łóżko, gabinet, barek. Rzadko dziś używany taki środek ekspresji, jak pomalowane na białą twarz. Profesjonalny spektakl. Żadnej przypadkowości. Podobnie jak zespół z RPA, Turcy przyjechali z egzotycznego dla teatralnej Europy kraju, żeby „sprzedać” problem. Tu problemem była swoboda wypowiedzi, różnice religijne, reżim policyjny, więzienia, strach przed aresztowaniami. Przyjechali z czymś więcej niż inscenizacją i kunsztem aktorskim. Skończyli spektakl i grzecznie patrzyli na wychodzącą publiczność. Musiałem podejść i łamaną angielszczyzną zamienić parę słów. Byłem jedynym uczestnikiem uczyty, który najadłszy się, podszedł powiedzieć, że jedzenie mu smakowało. Wtedy dowiedziałem się, dlaczego wybrali ten tekst i że spektakl wyreżyserował student czwartego roku, który grał główną rolę. Mój podziw wzrósł dwukrotnie.

Czymś absolutnie odmiennym był spektakl szkoły z Hanoweru. I nie był to dyplom, ale końcowy pokaz drugiego roku. Prezentacja aktorskiej sprawności. Reżyserem był wykładowca zajmujący się ruchem. Jarmark skeczy i dowcip jarmarczny. Różnorodność postaci.

Ostra charakteryzacja, aktorzy gotowi do wszystkich zadań ruchowych i muzycznych. Tańczący, śpiewający i zonglujący. Były też akrobacje. Z nostalgią wspominałem stracone godziny fikcyjnych lekcji o nazwach: stepowanie, akrobatyka. Studenci wykonywali zadania, których nie sposób zrobić w ramach zajęć typu „trochę czasu poświęćmy na zonglerkę”. Każdy numer przygotowany był perfekcyjnie. Mówię numer, bo *Raj barbarzyńców* składał się ze skeczy. Absurdalnych, ale komunikatywnych dla różnorodnej publiczności. Dla mnie było dowcipnie i lekko, choć były i pierdnięcia, i seks gejowski „od tyłu”. Mogłem tylko pozazdrościć możliwości zrobienia takiego przedstawienia.

Z przyjemnością obejrzałem dyplom warszawskiej szkoły. Przygotowany, z wypracowanymi rolami. Ciekawe połączenie dwóch sztuk w jedną historię. Dwie role – w moim odczuciu – wspaniałe. Niestety, widziałem, a była to końcówka festiwalu, że spektakl nie miał szans na wyróżnienia. Nie miał choćby waginalnego epizodu, który by został w oczach jurorów. Nie wzbudzał też takiej litości, która każe czasem nagradzać coś wzruszająco słabego, ale przecież „na początku drogi”. Był solidnie przygotowanym dramatycznym przedstawieniem. Nie miał tłumaczenia i podzielił los innych gęstych od psychologicznych dialogów przedstawień. Był jednym z wielu, choć był powód, dla którego go zaproszono. I z tego należy się cieszyć.

Spektakl amerykański był dialogowy i długi. Dialogi – dla mnie – stawały się coraz bardziej skomplikowane. To dobrze dla dialogów, bo to mogło oznaczać, że są dobre. Publiczność angielskojęzyczna bawiła się i martwiła na przemian. Było więc chyba dobrze. Cała historia rozgrywała się w rodzinie. Po prostu trzeba lepiej znać język.

Żałowałem również, że nie odświeżyłem sobie *Księcia Homburga* Kleista. Spektakl

sprawny, z widocznym kluczem inscenizacyjnym, choć nie wiem, czy wyrafinowanym. Patrzyłem na aktorów z przyjemnością. Podziwiałem ich sprawność fizyczną i dialogową.

Zobaczyłem jeden z performansów, których kilka odbywało się poza mainstreamem festiwalowym – powikłana historia sylwetki człowieka na ekranie, wywołanej przez reflektor z tyłu. Brzmi to oszczędnie, ale z szacunkiem obejrzałem dwudziestominutowy „spektakl”. Na inne, porozrzucane po całym mieście, nie miałem czasu i siły, a ten obejrzałem, bo odbył się tuż za ścianą jednego z wielu lokali, gdzie goście i członkowie jury dyskutowali o sztuce teatru.

Nie sposób nie wspomnieć o spotkaniach wykładowców. Pierwsze miało na celu poznanie się i integrację, jedno i drugie było małym, sympatycznym sukcesem. Drugie spotkanie było skromnym panelem, na którym każdy przedstawił się i powiedział dwa słowa o miejscu, w którym pracuje. Wiadomość, że pracuję w krakowskiej PWST, zjednała mi sympatię, o czym piszę z wielką dumą. Wykładowca jednej z londyńskich szkół powiedział, że jesteśmy autorytetem w Europie i sposoby, jakimi kształcimy aktorów, szczególnie w Krakowie, budzą w nim podziw. Niestety, powiedział to tylko do mnie. To było bardzo miłe, choć podejrzewałem mały koniunkturalizm, ponieważ mój rozmówca wybierał się na kilka dni do Krakowa i nie znał miasta. Dziś mogę powiedzieć, że jeszcze się ze mną nie skontaktował, więc może nie mam racji i ranię przemiał osobę.

W trakcie dyskusji wszyscy stwierdzili, że sztuka kształcenia ciągle poszukuje i to dobrze, ale choć wszyscy mamy ten sam cel – przygotowanie młodych aktorów – i robimy to z wielkim oddaniem, ten proces nie jest bynajmniej sprawą jednoznaczną. Okazuje się, że na całym świecie młodzi ludzie chcą

być od razu Alem Pacino i Robertem de Niro, na drugim miejscu celebrytą, a gdzieś daleko w tyle zostaje chęć bycia aktorem teatralnym. To ostatnie oznacza bowiem: brak sławy, głód i straszną harówkę w szkole teatralnej, a potem w teatrze. Rozwinęła się dyskusja, jak uczyć i według czyich wskazówek. Czy Stanisławskiego, czy Czechowa, czy Strasberga; czy szkoła angielska, czy niemiecka... Pozwoliłem sobie powiedzieć, że w przypadku szkół niemających sprecyzowanego i rygorystycznie realizowanego systemu porozumienia ze studentem, najlepsze to dobry wykładowca. Na pytanie, z czego czerpię, odpowiedziałem, że prekursorzy zostawili wystarczająco wskazówek, z których mogę korzystać bez ograniczeń. Że cały wysiłek wkładam w zrozumienie, o co im chodziło. Co i tak jest możliwe tylko do pewnego stopnia. Na drugi dzień zagadnęła mnie jedna profesorek z Brna i powiedziała, że podobno mam niesamowitą metodę uczenia. Zasada luźnej interpretacji działa nie tylko w przypadku Stanisławskiego...

Podsumowując przygodę z Brnem, mogę tylko powiedzieć: było wspaniale. Zobaczenie tak różnych studentów i otarcie się o różne pojmowanie treści to wspaniałe doświadczenie. Organizatorzy byli przemili i uczynni. Spotkałem osoby, które mówią po polsku i mają w Polsce towarzyskie kontakty. Wszystko to złożyło się na moje świetne samopoczucie w trakcie festiwalu. A Brno jest uroczne. Pełne młodych ludzi, kawiarni, a na pytanie o espresso nikt nie mówi, że wszystko mają tylko z ekspresu.



La Profesora

PAULINA PUŚLEDNIK

Móżna naprawdę poczuć się nieswojo, stając po raz pierwszy pod wielkim przeszklonym gmachem barcelońskiego Institut del Teatre. Nawet bardzo nieswojo, jeśli nigdy wcześniej się tam nie było, a ma się tam następnego dnia poprowadzić warsztaty ze studentami. To oczywiście niemądre, bo co niby budynek może powiedzieć o swojej zawartości, ale jednak lekki ścisk w żołądku jest, gdy się patrzy na takiego giganta. Następnego dnia wcale nie jest lepiej, bo wchodzisz rano do środka, a tam portiernia, która wygląda jak oddział banku w Rynku Głównym. Potem idziesz do windy i tam masz guziczki od -4 do +6, a na każdym z pięter znajduje się labirynt korytarzy, drzwi i przejść. Następnie zjeżdżasz na samiuśki dół do „twojej” sali i ogarnia cię lekka panika, że żadnej drogi ewakuacyjnej przez okno nie będzie. A potem zaczynają przychodzić ludzie

i patrzysz im w oczy i już wiesz, że wszystko w porządku. I chociaż zostajesz przedstawiona jako „la profesora”, to już czujesz wyraźnie, że znowu jest przy tobie twój osobisty dzieciak, który długo siedział w domu, a teraz wyleciał na podwórko jak z procy i cały podniekscytowany piszczy: „W co się pobawimy?”. A ty dajesz mu rękę, mówisz: „Nie wiem. Zobaczmy!” i pozwalasz mu się poprowadzić.

Imponujący Instytut

W tym roku po raz pierwszy skorzystałam z programu wymiany międzyuczelnianej Erasmus. Szansa, której nie wykorzystałam jako studentka, wróciła teraz do mnie jako pedagoga. Ku mojemu zaskoczeniu, jako pierwszy zaprosił mnie Institut del Teatre w Barcelonie. Uczelnia imponuje nie tylko rozmiarem, ale i zakresem działalności. Składa się tak naprawdę z kilku szkół i kształci nie tylko

aktorów, reżyserów i dramaturgów, lecz również tancerzy, choreografów, scenografów, kostiumografów, przyszłych dźwiękowców, oświetleniowców i wielu innych specjalistów związanych ze sztuką teatru. Instytut, który w tym roku obchodzi stulecie istnienia, prowadzi także działalność naukową (badania, publikacje, muzeum, archiwum).

W ramach Wyższej Szkoły Teatralnej funkcjonują trzy wydziały: reżyserii i dramaturgii, scenografii oraz wydział aktorski. Ten ostatni dzieli się na cztery specjalności. Teatr muzyczny oraz teatr tekstowy znajdują się w Barcelonie, natomiast pozostałe dwie: lalkarstwo i performance oraz teatr fizyczny można studiować w oddziale w mieście Terrassa. Institut del Teatre w Barcelonie znajduje się przy Plaża Margarida Xirgu i jest częścią Ciutat del Teatre, czyli Miasta Teatru. W najbliższym otoczeniu znajduje się wiele teatrów, m.in. jedna z dwóch najważniejszych obok Teatre Nacional de Catalunya (Teatru Narodowego Katalonii) scen: Teatre Lliure (Teatr Wolny).

Ogromny i nowoczesny budynek, w którym mieści się obecnie Instytut, został zbudowany około dekady temu, ma dziesięć poziomów (w tym trzy podziemne), wiele sal i specjalistycznych pracowni, ogromne archiwum i bibliotekę oraz dwie znakomicie wyposażone sceny: klasyczny Teatre Ovidi Montllor oraz Teatre Estudi o charakterze eksperymentalno-studiowym.

Warsztatowy wrzesień

We wrześniu, kiedy nie ma jeszcze zajęć akademickich, Instytut organizuje dla swoich studentów różnego rodzaju warsztaty, na które można się zapisać, dobrowolnie rezygnując z ostatnich wolnych chwil. To świetny pomysł i myślę, że dobrze sprawdziłby się również w naszej Szkole. W moich warsztatach uczestniczyło dziewięciu ochotników:

cztery dziewczyny i pięciu chłopaków. Byli to studenci zarówno pierwszego, jak i drugiego i trzeciego roku, w większości ze specjalności teatr tekstowy. Tworzyli bardzo różnorodną pod względem charakterów i warunków fizycznych grupę, ale jednocześnie bardzo wyrównaną, jeśli chodzi o umiejętności aktorskie oraz interpersonalne. Wszyscy dobrze posługiwali się językiem angielskim, w którym prowadziłam warsztaty, nie było więc problemów z prowadzeniem ćwiczeń i improwizacji.



Miałam do dyspozycji sporą salę, świetnie wyposażoną, jeśli chodzi o oświetlenie i nagłośnienie, oraz dostęp do szatni dla nauczycieli, w której można było się przebrać i wykapać po zajęciach. Mogłam swobodnie korzystać z wypożyczalni kostiumów i rekwizytorni oraz biblioteki i archiwum. W szkole działa także dobry i stosunkowo niedrogi bufet, na wagę złota, jak się okazało, bo zajęcia rozpoczynały się o 10 rano i studenci, wyrwani z „czasu wakacyjnego”, często przychodzili na warsztaty niemal prosto z łóżek



i bez śniadania, więc mniej więcej w połowie zajęć dźwięki dochodzące z ich brzuchów informowały mnie, że pora zrobić przerwę.

W trakcie pracy tylko raz gościłam pedagoga z Instytutu. Była to Maria Codinachs, która jakiś czas temu prowadziła warsztaty na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławu.

Mózgiem całej operacji w Krakowie była Magda Kaleta, natomiast w Barcelonie jej funkcję przejęła Laura Conesa. Laura była moją skarbnicą wiedzy o szkole i osobą, do której mogłam udać się w naprawdę każdej sprawie, poczynawszy od załatwienia kanapy do sceny, skończywszy na zarezerwowaniu biletów na spektakl. Była naprawdę nieoceniona, a przy tym zawsze miła i otwarta na wszystkie moje pomysły i zachcianki.

Totalna improwizacja

Prowadzone przeze mnie warsztaty trwały w sumie pięć dni po cztery godziny dziennie. Dotyczyły improwizacji i wymagały tej umiejętności również ode mnie, ponieważ jadąc do Barcelony nie miałam pojęcia, czego mogę się tam spodziewać i co się wydarzy pomiędzy uczestnikami. Na pierwszych zajęciach skupiałam się zatem na poznaniu grupy, jej potencjału, potrzeb i energii. Od samego początku uderzyła mnie otwartość i chłonność studentów. W zasadzie przez całe pięć dni nie pojawiły się żadne problemy czy spięcia, które wymagałyby mojej interwencji. Studenci doskonale się ze sobą dogadywali i nie blokowali nawzajem. Wręcz przeciwnie: cechowała ich ogromna ciekawość drugiego człowieka oraz duża kreatywność. Każde zadanie i ćwiczenie, jakie proponowałam, było akceptowane i wykonywane z entuzjazmem. Pozostało mi właściwie tylko pilnować, aby niczego nie zepsuć i za bardzo nie przeszkadzać tej radosnej twórczości.

Nie miałam sztywnego planu warsztatów. Program zajęć tworzyłam na bieżąco, starając się przede wszystkim, aby warsztaty były dla studentów ciekawe, stymulujące, aby sprawiały im radość oraz pobudzały do podejmowania ryzyka i coraz to nowych wyzwań. Jeśli więc czułam, że wszyscy są dosyć senni i jeszcze nie do końca opuścili ciepłą pościel, proponowałam rozgrzewkę

w formie wspólnej gry. Gdy wszyscy byli już dobrze rozgrzani, przechodziłam do ćwiczeń wymagających większego skupienia i uważności względem partnera. Czasem były to gry, w których uczestniczyła cała grupa, a czasem improwizacje w dwójkach lub solo – w zależności od tego, jak danego dnia rozkładała się energia zespołu.

Niektóre ćwiczenia wykonywałam razem ze studentami, szczególnie na początku, gdy ważne było ustalenie partnerskiej, opartej na wzajemnej akceptacji i zaufaniu relacji, pozbawionej elementu oceniania i wymuszonej dyscypliny. W ten sposób ja też podejmowałam ryzyko „wystawienia się”, możliwej kompromitacji, i musiałam wykazać się otwartością, kreatywnością i spontanicznością.

Z perspektywy widzę, że miało to ogromne, niemal terapeutyczne, znaczenie również dla mnie. Myślę, że to właśnie dzięki temu, że ja też czułam się w tej grupie bezpiecznie i swobodnie, nasza współpraca przebiegała tak fantastycznie. Każdego dnia wychodziłam z zajęć radosna i przyjemnie zmęczona, a kładąc się spać, cieszyłam się na kolejny dzień zajęć i ekscytowałam nowymi niewiadomymi, jakie jutro razem będziemy odkrywać.

Ponieważ grupa była tak świetnie zgrana, szybko poczułam, że mogę przejść z nią do trudniejszych ćwiczeń i zaproponować improwizacje rozwijające różne narzędzia niezbędne aktorowi. Pracowałam więc z nimi nad wyczuwaniem oczekiwań partnera oraz odważnym proponowaniem mu zmiany. Nad włączaniem do gry publiczności i braniem pod uwagę również jej oczekiwań i emocji. Sprawdzaliśmy, na ile komunikacja odbywa się na poziomie słów, a na ile na niewerbalnym poziomie. Wspólnie odkryliśmy, że zmaganie się z językiem obcym (czyli w tym przypadku z angielskim) sprawia, że w o

wiele większym stopniu uruchamiamy nasze ciała i nie popadamy w tak niebezpieczne na scenie gadulstwo i dowcipkowanie. Chcąc opowiedzieć jakąś historię, musimy zaangażować się w nią całkowicie, całym sobą, bo słowa nie dają nam oparcia. To było bardzo ważne doświadczenie zarówno dla studentów, jak i dla mnie. Pracowaliśmy również nad wspólnym budowaniem historii, ucząc się, co ją rozwija i sprawia, że jest zajmująca dla widza, a co ją osłabia i rozbija. Badaliśmy dynamikę relacji międzyludzkich i szukaliśmy



narzędzi, które pomogłyby nam świadomie korzystać z tej wiedzy.

Ćwiczenia stopniowo ustępowały miejsca improwizowanym scenom, które były na tyle dobre, że spokojnie mogłyby stanowić część jakiegoś spektaklu. Idąc tym tropem, zaproponowałam pracę nad scenami z dra-

matu i ostatni dzień warsztatów spędziliśmy, improwizując dwie wybrane przeze mnie sceny z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Postanowiliśmy skorzystać wtedy ze wszystkich dostępnych możliwości technicznych, czyli z oświetlenia, muzyki, rekwizytów, elementów scenografii i kostiumów. W ciągu pięciu dni zdołałam nieco poznać studentów i byłam już w stanie dostrzec ich mocne i słabsze strony oraz ulubione środki wyrazu, a także określić te „rejon”, w których czują się niepewnie i raczej unikają podejmowania

ryzyka w ich obrębie. Dlatego też na ostatnich zajęciach starałam się każdemu z nich stworzyć wyzwanie, z którym mógłby się zmierzyć i być może odkryć coś zaskakującego na własny temat, czy np. zobaczyć inaczej niż zwykle swojego partnera. Myślę, że rozstaliśmy się w bardzo pozytywnym i stymulującym poczuciu, że jest jeszcze wiele fascynujących rzeczy do odkrycia i spróbowania na scenie.

Jeśli chodzi o ćwiczenia, gry i improwizacje, to, jak już wcześniej wspomniałam, wymyślałam wszystko na bieżąco, z dnia na dzień. Wiele ćwiczeń powstawało spontanicznie, *a vista*, pod wpływem impulsu ze strony grupy. Inspiracją i oparciem były dla mnie metody improwizacji Violi Spolin i Keitha Johnstone’a oraz własne doświadczenia, które zdobyłam jako studentka szkoły teatralnej, a potem pedagog i aktorka.

Polska – Hiszpania

Przed wyjazdem często nachodziły mnie pytania, czy będę w stanie poprowadzić sensowne zajęcia ze studentami z innego kraju, na dodatek w obcym i dla nich, i dla mnie języku. Nie wiedziałam prawie nic na temat tamtejszej szkoły i teatru. Szybko jednak okazało się, że nasze uczelnie są do siebie bardzo podobne zarówno pod względem systemu kształcenia, jak i podejścia do sztuki aktorskiej. Widzę również, nawet po tak krótkim pobycie, obopólne korzyści płynące z rozwijania dalszej współpracy z Instytutem. Entuzjazm i otwartość, z jakimi się tam spotkałam, są dla mnie bardzo inspirujące. Studenci z łatwością nawiązują kontakt i są niezwykle receptywni. Z pewnością duża w tym zasługa południowego, nadmorskiego klimatu samej Barcelony, tak odmiennego od naszej zaczadzonej krakowskiej „niecki”, ale to chyba nie wszystko. Jak się dowiedziałam, studenci już od początku szkoły



tworzą międzywydziałowe wspólne projekty, bardzo często muszą je sami organizować od podstaw. Uczestniczą też w licznych warsztatach. Ma to na pewno związek z tamtejszym systemem teatralnym, w którym artyści nie są związani z żadną instytucją na stałe (nie ma czegoś takiego, jak dożywotni etat w teatrze), lecz podejmują współpracę tylko na czas przygotowania i eksploataowania spektaklu. To generuje niustanny ruch, potrzebę ciągłego doksztalcania się, szukania nowych perspektyw pracy i rozwoju, choć oczywiście ma też minusy w postaci niestabilnej sytuacji finansowej i wędrownego trybu życia, a i pewnie czasem skutkuje przedkładaniem zarobków nad wartość artystyczną. Ale studenci, z którymi pracowałam, byli jeszcze wolni od takich dylematów. Zauroczyła mnie ich dobra energia i kreatywność. Mogę śmiało powiedzieć, że praca z nimi była dla mnie pedagogicznym spełnieniem marzeń pod każdym względem. Czasami nawet łapałam się na tym, że odczuwam niepokój, że wszystko idzie tak dobrze i nasza współpraca układa się tak harmonijnie. Żartowałam, że nie mam przy nich ani przez chwilę szansy poczuć się jak „la profesora” i powiedzieć jakąś „mądrość”.

Czy jest zatem coś, co polski teatr może wnieść do hiszpańskiego? Dochodzę do wniosku, że jak najbardziej. Naszą siłą jest tu powaga, z jaką wciąż jeszcze traktowany jest w Polsce teatr, który często jest społecznie zaangażowany i współtworzy naszą tożsamość. Mówię tu oczywiście o tym najszlachetniejszym obliczu polskiego teatru, w które wierzę i które pragnę współtworzyć: teatr, który porusza bolesne i trudne tematy i zmusza zarówno jego twórców, jak widzów do głębszej refleksji, teatr, za który bierze się odpowiedzialność i który jest też odpowiedzialny względem widza. Mieści się w tym również takie rozumienie

aktorstwa, które wykracza poza sprawne opanowanie warsztatu i dostarczanie rozrywki, a wchodzi w rejon bardzo bliskiego i w pewnym sensie metafizycznego kontaktu z drugim człowiekiem i dzielenia się z nim całą paletą wspólnych emocji: od najczystszej radości po największy smutek czy wściekłość. Naprawdę warto to docenić, pielęgnować i przekazywać dalej. Nasz teatr wciąż ma głos i jest ważny. Pomimo swoich problemów, niustannie poszukuje własnego języka. W Hiszpanii natomiast rząd uznał



niedawno, że teatr jest rozrywką (ale piłka nożna już nie!) i wprowadził 21-procentowy podatek od biletów, co skutkuje pustkami na widowni i powolnym konaniem teatrów. W obliczu takiego zagrożenia naprawdę trudno skupić się na poszukiwaniach czegośkolwiek poza pieniędzmi.



Mluvíme česky

MICHAŁ KURKOWSKI

Wyjeżdżałem do Brna mając jeszcze w pamięci cudowną atmosferę festiwalu Setkaní/Encounter, w którym uczestniczyłem w kwietniu zeszłego roku. Pamiętam, że tamtych kilka dni dało mi możliwość pocucia się częścią międzynarodowego teatralnego świata i tym mocniej uzmysłowiło, że od kiedy trafiłem do PWST, przestałem być w teatrze tylko widzem, a stałem przede wszystkim przyszłym twórcą. Uczestnictwo w festiwalu było więc ważnym dla mnie doświadczeniem. Było nas tu wtedy kilkanaście grup młodych artystów ze szkół teatralnych. Byli studenci zarówno z Niemiec czy Słowacji, jak i Korei Południowej, Kolumbii czy RPA.

Każdy zespół chciał pokazać się z jak najlepszej strony, traktując festiwal nie tylko jako szansę na zwycięstwo w konkursie, lecz także – a może przede wszystkim – jako szansę na nawiązanie kontaktów, mogących w przyszłości procentować oryginalnymi projektami. Atmosfera zdecydowanie sprzyjała zawiązywaniu takich znajomości, żeby wspomnieć tylko wspólne imprezy, organizowane przez JAMU, czy wieczorne spotkania w festiwalowych barach. Wyruszając więc z domu myślałem, że już znam miasto; stworzyłem sobie pewne wyobrażenie, nie tylko o szkole czy studentach, lecz także o mieszkańcach i turystach, odwiedzających stolicę Moraw.

W tym wyobrażeniu wszystko miało żyć teatrem i sztuką na kształt tych miasteczek w Stanach Zjednoczonych, w których to uniwersytet wyznacza kierunek rozwoju dla całej okolicy. Tak jest przecież chociażby w Winston-Salem, gdzie mieści się University of North Carolina School of the Arts, i tak też miało być w Brnie.

Nie wyjeżdżałem więc z tą myślą, która towarzyszy każdemu erasmusowskiemu stypendyście: „Oto czeka mnie przygoda i muszę wykorzystać każdą chwilę tak, żebym w przyszłości miał co opowiadać swoim dzieciom, a dzieci wnukom, a wnuki swoim dzieciom”, lecz raczej z przeczuciem, że Brno po raz drugi pozwoli mi zbliżyć się do międzynarodowego świata teatru, do idei, która prawdopodobnie zrodziła się we mnie, kiedy jako dziecko zabrany zostałem na *Dziadka do orzechów* w Teatrze Wielkim w Warszawie. W każdym razie znalazłem się wreszcie w pociągu, a w nim oprócz współpasażerów, walizek i książki miałem za towarzyszy nadzieję i wyobrażenia o czekającym mnie pobycie; już byłem zaangażowany we wszystkie studenckie projekty, już inicjowałem kolejne akcje, a nawet zdążyłem zostać głównym organizatorem festiwalu. Wszystko to w podróży. Nie była to jednak podróż w nieznane, jaką powinna prawdopodobnie być wyprawa studenta na zagraniczne stypendium, ale raczej dobrze zorganizowany wyjazd, którego cel był dość jasno określony. Grunt pod realizację tego celu zacząłem przygotowywać już na początku wakacji, kiedy zdecydowałem się na odnowienie kontaktów nawiązanych podczas Setkaní/Encounter. Nie było ich może dużo, ale wiedziałem, że wystarczy na spędzenie tych pierwszych dni w dobrym towarzystwie, które – miałem nadzieję – pomoże mi w znalezieniu się pośród najbardziej aktywnych studentów JAMU (liczyłem też na małe wsparcie

w przyswajaniu wszystkich nowych zwyczajów, które musiałem zrozumieć, mieszkając w Czechach). Z pewnością z niczym bym sobie nie poradził bez Jitki, mojego *Erasmus buddy*, która w dniu przyjazdu oczekiwała na mnie na dworcu. Jitka była nieoceniona; nie dość, że pomogła mi załatwić wszystkie formalności (te związane z ubezpieczeniem okazały się najtrudniejsze) to jeszcze wskazała miejsca godne odwiedzenia i zapoznała ze swoimi przyjaciółmi; co najważniejsze – po polsku. Języka nauczyła się w trakcie stypendium na Wydziale Malarstwa ASP w Łodzi (obecnie jest na trzecim roku scenografii JAMU).

Byłem więc w Brnie i było to dziwne uczucie – nie takiego uczucia się spodziewałem; spodziewałem się długo trwającej ekscytacji, spodziewałem się, że od razu wpadnę w wir działań twórczych, że to właśnie tutaj teatr stanie się wreszcie moim pierwszym domem. Tymczasem początkowo, zamiast zgłębiać zarówno zawiłości historyczne, jak i współczesne zjawiska czeskiej sztuki scenicznej (a właściwie zamiast wymarzonego przeze mnie zbliżenia się do tego, co nazwałem międzynarodowym światem teatru), zacząłem tworzyć sobie sieć znajomych, ostatecznie w małej części złożonej z Czechów, a w większej z Hiszpanów, Finek, Portugalczyka, Turka, Islandczyka, Łotysza i Słowaka, którzy do tego dziwnego miasta trafili w tym samym czasie co ja. Dlaczego dziwnego miasta? Brno jest bowiem niedoprecyzowane; Brno nie wie, jakie jest; Brno jest w zawieszeniu, jakby bezustannie pytało o to, jakie ma być. Brno właściwie nie wie nawet gdzie się znajduje, bo niby jest jeszcze trochę w Czechach, a trochę jednak już w Austrii. Brno (JAMU) jest trochę jak te miasta w Stanach (uniwersytety) o których wyżej (i ma ten potencjał!) a trochę jak jedno z wielu miast powyżej 500 tysięcy, ze wszystkimi prowincjonalnymi kompleksa-

mi, niewykorzenionymi przyzwyczajeniami i dziwakami, których każdy zna. Brno – co widać na co dzień – chciałoby się jakoś rozwinąć, ale robi to jak ślepiec, któremu kazali iść prosto, więc chcąc utrzymać kurs, łapie się wszystkiego, co znajdzie pod ręką, a i tak prosto nie idzie. Znalazłem się więc tutaj w tym międzynarodowym towarzystwie, które jednak nie podzielało moich marzeń i wyobrażeń o tym, co możemy tu zrobić. Czy wiele mogliśmy? Mnie wydawało się, że tak – przecież widziałem, co działo się tu pół roku wcześniej; widziałem tłumy młodych przewalających się ulicami, młodych, którzy pędzili do teatrów, a w oczach mieli pytanie: „Czy zdążę na kolejne przedstawienie?”. Niestety, spojrzenia moich nowych przyjaciół były znacznie trzeźwiesze (nie widzieli tamtego wygłodniałego towarzystwa). Ja pytałem, co mogą zrobić, oni pytali, co mogą robić, albo może właściwie – „Co by tu porobić?” i moje oczy doprowadziły mnie do tego, że w ciągu jednego tygodnia byłem zapisany na zajęcia z historii teatru, musicalu, z interpretacji współczesnego dramatu oraz projekcji sztuk współczesnych (w ramach których wygłosiłem wykład o najważniejszych obecnie reżyserach w Polsce). Oprócz tego miałem taniec współczesny, sceniczny i stepowanie, dwa języki, projekt teatralny (zrealizowanie przedstawienia), projekt badawczy (oglądanie spektakli w miejscowych teatrach i pisanie z nich recenzji) a w grudniu zobowiązano nas do asystowania przy realizacji dyplomu studentów wydziału wokalnego.

Gdzie czas na wyjazd do Pragi? Kiedy mam pójść do Opery Wiedeńskiej, czy znajdę kilka godzin na Albertinę, Belvedere, Muzeum Leopolda... To pytania pierwszych październikowych tygodni. W każdym razie byłem w Brnie, i to byłem tak bardzo, że aż zapisany na większość dostępnych mi przedmiotów. Myślałem o odkryciach, czekają-

cych mnie po przekroczeniu progu JAMU i wiedziałem, że wszystko będzie zależało ode mnie – wszystko, czyli to, ile zyskam na wyjeździe. Sprawa jednak okazała się nie tak prosta; zawsze warto zapytać, na ile ważna przy mierzeniu postępów jest wola studenta, a na ile poziom prowadzenia zajęć, zaangażowanie pedagogów i program ułożony przez uczelnię. I tu śmiało mogę powiedzieć, że moja sytuacja w JAMU była dość szczególna ze względu na to, że studiowałem jednocześnie zarówno z Erasmusami, jak i z Czechami. To pozwala mi trochę odważniej wypowiedzieć się na temat zalet i wad czeskiej edukacji teatralnej.

Zaczynając od tego, co w Brnie zostało zaoferowane gościom z zagranicznych uczelni; jako student reżyserii oczekiwałem, że jeżeli już zostanę oddzielony od Czechów, to mimo wszystko będę mógł rozwijać się w tym kierunku, który wybrałem, składając papiery na PWST. I tu właśnie pojawiło się pierwsze rozczarowanie – oddzielony grubym murem od Czechów, miałem ograniczony wybór przedmiotów reżyserkich (tu wliczam również te teoretyczne, dotyczące choćby historii teatru) do trzech – projekcje sztuk współczesnych, trwające cały semestr, asystentura przy realizacji przedstawienia (próby ruszyły pod koniec listopada) i projekt teatralny (próby ruszyły w styczniu). Nie zostałem szczególnie obłożony obowiązkami, ale przyznaję, że inspirująca była dla mnie możliwość poznawania i oglądania przedstawień, które co tydzień przynosili doktoranci wydziału reżyserii (od Marthalera, przez Hermanisa, do Klaty i Schimmelpfenniga), dało mi to bowiem szansę nieco przybliżyć sobie tę różnorodność języków, używanych na scenach europejskich teatrów. Jeżeli zaś chodzi o asystenturę, to ciekawie było móc pracować z czeskimi aktorami i technicznymi, nad którymi próbował zapanować profesor z Lon-

don University of Goldsmith, reżyserujący dyplom. W tej pracy nieoceniona okazała się moja językowa bliskość ze studentami, połączona z dobrą znajomością angielskiego. Warto też wspomnieć o przedstawieniu, zagrany przez naszych kolegów aktorów z Hiszpanii, Turcji i Portugalii. Odnieśliśmy iście międzynarodowy sukces.

Jak już pisałem, obok tych trzech reżyserkich propozycji dostaliśmy całą gamę zajęć możliwych do zaliczenia w ramach programu dla aktorów – tu właśnie znalazły się przedmioty takie, jak chociażby stepowanie, taniec sceniczny czy taniec współczesny. Jednak, mimo że prowadzone były one na wysokim poziomie, a i sam zmobilizowałem się do nieopuszczenia ani jednego zajęcia, to nie będę opisywać, jak z naszych (moich) początkowo niezgrabnych ruchów, zaczęliśmy (zacząłem) dochodzić do perfekcji w odtwarzaniu kilku podstawowych sekwencji. Grunt, że dzisiaj mogę napisać, jak dumny jestem ze swoich postępów. Właśnie w trakcie zajęć ruchowych zostaliśmy wymieszani z młodzieżą JAMU – odkrycie, jak otwarci i przyjaźnie są nastawieni do zagranicznych studentów, dało mi impuls do zapisania się na kilka przedmiotów wydziału reżyserii. Wybór skonsultowałem ze znajomą Jitki – poleciła mi pięciu wykładowców, spośród których wybrałem trzech i były to strzały w dziesiątkę. Przede wszystkim wiele dały mi cotygodniowe spotkania z Markiem Horošćakiem, który zajmuje się współczesnym dramatem – czytaliśmy Caryl Churchill, Marka Ravenhilla, Laurę Wade oraz (specjalnie dla mnie) Petra Zelenkę i Davida Drábka. Zdecydowałem się też na historię teatru, trafiając na szczegółowe omówienie twórczości Antonina Artauda, a wreszcie historię musicalu, którego prowadząca okazała się fanatyczną wielbicieleką Boba Fossego oraz Johna Kandra i Freda Ebba. Muszę przyznać, że nie tylko profesorowie byli

zaangażowani i w ciekawy sposób dzielili się swoją wiedzą, lecz także i studenci – zawsze przygotowani, a przede wszystkim chętni do dyskusji.

Trudno mi jednoznacznie ocenić, jak wiele wiedzy o teatrze wyniosłem z samego JAMU. Jednak podczas tego pobytu nie żyłem tylko tym, co dawała mi szkoła, lecz także i tym, po co sam mogłem sięgnąć oraz tym, co przypadkiem udawało mi się zdobyć. Tu należy wymienić moje wizyty w Wiedniu, w trakcie których odwiedziłem chyba najpiękniejsze europejskie muzea oraz miałem możliwość oglądać przedstawienia zarówno w Burgtheater, jak i Operze Wiedeńskiej, a przede wszystkim mogłem oddychać magią tego cudownego miasta (spacerując po nim, czułem w powietrzu zapach sonat Beethovena i słyszałem pieśni Schuberta, wyczuwałem odwagę Sobieskiego, słysząc jednocześnie szelest kartek Freuda i zgrzyt pióra Musila). Ale nie tylko Wiedeń dostarczał mi podnieć; również wizytę w Pradze mogę uznać za niezwykle wartościową (*Sprawa Makropulos* w reżyserii Roberta Wilsona) a wreszcie i Brno zadziwiło mnie kilkakrotnie. To miasto bowiem, próbując podźwignąć się z marazmu, szuka własnego języka, który pozwoliłby uciec od kulturalnego zastania, w jakie popadło w ostatnim czasie. Przede wszystkim, działa tu kilku zdolnych reżyserów teatralnych, będących na bieżąco z europejskimi trendami – warto zapoznać się z nazwiskami Jana Mikuláška oraz nieco starszego Vladimíra Morávka; ponadto stolica Moraw, dumna ze swojego kompozytora Leoša Janáčka, postanowiła stworzyć poświęcony mu festiwal, na którym (w 2012 roku była pierwsza edycja) pojawili się ze swoimi przedstawieniami tacy artyści, jak Robert Carsen (*Sprawa Makropulos*) i Harry Kupfer (*Katia Kabanowa*). tutejsza opera coraz częściej zatrudnia zagranicznych reżyserów

i to zarówno z Austrii i Słowacji, jak i Niemiec oraz Polski, którą reprezentował ostatnio Laco Adamik, poznany przeze mnie za pośrednictwem PWST w trakcie ostatnich prób do *Nieszporów sycylijskich* Verdiego. Spotkanie to uważam za jedno z ciekawszych czeskich doświadczeń.

Czas było wyjechać z Brna po tych czterech miesiącach życia pośród Czechów. Spędziłem tu koniec lata, całą jesień, część zimy. Poznałem ten dziwny naród, którego charakter jest specyficzną mieszanką wpływów austriackich, niemieckich, polskich, naród, który słynie z kilku wielkich pisarzy, kilku wielkich reżyserów, malarzy, rzeźbiarzy. Naród dumny ze swojego miejsca w historii, a przy tym i naród, który próbuje odnaleźć swoje miejsce na mapie współczesnej Europy. To poszukiwanie miejsca było częstym tematem rozmów, w które wdawałem się z rówieśnikami z JAMU. Studenci tej szkoły mają bowiem świadomość konieczności i potrzebę zaistnienia we współczesnych kontekstach kulturowych, stąd też – jak mówią – tak duże ich zaangażowanie nie tylko w organizację festiwalu Setkani/Encounter, lecz także ogromna ciekawość podobnych imprez za granicą oraz zainteresowanie sztuką europejską (w ramach tych poszukiwań odbywało się wspomniane przeze mnie seminarium z projekcji sztuk współczesnych). Po pewnym czasie mojego tam przebywania zostałem zarażony chęcią dyskusji o tym, jak można przebijać się z inicjatywami rozwijanymi wokół szkoły (ponieważ niemal całe życie kulturalne w tym mieście jest z JAMU związane) oraz – co jest prawdziwą zmurą czeskiego teatru – o tym, jak odejść od języka sceny ukradzionego z zagranicy (przede wszystkim z Niemiec) i pokazać, że i dzisiaj *Češi svůj jazyk mají. Mluvíme česky.*

Natura
głosu
ludzkiego

Zaburzenia realizacji fonemów samogłoskowych u młodych aktorów – analiza przyczyn

BARBARA SAMBOR

W edukacji dykcyjnej młodego aktora utrapieniem nie są, wbrew pozorom, nielubiane „escezety”, akcenty, rozziwy, zbitki, końcówki. Okazuje się, że utrapieniem numer jeden są samogłoski¹. „Samogłoska” – to słowo odmieniane w trakcie studiów aktorskich przez wszystkie przypadki, dotyczy każdego ze studentów, od pierwszych zajęć w szkole aż do dyplomu. Liczba powtórzeń tego słowa w ustach pedagogów budzi skojarzenia z nie lubianą podstawówką oraz niejasne pojęcie, że „samogłoska” to słowo wytrych. Samogłoska może być „za jasna”, „zbyt ciemna”, „metaliczna”, „wycofana”, „spłaszczona”, „pochylona”, a także zmniejszana, ścieśniana, połączona i ogólnie pokiereszowana na wszystkie możliwe sposoby. Z nieszczęsną samogłoską nierozzerwalnie wiąże się, równie mityczny, „szczękościsk”. Na pytanie, „co

jest twoim największym problemem technicznym?” większość studentów odpowiada właśnie tym słowem – „szczękościsk”, „małe samogłoski”. Na pytanie „co chciałbyś poprawić w swojej wymowie?” najczęściej pada spodziewana odpowiedź: samogłoski (poszerzyć samogłoski, otworzyć samogłoski, nie żądać już więcej samogłosek...). Co zaś się tyczy odbiorcy naszych działań, czyli widza, to oglądając aktora na dużej scenie, często nie zdaje sobie zapewne sprawy z jego drobnej wady wymowy – na przykład połowicznej wibracji [r] czy lekko zadziąsłowej realizacji [š] – natomiast skracanie czy zniekształcanie samogłosek spotyka się z natychmiastową reakcją tylnych rzędów („co on mówi?!”).

Rzeczywiście, kaleczenie samogłosek jest bolesne z wielu względów – przede wszystkim z uwagi na ich zgłoskotwórczą rolę, a także dlatego, że samogłoska jest ośrodkiem akcentu i to w niej, nie w spółgłoskach, zachodzą zmiany wysokości, dynamiki oraz iloczasu. Sylaba akcentowana zmienia intonację całej

¹ Na podstawie ankiet przeprowadzonych wśród studentów wydziału aktorskiego.

wypowiedzi – samogłoska jest więc nośnikiem intencji i emocji mówiącego. Na domiar złego, ze względu na małą liczbę samogłosek w języku polskim, ważna jest każda samogłoska w wypowiedzi – nie tylko ta stojąca „pod akcentem”. Brak samogłoski w słowie odbieramy w naszym języku wyjątkowo dotkliwie (spróbujmy wypowiedzieć czeskie „blb” lub „cztyrt²!”). Kwestia, monolog czy nawet cała scena, podana na samych tylko samogłoskach, z zachowaniem intencji – najprawdopodobniej zostanie prawidłowo odczytana przez widza lub partnera (np. Zabierz ją stąd! – AeąO!/ Nigdy! – Iy!). Spróbujmy podobnej improwizacji dopuścić się na spółgłoskach (zbžjstnt!/ ngd!). Bez samogłoski nie ma języka, nie ma komunikatu, nie ma prawdy ciała i emocji.

Aby odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki realnie wpływają na stan naszych samogłosek – analizowałam wyniki badań logopedycznych przeprowadzonych wśród 88 studentów naszej uczelni³.

Częstość występowania zaburzeń ukazuje poniższa tabela.

² W języku czeskim zachowały się (pochodzące z języka prasłowiańskiego) sylabotwórcze głoski [r] i [l] – stąd są w stanie tworzyć takie niebywałe dla naszego ucha warianty.

³ Z badań wyłączone zostały osoby ze stwierdzonym niedosłuchem oraz z zaburzeniami słuchu fonemowego. Samogłoski badałam w wyrazach, zdaniach (na podstawie własnego testu artykulacyjnego) oraz w izolacji; poddawałam analizie słuchowej i wzrokowej – w trakcie badania, analizując dokonane nagrania oraz występy semestralne studentów. Brałam pod uwagę: normatywność brzmienia, tempo mowy, układ języka w strefach artykulacyjnych, kształt całej masy języka, obecność rezonansu nosowego, pracę warg, zakres wolnych ruchów żuchwy oraz zaburzenia fonacji. Mięśnie żucia oraz stawy skroniowo-żuchwowe badałam palpacyjnie. Prezentowane badania są częścią nieopublikowanej pracy doktorskiej.

Tabela nr 1. Zaburzenia realizacji fonemów samogłoskowych w grupie 88 osób dorosłych studiujących w wyższej szkole teatralnej

częstość występowania zaburzeń samogłosek	Ilość	%
zbyt mały poziom otwarcia („szczękościsk”)	28	31,82%
zaburzenia pracy warg	26	29,55%
brak nieprawidłowości	21	23,86%
zaburzenia układu języka	21	23,86%
nosowanie otwarte	18	20,45%
zaburzenia fonacji	11	12,50%
nosowanie zamknięte	6	6,82%
Gwarowość	6	6,82%
nosowanie mieszane	5	5,68%
tachylalia (przyspieszone tempo mowy)	2	2,27%

Źródło: opracowanie własne.

Najczęściej występującym problemem artykulacyjno-emisyjnym są różnego rodzaju nosowania (w sumie dotyczą niemal 1/3 studentów), niemal równie często spotykamy zaburzenia otwarcia samogłosek, i, nieco rzadziej, inne problemy artykulacyjne. Przyczyny wymienionych nieprawidłowości postaram się pokrótce omówić w niniejszym artykule.

Nosowanie otwarte, czyli niepożądany rezonans nosowy głosek ustnych („mówisz jak żaba”), może być spowodowane zaburzeniami funkcjonalnymi lub anatomicznymi: małą sprawnością podniebienia miękkiego lub jego nieprawidłową budową (np. skróceniem) i ruchomością; w rzadkich przypadkach jest jedynym objawem tzw. rozszczepu podśluzówkowego⁴. Każdy przypadek upo-

⁴ Hortis-Dzierzbicka M., Dutkiewicz Z., Stecko E. *Nosowanie otwarte – przyczyny, diagnostyka, sposoby eliminacji* w: „Borgis – Nowa Pediatria” 1/2000.

rczywego nosowania jest więc wskazaniem do kontroli logopedycznej, a następnie laryngologicznej. Wśród badanych studentów wyżej wymienione wady anatomiczne nie występowały, spotkałam jedynie kilka przypadków asymetrii podniebienia miękkiego, oraz sporo osób z bardzo obniżoną sprawnością mięśni podniebienia miękkiego, jednak u wszystkich osób test szczelności zwarcia podniebiennogardłowego wypadł pomyślnie⁵. U większości badanych nosowanie otwarte miało charakter nieznaczny, jednak nawet niewielki udział komory nosowej w kształtowaniu dźwięku ustnego jest niedopuszczalny w wymowie scenicznej⁶. Asymetria podniebienia miękkiego może, lecz nie musi, iść w parze z jego obniżoną sprawnością – jak wspominałam, w żadnym z badanych przypadków nie uniemożliwiała osiągnięcia pełnego zwarcia podniebiennogardłowego, nie wykazano również u badanych osób zaburzeń natury neurologicznej – np. porażenia mięśni lub jednostronnego braku odruchów z gałęzi nerwów IX i X. Asymetryczna budowa podniebienia miękkiego jest jednak wskazaniem do wykonania pełnego badania foniatrycznego, sygnalizować może bowiem głębsze zaburzenia – jak na przykład jednostronne przyrośnięcie przyczepów języka do podniebienia miękkiego (w badaniu logopedycznym nie stwierdzono u badanych studentów) oraz asymetrię budowy krtani, a co za tym idzie nieregularne zvarcia strun głosowych, mogą-

ce przy dużych obciążeniach doprowadzić do powstania guzków. Decyzję o tym, jakim obciążeniem może ulegać aparat głosowy osoby z asymetrią głośni – czy nie jest ona przeciwwskazaniem do pracy z głosem – również powinien podjąć doświadczony lekarz foniatra.

Skoro jednak wśród studentów nie występują krytyczne wady budowy podniebienia, dlaczego tak duży odsetek studentów używa rezonatora nosowego do artykulacji ustnych? Po przeanalizowaniu wyników badań, jak również rozmów oraz pracy ze studentami, nasunęło mi się kilka wniosków – po pierwsze: nosowanie otwarte często współwystępuje z innymi zaburzeniami czynnościowymi, na przykład z nieprawidłowym układem masy języka w trakcie fonacji – dotylny układ całej masy powoduje zmniejszenie rezonatora ustnego i niejako „z konieczności” otwiera się dodatkowy rezonator – jamy nosowej. Nieadekwatne używanie rezonatora nosowego bywa też pozostałością ćwiczeń emisyjnych rozpoczynających się od głoski [m] – brak uniesienia podniebienia miękkiego przy przechodzeniu z [mmm] do samogłoski skutkuje pozostaniem części dźwięku „w nosie”. (W trakcie prowadzenia zajęć z wymowy zauważyłam kiedyś, że jedna ze studentek „uczynnia” rezonatory przed każdą wypowiedzią w taki oto sposób: „mmmbyli mmmprzejazdem mmmjedli...” – oczywiście wszystkie pozostałe głoski ozdabiając przydźwiękiem nosowym). Poza błędami artykulacyjno-emisyjnymi, nosowanie otwarte może też być uwarunkowane dysfunkcjami czynnościowymi. Moje badania wstępnie wykazują silne powiązania zaburzeń rezonansu z nieprawidłowym polykaniem – 64% nosujących studentów nieprawidłowo układa język w trakcie przelżykania – a ponieważ podniebienie miękkie najsilniej unosi się i przywiera do tylnej ściany gardła właśnie podczas polyka-

⁵ W przypadku jakichkolwiek wątpliwości rozstrzygającym badaniem powinno być badanie fiberoskopowe z oceną zwarcia podniebiennogardłowego.

⁶ Przyjmowałam również, że jeśli nieznaczne nosowanie otwarte pojawia się w badaniu logopedycznym, pojawić się może również w mowie scenicznej – i jak wynika z obserwacji, występuje wówczas nawet w większym natężeniu.

nia⁷ można wnioskować, że nieprawidłowy wzorzec polykania wpływa na wykształcenie niepełnej sprawności podniebienia miękkiego. Polykamy około tysiąca razy na dobę – ile ćwiczeń podniebienia miękkiego i języka trzeba by wykonać, by zrównoważyć nieprawidłową funkcję? Problem ten z pewnością wymaga przeprowadzenia dalszych, obiektywnych badań. Wreszcie wniosek trzeci i ostatni: u większości badanych studentów występował całkowity brak świadomości, że powietrze „ucieka” im nosem, zniekształcając dźwięk. Umiejętność wychwycenia i auto-korekty nosowania otwartego komplikuje fakt, iż sami siebie słyszymy nie tylko za pośrednictwem przewodnictwa powietrznego, lecz w dużej mierze przewodnictwem kostnym – dźwięki znalizowane mogą więc nam się wydawać bardziej nośne i wibrujące, a jednocześnie aksamitne – doznajemy zatem odwrotnych wrażeń, niż otoczenie.

Ćwiczenia podniebienia miękkiego, kontrola czuciowa (kontrola vibracji chrząstek nosa, zastosowanie próby Gutzmana⁸) i wzrokowa (obserwacja pary wodnej powstającej w tracie fonacji na powierzchni nieograniczonego lusterka umieszczonego przy nozdrzach – próba Czerbaka⁹) oraz nauka różnicowania słuchowego poprawnej jakości dźwięku głosek ustnych przyniosły dość szybką poprawę u większości osób – oczywiście na razie w warunkach treningowych, w gabinecie logopedy. Do pełnego wyeliminowania nosowania otwartego potrzebne jest jednak wykształcenie zdolności kontrolowania ruchów podniebienia oraz zautomatyzowanie nabytych umiejętności. Podniebienie miękkie początkowo trudne jest

do „wyczucia” i samodzielnej kontroli, a przyzwyczajenie do znanej barwy dźwięku powoduje szybkie nawroty nosowania otwartego.

Kolejny typ nosowania – nosowanie zamknięte – dotyczy nie tylko głosek nosowych. Podczas artykulacji samogłosek ustnych nie pojawia się co prawda przepływ powietrza przez nos, jednak niektóre częstotliwości dźwięku wzmacniane są przez jamę nosową i zatoki – stąd nosowanie zamknięte będzie również zmieniało jakość dźwięku otwartych głosek ustnych. W obserwowanych przypadkach występowały: nosowanie zamknięte przednie oraz nosowanie zamknięte tylne. Usunąć nosowanie zamknięte można tylko wówczas, gdy wyleczymy przypadłość powodującą nosowanie – u naszych studentów najczęściej są to obrzęki spowodowane alergią, skrzywienia przegrody nosowej i przewlekłe zapalenia zatok. Wszystkie osoby z nosowaniem zamkniętym zostały skierowane na badanie laryngologiczne.

Nosowanie mieszane jest połączeniem obu wyżej opisanych problemów emisyjnych i powoduje zniekształcenia zarówno głosek ustnych, jak i głosek nosowych. U osób, u których występuje nosowanie mieszane, nakładają się problemy z koordynacją pracy podniebienia miękkiego oraz – najczęściej – mechanicznej przeszkody w górnych drogach oddechowych: skrzywionej przegrody nosowej, polipów, przerostu małżowin nosa, zwężenia ujścia zatok przynosowych. Konieczne jest przyczynowe leczenie laryngologiczne w połączeniu z usprawnianiem podniebienia miękkiego.

Wreszcie przechodzimy do wspomnianego „szczękościsku” – czyli niemożności zróżnicowania samogłosek za pomocą prawidłowego odwiedzenia żuchwy. Nazwę tę zapisuję w cudzysłowie, gdyż zaadaptowaliśmy słowo oznaczające w medycynie coś zgoła innego, mianowicie nagły, acz przemijający skurcz mięśni żwaczy, skroniowych i skrzydłowych,

⁷ Styczek I., *Logopedia* PWN, Warszawa 1979 s. 104.

⁸ Obrębowski A., Kraśny J., *Foniatryczna ocena narządu mowy* „Nowa Medycyna” 3/2000.

⁹ j.w.

całkowicie uniemożliwiający odwiedzenie żuchwy – może być powikłaniem pozabiegowym lub objawem zaburzeń układu nerwowego¹⁰. W naszym aktorskim słowniku „szczękościsk” to po prostu stałe zbyt wysokie ułożenie żuchwy, widoczne szczególnie przy samogłoskach [a], [o], czasem również [e] i [u]. (Czasem określa się tym mianem również skracanie czasu trwania samogłoski – co wydaje się niesłusznym określeniem dla tego typu zjawiska). Zarówno w powszechnej opinii, jak i w wynikach moich badań zbyt małe otwarcie żuchwy stanowi główny powód zniekształcania samogłosek (niemal 30% badanych studentów – w 14% jako izolowany objaw, w kolejnych 16% jako część zespołu zaburzeń¹¹). W trakcie przeprowadzonych przeze mnie badań nie znalazłam natomiast ani jednego przypadku „szczękościsku” o niewyjaśnionej etiologii – z czego może wynikać, że stan zacisku mięśni i niemożność swobodnego odwodzenia żuchwy nie są stanem fizjologicznym, lecz patologią wynikającą z pierwotnych zaburzeń anatomicznych lub czynnościowych – skrócenia wędzidełka podjęzykowego, bruksizm (patologicznego zaciskania zębów) i innych parafunkcji narządu żucia, lub – być może – nieprawidłowej pozycji spoczynkowej języka (może tu zachodzić zależność podobna jak przy ankyloglosji – słabo wykształcona sprawność języka nie pozwala na wykonywanie sprawnych ruchów artykulacyjnych (jako

pierwsza opisywała to zagadnienie Danuta Pluta-Wojciechowska¹²); możliwe jest również, że nieprawidłowy układ języka w pozycji spoczynkowej powoduje wzrost napięcia mięśni unoszących żuchwę – pozostaje to przedmiotem dalszych moich badań).

Tab. 2. Prawdopodobne przyczyny występowania zaburzeń otwarcia samogłosek¹³.

Zaburzenia współistniejące ze „szczękościskiem”	w sumie	%
ankyloglosja	12	34,29%
bruksizm	8	22,86%
ankyloglosja+bruksizm	4	11,43%
przerost mięśni żwaczy	3	8,57%
wzmózione napięcie mięśniowe	1	2,86%
mioartropatia stawu skroniowo-żuchwowego	3	8,57%
nieprawidłowe połykanie + słaba sprawność języka	3	8,57%
wielopłaszczyznowa wada zgryzu	1	2,86%
Suma	35	100,00%

Źródło: opracowanie własne.

¹⁰ Latkowski B. *Otorynolaryngologia – podręcznik dla studentów medycyny*. Wyd. Lek. PZWL, Warszawa 1998.

¹¹ Wśród studentów prawidłowo realizujących samogłoski skrócenie wędzidełka spotykamy u zaledwie 9,52% studentów, przypadków bruksizmu czy wzmózonego napięcia mięśniowego – nie odnotowano, natomiast aż 33% osób nie miało żadnych nieprawidłowości anatomiczno-czynnościowych (w grupie osób zniekształcających samogłoski tylko 4,48%).

¹² Analizując związki ankyloglosji ze szczękościskiem Pluta-Wojciechowska pisze: „(...) warto zwrócić uwagę, że brak otwarcia jamy ustnej przy artykulacji samogłosek występował także w grupie osób ze skróconym wędzidełkiem, co skłania do refleksji związanej z ograniczoną ruchomością języka, która może utrudniać wymowę nie tylko spółgłosek, ale także samogłosek”. *Badanie logopedyczne młodych adeptów sztuki teatralnej w: Logopedia u progu XXI wieku* Wrocław 2010.

¹³ Uzyskane wyniki będą poddawane analizie statystycznej, stąd prezentowane badania należy traktować jako rekonesans i wstępną próbę wyjaśnienia podejmowanych zagadnień.

Badania te sugerują, że „szczękościsk” jest skutkiem, objawem zaburzenia, a nie jego przyczyną. Jak widać w powyższej tabeli, w każdym z przypadków zaburzeniom otwarcia samogłosek towarzyszą nieprawidłowości czynnościowe i anatomiczne narządu żucia (nie zapominajmy, że narządy artykulacyjne i rezonacyjne są w istocie tylko zaadaptowanym na użytek mowy narządem służącym pobieraniu tlenu i pożywienia). Bruksizm (nocne, niekontrolowane zaciskanie szczęk) oraz napięciowe zaciskanie zębów w czasie czuwania (klasyfikowane także jako bruksizm dzienny) to coraz częściej spotykane zaburzenia, których etiologia nie została do końca wyjaśniona¹⁴. Jako przyczyny wymienia się stres, specyficzną konstrukcję psychiczną pacjentów (perfekcjonizm, dążenie do sukcesu), nieprawidłowości zgryzowe, zaburzenia odruchów z obszaru jamy ustnej oraz nawyki w rodzaju nałogowego żucia gumy czy zagryzania ołówka. Nałogowe żucie gumy – brzmi poważnie, jednak przyjmuje się, że „bezpieczny” czas żucia gumy to maksymalnie ok. 10 minut dziennie. Przekroczenie tego czasu może skutkować rozrostem mięśni żwaczy, nasileniem bruksizmu i uszkodzeniem stawów skroniowo-żuchwowych¹⁵. Podsumowując: tak lubiana przez młodzież guma do żucia – a raczej nierozsądne jej używanie – może być jednym z winowajców „szczękościsku”.

Każdy przypadek podejrzenia bruksizmu czy uszkodzenia stawu skroniowo-żuchwowego musi być skonsultowany z lekarzem ortodontą specjalizującym się w zaburzeniach układu ruchowego narządu żucia. Zalecana jest indy-

widualnie dobrana szyna (chroni zęby i poprawia warunki zgryzowe), fizjoterapia i ćwiczenia rozluźniające. Opisywane problemy występują u 1/5 naszych studentów i w każdym badanym przypadku łączą się ze „szczękościskiem”.

Ze względu na indywidualne cechy aparatu artykulacyjnego (drobna żuchwa, zwężenie łuków, budowa języka, przerosty mięśniowe, umiejscowienie trzecich zębów trzonowych – „ósemek”) nie należy kierować się sugestiami typu: głoskę [a] otwieramy na szerokość trzech złożonych palców – dla jednej osoby będzie to naturalne odwiedzenie żuchwy, lecz dla drugiej, z podniebieniem gotyckim lub dysfunkcją w obrębie stawu skroniowo-żuchwowego, będzie powodowało nadmierne napięcie mięśni i w rezultacie postępujący „szczękościsk”. Również używanie korka jest niewskazane – powoduje niefizjologiczny rozkład sił zwarcia, kierując największy nacisk na siekacze. W efekcie mięśnie żwacze – które podczas odwodzenia żuchwy powinny być rozluźnione – utrzymywane są cały czas w stanie napięcia¹⁶, a język otrzymuje nienaturalnie powiększoną przestrzeń artykulacyjną, realizuje więc fonemy spółgłoskowe nieprecyzyjnie – zadziąsłowo, międzyzębowo, dysmedialnie etc., szczególnie jeśli na co dzień występują już jakieś dyslokacje¹⁷. W takim unie-

¹⁴ Mankiewicz M., Panek H., *Występowanie parafunkcji narządu żucia u młodocianych*, „Dental and Medical Problems” 2005, 42, 1, 95-101.

¹⁵ Pypec J., Stec M., Mikołajczyk M., *Żucie gumy bez cukru – nawyk czy element profilaktyki przeciwpóchnicowej*, „Czasopismo Stomatologiczne” 2005, LVIII, 10.

¹⁶ Tymczasem: „Z badań epidemiologicznych wynika, że wśród czynników przyczynowych schorzeń skroniowo-żuchwowych, pierwsze miejsce zajmuje nadmierne napięcie i nadmierna aktywność mięśni żucia z długotrwałym niefizjologicznym obciążeniem okolicznych tkanek” Kostrzewa-Janicka J. *Sila zgryzowa a budowa morfologiczna...*, „Protetyka Stomatologiczna” 2007 LVII, 5, 316-324.

¹⁷ Termin zaproponowany przez Danutę Plutę-Wojciechowską, oznacza „brak normatywnej realizacji cechy fonetycznej dotyczącej głównego miejsca artykulacji (...) i wystąpienie innego miejsca artykulacji”. Pluta-Wojciechowska D., *Podstawy patofonetyki mowy rozszczepowej. Dyslokacje*, Wydawnictwo Ergo-Sum, Bytom 2010.

ruchomieniu nie ma szans na wykształcenie koordynacji pomiędzy luźnymi ruchami żuchwy, języka, warg oraz stabilizacją krtani. Powiększanie przestrzeni artykulacyjnej – nie za pomocą korka, lecz luźnego odwiedzenia żuchwy! – ma sens w moim mniemaniu tylko w przypadku ćwiczeń artykulacyjnych głosek miękkich i przednich wysokich samogłosek.

U kilkunastu badanych osób małym ruchom odwiedzenia żuchwy towarzyszyło rozchwianie¹⁸ żuchwy w kierunkach bocznych i doprzednim – nie do końca kontrolowana umiejętność przesuwania żuchwy w zakresie znacznie przekraczającym linię zgryzu. Osoby te przyznawały, że przed rozpoczęciem studiów „rozluźniały” żuchwę, prowadząc ją ruchami poziomymi na boki – sens takich ćwiczeń należałoby poddać szerokiej dyskusji. Są to ruchy niewystępujące w naturze – jedynym dobowym ruchem żuchwy jest ruch żucia pokarmu, fizjologia naszego ciała nie przewiduje innego zastosowania ruchów bocznych – żadna też polska głoska nie występuje z boczną dentalizacją lub rotacją żuchwy! Jaki jest sens ćwiczenia ruchów niespotykanych w trakcie artykulacji¹⁹? Takie ćwiczenia nie rozluźniają aparatu stomatognatycznego, lecz powodują jego destabilizację i bardzo obciążają przeciwległe stawy skroniowo-żuchwowe – o których, wykonując te ćwiczenia, nic przecież nie wiemy (czy są prawidłowo zbudowane, jakie są ich zdolności adaptacyjne itd.)! Zalecenia tego rodzaju są opisywane w podręcznikach

wymowy i, o zgrozo, zdarza się, że są wciąż jeszcze zalecane przez logopedów.

Ostatnim, lecz ważkim powodem „szczękościsku” – jest ankyloglosja (czyli skrócenie wędzidełka podjęzykowego). Na potrzeby badań przyjąłam rozszerzoną przez Danutę Plutę-Wojciechowską pięciostopniową skalę Barbary Ostapiuk²⁰. Skrócone wędzidełko nie jest tylko, jak się powszechnie uważa, powodem zaburzeń głoski [r] – czasem jedynymi objawami skrócenia wędzidełka są problemy z kinestezją artykulacyjną i z otwarciem samogłosek – student, zmuszony do stosowania strategii kompensacyjnych (zmiana układu masy języka przy głoskach dźwiękowych, przeniesienie głosek zębowych zwartych na dolne siekacze etc., współruchy żuchwy) nie nadąża z wykonaniem zadania – koncentruje się na zmniejszeniu przestrzeni artykulacyjnej, by uzyskać wymaganą precyzję – ofiarą tego zabiegu padają właśnie samogłoski. Prowadzone przez Barbarę Ostapiuk badania obaliły zarówno tezę, że wędzidełko pozostaje bez wpływu na wymowę²¹, ale też i przesąd, że wędzidełko jest tworem rozciągliwym i pod wpływem ćwiczeń można wpłynąć na jego długość. Czasem udaje się, mimo skrócenia, poprawić ogólną sprawność artykulacyjną, ale w niektórych przypadkach jedynym sposobem usprawnienia języka jest drobny zabieg chirurgiczny połączony z ćwiczeniami logopedycznymi (sam zabieg nie poprawi wymowy! Wykonany bez towarzyszącej terapii logopedycznej może przynieść więcej szkody niż pożytku). Warto również

¹⁸ Niestabilność stawów skroniowo-żuchwowych jest objawem dysfunkcji tak samo jak ich ograniczona ruchomość – Kleinrok M., *Zaburzenia czynnościowe układu ruchowego narządu żucia*, Wydawnictwo Czelej, Lublin 2012, s. 188.

¹⁹ Pomijam tu oczywiście ćwiczenia mioterapeutyczne, zalecone przez ortodontę wraz z logopedą, dla skorygowania wady zgryzu.

²⁰ Pluta-Wojciechowska D. *Badanie logopedyczne młodych adeptów sztuki teatralnej w: Logopedia u progu XXI wieku* Wrocław 2012, s. 175.

²¹ Wierzchowska B. *Wymowa polska*, PZWSZ, Warszawa 1971 s. 42, Skorek E. *Oblicza wad wymowy* Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2001 s. 56.

zwrócić uwagę, że czasem zbyt mały poziom otwarcia samogłosek jest jedynym objawem ankyloglosji – jednocześnie nie każda osoba z ankyloglosją będzie cierpiała na „szczękościsk” – wszystko zależy od indywidualnych zdolności kompensacyjnych i budowy narządu mownego.

Podczas analizy wyników badań okazało się, że dość duży odsetek studentów zniekształca samogłoski nie tylko na skutek „szczękościsku”, ale też wadliwego, nieadekwatnego do budowy artykulacyjnej samogłoski ułożenia języka – spotkałam układy welarne przy głóskach przednich, palatalne przy [a] lub [o] (taki układ natychmiast wywołuje nosowanie otwarte oraz zmianę częstotliwości rezonansowych samogłosek), brak itowego²² układu masy języka przy [i] lub realizację samogłosek z uniesionym do dźwięka apoksem²³. Równie często zniekształcany jest układ warg – występuje brak labializacji przy głóskach tylnych, wymagających wydłużenia rezonatora: [o], [u], co skutkuje wybrzmiewaniem tych głósek w okolicach tylnej ścianki gardła, lub mówienie na zaciśniętych kącikach warg – taki układ podnosi i pochyla wszystkie samogłoski. W każdym z tych przypadków rozpoczynamy terapię logopedyczną od nauki układania języka i warg, kształtowaniu wrażliwości na pola czuciowe samogłosek w ciele i w jamie ustnej oraz kształcenia słuchu fonemowego. Warto zauważyć, że korekta oparta wyłącznie kontroli i naśladownictwie słuchowym rzadko przynosi pożądane rezultaty – ze względu na ograniczoną możliwość percepcji nowego

wzorca²⁴. Czasem to mięśnie języka czy warg wymagają gruntownego przygotowania, gdyż początkowo są zbyt osłabione (jedno lub obustronnie), by prawidłowo wykonać zadanie.

Wady zgryzu stosunkowo rzadko wpływają bezpośrednio na brzmienie samogłosek, jednak są wyrazem destabilizacji układu stomatognatycznego – i mogą wpływać na motorykę języka oraz ruchy żuchwy podczas mówienia. Wady dotylne powodują zwiększone napięcia warg, kompensacyjne doprzednie ruchy żuchwy mogą prowadzić do zwyrodnienia stawów skroniowo-żuchwowych etc. – w kilku badanych przypadkach takie pośrednie zależności miały miejsce. Wstępne badania nie wykazują bezpośredniego związku pomiędzy wadą zgryzu a zniekształcaniem samogłosek, odsetek wad zgryzu w grupie osób z zaburzeniami artykulacji samogłosek jest co prawda nieco wyższy – ale powodem są wyżej wymienione problemy „okołozgryzowe”, nie zaś sama wada. W badanych grupach nie wykazano też korelacji między częstością występowania gotyckiego podniebienia a zniekształcaniem samogłosek.

Zaburzenia realizacji samogłosek na poziomie krtaniowym (brałam pod uwagę problemy utrzymujące się dłużej niż 3 miesiące, by wykluczyć możliwość zafałszowania badań przez infekcje w sezonie grypowym) dotyczą ok. 12,5–14,5% studentów naszej uczelni. Najczęstszą przyczyną zaburzeń fonacyjnych spotykanych u badanych osób jest niedomykalność fałdów głosowych (54,5% przypadków zaburzeń), niekiedy powiązana z nawracającymi guzkami; drugą przyczynę stanowią przeciążenia aparatu głosowego (18%) oraz wadliwa emisja (18%) – na przykład dość popularne sztuczne obniżanie głosu (grozi

²² por. Rocławski B., *Podstawy wiedzy o języku polskim dla glottodydaktyków, pedagogów, psychologów i logopedów*, Glottispol Gdańsk 2010, s. 204.

²³ Koniec trzonu języka.

²⁴ Kania J., *Szkice logopedyczne*, WSiP, Warszawa 1982, s. 231.

zmianami przerostowymi i owrzodzeniami nabłonka krtani, żartów nie ma!). Powodem przesilen może być niedrożność rezonatorów nasady lub nieprawidłowa budowa głośni, nieumiejętne gospodarowanie oddechem – a także bardziej prozaiczne przyczyny – jak nieutrzymywanie właściwej higieny aparatu fonacyjnego: siłowe nadużywanie głosu, palenie tytoniu, brak snu etc. To, w jaki sposób czynniki negatywne wpłyną na jakość głosu, zależy od struktury aparatu głosowego, stanu błon śluzowych czy współwystępujących dysfunkcji. Przeciążenia głosu mogą doprowadzić do powstania polipów lub krwaków na strunkach głosowych, przewlekłego stanu zapalnego krtani, a następnie do trudnych w leczeniu guzków²⁵. Wszystkie osoby, u których wystąpiły przewlekłe problemy z głosem, powinny pozostawać pod stałą opieką foniatry.

Na koniec napiszę o kwestii natury nie tyle logopedycznej, ile ortofonicznej: o zniekształcaniu wyjątkowo dotkliwym – denazalizacji, czyli pozbawianiu nosowości głosek nosowych. Chodzi o pozbawianie nosowości samogłoski nosowej tylnej w wygłosach, oraz obu samogłosek nosowych w śródgłosach przed głoskami szczelinowymi. W obu sytuacjach w wymowie scenicznej (w moim mniemaniu w potocznej również) samogłoska powinna wybrzmieć z pełną nosowością: [są], [idą], [wasy], [wawóz] – tymczasem coraz częściej słyszymy wymowę typu [soł]²⁶, [idoł], [wołsy], [wołowóz] – czasem dochodzi nawet do zniesienia rezonansu nosowego miękkiego przed szczelinowymi miękkimi i zastąpienia go owym nieszczęsnym ustnym [l] – [sołsiad]. Jak powstaje to „oł”? Część dźwięku jest

niepotrzebnie labializowana i „osiada” na wargach, zamiast powędrować do nosa – po przyswojeniu prawideł wymowy polskiej²⁷ i wytworzeniu prawidłowego wzorca słuchowego, wystarczy tylko opanować pracę warg, usprawnić podniebienie miękkie i problem zniknie. Błąd ten jest objawem tego samego rodzaju ignorancji językowej, jaką dawniej było powiedzenie [som], [ido] czy [somsiad]; dotyczy niemal 18% naszych studentów, którzy trafiając na studia, nie mają świadomości popełnianych błędów, a potem – słysząc podobną wymowę w radiu i w telewizji – nie widzą potrzeby, by z nią walczyć.

Praca nad samogłoską przypomina czasem walkę z wiatrakami – większość młodych ludzi przychodzi do szkoły z poczuciem, że prawidłowa, szeroka samogłoska jest czymś „sztucznym” i „teatralnym”, to samo słyszy później na planie serialu. Dodatkowo panuje przekonanie, że samogłoski jako takie niczym się od siebie nie różnią i nie wymagają szczególnej pracy i skupienia, poza oczywiście pokonaniem „szczękościsku”. Jak widać na podstawie wstępnie omówionych badań, w reedukacji mowy również samogłoski należy potraktować bardzo indywidualnie, aby w czasie ćwiczeń nie utrwałać nieprawidłowych wzorców. Nie ma – przynajmniej ja jej nie znam – cudownej metody „ustawienia” samogłosek – jest za to kilka metod bardzo pomocnych w tej mierze, np. metody prof. Kristin Linklater²⁸, ćwiczenia publikowane przez Bogumiłę Toczyską²⁹ – wsparte wzro-

²⁵ *Foniatria kliniczna*, red. A. Pruszevicz, PZWL, Warszawa 1992.

²⁶ Ze względu na ograniczenia techniczne i charakter publikacji nie stosuję zapisu fonetycznego.

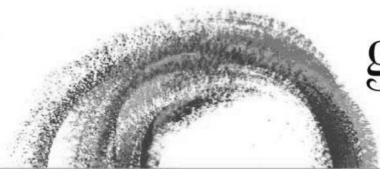
²⁷ Klemensiewicz Z., *Prawidła poprawnej wymowy polskiej*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1964, Michałowska D. *O podstawach polskiej wymowy scenicznej*, PWST, Kraków 1994.

²⁸ Linklater K., *Uwolnij swój głos*, PWST, Kraków 2012.

²⁹ Toczyska B. *Sarabanda w chaszczech*, Wydawnictwo Podkowa, Gdańsk 1997.

kową, czuciową i słuchową kontrolą, ćwiczenia angażujące ciało i wyobraźnię, proponowane przez pedagogów wymowy i impostacji. Żadna z tych metod nie przyniesie jednak rezultatu, jeżeli nie stanie się przedmiotem codziennej pracy studenta nad sobą – narządy artykulacyjne działają przecież na tej samej zasadzie, co całe nasze ciało – tylko sprawne i luźne staną się czułym instrumentem zdolnym przenosić emocje. Na zajęciach korzystamy (mówiąc w uproszczeniu) z układu piramidowego – sterujemy mięśniami za pomocą ruchów dowolnych, w działaniu zaś, o ile nowe wzorce nie zdążą się zautomatyzować, dowodzenie przejmuje układ pozapiramidowy i nie mamy już najmniejszego wpływu na stan napięcia i układ naszych mięśni³⁰. Wbudowane na etapie ćwiczeń napięcie pozostanie w pamięci mięśniowej na długi, długi czas. Ważne jest więc dobieranie takich metod pracy, które nie będą generować dodatkowych napięć w ciele i aparacie artykulacyjnym.

³⁰ *Neurologia praktyczna* Prusiński A., Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2011, s. 92.



Natura głosu ludzkiego

KRAKÓW, 5-7 GRUDNIA 2013 R.

Wydział Aktorski
Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie
przy wsparciu Miasta Krakowa oraz KRK>2B

zaprasza serdecznie do udziału w konferencji naukowej

Natura głosu ludzkiego

Przewodnicząca komitetu organizacyjnego: ad. Monika Jakowczuk
Koordynatorka: mgr Ewa Gawłowska

Nasza konferencja (wzbogacona warsztatami praktycznymi) poświęcona będzie specyfice pracy z głosem. Przyjrzymy się tym zagadnieniom z perspektywy logopedycznej, medycznej i emisyjnej. Do udziału w konferencji zapraszamy specjalistów z bardzo różnych dziedzin – od fizjologów i laryngologów, poprzez specjalistów z zakresu pracy z głosem (impostatorzy, śpiewacy, praktycy posługujący się „metodą akcentów”), specjalistów pracy z ciałem, po specjalistów z zakresu dykcji i jakości wygłaszanego słowa.

Mamy zamiar oświetlić zagadnienie szeroko rozumianego głosu z wielu stron, mając w świadomości fakt, że używamy go w bardzo zróżnicowany sposób. Chcielibyśmy, żeby wystąpień z równą uwagą wysłuchali studenci szkół artystycznych, co studenci kierunków humanistycznych, pedagodzy szkół i uczelni wyższych, a także osoby przywiązujące na co dzień wagę do jakości mowy.

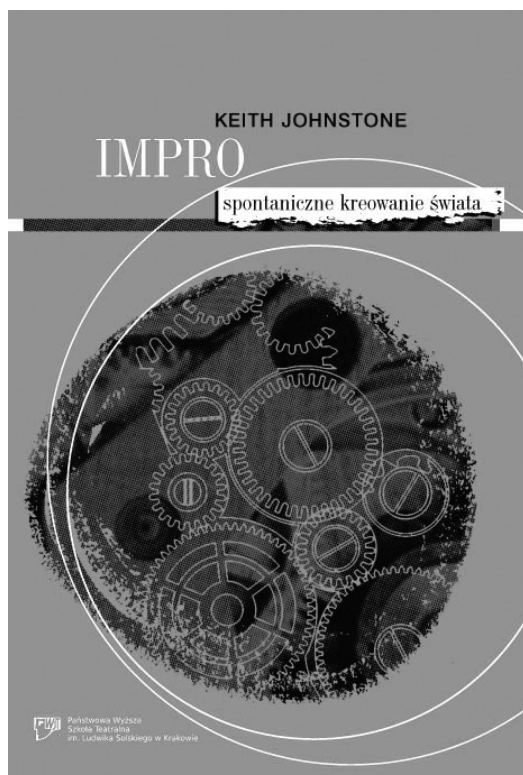
Kontrakt: Ewa Gawłowska ewa.gawlowska@pwst.krakow.pl



Państwowa Wyższa
Szkoła Teatralna
im. Ludwika Solskiego w Krakowie



>>>KRK>2B
Krakow to business



Książka Keitha Johnstone'a – angielskiego reżysera, pisarza i instruktora teatralnego, jednego z największych autorytetów w dziedzinie improwizacji, jest adresowana do szerokiego grona odbiorców: to wszyscy ci, którzy w pracy poszukują kreatywności, a w życiu – spontaniczności.

Nie jest ona podręcznikiem dla aktorów ani poradnikiem, jak aktorem zostać. Nie dotyczy żadnych konkretnych zawodowych umiejętności, nie zdradza tajemnic profesji. Ale może być dla adeptów aktorstwa impulsem do uruchomienia w sobie twórczej dyspozycji, wyzbycia się zahamowań i lęku przed oceną. Może być również wielką pomocą dla tych aktorów, którzy próbują zarazić teatrem nieprofesjonalistów: daje ona gotowe, skuteczne scenariusze, jak odkryć przed nimi cudowny świat teatralnej zabawy.

