

**DZIEDZICTWO
AWANGARDY
a EDUKACJA
ARTYSTYCZNA**

**POMIĘDZY DZIEŁEM,
ZDARZENIEM
I DOŚWIADCZENIEM**

pod redakcją
Mirostawy Moszkowicz
Bernadety Stano



DZIEDZICTWO AWANGARDY a EDUKACJA ARTYSTYCZNA

POMIĘDZY DZIEŁEM,
ZDARZENIEM
I DOŚWIADCZENIEM

pod redakcją
Mirostawy Moszkowicz
Bernadety Stano

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Prace Monograficzne 709



recenzenci
prof. dr hab. Roman Kubicki
prof. dr hab. Wiesława Limont

© Copyright by Authors & Wydawnictwo Naukowe UP
Kraków 2015

redakcja: Ewa Zamorska-Przyłuska
projekt okładki, koncepcja układu typograficznego: Agata Moszkowicz
opracowanie typograficzne i łamanie: Janusz Schneider

ISSN 0239-6025
ISBN 978-83-7271-901-0

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk: Zespół Poligraficzny UP, zam. 18/15

Mirosława Moszkowicz
O procesie hybrydyzacji w sztuce z awangardą w tle.
Wprowadzenie 8

CZĘŚĆ I

Awangarda dzisiaj?

Piotr Zawojski
(Nie)możliwości awangardy.
Polskie kino eksperymentalne po roku 1990 28

Bernadeta Stano
Cytaty z awangardy konstruktywistycznej.
Refleksje na kanwie kilku wystaw 50

Natalia Pater Ejgierd
Awangarda w świecie nowych mediów 72

Anna Wywiół
Współczesna reklama a dziedzictwo awangardy.
Kubizm i surrealizm 84

Marcin Jaworski
Innowacyjny wymiar sztuki komiksu 108

Pavel Křepela
**Projekty zabawek w środowiskach czeskiej awangardy
pierwszej połowy XX wieku 128**

Aleksandra Kolobius
Inna książka 146

CZĘŚĆ II

Sztuka i edukacja jako zdarzenie w przestrzeni publicznej

Roland Schefferski
Berlińczycy 164

Beata Frydryczak
Berlińczycy. Gest artystyczny
według Rolanda Schefferskiego 168

Jiří Surůvka
Wykorzystanie strategii awangardy w twórczości
ostrawskich artystów lat 80. i 90. XX wieku
oraz ich działalność pedagogiczna w kolejnych latach 172

Rafał Solewski
Romantyzm w epoce zwrotów.
Viatoris Piotra Jargusza 176

Magdalena Worłowska
Oddzielne ścieżki tego samego ekosystemu.
Artyści wobec problemów ekologicznych
i edukacja poprzez sztukę 188

Marzenna Wiśniewska
„Zatrudnić widza”. Twórczość Jana Dormana
w świetle zwrotu performatywnego w sztuce 202

CZĘŚĆ III

Doświadczenia twórczej edukacji

Janusz Byszewski
Muzeum w drodze 222

Joanna Ostrowska
Performatywna moc sztuki w kontekście sztuki dla dziecka.
Wokół pytań: kiedy? dlaczego? jak? gdzie? 228

Lucilla Kossowska
Warsztat jako forma demokratycznego współdziałania
artysty i uczestnika 244

Sylwia Nowak
Koncepcja wychowania przez sztukę w świetle współczesnych
praktyk pedagogiki kulturalnej i edukacji artystycznej.
Prezentacja wybranych działań edukacji twórczej
Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej 254

Jagoda Gumińska-Oleksy
„Zwykła zabawka, mała huśtawka, a rozkołysze, rozbawi”.
Konik muzealny – kreatywny cykl edukacyjny
Muzeum Narodowego w Krakowie 270

Noty o autorach 278

„ZATRUDNIĆ WIDZA”

TWÓRCZOŚĆ JANA DORMANA
W ŚWIELE ZWROTU
PERFORMATYWNEGO W SZTUCE

MARZENNA WIŚNIEWSKA

Happening, teatr awangardowy, *action painting*, muzyka sceniczna, video art, performance art, teatr postdramatyczny i sztuka multimedialna należą do kręgu zjawisk kształtujących się w latach 60. XX wieku w wyniku przekraczania granic sztuki oraz przekształcenia idei dzieła z samoistnego przedmiotu, skończonego i zamkniętego artefaktu w wydarzenie, procesualną sytuację, której artystyczne potencjalności odsłaniają się poprzez działania tak twórcy, jak i odbiorcy. Domeną zjawisk należących do neoawangardy był postulat realnego oddziaływania na ludzi i rzeczywistość, włączenie sztuki w nurt życia w celu wywoływania zmiany społecznej czy choćby wydobywania treści rozbijających schematy, konwencje myślenia, zachowania, konstruowania tożsamości i wyrażania siebie w świecie. Wzmocniło to zainteresowanie sprawczością sztuki i konstytuowaniem się w dziele artystycznym przestrzeni do doświadczania, a nie wyłącznie kontemplowania świata. Referencyjność ustąpiła miejsca performatywności, czyli zdarzeniowemu wymiarowi dzieła, projektującego różne modele uczestnictwa w nim odbiorcy. Zmiana paradygmatu w sztuce 2. połowy XX wieku sprzyjała ekspansji dyskursu performatywnego i wytworzyła potrzebę sformułowania nowego języka badawczego, który uporządkowałby zjawiska i pojęcia oraz poddał je opisowi z perspektywy estetycznej. Termin „performans” zdomował się m.in. w lingwistyce, antropologii i socjologii. Ze względu na jego związek semantyczny z działaniem, odgrywaniem, występem, wykonaniem, refleksją nad performansem i performatywnością znalazła się w obszarze zainteresowań teatrologii. Badania Richarda Schechnera, teoria performatywności Eriki Fischer-Lichte i problematyka performansu teatralnego w ujęciu Marvinina Carlsona wyznaczyły kierunki rozważań nad współczesnymi praktykami performatywnymi, złożonością świata widowisk oraz wyznacznikami estetycznymi performansu.

Nowo powstałe estetyki, jak pisze Hans Thies Lehmann w *Teatrze postdramatycznym*, umożliwiają ukazanie w zmienionym świetle zarówno starszych form teatralnych, jak i koncepcji teoretycznych, za pomocą których je definiowano¹. W swoich rozważaniach

¹ H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009, s. 20.

chciałabym skupić się na przesłedzeniu performatywnych wymiarów twórczości teatralnej Jana Dormana, jednego z najbardziej awangardowych eksperymentatorów i artystów tworzących polski teatr lalkowy oraz teatr dla dzieci i młodzieży w 2. połowie XX wieku. Tadeusz Kudliński widział go w gronie takich twórców, jak Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor, bo tak jak oni konsekwentnie i bezkompromisowo poszukiwał nowego teatru². W podobnym duchu mówił o Dormanie Andrzej Łabiniec, zwracając równocześnie uwagę, że na refleksji wokół twórcy Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie cały czas ciąży brak oglądu z szerszej perspektywy niż teatr lalkowy. Podkreślał to wielokrotnie Henryk Jurkowski, który widział w twórczości Dormana realizację wielu problemów zaproponowanych przez pierwszą i drugą reformę teatru. Marek Waszkiel w wydanych niedawno *Dziejach teatru lalek w Polsce 1944–2000* napisał: „Dorman rzeczywiście zrewolucjonizował teatr lalek i jego środki, choć widać to wyraźnie dopiero z perspektywy lat dziewięćdziesiątych XX wieku i autentycznie nowej fali w polskim lalkarstwie”³.

Waszkiel podniósł ważną kwestię – oglądowi twórczości Dormana istotnie sprzyja czas. Warto dodać, że nowatorstwo jego przedstawień oraz teatralnych koncepcji wzrasta nie tylko w świetle trendów w najnowszym teatrze lalkowym, ale również za sprawą nowych kierunków w badaniach teatrologicznych. Nowoczesność Dormanowskiej koncepcji teatru zyskuje dziś ciekawy kontekst za sprawą rozważań o postdramatycznych formach teatralnych. Jego przedstawienia są interesującym polem obserwacji teatralnych środków i sposobów wyrazu, które mają wiele wspólnego z takimi właściwościami stylistycznymi teatru postdramatycznego, jak wskazywane przez Lehmana: strategia odrzucenia tezy sensu, dekompozycja percepcji, użycie znaków teatralnych w taki sposób, że cała sytuacja przedstawienia staje się „bardziej obecnością niż reprezentacją, bardziej dzielonym niż pokazywanym doświadczeniem, bardziej procesem niż rezultatem”⁴. Twórczość artysty z Będzina skłania do

² T. Kudliński, *Vademecum teatromana*, Warszawa 1973, s. 293.

³ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2011, s. 81.

⁴ H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s 125–132.

refleksji antropologicznej, szczególnie w perspektywie dziecięcych zabaw symbolicznych, co poddała analizie Krystyna Miłobędzka⁵. Ku ponownemu odczytaniu praktyki teatralnej Dormana, jako wyjątkowego na gruncie polskim projektu teatralno-edukacyjnego, zachęca dzisiaj pedagogika teatru, którą kojarzymy głównie z praktycznymi działaniami animatorów warsztatów inspirowanych spektaklem, ostatnio coraz wyraźniej eksponowana w polskich badaniach jako dyscyplina badawcza zakorzeniona w teoretycznych koncepcjach, m.in. pedagogiki i socjologii kultury, teatrologii⁶. Warto na marginesie dodać, że równoległe z konferencją „Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem” odbyła się w Będzinie premiera *Teatralnego Placu Zabaw Jana Dormana*, zrealizowana przez pedagogów teatru i aktorów w ramach szerszej zakrojonej pomysłu Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, mającego przywrócić będzinowskiemu twórcy należne mu miejsce w historii polskiego teatru. Nowe opracowanie dramaturgiczne scenariuszy przedstawień *Hamlet i Kaczka*, *Konik* i *Która godzina* okazało się świetnym testem na nośność metody twórczej Dormana – tak na etapie rodzenia się spektaklu z improwizacji, jak również w fazie teatralnej prezentacji, która odsłoniła intrygujący, performatywny wymiar wymyślonej przez niego formuły przedstawienia-zdarzenia.

Trzeba podkreślić, że całokształt jego twórczości stanowi złożoną i inspirującą do dnia dzisiejszego koncepcję teatru, zogniskowaną wokół odbiorcy dziecięcego, która mocno osadzona jest w zwrocie performatywnym w sztuce i równocześnie w performatywnym myśleniu o wychowaniu przez sztukę. Przedstawienia i eksperymenty Jana Dormana to ważny w polskim teatrze 2. połowy XX wieku przykład tworzenia strategii teatralnych odnawiających performatywną moc teatru. Do elementów stylu teatralnego należą: innowacyjne podejście do sprawczego działania i oddziaływania teatru na widza, prowokowanie sposobów percepcji, które zmieniały rolę widza z obserwatora w uczestnika, oraz poszerzenie związków między zdarzeniem teatralnym a światem codziennym.

⁵ K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana*, Poznań 1990.

⁶ W. Żardecki, *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*, Lublin 2012.

Twórczość teatralna Dormana obejmuje lata 1945–1986. W tym czasie przeszedł on od teatru tworzonego z dziećmi w Sosnowcu (określanego przez niego mianem teatru ekspresji), przez uprawianie teatru impresji w formie teatru lalek (do którego został przypisany z powodu wyboru dziecka jako docelowego widza swego teatru, choć swobodnie traktował estetykę lalkową), po czas poszukiwania własnego języka teatralnego, który zaowocował awangardowymi pomysłami teatralnymi i krystalizacją stylu Dormanowskiego teatru⁷. Nie sposób w tym miejscu szeroko opisywać idee będzińskiego poety teatru, jak określił go Henryk Jurkowski, ale warto wskazać najważniejsze cechy jego teatralnego języka:

1. wyzwolenie teatru z hegemonii tekstu literackiego (zabawa dziecięca, wyliczanki, rymowanki – jako stały element struktury przedstawień);
2. kolażowa struktura przedstawień i wynikająca z niego afabularność, nielinearność teatralnej narracji;
3. gra między iluzją i rzeczywistością (m.in. stały motyw teatru w teatrze);
4. rytmizacja przedstawień (czerpanie z zabaw dziecięcych oraz struktury dzieł muzycznych);
5. swobodne korzystanie z wielu tworzyw teatralnych – polifoniczna struktura przedstawień;
6. doniosła rola plastyki teatralnej i eksperymenty z przestrzenią teatralną.

Dorman był żywo zainteresowany nowatorskimi tendencjami teatralnymi lat 60. i 70. w Polsce i za granicą, a szczególnie uważnie przyglądał się zjawiskom, które wносиły ferment w myślenie o przestrzeni teatralnej, przekształcały tradycyjny układ terenu gry i widowni, przenosiły teatr w miejsca nieteatralne (np. rozwijający się młody teatr alternatywny, teatr uliczny). Znał dokonania Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego, z którymi jeden z aktorów Dormana, Waldemar Musiał, próbował zorganizować spotkanie teatralne w formie wspólnych prezentacji przedstawień – niestety nigdy do tego nie doszło. Z notatek Dormana wynika, że spo-

⁷ Szerzej por.: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – poeta teatru*, Katowice 2010; E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, Katowice 2012.

ro wiedział o dokonaniach Richarda Schechnera, a szczególnie jego realizacji *Dionizosa in 69* w garażu. Chętnie pisał o happeningu, który poznawał m.in. za sprawą syna, Jacka Dormana, oraz podczas pobytów na festiwalach w Paryżu i Berlinie, bo odnajdywał w tej formie założenia pokrewne jego myśleniu o sztuce. Uwagę Dormana przyciągały też przedstawienia poszerzające język teatru o plastykę i zabiegi multimedialne. Z zaangażowaniem opisywał między innymi przedstawienie baletowe Alwina Nikolaisa, zwracając uwagę na etiudową strukturę spektaklu i kompozycję obrazu plastycznego⁸.

Poszukiwania teatralne Dormana znalazły wyraz w poetyce takich przedstawień, jak *Krawiec Niteczka, Która godzina?*, *Szczęśliwy książe*, *Kandyd*, stanowiących interesujące przykłady poszerzania ówczesnej estetyki teatru lalek oraz metod uprawiania teatru dla dzieci i młodzieży. Postulowana przez Dormana koncepcja teatru zawiodła go również ku eksperymentalnym działaniom teatralnym, których istotą było przekraczanie granic teatru, tworzenie sytuacji spotkania z małymi widzami na kształt parateatralnych zdarzeń pobudzających kreatywność i postawę twórczą dzieci, działanie na styku teatru i przedszkola, sceny teatralnej i sceny dziecięcej wyobraźni. Ze śmiałości złożenia idei wychowania przez teatr i teatru z ducha zabawy dziecięcej z praktykami artystycznymi spod znaku zwrotu performatywnego powstały eksperymenty teatralno-pedagogiczne *Kaczka i Hamlet* oraz *Konik*. Dziś możemy nazwać je pierwszymi polskimi projektami pedagogiki teatru, które zwróciły się ku widzowi dziecięcemu jako autonomicznemu podmiotowi sztuki oraz współtwórcy dzieła nie danego jako gotowe widowisko, ale rodzącego się i wydarzającego w wyniku współobecności aktora i widza oraz spotkania świata teatralnego z wyobrażeniami uruchomionymi w dziecięcej imaginacji. To właśnie przy okazji tych eksperymentów Dorman zadawał sam sobie pytanie: „Gdzie przebiega granica między dzieckiem i dorosłym w percepcji dzieła sztuki? Czy w ogóle jest taka granica?”⁹.

⁸ J. Dorman, *Moje spotkanie z Paryżem*, cyt. za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, op. cit., s. 205.

⁹ J. Dorman, *Mój teatr. Szkic pracy dla wydawnictwa „Śląsk”*, [w:] Iwona Dowsilas, *Napisz jak pamiętasz. Listy artysty*, Będzin 2012, s. 61.

W maszynopisie uwag na temat przestrzeni poetyckiej i geograficznej w teatrze dla dzieci Dorman notował:

Można bez obaw powiedzieć, że obecnie nie ma młodego teatru, który nie usiłuje wychodzić poza ramy teatru, w stronę zjawisk parateatralnych, na pograniczu sztuki i życia. Natomiast dzisiejsza publiczność coraz częściej jest istotnym, konstruktywnym elementem widowiska. Czy mój teatr, moja koncepcja teatru daleka jest od tej „mody”? Nie¹⁰.

Pod wpływem własnych doświadczeń teatralnych, jeszcze z okresu tworzenia teatru z dziećmi, jak i nowych zjawisk w teatrze polskim i zagranicznym, określanym mianem drugiej reformy teatru, Dorman dostrzegał potrzebę teatralnego dyskursu wokół zmiany statusu widza z biernego „oglądacza” w zaangażowanego uczestnika, stosowania nowych strategii estetycznych, ale też organizacyjnych, promocyjnych, które wzmocnią aktywność widzów i otworzą drogę dla twórczej percepcji sztuki. Już w latach 60., tak naprawdę na początku rozwoju polskiej telewizji, Dorman zauważał, że rozwój środków masowego przekazu, szczególnie telewizji, niesie niebezpieczeństwo wzmocnienia wzorca biernego oglądania oferowanych produktów kultury. W zapisie uwag o próbach do *Kandyda* użył przywołanego w tytule tego artykułu hasła „zatrudnić widza”. Pisał: „Ogólne stwierdzenie biernej postawy współczesnego odbiorcy (słuchacze radia i «oglądacze» telewizji) skłoniło nas do podjęcia wszelkich kroków, aby przede wszystkim «zatrudnić» widza. Nawet bez zgody widza”¹¹.

Podejmując starania o to, aby zatrudnić widza, Dorman równocześnie walczył o wyzwolenie mocy performatywnej teatru. Erika Fischer-Lichte zwraca uwagę, że przełom performatywny w sztuce lat 60. XX wieku przyczynił się do rozwoju zabiegów inscenizacyjnych badających różne typy kontaktu między aktorami i widzami (np. relacje dystansu i bliskości, publicznego i prywatnego), procesy budowania wspólnoty oraz zamiany ról między

¹⁰ J. Dorman, *Wychowanie przez sztukę. Przestrzeń poetycka i przestrzeń geograficzna w teatrze dla dzieci i młodzieży* (maszynopis); cyt. za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, op. cit., s. 227.

¹¹ J. Dorman, *Kandyd wg Woltera* (scenariusz); cyt. za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, op. cit., s. 238.

nimi¹². Zabiegi intensyfikujące performatywność przestrzeni teatralnej sprzyjały dynamice procesów percepcji, zmianie porządków postrzegania (reprezentacji i obecności) i uwolnieniu asocjacyjnego, wrażeniowego trybu odbioru – a taki, zdaniem Dormana, pozwala obudzić w widzu uśpioną w procesie wychowania i nauczania twórczą postawę wobec sztuki i życia oraz, jak pisała Małgorzata Semil, uodpornić go na „rzeczy gotowe”¹³.

Wspólnota tworzenia

Od słynnej realizacji *Krawca Niteczki* według Kornela Makuszyńskiego (1955), w której Dorman zerwał z teatrem iluzjonistycznym i, jak pisze Henryk Jurkowski, dojrzałe i konsekwentnie wcielił w życie swoją metodę teatralną opartą na eksponowaniu teatralności teatru¹⁴, jego styl zbliżył się, jak sygnalizowałam wcześniej, do paradygmatu teatru postdramatycznego. Zrezygnował z tradycyjnych strategii narracyjnych, niwelował przyczynowo-skutkową akcję, by proponować struktury afabularne, wzmacniające autonomiczność teatru. Intrygowało go spotkanie różnych tekstów, zderzenie ich sensów, walorów emocjonalnych oraz rytmów. Sięgał po Oscara Wilde’a, Maurice’a Maeterlincka, Williama Shakespeare’a, Woltera, Witkacego, Bertolta Brechta i Samuela Becketta. Śmiało inkrustował przedstawienia zarówno dziecięcymi wyliczankami, wierszami ludowymi, jak i fragmentami literackimi nasyconymi groteską, ironią, tekstami – komentarzami (liczne napisy włączone w scenografię oraz kostiumy bohaterów, jak choćby „tragedia optymistyczna” – tekst na koszulce bohatera *Budy jarmarcznej. Dwunastu*). Bliska mu była poetyka kolażu, oparta na sekwencjach surrealistycznych obrazów, antyiluzjonistycznych scenach i zdarzeniach, nasyconych intertekstualną grą z wyobraźnią odbiorcy. Helmut Kajzar z pasją zanotował po obejrzeniu *Szczęśliwego księcia* Dormana:

Na scenie mówi się. Mówi się fragmenty z Oscara Wilde’a, Brechta, Becketta, Andersena (o dziewczynce z zapałkami). Są to właściwie cytaty

¹² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 61.

¹³ M. Semil, *Przegląd dramaturgii dziecięcej*, „Dialog” 1968, nr 12, s. 126 (na temat spektaklu: *Kaczka i Hamlet*).

¹⁴ H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 217–240.

wybrane według tajemniczego klucza. Tajemnicę ich doboru posiada jedynie Dorman. To są jego zaklęcia. I jako teksty magiczne nie mogą być przeżywane. Gra się je, ubarwia, przytacza, śpiewa, recytuje pojedynczo i chóralnie, niektóre tylko zdania na moment przymierza się. [...] Był to spektakl bez iluzji. Nie było widać nawet wysiłku, trudu wywołania jej¹⁵.

Dorman wielokrotnie podkreślał, że „szuka” tych wszystkich dróg, gdzie niepotrzebna jest iluzja, która każe wierzyć widowni w udawaną grę aktorów i w dekoracje¹⁶.

W jego autorskich przedstawieniach tekst stanowił tylko „materiał do autonomicznej konstrukcji teatralnej; był jednym ze źródeł inspiracji, wyzwającym w wyobraźni inscenizatora całą sieć skojarzeń, swoistą trampoliną, od której ta wyobraźnia się odbija” – pisał Zbigniew Osiński¹⁷. Teatr nie miał służyć naśladowczemu przedstawieniu akcji, tak powszechnemu w ówczesnym teatrze dla dzieci, ale stanowić pole do eksplorowania teatralności sytuacji spotkania aktorów i widzów oraz teatralnego potencjału tematów, motywów, sytuacji swobodnie połączonych z inspirującymi je tekstami. Dlatego stałą cechą przedstawień uczynił Dorman model gry jak w komedii dell'arte i jarmarcznym widowisku. U niego aktor nie grał postaci, nie tworzył roli opartej na psychologicznym prawdopodobieństwie, nie utożsamiał się z postacią, ale przekazywał obraz postaci, opowiadał kogoś. Działal własnym ciałem, lalką, przedmiotem, znakiem plastycznym, rytmem, powtórzeniem, by tworzyć na scenie złożoną konfigurację fragmentów tekstu i materialności teatru, by tkąć sieć aluzji i asocjacji. Kiedy wyreżyserował *Niezwykłą przygodę Pana Kleksa* (1966) w krakowskim Teatrze Groteska, zarówno organizatorzy widowni, jak i nauczyciele uporczywie zadawali pytania o sens przedstawienia, o treść, bo zamiast uporządkowanej historii zaproponował otwartą strukturę sceniczną z Trupą Pana Dropsa i dziewczyną poszukującą zaginionego Alojzego w roli głównej. Swobodnie zmontowane fragmen-

¹⁵ H. Kajzar, *O teatrze Dormana*, [w:] idem, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977, s. 252–253.

¹⁶ J. Dorman, *Moje credo*, „Polska” 1969, nr 6. Przedruk [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX w.*, W. Dudzik (red.), Warszawa 2007, s. 41–47.

¹⁷ Z. Osiński, *Teatr Dormana*, [w:] *Teatr Dzieci Zagłębia – 30 lat*, Będzin 1975, s. 55.

ty utworów Brzechwy, inkrustowane dziecięcymi wyliczankami i rymowankami, rodziły radość uczestnictwa w przedstawieniu, w którym teatr i zabawa to przenikające się żywioły, wzajemnie się wzmacniające i osłabiające. Przedstawienie zdjęto z afisza, bo dorosła część publiczności czuła się zdezorientowana tym, że nie można odnieść się do niego w kategoriach rozumienia treści, fabuły. Tymczasem Tadeusz Kudliński zwracał uwagę, że należało raczej pytać dzieci, czy „BAWIŁY SIĘ w teatrze dobrze”, i nie bać się traktować tego kryterium jako rozstrzygające¹⁸. Teatr zrywający z „artyzmem dorosłych”¹⁹ inspirował małego i młodego widza do wytwarzania znaczeń, tak jak odbywa się to w swobodnej zabawie, w chwilach własnej twórczości – na drodze swobodnych skojarzeń, spontanicznych przejść między obrazami wyobraźni, asocjacji, które pozwalają poczuć radość z rodzących się tu i teraz splotów obrazów, sytuacji i znaczeń, a w efekcie ze współuczestniczenia w konstytuowaniu scenicznego zdarzenia.

Jednym z bardzo ciekawych przykładów wykorzystania przez Dormana wielu pomysłów, ustanawiających i umacniających wspólnotę twórczą między aktorami i widzami, było przedstawienie *Młynek do kawy* z 1962 roku. Tekst Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego już swoją epizodyczną konstrukcją wspierał Dormana w tym, aby odrzucić przedstawianie przygód tytułowego młynka, wzmocnić fantazyjno-groteskowy charakter świata i zaakcentować problem urzeczowienia człowieka²⁰. Widowisko miało być jak kościec, „na którym widz będzie mógł zawiesić własne skojarzenia otrzymane podczas projekcji elementów dodatkowych”²¹. I tu rozpoczyna się ciekawa historia wystawienia *Młynka do kawy*. Dorman podjął spójne i precyzyjnie połączone działania we wszystkich możliwych obszarach, w których pojawia się lub może zaistnieć teatr. Dzisiaj uznalibyśmy je za nowoczesne formy renegotjacji komunikacji teatralnej. Rozbudował sferę doświadczenia przedstawienia o różne elementy usytuowane na zewnątrz spektaklu, poza przestrzenią

¹⁸ T. Kudliński [w:] *Teatr Dzieci...*, op. cit., s. 51.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ M. Jodłowski, *Nie tylko o „Młynku do kawy”*, [w:] *Teatr Dzieci...*, op. cit., s. 83.

²¹ Cytat za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, op. cit., s. 256–270.

i czasem bezpośredniego spotkania teatralnego. Liczne plakaty wywieszane w szkołach były już pierwszym znakiem teatralnym, który nie tylko zapowiadał przedstawienie, ale był pierwszym elementem gry z widzem, z jego oczekiwaniami i przyzwyczajeniami. Plakat miał ilustracyjną formę, był na nim po prostu młynek do kawy. Ale, ku zaskoczeniu widzów, taki młynek nigdy nie pojawił się na scenie. Program, wystawa w foyer czy bilet w formie biletu kolejowego przygotowane były tak, aby widz zobaczył w nich elementy, których nie użyto w przedstawieniu. Na przykład w kilku wersjach kolorowych programów umieszczono fragmenty z Gałczyńskiego, które nie padały ze sceny. Istotą tych zabiegów było tworzenie sieci skojarzeń, nakładanie jednych wyobrażeń na drugie, zderzenie znaczeń pochodzących z różnych źródeł, nie tylko wywoływanych przez samo przedstawienie. Rodziło się wrażenie, że rzeczywistość teatralna spektaklu jest zawieszona między realnym życiem a fikcją sceniczną, że aktor i widz poruszają się między realnością i iluzją. Zaskakiwał początek spektaklu, bo dzieci zastawały scenę rozgrzebaną, zawaloną nieuporządkowanymi rekwizytami, dekoracjami, które ktoś przynosił z miejsca na miejsce. W uwagach do inscenizacji Dorman pisał: „Widz powinien znaleźć w tej atmosferze pośrednie miejsce: obserwatora i malkontenta. Nieład ma drażnić, ale i prowadzić w stronę zainteresowania”²².

Wszystkie te zabiegi wywoływały stan podwyższonej uwagi, czyniły tematem moment stawania się teatru, przejścia od codzienności do rzeczywistości teatralnej, zaskakiwały dzieci i wytworzały reakcje emocjonalne – zainteresowanie, oczekiwanie, znużenie, dezorientację. Nadawały całej sytuacji wymiar liminalny. Kiedy horyzont przysłonił sceniczny bałagan, na dzieci czekała kolejna niespodzianka. Tytułowym Młynkiem do kawy był siedzący w milczeniu na proscenium aktor (Józef Czopnik), który po prostu patrzył w oczy widowni. Sama postać Młynka i jego przygody były w efekcie wypadkową elementów pozascenicznych, obrazów teatralnych – często nieuchwytnych, opartych na rytmicznych

²² Ibidem.

powtórzeniach oraz asocjacji uruchomionych przez całokształt teatralnych zabiegów. Jurkowski tak opisywał proces percepcji przedstawień Dormana:

Dorman oczekuje od widza nie tyle zrozumienia jego przedstawień, co współuczestnictwa w spotkaniu teatralnym, którego celem jest wspólne doświadczenie liryczne. Jakość jego jest zależna od postawy widza, od tego, czy widz zechce poddać się atmosferze teatralnej przedstawienia i odnaleźć jego sens we własnym przeżyciu, w skojarzeniach, które wzbudzą w nim postaci, zdarzenie, rekwizyty-symbole²³.

Twórca Teatru Dzieci Zagłębia wykorzystywał znoszenie przeciwieństw sztuka/rzeczywistość, estetyczne/nieestetyczne oraz zaskoczenie, dezorientację i zmiany rytmu do pobudzania czynnej, twórczej postawy dziecka wobec rzeczywistości teatralnej, do aktywnej percepcji, która uruchamia proces tworzenia znaczeń na drodze wolnych asocjacji, a nie rozumiejącej kontemplacji i interpretacji. Odważne i reformatorskie podejście Dormana opierało się na tym, że dziecko jako widz otrzymywało status performerera, który w toku przedstawienia swobodnie posługuje się narzędziem, jakim jest wyobraźnia. To na poziomie wyobraźni widza przedstawienie zyskiwało spójność. Ważniejsze dla tak postrzeganego widza jest doświadczenie kreowania rzeczywistości teatralnej w jej teraźniejszości i włączanie w ten proces własnych przeżyć, emocji, wyobrażeń, asocjacji, a nie odczytywanie sensów w celu zrozumienia przedstawienia.

Jeszcze mocniej, wyraziściej i w bardzo eksperymentalnej formie Dorman wzmacniał performatywne aspekty procesu odbioru przedstawienia w nowatorskich, nawet z dzisiejszej perspektywy, parateatralnych akcjach przygotowanych dla dzieci przedszkolnych – *Kaczce i Hamlecie* oraz *Koniku*. Impulsem do tych działań były podstawowe i cały czas aktualne pytania: jak wprowadzać dziecko w świat sztuki oraz w jakich warunkach powinna odbywać się inicjacja teatralna? W *Kaczce i Hamlecie* oraz osławionym *Koniku*, który najpierw był zgrabnie wymyśloną i opublikowaną mistyfikacją (skrupulatnie opisany pomysł zrealizowany został

²³ H. Jurkowski, op. cit.

w 1975 r.)²⁴, zaczyn teatralnego zdarzenia stanowiło znalezienie punktu styku pomiędzy rzeczywistością dziecka (przedszkolem) a teatrem oraz poszerzenie czasu, przestrzeni i form partycypacji dziecka w wydarzeniu artystycznym, jakim jest przedstawienie. Dorman odwołał się ponownie do strategii zabawy i zdecydował się równocześnie na wyjście poza mury teatru, ale nie po to, aby zagrać przedstawienie, jak ma to miejsce w spektaklach objazdowych. Jego celem było stworzenie zdarzenia o zupełnie nowej jakości, dlatego początkiem eksperymentów teatralno-pedagogicznych było spotkanie z dziećmi w bliskiej im przestrzeni przedszkola. W świat codziennych zabaw i zajęć wchodził aktor z przedmiotem.

W *Kaczce i Hamlecie* wszystko zaczynało się od pozostawienia w dwóch przedszkolach kaczek, które przez dwa tygodnie towarzyszyły dzieciom w ich zabawach, pomysłach, codziennych czynnościach (nauczycielki prowadziły zeszyty obserwacji zachowań dzieci). Potem kaczki wróciły do teatru. Dzieci biorące udział w eksperymencie przyszły tam na przedstawienie. Na scenie zobaczyły swoje kaczki jako główne bohaterki widowiska opartego na ciągu zabaw, rytuałów gier dziecięcych, wyliczanek, piosenek i dziecięcego współzawodnictwa. Zabawowy aspekt eksperymentu i eksperymentalny aspekt zabawy wzmacniały się nawzajem. Napięcie i zaangażowanie dzieci pobudzał podział na dwie grupy – każdą z nich wyróżniała czapka w kolorze zgodnym z barwą kaczki, która towarzyszyła dzieciom w przedszkolu. Dorman integralnie połączył proces powstawania więzi emocjonalnej ze znakiem teatralnym w przestrzeni niesceniczej z przedstawionymi na scenie działaniami aktorów wokół tego samego znaku. Przedmioty – kaczki – stawały się dla dzieci namacalnie teraźniejsze. Wchodząc w wytwarzaną przez nie atmosferę, dzieci wkraczały w performatywną przestrzeń teatru, w której przedmioty promienieją czymś więcej niż tym, co można zobaczyć lub usłyszeć, czymś, co działa pomiędzy owym przedmiotem, a postrzegającym go podmiotem, co nasycone jest przeżyciami, emocjami, asocjacjami z przedszkol-

²⁴ J. Dorman, *Konik i teoryjka o teatrze dla dzieci*, „Teatr” 1968, nr 11.

nych spotkań. Znamienne są opowieści zbierane przez Dormana i jego zespół po *Kaczce i Hamlecie*, w których dzieci opisywały wydarzenia i sytuacje z przedstawienia. Wiele z nich wcale nie miało miejsca na scenie. Ale zdarzyły się, rozegrały się na styku spektaklu i wyobraźni, były nie mniej realne niż zagrane przez aktorów. Przedstawienie traciło w efekcie cechy skończonego dzieła, a przybierało formę zdarzenia, które czerpie siłę z aktu percepcji, kieruje uwagę małego widza na niego samego jako twórcę wydarzenia teatralnego.

W *Koniku*, który premierę miał najpierw w wyobraźni Dormana i świetnie spreparowanym tekście w „Teatrze”, nie dziecko miało przyjść do teatru, ale teatr miał przyjść do dziecka. Pomysł na *Konika* miał kilka wcieleń²⁵. Jedno z nich opierało się na spotkaniu dziecka z przedmiotem przyniesionym do przedszkola ze świata teatru. Jednak, inaczej niż w *Kaczce i Hamlecie*, dzieci spotykały się tym razem z aktorem ożywiającym przyniesionego konika. Aktor powracał z konikiem jeszcze trzy razy, za każdym razem z innym. Ważne było trzecie i czwarte spotkanie, ponieważ aktor przynosił z sobą przedmiot owinięty papierem, tak, że był on całkowicie zakryty (rodzi to skojarzenie z ambalażami Kantora). Dzieci przeczuwały jednak, że jest to koń. Powtarzalność spotkań wyzwoliła w nich oczekiwanie, uruchomiła ich wyobraźnię tak mocno, że podczas czwartej wizyty wyjęły z papieru deskę i cztery patyki, bez problemu zmienione w konia. Po cyklu wizyt aktora w przedszkolu przedstawienie w teatrze (uruchamiające różne miejsca w budynku) było naturalną kontynuacją przedszkolnych zabaw teatralnych. Henryk Jurkowski tak opisywał to przedstawienie:

Dzieci w niewielkiej grupie wchodziły do pomieszczenia, zaaranżowanego na mały cyrkowy namiot. Siadały pod ścianami namiotu, patrzyły na arenę, na której znajdował się mały konik-zabawka. Wokół areny pojawiały się różne postaci w kostiumach teatralnych z dawnych przedstawień Dormana. Wśród nich Niedźwiedź i Diabeł, którzy pragnęli zdobyć konia dla siebie. [...] Dzieci oglądały rewię Dormanowskich postaci, ale w pamięci pozostał im konik i jego znaczenie dla każdego człowieka. [...] Spośród przypadkowych tekstów Brechta, Woltera i Gałczyńskiego

²⁵ Ibidem, s. 256–270.

dzieci wyłowiły sprawę najistotniejszą – dążenie człowieka do zaspokojenia idealnych marzeń²⁶.

Zbierane przez zespół po przedstawieniu rysunki dzieci i zapamiętane rozmowy były najlepszym dowodem na bardzo indywidualny odbiór tego spektaklu, na intensywną aktywność wyobraźni, swobodnie budującej u każdego dziecka autonomiczne, własne widowisko. Niosło ono niezwykle cenne doznanie fascynacji – zarówno światem teatru, jak i otaczającą rzeczywistością, w którą można przenosić budzone poprzez teatr i w teatrze marzenia.

Widz wprowadzony w ruch

Kiedy w 1972 roku Dorman realizował *Kandyda* w Teatrze Lalka w Warszawie, miał świadomość, że pomysł wypracowany wraz z synem, Jackiem Dormanem, architektem, ma znamiona nowoczesnego projektu teatru włączającego się w bieg życia. Spektakl rodził się podczas remontu warszawskiej sceny lalkowej, premiery nie można było przesunąć na inny termin z powodu zbliżającego się powrotu artysty do Francji, gdzie przebywał na stałe, i to właśnie zaważyło na decyzji, aby zaryzykować i zgodnie z tendencjami teatru eksperymentalnego wyprowadzić widzów poza klasyczną przestrzeń sceniczną. By stworzyć warunki do uruchomienia ich aktywności nie tylko na poziomie mentalnym, ale również motorycznym. Widz został wprowadzony w ruch.

Zasada inscenizacyjna *Kandyda* opierała się na podzieleniu poszczególnych przygód Wolterowskiego bohatera na epizody rozgrywane w osobnych miejscach – w foyer, garderobie, między rampą sceny a krzesłami. To wymagało zaplanowania porządku prezentacji, ruchu widzów, połączeń między poszczególnymi częściami, wreszcie systemu oglądania spektaklu przez widzów. Nie byłby ten pomysł aż tak intrygujący, gdyby nie istotne założenie: wszystkie sceny z *Kandyda* rozgrywają się równocześnie, a poszczególne grupy widzów (wpuszczane na przedstawienie w odpowiednich odstępach, zgodnie z godziną podaną na bilecie) przemieszczają się od jednego miejsca akcji do drugiego przy nieustających, równoczesnych

²⁶ H. Jurkowski, op. cit., s. 228.

odgłosach ze wszystkich miejsc zdarzeń. Symultaniczna akcja widowiska toczyła się polifonicznie; w efekcie powstawała rzeczywistość pełna szumów, słownego kolażu, nakładających się dźwięków. Widzowie mogli czuć się nie tylko zaskoczeni, ale też wytraćeni z poczucia bezpieczeństwa i spokoju, charakterystycznego dla klasycznej sytuacji teatralnej, zachowującej nienaruszalny podział na teren gry i widownię. Jedna ze scen była na przykład rozegrana w ten sposób, że widzowie zamknięci w garderobie zamiast oglądać kolejną przygodę Wolerowskiego bohatera, słuchali dialogów i dźwięków ze sceny granej w tym czasie w innym pomieszczeniu. Ten fragment uruchamiał percepcję charakterystyczną dla słuchowiska. Wędrując dalej po mansjonach docierali po jakimś czasie do miejsca, gdzie toczyła się odsłuchana wcześniej scena, i powtórnie brali w niej udział, tym razem już oglądając ją w pełnym wymiarze teatralnym. Zapamiętane wrażenia słuchowe i wywołane nimi obrazy oraz zastosowane powtórzenie nie tylko wzbogacały akcję sceniczną, ale też stawiały w centrum uwagi samo zagadnienie odbioru, skłaniały do refleksji nad kondycją widza i jego współtwórczą rolą w widowisku. Widzowie mieli zapewne jeszcze w pamięci, że w tym właśnie momencie inni odbiorcy są słuchaczami sceny, którą ci oglądają. Desynchronizacja percepcji widza uwrażliwiała go także na oddziaływanie pojedynczych elementów przedstawienia i wielość ścieżek, którymi mogą podążać widzowie za sprawą asocjacji budzonych przez kolejne fragmenty widowiska.

W *Kandydzie* Dorman zastosował to, co Fischer-Lichte nazywa strategiami intensyfikującymi performatywność przestrzeni. Przestrzeń teatralna nie miała zamkniętej struktury, nie była dziełem gotowym. Jej ostateczny kształt rodził się w ruchu odbiorców i w wyniku nałożenia wyglądu oraz znaczeń nadanych przez twórców z tymi, które wytworzyli sami widzowie. Przedmiotem uwagi odbiorców stawała się zatem nie tyle opowieść o Kandydzie, ile raczej sam teatr, całe skomplikowanie i niestabilność sytuacji komunikacyjnej, którą wytwarzało przedstawienie, oraz przestrzenna forma tej komunikacji. Widz w istocie mógł czuć się zatrudniony w tej nieprzewidywalnej przestrzeni performatywnej. Erika Fischer-Lichte pisze:

Autopoiesis pętli feedbacku, widoczna dla uczestników przedstawienia, zwłaszcza kiedy dochodzi do zamiany ról między wykonawcami a widzami, otwiera przed wszystkimi możliwość doświadczania w czasie przedstawienia samego siebie jako podmiotu, który ma wpływ na działania i postawy innych, a zarazem takiego, którego działanie i postawa zależy od innych²⁷.

W uwagach do inscenizacji *Kandyda* Dorman notował:

Może się wydawać, że takie „sztuczne” wyrwanie widza z krzesła jest tylko „chwytym”, innowacją i nic więcej. [...] Musiałem bronić transpozycji teatru na nową przestrzeń teatralną. Przypomniałem więc, że przecież procesje, jakie odbywają się wokół drewnianego kościółka, to forma przyjęta, nie dziwna²⁸.

W ten rytualny kontekst wpisywał się również ostatni akt przedstawienia, czyli przemarsz aktorów, reżysera i widzów do kawiarni, gdzie odbywało się spotkanie. Przedstawienie naturalnie przechodziło w żywą dyskusję o teatrze, co jeszcze mocniej eksponowało, że jest ono „bardziej dzielonym niż pokazywanym doświadczeniem, bardziej manifestacją niż sygnifikacją, bardziej energetyką niż informacją”²⁹. Widowisko przesuwało się ku biegunowi performatywnemu, zmieniało w zdarzenie, które zasadzało się na wzmacnianiu efektu cielesnej współobecności wykonawców i odbiorców oraz sprawczej roli widza. *Kandyd* Dormana zrywał z teatrem reprezentacji na rzecz teatru, w którym tu i teraz aktywnie ustanawiana jest rzeczywistość, zawieszona między sztuką i życiem, iluzją i realnością. Dla Dormana bardzo ważne było to, aby tak tworzona rzeczywistość prowokowała do zadawania pytań, choć nie zawsze znajduje się na nie jasne odpowiedzi, żeby wywoływała silne emocje i zaangażowanie, które przewyciężą skłonność do odbioru opartego wyłącznie na rozumiejącej interpretacji, wpisanej niejednokrotnie w schematy percepcji sztuki. Tworzył on teatr, którego performatywna moc ocalała sprawczość i kreatywność widza w każdym wieku.

²⁷ E. Ficher-Lichte, op. cit. s. 265.

²⁸ Cyt. za: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, op. cit., s. 234.

²⁹ H.T. Lehmann, op. cit., s. 132.

W swoich wypowiedziach o teatrze Dorman zwracał uwagę na to, że teatr nie ma definiować myślenia, ale powinien zmuszać do myślenia, otwierać się na tworzenie wspólnej przestrzeni doświadczenia, w której każdy widz, tak dziecko, jak i dorosły, ma szansę konstruować swój własny spektakl – oraz, parafrazując jedną z jego bardzo trafnych wypowiedzi, jak najdłużej pozostawiać w sferze własnych „urojeń”, aby nie kostniał psychicznie.

Bibliografia

- Dorman J., *Moje credo*, „Polska” 1969, nr 6. Przedruk w: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX w.*, W. Dudzik (red.), Warszawa 2007, s. 41–47.
- Ficher-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugi-
era, Kraków 2008.
- Jurkowski H., *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 217–240.
- Kajzar H., *O teatrze Dormana*, [w:] tenże, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977.
- Lehmann H.T., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2009.
- Miłobędzka K., *Teatr Jana Dormana*, Poznań 1990.
- Teatr Dzieci Zagłębia – 30 lat*, Będzin 1975.
- Tomaszewska E., *Jan Dorman – poeta teatru*, Katowice 2010.
- Tomaszewska E., *Jan Dorman – własną drogą*, Katowice 2012.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2011.
- Żardecki W., *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru*,
Lublin 2012.