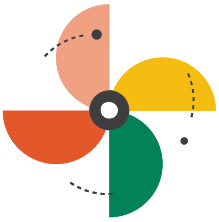
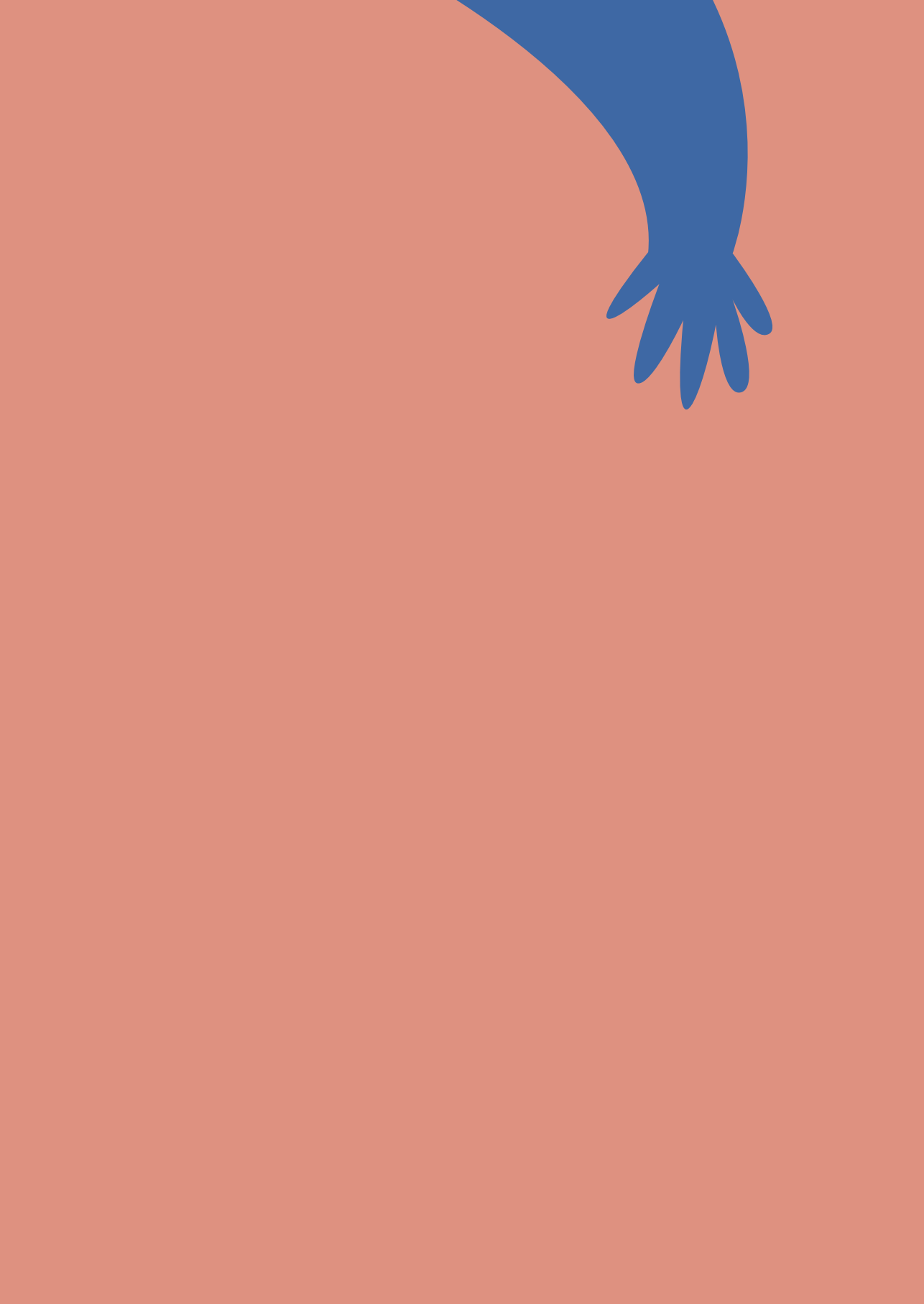


23.
biennale sztuki
dla dziecka

Poznań 24-30.05.2021



SPIS TREŚCI

5 Wstęp

9 Półmetek

19 Festiwal

51 Obserwatorium Sztuki dla Dziecka

85 Konkurs na wydarzenie artystyczne

89 Książka *Spotkanie jako sztuka*

95 Kalendarium

103 Zespół

Nikt, ale to absolutnie nikt nie mógł się spodziewać, że 23. Biennale Sztuki dla Dziecka poświęcone zgłębianiu i ukazywaniu relacji pomiędzy spotkaniem a sztuką odbędzie się w warunkach wykluczających najbardziej oczywisty aspekt takich związków, jasno określony w definicji słowa „spotkanie" w Wielkim Słowniku Języka Polskiego: to „zdarzenie polegające na tym, że osoby zjawiają się w jakimś miejscu, aby następnie wspólnie spędzić ze sobą w jakiś sposób czas". W kontekście naszego tematu: aby wspólnie spędzić ze sobą czas na tworzeniu. Tak widzieliśmy 23. Biennale jeszcze w lutym 2020. A potem zaczęło dziać się coś nieoczekiwanego...

Przez kolejne półtora roku nieustannie mieliśmy nadzieję, że wszystko wkrótce wróci do normalności. Że może na Półmetku Biennale, a jeżeli nie, to już na pewno w następnym roku na Festiwalu spotkamy się jak gdyby nigdy nic w fizycznej rzeczywistości, która podczas pandemii przybrała wdzięczne imię realu. Udawało się to częściowo, jednak fakt zamknięcia drogi do bycia razem w jednym miejscu i czasie zmuszał nas do nieustannego poszukiwania innych dróg. Tym innym możliwym obszarem okazał się w oczywisty sposób Internet. Medium, które sprawia, że osoby odległe i odseparowane od siebie mogą spotykać się w wirtualnej przestrzeni. Historia dwóch lat organizowania tego Biennale to opowieść o nadziei, a zarazem o nieustannym trudzie, aby niezależnie od tego, jakie byłyby postępy pandemii, sztuka postrzegana jako spotkanie mogła się wydarzyć.

Piszący te słowa zaczynał swoje zawodowe spotkanie z Biennale Sztuki dla Dziecka blisko 30 lat temu. Organizacja każdej kolejnej edycji była przygodą i w znacznej mierze podróżą w nieznane. Eksplorując tę metaforę, można powiedzieć, że o ile do tej pory wędrowaliśmy po ziemi, to 23. Biennale było wyprawą w kierunku jakiejś odległej i zupełnie nierozpoznanej planety.

Mimo tak niezwykłej i nieprzewidywalnej sytuacji udało nam się w zasadzie osiągnąć wszystko, co zamierzyliśmy, chociaż niekoniecznie w planowanej przestrzeni i formie. Praca nad 23. Biennale była zupełnie inna niż zwykle, dużo trudniejsza: wymagała przede wszystkim ponadprzeciętnie elastycznego podejścia i otwartości na zmianę. Praktycznie cały czas od marca 2020 pracowaliśmy równolegle nad kilkoma wariantami wydarzenia, wybierając te rozwiązania, które okazywały się w danej chwili możliwe.

Piszę to, aby powiedzieć, że nie dałoby się tego wszystkiego osiągnąć, gdyby nie trud i zapał ludzi tworzących Biennale. Gorąco im wszystkim dziękuję: producentce, a zarazem mojej zastępczyni w Centrum Agacie Igiel, koordynatorce programu Joannie Żygowskiej, czuwającej nad finansami Małgorzacie Ambroży oraz wszystkim innym, którzy swoją pracą i pasją przyczynili się do tego, że wbrew wszelakim przeszkodom to 23. Biennale Sztuki dla Dziecka tak pięknie się odbyło. W sposób – i tu kolejne pandemiczne słowo – hybrydowy udało nam się jednak z Państwem spotkać. Jednym z efektów tego spotkania jest katalog, który trzymają Państwo właśnie w rękach lub widzą na ekranach. Życzę dobrej lektury.

Jerzy Moszkowicz
dyrektor 23. Biennale Sztuki dla Dziecka

Temat przewodni 23. Biennale Sztuki dla Dziecka brzmi „Spotkanie jako sztuka". Tytułowe słowa: „spotkanie" i „sztuka" łączy tworzenie. Tworzenie relacji, czyli kreowanie przestrzeni spotkania między ludźmi, oraz tworzenie rozumiane w kontekście działań artystycznych.

W ramach dwuletniego projektu prezentowaliśmy wydarzenia artystyczne, które zaistniały dzięki spotkaniu dorosłych artystów i dzieci. W procesie powstania dzieła dzieci pełniły rozmaite funkcje – od współtwórców i współuczestników procesu twórczego, przez konsultantów, po pośrednią lub bezpośrednią inspirację. Interesowały nas nowe jakości, które osiągamy, gdy świadomie przeżywane spotkanie jest znaczącym elementem artystycznego działania.

Temat „Spotkanie jako sztuka" dotyczy również zagadnień partycypacji i sprawczości dzieci w relacjach z dorosłymi, także w obszarze tworzenia. W rozważaniach na ten temat użyteczne i inspirujące okazały się współczesne badania na temat dziecka i dzieciństwa, szczególnie *childhood studies,* uwypuklające takie zagadnienia jak etyka we współpracy międzypokoleniowej i przypominające o wyzwaniach, przed jakimi stają dorośli twórcy i twórczynie.

Praktycznym narzędziem, które pomaga z refleksją spojrzeć na wydarzenia artystyczne, prezentowane podczas 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, jest drabina partycypacji dzieci Rogera Harta omówiona w książce *Spotkanie jako sztuka* przez Aleksandrę Zalewską-Królak. Pierwsze stopnie owej drabiny (manipulacja, dekoracja, tokenizm) świadczą o braku partycypacji, a kolejne – poinformowanie dzieci o założeniach projektu, konsultacje z nimi na temat uczestniczenia w działaniu, wspólne decydowanie, inicjowanie działań przez dzieci, a w końcu: dzielenie się decyzjami przez dzieci i dorosłych – określają jej obszary i charakter.

Program 23. Biennale to premierowe produkcje Centrum Sztuki Dziecka, gościnne spektakle, filmy i koncerty oraz wydarzenia realizowane w ramach nowego elementu programu pod nazwą *Poznań na Biennale* (w partnerstwie z lokalnymi organizacjami pozarządowymi), który z pewnością zostanie z nami na dłużej. Szczególne miejsce pośród biennalowych premier zajęły dwa wydarzenia nagrodzone w konkursie na projekt wydarzenia artystycznego dla dzieci realizującego założenia 23. Biennale, czyli *Na łączach* oraz *Ściana z widokiem*, których twórcy do udziału w procesie twórczym zaprosili klasy szkolne i rodziny.

Wydarzenia prezentowane w ramach 23. Biennale, przede wszystkim podczas Festiwalu, pozwalają zaobserwować cały wachlarz realizacji tytułowego hasła „Spotkanie jako sztuka". Warto odnotować fakt angażowania w proces twórczy dzieci, których rodzicami są artyści i artystki. To przypadki m.in. *Contact Families Show*, *Chrząszczy w koszyku* czy wierszy Michała Zabłockiego czytanych podczas akcji *Wiersze w parkach*. Szczególny rodzaj spotkania w tworzeniu, a także wydarzenia, które nie mogłoby powstać bez nawiązania relacji między twórczyniami i ich bohaterami, stanowią filmy dokumentalne dla młodej widowni. Choć nie jest to gatunek często wykorzystywany w twórczości dla dzieci, na 23. Biennale udało się nam pokazać dwa obrazy pełnometrażowe: *Brudną robotę* i *Ostatnie dni nad morzem* oraz zestaw miniatur filmowych.

Temat „Spotkanie jako sztuka" stał się także zaproszeniem dla naszej dotychczasowej widowni do współtworzenia biennalowych wydarzeń poprzez uczestnictwo w towarzyszących im akcjach twórczych. Dotyczyło to takich działań jak: seans filmowy Barwy świata, performance *Contact Families Show*, miniserial *NASZA – misja na Marsa*, spektakl *Rozbudzanki*, słuchowisko *Redukcja hałasu* czy instalacja *Stwórz swój kawałek Biennale*.

Programowi głównemu towarzyszyły spektakle kontekstowe: *Kopciuszek* oraz *Ronja, córka zbójnika* podejmują temat porozumienia między dziećmi i rodzicami, *Ślady* są impresją na temat pamięci o własnej tożsamości i przeszłości, natomiast *Świst, gwizd, hau, hau!* oraz *Chodź na słówko* to propozycje poszerzające biennalowy program o przedstawienia dla młodszych dzieci.

Wspomniane przykłady nie wyczerpują sposobów realizacji tematu przewodniego. Dość przywołać tu choćby spektakle *Morze*, które stworzył zespół młodych i dorosłych twórców, czy *Wewnątrz / na zewnątrz* zainspirowany rozmowami dzieci. Temat relacji dzieci i dorosłych w sztuce, na podstawie biennalowych propozycji, zgłębiały uczestniczki Obserwatorium Sztuki dla Dziecka, a efekty ich dyskusji są dostępne w formie szkiców i wywiadów z twórcami, które publikujemy w tym katalogu.

Okoliczności związane z pandemią COVID-19, które zmieniły rzeczywistość społeczną na świecie, wpłynęły także na sposób realizacji 23. Biennale. Wiązało się to z koniecznością przeformułowania pierwotnych planów programowych i organizacyjnych. Tym samym temat „Spotkanie jako sztuka" w latach 2020 (kiedy to zdalnie odbył się Półmetek 23. Biennale) i 2021 (w roku festiwalu hybrydowego) nabrał dodatkowego znaczenia – wyraził potrzebę bezpośredniego spotkania drugiego człowieka oraz wspólnego uczestnictwa w wydarzeniach artystycznych. Doświadczenie zamknięcia instytucji kultury oraz pracy zdalnej przyniosło także refleksję na temat znaczenia w sztuce dla dzieci materialności i fizycznego kontaktu – tak bardzo utrudnionych z powodu obowiązujących obostrzeń sanitarnych. To właśnie w tym obszarze sztuki artyści i artystki często zapraszają do dotykania przedmiotów, zaangażowania na scenie, wspólnego tańczenia, dorysowywania czy wchodzenia w interakcję z innymi uczestnikami i uczestniczkami wydarzenia. Trudności te jednak nie zatrzymały działania, a raczej skłoniły do poszukiwania nowych form – dlatego też *Redukcja hałasu* stała się słuchowiskiem w formie spaceru, na *Wiersze w parkach* zaprosiliśmy do otwartych przestrzeni, a *Contact Families Show* to performans w optymalny sposób wykorzystujący możliwości komunikatora internetowego.

Rzeczywistość, w jakiej odbyło się 23. Biennale, skłoniła nas do poszerzenia obszaru, na jakim dostępne były wydarzenia festiwalowe, o platformę internetową i poznańskie parki. Tak też powstał projekt Biennale na wynos – dzięki któremu „kawałeczek" biennalowych wydarzeń mógł bezpośrednio zagościć w domach dzieci z całej Polski. W związku z tym modyfikacji uległa także spora część wcześniej zaplanowanych wydarzeń. Niektóre z nich przenieśliśmy na platformy internetowe – dzięki temu pokazaliśmy większą liczbę spektakli teatralnych, niż moglibyśmy to zrobić, prezentując je na żywo, np. *Chrząszcze w koszyku,* które podbiły serca biennalowej widowni. Część wydarzeń została znacząco przeformułowana w stosunku do pierwotnych założeń (np. *NASZA – misja na Marsa* czy projekt *Stwórz swój kawałek Biennale*).

Podjęte w ramach dwuletniego projektu zagadnienia partycypacji i sprawczości dzieci w obszarze sztuki do nich kierowanej to tematy, których nie można już dzisiaj pomijać, zajmując się sztuką dla młodych obiorców. Ten kierunek myślenia ma szansę zaowocować w przyszłości nowymi jakościami artystycznymi, a także świadomie osadzać twórczość dla młodej widowni w kontekście relacji społecznych pielęgnujących podejście równościowe, demokratyczne, doceniające różnorodność doświadczeń. Praca nad 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka" przyniosła wiele inspiracji, które będą miały znaczenie w realizacji kolejnych odsłon projektu w najbliższej przyszłości.

Joanna Żygowska
koordynatorka 23. Biennale Sztuki dla Dziecka

SŁOWNICZEK

Biennale Sztuki dla Dziecka – dwuletni projekt poświęcony sztuce dla dziecka w ujęciu interdyscyplinarnym. Kolejne edycje realizują nowe tematy przewodnie. Biennale ma trzy punkty kulminacyjne: Półmetek, Festiwal oraz Finale. Projektem dodatkowym w ramach Biennale jest Obserwatorium.

Półmetek Biennale Sztuki dla Dziecka – pierwszy moment kulminacyjny Biennale, spotkanie w połowie drogi do Festiwalu. W jego ramach odbywają się prezentacje artystyczne, także wydarzenia, nad którymi praca cały czas trwa, oraz półmetkowe Obserwatorium.

Festiwal Biennale Sztuki dla Dziecka – najważniejszy moment w dwuletnim biennalowym cyku, wielkie święto sztuki dla dziecka. Festiwal to tydzień pełen wydarzeń artystycznych, radości i zabawy. W jego ramach prezentowane są wydarzenia artystyczne wyprodukowane z okazji Biennale, a także wydarzenia gościnne.

Finale Biennale – ostatnie wydarzenie w ramach danej edycji Biennale. To w nim prezentujemy „na bis" wybrane wydarzenia lub pokazujemy te zupełnie nowe. Finale to także moment spotkania i rozmowy zespołu biennalowego z uczestniczkami Obserwatorium.

Obserwatorium Sztuki dla Dziecka – ma dwie odsłony: półmetkową i festiwalową. Podczas Półmetka dzieli się na Forum (część referatowo-dyskusyjna) i Pracownię (część warsztatowa). W ramach Festiwalu w Obserwatorium zbiera się grupa osób zainteresowanych sztuką dla dziecka, która uczestniczy w wydarzeniach artystycznych i dyskusjach na ich temat, a następnie przygotowuje teksty problemowe i wywiady z twórcami.

PÓŁMETEK

PÓŁMETEK 23. Biennale Sztuki dla Dziecka 22–25 X 2020

OBSERWATORIUM Sztuki dla Dziecka (22–23 X)

Pierwszy raz w historii projektu Obserwatorium odbyło się online, za pośrednictwem platformy Zoom. Bezpośrednie spotkanie uczestniczek i uczestników było niemożliwie; nowa forma kontaktu sprawiła, że w wydarzeniach wzięło udział wiele osób, które z powodu sytuacji życiowych nie mogłyby dołączyć do obserwatoryjnych dyskusji stacjonarnie.

Duże zainteresowanie spotkaniami zaproponowanymi w ramach Półmetka sprawiło, że odbyło się także Obserwatorium „na bis", w ramach którego można było raz jeszcze wziąć udział w wybranych spotkaniach PRACOWNI Obserwatorium.

PRACOWNIA Obserwatorium Sztuki dla Dziecka (22 X)

W ramach pracowni odbyło się 6 warsztatowych spotkań roboczych.

1. „Czy w szkole możliwy byłby międzypokoleniowy dialog o sztuce?" – Justyna Deszcz-Tryhubczak, Mateusz Marecki
2. „Tworzenie z dziećmi w codzienności, zabawie i sztuce współczesnej" – Kamila Wolszczak de Loo
3. „Czy zgadzamy się na to, aby rozmowa z dziećmi była luksusem w społeczeństwie, w szkole i w rodzinie? – Wiktoria Siedlecka-Dorosz
4. „Partycypacja dzieci w sztuce, czyli co może dać wspinanie się po szczeblach drabiny Harta" – Aleksandra Zalewska-Królak
5. „Gdzie popełniłam błąd, czyli jak nie pracować z dziećmi" – Ewa Jałochowska
6. „Jak komunikować się z rodzinami, aby wspierać rozwój widowni (przegląd wybranych zagadnień)" – Anna Tuderek

FORUM Obserwatorium Sztuki dla Dziecka (23 X)

W ramach FORUM odbyło się 6 wystąpień.

1. „Sztuka szacunku. Co teksty Janusza Korczaka mówią nam o współczesnej sztuce dla dziecka", Anna Czernow
2. „Korczakowski «Mały Przegląd»: pisanie, spotkanie, kooperacja", Marta Rakoczy
3. „Sprawczość dzieci we współpracy z dorosłymi. Partycypacja w sztuce", Aleksandra Zalewska-Królak
4. „Przekraczanie granic. O spotkaniu z dzieckiem", Weronika Idzikowska
5. „W poszukiwaniu sprawczego dziecka. *Childhood studies* i problemy z podmiotem badań", Ewa Maciejewska-Mroczek
6. „Spotkanie jako sztuka a badania poświęcone literaturze dla dzieci w perspektywie posthumanistycznej", Justyna Deszcz-Tryhubczak

Każdemu z wystąpień towarzyszyła dyskusja moderowana przez Joannę Żygowską.

Miting artystów biorących udział w Konkursie na wydarzenie artystyczne (24-25 X)

Więcej informacji na s. 87.

PANELE DYSKUSYJNE online
(transmitowane na Facebooku na kanałach CSD i Biennale)

Kiedy rozmowa dziecka i dorosłego jest spotkaniem? (22 X)
Do tej rozmowy zaprosiliśmy ekspertki, które w swojej pracy dotykają zagadnień związanych z budowaniem relacji dorosłego z dzieckiem.

Gościniami Joanny Szulc były:

- Joanna Czeczott, czasopismo „Kosmos dla Dziewczynek", Marta Skierkowska, Fundacja Dajemy Dzieciom Siłę,
- Agnieszka Komorowska, trenerka mediacji i komunikacji opartej o empatię, inspirowanej Porozumieniem bez Przemocy,
- Joanna Szulc, psycholożka i dziennikarka.

Współpraca z dziećmi: przypadki dorosłych artystów i artystek (23 X)
Do rozmowy zaprosiliśmy twórczynie i twórców, którzy w swojej pracy artystycznej realizowali działania włączające dzieci i młodzież.

Gośćmi Sandry Lewandowskiej byli:

- Monika Drożyńska, absolwentka, obecnie doktorantka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Hafciarka, aktywistka, artystka sztuk wizualnych. Interesuje się nienormatywnymi technikami zapisu, które bada przy pomocy haftu ręcznego na tkaninie.
- Ewa Jałochowska, z wykształcenia historyczka sztuki, z wyboru pisarka. Przez kilka lat redaktorka w dziale kultury Redakcji Internetowej Polskiego Radia. Autorka książek: *Historia sztuki dla dzieci i rodziców. Rozmowy z Kajtkiem, Duchy Singapuru, W cieniu sławy. Zapomniane rodzeństwa sławnych Polaków oraz Smutek mamuta. Prawie wszystkie mity świata. Rozmowy z Jędrkiem.*
- Michał Buszewicz, dramatopisarz, dramaturg, reżyser; jako dramaturg współpracował m.in. z Anną Smolar, Eweliną Marciniak, Cezarym Tomaszewskim. Reżyseruje także autorskie projekty teatralne – zrealizował spektakle *Kwestia techniki, Książka telefoniczna* oraz *Kibice według własnych scenariuszy*.

***Rozbudzanki* (22 X)**

Poranek. Rządzi nim pośpiech – trzeba zdążyć: do przedszkola, szkoły, pracy. Dorośli się spieszą, tylko dziecko jeszcze sobie smacznie śpi, jeszcze śni kołysankowe sny. W takiej chwili potrzebne są „rozbudzanki": przeciwieństwo kołysanek, radosne piosenki poranka, które mają nie tylko przebudzić, ale i rozbudzić, przekonać, że czeka nas piękny dzień. *Rozbudzanki* zostaną zrealizowane jako przedstawienie kameralne, w którym młoda i dorosła widownia będzie uczestniczyć w rytuałach domowego, rozśpiewanego poranka.

W ramach Półmetka odbyło się czytanie performatywne online opowiadania Justyny Bednarek pt. *Pan Pobudka* z udziałem osób realizujących przedstawienie. Prezentacji towarzyszyła rozmowa z reżyserem.

Premiera spektaklu muzycznego: 5 IX 2021 roku – Scena Wspólna Centrum Sztuki Dziecka

adaptacja i reżyseria: Jerzy Moszkowicz
scenografia: Jakub Psuja
kostiumy, plakat: Angelina Janas-Jankowska
muzyka: Gabriel Kaczmarek
choreografia: Paulina Wycichowska
pedagożka teatru: Sandra Lewandowska
producentka: Izabella Nowacka
obsada: Katarzyna Tapek, Joanna Rybka-Sołtysiak, Radosław Elis, Piotr Hamerski (głos)
Piosenki do spektaklu powstały pod opieką artystyczną poety, Michała Zabłockiego.

Akcje twórcze z książkami obrazkowymi w ramach Poznań na Biennale (X–XI 2020)

Punktem wyjścia akcji twórczych były następujące książki:

- Mar Ferrero, Susanna Isern, *Najlepsza zupa na świecie*, Toruń 2017;
- Paweł Pawlak, *Ignatek szuka przyjaciela*, Warszawa 2015;
- Michael Roher, *Wędrowne ptaki*, Warszawa 2017;
- Polly Dunbar, Eoin McLaughlin, *Czy mogę się przytulić?*, Warszawa 2019.

Poszczególne akcje twórcze zostały zaplanowane w różnych dzielnicach Poznania, m.in. w Klubie Krąg, w Bibliotece Sąsiedzkiej Fyrtla Główna oraz na Scenie Wspólnej. Okoliczności pandemiczne sprawiły jednak, że część działań została zrealizowana online.
koncepcja i realizacja: Fundacja jak Malowana

***Wiersze dla dzieci i dorosłych* (online)**

W ramach projektu powstały miniatury filmowe, czyli aktorskie, wizualne i muzyczne interpretacje polskich współczesnych wierszy dla dzieci. Wykorzystano w nich:

- wiersze Józefa Ratajczaka – ilustracje: Joanna Bartosik, muzyka: Gabriel Kaczmarek, czytają: Katarzyna Węglicka i Michał Kocurek,
- wiersze Joanny Pollakówny – ilustracje: Pola Augustynowicz, muzyka: Malwina Paszek, czytają: Anna Mierzwa, Łukasz Chrzuszcz,
- wiersze Michała Zabłockiego – ilustracje: Paulina Czerniak-Chojnacka, muzyka: Patryk Lichota, czytają: Anna Langner, Malwina Brych, Igor Fiałkowski,
- wiersze Emilii Waśniowskiej – ilustracje: Paulina Wyrt, muzyka/wykonanie: Jacek Skowroński, Mariusz Matuszewski, Joanna Skowrońska, czytają: Elżbieta Węgrzyn, Paweł Binkowski, Radosław Elis.

Opiekę reżyserską nad projektem sprawował Jerzy Moszkowicz.

Sięgnęliśmy po utwory mniej znane z repertuaru najciekawszych polskich poetów i poetek. To teksty nieco refleksyjne, intrygujące doborem słów, które miały zainteresować i dzieci, i dorosłych oraz skłonić ich do samodzielnej interpretacji. Do realizacji miniatur filmowych zaprosiliśmy poznańskich aktorów, muzyków i grafików. Miniatury są udostępnione na kanałach Centrum Sztuki Dziecka w serwisach YouTube i Facebook.

Poszczególne prezentacje zostały uzupełnione o propozycje zabaw, które zachęcają odbiorców do ich własnej, twórczej aktywności. Propozycje przygotowały Sandra Lewandowska i Joanna Żygowska.

ilustracje: Joanna Bartosik

ilustracje: Pola Augustynowicz

ilustracje: Paulina Czerniak-Chojnacka

ilustracje: Paulina Wyrt

FESTIWAL

CHRZĄSZCZE W KOSZYKU

spektakl online

Papermoon Puppet Theatre (Indonezja)

wiek: od 5 lat

reżyseria: Maria Tri Sulistyani, Iwan Effendi
scenariusz: Lunang Pramusesa
scenografia: Anton Fajri, Pambo Priyojati, Beni Sanjaya, Rusli Hidayat, Maria Tri Sulistyani
muzyka: Yennu Ariendra
kostiumy: Retno Intiani
aktorzy: Anton Fajri, Pambo Priyojati, Beni Sanjaya

Wehea to mały chłopiec, który mieszka w ogromnym lesie deszczowym. Odczuwa, jak wiele innych żyjących tam osób, szczególny związek z naturą. Przyjaźni się nawet z najmniejszymi istotami, które należą do leśnego ekosystemu. Pewnego dnia chłopiec spostrzega bardzo wyjątkowego chrząszcza, innego od tych, które zna. Czuje, że chce go spotkać, wyrusza więc w podróż. Okazuje się, że ten wyjątkowy owad poszukuje światła, a także próbuje ocalić swoje życie. Spektakl to nie tylko piękna opowieść o przyjaźni, ale także o więzi, jaka może się zrodzić pomiędzy człowiekiem a naturą.

Historia i wizualna strona spektaklu zostały zainspirowane opowieścią i rysunkami 5-letniego chłopca, syna twórców przedstawienia.

Chrząszcze w koszyku to widowisko lalkowe, bez słów, przygotowane w formie wirtualnego performansu. Powstało zgodnie za założeniami grupy Papermoon Puppet Theatre, według której każdy przedmiot można ożywić i stworzyć z niego zachwycającą formę artystyczną.

Wywiad z twórczynią na s. 75

CONTACT FAMILIES SHOW

performans online

wiek: od 2 lat

koncept, choreografia: Anna Wańtuch
muzyka: Franciszek Araszkiewicz
wykonawcy – wersja biennalowa: Adelka Górecka, Ulka Górecka, Basia Górecka, Michał Górecki, Miriam Matuszek-Serafin, Nadia Matuszek-Serafin, Sara Matuszek-Serafin, Monika Serafin, Łukasz Matuszek, Ania Sobczyk, Martyna Sobczyk, Julia Sobczyk, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Wincenty Wańtuch, Anna Wańtuch, Filip Wańtuch, Maria (Misia) Zwolińska, Zofia Zwolińska, Anna Maria Brandys, Szymon Zwoliński
wykonawcy – wersja pionierska: Magdalena Kopeć, Alicja Kaczmarczyk, Anna Grabara, Julian Mizerski, Monika Zamojska-Świątek, Marcin Świątek, Szymon i Rafał Świątek, Marta Mietelska-Topór, Tomasz Topór, Rita Topór, Tomasz Sułowski, Zosia Sułowska, Wincenty Wańtuch, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Anna Wańtuch

Contact Families Show (CFS) to format wydarzenia rodzinnego odbywającego się na Zoomie, który stworzyła Anna Wańtuch. To proces twórczy z udziałem rodzin z dziećmi (do lat 5), zakończony pokazem z udziałem widowni.

Działania proponowane przez artystkę podczas spotkań z rodzinami opierały się na improwizacji oraz metodzie Contakids, na bliskim i radosnym doświadczaniu ruchu dorosłego z dzieckiem. Uczestnicy poprzez taniec i zabawę badali świadomość swoich ciał i ich miejsce w przestrzeni i w kontakcie z innymi. Podstawą tego procesu stały się doświadczenia oraz potrzeby osób biorących udział w projekcie.

Finał i jednocześnie pokaz pracy warsztatowej to zaproszenie widzów do aktywnego doświadczania ruchu w kontakcie ze swoimi bliskimi. Jest spotkaniem ze sztuką tańca i improwizacją w rodzinnym gronie i we własnym domu. Otwarcie się na ten rodzaj bliskości w ruchu rodzi serię kreatywnych i nieoczekiwanych rozwiązań, które mogą pojawić się w czasie improwizacji.

W ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka zrealizowaliśmy drugą – biennalową – odsłonę Contact Families Show, która zakończyła się pokazem z aktywnym udziałem widowni. Podczas festiwalu została zaprezentowana także praca pionierskiej grupy, w której skład wchodziły rodziny z Krakowa.

Wywiad z twórczynią na s. 69

DOPÓKI SIĘ BAWIMY

spektakl online

kabinet k & LOD muziektheater & hetpaleis (Belgia)

wiek: od 8 lat

dramaturgia: Mieke Versyp
choreografia: Joke Laureyns, Kwint Manshoven, Marieke Berendsen, Nona de Neve, Ilena Deboeverie, MarieLou Liberale, Lorenz Ludovic Maes, Kwint Manshoven, Juliette Spildooren, Louise Tanoto, Lili van den Bruel, Aya Vanvinckenroye
scenografia: Amy Franceschini, Dirk De Hooghe
muzyka: Thomas Smetryns
kostiumy: Sofie Durnez, Andrea Kraenzlin

„Jest taki kraj, bardzo mały, tak mały, że przypomina scenę w teatrze. Ten kraj nazywa się «Podwórko», a jego mieszkańcy to «Dzieci». Kiedy «Dzieci» wychodzą na «Podwórko», odkrywają i doświadczają «mocy uczuć lub ludzkiej niewoli»; nazywa się to «Czasem na zabawę»".

Claire Simon, *Récréations* (1998)

Zabawa jest czymś pierwotnym, nieodłącznym elementem egzystencji człowieka. *Homo ludens* – człowiek bawiący się – tworzy wraz z innymi niepowtarzalne widowisko – niezależnie od tego, ile ma lat. *Dopóki się bawimy* to działania dziesięciu osób należących do różnych pokoleń. Na scenie grają na instrumentach i tańczą. Przede wszystkim są istotami bawiącymi się, które wchodzą w interakcje z innymi i na nich się zdają; posiadają też wspólne, niewypowiedziane sekrety. W rzeczywistości scenicznej czas jest zawieszony, bo obowiązują w niej ważne dla tej grupy rytuały. Wszystko, co się wydarza, jest bardzo poważne i pozbawione przymusu – i zależy od decyzji każdej z bawiących się osób.

Spektakl powstał w zgodzie z ideą, jaka przyświeca wszystkim działaniom grupy kabinet k, którą charakteryzuje tworzenie oryginalnej muzyki, a także międzypokoleniowy zespół. Twórcy i twórczynie na scenie są „po prostu dziećmi". Językiem widowiska jest taniec – wykorzystujący codzienny, autentyczny ruch, który „naprawdę ma znaczenie", a nie taniec wyuczony, doskonały warsztatowo. Ten taneczny język charakteryzuje różnorodność nastroju – momentami jest on kontemplacyjny, minimalistyczny, obrazowy, by za chwilę wybuchnąć żywiołową energią, a nawet stać się brutalny.

„A kiedy już wszystko zostanie powiedziane i zrobione, pojawia się taniec. Wiek osób, które tworzą i oglądają, nie ma tu znaczenia. Tańcem nie jest działanie polegające na prostych formułach: «krok tu» czy «krok tam». Taniec, unikający prostych formuł języka mówionego, umożliwia nam mówienie o tęsknocie, miłości, śmierci, pierwotnych lękach etc. O tym wszystkim, o czym nie umiemy mówić bez jąkania się, szczególnie w dialogu z dzieckiem. Taniec, jako «słowo niewypowiedziane», daje taką możliwość".

Joke Laureyns, *Staat van de jeugddans* (2011)

MORZE

spektakl online

Nowy Teatr w Warszawie

wiek: od 5 lat

koncepcja, reżyseria, scenografia: Pia Partum
koncepcja, muzyka: Barbara Wrońska
przygotowanie zespołu muzycznego: Dagna Sadkowska
przygotowanie wokalistek: Sean Palmer
reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski
wizualizacje, projekt graficzny: Aleksandra Ołdak
kuratorka: Maria Wilska
muzycy: Olena Dumała (klawisze/flet), Jan Głozak (perkusja), Ida Górczyńska (skrzypce), Kajetan Hawryluk (trąbka), Karolina Laskowska (wokal), Marianna Wilska (wokal), Pola Szczycińska (wokal)

A co, jeśli Morze żyje? Jeśli ma uczucia i emocje? Co kryją głębiny i podwodne światy? O czym chcą nam opowiedzieć? Zanurkujmy w świat wyobraźni i dźwięków. Zanurzmy się w opowieść o zmiennych nastrojach wody, samotnych skałach i wrażliwych muszlach. Piosenki grane i śpiewane na żywo poprowadzą dzieci przez kolejne magiczne zakątki morskiej krainy. Kto wie, dokąd zawędrujemy? Co odkryjemy? Porzućmy przyziemne wyobrażenia i dajmy się ponieść na falach ku MORZU możliwości.

Multimedialny koncert dla dzieci powstał w ramach projektu „Warsztaty i słuchowiska muzyki współczesnej dla dzieci i młodzieży wykonywane przez Młodą Orkiestrę Nowego Teatru".

W książce biennalowej *Spotkanie jako sztuka* można przeczytać genezę tego spektaklu przedstawioną z perspektywy reżyserki, Pii Partum, która pracowała z młodymi twórcami.

NA ŁĄCZACH

spektakl na żywo

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: od 5 lat

reżyseria: Lena Alberska
dramaturgia: Małgorzata Dębska
scenografia: Aleksandra Miska
kompozycja: Bartłomiej Alberski
wsparcie psychologiczne przy powstawaniu rysunków po spektaklu: Agnieszka Włodarska
aktorzy: Marcin Chomicki, Valerian Collot, Milena Kranik

Głównymi bohaterami spektaklu są pozornie zwyczajne, wszystkim znane przedmioty. Co się stanie, gdy na przykład widelec spotka się na przykład z rabatką? Postanowiliśmy zastanowić się nad tym wspólnie z kilkoma chętnymi rodzinami – mieszkańcami Poznania, którzy zechcieli zderzyć pozornie typowe przedmioty z nietypowym dla nich kontekstem i uwiecznić takie spotkanie na zdjęciu. Stali się oni tym samym współtwórcami spektaklu. Widoczne na ich pracach kontrasty zbudowały oś dramaturgiczną naszego przedstawienia.

Działania to eksploracja różnorodnych i niespodziewanych spotkań zderzeń: spotkanie przedmiotów z niecodziennym otoczeniem, spotkanie twórców z odbiorcami, którzy w efekcie spotkania też stają się twórcami, a w końcu spotkanie twórców ze swoimi dziełami w interpretacji innych twórców. Widzowie po obejrzeniu spektaklu w ramach specjalnego spotkania wykonali rysunki będące ważną informacją zwrotną i szczególną formą kontaktu twórców spektaklu z widzami.

Powstaniu spektaklu towarzyszyły akcje twórcze prowadzone przez autorki spektaklu z udziałem rodzin. W ich trakcie powstały zdjęcia obiektów. Fotografie te oraz doświadczenia ze spacerów z rodzinami stanowiły bezpośrednią inspirację do stworzenia scenariusza spektaklu.

Wywiad z twórczynią na s. 59

ŚCIANA Z WIDOKIEM

spektakl na żywo / online

Grupa Coincidentia

wiek: od 12 lat

autor: Robert Jarosz
reżyseria, scenografia i multimedia: Konrad Dworakowski
współpraca scenograficzna: Małgorzata Tarasewicz-Wosik
muzyka: Robert Jurčo
aktorzy: Paweł Chomczyk, Dagmara Sowa

Bliskość, czułość, obecność. Pojęcia tak ważne dla każdego z nas, niezbędne do budowania relacji i bezpiecznej wizji świata, w jednym krótkim momencie znalazły się w opresji. Ledwie zdołaliśmy je wypowiedzieć, polubić, a już tracimy je z oczu w wyniku zamknięcia i narastającej samotności. A może pustka, którą odczuwamy, zawsze gdzieś w nas była, tylko teraz widzimy ją wyraźniej? W tej pustce szukamy nowych pojęć, inne redefiniujemy. Spektakl *Ściana z widokiem* to próba przemyślenia tematu za pomocą metafory, w przekonaniu, że tylko ona pozwoli nam lepiej zrozumieć świat.

Posługując się materiałami ze spotkań z dziećmi i młodzieżą, twórcy zaproponowali model, który w poetycki sposób przymierzają do rzeczywistości postrzeganych w skali mikro i makro. Świat Kuby, głównego bohatera spektaklu, jest kosmosem, który można zamknąć w małym akwarium, a zarazem nie mieści się w wyobrażalnych granicach. Samotność jest jednocześnie samotnością jednego dziecka i samotnością nas wszystkich. Wraz z bohaterem szukamy antidotum na tę pustkę.

W tym wyobrażonym świecie może być nim spotkanie. Płynąca z niego przyjemność i radość wyrażona zostaje poprzez sztukę. Sztuka jest tu postrzegana jako drzwi, które próbujemy stworzyć na naszej symbolicznej ścianie. Bruno Schulz pisał w *Samotności*: „Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał". Z udziałem widzów spektaklu zostaje podejmowana próba, by owe drzwi „zainsynuować", zadając pytanie nie tyle o to, co za nimi jest, ale jak do nich dojść.

Spektakl Grupy Coincidentia został zrealizowany przy współpracy Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka". Projekt sfinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu oraz Miasta Białystok.

Projekt nagrodzony w konkursie na wydarzenie artystyczne, organizowanym przez Centrum Sztuki Dziecka w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, *Spotkanie jako sztuka*.

ŚLADY

spektakl na żywo

Teatr Atofri

wiek: od 2 lat

reżyseria: Barbara Kölling
muzyka: Roman D. Metzner
dramaturgia: Erpho Bell
aktorzy: Beata Bąblińska, Monika Zajączkowska

Czy to jestem ja? Czy to jesteś ty? Czasem podążam za śladem, czasem wyznaczam nową drogę. Ulotne ślady na piasku zmieniają swoje kształty, ulotna chwila otwiera okno do przeszłości. Popatrzmy wstecz na nasze ślady.

Ślady to spektakl zrealizowany z myślą o widowni najmłodszej. Jednak język teatralny, jakim posługują się twórczynie, a także wielość znaczeń, które wytwarzają się w efekcie ich działań, sprawiają, że może on stać się interesujący także dla widzów i widzek nieco starszych oraz towarzyszących im dorosłych. Temat spotkania uwidacznia się na kilku poziomach. To powrót pamięcią do siebie z dzieciństwa, próba rozpoznania postaci na starych zdjęciach i nawiązania kontaktu z przeszłością. To w końcu także podążanie po czyichś śladach – dosłownie i w przenośni.

Spektakl *Ślady* został zrealizowany we współpracy z Teatrem Helios z Niemiec.

WEWNĄTRZ / NA ZEWNĄTRZ

spektakl online

Cwmni Theatr Arad Goch (Walia, UK)

wiek: od 8 lat

koncepcja, tekst, reżyseria: Jeremy Turner
scenografia: Luned Gwawr
choreografia: Anna ap Robert
research: Mari Rhain Owen
aktorzy: Aaron Davies-Williams, Gruffydd Evans, Rebeca Wilson

Troje dzieci: Sam, Kay-cee, Jo. Mają różne osobowości, doświadczenia rodzinne, zainteresowania. A także problemy, szczególnie te, których nie widać na pierwszy rzut oka, bo pozostają „w środku". Łączy je jednak potrzeba spotkania z drugą osoby oraz chęć wspólnej zabawy. Sprzyja to rozmowom, stopniowemu dzieleniu się swoimi przeżyciami. To, co „wewnątrz", stopniowo wychodzi „na zewnątrz". Dzięki temu można lepiej zrozumieć drugą osobę, a także siebie. Bohaterami spektaklu są:

Sam / Samuel – jedynak, rzadko widuje rodziców, którzy dużo pracują i spędzają większość czasu poza domem. Wszystko, co ma, jest najlepsze i bardzo drogie; Kay-cee – był świadkiem agresji między rodzicami, jego bracia i siostry ciągle się się kłócą;

Jo / Joanne – lubi zwierzęta, opiekuje się młodszym rodzeństwem, jej tata odszedł od rodziny. Wraca do domu taksówką zapewnianą przez szkołę.

Choć w spektaklu poruszono tematy dotyczące trudnych dziecięcych emocji, jest on utrzymany w pogodnym nastroju. Atmosferę budują proste dialogi, a także obszerne sekwencje ruchowe w rytm dobrej walijskiej muzyki popularnej.

Sztuka została wystawiona pierwotnie w języku walijskim jako *Tu fewn tu fas*, a następnie po angielsku jako *Inside outside* [Wewnątrz / na zewnątrz] w tej samej obsadzie.

Spektakl był prezentowany w języku angielskim z polskimi napisami.

Pracę nad spektaklem twórcy rozpoczęli od spotkań i rozmów z dziećmi w szkołach oraz z ich nauczycielami. Dziecięce wypowiedzi stanowiły inspirację do scenariusza a część z nich znalazła się w nim bezpośrednio, w formie cytatów.

Wywiad z twórcą na s. 77

KOPCIUSZEK

spektakl online

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

wiek: od 11 lat

reżyseria i adaptacja: Anna Smolar
autor oryginalnego tekstu: Joël Pommerat
tłumaczenie: Maryna Ochab
scenografia i kostiumy: Anna Met
muzyka: Natalia Fiedorczuk
muzyka na żywo: Dominika Korzeniecka
reżyseria światła: Rafał Paradowski
aktorzy: Bartosz Bielenia (gościnnie), Małgorzata Gałkowska, Małgorzata Gorol (gościnnie), Monika Frajczyk (gościnnie) (rola dublowana), Zbigniew W. Kaleta, Jaśmina Polak (gościnnie), Marta Ścisłowicz (gościnnie)

O szklane ściany zimnego, designerskiego domu Macochy rozbijają się ptaki. „Analogowa" Wróżka (Bartosz Bielenia) bawi Kosię – Kopciuszka (Jaśmina Polak) – magicznymi sztuczkami, ale przede wszystkim, dzięki trzeźwemu oglądowi świata, pomaga jej oswoić się ze śmiercią matki, o której nieustannie przypominają mocne dźwięki perkusji. I odnaleźć radość życia. W dodatku równie zagubiony jak Kosia Książę sam potrzebuje pomocy.

Znany wszystkim Kopciuszek w oryginalnej wersji francuskiego dramatopisarza i reżysera Joëla Pommerata to opowieść pełna zaskakujących zwrotów akcji. Spektakl wyreżyserowany w Starym Teatrze przez Annę Smolar przełamuje społeczne tabu, ponieważ w twórczości przeznaczonej dla dzieci śmierć i towarzysząca jej żałoba to nadal tematy kontrowersyjne, a otwarte mówienie o nich wiąże się z przekraczaniem pewnej granicy. Aby jednak uporać się z trudnymi przeżyciami i znaleźć odpowiednie do ich wyrażenia słowa, dzieci potrzebują wsparcia. Są uważnymi obserwatorami otaczającego ich świata i same dostrzegają pewne zjawiska, lepiej więc rozmawiać z nimi otwarcie. Dzięki temu u młodych ludzi nie rozwija się poczucie winy i wstydu. W tym niezwykłym Kopciuszku rozmowa na trudne tematy, takie jak śmierć najbliższych, paniczny lęk przed upływem czasu i wszystkim tym, co nowe i inne, osłabia siłę złych emocji, bo to, co zostało wypowiedziane, traci niszczącą moc.

Błyskotliwy, zabawny i wzruszający spektakl Anny Smolar jest adresowany do uczniów szkół podstawowych i ponadpodstawowych. Ale także do widzów dorosłych.

SPEKTAKL KONTEKSTOWY

RONJA, CÓRKA ZBÓJNIKA

spektakl online

na podstawie powieści Astrid Lindgren
w tłumaczeniu Anny Węgleńskiej

Teatr Powszechny
im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

wiek: od 8 lat

reżyseria, adaptacja: Anna Ilczuk
scenografia, kostiumy: Mateusz Stępniak
muzyka: Maciej Zakrzewski
reżyseria światła: Piotr Pieczyński
aktorzy: Klara Bielawka, Aleksandra Bożek, Michał Czachor, Mamadou Góo Bâ, Andrzej Kłak, Mateusz Łasowski, Oskar Stoczyński, Kazimierz Wysota

„Mówili o lesie. Ale nim sama nie zobaczyła, jak jest mroczny i zadziwiający ze swymi szumiącymi drzewami, nie rozumiała, czym jest las. I teraz śmiała się cichutko tylko dlatego, że istnieją rzeki i lasy. Prawie nie była w stanie tego pojąć – oto istnieją ogromne drzewa i wielka woda, i one żyją; czyż na samą myśl o tym można się nie uśmiechać?".

Bohaterka kultowej powieści Astrid Lindgren jest „dzieckiem lasu", żyje w symbiozie z przyrodą, jest wyczulona na potrzeby i cierpienie zwierząt, w relacjach z ludźmi kieruje się braterstwem i wrażliwością. Musi jednak odnaleźć się w świecie ludzi zarządzanym przez zbójników.

Jakie przygody czekają Ronję? Czy jej uczucie do Birka przetrwa mimo konfliktu dwóch zwaśnionych zbójnickich rodów? Czy dzieci mogą wykazać się większą odwagą i otwartością niż dorośli?

CHODŹ NA SŁÓWKO

spektakl na żywo

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: od 7 lat

tekst: Malina Prześluga
reżyseria: Jerzy Moszkowicz
scenografia: Jacek Zagajewski
muzyka: Mariusz Matuszewski
ruch sceniczny: Zbigniew Szymczyk
aktorzy: Radosław Elis, Michał Kocurek, Anna Mierzwa

Bohaterowie przedstawienia to słowa, które zostały źle wypowiedziane przez dwuletnią dziewczynkę i nie wiedzą, kim tak naprawdę są. Wspólnie zastanawiają się, jaka ma być ich właściwa osobowość. Kula pragnie za wszelką cenę stać się kurą, a Toperz może powinien zostać nietoperzem? Prowadzą bardzo zabawne rozmowy, a ich pomysły, kto mógłby pomóc w rozwikłaniu tych rozterek, przywołują na scenę kolejne ciekawe postaci. Seria niespodziewanych, ale i komicznych spotkań wiedzie ku zaskakującemu rozwiązaniu.

ŚWIST, GWIZD, HAU, HAU!

spektakl online

Naive Theatre Liberec (Czechy)

wiek: od 5 lat

reżyseria: Michaela Homolová
scenariusz: Vít Peřina i zespół
scenografia: Robert Smolík
muzyka: Filip Homola
dramaturgia: Vít Peřina
wykonawcy: Filip Homola, Adam Kubišta, Marek Sýkora, Antonín Týmal

Nieopodal zajezdni kolejowej żył sobie rudy piesek. Pewnego dnia w tej okolicy pojawiła się biała suczka. On całe dnie pilnował ogródka, ona biegała za jego płotem, a opiekujący się nią człowiek nie pozwalał jej odbiegać zbyt daleko.

Mimo dzielącej ich granicy, ta dwójka się bardzo polubiła. Tak się czasami dzieje – nie tylko w życiu psów. Ona jednak nie chciała wejść na nieznane podwórko, a on nie mógł opuścić własnego domu. W końcu jednak udało się im spotkać we wspólnej zabawie. Chwila ta minęła szybko i ona musiała iść. Jemu zostało wspomnienie, wspólne pamiątkowe zdjęcie i tęsknota. Jak sprawić, by ona wróciła? Jak ją odnaleźć? Jest tyle przygód, które można by razem przeżyć.

Spektakl przedstawia historię miłości dwóch piesków, które niespodziewanie musiały się rozstać. Próba odnalezienia przyjaciółki została przedstawiona w formie podróży pociągiem. Pasażerami elektronicznej kolejki, będącej scenografią spektaklu, są lalki piesków, animowane z niezwykłą precyzją.

SZUKAJ W SNACH

spektakl muzyczny na żywo / streaming

wiek: od 5 lat

twórcy: Natalia Kukulska (śpiew), Marek Napiórkowski (muzyka), Włodzimierz Wysocki (słowa), Ilona Bekier (choreografia), Blanka Mariak (taniec), Katarzyna Regulska (taniec), Maria Ekier (ilustracje), Marek Napiórkowski (gitary), Michał Dąbrówka (instrumenty perkusyjne), Marcin Górny (instrumenty klawiszowe), Paweł Pańta (kontrabas)

Zaczęło się od pewnego taty, Włodzimierza Wysockiego, który – gdy wyczerpał już cały repertuar popularnych kołysanek – zaczął wymyślać nowe na dobranoc dla swych dzieci. Mądre teksty, dzięki gitarzyście jazzowemu i kompozytorowi Markowi Napiórkowskiemu, stały się piosenkami. A potem Natalia Kukulska nadała im swój głęboki i ciepły głos. I tak powstał najpierw koncert, a potem płyta *Szukaj w snach*. To kołysanki, których uroda i dojrzałość zachwycą także dorosłych.

Album *Szukaj w snach* został wyróżniony statuetką Nagrody Muzycznej FRYDERYK 2019 w kategorii Muzyka Dziecięca i Młodzieżowa. Wszystkie utwory pochodzą ze spektaklu *Szukaj w snach*, którego premiera odbyła się 23 września 2017 roku w Teatrze Starym w Lublinie.

REDUKCJA HAŁASU

słuchowisko na żywo

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: od 8 lat

koncepcja, reżyseria, muzyka i montaż: Patryk Lichota
dramaturgia: Robert Jarosz
wizualizacje, wideo: Karolina Jacewicz
opieka artystyczna nad akcjami twórczymi *Redukcja hałasu*: Patryk Lichota, Robert Jarosz, Karolina Jacewicz
realizacja nagrań: Bartłomiej Frank
koordynatorka projektu: Ewelina Chatłas
wykonawcy: Piotr Dąbrowski, Barbara Karasińska
uczestnicy akcji twórczych: Bruno Banasiewicz, Julia Czernik, Maja Gładysiak, Ewa Kromuszczyńska, Antonina Radomska

Pofantazjujmy przez chwilę. Co by się stało, gdybyśmy mogli redukować wybrane dźwięki z naszego otoczenia? Na przykład przy pomocy aplikacji w smartfonie. Jakie to byłyby dźwięki? Ku której porze dnia wędrują twoje myśli, gdy wyobrażasz sobie zbędne hałasy?

Czy doskwiera Ci nadmiar jakichś dźwięków? Co to za dźwięki? Czy zawsze stoi za nimi człowiek? Jakie inne dźwięki zjawisk przyrody Ci przeszkadzają? A może nie chcesz niczego zmieniać? Może akceptujesz wszystkie dźwięki, które Cię otaczają? Utożsamiasz się z nimi? Czy są punktami orientującymi twoje miejsca, pory dnia, codzienne zdarzenia? Być może nie zredukowałabyś/nie zredukowałbyś żadnego z nich. Być może istnieje możliwość uwolnienia się od poddawania dźwięków ocenie. Być może nie ma wśród nich przyjemnych, nieprzyjemnych i neutralnych. Czy możliwe jest zaakceptowanie ich wszystkich? Jeżeli tak, to czy jako ludzie jesteśmy w tym wyjątkowi? Czy o dźwiękach rozmyślają zwierzęta? Czy ciała zwierząt na dźwięki reagują bezwiednie? Na te i wiele innych pytań próbowali znaleźć odpowiedź twórcy słuchowiska *Redukcja hałasu* i do mierzenia się z nimi zaprosili także uczestników wydarzenia.

Słuchowiska odbyły się w formie spaceru ze słuchawkami w okolicy Sceny Wspólnej.

Powstaniu słuchowiska towarzyszyły akcje twórcze z udziałem dzieci prowadzone przez twórców: Patryka Lichotę, Roberta Jarosza i Karolinę Jacewicz. W ich ramach zostały zebrane pierwsze dźwiękowe materiały, części scenariusza a także materiały audio, które znalazły się w słuchowisku.

KONCERT SAMORÓBKA i MUZYCZNE SPOTKANIA Z SAMORÓBKĄ

koncert online i akcja twórcza na żywo

Małe Instrumenty

wiek: bez ograniczeń

koncepcja, scenariusz i kompozycje: Paweł Romańczuk
wykonawcy: Igor Gawlikowski, Paweł Romańczuk,
Justyna Skoczek, Iwona Sztucka
aktorzy: Paweł Chomczyk, Dagmara Sowa

Koncert „Samoróbka" to spotkanie z nowymi brzmieniami wydobywanymi z nietypowych obiektów grających. Małe Instrumenty są zespołem muzycznym, który poza gotowymi instrumentami produkowanymi w procesie przemysłowym posługują się prototypowymi instrumentami muzycznymi – „samoróbkami" – powstającymi we wrocławskiej pracowni. Poza zasadniczą potrzebą uzyskania dźwięku konstruktorzy realizują ciekawe wynalazki, odkrywają nowe rozwiązania, krzyżują ze sobą pomysły już znane. Często istotne są również niepotrzebne przedmioty, przekształcane w duchu recyklingu w nowe grające obiekty, co sprzyja nie tylko samej muzyce, ale również idei ochrony środowiska naturalnego. Podczas koncertu zaprezentowane zostały instrumenty zbudowane na przestrzeni lat w ramach projektu „Samoróbka", a specjalnie skomponowane utwory eksperymentują z nową muzyką, poszukując uszu otwartych na odkrywcze dźwięki.

Podczas koncertu pojawiły się także nawiązania do zaprojektowanej przez Pawła Romańczuka cytry, która stanowiła element pakietu Biennale na wynos w formie instrumentu do samodzielnego złożenia.

Koncertowi towarzyszyła akcja twórcza (na żywo) *Muzyczne spotkania z Samoróbką*. W ten sposób artyści dzielili się swoim wieloletnim doświadczeniem muzycznym i pracą nad samodzielnym tworzeniem instrumentów. W tym procesie często istotne były dla nich niepotrzebne przedmioty, przekształcane w duchu recyklingu w nowe grające obiekty, co sprzyja nie tylko samej muzyce, ale również idei ochrony środowiska naturalnego.

Podczas spotkania twórcy opowiedzieli o idei samoróbczości, zaprezentowali zbudowane przez siebie instrumenty i ich możliwości dźwiękowe oraz zaprosili małych odbiorców do dźwiękowych zabaw.

BRUDNA ROBOTA

seans filmowy na żywo / online

wiek: od 10 lat

reż. Solveig Melkeraaen, Norwegia 2017

W północnej Norwegii mieszka 10-letni Tobias, który w czasie zimowych ferii zarabia jako wycinacz języków dorszy – miejscowego przysmaku eksportowanego do wielu krajów. To miejscowa tradycja, że tę dobrze płatną pracę wykonują właśnie dzieci. W filmie dokumentalnym Solveig Melkeraaen mamy szansę towarzyszyć 9-letniej Ylvie, która przyjeżdża z Oslo, aby kontynuować swoją rodzinną tradycję i pracować tak jak jej mama i dziadkowie w dzieciństwie. Zabawny, wzruszający i mądry film o spotkaniu przyjaciół, o rodzinie, tradycji i wielu innych kwestiach, które w swych rozmowach poruszają młodzi bohaterowie.

Wywiad z twórczynią na s. 78

OSTATNIE DNI NAD MORZEM

seans filmowy na żywo / online

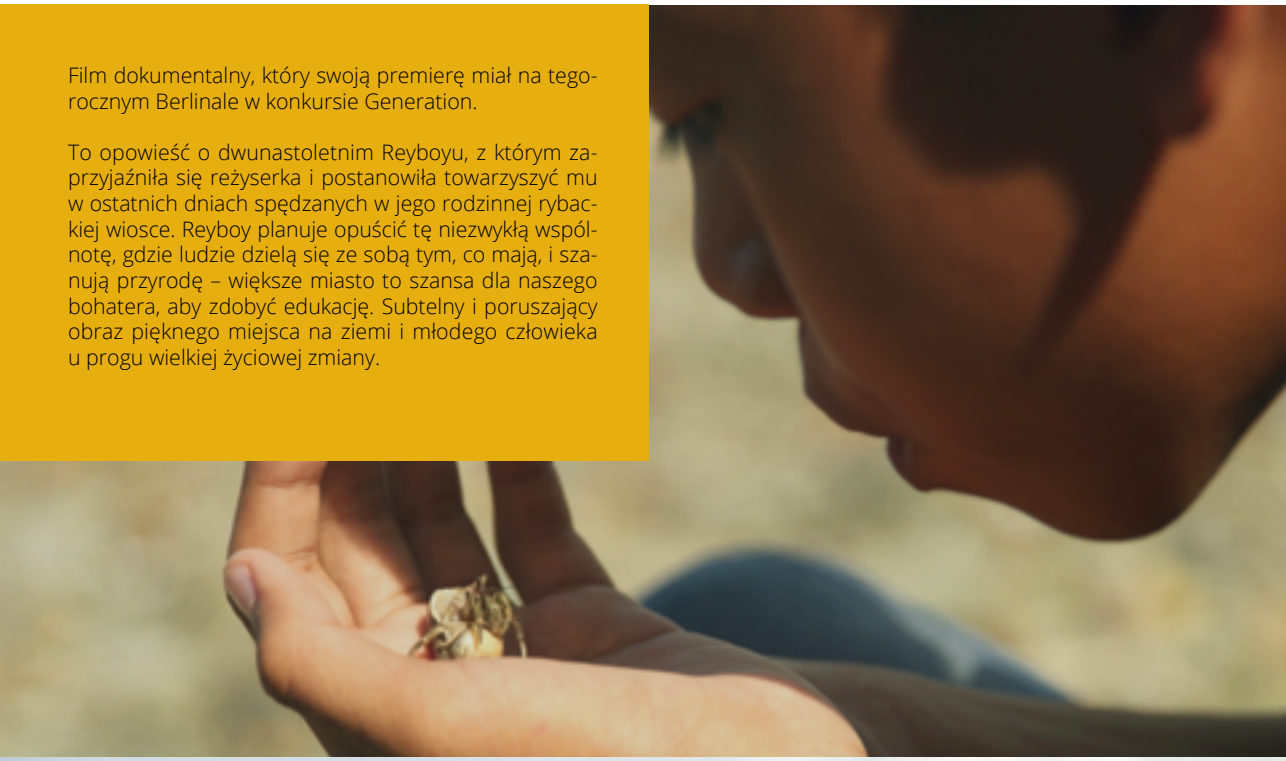
wiek: od 10 lat

reż. Venice Atienza, Filipiny, Tajwan 2021

polska premiera

Film dokumentalny, który swoją premierę miał na tegorocznym Berlinale w konkursie Generation.

To opowieść o dwunastoletnim Reyboyu, z którym zaprzyjaźniła się reżyserka i postanowiła towarzyszyć mu w ostatnich dniach spędzanych w jego rodzinnej rybackiej wiosce. Reyboy planuje opuścić tę niezwykłą wspólnotę, gdzie ludzie dzielą się ze sobą tym, co mają, i szanują przyrodę – większe miasto to szansa dla naszego bohatera, aby zdobyć edukację. Subtelny i poruszający obraz pięknego miejsca na ziemi i młodego człowieka u progu wielkiej życiowej zmiany.



BARWY ŚWIATA

seans filmowy na żywo / online

wiek: od 8 lat

Twórcy i twórczynie programu: Antonina Buczkowska, Zosia Frycz-Klusak, Pola Gałęska, Gabriela Gilicka, Florian Iskrzak, Ewa Kromuszczyńska, Juliusz Korczyński, Lena Laskowska, Amelia Maksimowicz, Krzysztof Matuszewski, Antoni Olejniczak, Agata Przybylska, Małgorzata Sosnowska pod opieką merytoryczną Emilii Mazik

Zestaw różnorodnych filmów o poznawaniu świata i zdobywaniu nowych doświadczeń. Czekają nas spotkania z dzikimi zwierzętami, kontakt z naturą i wiele przygód!

Program został przygotowany przez grupę nastolatków podczas spotkań zatytułowanych *Zrób to Sam(a)*. Ich celem było wybranie zestawu filmów krótkometrażowych, który zostanie pokazany podczas biennalowego seansu w kinie. Bazowano na materiale filmowym przygotowanym wcześniej przez dorosłych selekcjonerów festiwalu Ale Kino!

Ryś w mieście
Francja 2019
reż. Nina Bisiarina
6'48"

Uważaj na wilka!
Francja 2020
reż. Julie Rembauville
1'

Mare monstrum
Hiszpania 2019
reż. Lucía Hernández Martínez, Àngel Estois Carrasco, Mercè Sendino García
5'29"

Staszny bampir
Australia 2019
reż. Dan Farmer, Adam Bigum
4'42"

Światła północy
Francja 2019
reż. Caroline Attia
15'

Taku i Mama
Stany Zjednoczone 2019
reż. Clarisse Chua
4'32"

Betonowa dżungla
Czechy 2019
reż. Marie Urbánková
7'35"

NASZA WYSPA

seans filmowy na żywo / online

wiek: od 10 lat

Zestaw trzech krótkometrażowych filmów dokumentalnych to spotkanie z dziecięcymi bohaterami, z których każdy wiedzie inne życie, ma inne pasje i plany na przyszłość. Spotkanie nie zawsze oznacza poznanie, ale w przypadku portretów dokumentalnych dowiadujemy się zaskakująco wiele o młodych bohaterach.

Cudowny świat Guillaume'a
Holandia 2015
Reż. Els van Driel
20'

Nasza wyspa
Holandia 2019
Reż. Lennah Koster
15'

O rany!
Holandia 2019
Reż. Eva Nijsten
15'

OPOWIEŚCI POGRANICZA

seans filmowy na żywo / online

wiek: od 8 lat

twórcy: Daria Kopiec, Joanna Polak, Liza Skvorcova

W ramach projektu Fundacji Pogranicze w Sejnach – Filmowa Kolekcja Bajek „Opowieści Pogranicza" spotkały się w pracy twórczej dzieci i młodzież z różnych środowisk narodowościowych, kulturowych i religijnych. Ich wspólna praca nad historią regionu zakończyła się zebraniem legend, bajek i opowieści związanych z ich miejscem zamieszkania w cykl-kolekcję pt. *Opowieści Pogranicza*. Kolekcja ta została stworzona w formie filmów animowanych metodą poklatkową.

ANIMATORZY DZIŚ I JUTRA

seans filmowy na żywo / online

wiek: od 7 lat

Od 12 lat w ramach Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych Animator w sekcji Animator dla Dzieci odbywa się projekt Animator Jutra, w ramach którego profesjonalni artyści z całego świata przez 5 dni tworzą z dziećmi filmy animowane. Efekty tej pracy bywają spektakularne.

W ramach biennalowego seansu pokazaliśmy obok siebie filmy dorosłych artystów, a także filmy stworzone pod ich opieką przez dzieci w ramach warsztatów.

Bardzo mały lis
reż. Sylwia Szkiladz, Aline Quertain
Francja 2015
8’

Krajobraz emocji
Film powstały na warsztatach Animator Jutra
pod opieką artystyczną Sylwii Szkiladz

Kura
reż. Vincenzo Gioanola
Włochy 2019
2’

Ruchy, Na dworze, Chaos
Filmy powstałe na warsztatach Animator Jutra
pod opieką artystyczną Vincenzo Gioanoli

Małpa w kąpieli
reż. Andrzej Gosieniecki Polska 2017
13’

Labirynt
Film powstały na warsztatach Animator Jutra
pod opieką artystyczną Doroty i Andrzeja Gosienieckich

Zupa z kamieni
reż. Clémentine Robach,
Belgia, Francja 2015
7’

Kolorowy Charlie Chaplin & Buster Keaton
Film powstały na warsztatach Animator Jutra
pod opieką artystyczną Clémentine Robach

Królewicz
reż. Monika Kuczyniecka
Polska 2014
4’

Wilcze jagody
Film powstały na warsztatach Animator Jutra
pod opieką artystyczną Moniki Kuczynieckiej

NASZA – MISJA NA MARSA

miniserial online

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: od 6 lat

koncepcja: Patryk Zakrocki, Sean Palmer
reżyseria: Michał Lipka, Patryk Zakrocki
scenariusz: Patryk Zakrocki
konsultacja scenariusza: Sean Palmer, Michał Lipka, Aleksandra Lipka
scenografia i animacje 3D: Aleksandra Lipka
muzyka: Patryk Zakrocki
kostiumy: Aleksandra Lipka
zdjęcia: Michał Lipka, Patryk Zakrocki, Aleksandra Lipka

aktorzy: Sean Palmer, Patryk Zakrocki, Michał Lipka, Kalina Nika Zakrocka, Stefan Zakrocki, Gaja Aleksandrowicz, Kosma Kurkiewicz, Kilian Palmer, Nikolas Bo i Leo Bo

Program przygotowujący do osiedlenia ludzi na planecie Mars. Trzeba ratować Ziemię! Nasza planeta Ziemia ma kłopoty z klimatem. Człowiek wyprodukował całą masę trujących samochodów i plastiku, spala węgiel i wycina lasy. Żeby pomóc planecie, trzeba zostawić ją w spokoju! *NASZA* to pionierski program dzieci-naukowców, który ma przygotować planetę Mars do zamieszkania. Cała Polska poleci na Marsa i zacznie życie od początku, na nowo, lepiej i mądrzej. Oferujemy nieodpłatny kurs przygotowujący do mieszkania poza Ziemią, kurs języka marsjańskiego i trening survivalu międzyplanetarnego.

NASZA – misja na Marsa to przede wszystkim pięć odcinków filmowej relacji z podróży międzyplanetarnej rakietą Ziemny Orzech 1. Od startu aż po lądowanie na Marsie będziecie mogli śledzić przygody astronautów: Pata, Szona i Brokumiła. Celem pierwszej wyprawy jest zbadanie terenu i nawiązanie kontaktu z Marsjanami. Leć na Marsa razem z nami!

WIERSZE W PARKACH

wydarzenie plenerowe

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: bez ograniczeń

koordynatorka projektu: Aleksandra Łozowska
kostiumy: Grupa Mixer
instalacje: Kolektyw ILU NAS JEST, Jakub Psuja
współpraca: Daria Banasiewicz, Sandra Lewandowska, Iga Skrzypczak, Karolina Wensierska, Joanna Żygowska

Uczestnikiem lub uczestniczką tego wydarzenia mogła stać się każda osoba, która wybrała się na spacer do jednego z pięciu poznańskich parków, gdzie można było spotkać aktorów i aktorki czytających wiersze. Nie było tam tradycyjnej widowni, nie sprzedawaliśmy też biletów, a o dokładnym czasie trwania poszczególnych wierszowych seansów decydowali sami widzowie. Dla tych osób, którym nie udało się spotkać aktora lub aktorki albo które same chciały zapoznać się z wierszami, przygotowaliśmy małe parkowe instalacje z tekstami. Na wiersze można było także natknąć się w innych miejscach miasta – na przystankach oraz na słupach ogłoszeniowych.

„Wiersze w parkach" to projekt, którego pomysł powstał na początku 2021 roku. Chcieliśmy stworzyć możliwość artystycznych, poetyckich spotkań na otwartej przestrzeni, w miejscach Poznania, które są chętnie odwiedzane wiosną, a także w okolicznościach niespodziewanych, nieco przypadkowych.

W ramach projektu odbyły się następujące wydarzenia:

- *Ładne rzeczy szybko się nudzą* – performans Agnieszki Wolny-Hamkało i Macieja Hązły z wykorzystaniem wierszy z tomiku poetki *12 miesięcy byliśmy szczęśliwi (a potem nam było już tylko wesoło)* na otwarcie 23. Biennale Sztuki dla Dziecka,
- *Poetyckie okolice Joanny Pollakówny*,
- *Spacer z poezją Michała Zabłockiego*,
- *Przechadzki z wierszami Jerzego Ficowskiego*,
- *Cały rok w jednym parku*,
- *Alejki pełne wierszy Danuty Wawiłow*,
- *Spotkanie z „Wierszami do kolorowania" i ich autorem* – plenerowe spotkanie autorskie z Michałem Zabłockim (z udziałem dzieci poety).

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE

instalacja multimedialna

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

wiek: bez ograniczeń

projekt instalacji: Pola Augustynowicz

Przez kilka miesięcy zbieraliśmy opowieści dzieci na temat tego, czym jest dla nich sztuka, ulubionych filmów, ciekawych książek i najlepszych piosenek. Z nadesłanych materiałów powstała mozaika opowieści zaprezentowana w formie małej instalacji multimedialnej.

POZNAŃ NA BIENNALE

Poznań na Biennale to inicjatywa, w ramach której do współtworzenia poszczególnych wydarzeń zapraszamy organizacje pozarządowe działające w różnych dzielnicach miasta. Pozwala to integrować lokalne środowisko zainteresowane kulturą dziecięcą, a także odkrywać mniej znane przestrzenie Poznania.

WSPÓLNY HORYZONT

akcje twórcze na żywo

Dom Bajek – Fundacja Jak Malowana

wiek: od 5 lat

Co się stało, gdy poznański Dom Bajek spotkał się z innym artystą w nietuzinkowej przestrzeni na Dębcu? Powstała ściana! I to nie byle jaka! To pokaźna płaszczyzna, która – wbrew schematom, tym o dzielnicach i tym o murach – łączy ludzi. Zaprojektowana i stworzona specjalnie na potrzeby ogrodu przy ul. Jaworowej przez Przemka Szydłowskiego interaktywna kompozycja malarska jest dla animatorek z Domu Bajek pretekstem do zaproszenia Małych Wielbicieli Literatury i ich Opiekunów do działania z książką. Projekt został zrealizowany w ogrodzie społecznym przy ul. Jaworowej w Poznaniu we współpracy z Fundacją Jak Malowana.

ELEMENTARZ GIER PODWÓRKOWYCH

akcje twórcze na żywo

Stowarzyszenie Młodych Animatorów Kultury

wiek: od 6 lat

A jak alfabet, B jak berek, C jak cymbergaj... Abecadło z pieca spadło i rozsypało się po Głównej. Uczestnicy i uczestniczki spotkań wyruszyli w trzydniową wyprawę po głowieńskich podwórkach i parkach oraz innych przestrzeniach zabaw mieszkańców dzielnicy. W co bawili się rodzice? Co robili na dworze dziadkowie? A jak spędzają czas dzieci? Elementarz Gier Podwórkowych to spotkania wypełnione międzypokoleniowymi grami i zabawami. Bez ekranów, za to ze śmiechem i wspomnieniami – na chodnikach, na podwórkach i w parkach.

BIENNALE NA WYNOS

koncepcja projektu: zespół 23. Biennale Sztuki dla Dziecka

produkcja: Magdalena Brylowska

Projekt *Biennale na wynos* powstał z potrzeby przygotowania części 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka", która mogła trafić do osób w całej Polsce, niezależnie od sytuacji pandemicznej. Na pakiet składały się propozycje działań oraz niezbędne do nich elementy, które pozwoliły twórczo bawić się we własnym domu i w ten sposób uczestniczyć w festiwalu. Każde działanie stanowiło odrębną całość. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by je ze sobą łączyć – zgodnie z własnymi pomysłami. Wszystkie elementy projektu przygotowała grupa składająca się z artystów i artystek, a także osób należących do zespołu Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. *Biennale na wynos* zakłada udział dzieci i dorosłych oraz ich twórczą współpracę.

Trampolina do zabawy – zeszyt z twórczymi zadaniami

Dorysuj, doklej, domaluj, wymyśl, stwórz... Te i inne zaproszenia do zabawy znajdziecie w biennalowym zeszycie z twórczymi zabawami. Mamy jednak nadzieję, że nasze trampoliny zainspirują Was do dalszych zabaw – czy to na kolejnych kartkach dołożonych do zeszytu, czy to zupełnie poza nim.

autorki koncepcji zabaw: Joanna Żygowska, Sandra Lewandowska, Agata Felikszewska-Igiel, Aleksandra Łozowska, Marta Maksimowicz

autorka ilustracji: Joanna Bartosik

Zabawy teatralne

Co jest potrzebne, by powstał teatr? Może aktorzy i historie do opowiadania? Scena? Publiczność? Naszym zdaniem przede wszystkim wyobraźnia i chęć do zabawy. A teraz dorzucamy do tego jeszcze biennalowe skarpetki i kilka pomysłów, jak się bawić. Pozostałe niezbędne inspiracje i przedmioty znalazły się w Waszych domach. A gdy wszystkie spektakle dobiegną końca, skarpetki można włożyć na stopy i zabrać na spacer.

autorki koncepcji zabaw: Sandra Lewandowska, Agata Felikszewska-Igiel, Aleksandra Łozowska, Joanna Żygowska, Marta Maksimowicz skład: Grzegorz Myćka

O zielonej skarpetce prawej, która kochała muzykę – broszura z opowiadaniem

Uczestnikom i uczestniczkom 23. Biennale zaprezentowaliśmy niepublikowane opowiadanie Justyny Bednarek o przygodach skarpetek. Tym razem na scenę wkracza zupełnie nowa bohaterka! Jej historia nie jest jednak skończona – zostawiła w tekście kilka miejsc, które możecie uzupełnić według własnych pomysłów. Dokończenia wymagały także ilustracje Daniela de Latoura.

autorka opowiadania: Justyna Bednarek
autor ilustracji: Daniel de Latour
skład: Grzegorz Myćka
współpraca: Joanna Żygowska

Mozaika imion

W pudełku znalazła się również mała tekturowa płytka o wymiarach 210 mm × 105 mm. Dzieci zostały zaproszone do zapisania na niej swojego imienia (w ulubionej formie – pełne imię, zdrobnienie...), dużymi lub małymi literami, krojem pisma, który pasuje do osobowości, przy pomocy pisaków, farbek, kolorowych wycinanek. W tworzeniu płytki można było także wykorzystać elementy identyfikacji wizualnej 23. Biennale, z których biennalowy zespół grafików i graficzek tworzył plakaty i materiały do wszystkich festiwalowych wydarzeń.

autor koncepcji: Tadeusz Wieczorek

TRAMPOLINA DO ZABAWY
zeszyt inspiracji
23. biennale sztuki dla dziecka
SPOTKANIE JAKO SZTUKA

23. biennale sztuki dla dziecka
SPOTKANIE JAKO SZTUKA

wiek: 16-19 lat

opieka artystyczna: Grażyna Banaszkiewicz, Janusz Piwowarski

Uczestnicy grupy filmowej prowadzeni przez opiekunów artystycznych: reżysera dokumentalistę i dziennikarza oraz operatora kamery podzieleni na kilka dwu- lub trzyosobowych zespołów filmowych wyruszą w miejsca wydarzeń festiwalu, by okiem kamery zarejestrować relacje i emocje powstające podczas spotkań artystów z odbiorcami w trakcie wydarzeń z różnych dziedzin sztuki.

Uczestnicy cyklu spotkań twórczych, realizując zdjęcia do filmowego dokumentu, będą mogli nie tylko spotkać się z twórcami i odbiorcami sztuki dla dzieci, zapoznać się z różnymi formami artystycznych działań adresowanych do najmłodszego widza, ale także – a może przede wszystkim – zaobserwować działania twórcze w specyficznym okresie ograniczeń i konieczności poszukiwania nowych form kontaktu twórców z dziecięcymi odbiorcami wymuszonych ograniczeniami i obostrzeniami epidemicznymi.

Czy odbiorcom brak realnego kontaktu ze sztuką i artystami? Na ile Internet potrafi zastąpić spotkania w salach teatralnych, koncertowych, kinach i galeriach itp.? Jakie ograniczenia i jakie nowe rozwiązania pojawiają się w kontakcie artystów z dziecięcymi odbiorcami? Jaki jest udział dzieci w procesie twórczym?

W związku z zagrożeniem epidemicznym Covid-19 grupa działać będzie hybrydowo. Wszystkie działania, które da się przeprowadzić online, zostaną przeniesione do Internetu, pozostałe będą realizowane w reżimie sanitarnym w realu. Zrealizowany kreatywny dokument filmowy zostanie opublikowany na stronach internetowych i portalach społecznościowych Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

BIENNALE DOSTĘPNE

W ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka przygotowaliśmy wydarzenia, które zostały dostosowane do potrzeb osób z niepełnosprawnościami.

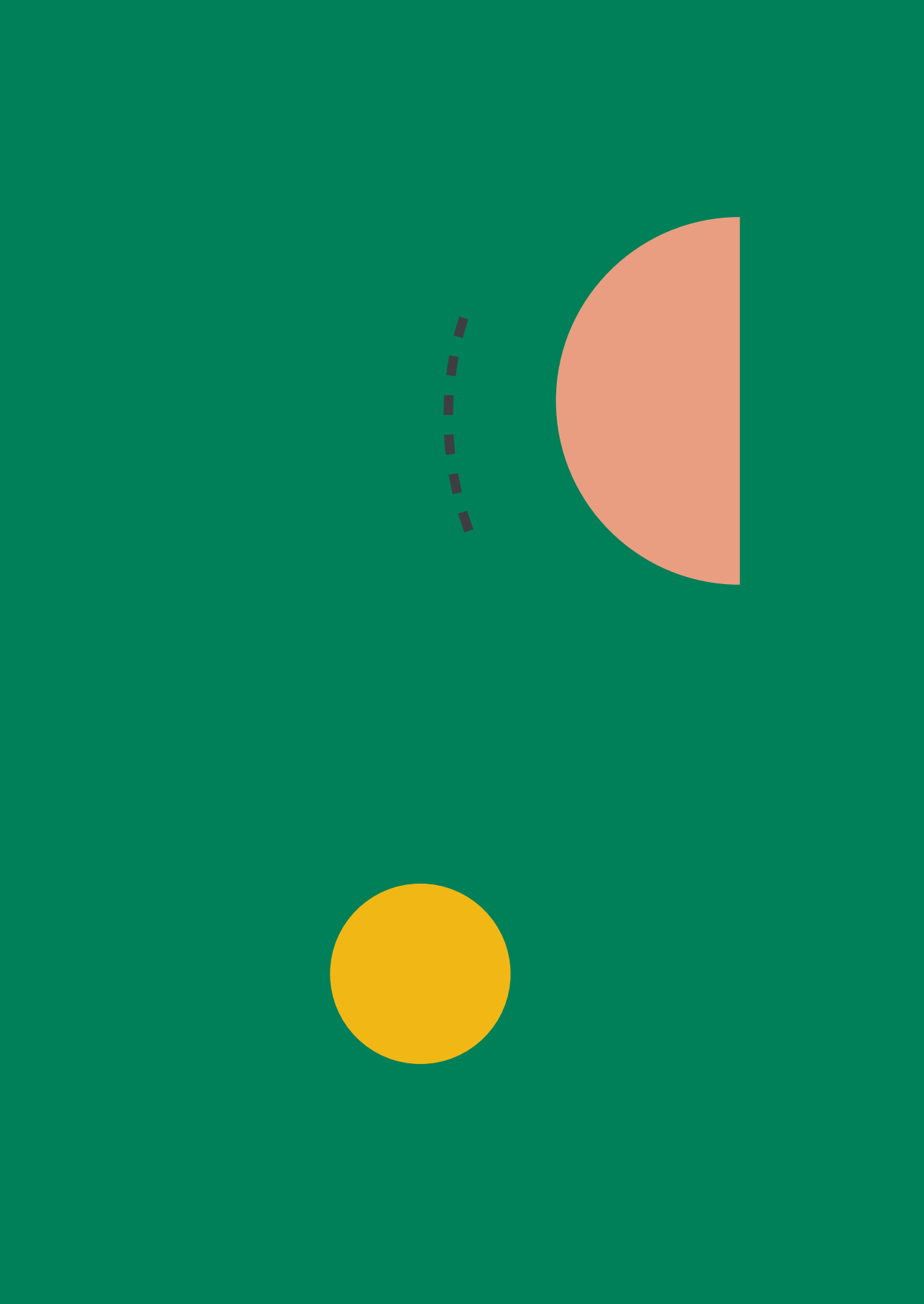
Zaprosiliśmy widzów z zaburzeniami wzroku na spektakl *Morze* oraz film *Brudna robota*. Szeregowi wydarzeń online i na żywo towarzyszyły tłumaczki Polskiego Języka Migowego, dzięki czemu osoby głuche mogły zobaczyć koncert *Szukaj w snach*, spektakle: *Morze*, *Ronja, córka zbójnika*, film *Brudna robota*, a także wziąć udział w spotkaniach z poezją dla dzieci *Wiersze w parkach*.

Wszystkie materiały wideo: filmu, spektakle, wywiady z twórcami uzupełnione zostały o napisy dla osób słabosłyszących, podobnie jak materiały promocyjne publikowane w mediach społecznościowych oraz filmy prezentowane w ramach projektu *Stwórz swój kawałek Biennale*.

Przygotowany został także film instruktażowy na temat sposobu zakupu biletów i oglądania wydarzeń online, opatrzony napisami i tłumaczeniem na PJM.

Dział organizacji widowni komunikował się z uczestnikami za pomocą aplikacji WhatsApp, która jest najpopularniejszym komunikatorem stosowanym przez osoby głuche.

Podczas przygotowań do festiwalu nawiązaliśmy współpracę z organizacjami działającymi na rzecz osób ze szczególnymi potrzebami: Fundacją Inicjatyw Społecznych MILI LUDZIE oraz Towarzystwem Osób Niesłyszących TON, dzięki czemu zespół Biennale mógł rozwijać swoją wiedzę na temat potrzeb osób z niepełnosprawnościami i przygotowywać wydarzenia w sposób odpowiadający tym potrzebom.



OBSERWATORIUM SZTUKI DLA DZIECKA

Obserwatorium Sztuki dla Dziecka

moderatorki Obserwatorium: Anna Maria Czernow, Justyna Czarnota
uczestniczki: Maria Babicka, Aniela Kokosza, Marta Kowerko-Urbańczyk, Dominika Łowkajtis, Agata Łukaszewicz, Katarzyna Ustowska, Aleksandra Zalewska-Królak
redaktorki tekstów powstałych w ramach Obserwatorium:
Anna Maria Czernow, Justyna Czarnota, Joanna Żygowska
koordynatorka projektu: Joanna Żygowska

Obserwatorium Sztuki dla Dziecka to przestrzeń spotkania i rozmowy, która od sześciu edycji towarzyszy projektowi Biennale Sztuki dla Dziecka. Obserwatorium to także laboratorium nowego spojrzenia na sztukę dla młodych odbiorców i odbiorczyń. Twórcza wymiana myśli pozwala poruszać ważne tematy związane ze sztuką dla dziecka, a także integrować środowisko działające w tym obszarze.

Marta Kowerko-Urbańczyk

Spotkanie, mijanie i inne formy relacji. O rodzinie podczas 23. Biennale Sztuki dla Dziecka

Relacje są ważnym obszarem we współczesnych badaniach psychologicznych. Stanowią jeden z głównych tematów namysłu nad rodzicielstwem, a pojęcia takie jak rodzicielstwo bliskości czy porozumienie bez przemocy, teoria więzi, teoria poliwagalna oraz rezyliencja zrobiły w ostatniej dekadzie zawrotną karierę. W Polsce zaczęło być o nich głośno dzięki licznym tłumaczeniom publikowanym przez wydawnictwa specjalizujące się w tematyce okołodziecięcej i psychologicznej oraz książkom polskich psycholożek: Agnieszki Stein, Małgorzaty Musiał, Małgorzaty Stańczyk i innych. Coraz mocniej zwraca się uwagę na to, że relacje, jakie budujemy od wczesnego dzieciństwa, wpływają na jakość późniejszego życia. Widoczne i dyskutowane stały się także kategorie przemocy i opresji, nie do końca wcześniej uświadamiane, a którymi bywają podszyte nawet najbliższe relacje.

W poniższym tekście analizuję wydarzenia 23. Biennale Sztuki dla Dziecka przez pryzmat rodziny, a szczególnie więzi pomiędzy jej członkami, zastanawiając się, jak sztuka o nich opowiada lub jak stara się je kształtować. Omawiam relacje pomiędzy bohaterem dzieckiem/ nastolatkiem a rodzicem na trzech wybranych teatralnych przykładach, które pozwalają sformułować diagnozy stawiane przez teatr rodzinie. Następnie pokazuję dwa warsztatowe sposoby na akcje twórcze, które pogłębiają rodzinne relacje i są nastawione na konkretny artystyczny efekt.

Kopciuszek. Spotkanie jako opresja

Historia Kopciuszka jest dobrze znana, tekst baśni doczekał się ponad tysiąca wersji. Według Brunona Bettelheima to opowieść o upokarzanej dziewczynie. W znanej baśniowej strukturze osierocona dziewczynka wraz z ojcem wkraczają w nową rodzinę, gdzie centralną postacią jest zła macocha, która na każdym kroku upokarza Kopciuszka, a jednocześnie nie jest w stanie stanąć na drodze do szczęścia dziewczynki. W uwspółcześnionej adaptacji francuskiego dramaturga Jöela Pommerata, która posłużyła za kanwę do spektaklu wyreżyserowanego przez Annę Smolar w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, upokorzenie ma całkiem współczesny wymiar presji idealnego wyglądu, której ulegają kobiety. I którą również na sobie nawzajem wywierają. Dzieje się tak w przypadku macochy (w tej roli Małgorzata Gałkowska) uwikłanej w kult piękna i niezdrowy stosunek do ciała. Nie tylko uważa ona, że wygląd to największa inwestycja „nowoczesnej kobiety", ale też tkwi w narcystycznym przekonaniu, że to jej uroda jest największa i wszystkie oczy zwrócone są w jej kierunku. Poddaje się zabiegom upiększającym, nieustannie domaga się komplementów i uznania, że wygląda równie młodo, co córki. Dziewczęta potakują, ustawione w roli mniej atrakcyjnych i urodziwych, nierozstające się z telefonami, są gotowe zmieniać swoje ciała zgodnie z obowiązującą modą (w tej interpretacji, szykując się na bal, sprawiają sobie za duże uszy, które właśnie w tym sezonie, jak dopowiada narratorka, są modne). Gdy pojawia się Kosia, tytułowy Kopciuszek (Jaśmina Polak), pokazują, że doskonale czują się w hierarchicznej strukturze przemocy i dominacji; upokarzają przybraną siostrę na każdym kroku. Opresja macochy i jej córek nie dotyka Kosi głównie dlatego, że dziewczynka jest pogrążona w nieprzepracowanej żałobie i fizyczna atrakcyjność nie jest dla niej na tym etapie istotna. Wszystko to wydarza się przy kompletnej abdykacji ojca, który przytłoczony rozgrywającą się na jego oczach przemocą, a jednocześnie przekonany, że w swoim życiu powinien „iść dalej", nerwowo popala papierosy w pokoju dziewczynki.

Na interesującym mnie poziomie jest to więc historia o nieudanym patchworku, czyli rekonstruowanej rodzinie, która nie działa. W efekcie pomiędzy jej członkami (a zwłaszcza członkiniami) ma miejsce przemoc psychiczna. Najwięcej napięć pojawia się w kobiecych relacjach – bohaterki używają psychicznej przewagi, by upokorzyć te, które są od nich słabsze. Spektakl oskarża stereotypowo rozumianą kobiecość i bezradność dorosłych, od których mądrzejsze okazują się dzieci. Dużo odbywa się na poziomie tekstu, kwestie powracają nieustannie w nerwowych powtórzeniach. Ale równie wiele dzieje się na poziomie ciała – w licznych, bardzo przejmujących rozgrywaniach cielesności brawurowo zagranych przez aktorki (poza odtwórczyniami ról Kosi i macochy są to siostry: Marta Ścisłowicz i Małgorzata Gorol) i Bartosza Bielenię (występującego nie tylko w roli księcia, ale i wróżki). Póki macocha postrzega siebie jako młodą i piękną, póty kroczy przez scenę prosto. Jej upadek fizycznie sprowadza ją do parteru, chronią ją córki, które wcześniej infekowała przemocowymi przekazami. One zaś, jako nastolatki zanurzone w świat social mediów, kroczą przez scenę niczym modelki, tupetem i eksplodującą seksualnością maskując niepewność. Ciało Kosi reaguje somatycznie na nieprzepracowaną śmierć matki i dziewczyna drapie się natrętnie.

Oglądamy adaptację baśni, w ostatniej scenie bohaterowie tańczą w rytm kroków Kosi. Lecz czy szczęśliwe zakończenie jest możliwe? Na poziomie nakręconej spirali kobiecej (auto)przemocy – nie do końca. Ojciec rozstaje się wprawdzie z macochą, co przynosi częściowe ukojenie, ale rozpoznanie toksycznych relacji kobiecych i opresyjności kulturowych stereotypów pozostaje w teatralnej przestrzeni. Tak jak pozostaje oskarżenie wypowiedziane wobec dorosłych, niedojrzałych do rodzicielskich ról – ojca Kosi, który znika, króla, który kłamie oraz macochy, która w swym narcyzmie ostatecznie sama potrzebuje pomocy.

Ronja, córka zbójnika. Spotkanie jako dorastanie do rodzicielstwa.

Ronja, córka zbójnika w reżyserii Anny Ilczuk z Teatru Powszechnego w Warszawie jest adaptacją wydanej w 1981 roku powieści Astrid Lindgren. To historia o inicjacji, o dorastaniu w rytmie przyrody, a także o relacjach rodzinnych. Podczas burzy w zamku zbójcy Mattisa (Mateusz Łasowski) przychodzi na świat córka jego i Lovis (Aleksandra Bożek), Ronja (Klara Bielawka), która z miejsca kradnie ojcowskie serce. W miarę dorastania dziewczynka stopniowo usamodzielnia się, poznając na własną rękę las wokół zamku pełen fantastycznych stworów: wietrzydeł,

szaruchów, pupiszonów. Spotyka w nim Birka (Andrzej Kłak), syna najzacieklejszego wroga Mattisa – Borki i jego żony Undis. Dzieci przeżywają razem przygody, zawiązując ponad głowami rodziców siostrzano-braterski pakt.

W scenicznej adaptacji – podobnie jak w książce – Ronja i Birk budują wspólny świat na gwałtownym sprzeciwie wobec zbójnickiego świata dorosłych, nie zamierzając w przyszłości powielać ich drogi. Działają przy tym na własnych zasadach, na teatralnej scenie reprezentuje to język migowy, którym dzieci porozumiewają się intuicyjnie, co odróżnia ich od świata dorosłych. W sytuacji próby stają za sobą murem, sprzeciwiając się woli rodziców, ku rozpaczy Mattisa, który wyrzeka się córki. Gdy Ronja decyduje się opuścić dom i zamieszkać z Birkiem w Niedźwiedziej Grocie, Mattis, zraniony i odrzucony, milczy. Ostatecznie jednak miłość do Ronji staje się dla niego impulsem do zmiany – potrafi cofnąć okrutne słowa, prosząc ją o powrót do domu, a nawet zaakceptować przyjaźń córki z Birkiem i stworzyć dla niej przestrzeń.

Postać Mattisa – zarówno w powieściowym oryginale, jak i na scenie – jest skomplikowana, niejednorodna: gwałtowna i czuła, trochę śmieszna, gdy pręży swoje zbójnickie muskuły, a trochę poruszająca, gdy wielokrotnie, nie do końca świadomie okazuje swoją wrażliwość. Takim jest również ojcem: chciałby być groźny, a jednocześnie widzimy go w scenach pełnych troski, w których sam odsłania nam czułe miejsca – gdy waha się przed puszczeniem córki w świat lub gdy wzywa ją przez sen, choć na jawie nie wypowiada jej imienia.

Ojciec dorasta do ojcostwa, sygnały tej drogi rozsiane są po spektaklu dość konsekwentnie: jest radość z narodzin córki, autentyczna troska, jest mierzenie się z własnymi ograniczeniami, także poznawczymi, jest zrozumienie, że jego droga nie musi być dobra dla Ronji. A jednocześnie Ronja może cały czas liczyć na matkę, na Lovis, z którą łączy ją dobre, bezpieczne przywiązanie. Aleksanda Bożek występuje w podwójnej matczynej roli – z bliska jako Lovis w pewnej czułości relacji z Ronją, i z daleka, w momentami irytująco prześmiewczym portrecie Undis, matki Birka. I choć trudno się zgodzić z tą reżyserską decyzją i uwiera w niej stereotypowe uproszczenie – jest w tej podwójności portretu pewna diagnoza macierzyństwa, konstatacja, jak różne mogą być matki, w zależności od tego, z jakiej perspektywy się na nie patrzy.

Ostatecznie finał *Ronji* to odwrócony, niedosłowny schemat fabularny *Romea i Julii* – dwa zwaśnione rody godzą się, choć nie bez slapstickowych sporów o przywództwo. Mimo że sceniczna adaptacja redukuje nieco mroczność literackiego oryginału, rezygnując z kilku istotnych scen, spektakl pozostawia (dorosłego) widza z refleksją na temat tego, co by się stało, gdyby pozwolić dzieciom żyć po swojemu, gdyby odpuszczać presję sztywnych ról społecznych, gdyby nie nakładać na dzieci własnych oczekiwań.

*Ściana z widokiem**. Niekompatybilność i mijanie

O ile dwa poprzednie spektakle zaproszone przez Centrum Sztuki Dziecka w dość uniwersalnych kontekstach eksplorowały relację córek z rodzicami, o tyle dla *Ściany z widokiem* Roberta Jarosza, w reżyserii Konrada Dworakowskiego, inspiracją stała się aktualna sytuacja pandemii, zamknięcia w przestrzeni, którą dzielimy z rodziną. Spektakl został nagrodzony w Konkursie na projekt wydarzenia artystycznego dla dzieci przygotowany przez Grupę Coincidentia z Białegostoku. Główny bohater (Paweł Chomczyk) mieszka z matką (Dagmara Sowa), a ich więź – choć nie jest główną osią spektaklu – to ważny poziom tej opowieści. Obserwujemy chłopca w procesie dorastania, zaangażowanego w kilka równoległych relacji – z mistrzem, z matką i z przyjaciółką – w których jego osobista droga wiedzie od samotności i niepewności ku samoświadomości i zdolności do wchodzenia w interakcje z innymi ludźmi.

W tym czasie matka żyje obok, równoległym, nieznanym życiem, które tylko sporadycznie styka się z życiem nastolatka. Co symboliczne, nie ma jej na portretach, które rysuje Kuba, bo – zgodnie z jego słowami – jest w kuchni lub przed telewizorem. Gdy już się pojawia i otwiera usta, wylewają się z nich strumieniami utyskiwania i nawykowe polecenia: „wietrz pokój, sprzątaj, jedz i śpij, wyjdź na dwór, rusz się trochę, wyjmij rower". I choć w tych słowach można dopatrzeć się troski, w dużej mierze przykrywają ją komunikacyjne nawyki spowodowane zapewne codziennym znojem. Z rodzinnych scen przebija całkowite niezrozumienie świata syna. Matka obdarowuje go starym telefonem, niemodnymi ciuchami, stając się figurą tego, co minione, śmieszne w swojej archaiczności. Ale przypadkowo – utyskując i narzekając – poddaje pomysły, które stają się dla Kuby paliwem, inspiracją do działań.

Matka i syn porozumiewają się odrębnymi, niekompatybilnymi językami, prowadząc rutynowe rozmowy odsłaniające fakt, że ich relacje oparte są na systemie kar i nagród. Twórcy opowiadają w ten sposób o niedostrojeniu światów – dziecięcego i dorosłego. Matka jest tylko tłem dorastania dziecka, etapem na jego drodze do samodzielności. Oglądamy ją jedynie z ukosa, domyślając się, że za jej działaniami stoi troska, której nie potrafi inaczej wyrazić. Podejmowane przez nią próby nie są skuteczne, ale widz nie dostrzeże w niej refleksji, która prowadziłaby do udanej komunikacji. Uwaga twórców zostaje przy nastolatku, co przejawia się w próbach zrozumienia jego perspektywy. Tak też powstawała sztuka, w warsztatowym przyglądaniu się bolączkom młodzieży i sposobom, w jakie młodzi ludzie definiują odczuwaną przez siebie samotność.

– Widz wie więcej niż my – mówi w rozmowie z Joanną Żygowską reżyser spektaklu Konrad Dworakowski o procesie jego powstawania. – Staraliśmy się niczego nie narzucać, oglądać rzeczywistość bardziej rozproszoną, bardziej poukładaną w zdziwieniu, zaskoczeniu światem młodych ludzi.

***

Diagnozy, które stawiają spektakle teatralne 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, nie należą do optymistycznych. Na rodzinne relacje czyha wiele zagrożeń. Niektóre z nich są bardzo konkretne, jak współczesna kultura, która uprzedmiotawia ciało kobiety, czy samotność przed ekranem monitorów, inne są nieco bardziej ukryte, jak hierarchiczny

układ rodzinny, w którym rodzic ma zawsze rację i nie podąża za dzieckiem, właściwie czasem kompletnie go nie znając lub pozostawiając je same z traumami przerastającymi dziecięce możliwości Dzieje się tak w uwspółcześnionej wersji historii Kopciuszka, która prezentuje toksyczne środowisko rodzinne. Przyczyn przemocy jest tu kilka: absolutyzowany kult ciała sprawia, że to młodość i fizyczne piękno postrzega się jako największą wartość, a matka/ macocha, nie chcąc się pogodzić z przemijaniem i (potencjalną lub faktyczną) utratą atrakcyjności, zachowuje się przemocowo wobec córek i pasierbicy. Cały hierarchiczny układ tej rodziny sprzyja rodzeniu się agresji: matka z nieugruntowanym poczuciem własnej wartości w centrum, poniżej jej córki (które są zarazem ofiarami i agresorkami) i na końcu – Kosia. Ojciec jest nieobecny, wycofany. Właściwie go nie ma.

Współczesną diagnozę dotyczącą problemów z więzią przynosi *Ściana z widokiem*, prezentując relację rodzic--dziecko jako dwa osobne światy, które mijają się, choć funkcjonują obok siebie. Ich spotkania przypominają raczej konfrontację niż rzeczywistą bliską relację – bohaterowie mówią niewspółbrzmiącymi językami, nie mogą się dogadać w schematycznej konwersacji.

O ile *Kopciuszek* i *Ściana z widokiem* utrzymane są w oskarżycielskim wobec dorosłych tonie, o tyle wizja rodziny w *Ronji, córce zbójnika* przynosi pewne pokrzepienie. Mattis jako główny dorosły bohater jest dość zniuansowany – ma wyraziste wady i subtelnie zarysowane zalety, a przede wszystkim jest w pewnym dynamicznym procesie wynikającym z cholerycznego usposobienia. Gdy macocha Kopciuszka zatraca się w wyobrażeniu o byciu piękną i atrakcyjną wbrew upływowi czasu, upokarzając Kosię i własne córki, a matka ze *Ściany z widokiem*, powtarzając swoje nawykowe utyskiwania, po prostu nie słyszy własnego dziecka, Mattis gwałtownie odrzuca relację z córką, ale potem podejmuje trud, by ją naprawić. W ten sposób *Ronja* staje się opowieścią o rozmijaniu się ze sobą i powrotach do siebie, o dorastaniu do rodzicielstwa jako procesie, w którym popełnia się błędy, ale można je naprawić i nie muszą być one nieodwracalne.

W dalszej części tekstu zastanawiam się, jaką rolę może odegrać sztuka dla dziecka w zakresie poprawy jakości relacji. Podczas 23. Biennale pojawiło się kilka propozycji akcji twórczych, które koncentrowały się na umacnianiu rodzinnych więzi. Przykłady, po które sięgam, nie układają się jednak w wyczerpujący katalog, nie dotyczą nawet tych samych odbiorców (bohaterowie omawianych wyżej sztuk to starsze dzieci lub nastolatkowie, uczestnicy poniższych działań twórczych to często rodziny z bardzo małymi dziećmi), jednak są obecne, znaczące.

***Contact Families Show*, czyli dobrostan**

Formuła pomysłu autorstwa Anny Wańtuch jest prosta: rodziny z małymi dziećmi[1] w kilkutygodniowym procesie przygotowują wirtualne wydarzenie, które później prezentują online, kiedy to zapraszają do udziału nie-odbiorców. Z perspektywy widza wygląda to następująco – ogląda on spotkanie w wirtualnej przestrzeni Zoom, podczas którego zespoły rodzinne wykonują wylosowane zadania i ćwiczenia, wśród których przeważają ruchowe zabawy i praca z dostępnymi pod ręką obiektami. Rodziny noszą wymyślone przez siebie nazwy, znają określenia zabaw i w procesie przygotowania wymyślają własne. Zaproszony do tego świata widz ogląda online zoomowe okienka prezentujące przestrzenie rodzinne demokratycznie ułożone w kafelki na ekranie monitora, na którym ta wirtualna społeczność reaguje na metaforycznie wymyślone hasła.

Zaproponowane zabawy ruchowe nie są skomplikowane – to ćwiczenia, układy choreograficzne z dziećmi, polegające na przewrotach, dźwiganiu, podnoszeniu, przechodzeniu pod sobą, które dzięki intensywności kontaktu rozładowują napięcie, emocje. Dzieje się naraz dużo, intensywnie, choć niekoniecznie szybko: dla uczestników jest to rozciągnięta w czasie zabawa, dla odbiorców – chwila na rozpoznanie, co właściwie się wydarza. Wszystko to sprawia wrażenie naturalności, lekkości, jakby uczestnicy komunikowali się w nieznanym widzowi języku, który chciałoby się zdekodować.

Niebywale istotne jest przygotowanie całego wydarzenia. Wirtualny plac zabaw, jak określił go jeden z występujących ojców, powstawał w procesie wielu spotkań online: w części ćwiczeniowej, w której uczestniczyli dzieci i rodzice, oraz w rozmowach, które prowadzili ze sobą rodzice, najczęściej matki. W tej akcji performatywnej widać zatem proces i czas, który za nim stoi – by czuć się tak swobodnie, potrzeba zaufania i radości ze wspólnego przebywania. W domowej przestrzeni, w ferworze zabawy jest dużo hałasu, dużo radości – jest przyzwolenie by być, by znikać, by wyłączać lub włączać głos, by istnieć w takim zakresie, w jakim się ma na to gotowość.

Rodzice, biorący udział w projekcie wraz z dziećmi, musieli wygospodarować na to czas. Najprawdopodobniej na co dzień dbają o relacje, znajdują przestrzeń na wspólną zabawę i wspólne przebywanie. Z performansu wyłania się obraz rodziny jako przestrzeni więzi realizujących się w działaniu i doświadczaniu. Jest ona gotowa do eksperymentów, chętna do wspólnej zabawy, demokratyczna, równościowa (uznająca zaangażowanie dzieci i rodziców jako równorzędnie ważne) oraz niehierarchiczna – celebrująca różnicę, a nie kształtująca dziecko na podobieństwo rodziców. Podstawą kontaktu jej członków jest czułość, bliskość i intensywność.

– Można to zrobić, mając siebie, nie trzeba do tego wielkich sal ćwiczeń – mówi w festiwalowej rozmowie jedna z matek Justynie Czarnocie. I po chwili dodaje, że to wspólne – jak je określa – „działanie w spontanie" rozumiane jako otwartość, uważność, spontaniczność i wolność dało jej więcej niż wykłady i prezentacje na temat rodzicielstwa.

Relacyjne korzyści płynące z *Contact Families Show* są ogromne. Po pierwsze: pandemiczne bycie w kontakcie, które z ekranu przenosi się na widza. W drugiej części pokazu odbiorca zostaje zaproszony do wspólnego performowania i może wybrać, czy dołączyć, czy pozostać na uboczu. Po drugie: uchwycenie pokoleniowej zmiany w podejściu do ciała. Macocha w *Kopciuszku* uważała, że ciało należało utrzymać w młodości, dosłownie przycinając je do określonego kanonu piękna. Tu wystarczy przestrzeń na wspólną zabawę, która pozwala docenić

walory wynikające z różnic między dzieckiem a dorosłym: ciężkość i lekkość, wielkość i niewielkość. Po trzecie: wykorzystanie ruchu jako spoiwa relacji. Ruch oczywiście był obecny w programie 23. Biennale, jednak sytuacja pandemiczna utrzymująca nas w domach, zminimalizowała jego zakres. Nie tylko zastygliśmy przed monitorami, nawet w sytuacjach offline nie mogliśmy doświadczyć kontaktu – w maskach, siedząc na oddalonych od siebie krzesełkach.

Wiele z tych kwestii wiąże się z docenieniem rodzica takim, jaki jest on w danej chwili. Wbrew pozorom nie jest to oczywiste. Lawrence Cohen w książce *Rodzicielstwo przez zabawę* dowodzi, że całe pokolenia dorosłych niespecjalnie potrafią się bawić, czując się w tej sytuacji niezręcznie, bo nie bawili się z nimi ich rodzice[2]. Anna Wańtuch w rozmowie z Justyną Czarnotą wspomniała o problemach z przekonaniem dorosłych, że artystą można być w każdym wieku. Za tymi dwoma kontekstami stoi pewien proces, który stał się udziałem uczestników projektu. Gotowość, dobrowolność i obecność okazały się wystarczające, by jednocześnie pokazać jakość relacji i osiągnąć zamierzony efekt artystyczny.

Filmy z Ośrodka Pogranicze w Sejnach. Spotkanie jako rodzinne mikrohistorie

Jednym z punktów programu Biennale był pokaz filmów *Opowieści Mojego Domu* (reż. Daria Kopiec) – z najnowszej kolekcji animacji poklatkowych, które w Ośrodku „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach przygotowywane są od 10 lat. Prezentacja objęła kilka filmowych wspomnień rodzinnych powstałych w wyniku wspólnej, najczęściej wielopokoleniowej pracy (w tej konkretnej selekcji głównie mam i babć z dziećmi i wnukami). Znalazły się wśród nich mikrohistorie z życia codziennego (*Wspomnienia babci Anieli o ziołach i leśnych polanach; Wspomnienie mamy Marysi o bajkach opowiadanych przez babcię*), związane z czasem świątecznym (*Opowieść mamy Hani o wielkanocnej zabawie; Wspomnienie babci Wandy o ślubnym posagu*), z lokalną wielonarodową spuścizną (*Wspomnienie babci Heleny o ikonie i tajemniczym światełku*) oraz z odzyskiwaniem, rekonstruowaniem rodzinnej pamięci (*Opowieść mamy Igora o starym domu, dokumentach i fotografiach*). To kameralne obrazy dotyczące historii konkretnych rodzin, w których widz łatwo może się odnaleźć, przywołując własne rodzinne opowieści. Tworzą one wielogłosową podróż w głąb historii regionu, sąsiedzkich relacji i obyczajowości przechowywanej w pamięci najstarszego pokolenia.

Relacyjny aspekt tego projektu ma kilka poziomów. Po pierwsze: proces rozpoczęło poszukiwanie przez sejneńskich nastolatków opowieści rodzinnej nadającej się do filmowej animacji. O tym etapie Bożena Szroeder, pomysłodawczyni projektu, mówiła Agnieszce Powierskiej w rozmowie po seansie tak: „nic nie dzieje się szybko i zanim przytrafi się odpowiednia historia, trzeba wysłuchać bardzo wielu historii". Dalej pracuje się już wspólnie – młodzi ze starszymi. Pod okiem artystycznych opiekunek i reżyserek rodziny szukają właściwych środków wyrazu i nadają formę znalezionym opowieściom, co najczęściej wzbudza intensywne emocje i wzmacnia rodzinne więzi. Po drugie: teksty kultury kierowane do młodych odbiorców często prezentują dorosłych jako nierozumiejących młodzieży, niemających jej wiele do powiedzenia, a tutaj ta perspektywa zostaje odwrócona. Jako wartościowe pokazywane są więc nie tyle więzi rówieśnicze (tak było w przypadku *Ściany z widokiem*), ile właśnie międzypokoleniowe relacje rodzinne, które w obiegowym, stereotypowym rozumieniu bywają spychane na margines. Wreszcie po trzecie: ich herstoryczna wymowa, która – co warto dodać – wybrzmiewa w efekcie tej konkretnej, biennalowej selekcji, niekoniecznie w intencji twórców całej kolekcji. Zaprezentowane podczas 23. Biennale opowieści snują kobiety i nierzadko dotyczą one kobiecej codzienności: gromadzenia posagu i zamążpójścia, zbierania ziół i bajania babci. W ten sposób można docenić zmarginalizowane dotąd głosy, które nie tylko wydobywają codzienne krzątactwo i kobiecą perspektywę, stawiając je w centrum opowieści, ale dla młodych adeptek animacji (a także dla młodych widzek, które dzięki temu być może zwrócą się ku historiom własnych przodkiń) mogą mieć także więziotwórczy charakter.

Do działania wystarczy zainteresowanie tematem, gotowość do wędrówki w głąb, ku minionym zdarzeniom, minionym sąsiedzkim relacjom oraz chęć do wspólnej międzypokoleniowej, a zarazem kreatywnej pracy. Uczestnicząca w programie rodzina może być wielopokoleniowa, choć nie jest to warunek: istotą jest nie tyle odtworzenie bogactwa relacji w jej obrębie, co raczej wyłuskanie opowieści, która jednocześnie będzie osobista i uniwersalna. Wymierzone w przeszłość działania mają wspólnotowy, konsolidacyjny charakter, doceniają lokalność – celem nie jest zwyczajny sentyment, restytucja przeszłości, chodzi raczej o docenienie mikrohistorii, która nie tylko zwraca się ku familijnym relacjom, ale pozwala zobaczyć jednostkę w siatce rodzinnych i sąsiedzkich powiązań.

Ośrodek „Pogranicze" działa od 30 lat, konsekwentnie rozwijając autorską formułę międzypokoleniowej pracy. Poza opisanymi tu animacjami kilka poprzednich kolekcji w zbliżony sposób relacjonuje rodzinne relacje: *Kolekcja Filmowa Misteria Dzieciństwa*, *Filmowa Kolekcja Pamiątki* oraz *Rodzinne Skarby*. Podobny model wielopokoleniowej pracy nad dziedzictwem realizowały też inne programy *Pogranicza* jak *Makatkowa Sejneńszczyzna* (międzypokoleniowe tkanie tradycyjnych dla regionu makatek) czy *Kroniki Sejneńskie* (spektakl teatralny przygotowywany przez kilka pokoleń młodych twórców[3] na podstawie opowieści mieszkańców pamiętających międzywojenne Sejny).

Filmowe kolekcje powstają pod opieką artystyczną, nie są spontaniczną twórczością rodzin. Stanowią działanie przemyślane twórczo, ale jednocześnie mają w sobie chropowatość kreacji amatorskiej. Wszystkie razem składają się na wielość równoległych i wzajemnie się oświetlających programów edukacyjnych oraz inicjatyw artystycznych, których celem jest praca z lokalną społecznością nad pamięcią zbiorową uwzględniająca wielonarodową strukturę miasteczka położonego na polsko-litewskim pograniczu. Z perspektywy odbioru projektowanego dla widza spoza Sejn można założyć, że jeśli seans skończymy zainspirowani do stworzenia podobnego filmu, zebrania rodzinnych opowieści lub przynajmniej odwiedzin u starszych członków rodziny, to już wystarczy – więziotwórczy efekt zostanie osiągnięty.

***

Sztuka dla dziecka stawia diagnozy i mnoży wątpliwości co do jakości relacji rodzinnych, a akcje twórcze podsuwają propozycje (autentycznych) spotkań. Spotkania te dotyczą rodzin z małymi dziećmi, niekiedy zaś odbywają się w szczególnych warunkach przy określonych tematach. Za każdym razem jednak spotkanie rozpoczyna się od ciekawości dorosłego i jego gotowości na prawdziwy kontakt z dzieckiem. Przekaz współczesnej sztuki familijnej jest heterogeniczny: z jednej strony krytycznie przedstawia rodzinę, formułując pesymistyczne diagnozy, z drugiej zaś podsuwa alternatywy, mnoży inspiracje i zaprasza do kontaktu. Parafrazując tytuł jednego ze spektakli pokazanych w ramach 23. Biennale, dopóki się bawimy, dopóki jesteśmy siebie ciekawi, spotkanie jest możliwe. Tam, gdzie zastygamy w gotowych frazach i nawykowych rolach, mijamy się.

* W tekście analizowana jest wersja spektaklu zrealizowana w formie nagrania wideo, które miało premierę podczas festiwalu.

[1] W zamyśle rodziny z dziećmi od 1,5 roku do lat 5, w praktyce uczestniczyły w nim i kilkumiesięczne niemowlęta, i dzieci w wieku 6-10 lat.
[2] L. Cohen, *Rodzicielstwo przez zabawę*, przeł. A. Rogozinska, Warszawa 2012, s. 27.
[3] Program ma charakter ciągły, trwa od 22 lat. Realizują go pod opieką Bożeny Szroeder kolejne grupy młodzieży (głównie w wieku licealnym), z których każda pracuje przez ok. 5 lat. W tej chwili spektakl gra już piąte pokolenie. Więcej na: http://pogranicze.sejny.pl/o_quotkronikach_sejnenskichquot_rezyser_bozena_szroeder,780-1,15654.html [dostęp: 18.09.2021].

Spotkania – zderzenia. Z Leną Alberską rozmawia Katarzyna Ustowska

Katarzyna Ustowska: *Na łączach* nagrodzono w Konkursie na projekt wydarzenia artystycznego, organizowanym przez Centrum Sztuki Dziecka w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, którego tegoroczne hasło to „Spotkanie jako sztuka". Ciekawi mnie, jakie były twoje początkowe założenia. Od czego wszystko się zaczęło?

Lena Alberska: Pomyślałam o spotkaniu jako powszechnym elemencie naszego życia i uniwersalnym tworzywie każdej sztuki. Żeby powstało coś nowego, najpierw dochodzi do spotkania: związków chemicznych w mózgu, stopy i podłogi, kredki i kartki albo ciała z instrumentem muzycznym. Uznałam, że w moim projekcie skupię się na spotkaniu niespodziewanym jako najbardziej inspirującym i ekscytującym. Zderzenie to chyba najlepsze określenie. Pisałam projekt wiosną 2020 roku, gdy spotkania, zwłaszcza w instytucjach kultury, były ograniczone czy wręcz niemożliwe. Chciałam zaangażować w projekt rodziny, wtedy całymi dniami zamknięte w domach, by spotkały się w twórczym działaniu i nadały codziennemu otoczeniu nowy, zaskakujący wymiar.

Właśnie – powstawanie spektaklu poprzedziły rodzinne warsztaty. Na czym one polegały? Czy może zdarzyło się coś nieplanowanego lub zaskakującego podczas ich trwania?

Warsztaty polegały na tym, że rodziny zostały zaproszone do umieszczania przygotowanych wcześniej przeze mnie przedmiotów w wybranych punktach przestrzeni miasta. Najważniejszym kryterium, którym się kierowałam, przygotowując przedmioty do akcji, była różnorodność skojarzeń, wrażeń i emocji, które wywołują. I tak w Będzinie najważniejszym przedmiotem stała się kolorowa drabina, a w Poznaniu – żółte drzwi. Poza tym zaproponowałam między innymi krzesło, piłki, włóczkę i białe kartki w Będzinie, a w Poznaniu: parasol, linę, koc, wałek, konewkę i czajnik. Kompozycja, która powstawała poprzez zestawienie tych obiektów z jakimś zaproponowanym przez uczestników akcji kontekstem, była fotografowana, a potem służyła jako inspiracja dla dramaturgii mojego spektaklu. Było dużo zaskoczeń, zresztą trochę na to liczyłam. Na przykład w Będzinie zdarzyło się, że jeden z uczestników znalazł piórko i stary grzyb, hubę, które zarekomendował jako dodatkowe projektowe przedmioty. Czasem dzieci w ogóle nie chciały się z nami spotykać, chowały się za drzewami albo za nogą rodziców. W końcu udawało się przełamać pierwsze lody, ale ta nieśmiałość stała się ważnym punktem wyjścia przy budowaniu poznańskiego spektaklu.

Wspominasz o spotkaniach w Będzinie i w Poznaniu. To nietypowe, bo projekt zaowocował dwoma spektaklami. Co różni, a co łączy te zdarzenia?

Struktura działań była taka sama: najpierw wybrałam przedmioty, potem następowały rodzinne akcje twórcze, których efekt stanowią zdjęcia naszych obiektów w przestrzeni miasta, co z kolei inspirowało budowanie dramaturgii spektaklu. W każdym mieście przedmioty były inne, a uczestnicy różni; pracowałam z różnymi zespołami aktorskimi, a w każdej z odsłon olbrzymie znaczenie miało dla mnie to, co przynosi ze sobą każdy z aktorów i każda z aktorek. Oba spektakle łączy sposób budowania dramaturgii, ale podejmowany przez nas temat, zadane w procesie pytania i atmosfera każdego ze spektakli są zupełnie różne.

Na Biennale widzieliśmy premierę poznańskiej wersji. Powiedz, jak doszło do współpracy z wybranym przez ciebie zespołem artystycznym? Dlaczego właśnie ci ludzie?

Zależało mi na otwartości na eksperymentowanie i nie zawiodłam się. W przypadku zespołu aktorskiego szukałam osób, które do tego mają niespożyte zasoby energetyczne. Każdy z nich ma też wyjątkowe umiejętności, które były dużym wsparciem podczas budowania spektaklu. Milena Kranik jest bardzo muzykalna; to ona podczas prób zaproponowała melodię, która stanowi motyw przewodni spektaklu. Marcin Chomicki jest lalkarzem pasjonatem o niezwykłej wrażliwości na teatralny potencjał zwykłych przedmiotów. Valerian Collot z kolei jest z wykształcenia aktorem-klaunem, co jest stosunkowo egzotyczne w Polsce i z czego czerpaliśmy, budując konwencję naszego przedstawienia.

Ruch odgrywa w spektaklu bardzo ważną rolę, jest głównym sposobem komunikacji, jest obecny w każdym momencie. Ciekawi mnie, w jaki sposób pracowaliście nad warstwą ruchową. Jakie były twoje inspiracje i jakimi posługiwałaś się metodami?

Jak wspominałam, czerpaliśmy z klaunady. Tworząc klauna teatralnego, kreujemy typ postaci, ale ten typ jest niepowtarzalny i jest go w stanie zagrać tylko ta konkretna osoba, która go stworzyła. Każdy aktor wykreował więc unikatową postać – własnego klauna. Budując go, wychodził od swojej prywatności, szukał czegoś charakterystycznego właśnie w swoim ruchu. Często chwytaliśmy się drobiazgów, takich jak przyruchy, sposób trzymania głowy, układ stóp podczas stania i chodzenia. Te elementy na co dzień są ledwo dostrzegalne, a my je przerysowywaliśmy.

Co było najbardziej niespodziewanym spotkaniem-zderzeniem w trakcie procesu twórczego? Ciekawi mnie, czy *Na łączach* odznaczył się czymś szczególnym dla ciebie jako twórczyni.

Ten projekt to dla mnie bardzo ważne doświadczenie, bo jestem na samym początku swojej twórczej drogi. Spektakle, które powstały w ramach *Na łączach*, to moje szkolne dyplomy. Od pierwszego roku studiów bardzo interesował mnie teatr przedmiotu. Dlatego eksploracja tej materii, szukanie znaczeń i metafor w nieoczekiwanych zestawieniach obiektów i otoczenia była wspaniałą zabawą. Bardzo się cieszę, że miałam okazję budować dramaturgię wspólnie z aktorami, w oparciu o grę skojarzeń i zabawę. To był ciekawy, choć czasem trudny, ale też przyjemny dla wszystkich proces. Bardzo bym chciała kontynuować mój eksperyment; jestem ciekawa, jakie przedstawienia powstaną ze spotkania innych przedmiotów w innych miastach i z innymi ludźmi. Już napisałam w tej sprawie do kilku teatrów. Cieszę się też z partycypacji rodzin w tym procesie, bo każdy uczestnik akcji twórczych zostawił swój indywidualny ślad w przedstawieniu. Doszły mnie słuchy,

że warsztaty miały znaczenie także dla uczestników, że przechodząc obok miejsc, gdzie odbywały się akcje, wspominają oni nasze działania. O takie zaczarowanie codzienności chodziło, to był najważniejszy element eksperymentu, dlatego jestem zadowolona, że się udało!

Co dalej? W jakim kierunku zmierzają twoje plany twórcze? Czy jest coś, czego nadal poszukujesz w temacie spotkania jako sztuki?

Podczas realizacji tego projektu dotarło do mnie, że aby doszło do spotkania, nie wystarczy zetknięcie dwóch elementów, bo możemy pozostać tylko na fizycznym poziomie samego zderzenia. Ale kiedy mamy świadomość tego, co właśnie zachodzi, wchodzimy na wyższy poziom: poziom prawdziwego spotkania. Samo słowo „spotkanie" kojarzy mi się teraz z czymś przyjemnym, z otwartością, ciekawością, gotowością. Mam nadzieję, że uważność na mnogość spotkań, których doświadczamy, już na zawsze ze mną pozostanie. Chciałabym móc się dzielić tym doświadczeniem jak najdłużej i z jak największą liczbą osób. Ciekawe, co mnie i nas wszystkich spotka.

Aleksandra Zalewska-Królak

Spotykamy dziecko czy spotkamy się z dzieckiem na terytorium sztuki dla dziecka?

Spektakl *Chrząszcze w koszyku* umożliwia wejście do indonezyjskiego lasu deszczowego i przyglądanie się światu natury oraz relacjom między nim a człowiekiem. To widowisko o niesamowitym walorze estetycznym, pełne organicznych elementów scenografii w ziemistych kolorach. Wykorzystywane w spektaklu lalki stworzone są w bardzo realistyczny sposób, uwagę przykuwa ich naturalność. Widzowie podążają za historią przyjaźni chłopca i chrząszcza (dla znawców owadziego tematu: rohatyńca nosorożca). Inspiracji zarówno dla scenografii, jak i dla samej opowieści, dostarczył reżyserom ich czteroletni syn. Zafascynował się chrząszczami po wizycie na wystawie flory w Indonezji, zaczął tworzyć rysunki przedstawiające te zwierzęta i historie o nich. Autorzy mieli w pamięci jego zwerbalizowaną niegdyś chęć stworzenia własnego spektaklu na scenie Papermoon Puppet Theater. Włączyli go w przygotowywanie dzieła. Chłopiec brał udział w próbach, miał wpływ na proces artystyczny. Jego pomysły oraz praca scenarzystów, reżyserów i aktorów to kompilacja, która mnie zachwyciła. Mam też poczucie, że inspiracja rysunkami, a nawet bezpośrednie użycie niektórych z nich, dodało naturalności scenografii. Poruszające cieniutkimi nóżkami chrząszcze nie wywołują strachu ani niechęci, a jednocześnie nie są infantylne ani przesłodzone. Przyglądanie się im przypomina przeskalowane studium anatomii.

Podczas spektaklu-koncertu *Morze*, dzięki sensualnej scenografii wchodzimy do wnętrza wodnych otchłani. Młodzi aktorzy śpiewają songi, w których uwagę zwraca temat zanieczyszczenia wód i oceanów oraz jego skutki. W programie czytam, że teksty piosenek napisała Barbara Wrońska, a za reżyserię i scenografię odpowiada Pia Partum. W odniesieniu do idei głównego przekazu zaskakujące jest wykorzystanie w spektaklu tak wielu elementów, które wydają się z plastiku. Nastoletni aktorzy definiują siebie jako dzieci, co wybrzmiewa w trakcie wywiadu po spektaklu online. Jednocześnie ich praca skierowana jest do widowni znacznie młodszej. Ja widzę na scenie zaangażowaną społecznie młodzież (przypinka z błyskawicą), która dostała możliwość szlifowania warsztatu pod okiem specjalistów, ale nie przełożyła jeszcze swojego zaangażowania na przekazywane treści.

Tematyka morza pojawia się również w filmach dokumentalnych *Ostatnie dni nad morzem* i *Brudna robota*, ale tym razem jako tło wydarzeń, kontekst życia głównych bohaterów. Pierwszy film pozwala widzom wejść w świat dwunastoletniego chłopca. Reyboy opowiada o swojej codzienności. Jego perspektywę reżyserka uzupełnia rozmowami z dorosłymi osobami z jego otoczenia. Przenosimy się do niewielkiej rybackiej wioski. Poznajemy zarówno zalety, jak i wady życia na wyspie. Zabawa w przezroczystej wodzie obramowanej pięknym krajobrazem zostaje skonfrontowana z ciężką, nisko płatną pracą, której młodzi mogą uniknąć, wyjeżdżając do oddalonego od wioski miasta za nauką. Reżyserce udało się stworzyć bliską relację z bohaterem opowieści. Ich przyjaźń umożliwia pokazanie naturalnych zachowań, spontanicznych przemyśleń.

W *Brudnej robocie* dowiadujemy się, że reżyserka jest ciocią głównej bohaterki, a obcinanie języków dorszom, zajęcie, o którym opowiada film, jest jej bliskie ze względu na własne doświadczenia z dzieciństwa. Praca dzieci staje się tu przedmiotem wielowymiarowej refleksji. Towarzyszymy dziewięcioletniej Ylvie w podróży z Oslo do dziadków mieszkających w północnej Norwegii, w malowniczych Lofotach, gdzie głównym sposobem spędzania czasu ma być praca, która nie wynika z konieczności przetrwania (historia dotyczy dzieci z klasy średniej lub nawet średniej wyższej), tylko z tradycji. Widzimy jej emocje towarzyszące zmaganiom z adaptacją do nowej sytuacji. Czujemy jej frustrację związaną z wysiłkiem, którego wymaga nabicie ryb na specjalną rurę. Razem z nią stopniowo przyzwyczajamy się do widoku krwi (chociaż przyznaję, że mnie zajęło to więcej czasu niż Ylvie). Ciekawą postacią wprowadzającą zarówno bohaterkę opowieści, jak i widza w świat obcinaczy języków dorszom jest dziesięcioletni Tobias. Chłopiec traktuje tę umiejętność jako powód do dumy. Bierze udział w zawodach, do których podchodzi z pełną powagą. Codzienne zajęcie w przetwórni to dla niego trening przygotowujący do tego wydarzenia, a jednocześnie praca dająca konkretne zarobki i umożliwiająca negocjacje z dorosłymi. Podczas filmu dowiadujemy się, że jego marzeniem jest łódź, na którą bierze pożyczkę. Na końcu seansu widzimy, że udaje mu się je spełnić. Tobias zabiera Ylve motorówką, niczym kabrioletem, na wycieczkę.

Miejskie bloki, szary beton, murki, stare drabiny, uschnięte drzewo i mnóstwo rzeczy, które za sprawą wyobraźni zmieniają swoje przeznaczenie – to przestrzeń spektaklu *Dopóki się bawimy*. Członkowie grupy kabinet k wraz z zaproszonymi do projektu dziećmi, jak przystało na homo ludens, zajmują się zabawą. Nie ma znaczenia wiek. Słowa są zbędne. Taniec staje się medium służącym przekazaniu tego, co niewypowiedziane lub trudne do zakomunikowania. Podczas seansu włączają mi się czerwone lampki: a co, jeśli ktoś się przewróci, a jak uderzy głową o beton? – reakcje osoby dorosłej na zabawę, której jest zewnętrznym obserwatorem. Spektakl pokazuje jednak siłę międzypokoleniowej współpracy, zabawy opartej na relacjach, zaufaniu. Jednocześnie pełnej swobody i otwartości na różnorodne potrzeby. Nie wszyscy muszą robić to samo, czasami ktoś ma potrzebę działania po swojemu lub nawet wyjścia z danej aktywności. Zabawa nie zostaje zaburzona. Jej reguły ustalane są na bieżąco.

Ruch jest także istotnym elementem dla reżysera spektaklu *Wewnątrz/na zewnątrz* – dorosłe ciała aktorów naśladują młodzieżowe ruchy, z ich niezgrabnością i nieśmiałością. Najważniejsze są tam słowa. Aktorzy werbalizują problemy dzieci, wykorzystując ich język, odwołują się do realnych wypowiedzi, które stanowią fragmenty dialogów. Rozwód rodziców, brak czasu z rodzicami rekompensowany nowymi, drogimi gadżetami, przemoc rówieśnicza, wstyd towarzyszący niskiemu poczuciu własnej wartości. Gdy zostają nazwane i skonfrontowane z trudnościami przyjaciół, nie znikają, ale łatwiej zapanować nad emocjami, które im towarzyszą. Historie trójki bohaterów: Sama, Kay-cee i Jo to opowieści z wywiadów z uczniami walijskich szkół. Poruszana problematyka ma stanowić pomost pomiędzy spektaklem a życiem widzów. Popularna muzyka walijska, zabawa oraz taniec wprowadzają pogodny nastrój, równoważąc poważny przekaz spektaklu.

Zupełnie inne spojrzenie na współpracę z dziećmi prezentuje performans *Contact Families Show*. Wydarzenie skierowane jest do rodzin z małymi dziećmi. Już w samym jego trzonie tkwi założenie dotyczące wspólnego (dorosłego i dziecięcego) doświadczania ruchu. Oglądam wydarzenie dwukrotnie. Pierwszy kontakt z performansem online mam jako obserwatorka zewnętrzna, która tylko przygląda się bliskości, radości i świetnej zabawie. Widoczne są dla mnie efekty pracy, która była procesem bazującym na improwizacji, czułym na potrzeby jednostek, ale jednocześnie też grup (poszczególnych rodzin) oraz grupy jako całości (wszystkich rodzin). Urzeka mnie zaangażowanie performerów (tak nazywani są wszyscy członkowie projektu). I zaskakuje efekt, jaki można uzyskać podczas połączenia współpracy we własnym domu (w ramach rodziny) oraz na odległość (w ramach całej grupy, za pośrednictwem platformy internetowej Zoom). Wszystkie te odczucia sprawiają, że mam ochotę czynnie zaangażować się w drugą odsłonę. Tym razem staję się jedną z performerek i muszę przyznać – świetnie się bawię. Przestaję już jednak tak bacznie przyglądać się innym, moja rola widzki znacząco się ogranicza.

****

Znajomość kontekstu często zmienia odbiór dzieła lub/i jego interpretację, rozmywa całościowy obraz, ale jednocześnie wyostrza pewne jego elementy. Tegoroczne wydarzenia festiwalu były opatrzone wywiadami z reżyserami (np. *Wewnątrz/na zewnątrz*) lub aktorami (np. *Morze*), krótkimi filmami stworzonymi przez twórców, których rolą było wprowadzenie do tematyki dzieła (np. *Chrząszcze w koszyku*). Dostępna była też opublikowana tuż przed festiwalem książka *Spotkanie jako sztuka*, najnowsza publikacja z serii „Sztuka i Dziecko", która dawała wgląd w kulisy procesu twórczego niektórych wydarzeń.

Dzięki rozmowie z twórcą spektaklu *Wewnątrz/na zewnątrz* – Jeremim Turnerem udostępnionej na koniec seansu online dowiedziałam się, że wydarzenie było projektowane dla szkół, a jego treść nawiązywała do wypowiedzi dzieci, zgromadzonych przez reżysera. Fragmenty są cytowane w spektaklu, ale bez informacji z wywiadu nie miałabym tej świadomości. Jedynie wskazówka na stronie festiwalu dotycząca osoby prowadzącej badania („research: Mari Rhain Owen") może nasuwać refleksje na ten temat, ale rola dzieci nie wybrzmiewa wprost z opisu wydarzenia. Ja nie wyczułam jej także podczas spektaklu. Podobnie jest w przypadku koncertu *Morze* – bez kontekstu, który buduje wywiad z aktorami oraz tekst Pii Partum w książce *Spotkanie jako sztuka,* trudno byłoby zrekonstruować rolę młodych ludzi w wydarzeniu. Po obejrzeniu przedstawienia wiemy tylko, że są aktorami. Z opisu dowiadujemy się też, że ich widownią są dzieci w wieku 5+. Natomiast tekst reżyserki i wywiad z aktorami informują o pracy dorosłych („zawodowców") z dziećmi (tak aktorzy określają się w trakcie wywiadu), która miała miejsce podczas procesu twórczego. Jak pisze reżyserka, dorośli wyznaczali kierunek i cel, dzieci uczyły się jego realizacji.

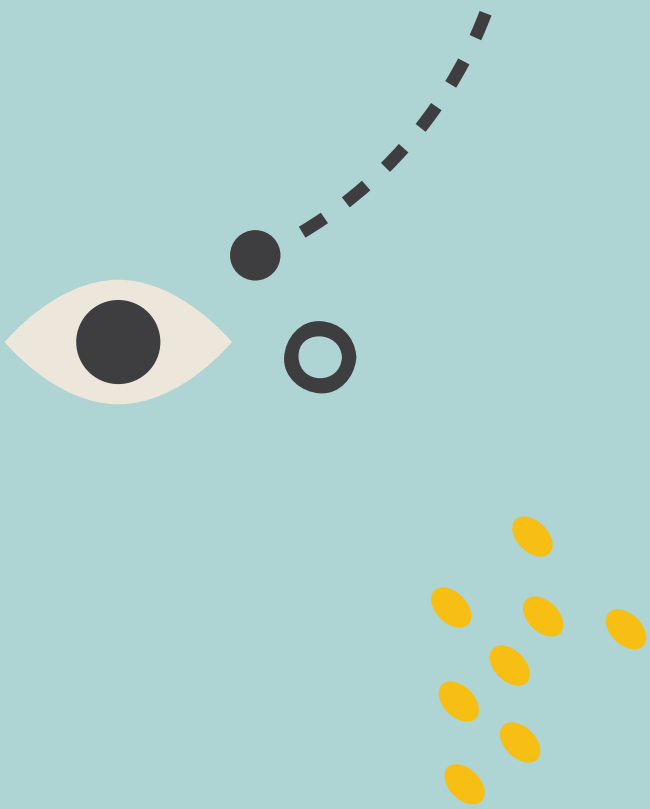
Bez pogłębienia tematu trudno określić stopień partycypacji tych ostatnich w procesie twórczym. Widać jednak, że założeniem wydarzenia jest udział młodych w charakterze wykonawców, aktorów na scenie, a nie twórców tematyki spektaklu. Za jego scenografię i treść odpowiadają dorośli artyści. Ich inspiracją są doświadczenia twórców – „zawodowców", co jasno komunikuje wspomniany tekst reżyserki w publikacji towarzyszącej 23. Biennale.

Sposób, w jaki komunikowania jest rola dziecka, to istotny element omawianej problematyki. Do jego pogłębienia niezbędna jest analiza dostępnych widzom opisów wydarzeń, napisów końcowych oraz treści spektakli i seansów. Jeśli, jak w tegorocznym Biennale, dostępne są dodatkowe źródła danych, będzie to godny uwagi dodatkowy kontekst. W przypadku spektaklu *Chrząszcze w koszyku* informacja o inspiracji twórczością dziecka zawarta jest w opisie wydarzenia, we wstępie do seansu online (na nagraniu pojawia się chłopiec, ale to reżyserka wprowadza w temat) oraz w wywiadzie z reżyserką dostępnym w tym katalogu. W koncercie *Morze* nazwiska nastolatków pojawiają się w obsadzie, a materiałem uzupełniającym wiedzę na temat procesu twórczego jest artykuł reżyserki. Rola dzieci w filmach dokumentalnych zostaje zakomunikowana w samej treści i podkreślona przez obydwie reżyserki. W spektaklu *Dopóki się bawimy* wybrzmiewa zarówno w treści, jak i w opisie wydarzenia. Podczas pokazu *Contact Families Show* choreografka wielokrotnie używa słowa „performerzy" w odniesieniu do biorących udział w wydarzeniu członków rodzin, podkreślając tym samym ich aktywną rolę w procesie twórczym. Nazwiska wszystkich uczestników widnieją także jako obsada w opisie wydarzenia.

Kto ostatecznie podpisuje się pod dziełem i z czego to wynika? To pytanie nawiązuje do problematyki 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, a ściślej – zagadnień dotyczących „współpracy dorosłych i dzieci przy tworzeniu wydarzeń artystycznych dla młodej widowni". Porusza również istotną kwestię roli dziecka jako twórcy na terytorium sztuki dla dziecka, szczególnie zaakcentowaną podczas tej edycji Biennale. Kwestia ta wiąże się ściśle z problemem stopnia partycypacji dzieci w procesie artystycznym. Przychodzi mi w tym kontekście do głowy pomysł na robocze rozróżnienie między spotkaniem dziecka a spotkaniem z dzieckiem. Ten binarny podział wywodzi się z moich doświadczeń naukowych – problematyka różnych stopni partycypacji dzieci w badaniach zainspirowała mnie do rozgraniczania badań nad dzieciństwem od badań dzieci i badań z dziećmi.

W pierwszym przypadku przedmiotem badań jest dzieciństwo w różnych ujęciach, nieuwzględniających jednak bezpośredniego głosu dzieci. W drugim dzieci występują w roli badanych, dzielą się swoją wiedzą i doświadczeniami. Natomiast w ostatnim podejściu dzieci są badaczami: biorą aktywny udział w procesie, mając wpływ na kształt jego poszczególnych etapów. Badania dzieci i badania z dziećmi wyznaczają dwa skontrastowane bieguny określone stopniem udziału dzieci. Przestrzeń między tymi dwiema perspektywami pełna jest sytuacji pośrednich. Wyznaczenie tych dwóch punktów pomaga jednak zorientować się, w którą stronę przechyla się rola dziecka i jakie ramy w związku z tym powinno przyjąć badanie. Proponuję przełożenie tego pomysłu na zagadnienie spotkania w sztuce.

Spotkanie dziecka w sztuce to potraktowanie interakcji z nim jako inspiracji do działań artystycznych. Natomiast spotkanie z dzieckiem wymaga elementu realnej partycypacji w procesie twórczym. Są to dwie odmienne perspektywy. Żadna nie jest ani lepsza, ani gorsza. Są różne. Robocze wyznaczenie dwóch biegunów opisujących spotkanie może pomóc w upowszechnianiu uświadomionej refleksji dotyczącej roli dziecka w sztuce oraz konsekwencji, które wiążą się z danym wyborem. Czy na terytorium sztuki dla dziecka spotykamy dziecko, czy spotykamy się z dzieckiem? Odpowiedź na to pytanie może się zmieniać w zależności od znajomości kontekstu towarzyszącego procesowi twórczemu. Warto jednak rozwijać potrzebę zadawania go sobie, żeby projektować działania zgodnie z celowo obranym założeniem – przy świadomości zarówno jego potencjału, jak i ograniczeń.



Maria Babicka

Familijny teatr amatorski

Contact Families Show (*CFS*) to choreograficzny performans dla rodzin przygotowany podczas warsztatów prowadzonych przez Annę Wańtuch, którego dwóch finałowych odsłon miałam okazję doświadczyć podczas 23. Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu. Ze względu na to, że w przygotowaniu wydarzenia wzięli udział nieprofesjonaliści (rodziny z małymi dziećmi do lat 5), zdecydowałam się przeanalizować to zjawisko przez pryzmat teatru amatorskiego.

CFS powstawał w roku 2020, w pandemii. Grupa rodzin z Krakowa, gdzie Anna Wańtuch realizowała miejskie stypendium twórcze, ze względu na obostrzenia spotykała się za pośrednictwem platformy Zoom. Tak samo zrealizowano ten projekt w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka w 2021, rekrutując nowe rodziny z całej Polski. Podczas festiwalu odbiorcy mogli obejrzeć rezultaty pracy obu grup w formie wydarzenia online. Każde z nich składało się z dwóch części: pierwszej, którą widzowie tylko oglądali, i drugiej, w którą mogli się włączyć. Performerzy – dzieci i ich opiekunowie – znajdowali się w swoich domach. Widzieliśmy obrazy z kilku prywatnych przestrzeni równocześnie. Scenografią były kuchnie, sypialnie, pokoje dzienne czy dziecięce. Każda z rodzin wymyśliła dla siebie nazwę, która wyświetlała się w dole jej okienka zoomowego. Prowadząca wywoływała zespoły po kolei, prosząc o wybór numeru ćwiczenia lub zadania. Losowała i na wypowiedziane przez nią hasło w każdym z okienek rozpoczynało się działanie. Rodziny nie wiedziały, jakie hasło padnie, ale wiedziały, jaka aktywność się pod nim kryje, więc zaraz po jego usłyszeniu rozpoczynały improwizację ruchową. Pokazowi towarzyszył Franciszek Araszkiewicz – muzyk, który na bieżąco tworzył sekwencje dźwiękowe zainspirowane tańcem prezentowanym na ekranach.

Przy niektórych zadaniach pojawiały się też przedmioty lub słowa. Jak wspominałam, w drugiej części do działania mogli dołączyć widzowie, włączając kamery. Na ekranie komputera pojawiły się okienka chętnych, a losowane zadania na bieżąco realizowali w swoich rodzinnych zespołach także odbiorcy, stając się w ten sposób performerami. Twórcy zadbali o bezpieczną przestrzeń, nie rezygnując z elementu zaskoczenia. Wyjaśnili zasady dołączenia do platformy, ale nie tłumaczyli reguł wydarzenia. Te były na tyle intuicyjne, że dało się je zrozumieć, obserwując grę. Można więc powiedzieć, że wydarzenie budowała partytura, do której rozczytania nie była potrzebna znajomość nut.

Analizując *Contact Families Show*, zadałam sobie pytanie: Co to za typ pracy twórczej z amatorami? Po pierwsze widzę w nim przykład autorskiego projektu artystycznego w rozumieniu, które określam niżej za Marzenną Wiśniewską. Po drugie w swoim działaniu Anna Wańtuch zwraca szczególną uwagę na budowanie relacji i realizuje wizję teatru jako przestrzeni, w której twórcą może być każdy. Te dwie kategorie – relacje i inkluzywność – opisuję szerzej w dalszej części tekstu, by zwrócić uwagę na ich korzystny wpływ zarówno na ludzi, jak i na działania, dzięki którym sztuka rodzi się jako efekt spotkania.

Autorski projekt artystyczny

„Taki [amatorski] teatr nie musi być «gorszą kopią» teatru zawodowego czy pobłażliwie ocenianą radosną twórczością sceniczną nieprofesjonalistów, ale często jest niezależnym, autorskim projektem artystycznym, w którym dochodzi do głosu wrażliwość jego współtwórców oraz w którym możliwy jest ich rozwój. To obszar teatru, który rozwija się na marginesie głównego życia teatralnego, ale wcale marginalnym zjawiskiem nie jest i domaga się szerszej refleksji, choćby ze względu na fakt swoistej transformacji amatorskiego ruchu teatralnego pod wpływem między innymi kultury projektowej i popularyzacji alternatywnych form pracy artystycznej”[1]– pisze Marzenna Wiśniewska. Postrzeganie teatru amatorskiego przez pryzmat zawodowego bywa częstym tematem dyskusji środowiskowych[2]. Nawiązują one do emancypacyjnej drogi poszukiwania odrębności teatru amatorskiego i nieokreślania go jedynie w odniesieniu do zawodowego. Trudności przysparza wieloznaczność słowa „amator”, na co zwraca uwagę Emil Orzechowski – autor hasła „teatr amatorski” w tomie *Teatr – widowisko Encyklopedii kultury polskiej XX wieku*. „Amator” bywa bowiem definiowany jako osoba pozbawiona fachowego przygotowania, a warto zwrócić uwagę, że charakteryzowanie poprzez deficyt już u źródła stwarza przestrzeń do porównywania.

Contact Families Show to autorski projekt artystyczny, który dzięki swojej innowacyjności nie uruchamia skojarzeń co do podobieństwa czy naśladowania teatru zawodowego. Autorka wraz z uczestnikami, niezwiązanymi zawodowo ani z teatrem, ani z tańcem, wypracowała zupełnie nową jakość.

Relacje

Przeprowadzone w 2020 roku badania instruktorów amatorskich grup teatralnych wykazały, że jednym z istotniejszych powodów kontynuowania działań zespołów, mimo przeszkód wywołanych zagrożeniem COVID-19 i zawieszeniem działalności instytucji kultury, była chęć podtrzymania relacji[3]. Podczas wywiadów, prowadzący grupy teatralne niejednokrotnie zwracali uwagę, że w sytuacji niepewności, lęku czy poczucia osamotnienia mniej ważne były dla nich działania artystyczne – istotą zajęć odbywających się w trybie zdalnym okazało się samo spotkanie i umożliwienie uczestnikom rozmowy. Kryzysowa sytuacja, jakiej w związku z ogłoszeniem stanu epidemicznego w Polsce doświadczyły także teatry amatorskie, stała się niejako papierkiem lakmusowym kondycji grup. Część z nich nie przetrwała i do tej pory nie wróciła do zajęć, ale działanie wielu pokazało, że bliskie relacje są jedną z kluczowych wartości w tym środowisku.

Oglądanie obu finałowych pokazów skłoniło mnie do refleksji na temat miejsca relacji w Contact Families Show. Można wyróżnić kilka różnych poziomów ich tworzenia. Pozwala to dostrzec w tym projekcie rodzaj katalizatora, który w procesie pracy twórczej z amatorami ma moc wyzwalania międzyludzkiej energii. Po pierwsze następuje wzmocnienie relacji na poziomie rodzin. Przystępując do CFS, dzieci i ich opiekunowie zdecydowali się na wspólne, niecodzienne działanie. Widać, że udział wszystkich chętnych osób z rodziny jest równoprawny. Dorośli nie

odgrywają wyłącznie ról towarzyszy czy strażniczek bezpieczeństwa. Podążają za pomysłami dzieci, ale też sami je inicjują. Odniosłam wrażenie, że od początku uznali, iż będą sobie niezbędnie potrzebni – duzi małym, a mali dużym. Wpływ na to miały na pewno elementy składowe procesu, takie jak sposób komunikowania czy ustalone zasady. Zarówno dorośli, jak i dzieci porozumiewali się za pośrednictwem ruchu i kontaktu cielesnego. Przytulanie, turlanie, wspinanie się po sobie, łaskotanie, ugniatanie to czynności obecne zazwyczaj w codziennych zabawach z dzieckiem. Tu zyskały nowy wymiar. Stały się głównym narzędziem komunikacji, umożliwiając poznanie siebie i swojej rodziny od innej strony, zrozumienie potrzeb ruchowych i wzajemnych granic. Dodać należy, że choć uczestnicy mieli włączone kamery i byli przez cały czas widoczni, mikrofony uruchamiali w zaledwie kilku momentach. Komunikacja werbalna nie została udostępniona widzom. Pełni doświadczenia płynącego z udziału w wydarzeniu doznały więc tylko rodziny, zresztą każda inaczej, co sprzyjało budowaniu więzi.

Drugi poziom nawiązywanych relacji to kontakt między performującymi rodzinami. Uczestnicy nie przebywali we wspólnej przestrzeni, jak w przypadku zajęć prowadzonych offline, ale zyskali wyjątkową możliwość poznawania siebie w swoich domach. Budowali grupę, wspólnie generując pomysły, sprawdzając możliwości własnych ciał, testując granice ruchu, rozmawiając. Podczas dyskusji po performansie opowiadali, że po każdym ze spotkań warsztatowych zostawali dłużej, by omówić, co się wydarzyło, co było dla kogo ważne. Ten rodzaj refleksji dawał szansę na podzielenie się z innymi doświadczeniem tworzenia, odkrywania, bycia w kontakcie z ludźmi i przedmiotami.

Trzeci poziom to relacja, jaką performerzy zbudowali z widzami. Język pokazu wykreowany przez rodziny doskonale trafiał do odbiorców, co zaobserwowałam w drugiej części, gdy dołączyli do działania. Performerzy pokazali, jak się wspólnie bawią, i do tej zabawy zaprosili innych. Myślenie o odbiorcy ściśle połączyło się tu z upodobaniami twórców show, jako że finał *CFS* był zbudowany z ich ulubionych elementów, którymi chcieli się podzielić z innymi. Ta przeniesiona na scenę autentyczność pozwoliła widzom swobodnie dołączyć do działania i nawiązać relację ponad podziałem twórca-odbiorca. Solidną podstawę do jej powstania stworzył demokratyczny i inkluzywny charakter wydarzenia.

Inkluzywność

CFS to wydarzenie w nurcie nowej choreografii, podczas którego uczestnicy procesu odgrywają podwójną rolę – twórców i performerów, a także zachęcają do działania odbiorców. W opisie czytamy: „Finał i jednocześnie pokaz pracy warsztatowej jest zaproszeniem widzów do aktywnego doświadczania ruchu w kontakcie ze swoimi bliskimi. Jest spotkaniem ze sztuką tańca i improwizacją w rodzinnym gronie i we własnym domu. Otwarcie się na ten rodzaj bliskości w ruchu rodzi serię kreatywnych i nieoczekiwanych rozwiązań, które mogą pojawić się w czasie improwizacji". Stworzenie bezpiecznej atmosfery dla wszystkich, którzy zechcieli wziąć udział w performansie, zadeklarowane zostało nie tylko w opisie wydarzenia, ale także w specjalnym komunikacie mailowym. Już po zakupie biletów widzowie otrzymali szczegółową instrukcję, jak wejść w świat Zooma i planowanego wydarzenia. Podczas pokazu sami decydowali, w jakim stopniu się zaangażować – na ile chcą nawiązać komunikację i działać.

Jak napisałam powyżej, zapraszający charakter finału Contact Families Show wybrzmiał wyraziście. Inkluzywność cechowała również cały projekt. Siła działań z nieprofesjonalistami polegała tutaj na stworzeniu ram, w których każdy mógł stać się twórcą. Zbudowano od podstaw sytuację, która nie wyklucza, nie ocenia, pozwala na poszukiwanie, testowanie, wybieranie i wspólne decydowanie prowadzącej i uczestników. Umożliwiła to zgoda na swobodę twórczą. Na stronie projektu czytamy: „Intensywność zaangażowania się zależała od każdego indywidualnie – chcieliśmy wykreować przestrzeń demokratyczną i swobodną, w której każda aktywność (a także jej brak) jest akceptowana"[5]. Zachęcała do tego niewątpliwie możliwość improwizacji sekwencji ruchowych – samodzielnie, w rodzinie, w zdalnej relacji z innymi. Zamiast gotowych choreografii do nauki i powtarzania, uczestnicy dostali bezpieczne zasady tworzenia. Każdy z zaproponowanych gestów uznawano za wartościowy i inspirujący. Tę demokratyczną sytuację dodatkowo wzmocnił wybór medium: ruch od początku był językiem bliskim i dostępnym uczestnikom. Nie wymagał zdobywania dodatkowych umiejętności, szlifowania dykcji, zapamiętywania sekwencji czy wcielania się w role. Ten konsekwentnie realizowany kierunek otwierał na kreatywność, nie podkreślał zaś deficytów, jak to zazwyczaj bywa, gdy wszyscy w grupie próbują osiągnąć z góry założony poziom umiejętności. Przy tej okazji z pozornie zwyczajnych gier rodzinnych stworzono dzieło, na które składają się zarówno zabawa, jak i treści skłaniające do głębszej refleksji.

Zakończenie, czyli spotkanie jako sztuka

Główne cechy Contact Families Show obejrzanego w perspektywie pracy z amatorami to uważność na relacje oraz demokratyczny wymiar zarówno procesu, jak i finału. Według mnie spośród wydarzeń prezentowanych na 23. Biennale Sztuki dla Dziecka to *CFS* najpełniej realizuje jego hasło, czyniąc sztukę ze spotkania. Tak po prostu, a tak wyjątkowo!

W jednym z wywiadów udzielonych przed poznańskimi pokazami Anna Wańtuch podkreślała: „Jest to projekt, który odbywa się w procesie. To, co mnie najbardziej interesuje, to przeniesienie akcentu na proces tworzenia, a nie sam efekt końcowy, którym jest ostatni pokaz. Traktuję jako sztukę każde moje spotkanie z uczestnikami, każdy poszczególny moment, kiedy tworzymy, jest już dla mnie aspektem twórczym, jest już dla mnie dziełem sztuki"[6]. Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę na medium, dzięki któremu twórcy kontaktowali się ze sobą i z widzami. Sceną i miejscem spotkań była platforma Zoom. Wykorzystano narzędzie stworzone do komunikacji i użyto głównych jego dobrodziejstw, by w wirtualnej rzeczywistości nawiązać kontakt poprzez sztukę. Finałowy pokaz nie naśladuje formy spektaklu realizowanego tradycyjnie, ale z dostępnych elementów tworzy nowe sceny i nowe znaczenia. Co więcej, Zoom to narzędzie, które w ostatnich miesiącach dla wielu z performerów stanowiło prawdopodobnie codzienną przestrzeń komunikacji. Przez Zoom lub podobne platformy dorośli i dzieci łączyli się z bliskimi, pracowali, spotykali z rówieśnikami, bawili. Prowadzenie grupy, poznawanie się, budowanie relacji i zaufania musiało być sporym wyzwaniem. Kluczową koncepcją reżyserską twórczyni *CFS* stała się zabawa jako sposób podejścia do internetowego komunikatora audiowizualnego. Performerzy korzystali z kamer, testując, co i w jaki sposób jest widoczne. Grali oddaleniami i przybliżeniami, zmianą ustawienia sprzętu, prezentowaniem fragmentów ciał lub ich całości, czyniąc z tego dobrą, rodzinną zabawę. Ostatecznie spotkanie zyskało rangę sztuki, nie tracąc lekkości i spontaniczności, umożliwiających radosne doświadczanie.

[1] M. Wiśniewska, *Ku teatrowi stosowanemu*, w: *Uczeń – nauczyciel – badacz w przestrzeni teatru*, pod. red. B. Gromadzkiej, Poznań 2015, s. 23–37.

[2] Zob. A. Kozak, M. Zarzecki, *Amatorski znaczy miłośniczy. Raport z jakościowego badania amatorskiego ruchu teatralnego*, Warszawa 2019. A także rozmowy online prowadzone wokół raportu dostępne na kanale YouTube Instytutu Teatralnego, dyskusje podczas konferencji poświęconych m.in teatrowi amatorskiemu (Konferencja Amatorskiego Ruchu Artystycznego „ARA ART – z miłości do teatru", NCK 2019 oraz „Teatr jako przestrzeń debaty i zmiany społecznej?", UMK 2021).

[3] M. Babicka, M. Dudkiewicz, *Tego się jedną pandemią tak łatwo nie przerwie. Raport z badań teatru amatorskiego w czasie pandemii*, Warszawa 2021, s. 35–38; http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/854/tego-sie-jedna-pandemia-tak-latwo-nie-przerwie-raport-z-badan-teatru-amatorskiego-w-czasie-pande mii [dostęp: 20.06.2021]

[4] www.contactfamiliesshow.com/o-projekcie [dostęp: 20.06.2021].

[5] Wywiad z Anną Wańtuch w programie Gość Wieczoru WTK, https://www.youtube.com/watch?v=AShUY6cuBO0 [dostęp 20.06.2021].

Dominika Łowkajtis

Sztuka a twórczość jako proces twórczy na przykładzie *Contact Families Show*

Sztuka, podobnie jak twórczość, to pojęcie złożone, trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Według Władysława Tatarkiewicza sztuka jest „odtwarzaniem rzeczy bądź wyrażaniem przeżyć, jeśli wytwór tego odtworzenia, konstruowania, wyrażenia jest zdolny zachwycać bądź wzruszyć, bądź wstrząsnąć"[1]. Jednocześnie Tatarkiewicz podkreśla rolę wyobraźni, wynikającą z indywidualności twórcy i procesów zachodzących w podświadomości. Uzupełnieniem tej definicji jest podział sztuki na podzakresy związane z (1) umiejętnościami utożsamianymi z wyjątkowymi zdolnościami człowieka dotyczącymi różnych dziedzin artystycznych, technicznych czy naukowych; (2) czynnościami jako aktami ekspresji, procesami prowadzącymi do powstania dzieła; a także z (3) wytworami tych czynności traktowanymi w tym znaczeniu jako całokształt efektów działalności artystycznej, kojarzonych ze zbiorem dzieł sztuki. Oznacza to, że Tatarkiewicz mianem sztuki określa czynności budujące proces twórczy, a więc prowadzące do powstania dzieła. Jednocześnie zaś podkreśla, że proces twórczy jest w niektórych działaniach ważniejszy od dzieła, a nawet sam w sobie funkcjonuje na prawach dzieła.

Naturę procesu twórczego można lepiej zrozumieć w oparciu o teorię Roberta Keitha Sawyera. Wyjaśnia on, że twórczość nie jest wyjątkowym, specyficznym procesem umysłowym charakteryzującym tylko wybranych, lecz angażuje wiele codziennych aktów myślenia, a także wynika z kombinacji licznych podstawowych możliwości umysłowych jednostki. Twórczość często kojarzona z rzadkim i tajemniczym zjawiskiem olśnienia jawi się więc raczej jako wynik długotrwałej pracy, podczas której następuje wiele małych wglądów, porządkowanych przez świadomy umysł. Taka charakterystyka wiąże się ściśle z rodzajem twórczości określanej mianem egalitarnej, przeciwstawnej w stosunku do twórczości elitarnej. Zwolennicy podejścia egalitarnego uważają, że każdy człowiek jest twórczy, ale nie każdy w jednakowym stopniu. Zatem twórczość może ujawniać się w różnym nasileniu: od minimalnego, do bardzo dużego, właściwego osobom genialnym. Ta perspektywa jest istotna w rozumieniu praktyk artystyczno-edukacyjnych, które zakładają zaangażowanie widowni, przekształcając widza w uczestnika. Umożliwia to poznawanie i rozwijanie własnych możliwości twórczych i sięganie po rozwiązania mniej oczywiste, które pojawiają się dopiero w procesie zakładającym długotrwałą pracę. Dlatego też część artystów, projektując wydarzenie artystyczne, tak wyraźny akcent stawia na ekspresję, włączając w to doświadczenie uczestników.

Ważne miejsce wśród działań artystycznych, które można lokować pomiędzy sztuką rozumianą jako czynności a twórczością utożsamianą z procesem, zajmuje performans – sposób wypowiedzi artystycznej charakterystyczny dla sztuki współczesnej. Nie zmierza on do stworzenia przedmiotu artystycznego – skupia się na byciu w procesie. Sytuacja tworzenia staje się rzeczywistością nadrzędną, bez podziałów na podmiot i przedmiot poznania, uczestnika i obserwatora, twórcę i jego dzieło, na widza i artystę. W performansie mamy do czynienia z autentycznym spotkaniem człowieka z człowiekiem, podczas którego powstaje przestrzeń na dowolność i swobodę. Według Peggy Phelan sztuka performansu nie jest odtwarzaniem – powtarzaniem – uprzedniego scenariusza, lecz tworzeniem na żywo, dzianiem się procesu twórczego w trakcie samego zdarzenia[3]. Ryszard Piegza z kolei wyjaśnia, że „sztuka performatywna jest jednym z łączników międzyludzkich i zawiera wszystkie możliwości komunikacyjne. Performace to sztuka, za pomocą której można robić coś wspólnie oraz porozumiewać się bez języka werbalnego"[4].

Wśród wydarzeń 23. Biennale Sztuki dla Dziecka moją uwagę jako osoby zajmującej się procesami twórczymi zwróciło działanie performatywne *Contact Families Show* skierowane do dzieci w wieku 1,5–5 lat i ich opiekunów, zaprojektowane przez Annę Wańtuch – artystkę, performerkę, choreografkę. Choreograficzny performans upowszechniony szerszej publiczności za pomocą platformy Zoom poprzedziła praca warsztatowa, podczas której uczestnicy mieli okazję poznać twórczość współczesnych choreografów, improwizowali, uczyli się praktyk somatycznych, w tym metody Contakids, zapoczątkowanej przez Itaya Yatuva. Kluczowym celem spotkań była próba rozpoznania i określenia potrzeb ruchowych dzieci i dorosłych w trakcie zabawy[6]. Zarówno w procesie, jak i podczas finałowego pokazu, performerzy odgrywali taką samą rolę, niezależnie od wieku. Artystka starała się zainspirować opiekunów dzieci, żeby stali się zaangażowanymi twórcami, a nie – jak często zdarza się jej zdaniem w projektach familijnych – biernymi uczestnikami, towarzyszami dziecka, obserwującymi[7]. Dzięki temu wszyscy mogli doświadczyć komfortu i swobody w spotkaniach opartych na zabawie, ale z możliwością podejmowania decyzji o stopniu zaangażowania w proces, w tym o przerywaniu aktywności, a nawet niepodejmowaniu jej.

Jak było wspomniane, performerzy dzieci i performerzy dorośli pracowali z autorką projektu przed premierą na festiwalu, w ramach warsztatów. Możliwość uczestnictwa w „treningu", poznanie technik somatycznych, a co najważniejsze długofalowe budowanie relacji i więzi dziecka z opiekunem poprzez kontakt wzrokowy, dotykowy, bycie razem, wspólne szukanie rozwiązań, wspieranie się nawzajem, żywe, szczere, głęboko zaangażowane działanie to kluczowe stymulatory rozwoju postaw twórczych dzieci. W przyszłości mogą one stanowić fundament dla kolejnych działań – inicjowanych zarówno przez dorosłych, jak i samodzielnie przez dzieci. Założenia realizowane podczas pracy warsztatowej miały skutki także dla pokazu finałowego, w którym performerzy losowo dobierali ćwiczenia i zadania w pierwszej części wykonywane przez nich samych, a w drugiej również przez zaproszonych na pokaz widzów. Całości towarzyszyło tło dźwiękowe zaprojektowane przez Franciszka Araszkiewicza. Była to muzyka elektroniczna przygotowana na bazie wcześniej zgromadzonych i zeskanowanych fal mózgowych łączonych z dźwiękami generowanymi na żywo. Uczestnik finałowego wydarzenia mógł na różnych poziomach i z różną intensywnością odbierać bodźce wizualne i dźwiękowe.

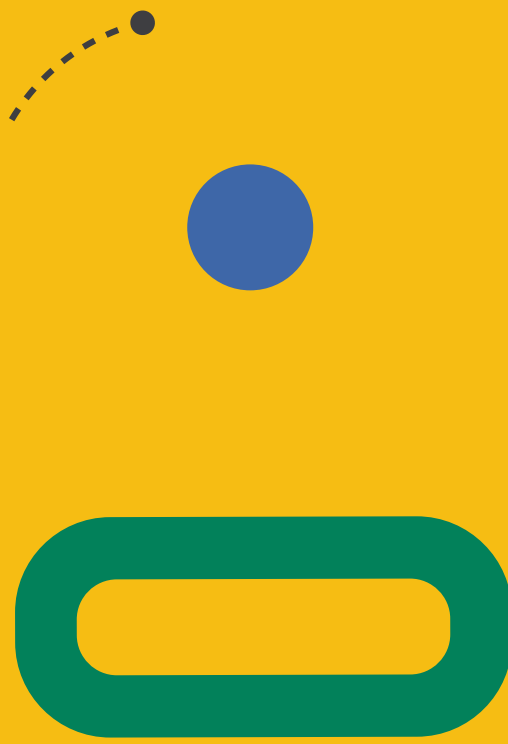
Te pierwsze dotyczyły przede wszystkim działań poszczególnych zespołów, ich poszukiwań ruchu i jego transformacji. Kamera fragmentarycznie obejmowała także przestrzenie domów poszczególnych rodzin. Na te drugie sładały się improwizacja kompozytora i głosy uczestników: prowadzącej, perfomerów i odbiorców.

Układ okienek zoomowych, swoistych kadrów, był unikatowy dla widowni przed poszczególnymi ekranami, wynikał bowiem z funkcjonowania oprogramowania platformy. Podchodzenie performerów do oka kamery lub zbliżanie do niego obiektów tworzyło efekt interesującej mozaiki obrazów. Możliwość wychodzenia z kadru, pojawiania się i znikania w dowolnym dla uczestników momencie, sygnalizowała, że przyjęte przez autorkę performansu założenie o swobodzie i komforcie działania sprawdza się.

Odbiorcy mogli podjąć decyzję o wyjściu z roli obserwatorów i dołączeniu do działania w drugiej części pokazu. Dzięki temu skupiali się na sobie: na swoim zaangażowaniu, chęci i możliwościach komunikowania się za pomocą ruchu i ciała. Uświadamiali sobie własne granice, a nawet blokady. Stawali się współtwórcami jednocześnie obserwującymi siebie obok innych uczestników.

Contact Families Show można postrzegać, sięgając m.in. po rozważania Edwarda Nęcki, jako znaczące wydarzenie w kontekście doświadczenia procesu twórczego, zarówno dla uczestników warsztatów, jak i odbiorców finałowego show. Dzięki metodom i treściom uwzględniającym potrzeby rozwojowe oraz społeczne dzieci i dorosłych, artystce udało się stworzyć środowisko będące stymulatorem potencjału twórczego. Jego najważniejszą cechą była otwartość przejawiająca się na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim dotyczyła jakości ruchowych, które tworzyli uczestnicy, intuicyjnie proponując rozwiązania zadań. Rodziny były zachęcane do sięgania po własne pomysły, co wspierało niezależność myślenia zarówno dzieci, jak i dorosłych. Ważnym źródłem motywacji do twórczości była atmosfera współpracy oraz możliwość dzielenia się doświadczeniami i przeżyciami towarzyszącymi procesowi twórczemu. Otwartość i plastyczność myślenia to cechy osobowości, które mogą pozytywnie wpłynąć na dziecięcą twórczość – tę codzienną, przejawiającą się jako kreatywność, jak również wybitną, prowadzącą do powstania znaczących dzieł artystycznych.

Contact Families Show ilustruje nowy sposób myślenia o spotkaniu ze sztuką, gdzie ideę konstruowania dzieła zastępuje działanie. Znaczące staje się uczestnictwo i przekształcanie ról: z odbiorców w aktywnych twórców, przez cały czas mających swobodę tworzenia, wynikającą między innymi z zastosowanego narzędzia zdalnej komunikacji. W niniejszym tekście połączenie sztuki i spotkania rozumiem jako formę działania w przestrzeni zorganizowanej przez twórcę, w której współistnieją dwa wymiary: mentalny – obejmujący doświadczenia aktywnej jednostki i materialny – określony przez strukturę artystyczną. Artysta staje się odpowiedzialny za organizację sytuacji twórczych, przy czym ostateczny kształt działań jest summą aktywności wszystkich zespołów twórczych oraz widowni. Osobiste, intymne wręcz doświadczanie, które w *Contact Families Show* stało się udziałem zarówno zespołu tworzącego biennalową odsłonę projektu , jak i odbiorców-widzów, to intensywność przeżywania, bycie tu i teraz, odświeżające spojrzenie na świat, spotkanie, w którym nie liczy się talent, ale do głosu dochodzi twórczość rozumiana jako dynamika wewnętrznego życia.



[1] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.
[2] B. Jasiński, *Performance w perspektywie estetyki procesów twórczych*, w: Ł. Guzek (red.), *Język performance*, Gdańsk 2019, s. 17–29, doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/5, https://web.archive.org/web/20201222214923id_/http://journal.doc.art.pl/pdf21/art_and_documentation_21_all.pdf, [dostęp: 23.07.2021].
[3] T. Załuski, *Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance*, w: A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski (red.), *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, Lublin 2004, s. 59–84, http://www.journal.doc.art.pl/pdf9/performance_i_powtorze-nie_wstep_tomasz_zaluski.pdf, [dostęp: 23.07.2021].
[4] R. Piegza, *Czy istnieje język performance?*, w: Ł. Guzek (red.), *Język performance*, Gdańsk 2019, s. 35, doi:10.32020/ARTandDOC/21/2019/5, https://web.archive.org/web/20201222214923id_/http://journal.doc.art.pl/pdf21/art_and_docu mentation_21_all.pdf, [dostęp: 23.07.2021].
[5] http://www.contakids.com/founder.html; [dostęp: 7.06.2021].
[6] https://www.contactfamiliesshow.com/?fbclid=IwAR3q-V9vs0HPiDuMDXnWau9z418Khe7DvLhedaYsUOe_wtVPKVtPhFrNBEU; [dostęp: 7.06.2021].
[7] https://www.rdc.pl/podcast/mnie-sie-to-podoba-biennale-sztuki-dziecka-przestrzen-nowatorskich-kreacji-w-obszarze-sztuki-dla-dzieci/?fbclid=IwAR1fK9_cQHdacvhMYNGefsMg8Fe1FaBwi-wQv1Vx9Y-IhzOd5VSBSxRx40M; [dostęp: 7.06.2021].
[8] A.J. Cropley, *Creativity: A Social Approach*, "Roeper Review" 2006, 28(3), s.125–130.
[9] T.M. Amabile, *Creativity in Context*. Update to the social psychology of creativity, Boulder 1996:
[10] E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001.

Ten format jest dla mnie cudem. Z Anną Wańtuch rozmawia Justyna Czarnota

Justyna Czarnota: Niektóre projekty mają bardzo długą historię. A jak jest z *Contact Families Show*?

Anna Wańtuch: Rzeczywiście chodziłam z tym pomysłem w głowie przez kilka lat. Jego zalążek pojawił się w 2017 roku w Poznaniu na festiwalu Sztuka Szuka Malucha, gdzie prowadziłam zajęcia z Contakids. Przy okazji tego pobytu odkryłam Centrum Sztuki Dziecka. W 2018 roku Art Fraction Foundation i Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu ogłosiły nabór projektów artystycznych na kolejną edycję festiwalu. Wówczas zrodziła się we mnie idea publicznego pokazania tego, co w organiczny sposób mają w sobie dzieci i rodzice. Wymyśliłam też nazwę *Contact Families Show*. Przyznaję jednak, że projekt napisałam na kolanie i przepadł. Potem złożyłam go na Młodą Polskę, ale też się nie udało, więc spróbowałam na stypendium miasta Krakowa. Obiecałam sobie, że to już ostatni raz. Zresztą na drodze do złożenia tego wniosku stało wiele przeciwności… Na końcu wybuchła pandemia COVID-19. Pomyślałam więc, że sprawa jest przegrana i nawet przestałam sprawdzać wyniki. Tymczasem okazało się, że dostałam to stypendium. Byłam przerażona! Zastanawiałam się, jak pracować w takich warunkach; bałam się, że nikt się nie zapisze. A potem pomyślałam: „Hej, dostałaś się, to znaczy, że masz to zrobić!". Właśnie w takim momencie napisałam do Ciebie i poprosiłam, żebyś została moją tutorko-superwizorką, bo miałam nadzieję, że to mi da minimum komfortu: kiedy będę mogła z kimś przegadywać wszystko, co będzie się działo.

Twoja propozycja była dla mnie niezwykła i cieszę się, że mogłam Ci towarzyszyć. W programie nazywam się strażniczką harmonii procesu twórczego i pamiętam, że bardzo często odwoływałam się w rozmowach z Tobą do Twoich założeń początkowych, żeby sprawdzać, na ile Twoje decyzje są mi bliskie. Przypomnijmy, co było jądrem pierwotnego pomysłu.

Chciałam wypracować format projektu choreograficznego, który będzie strukturą wypełnioną tym, co proponują biorące w nim udział rodziny. Zakładałam, że ani dorośli, ani dzieci nie będą się uczyć choreografii, nie będą niczego zapamiętywać, ale będą w stanie wytwarzać materiał ruchowy w czasie rzeczywistym – w trakcie naszych spotkań i podczas show. Zależało mi, żeby uczestnicy dobrze się bawili, żeby umocniły się więzi w rodzinach, ale także żeby nawiązały się relacje między rodzinami. Finałowe wydarzenie miało być też interesujące pod kątem struktur wizualnych i przestrzennych. No i chciałam, by było partycypacyjne – z udziałem publiczności, gdzie podziały na widownię i performerów zostają zaburzone. Wykonawcy w każdej chwili mogliby stanąć z boku i przestać działać, a każdy widz – stać się wykonawcą. Chciałam stworzyć taki rodzaj formatu, który pozwalałby wytwarzać utopię choreografii rodzinnych, w których panuje demokratyczność i równość.

Zaczęliście pracę na żywo, a dopiero potem weszliście w online, który stał się ostatecznie waszym naturalnym środowiskiem.

Niezupełnie. Zaczęliśmy online ze względu na pandemię, następnie odbyły się warsztaty na żywo, a potem znów był lockdown.

Żyłam nadzieją, że ta sytuacja się zaraz skończy i będzie można wrócić do normalności, że zaraz wyjdziemy z domów… Dlatego zaczęłam od wykładów z historii i teorii tańca: opowiadałam o tym, co mnie interesuje w choreografii i co zainspirowało mnie do stworzenia tego projektu. Głównie słuchali tego dorośli, z wyłączonymi kamerkami, ale były też takie momenty, że wszyscy się widzieli; wtedy mogliśmy się sobie przedstawić. Potem spotkaliśmy się na żywo – to były dwa albo trzy weekendy, dwa dni po trzy godziny. Wspominam to jako ekstremalnie trudne spotkania, wypełnione frustracją. Nazwałabym je zderzeniami z oczekiwaniami rodziców, szczególnie względem ich dzieci. W omówieniach zadań pojawiały się takie sformułowania jak: „myślałam, że ona będzie się cieszyć, a ona nie chce", „myślałam, że ona ze mną zatańczy". To są skomplikowane sytuacje, kiedy dziecko nie współpracuje, wychodzi z zajęć, leży. Ale miałam poczucie, że koncentracja na tych brakach, może na jakiejś ambicji, powoduje, że ucieka to, co się faktycznie wydarza. Stopniowo oduczaliśmy się oczekiwać i uczyliśmy się przyjmować rzeczywistość tu i teraz – to się zaczęło przy okazji spotkań na żywo i miało swoją kontynuację podczas sesji online. Stopniowo między uczestnikami wytworzyło się zaufanie. Widzieli, że mogą powiedzieć: jest źle. Mogą wyjść albo wrócić – to było uczenie się nowych zasad funkcjonowania, budowanie pewnej bańki, w której czuliśmy się bezpiecznie i która pozwalała na tworzenie.

Format online bardzo pomógł w „niemuszeniu" – zarówno rodzinom, jak i mnie samej, bo pracowałam z trójką swoich dzieci. Kiedy byliśmy w domu, dużo mniej odczuwałam stres związany z tym, że dziecko ze mną nie ćwiczy. Na sali mówiłam, że to jest okej, ale mimo wszystko te sytuacje zawsze wywoływały jakieś skrępowanie. A tu oni mieli obok swój pokój, do którego mogli pójść, obejrzeć sobie bajkę, położyć się, poukładać klocki lego. Nie mówili: „Mama, już skończ, wyjdźmy z tej sali". Wszyscy tak mieliśmy, bo podczas spotkań na żywo, kiedy któreś z dzieci wychodziło z sali, rodzic czuł się zobowiązany, że musi za tym dzieckiem pójść. A jak dziecko wychodzi z pokoju do kuchni, to po prostu go nie ma, ale sobie samo poradzi, potem wróci, a mama może ćwiczyć dalej.

Wspominałaś, że jesteś nauczycielką Contakids. To podstawa metodologiczna projektu?

I tak, i nie. Korzystałam z ćwiczeń będących elementami tej metody, ona stworzyła rodzaj języka, którym się posługiwaliśmy. Ale z drugiej strony czuję, że wyszłam ponad nią, bo to metoda *stricte* warsztatowa, więc to byłoby trochę tak, jakbyśmy chcieli przenieść jogę na scenę…

Opowiesz więcej o samej metodzie?

Opracował ją Itay Yatuv jako rodzaj pracy z rodzinami, w ramach której ćwiczenia fizyczne pozwalają ich członkom bawić się, cieszyć i pogłębiać relacje. Na warsztatach wykonuje się podstawowe działania ruchowe. Dzięki temu ludzie nie myślą, że zadania są trudne, i nie zastanawiają się, jak mają je wykonać, ale cieszą się fizycznym kontaktem – naturalnym i pierwotnym. Przy okazji dziecko ćwiczy świadomość różnych części ciała – gdzie są i jak się poruszają. Poznaje też powierzchnię własnego ciała i ciała dorosłego, eksploruje otaczającą przestrzeń.

Prowokuje się też upadek jako rodzaj zabawy, oswajając z nim dziecko i trenując w rodzicu przyzwolenie na niego. Ważne, by rodzic nie trzymał dziecka kurczowo przy sobie, ale pozwolił mu eksperymentować. To ćwiczenia ze swobodnego ruchu, gdzie nauczyciel nie pokazuje, jak masz się ruszać, ale daje propozycje i ludzie sami szukają rozwiązań. Dużo pracuje się ze wzajemnym zaufaniem rodzica i dziecka, a także zamianą ról pomiędzy nimi. Wszystkie te aspekty włączyliśmy do pracy przy *Contact Families Show*.

Itay zawsze mówił: „Dzieci robią, co chcą, a dorośli robią, co ja każę". Główna zasada jest więc taka, że dzieci nie muszą wykonywać ćwiczeń. A ja myślę, że to fajna zasada dla wszystkich. Według mnie szczególnie działa na ojców – że nie muszą. Przy *Contact Families Show* tatusiowe pojawiali się na ekranie stopniowo, kiedy widzieli, że nie ma presji, oczekiwań, że można wszystko robić na różnych poziomach, na różne sposoby.

Ostatecznie nasz performans był podzielony na ćwiczenia i zadania losowane przez rodziny. Aktywności nazywane ćwiczeniami pochodzą właśnie z Contakids. Od nich zaczynaliśmy warsztaty. Nadawaliśmy im własne nazwy, dzięki czemu tworzył się język zrozumiały tylko dla nas, wtajemniczonych. Samolot to ćwiczenie, w którym dziecko fruwa w powietrzu, opierając się o stopy dorosłego. Rodeo – rodzic podrzuca dziecko siedzące na plecach i próbuje je zrzucić jak byk. Drzewo – dziecko wspina się po ciele rodzica z założeniem, że nie może dotknąć podłogi. Natychmiast wrzucałam wszystkich w ruch i w zadania. Wiem, że dzieci mają ograniczoną uwagę – trochę z nami popracowały, a potem się rozpraszały. Więc kiedy nie miały już siły, my siadaliśmy i mówiliśmy, co się dla nas wydarzyło w tym działaniu. Pierwsza część zajęć była bardziej dla dzieci, bo miały rodzica dla siebie, były zaopiekowane.

Drugą część stanowiły improwizacje, które do końcowego pokazu weszły jako zadania. To były rzeczy wzięte z działań choreograficznych, które poznałam wcześniej, ale zawsze ulegały olbrzymim zmianom pod wpływem tego, jak grupa zareagowała, co zaproponowała. Tworząc niektóre działania, odwoływałam się do znanych postaci i dzieł choreograficznych, bo miałam poczucie, że to w pewien sposób osadza nas w tradycji. Czasem chcę uciekać od autorytetów, ale w tym przypadku było to w sumie zabawne, że my, rodziny z Krakowa, szukamy sposobów na powtórzenie choreografii Jérôme'a Bela, a potem, jak oglądamy nagranie naszej wersji, to właśnie ona bardziej nam się podoba.

Opowiedz więcej o tych inspiracjach.

Zawsze dbałam, żeby to były zadania, możliwe do wykonania nawet przez osoby, które ruszają się okazjonalnie. Każdy mógł znaleźć swój sposób na wykonanie polecenia i dzięki temu zyskiwał świadomość własnej sprawczości. Nie podlegało to ocenie estetycznej, ponieważ koncentrowaliśmy uwagę na samym działaniu i procesie.

Na zajęciach pojawiało się wiele aspektów ruchu autentycznego (nie ma on wyznaczonego celu ani nie podlega ocenie), choć na ogół w pracy artystycznej nie czerpię z tego nurtu. Przyznam, że niektóre elementy (choćby taniec z zamkniętymi oczami) pomogły nam w nauce zaufania, rozwijały umiejętność ufania dziecku. Korzystaliśmy też z całej tradycji scoru – choreografii jako przepisu na ruch, który realizuje się w czasie rzeczywistym, dzięki czemu próby nie polegają na ćwiczeniu wcześniej przygotowanych układów.

Na jeszcze innym poziomie inspirowało mnie Family Affair grupy ZimmerFrei – projekt łączący dzieci i dorosłych, w którym brałam udział z moim synem w Warszawie w 2015 roku. Twórcy przychodzili do rodzin i pokazywali ich dom jak w soczewce – w takim dokumentacyjnym ujęciu. Pytali, czym dla uczestników jest sztuka, a czym rodzina, ale opierali się też na danych socjologicznych. W ten sposób powstawał portret pewnej społeczności.

Traktuję *Contact Families Show* bardziej abstrakcyjnie, staram się nie budować żadnej narracji czy opowieści, nie chcę wprowadzać widzów w konkretne stany emocjonalne. W mojej ocenie jest to wydarzenie nie tylko partycypacyjne, oparte na uczestnictwie, ale też na patrzeniu na kształty w zmieniających się okienkach Zooma, na tajemnicę opartą na grze i zabawie. Zafascynowało mnie, że *ZimmerFrei* ma format, który realizuje w kolejnych miastach, wypełniając swoją strukturę wyjątkowością danej społeczności zależną od tego, jacy ludzie się zgłoszą, i od charakteru miejsca, z którego pochodzą. Odkąd spotkałam tych artystów, moim marzeniem było stworzenie formatu, z którym praca może trwać nawet 20 lat, i mi się nie znudzi.

Czy tematem było dla Ciebie również ciało? Rodzica i dziecka?

Jako nauczycielka Contakids zaobserwowałam, że problemem w relacji rodzica i dziecka jest ciało dorosłego, zazwyczaj zamknięte, spięte, zalęknione. To mama się boi, że dziecko spadnie jej z pleców, to jej ciało wyraża strach. Wstydzimy się naszych ciał w konkretnych sytuacjach – na przykład jeśli ktoś jest pracownicą banku, a ma zejść na kolana i muczeć jak krowa, to może mieć z tym problem. O ciało dorosłe chciałam się szczególnie zatroszczyć, otoczyć je opieką, pokazać, że może czerpać przyjemność z prostych rzeczy. To było wyzwanie: zachęcić rodziców do otwarcia się. *Contact Families Show* wyrósł też z mojego niezadowolenia z oferty projektów dla rodzin, w których czasem biorę udział – to często inicjatywy dla dzieci, rodzic jest tylko na doczepkę. Przyprowadza, siedzi z dzieckiem i ma je przypilnować, natomiast treść i forma są dla dziecka. Zależało mi, żeby nasze spotkania były równościowe, nie chciałam ani dorosłych ściągać do poziomu dziecka, ani proponować dzieciom dorosłego zachowania. Szukałam balansu. Chciałam dać innym rodzicom i sobie samej okazję do tego, by pobyć ze swoimi dziećmi w taki sposób, że jako dorosła mogę poczuć się potrzebna i ważna.

A jest jakiś aspekt tego projektu, który powstał dlatego, że jesteś mamą?

Zdecydowanie. Jako dorosła artystka chcę spędzać czas z moimi dziećmi, ale też być twórcza i kreatywna, móc realizować siebie. Chcę, żeby moje dzieci w tym uczestniczyły i czuły, że możemy coś robić razem. Potrzebowałam do tego wspólnoty. Nigdy nie trafiłam na grupy rodzicielskie, w których czułabym się dobrze. Gdy próbowałam szukać

wsparcia, kiedy mi nie wychodziło jako mamie, z reguły pocieszano mnie słowami: „Nie przejmuj się, na pewno ci się w końcu uda" albo „Zobacz: nam też się długo nie udawało, ale w końcu zrobiliśmy to świetnie". Wówczas ja załamywałam się jeszcze bardziej. I to mi uświadamiało, że bardziej potrzebuję wspólnoty, w której każdy może powiedzieć: „Nie wyszło mi" i usłyszeć: „Mnie też nie". A na koniec stwierdzić: „No to co?". Tu objawia się wielka moc ruchu. Bo zawsze ktoś powie: „Nie mogę tego zrobić", a ktoś inny doda: „Ja też nie". To zróbmy coś innego! Po krakowskiej realizacji projektu miałam gorzką refleksję, że łatwiej mi było powiedzieć komuś: „Jesteś piękna, kiedy działasz sama, a twoje dziecko się bawi", niż dać ten komunikat sobie samej. Dla siebie nie byłam taka łaskawa. Gdy moje dziecko tupało i krzyczało, wstydziłam się, nie potrafiłam sobie powiedzieć: „Jesteś taka świetna". Na to byłam czasem zła.

To nie pierwszy raz, kiedy Twoje dzieciaki są z Tobą na scenie. Chcesz o tym opowiedzieć?

Mam takie doświadczenia głównie z Wickiem. W mojej twórczości nastąpił taki moment, że granice życia prywatnego i twórczego zaczęły się zacierać. Gdy zostałam matką, dzieci stały się częścią mojego życia artystycznego, zostały w nie wchłonięte. Na początku widziałam to w superlatywach: że to cudowne, że mogę być ze swoim dzieckiem na scenie, że nie tracę z nim kontaktu, że w moim życiu zawodowym Wicek jest nadal częścią mnie. Pierwsza odsłona *Postnatal project* odbyła w 2012 roku, potem robiłam z nim kolejne wersje, gdy miał 7 miesięcy, 10 miesięcy i 4 lata. Dopiero po dłuższym czasie zaczęłam mieć wątpliwości natury etycznej. Pomyślałam: „Boże, wyszłam z siedmiomiesięcznym dzieckiem na scenę, nie pytając go o zgodę". Z drugiej strony wiem, że Wicek mógł protestować: wiercić się, płakać, wyginać, wymiotować, robić kupę – cieleśnie pokazać, co mu nie odpowiada. To pierwsze wyjście na scenę było magicznym momentem także w relacji z publicznością. Od tamtej chwili zajmuję się działaniami twórczymi z dziećmi i rodzicami.

Drugi nasz projekt był bardzo przejmujący i przełomowy, ponieważ zrodził się z konfliktu. Z moim mężem Filipem mieliśmy dużo trudności życiowych – zamknęliśmy knajpę, szukaliśmy pracy, a równocześnie pojawiła się Fela, która w dodatku miała liczne problemy zdrowotne, więc poświęcałam jej bardzo dużo czasu. Widać było w Wicku dużo zazdrości, wręcz agresji. W domu zrobił się podział na chłopaków i dziewczyny, rodzinnie trudna sytuacja. I wtedy naszła mnie myśl, żeby spróbować temu zaradzić poprzez działanie artystyczne, bo akurat została otwarta rekrutacja do *Family Affair*, o którym opowiadałam. Główne pytania twórców brzmiały: „Czym jest dla ciebie rodzina i sztuka? Jak sobie radzisz z byciem artystą, posiadając rodzinę? Co to znaczy mieć rodzinę? Jaki ma ona kształt? Jak się rozwija?". To był projekt otwarty na rodziny patchworkowe, skonfliktowane, nieformalne. Casting polegał na tym, żeby odpowiedzieć na te pytania za pomocą narzędzi swojej dziedziny. Zaproponowałam Wickowi, że weźmiemy udział w tym projekcie i będziemy się bawić. Pokazałam mu film, na którym z nim tańczę, gdy miał siedem miesięcy, wcześniej go nie widział. Chciałam, żebyśmy zrobili to samo, co wtedy. Ale to totalnie nie wyszło, bo on mnie opluł, skopał. Wstydziłam się: przed samą sobą jako mamą, przed nim. Ale wstydziłam się też jako artystka – co ja pokażę, skoro nasza relacja tak wygląda. Nie miałam pomysłu, co z tym zrobić. I wtedy pomyślałam, że ja mu robię krzywdę. To mnie przeraziło i postanowiłam, że zrezygnuję. Wzięłam syna na rozmowę i powiedziałam, że nie przemyślałam tego; że chciałam go wziąć na scenę, bo to kocham i myślałam, że jak będziemy tam razem, to poczuje to samo i zrozumiemy się lepiej; że będzie miło mieć go przy sobie, kiedy robię ważne rzeczy dla siebie, ale widzę, że on niekoniecznie to lubi, jest inny i inne rzeczy kocha. I on się popłakał, bo poczuł, że zawinił i że się nie nadaje na scenę, że ja nie lubię z nim tańczyć, że się będę go wstydzić. Złapałam się za głowę i pomyślałam: „Co ze mnie za matka, skoro nie jestem w stanie zrozumieć, czego on potrzebuje? Skoro się gubię?". Sądziłam, że on poczuje ulgę, a tak nie było. To było bardzo silne przeżycie, ale pozwoliło nam się dogadać.

Znaleźliśmy patent, jak wspólnie poruszać się na scenie. Postanowiłam, że pojadę tam i wyjdziemy przed publiczność, żeby on wiedział, że ma mnie zawsze przy sobie.

Czyli to Wasz trzeci projekt z Wickiem i pierwszy wspólny z Wickiem, Felą i Lucią. Co pierwsza krakowska wersja projektu dała waszej rodzinie?

Najlepiej wspominam bankiet po zakończeniu projektu, bo to był rodzaj uroczystości, święta. Siedliśmy przy stoliku i powiedzieliśmy: „Zrobiliśmy to". Nie: „Mama zrobiła spektakl", tylko że zrobiliśmy to razem. Czułam ich wsparcie. Traktowałam ich jak asystentów, jak kogoś, kto jest wtajemniczony. Miałam duże zaufanie do tego, co oni proponują i robią. W tym momencie spełniło się poczucie demokratyczności.

Twoje dzieciaki brały także udział w projekcie podczas 23. Biennale Sztuki dla Dziecka. Ten drugi raz był czymś nowym w relacji z nimi?

Za pierwszym razem czułam się rozdarta między rolą twórczyni a performerki. Odrzuciłam przyjemność bycia ze swoimi dziećmi, traktowałam je zadaniowo. Uczestniczyłam w procesie z pozostałymi rodzinami, ale czułam, że my jesteśmy pewnym modelem. Myślę, że właściwie oni mi służyli do budowania procesu, byli trochę jak narzędzia. Kłóciliśmy się dużo, przeszkadzali mi, nie chcieli współdziałać. Przez jakiś czas nie było też mojego męża, co z pewnością wpłynęło na dynamikę naszych relacji. Nie mogłam znaleźć balansu pomiędzy patrzeniem na to, co się dzieje, zewnętrznym okiem a byciem ze swoją rodziną. Natomiast przed rozpoczęciem projektu w ramach 23. Biennale chciałam sama siebie traktować jak innych uczestników. Poza tym nie czułam już ciężaru budowania, miałam program, skonstruowany model i postanowiłam, że się będę tym bawić. Albo chociaż próbować. Nie zapomnę, jak po pierwszych zajęciach przyszły do mnie moje dzieci wraz z mężem i powiedziały, że się super bawiły. Był to dla mnie kamień milowy, oszałamiający przełom.

Dla mnie jako obserwatorki tego projektu było niesamowite to, że wypracowałaś format i w dodatku powtórzyłaś go niecałe pół roku po premierze. Jak się czułaś w kolejnej odsłonie?

W wersji biennalowej rzeczywiście potwierdziła się skuteczność tego formatu, zobaczyłam, że on jest żywy i łatwo

wypełnić go nowymi pomysłami i propozycjami. Chyba podejście tych rodzin do lockdownu i do pracy online było już całkiem inne niż grupy krakowskiej, która przecież weszła w projekt planowany na żywo. Dzięki formule online pojawiło się nam zadanie, które nazwałam „jestem i mnie nie ma". Wynikło z eksperymentów z widzialnością i kompozycją ekranów, ale też z własnej interpretacji znaczenia tego zdania. To zadanie stało się symbolem tej grupy, tego czasu, tego procesu. Tu nie zadziałała kompletnie praca z tekstem, którą uwielbiała grupa krakowska, dzięki czemu więcej pracowaliśmy z głosem. Za to w pierwszej wersji często sięgaliśmy po *Shirtology* Jérôme'a Bela, by realizować zadanie polegające na prezentacji przed ekranem koszulek i szukania w swojej szafie takiej, która pasuje do pozostałych. Na koniec jednak zrezygnowaliśmy z tego zadania, bo nie potrafiłam znaleźć na nie zadowalającej formy online. A w grupie biennalowej rozwiązanie pojawiło się bardzo szybko i wykonywanie tej choreografii sprawiło nam mnóstwo przyjemności. Podoba mi się, że tworzę w tym projekcie plan, w którym jest miejsce na pojawienie się elementów niespodziewanych. To jest dla mnie bardzo ważne. Ten format jest dla mnie cudem. Jego struktura jest jednocześnie silna i bardzo otwarta. Czuję, że mogę ją wypełniać nowymi rzeczami. Robimy niby te same ćwiczenia, ale o innej godzinie, w innych domach. Są inni uczestnicy i inaczej realizują zadania, co mnie z kolei skłania do modyfikowania planu na bieżąco, dostosowywania się do ich potrzeb.

A gdybyś miała podsumować, co *Contact Families Show* daje rodzinom?

Ten projekt pozwala mówić o porażkach. Możemy porozmawiać o tym, co się nie udało, a jednocześnie dostrzegamy coś innego, co ma wartość. Nie jest to projekt, który umożliwia naprawienie czegoś, raczej daje sposobność spojrzeć na to inaczej. Ktoś rozpoczął pracę ze strachem, że dziecko nie będzie uczestniczyć. Podczas spotkań nie sprawiliśmy, że to dziecko zaczęło ćwiczyć, ale mama odkryła możliwość ćwiczenia bez dziecka. Ta sama mama oglądała kiedyś nagrany fragment naszego wspólnego działania i ze zdumieniem zobaczyła, że jednak jej dziecko było z nią w ruchu. Nie dostrzegła tego wcześniej, bo była tak skupiona na jego niechęci. To wiele mówi. Inna mama marzyła, żeby dzieci poznały świat artystyczny i go pokochały, tak jak ona go kocha. Udało im się rzeczywiście popracować, ale to nie oznacza, że teraz występują razem na scenie. Zaczęli jednak być razem w działaniu, dostrzegać i doceniać te chwile. Każdy z tego procesu wynosi co innego i to jest piękne. Żadne doświadczenie nie jest lepsze ani gorsze. One po prostu są różne.

Agata Łukaszewicz

Od rysunku do spektaklu

Hasło przewodnie 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka" nasuwa pytanie: co to znaczy spotkać kogoś w twórczym działaniu? Jak podaje Słownik Języka Polskiego, czasownik „spotkać" oznacza: „umówione zejście się lub zjazd w celu zobaczenia się z kimś". Definicja ta skłania do spojrzenia na sztukę dla dziecka z jednej strony w kontekście umowy (na jakie zasady umawiają się dorośli z dziećmi), z drugiej zaś w kategoriach „zobaczenia" dziecka, a może lepiej – zauważenia tworzącego dziecka.

Rysowanie jest jedną z najpowszechniejszych form twórczości dziecięcej. Tak piszą o nim Victor Lowenfeld i W. Lambert Brittain: „Proces rysowania, malowania czy konstruowania jest skomplikowanym aktem, w którym dziecko, łącząc różne elementy swego doświadczenia, stwarza nową, sensowną całość. W procesie dobierania, użycia w określony sposób i przekształcania tych elementów powstaje nie tylko obrazek czy rzeźba – dziecko ujawnia, jak myśli, czuje i widzi. Plastyka jest dla niego twórczą, dynamiczną aktywnością"[1].

Czy wykorzystanie rysunku dziecka w pracy teatralnej sprzyja spotkaniu dorosłych i dzieci, spotkaniu ich wrażliwości, punktów widzenia? Czy poprzez rysunek dorosły może wyraźniej zobaczyć dziecko, a dziecko może zyskać wpływ na sztukę? Poniżej chciałabym pokazać dwa rodzaje pracy teatralnej, w której twórcy wykorzystali rysowanie dzieci jako element procesu powstawania spektaklu. Pierwszy to przykład historyczny, wypracowany w przestrzeni polskiej szkoły, z grupą dzieci, w relacji nauczyciel–wychowankowie, gdzie celem nie był występ, lecz zabawa dzieci w teatr, ich twórczy rozwój. Drugi zaś to przykład współczesny: relacja rodzice – dziecko, w której dziecko staje się współtwórcą spektaklu teatralnego przygotowanego dla innych dzieci.

Z metodą Jana Dormana zetknęłam przy okazji pracy w Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym, natomiast działania Papermoon Puppet Theater miałam okazję poznać dzięki spektaklowi *Chrząszcze w koszyku* prezentowanemu podczas 23. Biennale oraz dzięki rozmowie z reżyserką spektaklu – Marią Tri Sulistyani.

Metoda Dormana

Jan Dorman był twórcą spektakli z dziećmi i dla dzieci. Jego metodę pracy twórczej ukształtowało doświadczenie zatrudnienia w latach 30. XX wieku w szkole na Polesiu, gdzie prowadził chóry szkolne i świetlicę, przy czym inscenizację, śpiew i recytację wykorzystywał jako narzędzia do pobudzania w uczniach ciekawości świata. Po powrocie na Śląsk w latach 40. prowadził teatr ekspresji tworzony z dziećmi w Międzyszkolnym Teatrze Dziecka w Sosnowcu (1945-46), potem w Eksperymentalnym Teatrze Dziecka w Sosnowcu i Będzinie (1946-1950). Istotą pracy była tam zabawa w teatr, improwizacja dzieci. Silny wpływ na myślenie Dormana miały badania profesora Stefana Szumana[2] nad zabawą jako głównym czynnikiem rozwoju myślenia u dzieci, koncepcja wychowania estetycznego oraz badania nad psychologią dziecięcej twórczości rysunkowej. Odzwierciedlenie tych koncepcji odnajdujemy we wstępie artykułu Dormana *Dziecko współtwórcą pracy teatralnej*: „Żeby mówić o współtworzeniu dziecka w pracy teatralnej, musimy przypomnieć czytelnikom, że dziecko z natury jest aktywne. Dziecko instynktownie szuka podniet, by móc się wyładować. Obok zabawy dużą usługą w wyzwalaniu się przeżyć dziecka jest rysunek. Dziecko rysuje nie to, co widzi, lecz to, co wie o przedmiocie"[3].

Dorman posłużył się analizą rysunku dziecięcego jako podstawą autorskiej metody pracy z zespołem dziecięcym, którą streścić można w następujący sposób: nauczyciel opowiada bajkę, czyta ją lub prezentuje poprzez słuchowisko radiowe, następnie dzieci rysują to, co usłyszały, tworzą ilustracje. Potem na podstawie dziecięcych projektów zespół przygotowuje kukły (z papieru, szmatek), a dzieci, animując je, bawiąc się nimi, wchodzą w role. Odtwarzają to, co pierwotnie usłyszały, przy czym wymyślają dialogi, inscenizują, działają według swojego pomysłu. Na podstawie rysunków powstają też dekoracje. Dorman widział w rysunkach dzieci środek do poznania dziecięcej psychiki[4]. Jako nauczyciel-reżyser chciał poprzez sztukę realizować cele pedagogiczne. Dziecięce rysunki traktował jak scenę: w tej metaforycznej przestrzeni teatru dzieci przypisują role rysowanym osobom, zwierzętom i przedmiotom, wchodzącym w relacje, prowadzącym dialogi, poruszającym się. Projektują im kostiumy i charakteryzację. Jednak rysunek w ujęciu Dormana to narzędzie niedoskonałe – nie zawsze w pełni przedstawia projektowaną przez młodego autora scenę. Prowokuje się go zatem do wejścia w dialog z obrazem i wzbogacenia opowieści wizualnej opowiadaniem, jak pisze Dorman – monologiem.

W prezentowanej metodzie jej autor nie poprzestawał na dostrzeżonym podobieństwie między powstawaniem rysunku dziecięcego i zabawą w teatr. Zaznaczał, że w tym procesie medium rysunku i medium teatru pokrywają się, ponieważ w obu istnieje walor sceniczny, ścisła kompozycja posiadająca rytm, złożona z elementów aktorskich, inscenizacyjnych, kostiumów, dekoracji. Przedmioty i osoby, nieprzypadkowo rozmieszczone w przestrzeni kartki, pozostają w ruchu, podobnie jak w teatrze. Każdy element przedstawiony przez młodego rysownika jest istotny, a dziecko to kompetentny twórca teatralny: „Trudno w rysunku dziecka doszukać się tła, gdyż wszystko tam drga, żyje. Sumując wrażenia po przejrzeniu rysunku dziecka, przekonaliśmy się, że właśnie dziecko jest wspaniałym dekoratorem i inscenizatorem i autorem"[5].

Zgodnie z tą metodą rysunek jest etapem pracy teatralnej, łącznikiem między historią, którą przynosi nauczyciel/wychowawca, a realizacją sceniczną tworzoną przez grupę dzieci za pośrednictwem zabawy stymulowaną do twórczości: „A właśnie w naszej pracy, w pracy teatru idzie nie tylko o wyżywanie się dziecka, ale równolegle z tym musimy dziecko pobudzić do twórczości"[6].

Rysunek otwiera przestrzeń do przygotowania inscenizacji zgodnej z pomysłami i odczuciami dzieci, przy czym to dorosły, wybierając historię, wyznacza ramy dla ich twórczości. Jednocześnie realizuje cel poznawczy: bada recepcję.

W późniejszym okresie działalności Dorman założył profesjonalny Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie z dorosłymi twórcami przygotowującymi spektakle dla dzieci. Był to teatr impresji, w którym młody widz miał pozostać aktywny intelektualnie jako odbiorca. W tym teatrze rysunki nadal były istotne, chociaż w inny sposób. Przesyłane do Teatru przez widzów, traktowane były jako wizualne recenzje lub informacje zwrotne dla artystów. Dziś stanowią istotną część Archiwum Jana Dormana.

Chrząszcze w koszyku Papermoon Puppet Theater Efekt pracy teatralnej wykorzystującej rysunek dziecka do stworzenia spektaklu zaprezentowano na 23. Biennale Sztuki dla Dziecka. Spektakl *Chrząszcze w koszyku* był prezentowany online. To przedstawienie familijne zrodzone z zainteresowania czteroletniego Lunanga Parmusesa owadami, które zobaczył na wystawie w galerii. Reżyserka widowiska, Maria Tri Sulistyani (Ria), opowiadając o kulisach powstania spektaklu, wspomniała moment, gdy jej syn, widząc, jak rodzice pracują w teatrze, powiedział, że także chciałby stworzyć przedstawienie. Rysunki owadów jego autorstwa posłużyły jako projekty do przygotowania lalek i scenografii, a opowieść, którą wymyślił, stała się podstawą scenariusza.

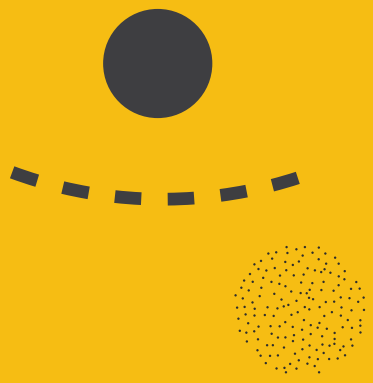
Wrażliwość kilkuletniego Lunanga obecna jest zarówno w warstwie estetycznej widowiska, jak i na poziomie narracji. Historia przedstawiona w Chrząszczach zachowała poetykę dziecięcej opowieści. Nie mamy tu ścisłych związków przyczynowo-skutkowych, rzeczy się po prostu dzieją, scena karmienia owadów bananami jest tak samo ważna jak pożar lasu, a przyjaźń chłopca i wielkiego owada – rohatyńca nosorożca – jest możliwa, mimo że przyjaciele nie zostają ze sobą na zawsze (rohatyniec w finale odlatuje).

Twórcy Papermoon Puppet Theater dostrzegli w rysunkach dziecka także walor naturalności, który przełożyli na scenografię wykonaną bez użycia sztucznych materiałów, a do opowieści Lunanga Maria Tri Sulistyani dodała wątek ekologiczny – współczesny problem wycinki lasów pod plantacje palm olejowych.

W eksperymencie indonezyjskiego teatru wpływ dziecka na powstanie spektaklu zaznacza się na wielu etapach produkcji. Dziecko w tym teatrze zdaje się przebywać „u siebie", bawiąc się jak na placu zabaw, a jednocześnie doglądając prób. Reżyserka opowiada o bliskim kontakcie ze swoim synem, którego pytaniami prowadzi przez cały proces, daje mu pole do swobodnego bycia w przestrzeni teatru, a także performowania podczas spektaklu na żywo. Interesujące jest, że Lunang nie był reżyserowany. Animował lalkę rohatyńca, bawiąc się nią. Ten wątek – zabawy lalką teatralną przez aktora – dość mocno rezonuje z ideami Dormana realizowanymi zarówno z dziećmi, jak i z zawodowcami. W teatrze ekspresji istotą była dziecięca zabawa w teatr, w teatrze impresji – konwencja gry: dorośli aktorzy mieli grać lalkami jak dzieci bawiące się zabawkami.

****

Opisane wyżej metody pracy są z jednej strony podobne: traktują rysunek jako formę swobodnej ekspresji twórczej dziecka, którą można ukierunkować na tworzenie teatru. Jednocześnie różnią się, nie tylko z racji czasów, w których powstały, ale także warunków i celu, w jakim zostały powołane. Teatr ekspresji Dormana, skierowany do grup dzieci, zawierał wyrazisty aspekt pedagogiczny, istotny był wpływ nauczyciela stwarzającego konkretną ramę dla działań dziecięcego zespołu. Rysunki traktowane były jako rodzaj kreacji dzieci, ale ukierunkowanej konkretną historią. W spektaklu Papermoon Puppet Theater mamy do czynienia z relacją twórczego dziecka i twórczych rodziców wspólnie przekładających pomysły dziecka na język teatru, by zaprezentować je innym dzieciom. Dziecko w Papermoon Puppet Theater jest na uprzywilejowanej pozycji: to tworzący syn artystów mający do dyspozycji profesjonalny warsztat dorosłych. Dorman tymczasem szukał przestrzeni do partycypacji w sztuce nieprofesjonalnej, powstającej w dużo prostszych warunkach, w teatrze kreowanym przez dzieci dla dzieci. Jego celem nie było stworzenie widowiska, ale zabawa i rozwój tworzących. Indonezyjska metoda pracy służy natomiast kreowaniu komunikatywnego dzieła sztuki skierowanego do młodych widzów i w tym celu posługuje się ich językiem. Przy czym zespół Papermoon Puppet Theater bez wahania uznaje autorstwo Lunanga, otwierając się na eksplorację możliwości coraz większej partycypacji dzieci w sztuce tworzonej dla nich. W ten sposób dorośli abdykują z pozycji twórców absolutnych na rzecz demokratycznej, kreacyjnej wspólnoty. Dzieci są partnerami w spotkaniu – z biernych odbiorców, którym poprzez teatr dorośli opowiadali świat, stają się współautorami zaopatrzonymi w narzędzia do opowiadania własnych historii.



[1] V. Lowenfeld, W. L. Brittain, *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, Warszawa 1977, s. 5.
[2] Stefan Szuman w 1927 roku ogłosił rozprawę: *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, którą Jan Dorman znał, utrzymywał także kontakt korespondencyjny z Szumanem w latach 1946–1954.
[3] J. Dorman, *Dziecko jako współtwórca pracy teatralnej*, Górnik nr 6, 1 kwietnia 1947, s. 1.
[4] Patrz: J. Dorman, *Rysunek i zabawa dziecka jako pomoc w pracy teatru szkolnego*, maszynopis datowany na 1945 rok, zdeponowany w Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie.
[5] J. Dorman, *Dziecko jako współtwórca pracy teatralnej*, Górnik nr 6, 1 kwietnia 1947, s. 1.
[6] Tamże.

Linie gałęzi naturalne jak dziecięce rysunki.

Z Marią Tri Sulistyani (Rią) rozmawia Agata Łukaszewicz

Agata Łukaszewicz: Opowiedz, proszę, o udziale twojego syna w powstawaniu spektaklu *Chrząszcze w koszyku*.

Maria Tri Sulistyani: Wraz z mężem, Iwanem Effendim, jesteśmy założycielami i dyrektorami artystycznym Papermoon Puppet Theatre. Nasz syn, Lunang Parmusesa, dołączył do zespołu właściwie w momencie pojawienia się w moim brzuchu. Kiedy miał cztery miesiące, pojechał z naszym teatrem za granicę i od tego czasu zawsze z nami podróżuje – w dwa lata objechaliśmy 11 różnych krajów. Karmiłam go podczas prowadzenia prób, a dźwięk obecny w przestrzeni teatralnej był jego kołysanką. Dla niego scena jest placem zabaw. W ten sposób oswoił się z tym, jak długo trwa produkcja spektaklu teatru lalek. Jako czterolatek powiedział mi, że chciałby stworzyć swój własny spektakl na scenie Papermoon Puppet Theater. Spytałam, czy ma propozycję historii. W tamtym czasie miał fioła na punkcie chrząszczy – zainteresował się nimi podczas zwiedzania wystawy o florze w Indonezji (potem zakochał się w dinozaurach). Powiedział, że chce stworzyć przedstawienie właśnie o chrząszczach. O małym chłopcu, którego najlepszym przyjacielem jest chrząszcz – rohatyniec nosorożec. Zaczął rysować ulubione robale. Po wystawie zapytałam syna między innymi o to, gdzie ten mały chłopiec mieszka. Odpowiedział: w lesie.

Kolekcjonowanie chrząszczy nie jest typowe w Indonezji, zapytałam więc właściciela zbioru z wystawy, co skłoniło go do kolekcjonowania owadów. Odpowiedział, że eksportuje indonezyjskie chrząszcze do Japonii, gdzie owady te bywają zwierzątkami domowymi. Ułożyłam więc scenariusz z historii kolekcjonera, pomysłu syna oraz rzeczywistego problemu wycinki lasów w Indonezji pod plantacje palm olejowych. Uporczywie szukałam zakończenia tej opowieści, poprosiłam więc o pomoc Lunanga. To on stworzył finał: mały człowiek i rohatyniec nosorożec wyruszają z płonącego lasu, próbując znaleźć nowe miejsce do zamieszkania. Ale chrząszcz znajduje dom i zostawia chłopca samego.

Kiedy odbyła się premiera przedstawienia? Przedstawienie miało premierę w Jokohamie (w Japonii), w lutym 2020, graliśmy je na żywo. Dla Lunanga był to debiut sceniczny. Wersja na żywo bardzo różniła się od tej online – była o wiele prostsza artystycznie oraz scenicznie. Lunang odgrywał kilka scen i animował rohatyńca nosorożca, ale nie był reżyserowany, po prostu bawił się na swoim placu zabaw. W prezentacji wirtualnej wprowadziliśmy wiele zmian. Wycięliśmy rysunki Lunanga, by stworzyć scenografię oraz lalki cieniowe. Również na podstawie tych rysunków nasz kierownik techniczny, Anton Fajri, zaprojektował kształty obiektów 3D.

Z czego wykonana jest scenografia?

Do wykonania wszystkich lalek i rekwizytów użyliśmy materiałów organicznych, jak gałęzie, ratan, drewno czy suche liście. Z jednej strony Anton uznał, że linie gałęzi są tak naturalne jak dziecięce rysunki, z drugiej zaś wpisało się to w koncepcję, by do stworzenia spektaklu niczego nie kupować. Byliśmy zamknięci podczas lockdownu, ale nasze studio jest otoczone przez mały lasek, więc złożyło się idealnie.

Czy twój syn uczestniczył w próbach?

Lunang brał udział w próbach do wersji scenicznej, podczas przygotowania wersji online znaliśmy już jego perspektywę i myśli. Prace przy filmowaniu były inne niż wcześniejsze próby teatralne. Filmowanie nie jest interesujące dla pięciolatka, więc wprawdzie pojawiał się wielokrotnie, ale tylko na chwilę. Każdego dnia sprawdzał, jak wyglądają lalki, scenografia i czy to odpowiada jego oczekiwaniom, czy nie.

Czy postrzegasz swojego syna jako współtwórcę przedstawienia, czy jako osobę, która dała temat, zainspirowała ciebie jako twórcę?

Zawsze podkreślamy, że on jest jednym z twórców tego spektaklu, a historia jest oparta na jego opowieści.

Historia przestawiona w *Chrząszczach* ma strukturę opowieści dziecięcej. To twój celowy zabieg artystyczny czy wpływ Lunanga?

Od początku zakładaliśmy, że spektakl będzie oglądany przez rodziny na ekranie, a nie w przestrzeni teatru. Budują go warstwy pokazane z dwóch perspektyw: dorosłych i dzieci. Kiedy robimy projekcję na żywo, część dorosłej widowni pyta o obrazy plantacji palm, w odbiorze spektaklu mierzą się więc ze współczesnymi problemami. Natomiast dzieci, niezależnie od tego, czy uważają, że chrząszcze są świetne, czy straszne, mogą w prosty sposób podążać za historią.

Bliskość świata natury i świata dzieci są wyraziście zaznaczone w spektaklu poprzez przyjaźń bohaterów, naturalne materiały i barwy. Czy dzieci w Indonezji spędzają dużo czasu w kontakcie z naturą? Czy też zainteresowanie twojego syna owadami jest czymś wyjątkowym?

Indonezja składa się z 17 000 wysp, więc nie mogę mówić za wszystkich Indonezyjczyków. Dużo dzieci rzeczywiście wciąż bawi się na łonie natury, ale większość rodzin, mieszkających wszak w gęsto zaludnionych miejscach, dużych miastach, spędza czas, bawiąc się gadżetami. *Chrząszcze w koszyku* to historia, którą wyobraził sobie mój syn. Z wyboru nie mamy w domu telewizji, co jest dość rzadkie w Indonezji. Uwielbiam pracować w ogrodzie, a Lunang dołącza, by doglądać roślin i łapać koniki polne. Uwielbiamy poszerzać wiedzę na temat natury. Podczas rozmów z widownią po pokazach na żywo zauważyliśmy, że wielu rodziców i dzieci jest naprawdę głodnych większej wiedzy o przyrodzie.

Czy tworząc teatr dla młodych odbiorców, często sięgasz po tematy, które wychodzą od dzieci?

Szczerze mówiąc, w ten sposób pracowaliśmy po raz pierwszy. Większość naszych wcześniejszych produkcji była skierowana do widzów dorosłych. Zainspirowaliśmy się Polyglot Theatre z Australii – stworzyliśmy wspólnie kilka projektów w Indonezji i Australii. Ich sposób pracy był wielką pomocą przy tworzeniu naszego spektaklu.

Jak praca z rysunkiem dziecka wpływa na twoje myślenie o praktyce teatralnej? Czy wyjście od kreatywnych działań dziecięcych, a następnie stworzenie z nich (przez dorosłego artystę) sztuki adresowanej do dzieci pozwala, twoim zdaniem, wypracować artystyczny język bliski dzieciom?

W Papermoon Puppet Theater stworzyliśmy wiele spektakli dla dorosłych. Do dorosłych mówimy jako dorośli, ale jeśli chcemy rozmawiać z dziećmi, potrzebujemy ich głosów. Ważniejsze jest, by opowiedziały własne historie, niż byśmy my – dorośli – opowiadali im swoje. Rysunki dziecięce są dla mnie językiem pełnym ekspresji, najszczerszym z możliwych. Rysując, dzieci nie mają ograniczeń, nie boją się opowiadać wyobrażonych historii, także tych ukrytych. Obecnie, kiedy zaczynamy tworzyć coś z dziećmi i dla dzieci, zawsze zaczynamy od rysunków. Teatr lalek jest sztuką wizualną, więc tym bardziej wydaje mi się ciekawe, aby dziecięce rysunki miały wpływ na nasze przyszłe produkcje dla dzieci i rodzin.

Bez myślenia o publiczności nie ma sensu tworzyć teatru. Z Jeremym Turnerem rozmawia Agata Drwięga

Agata Drwięga: Jak wyglądała praca nad spektaklem *Wewnątrz / na zewnątrz*?

Jeremy Turner: Ta praca, od pomysłu do premiery, zajęła dwa lata. Chciałem stworzyć przedstawienie wykorzystujące pomysły i głosy dzieci. Wraz z moją współpracowniczką, Mari Rhain Owen, zaczęliśmy więc od warsztatów, które ona poprowadziła w szkołach. Zajęcia teatralne pomogły się dzieciom otworzyć, dzięki czemu swobodnie mówiły one o problemach i lękach. Następnie przeprowadziły ze sobą wywiady, a my je nagraliśmy i spisaliśmy. W ten sposób pozyskaliśmy sześćdziesiąt stron dziecięcych pomysłów, które wykorzystałem, tworząc scenariusz. Drugą inspirację stanowiły rozmowy z nauczycielami na temat trudnych czy wręcz traumatycznych doświadczeń z dzieciństwa, które wpływają na proces edukacji. W ich diagnozach pojawiły się między innymi narkotyki w domu, przemoc, śmierć w rodzinie. Te sytuacje w spektaklu funkcjonują jako wydarzenia z życia poszczególnych bohaterów. Zatem scenariusz to połączenie pomysłów dzieci z problemami społecznymi, które ich dotyczą.

Czy podczas spotkań z dziećmi były takie momenty, które szczególnie zapadły wam w pamięć?

Tak, wiele. Niektóre wypowiedzi były bardzo proste. Dzieci opowiadały, co robią podczas zabawy albo czym się zajmują po powrocie ze szkoły. Ale pojawiały się też bardziej skomplikowane, mroczniejsze historie: o strachu, o samotności, o marzeniach i o tym, jakie lęki nachodzą je w snach. To była mieszanka radosnych i trudnych tematów.

Czy dzieci mówiły także o sprawach, na których włączenie do spektaklu się nie zdecydowałeś?

Tak, pojawiły się tematy zbyt trudne, by umieścić je w sztuce dla dzieci. Gdy gramy spektakl, ma on wpływ na widzów, a nie chcemy, by był to wpływ negatywny. Materiał dobieramy więc bardzo ostrożnie. W przedstawieniu i tak mają miejsce trudniejsze sceny, na przykład gdy jeden z bohaterów złości się na drugiego. Pojawia się też sugestia, że jedno z dzieci doznaje w domu przemocy. Przed prezentacją w szkole przygotowujemy do niej nauczycieli, bo to oni wiedzą, jak rozmawiać z dziećmi na trudne tematy. My, aktorzy, przychodzimy, gramy i odchodzimy. Opracowaliśmy także warsztaty dla dzieci oraz broszurę, która ma wspomóc dorosłych w rozmowie na temat problemów poruszanych w spektaklu.

Kiedy odbywają się warsztaty? Przed przedstawieniem czy po nim?

Z reguły po pokazie. Warsztaty mają być formą pomostu między światem bohaterów a światem widzów, pomóc dostrzec podobieństwa między nimi. Zawsze tak mówimy o postaciach, o ich problemach, by dzieci mogły spojrzeć na trudne tematy właśnie przez pryzmat bohaterów. Po przedstawieniu nigdy nie pytamy dzieci z widowni o ich problemy. Zdarza się jednak, że one same chcą z nami na ten temat rozmawiać. Zawsze jednak zachęcamy, by skupić się na bohaterach. Nie jesteśmy pracownikami socjalnymi, dlatego musimy bardzo uważać.

Czy dobrze rozumiem, że nie gracie tego przedstawienia dla rodzin?

Dla widowni familijnej gramy sporadycznie. W Walii większość przedstawień dla dzieci wystawia się w szkołach. Nie ma tradycji grania dla rodzin, nie licząc może tradycyjnych spektakli gwiazdkowych, ale to zupełnie inna forma teatru. Kiedy po pandemii w końcu ruszymy w trasę, będziemy odwiedzać teatry i wtedy spróbujemy grać dla publiczności rodzinnej – przecież przedstawienie mówi o relacjach między dziećmi a rodzicami. Sytuacja międzypokoleniowego oglądania spektakli umożliwia zupełnie inną rozmowę po wydarzeniu niż w szkole. Porównałbym to do wspólnego czytania książki przed snem.

Czy ten spektakl różni się jakoś od innych prac twojego zespołu?

Wiele naszych produkcji jest inspirowanych obserwowaniem dzieci. Lubię ich słuchać, przyglądać się ich zabawie i temu, jak wchodzą w interakcje. Bardzo często odwiedzamy szkoły i spędzamy tam cały dzień, podpatrując język ciała dzieci, to, jakie wyzwania sobie stawiają, jak sobie pomagają i próbują nowych rzeczy. Teatr, który tworzę, jest bardzo fizyczny. Dlatego w moich sztukach jest zawsze dużo ruchu.

W poprzednich projektach często zwracaliśmy się w stronę dzieci. Prosiliśmy o ich opinie, przyglądaliśmy się emocjom, językowi ciała, relacjom. Ale w tej sztuce po raz pierwszy wykorzystaliśmy faktyczne słowa dzieci, ich zdania, ich myśli. Wzięliśmy je z nagrań i wstawiliśmy do scenariusza. To nie było proste, bo wywiadów miałem sześćdziesiąt. Myślę, że ostatecznie wykorzystałem jakieś 25%. W teorii mam więc dość materiału na kolejne dwie, trzy produkcje.

Czy planujesz kontynuację tego typu pracy?

Planuję. Praca naszego zespołu jest różnorodna. Czasem to projekty teatralne na dużą skalę, czasem mniejsze przedsięwzięcia – takim jest *Wewnątrz/ na zewnątrz*. Zawsze szukamy nowych metod twórczych. Nie tylko stylów gry, ale też procesu tworzenia. Ciągle eksperymentujemy z nowymi sposobami prowadzenia prób, nowymi metodami szukania inspiracji, nowymi sposobami pisania. Staramy się nie powtarzać, ale rozwijać i eksperymentować.

Czy po tylu latach pracy w teatrze coś cię jeszcze zaskakuje?

Dzieci zaskakują mnie zawsze. Bawią się, a wtedy w sposób bardzo luźny i swobodny ujawnia się ich kreatywność. Na przykład niedawno usłyszałem chłopca bawiącego się z tatą w chowanego w sąsiednim ogrodzie. Choć była to zwykła prosta zabawa, dała mi dużo inspiracji do pracy.

Czy czujesz, że współpraca z publicznością wzbogaca twoje doświadczenie artystyczne?

Z całą pewnością tak. To dla mnie bardzo istotne. Chcę tworzyć dla widza. Chcę poznać swoją publiczność. Na przestrzeni czasu młodzi widzowie się zmieniają, zresztą dorośli także. Zmienia się społeczeństwo. Dzieci, dla których graliśmy czterdzieści lat temu, były inne od współczesnej widowni. Dlatego wciąż uczymy się naszej publiczności, poznajemy ją. Praca w teatrze umożliwia wyrażanie się nam jako artystom, ale też powinna przemawiać do widowni. Jeśli o niej zapominasz, nie ma sensu tworzyć teatru.

Być może my, dorośli, nie doceniamy dzieci tak, jak na to zasługują. Z Solveig Melkeraaen rozmawia Marta Jodko

Marta Jodko: Główni bohaterowie filmu, Ylva i Tobias, stworzyli świetny duet. Dlaczego zdecydowałaś się na udział w produkcji swojej siostrzenicy i jej przyjaciela?

Solveig Melkeraaen: Na początku nie wiedziałam nawet, że Ylva wystąpi w tym filmie. Zaczęłam pracę dwa lata wcześniej. Wówczas wiedziałam, że to będzie film o dzieciach, które trudnią się wycinaniem języków dorszom w moim miasteczku. Pojechałam tam i zaczęłam poznawać wszystkie dzieci, które wykonują tę pracę. Myślę, że jest ich około setki.

To naprawdę dużo.

Tak, całkiem sporo. Mamy w Norwegii bodajże pięć takich miejsc, gdzie się to robi. Miejsce, z którego pochodzę, przyjmuje rocznie najwięcej dorszy w kraju. Wiele dzieci tu pracuje. Początkowo znalazłam inną parę bohaterów, ale jak wiadomo, praca nad filmem trwa, a dzieciaki przecież dorastają... Moim zdaniem to ważne, żeby bohaterowie mieli mniej więcej 9–10 lat. Według mnie w tym okresie życia jest coś pięknego, potem coś się zmienia, pogłębia się samoświadomość. W każdym razie podczas jednej z wizyt poznałam Tobiasa, który mnie zainteresował. Gdy pracowałam nad scenariuszem, Ylva, moja bratanica, postanowiła, że chce jechać na północ i pracować przy wycinaniu języków dorszom. Pomyślałam, że ona jako obca w tym środowisku mogłaby wprowadzać widza w realia tej pracy. Ylva i Tobias musieli się spotkać. Byłam ciekawa, czy się zakumplują. Naprawdę się polubili, a w trakcie zdjęć ich przyjaźń się zacieśniła.

Miałam też wrażenie, że dzieci czują się swobodnie przed kamerą. Grają, ale i rozmawiają o bardzo osobistych rzeczach. Na przykład o rozwodzie rodziców. Jak stworzyłaś atmosferę takiej otwartości i zaufania na planie? Co sprawiło, że bohaterowie zachowują się, jakby nie było tam kamery?

Składa się na to wiele rzeczy. Kiedy kręcę filmy, kamera po prostu działa. Z doświadczenia mogę powiedzieć, że po dwóch–trzech godzinach dzieci o niej zapominają, zachowują się bardziej naturalnie. Nie dzieje się to od razu, dlatego nakręciłam jakieś 200 godzin materiału. To ważny element – pozwolić dzieciom przyzwyczaić się do obecności kamery. Ale muszą też zaufać mnie i całemu zespołowi. Ylvę znałam wcześniej, a Tobias okazał się bardzo otwartym chłopcem. Wspomniałaś rozmowę o rozwodzie. Miała miejsce pod koniec pracy na planie. Myślę, że mogło do niej dojść, ponieważ na tym etapie dzieci naprawdę się już zżyły. Oczywiście wiedziałam, że rodzice Ylvy nie są razem. To zbieg okoliczności, że rodzice Tobiasa rozwiedli się w tym samym czasie. Liczyłam, że będą chcieli o tym porozmawiać, ale nie wiedziałam, czy do tego dojdzie. Poprosiłam pewnego razu, by porozmawiali o tym, czym zajmują się ich rodzice. A oni nagle zaczęli mówić na ten temat. To miało w sobie dużo magii.

Bardzo dobrze się to też oglądało. Chciałabym teraz zapytać cię o scenariusz. Czy miałaś gotowy skrypt? Czy raczej luźniejsze pomysły, a wszystko zgrało się na planie?

Nie, nie miałam scenariusza. Wiedziałam tylko, że ta historia zacznie się od rozmowy Ylvy z Tobiasem i jej wyjazdu na północ, by wycinać języki. Nie miałam pojęcia, czy i jak sobie tam poradzi. Ylva pokonała strach, dlatego z dzisiejszej perspektywy mogę powiedzieć, że film opowiada o dzieciach, które napotykają wyzwania i radzą sobie z nimi w różny sposób. Od początku zakładałam, że będę kręcić dużo w zakładzie. Wiedziałam, że chcę nakręcić mistrzostwa w wycinaniu języków dorszom, które miały się odbyć w czasie mojej pracy nad filmem. I że chcę pokazać jedno nowe dziecko – to ten mały chłopiec, którego Ylva uczy, jak wycinać języki. Miałam więc jakieś kluczowe punkty, ale bez konkretnych scen. Te powstały w trakcie pobytu.

Wrócę na chwilę do strachu. Oglądanie małych dzieci z dużymi nożami początkowo wywołało u mnie dyskomfort. Z czasem jednak to, jak sobie z tym radzą, wydało mi się fascynujące. Sześciolatek z ostrym nożem to w Polsce niecodzienny widok. Jak to jest w Norwegii?

W Norwegii to też nie jest norma poza północną częścią kraju. Jako dziecko również wycinałam języki i uważam, że było to wspaniałe doświadczenie. Dobrze, jeśli dzieci uczą się odpowiedzialności w młodym wieku. Być może my, dorośli, nie doceniamy dzieci tak, jak na to zasługują, nie wierzymy, że potrafią odpowiedzialnie użyć noża do pracy. Kiedy byłam mała, nie było wypadków. Teraz też o żadnym nie słyszałam. W przetwórni pracują także dorośli. Pomagają, doglądają. Dzieci uczą się w praktyce i widzą, że muszą bardzo uważać. Z czasem uczysz się, jak to robić i przyzwyczajasz do tego rodzaju noża. To się staje naturalne. Gdy kręciłam film, spróbowałam znów sama wycinać języki. Nie robiłam tego pewnie ze trzydzieści lat, ale moje palce i dłonie nadal pamiętały, jak to robić. To prawie jak z jazdą na rowerze: nauczysz się raz i potem jest już łatwo. Wiesz, że musisz zwracać uwagę na ruch na drodze i być ostrożnym. Tak samo jest z dziećmi wycinającymi języki – muszą ćwiczyć pracę z nożem.

Tak, to niesamowite. Chciałam też zapytać o pieniądze. Słyszałam, że takie dzieci dobrze zarabiają. Czy to zawsze była tak dobrze płatna praca?

Ceny dorsza poszły w górę. Choć ja też zarabiałam nieźle, to nie aż tak dobrze jak dzieci teraz. Mój dziadek zarabiał mniej, ale w tamtych czasach również rybacy zarabiali niewiele. Pod tym względem Norwegia się zmieniła. Zmieniły się ceny.

Wróćmy do naszych bohaterów: Jak teraz wygląda ich relacja? Wiesz coś na ten temat? Nadal są w kontakcie?

Tobias ma piętnaście lat, Ylva czternaście. Widują się. Ylva jeździ na północ, do moich rodziców, a swoich dziadków. Z kolei Tobias ją odwiedza, gdy przyjeżdża do Oslo. Teraz to nastolatki, bardzo zajęte swoimi sprawami. Ona spędza czas ze swoimi przyjaciółmi, on ze swoimi. Ale nadal łączy ich pewna więź.

Pytam, bo film pokazuje niemal miłosną historię...

Nigdy nic nie wiadomo. Wszystko może się zdarzyć. Ylva jest na tym etapie, że nie interesują jej chłopcy. Może za

rok czy dwa. Ale tak, nawiązali na planie bliską więź – to było bardzo urocze.

Ostatnie pytanie dotyczy twoich planów. Nadal jesteś wierna dokumentom? Czy masz jakieś inne pomysły, inne obszary do odkrycia?

Właśnie skończyłam nowy film dokumentalny pod tytułem *Szkoła nad morzem*. Też rozgrywa się w moim rodzinnym miasteczku. To historia Thorvina i Tilde. Znów mamy małego chłopca i dziewczynkę. Gdy ich poznajemy, mają sześć lat. Uczą się w małej szkole, jest tam tylko 27 osób. Nagle szkoła zostaje zamknięta i dzieci muszą jeździć daleko do nowej placówki, w której jest mnóstwo dzieci. To historia o wyzwaniach, pokonywaniu lęków i stawianiu czoła nowemu środowisku. Thorvin i Tilde również są bardzo uroczą parą. Film będzie miał premierę na festiwalu Hot Docs w Toronto. To krótki metraż, trwa 30 minut.

Mam nadzieję, że będziemy mieli okazję zobaczyć go również w Polsce.

Ja też, tym bardziej że jestem bardzo zadowolona z tego filmu. Jest dla nieco młodszej widowni. Pięcio- może ośmiolatków. Ale mogą go również obejrzeć starsi, nawet dorośli! Na rynku pojawia się mało dokumentów dla dzieci.

Tak, to prawda.

Moim zdaniem to bardzo ważne, by dzieci miały szansę zobaczyć na dużym ekranie dokumenty przygotowane w artystycznej formie, a nie tylko formaty telewizyjne, gdzie mniej pracuje się nad częścią wizualną, nad stroną filmową. Myślę, że dzieci powinny mieć dostęp do oglądania filmów dokumentalnych na dużym ekranie. Dla mnie to bardzo ważne. Poza tym uwielbiam pracę z dziećmi przed kamerą i chcę to nadal robić!

Potencjał języka migowego. Z Euniką Lech i Joanną Mitschke-Mazur rozmawia Aleksandra Zalewska-Królak

Aleksandra Zalewska-Królak: Inauguracyjnym wydarzeniem 23. Biennale Sztuki dla Dziecka było czytanie poezji autorstwa Agnieszki Wolny-Hamkało w Parku Wolności – jedna z akcji w ramach *Wierszy w parkach*. Silnych doświadczeń estetycznych dostarczyło mi tłumaczenie ich na polski język migowy. Obserwowałam waszą pracę także podczas innych wydarzeń, również tych onlinowych. Lubicie tłumaczenia dla dzieci?

Eunika Lech: Osoby tworzące dla dzieci mają bogatą wyobraźnię, a przy tym używają prostego słownictwa. Projekty dla dzieci są dla mnie przewspaniałe. Uwielbiam je tłumaczyć.

Joanna Mitschke-Mazur: Świetna była na przykład współpraca z aktorem Marcinem Rylem-Krystianowskim podczas czytania *Wierszy w parkach*. Ma on niezwykły talent, co sprawiło, że udało nam się być jedną sceną. Wchodziliśmy w obraz wspólnie. On był dla niego fonią.

Macie poczucie, że czasami praca z aktorami zmienia się w rywalizację, a nie współpracę?

E.L.: Nigdy. Wręcz przeciwnie. Mam poczucie, że artyści są zainteresowani tym, co robimy. Często chcą z nami współtworzyć spektakle. Przykładowo zdarzyło mi się, że reżyser zaproponował, żebym usiadła na krześle, które było elementem scenografii, a aktor udawał, że obcina mi włosy, ja oczywiście cały czas tłumaczyłam. Stałam się elementem spektaklu. To naturalne, że tłumacz przyciąga wzrok. Mam jednak poczucie, że większość artystów przekuwa to w potencjał dla dzieła.

Waszym zdaniem dziecięcy odbiorca wyróżnia się spośród innych?

E.L.: Z pewnością nam jest bliżej do odbiorcy dziecięcego, bo on myśli obrazem. Rodzimy się z myśleniem obrazami i dopiero potem zabijamy to w sobie i przerzucamy się na grę słów.

J. M.-M.: Dzieci są jeszcze niepochłonięte przez słowo. Mają przepiękną wyobraźnię. Warto pielęgnować ich abstrakcyjny sposób myślenia. Myślenie obrazami widać u osób ze świata sztuki. Ich proces nauki języka migowego jest zupełnie inny niż u ludzi zakorzenionych w słowie.

Podczas Biennale tłumaczenie nie było opcją do wyboru, którą można wyłączyć. Myślicie, że taka forma obecności może mieć wpływ na postrzeganie głuchych?

E.L.: To jest świetny projekt edukacyjny. Dzieciom zdarza się stygmatyzować język migowy, bo nie wiedzą, co to jest. Z mojej pracy z dziećmi w szkole wynika, że kontakt z językiem migowym powodował, iż dzieci otwierały się na innych. I nie tylko na głuchych, to przekładało się także na relacje z osobami odmiennymi od nich, np. autystami. Dzieci uczą się, że ktoś może mieć inną formę komunikacji, ale także ten „inny" myśli sobie: są jeszcze inniejsi ode mnie.

Obserwując reakcje dzieci na miganie podczas festiwalu, pomyślałam, że przez ten element ruchowy takie tłumaczenia mogą być sztuką same w sobie. Przykuwają uwagę. Dzieci chcą się dowiedzieć, co to jest, nauczyć migać. Macie poczucie, że dzięki temu ten proces oswajania z innością może być łatwiejszy?

E.L.: Na pewno. Ja w ogóle uważam, że dzieci są stworzone do tego, żeby uczyć się języka migowego. Słyszące dzieci też. Język migowy potrafi bardzo dużo naprawić, bo powoduje rozwój neuronów w miejscach, gdzie ich nie ma. Dziecko, które rodzi się w rodzinie głuchych, zaczyna migać w wieku 7 lub 8 miesięcy. Nadaje pierwsze zrozumiałe komunikaty. Dziecko słyszące sygnalizuje większość rzeczy płaczem. Ten przykład pokazuje, że mózg jest gotowy do komunikacji, tylko układ głosowy i oddechowy jeszcze nie. Nauka małego dziecka migania dokonuje się przez dotyk. Stymuluje do kontaktu zewnętrznego, którego często nam brakuje i o którym się zapomina.

J. M.-M.: Dla głuchych dotyk jest czymś bardzo ważnym. Dla dorosłych jest to czasami niekomfortowe. Dzieci natomiast nie mają z tym problemu. Są bardzo swobodne. Między innymi dlatego bardzo szybko uczą się języka migowego. Są bezpośrednie, zresztą tak jak głusi, dlatego świetnie się wpisują w świat osób niesłyszących. Eunika: Zasadniczo jednak podmiotem naszego działania jest człowiek głuchy, posługujący się językiem migowym. Pracując, odpowiadam na potrzeby konkretnej grupy, dlatego bardzo dbamy, żeby odpowiednio usiąść, być dobrze oświetlonym. Nie chcemy, żeby to umykało. I z tej perspektywy myślę, że obecność języka migowego na Biennale ma potencjał, żeby rodzina, która funkcjonuje jakby poza światem znanym większości ludzi, mogła do niego dołączyć. Głusi są obcokrajowcami w swoim kraju. Potrzebują drugiej osoby – tłumacza – do komunikacji.

Język migowy to odrębny język, z czego wiele osób nie zdaje sobie sprawy. Mogłybyście rozwinąć ten temat?

J. M.-M.: Język migowy jest odrębnym językiem, ma swoją gramatykę i strukturę. Przede wszystkim jest wizualno-przestrzenny. Jego tłumaczenie nie różni się od tłumaczenia obcego języka fonetycznego.

E.L.: Jest to język żywy, zmienny, abstrakcyjny. W pracy tłumacza migowego niezbędna jest interdyscyplinarna wiedza na każdy temat. Ja mam cztery podyplomówki, trzy magisterki, jestem o krok od zakończenia procesu doktoryzowania się. Podobnie jak nauczyciel, muszę się ciągle kształcić. Czasami pojawiają się wątpliwości dotyczące skrótów, na przykład w przemówieniu ktoś odnosi się do IPD. Powinnam to przetłumaczyć w tej samej wersji czy myśląc o odbiorcy, rozwinąć skrót (jeśli wiem, co oznacza) i powiedzieć o Indywidualnych Planach Działań? Jako tłumacz migowy jestem bowiem także interpretatorem. Muszę wiedzieć, co się kryje za każdym terminem, żeby móc to zamigać. Przekładam wszystko na obraz.

Czyli musisz wszystko szczegółowo rozumieć, żeby przekazać to wizualnie?

E.L.: Dokładnie tak. Ja to muszę namalować. Jest to forma artyzmu. Każdy tłumacz miga inaczej. Nawet my, które znamy się przecież wiele lat, robimy to w inny sposób.

J. M.-M.: Tłumaczenie jest oparte na naszych doświadczeniach. Jeśli opowiadam o czymś bardzo smutnym, a nigdy nie przeżyłam czegoś podobnego, trudno mi to dobrze

przekazać. Jako tłumacze otwieramy się na scenie. Nasze subiektywne doświadczenia życiowe wpływają na obraz, który tworzymy, czyli na to, co możemy pokazać.

E.L.: Myślę, że warto dodać, że świat głuchych przepełniony jest emocjami. Obserwując rozmowę głuchych na przystanku, można pomyśleć, że się kłócą, a w rzeczywistości to jest opowieść, którą dana osoba, migając, przeżywa jeszcze raz. Plusem i minusem tego zawodu jest to, że jesteś nośnikiem emocji. To, co tłumaczysz, ma ogromne znaczenie. Jeśli są to bajki dla dzieci, sprawiają czystą przyjemność, ale wyobraź sobie tłumaczenie opisów traumatycznych przeżyć. Mnie to bardzo dużo kosztuje. Ciekawe jest też, że język migowy, w przeciwieństwie do języków fonicznych, jest recenzentem. Migając, pokazuję treść wypowiedzi. Jeśli komunikat jest bardzo długi a ja zamigam go trzema znakami to znaczy, że to, co ktoś mówi, jest puste, że nie niesie za sobą żadnego obrazu, żadnej nowej treści. To również jest obciążające dla mnie jako tłumaczki.

Chciałabym jeszcze przez chwilę skupić się na rozwiązaniach prawnych. Myślicie, że nowa ustawa, która nie tylko określa środki służące zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, ale również nakłada na podmioty publiczne obowiązek ich zastosowania, może sprawić, że osoby głuche przestaną być traktowane jako inne?

E.L.: Ustawa o języku migowym z 2011 roku już to zapewniała, ale nie dawała bata, innymi słowy: nie obligowała instytucji publicznych do realizacji wymagań, które mają zapewnić dostępność. Wskazywała drogę, ale nie wymuszała realizacji celów. Cieszę się, że ta ustawa daje realną przestrzeń osobom z niepełnosprawnościami, nie tylko głuchym. Zwraca na nich uwagę.

J. M.-M.: Uczymy, że różni ludzie są wokół nas i to nie jest nic dziwnego. Obecność niepełnosprawności w przestrzeni publicznej wywołuje dyskusje, zachęca do poszukiwań, oswaja.

Na koniec wróćmy do Biennale: Jaka była dla was najłatwiejsza i najtrudniejsza rzecz do przetłumaczenia w kontekście sztuki dla dziecka?

E.L.: Najprzyjemniejszą rzeczą do przetłumaczenia były dla mnie wiersze Michała Zabłockiego. Miał na to wpływ fakt, że artysta sam je czytał i tym samym pokazał, jak je interpretuje. Natomiast najtrudniejszą rzeczą była dla mnie sytuacja w parku, gdy jedna z aktorek zdecydowała, że będzie podchodziła do ludzi. Zbliżanie się w ten sposób do osób, które tego nie chcą, było dla mnie niekomfortowe.

J. M.-M.: Wiersze Michała były dla mnie ciekawe także dlatego, że rozkładał je na czynniki pierwsze. Co więcej, był na wydarzeniu ze swoimi dziećmi, dla których te wiersze pisał. Tak jak wspominałam, bardzo przyjemnie współpracowało mi się z Marcinem, bo świetnie grał z dziećmi. To powodowało zaciekawienie i skupienie uwagi dziecięcej publiczności na dłużej. Jeśli chodzi o najtrudniejszą rzecz to faktycznie podchodzenie do widowni podczas *Wierszy w parkach*. Ma to też związek z kwestiami technicznymi. Tłumacz powinien być ustawiony frontem do odbiorcy. Była to nasza pierwsza plenerowa współpraca, dlatego myślę, że niezależnie od różnych trudności wyszło wspaniale. Język migowy zaciekawił dzieci i dorosłych. W międzyczasie pokazywałyśmy dzieciom znaki, które mogły przyswoić. To wszystko spowodowało, że Biennale nie było tylko sztuką dzieci, ale zawierało także element edukacyjny i społeczny.

Inspirowanie młodych. Z Hanną Gawrońską o Obserwatorium Sztuki dla Dziecka rozmawia Joanna Żygowska

Joanna Żygowska: Pani Haniu, chciałabym zapytać o to, jak doszło do ukształtowania się formuły Obserwatorium Sztuki dla Dziecka. To już znaczący element Biennale Sztuki dla Dziecka. A dla mnie, osobiście – wyjątkowy projekt.

Hanna Gawrońska: Bardzo mi miło, bo dla mnie też jest to znaczące doświadczenie. Zwłaszcza cenię sobie książki, które powstają w związku z refleksją naukową nad sztuką dla dzieci. Śmieję się czasem, że jak już mnie nie będzie, to przeżyje chociaż te kilka tomów, które pomagałam wydać w związku z kolejnymi edycjami Biennale Sztuki dla Dziecka. A poza tym... Sama wiesz, jak to jest. Potrzymać w rękach, poczuć zapach świeżo wydanej książki – bezcenne. A niektóre książki mają dłuuugie życie. Te siedemnaście pozycji naukowych stanowiących nieoceniony dorobek Biennale Sztuki dla Dziecka jest tego najlepszym dowodem.

Kiedy dla Centrum Sztuki Dziecka (dawniej: Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży) rozpoczęła się przygoda związana z refleksją naukową na temat sztuki dla młodych?

No cóż, naukowy namysł nad tymi zagadnieniami zainicjowany został już w 1977 roku przez psycholożkę profesor Marię Tyszkową z Instytutu Psychologii UAM w Poznaniu. Zorganizowała ona wtedy, po raz pierwszy w Polsce, bardzo dużą konferencję pt. „Sztuka dla najmłodszych. Teoria – recepcja – oddziaływanie", towarzyszącą 3. Biennale Sztuki dla Dziecka. Kreowała ona jeszcze potem kolejno, co drugi rok, sześć edycji konferencyjnych. Dzięki temu biennalowe prezentacje artystyczne zyskały solidne podstawy teoretyczne, a zainteresowanie tym rodzajem sztuki znacząco się w Polsce rozwinęło. Coraz więcej badaczy z różnych dyscyplin naukowych podejmowało pracę nad tymi zagadnieniami.

A Pani prywatna historia?

W 1977 roku byłam studentką pani profesor. Na piątym roku przygotowywałam u niej pracę magisterską. Z uwagi na moje zainteresowania muzyką moja mentorka zaproponowała, abym podjęła temat związany z recepcją muzyki przez dzieci skupione w ruchu Pro Sinfonika. W działalność tej grupy byłam wtedy mocno zaangażowana. Dzięki niej wygłosiłam na tej konferencji komunikat z moich badań. I tak to się zaczęło.

Sztuka dla dzieci najmłodszych to jedna z moich ulubionych książek z tej serii. Jak Pani wspomina atmosferę tamtego wydarzenia? Jakie miało ono znaczenie dla środowiska zajmującego się sztuką dla dzieci?

W mojej pamięci przetrwała przede wszystkim wypełniona po brzegi sala Kolumnowa CK Zamek. Z całej Polski zjechali się tak naukowcy, jak i studenci, a także artyści. Konferencja na taki temat była absolutną nowością. Nic więc dziwnego, że spotkała się z takim dużym zainteresowaniem. Jej interdyscyplinarność i różnorodność problematyki przyciągnęła ogromną liczbę uczestników. Program konferencji obejmował zagadnienia z zakresu zarówno psychologii, filozofii, pedagogiki, jak i różnych obszarów sztuki dla dziecka: literatury, teatru, filmu animowanego, książki obrazkowej, czytelnictwa, sztuk plastycznych, muzyki oraz krytyki literackiej.

Byłam wtedy bardzo przejęta. Żałowałam tylko, że konferencja, która w gruncie rzeczy stanowiła byt niezależny, z bardzo obszernym programem (i z referentami, którzy w tamtych czasach nie trzymali dyscypliny czasowej!), uniemożliwiła mi uczestnictwo w wydarzeniach artystycznych. Myślę, że ten sam problem mieli także inni uczestnicy, bo po pewnym czasie (a konferencja trwała trzy dni!) ich liczba na sali nieco stopniała, czemu się wcale nie dziwię. Kiedy sama zaczęłam organizować konferencje, miałam z tym właśnie ogromny problem. Jak umożliwić słuchaczom udział i w konferencji, i w wydarzeniach artystycznych. Stopniowo udawało się to coraz lepiej, gdyż zaczęłam mieć pewien wpływ na program Festiwalu. Nigdy jednak nie powtórzyła się atmosfera tamtych dni, nigdy też nie zjawiło się aż tak wielu słuchaczy.

Jakie były dalsze dzieje tych publikacji?

Z inicjatywy profesor Tyszkowej, w związku z kolejnymi Biennale Sztuki dla Dziecka, powstawały książki naukowe w serii „Sztuka i dziecko" będące plonem konferencji w latach 1977, 1979 i 1981, pod jej samodzielną redakcją, a w 1984 roku we współpracy z Bogusławem Żurakowskim. Z nim również przygotowała jeszcze jeden tom (w 1989 roku) pt. *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*. Byłam wtedy zafascynowana tymi zagadnieniami i jestem do teraz. Swoją drogą, ciekawe byłoby zajrzeć do tej książki dzisiaj, by zapoznać się z jej problematyką i dokonaniami ówczesnych badaczy, zwłaszcza że 22. Biennale pod hasłem „Sztuka jako spotkanie" i 23. Biennale zatytułowane „Spotkanie jako sztuka" chcą ponownie rzucić światło na istotę „spotkania" w obszarze sztuki dla młodych. To temat ciągle niewyczerpany, który można badać z bardzo różnych perspektyw! Wtedy, trzydzieści lat temu, wypowiadali się na ten temat niewątpliwie prekursorzy poważnych, kompleksowych badań w tej niezwykle interesującej dziedzinie, m.in. Jerzy Cieślikowski, Henryk Jurkowski, Maria Kielar, Krystyna Miłobędzka, Joanna Papuzińska, Bogdan Suchodolski, Maria Tyszkowa i Irena Wojnarowa. Te nazwiska wiele dziś mówią. Inspirujący dorobek tych badaczy stał się ważną częścią współczesnych rozważań nad komunikacją poprzez sztukę.

Kiedy rozpoczęła Pani pracę w Centrum Sztuki Dziecka?

Rozpoczęłam pracę w 1986 roku, ale dopiero w 2004 roku, po sześciu latach przerwy, został przyjęty projekt wznowienia działań naukowych towarzyszących Biennale Sztuki dla Dziecka. W 2005 roku zorganizowałam swoją pierwszą konferencję przy współpracy merytorycznej profesora Grzegorza Leszczyńskiego z Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, drugą zaś w 2006 roku. Obie były poświęcone baśniom. Profesor Leszczyński został też redaktorem naukowym dwóch kolejnych publikacji wznowionej serii „Sztuka i Dziecko". Były to dwa tomy pod wspólnym tytułem *Kulturowe konteksty baśni*. Tom pierwszy to *Rozigrana córa mitu* (2005), tom drugi – *W poszukiwaniu straconego królestwa* (2006).

Pomysł na dwie publikacje w ramach jednego tematu był ściśle związany z pracami nad programem artystycznym

Biennale. Pierwszy tom stanowił niejako teoretyczną podstawę artystycznej koncepcji Festiwalu. Druga książka była już bardziej związana z prezentowanymi na Festiwalu wydarzeniami. Ta sama formuła towarzyszyła jeszcze dwóm następnym edycjom. W ramach 16. Biennale pod hasłem „Dziecko i teatr w przestrzeni kultury" powstały dwa tomy pod redakcją profesora Leszczyńskiego i profesor Marty Karasińskiej z Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Natomiast w ramach kolejnej, siedemnastej, edycji Biennale, odbywającej się pod hasłem „Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej", pierwszy tom zredagował profesor Leszczyński, drugi – profesor Karasińska.

Dlaczego postanowiła Pani zainicjować Obserwatorium Sztuki dla Dziecka?

Będąc koordynatorem merytorycznym 18. Biennale Sztuki dla Dziecka (2010 i 2011), pracowałam wraz z całym zespołem nad konstrukcją programu Festiwalu. Zależało mi szczególnie na spójności wydarzeń, na tym, by problemy zarysowane w czasie konferencji „Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności" w 2010 roku znalazły swoją reprezentację artystyczną podczas Festiwalu (2011). Zauważyłam wtedy również coraz większe zainteresowanie młodych ludzi sztuką dla dzieci. Zarówno studentów, animatorów sztuki, jak i młodych artystów, tworzących już własne projekty. Z tego powodu Festiwal zaczął zmieniać swoją formułę z prezentacyjnej (pokaz najciekawszych wydarzeń spośród już istniejących) na bardziej otwartą. W ten sposób zaczynał stawać się przestrzenią, w ramach której zaproszeni twórcy mogli zaprezentować swoje pomysły szerszej publiczności, a także podjąć dyskusję na temat biennalowych wydarzeń. Formuła konferencyjna okazała się już niewystarczająca. Dlatego powstało Obserwatorium Sztuki dla Dziecka, otwarte zarówno dla młodych teoretyków, jak i adeptów sztuki.

Jaka myśl stała za tym pomysłem? Czy Obserwatorium powstało z potrzeby dyskusji?

Z pewnością tak, ale nie tylko. Chodzi też o inspirowanie nowych badań naukowych nad sztuką dla dzieci oraz poszerzanie wiedzy uczestników. Zależało mi na tym, aby młodzi teoretycy mieli więcej możliwości i większą swobodę wypowiadania się, także w formie pisemnej. Stworzyliśmy wtedy otwartą grupę dyskusyjną, zapraszając studentów i młodych pracowników nauki, by jako Obserwatorzy Sztuki oglądali wydarzenia podczas Festiwalu w 2011 roku. Zostali również poproszeni o komentarz w formie krótkich esejów oraz przygotowanie wywiadów z wybranymi przez siebie artystami. Teksty te zostały opublikowane w osobnym wydawnictwie pt. *Obserwatorium Sztuki dla Dziecka. Rozmowy i eseje*, dodatku do katalogu 18. Biennale Sztuki dla Dziecka „Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności". W kolejnych dwóch edycjach Biennale, dzięki Forum Obserwatorów, powstały ciekawe teksty krytyczno-badawcze zamieszczone w katalogu, a także na stronie internetowej Biennale.

Kolejnym edycjom projektu towarzyszył dalszy rozwój projektu.

W ramach 19. Biennale pod hasłem „Słowo na terytorium sztuki dla dziecka" festiwalowe Obserwatorium było już grupą z otwartym naborem. Natomiast w roku 2014, w ramach 20. Biennale „Ocean muzyki", Obserwatorium Sztuki dla Dziecka zaczęliśmy nazywać zarówno spotkanie konferencyjne, odbywające się jesienią poprzedzającą Festiwal, jak i grupę pracującą w jego trakcie. Część konferencyjna odbyła się wtedy pod hasłem „Muzyczne związki w sztuce dla dziecka".

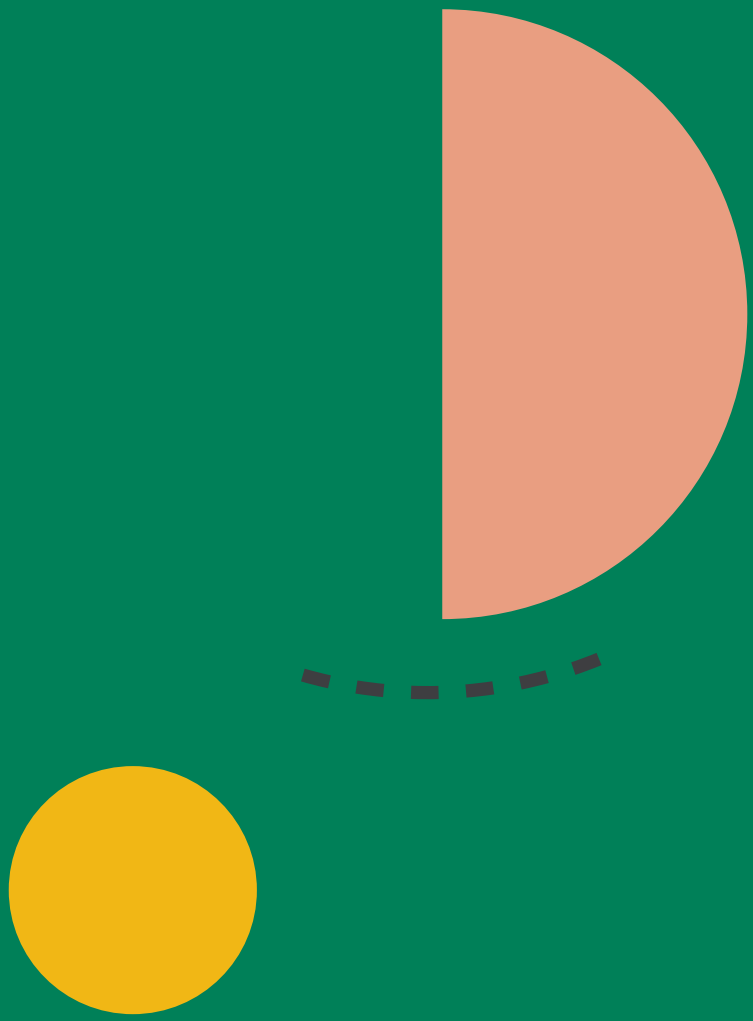
Kolejną edycję pamiętam już od strony współpracy z Panią. Wtedy w ramach jesiennego Obserwatorium pojawiła się kolejna nowość. Było to w ramach 21. Biennale Sztuki dla Dziecka „Do śmiechu".

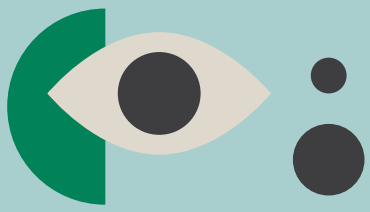
Jesienne Obserwatorium przybrało charakter spotkania konferencyjnego i warsztatowego. Nowa, warsztatowa część była pogłębieniem i rozszerzeniem tematu poruszanego w ramach konferencji i w biennalowej książce. Warsztaty były prowadzone zarówno przez artystów, jak i młodych naukowców. Umożliwiło to natychmiastową wymianę myśli i doświadczeń, a także bliskość i emocjonalne zaangażowanie uczestników, co pozwoliło również na stworzenie pewnej więzi między nimi. Liczyliśmy na to, że być może w przyszłości będzie to inspiracja do nowych badań nad sztuką dla dzieci oraz spowoduje tworzenie przez nich nowych projektów dla dzieci, choćby na konkursy projektów realizowanych przez Centrum Sztuki Dziecka od trzech lat. I tak też się stało!

Mam wrażenie, że Obserwatorium jako projekt charakteryzuje od samego początku nieustanna gotowość do zmiany. Jak Pani to postrzega?

Przede wszystkim trzeba zauważyć, że nastąpiła zmiana pokoleniowa zarówno wśród twórców, obserwatorów wydarzeń, jak i organizatorów, czego jesteś, Asiu, jednym z wielu przykładów. To, że zmienia się Obserwatorium, wynika także, a może przede wszystkim, ze zmian w sztuce dla dzieci. Wielość form artystycznych ze znaczącą liczbą działań interaktywnych, których twórcy współdziałają z odwagą, swobodą i spontanicznością dzieci, pobudzają również dorosłych. Oni coraz chętniej uczestniczą w różnych wydarzeniach, niekoniecznie przeznaczonych dla dorosłych. I nie chodzi wyłącznie o rodziców, ale też ludzi w różnym wieku, pielęgnujących w sobie dziecko, którym kiedyś byli, zanim dorośli. Warto to także obserwować, moim zdaniem, w ramach Obserwatorium!

Rozmowa odbyła się w lipcu 2020 roku.





KONKURS NA WYDARZENIE ARTYSTYCZNE

KONKURS NA PROJEKT WYDARZENIA ARTYSTYCZNEGO DLA DZIECI
realizującego założenia 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka”

Głównym celem Konkursu jest poszukiwanie zupełnie nowych pomysłów na działania artystyczne, w ramach których twórcy i twórczynie w autorski sposób interpretują temat i zagadnienia poruszane w kolejnych edycjach Biennale. Premiery nagrodzonych projektów odbywają się podczas części festiwalowej Biennale Sztuki dla Dziecka.

W 2020 roku do Konkursu zgłoszono 29 projektów.

Do realizacji zostały wybrane 2 projekty:

- *Na-łączach. Szla(cz)kiem fortunnych zda/erzeń* Leny Alberskiej, w ramach którego powstały dwa spektakle: *Na łączach* w Poznaniu oraz *Za-skok* w Będzinie,

---

- *Escape room* Fundacji Działań Kreatywnych Coincidentia, w ramach którego powstał spektakl *Ściana z widokiem* w wersji wideo oraz na żywo.

Projekty zakwalifikowane do drugiego etapu:

- *Escape room* – Fundacja Działań Kreatywnych Coincidentia,
- *Memogra* – Jacek Skowroński,
- *Na-łączach. Szla(cz)kiem fortunnych zda/erzeń* – Lena Alberska,
- *Pięknarium* – Kontrapunkt – Agnieszka Anna Włodarska,
- *Siatki sąsiadki* – Magdalena Gardas-Wasilewska, Kaja Cykalewicz-Licak, Karolina Sabat,
- *W domu niebywałym* – Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Poddańczy, Olsztyński Teatr Lalek.

Twórcy i twórczynie zakwalifikowanych projektów zostali zaproszeni do udziału w Mitingu artystów (24–25.10.2020), który odbył się w ramach Półmetka 23. Biennale Sztuki dla Dziecka.

Jury zewnętrzne opiniujące projekty:
Hanna Gawrońska, Magdalena Majewska, Dorota Kowalkowska, Beata Marcinkowska

Jury wewnętrzne składające się z pracowników Centrum:
Agata Felikszewska-Igiel, Joanna Żygowska, Sandra Lewandowska, Izabella Nowacka, Agnieszka Krajewska, Jerzy Moszkowicz

KSIĄŻKA
SPOTKANIE JAKO SZTUKA

Spotkanie jako sztuka
Spotkanie jako sztuka

Spotkanie jako sztuka, redakcja i koncepcja: Anna Maria Czernow, Joanna Żygowska, Poznań 2020.
Seria: „Sztuka i Dziecko"
Projekt okładki: Grzegorz Myćka

Książka *Spotkanie jako sztuka* powstała na styku doświadczeń badawczych, artystycznych i edukacyjnych. Dlatego też kierujemy ją do szerokiego grona osób zainteresowanych sztuką dla dzieci – naukowo, twórczo, edukacyjnie.

Publikacja składa się z dwóch części. W pierwszej znajdują się teksty podejmujące zagadnienia partycypacji, sprawczości i współpracy dzieci i dorosłych, oparte przede wszystkim na współczesnych studiach nad dzieciństwem. Ich lektura dostarczy osobom czytającym narzędzi, które pozwolą uważnie przyglądać się sytuacjom artystycznym i badawczym, w których biorą udział osoby w różnym wieku. Kolejna to eseje twórców i twórczyń dzielących się swoimi doświadczeniami z pracy z dziećmi i własnymi refleksjami na ten temat. Obie części nawzajem się oświetlają, o kolejności lektury poszczególnych tekstów mogą zatem decydować czytelnicy.

Część I

- Anna Maria Czernow – *Równoważny tekst. Spotkanie z Korczakiem na terytorium sztuki dla dziecka*
- Marta Rakoczy – *Korczakowski „Mały Przegląd": pisanie, spotkanie, kooperacja*
- Zuzanna Sękowska – *Drobna cząstka wspomnień*
- Aleksandra Zalewska-Królak – *Sprawczość dzieci we współpracy z dorosłymi. Partycypacja w sztuce*
- Ewa Maciejewska-Mroczek – *W poszukiwaniu sprawczego dziecka.* Childhood studies *i problemy z podmiotem badań*
- Justyna Deszcz-Tryhubczak – *Spotkanie jako sztuka a badania poświęcone literaturze dla dzieci w perspektywie posthumanistycznej*

Część II

- Ewa Jałochowska – *Znowu coś sobie wymyśliłam, czyli o prawdzie i fikcji w pracy z dziećmi*
- Michał Zabłocki – *O wierszach w czasie pandemii*
- Szymon Jachimek – *Drapando. Zupełnie nowa podróż w boleśnie znane rejony*
- Pia Partum – *Gdy rosną dzieci, spektakl ulega zmianie*
- Maria Wojtyszko – *O Spółdzielni Bajek TĘCZA, czyli jak mnie dzieci oswoiły*
- Joanna Krukowska-Gulik, Dominika Szulc – *O nie-letnich krytykach z perspektywy czasu*
- Kamila Wolszczak de Loo – *Sztuka współczesna dla dzieci*
- Magdalena Kreis – *Wystawa dla dzieci, która wcale nią nie jest*
- *W kontakcie z czytelniczkami* [wywiad Joanny Żygowskiej z członkiniami redakcji „Kosmosu dla Dziewczynek"]

Anna Maria Czernow, *Równoważny tekst. Spotkanie z Korczakiem na terytorium sztuki dla dziecka*
Inspiracją dla tego eseju są refleksje pedagogiczno-filozoficzne Janusza Korczaka, publikowane na przestrzeni ponad czterdziestu lat jego aktywności literackiej. Głos Korczaka przetransponowany na grunt rozważań o współczesnej sztuce dla młodych okazuje się aktualną i trafną diagnozą. Stanowi też, zdaniem autorki, inspirację dla nieoczywistych kierunków myślenia o partycypacyjnych praktykach coraz powszechniej wybieranych przez artystów.

Marta Rakoczy, *Korczakowski „Mały Przegląd": pisanie, spotkanie, kooperacja*
Tekst dotyczy stworzonej przez Janusza Korczaka i rozwijanej przez zespół młodych redaktorów „Małego Przeglądu" idei gazety jako radykalnej aktywności, w której dziecięce tworzenie jest narzędziem wykuwania nowych form życia społecznego. Autorka pokazuje, rozważając tę koncepcję, że myślenie, które za nią stoi, jest dziś niezmiernie potrzebne, pozwala bowiem diagnozować szereg dylematów i problemów, które wyrastają przed współczesnymi realizacjami idei partycypacji dziecka w życiu społecznym.

Zuzanna Sękowska, *Drobna cząstka wspomnień*
Tekst poświęcony jest opisowi praktyk piśmiennych wykorzystywanych przez pedagogów w zakładzie opiekuńczo-wychowawczym Nasz Dom, w latach 1921–1928. Punktem wyjścia jest efekt prześledzenia oryginalnego sposobu powstawania i konstruowania zbioru opowiadań dziecięcych *Wspomnienia z maleńkości dzieci Naszego Domu w Pruszkowie* Marii Rogowskiej-Falskiej. Autorka bada jedną z rozwijanych metod pedagogicznych, sytuującą się na przecięciu praktyki „stenograficznego" zapisywania relacji i podań dziecięcych oraz zachęcania dzieci do własnej działalności piśmiennej.

Aleksandra Zalewska-Królak, *Sprawczość dzieci we współpracy z dorosłymi. Partycypacja w sztuce*
Możliwość wywierania wpływu przez dzieci na otaczającą je rzeczywistość oraz ich aktywne uczestnictwo w świecie społecznym to założenia, na których osadzony jest paradygmat childhood studies. W tekście zostały przedstawione sposoby na to, jak te idee można uwzględnić w sztuce. Dzieci i dorośli są w stanie współdziałać jako partnerzy, czerpać wzajemnie ze swojego doświadczenia.

Ewa Maciejewska-Mroczek, *W poszukiwaniu sprawczego dziecka. Childhood studies i problemy z podmiotem badań*
Pojęcie sprawczości stanowi jedną z kluczowych kategorii, którymi childhood studies zajmują się od początku powstania tej subdyscypliny. Tekst ma charakter krytyczny, wskazuje na genealogię i nowsze interpretacje. Przywołując m.in. wybrane wątki z dyskusji w literaturze, autorka poddaje refleksji pewne aspekty dziecięcej sprawczości w konkretnych kontekstach badawczych, które mogą być punktem wyjścia do dyskusji nad jej granicami i uwarunkowaniami.

Justyna Deszcz-Tryhubczak, *Spotkanie jako sztuka a badania poświęcone literaturze dla dzieci w perspektywie posthumanistycznej*
Autorka opisuje założenia i metody pracy w ramach niezrealizowanego jeszcze projektu naukowego, włączającego dzieci jako współbadaczy. Pandemia COVID-19 przerwała pracę nad projektem „Ekopoetyczne splątania. Rola poezji pisanej przez dzieci w spuściźnie artystycznej Johna Clare'a". Autorka dzieli się swoimi propozycjami form spotkań z dziećmi, które zaplanowała w ramach projektu. Pierwszy z nich dotyczy pracy na istniejących już wierszach i został zainspirowany koncepcją anty-archiwum autorstwa Briana Massumi i Erin Manning. Celem drugiego było powstanie nowych wierszy podczas spacerów, czyli wspólnej aktywności grupy fokusowej, kiedy można czytać i tworzyć wiersze.

Ewa Jałochowska, *Znowu coś sobie wymyśliłam, czyli o prawdzie i fikcji w pracy z dziećmi*
Autorka podejmuje próbę opisania, czyli tak naprawdę zrozumienia metody pracy nad książkami *Historia sztuki dla dzieci i rodziców. Rozmowy z Kajtkiem* i *Smutek mamuta. Prawie wszystkie mity świata. Rozmowy z Jędrkiem.* To próba opowiedzenia historii powstania książek we współpracy z synami: o formie, własnych oczekiwaniach i założeniach, a także o ich niespełnieniu i o porażce dorosłej autorki. Komentarz innych członków rodziny, synów, Jędrka i Kajtka, oraz męża, Karola, obserwującego pracę nad książką, stanowi dialog z wyobrażeniami dotyczącymi przyjętej metody pracy i udziału w niej dzieci.

Szymon Jachimek, *Drapando. Zupełnie nowa podróż w boleśnie znane rejony*
Esej ten to historia powstania sztuki teatralnej *Drapando, czyli Atak Zamszałego Starucha*, wymyślanej wspólnie przez tatę – dramaturga i córkę – uczennicę IV klasy szkoły podstawowej. Odsłania blaski i cienie współpracy, radosne i trudne momenty oraz kilka ogólnych uwag na temat wspólnego pisania przez dorosłych i dzieci. Autor uważnie analizuje proces wspólnej pracy, a także skutki nagrodzenia sztuki, której współautorką jest jego córka.

Michał Zabłocki, *O wierszach w czasie pandemii*
Jak dać sobie radę z własnymi dziećmi w czasie zamknięcia szkół i przedszkoli z powodu pandemii? Jak zagospodarować ich czas? Odpowiadając na te prowokacyjne pytania, autor dzieli się relacją z procesu tworzenia dwóch kolejnych tomów *Wierszy do kolorowania*, które powstawały w ścisłej współpracy z małymi czytelnikami. Partnerami autora były zarówno jego własne dzieci (naonczas 3i 5-letnie), jak i biorący udział w warsztatach uczniowie pierwszych klas szkół podstawowych. Drugi tom *Wierszy do kolorowania* rodził się w warunkach izolacji i kwarantanny. Analiza wybranych wierszy prowadzi nas od początku do końca tej intrygującej inicjatywy twórczej.

Maria Wojtyszko, *O Spółdzielni Bajek „TĘCZA", czyli jak mnie dzieci oswoiły*
Autorka dzieli się osobistymi przemyśleniami związanymi z własną twórczością w momencie ogłoszenia pandemii COVID-19 oraz reakcją na zamknięcie teatrów w całej Polsce. Jako kierowniczka literacka Wrocławskiego Teatru Lalek zmierzyła się z koniecznością szybkiego przygotowania projektu, który mógłby zaistnieć w Internecie. Tak powstała Spółdzielnia Bajek „TĘCZA" – interaktywny projekt, w ramach którego zaproszono do współpracy dzieci, by wysyłały swoje rysunki. Wraz z wymianą kolejnych maili okazało się, że najważniejszą częścią tego projektu jest więź, jaka wytwarza się między ludźmi.

Pia Partum, *Gdy rosną dzieci, spektakl ulega zmianie*
Czym różni się spektakl przygotowany z młodymi, dziecięcymi twórcami od tego, nad którym pracuje się z dorosłymi? To zagadnienie autorka porusza na podstawie swoich doświadczeń z reżyserskiej pracy nad realizacją muzycznego spektaklu *Morze* w Nowym Teatrze w Warszawie. Wzięły w nim udział dzieci, które należą do Młodej Orkiestry Nowego Teatru, prowadzonej przez zawodowych muzyków.

Joanna Krukowska-Gulik, Dominika Szulc, *O nie-letnich krytykach z perspektywy czasu*
Tekst jest zapisem wspomnień związanych z prowadzeniem eksperymentalnej grupy dzieci funkcjonujących jako „nieLETNI krytycy teatralni", działającej w latach 2015–2017. Opowiada o początkowych założeniach, które towarzyszyły prowadzącym, a także o weryfikacji tych założeń w trakcie trwania procesu. Autorki wracają do źródła idei, podejmując refleksje nad tym, w jaki sposób teatr wyzwalał jednocześnie demokratyczne procesy, myślenie krytyczne i twórcze działanie w spotkaniach z bardzo młodymi widzami.

Kamila Wolszczak de Loo, *Sztuka współczesna dla dzieci*
Autorka dzieli się z czytelnikami przemyśleniami na temat własnego sposobu pracy. Inspiracje czerpie m.in. z fascynacji bezkompromisową kreatywnością dzieci oraz wszystkich twórców zwanych „nieprofesjonalnymi". Głównym przykładem omówionym w eseju są wystawy SUWaczek, zrealizowane we współpracy z dziećmi i zainspirowane wcześniejszym projektem SUW (Samonośnie Uniwersalne Wystawy). Artystka podkreśla, że w pracy twórczej podczas warsztatów z młodymi twórcami szczególnie ważne są momenty świadomego podejmowania decyzji dotyczącej dzieła, a wspólne wystawy powstają w wyniku ich sumy.

Magdalena Kreis, *Wystawa dla dzieci, która wcale nią nie jest*
W tekście zostaje przybliżona idea projektu dla dzieci i rodziców pt. „Małe WRO", będącego częścią programu Biennale Sztuki Mediów WRO. Autorka skupia się na jego trzech edycjach – z 2015, 2017 i 2019 roku – które stanowiły pole działań dla publiczności i wraz z nią. To opowieść o próbach wyłaniania wystaw dla dzieci z „dorosłych" ekspozycji i rezygnacji z odizolowania sztuki dla młodych od całości programu, o opowiadaniu sztuki najmłodszym oraz przez nich samych. A w końcu – o czułym kuratorstwie bazującym na długofalowym kontakcie z publicznością.

W kontakcie z czytelniczkami
W wywiadzie z redakcją „Kosmosu dla Dziewczynek", reporterskiego dwumiesięcznika dla dzieci w wieku 6–12 lat, zostały przedstawione kulisty powstania magazynu, realia pracy nad nim oraz ideowe założenia tego pomysłu. W każdym numerze, który ma swój przewodni temat, znajdują się wywiady i wypowiedzi dziewczynek mieszkających w różnych częściach Polski i świata, które mają różne zainteresowania. Redakcja prowadzi także „Klub Czytelniczek", koresponduje z dziewczynkami, a wybrane listy są publikowane. Jak mówi podtytuł pisma, jest to „dwumiesięcznik wszystkich dziewczynek (i reszty świata)".

KALENDARIUM

ELEMENTARZ GIER PODWÓRKOWYCH | akcje twórcze na żywo
Stowarzyszenie Młodych Animatorów Kultury
ul. Główna 42 (start i finał)
21 V 2021, godz. 17:00
22 V 2021, godz. 15:00
23 V 2021, godz. 15:00
czas: 2–2,5 godziny

24 V 2021

ŁADNE RZECZY SZYBKO SIĘ NUDZĄ – WIERSZE W PARKACH | otwarcie Biennale, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Park Wilsona
czas: 3 godziny

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

RONJA, CÓRKA ZBÓJNIKA | spektakl online
na podstawie powieści Astrid Lindgren w tłumaczeniu Anny Węgleńskiej
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
godz. 10:00, 16:00
czas: 90'

SZUKAJ W SNACH | spektakl muzyczny na żywo i w streamingu
godz. 12:00 (na żywo), 18:00 (na żywo i w streamingu)
CK Zamek, Sala Wielka
czas: 60'

NASZA WYSPA | seans filmowy online
godz. 17:00
czas: 50'

NASZA – MISJA NA MARSA | miniserial online, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30
czas: 15'

25 V 2021

POETYCKIE OKOLICE JOANNY POLLAKÓWNY – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 10:00 | Park Tysiąclecia
czas: 2 godziny

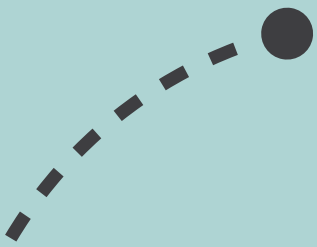
CHRZĄSZCZE W KOSZYKU | spektakl online
Papermoon Puppet Theatre (Indonezja)
godz. 10:00, 16:00
czas: 45'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

ANIMATORZY DZIŚ I JUTRA | seans filmowy online
godz. 17:00
czas: 90'

WSPÓLNY HORYZONT | akcje twórcze na żywo
Dom Bajek – Fundacja Jak Malowana
godz. 17:00 | plener, ogród przy ul. Jaworowej 70
akcja twórcza: mural | prowadzący: Przemysław Szydłowski

NASZA – MISJA NA MARSA | miniserial online, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30
czas: 15'



26 V 2021

SPACER Z POEZJĄ MICHAŁA ZABŁOCKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 10:00 | Ogród Botaniczny UAM
czas: 2 godziny

MORZE | spektakl online
Nowy Teatr w Warszawie
godz. 10:00, 16:00
czas: 40'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

PRZECHADZKI Z WIERSZAMI JERZEGO FICOWSKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Park Wilsona
czas: 2-3 godziny
czyta: Marcin Ryl-Krystianowski

CONTACT FAMILIES SHOW | performans online, premiera
godz. 17:00 (wersja biennalowa – premiera)
czas: 40'

OPOWIEŚCI POGRANICZA | seans filmowy online
godz. 17:00
czas: 45'

REDUKCJA HAŁASU | spacer i słuchowisko, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30 | początek spaceru: Scena Wspólna
czas: 30'

NASZA – MISJA NA MARSA | miniserial online premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30
czas: 15'

27 V 2021

CAŁY ROK W JEDNYM PARKU WEDŁUG AGNIESZKI WOLNY-HAMKAŁO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 10:00 | Ogród Botaniczny UAM
czas: 2 godziny
czyta: Maciej Hązła

KOPCIUSZEK | spektakl online
Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
godz. 10:00, 16:00
czas: 110'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

NA ŁĄCZACH | spektakl na żywo premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 11:00, 17:30 / pokazy przedpremierowe | Scena Wspólna / Duża Scena
czas: 40'

SPACER Z POEZJĄ MICHAŁA ZABŁOCKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Park Sołacki
czas: 3 godziny

CONTACT FAMILIES SHOW | performans online, premiera
godz. 17:00 (wersja pionierska)
czas: 40'

NASZA – MISJA NA MARSA | miniserial online, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30
czas: 15'

28 V 2021

ALEJKI PEŁNE WIERSZY DANUTY WAWIŁOW – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 10:00 | Park Sołacki
czas: 2 godziny
czyta: Kornelia Trawkowska

WEWNĄTRZ / NA ZEWNĄTRZ | spektakl online
Cwmni Theatr Arad Goch (Walia, UK)
godz. 10:00, 16:00
czas: 45'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

REDUKCJA HAŁASU | spacer i słuchowisko, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 11:00, 17:00 | początek spaceru: Scena Wspólna
czas: 30'

PRZECHADZKI Z WIERSZAMI JERZEGO FICOWSKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Park Tysiąclecia
czas: 2–3 godziny
czyta: Marcin Ryl-Krystianowski

WSPÓLNY HORYZONT | akcje twórcze na żywo
Dom Bajek – Fundacja Jak Malowana
godz. 17:00 | plener, ogród przy ul. Jaworowej 70
akcje z książką | prowadzące: Anna Maria Brandys i Barbara Górecka

NASZA – MISJA NA MARSA | miniserial online, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 17:30
czas: 15'

MUZYCZNE SPOTKANIE Z SAMORÓBKĄ | akcje twórcze na żywo, premiera
Małe Instrumenty
godz. 18:00 | Scena Wspólna / Duża Scena
czas: 40'

29 V 2021

BARWY ŚWIATA | seans filmowy online
godz. 09:00
czas: 45'

NA ŁĄCZACH | spektakl na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 10:00, 12:00, 16:00, 18:00 | Scena Wspólna / Duża Scena
czas: 40'

ANIMATORZY DZIŚ I JUTRA | seans filmowy na żywo
godz. 10:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
czas: 90'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

REDUKCJA HAŁASU | spacer i słuchowisko, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 11:00 | początek spaceru: Scena Wspólna
czas: 30'

WSPÓLNY HORYZONT | akcje twórcze na żywo
Dom Bajek – Fundacja Jak Malowana
godz. 11:00 | plener, ogród przy ul. Jaworowej 70
akcje z książką | prowadzące: Anna Maria Brandys i Barbara Górecka

POETYCKIE OKOLICE JOANNY POLLAKÓWNY – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Ogród Botaniczny UAM
godz. 15:00 | Park Sołacki
czas: 2 godziny

ŚWIST, GWIZD, HAU, HAU! | spektakl online
Naive Theatre Liberec (Czechy)
godz. 12:00, 17:00
czas: 35'

NASZA WYSPA | seans filmowy na żywo
godz. 12:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
czas: 50'

30 V 2021

ALEJKI PEŁNE WIERSZY DANUTY WAWIŁOW – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Lasek Dębiec
czas: 2 godziny
czyta: Kornelia Trawkowska

SPOTKANIE Z „WIERSZAMI DO KOLOROWANIA" I ICH AUTOREM – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Park Sołacki
czas: 3 godziny

OPOWIEŚCI POGRANICZA | seans filmowy na żywo
godz. 14:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
czas: 45'

PRZECHADZKI Z WIERSZAMI JERZEGO FICOWSKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Ogród Botaniczny UAM
czas: 2–3 godziny
czyta: Oliwia Nazimek

CAŁY ROK W JEDNYM PARKU WEDŁUG AGNIESZKI WOLNY-HAMKAŁO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Lasek Dębiec
czas: 2 godziny
czyta: Maciej Hązła

OSTATNIE DNI NAD MORZEM | seans filmowy online
wiek: od 12 lat
godz. 16:00
czas: 70'

ŚCIANA Z WIDOKIEM | spektakl online, premiera
Grupa Coincidentia
godz. 18:00
czas: 60'

BARWY ŚWIATA | seans filmowy na żywo
godz. 10:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
czas: 45'

SAMORÓBKA | koncert online, premiera
Małe Instrumenty
godz. 10:00, 18:00
czas: 45'

STWÓRZ SWÓJ KAWAŁEK BIENNALE | instalacja multimedialna
godz. 10:00–20.00 | Stary Browar / Szachownica

ŚCIANA Z WIDOKIEM | spektakl online, premiera
Grupa Coincidentia
godz. 11:00
czas: 60'

CHODŹ NA SŁÓWKO | spektakl na żywo
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 11:00 | Scena Wspólna / Patio
czas: 60'

WSPÓLNY HORYZONT | akcje twórcze na żywo
Dom Bajek – Fundacja Jak Malowana
godz. 11:00 | plener, ogród przy ul. Jaworowej 70
akcje z książką | prowadzące: Anna Maria Brandys i Barbara Górecka

DOPÓKI SIĘ BAWIMY | spektakl online
kabinet k & LOD muziektheater & hetpaleis (Belgia)
godz. 12:00, 17:00
czas: 70'

SPACER Z POEZJĄ MICHAŁA ZABŁOCKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Park WIlsona
czas: 2–3 godziny
czyta: Katarzyna Węglicka

CAŁY ROK W JEDNYM PARKU WEDŁUG AGNIESZKI WOLNY-HAMKAŁO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 12:00 | Park Tysiąclecia
czas: 2 godziny
czyta: Maciej Hązła

BRUDNA ROBOTA | seans filmowy na żywo / online
godz. 12:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
godz. 16:00 | online
czas: 85’

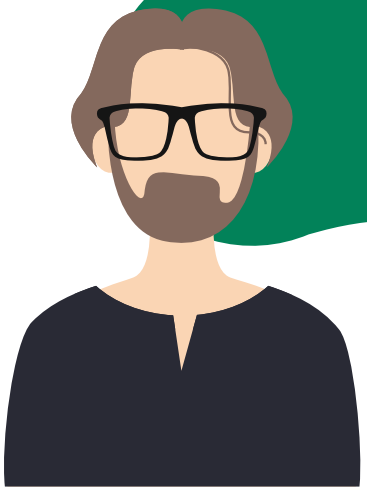
OSTATNIE DNI NAD MORZEM | seans filmowy na żywo
wiek: od 12 lat
godz. 14:00 | CK Zamek / Kino Pałacowe
czas: 70’

PRZECHADZKI Z WIERSZAMI JERZEGO FICOWSKIEGO – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne
na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Park Wilsona
czas: 2-3 godziny
czyta: Marcin Ryl-Krystianowski

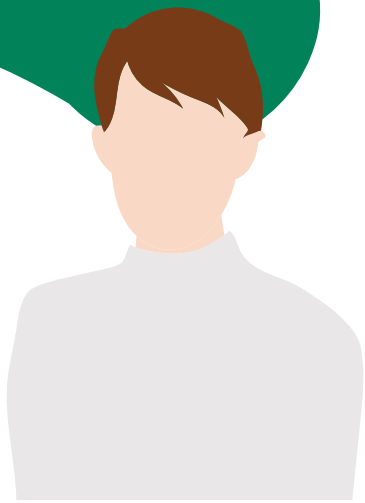
ALEJKI PEŁNE WIERSZY DANUTY WAWIŁOW – WIERSZE W PARKACH | czytanie performatywne
na żywo, premiera
Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
godz. 15:00 | Park Wilsona
czas: 2 godziny
czyta: Kornelia Trawkowska

ŚLADY | spektakl na żywo
Teatr Atofri
godz. 16:00 | Scena Wspólna / Patio
czas: 40’

ZESPÓŁ

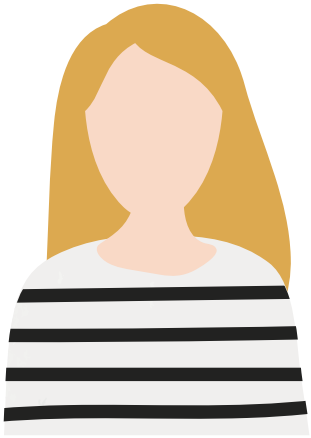


Jerzy Moszkowicz
Dyrektor 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, reżyser spektaklu *Rozbudzanki*.

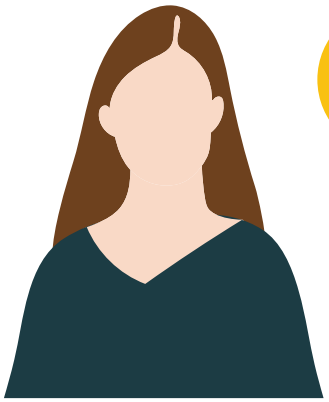


Agata Felikszewska-Igiel
Producentka 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, odpowiedzialna za organizację całego wydarzenia, finanse i koordynację pracy producentów poszczególnych wydarzeń.

Joanna Żygowska
Koordynatorka programu 23. Biennale Sztuki dla Dziecka, programu Obserwatorium Sztuki dla Dziecka (Pracownia, Forum, panele dyskusyjne) podczas Półmetka, a także za Obserwatorium festiwalowe; inicjatorka i współtwórczyni projektów: *Wiersze w parkach*, *Poznań na Biennale*, *Biennale na Wynos*.

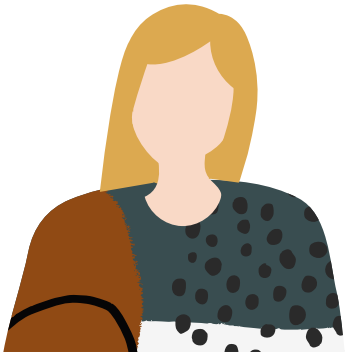


Magdalena Brylowska
Koordynatorka promocji i producentka *Biennale na Wynos*, odpowiedzialna za pracę z podmiotami zewnętrznymi oraz materiały marketingowe; dba o spójność wizualną Biennale oraz o widoczność projektu w przestrzeni miasta.



Marta Jodko
Koordynatorka programu filmowego, producentka projektu *Stwórz swój kawałek Biennale*.

Izabella Nowacka
Odpowiedzialna za koordynację wydarzeń 23. Biennale Sztuki dla Dziecka na Scenie Wspólnej. Producentka spektaklu *Rozbudzanki*.



Ewelina Chatłas
Koordynatorka projektów, odpowiedzialna za projekty: *NASZA – misja na Marsa*, *Redukcja hałasu* oraz wydarzenia powstałe we współpracy z Małymi Instrumentami (koncert online *Samoróbka*, akcja twórcze *Muzyczne spotkanie z Samoróbką* oraz cytra do samodzielnego złożenia w ramach *Biennale na Wynos*); redaktorka strony internetowej.

Sandra Lewandowska
Producentka odpowiedzialna za projekty: *Contact Families Show*, *Na łączach*, *Szukaj w snach*, *Wspólny horyzont* – z Domem Bajek oraz *Ronja, córka zbójnika*.

Aleksandra Łozowska
Producentka wydarzeń premierowych realizowanych w ramach *Wierszy w parkach* i producentka wydarzeń gościnnych *Kopciuszek* i *Morze*.

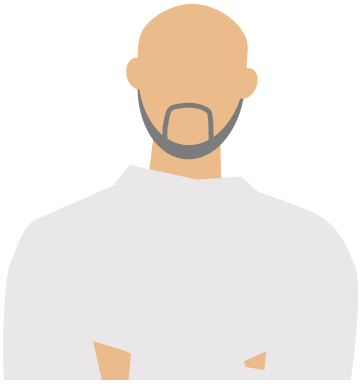
Wojciech Nowak
Producent spektaklu *Ściana z widokiem*.

Karolina Kulig
Rzeczniczka prasowa, odpowiedzialna za kontakt z ogólnopolskimi mediami i komunikację z uczestnikami w social mediach.

Marian Suchanecki
Producent projektu *Fokus na...*

Tadeusz Wieczorek
Autor projektu *Mozaika imion* wchodzącego w skład *Biennale na Wynos.*

Marta Maksimowicz
Organizatorka widowni; odpowiedzialna za komunikację z widzami, przygotowanie i sprzedaż biletów na wydarzenia, współpracę i koordynację działań na platformie Pay Per View, a także dostępność festiwalowych wydarzeń.

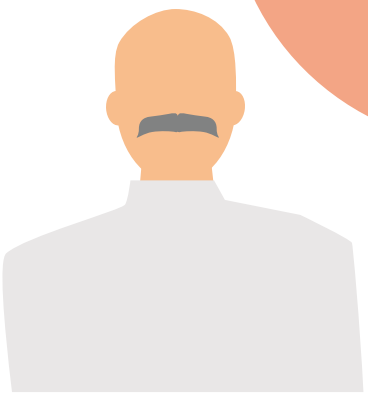


Adam Jodko
Odpowiedzialny za ostateczną redakcję i dopasowanie napisów dla słabosłyszących do filmów i spektakli, montaż filmów i spektakli wyświetlanych online oraz streaming spektaklu *Szukaj w snach*; ustawienie i demontaż instalacji wideo w Starym Browarze, obsługa sprzętu.

Weronika Budzisz
Support Biennale; obsługa maila supportowego Festiwalu oraz newslettera.

Karolina Wensierska
Obsługa biura festiwalowego

Małgorzata Ambroży
Główna księgowa



Tadeusz Jakubowski
Kierowca

Barbara Czarnecka
Obsługa księgowa

Natalia Olejnik
Obsługa księgowa

23. biennale sztuki dla dziecka

Poznań 24-30.05.2021

SPOTKANIE JAKO SZTUKA

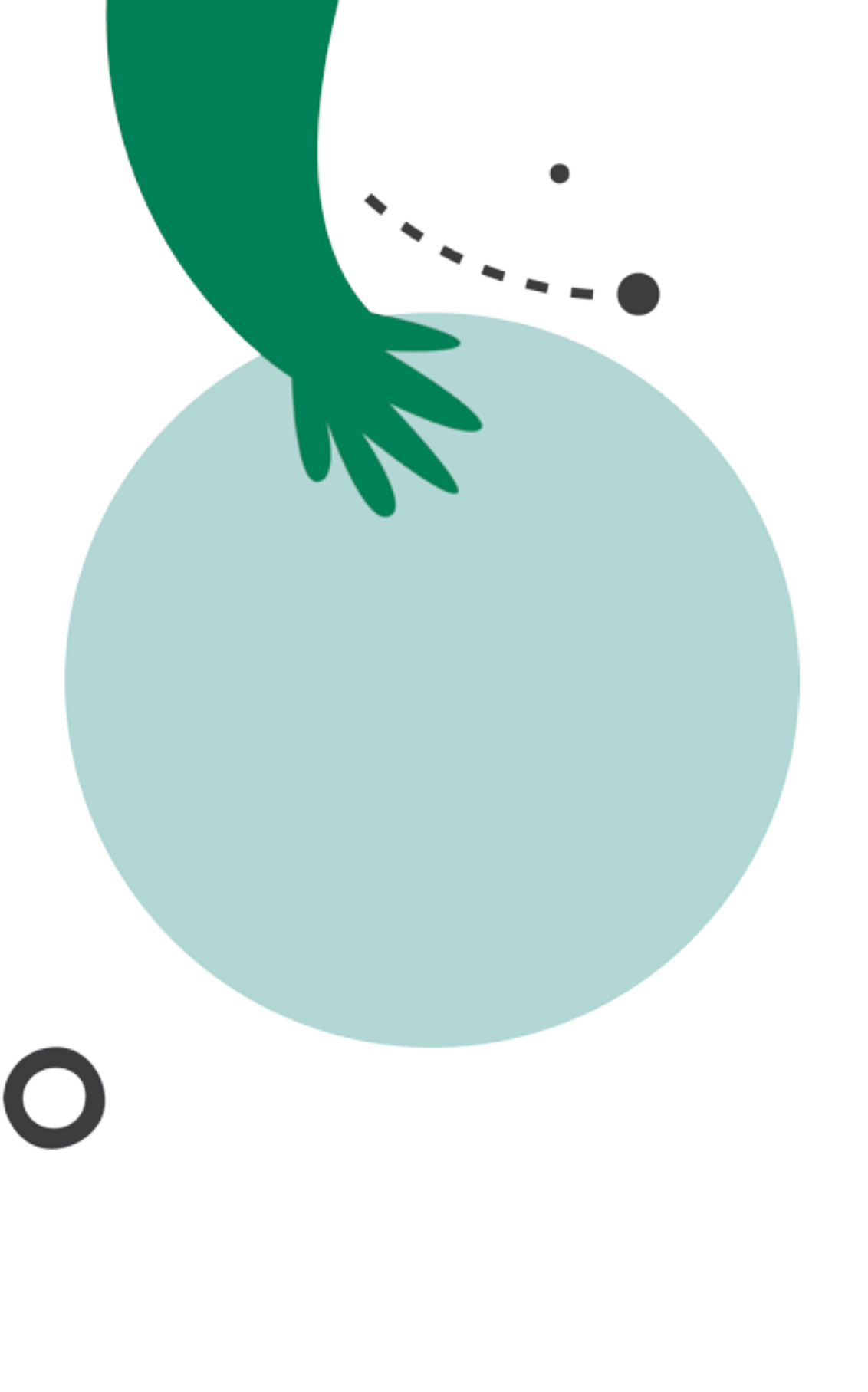
1 czerwca 2020 roku odbyła się premiera plakatu 23. Biennale Sztuki dla Dziecka: „Spotkanie jako sztuka”.

Plakat przygotował poznański kolektyw ILU NAS JEST.

Kolektyw tworzą:
Pola Augustynowicz
Olek Pujszo
Grzegorz Myćka
Łukasz Drzycimski
Joa Bart
Ola Szmida
Dorota Piechocińska

Kolektyw zorganizował już kilka wspólnych wystaw, ma plany na kolejne działania artystyczne. Spośród wszystkich projektów ostatecznie została wybrana propozycja Poli Augustynowicz, która stworzyła również nową identyfikację wizualną Biennale.

ILU NAS JEST
KOLEKTYW ILUSTRATORSKI



CENTRUM SZTUKI DZIECKA W POZNANIU

Od ponad 35 lat z radością i niezmienną energią dokładamy cegiełki do rozwoju artystycznego i edukacyjnego kolejnych pokoleń małych poznaniaków i Wielkopolan.

Mówimy językiem teatru, filmu, muzyki, sztuki współczesnej i ambitnej; komunikujemy się poprzez spektakle, akcje twórcze, warsztaty, seanse, wystawy i koncerty. Dajemy pole do dyskusji – artystów z młodymi odbiorcami, rodziców z dzieciakami, nauczycieli z nastolatkami, ale też twórców, animatorów, pedagogów czy dziennikarzy.

Dziecko to dla nas partner w odbywającej się poprzez sztukę, mądrą zabawę i rozrywkę rozmowie o sprawach ważnych. I choć traktujemy naszą misję niezwykle poważnie, to po prostu kochamy pracę dla tej najbardziej wymagającej publiczności – rocznych najnajów, głośnych trzylatków, rezolutnych siedmiolatków i wymagających nastolatków.

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu jest samorządową instytucją kultury. Jego głównym celem jest inspirowanie twórczości dla dzieci i młodzieży, promocja nowych, wartościowych zjawisk artystycznych, popularyzacja i wspieranie rozwoju nowych metod edukacji kulturalnej młodego pokolenia oraz kreowanie wydarzeń artystycznych i edukacyjnych, we współdziałaniu z instytucjami kultury, instytucjami oświaty oraz artystami, edukatorami i menadżerami sztuki.

organizator

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

SCENA WSPÓLNA Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

mecenat

POZnań

Dofinansowano ze Środków Ministra Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO

Zadanie „Dzieci z Wielkopolski na 23. Biennale Sztuki Dla Dziecka" realizowane przez Stowarzyszenie Magazyn sfinansowane jest przez Samorząd Województwa Wielkopolskiego

partnerzy

CENTRUM KULTURY ZAMEK

K–I–N–O PAŁACOWE

MAGAZYN STOWARZYSZENIE ARTYSTYCZNO-EDUKACYJNE MAGAZYN

TEATR DORMANA TEATR DZIECI ZAGŁĘBIA IM. JANA DORMANA W BĘDZINIE

Białystok

© Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, 2021

Opieka merytoryczna: Joanna Żygowska, Magdalena Brylowska
Redakcja: Malwina Kozłowska
Korekta: Katarzyna Smardzewska
Projekt graficzny i skład: Pola Augustynowicz
Łamanie: Stanisław Tuchołka | panbook.pl
Zdjęcia: Maciej Zakrzewski, Dawid Majewski, materiały archiwalne twórców

ISBN 978-83-961629-0-8

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel. 61 646 44 70
fax. 61 646 44 72
sekretariat@csdpoznan.pl
www.csdpoznan.pl

Druk i oprawa: drukmania

Ministerstwo Kultury Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY,
DZIEDZICTWA NARODOWEGO I SPORTU
POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY