

Z Justyną Czarnotą, Anną Marią Czernow i Joanną Żygowska
rozmawiają Magdalena Bednarek i Marta Kowerko-Urbańczyk

Pomiędzy pokrewieństwem i dominacją w sztuce dla dziecka



Spacerownik dla dzieci, które zabierają na spacer dorosłych, Teatr Miejski w Gdyni oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, prowadzące: Justyna Czarnota, Anna Zalewska-Uberman.
Fot. Roman Jocher

Postulaty o osobność sztuki dla dziecka



Marta Kowko-Urbańczyk: To fantastycznie zobaczyć się w tym gronie: teoretyczek i praktyczek sztuki

dla dziecka. Ogromnie nam zależało, żeby głosy ekspertek o wielorakim doświadczeniu pojawiły się w tym numerze. Chciałybyśmy zacząć od pytania o historyczną perspektywę w metodologii badań nad literaturą dla dzieci czy teatrem dla dzieci. Jak to widzicie jako badaczki i profesjonalistki: czy klasyczne teorie się współcześnie przydają do mówienia o zjawiskach w sztuce, czy są dla was użyteczne, jak z nich korzystacie?



Anna Maria Czernow: To jest bardzo złożone pytanie. Badania nad literaturą dziecięcą stanowią proces

i zawsze, by stosować pewną metodologię, warto znać jej korzenie. W latach 60. na przykład polski badacz Jerzy Cieślukowski zaproponował, żeby wydzielić literaturę dla dzieci i traktować ją jako osobną, tak zwaną czwartą. To wówczas było przydatne podejście, z którego później czerpali inni badacze. Mam wrażenie jednak, że dziś ten koncept jest już nieaktualny i wszelkie dyskusje podejmowane na ten temat to boczna odnoga.

Cieślukowski, gdyby żył, to pewnie sam odszedłby od tych pomysłów, bo miał wiele innych.



Joanna Żygowska: Najbardziej fascynujące jest nie tyle czytanie wprost tego, co Cieślukowski napisał,

ile raczej zastanowienie się, co stało za potrzebą stworzenia konstruktów literatury czwartej. Wydaje mi się, że mogła stać za tym potrzeba emancypacji literatury dla dzieci, ale też dostrzeżenia jej nie tyle osobności, ile widoczności i uznania za ważny obszar. Albo za obszar, w którym warto podejmować dyskusje. Dzisiaj wiemy, że nie jest już funkcjonalne pokazywanie literatury jako osobnej, dlatego że literatura dla dzieci, tak jak literatura dla dorosłych, funkcjonuje we wszystkich rejestrach literackich i odkładanie jej „na bok” zaciemnia jej rzeczywiste miejsce.

Anna Maria Czernow: Zgadzam się z tobą, że Cieślukowski chciał wyeksponować literaturę dziecięcą, zaznaczyć, że powinno się prowadzić osobne badania na jej polu, ale z drugiej strony stanowczo bronił swojej koncepcji, polemizował na przykład z wizją Krystyny Kuliczkowskiej, która sugerowała, że literatura dziecięca jest polem walki sprzecznych tendencji, artyzmu i dydaktyzmu. Cieślukowski natomiast uważał, że w literaturze dla dzieci dydaktyzm nie tylko nie

wyklucza arcyzmu, ale że dydaktyzm stanowi jeden ze środków wyrazu literatury dziecięcej, że jest charakterystyczną dla literatury czwartej strategią. Ta stanowczość w wydzieleniu literatury dla dzieci i traktowaniu jej jako zjawiska osobnego okazała się myślowo dziedziczna i przyczyniła się, moim zdaniem, do niechęci ujmowania jej w szerokim kontekście literatury i sztuki ogólnej.

Marta Kowerko-Urbańczyk: Mówisz o literaturze dziecięcej, ale nie masz na myśli dziecięcego autorstwa. Czy nie byłoby funkcjonalne, by ją jakoś rozróżnić ze względu na to, czy autorem jest dziecko, czy dorosły?

Anna Maria Czernow: Być może byłoby to funkcjonalne, pytanie tylko, czy jest to możliwe. Jeśli spojrzeć na literaturę dla dzieci/dziecięcą z punktu widzenia autorstwa – nie da się nie zauważyć, że w miazdzącej większości utwory te piszą dorośli. Bezpośredniego głosu dziecięcego jest bardzo mało – a jeśli jest, to należy nie tyle do dzieci, ile do ludzi młodych, nastolatków, czyli takich, którzy są w stanie posługiwać się językiem na równi z dorosłymi. Oprócz dokumentów osobistych, takich jak *Dziennik* Anne Frank, oraz fantastycznej serii o Eragonie Christophera Paoliniego (pierwszy tom powstawał, kiedy autor miał 15 lat) przychodzą mi do głowy jeszcze zaangażowane manifesty młodych działaczy na rzecz klimatu, takich jak Greta Thunberg i Xiuhtezcatl Martinez, czy trylogia Katarzyny

Barlińskiej, autorki bestsellerów piszącej pod pseudonimem P.S. Herytie-ra (Pizgacz) według zapisu na okładce książki. Wymienieni autorzy są wydawani, ale mamy oczywiście jeszcze interesującą wirtualną przestrzeń *fan fiction*, w której działa twórczo mnóstwo nastolatków. Jeśli chodzi o dziecięcy głos zapośredniczony – związany z partycypacją lub inspiracją – towarzyszy on literaturze dla dzieci/dziecięcej od bardzo dawna. Weźmy choćby opowieści o Piotrusiu Panie Jamesa M. Barriego, literaturę Alana Alexandra Milne’a czy z rodzimego gruntu niektóre wiersze Danuty Wawilów lub utwory Janusza Korczaka. Współcześnie też można znaleźć interesujące przykłady literackiej interakcji dorosłych i dzieci, jak choćby w opowieściach Ewy Jałochowskiej czy w projekcie teatralnym Maliny Prześlugi (*Miłość nie boli, kolano boli*). Mamy też zjawiska marginalne, okololiterackie, takie jak folklor dziecięcy w postaci zbiorowych, rozprzestrzeniających się w społecznościach dziecięcych utworów użytkowych typu rymowanki i wylczanki, które się spisuje i bada i z których również czerpią inspirację dorośli autorzy literatury dla dzieci.

Joanna Żygowska: W polskich badaniach popularne jest wymienne traktowanie określeń „literatura dla dzieci” i „literatura dziecięca”. O ile rozumiem, że czasami wiąże się to po prostu z ekonomią języka czy chęcią unikania powtórzeń, to budzi to też moją podejrzliwość. Myślę, że

rozróżnienie tych pojęć mogłoby sporo wnieść do kształtowania postawy dorosłych względem sztuki dla dzieci. Literatura „dla dzieci” pozwala zaakcentować fakt, że powstaje ona w jakiejś relacyjnej nierówności. Grupa nadawcza to dorośli, którzy mają przewagę związaną ze swoją pozycją, z możliwością decydowania o wszystkich aspektach związanych z książką dla dziecka. Dzieci dostają gotowy efekt tych wszystkich starań, decyzji, a czasami i manipulacji. To „dla” czasami może być bardzo dydaktyczne, nastawione na przekazanie swojej racji i naklonienie dziecka, oczywiście pod płaszczykiem działania artystycznego, do tego, by robiło tak, jak chce dorosła osoba autorska. Ale może też być po prostu świadomością tej nierówności nacechowaną szlachetnymi intencjami, których efektem jest mniej lub bardziej udane dzieło, a czasami po prostu efektem zbiegu kilku przypadków, w wyniku których tekst trafi do adresata dziecięcego. Ale tym, co uważam za naprawdę ryzykowne i chyba przede wszystkim nieuczciwe, jest zakładanie, że jako dorośli możemy tworzyć literaturę dziecięcą, która wnosi dziecięcy punkt widzenia, dziecięcy sposób odbierania rzeczywistości, dziecięcą wrażliwość, że możemy przedstawiać świat z pozycji dziecka czy też „oddawać” im głos. Myślę, że to są błędy logiczne. Bo każdy tekst napisany przez dorosłego jest przefiltrowany przez jego wrażliwość, jego doświadczenie, jego sposób konstruowania rzeczywistości oraz dzieciństwa. Można przecież

pisać wartościową literaturę „dla dzieci” bez podszywania się pod dziecko i literaturę dziecięcą, nieczęste zjawisko w przestrzeni publicznej, zostawić autorstwu dzieci. To w punkcie wyjścia pozwala zachować jakąś intelektualną uczciwość, minimalizować gesty zawłaszczenia. Naprawdę myślę, że takie rozróżnienie, choćby na użytek budowania własnej postawy badawczej lub twórczej, pozwoli nieco bardziej podejrzliwie i chyba uczciwie spojrzeć na materię, jaką się zajmujemy.

Anna Maria Czernow: Jak słusznie zauważyła Asia, w literaturze tworzonej przez dzieci ostatecznie to dorośli nadaje finalny kształt komunikatowi artystycznemu. Stąd myślę, że chęć rozróżnienia i podzielenia literatury dla dzieci/dziecięcej ze względu na autorstwo stwarza w praktyce szereg trudności. Jak definiujemy autora, co robimy z kolaboracjami dziecięco-dorosłymi? I jak je dzielimy? Ze względu na procentowy udział jednej i drugiej strony? Ze względu na stopień niezależności głosu dziecka? Jak ją zmierzyć? Czy godzimy się na statystyczną nierówność wyłonionych w ten sposób kategorii? I tak dalej. Ja z największym i niezmiennie trwałym podziwem mam w pamięci (i refleksji) imponującą próbę w tym zakresie, której dokonał Ryszard Waksmund. W swojej syntezie *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej* podważa on synonimiczne użycie dwóch pojęć zawartych w tytule. W dużym skrócie: literatura dla dzieci w jego ujęciu to ta

spod znaku dydaktyzmu moralizatorskiego, pisana z poczuciem wyższości, z misją pouczenia – taka, którą dorośli chcą narzucić dzieciom. Natomiast literatura dziecięca to ta, którą wybierają dziecięcy czytelnicy. Te dwa zbiory nie są zatem w pełni rozdzielne, a z drugiej strony do literatury dziecięcej badacz zalicza wydawnictwa grozowe: kryminały, thrillery, romanse – czyli nieprzeznaczoną dla dzieci literaturę popularną, której czytanie pod przysłowiową ławką dorośli zwalczali. I teraz ja w pełni uznaję to rozróżnienie Waksmunda, przekonuje mnie ono, podoba mi się, pozwala na przykład fajnie zagospodarować utwory czytane przez młodych ludzi i dzieci, które zazwyczaj wymykają się refleksji badaczy literatury dla dzieci/dziecięcej. Ale jednocześnie nie jestem w stanie przyjąć go jako modelu i używać bezwzględnie w moich badaniach. Do wielu typów analiz ono po prostu się nie nadaje, przy zmianie perspektywy traci sens. Obawiam się, że ze względu na złożoność zjawiska, jakim jest literatura dla dzieci/dziecięca, nie da się wymyślić idealnego rozróżnienia. Zresztą nie stosuje się go w żadnym z języków, w których czytam teksty naukowe z naszej dziedziny, co nie znaczy, że brak w tych dyskursach rozważań na temat głosu dziecięcego i dorosłego, autorstwa, zapośredniczenia i tak dalej. Dlatego w moich badaniach ja nie dokonuję globalnych typologii, zamiast tego deklaruję świadomość problemu i to ją czynię częścią argumentacji tam, gdzie to ma znaczenie. W innych

przypadkach nie waham się używać pojęć „literatura dziecięca” i „literatura dla dzieci” synonimicznie. Zrezygnowałam natomiast całkowicie z terminu „literatura dla niedorosłych” pod wpływem Justyny Deszcz-Tryhubczak, która zwraca uwagę na degradujący wydźwięk tego sformułowania.

Marta Kowerko-Urbańczyk: Jak wygląda stan badań nad teatrem dla dzieci w Polsce?

Joanna Żygowska: Nie ma w Polsce rozbudowanych badań nad teatrem dla dzieci jako takim. Refleksja nad nim odbywa się w ramach badania teatru lalkowego. Co jest oczywiście uzasadnione, ponieważ taka jest tradycja tego obszaru twórczości, która została niejako potwierdzona przez instytucjonalny podział związany z misją teatrów dramatycznych jako tych, które grają dla dorosłych, i lalkowych – z repertuarem dziecięcym. Z jednej strony w ostatnich latach to się zmienia, z drugiej – to myślenie wciąż rzutuje na praktykę teatrów publicznych. Nie mamy żadnej monografii na temat teatru dla dzieci. Szczerze jednak wierzę, że to się właśnie zmienia i kwestią najbliższych lat jest powstanie opracowań i monografii związanych z historią i współczesnością teatru dla młodej widowni. Obecnie w Poznaniu powstaje praca doktorska Agaty Drwięgi na temat twórczości Leokadii Serafinowicz. Choć jako reżyserka, scenografka i dyrektorka Teatru Marcinek była związana ze sztuką lalkarską, to

sporo uwagi poświęcała też teatrowi dla młodej widowni i jej myślenie na ten temat było bardzo nowatorskie. Obecnie o współczesnym tańcu dla dzieci pisze także badaczka teatru i praktyczka Hanna Bylka-Kanecka. Sama też starałam się na teksty dla teatru Krystyny Miłobędzkiej patrzeć nie tylko przez jej związki z teatrem lalek, ile właśnie z twórczością dla dzieci. Tych głosów powoli jest coraz więcej. Uważam, że nie bez znaczenia jest też fakt, że w ramach grantu na temat literatury dla dzieci pierwszej połowy XX wieku, jaki realizujemy na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. Bogumiły Kaniewskiej, w obszarze naszych zainteresowań jest także literatura dramatyczna. Pozwala to nie tyle „wyrwać” ją z kontekstu teatru lalek, z którym jest przecież silnie związana, ile raczej zobaczyć w innym świetle i inaczej ustawić akcenty. Pozwala to kształtować spojrzenie komplementarne do tego, jakie prezentują w swoich pracach, poruszających zagadnienia repertuaru teatru lalkowego, Halina Waszkiel czy Jolanta Ewa Wiśniewska.



Justyna Czarnota: Rzeczywiście, jest tu trudność. Historia polskiego teatru dla dzieci nakłada się na historyczną

refleksję nad teatrem lalek, co tworzy bardzo specyficzny miszmasz, de facto dość utrudniający badania. By

nie być gołosłowną – w parze idzie wprowadzenie aktora przed parawan i zmiana repertuaru teatralnego. Dlatego kluczowy wydaje mi się apel Marka Waszkiela, czołowego polskiego badacza i popularyzatora, o połączenie tych perspektyw: teatr lalek jest teatrem formy, czyli rodzajem środka wyrazu artystycznego, a teatr dla dzieci jest teatrem widza. Niemniej historyczno-teatralnych badań na obu wspomnianych gruntach nie było dotąd faktycznie zbyt wiele, cięsz się, że to powoli się zmienia. Inna sprawa, że ja sama jestem głównie praktyczką. Ale wydaje mi się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że najciekawszą inicjatywą jest naukowo-artystyczny projekt „Archiwum Jana Dormana” – realizowane w Instytucie Teatralnym trzyletnie działanie wynikające z przejęcia archiwum od córki Dormana, Iwony Dowsilas. Opiekunkami były naukowczynie i artystki: Marzenna Wiśniewska, Justyna Lipko-Konieczna i Justyna Sobczyk, uczestniczyła duża grupa badaczy, ale też liczni artyści. W ciągu tych lat odbył się szereg wydarzeń wynikających z rozczytywania archiwum przez różne grupy: konferencja (bo powstały też artykuły naukowe), ale też artystyczne: warsztaty, czytania, performanse, performatywne oprowadzanie po tym archiwum. Co ciekawe, okazało się, że część estetycznych koncepcji Dormana nijak się ma do współczesnego teatru. Jego pisma często się cytuje, choć raczej wyciągając z nich bon moty. Całe teksty są natomiast zanurzone w tamtych warunkach

kulturowych, sytuacji społecznej, w tamtych poglądach – są nieaktualne i archaiczne. Mimo wszystko ludzie wyciągali sobie z Dormana jakieś małe rzeczy, które konfrontowali ze swoim myśleniem i się tym inspirowali. To było bardzo ciekawe. Szczególnie mówiąc, kiedy myślę o tym, co ten projekt dał środowisku, to sądzę, że najsilniejsze było jedno skojarzenie: „Jan Dorman – gry, zabawy, rymowanki włączone w strukturę spektaklu”. To pokazuje moim zdaniem, jak trudno jest podobne projekty tworzyć w taki sposób, żeby były efektywne dla współczesności, powodowały w niej zmianę.



Magdalena Bednarek: Jak brzmiały te bon moty? Czy możecie podać choć jeden przykład?

Joanna Żygowska: „Teatr powinien być instrumentem, który rozwija dziecięcą wyobraźnię”.

Justyna Czarnota: No właśnie, to bardzo piękny bon mot, ale pracować jest na nim dość trudno. Jasne, również wierzę, że twórcy chcą rozwijać dziecięcą wyobraźnię, tylko co to w praktyce oznacza?

Joanna Żygowska: Otóż to! Myślę, że za takimi sloganami łatwo jest się schować. Nie wykluczam, że stoją za tym tak zwane dobre intencje, ale mówiąc szczerze, ich powtarzanie nie budzi mojego zaufania.

Kinszip, czyli o poszukiwanie tego, co zbliża

Marta Kowerko-Urbańczyk: Czy nie jest tak, że potrzebujemy więc modeli teoretycznych, które pozwolą nam wyjść poza pewne sloganowe postulaty, istniejące w przestrzeni publicznej i kojarzone z dzieciństwem? Powiedzieliście trochę o polskim kontekście – rozpoznaniach Jerzego Cieślakowskiego, Krystyny Kuliczekowskiej, Ryszarda Waksunda. Jak to się ma wobec światowych nurtów?

Anna Maria Czernow: Wydaje mi się, że mało jest wielkich syntetycznych koncepcji w badaniach literatury dla dzieci. Taką koncepcję proponuje Jacqueline Rose w wydanej w 1984 roku książce *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. Według Rose „niemożliwość” literatury dla dzieci jest pochodną faktu, że piszą ją dorośli i poprzez tę literaturę załatwiają swoje dorosłe sprawy. Przedstawiła tezę, że nie ma w ogóle czegoś takiego jak literatura dla dzieci rozumiana jako literatura kierowana do odbiorcy [dziecięcego], troszcząca się o niego. Ten koncept dalej żyje – z niego można wyprowadzić rozważania Johna Stephensa, Perry’ego Nodelmana, Marii Nikolajewej i innych, interpretujących literaturę dla dzieci w kategoriach dominacji, władzy, głosu lub jego braku. Inne spojrzenie przedstawia badaczka amerykańska Marah Gubar. Proponuje ona model „kinship”, pokrewieństwa, który bardzo ogólnie polega na tym, żeby

szukać w literaturze dziecięcej, i w ogóle sztuce dla dziecka, tego, co nas (dzieci i dorosłych) zbliża, nie tego, co nas dzieli. Jest to model, który niebywale zainspirował badaczy w trakcie ostatnich lat, ale ja się tutaj zgadzam z Clémentine Beauvais, która pisze w książce *The Mighty Child*, że nie obalił on modelu Rose (z którym polemizuje). Oczywiście koncepcja „kinship” jest reinterpretowana na różne sposoby, niekiedy bardzo ciekawie, a niekiedy w sposób nieco trywializujący. Niemniej mamy kontrpropozycję, ale nie mamy nowego sposobu myślenia, który tamten stary by wyparł. Ja, podobnie jak Beauvais, cały czas jestem raczej w szkole Rose. Bo mnie model „kinship” nie do końca przekonuje, za bardzo jest uwikłany w ten sam konstrukt, któremu sprzeciwiała się Jacqueline Rose. Model „kinship” jest tworzony z punktu widzenia dorosłości, więc dopóki nie nastąpi żaden przełom i rzeczywista wspólnota w badaniach, dyskusja na warunkach dziecięcych, dopóki nie zaczniemy naprawdę słuchać głosu dziecka, to dalej jesteśmy, moim zdaniem, w latach 80., kiedy Jacqueline Rose uznała, że literatura dla dzieci jest konceptem bardzo podejrzany.

Joanna Żygowska: Nawiązując do tego, co powiedziałaś o użyteczności bądź nieużyteczności modelu „kinship”, to ja jednak żywię nadzieje, być może złudne. Myślę, że warto po niego sięgać nie po to, by mu bezgranicznie zawierzyć, ale sprawdzić w praktyce, bo to pozwala nam,

osobom dorosłym zajmującym się sztuką dla dzieci, świadomie kształtować swoją postawę. Dla mnie model „kinship” jest nie tyle odpowiedzią i gotowym przepisem. Jest użyteczny, o ile założymy niemożliwość literatury dla dzieci czy szerzej sztuki dla dzieci jako tego obszaru, który jest zawładnięty przez dorosłych. Nie jest odpowiedzią, ale kierunkiem myślenia. Inną ważną dla mnie inspiracją są *childhood studies*, nurt, który zakłada przyglądanie się społecznie konstruowanym koncepcjom dzieciństwa. Mam wrażenie, że zajmując się sztuką dla dzieci, cały czas, bardziej lub mniej deklaratorywnie, zabieramy głos w tej sprawie.

Anna Maria Czernow: Ja jednak się obawiam tego konstruktów. Pod siatką modelu „kinship” powstało już sporo tekstów naukowych, w których widać pozorność tego szukania pokrewieństwa: chowamy się trochę za tym modelem i nie widzimy, że tak naprawdę, jeśli mamy iść tą drogą, którą proponuje Marah Gubar, czyli drogą porozumienia, musimy wziąć na siebie gigantyczną pracę wyjścia z naszej dorosłości, jeśli jest to w ogóle możliwe. Badanie teatru (i w ogóle praktyka teatru) uświadamia, że oprócz elementów czysto kreatywnych jest jeszcze instytucja, która wpływa na kształt przedstawienia niezależnie od tego, czego chce reżyser czy twórca. W literaturze widać to mniej, bo między powstawaniem książki a jej czytaniem jest dystans i książka jest osobnym przedmiotem, a nie spotkaniem,

które jest w teatrze. Mam wrażenie, że dopóki nie uświadomimy sobie innego sposobu komunikacji, nie postaramy się jakkolwiek do niego zbliżyć, to „kinship” będzie kolejnym kuszącym konstruktem z własnym zestawem klisz oraz skrótów.

Joanna Żygowska: Być może „kinship” wcale nie jest użyteczny w modelu teoretycznym, tylko raczej w kształtowaniu własnej postawy badawczej czy twórczej, która dla mnie zakłada cały czas podejrzliwość, przede wszystkim uznanie, że jako dorosłe badaczki lub jako osoby zajmujące się sztuką dla dzieci nie możemy wyjść ze swojej dorosłości. W punkcie wyjścia jest też świadomość, że kiedy kucamy koło dziecka czy stawiamy dziecko na taborecik, to za każdym razem jest to nagięcie rzeczywistości, które nie jest przezrocyste. Przypomina to, że dorośli i dzieci się różnią i unikanie tej różnicy byłoby jakimś fałszem. Ale chyba też myślę, że sztuka może niekiedy bywać obszarem porozumienia, spotkania w tym, co wspólne, bo nie zawsze apeluje do konwencjonalnej wiedzy i zgromadzonego doświadczenia, czasami kierując się do emocji, wzruszenia, zaskoczenia czy doświadczeń zmysłowych, które mogą być przestrzenią jakiejś chwilowej wspólnoty. Chcę też zwrócić uwagę na uwarunkowania instytucjonalne sztuki dla dzieci – to wyrazista emancipacja dorosłości, ponieważ za instytucjami stoją zasady. Instytucjonalność jest narzędziem opresjonowania

spotkania dzieci i dorosłych w sztuce, a jednocześnie, czasami, patrząc czysto praktycznie, na przykład pod kątem organizacyjnym, jednak to spotkanie umożliwiwia.

Anna Maria Czernow: Mnie jednak filozoficznie niepokoi to spotkanie, porozumienie w „kinship”. Kto je wyznacza i czy my pytamy w ogóle dzieci, jak one rozumieją pokrewieństwo – czy ono istnieje, gdzie ono jest? Kto definiuje pokrewieństwo, kto go szuka? Czy rezygnuje z taboreciku albo kucania? Kto ma tu władzę i sprawczość?

Jak przemówiło korczakowskie dziecko?

Magdalena Bednarek: Cały czas mówimy o tym, co my jako dorośli, animatorzy, animatorki, twórcy, twórczynie, badacze, badaczki robimy, jakie mamy narzędzia, jakie mamy podstawy metodologiczne, i wszystkie zwracacie uwagę na niedosyt dziecka w tym wszystkim. Niby jest to sztuka adresowana do dzieci, rozbiona z myślą o dziecku, ale my jako dorośli nie jesteśmy w stanie odrzucić naszej dorosłości, bo w niej tkwimy. Czy w obrębie refleksji nad sztuką dla dzieci, ale także tworzenia sztuki adresowanej dla dzieci, jest miejsce dla głosu dziecka, czy gdzieś go widzicie?

Anna Maria Czernow: Justyna podrzuciła nam Dormana, ja chciałam przypomnieć Korczaka, z którego



Fot. Magda Zagańczyk

Dorman czerpał. Propozycje Korczaka były zanurzone w międzywojniu, które, moim zdaniem, nie jest dzisiaj wystarczająco eksplorowane pod kątem eksperymentów i zapędów reformatorskich. Nie czerpiemy z tego, a szkoda. Korczak – cała jego filozofia i myślenie, literatura i wszystko było efektem praktyki, którą on rozumiał w ten sposób: mam 200 czy 170 dzieci i to są moje dzieci, ja jestem zaangażowany w proces bycia z tymi dziećmi. I to ja, twierdził Korczak, muszę

obserwować i badać dzieciństwo. On sobie nie wyobrażał bycia z dziećmi i nieprowadzenia w bardzo szczegółowy sposób notatek. Korczak obserwował dzieci wszędzie, gdzie się znajdował. Chodził na przykład do parku i patrzył na dziecięce zabawy. Bardzo ciekawe szkice powstały na temat tego, jak interwencja dorosłych je niszczy. Korczak twierdził, że w dziecięcej grupie od razu wyodrębniają się role i [dzieci] według obserwacji i oceny predyspozycji swoich

i innych uczestników zabawy je obsadzają, po czym przychodzi dorosły i, na przykład wiedziony poczuciem sprawiedliwości, wskazuje kogoś, kto dotychczas jeszcze nie prowadził zabawy, więc trzeba „dać mu szansę”. A wskazane dziecko w ogóle nie chce przewodzić zabawie (bo jest nieśmiałe, nigdy tego nie robiło) i wszystko się rozpada. Czy my jako praktycy, teoretycy jesteśmy dzisiaj gotowi na ciężką pracę praktyki obserwacyjnej? W przedmowie do *Wspomnień z malenkości* (są to historie dzieci spisywane niemal etnograficznie, jeden do jednego, bardzo trudne do czytania i do analizy teksty) Korczak napisał: „dziecko-artysta przemówiło”, co należy interpretować nie w kategoriach estetycznych, jak to się zazwyczaj robi, lecz w kategoriach poznawczych. Dziecko-artysta nie oznacza u Korczaka, że dziecko jest z natury artystą takim, jak definiuje go dorosły, tylko podkreśla odrębność. Oto rzeczywista narracja dziecięca, a ty, czytelniku, się teraz męcz i to czytaj, bo tak właśnie brzmi głos dzieci, a nie jak w swoich pięknych, dorosłych myślach sobie wyobrazasz. Korczak zauważał i doceniał ten głos dziecka nękający dorosłego, trudny do zrozumienia, nudny... Te elementy, które dla nas dorosłych są albo męczące, albo nużące, albo nie do objęcia umysłem i mówimy im stanowcze nie, bo jak to: nie będzie koherentnego dzieła? Oczekiwanego przez nas rezultatu? Czy my w dalszym ciągu nie jesteśmy tą „dobrą panią”, która łaskawie daje dziecku głos, ale wymaga efektów? Tak samo

w sztuce: zapraszam cię na scenę, zapraszam cię do współpracy, ale produkuj i się zachowuj. Moim zdaniem jesteśmy na progu czegoś ważnego: chcemy głosu dziecka. Ale czy nie jest tak, że jeśli dziecko głosu nie daje, to chcemy go sobie dopowiedzieć albo jakoś zrekonstruować? Mówię o tym, bo stale towarzyszy mi przekonanie, że ogromnie ważne jest, żebyśmy o tym pamiętali i byli świadomi, jak nas dorosłość ogranicza w naszej refleksji.

Magdalena Bednarek: Czyli proponujesz postawę autokrytycyzmu epistemologicznego.

Anna Maria Czernow: Takiego skrajnie posuniętego. Uważam, że jest to jedyne, nad czym mamy kontrolę, jedyne, co możemy zaferować od siebie na bazie zupełnej uczciwości.

Magdalena Bednarek: Postawa badawcza jest postawą stricte dorosłą, więc chyba sama chęć badania, rozmawiania, słuchania świadczy o tym, że nie porzuciliśmy własnej dorosłości.

Anna Maria Czernow: Dla mnie taką niedocenianą, nielaboratoryjną i niebadawczą jest sytuacja czytania własnemu dziecku, które jeszcze nie potrafi mówić. To sytuacja obserwacyjna bardzo wyjątkowa i intymna jednocześnie. Trudna do interpretacji, niemożliwa do zuniwersalizowania. W tej sytuacji leżymy razem w łóżku i nasze głowy są na tej samej

wysokości. Albo siedzimy razem na kanapie i książka jest między nami. Siedzę z dzieckiem w teatrze i dziecko się boi, więc przytulam je i ono się tuli do mnie, i jest to oczywiste, że przeżywa to jakoś wobec mnie, w mojej bliskości. To jest moim zdaniem następny paradoks sztuki dla dziecka jako pola teoretycznego. Takie sytuacje po prostu umykają nam siłą rzeczy, nie mamy narzędzi do tego, żeby zaangażować efektywnie dzieci i dorosłych w jakiś styl badań.

Justyna Czarnota: Po tych wszystkich wypowiedziach mam ochotę zadać swoje ulubione pytanie: po co? Po co nam jest ten głos dziecka? Czy na pewno ten głos dziecka nie jest mi potrzebny tylko po to, żebym uwiarygodniła swoją wypowiedź? Pokazała siebie jako osobę serio traktującą dzieci? Na to mam alergię, dużo ciekawsze są dla mnie pytania: Co zrobię z tym, co mi ludzie powiedzą? Czy jestem gotowa nie tylko na wysłuchanie, ale też na realne użycie wiedzy, którą w ten sposób zdobędę? Mam na to czas, przestrzeń w sobie, żeby z tym pracować? Co zrobię, kiedy usłyszę treści, na które nie mam zgody? Jestem świeżo po współpracy dramaturgicznej przy spektaklu *Królestwa* w reżyserii Justyny Sobczyk, który powstał w kooperacji Teatru Lalek Guliwer i Teatru 21. Autorką tekstu jest Marta Stańczyk, moja rówieśnica, a przy tym osoba w spektrum autyzmu. Przyszło mi na myśl to skojarzenie po wypowiedzi Ani, bo teksty dzieci często widziane są podobnie

jak osób z niepełnosprawnością: jako wypowiedź osoby amatorskiej, nieciekawa artystycznie, nieatrakcyjna literacko. Ale z drugiej strony możemy powiedzieć, że jest to emanacja wrażliwości konkretnego człowieka i dzięki takiemu spojrzeniu otwieramy się na zupełnie inny wymiar pracy z tekstem.

Anna Maria Czernow: Widziałam ten spektakl i bardzo polecam. Bardzo podoba mi się porównanie tekstu wyjściowego, autorstwa osoby z autyzmem, do tekstów dzieci. Rzeczywiście żmudność, powtarzalność pewnych elementów w tym spektaklu istnieje.

Justyna Czarnota: Myślę, że twoja opinia pokazuje, że udało nam się podejść z szacunkiem do tego, co Marta wniosła. Zależało nam wszystkim jako współtwórcom, żeby podkreślić świat sceniczny jako kreację wyobraźni Marty – to próbujemy oddać na scenie. Ale spektakl w teatrze instytucjonalnym to skutek decyzji i skrzyżowania poglądów, sposobów pracy i wyobraźni twórczej bardzo wielu osób. Na efekt końcowy wpływają naprawdę różne rzeczy – potrzeby nauczycieli, biura obsługi widza. Nie będę się nad tym rozwodzić, ale chcę bardzo podkreślić, przez ile filtrów przechodzi ten głos osoby tworzącej (w naszej rozmowie – dziecka jako podmiotu). To jest moje doświadczenie jako praktyczki: trzeba nieustannie analizować swoje decyzje, kroki, patrzeć krytycznie. To jest wielkie



23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka”, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Fot. Maciej Zakrzewski

i megaenergochłonne wyzwanie. Chciałabym wrócić tymczasem jeszcze na moment do Dormana i jego zasadniczego podziału teatru na teatr impresji, czyli ten do oglądania, i teatr ekspresji, czyli ten robiony przez dzieci, bardzo często w szkole czy domu kultury, no i przecież jakoś pod opieką osób dorosłych. I zobaczcie sobie w tym świetle to, co mówiłam o tych analizach decyzji i kroków, o krytycznym spojrzeniu – mamy najczęściej osoby, które po godzinach,

w wolnych momentach, często bez znajomości wielu kontekstów współczesnego teatru po prostu robią teatr z dziećmi. I część z nich rzeczywiście kładzie nacisk na to, żeby to były wypowiedzi osób z ich grup. Ale część nie ma takich zasobów i sięga po bardziej tradycyjne formy teatralne. Szukamy dróg, na których sobie jakoś radzimy. Gdy z tej perspektywy myślę o tych szkolnych przedstawieniach, w których ktoś porządkuje dzieciaki i każe im mówić, nie jestem już tak

krytyczna, wręcz przeciwnie – mam dużo wyrozumiałości i dla takich strategii. Czasem to jest jedyna dostępna metoda na wytworzenie czegoś z ludźmi, nawet nie – to czasem jest jedyna dostępna tej osobie metoda na wytworzenie czegoś. Jak teoretyzujesz, to bardzo łatwo mówić o [podmiotowości dziecka], a jak jesteś w grupie dzieciaków, na żywo, robisz spektakl, nad którym pracuje pięciu twórców i każdy ma inne poglądy na dzieciństwo, inne filozofie wychowania, inne myślenie o sztuce i to się razem spotyka, to naprawdę tworzenie sytuacji, w której to wszystko ma szansę jeszcze z podmiotowością widza się spotkać, [jest trudne]... Podziwiam, że to wychodzi i że zdarzają się spektakle, które naprawdę są dobre.

Wieloadresowość i wielokodowość. Problematyczny komunikat do dorosłego

Marta Kowerko-Urbańczyk: Chcemy Was zapytać o wieloadresowość, która jest jednym z ważnych tematów tego numeru. Jak sobie wyobrażacie dorosłego widza/widzkę, czytelnika/czytelniczkę w przestrzeni sztuki dla dziecka?

Justyna Czarnota: Podwójne kodowanie czy wieloadresowość, jakkolwiek by to nazywać, z dzisiejszej perspektywy jest naprawdę passé. I nawet muszę powiedzieć, że trochę mnie niepokoi, że w teatrze to się nadal

tak dobrze rozwija. Szczególnie to widać w dramaturgii współczesnej, która (tu też patrzę na Asię) bardzo wykorzystuje to, że przemycany dowcip językowy totalnie odcina dzieciakom pewne informacje. Myślę, że tak dzieje się nie tylko w dramatach dla dzieci, ale też w wielu książkach. Dramaturżki, jak Malina [Prześluga] czy Marta Guśniowska, przechodzą do pisania książek i też korzystają z tej strategii, wiem, że są nagradzane, więc ona i tu się sprawdza. Dla mnie to jest trudne, że w ogóle można zakładać, że coś osobnego koduję dla dorosłego, do czego dziecko nie ma zupełnie dostępu. Skoro wiem, że w teatrze jest dużo [dwukodowości], to ja bym chciała próbować robić rzeczy inne. Każdy odbiera spektakl przez swoje doświadczenie i nie muszę wprowadzać dodatkowych kodów, żeby to jeszcze bardziej zróżnicować. Po spektaklu gadam z ludźmi i jestem zaskoczona, jak go interpretują. Rozumiem jednak, że znaki w spektaklu wywołują u różnych osób (i dorosłych, i dzieciaków) różne skojarzenia. Ciekawie jest słyszeć je wszystkie i dostrzegać ich odmiennosć. Więc ja mam osobiście taką ambicję, żeby budować taki teatr, który nie jest wieloadresowy, ale jest na tyle abstrakcyjny, że pozwala się osadzić w swoim doświadczeniu i z niego czerpać.

Joanna Żygowska: Też uważam, że podwójne kodowanie jest passé. Jakieś smaczki specjalnie dla dorosłych to tworzenie bariery komunikacyjnej. Nie jestem zainteresowana taką

sztuką. Natomiast wieloadresowość, która zakłada, że mamy jeden wspólny komunikat, który po prostu jest na tyle złożony i ciekawy, artystyczny, że zakłada wielość interpretacji – to mnie interesuje. Wierzę, że to jest klucz do poszukiwania własnej, indywidualnej drogi do relacji ze sztuką. Interpretacja po prostu będzie się różniła w zależności od wieku, doświadczeń, i nie będzie to w żaden sposób waloryzowało tych doświadczeń. Taka otwartość sprawia, że wydarzenie artystyczne może być punktem wyjścia do takiego realnego spotkania widzów, dzieci i dorosłych. Sztuka dla dzieci jest też obszarem, w którym dorośli chcą coś przekazać innym dorosłym. Za każdym dziełem, które tworzy dorosły twórca, twórczyni, jest jakieś przesłanie, zazwyczaj na temat dzieciństwa, które jest przekazywane innym dorosłym. Ten komunikat artystyczny jest też w pewnym sensie użytkowy i służy do tego, żeby osiągnąć swoje cele, które wspomóc mogą właśnie inni dorośli.

Marta Kowerko-Urbańczyk: Jednocześnie wykonujecie jako twórczynie czy producentki, czy zaangażowane w teatr dla dzieci artystki szereg takich działań, które tego dorosłego widza zapraszają w tę przestrzeń.

Joanna Żygowska: To przypominam, że odbiorcami sztuki dla dzieci też są dorośli, bo przychodzą na wydarzenie razem z dziećmi i stają się odbiorcami i odbiorczyniami (nie tylko „pilnowaczami”). Dbanie o to, żeby dorosły

miał z tego „coś dla siebie”, jest istotne. Ale drogą do osiągnięcia tego jest wiele i wiążą się one z pytaniem o to, jaki komunikat chcemy kreować i czy jest on zniuansowany, artystyczny, czy zakładać coś specjalnego dla jednej z grup. Obecność tych dwóch stron dotyczy także partycypacji, bo uczestniczą w niej nie tylko dzieci, ale także dorośli. Jeżeli rzeczywiście dwie strony mają się spotkać, to trzeba uwzględnić potrzeby obu, mimo wszystko w tym procesie potrzeby dorosłych też są ważne. Obok potrzeb idzie jednak odpowiedzialność. Co to znaczy, że dorośli są bardziej odpowiedzialni za partycypację? I czy to znaczy, że dorośli narzucają swoje zasady? Czy to bardziej znaczy, że dorośli mają świadomość instytucjonalnych uwarunkowań? Być może w związku z tym to dorośli łatwiej mogą je kontestować także poprzez dostrzeżenie swoich ograniczeń. Do tego jest potrzebne to, o czym tutaj cały czas rozmawiamy: refleksyjność, krytycyzm.

Justyna Czarnota: Przez wiele lat pracowaliśmy na zajęcia i spektakle, w których na równych prawach uczestniczy rodzic z dzieckiem i buduje się pomiędzy nimi relacja. Już od dawna pojawiały się pojedyncze głosy: „Nie zawsze chcemy być aktywowani. My się już umiemy bawić z dziećmi – zwłaszcza sporo rodziców z dużych miast to powtarzało – bardzo dużo się bawimy z dziećmi, więc dajcie nam po prostu spokój i stwórzcie sytuację, w której zabierzecie

nasze dzieci, dacie nam przez chwilę odpocząć”. Sądzę, że ta narracja teraz będzie się stawała coraz bardziej popularna w kontekście kryzysu ukraińskiego. Przyjeżdżają głównie matki z dziećmi, powinniśmy im pomagać w taki sposób, żeby stworzyć im możliwość załatwienia tych spraw, ale też odpoczynku – one się tymi dziećmi cały czas opiekują. Na teatr bardzo wpływają działania społeczne, więc, nawet zakładając inercyjność instytucji, z pewnym prawdopodobieństwem możemy założyć, że głosy, które teraz słyszymy w związku z kryzysem ukraińskim, mogą w ogóle przemodelować myślenie o teatrze i ofercie edukacyjnej w Polsce. I może edukacja teatralna będzie próbowała pełnić właśnie funkcję opiekuńczą?

Marta Kowerko-Urbańczyk: Bardzo ciekawa perspektywa, odmienna od badań literackich. Aniu, jak to widzisz?

Anna Maria Czernow: W ogóle nie biorę pod uwagę podwójnego kodowania, o którym mówiły dziewczyny. W literaturze dla dzieci jest bardzo trudno efektywnie podwójnie zakodować, chociażby dlatego, że dorosły autor pisze ze swojej dorosłej perspektywy i ma przed sobą jakieś tam dziecko, właściwie konstrukt, który sobie tworzy. Historyczne procesy starzenia się książki potrafią zrobić bardzo dużo zamieszania w tym kodowaniu. *Alicja w krainie czarów* rozpatrywana w kontekście historycznym – przez pryzmat aluzji do dworu królowej Wiktorii,

personalnych odniesień – dla dzisiejszego czytelnika, czy to dorosłego, czy dziecięcego, jest równie enigmatyczna. Natomiast to, co mnie interesuje w dwuadresowości, to komunikat, który literatura dziecięca z jednej strony daje dziecku, a z drugiej dorosłemu. Ciekawi mnie, jak bardzo świadome i nieświadome są to komunikaty. Cieslikowski bardzo interesująco pisał o przesłaniu dydaktycznej literatury z XIX wieku. Komunikat kierowany do dziecięcego odbiorcy jest w niej taki: „Jesteś osobą nieodpowiedzialną, więc bezwzględnie słuchaj tego oto dorosłego, który jest mądrzejszy. Jeśli to zrobisz, nic ci się nie stanie”. Komunikat do dorosłego z kolei (nieuświadomiony), rekonstruowany na podstawie komunikatu dla dziecka i typu postaci dorosłej kreowanej w tych opowieściach, był taki: „Jesteś bogiem. Jesteś ostatecznym autorytetem. Jesteś mądry albo mądra. Jesteś dobry albo dobra. Twoje pouczenia mają głębokie zakorzenienie w sensie, w moralności, w ogólnych zasadach tkwiących u zarania świata”. Taki komunikat czytał dorosły.

Jesteś głupi, dorosły człowieku, czyli emancypacja sztuki dla dziecka

Marta Kowerko-Urbańczyk: I potem przyszła literatura emancypacyjna.

Anna Maria Czernow: Tak, i odwróciła ten komunikat. Lewis Carroll czytał tego nieszczęsnego Isaaca Wattsa,

którego parodiuje, pisząc wiersz o krokodylu. Wiemy, że Astrid Lindgren czytała szwedzkie powiastki dydaktyczne instruujące, jak się należy zachowywać. Roald Dahl też je czytał. I co mówią dorosłemu w swoich utworach, zwłaszcza Lindgren i Dahl? Mówią: „Dorosły człowieku, jesteś głupi. Nie wiesz nic”. Pamiętajcie, co się dzieje na przykład z ciotkami Jakubka z *Kuby i ogromnej brzoskwini* Dahla? Ciotki Jakubka znęcają się nad nim, potem pojawia się ta wielka brzoskwinia. Przejeżdża się po nich, walczy je na placuszek i one umierają, a Jakubek w tej brzoskwini podróżuje po świecie. To tutaj właśnie dostaje potwornie po głowie dorosły bohater – i dorosły odbiorca również. Komunikat do dorosłego jest taki: „Jesteś nic niewartym, obrzydliwym, wstrętnym potworem. A dzieci są super”. Siła emancypacyjna tych książek też oczywiście była – wzmocnienie dziecięcego bohatera i za jego pośrednictwem też dziecięcego odbiorcy. Ale moim zdaniem główną agendą było jednak rozprawienie się z dorosłością, z tym dorosłym konstruktem literatury dziecięcej dotychczas obowiązującym i z samymi dorosłymi: czy to będzie dorosły czytelnik, czy to jest dorosły bohater. Dorosli się rozprawiają z dorosłymi na polu literatury dziecięcej – bardzo ciekawa sytuacja. I potem w procesie historycznym ta emancypacja zanika, bo co się dzieje? Kto się teraz z Pippi identyfikuje najbardziej? Feministki, dorosłe kobiety po prostu. Chcemy, żeby nasze córeczki były jak Pippi. Jak ja byłam

mała, identyfikowałam się z Anniką. Moje obie córki identyfikują się z Anniką. Co się stało z emancypacyjnym potencjałem tych książek? Zobaczcie, jak prysnął. Zmienił się kontekst, zmieniła się sytuacja, zmieniło się mainstreamowe myślenie o tym, jak powinna wyglądać i zachowywać się dziewczynka. Tę idealną dziewczynkę znajdujemy teraz w Pippi. Ale Pippi była kreowana jako Inna, ona miała być dziwna, budzić niepokój, miała być osobą na opak. Pippi miała prowokować czytelników, nie tylko tych dorosłych. My, dorośli, zagarnęliśmy ten potencjał emancypacyjny, zmieniliśmy go. Nastąpił akt przejęcia bohaterki literackiej, taki triumf dorosłości na polu sztuki dla dzieci. Bo to, że nas *Pippi Pończoszanka* już nie oburza, a miała oburzać, to jest klęska *Pippi*.

Magdalena Bednarek: Została oswojona po prostu.

Anna Maria Czernow: Tak, została oswojona. Dokładnie. Gdy na potrzeby doktoratu czytałam manuskrypt (wydany w Szwecji z okazji setnych urodzin Lindgren) i widziałam, co tam Pippi wyrabia, a czego nie znajdziesz w oficjalnej wersji, pomyślałam sobie: „Kurczę, a gdyby tak przetłumaczyć na polski i wydać po prostu ten manuskrypt? Może znowu jakieś małe drgnienie moralnej paniki by się obudziło?”.



LasFest, Solniki 2022. Fot. Joanna Krukowska

Dorastanie do sztuki dla dziecka

Justyna Czarnota: No właśnie, skoro już jesteśmy przy odwadze i decyzjach artystów – gdy nas słucham, to pojawia się we mnie pytanie: dlaczego właściwie każda z nas zajmuje się sztuką dla dziecka?

Joanna Żygowska: Wydaje mi się, że miałam to zainteresowanie, odkąd byłam nastolatką, która udzielała się

w wielu wolontariatach – lubiłam opiekować się dziećmi i szukać ciekawych sposobów zabawy. Pamiętam, że gdy byłam w liceum, usłyszałam w telewizji o *Włosach mamy* autorstwa Gro Dahle, potem odszukałam ją w księgarni. Zachwyciło mnie i chyba zaskoczyło w tej książce wszystko – od tematu po formę. Tak się złożyło, że pierwszą pracę licencjacką napisałam o książce także będącej picturebookiem, o *Pamiętniku Blumki* Iwony Chmielewskiej. W pewnym

momencie zastanawiałam się, czy zajmuję się badawczo i kuratorsko sztuką dla dzieci dlatego, że nie czuję się pewnie w twórczości „bez przymiotnika”, czyli dla dorosłych. Ale uświadomiłam sobie, że nie, że tak naprawdę od początku studiów układałam sobie ścieżkę zainteresowań związaną z teatrem i literaturą dla dzieci, sporo rzeczy robiąc i szukając na własną rękę. Nigdy też nie miałam poczucia „gorszości”, tego, że zajmuję się obszarem marginalizowanym czy niewystarczająco dowartościowanym (a to przecież zupełnie inny, obszerny temat). Odkąd pamiętam, byłam z tego naprawdę dumna! A samo oglądanie dobrych spektakli i czytanie książek dla dzieci jest tym, co naprawdę daje mi artystyczną przyjemność (jak lektura eseistyki czy reportaży). Przyznam też, mając nadzieję, że nie zabrzmi to źle czy jakoś niekonkretnie: wydaje mi się, że mam w tym temacie dość niezłą intuicję. A do tego lubię wyszukiwać perełki – chyba między innymi dlatego zajmuję się naukowo współczesną poezją dla dzieci. O ile bardzo lubię czytać wiersze współczesnych poetek piszących „dla dorosłych”, o tyle znalezienie poetyckiej, płodnej interpretacyjnie frazy w tekście dla dzieci (czy to w tomiku poetyckim, książce obrazkowej, czy teatrze) daje mi największą przyjemność i satysfakcję. Ostatnio takim szczególnym odkryciem jest dla mnie sztuka *Ptasilot (Am Hafen mit Vogel)* autorstwa Austriaczki Anah Filou w przekładzie Iwony Nowackiej. Jest w tym chyba jeszcze coś: zajmowanie

się sztuką dla dzieci jest dla mnie pobudzające intelektualnie. Skłania do refleksyjnej podejrzliwości, do tego, by cały czas przyglądać się swojej pozycji, swoim intencjom, bo jako osoba dorosła działam w obszarze nacechowanym jakąś immanentną dysproporcją wynikającą z wieku i, jednak, idącej za nim władzy.

Anna Maria Czernow: Zainteresowałam się badawczo literaturą dla dzieci ze względu na moją miłość do tej literatury od dzieciństwa. Jestem w nieprzerwanym od dzieciństwa procesie czytania literatury dla dzieci, naprawdę nieprzerwanym, po prostu przez całe życie co roku czytałam moje ukończone książki z dzieciństwa i byłam z nimi na bieżąco w kontakcie, więc jak na Uniwersytecie Warszawskim dowiedziałam się, że istnieje możliwość pisania magisterium z literatury dla dzieci u profesora Grzegorza Leszczyńskiego, nie było dla mnie innej opcji. Wraz z upływem kolejnych lat zmienia się moja perspektywa badawcza, ciekawią mnie nowe zagadnienia, ale nie zmienia się moje silne przekonanie, że w literaturoznawstwie mało jest tak trudnych i fascynujących zagadnień jak literatura dla dzieci. Literatura dla dzieci jest jak zwornik tkwiący w literaturze ogólnej, który w sobie skupia i etyczne aspekty, i ideologiczne aspekty, i aspekty rzetelności badawczej. Który nie pozwala do końca zamknąć się w wieży z kości słoniowej naukowego obiektywizmu i dystansu. Który nieustannie

podrzuca nowe wyzwania i prowokuje niecierpliwość badawczą.

Marta Kowerko-Urbańczyk: Ja pamiętam taki moment olśnienia, w którym sztuka dla dziecka złapała mnie mocno w swoje sidła. W Radiu Afera przygotowywałam wówczas *Poczytalnię*, audycję o książkach, i przyszła do nas Kasia Skalska, szefowa wydawnictwa Zakamarki. To był rok 2007 czy 2008, początek jej wydawniczej działalności (i lilipuciej rewolucji, która zmieniła rynek książki). Przyniosła ze sobą między innymi pierwsze polskie wydania serii o Maksie Barbro Lindgren i Mamie Mu Jujji i Tomasa Wieslanderów. Maks to kartonówka dla najmłodszych, do 3 lat, ilustracje Evy Eriksson są szkicowe, klasyczne. Mama Mu jest z kolei kierowana do przedszkolaków, ilustracje Svena Nordqvista są pełne szczegółów, ruchu. Obie książki niosą ze sobą absolutnie rewolucyjny jak na tamten czas (i moje ówczesne wyobrażenie współczesnej literatury dla dzieci) przekaz. Maks rzuca nocnikiem i mówi, że jest głupi (co było absolutnie nie do pomyslenia w literaturze polskiej i często wciąż jest, a warto dopowiedzieć, że to seria, która ukazała się w Szwecji na początku lat 80.). Krowa Mama Mu kompletnie zaś nie przejmuje się konwenansami, robi, co chce, i jest bardzo feministyczną figurą, ma przy tym dobroliwie pobłażliwy stosunek do próbującego ją okiełznać Pana Wrony. On się dwoi, troi, zakazuje i nakazuje, dostaje pióropleksji, a ona robi to, czego jego zdaniem krowy nie

robią: huśta się, zjeżdża na sankach, nabija guza. Pamiętam, jak poczułam nad tymi pięknie, starannie wydanyymi książkami, że idzie nowe, że to jest nie do zatrzymania. Można metaforycznie powiedzieć, że zainteresowałam się literaturą dla dzieci na styku dwóch płyt tektonicznych, takiego bardzo socjalizacyjnego, dydaktycznego nurtu późnego PRL-u, w którym sama wyrosłam, i przeprojektowanego dzieciństwo na nowo, zwalnającego dziecko z wielu społecznych powinności, co też jest oczywiście również pewną wizją. Obserwowanie tych fluktuacji, ścierających się idei, powstawania tendencji i ich wygaszania, projektowanych odbiorców w tekście – jest dla mnie wciąż arcyciekawe. Przecież tamto moje dorosłe poruszenie (i wiele, wiele następnym) mówi coś o mnie, o tym, jak sama chciałabym przeżyć dzieciństwo i jakiego dzieciństwa chciałabym dla własnych dzieci, następnych pokoleń. Odbiór dziecka jest dla mnie szalenie istotny, o ile w ogóle uchwytne; współczesne dzieci włączyły się w tę sztafetę pokoleń lata po tym, jak Maks rzucił swoim głupim nocnikiem, a Mama Mu nabiła sobie tyle guzów, ile tylko chciała, i to już jest zupełnie inna pozycja.

Magdalena Bednarek: Ja się przed literaturą dla dzieci bardzo długo broniłam – zdecydowanie i skutecznie. Najpierw nie mogłam nauczyć się czytać. Czytanie było męką i wstydem nieustannym – bo wciąż nie wychodziło. Ale gdy miałam 11 lat, trafiłam



Spacerownik dla dzieci, które zabierają na spacer dorosłych, Teatr Miejski w Gdyni oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, prowadzące: Justyna Czarnota, Anna Zalewska-Uberman. Fot. Roman Jocher

na cieniutką książkę (więc pierwsza myśl brzmiała: tyle to chyba nawet ja zdołam przeczytać), jej tytuł też był zachęcający: *Mały Książę*. I okazało się, że umiem czytać. Ale tym sposobem ominęłam literaturę dla dzieci. Dopiero gdzieś pod koniec studiów doktoranckich zaczęłam interesować się przekształceniami bajek i baśni we współczesnej kulturze – oczywiście tej dla dorosłych. I wtedy dopiero literatura dla dzieci okazała się niezbędna: chciałam wiedzieć, jak opowiada

się tradycyjne wątki dzieciom. Przekonałam się, że literatura dla dzieci bywa równie zaskakująca, co ta dla dorosłych, a liczba pomysłów, co zrobić, by pokazać, jak opowiadać tradycyjne wątki, że porządek świata nie jest oczywisty i niezmienny – jest chyba nawet większa niż w literaturze dla dorosłych.

Justyna Czarnota: Jestem nauczycielką z wykształcenia, więc szukałam różnych sposobów na to, żeby moje

lekcje były superciekawe. Teatr sam w sobie zainteresował mnie jako narzędzie do robienia fajnych rzeczy, wiadomo. Jak już zaczęłam badać, cóż tam można i jak można ten teatr badać, rozglądać się, cóż na tym polu fascynującego. Po prostu oglądałam sporo spektakli z dziećmi: w przedszkolach, w szkołach, samorodny teatr w liceach, taki naprawdę samorodny – ludzie po prostu się skrzykują i sobie coś robią. Dla mnie to było bardzo pociągające: co sprawia, że ludzie chcą robić teatr? Chcą jednoczyć się wokół tego medium? Jak już zaczęłam pracować w Instytucie Teatralnym, to teatr dla dzieci był dla mnie taką systemową myślą. Chciałabym, żeby teatr w Polsce był popularny jak w Czechach. Chciałabym, żeby był postrzegany jako zwykła oferta na wieczór, na spędzanie czasu. Bo w Polsce jest tak, że teatr jest czymś takim, że idziemy tam raz na pół roku, i tam te wszystkie ubrania... A w Czechach było tak super, że tam po prostu ludzie mówili: „Ej, idziemy na piwo?”. „A nie, nie. Chodźmy dzisiaj do teatru, zobaczmy, gdzie jest coś ciekawego”. Pomyślałam sobie: „Boże, w Polsce jesteśmy chyba w stanie to osiągnąć”. Od tego zaczęłam się interesować spektaklami dla dzieci, bo przecież wiadomo, że nie będziesz tego osiągała z grupą seniorów, nie?

Magdalena Bednarek: Praca u podstaw.

Justyna Czarnota: Tak, właśnie tak, od jądra. Potem mnie zafascynowało

takie pytanie, z którym w sumie jestem do teraz i do teraz jakoś tam się z nim mierzę. W ogóle uważam, że ono powinno być bardziej dyskutowane na gruncie teatrologicznym. Jakie spektakle (również pod względem estetycznym) należałoby przygotowywać czy można przygotowywać dla dzieciaków, żeby one były gotowe jako szesnasto- czy osiemnastolatki do oglądania spektakli Garbaczewskiego czy Strzępki? To pytanie spowodowało bardziej zdecydowane zaangażowanie się w ten obszar. Myślałam sobie: „Boże, co to jest za fenomen, dlaczego ci ludzie robią takie nudne spektakle dla dzieci, może to tylko dla dzieci się da zrobić takie nudne? Ja to muszę zobaczyć od drugiej strony!”. Naprawdę mnie to frapowało. Wszyscy mówią, że to takie skomplikowane, że te instytucje i że w ogóle dla tych dzieci to trzeba się naczytać. Te dzieci takie trudne – my tak chcemy dobrze, ale nam nie wychodzi. Zaproponowałam Robertowi Jaroszowi, że ja bym chciała trochę z nim popracować jako pedagoga teatru, żeby zobaczyć z drugiej strony, co i jak. No i słuchajcie, ja się tak w to wkręciłam, że po prostu oglądałam to ze wszystkich perspektyw i końca nie widać. To jest naprawdę fascynujący obszar. A, no i rzeczywiście robienie ciekawych spektakli teatralnych wobec wymagań instytucjonalnych zarówno z poziomu teatru, jak i szkoły stanowi niemałe wyzwanie!

Zbudować świat, w którym ludzie chodzą do teatru

Magdalena Bednarek: Dziewczyny, powiedziałyście o tym, co było dawniej, co jest teraz w sztuce dla dzieci. Jak natomiast widzicie jej przyszłość? Czego sobie w niej życzyście? Czego jej życzyście?

Justyna Czarnota: Nie chciałybym, żeby ta nasza rozmowa miała taki paraliżujący wydźwięk: jeśli nie uwzględniysz partycypacji, nie rób w ogóle ani teatru dla dzieci, ani nie rób teatru z dziećmi, ani w ogóle nie zajmuj się tym. W kąciuku swoim co najwyżej stwórz książkę i wyślij ją na jakiś konkurs, a tam ci powiemy, jak bardzo jesteś niezainteresowany głosem dziecka. Bo to, co dla mnie jest właśnie najważniejsze, to to, że właśnie ktoś zaczął coś robić i na tej podstawie ma refleksje. I że dla mnie to jest w ogóle istotą działań twórczych, że jak zrobisz raz i pomyślisz o tym, posłuchasz iluś tam głosów, z którymi się zgodzisz i z którymi się totalnie nie zgodzisz, to po każdym takim procesie jesteś w innym miejscu, niż byłaś, niż byłeś. I dobra, czasem nam nie wyjdzie, a czasem wyjdzie, trzeba mieć praktykę, żeby wyszły bardzo fajne rzeczy. Naprawdę myślę, że to jest też taki trud instytucjonalny. Nie można mieć założenia, że teraz właśnie robię najlepszy spektakl na świecie, tylko „robię pierwszy spektakl”.

Anna Maria Czernow: Zgadzam się.

Justyna Czarnota: A później będziesz robiła dziesiąty. I to jest tylko tyle, i być może ten dziesiąty będzie bardziej udany, a być może będzie dużo bardziej beznadziejny.

Anna Maria Czernow: Tak, róbmy, ale nie po to, żebyśmy się potem wszyscy nawzajem chwalili, tylko róbmy po to, żeby przyznać się, że czegoś nie jesteśmy w stanie przeskoczyć, bo właśnie publiczność dziecięca, partycypacja dziecięca i tak dalej – jest trudna. Nie na zasadzie: jest trudna, więc nie zajmujmy się tym, bo nie jesteśmy ekspertami, tylko na zasadzie: jest trudna, miejmy tego świadomość, podejźmy z szacunkiem. Bardzo nam brakuje umiejętności szczerego przegadania tego wszystkiego. My z Asią mamy takie doświadczenie: poprosiłyśmy twórców i ludzi związanych ze sztuką dla dziecka o eseje do książki *Spotkanie jako sztuka*. Temat: porażka. No i co dostajemy? Dostajemy sporo świetnych tekstów, ale też szereg esejów: „Taki znakomity projekt zrobiłam”. Analiza wszystkiego, co było trudne, rzetelna dyskusja na ten temat jest niezbędnym komponentem procesu [twórczego]. Maria Wojtyśzko, która nam z Asią napisała przepiękny esej (*O Spółdzielni Bajek Tęcza, czyli jak mnie dzieci oswoiły*), zaczyna od odrzucenia teatru dla dziecka. Autorka wyraziście deklaruje swoją niechęć, podejrzliwość wobec edukacji w teatrze i temu podobnych aspektów twórczości dla dzieci. Następnie opisuje, jak w pandemii teatr dla dzieci online jawił się szansą na

jakiegokolwiek przetrwanie. A kończy się ten tekst uświadomieniem sobie i nam, czytelnikom, że gdyby nie ta publiczność dziecięca, która ich tak wzięła, przytuliła do serca i właśnie utuliła w tej pandemii, toby było z nimi bardzo źle. Ona myślała, że robi to dla dzieci, a tak naprawdę dzieci po prostu dla niej jako twórczyni zrobiły gigantyczną pracę w pandemii. To było wzruszające.

Joanna Żygowska: To doświadczenie rozmowy o porażkach jest dla mnie niezwykle otwierające, uwalniające i naprawdę twórcze. Pozwala to refleksyjnie podchodzić do pracy, ale przede wszystkim spotykać się z innymi w takiej szczerości i autentyczności. A to jest naprawdę wzmacniające i pomaga budować zaufanie. I przede wszystkim pozwala zredukować presję, o której tu wspominać.

Justyna Czarnota: Jeśli chcę budować świat, w którym wszyscy ludzie po prostu chodzą do teatru, to muszę przyjąć, że ludzie będą chodzili na bardzo różne spektakle. Muszę uznać, że ludzie mają po prostu prawo i robić różny teatr, i doświadczać katharsis czy jakkolwiek by to nazwać, nie wiem, wzruszenia, procesów uruchamiających krytyczne myślenie, od różnego teatru. Dla mnie to jest naprawdę ciekawe, że ludzie robią coś, co spotyka się z innymi ludźmi, i dla części z nich jest to największe przeżycie w życiu.

Transkrypcja rozmowy: Dominika Brygała i Maria Marciniak
Redakcja rozmowy: Magdalena Bednarek i Marta Kowerko-Urbańczyk