przyjemności
opowiadania

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski,
Wydział Polonistyki

Edukacja i Kultura

Leonardo da Vinci

Publikacja sfinansowana przez
Komisję Europejską ze środków programu Leonardo da Vinci

Wydawca
Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
tel. (022) 55 20 209; e-mail: animacja@uw.edu.pl

Redakcja
Małgorzata Litwinowicz

Korekta
Beata Frankowska

Opracowanie graficzne
Ewa Przytuła

ISBN 83-915675-5-9

przyjemności opowiadania

Warszawa 2006

SPIS TREŚCI

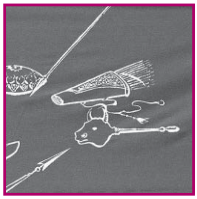
Wstęp 7

Bruno de La Salle: Mowa w obronie sztuki słowa żywego 11
Opowiadanie – sztuka słowa żywego 11
Słowo żywe 11
Oralność 14
Opowiadanie 15
Mleko słowa żywego 19
Sztuka słowa żywego na co dzień 20
Kultura wspólna 21
Cechy i funkcje opowiadacza 21
Wnioski 22

Przyjemności opowiadania 33
Doświadczenie 33
Alternatywa 37
Projekt *Diabolus in musica* 38
Bajki 39
Projekt *Departament poszukiwań rozkoszy doskonałej* 41
Projekt *Andersen* 42
Ciało 43
Czas 45
Dzieciństwo 47
Projekt *Bajki filozoficzne* 48
Formuły 50
Projekt *Bajki litewskie* 51
Projekt *Saami mainaas, czyli opowieści lapońskie* 52
Płeć historii 53
Projekt *Opowieści kobiet, czyli uczta królowej Waszti* 56
Głos 59
Języki. Gromlo 61
Ja opowiadacza 63
Ładnie mówić 67
Projekt turecki 68
Projekt arabsko-islamski 71
Miejsca 72
Projekt *Taniec opowieści, czyli chasydzi Piaseczna* 74
Projekt *Kostiumy konstytucji* 76
Muzyka 77

Oralność: projekcja-fascynacja 80
Projekt *Od czytania do opowiadania* 82
Projekt *Wallenrod. Opowieść Wajdeloty* 83
Pamięć 85
Projekt perski 86
Przemiana 90
Przyjemność 92
Prze-powiadanie (*re-telling*) 94
Stół 97
Sytuacja opowiadania 98
Tekst-pismo-opowieść 100
Projekt *Opowieści ormiańskie* 102
Sedno opowieści 103
Projekt *Ocean opowieści* 104
Wyobraźnia 106

Geoff Broadway: Historia mówiona. Sztuka opowiadania i community arts 113
Kilka uwag o historii mówionej i jej relacji wobec życia codziennego 113
Projekty 115
The Salt Passages 115
Odpowiedzialność i Osobiste Wyznania: Dokąd stąd pójdę? 117
Starsi 120
Podsumowanie 122



Sztuka opowiadania, ciesząca się na świecie coraz większą popularnością, w Polsce rzadko praktykowana jest jako autonomiczna dziedzina. Sięgamy do umiejętności opowiadania chętnie i często, posługujemy się nią intuicyjnie, a jej brak bywa postrzegany jako swego rodzaju „niedostateczność towarzyska". Jednak ramy instytucjonalne, metoda, praktyka ciągle bywają niejasne.

Dzięki doświadczeniom kilku ostatnich lat i międzynarodowemu projektowi ANIMUS, prowadzonemu przez Instytut Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, udało się zbudować sytuację sprzyjającą wymianie doświadczeń związanych z praktykami opowiadania, ich rozmaitością, różnorodnością kontekstów, w których się pojawiają, funkcji, które mogą pełnić.

W tej książce prezentujemy kilka różnych „ścieżek opowieści", każda z nich jest niewątpliwie autonomiczna, choć w wielu miejscach się przecinają. Te „punkty spotkania" są nie tylko zbieżnościami w metodzie pracy warsztatowej czy praktyce artystycznej, ale wynikają też z rzeczywistych spotkań, wspólnych działań, wzajemnej obserwacji praktykowania słowa żywego – tego, co wydarzyło się w latach 2001–2004 we Francji – w Vendôme, w Polsce – w Warszawie i w Wielkiej Brytanii – w West Bromwich oraz rozmaitych miejscach „w pół drogi".

Każdemu z autorów zostawiliśmy pełną swobodę w poszukiwaniu formy, jaką chciałby nadać swojemu doświadczeniu pracy z żywym słowem. Stąd też formalna różnorodność kolejnych części *Przyjemności opowiadania*.

Jeszcze tytuł: spośród rozmaitych słów, kategorii, pojęć, haseł, które przychodziły mi do głowy, a które występowały i w tekstach, i rozmowach o książce – właśnie *przyjemność* pojawiała się jako konieczny (choć niewystarczający) warunek, by się sztuką opowiadania zajmować.

Mam nadzieję, że – prócz nowych możliwości, które się przed opowiadaczami otwierają (to ciągle mało znany zawód, który można uprawiać w sposób autonomiczny, ale też łączyć go z pracą nauczyciela, bibliotekarza, terapeuty, animatora kultury – gdziekolwiek jest) – właśnie przyjemności opowiadania będą dobrym argumentem na rzecz tego, by się tą nieoczywistą sztuką zajmować.

By istnieć w słowie.

Małgorzata Litwinowicz

przy_opo.pmd 7 2006-05-15, 12:28

przy_opo.pmd 8 2006-05-15, 12:28

Bruno de La Salle

Bruno de La Salle – założyciel i dyrektor artystyczny Centre de Littérature Orale w Vendôme we Francji, opowiadacz, pisarz, nauczyciel; jeden z inicjatorów odnowy sztuki opowiadania we Francji, działa nieprzerwanie od ponad dwudziestu lat, popularyzując opowiadanie – poprzez własne projekty artystyczne, organizację i prowadzenie warsztatów, animację CLiO – jednego z najważniejszych we Francji ośrodków sztuki opowiadania.

Prezentowany tutaj tekst został po raz pierwszy wygłoszony na seminarium Mondoral, sieci skupiającej środowisko osób zainteresowanych sztuką opowiadania (opowiadaczy, naukowców, dydaktyków, wydawców) w 2002 roku; w roku 2004 ukazała się jego wersja francuska i angielska.

Więcej: **www.clio.org**

przyjemności opowiadania

Bruno de La Salle

MOWA W OBRONIE SZTUKI SŁOWA ŻYWEGO

Opowiadanie – sztuka słowa żywego

Nie wiem, jak to jest w waszym przypadku – zwracam się tu do osób, które zaczęły opowiadać już wiele lat temu – ale mnie każdego roku i za każdym razem jawiło się to jako opatrznościowa, cudowna okazja, która może się już nigdy nie powtórzyć. Wrodzony sceptycyzm skłaniał mnie do myślenia, że to po raz ostatni, że później będę musiał zająć się czymś innym. Nie mogłem sobie wyobrazić, że ludzie mogą mi płacić za robienie takich rzeczy.

Jednak z roku na rok sytuacja się powtarzała, kolejne osoby zapraszały mnie do opowiadania i trwało to nieprzerwanie. Mówiłem sobie, że te fale opowiadania, w gruncie rzeczy dość skromne, ale nieustannie się rozwijające, nie potrwają długo. I oto nie tylko przetrwały, ale się rozrosły.

Zastanawiam się więc, czy nie jestem jak ów Hodża Nasreddin, który wychwaliwszy przed sąsiadami cuda wyimaginowanej uczty, o jakiej mógł tylko zamarzyć, i widząc, jak udają się tam jeden po drugim, zaczyna się zastanawiać, czy w jego wymysłach, w jego marzeniu nie było ziarna prawdy – i z tą myślą rusza pędem wraz z nimi.

Tak więc jestem w drodze. Jak wielu innych dzisiaj biegnę na ucztę, która być może jest jednym wielkim wymysłem. Ale bez względu na liczbę biegnących obok mnie, nie mogę biec dalej, nie wyjaśniwszy uprzednio, co w tym biegu jest rzeczywistego.

Cóż za szalony pomysł, żeby występować w obronie odradzających się sztuk słowa żywego, nie dysponując jeszcze wystarczającym poziomem elokwencji, której brak sami tak okrutnie odczuwamy?

Pomimo tego czuję, więcej, mam pewność, że trudność owa nie zwalnia mnie z postawienia kilku istotnych pytań, jakie otwierają się przed każdym, kto posługuje się słowem żywym.

Słowo żywe

Intryguje i na pierwszy rzut oka zdumiewa, kiedy Marcel Jousse we wstępie do szkicu *Styl ustny* (Le style oral) przypomina, że cała aktywność i wszystkie przejawy istnienia istot żywych są wytworem pewnej energii. Że żywe istoty czerpią, przetwarzają i zużywają tę energię, i że jest ona przekazywana i przemieniana w długim łańcuchu: poczynając od słońca, przechodzi przez rośliny i zwierzęta, aż do człowieka. Następnie Jousse stwierdza, że nasze zachowania fizyczne i psychiczne, a w szczególności te, które wytwarzają słowo żywe, wpisują się również w tę wędrówkę, przemianę, w krążenie energii.

Należałoby uzupełnić to stwierdzenie – wszystkie oznaki istnienia istot żywych są w rzeczywistości działaniami nakierowanymi wyłącznie na pochwycenie, przeobrażenie i zachowanie lub zużytkowanie energii, to znaczy na zapewnienie przetrwania temu, który tym działaniom się oddaje. Można by więc, na drodze dedukcji albo poprzez uważną obserwację swej własnej aktywności werbalnej, sprawdzić, że słowo żywe, jak wszystkie ludzkie zachowania, jest pochwyceniem, przeobrażeniem, zachowaniem lub zużytkowaniem energii niezbędnej nam do przetrwania. Dodajmy wreszcie tę hipotezę – którą liczni filozofowie rozważali i rozwijali przed nami – że słowo samo w sobie jest energią. Jeśli przyjmiemy, że hipoteza ta jest prawdziwa albo chociaż uświadomimy sobie, że słowo żywe jest nierozerwalnie złączone z naszą energią witalną, dlaczego nie zdumiewa nas nikłe znaczenie, jakie przywiązuje się do badań nad nim?

Jeśli słowo żywe jest energią, jest też mocą. Daje nam moc wołania, przedstawiania, nazywania, kwestionowania, liczenia, oceniania, mierzenia, ujarzmiania, rozkazywania, procesowania się, dziękowania, odprawiania. Pozwala wpisać się w czas, a być może także wymknąć się spod jego władzy. Pozwala opowiadać. Pozwala zbliżyć się do tego, co prawdziwe, co słuszne, co piękne.

W swojej przedmowie Marcel Jousse daje także argumentację co do natury słowa żywego, czy dokładniej mówiąc, co do przyczyn jego pojawienia się. Podobnie jak niektórzy badacze prehistorii utrzymuje, że język dźwiękowy wziął górę nad mową gestów dzięki przewadze jego możliwości. Na pierwsze miejsce wśród licznych właściwości słowa żywego wysuwa się fakt, że działa ono także w nocy. Każdy, kto znalazł się nocą w środku lasu lub w innym ciemnym miejscu, zna uczucie zagubienia i opuszczenia, poczucie utraty bezpieczeństwa i związany z nim głęboki strach. Krzyczymy więc i może nam się wydać, że krzyknął ktoś inny. Wydajemy z siebie krzyk w nadziei usłyszenia w odpowiedzi innego krzyku obecności.

Żeby wyjść poza to, co proponuje nam Jousse, musimy uznać, że słowo żywe jest po pierwsze i przede wszystkim krzykiem. Że ten krzyk jest wołaniem, wołaniem o pomoc, pytaniem, sposobem, żeby być zauważonym, określonym, respektowanym, zrozumianym, chronionym. Że ten krzyk wydobywa się we wszystkich sytuacjach, kiedy ogarniają nas ciemności – czy chodzi o niewiedzę, czy o nieszczęście. Że ten krzyk wywołuje w odpowiedzi inny krzyk, który znaczy: nie jesteś sam, jest jeszcze ktoś. Że ten krzyk nie jest więc tylko krzykiem alarmowym, ale pojawia się zawsze, by świadczyć o jakimś pozytywnym lub negatywnym uczuciu, które nas przepełnia.

Możemy domyślać się, że moc wołania i odpowiadania łącząca dwóch rozmówców, którzy się nie widzą, nie jest zarezerwowana dla nas, że przysługuje ona wszystkiemu, co żyje. I że zespół tych krzyków, pytań i odpowiedzi, tych dźwięków jest również koncertem, dążeniem do odnalezienia harmonii pomiędzy żyjącymi istotami poddanymi mocy nieoczekiwanego. W ten sposób moc słowa żywego, krzyczanego lub śpiewanego, indywidualnego lub zbiorowego może być rozumiana jako sposób zestrojenia się wokół wspólnej konieczności, solidarności losu.

Czyż ta ludzka nietrwałość, zagrożenie ciemnością, owa wspólnota losu do tego stopnia są zapomniane lub lekceważone, że nie staramy się wspólnymi siłami pojąć ich lub złagodzić dzięki mocy wołania, odpowiadania, śpiewania, jaką daje nam słowo żywe?

Słowo bez wątpienia było, podobnie jak pismo u swych początków, a wcześniej gest, sposobem liczenia, odliczania, wyliczania i przez to określania własności, zdobywania i zachowywania jej. Świadczą o tym pierwsze wyliczanki, które dzisiaj „rezerwujemy" dla dzieci. Idąc dalej tym tropem, można uznać, że dar przedstawiania sobie przedmiotów lub innych rzeczy, opisywania ich i wyliczania jest aktem własności, stwierdzeniem, umową, inwentarzem, handlem słowami, że właśnie słowa stają się walutą wymiany. W ten sposób można rozumieć jedną z etymologii słowa *conte* (fr. opowieść). To wymiana materialna: „Kładę w twój umysł to, co znajduje się w moim". To również narzędzie mierzenia, zakreślania przestrzeni i czasu, sposób na umieszczenie siebie w swojej własnej konstrukcji, w swojej własnej podróży.

Nie wszyscy są świadomi tej władzy zdobywania. Handel słowami i rzeczami jest ściśle ze sobą powiązany. Ci, którzy o tym zapomnieli, ryzykują pójście z torbami!

Jedną z podstawowych mocy mowy była bez wątpienia władza liczenia w celu zdobycia i zachowania tego, co się posiada. Inną z jej możliwości jest opisywanie niewidzialnego czy, dokładniej mówiąc, nie widzianego lub raczej tego, co zniknęło, co nieobecne – aby móc to zachowywać.

Po co mówić czy przedstawiać jakąś rzecz, jeśli jest ona postrzegana natychmiast i przez wszystkich w sposób bezpośredni? Zrozumiałe, że to zupełnie inne pojęcia, takie jak na przykład przeszłość lub przyszłość, nieuchronnie nieobecne w teraźniejszości, podczas której są przedstawiane, wywołują tę konieczność. Podobnie jest ze wszystkimi bytami i rzeczami, które zniknęły. I wreszcie z tym wszystkim, co skłania do zadawania pytań.

Jeśli słowo żywe jest władzą, jest ono również grą; grą władzy i siły przede wszystkim. Ale władze słowa żywego i gry, które z nich wynikają, nie toczą się wyłącznie na polu siły fizycznej oraz tworzywa. Toczą się także na polu znaków zapytania i sensu. Niczym szachista, człowiek rozgrywa swoje życie słowami, a słowa grają jego życiem. Każde słowo wymówione i usłyszane jest aktem, którym ustanawia się kształt swojego istnienia społecznego i indywidualnego. Gra słów usłyszanych i wymówionych, nakładających się na siebie, multiplikujących się, rodzi wciąż nowe kombinacje. Jeśli słowo żywe jest władzą i grą władzy, to jest również – i przede wszystkim – władzą grania, która określa moją wolność. Ta wolność, na którą pozwala gra słowem, ta władza grania, którą dzielimy z innymi – jak to możliwe, żeby była do tego stopnia odcięta, nieznana, nie pielęgnowana, nie poszukiwana, może nawet zabroniona?

Słowo żywe wpisuje się w pewną wymianę energii, jest władzą, jest przyzywaniem, jest grą. Słowo żywe to więź. Przychodzi z jednego miejsca i idzie ku innemu. Wypływa z pewnej intencji i zmierza ku pewnej uwadze. Rodzi się pomiędzy dwoma rozmówcami. I powoli, krok za krokiem, łącząc jednych z drugimi – to, co wewnątrz, z tym, co na zewnątrz, to, co różne, z tym, co podobne, znane z nieznanym, swojskie z obcym, jedno pokolenie z drugim, umarłe z żywym – staje się więzią w najwyższym stopniu konieczną, by istniała społeczność, więzią w najwyższym stopniu konieczną do zrozumienia rzeczywistości. Nieuwzględnianie tej relacji ze światem oznacza odmowę zrozumienia go i przyzwolenie na to, by nad nami zapanował.

Słowo żywe jest energią, jest władzą, jest grą, jest więzią, jest wreszcie narzędziem, jednym z najstarszych, jakie ludzkość zna, jednym z najprostszych, jednym z najlepiej przystosowanych do człowieka, skoro może on pomieścić je całe w sobie samym.

Jest narzędziem, więzią, jest także człowiekowi pokarmem, skoro go stwarza, odbudowuje, uczestniczy w jego rozwoju.

Jest równocześnie jego odzieniem, bo chociaż wchłonięte przez niego i w nim zawarte, ono z kolei zawiera go, określa i ubiera. Jest również jego zbroją, ale i bronią, która może go unicestwić...

I jeśli słowo może żywić jednostkę, ubierać ją, uzbrajać ją czy chronić, takie same funkcje spełnia wobec wszystkich członków danej społeczności, a także wobec samej społeczności jako ogółu.

Jak to możliwe, że ludzie nie przejawiają zainteresowania tym narzędziem? Jak mogą nie interesować się jakością tego słowa, jego możliwościami, krwiobiegiem, jego władzą przedstawiania, badania, podawania w wątpliwość? To główne pytanie, które się nasuwa, kiedy przyglądamy się współczesnemu społeczeństwu i jego słowu.

Każdy z nas odczuwa potrzebę dysponowania – dla siebie samego albo w relacjach z innymi – słowem precyzyjnym, przekonującym, pięknym, prawdziwym, trafnym; potrzebę odpowiadania

przy_opo.pmd 13 2006-05-15, 12:28

na inspirację wyrażeniem dorastającym do jej wymagań. Ta rzeczywista potrzeba uwidacznia się szczególnie w ważnych momentach naszego życia. Odpowiedź na tę potrzebę odnajdujemy również w słowie żywym, które reprezentuje skarb narodowego dziedzictwa; kiedy stykamy się z doskonałością stylu, a także wtedy, gdy słowo przybliża nas do sacrum. W ten właśnie sposób mierzymy różnicę istniejącą pomiędzy mową codzienną i tym, co etnolog Pierre Clastres, a po nim Henri Gougaud opisują jako Wielką Wymowę (*Le Grand Parler*). Jej nieodzowność uznajemy wówczas, gdy czytamy literaturę albo słuchamy opowiadaczy, aktorów, poetów, ludzi wiary. Chcielibyśmy ją od nich czerpać, sprawić, by narodziła się w nas samych. Wiemy, że jest ona owocem pewnego dziedzictwa, bezustannych zabiegów, uczenia się, ciągłego przewartościowywania, zdolności, które należy rozwijać. To jest właśnie praktykowanie upragnionego słowa, które poprzez wszystkie jego poszczególne aspekty definiujemy jako „sztukę słowa żywego".

Jak to możliwe i dlaczego sztuka tak nieodzowna, tak pożądana, została przez ostatnie dziesięciolecia do tego stopnia zaniedbana? Z jakich powodów i w jaki sposób powraca właśnie dzisiaj? Wydaje się konieczne sporządzenie listy zasad, na których sztuka ta się opiera, form, które stwarza, i funkcji, które spełnia.

Spróbujmy poruszyć temat w trzech aspektach. Po pierwsze, określić związki między słowem i ciałem, które uwidaczniają się poprzez wiele przejawów dźwiękowych, ujrzeć je poprzez różnice pomiędzy pismem i oralnością. Po drugie, zobaczyć związki, jakie zachodzą między słowem i czasem, a dotyczą one, jak mniemam, w rzeczywistości opowiadania jako przejawu relacji pomiędzy człowiekiem i czasem. Po trzecie wreszcie, zbadać stosunek słowa żywego do prawdy, wyznaczany przez wszystkie symboliczne aspekty słowa żywego.

Oralność

Jeśli zdecydowałem się na porównywanie słowa żywego i słowa pisanego, to nie po to, by umniejszać czy podawać w wątpliwość wagę i doniosłość tego ostatniego. Tak się składa, że znaczenie pisma w społeczeństwie zachodnim stopniowo przyczyniało się do umniejszenia wartości słowa żywego – Foucault mówi o tym w *Słowach i rzeczach*, wskazując, że pismo jest zaledwie partyturą słowa żywego – ale wydaje mi się, że to zjawisko czasowe i proces przywracania równowagi już zachodzi.

Oddech, ucieleśnienie, muzyka, moment, zmienność to furtki do oralności: są środkami odnajdywania pośród pisma słowa, które rozpoznajemy jako jeszcze żywe, jak to w swoim dzieciństwie intuicyjnie odbierał Marcel Jousse, który pisze o tym w *Stylu ustnym*.

Oto jak wyglądało jedno z wielkich wydarzeń mojego życia, o którym już pokrótce wspomniałem. Zakochałem się w mumii egipskiej. Była to wtedy, by tak rzec, moja jedyna miłość. A jak się rozpoczęła ta miłość od pierwszego wejrzenia?

We czwartki moja matka jeździła do Mans i kiedy byłem grzeczny, zabierała mnie ze sobą. Jako że odczuwałem wielki głód poznania, zabrała mnie do muzeum Prefektury, żebym zobaczył mumię, o której opowiadał nam nauczyciel. Jeśli będziecie w Mans, idźcie do muzeum Prefektury, zobaczycie tam moją ukochaną. Trzeba przejść przez wielką salę, potem pójść w głąb innej, na lewo i tu w wielkim, dość dziwacznym pudle leży egipska kapłanka nieruchoma, bardzo spokojna, szczelnie owinięta...

Stałem tam osłupiały jakieś dwie godziny przed tą umarłą twarzyczką, tym wyschniętym ciałkiem z dwoma skrzyżowanymi rękoma. Widok ten wywarł na mnie nadzwyczajne wrażenie z powodu małych

sztywnych rysunków dookoła, tworzących coś na kształt procesji. Wówczas przyszła mi do głowy myśl, która mnie odtąd ściga i którą ja dalej ścigam: wszystkie te nama-lowane dookoła rysuneczki były zapewne żywe, tak jak żywa była kapłanka, co tu leży szczelnie owinięta. Czyż te wszystkie „znaki", które tkwią tu znieruchomiałe, nie były niegdyś rzeczami rów-nie żywymi jak nasze zabawy dziecięce? Czyż wokół tej młodej kobiety, zesztywniałej i jakby opa-kowanej, nie rozgrywa się jakaś gra ludzi, którzy wykonują pewne gesty, jak to zwykle czynią dzieci?

Nawiedziło mnie to zestawienie: mamy tu do czynienia ze znakami umarłymi, które jednakże kiedyś były żywe, podobnie jak mamy do czynienia z kapłanką, która jest martwa, ale kiedyś była żywa.

Mówiliśmy przed chwilą o energii i warto tu dodać, że tym, co w pierwszym rzędzie odróżnia literaturę ustną od literatury pisanej, jest oddech. Pierwsza się w nim zawiera, zaś druga się od niego oddala. Bez oddechu nie możemy żyć ani myśleć, ani działać. Jest on najprostszą oznaką życia, energii, która nas zamieszkuje, pragnienia, żeby ją zachować. Oddech nas porusza i wzrusza. Tym samym jest dla słowa wypowiadanego i wysłuchiwanego.

Oddech wyraża się przede wszystkim poprzez swoją muzyczność i rytm. To one sterują wszystkimi naszymi czynnościami oddechowymi, ale również wszystkimi ruchami naszego ciała jako całości. Taniec towarzyszy wypowiadanemu słowu albo je przekracza w tym przechodzeniu do słowa działającego – tak, jak je pojmują mieszkańcy Afryki.

Pozwolę sobie przytoczyć tu cytat za Alberto Manguelem z jego *Historii czytania*: „Słowa zapisane, od czasów pierwszych tabliczek sumeryjskich, były przeznaczone do wymawiania na głos, ponieważ każdy znak implikował jakiś szczególny dźwięk. Klasyczne powiedzenie: *scripta manent, verba volent* – które w naszych czasach zyskało sens: to, co napisane, pozostaje, to, co powiedziane, ulatnia się – miało niegdyś znaczenie dokładnie odwrotne".

Jedną z fundamentalnych różnic między literaturą ustną a pisaną jest to, że pierwsza przyjmuje kształt cielesny, podczas gdy druga jest bezcielesna i coraz bardziej od cielesności się oddala.

Kolejna różnica dotyczy relacji: mówiący natychmiastowo i bezpośrednio odpowiada za to, co wyraża. Słuchający również na swój sposób odpowiada. Jego uwaga, jego milczenie, jego słuchanie, jego ewentualne pytania, jego aprobata, jego satysfakcja są dla słowa żywego konieczne. Jedno nie może istnieć bez drugiego. Relacja ustna to wspólnota pomiędzy trzema podmiotami: tym, który mówi, tym, który słucha, oraz przedmiotem, o którym mowa, poprzez który tych dwoje łączy się w swego rodzaju komunii. To także oddychanie, ucieleśnianie, dreszcz przeżywany wspólnie.

Tym, co odróżnia słowo żywe od pisma, jest, jak już wspomnieliśmy, dźwięk, muzyka. Literatura ustna, w przeciwieństwie do pisanej, jest udźwiękowiona. I żeby nawiązać do Michela Foucaulta, możemy powiedzieć, że pismo jest jedynie częściową partyturą słowa żywego, o którym zaświadcza. Na tym polegają jego zalety i ograniczenia. Zachowuje wątek i jego ponadczasową treść, ale zaniedbuje parametry dźwiękowe i muzyczne słowa żywego: tempo, rytm, wysokość i natężenie dźwięku, tembr głosu, wreszcie interpretację. Mylić pismo z reprezentowanym przez nie słowem żywym, to jakby mylić mapę z przedstawionym na niej terenem.

Opowiadanie

Jedno z naszych największych zmagań polega na wymazywaniu czasu, któremu podlegamy. Jeśli uznamy, że słowo żywe jest energią, władzą, grą, więzią, sposobem na zachowywanie, ożywianiem zaginionego czy inwazją przyszłego, możemy sobie uświadomić, że wszystkich tych możliwości słowa nasi przodkowie używali, żeby walczyć z czasem. Moment, w którym ta walka się zaczyna, zakłada obecność, zdolność dostosowywania się i zmieniania, wreszcie pamięć.

przy_opo.pmd 15 2006-05-15, 12:28

Oralność jest nastawiona na chwilę obecną, do niej się również ogranicza. Obecność dla nas, opowiadaczy, jest rzeczą niezwykle ważną; nie możemy w gruncie rzeczy określić, skąd się bierze, ale jeśli opowiadacz nie jest obecny, to naprawdę źle.

Różnicę pomiędzy pismem a słowem żywym uwidacznia również zmienność, będąca także sposobem pogłębiania naszej relacji z czasem i z chwilą obecną. Ta zmienność, która przeciwstawia się wierności, jest być może początkiem owej jednoczesnej uniwersalności i różnorodności form, jakie opowiadanie przybiera na całym świecie.

Dlaczego opowiadanie jest powiązane z czasem, a przede wszystkim dlaczego zajmuje tak ważne miejsce pośród sztuk słowa żywego? Wśród wszystkich tekstów ustnych, jakie znamy, najwięcej ma przecież formę opowieści.

Człowiek, niezależnie od wieku, miejsca urodzenia i momentu życia, w którym się znajduje, kocha i zawsze kochał słuchać historii, poza tym sam sobie bez końca je opowiada. Jest pierwszym słuchaczem i najlepszym autorem dla samego siebie.

A jednak powierzamy tę władzę opowiadania innym, żeby urozmaicić przyjemności, a może także dlatego, że w opowiadane przez nich rzeczy możemy uwierzyć mocniej, zapominając, że to, co sami sobie opowiadaliśmy, było w dużej mierze kłamstwem.

Historia jest dla każdego z nas środkiem, żeby się rozpoznać, być rozpoznanym i reprezentowanym; to reprezentacja wszystkim dostępna, sposób określenia siebie samego, utożsamienia, wymknięcia się spod władzy czasu i jego niszczącego działania, sposób na to, by nie zniknąć. Może jest to nadzieja daremna!

Podobnie jak jednostka, każdy lud czy cywilizacja identyfikuje się z jednym lub wieloma mitami założycielskimi. Odnajduje się w historiach zabawnych, w postaciach legendarnych bohaterów, w bajkach dla dzieci, przysłowiach, w swoim własnym sposobie włączania narracji w jądro życia – żeby się upiększyć, uznać, umiejscowić, uczcić. A opowiadanie wyróżnia się ponadto pewną ważną cechą – jest pracą nastawioną na doskonalenie praktyki, czyli sztukę słowa żywego.

Oralność i mowa są linearne. Nie można wszystkiego powiedzieć i usłyszeć w jednym momencie, w przeciwieństwie do tego, jak w synoptyczny sposób można kontemplować obraz. Narracja ma początek i koniec, przyczynę i skutek, zawiązanie i rozwiązanie. To przebieg, przepływ, krążenie, kierunek. To podróż. A jej wątek utkany jest z długiego łańcucha przyczyn i skutków, jest następstwem pytań i odpowiedzi zręcznie dozowanych aż do końcowego rozwiązania. Można więc powiedzieć, że początek historii jest pytaniem, zagadką, tajemnicą, zaś jej koniec – odpowiedzią. Co stanie się z małą beztroską dziewczynką, która idzie do babci? Zje ją wilk!

Ta droga, utkana z przypadków i wyborów, pytań i odpowiedzi, sukcesywnie prowadzących – to wiemy! – do końcowego rozwiązania, najczęściej znanego, odsłania krok po kroku, piętrząc kolejne rozwiązania, ową przyjemność, której szukamy w opowieściach: suspens – zawieszenie powodujące kulminację napięcia.

Chciałbym się także zastanowić nad stosunkiem opowiadania do prawdy. Pierre Mabille, który był przyjacielem André Bretona, tak o tym mówi:

Tak oto przed lustrem jesteśmy doprowadzeni do zastanawiania się nad właściwą naturą rzeczywistości, nad więzami, jakie łączą reprezentację mentalną z przedmiotami, które ją wywołują. Problem tkwi w tym, jak połączyć ludzką konieczność, wynikającą z naszych pragnień, z koniecznością naturalną, którą rządzą niewzruszone prawa. Poza urokiem, ciekawością, wszelkimi emocjami, jakich dostarczają nam opowieści, baśnie i legendy, poza potrzebą rozrywki, zapomnienia, zapewnienia sobie przyjemnych czy przerażających wrażeń, praw-

dziwy cel podróży w świat wyobrażony to – teraz jesteśmy w stanie to pojąć – pełniejsze zbadanie rzeczywistości uniwersalnej.

Zwierciadło wyobrażonego (Le Miroir du Merveilleux)

Literatura narracyjna, istniejąca w oralności i praktykach mowy, zamieszkuje także rozmyślnie i niemal całkowicie w tym, co na pierwszy rzut oka niewidzialne: w świecie wyobraźni. Istnieje oczywiście w świecie wyobraźni artysty, który ją stwarza i przedstawia, ale istotniejszy wydaje się tu fakt, że musi być nieodzownie przyjęta jako taka w świecie wyobraźni słuchaczy. Oto dlaczego tradycyjny opowiadacz przedstawia swoje słowo jako nie obiektywne, ale kłamliwe, i siłą rzeczy zmyślone, nieuchronnie fikcyjne. Sam siebie kwestionuje.

Działając w ten sposób, umieszcza swoje słowo i słowo swojej społeczności w porządku gry i rozpościera nad nim osłonę przed wszelkimi nadużyciami i stronniczymi dyskursami, pozornie obiektywnymi czy przedstawiającymi rzeczywiste fakty.

Ochrania je, aby jego dobroczynne i niezrównane moce gromadzenia ludzi zostały zachowane i uszanowane. Bo oczywistym celem tej literatury nie jest zatajanie rzeczywistości czy rozrywka pozwalająca od niej uciec, ale przedstawianie jej w formie, która nie rani, jest bezstronna i możliwa do przyjęcia przez wszystkich.

Konieczność gromadzenia się całej wspólnoty, tak często jak to możliwe, jest w społeczeństwach tradycyjnych odczuwana jako fundamentalna. Dlatego słowo żywe, którego używa się przy takich okazjach, musi być dostępne dla wszystkich. Unaocznia to cytowany poniżej wstęp do narracji Amadou Hampâté Bâ: język opowieści zadowala każdego w taki sposób, jakiego on potrzebuje – oczarowuje dziecko, orzeźwia pracującego, oświeca starca – jednocześnie i przy użyciu tych samych słów.

Opowieści opowiadana, żeby opowiadać, będziesz ty prawdziwa?

– Dla smyków, co bawią się nocą o blasku księżyca, moja opowieść to fantastyka. Kiedy noce pory deszczowej ciągną się i dłużą, o późnej godzinie, gdy prządki znużone, moja opowieść jest dla uszu miła. Dla owłosionych-podbródków i szorstkich-pięt to wiarygodna historia, co poucza. Tak oto jestem zarazem błaha, użyteczna i kształcąca.

Godne odnotowania jest to, że każdy z nas na własny użytek w ciągu swojego życia może sprawdzać wieloznaczność danej opowieści. Na początku zrozumie jej podstawowy sens, pierwszy stopień, lico historii, powierzchnię lustra, sens widzialny, co do którego wszyscy mogą się zgodzić, jakiekolwiek byłyby ich późniejsze interpretacje. Wraz z upływem życia na nowo ją usłyszy i pojmie inaczej. Odkryje stopniowo inne aspekty, inne obrazy, inne sensy, które wcześniej mu umknęły. Dziecko, pracujący, wtajemniczony – spojrzenie każdego z nich będzie się zmieniać.

Pierre Mabille jedną ze swych najważniejszych książek, poświęconą opowieściom, zatytułował *Zwierciadło wyobrażonego*, a my z kolei spróbujmy pokazać to, co mogłoby być definicją języka symbolicznego.

Fikcja i metafora są, jak widzieliśmy, środkami, aby ochraniać wspólne słowo żywe. Analogia i symbol są sposobami przedstawiania idei czy prawd niemożliwych do przekazania w inny sposób. Są również środkiem przekazywania i chronienia wiedzy bez jej zakazywania, czyli bez jej przerywania czy degradowania. W ten sposób wypowiadali się często filozofowie i poeci, a jeszcze na długo przed nimi „kompozytorzy" słowa artystycznego. Nie chodzi więc o to, aby ukrywać, ale żeby odsłaniać przed tymi, którzy mogą zrozumieć, odgadnąć, odkryć; wszystkim pozwolić skosztować piękna i pociągającej zmysłowości żywego znaczenia. Chodzi również o to, aby wprawić się w stan pytania i niewinności, bez którego żadne otwarcie umysłu nie jest możliwe – jak pisze Heinrich Zimmer w *Królu i trupie* (Le roi et le cadavre): psychologiczne ujęcie enigmy symbolu,

zamiar wydarcia tajemnicy jego głębi, to przedsięwzięcie, które nie może się udać, jeśli inteligencja badacza odrzuca daną mu szansę bycia pouczonym przez żywy aspekt rzeczy poddawanej jego uwadze.

Podsumujmy to pierwsze podejście do tematu stwierdzeniem, że sztuki słowa żywego są najlepiej dostosowanym, najprostszym, najbardziej uniwersalnym środkiem wyrażania i bezpośredniego dzielenia się uczuciami, pomysłami czy wrażeniami.

Chciałbym teraz przejść do form i praktyk słowa artystycznego. Widzieliśmy przed chwilą, w jakim stopniu cielesność słowa jest ważna zarówno dla tego, który słucha, jak i dla tego, który mówi.

Wcześniej jednak kilka słów o pamięci, dzięki lekturze ciekawej historii przytoczonej przez Cycerona w *Rozmowie o mówcy*:

Powiadają, że Simonides był raz na wieczerzy w Kranonie w Tessalii u Skopasa, bogatego i znakomitego człowieka. Kiedy odśpiewał wiersze napisane na jego pochwałę, w których dla upiększenia wiele dodał obyczajem poetów na pochwałę Kastora i Polluxa, rzekł skąpy Skopas do Simonidesa, że mu zapłaci połowę umówionej za te wiersze summy, a o drugą połowę niech się upomni, jeśli mu się zdawać będzie, u synów Tyndara, których nie mniej jak jego pochwalił. Po małej chwili oznajmiono Simonidesowi, że jacyś dwaj młodzieńcy stoją przed drzwiami i że go usilnie proszą, żeby do nich przyszedł. Wstał, wyszedł, nikogo nie znalazł. Tymczasem izba, w której wieczerzał, zapadła się i Skopas ze swymi gośćmi tem zapadnięciem przywalony zginął. Krewni tych nieszczęśliwych ludzi chcieli ich pogrzebać; ale ci tak byli zgruchotani, że ich rozpoznać żadnym sposobem nie mogli. Simonides, który sobie przypomniał, na jakim miejscu każdy z nich siedział, wskazał krewnym, który którego miał pogrzebać. Zastanowiwszy się nad tem, wynalazł swą sztukę i odkrył, że porządek jest najlepszą pochodnią pamięci. Potrzeba tedy, żeby chcący ćwiczyć tę władzę umysłu wybrali sobie miejsca i w nich uszykowali obrazy myśli, które życzą sobie zatrzymać w pamięci; tym sposobem porządek miejsc zachowa porządek myśli, a obraz myśli będzie ich cechą; miejsca służyć nam będą za woskowe tabliczki, a obrazy za pismo.

Marek Tuliusz Cyceron, *Rozmowa o mówcy*
(przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873)

Według legendy to wydarzenie dało początek wynalezieniu sztuki pamięci, która była przekazywana z pokolenia na pokolenie, zarzucona na początku XVII wieku, została w chwili obecnej niemal całkowicie zaniechana i zapomniana.

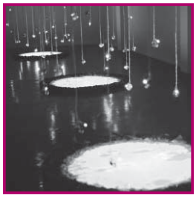
Zasadą tej sztuki było wyobrażanie sobie domów, wewnątrz których umieszczane było to wszystko, o czym chcemy pamiętać. W każdym z pomieszczeń takiego domu, na ścianach, na meblach i wewnątrz nich, wszędzie, gdzie jest miejsce, umieszczamy w przejrzystym porządku przedmioty znaczące lub coś przywołujące, takie jak obrazy, rzeźby, kwiaty, książki, dywany, aby oznaczyć to wszystko, o czym chcemy pamiętać. Problem w tym, że po pewnym czasie dom jest przepełniony! Kiedy dom zostanie już wirtualnie – jak byśmy to dziś nazwali – zagospodarowany, możemy krążyć po nim i przemieszczając się w jego przestrzeniach, swobodnie odnajdować rozprawy, mowy i wszystko, co chcieliśmy zapamiętać.

Z biegiem czasu ta technika była udoskonalana i nieustannie ulepszana przez jej użytkowników. Domy zostały zastąpione przez pałace, świątynie, teatry, a może nawet miasta i całe krajobrazy. Pismo wcieliło się w przedmioty, obrazy stały się bardziej złożone, same w sobie zaczęły być obiektami znaczącymi i magicznymi. Wreszcie budowle zostały zastąpione przez diagramy, które dawały niezliczone możliwości połączeń i odnosiły się do tego, jak rozumiano struktury świata.

Oczywiście pamięć jest nam nieodzowna i trzeba nad nią pracować. Co można powiedzieć o przytoczonej tu technice? Jest skuteczna pod warunkiem, że zacznie się ją stosować w bardzo młodym wieku.

Jeśli na własny użytek, skromnie i jak najprościej wypróbujemy ową technikę „domów", pozwoli nam to przyjrzeć się mechanizmom naszej własnej pamięci. Szybko zauważymy, że przestrzeń, wewnątrz której porusza się nasz umysł, wyraża się wyłącznie poprzez wspomnienia miejsc, w których sami bywaliśmy, a szczególnie miejsc naszego dzieciństwa. Żeby to sprawdzić, wystarczy przyjrzeć się miejscom, w których umieszczamy pociągające nas opowieści. Odkryjemy, że są to miejsca lub domy, które pewnego dnia dały nam schronienie. Widzimy więc, jak w naturalny sposób nakładają się na siebie i łączą osobiste wydarzenia z opowieściami wyobrażonymi. Przechodząc z miejsca do miejsca, odkrywamy inne obszary, ustanawiając w ten sposób intymną a zarazem ponadindywidualną geografię tego, co nazywamy pamięcią.

To właśnie w tym świecie i poprzez nasz z nim związek możemy ożywić to, co uznaliśmy już za zapomniane.



Mleko słowa żywego

Widzieliśmy już, jak ważna jest cielesność słowa żywego zarówno dla tego, który słucha, jak i dla tego, który mówi. Mówca mówi o czymś, co w nim jest, słuchający odnosi to do tego, co jest w nim samym. Ten stan rzeczy prowadzi nas do rozważania słowa żywego nie tylko jako środka wymiany informacji, ale także wymiany materialnej. W gruncie rzeczy wydaje się – i każdy z nas może to sprawdzić na sobie samym, a jeszcze łatwiej zaobserwować u innych – że mamy potrzebę mówienia i słuchania, która jest pod wieloma względami porównywalna do potrzeby jedzenia. Słowo żywe, zarówno w swoim sformułowaniu, jak i w odczuwaniu dźwięków, jest pożywieniem werbalnym, które nas na co dzień buduje i regeneruje.

Wytwarzanie i spożywanie słowa może być więc porównane do przygotowywania pożywienia i zjadania go. Weźmy za przykład matki, które karmią swoje noworodki jednocześnie mlekiem i pełnym czułości słowem. One wiedzą, że dziecko rośnie zarówno za sprawą mleka, jak i słowa.

I tak już będzie przez całe życie. Ta wymiana pokarmu i słów, często przemieszanych ze sobą, będzie zawsze mniej lub bardziej świadomie odczuwana, będzie odpowiedzią na pragnienie pożywienia i na potrzebę wzrastania.

Tak jest ze słowem żywym, które może być „zwyczajne" lub „artystyczne", „domowe" – i zaczynamy rozumieć, że jest możliwe, a w każdym razie pożądane, żeby było jak najczęściej „zwyczajnie artystyczne", to znaczy doskonałe, odświętne, przepełnione miłością. Odpowiadając na tę intencję, wykraczającą poza jego funkcje żywienia, słowo przemienia i uwzniośla wszystko, co uczestniczy w tym akcie – to znaczy samo pożywienie, kucharza i jedzącego. Dokładnie tak samo rzecz się ma ze słowem, mówiącym i słuchaczem.

Kuchnia jest sztuką, która wykracza daleko poza zmyślne wytwarzanie wyjątkowych dań. Jej zadanie polega także, a właściwie przede wszystkim, na codziennym zaspokajaniu każdej jednostki, jakakolwiek by ona była, w najróżniejszych okolicznościach, naturalnie pod warunkiem, że istnieje chęć dawania. Kuchnia to pewien zespół zwyczajów, przepisów, zastosowań, które określają zarówno zasady produkcji, zbioru i przechowywanie żywności, jak i sposób jej przygotowywania, podawania i spożywania. Uwzględnia zmienność, nowe pomysły, inspiracje niezbędne przy każdej interpretacji. Podobnie rzecz się ma ze sztuką słowa żywego.

Każde słowo artystyczne, udane, niezależnie od tego, czy jest tradycyjne czy nowe, może być traktowane jako pewien wzór, przepis, dostosowany do okoliczności, do intencji, do określonych

funkcji. Mówiący sam wybierze przepisy, które odpowiadają jego potrzebom i przyswoi je sobie.

Chciałbym teraz wspomnieć o tych „przepisach na intencje", determinujących wybory i funkcje, które trzeba odnaleźć podczas opowiadania. Relacjonowanie, zaświadczanie, odzwierciedlanie, zabawianie, pouczanie, nauczanie, wychowywanie, inicjacja, medytacja, funkcje prawne, polityczne, terapeutyczne. No nareszcie – wymieniłem je i więcej o nich nie wspomnę.

Mówienie o rodzajach jest ważne, po to byśmy je sobie uzmysłowili i żeby pojęcie sztuk słowa żywego było jasne. Oczywiście sztuki słowa żywego nie ograniczają się do tego, co narracyjne. Sztuka narracyjna jest z pewnością najstarsza, a w każdym razie najbardziej rozpowszechniona i popularna, ale istnieją także teatr, retoryka, sztuka wymowy, poetyka, które nawzajem wykorzystują swoje formy.

Opowiadanie zapożycza przecież monologi i sceny dialogowane od sztuk dramatycznych, przemowy i argumentacje od retoryki, inwokacje, lamenty czy modlitwy od poezji.

Wszystkie te rodzaje możemy odnaleźć przemieszane w *Iliadzie* i *Odysei* oraz wielu innych eposach. Sztuki dramatyczne, retoryka i poezja także czerpią ze sztuki narracyjnej – zapożyczają anegdoty, aby uczyć i bawić, opowieści opisowe, żeby osadzić postacie, strukturę, żeby uporządkować przemowę, dramat czy poemat.

Wydaje się, że literatura czy opowiadanie ustne i generalnie sztuki słowa żywego przejawiają się w równym stopniu we wszystkich dziedzinach codziennego życia, jak i w sytuacjach określanych jako artystyczne – a przede wszystkim przy okazjach zgromadzeń ludzkich. Narracje, śpiewy i przemowy wieńczą dobre spotkania. Są symbolem ludzkich relacji. Tak jak w przypadku artystycznych form słowa żywego, miejsca i okazje, w których sztuki słowa żywego są nieodzowne, określane są przez funkcje, które je wywołują.

Sztuka słowa żywego na co dzień

Ciągle obserwujemy, że rodzice uznają za niezbędne opowiadać – jak potrafią – historie, by uczyć swoje dzieci na przykładach, by wtajemniczać je w mowę poprzez gry słowne przekazywane z pokolenia na pokolenie. Podobnie rzecz się ma z nauczycielami w młodszych klasach. Wypełniają oni w ten sposób funkcję edukacyjną i zadanie przekazywania dziedzictwa. Ta praktyka będzie potem kontynuowana w rodzinach, podczas wakacyjnych kolonii i we wszelkich innych relacjach między ludźmi.

W tylu innych codziennych sytuacjach opowiadamy sobie kawały, anegdoty i zabawne historyjki – przy kawie, w pracy, podczas posiłków czy zajęć rekreacyjnych. W ten sposób zaspokajamy potrzebę rozrywki, wspólnego śmiechu, ale także wyrażania w ludyczny sposób problemów osobistych czy społecznych.

W kościele, w świątyni, w meczecie, w synagodze, w miejscach, gdzie dzielimy się modlitwą, przekazywane są opowieści pouczające. W zakonie podczas duchowych rekolekcji czy intelektualnych spotkań opowiada się i rozmawia o przypowieściach religijnych i filozoficznych służących nauczaniu. W pracy opowiadamy przysłowia, bajki, dowcipy, a także opowieści z życia wzięte, które wprowadzają nowicjusza w jego przyszły stan.

Są jeszcze bibliotekarki opowiadające, by wprowadzić dzieci w lekturę, animatorzy społeczni i animatorzy kultury, którzy opowiadają, by wznawiać wspólnotową praktykę. Wreszcie zauważamy

pewną troskę o piękno wymowy w przemowach politycznych, w mowach sądowych, w kazaniach kościelnych, w relacjach dziennikarskich czy argumentacjach handlowych, albo po prostu u kogoś, kto godnie broni jakiejś sprawy.

Można więc uznać, że różne odmiany sztuk słowa żywego są nadal praktykowane w codziennym życiu, we wszystkich warstwach społecznych – podobnie jak to było w społecznościach, które nas poprzedziły – że nie może być inaczej i że ten środek wymiany i krążenia mowy ustanawia główne narzędzie podtrzymywania ciągłości i bezustannego, powszechnego przyswajania sobie na nowo słowa artystycznego. Tak dzieje się wszędzie i w każdym momencie, gdy potrzeba wysłuchania dzieła sztuki słowa żywego jest odczuwana jednocześnie przez tego, który może i chce mówić, i tych, którzy mogą i chcą słuchać.

Kultura wspólna

Równolegle do tej codziennej praktyki istnieje praktyka artystyczna. Oczywiście dokonuje się ona w miejscach służących edukacji, w miejscach publicznych; to słowo – nazwijmy je profesjonalnym czy artystycznym – uprawiane jest podczas staży, warsztatów i wreszcie na scenie.

Na podstawie tego pośpiesznego spisu popularnych form i przejawów praktykowania słowa artystycznego możemy wnioskować, że granica oddzielająca zawodowych artystów opowiadaczy od amatorów jest subtelna i często arbitralna. Jej istnienie zakładałoby, że prawdziwymi artystami są jedynie zawodowi opowiadacze, a rodzice, nauczyciele opowiadający dzieciom, przyjaciele opowiadający między sobą i ci wszyscy, którzy odkrywają Wielką Wymowę w codziennym życiu, artystami nie są. Jest oczywiste, że sztuka – a w szczególności sztuka słowa żywego – nie może istnieć bez akceptacji i zrozumienia przez wszystkich jako sztuka ostatecznie wspólna, dotycząca społeczeństwa w jego całości i w ramach której każdy w takim zakresie, jak tego pragnie, może ją włączyć do swojego życia

Opowiadacz „zawodowy", to znaczy artysta, który angażuje się w sztukę słowa żywego totalnie, staje się dzięki tej solidarności rzecznikiem swojej wspólnoty, jej sztuki i jej języka, odkrywcą i promotorem słów. Jego praktyka przyczynia się i uczestniczy w praktykach innych – byłych, obecnych i przyszłych członków wspólnoty, którzy ze swojej strony „wymyślali, wymyślają i wymyślać będą" dla niego i dla wszystkich.

Podsumujmy: sztuka słowa żywego może i powinna być uprawiana przez każdą osobę, która tego pragnie, a racja jej istnienia leży zarówno po stronie życia codziennego, jak i przedstawień scenicznych.

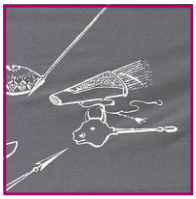
Cechy i funkcje opowiadacza

Na koniec chciałbym zastanowić się nad idealnymi cechami opowiadacza i nad funkcjami, jakie pełni. Opowiadacz potrzebuje wszystkich tych kompetencji, które praktykę słowa żywego czynią niezbędną; tak więc nie jest on tylko opowiadaczem, jest również człowiekiem społecznym, człowiekiem literatury, człowiekiem, który zna język, zna literaturę i sam ją uprawia, jest także człowiekiem niezawodnym. Jest narratorem, wie, czym jest opowiadanie, wie, jak je zbudować. Jest poetą, bo nie da się przez całe życie pracować słowem bez tego pragnienia, które pewnego dnia nas ogarnia, żeby nasza dusza wzbiła się dzięki słowu w niebo.

Jest oratorem, jest człowiekiem teatru, aktorem i reżyserem. A właściwości, które wszyscy powinniśmy posiadać?

Oddech – można być sprinterem lub maratończykiem, ale zawsze potrzebny jest oddech. Serce – to z serca rodzi się zamiar, który jest jednocześnie odpowiedzią na napotkane pytanie, na krzyk. Obecność – bez niej, bez zakorzenienia w niej, nikt nie istnieje; należy być tu i teraz. Głos – niemego opowiadacza trudno sobie wyobrazić. Język, wyobraźnia, wolność, przestrzeń. A jeśli opowiadacz ma wyobraźnię, będzie mieć również pamięć, bo są one tożsame.

I wreszcie opowiadacz potrzebuje innych, bo kiedy jest sam, nie może opowiadać. Dlatego powinien umieć uważnie słuchać innych.



Wnioski

Możemy sobie wytłumaczyć, dlaczego sztuka opowiadania odnajduje dziś uznanie, którego społeczeństwa Zachodu odmawiały jej w ostatnich wiekach za sprawą wszechobecności pisma, stosowanego przeważnie do celów ekonomicznych, politycznych, kolonialnych; za sprawą zanikania zbiorowości wiejskich, społeczności tradycyjnych, poprzez rozłączanie pokoleń, brak nauczania języka mówionego, deprecjację niematerialnego dziedzictwa... Możemy zrozumieć niszczące konsekwencje, które mogła spowodować ta długotrwała obojętność. Możemy wreszcie pojąć, w jak wielkim stopniu kultura słowa żywego jest niezbędna do utrzymania rozwoju danej cywilizacji.

Od kilku dziesięcioleci obserwujemy „odnowę sztuki opowiadania" i sami bierzemy w niej udział, nie do końca może zdając sobie sprawę, że uczestniczymy w przygodzie, która wykracza daleko poza to, przez co i dla czego sami się w nią zaangażowaliśmy, poza to, na co, według naszego rozpoznania, jesteśmy przygotowani.

W ten oto sposób my, kochający słowo żywe, znaleźliśmy się, w imieniu całego społeczeństwa, w roli obrońców dyscypliny, która, po tym jak dawno temu została zaniechana, staje się sztuką do całkowitego odbudowania. I ten wysiłek odbudowania został powierzony nam – którym w większości nieznane są otchłanie semantyki, lingwistyki, fonetyki, gramatyki, etymologii, narratologii, muzykologii, literaturoznawstwa porównawczego, etnologii, filozofii i jeszcze wielu innych dziedzin nauki. Nasza jedyna wiedza i jedyne studia, z których możemy czerpać, wypływają z naszych praktyk. Nasza jedyna pewność, to móc uczestniczyć w celebrowaniu tego wspólnego skarbu, jakim jest słowo żywe. Właśnie ujrzeliśmy, do jakiego stopnia jest nam ono nieodzowne.

Nadaje nam sens. Pozwala stawić czoło upływowi czasu poprzez opowiadanie i poprzez pamięć. Sprawia, że widzimy i wywołujemy przeszłe i przyszłe światy. Sprawia, że ukazuje się nam to, co niewidzialne, zaginione, nieznane, niepojęte, niedostępne, prawdziwe. Łączy nas, wiąże jednych z drugimi. Żywi nas, pozwala wzrastać, pomaga pomagać innym.

Wszystkie te rozważania mogłyby się wydać pompatyczne, gdyby owo zaniedbanie kultury słowa żywego nie groziło zeszpeceniem, zwątpieniem, nieuchronnym zdegradowaniem jakości naszego własnego życia.

Czyż w rzeczywistości nie odczuwamy tej potrzeby Wielkiej Wymowy, aby oddać cześć wszystkim aktom, które składają się na nasze życie?

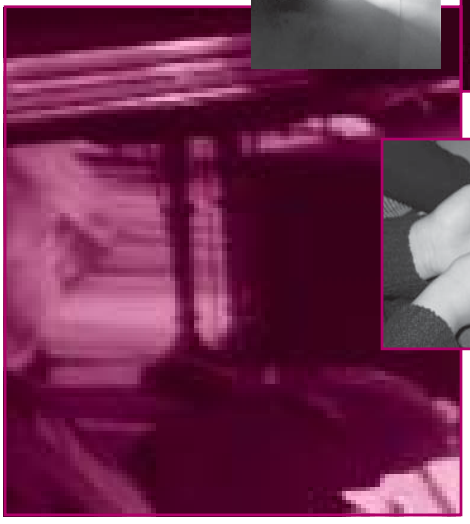
Czyż nie odczuwamy tej potrzeby dzielenia się wspólną myślą z naszymi współczesnymi, naszymi przodkami i naszymi potomkami?

Czyż nie odczuwamy tego dążenia, aby odpowiedzieć, oddać piękno życiu i światu, aby je wyśpiewać w wierszach, w opowieściach, w słowach?

Czyż nie czujemy zagrożenia, że zostaniemy pozbawieni tych prostych władz i stanie się to ograniczeniem naszej wolności, godności, pragnienia piękna, wzrastania, służenia?

Czy trzeba jeszcze mówić o sztukach słowa żywego, aby odnaleźć w sobie uczucie wdzięczności zarówno dla samej sztuki mówienia, jak i względem tych, którzy nam ją przekazali; odszukać poczucie ważności, odpowiedzialności nas jako spadkobierców, poczucie pilnej konieczności; wreszcie i przede wszystkim – błogosławione pragnienie uczestniczenia jeszcze i jeszcze w ciągłym odbudowywaniu tej kruchej budowli, wspaniałej i niezbędnej do życia, jaką jest słowo żywe?

Przeł. Magda Lena Górska

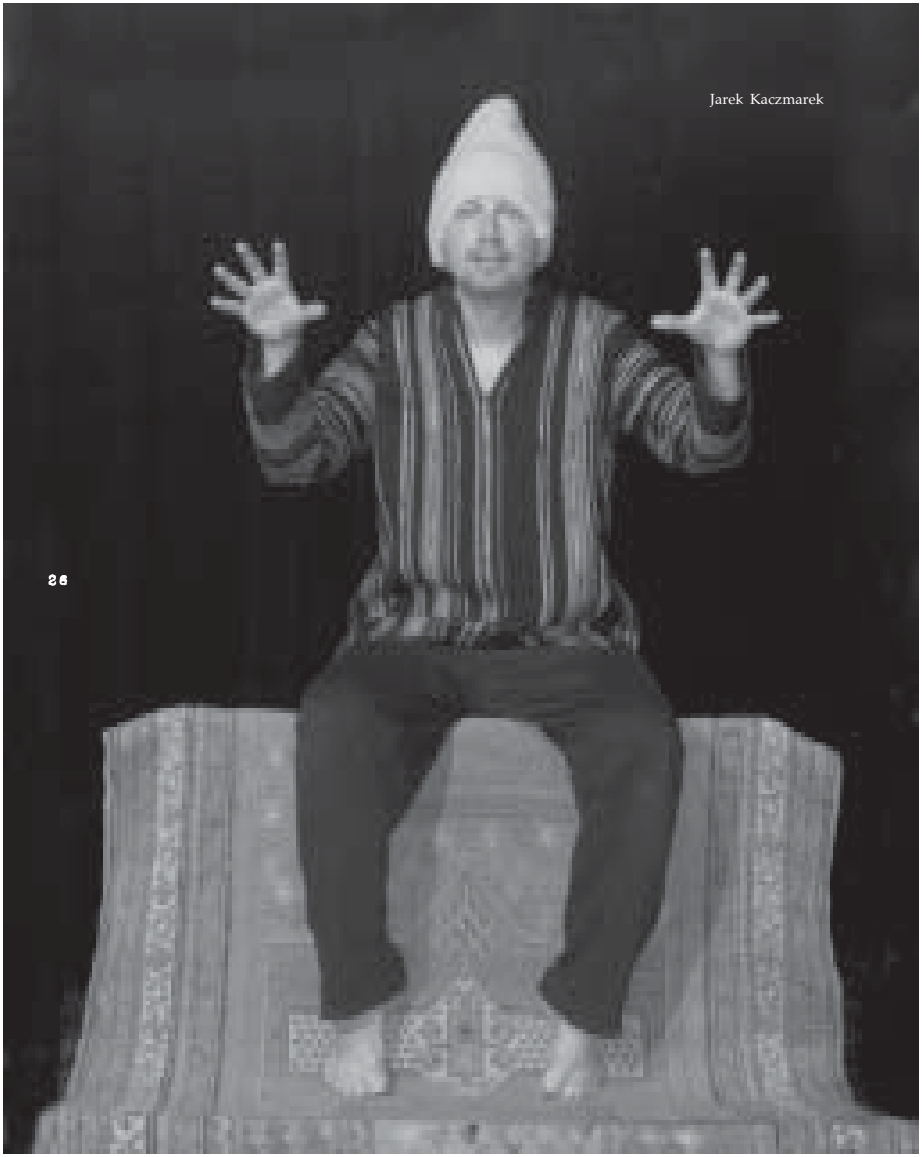


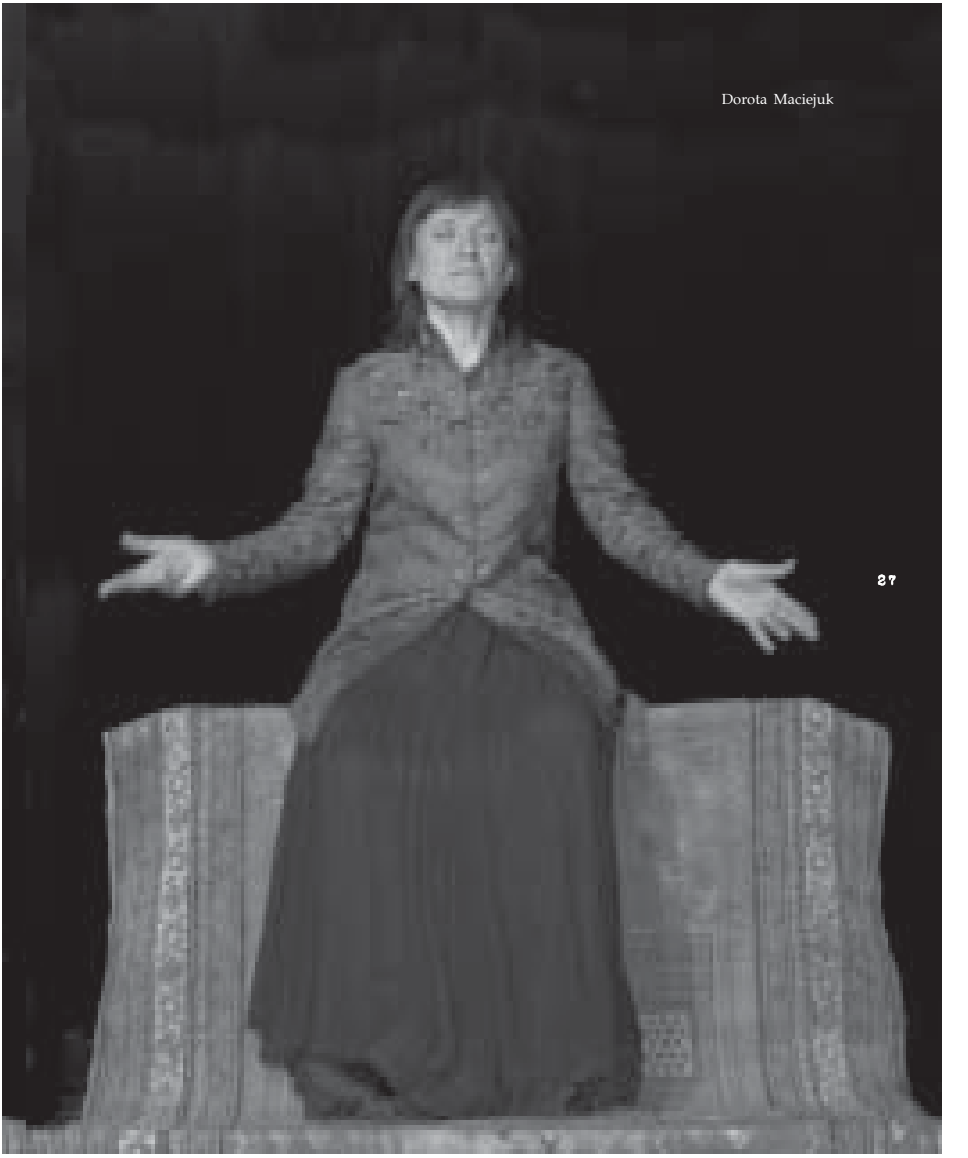
przy_opo.pmd 23 2006-05-15, 12:28

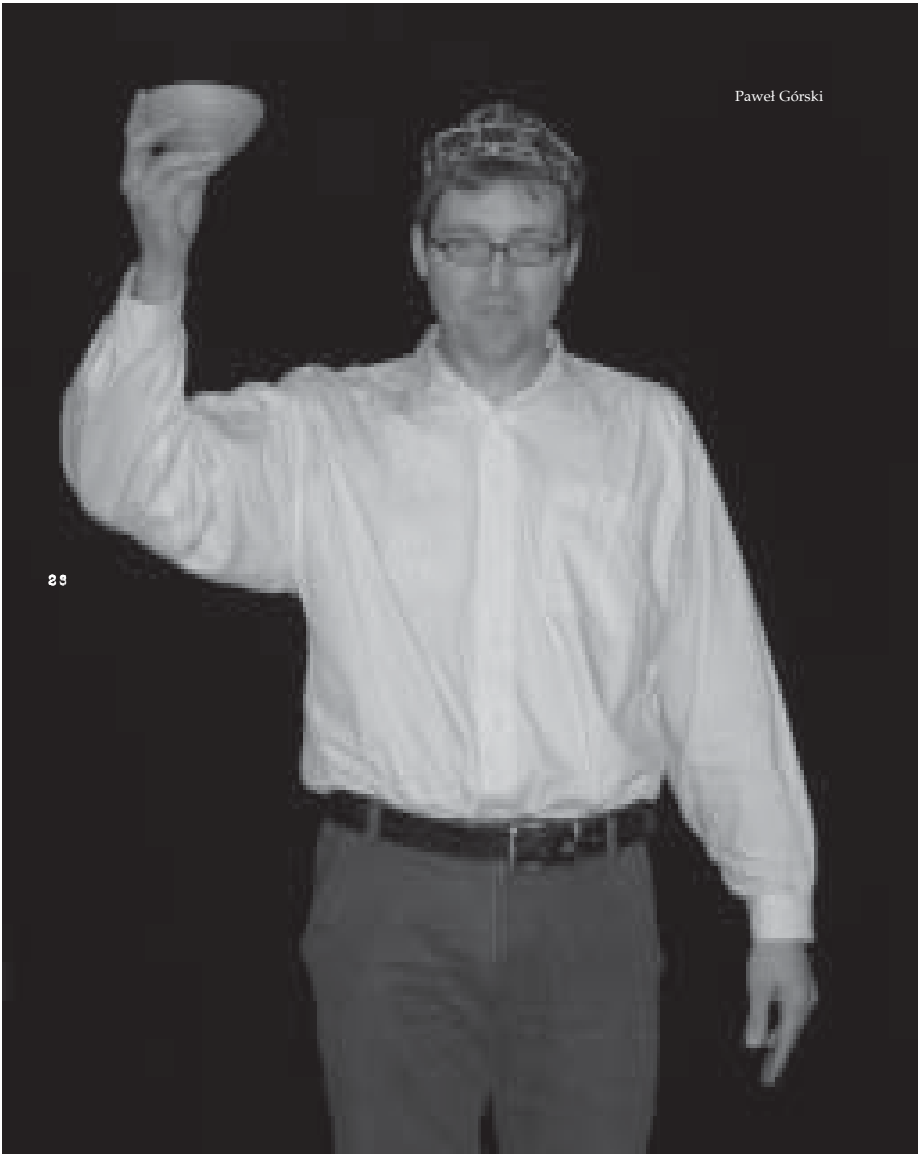
Magda Lena Górska

Beata Frankowska

Agnieszka Ayşen Kaim


Jarek Kaczmarek
26


Dorota Maciejuk
27


Paweł Górski
29

Gosia Litwinowicz

Stowarzyszenie Grupa STUDNIA O.

Stowarzyszenie „Grupa Studnia O.” działa od 1997 roku. Tworzą ją artyści zajmujący się sztuką opowiadania. Prezentowany tutaj tekst jest zapisem doświadczenia opowiadania, metody, którą pracujemy. Nie jest ciągłym tekstem, lecz „alfabetem opowiadania”, przewodnikiem po słowach, które w praktyce opowiadacza uważamy za najważniejsze. Do „alfabetu” dołączamy krótkie opisy zrealizowanych przez nas projektów, z których każdy miał swoją szczególność – czy to ze względu na temat, miejsce, czy wybraną metodę pracy.
„Hasła” nie powstały jako pisane teksty – pracując nad książką, spotykaliśmy się, żeby rozmawiać – z zapisu tych rozmów została wydobyta ich esencja, to, co wydaje się najklarowniejsze i najważniejsze. Rozmowy z nami prowadzili dr Mateusz Kanabrodzki i mgr Nicole Dołowy z Instytutu Kultury Polskiej UW – i w tym miejscu składamy im serdeczne podziękowania za poświęcone nam czas i uwagę.

W tekście obecność rozmówców zaznaczono inicjałami:
Mateusz Kanabrodzki – **MK**
Nicole Dołowy – **ND**

Członkowie „Grupy Studnia O.”:
Paweł Górski – **PG**
Magda Lena Górska – **MLG**
Beata Frankowska – **BF**
Jarek Kaczmarek – **JK**
Agnieszka Ayşen Kaim – **AAK**
Gosia Litwinowicz – **GL**
Dorota Maciejuk – **DM**

Więcej: **www.studnia.org**

PRZYJEMNOŚCI OPOWIADANIA

DOŚWIADCZENIE

MK: *Chciałbym zapytać, czym jest dla was doświadczenie opowiadania teraz i w jaki sposób ono się w czasie zmieniało? Czy zmieniało się wasze rozumienie tego doświadczenia? Czy taka refleksja, autorefleksja towarzyszy waszej pracy od początku i czy to doświadczenie ma swoją dynamikę, rozwija się?*

Gosia Litwinowicz

GL: To, co jest mi bliskie, to praktyka, która nie polega na tym, że ktoś wychodzi na scenę, na podwyższenie, opowiada to, co ma do opowiedzenia, a potem ludzie biją mu brawo. Dla mnie opowiadanie nie jest budowaniem sytuacji scenicznej, tylko pewnym rodzajem sytuacji międzyludzkiej. Jej idealną realizacją jest moment, w którym ludzie zaczynają opowiadać swoje historie, odwołujące się np. do baśni, od której opowiadacz zaczął, do motywu, który w trakcie opowiadania został podany. Dla mnie to jest sedno. Nie taki rodzaj artystycznego doświadczania czy dostarczania komukolwiek przeżycia estetycznego, tylko gatunek łagodnej prowokacji, która w bezpieczny sposób daje ludziom możliwość mówienia o sobie.

Magda Lena Górska

MLG: To jest jedna ze ścieżek i bardzo ją szanuję. Również dla mnie doświadczenie, o którym mówi Gosia, jest bardzo ważne. Ale to, czym ja się obecnie zajmuję i w jaką stronę chcę dalej iść, to jednak sytuacja sceniczna. Jest więc w naszym podejściu do opowiadania istotna różnica. Naturalnie, ta bezpośrednia relacja ze słuchaczem jest sprawą podstawową, to jeden z czynników odróżniających sztukę opowiadania od teatru i sceniczną obecność opowiadacza od obecności aktora. Opowiadasz historię, tę, która jest w tobie, która rozgrywa się przed twoimi oczami, ale słuchacz konkretyzuje ją na swój własny sposób. Wszystko, co mówisz, odwołuje się przecież do jego własnego doświadczenia i do jego wyobraźni. To, że się w ludziach wywołuje historie, jest dla mnie istotą praktyki opowiadania. Wcale nie znaczy to jednak, że te wywołane historie czy

Pawel Górski

obrazy muszą zostać wyartykułowane podczas wieczoru opowieści. Idealnie, jeśli występ opowiadacza staje się rodzajem inicjacji, coś w ludziach odblokowuje, rozbudza tęsknotę za słuchaniem i opowiadaniem. Potem ta tęsknota może się realizować w rozmowach po spotkaniu albo w dzieleniu się historiami już w domu, niekoniecznie na forum podczas widowiska. Jeśli historia jest pięknie, konsekwentnie opowiedziana, zapada nam w serce tak głęboko, że nasza pamięć nawet po latach będzie w stanie ją wydobyć. Ale żeby tak opowiadać, trzeba solidnie pracować nad konstruowaniem historii, nad wyobraźnią, obecnością, nad głosem, słowem, nad warsztatem opowiadacza.

MK: *Gosia powiedziała o powodzie opowiadania – że opowiadanie jest narzędziem do stwarzania sytuacji międzyludzkiej. Moglibyśmy skupić się na tym, na czym polega ta sytuacja międzyludzka budowana za pomocą opowiadania. Magda kładzie nacisk na wymiar artystyczny, ale powód jest taki sam.*

MLG: Tak, zdecydowanie tak, ale Gosia – i to widać w jej pracy – konsekwentnie wkomponowuje sytuację wymiany opowieści w widowisko. Zwykle wygląda to w ten sposób, że po wysłuchaniu naszych historii, ludzie zapraszani są do opowiadania swoich, czasem fragmentów, obrazów – na zasadzie takiej czy innej gry narracyjnej. W ten sposób mówimy im: słuchajcie, wy też możecie opowiadać. To jest bardzo fajne, ale dla mnie to nie jest niezbędny składnik wieczoru opowieści i nie w tym tkwi istota sztuki opowiadania.

Miałam we Francji możliwość konfrontacji z wieloma zawodowymi opowiadaczami, wywodzącymi się z różnych kultur, którzy z reguły występowali na takiej czy innej scenie. Na początku ta sceniczność opowiadania bardzo mnie drażniła. Drażniła mnie, bo sądziłam, że istotą opowiadania jest siedzenie w kręgu, brak rampy, brak scenariusza, brak podziału na opowiadających i słuchaczy, to, że każdy może opowiadać, że nie wiadomo, jak się sytuacja rozwinie... Ale za każdym razem, kiedy pojawiał się naprawdę dobry opowiadacz, mistrz swojej sztuki, ta sceniczność przestawała mi przeszkadzać, rozpływała się gdzieś, znikała. Jeśli ktoś umie tak opowiadać, że w jego słowach słyszysz swoją własną historię, masz wizje, przychodzą do ciebie obrazy, które cię poruszają, odczuwasz piękno języka, zapadają ci w pamięć całe frazy, to on może siedzieć nawet na wieży Eiffla, a i tak dystans między wami znika. Wtedy niekoniecznie odczuwasz potrzebę, by samemu natychmiast też coś opowiedzieć. Zresztą żeby nie szukać zbyt daleko, odwołam się do jednego z naszych widowisk narracyjnych – „Oceanu opowieści". Jego częścią były historie, a właściwie ich początki, pisane przez widzów. Jeden z nich powiedział mi później, że było to bardzo trudne zadanie, bo co można napisać, tu i teraz, po wysłuchaniu opowieści, za którymi stoi ileś tam godzin, miesięcy czy nawet lat pracy. Ja myślę, że samo słuchanie jest twórcze – i wielu widzom nie potrzeba już niczego więcej, żeby się zrealizować. Zwłaszcza, że dobre słuchanie też jest w gruncie rzeczy wysiłkiem artystycznym. Nie ma przecież opowiadania bez słuchania.

JK: Wróciłbym jeszcze do sytuacji opowiadania. Jednak wydaje mi się, że jako grupa Studnia broniliśmy się długo przed opowiadaniem. Punktem wyjścia dla nas była sytuacja fermentu myśli, niepokoju związanego z tym, że w czasie studiów, wyjazdów artystycznych, warsztatów i po powrocie do Warszawy odczuwaliśmy potrzebę działania, jakiejś aktywności twórczej. I ona się przejawiała poprzez uprawianie muzyki, spotkania, wieczory śpiewania. Ważne było poszukiwanie takiej formy realizowania się, ekspresji artystycznej „tu i teraz". Moja ścieżka była taka: kiedyś zajmowałem się pisaniem – wierszy, opowiadań. Doświadczenie pisania wiąże się z nieustannym doświadczeniem braku spełnienia, a to jest przecież związane z niemożliwością bezpośredniego kontaktu z odbiorcą. Pisze się wiersze, opowiadania i można to wydać, komuś dać, ktoś to sobie przeczyta i tyle. Wkłada się ogromną energię, a nie ma takiej radości wynikającej z osobistego spotkania. Nie ma nic bardziej beznadziejnego niż wieczór autorski.

Jarek Kaczmarek

Drugim etapem była dla mnie muzyka. Coś wymyślasz, masz pomysł muzyczny, dzielisz się z zespołem, jest dialog, jest sytuacja żywa, występ, koncert, ale ta sytuacja też daje to niespełnienie, gdyż gra się na sprzęcie, to już jest bariera. Do tego dochodzą doświadczenia związane z tym, że masz jakieś pasje, zainteresowania, chcesz się nimi dzielić. Sytuacja opowiadania wypływa z poszukiwania przyjemności, daje największą radość. Stwarza sytuację bezpośredniego kontaktu, niezależnie o tego, czy będzie ona miała charakter spotkania służącego wymianie myśli, czy będzie wydarzeniem artystycznym. Sztuka opowiadania stwarza sytuację najbardziej bezpośredniego kontaktu z publicznością. Opowiadanie pozwala na zbudowania niezwykłej intensywności takiego spotkania.

BF: Kiedy wspominam początki naszej wspólnej działalności, na przykład *Diabolusa*, to mam wrażenie, że wszyscy dążyliśmy wtedy do czegoś podobnego – chodziło o stworzenie takiej sytuacji, podczas której dochodzi do ciekawej rozmowy, wymiany doświadczeń. Opowieść nie była wówczas czymś zamkniętym, skoncentrowanym na sobie aktem artystycznym, lecz rodzajem trampoliny, wstępem, zaproszeniem do dialogu. Ale dialogu o tyle specyficznego, że język, który proponowaliśmy, był językiem narracji, obrazów, wyobrażeń, emocji. Ta formuła jest ciągle bardzo nośna w naszej pracy warsztatowej ze studentami czy podczas zajęć prowadzonych na Zamku Królewskim. Kiedy dziś próbuję sobie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego opowiadam, to odpowiedź przychodzi taka, że jest to forma, w której najpełniej udaje mi się wyrazić swoje osobiste doświadczenie. Opowiadam przede wszystkim takie historie, które z jakiegoś powodu są mi bliskie, mocno we mnie rezonują. To jest kontakt intymny. Czuję, że wyrażam coś bardzo osobistego, własnego, ale robię to przez medium historii, którą opowiadam w trzeciej osobie. Opowiadam na przykład baśń o dziewczynce, która wskakuje do studni i spotyka Panią Zimę – i na jakimś poziomie jest to opowieść o mnie samej, bo kiedy byłam małą dziewczynką, uwielbiałam tę baśń i często wyobrażałam sobie (do dzisiaj zresztą to robię), że sama wskakuję do studni. Albo kiedy opowiadam lapońską baśń o kobiecie-foce, która straciła swoją skórę, to w jakimś sensie opowiadam o swoim doświadczeniu utraty „skóry", bycia bez skóry, i bolesnych tego konsekwencjach. Ostatnio próbuję też opowiadać osobiste historie, tak

Beata Frankowska

jakbym opowiadała baśń, baśń swojego życia. Na przykład historię o dwóch kuzynkach, które po kryjomu chodziły na strych w domu ich babci i z wypiekami na twarzy malowały na czerwono figurę Matki Boskiej... Starałam nadać się tej opowieści strukturę baśni, z jej powtarzalnością, refrenami, zaśpiewami. I stało sie tak, żę podczas jednego ze spotkań słuchacze, w tym dzieci, zaczęli moją historię opowiadać ze mną, powtarzając formułę. To są najpiękniejsze momenty w życiu opowiadacza – gdy osobiste spotyka się z publicznym. Mam poczucie, że dopiero wtedy, gdy te dwa bieguny – bycie w kontakcie z sobą i bycie w kontakcie ze słuchaczami – zbiegają się, opowieść jest pełna, żywa, prawdziwa.

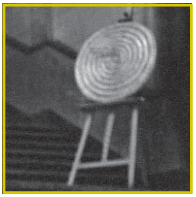
Agneszka Aysen Kaim, Magda Lena Górska, Ania Wesołowska

AAK: Proces budowania opowieści z doświadczeń jest dla mnie bardzo frapujący. Jak doświadczenie, którego jesteśmy naocznym świadkiem, staje się nagle opowieścią? Im dłużej uczę się i uczę tureckiego, im częściej bywam w Turcji, tym bardziej zdaję sobie sprawę, że jest to kultura oralna. W Turcji opowiada się i mówi więcej, niż czyta, turecki nie jest tak atrakcyjny w piśmie jak w mowie. Poczytność gazet jest bardzo niska i właściwie wszystkie doświadczenia życiowe, wszystkie konflikty, sprawy międzyludzkie są omawiane w różnych konfiguracjach, z różną intensywnością w zależności od miejsca, słuchacza czy rozmówcy. Coś, co mogłabym nazwać ustnością świadectwa życia i czego najbardziej doświadczyłam w Turcji, jest w dużym stopniu związane ze specyfiką języka tureckiego. Oparty na harmonii samogłosek, daje wiele odcieni melodycznych, co sprzyja opowiadaniu, choć jednocześnie z racji logicznej powtarzalności pewnych struktur może wydać się monotonny.

Poza eposami, baśniami, legendami interesuje mnie bieżąca chwila przemieniona w opowieść. Wysłuchiwanie relacji z czyichś doświadczeń i przeżyć, które komuś z obcej kultury mogą wydać się abstrakcyjne, jest dla mnie właściwie świetnym materiałem do opowieści. Jestem święcie przekonana o tym, że każdy z nas ma swoją opowieść. Zresztą czasem wydaje mi się, że moja wiedza o Turcji to bardziej zbiór różnych ludzkich historii, opowieści o życiu niż etnograficzna znajomość konkretnych regionów. Na przykład z mojej wyprawy nad Morze Czarne, zamiast fotek zabytków, przywiozłam zdjęcia i opowieści starych kobiet zbierających chrust na połoninach. Kiedy wspominam tę wyprawę, przypomina mi się przede wszystkim ich „pogodne biadolenie" i gościnność.

DM: Minęło już dziesięć lat, odkąd spotkaliśmy się po raz pierwszy. Zaczęło się od wspólnego muzykowania, spontanicznego – każdy coś przynosił, pieśni litewskie, polskie, ukraińskie, tureckie... I dopiero teraz uświadomiłam sobie, że pieśni, które wtedy śpiewaliśmy, to już były małe opowieści.

Zacząć opowiadać było dla mnie czymś bardzo trudnym. Do tej pory jest to trudne. Bo moim pierwszym doświadczeniem była pantomima, język ciała. Mówić ciałem, wyrażać wszystko, wszystkie obrazy i wszystkie emocje bez użycia słowa – to jest mój warsztat i nadal w mojej pracy do tego się odwołuję. Ciało jest takim instrumentem, który cały czas trzeba stroić. Ciało musi współgrać z każdym wypowiadanym słowem. To jest moja droga do opowieści. Trzeba być w historii całym ciałem, żeby móc ją przekonująco opowiedzieć i porwać za sobą słuchaczy, by zanurzyli się w jej świat.



Alternatywa

JK: Moja teza jest taka, że sztuka opowiadania sytuuje się dziś w kręgach kultury alternatywnej i kontrkultury. Jedną z cech współczesności jest unieruchamianie konsumentów masowej kultury. Ceną za korzystanie z dobrodziejstw rozwijającej się technologii mediów jest fizyczna bierność, cielesna izolacja, zamknięcie w pudełku indywidualnej wyobraźni, bombardowanej zestawem masowych wizerunków i newsów. Idealnym odbiorcą w kulturze masowej jest widz wtłoczony w wygodny fotel. Kultura miejska jest kulturą siedzącego anonima. Można poczuć to w zatłoczonym autobusie, gdzie każdy pasażer czyni wszystko, by zająć jak najwygodniejszą pozycję, odizolować się od innych i zapaść w indywidualny trans.

Pewnego razu do autobusu, którym jechałem przez Nowy Świat, wsiadł cygański grajek – umorusany kilkulatek z akordeonem. Zwykle tego rodzaju żebracze występy kwitowane są zimną obojętnością. Chłopiec grał jednak z takim zacięciem i pasją, że na chwilę zdołał zerwać maski z twarzy kilku pasażerów. Ludzie zaczęli się uśmiechać – do samych siebie i innych. Na czas przejazdu jednego przystanku grajek odmienił mikrokosmos autobusu. Podobną rolę w przestrzeni miasta może spełniać opowiadacz…

Sytuacja opowiadania burzy sztywny układ scena i widownia. Tworzy rodzaj wspólnoty, w którym możliwa jest zmiana ról. Opowiadana historia często staje się pretekstem do przywołania indywidualnych opowieści, zmienia widza – biernego uczestnika wydarzeń – w ich współtwórcę. Paradoksem współczesności jest to, że „wymiana myśli" podczas bezpośredniego spotkania większej grupy osób stała się dziś czymś niezwykle rzadkim, niemal jak zebranie loży masońskiej. W tym sensie ma wymiar obywatelski czy też społeczny. Wieczory opowieści są współczesnym odpowiednikiem „nocnych Polaków rozmów". Są przejawem wolności wyobraźni i swobody bezpośredniej komunikacji, które, paradoksalnie, w świecie wyznającym ideały demokracji są wypierane poza ramy codziennego życia.

W tym kontekście opowiadacz jest buntownikiem. Kolejny paradoks – kontrkultura jeszcze nie tak dawno kojarzyła się z otwartym eksponowaniem buntu, agresją przekazu w stylu punkrockowej muzyki. Okazuje się jednak, że coś tak subtelnego jak opowiadanie historii we współczesnych realiach nabiera znamion kulturowej rewolty.

PROJEKT
DIABOLUS IN MUSICA

Formuła spotkania nawiązywała do tradycji greckiego sympozjonu, czyli uczty, podczas której dyskusji towarzyszą pieśni i muzyka, jedzenie i toasty, opowieści i elementy teatralne. Naszym celem było wywołanie żywiołu *agonu* – twórczego sporu zaproszonych gości-specjalistów wokół wątków „diabelskich" w muzyce starożytnej i średniowiecznej. Przy jednym stole spotkali się historyk idei, filozof i antropolog kultury, muzyk, muzykolog i muzykoterapeuta.

Rozmowa dotyczyła m.in. starożytnego sporu teoretyków i praktyków muzyki, ambiwalencji przeżycia muzycznego w średniowiecznej teologii, zjawiska „kuszenia muzycznego" i zakazanych dysonansów w muzyce średniowiecznej, motywów statku szaleńców i piekła muzykantów w średniowiecznej ikonografii, starożytnych kultów opętania i tradycji leczenia muzyką.

Podczas spotkania wykorzystywaliśmy formuły biesiadne, zaczerpnięte m.in. z *Biesiady* Ksenofonta, *Uczty* Platona, romansów średniowiecznych z kręgu *Opowieści Okrągłego Stołu* i z *Gargantui i Pantagruela* Rabelais'go. Te „ustne cytaty" służyły do wywoływania kolejnych tematów dyskusji i prezentacji uczetników, ale także komentowały drobne wydarzenia podczas uczty, takie jak nagłe milczenie, gwałtowny spór czy wejście spóźnionego gościa, uzasadniały zmianę nastroju i spajały poszczególne części spotkania. Proponowane wątki i tematy ilustrowalismy zrytmizowanymi sentencjami łacińskimi takich teoretyków muzyki, jak Guido z Arezzo, Tomasz z Akwinu i Boecjusz. Szczególną uwagę zwracaliśmy na toasty, które miały podkreślać ważne momenty w dramaturgii uczty. Każdej nowej potrawie towarzyszył komentarz, nawiązujący do starożytnej lub średniowiecznej tradycji (podaliśmy m.in. potrawkę Pitagorasa).

Inspirując się motywami ikonograficznymi z malarstwa Petera Breugela, wykorzystywaliśmy w naszych opowieściach i w samym przebiegu spotkania gry i zabawy dziecięce, wprowadzające w temat karnawału, świata na opak, średniowiecznych błaznów i szaleńców.

Projekt tworzyli wszyscy członkowie Grupy Studnia O.

STÓŁ: RYBA BEZ RYBY

Ten cudowny przepis uratował nas, kiedy w czasie średniowiecznej części „Diabolusa" trzeba było podać na stół symbol chrześcijaństwa, a nie mieliśmy pieniędzy na prawdziwą rybę. To naprawdę działa! Nikt się nie poznał. A do tego jest bardzo zdrowe.

1 kg płatków owsianych, 5 cebul, 2 jajka, 0,5 kg bułki tartej, masło, sól i pieprz. Płatki ugotować i przestudzić. Cebulę posiekać i połączyć z płatkami, dodając bułkę tartą i jajka. Wyrobić na jednolitą masę, przyprawić. Z masy formować kotleciki – koniecznie w kształcie rybek. Obtoczyć w bułce i smażyć na maśle na złocisty kolor.

Opracował **PG**

Bajki

DM: Odkąd pamiętam, uwielbiałam bajki. Gdy było ciemno i pojawiał się głos, to było takie kojące, piękne. Myślę, że każdy z nas szuka takiego ukojenia w baśni. Że zostawia się to, co niepokojące; bajka jest bardzo bezpieczna, można się naprawdę zanurzyć we wszystkich oceanach, wejść na każdą górę, można się bardzo bać, ale wiadomo, że nic złego się nie stanie. W tym tkwi jakiś niezwykły urok.

JK: Opowiadanie dotyka rzeczywistości dzieciństwa, tej wspólnej wyobraźni i wrażliwości. Może właśnie dlatego sytuacja opowiadania stwarza szczególnego rodzaju intymność odbioru, przywołuje pewien rodzaj uwagi, tęsknoty za wrażliwością, na którą człowiek we współczesnym świecie nie może znaleźć miejsca.

GŁ: Bardzo ważne jest to, że bajka daje poczucie bezpieczeństwa. I temu, kto opowiada, i temu, kto słucha, i chyba tak jest, że myśmy we wszystkich rzeczach i projektach opowiadali takie historie, które ostatecznie były kojące. Nawet jeśli w czasie widowisk zdarzały nam się sytuacje kryzysowe, nieprzewidywalne, takie, które mogły kogoś dotknąć czy zranić. Nie mam na myśli tego, że „wszystko dobre, co się dobrze kończy", i najlepiej jest wtedy, jak się napłaczemy, „naboimy", a koniec i tak jest szczęśliwy. Raczej to, że dzięki swojej wewnętrznej spójności bajki dają poczucie, że świat jest jakoś urządzony. Nawet jeśli to urządzenie nie do końca nam się podoba – jest mniej przerażające niż poczucie chaosu, z którym nie można przecież zrobić zupełnie nic.

MLG: To prawda, opowiadamy historie kojące, chociaż nie zawsze. Opowiadam *Szczurołapa*, którego w żadnym wypadku nie można uznać za historią kojącą. Wychodzenie z taką historią do słuchacza powoduje dyskomfort. Nie jest to zresztą baśń, ale legenda, co tym bardziej przeraża, bo pobrzmiewają w niej echa pewnego faktu historycznego. Opowieść kończy się potwornym dysonansem: rozgniewany na mieszkańców Hameln muzykant-szczurołap wabi i wyprowadza z miasta wszystkie dzieci, udając się z nimi w tym samym kierunku, w którym wcześniej zniknął ze

szczurami. Istnieją złagodzone wersje tej historii, które próbują zagłuszyć ten straszny wydźwięk finału, mówiąc, że dzieci zamieszkały w szczęśliwej krainie, ale brzmi to tak fałszywie, że wrażenie dysonansu jedynie się pogłębia.

Konrad Wallenrod, nad którym od pewnego czasu pracuję, także nie jest historią kojącą. To historia prowokująca. Bo można też opowiadać, żeby ludzi obudzić, potrząsnąć nimi, sprowokować. Tego mi zawsze brakowało w naszej pracy. Wydaje mi się, że bywamy zbyt mili, za grzeczni, że nasi słuchacze rozpływają się w ciepłej, przyjaznej atmosferze, że trochę ich usypiamy. To dobrze, ale czasem trzeba też stawiać pytania ostre, otwarte, niewygodne, takie, na które nie da się odpowiedzieć.

Co do przyjemności odczuwania kontrolowanego lęku, napięcia, konfrontowania się z niebezpieczeństwem i z takimi wyzwaniami, z jakimi nie możemy się spotkać w życiu, a jakich dostarczają nam baśnie – zgadzam się całkowicie. Cudowna jest ta możliwość wykraczania – dzięki opowieści – poza własne doświadczenie. Tak jak w *Wybrańcu* Tomasza Manna, kiedy narrator – klasztorny skryba opisuje, jak bohaterowie upajają się piwem z korzeniami albo winem miłości, którego on sam „nigdy nie próbował, ale je z przyjemnością przez ich gardziele przesącza. Często bywa opowieść substytucją jeno owych uciech, jakich sami się pozbawiamy lub jakich niebo nam odmawia".

przy_opo.pmd 40 2006-05-15, 12:28

PROJEKT
DEPARTAMENT POSZUKIWAŃ ROZKOSZY DOSKONAŁEJ i inne bajki (nie dla dzieci)

„Departament poszukiwań" to autorski projekt Jarka Kaczmarka – wieczór bajek i opowieści, które w zabawny i zaskakujący sposób łączą znane motywy literackie z tematem erotyki i realiami współczesności.

Jest to przykład *literatury opowiadanej* – proces powstawania opowieści przebiegał równolegle w formie pisanej i ustnej. Niektóre bajki były najpierw opowiadane, inne powstawały pierwotnie na papierze. Opowiadanie wpływało na formę pisaną i odwrotnie. Projektowi towarzyszą pytania – jak blisko literatura może spotkać się ze sztuką opowiadania. Czy możliwe jest wypracowanie języka wypowiedzi, który zachowywałby tę samą moc i intensywność jako opowieść i książka?

Bajki erotyczne nawiązują do tradycji opowieści kawiarnianych z czasów, gdy w miejscach spotkań przy kawie i herbacie kwitło życie artystyczne i intelektualne. Wieczory opowieści odbywają się najczęściej w kameralnych miejscach – w kawiarniach artystycznych, których właściciele są otwarci na oryginalne pomysły i działania. Takich miejsc powstaje coraz więcej w Warszawie i innych miastach…

Wybór tematu erotyki jest świadomą prowokacją. Chęć opowiadania autorskich historii wymaga zawsze znalezienia wspólnego horyzontu wyobraźni ze słuchaczami. Niegdyś tę funkcję spełniały mity. Dziś mitologia została zastąpiona przez gwiazdy i współczesnych herosów kreowanych przez media. Ta rzeczywistość ma swoją formę „opowiadania", jaką jest *talk show*. A jednak istnieje coś, co obecnie odgrywa rolę jak gdyby mitycznego uniwersum – tym czymś jest erotyka. Paradoksalnie ten temat obecny jest wszędzie, a zarazem tak rzadko bywa przedmiotem ciekawej, oryginalnej rozmowy czy opowieści.

Wieczór Opowieści ma najprostszą możliwą formę. Opowiadacz i słuchacze. Bez wspomagania słowa muzyką czy scenografią. „Dawno dawno temu był sobie książę, który bardzo chciał pojąć za żonę prawdziwą księżniczkę…"

PROJEKT
ANDERSEN

Baśnie Andersena wydają się najbardziej naturalnym repertuarem opowiadacza, zwłaszcza tego, który chce opowiadać dzieciom. Kiedy do nich sięgamy, nie po to, by je po cichu czytać, kontemplując urodę literackiego tekstu, ale po to, by je wypowiedzieć, okazuje się, że język Andersena jest właśnie językiem pisma, tekstu, który ogląda się sam na siebie i sam ze sobą rozmawia. To, co przyjemne w czytaniu, w opowiadaniu staje się dłużyzną, która zwodzi opowiadacza, a słuchacza nudzi.

Świat tych historii jest jednak poruszający i bliski, podobnie jak wszyscy ci nieprzystający do naszych czasów bohaterowie-nieudacznicy, których przygody rzadko kończą się dobrze, a perspektywa pocieszenia jest bardzo wątła. Baśnie, które opowiadamy w przedszkolach i szkołach, są raczej „mikrokosmosem" Andersenowskim niż odtworzeniem któregokolwiek z zapisanych tekstów. Oto syn kupca podróżuje latającym kufrem, a gdy ma opowiedzieć rodzicom narzeczonej historie zabawne i moralne, cóż opowiada? Bajkę o ziarenkach groszku, z których jedno wpada przez okno królewskiego pałacu… Tego, do którego pewnej burzliwej nocy zastuka księżniczka; inne zaś nasionko wyrasta, niosąc pocieszenie małej chorej dziewczynce. Andersenowska fascynacja światem przedmiotów udzieliła się i nam – szukamy w tych historiach różnych punktów widzenia – zadając sobie pytanie: jak tę historię widzi imbryk? Jak wygląda ona z punktu widzenia maleńkiego ziarenka? Jak tę samą historię opowiedziałby kubek, a jak filiżanka z cienkiej porcelany?

Szukamy też do tych opowieści pieśni i muzyki – niekoniecznie z XIX-wiecznej Danii, ale takich, które pomagają nam rozświetlić i udźwięcznić opowiadane historie. A potem… Każdy zabiera do domu jedno ziarenko groszku. Jakie historie z nich wyrosną?

Projekt
Beaty Frankowskiej
i **Gosi Litwinowicz**

Gra na tradycyjnych instrumentach
Sebastian Wielądek

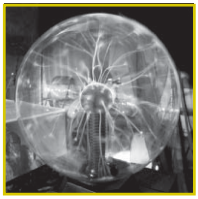
Ciało

MLG: Zawsze było ważne we wspólnej rozgrzewce na sali pod kierunkiem Doroty to, co mówiła: „Róbcie to tak, żeby to was kosztowało". Kiedy się robi kulę w dłoniach, musi się pojawić to napięcie, które by się pojawiło, gdyby była rzeczywista kula. I to jest świetne doświadczenie dla opowiadacza, bo pozwala ożywić wszystko, co ma się tylko w głowie – właśnie przez somatyczny impuls. Językiem łatwo się miele, a praca ciałem jednak bardziej kosztuje. Słowa się używa w różnych sytuacjach, ale jego używanie na ogół mniej nas angażuje niż posługiwanie się językiem ciała. Słowo jest bardziej elastyczne, bez wysiłku można powiedzieć wszystko, ale jeśli ma się coś pokazać ciałem – rzecz wymaga wysiłku, ale i pewnej ekonomii. To jest w ogóle bardzo dobre ćwiczenie dla każdego – opowiedzieć swoją historię ciałem, nawet jeśli nieudolnie. Wtedy okazuje się, że zostaje tylko to, co najważniejsze w opowieści, jej szkielet – nie można przecież subtelnych przymiotników opowiedzieć ciałem.

DM: W czasie pracy z ciałem uświadamiam sobie, jak wiele mamy prywatnych gestów, jak są one nieuświadomione i – niepotrzebne. Poprawianie włosów, okularów, ktoś się drapie w ucho… To są często nieintencjonalne gesty, świadczące o zdenerwowaniu – ktoś nie może opanować bębnienia palcami albo ruszania stopą. Nie zdajemy sobie często z tego sprawy, a widz zatrzymuje na nich swoją uwagę – po co mu to?

Żeby uwolnić wyobraźnię – trzeba ruszyć ciałem. Kiedy pracuję nad historią – ścieżkę słów mam w głowie, a opowiadam ciałem.

Bardzo mi pomaga doświadczenie pantomimy – tu, żeby coś powiedzieć, trzeba wszystko uwewnętrznić. Trzeba być chusteczką, balonikiem, drzewem, wszystkimi przedmiotami, mieć swój ciężar, uginać się pod wpływem wiatru, być napełnionym wodą albo winem. Tutaj pantomima pomaga, bo wszystko to uświadamia. Czasami stoisz w miejscu i nie wiesz, co dalej, i wtedy właśnie trzeba się ruszyć, szukać – ciałem, oddechem, głosem, przewracać się, bawić. Bardzo ważny jest też partner, pojawia się wtedy relacja, dialog.



Czas

GZ: Kiedy wieczór opowieści jest udany, a kiedy jest nieudany, od czego to zależy?

To strasznie trudne pytanie – pytanie o tajemnicę. *Wieczór opowieści* czy *widowisko narracyjne* to nie jest zaklęcie, które działa w ten sposób, że skoro ludzie planują tak spędzić wieczór, to są od razu inaczej nastawieni, udziela się im świąteczny nastrój, zwalniają obroty. Zatrzymanie pędzącego czasu jest potwornie ciężką pracą. Czasami się udaje, czasami nie. Mamy za sobą wiele udanych doświadczeń – kończymy opowieści, a ludzie nie chcą wychodzić, chcą rozmawiać, zostać. Czasami jednak jest tak, że wydarzenie kończy się ciszą, wszyscy wiedzą, która jest godzina (co gorsza, wiedzieli to przez cały wieczór), wysłuchali, nawet się podobało, ale od razu idą do domu. Od czego to zależy? To jest bardzo ciekawe i na pewno nie jest tak, że zaproszenie na wieczór opowieści działa jak czar, że czas się zatrzymuje, zmieniają się nastroje.

MG: To pytanie o magię wieczoru opowieści jest rzeczywiście związane z odczuwaniem upływu czasu. To odczuwanie zależy od intensywności aktu opowiadania, który realizuje się przecież w czasie rzeczywistym, minuta po minucie, ale wewnątrz tego odcinka czasu bohaterowie odbywają wędrówki, przeżywają przygody, rodzą się i umierają. Różne plany czasowe nakładają się na siebie. Mówi się, że opowiadacze są dziećmi Kronosa, mogą manipulować czasem, przyspieszać lub spowalniać jego bieg, a nawet zmusić go do zatrzymania w miejscu. Jak to się dzieje, to z jednej strony tajemnica samej opowieści, a z drugiej kwestia kunsztu opowiadacza.

Ale są też pewne konkretne zabiegi wspomagające. W Studni bardzo wiele uwagi poświęcamy tworzeniu samej sytuacji opowiadania: przygotowaniu miejsca, aranżowaniu przestrzeni, różnym działaniom, dzięki którym ludzie, przychodząc do nas, czują się, jakby wchodzili na imprezę, ale taką imprezę, która ma swojego gospodarza, dbającego o wszystkich gości. Ta impreza dzieje się w seraju królowej Waszti albo w chatce Baby-Jagi (tu oczywiście odwołujemy się do wyobraźni naszych gości, bo scenografia jest minimalna) i ma swój scenariusz, swoją dramaturgię. Zza kotary sączy się już muzyka, a my witamy się z przybyłymi, czasem namawiamy ich do zdjęcia butów (jak przed wejściem do orientalnego domu), usadzamy ich wygodnie na rozesłanych dywanach i poduchach, częstujemy kawą z malutkich tygielków, skrapiamy im ręce wodą

różaną, ugaszczamy. Staramy się łagodne przejść od sytuacji prywatnej do scenicznej i na odwrót. Po co ten „miękki" start? Nie chodzi przecież o to tylko, żeby było miło. Tak naprawdę wszystkie te działania, które Beata nazwała kiedyś *konkretyzacją zmysłową*, są już elementami widowiska, starannie dobranymi, wprowadzającymi w kontekst, od samego początku budującymi możliwe materializacje opowieści, zanim ona sama się pojawi. I oczywiście ich zadaniem jest zneutralizować dyktaturę cyferblatu.

Dla mnie idealną realizacją wieczoru opowieści/widowiska narracyjnego jest połączenie artystycznej intensywności spektaklu z żywiołowością i nieprzewidywalnością imprezy, biesiady, zabawy. Do tego nawiązywaliśmy już w *Diabolusie*. Idealne widowisko ciągnie się więc przez całą noc, ma wiele odsłon, jest czas, żeby ludzie rozmawiali ze sobą, potem wrócili słuchać opowieści, a potem znów dzielili się wrażeniami i historiami i może jeszcze wspólnie zaśpiewali, odtańczyli. I oczywiście zjedli, bo nie ma pełnego widowiska bez stołu.

Dzieciństwo

MK: *Sprawa, którą chętnie bym drążył, to wasza relacja z dzieciństwem, bo ten temat odniesienia do dzieciństwa się powtarza. Klisza dzieciństwa powraca, gdy próbujecie tłumaczyć, czym jest dla was doświadczenie opowiadania. Nie wiem, jak świadomi jesteście, że z tym wiąże się pewien rodzaj niebezpieczeństwa, które wynika z bliskości dzieciństwa i doświadczenia opowiadania. Jak nie wpaść w studnię infantylizacji, co wam się akurat, jak sądzę, udaje? W jaki sposób opowieść może być ocalona dla dorosłych? Czy może jej zostać przywrócona powaga? To jest drugi, ważny dla mnie wątek. O tym doświadczeniu dzieciństwa często wspominaliście.*

JK: Opowiadanie jest jednak zawsze budzeniem dziecka – w sobie i w słuchaczu. Jest przywołaniem innego czasu. Czuje się pewien rodzaj uśmiechu, który towarzyszy słuchaniu, który często widzę w czasie spotkań Studni. To nie jest uśmiech wynikający z tego, że jest tak błogo i bezpiecznie, ale uśmiech z przebudzenia w sobie tego dziecka, które słucha. Przychodzi dorosły człowiek – ja nawet twierdzę, że Studnia jest grupą bardziej dla dorosłych niż dla dzieci – i opowiadanie działa w ten sposób, że w słuchaczu jakoś budzi się dziecko i stąd to uczucie radości. Nie wszyscy ludzie to czują, bo opowiadanie jest czasami odsłonięciem się, wyjściem poza fasady zawodowe czy życiowe, jest czymś z pogranicza. O takim przekraczaniu publicznego i prywatnego mówiła Beata: ja opowiadam jako Beata Frankowska, ale wychodzę zarazem z siebie; jestem sobą i bawię się swoim tematem. Tak samo słuchacz ma być w tym momencie nie tylko widzem – on przekracza tę granicę. Może wejść w tę opowieść w sposób inny, bardziej bezpośredni niż w teatrze i ta relacja, ta sytuacja opowiadania, stwarza pewien rodzaj przywrócenia dzieciństwa.

GT: Przywracanie dzieciństwa, budzenie dziecka – to jest taka metafora, którą ja nie za bardzo lubię. I jest też jakiś paradoks w tym, że Jarek mówi, że my budzimy dzieciństwo, budzimy dziecko w dorosłych, ale jednocześnie wiele z naszych projektów to były projekty dla dorosłych, a prawie wszystkie mają dwie wersje – „dziecięcą" i „dorosłą". Ogromna część naszego wysiłku intelektualnego i artystycznego polega na tym, co Mateusz nazwał „ocalaniem opowieści dla dorosłych" czy „przywróceniem powagi opowieści".

JK: Ale to dzieciństwo ma różne znaczenia. Pierwsze znaczenie to wyjście z fasady swego „ja", z roli społecznej. Drugie to pewien rodzaj naiwności, obudzenie wyobraźni.

W moim rozumieniu to obudzenie dziecka jest obudzeniem ciekawości, chęci refleksji, zastanawiania się nad rzeczami najprostszymi, których „ja-adwokat" czy „ja-profesor" nigdy nie poddaje rewizji.

Pamiętam z dzieciństwa chwile zamyślenia nad światem dorosłych. Dorośli zawsze wydawali mi się niepoważni, jak gdyby pozbawieni czegoś, co miałem ja. To coś to zapewne bezinteresowny zachwyt nad światem, zadziwienie. Zadziwienie i zachwyt – bez tych pierwiastków nie ma sztuki opowieści ani żadnej sztuki w ogóle.

PROJEKT
BAJKI FILOZOFICZNE

Projekt ten obejmuje prezentację spektakli dla dzieci (starsze przedszkolaki i szkoła podstawowa), w których opowieści i bajki służą wprowadzeniu filozoficznych tematów, takich jak dobro i zło, mądrość i głupota, szczęście, wolność i niewola, czas. Filozofowanie przez opowiadanie i komentowanie bajek to formuła pozwalająca poruszać wraz z dziećmi tematy, które wydają się zarezerwowane dla dorosłych.

Punktem wyjścia jest naturalne dziecięce zadziwienie i ciekawość świata – filozofia jako sztuka zadawania pytań i rozwiązywania zagadek. Pytania mądre i niemądre, a czasem dziwne – które z nich są „filozoficzne?"

Każde spotkanie ma przewodnie pytanie, do których komentarzem są prezentowane opowieści z różnych kultur (bajki słowiańskie, afrykańskie, buddyjskie, chasydzkie, ormiańskie, zaczerpnięte z literatury – m.in. *Baśnie* Andersena, *Księga tysiąca i jednej nocy*, opowieści na motywach *Bajek robotów* Stanisława Lema czy bajek Leszka Kołakowskiego oraz opowieści autorskie).

Co to znaczy być mądrym? Czy to prawda, że głupi mają szczęście? Co istnieje naprawdę, a co się nam tylko wydaje? Czy można złapać czas? Czy charakter to „pusta tablica", którą można wypełnić według przyjętego projektu? Czy zając zawsze musi być tchórzem, a każdy lis jest spryciarzem?

W ramach tego projektu powstały m.in. widowiska: „Dziwię się, bo jestem", „Dokąd biegnie czas", „W ogrodzie mądrości", „Strach ma wielkie oczy (i chyba zielone)", „Po drugiej stronie lustra",„Siedem strun świat(ł)a, „Galeria charakterów", „Podróż na wyspy szczęśliwe".

Liderzy projektu:
Jarek Kaczmarek
Beata Frankowska

Formuły

BF: Dobrze skomponowana opowieść powinna być wyposażona w formuły, czyli powtarzalne frazy o określonym, wyrazistym wzorcu metrycznym. W tradycyjnej kulturze oralnej formuły spełniają przede wszystkim funkcję mnemotechniczną – pozwalają zapamiętywać i porządkować opowiadaną historię. Imiona postaci, wykonywane przez nie czynności, a także określenia miejsca i czasu funkcjonują zawsze w stałych wyrażeniach formularnych, np.: „chytry Odys, waleczny Nazar, Rudabe jak cyprys wyniosła". Podobną rolę odgrywają w ustnej opowieści porzekadła, przysłowia, puenty i zagadki – są nośnikiem zbiorowej wiedzy przekazywanej w ustalonej, rozpoznawalnej formie.

W naszej praktyce opowiadania historii poszukiwanie i tworzenie wyrazistych, zrytmizowanych formuł jest niezbywalnym elementem budowania kompozycji opowieści. Bardzo często są one już gotowe, „do wzięcia", w tekstach, z którymi pracujemy. Tak dzieje się w przypadku baśni tradycyjnych czy eposów. Ale czasem formułę trzeba sobie samemu wypracować, odnaleźć jej specyficzny rytm, który zorganizuje nam historię. Dobrze jest, gdy mocne, formuliczne zabarwienie mają początek i koniec historii – dwa newralgiczne momenty w opowiadaniu, na których najbardziej koncentruje się uwaga słuchaczy. Żeby zdecydowanie wskoczyć w nurt opowieści i porwać za sobą audytorium, trzeba takiej słownej trampoliny, od której wspólnie będziemy mogli się odbić, by znaleźć się w jednej chwili w innym czasie i miejscu, w świecie opowieści. Powtarzalne formuły stanowią również bardzo ważny element tworzenia specyficznych interakcji ze słuchaczami, budowania wspólnoty opowiadających i słuchających. Kiedy słuchacze po raz kolejny usłyszą tę samą frazę, w identycznym rytmie i brzmieniu, zaczną ją z nami powtarzać, aktywnie współtworząc opowieść. Ta zasada świetnie się sprawdza w opowiadaniu dzieciom, którym słucha się dużo łatwiej, gdy mogą w ten sposób uczestniczyć w opowiadanej historii.

Dobra formuła może działać jak skuteczne zaklęcie – doświadczyłam tego, opowiadając baśń *Ptak straszydło* (w wersji braci Grimm). W baśń są wkomponowane powtarzalne (zgodnie z baśniową zasadą, trzy razy) „straszne" dialogi: „Hej, ptaku

straszydło, co tam robisz po kryjomu?/Idę ze strasznego domu/Co tam robi narzeczona?/Sprząta, wietrzy, porządkuje, przez okienko wypatruje". Za drugim i trzecim razem słuchacze podchwycili refren i skandowaliśmy go razem – to, co straszne w opowieści, zostało oswojone rozpoznawalnym rytmem. Funkcję magicznego zaklęcia mogą również spełniać dziecięce wyliczanki, zwłaszcza te w wymyślonym języku. Warto również posłużyć się formułą przy budowaniu osobistej historii. Wtedy materia wspomnienia zyskuje wyrazistą strukturę baśniową, z powtarzalnymi sekwencjami i refrenami. Kiedy pracowałam nad własną historią osobistą o dziewczynkach na strychu, zbudowałam formułę opartą na bardzo prostym rytmie: „Cichutko, na paluszkach, by nie obudzić babci, wyszły z mieszkania / i dalej się wspinać po starej, zmurszałej drabinie / Jeszcze tylko klapa i ach! – strych!" Jakaż była moja radość i satysfakcja, gdy słuchacze zaczęli powtarzać formułę razem ze mną! To jest jeden ze sposobów budowania bezpośredniego kontaktu, konstytuowania się „oralnej" wspólnoty, w której wszyscy opowiadają wraz z tobą baśń twojego życia.

PROJEKT
BAJKI LITEWSKIE

W ludowej kulturze litewskiej zachowały się stare opowieści. Ich znaczenia są już nieraz nieczytelne, ale same historie żyją, do dzisiaj opowiadane czy „przepisywane". Przywołują one rzeczywistość, w której żywy i możliwy jest kontakt świata ludzkiego i świata natury, w których pojawiają się wyraziste postacie bohaterek – takich jak Egle, Królowa Węży, laimy – boginie przeznaczenia, decydujące o biegu ludzkiego życia, dziewczyna oszukująca diabła czy kobieta-ptak – ucieleśniająca dolę, którą może obdzielić tego, który został pozbawiony własnego losu, jest *bedalisem*, człowiekiem bez przeznaczenia.

Pracy nad opowieściami – tekstami tradycyjnymi i ich kolejnymi wersjami – towarzyszyła tutaj praca muzyczna. W kulturze litewskiej istnieje jedyna w swoim rodzaju forma wielogłosu – *sutartines*, pieśni wykonywane przez dwie, trzy lub cztery kobiety. Oparte na prostym powtarzalnym tekście, z częstymi zawołaniami, których znaczenie trudno dziś rozszyfrować, z sekundowymi harmoniami, do których nie jest przyzwyczajone nasze ucho, przykuwają uwagę, wyznaczają rytm opowieści i ich kulminacyjne punkty.

Ten projekt, choć mieści się ściśle w ramach jednej kultury, nie ma charakteru „etnograficznego" czy „folklorystycznego", podobnie zresztą jak żadne z naszych działań. Z pewnością pozwala na jakieś dotknięcie kultury litewskiej, jest efektem wieloletniej pracy nad rozmaitymi jej wątkami, ale opowiadając te archaiczne historie, zastanawiamy się nad tym, na ile mogą być one znaczące dzisiaj. Czego dotykają dziś historie opowiadające o usilnym poszukiwaniu własnego losu, o przekroczeniu granic ludzkiego świata, o niewygodnych i niebezpiecznych obietnicach, z których nie można się wywinąć, o miejscach, do których nie ma wstępu?

Projekt
Gosi Litwinowicz i **Beaty Frankowskiej**

Gra na tradycyjnych instrumentach
Sebastian Wielądek

przy_opo.pmd 51 2006-05-15, 12:28

PROJEKT

SAAMI MAINAAS, CZYLI OPOWIEŚCI LAPOŃSKIE

Było to spotkanie zorganizowane po raz pierwszy w ramach czasowej wystawy „Lapończycy – ludzie słońca i wiatru" w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Zebranych gości zaprosiliśmy na wspólną, imaginacyjną wyprawę. Kolorowe kubiki były naszymi saniami ciągniętymi przez wyobrażone renifery. Naszymi przewodnikami po lapońskim świecie byli: etnografka Maria Dybowska, archeolog Przemysław Urbańczyk, artystka Iga Rodowicz oraz Jerzy Litwiniuk, tłumacz fińskiego eposu *Kalewala*. Rozmowa dotyczyła m.in. lapońskiego szamanizmu, tradycji archaicznego śpiewu *joik* i inspiracji tą formą i filozofią śpiewu przez współczesnych artystów (nagrań *joików* słuchaliśmy podczas spotkania). Zastanawialiśmy się wspólnie nad kulturowym wizerunkiem Lapończyków i konstruowaniem przez nich nowej tożsamości etnicznej. Rozmowie towarzyszyły baśnie lapońskie, opowiadane przez „Studnię" – o szamańskim bębnie z zamierzchłych czasów, o olbrzymie Stallo i człowieku zamienionym w renifera, o podziemnych uldach i kobiecie-foce.

Projekt lapoński w wersji baśniowej jest realizowany w szkołach, przedszkolach, bibliotekach i ośrodkach kultury. Przystosowany do dziecięcego odbiorcy, wprowadza w tajemniczy świat Dalekiej Północy. Opowieściom o lodzie, wietrze i śniegu, o fokach i reniferach towarzyszy muzyka grana na tradycyjnych instrumentach, charakterystycznych dla kultur Północy. Podczas spotkania uczymy dzieci lapońskich pozdrowień i podstawowych słów w języku Saamów, w opowieści wkomponowywujemy lapońskie wyliczanki i zabawy, które dają możliwość aktywnego udziału dziecięcej publiczności w naszym widowisku. Podobnie jak Lapończycy, opowiadamy te historie wyłącznie zimą – najchętniej dla słuchaczy wielopokoleniowych: dzieci, rodziców i dziadków.

Liderki projektu: **Beata Frankowska, Zosia Bartosiewicz**

PŁEĆ HISTORII

BF: Czy historia ma płeć? Jeśli przyjąć perspektywę genderową czyli, kulturowe rozumienie płci – oczywiście tak. Dla mnie jest to bardzo istotne pytanie, z jakiej perspektywy jest opowiadana dana historia. Bo opowiadać na przykład o kobietach i opowiadać z kobiecej perspektywy to mogą być dwie zupełnie różne rzeczy.

Bardzo wiele tradycyjnych narracji, baśni i bajek, choćby braci Grimm, opowiada o kobietach z perspektywy męskiego narratora – kobiece postaci są wtedy na ogół nacechowane negatywnie albo co najmniej ambiwalentnie. Przykładem może być wizerunek czarownicy, Baby Jagi w baśniach. Z perspektywy krytyki feministycznej tradycyjne baśniowe narracje, takie jak np. *Kopciuszek* czy *Śpiąca królewna*, są nośnikiem patriarchalnej, opresyjnej kultury i niosą przekaz odmienny dla dziewczynek i chłopców. Wbrew temu, co pisał Bruno Bettelheim w książce *Cudowne i pożyteczne*, baśnie nie są uniwersalne, ponieważ do chłopca kierują na ogół przekaz: „Bądź dzielny, idź!", a do dziewczynki: „Bądź grzeczna, zostań w domu". I dla mnie jest to powód, by czytać baśnie krytycznie, historycznie i nie ulegać iluzji uniwersalności. Z drugiej jednak strony, można próbować szukać w tradycyjnych narracjach kobiecego spojrzenia lub konstruować je na nowo. Ten nurt w różnych środowiskach kobiecych, także w Polsce, jest bardzo silny.

W wielu kobiecych grupach wsparcia, w kobiecych kręgach pracuje się z baśniami, z opowieściami, poszukując w nich zapisanego kobiecego doświadczenia, związanego z kobiecym ciałem (jak doświadczenie miesiączki, ciąży, porodu, erotyki) i społecznym funkcjonowaniem kobiet (relacja matki z córką, z innymi kobietami itp.).

Sama uczestniczyłam w wielu warsztatach dla kobiet, pod hasłem „odzyskaj swój głos" czy „znajdź swoją historię", i mam poczucie, że jest to nurt silny, żywy i twórczy i może być bardzo inspirujący dla opowiadaczki. Nie oznacza to oczywiście, że opowiadam wyłącznie historie o kobietach, lecz że perspektywa opowiadania, którą przyjmuję, jest moją, kobiecą perspektywą. Myślę, że świadomość, z jak różnych perspektyw można opowiedzieć tę samą historię: z perspektywy mężczyzny, kobiety, dziecka, starca, zwierzęcia, a nawet przedmiotu – może wnieść coś bardzo świeżego i nowego do starych, tradycyjnych narracji.

przy_opo.pmd 53 2006-05-15, 12:28

MK: *Tradycyjne narracje mają pewien przekaz ideologiczny i jak się wobec tego zachowujecie? Jarek na pewno się jakoś zachowuje, nie wiem jeszcze, jak to nazwać – ty powinieneś to nazwać. Jak się zachowujesz wobec tego przekazu ideologicznego, który tam jest? Czy podzielasz tę obserwację, że żadna historia nie jest niewinna, każda niesie przesłanie, a jeżeli jest tradycyjną historią, to niesie przesłanie nie z tego świata? Jeżeli fascynuje nas ta forma, to co zrobić z przesłaniem? Widzimy, że to jest dla ciebie wyzwanie, że nad tym pracujesz. Jak odnosi się do tego Magda, która kładzie nacisk na artystyczny wymiar, formalną jakość? Jak się odnosi Gosia, która bardziej zwraca uwagę na społeczny wymiar sytuacji opowiadania*?

JK: Zapewne istnieje coś takiego jak opowieść męska czy kobieca, chociaż oba te określenia budzą we mnie rodzaj niesmaku. Sztuka opowiadania, moim zdaniem, wymaga zdobycia zdolności metamorfozy. Zharmonizowania pierwiastków ying i yang. Ale to jest mimo wszystko drugorzędna sprawa. Najważniejsze jest co innego. Jak w każdej sztuce ważne jest, czy opowiadanie ma to drugie dno, czy jest jak kałuża czy ocean. Czy opowiada coś jeszcze, coś pomiędzy słowami. Ale kwestie metafizyczne mają to do siebie, że tracą moc, gdy się je zaczyna artykułować. Nie chcę być jednocześnie opowiadaczem i krytykiem, bo to chyba jednak wykluczające się profesje.

MLG: Ja myślę, że kluczem jest tu wybór historii. Na szczęście nie jesteśmy aktorami, którym reżyser narzuca repertuar i sposób jego interpretacji. W moim przypadku to jest niemal zawsze wybór intuicyjny. Coś mnie w historii fascynuje, to może być temat, ale czasem to jest jakiś moment, jakaś sytuacja, a czasem język. Z drugiej strony wiem, ile pracy kosztuje jedna opowieść i jak długo potrafi ona ze mną wędrować – to nie jest tak, że się ją po prostu zostawia. Mam wrażenie, że jest coraz mniej czasu, więc coraz staranniej wybieram. I to jest podstawa – biorę się za te rzeczy, które jakoś we mnie wewnętrznie rezonują i potem próbuję wydobyć to na zewnątrz. Myślę, że to pozwala uniknąć ciał „obcych ideologicznie".

Nie miałam żadnych oporów przed zabraniem się za *Wallenroda*. Ale oczywiście spotkałam się już nieraz z pytaniem, dlaczego nie wybrałam raczej *Grażyny*... I takie myślenie uważam za beznadziejne. Dlaczego *Wallenrod* nie może być historią ważną dla kobiety? W końcu czy broń niewolników – podstęp – nie była często jedyną bronią kobiet? Estera, Judyta, Szeherezada? To prawda, bardziej interesują mnie emocje Konrada niż nieszczęsnej Aldony, chociaż i ona ma swoje pięć minut pod koniec utworu i wcale nie jest bierna. Ale co z tego? Przecież utożsamiamy się z bohaterem literackim niezależnie od tego, czy jest on kobietą czy mężczyzną.

Jedną z moich ulubionych historii z *Księgi tysiąca i jednej nocy* jest opowieść o dziewczynie, którą zazdrosny ifryt więzi w skrzyni na dnie morza, a ona i tak znajduje sposoby, by zdradzić go z setką mężczyzn różnych ras i stanów. W klasycznej interpretacji to istny paszkwil na kobiecą rozwiązłość i niewierność, przykład, który wpędza króla Szahrijara w obłęd i popycha go do uśmiercenia niemal wszystkich dziewcząt w królestwie. Ale dla mnie to jest historia o kobiecej sile, o niemożności zniewolenia kobiety i odebrania jej prawa do przyjemności. Więc kiedy ją opowiadam, staram się tak

przy_opo.pmd 55 2006-05-15, 12:28

rozłożyć akcenty, żeby to wydobyć, nadać jej lekkość, pokazać zabawność sytuacji. Siła interpretacji, śmiechu, ironii, szyderstwa jest ogromna i często umożliwia wywrócenie do góry nogami ideologicznego przekazu.

GT: Co to w ogóle jest za problem? Co to jest „prawdziwa historia" czy „prawdziwa wersja" historii? Z jakiego powodu mielibyśmy traktować braci Grimm czy Andersena czy baśnie ludowe jako teksty natchnione, przez które przemawia – właśnie co? Mądrość pokoleń? Nie wiem, które z tych dwóch słów jest mniej wiarygodne. Autorom i spisywaczom baśni zdarzało się – jak wszystkim ludziom – powiedzieć czasem coś mądrego, ale i czasem – coś beznadziejnego. Wiadomo, jest przecież tak, że literatura, także literatura ustna – odsłaniają nam niekiedy coś o nas samych, jest w nich czasem blask, który przyprawia o drżenie. Ale tak nie jest zawsze, to się po prostu zdarza – więc ludzie podejmują wysiłek opowiadania, pisania, malowania i innych jeszcze działań – w nadziei (czasem nieuświadomionej), że zdarzy im się powiedzieć prawdę, coś odsłonić.

Każdy z nas ma do tego równe prawo. W tym sensie – nikt nie ma poprzedników, niczego nie dziedziczymy, nie istnieje żadna tradycja, wobec której jesteśmy do czegokolwiek zobowiązani.

Na poziomie nieco mniej patetycznym: wystarczy zajrzeć do księgarni, kin, sklepów z ubraniami dla dzieci. Wersje „klasycznych" baśni namnażają się szybko, jest ich bardzo wiele. Nie wszystkie są dobre – niektóre są po prostu głupie i banalne (pozwolę sobie nie definiować ani jednego, ani drugiego słowa), niektóre – zwyczajnie źle napisane, jakimś beznadziejnym językiem, w niektórych nie wiadomo, o co chodzi. Ale są też bardzo fajne nowe wersje, w ogóle niekanoniczne – i oczywiście z nich wynika coś zupełnie innego niż z tzw. baśni tradycyjnych. Wilk już coraz rzadziej bywa zły i coraz rzadziej traci na końcu życie – ale sam motyw – dziewczynki w czerwonej czapeczce – nie traci popularności (to w ogóle ciekawe, bo zdaje mi się, że ta bajka jest szczególnie chętnie opowiadana na nowo). Ale to jest jakiś znak zmiany – nie potrzebujemy totemicznego zwierzęcia, ale też nie potrzebujemy przestróg dla małych dziewczynek.

PROJEKT
OPOWIEŚCI KOBIET, CZYLI UCZTA KRÓLOWEJ WASZTI

Widowisko narracyjne, zrealizowane przez opowiadaczki z Grupy Studnia O., przy udziale muzyki orientalnej w wykonaniu zespołu Yerba Mater. Opowiadałyśmy przede wszystkim dla kobiet, m.in. w ramach Festiwalu Kobiet „Progesteron", zorganizowanego przez Dojrzewalnię Róż, dla kobiecego stowarzyszenia „Luna", ale także w orientalnej knajpce „Guru Restaurant".

Widowisko zostało zainspirowane biblijną Księgą Estery, a zwłaszcza tym jej początkowym fragmentem, który dotyczy uczty perskiej królowej Waszti. Uczty tylko dla kobiet. Zaprosiłyśmy kobiety do imaginacyjnej Czerwonej Komnaty, wspólnie wyobrażając sobie, jak takie kobiece spotkanie mogło kiedyś wyglądać. Spróbowałyśmy wyczarować słowami zmysłową atmosferę kobiecej łaźni, z pluskiem fontanny, zapachem słodkiego balsamu, intensywnymi kolorami purpury, lapis lazuli i porfiru. Chciałyśmy wspólnie ze słuchaczkami doświadczyć poczucia bezpieczeństwa, wzajemnej otwartości i przyjemności płynącej z przebywania wyłacznie w kobiecym gronie. W takiej

bezpiecznej, intymnej przestrzeni można dzielić się kobiecymi historiami. Opowiadać je z własnej perspektywy, konfrontując z doświadczeniem innych kobiet. W imaginacyjnej Czerwonej Komnacie opowiadałyśmy perskie historie porodowe, zaczerpnięte z eposu *Szahname*, erotyczną baśń z *Księgi tysiąca i jednej nocy* o dziewczynie zamkniętej w skrzyni i Grimmowską bajkę o *Ptaku straszydle*, przeniesioną w kontekst Bliskiego Wchodu. Nasze widowisko miało otwartą ramę narracyjną. W *Księdze Estery* opowieść dochodzi do momentu, w którym straże króla Kserksesa wkraczają do Komnaty Kobiet z rozkazem, by Królowa Waszti stawiła się przed obliczem króla. W tym momencie stawiamy naszym gościom pytanie: „Co zrobiła królowa Waszti? Jaką odpowiedź dała eunuchom?". Kłębek złotej nici krąży wśród słuchaczy i opowieść rozwija się w różne, możliwe strony. Czasem sprowadza się do jednego zdania, a czasem przybiera postać małej, skończonej narracji. Jedno jest w tej opowieści pewne. Królowa Waszti nie usłuchała rozkazu króla i została z kobietami. Widocznie miała ważne powody. Jakie? To już wiedzą tylko kobiety.

59

Głos

MTG: Po pierwsze głos! Opowieść realizuje się poprzez głos. Można sobie wyobrazić opowiadacza bezcielesnego, który mówi w radio albo siedzi za parawanem i go nie widać, ale nie można sobie wyobrazić opowiadacza bez głosu.

Opowiadanie nie jest „gadaniem". Naturalnie może się w nim pojawić taki ton, jakiego używamy w prywatnej rozmowie, ale nie powinien być dominujący. Konieczne jest przechodzenie do innych rejestrów mowy. I chyba ta elastyczność zmiany rejestrów w dużej mierze decyduje o atrakcyjności i szczerości opowiadania. Bo według mnie opowiadanie balansuje między mówieniem „zwyczajnym" a takim niecodziennym, „sztucznym", wymyślonym, w którym szuka się czegoś nowego, np. poprzez przestawianie akcentów w wypowiedzi, żeby usłyszeć jakieś słowo inaczej, wydobyć je, wyrwać z uśpienia codzienności. Językiem posługujemy się nieustannie, stąd wrażenia jego przezroczystości, neutralności. A w pracy opowiadacza chodzi właśnie o przywrócenie mu tej ostrości, precyzyjności, o świadomość jego medialnego charakteru. W arabskim mówi się o „uderzaniu słowem".

Aby to odnaleźć, warto odważyć się na eksperymentowanie głosem, nie wstydzić się wymawiać mocno, skandować, melorecytować, przesadnie artykułować, używać dziwnych tonów, dziwnego tembru, spróbować przechodzenia z mowy do śpiewu, powygłupiać się w *gromlo* – zmyślonym języku. Właśnie takie próby uwalniają energię słowa mówionego.

W moim przekonaniu opowiadanie jest sztuką muzyczną – uniwersalną i zrozumiałą nawet w obcym języku. Warstwa brzmieniowa opowiadania zawiera ogromny ładunek informacji. Sam głos niesie niezwykły przekaz emocjonalny. Tylko nie chodzi tu o prywatne emocje opowiadającego – to przeszkadza – ale o uczucia, jakie niesie historia. Głos jest niezwykłym instrumentem, daje ogromne możliwości, o czym często my opowiadacze zapominamy, ograniczając jego użycie do kilku podstawowych schematów melodyczno-rytmicznych. Nie chodzi mi o to, żeby nagle zacząć wszystko odśpiewywać, ale o pewne rozkołysanie, rozbujanie głosu. Pomocne są tu ćwiczenia z tzw. parametrami mowy, do których należy tempo (wolniej-szybciej), dynamika (ciszej-głośniej) i rytm wypowiedzi oraz wysokość dźwięku i barwa głosu.

przy_opo.pmd 59 2006-05-15, 12:28

Ciekawą kwestią są również wewnętrzne głosy w opowiadaniu, nadawanie pewnej brzmieniowej charakterystyki poszczególnym postaciom. Według mnie podstawową cechą odróżniającą opowiadacza od aktora dramatycznego jest to, że opowiadacz nigdy nie utożsamia się z żadną postacią, zawsze jest ponad bohaterami opowieści, chociaż są momenty, kiedy w te postaci wchodzi. Nie powiedziałabym, że się w postać przemienia, ale może wejść w jej skórę, zestroić się z nią, a potem ją opuścić, żeby wrócić do perspektywy narratora lub wejść w inną postać. Tu tkwi różnica między opowiadaniem a odgrywaniem. Czasem opowiadacz tak idealnie potrafi się zestroić z historią j jej postaciami, że już nie opowiada o czymś, ale opowiada to coś. To jak lapoński *joik*: nie opowiadam o drzewie, ale opowiadam drzewo.

AAK: Zajmuję się tajemnicą opowiadania tureckiego opowiadacza, który jest przede wszystkim mistrzem w modulowaniu głosu i umie za jego pomocą stworzyć czterdzieści różnych postaci. Wydaje mi się, że w ogóle podstawowym aparatem opowiadacza jest głos. I musi to być głos-instrument.

BF: Ja mam wrażenie, że jestem dopiero na początku tego różnicowania głosu. Wiadomo, że nie chodzi o to, żeby opowiadacz w realistyczny sposób imitował wiele głosów, udając wilka, ujadał jak wilk. Tu w ogóle nie chodzi o taką dosłowność i ilustracyjność. Turecki *meddah* bazuje na stereotypach: zaczyna mówić z innym akcentem i wszyscy już wiedzą, co to za postać; żydłaczy i wiemy, że to Żyd, czy naśladuje wysoki ton kobiecego głosu. To jest jeden ze sposobów – tak jak używamy formuł, możemy używać takich „formulicznych" głosów. Albo próbować czegoś pomiędzy, to znaczy korzystać z „formuł", ale jednocześnie szukać tych głosów w swoim głosie.

Języki. gromlo

GT: Opowiadanie w *gromlo* – języku nieistniejącym – jest dobrym i rozluźniającym ćwiczeniem. Nie możesz jednak opowiedzieć historii w języku, który brzmi jak włoski czy japoński, ale niewątpliwie nim nie jest, jeśli sama opowieść pozostaje dla ciebie niejasna, jeśli nie ma struktury, powtarzalności, nie jest zrytmizowana, nie ma jak zaznaczyć kulminacji i rozwiązań. Wtedy nikt nie wie, gdzie jesteśmy – ani opowiadający, ani słuchacze. Opowiadanie w *gromlo* porządkuje całość, a jednocześnie odciąga nas od zgubnego nawyku mówienia ładnie – nie możemy się przecież zastanawiać nad wyborem słów, które nie istnieją. Odsyła nas za to w rejony muzyczności języka, szukamy brzmień, choć wcale nie oznacza to beznadziejnej ucieczki w naśladowanie dźwięków. A prócz wszystkich pożytków warsztatowych i edukacyjnych – zabawa jest przednia!

MŁG: Świetnym doświadczeniem jest też opowiadanie w obcym języku. Paradoksalnie w obcej mowie często bywamy mniej skrępowani niż we własnej, możemy pozbyć się autocenzury, bo i tak jesteśmy skazani na popełnianie błędów, więc w pewnym sensie nie mamy nic do stracenia. Za to możemy pomagać sobie gestem (bardzo dobre ćwiczenie na uwolnienie gestu) i bawić się onomatopejami. Bo obcą mowę odbieramy bardziej dźwiękowo, jesteśmy wrażliwsi na jej brzmienie i łatwiej nam w niej przychodzi imitować, parodiować, przedrzeźniać.

Ograniczenie kompetencji językowej zmusza nas do bycia efektywnym. Nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że mając zupełną swobodę językową, często „tkamy" i upajamy się tym, jak ładnie mówimy. I zatapiamy opowieść w nadmiarze szczegółów. A w obcym języku? Nie ma żadnego paplania, tylko konkrety. Opowieść musi mieć żelazną strukturę, bo inaczej z niej nie wybrniesz. Po polsku sobie poradzisz, zamydlisz, uciekniesz w komentarze. Nie możesz kwieciście opisywać bohaterów – i dla słuchaczy to jest zbawienne, bo określasz postacie przez akcję, a nie przez epitety.

I tu się odsłania coś, co można by nazwać ekonomią opowieści. Nie musisz użyć piętnastu słów opisu, wystarczy, że powiesz dwa. Poza tym przy tej „niepełnosprawności" językowej w sposób naturalny w przekazanie sensu włączają się ciało i parametry głosu, dzięki czemu historia nabiera życia.

Ja opowiadacza

JK: Każdy z nas nosi w sobie własne opowiadanie o swojej drodze do opowiadania. Mnie zawsze pociągała współczesność. Lubię opowiadać baśnie z różnych kultur, ale prawdziwym wyzwaniem było dla mnie coś, co można by nazwać opowieścią współczesną. Nie miałem potrzeby opowiadania historii osobistych w dosłownym sensie.

Chciałem tworzyć literaturę i ją opowiadać. Pisanie książki nie wymaga usprawiedliwienia (wybieram sobie temat, piszę, drukują mnie lub nie). Opowiadanie to inna sytuacja, wymaga zaangażowania słuchaczy, przed którymi trzeba się niejako usprawiedliwić z faktu, że to ja mówię, a oni mają słuchać. Powstaje zatem pytanie, dlaczego słuchacz miałby chcieć słuchać mojej opowieści, pojawia się kwestia doboru tematu. Jak znaleźć temat, który będzie czymś współczesnym i współcześnie skutecznym?

Co opowiadać? Przecież nie ma już wspólnej nam wszystkim mitologii – zestawu obrazów, motywów i postaci. To znaczy one są – ale współczesny Olimp świata showbiznesu ma już swoją arenę opowieści, jaką jest telewizyjny talk-show…

Jak wiadomo, zawsze to, czego się szuka, jest najbliżej – stąd zaświtała mi w głowie erotyka, która w ten czy inny sposób interesuje każdego. Jest to temat tyleż kuszący, co trudny, bo tyle tej erotyki jest dookoła, a trudno coś ciekawego na jej temat usłyszeć czy o niej porozmawiać. Podjąłem więc ten temat, który zderzony z formą bajki, grą z motywami znanymi z literatury czy filmu, okraszony współczesnymi pointami zyskał iskrę przyciągającą uwagę. A dalsze myślenie było takie: jak to opowiadać, jak zbudować dobrą sytuację. Oczywistym miejscem prezentowania moich opowieści była kawiarnia. Bajki erotyczne stały się przywołaniem tradycji kawiarnianej kultury z czasów Młodej Polski czy 20-lecia międzywojennego. I tak doszedłem do obrazu Opowiadacza -Uwodziciela…

BF: Nie jest to tradycyjny schemat? Uwodziciel uwodzi, piękna kobieta daje się uwodzić...

JK: Tej pięknej kobiety nie musimy traktować dosłownie – chodzi o sytuację opowiadania. To widownia staje się piękną kobietą.

przy_opo.pmd 63 2006-05-15, 12:28

BF: Ja w opowiadaniu odczuwam dużą przyjemność w grze między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Sprawia mi to wielką radość. W sytuacji opowiadania jestem cały czas sobą, konkretną, prywatną osobą, a nie aktorem. Jestem schowana za opowieść, ale bardzo ważne dla mnie jest to, że ta postać narratora, który opowiada, to jestem ja. Czuję, że jestem osadzona w swojej historii, konkretności, w swoim momencie w życiu, a jednocześnie gram historią, która jest opowiedziana takimi środkami wspólnymi, publicznymi, gram głosami, postaciami. I napięcie, szczelina, że coś pokazuję, a jednocześnie to są moje ręce. Fascynuje mnie to w geście. Gest opowiadacza jest czymś bardzo specyficznym, jest czymś innym niż gest aktorski, chociaż pewnie to może być tożsame. Ale jest fajne, kiedy to tożsame nie jest, kiedy to jest właśnie taki gest komunikacji np. do kogoś, jak gest w rozmowie, w takim opowiadaniu, jakie znamy wszyscy. Podoba mi się takie zaproszenie do kontaktu, nawet takiego cielesnego kontaktu przez gest, ale to jest mój prywatny gest. A jednocześnie nie jest do końca prywatny, bo ta sytuacja nie jest do końca prywatna. Zawsze mam ochotę, żeby nie schować się zupełnie za historią, ale jednocześnie nie odsłonić się zupełnie. Nigdy nie opowiadam w pierwszej osobie. Dzielę się swoim doświadczeniem i gram między tymi dwiema rzeczami.

MLG: Kim właściwie jestem, kiedy opowiadam? Niby sobą, ale to „ja" nie jest przecież prywatne. Czasem to moje prywatne „ja" mogę przywołać, podobnie jak przywołuję postaci mojej historii, gram nimi, ale nigdy się z nimi nie utożsamiam. A jednocześnie przepuszczam przez siebie historię, więc jestem rodzajem medium. To historia, którą doskonale znam, którą sama wybrałam i opracowałam, a czasem wymyśliłam, ale ta historia potrafi mnie zaskoczyć... Kiedy mam tremę, powtarzam sobie, że opowieść jest potężna, że broni się sama, ja tylko ją niosę, przekazuję dalej. I to pomaga. Ja nie jestem tu ważna, ważna jest historia. Więc czasem czuję się jak instrument, przez który przepływa duch opowieści i wtedy wszystko się we mnie zestraja, zapominam o sobie, jestem historią.

ND: Przypomniało mi się, jak słuchałam Bruna [de La Salle, przyp. red.], który opowiadał *Odyseję*, która jest tekstem klasycznym, spisanym i można mieć wątpliwości, podobnie jak w przypadku *Wallenroda* Magdy, czy to jest jego opowieść, do którego momentu ona jest jego i kim on jest jako opowiadający. Ja na początku miałam wątpliwości, o co w tym chodzi, dlaczego coś takiego jest tak samo nazywane opowieścią jak np. opowieść kogoś, kto po prostu siada wśród innych ludzi i snuje swoją opowieść, zupełnie prywatną.

I w którymś momencie Bruno się rozkichał na tym spektaklu. Zaczął kichać, po czym zupełnie naturalnie powiedział „przepraszam" i wszedł dalej w tę opowieść, bez żadnego zażenowania. To był jeden ciąg: jest ktoś, kto opowiada, kto jest osobą fizyczną, do której ta opowieść przynależy, nie jest z zewnątrz narzucona, nie jest recytowana, tylko jest głosem wewnętrznym, który wypływa z jakiejś potrzeby, z obrazów, które on widzi, wszystko jedno, to nie jest ważne – wypływa prosto z niego. Więc jeśli coś mu zakłóca tę opowieść, to on nadal jest sobą, tą samą osobą, może sobie kichnąć, przeprosić i wejść dalej w opowieść, a aktor by musiał coś zrobić wokół tego kichnięcia. Jakoś to ograć, nie mógłby powiedzieć „przepraszam" do ludzi, którzy słuchają i grać dalej.

MLG: W czasie innego spektaklu Bruno zanim zaczął ostatnią pieśń *Odysei*, chodził po scenie i opowiadał, co się z tym Odysem działo wcześniej, tak zwyczajnie, jakby sobie

– i nam – przypominał, w jakim momencie bohatera odnajdujemy. W ten naturalny sposób zbudował sobie świetną sytuację sceniczną, z której płynnie przeszedł do śpiewu narracyjnego. Jihad Darwiche, którego spotkałam na warsztatach w CLiO, zanim zaczął opowiadać, po prostu bez żadnej kokieterii pytał ludzi, czy chcą usłyszeć wybraną przez niego opowieść, która jest dość trudna i zawiła, czy może coś innego. A później w trakcie opowieści też czasami przerywał i sprawdzał, czy nadążają, czy się nie pogubili – takie pytania kontrolne z metapoziomu, odsyłające, ale też budujące sytuację.

ND: Mówię jako słuchacz opowieści: dla mnie to jest ogromna różnica miedzy aktorem i opowiadaczem. Tak jak technika Jihada – jego pytania były takie, że wyrywały cię z opowieści, stawiały twarzą w twarz z nim i potwierdzałaś: tak, słucham cię, podoba mi się, opowiadaj dalej. Wydaje mi się, że jest to w ogóle bardzo naturalny sposób. Gdy wrócimy do technik tradycyjnych, zawsze znajdziemy w opowieści takie zwroty, które potwierdzają kontakt. A w teatrze, nawet brechtowskim, to jednak nawet te elementy są ograne i to się czuje. Bo aktor nie mówi przez siebie. Ma oczywiście kontakt z publicznością dzięki samej sytuacji, ale opowiadacz zawsze mówi przez siebie. Wydaje mi się, że tak mocno postawione pytanie, kim jest opowiadacz, jest trochę bez sensu. Jeżeli nawet nie chcemy przyjąć, że opowiadacz jest sobą właśnie, tą osobą opowiadającą, to chyba wystarczy określenie, że on jest nośnikiem historii, nikim innym. Ta historia jest w nim i przez niego jest opowiadana.

AAK: Kiedy mam opowieść, którą lubię, czuję się jak ktoś, komu się wydarzyło coś fajnego i chciałabym się tym z innymi podzielić. Oczywiście w taki sposób, żeby to brzmiało; ale przede wszystkim to jest fajna historia, którą chcę się podzielić.

“

Ładnie mówić

MK: *Elegancja mówienia?*

AAK: Chodzi o taką wysoką kompetencję językową, którą opowiadacz powinien mieć. To jest niezbędne w opowiadaniu. To jest ciekawe na poziomie estetyczno-artystycznym i edukacyjnym. Ważne jest, żeby opowiadać w szkołach, opowiadać dla młodzieży i dla dzieci i kształcić w nich wrażliwość i potrzebę estetyki słowa.

GŁ: Czuję, że mam taką możliwość, że jak się skoncentruję, to potrafię mówić ładnie. I na ogół czuję, że w ogóle nie o to chodzi. Że w opowiadaniu nie jest najważniejsze, by mówić ładnie, tzn. używać słów ze średniego lub wysokiego rejestru, żeby mieć bardzo dobry akcent składniowy, nie mówić „yyy", nie nadużywać stylizacji, ale też móc się nią swobodnie posługiwać. Chodzi nie tylko o to, żeby opowieść była ładna w literackim sensie, taka, że gdyby ją spisać, to byłby to miły w lekturze tekst. Choć jest to ważne – opowiadacz, który robi błędy gramatyczne albo ciągle powtarza „iż" zamiast „że", uparcie łączy wszystko za pomocą „jakoby", „azaliż" i „ażeby" i stara się zawsze stosować szyk przestawny, sam się dyskwalifikuje. Przypomina mi się tutaj zabawna dość historia – złożyliśmy do programu LdV projekt-pilotaż, służący kształceniu opowiadaczy, promowaniu tej sztuki wśród nauczycieli i bibliotekarzy. I uzyskaliśmy odpowiedź, że „umiejętności krasomówcze" nie są bibliotekarzom potrzebne w ich codziennej pracy. To świadczy o sile stereotypu, który lokuje nas w tej samej niszy co tradycje szkolnego krasomówstwa. A naprawdę akt opowiadania ma mało wspólnego z konkursem krasomówczym, który jest uprawianiem mowy pięknej, ale sztywnej.

MŁG: Wydaje mi się, że chodzi o intensywność wypowiedzi; o intensywność, za którą stoi przekonanie, że to, co mówisz, to nie jest tylko fasada słowna, ale że za tym idzie przeczucie, przeżycie, obraz. Dla mnie niezwykle ważnymi elementami w opowiadaniu są: muzyczność języka i parametry mowy, takie jak rytm i melodyjność. Przez nie realizuje się ta intensywność wypowiedzi.

Odwołam się do mojego obcowania z poezją. Kiedy czytam poezję, to muszę ją wypowiadać, w sumie to jest dość bliskie doświadczeniu śpiewania. Na przykład u Leśmiana, Czechowicza, Mickiewicza można odnaleźć takie fragmenty, które się układają w refreny wymagające, żeby rozbujać głos, nadać mu pewną niezwyczajną, nieoczekiwaną, inną od mowy potocznej wibrację, tempo, rytm, wysokość. Ale to samo można zastosować w każdej opowieści – odnaleźć taką formułę, jeśli jest gotowa, albo samemu ją ułożyć. Ważne, żeby używać różnych parametrów mowy – wtedy nasza wypowiedź nabiera życia. Zdania nie muszą być okrągłe, mogą być rwane, ważne, żeby je różnicować i nie bać się szukać, eksperymentować, bawić, wygłupiać. Na tym chyba polega to malowanie obrazów słowem, obrazów, które się widzi lub chociaż wyczuwa. Bo jeśli nie ma w nas wewnętrznego przekonania, które tak naprawdę wszystko organizuje, jeśli nie widzimy jasno naszej historii, to, co mówimy, jest tylko brzydszą lub ładniejszą fasadą.

PROJEKT
TURECKI

Subtelność ogrodu różanego słów i dźwięków. Jak czar pąku z młodego pędu
W miarę słuchania opowieść dostarcza więcej przyjemności. Wysłuchajcie państwo.
To obowiązek uniżonych sług,
niech opowiedzą miłą historię siedzącym tu szanownym słuchaczom.

Wieczór opowieści *Gdy Szeherezada raz meddahem była* prezentowaliśmy po raz pierwszy w Muzeum Narodowym w Warszawie. W widowisku zbudowanym na ramowej opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy* wykorzystaliśmy ludowe pieśni tureckie i opowieści krążące w tureckiej tradycji ustnej, jak opowieść o Eufracie.

Sztuką, którą posłużyliśmy się do budowania repertuaru i elementów warsztatu, była technika *meddaha*, czyli tureckiego tradycyjnego opowiadacza. Zaczerpnęliśmy z tej tradycji formuły wstępu i zakończenia oraz wielofunkcyjne rekwizyty: chustę – imitującą różne nakrycia głowy i drewnianą laskę. Jednym z elementów sztuki *meddaha* jest *taklit* – parodystyczna aktorska improwizacja.

Określenie *meddah* pochodzi od arabskiego czasownika *madaha* – „chwalić, wychwalać"; stąd arabski i turecki *maddah/meddah* funkcjonował pierwotnie jako panegirysta, służąc głównie religii, następnie władcom. Po okresie podbojów Azji Mniejszej *meddah* odszedł od swoich religijnych korzeni i stał się świeckim opowiadaczem, przejmując coraz więcej elementów sztuki dramatycznej. Połączył elementy teatru ludowego i epiki ustnej. Stanowił rodzaj kompromisu między lekceważonym przez islam teatrem a ulubioną przez ludność tradycją ustnej narracji.

Tureckie „przyśpiewki" wciągnęły nas do tego stopnia, że pojawiły się w tytule poetycko-muzycznego widowiska z tego cyklu *Po drodze pieśni*, które również nawiązywało do tureckiej tradycji epickiej; wplecione tu zostały motywy anatolijskiej opowieści o rzece Eufrat i ludowe pieśni z różnych regionów Turcji.

Pojęcie *droga* (po turecku: *yol*) w kulturze tureckiej kojarzy się przede wszystkim ze sztuką poezji improwizowanej, wykonywanej przez *aszyka*, ludowego śpiewaka epickiego, inaczej „zakochanego, płonącego miłością", o mistycznym, jak i ziemskim aspekcie. Stąd w naszym repertuarze znalazła się pieśń *Uzun ince bir yoldayým* (Podążam długą i wąską drogą) autorstwa niewidomego barda Aszyka Veysela (XIX/XX w.).

W przygotowaniu tych przedsięwzięć naszą przewodniczką była Tuğba Nawrocki, młoda Turczynka, absolwentka prywatnej szkoły teatralnej w Stambule, na stałe mieszkająca w Polsce. Wytrwale uczyła nas pieśni i kierowała naszą narracyjną podróżą po Anatolii. Z jej pomocą stworzyliśmy repertuar składający się z tureckich pieśni ludowych, które nadal stanowią muzyczną oprawę do wielu naszych widowisk. Naszym kolejnym nauczycielem okazał się kucharz jednej z warszawskich restauracji serwujących turecką kuchnię. Wieczorami, gdy nie było już klientów, urządzaliśmy muzykowanie, a Ilhani silnym wibrującym głosem wyśpiewywał ludowe pieśni; jego repertuar nie miał końca. Czasem spierali się z Tuğbą, jak dany utwór powinien być wykonywany, różnica wykonania polegała na tym, że ona reprezentowała oszlifowany styl „klasyczny", on – „ludowy".

W ramach omawianego meddahowego cyklu powstały jeszcze dwa spotkania, które odbyły się w warszawskiej Galerii Nusantara Muzeum Azji i Pacyfiku: *Meddahowe bajania, czyli jak tradycyjny turecki opowiadacz poucza i zabawia*, składające się z przygotowanego przez Agnieszkę Ayşen Kaim autorskiego wykładu, prezentacji artystycznej, pieśni, gier narracyjnych, prezentacji wybranych elementów sztuki *meddaha*, zebranych w trakcie badań nad pracą artystyczną współczesnego tureckiego *meddaha* Erola Günaydýna. Wprowadziliśmy charakterystyczne dla meddahowego repertuaru opowieści miejskie. Drugim spotkaniem z tej serii było prezentowane w ramach VII Festiwalu Nauki

w Warszawie miniwidowisko *Turecki meddah – aktor czy opowiadacz*? Opowieść i prezentację przeplatały poezja i śpiew, interakcja ze słuchaczami, polegająca na zadawaniu zagadek i nawiązaniu dialogu, całości towarzyszyła nieformalna, kawiarniana atmosfera. W wieczorze wykorzystałyśmy teksty i formuły tradycyjnych tureckich meddahów stambulskich w polskim tłumaczeniu oraz opartą na motywach autobiograficznych opowieść o tureckiej prababci i babci liderki i pomysłodawczyni projektu.

Nawiązanie do sztuki *meddaha* pojawiło się także w widowisku narracyjnym *Opowieść o szewcu Maarufie*, w ramach kursu dla nauczycieli organizowanego przez Zamek Królewski w Warszawie. Opracowanie baśni z repertuaru *Księgi tysiąca i jednej nocy* przygotowaliśmy pod kątem stosunków polsko–tureckich i wzajemnych wpływów kulturalnych. Pojawiły się też tutaj krótkie opowieści o bliskowschodnim ludowym odpowiedniku Dyla Sowizdrzała – Hodży Nasreddinie. Za materiał posłużyły nam relacje Jana Potockiego *Podróż do Turek i Egiptu 1784 i relacje z wizyt w Haremie* autorstwa Lady Mary Montague z XVIII wieku.

Liderki projektu: **Agnieszka Ayşen Kaim** i **Magda Lena Górska**

STÓŁ: BAKLAWA

Tak więc biedny szewc Maaruf wszedł do sklepiku, a tam... na srebrnych paterach piętrzyły się stosy rogalików z miąższem sezamowym, obok puszysta chałwa z pistacjami, w szklanych słojach lokum różane, niczym przyprószony cukrowym puchem klejnot, skrywający wonne rubinowe wnętrze, soczysta kunafa i cienkie wstążki kadaif czekające, aby je skropić słodkim syropem, a na samym środku pyszniła się królewska baklawa, baklawa – sułtanka delicji Wschodu.

ciasto:
1 kg mąki, 5 jajek, 2 szklanki mleka
Ciasto zagnieść, uformować z niego małe kulki. Każdą z kulek rozwałkować na bardzo cienką warstwę (20-30 szt.).

masa:
1 kg zmielonych orzechów włoskich, 1 kostka masła
Masło roztopić. Układać warstwy ciasta, smarując każdą z nich masłem. Na co trzecią warstwę rozsmarować mielone orzechy i polać masłem. Tak uformowane ciasto włożyć do piekarnika (175°C) i piec, aż się zarumieni (ok. 40 min.).

syrop:
4 szklanki cukru, 4 niepełne szklanki wody, 1 cytryna
Rozpuścić cukier w wodzie i gotować przez 5 min. Dodać sok z 1 cytryny i chwilę jeszcze pogotować. Syrop przestudzić i polać nim wyjęte z piekarnika ciasto.

Tak naprawdę baklawy nie da się zrobić w domu – próbowaliśmy kilka razy. Z przepisu wychodzi bardzo dobre ciasto, ale jest ono zaledwie echem królewskiej baklawy.

Opracował **PG**

PROJEKT
ARABSKO-ISLAMSKI

Kolejnym efektem badań nad bliskowschodnią kulturą ustną było zaprezentowane w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie widowisko pt. „Magia baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*" z udziałem słynnego arabisty prof. Marka Dziekana. W widowisku znalazły się odwołania do tradycji ustnej z okresu przed- i muzułmańskiego, jak opowiadania opowieści z życia Proroka Mahometa, tzw. *hadisy*. Cytowaliśmy sunny np. „o zdradzie" oraz opowieści łotrzykowskie z cyklu *makamy Al–Hamadaniego*, których bohaterem jest ludowy mądrala Dżucha. Zastanawialiśmy się nad różnymi zagadnieniami arabskiej kultury ustnej: Na ile *Księga* jest tworem wyobraźni Europejczyków, a na ile autentycznym dziełem Wschodu? Na ile tekst ten przeszedł przez filtr kultury europejskiej? Interesowała nas symbolika poezji staroarabskiej, w której rym (arab. *kafiya)* to „coś, co uderza w kark". Refleksja nad sztuką opowiadania właśnie w kulturze arabskiej uświadamia, czym jest moc słowa, że obchodzić się z nim trzeba rozważnie niczym Szeherezada, która opowieściami skutecznie ratowała swoje życie przez tysiąc i jedną noc.

MIEJSCA

szkoła - muzeum - przedszkole - biblioteka - dom opowiadania

GT: Opowiadamy w różnych miejscach – czasem sami je wybieramy, czasem jesteśmy tam zapraszani.

Wiele razy nasze opowieści pojawiały się w salach muzealnych – wtedy, gdy temat wystawy zbiegał się z jakimś naszym projektem albo był na tyle interesujący, że warto było taki projekt przygotować. Muzeum jest dobrym miejscem do opowiadania, ale myślę też, że ta relacja jest obustronna – opowiadanie dobrze robi muzealnym wnętrzom. Jeśli ludzie, mali i duzi, słuchają bajek, historii, w których obecny jest podmiot, postać żywa i wyrazista, jeśli sami mogą uruchomić własną wyobraźnię (a nie tylko wiedzę) – to pomaga choć w jakimś stopniu „zadomowić się" w muzeum, patrzeć na rzeczy własnymi oczami, z pełnym poczuciem, że ma się do tego prawo i niekoniecznie trzeba gorączkowo szukać w głowie zakurzonych szkolnych wiadomości.

Bardzo ważnymi dla nas miejscami są: przedszkole, szkoła i biblioteka. Dzieciom opowiadamy bajki w przedszkolach – to jest bardzo wymagająca i szczera publiczność – daje się zaczarować i podąża za historią z całkowitym zaufaniem i głębokim zaangażowaniem, ale też kiedy się boi, to płacze lub ucieka, a kiedy się nudzi – dłubie w nosie albo zajmuje się czym innym. Opowiadanie dzieciom jest naturalną sytuacją. Trudno wskazać lepsze od opowiadania narzędzie, które kształtuje umiejętność słuchania, śledzenia historii, która pojawia się w wyobraźni i nie jest wspomagana ani przez obraz, ani przez teatralizację.

Do tej umiejętności – słuchania i wyobrażania sobie – odwołujemy się w projektach szkolnych, które są bardzo różnorodne. Niektóre z nich łączą edukację szkolną i muzealną, inne nawiązują do tego, co można nazwać edukacją wielokulturową – opowiadanie historii żydowskich, tureckich, perskich, lapońskich, pieśni we właściwych językach, zawołania i zaklęcia wprowadzają w świat kultury w sposób bardzo intensywny, działają na wiele zmysłów, anagażują na różnych poziomach.

Często spotykaliśmy się z pytaniem „A gdzie jest wiedza?" – czy dzieci po wieczorze opowieści nie zyskają czasem takiego przeświadczenia, że można zmyślać i nie ma w tym żadnego ograniczenia? Czy łączenie obrazu Rembrandta „Żydowska narzeczona"

z historią małej żydowskiej dziewczynki z międzywojennego Piaseczna albo opowiedzenie żywota Antoniego Krutty, XVIII-wiecznego tłumacza przy Wysokiej Porcie i na dworze Stanisława Augusta, na sposób: powieści łotrzykowskiej, ballady, baśni i autobiografii z epoki (za każdym razem to przecież zupełnie inny życiorys) – nie są aby szkodliwe? Takie działania prowadziliśmy np. w Zamku Królewskim w Warszawie, z dobrym skutkiem. Rzecz w tym, że narracja, fabularyzacja nie jest nieprawdą, a jej opowiedzenie poprzedza solidna praca – nad źródłami, interpretacjami, kontekstem historycznym i kulturowym. Nasz warsztat czasem podobny jest do warsztatu twórcy powieści historycznych – nie pisze prawdy, a jednak granice prawdopodobieństwa są zawsze mocno określone.

Miejscem, które wydaje się stworzone do praktykowania sztuki opowiadania, jest biblioteka. Nie ukrywamy – jesteśmy dziećmi literatury, większość naszych historii zaczyna się od lektury i nie pochodzi od żadnego starożytnego tradycyjnego wajdeloty. Dlaczego więc nie opowiadać historii w miejscach, w których powstały? Przecież właśnie biblioteka jest oceanem opowieści, tajemniczym miejscem pełnym milczących historii. To bardzo dobra scenografia dla współczesnego opowiadacza, jedno z jego naturalnych środowisk. Opowiadanie ma też w sobie siłę przywracania do życia tych opowieści, które wydają się obumarłe; mówimy przecież czasem, że coś się „nie da czytać". I nie zawsze znaczy to, że opowieść jest kiepska – ale dopiero historia, którą słychać, odrywa się od swojej tekstowej wersji, nabiera życia i lekkości. W akcie opowiadania staje się też indywidualną, niepowtarzalną historią – to opowiadacz, jego emocje i warsztat, decydują o ostatecznej wersji opowieści, a współtworzy ją każdorazowo wspólnota słuchających.

Opowiadamy też w klubach, kawiarniach, ośrodkach kultury; i zawsze – niezależnie od miejsca – wykonujemy wysiłek, żeby zbudować sytuację opowiadania, żeby to miejsce stało się na czas historii miejscem wyjątkowym, należącym do rzeczywistości wyobraźni, wyłączonym z pędzącego czasu współczesności.

Chcemy powołać do życia ośrodek kultury ustnej – Dom Opowiadania – taki, który pozwoli nam na połączenie naszej działalności artystycznej, badawczej i edukacyjnej. Ale mamy też nadzieję, że nawet wtedy, gdy uda nam się ten plan zrealizować, nie stracimy umiejętności stawiania namiotu opowieści, gdziekolwiek jesteśmy.

przy_opo.pmd 73 2006-05-15, 12:28

PROJEKT

TANIEC OPOWIEŚCI CZYLI CHASYDZI PIASECZNA

.Przed wojną Żydzi stanowili mniej więcej połowę mieszkańców Piaseczna, niewielkiego podwarszawskiego miasteczka; po wojnie zniknęli nie tylko oni sami, ale i materialne ślady ich obecności. Synagogę rozebrano w ramach prac porządkowych w 1978 roku, w miejscu gdzie stała, znajduje się parking, w budynku mykwy jest kawiarenka internetowa, z dużego cmentarza żydowskiego zachowało się 17 macew. To wszystko, co widać. To, do czego mogliśmy się odwoływać w naszych poszukiwaniach, to pamięć starszych mieszkańców Piaseczna, ich rodzinne pamiątki. Drugim źródłem były państwowe archiwa. Trzecim – opowieści piaseczyńskich Żydów, tych, którym udało się przetrwać wojnę. Trafiliśmy na jedną taką relację – autobiograficzną książkę Jakowa Cymermana, mieszkającego obecnie w Izraelu. Czwartym – literatura – opowieści rabina Nachmana z Bracławia i inne opowieści chasydów – opowiadaliśmy je, szukając dla nich lokalizacji w przestrzeni miasteczka.

Postawiliśmy sobie zadanie odnalezienia i opowiedzenia lokalnych piaseczyńskich opowieści – zwłaszcza tych, które mówiłyby o żydowskich mieszkańcach miasteczka.

Ważną częścią tego projektu były warsztaty – opowieści lokalnej historii dla piaseczyńskich licealistów i dzieci ze szkół podstawowych. Pomysł, by zrobić stronę internetową z tymi historiami i namówić dzierżawcę kawiarenki internetowej (w budynku dawnej mykwy – rytualnej żydowskiej łaźni), by ustawił ją jako stronę startową – pochodzi właśnie od uczestników warsztatów i został zrealizowany.

Opowiadaliśmy zebrane historie – ułożyły się one w widowisko narracyjne „Taniec opowieści, czyli chasydzi Piaseczna". Chociaż projekt się skończył, historie zaczęły żyć własnym życiem – opowiadaliśmy je oczywiście w samym Piasecznie, w różnych miejscach w Warszawie, w małych polskich miasteczkach, ale i w czeskiej Pradze. I licealistom – chłopcom i dziewczynom z Izraela, którzy odwiedzają Piaseczno w ramach objazdów po Polsce.

Nasze doświadczenia budowania lokalnej opowieści okazały się na tyle interesujące i nośne, że na ich podstawie opracowany został program warsztatów i szkoleń dla nauczycieli i uczniów. Realizowaliśmy go w różnych miejscach w Polsce, we współpracy z Centrum Edukacji Obywatelskiej.

Liderki projektu: **Beata Frankowska** i **Gosia Litwinowicz**

STÓŁ: HOMENTASZE czyli USZY HAMANA

Na ulicy Nadarzyńskiej ruch od samego rana. Estera Lipsztat piecze homentaszen, a jej mąż Samuel, siedzi na deklu po studni i czyta Talmud. Nagle okno otwiera się, w oknie staje Estera i woła „Samuelu, mam dość tych ciasteczek! To moje święto i chcę dziś czytać Talmud!". Samuel wznosi ręce i woła „Lomir zich iberbetn! Żono droga, nie kłóćmy się w święto Purim!"... Homentaszen to ciasteczka pieczone na święto Purim na pamiątkę zwycięstwa nad prześladowcą Żydów Hamanem. Pojawiały się w „Tańcu opowieści", przywołując karnawałowego ducha radosnego święta Purim.

ciasto:
30 dkg mąki, 20 dkg masła, 10 dkg cukru, wanilia do smaku
Mąkę przesiać, posiekać z masłem, dodać cukier i utłuczoną wanilię. Zagnieść ciasto, po czym na godzinę wstawić do lodówki.

nadzienie:
20 dkg maku, 15 dkg miodu, 10 dkg cukru, 10 dkg orzechów włoskich, 10 dkg rodzynek
Do przygotowanego tradycyjnie maku dodać rozpuszczony miód, cukier, posiekane orzechy i rodzynki.

Wyjęte z lodówki ciasto rozwałkować i pociąć w kwadraty. Na każdy z nich nałożyć sporo nadzienia. Złożyć tak, by powstał trójkąty, zalepić boki. Posypać po wierzchu cukrem. Ułożyć na blasze i wstawić do piekarnika (175°C) na 40 min.

Opracował PG

PROJEKT

KOSTIUMY KONSTYTUCJI

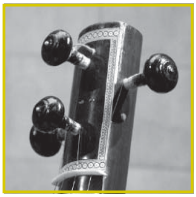
Jak można opowiedzieć historię, która jest tak bardzo nacechowana – trudno jest przecież, gdy myślimy o Konstytucji 3 Maja, wyzwolić się od poetyki widowiska historycznego czy szkolnego apelu.

W wielu naszych projektach odwołujemy się do codzienności, poszukujemy opowieści i głosów niesłyszalnych w wielkiej historii. Tak było i tutaj: za najważniejsze zadanie uznaliśmy poszukiwanie małych historii bohaterów, których próżno by szukać w historycznych leksykonach. A kiedy zaczęliśmy pracować nad tym widowiskiem, okazało się też, że weszliśmy w świat barwny i bogaty, w świat złożonej kultury materialnej i rozległego języka, który brzmiał jak magiczne zaklęcia: kolareta, angażanty, huletki, mulety i robrony…

Ostatecznie ułożyło się to w widowisko prezentowane na Zamku Królewskim w Warszawie. Łączyliśmy w nim różne formy – opowieści o warszawskiej ulicy i o domu warszawskich mieszczan, państwa Adruchiewiczów, łączą się z dokumentami z epoki – XVIII-wiecznym kodeksem ruchu drogowego; opowiastki o zawartości królewskich kieszeni przechodzą w zabawę w „znacznie brzmienia" (czy kolareta to coś do jedzenia czy obuwie, suknia, a może egzotyczna ryba?). W Sali Senatorskiej, miejscu, które najbardziej skłaniałoby do celebrowania narodowej uroczystości, opowiadaliśmy ułożoną przez nas baśń – o królu, któremu śniło się doskonałe miasto.

Na czas opowieści nie zgromadziliśmy publiczności w jednym miejscu – zaproponowaliśmy „Grę w Zamek". O określonych porach w określonych miejscach zaczynaliśmy opowiadać – niektórzy szli z nami od początku do końca, inni przychodzili tylko na jedną lub dwie historie, jeszcze inni trafiali do nas zupełnie przypadkiem, zatrzymywali się, wysłuchiwali historii i szli swoją drogą… Taka forma *widowiska wędrownego* może wydawać się trudna – za każdym razem trzeba od nowa budować grupę słuchaczy, zdobywać ich uwagę, trochę jakby opowiadało się na rynku czy na ulicy; trzeba liczyć się z tymi, którzy nie chcą słuchać historii, przyszli obcować ze sztuką, a nie słuchać jakiegoś gaduły. Ale to jest przecież sytuacja dla opowiadacza naturalna. I w tym widowisku – nie tylko wybór opowieści, ale też takiej „niedomkniętej" formy bardzo posłużył całości i skutecznie uchronił nas przed rocznicowym patosem.

Liderka projektu: **Gosia Litwinowicz**



Muzyka

GL: Dla mnie jest to fascynujący temat, to jest prawdziwe pytanie: na czym w opowieści polega praca z muzyką? Dzięki czemu osiąga się taką jakość, że opowiadanie z muzyką przestaje być recytacją na tle muzyki, „montażem słowno-muzycznym"?

MLG: Wydaje mi się, że kluczem jest tu muzyczność samego tekstu. Z tekstem trzeba chodzić, poczuć go, odnaleźć jego wewnętrzny rytm i melodię. Potem już w pracy z muzykami nabiera to ciała, koloru, dynamiki. Muzycy bywają czarodziejami, mogą uskrzydlić historię, ale najpierw opowiadacz musi bardzo dobrze wiedzieć, o co mu chodzi. Ta muzyczność powinna wyjść od opowiadacza i od tekstu – dopełnianie jej i rozwijanie przez muzyków jest kolejnym etapem, kiedy to opowiadacz inspiruje się tym, co grają muzycy, i wchodzi z nimi w dialog. Dla mnie idealna jest taka sytuacja, kiedy muzyka staje się przedłużeniem słowa, kiedy opowiada. Dlatego staram się nie traktować muzyki instrumentalnie: tu przerywnik, tu jakieś tło, tam piosenka. Muzyka jest dla mnie równie istotna jak tekst opowieści, a muzycy równie ważni jak opowiadacz. Muzyka ma tę cudowną właściwość, że otwiera wyobraźnię. Opowiadanie z muzyką wiąże się z doznaniem przyjemności zmysłowej.

AAK: Wracając do muzyczności tekstu, w tradycyjnym opowiadaniu te wszystkie wyliczanki, refreny, powtórzenia są niezwykle istotne. Ponieważ nie jestem osobą o wyjątkowym słuchu muzycznym, to dla mnie najbardziej oczywista muzykalność jest właśnie w tych powtórzeniach. W opowieściach Beaty te refreny się zawsze pojawiają, porządkują rytm i mnemoniczność tekstu, sposoby jego zapamiętywania. Budują również strukturę i mają wiele funkcji.

BF: Jak pracujesz nad warsztatem opowiadania, to są dwie drogi. Jedna to jest praca nad rytmem, budowanie świadomości tego rytmu; trzeba robić sobie ćwiczenia na dwa, na trzy, na siedem, na osiem… Brać teksty i próbować je rytmizować. A druga to poszukiwanie wewnętrznego rytmu w swoim opowiadaniu – najlepiej jak te dwie drogi się spotykają. W pewnym momencie bardzo formalne ćwiczenia wykorzystywane

przy_opo.pmd 77 2006-05-15, 12:28

w opowiadaniu powodują, że rzeczywiście jakiś fragment zaczyna mieć swoją wewnętrzną rytmizację, ale nie jest to sztuczne – rytm jest integralnie związany z tym, co się opowiada.

Mówiąc o formułach, używaniu powtórzeń, które bardzo porządkują tekst, myślę, że spełniają one tę samą funkcję z perspektywy słuchacza, pozwalają na szybkie rozpoznanie struktury tego, co się opowiada. Zwykle używamy przecież powtórzeń trzykrotnych, a w tym trzecim jest zerwanie powtórzenia. Gdy jakiś refren, formuła czy wyliczanka pojawia się po raz drugi, wszyscy się świetnie czują, bo zaczynają w jakiś sposób współtworzyć to opowiadanie; nawet jeśli nie mówią tego głośno, to już w sobie to powtarzają. To jest bardzo przyjemne, gdy dzieje się z obu stron, to rodzaj nawiązania kontaktu, budowanie współuczestnictwa. Ale świetne jest też to zerwanie, zaskoczenie, dzieje się wtedy coś takiego, że się zaczyna nowa rzeczywistość, coś się zmienia. Gdyby powtórzenia miały tylko charakter katarynki... Najfajniejsze jest to, że coś się zmienia. Jednak żeby można było doświadczyć zmiany, trzeba zbudować powtarzalną strukturę.

MŁG: Pamiętacie, jak na początku te powtórzenia wydawały nam się nudne i sztuczne? Nic nowego się nie dzieje, więc po co to opowiadać? Lepiej streścić! Początkujący opowiadacz próbuje od powtórzeń uciec, zanim odkryje, że w nich cały urok. Bo funkcjonują one jak refren w pieśni. Jak to jest, że można z upodobaniem śpiewać ciągle tę samą pieśń? I czy nie jest tak samo z *Czerwonym Kapturkiem*, którego można opowiadać setki razy? Odczuwamy przyjemność, śpiewając pieśni, bo one są piękne po prostu i chodzi o to, by tak skonstruować opowieść, żeby też była piękna i to na różnych poziomach – i brzmieniowo, i obrazowo. Piękna, intrygująca, gęsta, intensywna. Muzyka bardzo w tym pomaga.

GŁ: To, co się tutaj świetnie sprawdza, to małe tradycyjne formy – zagadki, refreny, formuły itd. To są tzw. formy literatury ustnej, o której nie mamy przecież zielonego pojęcia, tzn. nie znamy jej z doświadczenia. Z całą pewnością taki „tradycyjny" sposób opowiadania to rodzaj naszej sentymentalnej czy niesentymentalnej projekcji.

A jednocześnie używamy prostych formuł wziętych z literatury ustnej i najpiękniejsze jest to, że one rzeczywiście działają. Niezależnie od tego, jaki jest ich rodowód, czy naprawdę były praktykowane w kulturze, która nie znała pisma, czy myśmy sobie wymyślili, że one są właściwością literatury ustnej. To w ogóle przestaje być ważne, gdy ludzie zaczynają z tobą powtarzać ten refren i okazuje się, że tak czy siak skuteczność tego działania jest niesłychana.

AAK: Jeszcze ucząc dzieci tureckie, nauczyłam się pewnej wyliczanki, ale nigdy jej nie stosowałam. Gdy opowiadałam w szkole, postanowiłam pewnego razu jej użyć. Ale zastanawiałam się, jak ja mam polskie dzieci nauczyć tureckiej wyliczanki – przecież one niczego nie chwycą. Uprościłam ją, kilka razy powtórzyłam i wszystkie dzieci się włączyły idealnie; jeszcze gdy wychodziłam, widziałam, że część towarzystwa cały czas podskakuje w rytm tej wyliczanki i ją powtarza. To była abstrakcyjna wyliczanka, bez sensu, a one chwyciły to natychmiast. Wyliczanka zorganizowała te dzieci.

MTG: Bo w opowieści można się bawić! Tu chodzi o fizyczną przyjemność wyliczanki, piosenki, gry, zabawy, która pozwala wejść w historię. W baśni *O pięknej Parysadzie i ptaku Bulbulezarze z Klechd sezamowych* Leśmiana jest taki moment zatrzymania, gdy bohaterka próbuje odczarować zaklęte posągi. Opowiadając to kiedyś, wpadłam na pomysł, żeby dzieci się w to pobawiły, bo to jest strasznie fajna gra – zamieniać się w posągi i odczarowywać je. Dzieci wędrowały więc z bohaterami, ruchem imitując kolejne przygody. Dosłownie weszły do środka bajki, aż wreszcie – „Raz, dwa, trzy, Baba Jaga patrzy!" – zamieniły się w posągi. I tu największa frajda – ożywianie zaklętych głazów: „Kamień się porusza, ożywa w nim dusza". Tego typu działania z dziećmi na ogół się sprawdzają. Mamy tu połączenie trzech elementów: słowa, muzyki i ruchu – czy może być coś piękniejszego?

ORALNOŚĆ: PROJEKCJA-FASCYNACJA

MK: *Czymś zwracającym uwagę jest wasza fascynacja kulturą oralną. Nie da się jednak od początku zrekonstruować sytuacji opowiadania. Jaka jest wasza relacja z kulturą oralną, co tu się dzieje, na czym polega napięcie? Z waszego wyobrażenia o kulturze oralnej wypływa przecież jakiś projekt.*

GL: Nikt z nas nie jest na tyle naiwny, żeby wierzyć, że to, co robimy, jest rekonstrukcją kultury oralnej. Myślę też, że jesteśmy świadomi tego, jakie sentymenty żywimy wobec kultury tradycyjnej. Nie mamy też złudzenia, że jeśli dokonalibyśmy jakiejś rekonstrukcji ustności, to tym samym ożywimy jakiś nieistniejący już (a może nigdy) wzór kultury.

Można przeciwstawiać to, co samorzutne i żywe, temu, co intelektualne i skonstruowane – my z naszymi projektami znaleźlibyśmy się po tej drugiej stronie. Wymyśliliśmy siebie, naszą artystyczną dyscyplinę, a określenie „widowisko narracyjne" powstało na uniwersytecie.

Ale to, co robimy, można potraktować także jako samorzutny nurt, którego przyczyny są trudne do wyjaśnienia. Bo on taki jest, w istocie nie wiadomo, jakie jest jego pochodzenie. Nie można zainteresowania praktykowaniem opowiadania zredukować do intelektualnego, romantycznego sentymentu. W większości sytuacji, które kreujemy w czasie widowisk, mamy wrażenie, że oddźwięk ze strony słuchających jest żywy, że to jest ważne – nie tylko historie, które opowiadamy, ale sama sytuacja opowiadania jest wartością. Przyczyny tego są nieznane, ale zarówno w przypadku nas, jak i naszych słuchaczy bardzo mocno podkreślałabym spontaniczną naturę tego zjawiska.

Mamy w sobie jakąś relację z kulturą tradycyjną, nosimy jakieś wyobrażenie o niej w sobie, i ono oczywiście jest zapośredniczone i nie pozbawione nuty sentymentalizmu. Cierpi na to także wielu naszych przyjaciół, prowadzących poszukiwania np. w obszarach muzyki tradycyjnej; ta romantyczna dolegliwość powoduje, że kultura tradycyjne jawi się nam jako kultura bezpośredniego kontaktu, głębokiego związku z niezmiennością mitu, niezafałszowanych relacji międzyludzkich, czasu cyklicznego i ogólnie wolniej płynącego, krystalicznych charakterów. Ten sposób widzenia (czy raczej

niewidzenia) powoduje, że znika z horyzontu wszystko to, co związane z opresyjnym charakterem tradycyjnej kultury, z ograniczeniami i wymaganiami stawianymi przez mocno zdefiniowane role społeczne, nie bierzemy specjalnie pod uwagę tego, że w społeczności tradycyjnej trudno być indywidualistą. Kochamy kulturę tradycyjną, oralność, która zrodziła eposy, ale nikt z nas nie chciałby być jej uczestnikiem – bez możliwości powrotu do chaotycznej miejskiej współczesności. Jest w tym jakiś paradoks. Odwołujemy się często i chętnie do pojęcia kultury oralnej, każdy z nas ma też jakieś doświadczenia – badań terenowych, wypraw muzycznych czy teatralnych, ale jednocześnie nie mamy złudzenia, że do tej kultury należymy czy że w jakiś sposób ją dziedziczymy albo „ocalamy". Naturalnym obszarem naszego działania jest miasto, jeśli będziemy istnieć – to właśnie w tym kontekście. I zmaganie się z tą materią jest dla nas chyba bardziej pociągające niż zrekonstruowanie sposobów śpiewania eposów na potrzeby miasta stołecznego Warszawy. Powiedziałabym, że w tym, co robimy, pojęcie „rekonstrukcji" jest w ogóle mało ważne.

M.Ł.G: Intuicja nas nie zawiodła. Ten nasz spontanicznie obrany kierunek, w którym początkowo poruszaliśmy się nieudolnie i po omacku, okazał się korespondować z tym, co się dzieje na świecie. Bo gorączka opowiadania ogarnęła świat! Ludzie garną się do tego, potrzebują właśnie bezpośredniego kontaktu, chcą słuchać i chcą opowiadać, chcą w ten sposób podróżować, poznawać inne kultury, bo oferta jest bardzo szeroka, dziś mogą pójść na opowieści kreolskie, a jutro na chińskie...

Ja znam dobrze sytuację we Francji, gdzie wszystko zaczęło się przed trzydziestu kilku laty jako spontaniczny ruch. Kilka osób mniej więcej w tym samym czasie zaczęło regularnie opowiadać, potem ujawnili się mieszkający we Francji opowiadacze z Maghrebu i Bliskiego Wschodu, którzy z własnego domu wynieśli tę tradycję, włączył się w to l'Age d'Or, odpowiednik naszego Uniwersytetu Trzeciego Wieku, z akcją opowiadania wnukom. A potem to już ruszyło jak lawina. I tak oddolny spontaniczny ruch przekształcił się w zawód. Obecnie we Francji jest około pięciuset opowiadaczy, a w ciągu roku odbywa się blisko dwieście festiwali poświęconych tej sztuce i tysiące warsztatów. W każdej publicznej bibliotece co najmniej raz w tygodniu odbywa się tzw. godzina bajki, do każdej szkoły regularnie przychodzą opowiadacze, co naturalnie nie wyklucza opowiadania bajek przez nauczycieli.

przy_opo.pmd 81 2006-05-15, 12:28

A skąd opowiadacze czerpią swoje historie? Oczywiście z książek. Ukazuje się wiec coraz więcej zbiorów baśni, opowieści, mitów, eposów z różnych zakątków świata, a także literatura przedmiotu. W ten to sposób praktyka opowiadania wywiera wpływ na rynek książki – i na odwrót. Czyżby więc u nas jakimś zwiastunem było *125 bajek do opowiadania dzieciom* Kopalińskiego?

Ale jest coś jeszcze. Udział w wieczorach opowieści i warsztatach opowiadania staje się okazją, by poznawać nowe historie „na ucho" i uczyć się ich nie za pośrednictwem tekstu, tylko z ustnego przekazu. Bo jeśli słyszymy piękną historię, a do tego jest ona sugestywnie opowiedziana, zapada w nas tak głęboko, że nasza pamięć nawet po latach będzie w stanie ją wydobyć. To jest nowy bazar opowieści, i to mnie bardzo cieszy.

AAK: Również w Anglii jest bardzo wielu opowiadaczy. Wśród nich jest wielu przekwalifikowanych aktorów, którzy zafascynowali się opowiadaniem w trakcie dalekich wypraw. Wiele szkół wyższych ma odrębne wydziały *storytellingu* traktowanego jako uznana dziedzina artystyczna, forma pracy edukacyjnej z dziećmi, terapii lub nauki języka. Najczęściej opowiadacze czerpią z tradycji, z której pochodzą – inne historie opowiadają *storytellerzy* o afrykańskich korzeniach, inne Szkoci. Różne energie, języki, obrazy.

PROJEKT
OD CZYTANIA DO OPOWIADANIA

Repertuar „Grupy Studnia O." obejmuje także projekty adaptacji książek – widowiska na podstawie jednego wybranego tytułu. Praca nad ich przygotowaniem polega na przełożeniu języka literackiego na język opowieści, wprowadzeniu elementów muzycznych i stworzeniu ramowej kompozycji, łączącej poszczególne fragmenty zaczerpnięte z inscenizowanego utworu. Ważne jest także znalezienie formuły (gra, zabawa) stwarzającej możliwość interakcji ze słuchaczami.

Słuchanie opowieści jest naturalną zachętą i wprowadzeniem do lektury książek – może więc być formą ich promocji – z drugiej strony literatura jest podstawowym źródłem inspiracji dla opowiadaczy. Ten „układ wzajemności" wzorcowo funkcjonuje we Francji, gdzie środowiska wydawców literatury i osób praktykujących sztukę opowiadania mają wypracowane metody i standardy wzajemnej współpracy. W Polsce działania „Grupy Studnia O." w tej dziedzinie są przecieraniem nowego szlaku.

Takimi widowiskami „od czytania do opowiadania" były m.in.:

„Król węży i inne bajki buddyjskie" – na podstawie książki *Głodna tygrysica* Rafe Martina, we współpracy z Wydawnictwem ELAY. W programie bajki (dżataki) ilustrowane muzyką na etnicznych instrumentach (saz, tampura, bendir, ney, kaval).

Dżataki, często zwane bajkami buddyjskimi, przez ostatnie 2500 lat były opowiadane, rysowane, malowane i odgrywane we wszystkich bodaj krajach Azji. Niektóre mają jednak znacznie starszy rodowód i zostały prawdopodobnie przystosowane do tradycji buddyjskiej przez późniejszych nauczycieli i mistrzów, którzy dostrzegli w nich ważne, ponadczasowe treści. Dżataki stanowiły inspirację dla bajek Ezopa, baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, dla średniowiecznych twórców, jak Chaucer, Spencer i Boccaccio, dla Szekspira, a nawet dla *Księgi dżungli* Kiplinga.

„Mazeł kontra Szlimazeł, czyli sposób na szczęście” – na podstawie książki *Opowiadania dla dzieci* Isaaca Bashevisa Singera, we współpracy z Wydawnictwem Media Rodzina (premiera na grudniowych Targach Dobrej Książki we Wrocławiu w 2005 r.). Opowieści w oprawie muzycznej (chasydzkie pieśni i melodie na akordeonie i cymbałach) przywołują niezwykły klimat prozy I. S. Singera, w której zachwyt nad cudownością świata miesza się z humorem i filozoficzną refleksją.

Oba widowiska są skierowane zarówno dla dzieci, jak i dorosłych.

Liderem projektów jest **Jarek Kaczmarek,**
ponadto biorą w nich udział **Magda Lena Górska**
oraz muzycy **Sebastian Wielądek** i **Agata Krawczyk**

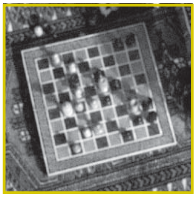
PROJEKT
WALLENROD. OPOWIEŚĆ WAJDELOTY

„Opowieść Wajdeloty” to współczesne odczytanie *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, z nawiązaniem do homeryckiej tradycji opowiadaczy-śpiewaków (aojdów). Projekt Magdy Leny Górskiej z towarzyszeniem Maćka Cierlińskiego i Bartka Pałygi jest próbą znalezienia formy brzmieniowej dla mickiewiczowskiej frazy poetyckiej, formy, która oscyluje pomiędzy śpiewem, melorecytacją i opowiadaniem przy rytmicznym akompaniamencie. Odwołując się do różnych wątków muzycznych i tradycji kulturowych, staramy się oddać epicką siłę tego dzieła, traktującego o rozpaczy i desperackich metodach walki.

MLG: Dlaczego postanowiłam opowiadać *Konrada Wallenroda*? Opowiadać, a nie recytować, bo choć mówię nie własnymi słowami, tylko tekstem Mickiewicza, o opowiadanie mi chodzi. Otóż był to wybór irracjonalny, intuicyjny. Ale stoi też za tym pewna historia z dzieciństwa. Pewnego lata, kiedy miałam jakieś dziesięć lat, mój starszy brat wrócił z kolonii i z upodobaniem odśpiewywał na prostą melodię *Balladę Alpuhara*. Nauczył się tego przy ognisku od kolegi, który grał na gitarze, że mało struny nie pękły. Momentalnie wchłonęłam ten tekst – chociaż całe zdania były dla mnie niezrozumiałe: „na ustach jego zawisnął", „wiążąc swój zawój do nóg Hiszpana" i oczywiście mityczny „zwierz Alpuhary" – wchłonęłam ten tekst i też go śpiewałam i śpiewał mi się w głowie przez lata, aż doszliśmy do nie wiem już której klasy szkoły podstawowej, kiedy „przerabia się" *Konrada Wallenroda*. Zaglądam do książki i co widzę? To, co znam z podwórka, od brata, jako fajną piosenkę – to jest Mickiewicz! Niesamowite doświadczenie. I tak to we mnie zostało i być może byłoby uśpione, gdyby nie Bruno de La Salle i jego idea, żeby opowiadać eposy – on sam zajmuje się tym od trzydziestu lat, a ostatnio zainicjował taki nurt we Francji. Ale w Polsce epos? Jaki epos? Przecież my nie mamy eposu średniowiecznego! I nagle uświadomiłam sobie, że tę lukę wypełnia Mickiewicz. *Wallenrod* był przez lata tekstem, który ludzie znali na pamięć, był tekstem wspólnoty konspiratorów i buntowników, co świadczy o publicystycznej sile jego wymowy, ale także o sile jego formy. Ten narodowowyzwoleńczy kontekst zupełnie się zdezaktualizował, a ja zdałam sobie sprawę, że właśnie teraz, kiedy w Polsce nikt już nie myśli w tych kategoriach, nagle ten tekst ma szansę się uwolnić, zuniwersalizować. To jest tekst o rozpaczy, o braku nadziei, o stawianiu oporu, o walce za wszelką cenę – i przez to staje się dzisiaj niezwykle ważny.

Wystąpiłam z „Opowieścią Wajdeloty" podczas Nocy Eposów w Vendome we Francji, a razem z Maćkiem i Bartkiem odczyniliśmy ją w hiszpańskiej Gudalajarze. Zawsze po polsku, z tłumaczeniem w formie napisów. Cudzoziemska publiczność – która słuchała nas tak, jak podczas Uczty Krzyżacy słuchali, co im śpiewa ostatni w Litwie wajdelota – poddała się poetyckiej wibracji i była zdumiona siłą i skrajną determinacją bohatera. Zdumiona, a przecież z atakami tej determinacji staruszka Europa spotyka się dziś nieustannie – i to nie w literaturze. Jest w *Wallenrodzie* taki świetny moment, kiedy Alf Walter mówi, że im jest starszy, tym trudniej mu dokonywać poświęceń, że kiedy był młody, mógł poświęcić wszystko, a teraz, im mniej mu życia zostało, tym bardziej ceni każdą chwilę, tym spełnienie ostatecznego zamiaru staje się cięższe. Oto dlaczego bojownicy-samobójcy są zwykle młodzikami. Kiedy zmagałam się z tym męskim na wskroś tekstem, przed oczami stawał mi często obraz Czeczenek obwiązanych pasami szahidów w moskiewskim teatrze na Dubrowce.

Bardzo mi się podoba sposób, w jaki do opowieści, do żywego słowa podchodzą Afrykańczycy. Oni je po prostu w sobie roztańcowują, zagrzewając się jak do boju. Myślę, że trzeba znaleźć w sobie podobny entuzjazm, podobne podejście. W *Wallenrodzie* jest mnóstwo dynamicznych, brutalnych scen walki. Podawanie tego „na czarno", z cierpiętnictwem wpisanym w polską romantyczną tradycję, prowadzi donikąd. W Afryce rozgrzewka przed walką jest rodzajem tańca. To jest energia, która nie musi być destrukcyjna, jest raczej ładowaniem akumulatorów. Jednoczy ciało i ducha, pozwala wprowadzić słuchacza w rodzaj transu – ale nie snu!



Pamięć

Rozmawialiśmy o tym, czym jest pamięć podczas „Oceanu opowieści". Przytaczamy tu wypowiedź Krzysztofa Czyżewskiego z Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" z Sejn:

Przy całym szacunku do źródeł pisanych, to jest niewyobrażalne, ile siedzi w ludzkiej pamięci. I jak są bogate zasoby kultury oralnej, ciągle, mimo że w użycie weszło przecież pismo, które – chociaż nie musi, nie powinno – to jednak usypia mowę. Otóż w tych wszystkich podróżach docierałem do takich ludzi, którzy całymi nocami potrafili mówić heksametrem, do rymu i to wszystko z pamięci. Docierałem do takich ludzi, którzy mówili epos w Kirgistanie na przykład, który się nazywa *Manas*, który do początku XX wieku w ogóle nie został spisany, przez setki lat żył w tradycji ustnej. I wyobraźcie sobie, że dopiero na początku XX wieku etnografowie spisali od jednego człowieka pół miliona wersów eposu *Manas* – mówionego, odczynianego, śpiewanego z pamięci.

Jest w tym wielka tajemnica... JAK TO SIĘ MÓWI, właściwie JAK ŻYJE TO SŁOWO? Kiedyś trafiłem na taki konkurs w Azji Środkowej, właśnie tam, gdzie *Manas* się narodził, konkurs wieszczów, konkurs *manasczi*, czyli tych, którzy mówią epos *Manas*. I dla mnie było niepojęte przez długi czas, jak można z czegoś takiego wybrać zwycięzcę, o co chodzi w tym, że nagle koronę zdobywa jeden mówca, choć wszyscy mówią tak wspaniale. Nie wiem, czy pamiętacie taki film Petera Brooka „Spotkania z niezwykłymi ludźmi" o podróży Gurdżijewa. Tam jest na początku niezwykła scena, w której zbierają się wieszczowie, aojdzi, *manasczi* na bój słowem, dźwiękiem. Każdy z nich śpiewa i gra na kawalu. Śpiewa niezwykłe pieśni i schodzi pokonany. I cisza, i wszyscy czują, że nie zwyciężył. A pieśń brzmi wspaniale, a instrument rozbrzmiewa nieprawdopodobnie. O co więc chodzi? I nagle wchodzi jeden z nich, który uruchamia takie słowo, taki dźwięk, że góry zaczynają rezonować (bo to się dzieje w kotlinie), że nagle ten dźwięk zaczyna się odbijać, iść echem przez wierzchołki gór. Wszyscy czują, że to jest TO SŁOWO, tak, że on zwycięża, że nagle obudziło się coś, co jeszcze ma jakąś niezwykłą siłę, z której myśmy sobie nie zdawali sprawy.

Otóż ja wierzę, że słowo ma niezwykłą siłę, słowo mówione, odczynione.

przy_opo.pmd 85 2006-05-15, 12:28

PROJEKT PERSKI

Be nam-e chodowande dżan-o cherad...
W imię Pana życia i mądrości, ponad którego i myśl się nie wzniesie, który nas żywi, wskazuje nam drogę, Pana Kejwana i obrotów nieba, który księżyc rozpala i nahid, i słońce, niedościgniony w obrazach malarzy, jest ponad znaki i wyobrażenie.

Formuła inwokacji do perskiej *Szahname*

W ramach „Dni Perskich" w Muzeum Narodowym w Warszawie pokazaliśmy widowisko *Noc perskich opowieści*, które zapoczątkowało naszą „podróż" po kulturze perskiej. Towarzyszyły nam różne teksty: przede wszystkim *Księga Królewska (Szahname)* Ferdousiego; *Księga tysiąca i jednej nocy*; poezja Moulany Dżalal od-Din Rumiego, zwłaszcza inwokacja do *Masnawi ma'nawi; Rubajaty* Omara Chajjama, fragmenty eposu *Chosrow i Szirin* w wersjach tureckiej, perskiej i azerskiej, a także *Gulistan* Saadiego.

Tak jak *meddah* swój występ otwiera trzykrotnym uderzeniem kijem i tradycyjną formułą *Hak dostum Hak* (Bóg moją ostoją Bóg), tak w kulturze arabskiej i perskiej muzułmański wpływ na te tradycje widoczny jest w formule pozdrowienia typu *salawat Allahom sal ila Mohammad wa al-e Mohammad* (Niech Bóg ześle pokój Mahometowi i rodowi Mahometa), rozpoczynającej występ tradycyjnego perskiego opowiadacza. W orientalnych projektach posłużyliśmy się też muzułmańską formułą *basmala*: *Besmellah ar-rahmani ar-rahim* (W imię Boga Miłosiernego i Litościwego). Słów i zawołań perskich używaliśmy w scenie targu, kiedy każdy z nas sprzedaje charakterystyczny dla Turcji lub Iranu towar: materie zwane kalamkar, brzoskwinie, pachnidła i leki, a uliczny pisarz zachwala swoje usługi. Organizowaliśmy spotkania z iranistami i znawcami kultury Iranu, znaleźliśmy „przewodniczkę" Rabe'e Feszoraki, młodą Irankę, córkę profesora literatury perskiej wykładającego na warszawskiej iranistyce. Uczyła nas pieśni, wymowy zwrotów i cytatów po persku. Przyjmowała nas w domu, gdzie wraz z matką przygotowywały nam wspaniałe perskie potrawy, jednocześnie ucząc nas, jak je przyrządzać. Pokazywały, jak nosić czador, opowiadały o zwyczajach. Rabe'e, mimo początkowego oporu przed solowymi śpiewami, zakazanymi Irankom pod władzą Republiki Islamskiej, zgodziła się w końcu wziąć udział w widowisku. W próbach uczestniczył także jej narzeczony Saleh, który na widowisku pięknym głosem kaznodziei odczytał *Słuchaj trzciny, jak opowiada*, inwokację do *Masnavi-je ma'nawi* (Masnawi duchowe) Dżalaluddina Rumiego. Podczas jednej z ostatnich prób, gdy w hałasie muzyki i opowiadanych tekstów usłyszeliśmy szmer niezrozumiałych dla nas słów, poczuliśmy oddech tamtej kultury – Saleh, zwrócony w stronę Mekki, odprawiał na głos swoją codzienną modlitwę. On modlił się po arabsku, my opowiadaliśmy po polsku perski epos *Szahname*. Powstał swoisty dwugłos kulturowy i językowy.

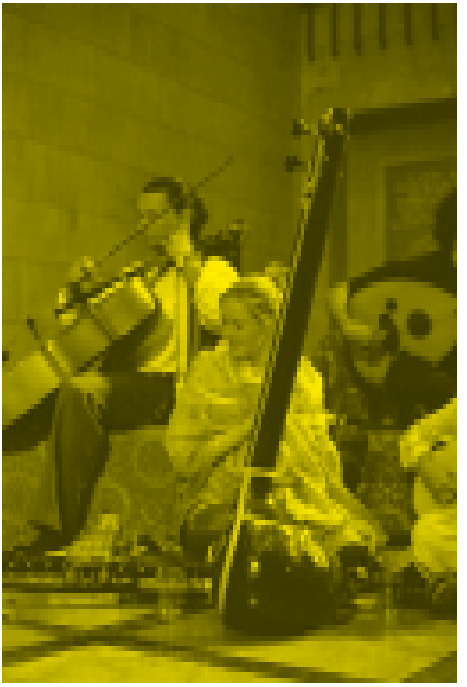
W irańskich *czajhane*, czyli herbaciarniach, nadal spotkać można opowiadaczy *Księgi Królewskiej* – szahnamehanów, którzy przechodząc z melorecytacji do prozy, przywołują pradawne dzieje wielkich bohaterów Iranu. Bohaterowie mityczni, jak Zal, Rostam, Sohrab, Isfandijar, żyją na ilustracji *parde* wędrownego opowiadacza, który budując opowieść słowem i dźwiękiem, wspomaga się kolorowym ekranem przedstawiającym sceny z eposu. Podążając za tą inspiracją i fragmentami nagrań występów wciąż praktykujących opowiadaczy perskich, przywołaliśmy nadal żywą w Iranie technikę opowiadania eposu na tle płachty – ilustracji *parde*.

przy_opo.pmd 86 2006-05-15, 12:28

Za każdym razem, gdy pracujemy nad danym obszarem kulturowym, staramy się nagromadzić jak najwięcej elementów tej kultury. W roli rekwizytów używamy oryginalnych przedmiotów, komponujemy kostiumy. Perskie czadory kupiliśmy od wracającej do Iranu rodziny wykładowcy iranistyki, tak samo kilka poduszek i fajkę wodną dał nam kończący swą misję irański dyplomata. Inni życzliwi autochtoni dokupują nam zamówione rekwizyty przy okazji wyjazdów „do kraju". Użyliśmy także zapachów charakterystycznych dla perskiej kultury: płatków róż i esfandu – ruty, którą w Iranie okadza się domowników i gości.

Przywołanie atrybutów charakterystycznych dla kawiarnianej kultury Wschodu pomaga wprowadzić atmosferę biesiady, zatrzymuje czas, który w opowieści rządzi się swoimi prawami. Wchodzimy do *kafany* i zamykamy za sobą warszawski szum. Układamy poduszki, rozścielamy dywany i rozpalamy węgielki fajek wodnych. Rozlewamy herbatę, w tle gra muzyka mistrzowsko improwizowana przez stale współpracujący z nami zespół Yerba Mater.

W projekcie brały udział:
Agnieszka Ayşen Kaim, **Magda Lena Górska**, **Beata Frankowska**, **Dorota Maciejuk**



STÓŁ: RYŻ Z SZAFRANEM

Największą sztuką w irańskiej kuchni jest przygotowanie ryżu, który powinien być zarazem sypki i wilgotny, aromatyczny i konkretny w smaku. Wymaga to wielu zabiegów...

etap 1. W sklepiku arabskim lub wietnamskim (np. na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie) kupujemy ryż jaśminowy oraz trochę szafranu.

etap 2. Porcję ryżu moczymy przez 8 godzin w zimnej wodzie, a następnie 3 razy płuczemy.

etap 3. Wymoczony i przepłukany ryż gotujemy w wodzie w proporcjach: 4 części wody na 1 część ryżu. Kiedy zauważymy, że ryż rozkleja się i robi się miękki, wylewamy go na sito i przepłukujemy zimną wodą.

etap 4. Na dnie garnka rozprowadzamy trochę oleju i układamy warstwę ziemniaków pokrojonych w plasterki tak, by szczelnie zakryć dno. Następnie na ziemniakach układamy odcedzony ryż w taki sposób, by powstał stożek. Robimy w nim palcem kilka dziurek. Do każdej z dziurek wlewamy łyżkę wody. Ryż przykrywamy ręcznikiem i gotujemy ok. 45 min na bardzo wolnym ogniu. Następnie zdejmujemy z ognia i zawijamy w koc.

etap 5. Rozpuszczamy masło, dodajemy do niego szczyptę szafranu i polewamy tym ryż.

SEKANDŻABIN

Orzeźwiający, słodki napój serwowany z kostkami lodu i startym ogórkiem. Idealny, żeby poczęstować gości schodzących się na upalną noc perskich opowieści.

4 szkl. wody, 1 kg cukru, 1 szkl. octu, świeża mięta, zielony ogórek

Cukier gotujemy w wodzie aż do uzyskania konsystencji syropu. Pod koniec gotowania dodajemy ocet i jeszcze chwilę gotujemy, ciągle mieszając. Po ostudzeniu do syropu dodajemy 2-3 gałązki mięty i wstawiamy do lodówki. Uzyskany w ten sposób syrop rozlewamy do szklanek i uzupełniamy zimną wodą (1/4 syropu na 1 litr wody). Dodajemy kilka kostek lodu i odrobinę startego na tarce świeżego ogórka.

Podczas eksperymentowania Paweł wpadł na pomysł, żeby zamiast ogórka użyć melona. Wyśmienite!

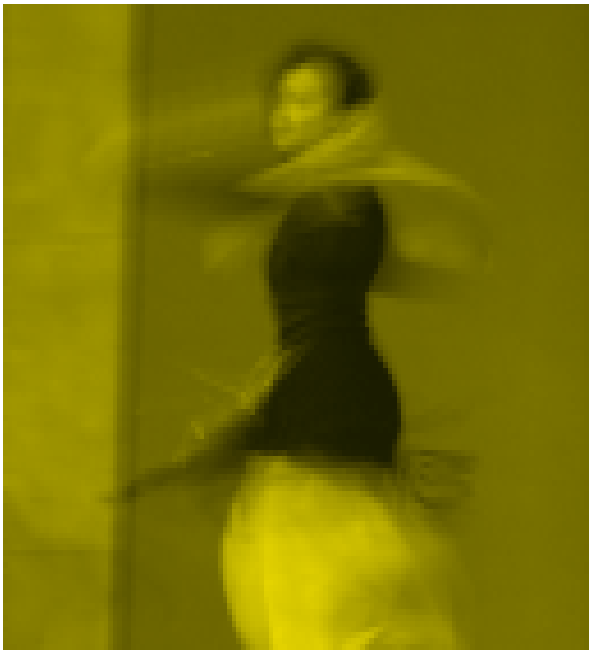
Opracował PG

Przemiana

MK: *Proces pracy nad historią jest też pracą krytyczną – krytycznie czyta się tradycyjne teksty, kulturę oralną czy pewne na jej temat wyobrażenie…*

BF: Czym jest przemiana w baśniach? W ramach odpowiedzi opowiem o swoim doświadczeniu z dwiema różnymi, ale w równym stopniu strasznymi historiami (ciekawe jest obcowanie ze strasznymi historiami!). Pierwsze doświadczenie jest związane z baśnią *Czerwone trzewiczki*, która jest najbardziej znana w wersji Andersena. Jest to historia dziewczynki, która bardzo pragnie mieć czerwone buciki, i to pragnienie doprowadza ją do samozatracenia: trzewiczki niemal zatańcowują dziewczynkę na śmierć, aż w końcu kat – by przerwać ten obłędny taniec – obcina jej nóżki, które dalej wirują w szalonym pląsie... W wersji Andersenowskiej bajka ma bardzo wyraźne, dydaktyczne przesłanie: pragnienie nie może wykraczać poza obowiązujące społecznie normy, dziewczynka więc słusznie zostaje ukarana za swoje nieodpowiednie zachowanie. Koniec, kropka. I ja z tym przesłaniem zupełnie nie mogłam, nie chciałam się zgodzić! Była to niezgoda na obowiązujący w świecie tej baśni model kultury, sztywne, patriarchalne normy, zgodnie z którymi to, co jest „za bardzo czerwone", musi zostać obcięte, zmarginalizowane i wykluczone. Przysięgłam wówczas sobie (oj, była to przysięga nie na żarty), że ja tę baśń przemienię! Opowiem ją na nowo, z kobiecej perspektywy! I muszę przyznać, że do tej pory ta próba nie powiodła mi się. Myślę, że byłabym w stanie opowiedzieć tę baśń jako historię o kobiecym pragnieniu, które nie może się spełnić i dlatego zamienia się w obsesję i uzależnienie – ale w dalszym ciągu byłaby to opowieść-ostrzeżenie, opowieść, która niczego nie przekracza, tylko potwierdza patriarchalne normy. Może więc niektórych starych historii rzeczywiście nie można zmienić, bo opowiadają właśnie o niemożności zmiany, transformacji? I zamiast próbować uzdrawiać stare, lepiej zacząć opowiadać nowe, od początku do końca? Ja w każdym razie pod wpływem tej strasznej opowieści uszyłam sobie u szewca czerwone trzewiczki i – szukam nowej historii o dziewczynce, a może już o kobiecie w czerwonych butach...

Drugie, tym razem bardzo pozytywne doświadczenie „przemiany" wiąże się z baśnią *Ptak straszydło* (w wersji braci Grimm). Jest to baśń, która opowiada o trzech siostrach uwiedzionych przez Czarnoksiężnika. Dwie pierwsze podzielają los swoich poprzedniczek i jako ofiary lądują w słynnej krwawej misie. Ale trzecia siostra przynosi przemianę – ratuje siebie i pozostałe kobiety. Kiedy pierwszy raz opowiadałam tę baśń w orientalnej restauracji, miałam poczucie strasznego dysonansu – ludzie przyszli, żeby miło spędzić czas, a ja częstuję ich obrazem krwawej misy! A jednak odbiór, gdy minęło pierwsze zaskoczenie, był bardzo dobry. Tajemnica tej baśni polega na tym, że, po pierwsze, „straszność" jest oswojona przez baśniową formę, opartą na refrenach i powtórzeniach, a po drugie, że „straszność" jest przekroczona! Kiedy opowiadam, jak trzecia siostra z miłością składa i łączy pokawałkowane ciała swych sióstr, to coś we mnie płacze z wielkiej radości. Właśnie takie historie chcę opowiadać! Historię wielkiej przemiany! Mam nadzieję, że jest to wtedy opowieść lecząca nie tylko dla mnie, ale także dla słuchaczy. Nie tyle opowieść terapeutyczna, co właśnie transformacyjna.



przy_opo.pmd 91 2006-05-15, 12:28

Przyjemność

MK: *Co to jest przyjemność opowiadania? Na czym polega? Można ją próbować tłumaczyć tematami, ale też formą. Interesuje mnie, jak odczuwacie zmysłowość mówienia w sytuacji opowiadania i w jaki sposób opowiadanie może być przyjemnością, ale właśnie przyjemnością postrzeganą, rozumianą jako przyjemność zmysłowa?*

JK: Każda dziedzina sztuki, z perspektywy twórcy, ma swoje uroki i przekleństwa. Wspólną płaszczyzną twórczej rozkoszy jest stan poruszenia wyobraźni, który jak reakcja łańcuchowa uruchamia proces materializacji dzieła sztuki pod postacią literatury, filmu czy malarstwa. Drugi poziom to rozkosz (bardziej lub mniej bolesna) tworzenia dzieła, a trzeci – kontakt z odbiorcą, percepcja żywego odbioru swego dzieła.

Jestem gotów zacięcie bronić tezy, że sztuka opowiadania jest jedną z najbardziej rozkosznych sztuk, przede wszystkim na tym trzecim poziomie. Pisarz nie widzi łez czytelniczki, którą wzruszył swoją historią. Muzyk w czasie koncertu nawiązuje kontakt z publicznością, ale zawsze jest od niej oddzielony barierą sceny i sprzętu technicznego. Opowiadanie zaś stwarza najbardziej bezpośrednią, intymną wymianę energii pomiędzy opowiadaczem i słuchaczem. Sytuacja opowiadania znajduje się niejako na pograniczu wydarzenia artystycznego i spotkania prywatnego. Potrafi więc łączyć intensywność kreacji i odbioru dzieła sztuki z prywatną, bezpośrednią relacją międzyludzką.

BF: Dla mnie najpiękniejszy jest moment, w którym czuję, że w trakcie opowiadania może wydarzyć się coś niespodziewanego, coś, co zaskoczy mnie samą. Mam przygotowaną historię i zakładam, że opowiem ją od początku do końca, ale naraz pojawiają się jakieś dodatkowe słowa, obrazy, dźwięki, bo coś się poruszyło – we mnie lub między mną i słuchaczami. I ta świadomość, że to się już pewnie nie powtórzy, wydarza się tylko „tu i teraz", jest niesłychanie przyjemna, to jest magia żywej opowieści.

MLG: Jest coś magicznego w tym, że samym gadaniem można wywoływać całe światy. Wyczaruję coś pomiędzy nami… Właśnie „pomiędzy" – bo publiczność bierze aktywny udział w tym akcie.

Raz nam się zdarzyło opowiadać o szewcu Maarufie z *Księgi tysiąca i jednej nocy* w dość skromnych warunkach, bez poczęstunku, bez żadnej dodatkowej „konkretyzacji zmysłowej", a miałam wrażenie, że lecimy. To było coś niesamowitego. Ponieśliśmy tę historię wysoko, wszyscy razem, z widzami. To był niezwykle intensywny kontakt, jakby czas stanął w miejscu. Wszyscy się do tego przyczyniliśmy. I na tym polega to doznanie zmysłowe – dosiadasz rozpędzonego konia i galopujesz do końca. To uczucie płynności, niesamowitej podróży. A innym znów razem niby wszystko jest tak samo, ta sama opowieść z tym samym zespołem, a nie może się oderwać od ziemi, natrafia na tępy opór. Wtedy najtrudniej jest wyczuć, gdzie tkwi problem, co się dzieje: czy ja jestem za mało zanurzona w historii, czy chodzi o brak porozumienia z publicznością? O powodzeniu decyduje umiejętność improwizacji i walki do końca. Ale na tym też polega przyjemność – że nie zawsze się udaje, że ryzyko wpisane jest w ten akt międzyludzki. Albo zaiskrzy, albo nie. Oczywiście, do pewnego stopnia można (i trzeba!) się przygotować, ale dopiero w trakcie, na polu walki okaże się, czy uda ci się porwać widzów za sobą, czy będą patrzeć z dystansem, jak próbujesz się do nich przebić.

BF: Żeby mieć przyjemność takiego opowiadania, które zwraca na siebie uwagę i zanurza w przyjemności zmysłowej, w żywiole zabawy – niezbędny jest dobry kontakt ze słuchaczami. Jeśli go nie ma, jeśli nie ma rezonansu, to wtedy trudno się rozkoszować; raczej chce się uciec i biegnie się przez historię na przełaj, szybko, aby do końca. Wspaniałe są te sytuacje, kiedy nie trzeba się spieszyć i można zrobić coś, co nie popycha historii do przodu, lecz jest czystym aktem przyjemności – dla opowiadacza, ale i dla słuchaczy, mam nadzieję.

AAK: Kiedy pojawia się element dodatkowy, który przynosi chwila, to związana z tym improwizacja jest właśnie czymś, co opowiadacza wciąga w opowieść. Wtedy jestem jeszcze bardziej w tej opowieści i wtedy takie utożsamienie może być pełniejsze. To też jak najbardziej zmysłowe doznanie. W momencie, w którym można historię improwizować, tzn. odchodzić od tej zapisanej wersji, można się w nią bardziej zaangażować i niekiedy wręcz utożsamić. To nie zawsze odbywa się na poziomie intelektualnym, zależy od historii – niekiedy to utożsamienie może być bardzo zmysłowe.

Nie trzeba wtedy używać narracji w pierwszej osobie, bo przecież nie chodzi tu o ekshibicjonizm w stylu *reality show*, choć niewątpliwie czerpie się z własnych doświadczeń zmysłowości. Coś jakby przejście z brechtowskiego dystansu do stanisławowskiej identyfikacji. Przemówienie lirycznym podmiotem w pierwszej osobie można ograniczyć do pieśni, która bywa organiczną częścią danej historii i pojawia się nagle, gdy emocjom nie wystarcza słowo mówione.

PRZE-POWIADANIE (RE-TELLING)

BF: Można stare narracje dekonstruować, ale można też je prze-powiadać, opowiadać na nowo, analogicznie do prze-pisywania tradycyjnych wątków i motywów w literaturze postmodernistycznej. Współczesnymi autorkami, które twórczo wykorzystują tradycyjne baśnie, są brytyjskie pisarki, dobrze znane w Polsce, takie jak Angela Carter, Marina Warner, Jeanette Winterson i A. S. Byatt. Carter prze-pisuje na przykład *Czerwonego Kapturka* w taki sposób, że baśń staje się ekstatyczną opowieścią o kobiecej inicjacji seksualnej: „dziewczynka słodko i mocno śpi w babcinym łóżku, między łapami czułego wilka". Pytanie, czy motyw tak ujawnionej i przemienionej seksualności kobiecej mógłby pojawić się w żywej, ustnej opowieści? Zapewne tak, choć byłaby to raczej baśń dla dorosłych niż dla dzieci. Czasem jednak wystarczy zmiana perspektywy, żeby prze-powiedzieć baśń na nowo. Czuję na przykład głęboki sprzeciw, gdy mam opowiadać bajkę o złej Babie Jadze, która zjada dzieci i jedyne, co można z nią zrobić, to spalić ją w piecu. I to nie dlatego, że motyw zjadania jest sam w sobie straszny, bo wiem, jak ważny i poruszający jest to temat dla małych dzieci, ale dlatego, że jest to baśniowa wersja „polowania na czarownice". Próbuję więc eksperymentować i baśń *Jaś i Małgosia* opowiadać z perspektywy Baby Jagi, której dzieciaki zjadły domek – trudno się nie zezłościć, gdy ktoś ci zjada dom, prawda? Drugi sposób to szukanie w tradycji takich opowieści, w których Baba Jaga jest groźną, ale mądrą wiedźmą, uosobieniem dzikiej, kobiecej mocy – jak w cyklu baśni o Wasylisie. Ten rodzaj prze-powiadania nazwałabym próbą przywracania głosu i podmiotowości postaciom wykluczonym w tradycyjnych narracjach. Ale czy każdą baśń można dowolnie zmienić, nadając jej nowy sens i nowe przesłanie? Czy można na przykład przywrócić głos dziewczynce w czerwonych trzewiczkach albo Syrence z baśni Andersena? Mnie się nie udało.

MK: *To jest to, czego ja nie rozumiem. Dlaczego nie można zmienić historii? Dlaczego mówisz, że z baśnią* Czerwone trzewiczki *ci nie wyszło*?

BF: Łatwiej było mi spierać się z tradycyjną wersją baśni, niż ją opowiedzieć na nowo. Słuszne założenia, jak wiadomo, nie wystarczą, a nawet utrudniają proces twórczy.

To jest w ogóle szersze pytanie – gdzie jest moja tradycja, moja genealogia jako opowiadaczki. Kiedy pracowałam z baśniami braci Grimm, interesowałam się oralną, przedpiśmienną wersją tych bajek. Bo zanim je bracia spisali, to najpierw „siostry" im je opowiedziały – większość bajarzy, od których pochodzą spisane wersje baśni, to kobiety. Ale jak pogrzebać głębiej, to się okazuje, że XIX-wieczne bawarskie bajarki zaczerpnęły te historie skądinąd, od samego „ojczulka Perrault". To była jedna z moich wielkich dezyluzji – nie ma sióstr Grimm! Ale skoro nie ma i nie było, to może trzeba je stworzyć. Choć z drugiej strony, istnieją przecież koncepcje antropologiczne, według których takie baśnie jak *Czerwony Kapturek* mają dużo starszy rodowód i są echem starego rytu kobiecego. Z tej perspektywy spotkanie wnuczki z babcią w brzuchu wilka może okazać się ekscytującą przygodą inicjacyjną, a nie karą za bycie niegrzeczną dziewczynką!

MLG: Przypominam sobie własne reakcje na bajki z dzieciństwa. Na przykład *Czerwony Kapturek* – fakt, że finał jest okropny, ale dla mnie jako dla małej dziewczynki ten brzuch w ogóle nie był ważny, dla mnie najważniejsze były relacje i dialog między Czerwonym Kapturkiem a wilkiem przebranym za babcię: „Babciu, babciu, a dlaczego masz takie wielkie oczy? – Żeby cię lepiej widzieć..." Dla mnie to było to: ta powtarzalność, balansowanie na granicy jakiegoś dotknięcia, jakiegoś doświadczenia i przekroczenia tego doświadczenia.

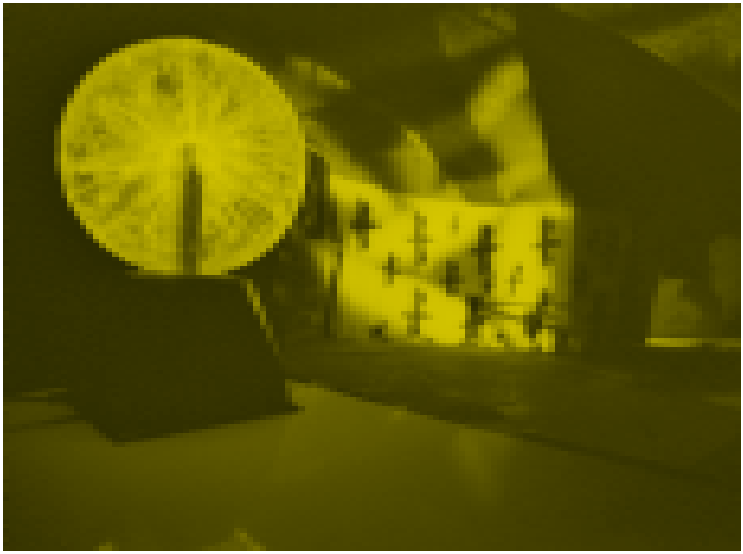
W mojej ukochanej baśni *O pięknej Parysadzie i ptaku Bulbulezarze* z *Klechd sezamowych* to właśnie Parysada ratuje swoich braci, to ona okazuje się najsprytniejsza i najmądrzejsza i jest to dziewczynka – jako dziecko uwielbiałam tę bohaterkę i mocno się z nią identyfikowałam. Ale kiedy zaczynałam czytać o Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach, byłam Ali Babą i nie przeszkadzało mi, że on jest facetem – wchodziłam do sezamu, potwornie się bałam, że zbójcy mnie przyłapią, zabierałam trochę złota i w nogi!

GL: Można opowiedzieć bajkę na wiele sposobów. Kto decyduje o tym, która z wersji *Czerwonego Kapturka* jest „prawdziwa"? Można się postaciami bawić, można przecież je dowolnie przestawiać i raz zła będzie babcia, innym razem wilk będzie w funkcji dobrego myśliwego czy dobry myśliwy będzie zły. Możliwości są ogromne, struktura ruchoma, nie ma żadnej ostatecznej wersji. To paradoksalne, bo ta dowolność jest jednak ograniczona – Czerwony Kapturek nie może się stać Zielonym Kapturkiem; gdyby tak się jednak zdarzyło, zaczynamy opowiadać bajkę o czymś zupełnie innym, wszystkie sensy, z którymi w „tradycyjnej" wersji się zmagamy, znikają. A to też nie jest bardzo dobre, to taki unik. Moje najmocniejsze i najlepsze doświadczenia pochodzą z prowadzenia warsztatów, w czasie których często opowiadam „tradycyjne" historie. Z reguły takie warsztaty prowadzą do powstania nowych wersji historii. Podstawowy komunikat jest taki, że o ile wiesz, co chcesz powiedzieć i o czym to ma być – czy to ma być o dziewczynce, która biegła przez las, bała się i to było dla niej nieprzyjemne; czy to ma być historia o pierwszej menstruacji; czy o tajemniczym związku, który zachodzi między kobietami w co drugim pokoleniu (wnuczka ma lepszy kontakt z babcią niż z matką); czy o matce, która z jakichś niezrozumiałych dla nas względów musi pewnego dnia podjąć taką decyzję, że wysyła swoją córkę w samotną drogę przez las; czy to jest historia o wilku, który nie chciał być zły, ale taki był; czy to jest o wilku, który jest czarodziejem i kimś, kto przeprowadza dziewczynkę przez próg inicjacyjny, czy o tym, że małe dziewczynki nie powinny się same włóczyć po lesie, bo może być różnie… To jest tylko parę przykładów, a tych wersji jest bardzo dużo. Jeżeli zaczyna się od opowieści,

przy_opo.pmd 95 2006-05-15, 12:28

która jest tak zwaną opowieścią tradycyjną, czyli ma swoją ustaloną, najpopularniejszą wersję i wszyscy ją w tej wersji znają, to najbliższą mi sytuacją nie jest moment, w którym ja ją przerabiam i opowiadam ją tylko jako moją wersję, mój komunikat, moje odczytanie tej historii – które jest jednocześnie jakimś odczytaniem czy projektem świata – ale kiedy wersji tej historii jest tyle, ile osób chcących ją opowiadać. Pod warunkiem – i to jest najważniejsze – że one wiedzą, co chcą opowiedzieć, o czym to ma być i dlaczego dla jakiegoś indywidualnego doświadczenia szukają akurat takiej formy. Sytuacje, w których ideologiczny komunikat jest pierwszy (będziemy teraz opowiadać historie o tym, że słuszny jest porządek patriarchalny czy matriarchalny), nie są twórcze. Nie można instrumentalizować historii.

Ze wszystkimi historiami jest tak, że są one mniej lub bardziej tradycyjne, pochodzą przecież zawsze z jakiejś kultury, zawsze były rozumiane nie tylko przez autora/opowiadacza, ale też przez jego słuchaczy/czytelników. Takie było doświadczenie pracy z *Księgą Estery*, z bajkami litewskimi, z *Czerwonym Kapturkiem*, z warsztatami wokół opowieści chasydzkich. Najfajniejsze jest, jeżeli można doprowadzić do takiej sytuacji, kiedy spotkanie, wieczór opowieści, warsztat kończy się mnogością wyraziście brzmiących historii. Ostateczne przesłanie, jeśli w ogóle istnieje, jest takie, że każdy z nas mówi własnym głosem.



Stół

Nasz pierwszy wieczór opowieści *Diabolus in musica* odbył się przy stole. Długi, owalny stół wypełniał niemal całą salę i skupiło się przy nim w dwóch rzędach jakieś 60 osób. Było to oczywiste nawiązanie do atmosfery świąt, rozpoznawalnej i bezpiecznej dla naszych gości sytuacji, ale także do greckiego sympozjonu. Od początku kusiła nas idea połączenia w jednym wydarzeniu opowiadania, muzyki, działań teatralnych, refleksji naukowych, a także sztuki kulinarnej. Sztuka kulinarna nie oznacza w tym przypadku jedynie znakomitego przygotowywania potraw, umiejętnego ich komponowania i podawania. Dążymy do tego, by sztuka kulinarna stała się równoprawnym aktorem wydarzenia, budowała jego atmosferę, wywoływała „ducha opowieści". Za każdym razem Paweł Górski, odpowiedzialny za tę stronę projektów, wyszukuje i przygotowuje potrawy w taki sposób, by oddawały kulturę i epokę, które chcemy przywołać podczas kolejnej uczty opowieści.

Sam stół w późniejszych projektach – ze względów praktycznych – tracił swoje główne miejsce, stawał się symboliczny albo wirtualny (tzn. fizycznie wcale go nie było), albo ulegał rozbiciu na małe orientalne stoliczki, albo transformacji – np. w ułożony na podłodze obrus. Zapachy i smaki towarzyszą nam jednak nieustannie – nasyciły się nimi same opowieści.

Sytuacja opowiadania

AAK: Gdy widzę tych wszystkich ludzi, którzy słuchają naszych historii, lubię tę dziecięcą, nieco naiwną atmosferę, która się rodzi. To jest właśnie takie zawieszenie. Czas opowiadania jest zatrzymaniem i wszyscy w pewien sposób zanurzamy się w tym przestoju. Może dlatego, że żyjemy w takim pośpiechu, ten czas jest niesamowity. Strasznie mnie cieszy, kiedy ludzie podchodzą do nas i dzielą się wrażeniami, i mówią, że dużo się nauczyli, że wiele ciekawych rzeczy do nich dotarło.

JK: Sytuacja opowiadania jest dla mnie sprawą kluczową – czym ona jest, dlaczego się konstytuuje, w jakich warunkach to się dzieje. Abstrahując od technik opowiadania czy tematów, sama sytuacja stwarza coś niezwykłego. Żyjemy w pędzie, w nieustannej pogoni. Rozrywki miejskie – teatr, kino, koncert – wpisane są w rytm miejskiego czasu. Natomiast opowiadanie zdaje się przynależeć do innego porządku świata. „Idziemy na wieczór opowieści"– brzmi to tajemniczo i magicznie. Samo spotkanie i opowiadanie biegnie pod prąd czasu miejskiego, w którym żyjemy. Czas miasta jest w pewnym sensie wrogiem opowiadacza. Zdarza się, że wieczór opowieści musi zostać zakończony, bo ludzie muszą biec na ostatnie dzienne autobusy, albo dozorca pilnujący instytucji, w której odbywa się wydarzenie, kończy swoją robotę…

MLG: Samo pytanie, czy możemy znaleźć dziś sytuacje naturalnie sprzyjające opowiadaniu, jest już bardzo ciekawe. Nie mówię tu o sytuacjach prywatnych, jak opowiadanie dziecku bajek na dobranoc czy kawałów przy kawiarnianym stoliku, ale o specyficznej praktyce artystyczno-animacyjnej, którą się zajmujemy. Wydaje się, że zwłaszcza w przestrzeni wielkiego miasta nie ma dziś miejsca i nie ma czasu na taką praktykę. Chyba, że nastąpi jakaś awaria i na chwilę zgasną wszystkie światła, telewizory i komputery, koło wielkomiejskiego młyna zastygnie w bezruchu – i wtedy w tym czasie darowanym, wyrwanym z rutyny, można by snuć historie. Albo w pociągu, który staje na kilka godzin w szczerym polu. Marzenie... Dlatego w Studni znaczna część wysiłku idzie na to, by takie sytuacje we własnym zakresie tworzyć.

Ciągle nie mamy własnego miejsca, gdzie regularnie moglibyśmy opowiadać, i zastanawiam się, czy kiedykolwiek będziemy je mieć. Może powinniśmy pozostać nomadami, którzy rozbijają swój namiot opowieści tam, gdzie znajdą kawałek przyjaznej przestrzeni? W każdym razie, jak dotąd, to ciągłe poszukiwanie odpowiedniego miejsca i sprzyjającej okazji na kolejny wieczór opowieści jest wpisane w naszą pracę. Czasem więc występujemy w muzeach albo w księgarniach – wtedy nasze opowiadanie służy pewnym dodatkowym celom, jak animowanie wystawy czy promocja książki. Innym razem występujemy w szkołach czy przedszkolach, gdzie nasze opowiadanie wpisuje się w działania edukacyjne. Ale równie często w zaprzyjaźnionych miejscach: kawiarniach, klubach, galeriach. Występujemy bez okazji, wyłącznie dla czystej przyjemności opowiadania. Kalendarz tradycyjnego opowiadacza kręcił się wokół świąt religijnych, wesel, chrzcin i tego typu okazji. To decydowało również o jego repertuarze. W kalendarz współczesnego opowiadacza mocno wpisują się wernisaże, imprezy firmowe, przyjęcia urodzinowe...

Za każdym razem jednak, niezależnie od okazji i miejsca, w którym się opowiada, chodzi o stwarzanie takiej sytuacji, zbudowanie takiego spotkania, po których ludzie zostają, chcą rozmawiać, dzielić się. I naraz okazuje się, że nie jesteśmy już tacy anonimowi, że na chwilę utworzyło się coś w rodzaju wspólnoty, że mamy wszyscy jakiś wspólny grunt i próbujemy istnienie tej wspólnoty choć o chwilę przedłużyć, zanim ona znowu się rozsypie w drobny mak.

JK: Opowiadanie stwarza sytuację spotkania o intensywności, która we współczesnej kulturze miejskiej jest już rzadkością. Sytuacje zabawy są naturalnymi sytuacjami opowiadania. W Warszawie wszystkie kluby studenckie, które niegdyś stwarzały warunki dla realizacji twórczych projektów w różnych dziedzinach sztuki, zmieniły się w komercyjne kluby muzyczne. W tej sytuacji pierwszym domem opowiadania jest przestrzeń prywatna. Domowa impreza, odpowiednio zaaranżowana przez gospodarza (zebranie gości wokół poczęstunku, toasty), stwarza dobry punkt wyjścia do wprowadzenia opowieści.

Sytuacja biesiady, a wędrując dalej w czasie – greckiego sympozjonu, stanowi archetyp, który przywołujemy przy okazji organizowania widowisk narracyjnych. Nawet jeśli opowiadamy w przestrzeni o charakterze teatralnym, staramy się być możliwie blisko widowni, maksymalnie ją przybliżyć, stworzyć jak gdyby nasz „dom opowiadania".

AAK: Myślę, że ten godny naśladowania wzór postawy „życzliwej słuchaczowi" jest wciąż obecny w kulturach Wschodu. Słuchacz jest szanowany w sposób szczególny. Opowiadacz turecki już we wstępnych formułach zaznacza, że jego rola polega na służeniu „zebranym tu szanownym słuchaczom", a po zakończonym występie składa życzenia zdrowia i pomyślności dla wszystkich obecnych. Upomina ich do wcześniejszego przyjścia na opowieść następnego wieczoru. Często dzięki namowom słuchaczy opowiadacz zmienia bieg akcji, zgodnie z ich życzeniem. A co więcej – opowiadacze związani z małymi środowiskami już na samym początku seansu zaznaczają, że zbieżność imion, nazw miejsc i sytuacji jest przypadkowa, tak, aby żaden ze słuchaczy nie czuł się urażony.

Tekst–pismo–opowieść

MK: *Jaka jest relacja między tekstem a opowiadaniem? Czy opowiadanie baśni to odtwarzanie tego, co zapisane?*

JK: Ja uprawiam coś, co można by nazwać literaturą opowiadaną. To znaczy opowiadam, miedzy innymi, autorskie historie, które powstają najpierw w formie pisanej. Opowiadanie stanowi niejako weryfikację mocy tekstów – okazuje się, które fragmenty działają, a które nie. Opowiadanie zmienia to, co zostało uprzednio napisane.

Opowiadanie spisanych opowieści, szczególnie własnego autorstwa, jest trudne z tego względu, że przywołuje się z pamięci formuły i frazy, które przynależą do języka pisanego i nie są skuteczne przy opowiadaniu. Jak się pisze bajkę, są miejsca, w których można sobie pozwolić na dodanie dygresji, zabawę z tekstem, co w wersji opowiadanej może się stać dłużyzną. To, co napisane, w języku opowieści bywa nieskuteczne, łamie rytm, ma inny porządek.

Cały czas szukam więc metody na pogodzenie wody z ogniem… Jedną z nich jest powstrzymanie się od spisywania opowieści i ożywienie jej najpierw jako opowiadania. Wraz z nabywaniem doświadczenia przychodzi mi to coraz łatwiej i staje się naturalne.

Aby nadać lekkości i energii opowiadanej historii, trzeba ją mieć w pamięci nie na poziomie znaków, lecz obrazów. Obrazy spełniają rolę medium – jeśli są uporządkowane i żywe w wyobraźni opowiadacza, same przywołują odpowiednie słowa pozwalające je skutecznie materializować. Układ obrazów to rodzaj struktury opowieści wyrastający z tekstu pisanego, ale zarazem wykraczający poza niego.

BF: Chciałabym dodać tu coś, co wynika z mojego doświadczenia pracy z tekstem. Przychodzą mi do głowy dwa przykłady. Pierwszy jest związany z naszą pracą nad opowieściami perskimi, a zwłaszcza eposem *Szahname*. Kiedy szukałam motywów dla siebie, było dla mnie od razu jasne, że będę w jakiś sposób musiała odbić się od języka eposu i znaleźć własną formę do opowiedzenia historii. Próbowałam najpierw z tekstu wyodrębnić przebieg narracyjny, sekwencję zdarzeń, i dopiero potem na nowo budować opowieść za pomocą obrazów. Z pierwotnego tekstu zaczerpnęłam formuły i specyficzne

określenia bohaterów, np.: „Rudabe, cyprys wyniosły", „Tachmine, ta, co wyszła z lędźwi lwa i łona pantery". Ale całość opowiadałam językiem, który raczej swobodnie kojarzył się z eposem, niż był jego wiernym odwzorowaniem. Z obrazów lepiłam na nowo coś, co było żywym, moim własnym mówieniem.

Drugi przykład dotyczy pracy z baśniami Andersena. W przeciwieństwie do baśni ludowych mają one konkretną tekstową realizację. Próbowałam więc początkowo mówić językiem Andersena, ale bardzo szybko okazało się, że jest to jakiś staroświecki koszmar, kompletnie nie nadaje się do ustnej opowieści. Zestarzał się język, słownictwo (choć może to wina przekładów), ale i przekaz – miejscami sentymentalny, dydaktyczny, silnie spolaryzowany na dobro i zło. W czytaniu tego tak się nie czuje. Trzeba więc było baśnie Andersena potraktować jak bajkę ludową i je „uustnić": wziąć przebieg narracyjny, formuły, obrazy i zbudować całość na nowo, współczesnym językiem. Nie jesteśmy oczywiście w tej praktyce odosobnieni. Parafrazowanie baśni Andersena jest bardzo częstą praktyką wydawniczą. Może to się nam podobać lub nie, ale jest to bardzo wymowny znak czasu.

Muszę przyznać, że kiedy konstruuję opowieści, posługuję się pismem – robię sobie plany, porządkuję przebieg sekwencji – natomiast staram się nie spisywać całej opowieści, bo mam wrażenie, że trudno mi będzie potem oderwać się od tej wersji. Dobrze jest zostawić sobie przestrzeń na możliwość improwizacji. Wtedy opowieść rośnie i dojrzewa w tym momencie, w którym jest opowiadana – i samego opowiadającego może jeszcze zaskoczyć...

MŁG: Ja mam dwa główne doświadczenia opowiadania na bazie konkretnego tekstu literackiego i w obu przypadkach chodzi o teksty poetyckie. Pierwszy to *Klechdy sezamowe* Leśmiana, które były ulubioną książką mojego dzieciństwa. Obcując z tymi baśniami, w sposób naturalny nasiąka się leśmianowskim językiem, z całym jego kolorytem, czarownością, zabawnością. Aż chce się całe fragmenty na głos powtarzać, nucić, wystukiwać. Samorzutnie układają się one w muzyczne refreny i formuły. Jestem przekonana, że Leśmian był doskonałym opowiadaczem, idealnie wyczuwał rytm ustnej narracji. Mimo tego nie mówię w całości jego tekstem. Odwołuję się do jego motywów, żonglując frazami, ale przeplatam je własną narracją. Bo jednak są to baśnie przeznaczone do czytania, a opowiadanie rządzi się własnymi prawami, a poza tym ten czynnik improwizacji, o którym mówią Beata i Jarek, jest niezwykle istotny, daje poczucie wolności i bycia w historii „tu i teraz".

Gdzież więc jest ta wolność w przypadku drugiego projektu, o którym chcę tu wspomnieć – muzycznej recytacji *Konrada Wallenroda*? Jedyna moja ingerencja w ten tekst to skróty, względnie zastępowanie rażąco przestarzałych słów współczesnymi odpowiednikami. Poprawianie frazy mickiewiczowskiej czy homeryckiej nie ma przecież najmniejszego sensu. Siła takiego projektu na tej frazie właśnie się opiera. Moje zadanie to znajdowanie odpowiedniej formy brzmieniowej dla tekstu Mickiewicza, który – tak to czuję – powinien być opowiadany. Ma to wiele wspólnego z komponowaniem muzycznym, rozkładaniem akcentów, z tą różnicą, że tutaj wszystko wypływa z poetyckiej frazy, na którą w różnych konfiguracjach nakłada się rytm i skale muzyczne. W tym właśnie realizuje się moja wolność.

Często spotykam się z pytaniem, jak można zapamiętać tak długi tekst. Oczywiście istnieją indywidualne predyspozycje pamięciowe, ale jak we wszystkim, tak naprawdę chodzi o znalezienie klucza, by ten tekst przyswoić, zacząć odczuwać jako własny i nosić go w sobie, obcować z nim. Zresztą jeśli tekst jest dobrze skomponowany, jeśli

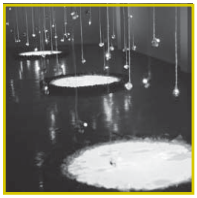
porusza mnie, mogę się z nim utożsamiać albo przeciw niemu buntować, sam zapada mi głęboko w pamięć.

PROJEKT
OPOWIEŚCI ORMIAŃSKIE

Poszukiwanie opowieści ormiańskich związane było z większym, otwartym projektem „Transkaukazja" – dwukrotnie organizowaliśmy w Warszawie festiwal prezentujący kultury Armenii, Gruzji, Azerbejdżanu i północnego Kaukazu.

Historia obecności Ormian w kulturze polskiej liczy sobie kilkaset lat; jednak gdy zaczęliśmy szukać tradycyjnych ormiańskich opowieści, szybko okazało się, że są w Polsce nie tylko nieznane, ale i niedostępne. Na potrzeby tego projektu Jerzy Szokalski przetłumaczył dla nas kilka bajek Howhanesa Tumanjana, którego pisarstwo związane jest z tradycją ludową podwójnie – czerpie z niej i ją kształtuje. Odtąd ormiańscy bohaterowie stale nam towarzyszą: jest wśród nich Nazar, głupiec i nieudacznik, któremu z niewyjaśnionych względów towarzyszy szczęście. Nazar pokonuje więc wszystkich swoich wrogów, którzy drżą na sam dźwięk jego imienia, zdobywa sławę i rękę księżniczki. W innej opowieści spotykamy przeciwieństwo Nazara – nieszczęśliwego Panosa; prześladują go niezawinione nieszczęścia, a jego życie staje się pasmem pomyłek, potknięć i udręk. Idziemy na ucztę żałobną i opłakujemy śmierć Kikosa, który nigdy nie istniał (ale przecież mógłby!), a przypowieść o mądrym królu, synu wdowy i winie jest znakomitą opowieścią rozpoczynającą toast. Ormiańskie historie są dowcipne i przewrotne; pozbawione nachalnej moralistyki, niosą ze sobą mądrość w mówieniu o losie, przeznaczeniu, mądrości i głupocie, odwadze i tchórzostwie.

Poszukiwanie ormiańskich opowieści było dobrą okazją do poznania mieszkających w Polsce Ormian – zarówno tych mieszkających tutaj od pokoleń, jak i tych, którzy przyjechali z Armenii kilka czy kilkanaście lat temu. Margarita Jeremian wprowadzała nas w tajniki ormiańskiego alfabetu i czytała w oryginale *Dawida z Sasunu*, Artasz odkurzył swój akordeon i uczył ormiańskich pieśni, pani Viola pokazała, co to znaczy ormiańska kuchnia. Z tych spotkań i rozmów powstał projekt-wystawa „Bazar opowieści" – tutaj nie szukaliśmy już baśni i tradycyjnych eposów, ale indywidualnych historii, osobistych opowieści o Armenii, o podróży do Polski, o doświadczeniu przebywania w innej kulturze i mieszkania w obcym kraju.



Sedno opowieści

MLG: Przystępując do opowiadania historii, należy zawsze postawić sobie pytanie o jej istotę, o jej najważniejszy, podstawowy sens, swoisty środek ciężkości, wokół którego konstruować należy całą narrację i do którego zmierzają wszystkie jej wątki. W odnalezieniu istoty opowieści pomóc nam może poszukiwanie wyrażenia, powiedzenia, przysłowia, które w skróconej formie oddaje jej podstawowy sens (np. „Kto pod kim dołki kopie, ten sam w nie wpada" w przypadku historii o hienie, która podstępem zabijała i pożerała kolejno różne zwierzęta sawanny, aż w końcu przyszła kolej na zająca...). Po wyznaczeniu tego punktu ciężkości, punktu dojścia, możemy rozpocząć konstruowanie narracji. Pomóc nam może w tym proste ćwiczenie opierające się na dwóch regułach: po pierwsze, należy opowiadać historię od końca, zadając sobie za każdym razem pytanie „dlaczego?"; po drugie, zdania mają być tak oszczędne, jak to tylko możliwe. Sprowadzona w ten sposób do łańcucha przyczynowo-skutkowego, nasza opowieść o hienie i zającu przedstawia się następująco:

– Dlaczego drzewo zabiło hienę? (Bo powiedziała: „O rany, drzewo, które mówi!")
– Dlaczego hiena powiedziała: „O rany, drzewo, które mówi!"? (Bo chciała przypomnieć zającowi, co ma powiedzieć, żeby drzewo go zabiło.)
– Dlaczego chciała przypomnieć zającowi, co ma powiedzieć? (Bo zając udawał, że zapomniał, żeby odkryć jej fortel.)
– Dlaczego zając chciał odkryć fortel hieny? (Bo wyczuł podstęp, widząc, jak hiena jadła słonia.)
– Dlaczego hiena jadła słonia? (Bo drzewo zabiło słonia.)
– Dlaczego drzewo zabiło słonia? (Bo powiedział: „O rany, drzewo, które mówi!")
– Dlaczego słoń powiedział: „O rany, drzewo, które mówi!" (Bo hiena obiecała mu, że jeśli powie te słowa, drzewo da mu prezent.)

(Podobnie rzecz się ma z zebrą i antylopą, a jeśli mamy na to ochotę, możemy jeszcze dorzucić żyrafę i kilka innych zwierząt.)

– Dlaczego hiena obiecała słoniowi, że jeśli powie te słowa, drzewo da mu prezent? (Bo była pewna, że ktokolwiek wymówi te słowa, drzewo go zabije.)
– Dlaczego była pewna, że ktokolwiek wymówi te słowa, drzewo go zabije? (Bo drzewo jej to przyrzekło.)

przy_opo.pmd 103 2006-05-15, 12:28

– Dlaczego drzewo jej to przyrzekło? (Bo kiedy pewnego dnia sama przez przypadek powiedziała: „O rany, drzewo, które mówi!", drzewo się zdenerwowało, uderzyło ją konarem i przyrzekło, że jeśli ktoś powtórzy te słowa, zabije go.)

Szczególnie opowiadanie historii żartobliwych (w tym także dowcipów) wymaga żelaznej logiki. Sedno takich historii ujawnia się bowiem wraz z puentą. Każdy szczegół żartobliwej opowieści powinien być użyteczny i podporządkowany puencie. Należy unikać utopienia jej istoty w morzu niepotrzebnych detali, które tylko zaciemniają obraz i ostrość finałowej wymowy. Ta oszczędność narracji nie oznacza ubóstwa obrazów, jakie opowiadacz widzi i przekazuje. Każde przywoływane miejsce, oddane niekiedy jednym słowem (dom, targ, łaźnia etc.), powinno być opowiedziane w taki sposób, by mogło się zmaterializować w wyobraźni słuchacza. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy opowiadający widzi je i czuje bardzo konkretnie. Bo tylko wtedy jest w stanie swoje uczucie przenieść – poprzez cały arsenał bardzo subtelnych, w większości intuicyjnych środków wyrazu – na słuchającego. Dlatego – jak radzą doświadczeni opowiadacze – na początku praktyki najlepiej akcję opowieści umieszczać w miejscach dobrze sobie znanych, z którymi wiążą się nasze konkretne odczucia. Potem oczywiście odchodzi się od tej swoistej protezy. Taka umiejętność wymaga stałej pracy z wyobraźnią.

Podobnie rzecz się ma z postaciami, które opowiadamy. Jeśli mówię: „moja matka", te dwa słowa niosą ze sobą cały konkretny świat. Nie muszę opisywać jej osoby setką przymiotników, aby stanęła mi przed oczami. Mówiąc „głupiec" albo „piękna księżniczka" czy też „dżin", również taki konkretny świat próbuję wywołać, bez mnożenia zbędnych szczegółów. Oczywiście wcześniej wymaga to głębokiego zaprzyjaźnienia się z opowiadaną postacią – nawet jeśli jest to czarny charakter, na swój sposób trzeba go polubić, a przynajmniej dobrze poznać: jak wygląda?, jakim głosem mówi?, jak się porusza?, czy pachnie?... słowem – uchwycenia jego istoty. Dążenie do tej swoistej ekonomii słów przy zachowaniu maksimum odczuć przypomina pracę rzeźbiarza, który ociosuje bryłę marmuru. Im dokładniej opowieść zostaje ociosana ze zbędnego balastu, tym bardziej nabiera wyrazu. Widać to szczególnie w przypadku króciutkich przypowiastek, których opowiadanie wymaga nie lada kunsztu. Im krótsza historia, tym lepiej, dokładniej trzeba ją wyrzeźbić.

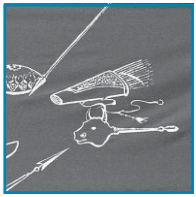
PROJEKT
OCEAN OPOWIEŚCI

Był sobie opowiadacz, który pewnego dnia zapomniał wszystkie historie... Tak zaczyna się widowisko narracyjne *Ocean opowieści*. Historia Haruna, który wyruszył na poszukiwanie Oceanu Opowieści, by odnowić sztukę, którą kiedyś posiadał, stanowiła umowną klamrę dla wszystkich innych opowieści, które pojawiają się w tym widowisku. Są wśród nich: mądrościowa przypowieść o poszukiwaniu szczęścia, wspomnienie z dzieciństwa, ujęte w formę baśni, fragment Konrada Wallenroda, autorska bajka o poszukiwaniach Departamentu Rozkoszy Doskonałej.

Co łączy te historie? Każda z nich jest na inny temat, nie mniejsza jest ich różnorodność formalna. Między opowieściami pojawiały się pieśni, między pieśniami – toasty – za poszukiwania, za przodków, za miłość, za nieopowiedziane historie – wszystko to, co jest potrzebne, by odnaleźć swoje źródło opowieści. Kolejne historie wskazują na swoje źródła – to podpowiedzi, gdzie można szukać Oceanu Opowieści.

Ostatecznie Harun dociera do celu swej podróży. Pojawiają się wtedy początki historii, które nie zostały jeszcze opowiedziane: zakończenie wieczoru to wspólne wypełnienie Oceanu opowieści – każdy umieszcza w nim historię, którą chciałby opowiedzieć i zabiera jedną, by się nią dalej zajmować.

Inspiracją do opowieści ramowej była powieść Salmana Rushdiego *Harun i Morze Opowieści*, a widowisko miało premierę na Festiwalu Słowa w Warszawie, zorganizowanym przez Instytut Kultury Polskiej na zakończenie dużego projektu europejskiego „Animus".



WYOBRAŹNIA

JK: Sztuka opowiadania jest poszukiwaniem mocy – intensywności kontaktu ze słuchaczami przy wykorzystaniu minimum środków przynależących do sfery teatralnej. Ideałem jest dla mnie sytuacja, w której opowiadacz jest „nagi" – pozbawiony „wzmacniaczy" w postaci rozbudowanej scenografii, wyrafinowanego stroju czy rekwizytów. Opowiadanie jest sztuką „ubogą", dlatego opowiadana historia musi mieć uwodzicielską siłę, której braku nie można zakamuflować, jak na przykład w kinie, doskonałością efektów specjalnych. A jednak nie jest to takie trudne, bowiem istnieje dziś ogromna potrzeba słuchania opowieści. Ludzie są zmęczeni kulturą obrazkową i tęsknią za tą najbardziej bezpośrednią formą poruszania wyobraźni.

GL: Ćwiczenie wyobraźni, od którego zaczynał się każdy dzień warsztatu z Bruno de La Salle, wyglądało tak: wychodziliśmy na dwór, na łąkę, o ile było to możliwe, każdy szukał sobie własnego miejsca i – jakkolwiek niestosownie to brzmi: marzyliśmy. „Czekajcie na obrazy, które do was przychodzą, i ruszajcie ustami, mówcie proste słowa, na których nie trzeba się koncentrować, mówcie to, co widzicie" – mówił Bruno; nie było w tym nic mistycznego – chodziło o to, by nie zasnąć.

To jest bardzo łatwe ćwiczenie – nie wymaga w zasadzie żadnych umiejętności. I bardzo trudne – wymaga chęci spędzenia spokojnego czasu z sobą samym, zarzucenia myśli, że gdzieś powinniśmy pójść i coś konkretnego robić; żeby coś sobie wyobrazić, nie można być myślami gdzie indziej. A jednocześnie jest to też stan koncentracji – chodzi o to, żeby coś zobaczyć, pozwolić przyjść obrazowi, uchwycić go i opowiedzieć. Ćwiczenie dla każdego na dobry początek dnia i na dobry początek opowieści. Pokazuje ono, że z wyobraźnią trzeba obchodzić się uważnie, że trzeba dać sobie czas, że historia potrzebuje czasu, żeby się rozwinąć. Praca nad nią jest przede wszystkim pracą wewnętrzną, pracą w ciszy, a nie ćwiczeniem okrzyków, figur rytmicznych i magicznych formuł. To wszystko przychodzi później.

MLG: Opowiadanie jest sztuką demokratyczną, niezależnie od tego, czy podczas wieczoru opowieści jest tak zwany „jeden opowiadający" a reszta słucha, czy jest to

sytuacja warsztatu, gdzie z zasady wszyscy mają głos. Sztuka opowiadania jest demokratyczna w tym sensie, że nie jest sztuką totalną jak na przykład widowisko teatralne czy zwłaszcza film, który zagarnia widza całkowicie, narzucając mu konkretne obrazy i emocje. Opowiadanie odwołuje się do wyobraźni tego, który słucha. Właściwie całkowicie na tej wyobraźni bazuje. Słuchanie historii jest taką sytuacją, która zakłada bardzo dużą aktywność słuchającego. Dlatego niektórzy opowiadacze zawsze na wstępie proszą widzów o użyczenie im swoich uszu. Bo to często naprawdę kwestia dobrej woli: albo słuchacz zamyka się i nudzi, albo bardzo mocno się angażuje. Oczywiście w dużym stopniu to zależy od opowiadacza, od jego umiejętności, obecności, otwartości. Ale tak naprawdę nie sposób tutaj niczego narzucić. Opowiadając historię, pociągasz słuchającego cieniutką nitką, on może iść za tobą albo nie, ale i tak zawsze wyobraża sobie coś po swojemu. Opowiadasz historię, a każda z osób obecnych widzi własną. Im subtelniejsze jest to pociąganie, to uwodzenie słuchającego, tym bardziej jest skuteczne. Jest tylko historia, jesteś ty, twój głos, ręce i ewentualnie muzyka, która także odwołuje się do wyobraźni, coś w wyobraźni maluje.

Ciekawe jest pytanie o warsztat opowiadacza, bo sztuka opowiadania wymaga różnorakich umiejętności. Właściwie jest to sztuka interdyscyplinarna, bo opowiadacz jest zwykle autorem swojego tekstu, jest scenarzystą i reżyserem, jest wykonawcą, a czasami także muzykiem i kompozytorem. W zasadzie warto by chociaż liznąć każdej z tych dziedzin. Ale z drugiej strony, im dłużej pracuję nad różnymi technicznymi umiejętnościami, nad głosem i muzyką, tym bardziej nabieram przekonania, że najważniejsza jest praca z wyobraźnią. I chyba najtrudniejsza – praca z obrazami, odczuciami, emocjami, z uczuciem, które porządkuje sekwencje i nadaje ton całej opowieści. Słowem, praca nad uwewnętrznieniem historii.

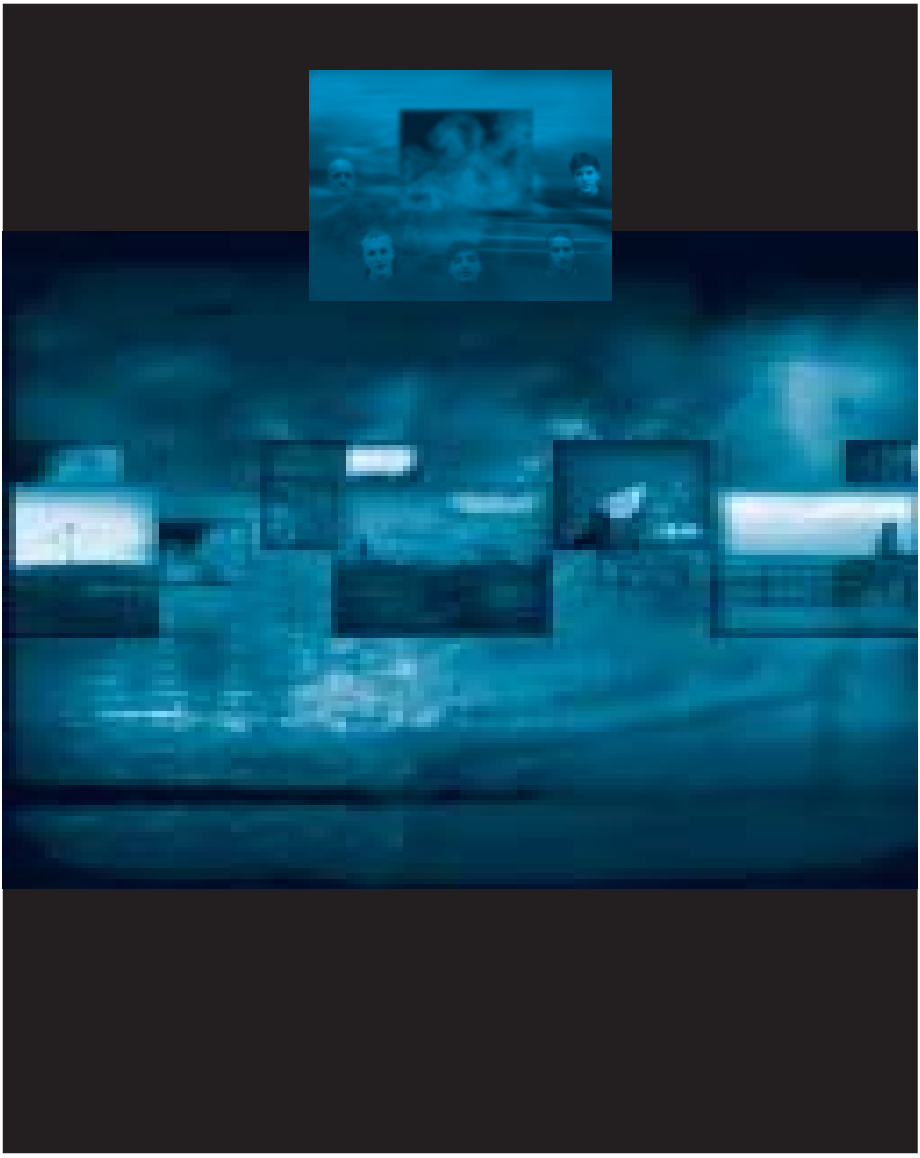
Ostatnio przygotowywałam jedną opowieść z *Księgi tysiąca i jednej nocy* i głowa mi wprost pękała, bo musiałam sobie odpowiedzieć na mnóstwo pytań w tej historii, takich które nie są postawione wprost, które kryją się między słowami, ale są istotne dla zobaczenia historii. Wcześniej nie miałam takiej potrzeby. Mogłam łatwiej zaakceptować dany tekst i po prostu jakoś go ładnie własnymi słowami podać, po prostu jak ktoś, kto ma dobrą pamięć i techniczną umiejętność różnicowania głosów postaci. A teraz jak zabieram się za jakąś historię, muszę wszystko wiedzieć, co się tam dokładnie dzieje i jak to wygląda. Na przykład we wspomnianej historii jest taka scena, gdy pewnej nocy ifryt przenosi szewca Maarufa hen do dalekiego królestwa. Opowiadając, zwykle zamykam to w dwóch, trzech zdaniach, ale ja muszę wiedzieć, w jaki sposób ifryt go niesie, czy Maaruf śpi, czy się boi, czy jest upojony podróżą, czy jest mu zimno, czy czuje pęd i poświst wiatru, czy dżin go kładzie delikatnie na ziemi, czy go upuszcza... itd. Wszystko po kolei. Tu otwiera się cały świat. Kiedy zobaczę to wszystko, wtedy mogę te obrazy przetłumaczyć na słowa. I wtedy mogę naprawdę improwizować, bo opowiadam to, co widzę. Historia rozwija się we mnie równolegle z opowiadaniem. Jesteś świadkiem, który relacjonuje i pozwala innym cieszyć się obrazami i uczuciami, jakie narracja w nich wywołuje.

AAK: Trzeba pamiętać o tym, że wyobraźnia słuchowo-głosowa opowiadacza w danej kulturze podobna jest do wyobraźni słuchowej lokalnego widza. W kulturach oralnych najbardziej sprawdza się to w przypadku tworzenia nowych formuł. Formuły poza swoją mnemoniczną funkcją służą potwierdzeniu tożsamości kulturowej twórcy i odbiorcy. Twórca poruszając się znanymi sobie tropami, używając znanych sobie wzorów mnemonicznych, musi zbudować coś, co trafi do wyobraźni odbiorcy i będzie ubrane w ramy znane odbiorcy. Wtedy słuchacz czuje się „swojsko" z daną opowieścią.

Jednocześnie wyobraźnia odbiorcy i twórcy różnią się, tak jak różnią się konteksty ich wiedzy na dany temat poruszany w opowieści. Gdy pada określenie „ptak Bulbulezar", każdy z widzów wyobraża go sobie inaczej na podstawie pojawiającego się opisu. To, co dalej dzieje się z tym obrazem na linii komunikacji opowiadacz–słuchacz, zależy od zderzenia tych obrazów. To jest efemeryczne, jednorazowe i magiczne. Tym bardziej, gdy powstaje na styku dwóch odmiennych kultur.

Nie mogę się oprzeć przywołaniu tu terminu „droga, podróż", po turecku *yol*, która w terminologii bardów kultur turkojęzycznych ma wielorakie znaczenie. To koncert poetycko-muzyczny, pieśni i zbiór pieśni, ale też pieśń, która odnalazła właściwą drogę, wewnętrzna struktura pieśni, styl wykonania, wykonanie eposu, czyli *destanu*, a także podróż słuchacza. Gdzie zaprowadzi ta droga, nie da się przewidzieć, podobnie jak wyobraźnia narratora i jego słuchacza

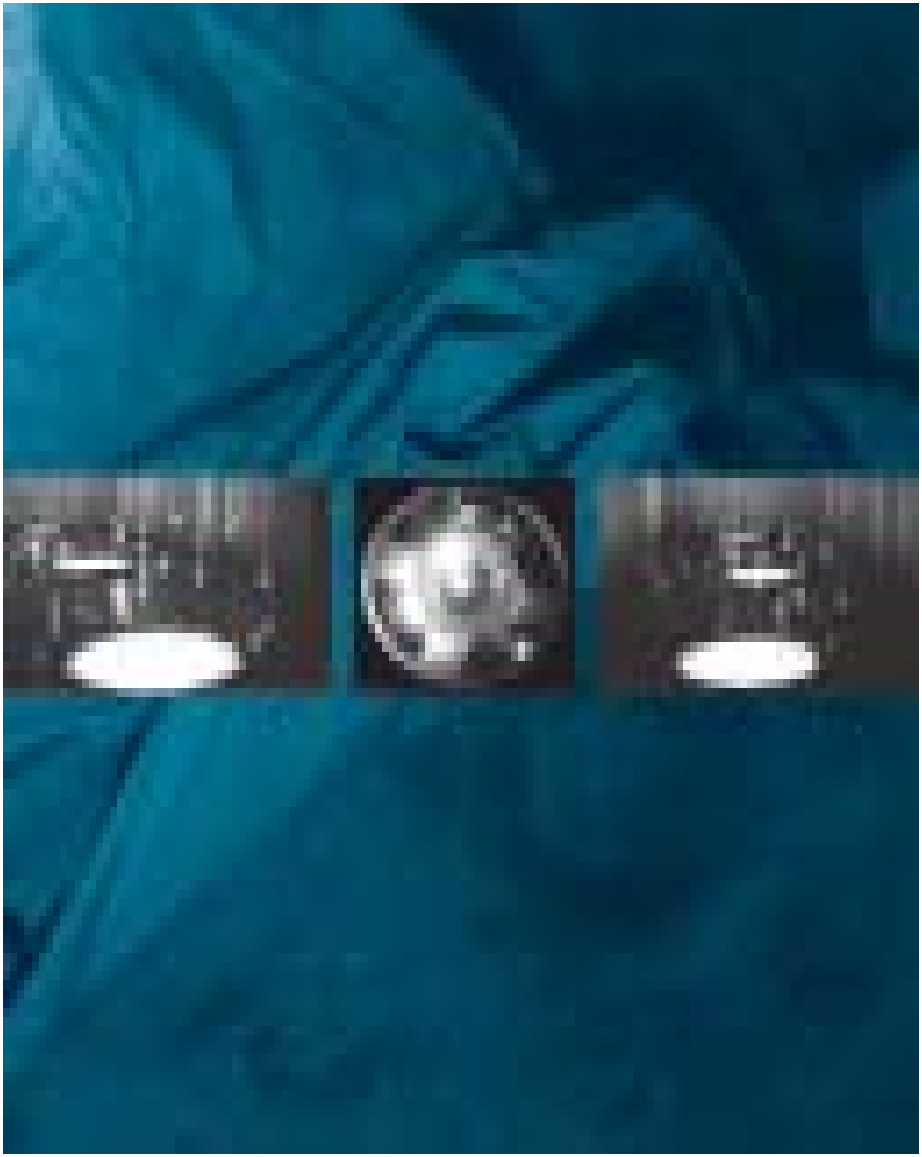
109



Geoff Broadway

Geoff Broadway, brytyjski artysta, od wielu lat zajmuje się działaniem w nurcie *community arts*, w swojej praktyce w twórczy sposób łącząc medium uchodzące za „tradycyjne" – żywe słowo – z mediami audiowizualnymi, opatrywanymi określeniem „nowe". Kluczowym słowem do jego praktyki jest w równym stopniu „historia mówiona", co „technologia cyfrowa". W popularnym mniemaniu te dwa obszary są rozłączne – pracujemy z ludźmi, uważnie ich słuchając, albo zajmujemy się działaniami, które skutecznie uniemożliwiają nam wchodzenie w bezpośrednie, głębokie, indywidualne relacje. Prezentowany tutaj tekst Geoffa Broadwaya, jego projekty – pokazują, że rozłączność ta jest pozorna, że odwoływanie się do żywego słowa i praktyki bezpośredniości nie umieszcza nas na półce z napisem „archaika", a środki audiowizualne mogą być narzędziem, które sprzyja wydobywaniu i ochranianiu tego, co międzyludzkie, osobiste, naznaczone indywidualnością.

Więcej: **www.thepublic.com**



Geoff Broadway

HISTORIA MÓWIONA. SZTUKA OPOWIADANIA I COMMUNITY ARTS

Gdy jest autentyczny, zrodzony z potrzeby mówienia, nikt nigdy nie zatrzyma ludzkiego głosu. Kiedy zawodzą usta, mówią ręce czy oczy albo pory, albo cokolwiek innego. Bo każdy z nas ma coś do powiedzenia innym, coś, co zasługuje na celebrowanie lub wybaczenie.

Eduardo Galeano,
Księga uścisków (The Book of Embraces)

Jeśli gdziekolwiek można odnaleźć wolność, to będzie to jedynie w codziennej rzeczywistości – podstawową wolnością jest nasza wolność otwarcia się na prawdę – względem której wolność działania jest podrzędna lub jest jej konsekwencją. Jaki jest sens naszego działania, jeśli sami nie jesteśmy oświeceni?

Martin Heidegger

Kilka uwag o historii mówionej i jej relacji wobec życia codziennego

W prezentowanym tekście chcę przedstawić część swojej twórczej praktyki – skupię się na trzech projektach, zrealizowanych w latach 1999–2004: *The Salt Passages, Starsi* (Elders), *Dokąd stąd pójdę?* (Where do I go from here?).

Przez wiele lat stanowczo sprzeciwiałem się określaniu mojej działalności w dziedzinie słowa mówionego jako bliskiej tradycji historii mówionej – bliższe było mi pojęcie „nagrań aktualności" (actuality recordings) Ewana MacColla – określenie to pojawiło się w jego projekcie *Ballady radiowe: Jak były tworzone, kiedy i przez kogo* (The Radio Ballads: How they were made, when and by whom). http://www.pegseeger.com/html/radioballads.html. Podobnie jak wielu z tych, których korzenie tkwią w tradycyjnie rozumianej sztuce, łączyłem pojęcie historii mówionej z raczej nudnym historycznym procesem, w którym materiały były gromadzone i prezentowane w sposób suchy i faktograficzny, mający niewiele wspólnego z popularnym rozumieniem sztuki. Na szczęście moje doświadczenia z ostatnich sześciu lat pozwoliły mi zauważyć wielką wartość tej bogatej tradycji i zrozumieć, że

granice między tradycyjną historią mówioną a sztuką są bardzo płynne i przepuszczalne. Niektórym bardziej płodnym praktykom tej dziedziny rzeczywiście udało się zatrzeć rozróżnienie między sztuką i historią mówioną, a czyniąc tak, stworzyli przekazy – popularne, a jednocześnie mające silny wydźwięk społeczny: Ewan MacColl, Peggy Seeger i Charles Parker (*Ballady radiowe* [Radio Ballads], 1953–1962, Wielka Brytania), Glenn Gould (*Trylogia samotności* [The Solitude Trilogy], 1967–1977, Kanada), Susan Hiller (*Świadek* [Witness], 2000, Wielka Brytania) i szerzej – pionier działań ulicznych Studs Turkel (1912, USA) to tylko niektórzy praktycy, którzy pomogli przekroczyć ramy tej definicji.

Zanim przejdę do omówienia swojej praktyki, chciałbym poświęcić kilka słów kwestii wielkiej żywotności tradycji historii mówionej. Ważne jest też jej odniesienie do pojęcia życia codziennego – oba te obszary wywarły duży wpływ na ewolucję mojej praktyki.

Zasadniczo historia mówiona jest praktyką, która stawia w centrum prawa jednostki – dzięki możliwości dzielenia się indywidualnymi doświadczeniami, poglądami, interpretacjami. Może to całkowicie zmienić nasze współczesne odczytanie historii za sprawą ujawnienia i pełniejszego zrozumienia doświadczeń społeczności i jednostek, które dotąd były dosłownie „ukryte przed historią". Takie przetwarzanie i ponowne opowiadanie historii, choć samo w sobie ma wielką moc, jest drugorzędnym rezultatem wielu projektów, które kładą nacisk na udział samych uczestników. Najważniejszy jest tu proces dzielenia się wspomnieniami, a także danie świadectwa temu, czego doświadczyli.

Historia mówiona umożliwia ludziom o najrozmaitszych doświadczeniach – bez względu na ich pochodzenie, wykształcenie czy status społeczny – opowiedzenie swoich historii i bycie wysłuchanym. To pozwala na przywrócenie całej społeczności historii jako rzeczy żywej, rodzi uczucie przynależności, działa jak katalizator wypełniający luki pokoleniowe i kulturowe oraz dodaje ludziom godności i pewności siebie.

Kontakt z materiałami powstającymi przy tego typu projektach może wywołać wrażenie na tyle silne, że wpłynie ono na zmianę naszego wyobrażenia o życiu innych, wzbudzi uczucia zrozumienia i empatii. Doświadczanie życia i historii innych ludzi i miejsc poprzez codzienne słowa może stanowić silną przeciwwagę wobec niektórym interpretacjom, dokonywanym przez media czy zawodowych historyków. Pisarz Paul Thomson kontrastowo zestawia ze sobą moc historii opowiadanych słowami rzeczywistych uczestników zdarzeń z praktyką niektórych zawodowych historyków:

Zajmują się oni pewnego rodzaju nijaką współczesną turystyką, która odkrywa przeszłość tak, jakby to był jakiś inny kraj, do którego można uciec: spuścizna budynków i krajobrazów, o którą tak bardzo się dba, że jest tam niemal nieludzko wygodnie, oczyszczona ze społecznego cierpienia, okrucieństwa i konfliktów do tego stopnia, że plantacja niewolników staje się pozytywną przyjemnością.

Głos przeszłości (The Voice of the Past)

A oto jak ma się to zainteresowanie historią mówioną do niektórych różnorodnych pomysłów skupionych wokół „codziennego życia". Pojęcie codzienności jest żywym, bogatym terminem, który został zbadany i omówiony przez lewicowych myślicieli z Zachodu w ciągu ostatniego stulecia (i co ciekawe, wielu wschodnich myślicieli umieszcza podobne pojęcie w centrum swoich poglądów); wielu z nich podkreśla otwartość i twórczy potencjał jako nieodłączne cechy codzienności.

Mówiąc wprost, codzienność to „tu i teraz", miejsce bezpośrednich, przeżywanych doświadczeń. Nasze życie składa się z tysięcy chwil, które nieustannie rodzą się i przemijają, a my łączymy je ze sobą dzięki historiom tworzonym o nas samych i otaczającym nas świecie – poprzez kontakty z innymi i owym światem. To właśnie ta „teraźniejszość" życia jest, jak to określa Michaił Bachtin, najważniejszą rzeczywistością, w której tworzymy, poznajemy, rozważamy, przeżywamy swoje

życie i giniemy. Raymond Williams, autor książki *Kultura popularna i życie codzienne* (Popular Culture and Everyday Life), wskazuje na jej bardziej paradoksalną naturę: „to najbardziej uniwersalny i unikalny stan, najbardziej społeczny i zindywidualizowany, najbardziej oczywisty, ale i najlepiej ukryty".

To właśnie płynność „teraźniejszości", przestrzeń, z którą wchodzimy w relacje, i w ten sposób budujemy sens naszego życia, sprawia, że to życie jest zawsze otwarte i (czy tego chcemy, czy nie) poddawane zmianom i transformacjom. Zetknięcie z życiem i kształtowanie swojego rozumienia dzięki kontaktom z innymi i wymianie doświadczeń może okazać się bogate w momenty przemiany, które przyczyniają się do naszej samorealizacji – zarówno jako świadomych jednostek, jak i uczestników społeczności. Może to najbardziej oczywista i banalna rzecz, ale naprawdę jestem zdania, że większość z nas jest zszyta mocnymi nićmi z przeszłością, ma wiele ustalonych wyobrażeń i obsesji na temat przyszłości, że prawdziwe zrozumienie nas samych i tego, co się właściwie z nami dzieje w danej chwili, jest niewyraźne; jak określa to Williams, „najbardziej oczywiste, ale i najlepiej ukryte".

Projekty
The Salt Passages

W 1999 r. zostałem zaproszony jako pierwszy cyfrowy artysta *in residence* do Centrum Wirtualnej Rzeczywistości i Innowacji na Uniwersytecie w Teesside, w północno-wschodniej Anglii. Obyt ten był okazją do spędzenia ośmiu miesięcy na rozwijaniu moich rosnących zainteresowań twórczymi możliwościami ponownego formułowania myśli i doświadczeń innych i wyrażaniu społecznej refleksji na temat trudnych zmian zachodzących w Teesside – niegdyś potężnym regionie industrialnym, znanym z budowy statków, produkcji stali, wydobycia węgla i przemysłu chemicznego oraz naftowego.

Przystąpiłem więc natychmiast do zbierania materiałów, kręciłem wielogodzinne filmy wideo o tym wizualnie frapującym i dramatycznym obszarze, starałem się przy tym poznać tak wielu mieszkańców, jak tylko to było możliwe. Wkrótce zaczęto mnie zapraszać do domów, centrów młodzieży, domów starców i miejsc pracy, by omawiać projekt o Teesside i rejestrować rozmowy z uczestnikami. Tworząc projekt *The Salt Passages*, nagrałem rozmowy z około dwudziestoma osobami. Moje wywiady skupiały się przede wszystkim wokół Teesside i jego przemian oraz mieszkańców z ich doświadczeniami i zapatrywaniem na własne życie. Rozmowy trwały od 30 minut do 3 godzin, w zależności od czasu, jaki rozmówcy mogli mi poświęcić, oraz od ich wieku. Uogólniając: ci, którzy byli bardziej zaawansowani wiekiem, zarówno mieli więcej do powiedzenia, jak i bardziej pragnęli być wysłuchani – z tego powodu byli najbardziej chętnymi rozmówcami. Młodsi zaś mieli mniej do powiedzenia i raczej dotyczyło to trosk o najbliższą przyszłość. Najbardziej uderzające było to, że niektórzy młodsi uczestnicy z trudem mogli zrozumieć, dlaczego w ogóle jestem zainteresowany nimi samymi, ich życiem albo tym, co mają do powiedzenia.

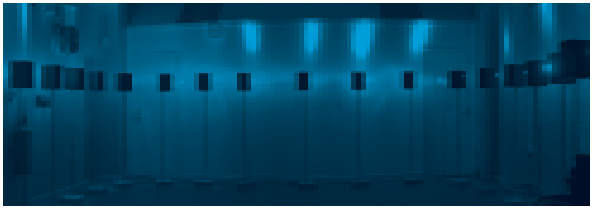
Ważną częścią procesu, przez który przechodziłem razem z uczestnikami, nie były formalne wywiady, ale dialog, swobodne rozmowy. Wyjaśniałem, że nie mam jakichś konkretnych pytań, które muszę zadać, ale że raczej chciałbym porozmawiać z nimi o ich życiu, stosunku do miejsca zamieszkania – o czymkolwiek, czym chcieliby się podzielić – i zobaczyć, co z tego powstanie. Różnica w takim podejściu jest znacząca. W przypadku wywiadu zazwyczaj istnieje wyraźne rozgraniczenie między pytającym a rozmówcą, często wyznaczane przez z góry ustalone pytania.

przy_opo.pmd 115 2006-05-15, 12:28

Rozmowa zaś jest czymś wspólnym, gdzie poglądy i doświadczenia obu stron są ważne, a przestrzeń pozostaje otwarta na powtórne refleksje i wyrażanie empatii. Natura tego rodzaju interakcji pozwala na osiągnięcie głębszej, autentycznej więzi łączącej dwie strony, a uczestnicy projektu mają niekłamane uczucie, że to, co powiedzą, zostanie wysłuchane i przekazane innym. I właśnie to dzielenie się pozwala odnosić się do innych jako do podmiotów, a nie przedmiotów. Jako pojedyncze osoby możemy być – przynajmniej w ogólnym znaczeniu – „uprawomocnieni", znajdując jakiś rodzaj powiązania dzięki dzieleniu się sobą z innymi za pomocą języka. Mówiąc słowami Bachtina: „być środkami do komunikowania się. Stan absolutnej śmierci to stan bycia niesłyszalnym, nierozpoznawalnym".

W procesie tworzenia tego projektu kolejną kwestią było zredagowanie i nadanie kształtu znacznej ilości materiału w sposób zakładający interaktywność (zaproszenie mnie jako artysty *in residence* zakładało, że muszę używać nowych technologii jako głównego narzędzia tego projektu). Chodziło mi jednak o próbę znalezienia formy, która pozwoliłaby użytkownikom mniej uwagi poświęcać technologii, a raczej skupić się na doświadczaniu poruszającej kombinacji słów, dźwięków i wizji. Po wielu eksperymentach przeprowadzanych z programistą Seanem Clarkiem *The Salt Passages* pojawiły się na płycie CD. Składa się ona z trzech oddzielnych obszarów, które są dostępne poprzez płynny interfejs, a każdy z tych obszarów pozwala użytkownikowi poznawać projekt dzięki przesuwaniu kursora myszy po ekranie, by odkrywać „pola" dźwięku i nagrania wideo – klikanie myszą jest tu minimalne. Praca łagodnie łączy słowa uczestników, obrazy ich twarzy, centralną kompozycje scen wideo z Teesside i tworzącą atmosferę ścieżkę dźwiękową w tle. Użytkownik może wybrać, którą ścieżkę audio chce usłyszeć, jak głośno i w jakim stopniu ma się ona łączyć z innymi.

Konstruując projekt w ten sposób, chciałem sprawdzić, w jakim stopniu wybrana metoda prezentacji może wywołać uczucie empatii i identyfikacji odbiorcy z uczestnikami. Bardzo interesowało mnie (i nadal interesuje) słowo „sentyment" w relacji do tego dzieła – termin bardzo często używany w sposób lekceważący, sugerujący „nieuzasadniony nadmiar emocji". Pisarz i krytyk John Roberts w pracy *Sztuka przerywania: realizm, fotografia i codzienność* (The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday), mówi o terminie „sentyment" w całkiem inny sposób – jako o czymś, co odnosi się do uczucia wspólnej bliskości z życiem emocjonalnym innych, do braterstwa. Prawdziwym pytaniem jest dla mnie to, jak dalece szeroki i złożony zakres ludzkich doświadczeń, które obejmują miłość, alienację, hojność, nadzieję, złudzenia i rozczarowania – wszystkie uczucia nieodłącznie związane z życiem – może znaleźć odzwierciedlenie w pojedynczym dziele sztuki o określonym miejscu i czasie, i jednocześnie przemawiać do innych? Według mnie zależy to w głównej mierze od odbiorcy; ja sam wiele zrozumiałem podczas tworzenia tego projektu, gdy dzieliłem się pracą z uczestnikami na każdym etapie oraz słuchałem ich opinii i reakcji na ostateczny rezultat.



Odpowiedzialność i osobiste wyznania: Dokąd stąd pójdę? (Where should I go from here?)

A więc to wszystko. To nie wystarcza, wiem.
Przynajmniej żyję, jak widzisz.
Jestem jak człowiek, który wziął cegłę by pokazać
Jak piękny był kiedyś jego dom.

Bertold Brecht, *Ocalając przed zapomnieniem: XX-wieczna poezja faktu*
(Against Forgetting: Twentieth Century History of Witness)

Kiedy wróciłem do Wielkiej Brytanii z rocznego pobytu w Nowej Zelandii, uderzyła mnie wrzawa mediów skupionych wokół zagadnienia „nowego" uchodźcy i azylu: byliśmy „ofiarą najazdu", „zalani przez uchodźców" i „wykorzystywani" przez nasz „liberalny system socjalny". Prawdziwe znaczenia słów „schronienie", „uchodźca" i „azyl" były z premedytacją zmieniane na „luki prawne", „oszustów" i „kłamców".

Gdy zostałem zaproszony jako artysta *in residence* na rok 2000/2001 do katedry Durham, położonej w północnej Anglii, szybko natrafiłem w tym miejscu na coś, co znane było jako Kołatka Sanktuarium (*Sanctuary Knocker*). Była to duża kołatka u drzwi, umiejscowiona po północnej stronie katedry. Wisi tam do dziś jako wyraźne świadectwo prawa kościoła sprzed reformacji, które pozwalało jednostkom w przypadku poważnych politycznych czy obywatelskich kłopotów schronić się na 40 dni w murach katedry. Po upływie tego czasu musieli oni albo poddać się przepisom prawa, albo skorzystać z wolnego przejścia do wybrzeża i opuścić Anglię.

Właśnie ten przejaw angielskiej spuścizny historycznego prawa do azylu, a co za tym idzie, pozytywnych ludzkich cech, takich jak współczucie, opiekuńczość i sprawiedliwość, był katalizatorem rozpoczęcia projektu *Dokąd stąd pójdę?*

Główną kwestią było dla mnie to, jak podejść do projektu, który był mocno zaangażowany w polityczne zagadnienie azylu i schronienia w naszym społeczeństwie. Dwie powiązane ze sobą rzeczy były jasne od początku: po pierwsze, istotę projektu musieli stanowić pojedynczy uciekinierzy i azylanci mówiący własnymi słowami; po drugie, musiałem naprawdę zrozumieć zagadnienie azylu – co je tworzy, jakie podmioty są w nim najważniejsze. Kolejne 10 miesięcy poświęciłem na poznawanie tak wielu ludzi z lokalnej wspólnoty szukających schronienia i azylu, jak tylko mogłem. Pochodzili oni z państw będących obiektem globalnych konfliktów, takich jak Afganistan, Iran, Irak, Republika Kongo, Zimbabwe, Kurdystan, Bośnia i Sudan. Większość z nich, jak później zrozumiałem, znalazła bezpieczeństwo w północno-wschodniej Anglii dopiero po ciężkich i niebezpiecznych podróżach, które doprowadziły ich do względnie pewnych brzegów.

Spędziłem tak wiele czasu, jak tylko było to możliwe, w pobliskim mieście Sunderland, na początku w przechodnich centrach, gdzie około 200 osób z różnorodnych kręgów zbierało się, piło herbatę, nawiązywało znajomości. Dał sie wyczuć duży kontrast między kondycją tego środowiska a moją sytuacją – uprzywilejowaną rolą „artysty rezydenta" w Durham Cathedral, z wieloma swobodami, dużym studiem i całkiem sporymi wygodami.

Gdy poznałem ludzi i wyjaśniłem im, co chciałem zrobić: artystyczny projekt, który może dobitnie, w sposób bezpośredni i ludzki uzmysłowić innym, co znaczy być uciekinierem czy azylantem – stopniowo znajdowałem osoby, które chciały ze mną rozmawiać i zgodziły się na nagranie.

To był całkiem inny projekt niż *The Salt Passages*, gdzie większość ludzi, opowiadając o swoim życiu i doświadczeniach, nie przywiązywała większej wagi do tego, czy rozmowa jest nagrywana czy nie. Tutaj pojawiło się wiele początkowych trudności, z którymi musiałem sobie poradzić. Po pierwsze, istniała realna obawa, że opowiadanie i przekazywanie słów rozmówców może mieć znaczący wpływ na ich bliskich, którzy pozostali w domu. Wiele osób obawiało się, że gdy władze w rodzinnym kraju dowiedzą się z tego projektu, gdzie są i co powiedzieli, może to mieć negatywny wpływ na tych, którzy tam zostali – niektórzy w areszcie czy pod ścisłym nadzorem policyjnym (chociaż spodziewałem się, że dostęp do pokazów tego projektu będzie ograniczony, ustaliliśmy, że większość uczestników pozostanie anonimowa i że nie będę pokazywał ich wizerunku).

Po drugie, aby ta interakcja zadziałała, musiałem niektórych uczestników projektu poznać naprawdę dobrze, zbudować pewien poziom zaufania. Poznawanie ludzi było dość łatwe, ale ze względu na działanie systemu azylu w Anglii, wielu z nich jest przenoszonych z miejsca na miejsce, z miasta do miasta z bardzo krótkim uprzedzeniem. Często zdarzało się tak, że jechałem do jakiejś osoby, by zrobić nagranie, i dopiero na miejscu dowiadywałem się, że poprzedniego dnia została ona przeniesiona w inne miejsce. To pozwoliło mi wyraźnie zobaczyć, jak trudno jest im znaleźć jakąś prawdziwą więź z określonym miejscem czy społecznością.

Po trzecie, większość ludzi, z którymi się zaprzyjaźniłem, była w stanie głębokiej rozpaczy, cierpiała z powodu emocjonalnego bólu, walczyła z przerażającymi wspomnieniami, rozpaczała po stracie bliskich bądź z powodu ich nieobecności i czuła się w Anglii bardzo samotna i odizolowana. Podczas nagrań wiele osób często się denerwowało albo załamywało, wiele razy wybuchało płaczem. Na początku trudno było mi poradzić sobie z takimi sytuacjami – przede wszystkim miałem straszne uczucie, że może prosiłem ich o opowiedzenie rzeczy, o których najchętniej by zapomnieli. Ale prawda jest taka, że dla wielu ludzi rozmowa ze mną była okazją do uwolnienia tego, co tłumili cały czas w sobie. Szybko zdałem sobie sprawę z tego, że dla wszystkich moich rozmówców, nagrania były bardzo ważnym aktem i okazją do wyznania: „to jest moje życie, oto kim jestem, to jest moja historia", co zwiększało moje poczucie odpowiedzialności; stawałem się tego świadomy w miarę przebiegu projektu.

Osiemnastu uczestników powierzyło mi swoje historie z dwóch głównych powodów: chcieli, bym pomógł im uporać się z wielkim cierpieniem związanym z ich przeżyciami i podjąć próbę w zbliżeniu się do członków ich nowej wspólnoty, aby ci zrozumieli, kim właściwie są „przybysze", co dzieje się w ich społecznościach i domach, które pozostawili. Trudności zwiększało to, że wielu z tych ludzi zostało umieszczonych w lokalnych społecznościach, które były często wrogie i niekiedy używały wobec nich przemocy, ujawniając uprzedzenia i ignorancję wzmacniane przez prasę popularną. Jak ujął to jeden z rozmówców, William B.: „Oni (rząd brytyjski i obywatele) jeszcze nie wiedzą, co mi się przydarzyło – gdyby tylko wiedzieli, przez co przeszedłem (...) nie mówiliby o mnie takich rzeczy i nie traktowaliby mnie w taki sposób".

Historie i świadectwa, które nagrałem, odzwierciedlają prześladowanie, stratę i ból, wyjaśniają, jakie jest teraz dla nich życie w Sunderland i wyrażają ich nadzieje na przyszłość. Przesłuchiwanie wszystkich nagrań daje obraz wytrzymałości i ludzkiego hartu ducha oraz woli życia, która trwa nawet w obliczu prawie niewyobrażalnych psychicznych i mentalnych cierpień. Rozmowa ze mną była okazją do uczynienia kroku naprzód i częściowego odzyskania kontroli nad własnym życiem oraz pogodzenia się z tym, co przydarzyło się im i tym, których znali i kochali. Pisarz William Westerman w książce *Odbiorca historii mówionej* (The Oral History Reader) mówi o tym procesie jako o sposobie „na nadanie sensu destruktywnej i pełnej przemocy przeszłości, przeszłości, w której jednostka często czuła się ofiarą, i triumfu nad tym doświadczeniem, zmieniając je na motywację dla żyjących i pracujących w pościgu za pewnymi społecznymi ideałami".

Znaczącą kwestią w tworzeniu tego projektu był fakt, że większość ludzi, z którymi rozmawiałem, dopiero zaczynała uczyć się angielskiego i walczyła o wyrażenie w obcym, nowo poznanym języku tego, co naprawdę chcieli powiedzieć. Mark Robinson, który napisał wstęp do tego projektu, sugeruje, że ich słowa stały się:

paradoksalne: naiwne w swoim brzmieniu, ale jednocześnie „szczere", przez nieporadność językową (...), ale również sztuczne; świadectwa w języku ojczystym prawdopodobnie by tak nie brzmiały. Chociaż wszyscy mówią tu z pasją, zgorzknienie jest widoczne tylko u jednej bądź dwóch osób: u tych, których znajomość angielskiego robi największe wrażenie. Wydaje się, jakby kontrola języka pozwalała na pełniejsze wyrażenie tej emocji; a bardziej podstawowa znajomość języka w jakiś sposób trzymała te negatywne emocje w szachu – nie pozwalała na ich wyrażenie albo na ich usłyszenie.

Zatrudnienie tłumacza nie było właściwie możliwe przy tym projekcie – najważniejsze dla uczestników było, aby usłyszano ich własne, bezpośrednie słowa, tak jak wypowiedzieli je w rozmowie ze mną.

Teraz na mnie spoczywała odpowiedzialność za zredagowanie tych osiemnastu nagrań i stworzenie kontekstu, w którym odbiorcy poznają te historie. Bardzo frapowało mnie, jak to zrobić dobrze – wiele razy zadawałem sobie pytanie, jak mogę w ogóle usprawiedliwić tworzenie dzieła sztuki z takich słów? Jak miałem tego dokonać?

W studio w Durham Cathedral próbowałem wypracować formę, która zachowałaby słowa uczestników, ale nad nimi nie dominowała. Chciałem stworzyć pewien rodzaj emocjonalnej więzi dzięki użyciu przestrzeni, światła i dźwięku. Gdyby mi się to udało, stałoby się możliwe otwarcie przestrzeni na odbiorcę, pozwalające odczuć mu empatię na podstawowym poziomie identyfikacji i zrozumienia. Słuchanie tych głosów i usłyszenie, o czym mówią, rozpoznanie ich jako „ulepionych z tej samej gliny" być może pozwoliłoby innym uczynić krok naprzód w zrozumieniu niezwykłej odwagi i hartu ducha, które wykazała każda z tych osób, przechodząc zwycięsko przez ogień najcięższych pytań, które mogło im zadać życie.

Dokąd stąd pójdę? tworzą trzy sadzawki, otoczone lokalnym łupkiem, na których wyświetlane są sceny wideo. Ruchome obrazy są otwarte, sceny żywiołów przemykają przez obszar regionu i przedstawiają niebo, morze, wodne refleksy i zróżnicowany krajobraz. Wokół każdej sadzawki zawieszono na różnych wysokościach 18 małych głośników, każdy z małym niebieskim światełkiem w centrum. Przez te głośniki osoby mówią, prawie szepczą, zachęcając widza, by naprawdę zbliżył się do tych głosów. W zaciemnionej przestrzeni instalacji dynamicznie przemieszczają się abstrakcyjne dźwięki przypominające odgłosy natury, na zmianę z bardziej złowieszczymi łoskotami.

Podczas realizacji projektu bardzo ważna była próba dostarczenia uczestnikom tak wielu okazji do obserwowania postępów bieżącej pracy, jak to możliwe, wywołanie ich odzewu i refleksji nad tym, co chciałem osiągnąć. Jak już wspomniałem, cały proces pracy był dla mnie niepokojący jako próba tworzenia sztuki z tego rodzaju doświadczeń. W rezultacie wielu uczestników regularnie przychodziło do mojego studia w Durham Cathedral, by komentować prace nad projektem. Wraz z rosnącym zaangażowaniem się niektórych uczestników w ostateczny kształt pracy stało się to bardzo ważnym składnikiem rozwoju i ostatecznego kształtu całości. Końcowa prezentacja dzieła była sukcesem – uczestnicy stali się w pewnym sensie właścicielami projektu.

Końcowy pokaz *Dokąd stąd pójdę?* ściągnął godziwą liczbę regionalnych dziennikarzy, a kilka tysięcy ludzi widziało instalację. Ale i tak byłem trochę rozczarowany pokazem dzieła w galerii sztuki, przede wszystkim dlatego, że zgromadził on specyficzny krąg odbiorców i przez to ograniczył swój zasięg. Chociaż pokazy były odwiedzane przez wiele grup, włączając w to klasy szkolne, i stały się tematem kilku wywiadów radiowych, to jednak mogłyby cieszyć się większym

zainteresowaniem, gdyby je umieszczono na środku centrum handlowego czy w jakimś innym publicznym miejscu.

Jednakże było to dla mnie jako twórcy niezwykle poruszające doświadczenie, dzięki któremu nauczyłem się wiele pokory. Ujmując to wprost, poznanie tych wszystkich różniących się od siebie ludzi naprawdę otworzyło mi oczy, pomogło mi zmierzyć się z własnymi, dotąd nie uświadomionymi uprzedzeniami, zawrzeć przyjaźnie, które trwają do dziś dnia. Jestem zaszczycony, że mogłem zrobić ten projekt z tymi wszystkimi osobami i pracować z ich słowami.

Starsi (Elders)

Naprawdę ważne jest to, że pamięć nie jest pasywnym depozytem faktów, ale aktywnym procesem tworzenia znaczenia

Alessandro Portelli, *Co odróżnia historię mówioną*
(What Makes Oral History Different)

Mam mocne przeświadczenie, że nasze codzienne życie jest jednocześnie banalne, oklepane, spowszedniałe, jak i tajemnicze, niezwykłe. Mam jeszcze silniejsze wrażenie, że stanie w obliczu śmierci prowadzi nas do szukania jakiegoś znaczenia w naszej egzystencji.

Brian Magee, *Ludzie ideałów* (Men of Ideals)

Gdy zostałem zaproszony przez The Public (które wtedy nosiło jeszcze nazwę The Jubilee Arts) do West Bromwich, by zrobić nowy projekt, jedną z pierwszych rzeczy, jaka mnie uderzyła w tym mieście, była duża liczba ludzi starszych, którzy zaludniali sklepy w centrum. Wzajemny stosunek pokoleń w naszej kulturze bardzo zawsze mnie interesował. Z dużym zainteresowaniem przeczytałem kiedyś w książce Hugha Brody'ego *Druga strona raju* (The Other Side of Eden) o tym, jak tradycyjna społeczność Inuitów przywiązuje dużą wagę do starszych pokoleń jako dostarczycieli mądrości i doświadczenia, jak wielką rolę ludzie starsi odgrywali w opowiadaniu bogatych historii, które tak naprawdę były historią żywą – a przez to stanowiły o znaczeniu całej kultury.

Uderzyło mnie, jak różny od naszego jest stosunek tej kultury do problemu starzenia się – jeden oparty na szacunku i mądrości, drugi w istocie promujący młodzieńczy wygląd, piękno, bogactwo jako najbardziej pożądane rzeczy. Jestem pewien, że wszyscy jesteśmy świadomi tego, iż nasz zachodni świat nie przywiązuje wielkiej wagi do życiowego doświadczenia i mądrości, które przychodzą z wiekiem, przez co spycha starsze pokolenie na margines i ostatecznie postrzega je jako problem. Tworząc w West Bromwich nowy mówiony projekt, czułem, że wiele można odkryć przez poznanie i pracę z szerokim kręgiem osób starszych.

Projekt, który przybrał miano *Starsi*, rozpoczął się od szukania przeze mnie i moją asystentkę Cath Tarbuck osób, z którymi mogliśmy porozmawiać o ich życiu i o jego obecnym dla nich znaczeniu. Spędziliśmy wiele godzin na poznawaniu osiemnastu osób, wszystkich powyżej 60. roku życia, które miały się stać uczestnikami projektu. Wraz z rozwojem nagrań stało się niezwykle jasne, że choć każda osoba była wyjątkowa, łączyło je ogromne pragnienie bycia wysłuchanym i zrozumianym. Każda z tych osób nie tylko czerpała przyjemność z faktu, że jest słuchana, ale również przywiązywała dużą wagę do możliwości opowiedzenia historii swego życia. Pragnienie podzielenia się swoją historią było u niektórych tak silne, że najchętniej zaczęliby mówić zaraz po otwarciu

przy_opo.pmd 120 2006-05-15, 12:28

drzwi. A niektórzy uczestnicy mieli tak dużo do powiedzenia, że potrzeba było dwóch lub trzech wizyt, owocujących wieloma godzinami nagrań.

Następnym etapem projektu był dość długi proces montażu pracy i nadawania jej właściwej formy. Montaż polegał na wielokrotnym przeglądaniu materiału i decydowaniu, jakie pojedyncze elementy mogły reprezentować każdą z osób w ostatecznej formie mojej pracy. Ogółem nagraliśmy ponad 56 godzin konwersacji, które musieliśmy skrócić do 30 minut faktycznej rozmowy. Kluczowym pytaniem było, jak wyciągnąć esencję z osiemnastu średnio trzygodzinnych wypowiedzi i skrócić je do kilku tylko minut? W przypadku prawie wszystkich projektów mówionych prawdziwym wyzwaniem jest wyjęcie słów uczestnika z oryginalnego kontekstu – potoku i wymiany zdań między dwojgiem ludzi – i przeniesienie ich do całkowicie nowego „środowiska". Ewan MacColl, omawiając pracę nad tworzeniem *Ballad radiowych* zaobserwował, że ten proces nauczył nas wartości tego, co nazwaliśmy nagraniami głębi, nauczył nas rozpoznawać momenty, w których osoba użyła takich słów, które mogłyby przekształcić indywidualną wypowiedź w uniwersalne doświadczenie. Nauczył nas rozpoznawać konieczność czekania na moment, gdy jednostka przestaje udzielać wywiadu, a zamiast tego jest zmuszona przez jakąś wewnętrzną potrzebę do nadania twórczego wyrazu wszystkiemu, czego doświadczyła

W czasie powstawania *Starszych* – podobnie jak przy innych moich projektach mówionych – w grę wchodził analogiczny proces: słowa uczestników były ograniczane do kluczowych momentów, które znaczyły więcej niż całe fragmenty wyrwanych wypowiedzi. Ale warto również powiedzieć, że ważne rzeczy nie są wypowiadane tylko w tych wyróżnionych momentach – istotne prawdy o ludzkiej kondycji są również obecne w tych miejscach, które mogą być uznane za nudne i zwyczajne, i jako takie bez wartości.

W rozmowach z tego projektu uczestnicy mówią o swoim odbieraniu świata, dyskutują o pracy, trudnościach materialnych, miłości na całe życie i straszliwej stracie, oczekiwaniu szczęścia, o tym, czego się uczyli i co zapomnieli, i w końcu – o sensie życia. Fragmenty tych rozmów są odtwarzane oddzielnie z osiemnastu głośników, stojących w półkolu w ciemnym pokoju (inspiracją był tutaj *Motet czterdziestoczęściowy* Janet Cardiff, dynamiczna instalacja dźwiękowa z czterdziestoma głośnikami; http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/janetcardiff/). Każdy z głośników ma z tyłu niebieskie halogenowe światło, które rozjaśnia się w odpowiedzi na przechodzące dźwięki. Głosy przemieszczają się wokół przestrzeni urządzenia i brzmią pojedynczo. Przestrzeń jest zintegrowana dzięki zmieniającej się ścieżce odgłosów natury, które delikatnie szemrzą w obszarze akustycznym, a odpowiada im delikatne migotanie niebieskich halogenowych świateł.

Jeszcze przed ukończeniem projektu *Starsi* zaprosiliśmy wszystkich uczestników do naszego studia w Jubilee Arts, by zapoznali się z tym, co już zostało zrobione, i by omówić z nimi to, jak używałem ich słów w tym projekcie. Wszyscy uczestnicy (oprócz tych, którzy byli zbyt słabi) przybyli tego dnia i – podobnie jak w przypadku projektu *Dokąd stąd pójdę?* – niepokoiłem się trochę tym, jak zareagują na dzieło. Jak uczestnicy odbiorą ten eksperymentalny sposób użycia słów, które mi powierzyli? Co sądzą teraz na temat dzielenia się niektórymi osobistymi doświadczeniami z innymi w taki sposób?

Oddźwięk był niezwykle pozytywny – od samego początku wielu z uczestników było bardzo poruszonych, słysząc słowa własne i innych przez instalację. Po tej prezentacji cały dzień spędziliśmy dyskutując o zagadnieniach związanych z dzieleniem się osobistymi wspomnieniami, o ważności bycia wysłuchanym, utrzymywaniu przy życiu lokalnego dialektu i w końcu o refleksjach na temat wielu negatywnych i będących wyzwaniem zmian, które obserwują oni w naszym świecie. Podczas tego procesu uczestnicy stopniowo przejmowali pałeczkę i naprawdę uczynili z tego dnia swoje święto. W końcu to ich chęć wzięcia udziału i podzielenia się historiami swojego życia ze mną i Cath, i wieloma nieznanymi przyszłymi słuchaczami, stworzyły ten specjalny projekt. Cudowne

było również to, że uczestnicy mieli poczucie, że ten projekt był ich własny, że to dzieło powstało istotnie o nich i dla nich.

Podsumowanie

Wyobrażanie sobie, jak to jest być kimś innym niż sobą, jest sednem ludzkiej natury. To istota współczucia i początek moralności.

Ian McEvan

W tym krótkim szkicu o niektórych z moich projektów mówionych próbowałem umiejscowić je w kontekście szerokiej i bogatej tradycji mówionej, wyrazić moje zainteresowanie ideami dotyczącymi codzienności i w sposób praktyczny omówić aspekty samego procesu tworzenia. W pracy nad tymi projektami próbowałem poznać inne osoby poprzez dzielenie się różnorodnymi codziennymi doświadczeniami i pracę z kontekstami opowieści osobistych. Czyniąc tak, próbowałem dowiedzieć się, jak proces wymiany może być okazją do wyjścia z naszego często wąsko pojmowanego jestestwa i komunikowania się z innymi w sposób znaczący. Właśnie to jest to, co motywuje mnie do tworzenia tych projektów – moja osobista potrzeba zaangażowania się i kontaktu z innymi, a przez to próba otwarcia przestrzeni, miejmy nadzieję, dla siebie i innych, która może wywołać żywotne uczucia empatii i współczucia.

przy_opo.pmd 122 2006-05-15, 12:28

Redakcja
Małgorzata Litwinowicz

Korekta
Beata Frankowska

Opracowanie graficzne i skład komputerowy
Ewa Przytuła, Pro Edit, www.proedit.com.pl

Serdecznie podziękowania za udostępnienie fotografii
Łukasz Wójcik: s. 8, 10 góra, 20, 21, 23 góra, 25, 26, 27, 28, 29, 30 góra, 30 dół, 32, 33 dół, 38, 40, 44, 46 góra, 47, 66, 67, 70, 72, 74 lewe, 74 prawe, 75, 79, 83 oba, 94, 100, 105 góra
Agata Gago i Wojciech Białek: s. 2 tło, 4, 10 środek i dół, 22, 35 dół, 36, 37, 42, 43 dół, 49, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 73, 77, 78, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 97, 106, 107, 109
Tomasz Myśluk: s. 9 tło, 24 góra, 24 dół, 31 tło, 43 góra, 53, 54, 55
Geoff Broadway: s. 23 środek, 23 dół lewe, 23 dół prawe, 34, 46 dół, 105 dół
Józef Żuk Piwkowki, www.2b.art.pl: s. 2 środek, 13, 14, 16, 30 środek, 39, 45, 50, 59, 80, 81, 96, 98
Monika Motor: s. 41, 65
Jacek Sosnowski: s. 102
Monika Brzywczy: s. 92
Andrzej Bernat: s. 52

Druk
Drukarnia Inter Druk, Białystok

ISBN 83-915675-5-9