

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Literaturoznawstwa

Katarzyna Wyzńska

Nr albumu: 129059

**Łączenie światów. Teatr im. Hansa Christiana Andersena
w Lublinie w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika
(2007-2017)**

Praca doktorska napisana
w Katedrze Dramatu i Teatru
pod kierunkiem
dr hab. Anny Podstawki, prof. KUL

Lublin 2024

Spis treści

Wstęp	5
1. Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie	17
1.1. Rys historyczny i próba periodyzacji lubelskiego teatru lalek.....	20
1.2. Sylwetka artystyczna Arkadiusza Klucznika.....	33
1.3. Okres dyrekcji 2007-2017.....	38
1.4. Przekrój repertuaru.....	44
2. Scena dla naj-najmłodszych	51
2.1. Teatr folklorem podszyty – <i>Pyza na polskich drózkach</i>	62
2.2. Reprezentatywne cechy sceny naj-najowej na przykładzie spektaklu <i>Pod kolor</i> ...71	
2.3. Motywy baśniowe w spektaklu <i>Bucik Kopciuszka</i>	75
3. Klasyka literatury dziecięcej – wybrane realizacje	82
3.1. Adaptacja musicalowa <i>Piotrusia Pana</i>	89
3.2. Spektakl w konwencji teatru tańca na motywach baśni <i>Królowa Śniegu</i>	98
3.3. Spektakl w formie teatru ruchu – <i>Alicja w krainie czarów</i>	107
3.4. <i>Jaś i Małgosia</i> lub Jan i Małgorzata jako spektakl dla dzieci i dorosłych.....	111
3.5. <i>Latający kufier</i> – czyli polsko-turecki Andersen w „Andersenie”.....	117
3.6. Cykl o Tymoteuszu – rodzima klasyka dziecięca.....	123
4. Trudne tematy na scenie „Andersena”	132
4.1. Wewnętrzna dyscyplina, czyli rzecz o posłuszeństwie na podstawie spektaklu <i>Grzeczna</i>	138
4.2. Przemoc w rodzinie tematem przedstawienia <i>Zły pan</i>	144
4.3. Dorosłe problemy z dziecięcej perspektywy w inscenizacji <i>Mama, tata, wojna i ja</i>	150
5. Scena dla dorosłych	159
5.1. Epopeja honorowego Rycerza – <i>Pieśń o Rolandzie</i> w jednoosobowej obsadzie.....	165

5.2. Lublin w rytmie francuskiej klasyki – <i>Trzej muszkieterowie</i>	169
5.3. Pierwszy raz w historii teatrów lalek <i>Końcówka</i>	173
5.4. Między tradycją a nowoczesnością – <i>Wesele</i>	176
Zakończenie	186
Repertuar Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie – zestawienie premier w latach 2007-2017	194
Bibliografia	211
Streszczenie /Summary	229
Fotografie	233

Tytułem wstępu

Lublin to miasto o bogatej historii i szczególnym położeniu, które miało decydujący wpływ na jego rozwój społeczno-kulturowy. Nazywany stolicą wschodniej Polski, jest jednym z prężniej rozwijających się miast po tej stronie Wisły. Dawniej stanowił centrum przygranicznej władzy i administracji kościelnej oraz za sprawą unii polsko-litewskiej (zawartej w roku 1569) stał się znaczącym ośrodkiem rozległego państwa polsko-litewskiego nazwanego Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Szlaki handlowe, kupcy i ludność przepływająca się przez miasto zadecydowały o zróżnicowaniu kulturowym tego miejsca.

Pierwsze ślady działalności teatralnej w Lublinie datowane są na rok 1418, na co wskazuje fresk w Kaplicy Świętej Trójcy na Zamku, przedstawiający „dwóch igrców-skoczków razem z muzykantami w scenie naigrywania się z Jezusa, pochodzącej z wielkanocnego misterium liturgicznego”¹. Malowidło umieszczone po południowej stronie prezbiterium nie jest co prawda stuprocentowym dowodem na działania teatralne w tamtym czasie, jednakże, jak pisze badacz dawnego teatru Julian Lewański, z pewnością na jarmarkach oglądano rozmaite popisy wędrownych artystów, zaś w kościołach i na przyległych placach odbywały się widowiska liturgiczne². Jest to także najstarsze w mieście świadectwo myślenia o teatrze i myślenia o świecie *poprzez teatr* – swego rodzaju minitraktat te(atr)ologiczny³. Lubelski fresk nawiązuje do jednego z epizodów męki Chrystusa, kiedy zostaje on wydany na pastwę tłumu i żołnierzy. Malowidło z Kaplicy Świętej Trójcy nie przedstawia żołnierzy, a dwanaście postaci „w barwnych strojach z charakterystycznymi długimi rękawami”⁴. Jedna z postaci stoi na głowie, inni posiadają instrumenty – może to przypominać teatr jarmarczny. Ponadto warto zwrócić uwagę na podział, który widać między artystami a Chrystusem, co może sugerować obecność dwóch przestrzeni „swego rodzaju sceny i swego rodzaju widowni”⁵. Postać Chrystusa umiejscowiona na środku jest wyraźnie oddzielona od

¹ G. Kondrasiuk, *Historia teatru w dawnym Lublinie (XVI–XIX wiek)*, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/historia-teatru-w-dawnym-lublinie-xvi-xix-w/> [dostęp: 31.08.2024].

² Zob. J. Lewański, *Przeróżne figury świata przed oczy stawiano. Przypomnienia o teatrach w Lublinie z odległych wieków*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia za dziejów lubelskiego teatru*, pod red. Al. L. Gzelli, Lublin 1985.

³ J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Scena Lublin*, Lublin 2017, s. 297.

⁴ Tamże, s. 299.

⁵ Tamże, s. 300.

pozostałych. Taki układ sugeruje, że to Chrystus jest aktorem, nieprzypadkowo posiada też kostium i rekwizyty, jest królem i odgrywa najważniejszą rolę.

Udokumentowanym dowodem działalności kulturalnej jest teatr szkolny jezuitów, którego inscenizacje opisują sprawozdania zakonu od 1594 roku, „kiedy to miały miejsce pierwsze poświadczone w dokumentach spektakle grane w lubelskim kolegium jezuickim”⁶. Pisze o tym również Lewański:

Pierwszą znaną sztukę przedstawiło kolegium jezuickie, gdzie co roku urządzano zazwyczaj dwa lub trzy spektakle – w 1594 oglądano *Comoedia Nabuchodonosoris* w świetnej oprawie i pięknie odegraną⁷.

Przedsięwzięcie to nie było tym, co dzisiaj oznacza dla nas „teatr szkolny”, a na widowni mogli zasiadać jedynie najbogatsi i najlepiej wykształceni: magnaci, senatorowie czy dworzanie. Grano najczęściej w języku łacińskim, a na scenie pojawiały się widowiska pasyjne i sztuki oparte na motywach biblijnych. Przedstawienia nierzadko wystawiane były z rozmachem, angażując setki ludzi, a nawet oddziały wojska. Występy były cykliczne, zgodne z kalendarzem liturgicznym, a w budynku szkoły powstała „najstarsza sala teatralna w mieście”⁸. Z roku 1632 pochodzi pierwszy drukowany program, który głosi: *Wizerunek obronnej Królestwa Polskiego przez Błogosławionego Stanisława Kostkę... (28.X) roku Pańskiego 1632 na Theatrum wystawiony*⁹. Zmiany przyniósł rok 1772, kiedy zakon uległ kasacji, a teatr jezuitów zaczęły zastępować teatry zawodowe. Około roku 1780 w Lublinie pojawiły się pierwsze przedstawienia trupy Leona Pierożyńskiego, w skład której wchodził między innymi byli aktorzy warszawskiego Teatru Narodowego. Prawdopodobnie w tym samym czasie „założył tu pierwszą antreprzyżę, wystawiając m.in. operę *Zośka, Wiejskie zaloty* Macieja Kamińskiego”¹⁰. Z inicjatywy Pierożyńskiego, Andrzeja Mierzyńskiego, Józefa Harasimowicza i Dominika Kaczkowskiego wzniesiono pierwszy z gmachów służących przede wszystkim celom teatralnym – Komedialnię na Korcach. Scena znajdowała się w miejscu, gdzie dziś znajduje się kamienica przy ulicy Królewskiej 3 i mogła pomieścić około 300 osób. Na parterze znajdowały się miejsca stojące dla

⁶ Tamże, s. 38.

⁷ J. Lewański, *Przeróżne figury świata przed oczy stawiano...*, s. 7.

⁸ J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Scena Lublin...*, s. 38.

⁹ J. Lewański, *Przeróżne figury świata przed oczy stawiano...*, s. 9.

¹⁰ L. Gawroński, *Początki sceny lubelskiej w XVIII wieku, [w:] Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia z dziejów lubelskiego teatru...*, s. 20.

biedniejszej części widowni, a na górze łoże dla najbogatszych widzów. Teatr działał prężnie do roku 1803, kiedy zadłużony spłonął podczas wielkiego pożaru Starego Miasta. Odtąd grano m.in. w Pałacu Parysów przy placu Bernardyńskim, w domu Wrońskich przy ulicy Wyszyńskiego oraz w pałacu Potockich na rogu ulicy Zielonej i Staszica¹¹. Ponadto rozrywkę zapewniały wędrujące grupy teatralne oraz aktorzy Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego, którzy założyli Kompanię Aktorów Narodowych.

W roku 1822 stanął pierwszy stały gmach w Lublinie przeznaczony jedynie do działalności teatralnej, był to budynek „przy dzisiejszej ulicy Trybunalskiej nr 20 (dawniej nosiła nazwę Jezuickiej)”¹². Była to inwestycja prywatna oficera księcia Józefa Poniatowskiego – Łukasza Rodakiewicza, który zaprojektował i zbudował budynek teatralny przy zbiegu ulic Dominikańskiej i Jezuickiej (na ruinach tajemniczego kościółka Szarytek). W ówczesnej prasie pisano:

Nad wszelkie spodziewanie nasze olbrzymią niemal siłą, bo w ciągu czterech tylko miesięcy, stanął teatr, przez J.P. Rodakiewicza nowo z fundamentu wymurowany, wewnątrz dość obszerny [...] z wysoko podniesioną sceną, bo maszynerii nie można było urządzić wygodnie dla znajdujących się sklepień grobowych pozostałych po kościółku¹³.

Pod koniec XIX wieku teatr dziedziczy rodzina Makowskich, a na scenie pojawiają się głównie farsy, dramy mieszczańskie, śpiewogry, melodramaty. Ze swoim repertuarem występowały trupy wędrowne, m.in.: krakowskie Towarzystwo Dramatyczne Karola Bauera, towarzystwa: Skibińskich, Jana Brzezińskiego, Kajetana Nowińskiego, Pawła Ratajewicza, Anastazego Trapszy, Juliana Grabińskiego, Józefa Teksla, Józefa Puchniewskiego. W 1899 roku odbył się tam pierwszy w Lublinie pokaz kinematografu, a w 1908 roku powstało kino – „Théâtre Optique Parisien”. W latach międzywojennych budynek dzieliły między sobą kino „Rialto” i teatr pod nazwami: Teatr Panteon, Teatr Powszechny, występowały tam także teatry żydowskie. Po wojnie funkcjonowało w tym miejscu kino Staromiejskie, które w 1981 roku zostało zamknięte przez Wojewódzki Zarząd Kin. W roku 1993 w gmachu wybuchł pożar, który go doszczętnie zniszczył. Na progu XXI wieku „budynek najstarszego po Starym Teatrze

¹¹ Zob. S. Kruk, *Życie teatralne w Lublinie (1782-1918)*, Lublin 1982, s. 26.

¹² H. Gawarecki, *Gmach teatru przy ulicy Narutowicza*. [w:] *Jego siła nas urzekła...*, s. 27.

¹³ Mat. Jat., *Korespondencja z Lublina*, „Gazeta Warszawska” 1822, nr 201.

w Krakowie teatru w Polsce był w stanie agonialnym”¹⁴, uratowano go dzięki renowacji trwającej od 2007 do 2011 roku. Obecnie jest to jeden z najstarszych teatrów publicznych w Polsce, który doczekał rewitalizacji i otworzył swoją scenę w 2012 roku, na nowo włączając się w topografię artystyczną Lublina jako instytucja impresaryjna¹⁵.

Kreśląc panoramę dziejów życia kulturalnego miasta nad Bystrzycą, wspomnieć należy także o działalności Teatru Wielkiego, którego początek datuje się na rok 1886. Gmach wybudowany z inicjatywy „Spółki Cywilnej Teatr Lubelski” przy ulicy Narutowicza (dawnej Namiestnikowskiej), dzisiaj noszący nazwę Teatru im. Juliusza Osterwy, jest jednym z najstarszych teatrów dramatycznych i repertuarowych w Lublinie. W świadomości lublinian i mieszkańców regionu określenie „Osterwa” tak ściśle zrosło się z miejską sceną przy Narutowicza, że zaskakuje odkryty przez Elżbietę Stoch fakt, iż „Teatr Lubelski miał według pierwszej oficjalnej propozycji nosić imię Stefana Żeromskiego”¹⁶. Patrona wskazał doc. dr Feliks Araszkiwicz, motywując swoją decyzję powiązaniem pisarza z ziemią lubelską. Propozycja została zaakceptowana przez Wojewódzki Komitet PZPR, jednakże okazało się, że nazwa jest już zajęta przez Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Kolejną propozycją była postać Juliusza Osterwy, która bardzo szybko została zaakceptowana przez ówczesne władze i od roku 1949 Teatr Wielki nosi imię tego artysty, chociaż – co argumentuje Jarosław Cymerman – źródła wskazują, że była to obecność raczej symboliczna, której „towarzyszyła i towarzyszy szczątkowa wiedza o patronie i jego teatrze”¹⁷. W kontekście tematu niniejszej pracy wartą przywołania ciekawostką z dziejów głównej lubelskiej sceny dramatycznej może być również informacja zamieszczona w aneksie cytowanej monografii Elżbiety Stoch o Marynie Kędrze, która widnieje w spisie personelu artystycznego, zatrudniona na stanowisku reżyser-lalkarz w latach 1954-1955¹⁸. W tym samym czasie (1954) założyła Stowarzyszenie Teatru Lalki i Aktora, czym roznieciła w mieszkańcach Lublina zamiłowanie do teatru lalkowego. Przez te wszystkie lata rozrywkę w mieście zapewniały również tzw. teatry letnie, które wystawiały rewie, operetki, wodewile, przedstawienia cyrkowe.

¹⁴ W. Sulisz, *Teatr Stary w Lublinie 1822-2012*, Lublin 2012, s. 194.

¹⁵ 11 marca 2012 roku świętowano uroczyste otwarcie „nowego” Starego Teatru w Lublinie, na które przybył ówczesny prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bronisław Komorowski oraz Minister Kultury Bogdan Zdrojewski. Więcej na temat działalności instytucji na stronie: <https://www.teatrstary.eu/>.

¹⁶ E. Stoch, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949-1956). Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna*, Lublin 2019, s. 56.

¹⁷ J. Cymerman, *Obecność symboliczna. Juliusz Osterwa i Reduta w Lublinie*, [w:] *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, pod red. D. Kosińskiego i W. Świątkowskiej, Warszawa 2019, s. 408.

¹⁸ E. Stoch, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949-1956)...*, s. 706.

W latach 60-tych XX wieku, w związku z ogólnopolskimi obchodami dziesięciolecia Polski Ludowej, powstała idea budowy nowego gmachu teatralnego w Lublinie, który ulokowano na placu u zbiegu ulic Artura Grottgera i Marcelego Nowotki. Na początku lat 70-tych ówczesny dyrektor Teatru im. Osterwy Kazimierz Braun zaproponował realizację projektu z salą na 500 osób, ostatecznie prace podjęto według projektu wykonawczego Stanisława Bieńkuńskiego, przewidującego budowę dużej sceny mogącej pomieścić 1000 widzów. Teatr, który miał być największą instytucją kultury po wschodniej stronie Wisły, jednym z największych obiektów widowiskowych w Polsce i Europie, stał się inwestycją nazywaną w mediach „budową stulecia”. Budowany (z przerwami wywołanymi niedofinansowaniem i kryzysem) przez blisko pół wieku, zrosł się z mianem „teatru w budowie”, którą ukończono w drugiej dekadzie XXI wieku. Oficjalnie otwarty w 2016 roku, obecnie działa jako Centrum Spotkania Kultur¹⁹. Od jesieni 2016 roku jest także nową siedzibą Teatru im. Hansa Christiana Andersena.

Aktualnie w Lublinie funkcjonuje kilka profesjonalnych teatrów prowadzących działalność repertuarową, czyli: Teatr im. Juliusza Osterwy, Teatr Muzyczny, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Teatr Stary. Warto przy tym zwrócić uwagę na fenomen lubelskich scen alternatywnych, które stanowią integralną część teatralnej mapy Lublina, podejmują liczne inicjatywy i przedsięwzięcia – również we współpracy ze stałymi scenami zawodowymi. Mimo iż często brakuje informacji na temat tej formy działalności (brak dokumentacji, archiwum, działalność niesformalizowana), to sytuacja ta wydaje się zmieniać ze względu na coraz większy dostęp do środków masowego przekazu i aktywności grup w mediach społecznościowych – Facebook, YouTube i innych. Ważną datą jest rok 1964, kiedy powstała „Chatka Żaka”, będąca centrum kultury studenckiej w Lublinie. Sprzyjało to pojawieniu się „silnego ruchu teatralnego, dało również impuls do organizowania istotnych w skali ogólnopolskiej festiwali teatru studenckiego i alternatywnego (Wiosny Teatralne, Konfrontacje Młodego Teatru)”²⁰. „Jako miasto akademickie Lublin sprzyjał rozwojowi kultury studenckiej i stanowił magnes dla młodych teatrów, które mogły tutaj okrzepnąć” – pisze Ewa Krawczak, charakteryzując środowisko scen studenckich, które stało się wzorcem dla innych tego

¹⁹ Zob. *W stronę spotkania kultur. Od Teatru Dramatycznego do Centrum Spotkania Kultur* [katalog wystawy poświęconej historii budowy], Lublin 2022; B. Stelmach, *Teatr w budowie – dziennik podróży*, Lublin 2016.

²⁰ J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Scena Lublin...*, s. 39.

typu aktywności²¹. Przykładem takich działań jest wznowiony w 1996 roku Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Konfrontacje Teatralne”. Uznawany za jedno z najważniejszych wydarzeń alternatywy teatralnej, „promuje najwybitniejszych polskich twórców, pozostając w łączności z tradycją polskiego teatru”²². Lubelska scena alternatywna i jej działacze uznawani za „ojców alternatywnych”²³ to m.in. Scena Plastyczna KUL, Scena 6, Grupa Chwilowa, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatr NN czy Provisorium. Scenę Plastyczną, działającą przy Teatrze Akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, założył w 1969 roku Leszek Mądzik, studiujący ówczesnie historię sztuki na Wydziale Humanistycznym KUL, a dziś ceniony wykładowca uczelni artystycznych w Polsce i na świecie. Mądzik „wypracował swój indywidualny artystyczny język, w jego teatrze nie ma słowa, gra natomiast forma, gest – kreowane niemal w całkowitym mroku”²⁴. W 1971 roku, w środowisku akademickim Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, powstaje kolejna scena alternatywna, Teatr Provisorium, powołany do istnienia przez trzech studentów filologii polskiej – Stefana Aleksandrowicza, Wiesława Kaczkowskiego i Jana Twardowskiego. Pojawia się także Scena 6, założona w 1976 roku przez Henryka Kowalczyka²⁵. Z osobami wywodzącymi się z tego nurtu teatru studenckiego związał się po przyjeździe do Lublina Włodzimierz Staniewski, który rozwinął dalszą działalność tworząc Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Pomimo siedziby oddalonej od centrum, wpisuje się on w fenomen lubelskich scen alternatywnych, promując w Polsce i na świecie Lubelszczyznę.

Tradycje wyrastającego od lat 60-tych ruchu alternatywy teatralnej mają licznych kontynuatorów²⁶. Pośród różnorodnych inicjatyw i form działalności można wymienić Scenę Prapremier InVitro, neTTheatre czy Czytelnię Dramatu. Obecnie jedną z najprężniej działających studenckich scen alternatywnych jest Teatr ITP – czyli

²¹ E. Krawczak, *Wstęp, czyli kulturalne oblicze Lublina alternatywnego i nie tylko*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. E. Krawczak, Lublin 2005, s. 7.

²² Informacja na oficjalnej stronie festiwalu Konfrontacje Teatralne, <https://konfrontacje.pl/o-festiwalu/idea/> [dostęp: 31.08.2024].

²³ G. Jankowski, *Teatr alternatywny po roku 1989. Szkic do portretu*, [w:] *Kultura w procesie zmiany*, pod red. A. Jawłowskiej, G. Woronieckiej, Olsztyn 2003, s. 190.

²⁴ A. Góra-Stępień, G. Kondrasiuk, *Scena Plastyczna KUL*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/scena-plastyczna-kul/> [dostęp: 31.08.2024].

²⁵ Więcej informacji na stronie www.teatrnn.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/scena-6/> [dostęp: 31.08.2024].

²⁶ Szerzej na ten temat pisze M. Lach w artykule *Lubelscy kontynuatorzy alternatywy teatralnej lat siedemdziesiątych*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011, s. 327-340.

Inicjatywa Teatralna Polonistów – założony przy Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Powstanie tej inicjatywy datowane jest na rok 2001 (25 kwietnia miał miejsce pierwszy występ grupy, zaprezentowany został spektakl *Perła*). Założycielem i dyrektorem teatru jest salezjanin ks. Mariusz Lach, studiujący wówczas polonistykę, następnie zatrudniony w Katedrze Dramatu i Teatru KUL. Od wielu lat związany z różnymi aktywnościami teatralnymi, szczególnie w przestrzeni ewangelizacyjnej, cel i założenia działalności określił jako „wspólne tworzenie i odkrywanie świata przy wykorzystaniu środków teatralnych”²⁷. Uczestniczy w tych działaniach młodzież z KUL i innych lubelskich uczelni, wielu studentów rozwija swą wrażliwość na sztukę i pasję teatralną w lokalnych środowiskach kultury, niejednokrotnie wiążąc się z nimi zawodowo²⁸.

Życie teatralne w Lublinie widoczne jest od początków istnienia miasta. Nie sposób oddzielić jego historię od przedsięwzięć teatralnych, które kompatybilnie budują wizerunek tego miejsca. Główne założenie tej pracy nie polega jednak na zebraniu i opisanu wszystkich ważnych wydarzeń teatralnych w Lublinie, ale koncentruje się na działaniach jednej sceny ze wskazaniem na okres wybranych z siedemdziesięcioletniej historii tego teatru dziesięciu lat działalności (2007-2017), które według badaczy i krytyków istotnie wpłynęły na rozwój tej instytucji i tym samym na teatralny pejzaż miasta. Celem niniejszej dysertacji będzie analiza okresu dyrekcji Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena oraz próba udowodnienia, że była to dyrekcja szczególna w historii lubelskiego teatru. Dzięki pomocy pracowników tejże instytucji i na podstawie dostępnych źródeł postaram się wykazać, jak istotnym miejscem na mapie Lublina jest ów teatr. Tworząc wprowadzający syntetyczny rys historyczny wskażę, jakie znaczenie ma jedna z najstarszych polskich scen lalkowych w rozwoju teatralnej przestrzeni Lublina, czym jest ona dla najmłodszych mieszkańców Lubelszczyzny, a także dla dorosłych – zarówno z perspektywy ich dziecięcych wspomnień, jak i funkcji rodzicielsko-wychowawczej, którą spełniają w dorosłym życiu. Postaram się znaleźć odpowiedź na pytanie, gdzie tkwi fenomen „Andersena”, z którym zrosło się wiele pokoleń lublinian i mieszkańców regionu, oraz wskazać zakres i istotę jego działań artystycznych. W pierwszej części pracy przedstawię osiągnięcia

²⁷ M. Lach, *Bóg na scenie. Prezentacje. Chrześcijański teatr amatorski w Polsce na przełomie XX i XIX wieku*, Lublin 2020, s. 122.

²⁸ W studenckim Teatrze ITP swoją drogę artystyczną rozpoczynali m.in. Małgorzata Adamczyk – pedagoga teatru, reżyserka, aktorka, kierowniczką Działu Edukacji Teatralnej w Teatrze im. Andersena oraz Kacper Kubiec – aktor „Andersena” od roku 2013.

najważniejszych dyrekcji, skupiając się jednak na dekadzie 2007-2017, którą śmiało można już określić jako jedną z bardziej znaczących w dziejach lubelskich lalek. Podejmę próbę rekonstrukcji repertuaru za czasów dyrektora Arkadiusza Klucznika, poszukując pewnego klucza poprzez pogrupowanie spektakli na odpowiednie bloki:

- grupy wiekowe, do których kierowany jest repertuar – od sceny dla najmłodszych po dorosłych widzów;
- tematyka spektakli, obejmująca m.in. baśnie i dziecięcą klasykę czy „trudne tematy” w adaptacjach literatury najnowszej;
- forma i konwencje teatralne – teatr tańca, spektakle lalkowe, sztuki klasyczne, spektakle muzyczne.

Głównym założeniem badawczym będzie przeprowadzenie analizy repertuaru pod kątem psychologiczno-pedagogicznym i kulturalno-społecznym oraz opis działań marketingowych, zmian technicznych i organizacyjnych pracy teatru. Pogłębiona analiza działalności artystycznej wykaże łączenie różnego typu repertuaru, form teatralnych, otwarcie na współpracę i relacje międzykulturowe, na które mocno stawiano w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika. Wydaje się to zadanie celowe, tym bardziej, że nie powstała dotychczas pełna analiza repertuaru Teatru im. H.Ch. Andersena, a jedynie cząstkowe ujęcia i opracowania z zakresu jego historii oraz wybranych aspektów działalności, przegląd repertuaru lub pojedyncze artykuły dotyczące konkretnych inscenizacji. Niniejsza dysertacja będzie pierwszą usystematyzowaną pracą analizującą nie tylko przekrój repertuaru, ale także opisującą jego moment przełomowy oraz szereg działań, które wpłynęły na pracę instytucji. Ukazana zostanie idea teatru otwartego oraz różnorodność kulturowa, przejawiająca się m.in. we współpracy z twórcami z całego świata (lubelskie przedstawienia powstawały w kooperacji z artystami z Czech, Słowacji, Wielkiej Brytanii, Litwy, Turcji, Holandii, Norwegii, Austrii, Iranu czy Izraela).

Metodyka pracy opierać się będzie na analizie nagrań spektakli, materiałów archiwalnych i recepcji krytycznej przedsięwzięć Teatru Andersena. Ogląd historyczno-dokumentacyjny, zgodnie z rozwiązaniami przyjmowanymi w większości współczesnych opracowań historycznoteatralnych, stanowi punkt wyjścia dla

problemowych badań opisowo-analitycznych²⁹. Analiza teatrologiczna dostępnych źródeł zostanie wsparta studiami z zakresu pedagogiki, psychologii i szeroko pojętej socjologii. W interpretacji repertuaru będzie również pomocne nakreślenie kontekstu życia społecznego, uwzględniającego perspektywę odbioru i napięć, jakie w określonych historycznych sytuacjach powstają między dziełem a odbiorcami. Należy jednak pamiętać, że decyzje i wybory wpływające na profil repertuarowy danej sceny są pochodną znacznie ogólniejszych zjawisk oraz przemian współczesnej rzeczywistości, stąd słuszne wydaje się, aby rozpatrywać je w możliwie szerokim kontekście społeczno-kulturowym.

Dzieje życia teatralnego w Lublinie stały się już tematem wielu opracowań naukowych, podejmowanych przede wszystkim w środowisku lubelskich teatrologów i krytyków – Stefana Kruka i jego następców, m.in. Elżbietę Stoch, Jarosława Cymermana, Grzegorza Kondrasiuka, Waldemara Sulisza. Na tym tle literatura przedmiotu dotycząca Teatru im. Hansa Christiana Andersena wydaje się dość uboga i nieuporządkowana. Poszukując źródeł na temat historii i początków jego istnienia, udało się odnaleźć jedynie kilka przekrojowych publikacji, których powstanie inspirowały kolejne okazje rocznicowe³⁰, m.in. kalendarium Henryka Izydora Rogackiego *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni z 1994 roku*³¹. Dopełniają je albumowe wydawnictwa teatru o charakterze jubileuszowo-okolicznościowym, które uwieczniają periodyzację działalności lubelskich lalek i ich twórców. Należy do nich wydana w 2005 roku publikacja *Scenografie 1954-2004* pod redakcją Włodzimierza Fełenczaka i Mariana Wichmanowskiego, prezentująca archiwalne projekty scenografii, lalek i kostiumów, „stworzone w imię dramatycznego współdziałania na scenie z innymi twórcami”³², a także wykaz repertuaru do roku 2004. Okres dyrekcji Arkadiusza Klucznika dokumentują wydawnictwa: *Jubileusz 55 lat*, z prezentacją ówczesnego zespołu teatru i rejestrem premier w latach 1954-2009, oraz dwujęzyczny katalog *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie / 60 years of Hans Christian*

²⁹ Na przykład w monografiach teatru słupskiego w opracowaniu Anny Sobieckiej: *Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny* (Słupsk 2009), *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (Słupsk 2012), *Teatr w Słupsku. Przedstawienia* (red. A. Sobiecka, Słupsk 2014).

³⁰ *10 lat Teatru Lalki i Aktora w Lublinie 1954-1964*, program zredagowany przez K. Lutomskiego, Lublin 1965; *Piętnaście lat Teatru Lalki i Aktora w Lublinie 1954-1969*, red. J. Galewicz, Lublin 1970; *35 lat Państwowego Teatru Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie*, wybór tekstów A. Bocian, Lublin 1989.

³¹ Publikacja dostępna w Bibliotece Multimedialnej Teatru NN.

³² Słowo wstępne H. Jurkowskiego, [w:] *Teatr im. H. Ch. Andersena. Scenografie 1954-2004*, red. W. Fełenczak i M. Wichmanowski, Lublin 2005, s. 5.

*Andersen Theater in Lublin*³³. Należy też odnieść się do fundamentalnych monografii poświęconych teatrowi lalkowemu: *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000* autorstwa Marka Waszkiela (Warszawa 2012), *Dzieje teatru lalek* Henryka Jurkowskiego – w dwutomowej edycji wznowionej z inicjatywy Klucznika i wydanej przez Teatr im. Andersena (Lublin 2014). Nie jest to zatem aż tak mało, by nie można było odtworzyć atmosfery tamtego czasu i emocji, które towarzyszyły narodzinom i twórczej drodze teatru lalkowego w Lublinie. Za materiał badawczy posłużą wymienione wyżej publikacje, a także zbiory zgromadzone w Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena³⁴: rejestracje spektakli i materiały ikonograficzne, wydawnictwa teatru o charakterze informacyjnym i promocyjnym („Gazeta Repertuarowa”), recenzje, notatki, artykuły prasowe i wywiady z twórcami – częściowo udostępniane również na portalu *Encyklopedia teatru polskiego*, tworzonym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego we współpracy z Polskim Towarzystwem Badań Teatralnych.

Lubelski teatr lalkowy, niegdyś znajdujący się przy ulicy Dominikańskiej 1, w jednym ze skrzydeł klasztoru o.o. Dominikanów, jest również tematem badań w niepublikowanych pracach doktorskich, magisterskich i licencjackich. Analizę działalności w aspekcie pedagogicznym podejmuje rozprawa doktorska Grażyny Słupczyńskiej *Teatr lalek wobec potrzeb dziecka na przykładzie repertuaru Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie w latach 2000-2011*, napisana pod kierunkiem prof. Elżbiety Rzewuskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin 2014). Szczegółowych informacji na temat wybranych zagadnień dostarczają także prace magisterskie i licencjackie – dla niniejszej dysertacji pomocne okazały się analizy repertuaru zawarte w magisterium Moniki Suszek *Repertuar dla dorosłych w Teatrze im. H. Ch. Andersena w latach 1992-2009* (Lublin 2010) oraz materiały zebrane przez Grzegorza Pudło w pracy licencjackiej *Dyrekcja Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie* (Lublin 2016), która

³³ *Teatr im. H. Ch. Andersena. Jubileusz 55 lat*, oprac. A. Klucznik, M. Polak-Luścińska, M. Pyś i J. Wojciechowska, [Lublin 2009]; *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, red. A. Klucznik, B. Byrski, D. Arbaczewski, Lublin [2014].

³⁴ Przeniesione do obecnej siedziby i uporządkowane archiwalne zasoby Teatru są dostępne stacjonarnie, a także sukcesywnie poddawane digitalizacji i udostępniane w formie cyfrowej w internecie do celów popularyzacyjnych, edukacyjnych i naukowych. Wirtualne Archiwum Teatru Andersena jest projektem realizowanym w ramach programu Kultura Cyfrowa, dofinansowanym ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, partnerem projektu jest Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie. Archiwum cyfrowe, stale rozbudowywane, obecnie udostępnia materiały dotyczące głównie realizacji z lat 60-tych i 70-tych XX wieku. Ponadto w otwartym dostępie oferowane są materiały edukacyjne ze scenariuszami dla dzieci i młodzieży w różnych przedziałach wiekowych. Zob. <https://teatrandersena.pl/wirtualne-archiwum/> [dostęp: 31.08.2024].

zawiera przeprowadzone przez autora wywiady z dyrektorem i pracownikami teatru, a także jest cennym źródłem rejestrowanych „na gorąco” wiadomości dotyczących ówczesnych sporów o siedzibę oraz wsparcia finansowego dla działalności kulturalnej³⁵.

Rozważania rozpocznę od rysu historycznego, uwzględniającego periodyzację i ważniejsze momenty w istnieniu teatru, pojawi się przekrój repertuaru, przybliżona zostanie sylwetka artystyczna Arkadiusza Klucznika oraz jego nietuzinkowa dyrekcja i wkład w działania teatralne. W tak zakreślonych ramach chronologicznych oraz metodologicznych, w kolejnej części dokonany zostanie podział repertuaru zgodnie z tematyką, przedziałem wiekowym i formą spektakli. Opisane zostaną sztuki dla najmłodszych widzów (0-3), z odniesieniem do podobnych działań w innych polskich teatrach dla dzieci. Następnie zaprezentowane będą realizacje dziecięcej klasyki – poprzez analizę kilku wybranych spektakli, które pokazują znane utwory i motywy w nowych odsłonach. Kolejnym wątkiem będą spektakle poruszające tematy tabu w sztukach dla dzieci, wraz z komentarzem psychologiczno-pedagogicznym oraz odbiorem publiczności. Ukazana zostanie również działalność sceny dla dorosłych. Dokumentacyjnym dopełnieniem rozprawy będzie wykaz premier zrealizowanych w latach 2007-2017 oraz materiał ikonograficzny. W podsumowaniu zostanie podjęta próba uargumentowania, że okres dyrekcji Arkadiusza Klucznika był jednym z ważniejszych w historii lubelskiego teatru lalek. W konkluzji postaram się wykazać, że okres ten łączył różne światy teatralne. Charakteryzował się różnorodnością form i konwencji teatralnych, grup wiekowych, poruszaną tematyką, prowokował do dyskusji. Dzięki współpracy z twórcami z różnych krajów był to również czas wielokulturowości i innowacyjnych rozwiązań. Być może niniejsza dysertacja, przybliżająca fragment dziejów jednej z najstarszych polskich scen lalkowych, która w 2024 roku obchodzi siedemdziesiąte urodziny, skłoni do podjęcia pełnej analizy repertuaru i poszukiwań

³⁵ Inne wybrane prace dyplomowe, obejmujące szersze konteksty: *Państwowy Teatr Lalki i Aktora im. H.Ch. Andersena w Lublinie. Szkic monograficzny*, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL, Lublin 1980; *Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie w latach 1999-2002*, praca magisterska obroniona w Instytucie Filologii Polskiej KUL, Lublin 2004; *Wartości wychowawcze działalności Teatru im. H.Ch. Andersena w Lublinie*, praca magisterska obroniona w Instytucie Pedagogiki KUL, Lublin 2009; *Ekspresja współistnienia na scenie aktora i lalki na przykładzie repertuaru Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie w latach 2008-2011*, praca licencjacka obroniona w Instytucie Dziennikarstwa KUL, Lublin 2012; *Scenografia w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena na przykładzie spektaklu „Proszę słońca”*, praca licencjacka obroniona w Instytucie Filologii Polskiej KUL, Lublin 2015. Niniejsza rozprawa nie ma na celu zebrania pełnej bibliografii prac dyplomowych dotyczących działalności lubelskiej sceny lalkowej, jakie powstają na różnych uczelniach, stąd wykaz podejmowanych tematów ma charakter wybiórczy.

pewnych prawidłowości, którymi od początku kierują się twórcy „Andersena”, zachowując ciągłość i sens działań oraz zapewniając kolejne sukcesy, tworząc tym samym fenomen lubelskiego teatru lalek.

Rozdział I

Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie

Teatr im. Hansa Christiana Andersena jest jedną z najbardziej popularnych instytucji kulturalnych w Lublinie, „gromadzącą wybitnych artystów i przyciągającą wielu sympatyków sztuk scenicznych”³⁶. Jest to również jedyna tego typu instytucja teatralna na Lubelszczyźnie, która od siedemdziesięciu lat dba o atrakcyjną i wartościową ofertę teatralną i edukacyjną dla dzieci³⁷. Z pozoru propozycje „Andersena” są skierowane przede wszystkim do widowni dziecięcej, jednak w repertuarze znajdziemy również spektakle dla młodzieży i dorosłych widzów. Jak z sentymentem wspominał Adam Wasilewski (prezydent miasta Lublina w latach 2006-2010) podczas obchodów 55-lecia „królestwa wyobraźni” dla małych mieszkańców Lublina i całego województwa:

[...] w repertuarze Teatru można znaleźć przedstawienia nie tylko dla naszych pociech, ale również dla nas samych. Świadczy to o wszechstronności pracujących tu artystów oraz ich wielkiej chęci i otwartości do podejmowania tak różnych wyzwań³⁸.

Aktorzy uczestniczą w wielu akcjach społecznych poza działalnością na scenie. Teatr prowadzi coraz prężniej rozwijający się dział edukacyjny i jest bardzo licznie odwiedzany przez najmłodszych z całej Lubelszczyzny. Jego początki datowane są na rok 1954, kiedy do Lublina przybywa Maryla Kędra (absolwentka lalkarskiego studium Janiny Kilian-Stanisławskiej) i premierą spektaklu *Złota kula* rozpoczyna trwającą nieprzerwanie historię tutejszego teatru dla dzieci. Pierwotnie prowadzono działalność jako Stowarzyszenie Lalki i Aktora, które funkcjonowało w nieco amatorski sposób, ale z czasem organizacja ta stała się pełnoprawnym ośrodkiem teatralnym. Wydarzenia związane z ukonstytuowaniem sceny lalkowej diametralnie zmieniły obraz Lublina i

³⁶ Krzysztof Żuk (prezydent miasta Lublina od roku 2010 do chwili obecnej) w słowie wstępnym do katalogu *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie / 60 years of Hans Christian Andersen Theater in Lublin*, red. A. Klucznik, B. Byrski, D. Arbaczewski, Lublin [2014], s. 5.

³⁷ Ofertę teatralną skierowaną do najmłodszych widzów Lublina i regionu posiadają także: Teatr Stary, Centrum Kultury, Teatr im. J. Osterwy czy Centrum Spotkania Kultur.

³⁸ Słowo wstępne prezydenta A. Wasilewskiego, [w:] *Teatr im. H. Ch. Andersena. Jubileusz 55 lat*, oprac. A. Klucznik, M. Polak-Luścińska, M. Pyś i J. Wojciechowska, [Lublin 2009].

jego mieszkańców, a teatr jest na stałe wpisany w kulturalny krajobraz miasta. „Andersen” – jak mawiają lublinianie – to także *genius loci* wyjątkowej siedziby przy ul. Dominikańskiej w Lublinie, d. Klonowica, o której Maria Bechczyc-Rudnicka pisała:

Gdybym była lubelskim neurologiem, przepisywałabym swoim pacjentom obejrzenie spektaklu przy ul. Klonowica przynajmniej raz na miesiąc. Wszystko tu działa kojąco, zaczynając od estetycznego urządzenia lokalu. Gmach zabytkowy poddominikański, bodaj z XIII wieku, a przecie nie tchnie bynajmniej zmurszałą starzyzną. Przeszłość łączy się z nowoczesnością w powabnej harmonii³⁹.

Aktualnie scena teatru znajduje się w Centrum Spotkania Kultur przy Placu Teatralnym 1. Zaprasza do swoich produkcji twórców z całej Polski, współpracuje z wieloma instytucjami i artystami oraz jest miejscem realizacji autorskich projektów dyrekcji i aktorów. Historię „Andersena” stanowi przeszło dwieście premier, nierzadko realizowanych z udziałem wybitnych twórców świata sztuki. Wśród autorów muzyki do spektakli gościli tacy artyści, jak Czesław Niemen, Krzysztof Penderecki, Stanisław Radwan, Jerzy Wasowski, Jan Kanty-Pawluśkiewicz, Tadeusz Woźniak, Krzesimir Dębski, Wojciech Waglewski. Scenografię i kostiumy projektowali m.in. Ali Bunsch, Adam Kilian, Zenobiusz Strzelecki, Mikołaj Malesza, reżyserską współpracę podejmowali Zdzisław Rej, Jan Dorman, Leszek Mądzik czy Jerzy Jan Połowski – by wymienić tylko niektóre nazwiska.

Teatr, regularnie odwiedzany przez grupy przedszkolne i szkolne z Lublina i całego regionu, angażuje się w rozmaite projekty edukacyjne dla najmłodszego, jak i nieco starszego pokolenia. Prowadzi dział edukacji, proponujący wiele ciekawych rozwiązań dla dzieci i młodzieży, pedagogów i rodziców, z dostępnych propozycji są to między innymi:

- „Idzie lalkarz światem” – warsztaty (dopasowane do każdej grupy wiekowej), które „mają na celu zapoznanie dzieci z historią, budową, zastosowaniem lalek teatralnych oraz zaznaczenie roli, jaką lalka odgrywa w kulturze”⁴⁰.

³⁹ Z pism M. Bechczyc-Rudnickiej mowa na jubileusz piętnastolecia teatru, cyt. za: H.I. Rogacki, *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni*, Lublin 1994, [b.n.s.] (dostępne w Bibliotece Multimedialnej Teatru NN), https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/9181/Teatru_Andersena_zywot_czterdziestoletni.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁰ <https://teatrandersena.pl/edukacja/idzie-lalkarz-swiatem/> [dostęp: 31.08.2024].

- „Zakulisowe sprawy” – spotkania realizowane na scenie, bezpośrednio po zakończeniu spektaklu. Uczestnicy mają okazję do podzielenia się swoimi wrażeniami oraz mogą zastanowić się nad wyborami głównych bohaterów.
- „Mini Akademia Andersena” – warsztaty dla przedszkoli (4-6 lat), podczas których uczestnicy „poznają specyfikę teatru lalek oraz sprawdzają się w podstawowych zadaniach aktorskich”⁴¹.
- „Retro Bajki” – program skierowany do najmłodszych widzów, którego głównym założeniem jest zapoznanie widza z bajkami, które przeszły do klasyki polskiej animacji⁴².
- „Rodzinne podróżowanie” – warsztaty dla dzieci i rodziców o różnej tematyce i formie.
- „Projekt Osobisty” – projekt kierowany do młodzieży w ramach, którego uczestnicy uczą się tworzyć własne scenariusze.
- „Młodzieżowa Scena Andersena” – celem jest „stworzenie innowacyjnego spektaklu teatralnego z udziałem młodzieży, poruszającego treści i tematy faktycznie interesujące odbiorców i opierające się na ich rzeczywistych doświadczeniach, a następnie włączenie spektaklu w repertuar Teatru Andersena”⁴³.
- „Scena Otwarta” – cykle warsztatów dla dzieci i młodzieży.
- „W kolorach cieni” – warsztat z wykorzystaniem techniki teatru cieniowego, skierowany do grup polsko-ukraińskich⁴⁴.

W teatrze od wielu lat funkcjonuje również wolontariat. Młodzi pasjonaci teatru mogą uczestniczyć w tworzeniu scenografii teatralnej, materiałów promocyjnych i edukacyjnych. Wolontariusze poznają teatr od kulis, mogą rozwijać umiejętności teoretyczne w praktyce oraz uczestniczyć we wszystkich wydarzeniach i warsztatach instruktorskich prowadzonych przez pracowników teatru. Teatr Andersena w Lublinie od początku swego istnienia przyciągał twórców rozpoczynających dopiero swoją karierę; często byli to młodzi, ambitni absolwenci kierunków lalkarskich lub aktorskich,

⁴¹ <https://teatrandersena.pl/edukacja/akademia-andersena/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴² Więcej informacji o tym przedsięwzięciu na stronie internetowej: <https://teatrandersena.pl/edukacja/retro-bajki/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴³ <https://teatrandersena.pl/mlodziejowa-scena-andersena/> [31.08.2024].

⁴⁴ Więcej informacji o projektach Działu Edukacji Teatralnej na stronie: <https://teatrandersena.pl/edukacja/> [dostęp: 31.08.2024].

którym lubelska scena dawała możliwość eksperymentowania i zdobywania doświadczenia. „Później każdy z nich pozostawiał Lublin dla większego miasta czy silniejszego ośrodka lalkarskiego, ale dzięki temu miejscowy teatr nigdy się nie zestarzał”⁴⁵. Przynosiło to powiew świeżości, nowości, a eksperymenty sceniczne stawały się sukcesem obojga – twórcy i teatru. Taka sytuacja sprawiała, że teatr prężnie i szybko się rozwijał i nadal rozwija w zgodzie ze zmieniającym się widzem i światem dookoła.

Czy otwartość na młodych, poszukujących twórców to sposób na sukces? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi, bo niekoniecznie musi on pojawić się od razu, w spektakularnych wydarzeniach. Nierzadko wiąże się z ryzykiem mniejszego powodzenia sztuki, wymaga przełamywania przyzwyczajęń, wyjścia poza stereotypy postrzegania dziecięcej sceny. Jak celnie zauważa Jarosław Cymerman:

Jeśli przyjrzymy się najważniejszym spektaklom lubelskiego teatru Andersena nie sposób nie zauważyć, że pojawiają się wśród nich przedstawienia niezwykle trafnie oddające moment historyczny, podejmujące tematy i problemy zdawać by się mogło przerastające siły i środki sceny dla dzieci⁴⁶.

Jest to bez wątpienia miejsce szczególne na mapie Lublina, a jego historia pokazuje, jak ważną funkcję pełni w życiu mieszkańców Lubelszczyzny. Kolejny już jubileusz i marka „Andersena” są tego najlepszym potwierdzeniem⁴⁷.

1.1. Rys historyczny i próba periodyzacji lubelskiego teatru lalek

Pierwszym istotnym wydarzeniem związanym z lubelską sceną lalkową jest powstanie w 1944 roku teatrzyku lalkowego nazwanego „Bi-Ba-Bo” Stanisławy Zakrzewskiej i Jana Izydora Sztudygniera. W tym samym roku „odbywa się również w Lublinie pierwszy po wojnie zjazd lalkarzy” – pisze Jarosław Cymerman w „Spacerowniku Teatralnym”, przywołując ciekawostki związane z teatralną przeszłością

⁴⁵ A. Czyż, J. Samołyk, B. Żarinow, *Od „Złotej kuli” do „Pyzy”. Krótka historia lubelskich „lalek”*, [w:] *60 lat Teatru Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 62.

⁴⁶ J. Cymerman, *Wielkie dni małego teatru*, [w:] *60 lat Teatru Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 17.

⁴⁷ Od jesieni 2023 roku Teatr przygotowuje wydarzenia wpisujące się w przypadający w roku 2024 jubileusz 70-lecia. Zob. <https://teatrandersena.pl/wystawa-urodziny-wyobrazni/> [dostęp: 31.08.2024].

miasta⁴⁸. W kolejnym roku Stanisława Haraszewska-Szeligowska i Jarosław Łukawski „Kawa” zakładają przy ulicy Peowiaków 13 teatrzyk lalkowy „Bemol”, który działał do 1947 roku.

Podjmując próbę periodyzacji lubelskiego teatru lalek, niewątpliwie należy rozpocząć od przybliżenia postaci Maryli Kędry (1915-1991), absolwentki pierwszej lalkarskiej szkoły, którą prowadziła w Warszawie Janina Kilian-Stanisławska. Zaraz po dyplomie trafiła do Wałbrzycha jako reżyserka, gdzie spędziła około dwóch lat. W sezonie 1952/1953 wyreżyserowała wszystkie spektakle, a od jesieni 1953 roku objęła kierownictwo artystyczne. Z bliżej nieznanych przyczyn jeszcze w trakcie trwania sezonu (30 kwietnia 1954) opuściła Wałbrzych i wkrótce pojawiła się w Lublinie, gdzie „zorganizowała Wojewódzki Przegląd Teatrów Lalkowych, teatrów amatorskich, powołała Zrzeszenie Lalkarzy Lubelskich (stowarzyszenie Kolektyw Teatrów Lalkowych Województwa Lubelskiego), które z kolei wyłoniło Teatr Lalki i Aktora”⁴⁹. Powstanie lubelskiego teatru lalek datowane jest na 22 lipca 1954 roku. Jak już było wspomniane, w dokumentacji Teatru im. J. Osterwy pojawia się informacja o Marynie Kędrze, zatrudnionej na stanowisku reżyserki i lalkarki w latach 1954-1955⁵⁰. Jako dyrektorka i kierowniczka zespołu spędziła w Lublinie cztery sezony. Podobnie jak wielu innych dyrektorów w Polsce „budowała wszystko od zera: zespół artystyczny, grono współpracowników, poszczególne działy teatru, poczynając od siedziby, którą wyznaczono przy ulicy Klonowica 1 (dziś Dominikańskiej), na terenie zabudowań klasztoru oo. Dominikanów”⁵¹. Jako dyrektorka napotkała wiele trudności wynikających głównie z nieprzychylności socrealistycznych recenzentów. Tuż po premierze pierwszego spektaklu *Złota kula* (6 grudnia 1954, autorstwa i scenografii Andrzeja Ejsmunda, w reżyserii Kędry) na łamach czasopisma „Życie Lubelskie” pojawiła się bardzo krytyczna recenzja, w której można było przeczytać, że „pozytywni bohaterowie zbyt szybko uciekają z krainy rzeczywistości do sfery ułudy w pogoni za łatwą życiową, którą zwykle gardzi prawdziwy bohater kochający pracę i niełękający

⁴⁸<http://www.spacerownikteatralny.pl/miasta/lublin/wspolczesne/lublin-teatr-im-hansa-christiana-andersena/> [dostęp: 31.08.2024]. Spacerownik Teatralny to ogólnopolski projekt zainicjowany w 2015 roku podczas obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, których koordynatorem był Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

⁴⁹ M. Waszkiel, *Złote lata Stanisława Ochmańskiego. Kartki z historii polskiego lalkarstwa: Teatr im. Andersena w Lublinie (1954-1974)*, <https://www.marekwaszkiel.pl/2020/03/21/zlote-lata-stanislaw-ochmanskiego/> [dostęp: 31.08.2024]. O działalności Maryli Kędry w różnych ośrodkach zob. też: M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012.

⁵⁰ Zob. E. Stoch, *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949-1956)...*, s. 706.

⁵¹ M. Waszkiel, *Złote lata Stanisława Ochmańskiego...*

się trudu oraz niebezpieczeństw”⁵². Mimo to udaje się stworzyć lubelską scenę lalek. Przez lata spędzone w lubelskim teatrze „entuzjastka teatru dla dzieci”⁵³ zajmowała się nie tylko „powołaniem Stowarzyszenia Teatru Lalki i Aktora, znalezieniem siedziby – sali widowiskowej – [ale także – uzup. K.W.] zdobyciem sprzętu oświetleniowego i akustycznego, pianina. [...] Zdobyła także fotele na widownię. Zbudowała scenę, a przede wszystkim uzyskała dotację dla teatru, co było podstawą istnienia”⁵⁴. Prywatnie była żoną wybitnego pianisty Władysława Kędry⁵⁵, co być może pomogło jej w załatwieniu wielu spraw; zebrała wokół siebie grupę ludzi, którzy stali się podstawą działalności teatru. Były to trudne początki, o czym wspomina Fred Kosmala (jeden z członków zespołu):

Wszyscy robiliśmy wszystko, prawdę mówiąc – niewiele jeszcze umiejac. Wkładaliśmy w tę pracę masę entuzjazmu, poświęcenia i czasu. A efekty artystyczne były niewspółmierne do włożonego wysiłku. Nie mogło być inaczej w tamtych warunkach⁵⁶.

Niestety droga do zinstytucjonalizowania teatru doprowadziła też do zmiany na stanowisku dyrektora. W roku 1958 Maryla Kędra opuszcza Lublin i przejmuje szczecińską Pleciugę, teatr już upaństwowiony. Schyłek lat 50-tych był zatem czasem wielkiej zmiany, a to za sprawą jej następcy Stanisława Ochmańskiego (1929-2023), który jest uważany za twórcę zinstytucjonalizowanej sceny Teatru Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie. Młody adept reżyserii łódzkiego teatru Arlekin dopełnił życie „Andersena” dużą dawką profesjonalizmu. Po latach miał przyznać, że Łódź go wykształciła, a Lublin ukształtował⁵⁷. Kiedy obejmował stanowisko dyrektora, żaden z pracowników nie miał dyplomu uprawniającego do wykonywania profesji lalkarza, dzięki jego działaniom aż dziewięć osób uzyskało dyplom aktora lalkarza, zaś Ochmański w roku 1962 otrzymał dyplom potwierdzający umiejętności w powierzanej

⁵² Cyt. za: J. Cymerman, *Wielkie dni małego teatru...*, s. 16.

⁵³ Tamże, s. 16.

⁵⁴ Z listu S. Ochmańskiego do A. Kluczniaka, [w:] *60 lat Teatru Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 9.

⁵⁵ Władysław Kędra (1918-1968) - pianista i pedagog muzyczny, laureat V nagrody na IV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1949 roku.

⁵⁶ Wypowiedź F. Kosmala w rozmowie z W. Korneluk, „Sztandar Ludu” 1974, nr 292. Fred (Fryderyk Zbigniew) Kosmala był aktorem Teatru im. Andersena w latach 1955-1985, tworzył również scenografie do przedstawień.

⁵⁷ Z listu S. Ochmańskiego do A. Kluczniaka, [w:] *60 lat Teatru Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 10.

mu funkcji prowadzenia dalszych działań teatru. Za czasów dyrekcji Ochmańskiego zespół podróżuje po świecie, prezentując swój dorobek oraz zdobywając rozgłos i uznanie. Nowy dyrektor powołał niezbędne teatrowi działy zajmujące się stroną techniczno-formalną instytucji, podobno jako pierwszy zakazał chodzić bileterkom po teatrze w papuciach. Jak sam wspomina drogę od sceny amatorskiej do teatru profesjonalnego:

Oczywiście, że uczyłem teatru bileterki, szatniarki, bufetową, głównego księgowego także – bo teatr to nie cukrownia, gdzie pracował zanim przyszedł do teatru. Ja nauczyłem się tego wszystkiego w Arlekinie, w Łodzi, od dyrektora Henryka Ryla⁵⁸.

1 stycznia 1960 roku uchwałą Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie Teatr Lalki i Aktora został upaństwowiony i zyskał charakter instytucji teatralnej uznawanej i szanowanej w Lublinie i w całej Polsce. Początki teatru nie należały do najłatwiejszych, ale mimo to „pierwsze lata obecności Ochmańskiego w Lublinie przyniosły zespołowi nie tylko stabilizację, ale i oczywiste sukcesy” – pisze Marek Waszkiel na swoim blogu, stwierdzając, że w połowie lat 60-tych teatr lubelski pod jego kierownictwem „miał więc już swoją dobrą pozycję, przyciągał uwagę i widzów, i krytyki, i był bodaj najsilniejszym ośrodkiem lalkarskim w Polsce Wschodniej”⁵⁹. Tamten czas to także etap współpracy z wielkimi kompozytorami, wybitnymi plastykami i reżyserami. Głównym założeniem miała być „dwutorowość repertuaru”, prezentowane były sztuki zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Maria Bechczyc-Rudnicka, podkreślając wysoką rangę teatru obchodzącego w 1969 roku jubileusz piętnastolecia, zwracała uwagę na eklektyczny repertuar i artystyczno-organizacyjne zasługi Ochmańskiego, realizowane dzięki doborowi znakomitych współpracowników⁶⁰. Ważną cechą charakterystyczną dla okresu tej dyrekcji było również postawienie na formę i kameralność spektakli, jak pisał Henryk Jurkowski:

Gdy na scenach polskich na początku lat sześćdziesiątych wszechwładnie panowały ensemblowe widowiska, teatr lubelski pierwszy zaproponował kameralne formy lalkarskie, wysuwając na plan pierwszy aktorskie działania lalką⁶¹.

⁵⁸ Tamże, s. 10.

⁵⁹ M. Waszkiel, *Złote lata Stanisława Ochmańskiego...*

⁶⁰ M. Bechczyc-Rudnicka, *Dla małych i wielkich dzieci*, „Kamena” 1970, nr 2, s. 8.

⁶¹ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa 1984, s. 187.

Stanisław Ochmański spędził w Teatrze Lalki i Aktora szesnaście lat, a w 1963 roku był również inicjatorem pierwszych przeglądów lalkowych w Lublinie, zatytułowanych „Spotkania Teatrów Lalek Polski Wschodniej”. Festiwal ten odegrał wielką rolę w rozwoju teatrów tego regionu. W 1964 roku ogłoszono plebiscyt na łamach „Kuriera Lubelskiego”, mający na celu wybranie nowej nazwy teatru. W odpowiedzi dzieci z Lubelszczyzny wysłały ponad 300 listów z propozycjami, pierwszą wyłonioną nazwą była „Radość”, na którą nie zgodził się zespół Ochmańskiego i widzowie. W drodze kolejnego głosowania wybrano nazwę Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena, oficjalnie przyjętą od 1 stycznia 1972 roku. Jednym z ważniejszych sukcesów tego okresu była inscenizacja *Ludowej szopki polskiej* w 1969 roku, do której tekst przygotował Henryk Jurkowski. Sztuka była innowacyjna ze względu na nawiązanie do tradycji staropolskiej na scenie teatru lalkowego. Spektakl przyniósł Ochmańskiemu nagrodę reżyserską, a zespołowi sławę w Polsce i na arenie międzynarodowej. Sam dyrektor wspomina:

Po premierze niektórzy księża z ambony namawiali rodziców, ażeby szli z do Teatru Lalki i Aktora z dziećmi, bo tam przedstawiają bardzo dobrą sztukę. W teatrze tłumy widzów. Miejsc brak. W niedzielę graliśmy po 2-3 przedstawienia i wówczas autentycznie niepokoiłem się o los naszego teatru, ale komitet partii na szczęście milczał⁶².

Mimo że wiele zrealizowanych w tych latach spektakli było nagradzanych i szeroko komentowanych w teatralnym świecie, to *Tryptyk staropolski* Henryka Jurkowskiego z 1972 roku, w reżyserii Ochmańskiego i scenografii Zenobiusza Strzeleckiego, z muzyką skomponowaną przez Stefana Sutkowskiego, uznawany jest za największy sukces kilkunastoletniego okresu tej dyrekcji. Jak czytamy w korespondencji autora sztuki z reżyserem spektaklu:

Zamiarem autora jest rekonstrukcja dawnych utworów dramatycznych wystawianych w teatrze lalek. Teksty ich nie zostały zachowane. To co pozostało to okruchy przedstawień przechowanych w tradycji ludowej. Dziś nie można ustalić,

⁶² S. Ochmański, *Wyjęte z pamięci*, maszynopis, cyt. za: M. Waszkiel, *Złote lata Stanisława Ochmańskiego...*

czy wywodzą się one bezpośrednio z tradycji lalkowej, czy tradycji żywego aktora. Najpewniej z obu, ponieważ w wieku XVII była to tradycja wspólna⁶³.

Staropolskie widowisko składało się z trzech części, o różnej tematyce, lecz pozostających w jedności stylu. Do przedstawionej historii zostały użyte proste kukły. Aktorzy zostali odsłonięci, aby pokazać proces animacji lalek i techniki pracy z lalką – taki zabieg zachwylił nie tylko publiczność, ale również odbił się szerokim echem w kraju i na świecie, o czym świadczą licznie przyznane spektaklowi nagrody.

W 1974 roku Stanisław Ochmański odchodzi z Lublina i wraca do łódzkiego Arlekina, gdzie pełni stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego aż do roku 1991. Z „Andersenem” wiąże się jeszcze na krótko jako p.o. dyrektora w 1999 roku⁶⁴. Według historyków i krytyków teatru Ochmański odegrał niekwestionowaną rolę w rozwoju lubelskiego teatru, przyczyniając się do upowszechnienia działań lalkarskich na terenach wschodniej Polski. Po jego odejściu władzę nad Teatrem Andersena przejmuje Mieczysław Ciesielski, członek PZPR, pełniący funkcję dyrektora naczelnego, a jego współpracownikiem do spraw artystycznych (dyrektorem artystycznym) zostaje Włodzimierz Fełenczak, absolwent reżyserii na praskiej Akademii Sztuk Scenicznych (Akademie Múzických Umění, AMU) w 1972 roku. Czas ten staje się dla teatru zupełnie odmiennym etapem, a repertuar dobierany przez Fełenczaka inny od tego, do czego przyzwyczajeni byli widzowie. Nowy dyrektor pragnie klarownego przedstawiania spraw i nie zamierza pokazywać wyidealizowanego świata. Jak podkreślał, „w spektaklach, które reżyseruję, chcę mówić przede wszystkim o człowieku, zaglądać w jego wnętrze, poszukiwać tej istoty większej od niego samego, uświadamiać go o zagrożeniach jego wolności, mówić mu, że jest śmiertelny”⁶⁵. W swoich inscenizacjach poruszał problemy wolności (*Dokąd pędzisz koniku?* 1978), dotykał spraw niewygodnych, trapiących ludzi dorosłych, którzy często nie wtajemniczali w nie swoich pociech. Fełenczak, prawdziwy czarodziej i mistrz scenicznej metafory – jak o nim mówiono – wniósł do teatru swój własny plan sceny dla dorosłych, pełnej metafor i przenośni. W spektaklach dominował motyw rozterek duchowych i problemów egzystencjalnych. Jest to także czas współpracy ze znakomitymi scenografami, jak Leszek Mądzik (*Dokąd pędzisz koniku?*) czy Jerzy

⁶³ Z listu H. Jurkowskiego do S. Ochmańskiego, cyt. za: M. Waszkiel, *Złote lata Stanisława Ochmańskiego...*

⁶⁴ Zob. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/3939/stanislaw-ochmanski> [dostęp: 31.08.2024].

⁶⁵ Cyt. za: H.I. Rogacki, *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni...*

Michalak (*Johanes Doktor Faust* wg anonimowych tekstów starych czeskich lalkarzy). Trwa to do 1980 roku, kiedy nagle sytuacja polityczna zmienia się i Fełenczak opuszcza Lublin na rzecz opolskiej Sceny Lalkowej Teatru im. Jana Kochanowskiego, zabierając ze sobą większość zespołu. Jurkowski charakterystykę jego dyrekcji ujął następująco:

Teatr lalek rozumiał on jako teatr różnych środków wyrazu, których kompozycja prowadzi ku metaforze, będącej głównym, poetyckim nośnikiem treści przedstawienia⁶⁶.

Od 1 stycznia do 15 sierpnia 1980 roku w teatrze panowało „bezkrólewie”; dopiero 15 sierpnia kierownictwo artystyczne w Teatrze Lalki i Aktora przejął Tomasz Jaworski (dziekan białostockiego wydziału lalkarskiego warszawskiej PWST, aktor, polonista, student profesor Ireny Sławińskiej). W poprzednich latach obecny w Lublinie, kierował Teatrem Akademickim KUL (lata 1963-1967). Nowy dyrektor zaczynał swoją pracę w szczególnym momencie historycznym, był to przecież czas strajków i przemian politycznych. W związku z tym początki nie były łatwe, a i zespół został pomniejszony o tych, którzy odeszli z Fełenczakiem do Opola. Od 1 listopada tego samego roku Jaworski został formalnie dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Andersena. 31 stycznia 1981 roku na łamach „Kuriera Lubelskiego” opublikował swoje główne założenia dotyczące pracy w Lublinie. Za główny cel postawił sobie repertuar, w którym mają pojawiać się: bajki dla najmłodszych, baśnie klasyczne, propozycje dla młodzieży z kanonu literatury polskiej i światowej⁶⁷. Jak pisano po przedstawieniu *Dziewczynka z ryżowych pól ryżowych*, jako reżyser „rezygnuje z metafor na rzecz dosłowności, apeluje nie tyle do wyobraźni, której wymagały spektakle Fełenczaka, co do wrażliwości dziecka na aspekty moralne postępowania bohaterów”⁶⁸. To jeden z najbardziej zapamiętanych spektakli z tamtego czasu (premiera 7 lutego 1981 roku), który ukazywał elementy kultury i obyczaje Wschodu, budząc zainteresowanie wśród publiczności, która towarzyszyła głównej bohaterce w walce z przeciwnościami losu. Kolejnym pamiętnym wydarzeniem (być może ze względu na okoliczności polityczne) jest pierwszy spektakl stanu wojennego *Amor Divinus* według tekstów staropolskich z XVI i XVII wieku. Było to widowisko

⁶⁶ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności...*, s. 187.

⁶⁷ Zob. „Teatr lalek to teatr, w którym da się zrobić wszystko...”. Z Tomaszem Jaworskim, dyrektorem Teatru im. Andersena w Lublinie, rozmawia Teresa Ogrodzińska, „Teatr Lalek” 1983, nr 4, s. 17-19.

⁶⁸ Recenzja z „Kuriera Lubelskiego” cyt. za: H.I. Rogacki, *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni...*

kulturalne i efektowne – jak czytamy w recenzji Andrzeja Z. Makowieckiego – „misterium narodzenia i misteria pasyjne – Męki i Zmartwychwstania [...]. To, co wygrywa i przyciąga uwagę widza jest zwycięstwem moralitetu nad misterium, zwycięstwem sprawy ludzkiej nad boską”⁶⁹.

1 września 1990 roku Tomasz Jaworski pozostaje na stanowisku dyrektora naczelnego (po zakończonej kadencji 31 grudnia odchodzi do Miejskiego Teatru Miniatura w Gdańsku), natomiast od roku 1991 funkcję dyrektora artystycznego Teatru Lalki i Aktora przejmuje Zdzisław Rej (1955-2013) – młody aktor i reżyser, absolwent białostockiego Wydziału Lalkarskiego, gdzie studiował aktorstwo pod kierunkiem Jana Wilkowskiego. Jego głównym zadaniem staje się pozbycie etykiety teatru dziecięcego na rzecz lalek, które są „przedmiotem bardzo nośnym, posiadającym ogromny zasób symbolicznego, teatralnego wyrazu”. Według nowego dyrektora „każdy widz powinien wynieść z teatru pewnego rodzaju naukę”⁷⁰.

Przełomową datą staje się 14 maja 1998 roku, kiedy lubelska scena po raz kolejny zmienia nazwę, tym razem z Teatru Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena na Teatr im. Hansa Christiana Andersena, co zdaje się mieć również duży wpływ na profil teatru. W kolejnych latach (od sezonu 1999/2000) do teatru Andersena na stanowisko dyrektora po dłuższej przerwie powraca Włodzimierz Felenczak i pełni tę funkcję do 2007 roku. Okres swojej drugiej dyrekcji otwiera spektaklem egzystencjalnym *Skrzydło Anioła* w reżyserii Leszka Mądzika, w którym porusza kwestie przemijania i przedwczesnego odchodzenia. Jest zetknięciem młodego widza z trudem życia, próbą przybliżenia tego, co wiąże się ze śmiercią oraz pożegnaniem. W ślad za tym przedstawieniem, które określało ówczesny wizerunek dziecięcego teatru, w roku 2001 pojawia się misterium bożonarodzeniowe *Wertep*, w którym przedstawione zostają mechanizmy władzy i siła oddziaływania na jednostkę. Wśród reżyserskich prac dyrektora z tego okresu warto wymienić m.in. *O czym szumią wierzby* Kennetha Grahame’a, *Bracia Lwie Serce* Astrid Lindgren – premiery roku 2000, *Ludową szopkę polską* Henryka Jurkowskiego (2004) czy *Ptasi Sejm* Jana Claude-Carriere’a i Petera Brooka (2005).

W 2007 roku dyrektorem zostaje Arkadiusz Klucznik, który przybywa do Lublina prosto z Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, w którym w latach 2001-2005 pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego. Jest

⁶⁹ A.Z. Makowiecki, *Misterium zlaicyzowane*, „Teatr Lalek” 1984, nr 5, s. 8.

⁷⁰ H.I. Rogacki, *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni...*

absolwentem Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu i reżyserii Wydziału Sztuk Lalkarskich w Białymstoku. Okazuje się być postacią bardzo wpływową dla lubelskiego teatru lalek, wprowadza wiele zmian, pokazuje indywidualne podejście do najmłodszych widzów, dla których „Andersen” głównie istnieje. Dziecięce emocje nie są trzymane w ryzach, najmłodszy mogą żywo reagować na działania na scenie – jak zaznaczał nowy dyrektor – „zawsze tłumaczymy nauczycielkom, żeby ich nie uciszano”⁷¹. Dzieci włączają się także w tworzenie wydarzeń, projektują plakaty do przedstawień, a przed spektaklem uczestniczą w warsztatach, które mają na celu przygotowanie ich do odbioru często trudnych spraw przedstawianych na scenie. W okresie trwania dyrekcji Klucznika teatr zmienia siedzibę: początkowo miał to być dawny budynek Domu Kultury Kolejarza przy ul. Kunickiego 35⁷², jednak po długiej dyskusji nową (tymczasową) lokalizacją od jesieni 2016 roku stało się Centrum Spotkania Kultur przy Placu Teatralnym 1. Wkrótce po tych wydarzeniach, nie kończąc pełnej kadencji, Arkadiusz Klucznik opuszcza swoje stanowisko, zabierając ze sobą grono bliskich współpracowników.

Pełniącą obowiązki dyrektora zostaje Karolina Rozwód, ówczesna dyrektorka Teatru Starego, z Teatrem Andersena związana jako członkini Rady Programowej⁷³. Za główny cel nowej dyrektorki postawiono zachowanie ciągłości działań „Andersena” tak, aby mógł spokojnie funkcjonować i realizować swoje plany repertuarowe. Zadaniem Karoliny Rozwód było także przekazanie placówki, którą kierowała przez około pół roku, kolejnemu dyrektorowi Teatru Andersena. Konkurs na stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego wygrywa Krzysztof Rzączyński, który pełni tę funkcję od roku 2017 do chwili obecnej. Nowy dyrektor to absolwent Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Uzyskał absolutorium na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, studiował również reżyserię w Northern Film School w Wielkiej Brytanii. Nagradzany za filmy dokumentalne,

⁷¹ S. Hejno, *Teatr wielkich dziecięcych emocji. Huczne urodziny pana Andersena*, „Kurier Lubelski”, 28.03.2014.

⁷² Usytuowany w lubelskiej dzielnicy Dziesiąta, DKK zajmował się szeroką działalnością kulturalno-oświatową – muzyczną, plastyczną, taneczną, teatralną. Zob. H. Danczowska, *Dom Kultury Kolejarza w Lublinie 1948-2008*, Lublin 2008, <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/doccontent?id=104> [dostęp: 31.08.2024].

⁷³ Karolina Rozwód kierowała Teatrem Starym w Lublinie od 2012 do końca stycznia 2024 roku. Następnie przez kilka miesięcy (do maja 2024 roku) była dyrektorką festiwalu teatralnego Malta Festival w Poznaniu. W lipcu 2024 roku została powołana na stanowisko dyrektorki Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

krótkometrażowe filmy fabularne oraz spoty reklamowe, autor scenariuszy filmowych i esejów. Komisja konkursowa wybrała go spośród siedmiu osób, które przeszły do drugiego etapu⁷⁴. W trakcie swojej kadencji zainicjował działania edukacyjne dla młodzieży oraz wprowadził do repertuaru teatru spektakle dla dorosłych i młodzieży, m.in. autorską adaptację *Podwójnego życia Weroniki* na motywach filmu według scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza (premiera 30 marca 2019), która spotkała się z bardzo przychylnymi ocenami recenzentów:

Rzeczyński przygotował dojrzałe, uważne i piękne przedstawienie. Szlachetny minimalizm, wysmakowane dekoracje, dojrzałe aktorstwo i filmowe plany. W dodatku aktorzy doskonale mówią i grają z lekkością oraz wdziękiem⁷⁵.

W swoim wystąpieniu obecny dyrektor wskazuje cel i główne założenia działań w Teatrze Andersena:

Skupiamy się dziś na tym, na co mamy wpływ. Na tworzeniu przedstawień i odpowiadaniu na zmieniające się tendencje w sztuce, na nowych wyzwaniach, na potrzebach publiczności. Teatr zwraca się coraz odważniej do młodzieży, widząc w skali całej Polski lukę w propozycji dla tej grupy odbiorców. Przyjmujemy zasadę, że niewielką, ale stałą część repertuaru kierujemy właśnie do tej grupy, a także do widzów dorosłych⁷⁶.

Rzeczyński zaznacza także, że obecna siedziba jest siedzibą tymczasową, a marzenia o własnym budynku teatralnym nadal są żywe wśród pracowników „Andersena”⁷⁷. Patrzenie w przyszłość – jak czytamy na stronie internetowej teatru – to przekonanie, że:

⁷⁴ W drugim etapie z obecnym dyrektorem Krzysztofem Rzeczyńskim rywalizowała m.in. Wioletta Tomica – aktorka Teatru im. Andersena.

⁷⁵ W. Sulisz, *Podwójne życie Weroniki w Teatrze Andersena. Recenzja spektaklu*, „Dziennik Wschodni”, 01.04.2019, <https://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/teatr/podwojne-zycie-weroniki-recenzja-spektaklu,n,1000240116.html> [dostęp: 31.08.2024].

⁷⁶ <https://teatrandersena.pl/wp-content/uploads/2019/11/Wystapienie-Krzysztofa-Rzeczyńskiego-dyrektora-teatru.pdf> [dostęp: 31.08.2024].

⁷⁷ W 2022 roku na łamy lubelskiej prasy powróciła głośna w poprzedniej dekadzie sprawa lokalizacji teatru przy ul. Kunickiego. W ramach rozpoczętego projektu przebudowania i rozbudowy Domu Kultury Kolejjarza ma powstać Centrum Sztuki Dzieci i Młodzieży w Lublinie, które stanie się siedzibą Teatru im. H.Ch. Andersena (z dwoma nowoczesnie wyposażonymi salami), filii Miejskiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego oraz Dzielnicowego Domu Kultury „Bronowice”.

W Teatrze nie ma miejsca na utarte schematy. W Teatrze nie można się zatrzymywać. Teatr to żywy organizm, który musi dynamicznie dopasowywać się do zmieniającej się rzeczywistości. W przeciwnym razie przestanie do niej pasować.

W Teatrze im. H. Ch. Andersena nieustannie obserwujemy świat. Śledzimy zmieniające się otoczenie kulturowe, poznajemy kolejne dorastające pokolenia widzów oraz twórców, jesteśmy na bieżąco z nowoczesnymi kanałami komunikacji i osiągnięciami innych instytucji kultury. Wszystko po to, by aktualizować stawiane sobie wyzwania artystyczne i organizacyjne⁷⁸.

Jak wiadomo, szczególnym wyzwaniem ostatnich lat była pandemia spowodowana wirusem COVID-19, która dotknęła wszystkie instytucje kulturalne, najbardziej jednak te, które z założenia stawiają na bezpośredni kontakt z widzem. Dyrektorzy placówek teatralnych musieli odnaleźć nowy sposób dla funkcjonowania swoich teatrów. Podjęte z inicjatywy Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w 2020 roku badania wpływu pandemii na środowisko teatralne wskazywały, że jedynie 2% tego rodzaju podmiotów deklarowało kontynuowanie działalności programowej bez zmian⁷⁹. Czynnikiem decydującymi o przyjętej strategii i sposobie działania instytucji stała się przede wszystkim sytuacja finansowa (wielkość budżetu i publicznej dotacji), status instytucji oraz wielkość zespołu. Istotny wpływ na funkcjonowanie instytucji kulturalnych w okresie pandemii miał także charakter pomocy otrzymanej ze strony samorządów i państwa. Strategie podejmowane przez kierujących teatrami można podzielić na:

- stwarzanie warunków umożliwiających przetrwanie członkom zespołu,
- podtrzymywanie kontaktów z widzami,
- hibernacja,
- przygotowywanie się,
- elastyczność i przestawianie się.

Znaczna większość podejmowanych działań została przeniesiona do strefy online, a „mniej więcej połowa teatrów włączyła się w działania na rzecz innych, w

⁷⁸ Tekst K. Rzączyńskiego, <https://teatrandersena.pl/teatr/> [dostęp: 31.08.2024].

⁷⁹ Zob. *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii. Raport z badania prowadzonego z osobami kierującymi teatralnymi w Polsce*, oprac. M. Krajewski, M. Frąckowiak, [Warszawa] 2021, <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/nowe-formy-istnienia-jak-zmienial-sie-teatr-w-pandemii/> [dostęp: 31.08.2024].

pomoc niesioną poszkodowanym przez pandemię lub z nią walczącym”⁸⁰. Pracownicy teatrów wykazywali się wyjątkową pomysłowością: za pomocą mediów społecznościowych prowadzone były wywiady z aktorami, udostępniane spektakle w odcinkach, nagrywano słuchowiska i pokazywano kulisy pracy w teatrze – to formy aktywności w sieci, które teraz dopełniają strategię działania wielu scen w zakresie komunikacji z widzami. Wedle jednego z raportów „[...] niektóre zespoły skupiały się na utrzymaniu stałej widowni, inne wykorzystały sytuację pandemii do poszerzania kręgów publiczności. [...] Obecność teatrów w sieci otworzyła możliwość promowania ich oferty dużo szerzej niż było to możliwe przed pandemią”⁸¹. Zanim jednak można było mówić o Facebooku, który stał się sceną, trzeba było znaleźć pracowników posiadających kompetencje do realizowania tego typu działań. Zdarzało się i tak, że „nie było wśród pracowników osoby, która miałaby doświadczenie i kompetencje, by płynnie przejąć planowanie, koordynację i realizację działań nowego typu”⁸². Najczęściej osobami odpowiedzialnymi za działania w mediach byli pracownicy działów marketingu i promocji, którzy przedtem zajmowali się prowadzeniem mediów społecznościowych.

W Teatrze Andersena pandemia przypadła na okres dyrekcji Krzysztofa Rzączyńskiego. Zarówno pracownicy administracyjni, jak i aktorzy z samym dyrektorem na czele wystawieni zostali na wielką próbę, sprawdzającą ich kreatywność i zaangażowanie w życie instytucji. Z nagłej potrzeby prowadzenia działalności teatru oraz kontaktu z widzami w czasie pandemii powstała „Teatroteka Andersena”, czyli projekt, który łączy różne wydarzenia artystyczne i edukacyjne oraz publikacje archiwalnych spektakli, które są regularnie emitowane na profilu Facebook, You Tube i na stronie teatru. W projekcie zrealizowano m.in.:

- „Spotkania teatralne z lalką” – podczas emisji artykułów i filmów z tego cyklu pracownicy starają się przybliżyć terminologię teatralną oraz w jaki sposób

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej*, oprac. K. Kalinowska, K. Kułakowska, M. Bargielski, A. Buchner, M. Wierzbicka, [Warszawa] 2020, s. 89-90, <https://www.institut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/institut-teatralny-raport-pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii.pdf> [dostęp: 31.08.2024].

⁸² *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, oprac. A. Buchner, K. Fereniec-Błońska, K. Kalinowska, M. Wierzbicka, [Warszawa] 2021, <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/nowe-formy-istnienia-jak-zmienial-sie-teatr-w-pandemii/> [dostęp: 31.08.2024].

animować lalkę. Do publikacji używane są media społecznościowe: Facebook, You Tube, Twitter.

- „Teatralne podróże dla dużych dzieci” – pierwowzorem tych działań jest cykl „Teatralne podróże”. Pomysłodawczyni programu Małgorzata Adamczyk „zbierze najczęściej pojawiające się pytania publiczności i zachęci aktorów, aby zechcieli opowiedzieć o swojej pracy w nieco inaczej”⁸³.
- „Odczarujmy lektury” – rozszerzenie cyklu „Domowe czytania Andersena” o nowe propozycje, aktorzy „nie tylko odczytują lektury, ale za pomocą różnych technik takich jak – animacja przedmiotu, gra cieni, światła, czy wreszcie lalki – zachęcą do wejścia w zaczarowany świat literatury i wyobraźni”⁸⁴.

Wszystkie wydarzenia „Teatroteki Andersena” są bezpłatnie emitowane i dostępne w wersji archiwalnej na stronie teatru. Pomysłodawczynią cykli edukacyjnych, autorką koncepcji i artykułów o lalkach jest wspomniana Małgorzata Adamczyk⁸⁵, autorem grafik Kamil Filipowski, a projekt dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”.

Trwająca dyrekcja Krzysztofa Rzączyńskiego wprowadza Teatr im. Hansa Christiana Andersena w ósmą dekadę działalności. W ramach obchodów jubileuszowych przygotowano wystawę „Urodziny Wyobraźni”, będącą interaktywnym spotkaniem z 70-letnią historią lubelskich lalek. „To nie jest zwykła wystawa – piszą jej twórcy – to kompendium wyobraźni wielu artystów, którzy przez lata współtworzyli nasz teatr. W świecie technologicznie zapośredniczonym, próbujemy zbudować most łączący tradycyjne formy kultury z nowoczesnymi środkami wyrazu”. Podkreślając wagę wyobraźni w kształtowaniu kulturowej tożsamości, nie tylko jako narzędzia twórców, ale esencji doświadczeń każdego widza, zaproponowano „podróż przez teatralne dziedzictwo, które dostarczało radości i emocji setkom tysięcy widzów”⁸⁶.

⁸³ Więcej informacji na stronie internetowej: <https://teatrandersena.pl/teatralne-podroze-dla-duzych-dzieci/> [dostęp: 31.08.2024].

⁸⁴ Więcej informacji na stronie internetowej: <https://teatrandersena.pl/odczarujmy-lektury/> [dostęp: 31.08.2024].

⁸⁵ Małgorzata Adamczyk – pedagogka teatralna, reżyserka, aktorka. Absolwentka trzech kierunków studiów: filologii polskiej i wiedzy o teatrze na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz reżyserii teatru dzieci i młodzieży w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie z siedzibą we Wrocławiu. Reżyseruje spektakle dziecięce i młodzieżowe, prowadzi warsztaty pedagogiczno-teatralne.

⁸⁶ <https://teatrandersena.pl/70-lat-teatru-andersena-wydarzenia-artystyczne-dla-dzieci-i-mlodziezy/> [dostęp: 31.08.2024].

1.2. Sylwetka artystyczna Arkadiusza Klucznika

Arkadiusz Klucznik, urodzony w 1967 roku w Bytomiu – jak sam mówi – mieście, w którym nie było teatru⁸⁷, jest absolwentem dwóch lalkarskich uczelni w Polsce, wrocławskiej i białostockiej. W 1992 roku uzyskał tytuł magistra sztuki na kierunku aktorskim Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu – filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Pięć lat później obronił pracę magisterską na kierunku reżyseria na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie. Równolegle poszerzał swoje wykształcenie, zdobywając kompetencje w zakresie współpracy zagranicznej i zarządzania kulturą. Ukończył studia podyplomowe z handlu zagranicznego (1994) oraz marketingu w kulturze i rekreacji (1999) na Wydziale Gospodarki Narodowej Akademii Ekonomicznej im. Oskara Langego we Wrocławiu. Ponadto posiada certyfikaty ukończenia stażu na Wydziale Reżyserii Dźwięku i Światła w Akademii Teatralnej w Tampere w Finlandii, kursów językowych na King College Chelsea w Londynie i Queen Margaret College w Edynburgu.

Jako istotne dopełnienie lalkarskich studiów Klucznik wskazuje działalność w studenckim zespole Klinika Lalek i Armadon, w którym tworzone eksperymentalne spektakle inspirowane technikami i formami teatru lalek. Było to przygotowanie do zawodu nie tylko w sferze poszukiwań artystycznych, ale przede wszystkim podkreślane przez niego doświadczenie pracy zespołowej, uczące współpracy i współodpowiedzialności. Wśród nauczycieli i mistrzów, którzy wprowadzili go w tajniki rzemiosła teatralnego, wymienia Aleksandra Maksymiuka, Krzesiławę Dubielównę, Józefa Frymeta.

Droga zawodowa Klucznika, jak sam pisze w autoreferacie, przebiegała „od sztuki aktorskiej przez reżyserię (również reżyserię światła), prowadząc w końcu ku funkcji zarządzania teatrami i kreowania ich profilu artystycznego”⁸⁸. W 1991 roku rozpoczął karierę zawodową jako aktor w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Mimo to najbardziej czuje się reżyserem teatralnym – jak twierdzi – „praca reżysera jest moim pierwszym i głównym zajęciem i to w pracy reżysera odnajduję się najlepiej”⁸⁹. Już po dwóch pierwszych spektaklach z jego udziałem (*Czarodziej z krainy Oz* w reżyserii

⁸⁷ Zob. A. Klucznik, *Autoreferat*, 22.05.2017, s. 2, <http://www.ast.krakow.pl/download/file/2183/0c4d52a1ad.pdf> [dostęp: 31.08.2024].

⁸⁸ Tamże, s. 1.

⁸⁹ Tamże, s. 1.

Dariusza Miłkowskiego i *Monachomachia* w reżyserii Jerzego Zonia) w kolejnym był już nie tylko aktorem, ale i asystentem reżysera. Taki obrót sytuacji sprawił, że w dalszej pracy teatralnej zajmował się głównie reżyserią, często połączoną z autorską adaptacją tekstu. Od roku 1997 wyreżyserował przeszło pół setki przedstawień, wiele z nich za granicą, m.in. na scenach Finlandii w Joensuu, Kangasali i Iisalmi.

Klucznik dostrzega w teatrze narzędzie do odkrywania kultury i sztuki innych narodów. W swoich wypowiedziach chętnie wspomina o fascynacji egzotyką Wschodu (kraje arabskie, Indie, Turcja, Chiny, Japonia), która stała się impulsem do wielu podróży do Azji, także teatralnych, owocujących kontaktami artystycznymi oraz oryginalnymi projektami. „Zainteresowania kulturą wschodu, obcowanie z nią, studia nad odmiennością kulturową, religijną, obyczajową wykształciły twórcę łączącego różnorodne światy”⁹⁰. Do jego przedstawień „orientalnych” zaliczyć można: *Baśń o pięknej Parysadzie* z Teatru Lalek Arlekin w Łodzi, spektakl *Cesarz i słowik* (wg Andersena z Teatretii Kepponen z Iisalmi w Finlandii) czy *Dziewczynka z pól ryżowych* (Kangasali w Finlandii), a przede wszystkim *Latający kufer* (Teatr Andersena w Lublinie).

Tytuł doktora sztuki Klucznik otrzymał w 2007 roku, na podstawie rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Podróż Koziółka Matolka – od zamysłu do realizacji – jako przykład muzycznego musicalu w teatrze lalek*, napisanej pod kierunkiem prof. Anny Twardowskiej. Uchwałą Rady Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie nr 1/2018 z dnia 16 kwietnia 2018 roku dr Arkadiusz Klucznik otrzymał tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk teatralnych. W przewodzie habilitacyjnym wykazał, że „najważniejsze jego poszukiwania twórcze zmierzały w kierunku reżyserii i to pole działań teatralnych interesuje go najbardziej”⁹¹. Jako główne osiągnięcie podaje spektakl *Latający kufer*, zrealizowany w Teatrze im. H.Ch. Andersena w Lublinie w 2013 roku. Podstawą scenariusza adaptacji, stworzonej w związku z jubileuszem teatru oraz 600-leciem stosunków dyplomatycznych Polski i Turcji, była Andersenowska baśń o tym samym tytule, jednak znacznie zmieniona w stosunku do oryginału. Głównym założeniem realizacji projektu było pokazanie bogactwa kultury tureckiej, wskazanie różnic w odniesieniu do kultury europejskiej, wydobycie barw Orientu. Imiona, gesty i ruchy

⁹⁰ Z recenzji dr. hab. Artura Dwulita w przewodzie habilitacyjnym Arkadiusza Kluczniaka, s. 3, <http://www.ast.krakow.pl/download/file/2186/e1f0805b04.pdf> [dostęp: 31.08.2024].

⁹¹ Z recenzji dr. hab. Jarosława Kiliana, prof. AT w przewodzie habilitacyjnym Arkadiusza Kluczniaka, s. 1, <http://www.ast.krakow.pl/download/file/2185/c43b4f883d.pdf> [dostęp: 31.08.2024].

charakterystyczne dla Turków, choreografia opierająca się na cytatach z ich narodowych tańców oraz scenografia wypełniona kolorowymi, bogatymi kostiumami na białym tle inspirowane były klasycznym tureckim teatrem lalkowym. Ponadto oryginalna muzyka turecka we współczesnym wydaniu, utwory europejskie grane na tradycyjnych instrumentach tureckich, jak również dobór współpracowników udzielających konsultacji merytorycznej (drugi reżyser – Ece Okay z Istanbulu oraz asystentka reżysera, studentka filologii polskiej w Ankarze – Sebnem Cirit) sprawiły, że był to spektakl nie tylko powstały w kooperacji polsko-tureckiej, ale przeplatający wzajemnie dwie tak odległe od siebie kultury, łącząc przy tym tradycję i nowoczesność. Przeszło 15 lat Arkadiusz Klucznik sprawował dyрекcję w ważnych placówkach teatru dziecięcego w Polsce – w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (lata 2001-2005) i w Teatrze im. H. Ch. Andersena w Lublinie (lata 2007-2017). W latach 2019-2021 pracował jako konsultant artystyczny w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy. Jak podkreśla w autoreferacie habilitacyjnym, zadania swoje kierował na tworzenie teatru o repertuarze eklektycznym, nie autorskim, wychodząc z założenia, że teatr, którym kieruje, jest jednostką utrzymywaną z budżetu samorządu miasta, a jako taki powinien spełnić oczekiwania szerokiego grona widzów, szczególnie tych najmłodszych⁹². Podczas zarządzania teatrami Klucznik pełnił funkcję wiceprezydenta polskiego oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Lalkarzy UNIMA, był szefem komisji ds. stypendiów POLUNIMY (2001-2003), skarbnikiem Zarządu Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów (2010-2017), członkiem Społecznej Rady Pracodawców Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (2012-2017).

Ważnym aspektem jego pracy jest „dwuetapowość” – przygotowanie teoretyczne (scenariusz, kształt plastyczny i muzyczny, opracowanie egzemplarza reżyserskiego) i praktyczna praca nad inscenizacją. Od początku swojej działalności teatralnej zajmował się adaptacją znanych bajek z opracowaniem tekstu (np. *O krasnoludkach i sierotce Marysi* w Miejskim Teatrze Miniatura w Gdańsku, 2002, *Kopciuszek* w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie, 2004). Sprawując funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, wyreżyserował kilka spektakli, w tym m.in. *Pinokio*, *Pasterka i Kominiarczyk*, *Kopciuszek*, *Królowa Śniegu*. Wśród instytucji teatralnych w Polsce, z którymi dotąd współpracował, znajdują się m.in.: Wrocławski Teatr Lalek, Teatr Lalek „Arlekin” w

⁹² A. Klucznik, *Autoreferat...*, s. 12.

Łodzi, Teatr Lalek „Rabcio” w Rabce, Teatr Lalki i Aktora „Kacperek” oraz Teatr „Maska” w Rzeszowie, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, Teatr „Grotoska” w Krakowie, Teatr Miniatura w Gdańsku, Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, Teatr Baj w Warszawie, Teatr Rozrywki w Chorzowie, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, Teatr Kameralny w Bydgoszczy.

Pierwszym samodzielnie wyreżyserowanym przedstawieniem w karierze Klucznika było *Terveisia taivasta* z premierą 24 kwietnia 1994 w Teatteri Vunukka w Joensu. Etap pracy w Finlandii to 9 spektakli, a wśród nich *Baśń tysiąca i jednej nocy* w leśmianowskiej wersji z udziałem orkiestry symfonicznej miasta Joensuu. Większość przedstawień realizowanych przez Klucznika to propozycje przeznaczone dla najmłodszego widza – baśnie i adaptacje bajek, w których reżyser skupia się na wykorzystaniu funkcji poznawczej jako narzędzia edukacji. Mówiąc o misji poznawczej teatru młodego widza, podkreśla jego rolę nie tyle edukacyjną, co stwarzanie możliwości eksplorowania nowych terenów rzeczywistości. Walczy o poważne traktowanie dziecięcego widza, apelując, „by nie infantylizować teatru lalkowego, żebyśmy my jako twórcy nie pracowali w «teatrzyku»”⁹³. W jego twórczości zauważyć można tendencję do rozbudowywania warstwy muzycznej inscenizacji (chętnie nawiązuje do konwencji musicalu), ale również do powtarzania dzieł granych wcześniej w innych teatrach. Nie jest to odtwarzanie tych samych sztuk, ale twórcze poszukiwanie rozwiązań interpretacyjno-inscenizacyjnych, testowanie ich na różnych scenach, wymagające dopasowania do lokalnych warunków i specyfiki danego ośrodka. Tak było z pierwszym spektaklem po objęciu dyrekcji w Teatrze Andersena, gdzie wystawił *Kopciuszka*, którego wcześniej w 2004 roku pokazał już na scenie Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie.

Obok współpracy reżyserskiej z teatrami w Polsce i poza jej granicami (m.in. w Finlandii, Turcji i Słowacji) oraz jako pedagog ze szkołami lalkarskimi na świecie, Klucznik jest bardzo aktywny naukowo – występuje na wielu konferencjach w kraju i za granicą⁹⁴. Jako dyrektor Teatru Andersena zainicjował spotkanie „Teatr bliżej

⁹³ „Luksus bezpiecznej grozy”. O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 573, DOI 10.21697/zk.2023.10.25.

⁹⁴ Pozostając przy okresie dyrekcji w Lublinie, można wymienić np. referat wygłoszony na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu we wrześniu 2015 roku na konferencji „Andersenowskie inspiracje w kulturze i literaturze polskiej”, opublikowany później w monografii pokonferencyjnej, czy wykład „GWAŁT NA ANDERSENIE! - czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi Hansa Christiana Andersena”,

widza”, które odbyło się w czerwcu 2015 roku w siedzibie przy ul. Dominikańskiej, gdzie poruszane były ważne tematy dotyczące działań teatralnych oraz metod rozwoju widowni dziecięcej i młodzieżowej teatrów instytucjonalnych w Polsce. Za sprawą jego starań wydano również na nowo *Dzieje teatru lalek* Henryka Jurkowskiego, monografię uważaną za podstawową publikację dla lalkarzy i teatrologów⁹⁵. Przenosząc dzieło literackie na scenę, w poszukiwaniu nowoczesnej formy inscenizacji Klucznik nie gubi jego kulturowego kontekstu, często odwołuje się do merytorycznego wsparcia badaczy i twórców przekładów, czego najbardziej wyrazistym potwierdzeniem mogą być konsultacje z Bogusławą Sochańską przy realizacjach baśni Andersena⁹⁶.

Jego praca artystyczna przebiega równoległe z pracą dydaktyczną – od roku 1991 związany jest jako wykładowca z Wydziałem Lalkarskim Filii we Wrocławiu PWST (później AST) w Krakowie. Od roku akademickiego 1998/1999 przez dziesięć lat prowadził zajęcia z gry marionetką. Od 2013 roku kształcił studentów specjalizacji aktorskiej i reżyserskiej w zakresie *Kompozycji spektaklu dla dzieci*, prowadził *Spektakl warsztatowy* oraz *Małe formy teatralne*. Jest również wykładowcą gościnnym (*guest teacher*) w ośrodkach akademickich i teatralnych na całym świecie: Polytechnic of Art w Turku (Finlandia), Wyższej Szkole Mediów ARTo w Jarvenpaa (Finlandia), Hacettepe University oraz Blikent University w Ankarze (Turcja), Salihara Theatre Center w Dżakarcie (Indonezja), Akademii Sztuki w Kijowie (Ukraina), STKIP Muhammadiyah Islamic University w Sorong (Papua - Indonezja), Shota Rustaveli Theatre and Film University w Tbilisi (Gruzja), Cukurova University (Adana, Turcja), Akademii Teatralnej JAMU w Brnie (Czechy), Al Harah Studio (Beit Jala, Palestyna), Thammasat University w Bangkoku (Tajlandia).

W 2016 roku Klucznik wziął udział w Kongresie Kultury jako prowadzący pracę grupy roboczej na temat „Dziecko – współczesny odbiorca kultury”. W swojej działalności artystycznej i dydaktycznej od lat postuluje zacieśnienie więzi między pedagogiem, rodzicem a teatrem. W teatrze, poza aspektem rozrywkowym i edukacyjnym, najbardziej interesuje go funkcja poznawcza. Według niego dzięki

zorganizowany w siedzibie Teatru Andersena w 2016 roku na zaproszenie Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

⁹⁵ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku do „belle époque”*, t. 2: *Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014. Publikacja pod opieką redakcyjną A. Kluczniaka i redakcją K. Arbaczewskiej-Matys, wydana przez Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie, dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

⁹⁶ Bogusława Sochańska jest autorką pierwszego przekładu z języka duńskiego wszystkich *Baśni i opowieści* oraz *Dzienników* pisarza, które ukazały się nakładem Wydawnictwa Media Rodzina.

teatrowi młody widz może poznawać, obserwować, analizować i wyciągać wnioski oraz rozwijać swoją emocjonalność i wyobraźnię. Kierując jednym z ważniejszych w Polsce teatrów lalek – pisze profesor Artur Dwulit z Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie o jego pracy w Teatrze Andersena – „zbudował repertuar, który ogarniał swoim zasięgiem zarówno dzieci, młodzież, jak i dorosłych widzów. Nie ulega wątpliwości, że okres dyrekcji Arkadiusza Klucznika był dla tego teatru złotym okresem”⁹⁷.

1.3. Okres dyrekcji 2007-2017

„«Andersen» wtedy nie był teatrem moich marzeń [...]. Trzeba było z niego zrobić teatr taki, jaki chciałem...” – tak przejęcie dyrekcji lubelskich lalek wspominał Arkadiusz Klucznik, dodając: „Byliśmy już w XXI wieku, a wiele rzeczy w «Andersenie» wydawało się być z wieku XIX”⁹⁸. Funkcję tę zaczął sprawować po wygraniu konkursu w 2007 roku. Pierwsze zmiany dotyczyły repertuaru, a inauguracyjnym spektaklem nowego dyrektora był *Kopciuszek*, którego premiera odbyła się 2 grudnia 2007 roku. Było to przedstawienie zrealizowane już na poprzedniej scenie dyrektora Klucznika, stąd mówiono, że jest to *Kopciuszek* przeniesiony z Będzina do Lublina. Rozwiązanie to, choć wydawać by się mogło powielaniem sukcesu jednej sztuki, sprawdziło się i rozpoczęło nowy etap teatru. Od tego momentu przedstawienia są przyporządkowane do odpowiednich grup tematycznych i wiekowych, układających się w wielosezonowe cykle. Tak powstaje seria bardzo lubianych przez dziecięcą publiczność spektakli o przygodach misia Tymoteusza (*Tymoteusz wśród ptaków*, 2011, *Tymoteusz i psiuńcio*, 2012, *Tymoteusz i łobuziaki*, 2013). Proponowane są również inscenizacje w konwencji teatru ruchu dla dzieci, jak np. *Alicja w krainie czarów bez użycia słów* (poza językiem niderlandzkim), plastycznie prezentując znaną historię Lewisa Carolla. Nowością w „Andersenie” stała się SCENA NAJ-NAJOWA, czyli spektakle dla najmłodszych dzieci, już od kilku miesięcy życia, które uczestniczą w odgrywanym przedstawieniu siedząc na scenie bosy i mając możliwość żywego reagowania na to, co dzieje wokół nich. Na takiego typu interakcji

⁹⁷ Z recenzji dr. hab. Artura Dwulita w przewodzie habilitacyjnym Arkadiusza Klucznika..., s. 7.

⁹⁸ Z listu A. Klucznika do S. Ochmańskiego, [w:] *60 lat Teatru Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 7.

opierały się m.in. *Pyza na polskich drózkach* (2013) czy *Pod kolor* (2015). Żelazny repertuar dla nieco starszych dzieci stanowią KLASYCZNE BAŚNIE braci Grimm, Andersena. Klucznik stawia również na adaptacje polskiej klasyki dziecięcej, wprowadzając sprawdzone utwory, m.in. Jana Brzechwy, Janusza Korczaka, Marii Kann, Hanny Januszewskiej, Bolesława Leśmiana, jak i prapremiery – w pierwszej scenicznej adaptacji *Proszę słonia* Ludwika Jerzego Kerna. W dalszym ciągu na deskach teatru dziecięcego funkcjonuje SCENA DLA DOROSŁYCH⁹⁹.

Zdecydowanie mniej jest literatury najnowszej. Szczególną uwagę należy zwrócić na innowacyjny, budzący liczne dyskusje cykl spektakli zatytułowany TRUDNE SPRAWY, poruszający tematy tabu. Pomysł zaczął się od planów bliższej współpracy z norweską reżyserką Simone Thiss, co nie było proste w realizacji z powodu braku środków finansowych i zaangażowania sponsorów. Cykl rozpoczął się od pracy nad adaptacją książki Gro Dahle *Zły pan* (2014), która dotyczy problemu przemocy w rodzinie, przeciwdziałania agresji, asertywności ofiar wobec sprawców. Oczywiście trudne tematy poruszane były już na deskach „Andersena” we wcześniejszych latach, ale dotyczyły raczej problemów egzystencjalnych niż wkraczania w sytuacje rodzinne, pokazywane z perspektywy dziecka. Spektakle dawały więc dorosłym nie tyle punkt wyjścia do rozmów na trudne, pomijane milczeniem tematy, ale przede wszystkim uświadamiały, w jaki sposób mogą odbierać je najmłodszy. Kolejnym z serii był spektakl *Mama, tata, wojna i ja* w reżyserii Simone Thiss na podstawie książki Gro Dahle, odnoszący się do sytuacji rozvodu rodziców i jego skutków. Ostatnim spektaklem w tej tematyce jest *Grzeczna* w reżyserii Aleksandry Konarskiej, która powstała również na podstawie książki wspomnianej norweskiej autorki. Dotyczy przesadnego ułożenia małej dziewczynki, która stara się sprostać wszystkim wymaganiom stawianym przez dorosłych, tracąc tym samym swój charakter i osobowość.

Zmiany w „Andersenie” to nie tylko sposób realizacji i doboru spektakli do odpowiednich grup odbiorców – co zostanie szerzej omówione w kolejnych rozdziałach pracy, ale również wprowadzanie nowych technologii do życia teatru. Klucznik inicjuje „erę komputeryzacji” – faktem jest, że dopiero w roku 2007 przeniesiono księgowość teatru do wersji komputerowej, pojawiła się też możliwość rezerwacji biletów przez Internet. Zmodernizowano scenę i widownię, a także zakupiono nowe reflektory,

⁹⁹ Temat ten został podjęty m.in. w pracy magisterskiej Moniki Suszek *Repertuar dla dorosłych w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w latach 1992-2009*, Lublin 2010, Archiwum Uniwersyteckie KUL.

mikroporty i folię projekcyjną. Za dyrekcji Klucznika nastąpiły również zasadnicze zmiany w strukturze organizacyjnej teatru, która do tej pory formalnie niemalże nie istniała. Aktorzy, którzy z nim współpracowali, bardzo często określali okres jego dyrektorowania jako styl „menedżerski”. Pracę podzielono i ustawiono odpowiednie działy: techniczny, promocji, administracyjny, organizacji widowni, edukacji, artystyczny oraz pracownie – krawiecka, stolarska, lalkarska. We współpracy z artystą plastykiem Jarosławem Koziarą powstały charakterystyczne słupy reklamowe i nowy logotyp teatru. Wydawany dotychczas magazyn „Akademia Andersena” zastąpiła wydawana cyklicznie „Gazeta Repertuarowa”. W związku z rozwojem mediów społecznościowych teatr doczekał się również promocji za pomocą profilu na Facebooku czy obecnością w serwisie You Tube, gdzie udostępniane są zwiastuny spektakli, materiały edukacyjne, specjalne wydarzenia¹⁰⁰.

„Andersen” zaczął również nieco inaczej działać w zakresie edukacji teatralnej. Jak podaje Małgorzata Adamczyk, dział ten powstał w styczniu 2014 roku, ale jego faktyczną rolę miał określić dopiero spektakl *Zły pan*, który wywołał niemałą dyskusję wśród pedagogów:

Wkrótce potem pojawił się w repertuarze tytuł „Zły pan”, który podjął tematykę trudną, dotyczącą przemocy w rodzinie. Wspólnie zdecydowaliśmy, że jest to spektakl, który wymaga wcześniejszego wprowadzenia dzieci do spektaklu. Razem z koleżankami opracowałyśmy warsztat, który taką rolę pełnił. Spotykałyśmy się z dziećmi i rozmawiałyśmy na temat przemocy w rodzinie i to był tak naprawdę moment, kiedy zaczęłyśmy myśleć o dziale edukacji w trochę inny sposób¹⁰¹.

Dział edukacji podejmuje pracę wokół spektakli, starając się poprawić jakość odbioru danej sztuki. Po pierwsze, prowadzi warsztaty dla nauczycieli, które mają na celu przygotowanie ich do omówienia z dziećmi spektaklu i obejrzenia go tuż przed premierą. Po drugie, to warsztaty przeznaczone dla instruktorów i nauczycieli, które mają charakter długofalowy i mają na celu przygotowanie do prowadzenia grupy teatralnej. Po trzecie, proponowane są warsztaty dla samych widzów, przygotowujące do obejrzenia spektaklu w taki sposób, żeby nie sugerować interpretacji, ale pogłębić

¹⁰⁰ Kanał Teatru Andersena dostępny na platformie YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCpUCgCvYcooRuXOpfWE9GZQ> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁰¹ Wywiad z Małgorzatą Adamczyk przeprowadzony przez Grzegorza Pudło, zamieszczony w pracy licencjackiej autora *Dyrekcja Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, Lublin 2016, Archiwum Uniwersyteckie KUL, s. 62.

świadomy odbiór sztuki. Lubelski teatr lalek jest zatem miejscem, w którym nie tylko można obejrzeć spektakl, ale również uczestniczyć w rozmowach i dyskusjach wokół podejmowanych na scenie problemów, budować kompetencje w zakresie odbioru widowiska, jak i pracy z zespołem teatralnym.

Od czasu objęcia dyrekcji przez Arkadiusza Klucznika „Andersen” staje się miejscem otwartym niemalże dla każdego. Zaczyna rozwijać się szeroko rozumiany wolontariat (nie tylko w formie obsługi widza), dzięki współpracy m.in. z Katedrą Dramatu i Teatru Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego utworzona zostaje grupa wolontariuszy, którzy zostali przeszkoleni w działaniach instytucji, by czynnie uczestniczyć w pracach przy spektaklach, rozwijając tym samym swoje zainteresowania i pasję, a także zdobywając cenne doświadczenie zawodowe. Jak wspomina jeden z wolontariuszy:

Podejmowana aktywność obejmowała bardzo różne sfery działalności teatru – od malowania szaf, przez przygotowywanie scenografii, aż po samodzielne prowadzenie warsztatów dla nauczycieli¹⁰².

Aktorzy pracujący na co dzień w „Andersenie” to osoby udzielające się w życiu kulturalnym Lublina i podejmujące inicjatywy bardziej artystyczne aniżeli o charakterze komercyjnym, co wnosi w życie teatru nowe, ciekawe doświadczenia ludzi z pasją. Ważny jest fakt, że lubelski teatr dla dzieci za sprawą dyrektora Klucznika stale współpracuje z ośrodkami i artystami zagranicznymi. Blisko połowa, bo aż 18 spośród ponad 40 premierowych spektakli, było stworzonych przy współpracy z artystami spoza Polski.

Przez długi czas Teatr im. Andersena żył nadzieją na nową siedzibę, starano się zebrać fundusze na remont budynku przy ulicy Dominikańskiej, który musiałby być remontem kompleksowym, aby sprostać wymaganiom dotyczącym bezpieczeństwa oraz komfortu widza i pracowników. Temat niefunkcjonalności sceny przy Dominikańskiej powracał zresztą od wielu lat, wspierany również głosem lubelskich recenzentów. „Wszystko, co jest poza przestrzenią samej sceny – ściskające scenę kulisy, a nawet sama sala teatru – przeszkadza spektakłom, aktorom i widzom, odwraca uwagę, rozprasza, nie pozwala rozwinąć skrzydeł inscenizacjom i wyobraźni odbiorców, spłaszcza wymowę teatralnych intencji i głębsze przesłania teatralnych

¹⁰² G. Pudło, *Dyrekcja Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie...*, s. 23.

kreacji” – pisał Grzegorz Józefczuk w 2008 roku na marginesie recenzji *Pięknej i Bestii*, podkreślając, że „trzeba sporo artystycznej siły i samoograniczenia, żeby zmieścić się na tej malutkiej scenie i nie dać się zgnieść jej zewnętrznym ograniczeniom”¹⁰³. Pojawił się zatem plan przeniesienia sceny lalkowej ze Starego Miasta do Domu Kultury Kolejarsza przy ulicy Kunickiego, jednak – jak się wkrótce okazało – nie doszło do realizacji projektu. W toku burzliwych dyskusji i apeli Klucznika we wrześniu 2016 roku teatr przeniesiono tymczasowo do Centrum Spotkania Kultur, co nie spotkało się z aprobatą dyrektora, który niedługo po relokacji podjął decyzję o wcześniejszym zakończeniu pracy w lubelskich lalkach. Kilka miesięcy wcześniej, w rozmowie z Grzegorzem Pudło w dn. 6 maja 2016 roku, wypowiedział się w następującym tonie:

I teraz, przenosząc się nie w lepsze, tylko w gorsze warunki [z siedziby przy ul. Dominikańskiej do CSK – uzup. K.W.]; ja nie mam ochoty patrzeć aż to kłęśnie, że to zaczyna usychać, nie działać i tak dalej...¹⁰⁴.

Nie ulega wątpliwości, że dziesięciolecie dyrekcji Arkadiusza Klucznika przyniosło wiele zmian, które w sferze organizacyjnej przełożyły się na unowocześnienie teatru i usprawnienie jego funkcjonowania. Działaniom tym sprzyjała atmosfera w mieście, bowiem Lublin starał się wtedy o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, co bardzo ułatwiało zdobywanie funduszy, wsparcie władz miasta i możliwości promowania kultury regionu. Mimo że Europejską Stolicą Kultury 2016 został wybrany Wrocław, a nie Lublin (oba ośrodki rywalizowały ze sobą w ścisłym finale), to dzięki samej aplikacji miasto przeszło kulturalną metamorfozę. Uczestnictwo w programie europejskim pomogło mieszkańcom odświeżyć m.in. Festiwal Sztukmistrzów, Festiwal Lubelskich Legend, Jarmark Jagielloński. Odbywało się wówczas wiele imprez plenerowych – na Starym Mieście, przy Zalewie Zemborzyckim, w okolicach Zamku Lubelskiego, a ewentualne zdobycie tytułu Europejskiej Stolicy Kultury „to skok cywilizacyjny dla naszego miasta” – pisano w lubelskiej prasie z tamtego okresu¹⁰⁵.

¹⁰³ G. Józefczuk, *Taniec opowiada bajkę*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2008, nr 216, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/59498/taniec-opowiada-bajke> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁰⁴ Wywiad z Arkadiuszem Klucznikiem, [w:] G. Pudło, *Dyrekcja Arkadiusza Klucznika...*, s. 54. Głównym zarzutem stawianym przez dyrektora było współdzielenie sceny z innymi podmiotami i brak zapewnienia przestrzeni dla pracowni technicznych, bez których teatr nie może się obejść i działać na takich obrotach jak dotychczas.

¹⁰⁵ *Lublin Europejską Stolicą Kultury 2016. Dlaczego staramy się o ten tytuł?*, „Gazeta Wyborcza Lublin”, 22.02.2010,

Podsumowując osiągnięcia dekady Klucznikowej dyrekcji, wymienić należy przede wszystkim: gruntowną reorganizację oferty artystycznej teatru i promocję działań „Andersena”, usystematyzowanie pracy poszczególnych działów teatru, wprowadzenie ładu i hierarchii pomiędzy pracownikami, podejmowanie współpracy z zagranicznymi artystami, otwarcie na współdziałanie ze środowiskiem lokalnym. W okresie sprawowania przez niego funkcji dyrektora został powołany do życia sukcesywnie rozbudowywany Dział Edukacji Teatralnej, mając na celu przygotowanie widza do odbioru sztuki, a z czasem poszerzając działalność o różnorodną ofertę edukacyjną dla uczestników indywidualnych i zorganizowanych grup. Dokonano podziału tematycznego spektakli, a także otworzono drzwi teatru dla wolontariuszy, którzy mogli aktywnie uczestniczyć w życiu lubelskich lalek, towarzysząc pracom nad przygotowywaniem spektakli¹⁰⁶. Należy również zwrócić uwagę na „unowocześnianie” teatru, czym Klucznik zajął się od samego początku swojej dyrekcji, wprowadzając elektroniczną obsługę widza i promując teatr za pomocą mediów społecznościowych.

https://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,7589975,Lublin_Europejska_Stolica_Kultury_2016_Dlaczego_s_taramy.html [dostęp: 31.08.2024].

Europejska Stolica Kultury to miasto wybrane przez Unię Europejską, które ma szansę promować kulturę regionu i całego kraju, otrzymując na ten cel od UE 1,5 mln euro. Dla miasta to nie tylko znaczne dotacje, ale przede wszystkim prestiż i ogromna reklama. Lublin kandydował do miana kulturalnej stolicy Europy 2016, a ponowne starania o zdobycie tytułu doprowadziły go do wygranej. Jak ogłoszono w dn. 25 września b.r., Lublin będzie Europejską Stolicą Kultury 2029. W programie znalazły się również projekty opracowane przez Teatr Andersena. Zob. <https://teatrandersena.pl/lublin-europejska-stolica-kultury-2029/> [dostęp: 26.09.2024].

¹⁰⁶ Rezultatem otwarcia teatru na studentów-wolontariuszy jest np. dokumentująca proces tworzenia przedstawienia praca licencjacka Anny Wolszczak, *Scenografia w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena na przykładzie spektaklu „Proszę słońca”*, obroniona w 2015 roku na kierunku wiedza o teatrze w Instytucie Filologii Polskiej KUL. Dodajmy, że jej autorka jest również absolwentką reżyserii teatru lalek w Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu (2021). Współpracuje z wieloma scenami lalkowymi jako reżyserka i instruktorka teatralna, w 2023 roku na deskach lubelskiego „Andersena” zrealizowała spektakl *Tajemniczy ogród*.

1.4. Przekrój repertuaru w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika¹⁰⁷

Sezon 2007/2008

Nowa dyrekcja w Teatrze im. Andersena rozpoczyna sezon 2007/2008. Jak już wspomniano, spektaklem inauguracyjnym działalność Arkadiusza Klucznika w Lublinie był wystawiony wcześniej w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie *Kopciuszek*, który swoją tamtejszą premierę miał w 2004 roku (Klucznik przygotował do niego aranżację przestrzeni scenicznej), zaś jego lubelska wersja – po zmianach scenograficznych – miała miejsce 2 grudnia 2007 roku. Obie inscenizacje wyszły spod reżyserskiej ręki Jerzego Jana Połńskiego, który w kolejnych sezonach zrealizuje w Lublinie jeszcze pięć innych tytułów. Następnie na warsztat trafiły *Dzikie łabędzie* w reżyserii Jerzego Bielunasa z premierą 8 marca 2008 roku. Te dwa spektakle były jednak tylko „drobną” rozgrzewką przed tym, co planował dyrektor Klucznik. Pierwszym wyreżyserowanym przez niego przedstawieniem była autorska adaptacja *Piotrusia Pana*, którego premiera odbyła się 14 czerwca 2008 roku. Przedstawienie miało charakter lalkowo-aktorski, co stanie się cechą charakterystyczną nowych spektakli teatru.

Sezon 2008/2009

Sezon 2008/2009 rozpoczyna sztuka *Piękna i bestia* wg Jeanie-Marie Leprince de Beaumont z premierą 13 września. Jesień 2008 roku przynosi jeszcze dwie równoległe realizowane premiery – *Kto rozśmieszy pechowego nosorożca?* w reżyserii Ireneusza Maciejewskiego (11 października) oraz *Przecinek i kropka* w reżyserii Jerzego Jana Połńskiego (18 października). W roku 2009 odnotowano pięć premier, z czego trzy miały miejsce w trwającym sezonie artystycznym. 24 stycznia na afiszu pojawił się spektakl *Naprawda. Kurs latania według braci Grimm* w reżyserii Bogusława Kierca. Kolejnym przedsięwzięciem jest dedykowana dorosłej widowni „Andersena” *Pieśń o Rolandzie* w reżyserii Daniela Arbaczewskiego, który jest także jedynym aktorem spektaklu powstałego na bazie tekstu w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Premiera odbyła się 4 kwietnia i zebrała pochlebne recenzje krytyków. W

¹⁰⁷ Przedstawiony poniżej syntetyczny przegląd repertuaru został opracowany na podstawie zasobów Archiwum Teatru im. Hansa Christiana w Lublinie oraz internetowej bazy *Encyklopedii teatru polskiego*. Pełną dokumentację zawiera dołączony do pracy *Repertuar Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie – zestawienie premier w latach 2007-2017*.

niespełna dwa miesiące po tym wydarzeniu (30 maja 2009) w Lublinie ponownie pojawia się Jerzy Jan Połoński, tym razem ze spektaklem *Przygody pszczołki Mai*, do którego scenografię przygotowała Eva Farkašová, odtąd również regularnie współpracująca z lubelskimi lalkami.

Sezon 2009/2010

Teatr Andersena wyraźnie poszerza współpracę z artystami zagranicznymi, co pokazują dwie nowości na otwarcie sezonu, zrealizowane przy udziale twórców słowackich i brytyjskich: *Trzy świnki czyli Los Tres Vagabundos* z premierą 19 września 2009 roku, w reżyserii Stanislava Staško (scenografia: Erik Ivančik, muzyka: Sisa Michalidesova, choreografia: Miroslava Valentikova oraz tłumaczenie wraz z adaptacją: Dariusz Czajkowski) i *Przygody Sindbada Żeglarza* z premierą 26 września, w reżyserii i scenografii Marka Pitmana i Shauna Myatta (muzyka: Agnieszka Kołaczewska i perski kompozytor Azim Irani Jahiar).

Rok 2010 rozpoczyna *Nieznośne słońce* (premiera 13 marca), zrealizowane przez Jacka Malinowskiego przy współpracy z artystami pochodzącymi z Litwy (scenografia: Giedrė Brazytė, muzyka: Antanas Jassenka). 29 maja na afiszu pojawia się *Król Maciuś I* na motywach książki Janusza Korczaka w reżyserii Dariusza Wiktorowicza. Kolejnym wielkim przedsięwzięciem, które wychodzi poza ramy sceny „Andersena”, jest spektakl *Trzej muszkietierowie* (premiera 26 czerwca) na podstawie powieści Aleksandra Dumasa. Reżyserii podejmuje się sam Klucznik (dla widzów Lublina po dłuższej przerwie w tej roli), do współpracy zaproszono aktorów Teatru Muzycznego, Kompanii Teatr, Lubelskiego Teatru Tańca oraz członków Grupy Teatru Improwizacji „No potatoes”. Przedstawienie było częścią „Sceny dla dorosłych”. Ciekawostką staje się fakt, że aktorzy w spektaklu musieli używać broni białej, więc potrzebowali lekcji fechtunku, do których zaangażowano Macieja Piotrowskiego. Plenerowa inscenizacja zebrała bardzo pozytywne recenzje i opinie widzów, co bardzo dobrze wpłynęło na wizerunek „Andersena” i jego różnorodne działania w przestrzeni miejskiej.

Sezon 2010/2011

Sezon artystyczny 2010/2011 otwiera premiera, która miała miejsce 9 października. Wtedy na scenie pojawia się mocny akcent repertuarowy – autorska wersja *Jasia i Małgosi* Zbigniewa Lisowskiego, do którego scenografię i kostiumy zaprojektował czeski artysta Pavel Hubička. Ze względu na rozmaite treści, angażujące mocno publiczność dziecięcą, ale i dorosłych widzów, spektakl ten rozpoczyna etap „dwutorowości” wystawianych sztuk, skierowanych do dwóch zupełnie różnych odbiorców i kierujących do nich nieco inne przesłania. Ostatnim w tym roku jest przedstawienie w reżyserii Daniela Arbaczewskiego *Pasterka i Kominiarczyk* z premierą 27 listopada. Reżyser i aktor w jednym oraz adaptacja utworu i teksty piosenek pióra znanego lubelskiego autora kryminałów retro – Marcina Wrońskiego nadają tej premierze wysoką rangę, co zresztą nie obejdzie się bez echa w komentarzach recenzentów. Wiosna 2011 roku należy do Klucznika-reżysera, który przygotowuje aż dwie autorskie inscenizacje – dla dorosłych *Końcówkę* Samuela Becketta (premiera 12 marca), a dla młodszych *Tymoteusza wśród ptaków* Jana Wilkowskiego (premiera 7 maja), rozpoczynając cykl bardzo lubiany przez dziecięcą publiczność. Na zakończenie sezonu na afiszu pojawiają się jeszcze *Kalosze szczęścia* według baśni Andersena w adaptacji i reżyserii Ewy Piotrowskiej, z przedwakacyjną premierą 2 lipca.

Sezon 2011/2012

W sezonie 2011/2012 oferta dla dzieci zostaje wzbogacona o dwie Andersenowskie baśnie w odświeżonych odsłonach. Wybór pada na *Małą syrenkę* (premiera 19 listopada w reżyserii Ilony Zgiet) i *Królową śniegu* (premiera 3 grudnia w reżyserii Katarzyny Aleksander-Kmieć). Ten ostatni spektakl, zrealizowany w formie teatru tańca dla dzieci (spektakl bez słów), był wystawiany na wielu festiwalach polskich i zagranicznych, co może być również dowodem dbałości Arkadiusza Klucznika o obecność „Andersena” na scenach zagranicznych i współpracę z zagranicznymi artystami, którzy biorą udział niemal w każdym nowym spektaklu lubelskiego teatru. Rok 2012 rozpoczyna *Śpiąca Królowna* w reżyserii Czesławy Sieńko (24 marca), kolejną nowością jest *Wilk u bram* z premierą 9 czerwca, w reżyserii Zbigniewa Lisowskiego – dyrektora Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, który w poprzednim sezonie poruszył lubelską publiczność zmodernizowaną interpretacją *Jasia i Małgosi*.

Sezon 2012/2013

Na scenę „Andersena” powraca miś Tymoteusz, bohater wykreowany przez Jana Wilkowskiego, którego przygody lubelska publiczność może śledzić w kontynuacji serii inscenizowanej przez samego dyrektora Klucznika. Po sukcesie *Tymoteusza wśród ptaków* z 2011 roku pojawia się *Tymoteusz i psiuńcio* (premiera 15 grudnia 2012), a na zakończenie sezonu *Tymoteusz i łobuziaki* (premiera 22 czerwca 2013). Dopelnienie repertuaru stanowi *Czerwony kapturek* według braci Grimm w reżyserii Jerzego Jana Połńskiego z premierą 1 grudnia 2012 roku. Wyjątkowym wydarzeniem artystycznym jest *Latający kufer* w adaptacji i reżyserii Klucznika, który powstał z okazji 600-lecia stosunków polsko-tureckich (przypomnijmy, że spektakl ten jest jego dziełem habilitacyjnym). Premiera odbyła się 27 kwietnia 2013 roku, a produkcja była owocem dłuższej współpracy teatru ze środowiskami teatralnymi z Turcji (wyjazdy na tureckie festiwale, wizyty na warsztatach teatralnych, odwiedziny zagranicznych gości w „Andersenie”).

Sezon 2013/2014

Sezon 2013/2014 i dwie premiery końca roku to Andersenowska *Calineczka* (6 października) w reżyserii Przemysława Jaszczaka i *Pyza na polskich drózkach* (23 listopada) jako kolejna propozycja dla „naj-najów” w reżyserii Daniela Arbaczewskiego. Spektakl zaliczany do serii dla najmłodszych uzyskał również patronat honorowy Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego. Rok 2014 otwiera premiera *Baśni o zaklętym kaczorze* (1 marca) na podstawie tekstu Marii Kann w reżyserii Konrada Szachnowskiego, która zakwalifikowała się do ogólnopolskiego Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”. Trzecią propozycją, również wpisującą się w mniej oczywisty kanon polskiej literatury dla dzieci, jest *Cudowna lampa Alladyna* na podstawie *Klechd sezamowych* Bolesława Leśmiana (premiera 31 maja 2014). Reżyserii podjęła się znana już w tej roli w „Andersenie” Ilona Zgiet¹⁰⁸, a scenografię

¹⁰⁸ Ilona Zgiet, absolwentka białostockiego Wydziału Lalkarskiego PWST w Warszawie, jest aktorką od ponad trzydziestu lat związaną z Teatrem im. H. Ch. Andersena. Wiele lat współpracowała z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Zaangażowana w projekty teatralne Centrum Kultury w Lublinie, Sceny Prapremier In Vitro, Czytelni Dramatu oraz Stowarzyszenia Artystów Bliski Wschód.

przygotował Jerzy Rudzki. Do przedstawienia wykorzystano lalkę jawajkę, która przez długie lata była nieobecna na deskach teatru.

Sezon 2014/2015

Sezon 2014/2015 inaugurują dwa mocne akordy – 13 września pojawia się spektakl Katarzyny Kawalec dla bardzo małych widzów *Bucik Kopciuszka*, a tydzień później (20 września) ma swoją prapremierę *Zły pan*. Realizacja ta odbiła się głośnym echem w środowisku pedagogów, ponieważ poruszała tematykę przemocy i agresji w rodzinie. Sztuka objęta została patronatem honorowym Ambasady Królestwa Norwegii w Warszawie, Rzecznika Praw Dziecka oraz Lubelskiego Kuratorium Oświaty w Lublinie. Reżyserią zajmowała się Norweżka Simone Thiis, zaś asystenturą Daniel Arbaczewski. Inscenizacja, oparta na podstawie picture booka szwedzkiej pary – Gro Dahle i Sveina Nyhusa, nie będzie jedyną w cyklu „trudnych spraw” małych ludzi. 13 grudnia miała miejsce ostatnia premiera tego roku (również ze skandynawskim akcentem) – *Muminki* na podstawie książki Tove Jansson, w reżyserii Jerzego Jana Połońskiego, które powstały przy współpracy i pod patronatem honorowym Ambasady Fińskiej w Warszawie. Ponadto Klucznikowi udaje się wprowadzić na scenę utwór *Proszę słonia* Ludwika Jerzego Kerna, o który długo zabiegał starając się o prawa autorskie. Wyjątkowo udana inscenizacja w jego adaptacji i reżyserii, od czasu prapremiery 14 marca 2015 roku wciąż utrzymuje się w repertuarze „Andersena”. Ciekawą propozycją, tym razem w kooperacji polsko-austriackiej, jest również *Czarodziejski flet Mozarta* w reżyserii Agnes Salamon i ze scenariuszem Dariusza Czajkowskiego (premierą 23 maja 2015)¹⁰⁹. Opowieść oparta zostaje na głównym motywie opery, a „pretekstem do jej opowiedzenia staje się fikcyjne spotkanie piętnastoletniego Mozarta z kilka lat starszym Emanuelem Schinkanderem, (który na potrzeby tej opowieści jest aktorem-lalkarzem) dwadzieścia lat przed powstaniem dzieła”¹¹⁰. Zaprezentowane przedstawienie nie jest jednak operą, a klasyfikowane jako spektakl muzyczny z udziałem marionetek, który staje się idealnym początkiem dziecięcej przygody z muzyką klasyczną – co warto podkreślić – podczas przedstawienia wykonywaną na żywo.

¹⁰⁹ Na podstawie libretta Emenauela Schinkandera, którego prapremiera odbyła się 30 września 1791 roku w Theater im Freihaus auf der Wieden.

¹¹⁰ Opis spektaklu dostępny na stronie teatru, <https://teatrandersena.pl/spektakle/czarodziejski-flet-mozarta/> [dostęp: 31.08.2024].

Sezon 2015/2016

Sezon 2015/2016 rozpoczyna się premierą (5 września) *Alicji w krainie czarów*, będącą owocem polsko-holenderskiej współpracy. Przedstawienie w reżyserii Jacka Timmermansa zaliczane jest do spektakli teatru ruchu dla dzieci i powstało we współpracy z holenderskim teatrem tańca specjalizującym się w widowiskach dla małych widzów. 12 września na afisz wchodzi przedstawienie sceny „naj-najowej” *Pod kolor* w reżyserii Wioletty Tomicy i Daniela Arbaczewskiego, będące kolejną aktorską propozycją dla najmłodszych widzów „Andersena”, już od kilku miesięcy życia. Rok 2015 zamyka scena dla dorosłych głośną premierą *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jakuba Roszkowskiego (19 grudnia), którą twórcy „Andersena” udowadniają, że spektrum działań i możliwości teatru jest bardzo szerokie. 23 stycznia 2016 roku w kontynuacji serii „trudnych spraw” pojawia się *Grzeczna Gro Dahle*, w reżyserii debutantki Aleksandry Konarskiej. Przedsięwzięcie to nie wytrzymuje porównania z wcześniejszą realizacją *Złego pana* na motywach picture booka norweskiej autorki. Przez recenzentów inscenizacja zostaje oceniona bardzo krytycznie, a gra aktorska uznana za obniżenie poprzeczki, którą wcześniej tak wysoko postawiono. Kolejną premierą jest *Pchła szachrajka* (12 marca 2016) na podstawie utworu Jana Brzechwy w reżyserii Radosława Kamińskiego. Ostatnią nowością w tym sezonie jest spektakl *Aniol za lodówką* Grażyny Lutosławskiej w reżyserii Daniela Arbaczewskiego (premiera 11 czerwca), przywołujący pamięć wielokulturowego Lublina.

Sezon 2016/2017

Kontrowersje wokół przeniesienia „Andersena” ze staromiejskiego wzgórze do budynku Centrum Spotkania Kultur hamują artystyczny rozmach lubelskich lalek. W trakcie sezonu dyrektor Klucznik podejmuje decyzję o rezygnacji ze stanowiska, a pełniącą obowiązki dyrektora Karolina Rozwód stara się utrzymać zaprogramowaną linię repertuarową. Należy do niej kontynuacja polsko-norweskiego cyklu „trudnych spraw” w premierowym spektaklu *Mama, tata, wojna i ja* według książki Gro Dahle w reżyserii Simone Thiis, zrealizowanym w nowej przestrzeni „Teatru w Budowie” (24 września 2016). Po kilkumiesięcznej przerwie, zapewne spowodowanej reorganizacją, 8 stycznia 2017 roku pojawiają się *Zwierzęta doktora Dolittle* wyreżyserowane przez

Jerzego Jana Połńskiego. I na koniec akcent regionalny w postaci *Koziołka Kręciołka* z premierą 27 maja. Adaptacji i reżyserii tekstu napisanego przez znanego autora książek dla dzieci Zbigniewa Dmitrocę podjął się Bogusław Byrski, wraz z zespołem „Andersena” proponując edukacyjne przedstawienie zrealizowane w ramach jubileuszu 700-lecia Lublina.

Rozdział II

Scena dla naj-najmłodszych

Scena dla naj-najmłodszych, podobnie jak większość spektakli dla dzieci, czerpie inspirację z literatury dziecięcej. Dzięki temu młodzi widzowie mogą zobaczyć na scenie postacie i historie, które znają z książek, co pomaga im lepiej zrozumieć i zaangażować się w przedstawienie. Według badaczy ta część literatury ogólnej „odznacza się odpowiednią dla dziecka, pełną emocji tematyką, wzmożoną obrazowością i prostym językiem”¹¹¹. Jerzy Cieślikowski określa ją jako literaturę osobną, wymieniając wśród jej charakterystycznych cech m.in. obecność pośrednika lektury oraz odwołania do folkloru jako inspiracji i źródła utworów literackich¹¹². Dodatkowo należy wspomnieć o tym, że treści dla naj-najmłodszych powinny być proste, zrozumiałe, pisane jasnym i przystępnym językiem oraz dostosowane do poziomu rozumienia najmłodszych dzieci. Wśród książek dla tej grupy odbiorców często można zauważyć obecność elementów humorystycznych, które przyciągają uwagę dzieci i sprawiają, że czytanie staje się przyjemnością. Ponadto charakterystyczne będą liczne rymy i rymowanki, ułatwiające zapamiętywanie i angażujące odbiorcę.

Bardzo często teatr młodego widza postrzegany jest jako magiczny świat, przepełniony muzyką, tańcem, śpiewem, interesującymi dialogami oraz barwną scenografią. Jak piszą Marzenna Wiśniewska i Maciej Wróblewski, warto jednak zwrócić uwagę na to, że „nadużywanie podobnych określeń wobec teatru dla młodego widza utrwała w efekcie schematyczne postrzeganie tej dziedziny sztuki scenicznej”¹¹³. Należy zatem zastanowić się, jak wygląda współczesny pejzaż teatru dla dzieci i młodzieży. Na pewno jest to obszar niejednorodny, na który składają się np. teatr monochromatyczny, spektakle ascetyczne, inscenizacje klasyki z próbą dekonstrukcji

¹¹¹ A. Baluch, *Co warto wiedzieć o literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, pod red. U. Chęcińskiej, Szczecin 2016, s. 13.

¹¹² O roli folkloru i dziecięcej subkultury w literaturze dla dzieci Jerzy Cieślikowski pisze w książce *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975.

¹¹³ M. Wiśniewska, M. Wróblewski, *Teatr dla małego i młodego widza. Zarys problematyki*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej i M. Wróblewskiego, Toruń 2016, s. 10.

znanych motywów, teatr pantomimy, tańca, przedstawienia inspirowane muzyką popularną. Jednym z jego elementów jest również coraz prężniej rozwijająca się scena dla „najmłodszych”.

Pierwszym teatrem publicznym świadomie adresowanym do dzieci był teatr marionetek Josefa Leonarda Schmida w Monachium (początek istnienia tej instytucji datowany jest na rok 1858)¹¹⁴. Od XVIII do XIX wieku teatr dla dzieci ograniczony był do teatrów lalkowych i bardziej amatorskich. Ciekawym zjawiskiem stał się teatr papierowy, który zachwycił swych odbiorców prostotą i wysmakowaną formą. Pojawił się w XIX wieku, jest określany jako „tekturowa miniatura sceny teatralnej”¹¹⁵. Bohaterami spektaklu są płaskie, wycięte z papieru figury, którymi można grać wedle własnej fantazji. Od 1989 roku Zbigniew Mich przypomina i odświeża fenomen tego nurtu¹¹⁶. Przełom wieku XIX i XX pokazuje rosnące zainteresowanie najmłodszą publicznością, np. w latach 1893-1915 w Teatrze Miejskim w Krakowie pojawiają się jedne z pierwszych w Polsce spektakle dla dzieci. Pierwszy stały repertuar dla małego odbiorcy wprowadziła Maria Weryho-Radziwiłłowiczowa w 1900 roku. Teatr ten „był pierwszym w Warszawie stałym [teatrem] lalek posiadającym własny lokal, ambitny repertuar, wyraźnie sprecyzowane aspiracje artystyczne i wychowawcze”¹¹⁷. Sezon otworzyła sztuka Andrzeja Niemojewskiego *O królewiczu zaklętym w niedźwiedzia*, na którą początkowo zabrakło biletów. Przedstawienie skierowane do publiczności w wieku od trzech do ośmiu lat wywołało pozytywne reakcje wśród młodej publiczności, o czym świadczą szczegółowe opisy:

Dzieci najmłodsze na fabułę nie zwracały uwagi. Bawiły je wyłącznie epizody. Gdy na scenie ukazała się myszka, radość zapanowała tak wielka i jej objawy były tak

¹¹⁴ *Teatr dla dzieci*, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, oprac. H. Waszkiel, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/155/teatr-dla-dzieci#> [dostęp: 31.08.2024].

¹¹⁵ Z. Mich, *Papierowy teatr*, „Foyer” nr 11/05.2005, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/17908/papierowy-teatr> [dostęp: 31.08.2024].

¹¹⁶ Papiertheater für Mich, prowadzony przez Zbigniewa Micha, reżysera, aktora i pedagoga, przypomina i odświeża konwencję papierowego teatru. Kolejne realizacje Papiertheater für Mich są twórczymi rozwinięciami tej starej i niegdyś popularnej domowej zabawy teatralnej. Swoje papierowe teatry artysta prezentował w wielu krajach. W 1991, 1992 i 2004 roku odwiedził z nimi Polskę (Warszawa, Kraków, Chorzów, Olsztyn). Były one też pokazywane podczas dwóch wystaw (1994, 1997) zorganizowanych w salach Muzeum Teatralnego (Theatermuseum der Landeshauptstadt) w Düsseldorfie.

¹¹⁷ Zob. *Maria Weryho*, [hasło w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, praca zespołowa pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.

Źródło: *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/81930/maria-weryho> [dostęp: 31.08.2024].

szczerze, że pozostała część publiczności, z dzieci starszych, czuła się mocno dotknięta za wyprowadzenie jej z poważnego nastroju¹¹⁸.

W ślad za nią idzie Teatr Reduta i w roku 1922 wystawia przedstawienie *Czupurek* Benedykta Hertza. Warto również wspomnieć o powstałym w 1928 roku warszawskim Teatrze Baj, który jako pierwszy poza repertuarem dla najmłodszych widzów i działalnością artystyczną wprowadził do swych działań „edukację teatralną”, stając się wzorem dla kolejnych teatrów. Z jego inspiracji powstało wiele polskich scen lalkowych, m.in. w Opolu, Olsztynie, Toruniu, Bielsku-Białej, Wrocławiu, Białymstoku, Łodzi. Po roku 1945 działania teatrów lalkowych, bardziej lub mniej kontrolowane przez ówczesne władze, trzymały się repertuaru wpisującego się w obowiązującą cenzurę. Obecnie w Polsce działa wiele teatrów skierowanych bezpośrednio do dzieci, ale sceny dla najmłodszych prowadzą również teatry dramatyczne oraz grupy niezależne. Jedną z bardziej dostępnych form są aktorskie występy organizowane w przedszkolach i szkołach.

Koncentrując uwagę na scenie dla dzieci, warto połączyć teorię o wychowaniu dla sztuki i przez sztukę, którego celem jest „rozszerzenie i pogłębianie świadomości istnienia każdego z nas, a także nadanie właściwego kierunku naszej działalności”¹¹⁹. Istotna będzie też funkcja rekreacyjna i psychoterapeutyczna, która następuje poprzez bezpośredni kontakt z dziełami sztuki. To dzięki temu „u dzieci rozwija się wyobraźnia i wzrasta umiejętność przekazywania pewnych informacji o sobie i swoich przeżyciach”¹²⁰. Należy również wspomnieć o funkcji kompensacyjnej, która „polega na wynagradzaniu w pewnym stopniu dziecku braków w codziennej rzeczywistości”¹²¹. Ponadto okres „przedszkolny i wczesnoszkolny, a także kolejne lata nauki w szkole podstawowej to czas niezwyklej chłonności umysłu i ciekawości poznawczej”¹²². W związku z tymi faktami twórcy literatury i sztuki dla dzieci rozpoczęli starania o jak najbardziej wartościowe dzieła dla najmłodszych. Niektórzy z badaczy opowiadają się także za połączeniem artyzmu i dydaktyzmu, szukając wartości estetycznych w funkcji wychowawczej sztuki. Jak pisze Eugeniusz Czaplejewicz, artyzm dydaktyczny „w

¹¹⁸ M. Obarska, „Mamo, ja się nudzę!”, czyli jak Maria Weryho pomagała okiełznać bezlitosne dzieci, 01.06.2023, „Mamo, ja się nudzę!”, czyli jak Maria Weryho pomagała okiełznać bezlitosne dzieci | Artykuł | Culture.pl [dostęp: 31.08.2024].

¹¹⁹ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce oswojania dziecka ze sztuką*, [w:] *Teatr lalek i dziecko*, pod red. E. Rzewuskiej, G. Słupczyńskiej, Lublin 2011, s. 21-30.

¹²⁰ Tamże, s. 22.

¹²¹ Tamże, s. 28.

¹²² K. Zabawa, *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*, Kraków 2017, s. 9.

maksymalnym stopniu uwzględnia specyfikę adresata, jego psychikę, mentalność i uwarunkowania”¹²³. Opiera się na tym również parateatralność, która „kształtuje w zabawie osobowość dziecka i uczy je ról społecznych”¹²⁴, o czym dyskutowano w czasie konferencji naukowej *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. W debatach zorganizowanych przez Centrum Sztuki Dziecka podjęto też problematykę teatru dla młodych widzów – jego specyfikę, potencjał, gotowość do spotkania dziecka i jego świata.

Pedagodzy „zabiegają o wychowawcze programowanie sztuki dla dzieci, dążąc do podporządkowania jej procesowi wychowania” i „profilowania tej sztuki zgodnie z możliwościami percepcyjnymi dziecka”¹²⁵. Sztuki dla małego odbiorcy poddawane są najczęściej „analizie i funkcji tej sztuki w systemie wychowania”¹²⁶, pomijając krytykę i badanie tej formy teatralnej jako dzieła. Warto zatem zaznaczyć, że sztuka dla tego odbiorcy od dawna stanowi „integralny składnik kultury współczesnego społeczeństwa i ma wartość autonomiczną”¹²⁷. Scena dla dzieci stanowi specyficzny rodzaj sztuki oraz istotnie wpływa na przeżycia i aktywność młodego odbiorcy, tworząc „szczególne formy zachowania się”, zmieniając „przebieg funkcji psychicznych”, nadbudowując „nowe piętra w rozbudowującym się systemie zachowania dziecka”¹²⁸. Dziecko odkrywa nowe sposoby poznawania świata i poszerza swoje przeżycia o to, co zobaczy na scenie. Wspomnieć należy także o istotnej roli *mimesis*, które przejawia się już w najwcześniejszych momentach rozwoju dziecka. Uwidacznia się to w skłonnościach do gier, „które dorośli organizują dzieciom, koncentrując się na ich potrzebach ruchowych. Stąd mnogość zabaw i rymowanek o charakterze odtwórczym, których nie brakuje na scenach teatrów dla dzieci. Młody odbiorca rozwija wrażliwość na piękno i zdolności percepcyjne dzięki tzw. przedmiotom przejściowym, które jednocześnie pełnią rolę zastępczą, są substytutem, poddają się woli dziecka i umożliwiają fantazjowanie. Dlatego kolejną cechą charakterystyczną dla tego nurtu będzie niezliczona liczba rekwizytów i przedmiotów symbolizujących rzeczywistość. Jak pisał Henryk Jurkowski w 1979 roku, w systemach klasyfikacji spektakli nie ma podziału sztuk z uwagi na ich

¹²³ E. Czaplejewicz, *Pragmatyka, dialog, historia*, Warszawa 1990, s. 176.

¹²⁴ M. Karasińska, [wstęp w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej, G. Leszczyńskiego, Poznań 2007, s. 14.

¹²⁵ H. Jurkowski, *Problemy badawcze sztuk widowiskowych dla dzieci*, [w:] *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – Recepcja – Oddziaływanie*, praca zbiorowa pod red. M. Tyszkowej, Warszawa-Poznań 1979, s. 41.

¹²⁶ Tamże, s. 42.

¹²⁷ Tamże, s. 6.

¹²⁸ Tamże, s. 6.

odbiorców – „niemniej sztuka z dopełnieniem «dla dzieci» w ciągu ostatnich stu lat zrobiła niezwykłą karierę”¹²⁹. Taki podział sztuk nie zawsze zdaje się być stosowny do sytuacji, jednakże podział ze względu na wiek już tak. Współcześni badacze proponują rozmaite kryteria podziału wewnątrz teatru dla dzieci. Wyróżniają m.in.:

- teatr dorosłych dla dzieci i młodzieży,
- teatr dzieci i młodzieży prowadzony przez nauczycieli, instruktorów;
- teatr dla najmłodszych od kilku miesięcy do 3 lat,
- teatr dla młodzieży,
- szkolny teatr dla dzieci,
- teatr lalkowy dla dzieci.

Z konieczności usystematyzowania wiedzy przyjmę podział teatru dla dzieci, koncentrując uwagę głównie na wieku odbiorców. Omawiane w tym rozdziale spektakle zaliczane będą do teatru dla naj-najmłodszych od kilku miesięcy do 3-5 lat.

Istotnym zdaje się wyjaśnienie i doprecyzowanie nazwy tego nurtu, która nie jest do końca ujednoczona. Przedrostek „naj”, tworzący stopień najwyższy przymiotników i przysłówków, często w formie podwojonej „naj-naj” przyjęł się w określeniach teatru dla najwcześniejszej grupy wiekowej. Zdaje się być to oczywistym rozwiązaniem, biorąc pod uwagę konieczność rozdzielenia teatru dla dzieci od teatru dla tzw. najnajów. Naj-najmłodszy w sposób oczywisty kojarzą się z najmłodszą grupą odbiorców – od 0,5 do 3-5 lat¹³⁰. Najczęściej spotykane są określenia: teatr dla najmłodszych/naj-najmłodszych – z myślnikiem lub bez, scena najowa/najnajowa, teatr dla najów/najnajów. Bywa i tak, że teatry nadają tej scenie własne nazwy, jak np. Teatr Baj, w którym funkcjonuje projekt zatytułowany „Bajowe Najnaje”¹³¹. Białostocki Teatr Lalek, który jako jedyny określa odbiorców od 0,5 do 5 roku życia, używa określenia scena dla najmłodszych. Z kolei lubelski Teatr Andersena zalicza swoje spektakle do sceny dla naj-naj-najmłodszych widzów. Badacze wskazują pojęcie teatru inicjacyjnego, który został zapoczątkowany w Bolonii przez Roberta Frabettiego. W

¹²⁹ H. Jurkowski, *Problemy badawcze sztuk widowiskowych dla dzieci...*, s. 40.

¹³⁰ Przy wielu spektaklach z tego nurtu pojawia się rozbieżność w kwestii określenia grupy odbiorców. Najczęściej są to widzowie w przedziale wiekowym od 0 do 3 lat, ale zdarzają się spektakle skierowane do dzieci od 0 do 5 lat.

¹³¹ Projekt wprowadzony w warszawskim Teatrze Baj w okresie dyrekcji Ewy Piotrowskiej (pełni ona tę funkcję od 2009 roku).

1986 roku wprowadził on projekt „Żłobek i teatr” poświęcony „obserwacji zachowania maluszków i badaniu ich reakcji na teatralne działania aktorów”¹³². Wkrótce projekt ten pojawił się w Niemczech, Skandynawii, Belgii. Według Justyny Czarnoty La Baracca Testoni Ragazzi, której Frabetti szefuje, jest w tej dziedzinie nie tylko niekwestionowanym autorytetem, ale też *spiritus movens* jej rozwoju. Dla Polaków niewątpliwie stanowi źródło inspiracji i punkt odniesienia¹³³.

Na polskich scenach od pierwszej dekady XXI wieku prężnie rozwija się teatr dla naj-najmłodszych widzów, którego popularyzatorem stał się Zbigniew Rudziński z poznańskiego Centrum Sztuki Dziecka. Tam w 2006 roku zorganizowano

pierwszy przegląd spektakli dla dzieci 0-3 lat (pojawily się Kolory wody, Piórko i kamień Teatru La Baracca, [...] widowiska Co to? Studia Teatralnego Blum i Plumplumdzynźnybum... Ireny Lipczyńskiej i Beaty Bąblińskiej) oraz seminarium, podczas którego próbowano zdefiniować teatr najnajowy i znaleźć dla niego miejsce w historii polskiego teatru dziecięcego i sztuki dla dzieci¹³⁴.

Z angielskiego *theatre for the very young*, to przedstawienia skierowane do grupy odbiorców w wieku od kilku miesięcy do trzeciego roku życia. Istotna okazuje się także wspomniana w kontekście włoskiej sceny naj-najowej „szczególna postawa wobec dziecka, która wynika z zauroczenia malutkim człowiekiem i z szacunku do niego i jako źródła inspiracji, i jako niezwykłego widza”¹³⁵.

U podstaw teatru najnajowego leży więc zainteresowanie nowym odbiorcą – uczestnikiem kultury, który do tej pory nie miał wstępu do teatru. Zadanie pionierów skupiało się na dostosowaniu się do jego potrzeb i uwzględnieniu wymagań – na przykład ograniczonego czasu koncentracji, dużej wrażliwości na bodźce¹³⁶.

W związku z tym zainicjowano w 2005 roku, z pomocą Komisji Europejskiej i programu Kultura 2000, ogólnoeuropejski projekt Small size¹³⁷, który ma na celu

¹³² J. Czarnota, *Teatr najnajowy*, „Teatr Lalek” 2014, nr 3-4, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/193892/teatr-najnajowy> [dostęp: 31.08.2024].

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ A. Dalla Rosa, *Teatr dla „najnajmłodszych”*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze...*, s. 138.

¹³⁶ J. Czarnota, *Teatr najnajowy...*

¹³⁷ Small size to Międzynarodowe Stowarzyszenie Artystyczne, którego członkowie zajmują się realizacją spektakli dla najmłodszych. W tym zamyśle powstał również Międzynarodowy Festiwal Teatru dla

propagowanie sztuk teatralnych dla najmłodszych widzów poprzez organizację festiwalu, warsztatów oraz stwarzanie warunków do powstawania nowych produkcji teatralnych. Działania te mają na celu szerzenie sztuki wśród naj-najmłodszych, ale również stanowią opokę dla nauczycieli i wychowawców, którzy „żyjąc i pracując na co dzień w świecie dzieci, stanowią (obok twórców) trzeci wierzchołek trójkąta komunikacyjnego”¹³⁸. Ideą tych przedsięwzięć jest „podkreślenie faktu, że dziecko jest pełnoprawnym odbiorcą sztuki i uczestnikiem kultury”¹³⁹. Jednym z pierwszych polskich spektakli dla naj-najmłodszych jest spektakl *Co to?* w reżyserii absolwentek Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu – Lucyny Winkel i Katarzyny Pawłowskiej. Premiera odbyła się w listopadzie 2006 roku w Studiu Teatralnym BLUM¹⁴⁰. Obecnie istnieją teatry, które specjalizują się wyłącznie w scenie „najów”, jak np. Teatr Niewielki w Warszawie czy teatr Atofri w Poznaniu. O scenie dla naj-najmłodszych „zrobiło się w Polsce naprawdę głośno dopiero za sprawą przedstawienia *Tygryski* (2008) w reżyserii Agaty Biziuk, przygotowanego w warszawskim teatrze Lalka”¹⁴¹. Po tej głośno komentowanej premierze (recenzje spektaklu napisali m.in. Joanna Derkaczew, Magdalena Foks, Jacek Wakar, Artur Stelmasiak) scena dla naj-najmłodszych widzów stała się „artystycznym faktem wkraczającym w ramy teatru instytucjonalnego”¹⁴².

W tym miejscu należałoby również wspomnieć o Honoracie Mierzejewskiej-Mikoszy¹⁴³ związanej z Olsztyńskim Teatrem Lalek. Jej spektakle, oparte na autorskich scenariuszach, „charakteryzuje ogromna prostota, budowanie opowieści przede

NAJmłodszych TAKE PART in ART, o którym było głośno w środowisku twórców sceny dla naj-najów. Więcej informacji na stronie <http://takepartinart.pl/pl/idea> [dostęp: 31.08.2024]. Festiwal powstał w ramach projektów Fundacji Teatr Małego Widza – projekt jest współfinansowany przez m.st. Warszawa w ramach konkursu „Kultura Warszawy – dzieła, projekty, warsztaty”. Priorytetem projektu jest dotarcie do tych odbiorców, którzy z powodów zdrowotnych, materialnych i/lub geograficznych mają utrudniony dostęp do kultury. Informacje dostępne na stronie <https://teatrmalegowidza.pl/projekty/> [dostęp: 31.08.2024].

¹³⁸ A. Dalla Rosa, *Teatr dla „najmłodszych”...*, s. 139.

¹³⁹ Informacje dostępne na stronie: <http://takepartinart.pl/pl/idea> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁴⁰ Studio Teatralne BLUM zostało założone w Poznaniu przez Lucynę Winkel-Sobczak i Artura Szycha. Pierwszy spektakl pt. „Bajka O...” miał swoją premierę w roku 2000, a niespełna trzy lata później, w roku 2003, zarejestrowane zostało Stowarzyszenie Via Activa stanowiące odąd podstawę prawną działalności. W roku 2006 do zespołu dołączyła Katarzyna Pawłowska. Informacje dostępne na stronie: <https://teatr-blum.pl/Kimjestesmy> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁴¹ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla najmłodszych*, [w:] *Teatr lalek i dziecko...*, s. 31-37.

¹⁴² Tamże, s. 31-37.

¹⁴³ Absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku kierunku aktorskiego i reżyserii oraz Uniwersytetu Warszawskiego – wiedza o książkach dla dzieci i młodzieży. Jedna z założycielek Stowarzyszenia Artystycznego Teatr Poddańczy. Interesuje się teatrem inicjacyjnym. Jako jedna z pierwszych tworzyła w Polsce spektakle dla najmłodszych.

wszystkim za pomocą ruchu i dźwięku”¹⁴⁴ – *W szufladzie* (2010), *Od ucha do ucha* (2010). Ważną postacią tworzącą spektakle sceny naj-najowej staje się także reżyserka, aktorka i pedagog – Katarzyna Kawalec, której dokonania przywołam w dalszej części tego rozdziału. W marcu 2012 roku zadebiutowała jako reżyserka Alicja Morawska-Rubczak. Propagatorka i teoretyczka teatru dla dzieci pokazała w stołecznym Teatrze Baj spektakl *Śpij*. Na scenie pojawiło się kilka odsłon sytuacji znanych widzom z życia codziennego. Jako rekwizyty użyte zostały przedmioty łatwe do znalezienia w każdym domu – kołdra, skarpetki. W kontekście realizacji tego przedstawienia pisano, że aktorzy doskonale „rozumieją zasadność tworzenia świata z podstawowych działań scenicznych, mają świadomość widza, budują z nim naturalną relację”¹⁴⁵. Świadomym poszukiwaniem ciekawych rozwiązań na gruncie sceny naj-najowej staje się spektakl *Gra* w reżyserii wspomnianych wcześniej Lucyny Winkiel i Katarzyny Pawłowskiej. Podjęty temat odkrywania samego siebie i szukania miejsca w niewielkiej grupie staje się pretekstem do zabawy. Z kolei w 2013 roku pojawia się *Naj* w reżyserii Martyny Majewskiej z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu (premiera: listopad 2013), który bardziej może przypominać instalację niż spektakl¹⁴⁶.

W ciągu ostatnich dwóch, trzech lat obserwujemy prawdziwy naj-najowy boom – konstatowała w 2014 roku przywoływana wyżej Justyna Czarnota w kwartalniku „Teatr Lalek”, czego potwierdzeniem było inicjowanie kolejnych przedsięwzięć z myślą o najmłodszych odbiorcach, które obecnie mają już ugruntowaną pozycję w przestrzeni kultury. Teatr Małego Widza był pierwszym w Warszawie teatrem dla naj-najów. Zasłynął z przedstawienia *Warzywa są z kosmosu* (2014), w którym przestrzeń sceniczną stanowiły świeże ogórki, rzodkiewki, kalarepki czy dynie, na koniec zjadane przez publiczność. Interaktywność działań aktorskich i scenografii to pomysł zapoczątkowany właśnie przez Teatr Małego Widza. Działania polisensoryczne „podejmowane są również bardzo często na koniec spektakli, gdy dzieci zostają zaproszone do wspólnej zabawy animowanej przez aktorów”¹⁴⁷. Spektakle dla najmłodszych następnie zaczęły wprowadzać również inne teatry: w Warszawie Baj,

¹⁴⁴ J. Czarnota, *Teatr naj-najowy...*

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Według wielu badaczy to najbardziej animacyjna wersja spośród ówczesnych realizacji sceny naj-najowej. W otoczonej białym materiałem kubiku nie ma podziału na scenę i widownię. Aktorzy stają się animatorami, prezentującymi dzieciom kolejne atrakcje ukryte w przestrzeni, w której wspólnie przebywają, i zachęcającymi maluchy do działań: grania na cymbałkach, przechodzenia przez tor przeszkód, zagłądania do maleńkich dziurek itp.

¹⁴⁷ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla naj-najmłodszych...*, s. 35.

prowadzący stały repertuar naj-najowy, czy teatr dla dzieci „Maskarada”, na scenie lubelskiej – Teatr im. Hansa Christiana Andersena oraz Teatr Stary, który od 2012 roku pod dyrekcją Karoliny Rozwód za jedno z założeń programowych ustala działania dla najmłodszych widzów. W zakres tych działań wchodzi „przedstawienia teatralne, koncerty i czytanie bajek dla dzieci i ich rodziców”¹⁴⁸.

Twórczość dla naj-najmłodszej widowni to „poszukiwanie dźwięku, gestu, podstawowego znaku po to, aby przekaz stał się bardziej komunikatywny”¹⁴⁹. W związku z tym spektakle dla tzw. najów często opierają się na fenomenie lalki i teatrze szeroko pojętej animacji przedmiotu. Ważnym wyróżnikiem stają się również eksperymenty artystyczne – „traktujące widza jako performerę”¹⁵⁰, korzystające z jego skojarzeń, swobodnej logiki, wyobraźni. Ponadto należy zwrócić uwagę na korzyści płynące z kontaktu dziecka z teatrem, pośród których Joanna Matejczuk wymienia:

- przyjemność i dobrą zabawę,
- stworzenie możliwości zdobycia nowych doświadczeń, w szczególności doświadczenia empatii w stosunku do bohatera opowieści,
- rozwijanie zdolności rozumienia treści symbolicznych i metaforycznych, umiejętności polisensorycznego postrzegania rzeczywistości,
- inspirowanie twórczej ekspresji dziecka,
- oddziaływanie o charakterze terapeutycznym (przepracowanie emocji dziecka, gra w teatrze jako element kształtowania charakteru, silnej woli, umiejętności pracy w zespole; w późniejszym okresie kształtowania tożsamości),
- osvajanie ze sztuką, rozbudzenie zainteresowań sztuką i kulturą,
- przygotowanie przyszłych uczniów, nauczycieli, rodziców, artystów, „opiekunów sztuki”¹⁵¹.

¹⁴⁸ Informacja dostępna na stronie Teatru Starego w Lublinie, <https://www.teatrstary.eu/index/o-teatrze.html> [dostęp: 31.08.2024]. Warto zauważyć, że był on jedną z pierwszych lubelskich instytucji, która wprowadziła do programu stałą linię repertuarową dla najmłodszych w formie cyklicznych wydarzeń (Bajkowa Niedziela, Mała Muzyka) czy autorskich projektów teatru (np. spektakl *Skarb Leszka Mądziaka*), we współpracy również z aktorami Teatru im. Andersena. Szerzej na ten temat pisze M. Adamczyk w pracy licencjackiej *Edukacja teatralna dla dzieci w Teatrze Starym w Lublinie*, Lublin 2014, Archiwum Uniwersyteckie KUL.

¹⁴⁹ R. Frabetti, *Żłobek i teatr*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze...*, s. 130-135.

¹⁵⁰ M. Wiśniewska, M. Wróblewski, *Teatr dla małego i młodego widza. Zarys problematyki*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży...*, s. 10.

¹⁵¹ J. Matejczuk, *Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej – szanse i niebezpieczeństwa*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze...*, s. 142-155.

Spektakle nie mogą trwać zbyt długo – zazwyczaj około 20-30 minut, a ze sceny zamiast tekstu padają raczej pojedyncze słowa; całość wypełniona jest miłymi i łagodnymi dźwiękami lub dobrze znanymi przyśpiewkami ludowymi:

Szybko wypracowano konkretny model działania: spektakle miały być krótkie, z narracją sprowadzoną do minimum słów, z licznymi elementami dźwiękowymi i delikatnymi obrazami, z dominacją elementów codzienności, grane w bliskim kontakcie z widzami¹⁵².

Scenografia też jest specyficzna – składa się najczęściej z wielości materiałów i różnorodności faktur, aby mali widzowie mogli jak najwięcej przestrzeni zbadać, dotknąć i poczuć. Odpowiednio zorganizowana, kameralna przestrzeń dla tego typu przedsięwzięć pozwala osiągnąć subtelny i bardzo bliski kontakt z publicznością, która może sama podjąć akcję na teatralnej scenie. Ważny staje się również fakt, że przedstawienia w nurcie sceny naj-najowej tworzą przede wszystkim lalkarze. Uznanie młodej publiczności „za pełnoprawnego odbiorcę sztuki widowiskowej jest zasługą właśnie lalkarzy, którzy podbudowani ówczesną wiedzą o rozwoju dziecka i głośnej koncepcji «wychowania przez sztukę» umieścili w centrum artystycznego zainteresowania młodego człowieka”¹⁵³. Dzieje się tak za sprawą łączenia teatru lalek z teatrem dla dzieci, co zdaje się być udokumentowane w historii tej formy.

Naturalnie stworzyło to bardzo dobre predyspozycje do spotkania z widzami, których granica wiekowa coraz bardziej się obniżała. Otwarcie na spontaniczne reakcje dziecka, gotowość na interakcję, przyzwyczajenie do bliskiego kontaktu z widzami to kilka podstawowych elementów warsztatu, na którym opierają swoją pracę aktorzy teatru lalek, a który jest niezbędny do tworzenia przedstawień dla najmłodszych¹⁵⁴.

Koncentrując uwagę na spektaklach dla naj-najmłodszych, jako ich bezpośredni związek z teatrem lalkowym należy wskazać czynniki, dzięki którym nurt ten może się rozwijać i stanowić istotny element wychowania teatralnego, estetycznego oraz wychowania dla sztuki lub przez sztukę. Jednym z jego elementów jest przedmiot-

¹⁵² J. Czarnota, *Teatr najnajowy...*

¹⁵³ G. Słupczyńska, [wstęp do:] *Teatr lalek i dziecko...*, s. 9.

¹⁵⁴ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla najmłodszych...*, s. 32.

rekwizyt, pełniący „funkcję poznawczą, kreacyjną”. Natomiast kolejnym jest „umiejętność posługiwania się metaforycznymi cechami przedmiotów i ich zależności, wykorzystywanie wieloznaczności obiektów, przypisywanie im nowych, nieopartych na praktyce życiowej funkcji, ta niezwykła nieoczywistość rzeczy”¹⁵⁵. Ważnym aspektem jest polisensoryczność spektakli, oddziaływanie na wszystkie zmysły oraz zburzenie granicy między sceną a widownią. Uczestnicy „mają przede wszystkim możliwość namacalnego doświadczenia prezentowanej rzeczywistości”¹⁵⁶. Istotny jest również stosunek do języka. W spektaklach dla najmłodszych rozwijana jest „umiejętność wyrażania się bez pomocy słów, ekspresji pozawerbalnej, zawierzenie metaforyce i znaczeniom, jakie niosą ze sobą przedmioty i gesty”¹⁵⁷. Według Alicji Morawskiej-Rubczak teatr dla naj-najmłodszych powinien wystrzegać się „tekstów, których podstawą jest narracyjność, mnożenia realności i tworzenia akcji w sposób tradycyjny”¹⁵⁸.

Lubelska scena naj-najowa „Andersena” to inicjatywa aktorska, polegająca na organizowaniu spektakli dla najmłodszych widzów. Za główny cel uznano oswojenie publiczności z przestrzenią teatru oraz rozwój sensoryczny poprzez aktywny udział w działaniach proponowanych na scenie – jak czytamy w zapowiedzi przedpremierowej jednego ze spektakli¹⁵⁹. Przedstawienia odbywają się w kameralnym gronie, na teatralnym dywanie, tak, by mali widzowie czuli się komfortowo i bezpiecznie. Wydarzenia, najczęściej skierowane do grupy odbiorców w wieku od kilku miesięcy do 3 lat, przepełnione są dużą ilością elementów w kontrastowych barwach, cechują się otwartą przestrzenią, do której publiczność ma dostęp przez cały czas trwania spektaklu. Przestrzeń sceniczna zlewa się z miejscem dla widzów, a jego strukturę tworzą miłe w dotyku, odpowiednio dobrane materiały. Wśród twórców tego projektu wymienić należy Daniela Arbaczewskiego¹⁶⁰ oraz Wioletę Tomić¹⁶¹. Najbardziej

¹⁵⁵ Tamże, s. 35.

¹⁵⁶ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce osvajania dziecka ze sztuką...*, s. 27.

¹⁵⁷ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla najnajmłodszych...*, s. 35.

¹⁵⁸ Tamże, s. 36.

¹⁵⁹ Zapowiedź przedpremierowa dostępna na stronie internetowej miasta Lublin, <https://lublin.naszemiasto.pl/bucik-kopciuszka-premiera-w-teatrze-andersena/ar/c13-2700016> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁶⁰ Daniel Arbaczewski jest absolwentem Szkoły Pedagogów Teatru przy Instytucie Teatralnym w Warszawie, w latach 2002-2017 związany był z lubelskim Teatrem im. Andersena. Obok aktorstwa i reżyserii zajmował się także prowadzeniem Działu Promocji i Marketingu. Był również pomysłodawcą i koordynatorem międzynarodowej konferencji „Teatr Bliżej Widza”, która odbyła się w czerwcu 2015 roku.

charakterystycznymi inicjatywami zrealizowanymi w tym nurcie są *Pyza na polskich drózkach* w reżyserii Arbaczewskiego, *Pod kolor* we współpracy z Tomicą czy *Bucik Kopciuszka* w reżyserii Katarzyny Kawalec¹⁶². Wprowadzone w latach 2013-2015 trzy autorskie propozycje dla najmłodszych posłużą jako egzemplifikacja Andersenowskiej sceny „najowej”, przybliżając charakter linii repertuarowej teatru w okresie dyrekcji Klucznika.

2.1. Teatr podszyty folklorem – *Pyza na polskich drózkach*

Obecność folkloru w sztuce dla dzieci nie jest nowym zjawiskiem. Według Violetty Wróblewskiej „bywał przedmiotem refleksji, ale w większości wypadków ograniczano się do rozważań na temat baśni jako źródła pomysłów dramaturgicznych, do omówienia kwestii odbioru przedstawień opartych na motywach ludowych, w końcu zwracano uwagę na wzajemne powiązania między tytułowymi zjawiskami przy okazji kreślenia linii ewolucyjnej twórczości adresowanej do najmłodszych”¹⁶³. W dwudziestoleciu międzywojennym z przyczyn oczywistych teatr i dramat miały służyć popularyzacji szeroko rozumianej polskości – tradycji i kultury. Ponadto należy zauważyć, że w tamtych czasach kultura wsi stanowiła niezwykle bogaty zbiór motywów, które dawały się twórczo wykorzystać na scenie. Kolejnym znaczącym dla folkloru w teatrze okresem były lata powojenne, po 1945 roku. To wtedy wieś „jako miejsce akcji dramatów stała się przestrzenią apoteozy pracy na rzecz ojczyzny, sceną współzawodnictwa dla osiągnięcia lepszych efektów, działania kolektywnego przeciwstawianego czynom jednostek, w końcu obszarem walki z kułakami”¹⁶⁴. Widać tę aktywność także w sztukach skierowanych do dzieci.

Jedną z bardziej popularnych form wykorzystania folkloru na dziecięcej scenie są adaptacje znanych wątków ludowych baśni i bajek. Dostrzegalną różnicą między wersją mówioną a graną na deskach teatru staje się tekst teatralny, który „żyje przede

¹⁶¹ Wioletta Tomica współpracowała z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych Gardzienice, Czytelnią Dramatu, Teatrem Starym w Lublinie. Prowadzi warsztaty teatralne w kraju i za granicą z zakresu pedagogiki teatru, teatru lalkowego, teatru przedmiotu oraz technik dramowych.

¹⁶² Katarzyna Kawalec – reżyserka, aktorka, pedagog, autorka scenariuszy do spektakli i piosenek dla dzieci. Ukończyła wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku na kierunkach aktorstwo i reżyseria.

¹⁶³ V. Wróblewska, *Dramat dla dzieci folklorem podszyty*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży...*, s. 213.

¹⁶⁴ Tamże, s. 215.

wszystkim mową wierszowaną i dialogiem”¹⁶⁵. Istotnym elementem stają się również didaskalia i nierzadko praktykowany w tego typu przedsięwzięciach dialog z publicznością. W nurt ten wpisuje się wykreowana przez Hannę Januszewską¹⁶⁶ *Pyza na polskich drózkach*, która opowiada o przygodach niesfornej kluseczki, wędrującej po kraju i poznającej polskie obyczaje. Baśń o Pyzie powstała przed drugą wojną światową. Pierwszą część *Jak polska Pyza wędrowała* wydano w 1938 roku w Warszawie, następnie w zmienionej wersji w 1951 roku, a w latach 1947 i 1955 była drukowana w czasopiśmie dla dzieci „Płomyczek”. Druga część *Idzie Pyza borem, lasem...* wydana została w 1939 roku, trzecia *Pyza na starym mieście* z ilustracjami Zbigniewa Rychlickiego w Krakowie ukazała się w 1948 roku. Ostatnia część cyklu pt. *Pyza na polskich drózkach* wydana została w Warszawie w 1955 roku, autorem ilustracji był Adam Kilian – artysta, plastyk, współpracujący z teatrami lalek. W 2006 i 2007 roku Wydawnictwo Nasza Księgarnia wznowiło wydanie z ilustracjami Kiliana. Cykl o Pyzie to historie małej dziewczynki, które zostały podzielone na dwie jasno dające się wyodrębnić części. W pierwszej zwiedza ona przedwojenną Polskę – Wilno, Lwów, Grodno. Natomiast w części drugiej główna bohaterka znajduje się w rzeczywistości socjalistycznej i odwiedza Nową Hutę i tereny ziem zachodnich. Wędrowki i przygody tytułowej Pyzy bawiły i wychowywały wiele pokoleń młodych Polaków. Istotnym „czynnikiem wychowawczym tej baśni jest ukazanie piękna ziemi ojczystej, jej folkloru”¹⁶⁷. Na motywach cyklu opowiadań o Pyzie zrealizowano również odcinkowy program telewizyjny *Wędrowki Pyzy*, ze scenografią autora książkowych ilustracji – Adama Kiliana. Animowany serial powstawał w latach 1977-1983, jego emisja zakończyła się na 13 odcinkach – jako ciekawostkę warto dodać, że była to pierwsza pozycja wyemitowana w prywatnej telewizji Polsat, która na początku lat 90. XX wieku przełamała ogólnopolski monopol telewizji publicznej. Produkcja w reżyserii Piotra Pawła Lutczyna stała się kultową pozycją wśród animacji dla dzieci.

¹⁶⁵ Tamże, s. 217.

¹⁶⁶ Hanna Januszevska-Moszyńska (1905-1980) – poetka, autorka sztuk teatralnych i słuchowisk. Absolwentka Wydziału Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego na kierunku filologia polska. Brała udział w tajnym nauczaniu i pracowała dla podziemnych wydawnictw w czasie II wojny światowej. Po wojnie była redaktorką Polskiego Radia w Łodzi, a od 1948 roku po powrocie do stolicy pracowała w czasopismach skierowanych do najmłodszych „Płomyk”, „Płomyczek”, „Miś” oraz „Świerszczyk”.

¹⁶⁷ H. Kawalla, Sz. Kawalla, *Hanna Januszevska „Pyza na polskich drózkach” – słowa, obrazy, dźwięki, [w:] Baśń w terapii i wychowaniu*, red. Sz. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2012, s. 23. (21-38).

Obecnie serial dostępny jest na platformach internetowych¹⁶⁸, gdzie nie brakuje mu fanów i wielbicieli.

Ekranowej popularności książki Januszewskiej towarzyszyły inscenizacje – w 1977 roku Pyza miała premierę w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego (27 stycznia), następnie trafiła na deski Teatru Ludowego w Krakowie-Nowej Hucie (1 lipca), oba spektakle w adaptacji i reżyserii Iwony Omąkowskiej. *Pyza na polskich drózkach* jest też pozycją ugruntowaną w dziejach dziecięcej sceny w Lublinie – w 2001 roku wprowadził ją na afisz ówczesny dyrektor „Andersena” Włodzimierz Felenczak, który kilka lat wcześniej zrealizował adaptację w Teatrze Lalek Guliwer w Warszawie. Ostatni lubelski spektakl o Pyzie – o tym samym tytule, co książka i serial – *Pyza na polskich drózkach*, wyreżyserowany został przez Daniela Arbaczewskiego, który zagrał również jedną z głównych ról. Sztuka znajduje się w repertuarze „Andersena” od 23 listopada 2013 roku i co sezon jest regularnie wznawiana. Co ciekawe, w 2016 roku o historię niesfornej kluseczki pokusił się także Teatr Zagłębia w Sosnowcu – reżyserii podjął się Arkadiusz Klucznik. Z dostępnych opisów tego wydarzenia wyłania się jednak nieco inny obraz przedstawienia niż ten ukazany na deskach teatru w Lublinie. Klucznik wybrał konwencję musicalu, realizując „muzyczną podróż po Polsce dla przedszkolaków” w widowisku dedykowanym dzieciom od lat trzech¹⁶⁹. W „Kurierze Lubelskim” na dzień przed premierą natomiast pisano, że „spektakl powstał z myślą o najmłodszych widzach, zarówno tych jeszcze raczkujących, jak i poważnych trzylatkach”¹⁷⁰. To właśnie określenie odbiorcy (od kilku miesięcy do 3 lat) sytuuje spektakl w nurcie dla naj-najmłodszej publiczności, dla której przedstawienie musi spełniać określone wymagania.

Jednym z nich jest scenografia, której tworzenie w spektaklach dla naj-najmłodszych odbiorców nie jest czymś oczywistym i łatwym. Przedstawienia powinny być ciekawe i urozmaicone w formie, ale jednocześnie należy zachować umiar, ponieważ „różnorodność i nadmiar środków wyrazu, jakimi są np. efekty świetlne, (głośna) muzyka, pstrokate kolory, nieestetyczna i nieatrakcyjna scenografia, kostiumy,

¹⁶⁸ Np. na kanale dla dzieci Tylko polskie bajki, <https://www.youtube.com/@TylkoPolskieBajki> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁶⁹ Informacje o spektaklu można znaleźć na stronie: Bajka w kolorach PRL-u. 'Pyza na polskich drózkach' w Teatrze Zagłębia (wyborcza.pl) oraz w recenzjach opublikowanych na portalach czasdzieci.pl, sosnowiec.info.pl. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/223554/musical-ktory-chwyta-za-serducha-i-trzyma-w-napieciu>; <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/223767/muzyczna-podroz-po-polsce-dla-przedszkolakow-recenzja-z-pyzy> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁷⁰ S. Hejno, *Przygody rezolutnej, niesfornej kluseczki*, „Kurier Lubelski”, 22.11.2013.

lalki, powodują, że dziecko jest rozproszone, rozdrażnione i nie wie, na co ma zwrócić uwagę”¹⁷¹. Dariusz Panas poradził sobie z tym zadaniem wyśmienicie. Scenografia spektaklu oparta została na jasnych, jednolitych barwach – przeważające w scenerii kolory są bardzo łagodne i subtelne. Na podłodze wyłożono białą miękką wykładzinę, w tle rozstawiono trzy kwadratowe ściany przebrane w delikatny, jasny materiał. Tak zorganizowana przestrzeń miała być przede wszystkim wygodna i miła w bezpośrednim kontakcie. W związku z tym na scenie nie ma ostrych, kanciastych przedmiotów, wszystkie rekwizyty są bezpieczne i delikatne. Oglądając przedstawienie wydawać się może, że akcja rozgrywa się w jakimś sielskim, idyllicznym miejscu, gdzie wszystko jest dobre i przyjazne. Nie bez znaczenia jest również widownia, zbudowana z miękkich faktur i dywaników, która daje najmłodszym poczucie bezpieczeństwa i może kojarzyć się z domem lub wygodnym miejscem na dywanie w przedszkolu. Dzięki temu pojawiła się również możliwość uczestnictwa w spektaklu w luźnych strojach i bez obuwia, co znacznie skróciło dystans między aktorem a publicznością. Oświetlenie podczas spektaklu oparte zostało na bardzo subtelnych, lekkich wiązkach światła, budujących spokojny nastrój. Światło nie zmienia się przez cały czas trwania przedstawienia. Nie rozprasza małego widza niepotrzebnymi akcentami i pozwala skupić się na tym, co najistotniejsze. Aktorzy ubrani zostali w białe stroje: spódnice, spodnie, kurtki, czapki. Wszystkie kostiumy są nieco luźne, za duże, dające swobodę podczas wykonywania kolejnych czynności na scenie. Od podszewki kolorowe – spełniają funkcję dwustronnych ubrań, które przecież często noszą małe dzieci. Bohaterowie zlewają się nieco z jasną przestrzenią, dlatego w celu przełamania monochromatycznej kolorystyki ich kostiumy zostały urozmaicone różnokolorowymi skarpetami, które krzywo założone przykuwają uwagę widzów. Trochę niechlujne i niedbale noszone przez aktorów, budzą w publiczności troskę i zaufanie. Rekwizyty pełniące role poszczególnych zwierząt również zostały stworzone w niebanalny sposób. Twórcy spektaklu użyli poduszeczek i kołderek, do których przyczepione zostały dzioby, oczy lub uszy. Koncepcja ta spaja się z całością scenografii, która zbudowana została z delikatnych i przyjemnych w dotyku materiałów. Wizyta w teatrze powinna stanowić dla dziecka okazję do poznania nowej, nieodkrytej wcześniej rzeczywistości. Młody odbiorca doświadcza kontaktu ze sztuką poprzez scenografię, grę światła, a także muzykę, dlatego opiekę muzyczną i patronat honorowy nad spektaklem objął Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca

¹⁷¹ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce osvajania dziecka ze sztuką...*, s. 24.

„Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego. Opracowaniem muzycznym i wokalnym zajęła się Bożena Chrobak, która zbudowała przyjazną dla maluchów, łagodną przestrzeń dźwiękową. Jest to istotne, ponieważ percepcja sztuki przez dzieci opiera się na wyobraźni i uczuciowości, częstą reakcją na głośny, ostry dźwięk czy podniesiony głos mogą być stany lękowe¹⁷².

Nie było to tradycyjne przedstawienie, na którym widzowie siedzą w fotelach i obserwują aktorów – zostali za to wprowadzeni w urzekającą i magiczną rzeczywistość teatralną. Spektakl był przedstawieniem o charakterze polisensorycznym, w którym uczestnicy mieli możliwość podpowiadać aktorom oraz przemieszczać się po scenie razem z bohaterami.

Charakterystyczna dla tego typu widowisk interakcja z odbiorcą budowana jest stopniowo – aktorzy zaczynają od pytań, zagadek, a dopiero w finale zapraszają dzieci do wspólnego umieszczenia mieszkańców łąki, wody i nieba na jednym z trzech parawanów, symbolizujących te środowiska. Ten w sumie prosty zabieg pozwolił na kluczowe dla teatru dla najmłodszych odpowiednie kontrolowanie przebiegu spektaklu; uniknięcie chaosu, a także niespieszne osvajanie widza z przestrzenią gry. Dzięki temu sceniczna zabawa staje się naturalna i bezpretensjonalna¹⁷³.

Podczas przedstawienia pojawiały się liczne pytania, budujące relację i wspólną historię. Widzowie bardzo chętnie uczestniczyli w przedsięwzięciu, żywo reagując na działania aktorów i bacznie obserwując przebieg wydarzeń. W związku z tym, że było to przedstawienie interaktywne, mali widzowie mogli włączyć się w historię tworzoną na scenie oraz zbadać całą przestrzeń po zakończeniu spektaklu. Aktorzy angażowali publiczność, na przykład prosząc o odniesienie rekwizytów w odpowiednie miejsca. Według badaczy takie działania powodują, że „dziecko jest nie tylko odbiorcą widzem, ale przekraczając granice rzeczywistości, staje się odbiorcą uczestnikiem”¹⁷⁴. Aktorzy kreują główną bohaterkę, zabierając ją razem z maluchami na spotkanie ze zwierzętami gospodarstwa domowego, a każde z nich jest też okazją do poznania ludowej

¹⁷² Zob. K. Koziołek, M. Wójcik-Dudek, *Dziecko w teatrze*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, t. 2, Katowice 2009, s. 19, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2950/1/Koziolek_Dziecko_%20w_teatrze.pdf [dostęp: 31.08.2024].

¹⁷³ J. Cymerman, *Pyza po lubelsku*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2, <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2020/05/pyza-po-lubelsku-jarosaw-cymerman.html> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁷⁴ J. Matejczuk, *Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej...*, s. 143.

przyśpiewki. Dzieci uczestniczą w sztuce, odpowiadając na pytania aktorów czy wspólnie śpiewając znane piosenki. Spektakl *Pyza na polskich drózkach* to forma nauki i tworzenia skojarzeń. Sztuka teatralna oddziałuje na sferę psychiczną i emocjonalną dziecka, a wspomnienia z wizyty w teatrze pozostają w nim jeszcze długo po spektaklu. Istotnym zatem staje się uporządkowanie wiedzy i informacji przekazywanych ze sceny. Twórcy, nawiązując do tego psychologiczno-pedagogicznego faktu – celem wyciszenia emocji po zakończonym przedstawieniu – pozostali ze swoją publicznością, przyporządkowując zwierzęta do ich naturalnych środowisk. Wspierani przez opiekunów pomagają odpowiednio sklasyfikować przedmioty, które symbolizować mają poszczególne zwierzęta. Jest to działanie celowe, widz poza nazwaniem i rozróżnieniem zwierząt gospodarstwa domowego otrzymuje także możliwość odczytywania różnych symboli.

Podczas lubelskiej inscenizacji *Pyzy na polskich drózkach* na scenie pojawiła się czwórka aktorów¹⁷⁵. Całość rozpoczyna się od narodzin tytułowej bohaterki. Do jej powstania zgodnie z przepisem na pyzy jest potrzebne ciasto, do którego formowania zbierają się wspólnymi siłami wszyscy uczestnicy spektaklu. Bohaterowie pokazują widzom kolejne etapy powstawania masy – dodawanie wody i mąki, ugniatanie, wałkowanie czy rozciąganie. Czynności przedstawione na scenie stają się ciekawą przygodą i wciągającą zabawą. Głównym wątkiem jest historia Pyzy, która „powstaje przed obiadem” i dorasta w trakcie trwającego przedstawienia. Początkowo jest piłeczką z przystrojoną kolorową opaską, później zbudowana na stelażu lampy ma już sukienkę w drobne kolorowe paski. Finalnie staje się pełną i dorodną dziewczynką – Pyzą. Strój głównej bohaterki nawiązuje swoją kolorystyką do folkloru, na którym zależało autorce książkowego pierwowzoru. Wykreowana w ten sposób bohaterka wybiera się w podróż na polską wieś. Tam poznaje zwierzęta gospodarstwa domowego, nazywa je i potrafi przyporządkować do odpowiedniego dla nich miejsca. Kolejnym nawiązaniem do folkloru – zgodnie z zamysłem Hanny Januszewskiej¹⁷⁶ – są ludowe przyśpiewki i rymowanki¹⁷⁷. W trakcie przedstawienia pojawiły się między innymi:

¹⁷⁵ W premierowej obsadzie występowali: Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski, Wioletta Tomica i Urszula Pietrzak. W sezonie 2023/2024 w spektaklu brali udział: Natalia Sacharczuk, Łukasz Staniewski, Kinga Matusiak-Lasecka i Bogusław Byrski.

¹⁷⁶ Jej twórczość opierała się głównie na ludowych historiach i tradycyjnych opowiastkach, które stanowiły główne tło historii niesfornej Pyzy.

¹⁷⁷ Bardziej szczegółowo kwestią dziecięcego folkloru zajmuje się Jerzy Cieślowski w książce *Wielka zabawa (folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecięca, wiersze dla dzieci)*, wyd. 2, Wrocław 1985.

- *Szła dziewczeczka do laseczka* – ludowa przyśpiewka, która powstała prawdopodobnie w drugiej połowie XIX wieku na Śląsku, autor pozostał nieznanym. Utwór należy do najpopularniejszych polskich piosenek biesiadnych.
- *Na zielonej łące*. Wylicznika do śpiewania. Niestety, podobnie jak w większości tego typu tekstów, nie udało ustalić się konkretnego autora. Piosenka znana jest wśród przedszkolaków jako jedna z bardziej rozpoznawalnych na tym etapie życia.
- *Siała baba mak*. Piosenka dla dzieci opowiadająca o babci i dziadku, opierająca się głównie na humorystycznym zabarwieniu i odtwarzaniu tej samej zwrotki. Podobnie jak inne przyśpiewki pojawiające się w spektaklu, jest dobrze znana odbiorcom.

Wprowadzenie folklorystycznych przyśpiewek „pełni funkcję estetyczną i ludyczną, uatrakcyjnając przekaz teatralny i przybliżając go najmłodszym”¹⁷⁸. Jest to również w pewnym stopniu nawiązanie do *mimesis*, które „jest przyrodzoną skłonnością człowieka, co u dzieci przejawia się już w najmłodszym wieku skłonnością do gry”¹⁷⁹. Gry ruchowe, rymowanki, piosenki oparte głównie na wpadającym w ucho refrenie przybierają charakter naśladowania lub odtwarzania. Szukanie rytmu, umiejętność wystukania tej samej melodii – to naśladownictwo, którym posługuje się teatr dla najmłodszych. Ponadto fakt, że autorzy tych utworów są nieznanymi, potwierdza ludowy charakter tych przyśpiewek, sytuując je tym samym w kręgu oralnych pieśni przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Panująca na scenie idylla i zaproszenie do wspólnego śpiewu sprawiają, że mali widzowie bardzo chętnie stają się uczestnikami przedstawienia.

Skupiając uwagę na kreacjach aktorskich warto zwrócić uwagę na moment, w którym bohaterowie zmieniają stroje z białych na magicznie wymaglowane i kolorowe. Ich barwy nawiązują nie tylko do stroju Pyzy, ale także do barw kojarzących się z polskimi strojami ludowymi. Krój spódnic i spodni noszonych przez aktorów również przywołuje w pamięci tradycyjny ubiór ludności wiejskiej. Twórcy spektaklu próbowali w ten sposób sprostać głównemu założeniu historii o Pyzie, czyli nawiązaniu do tradycji i kultury polskiej. Istotnym elementem spektakli dla naj-najmłodszych są również rekwizyty. W tym przypadku wykorzystano przedmioty, które z pomocą gry aktorskiej

¹⁷⁸ W. Wróblewska, *Dramat dla dzieci folklorem podsztyty...*, s. 213.

¹⁷⁹ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla naj-najmłodszych...*, s. 34.

mają kojarzyć się z określonym elementem wiejskiej rzeczywistości. W spektaklu *Pyza na polskich drózkach* są to na przykład:

- Dzwonki – przywołujące skojarzenia z krową.
- Poduszki z naszytym kolorowym brzuszkiem i przyczepionym do niej czerwonym dziobem – odgrywające rolę kur.
- Sznurki wrzucane na ścianę scenerii, a później zobrazowane jako gra piłką umocowaną na dwóch sznurkach – mające kojarzyć się z zajęciami.
- Miseczki, które po odwróceniu do góry dnem przypominają żaby. Odwrócone miski, przez swoje podobieństwo do matrioszki, stały się także pretekstem do zabawy z publicznością. Każda z czterech miseczek-żabek da się umieścić w większej od siebie. Wykorzystując tę specyfikę rekwizytu, aktorzy zapraszają widzów do zabawy w chowanie najmniejszej żabki pod którąś z większych. Dzieci żywo reagowały na pytania aktorów i z ochotą odgadywały, gdzie została ukryta żaba.
- Wózek dla lalek – odgrywa postać bociana, który pojawia się chwilę po zabawie w chowanego z żabą. Nóżki i kółka wózka imitują chude, bocianie nogi.

Koncentrując uwagę na folklorystycznej stronie przedstawienia można stwierdzić, że przybliża ono najmłodszym widzom kulturę i tradycję naszego kraju, wpisując się jednocześnie w kluczowe zagadnienia edukacji elementarnej. Według Jarosława Cymermana twórcy „umiejętnie dostosowują historię Januszewskiej do przyjętej konwencji, sięgając do tradycyjnego w Polsce źródła sztuki dla dzieci, jakim jest życie, kultura, zwyczaje i obrzędy polskiej wsi”¹⁸⁰. W finale aktorzy przynoszą wszystkie biorące udział w przedstawieniu zwierzątka. *Pyza na polskich drózkach* to spektakl interaktywny, więc ze sceny padają pytania retoryczne, których celem jest upewnienie się, czy mały widz zrozumiał, o czym mowa, jak na przykład:

Co to?

Woda – odpowiadają dzieci.

Co to?

Mąka!

¹⁸⁰ J. Cymerman, *Pyza po lubelsku...*

W dalszych częściach pojawiają się pytania o wyjęte z magła ubrania:

Czy to nowe?

Nie! Kolorowe!

Na końcu publiczność może wejść na scenę i układać rekwizyty w odpowiednich miejscach. Uczestnik „klasyfikuje [rekwizyty – uzup. K.W.] pod względem koloru, formy, struktury”¹⁸¹. Finał spektaklu to wspólne brawa, które aktorzy wywołują z pomocą rekwizytu bociana. Na początku na „raz, dwa”, a później już na „raz, dwa, trzy” i wreszcie udaje się usłyszeć pełny, wspólny aplauz dla wszystkich – aktorów i uczestników spektaklu.

Publiczność żywo reagowała na zadawane przez aktorów pytania. Zarówno dzieci, jak i opiekunowie mogli poczuć się podczas przedstawienia wygodnie i komfortowo. To wszystko za sprawą scenerii i dopasowania przestrzeni sali teatralnej do potrzeb maluchów. Polisensoryczny charakter przedstawienia, ograniczona i przystępna warstwa tekstowa, znane polskie rymowanki i przyśpiewki, skrócony dystans między widzem i aktorem oraz wspólna zabawa po zakończonym spektaklu¹⁸² sprawiają, że bez wątpienia *Pyzę na polskich drózkach* można zaklasyfikować jako przedsięwzięcie wpisujące się do nurtu sceny dla naj-młodszych.

O fenomenie autorskiego spektaklu Daniela Arbaczewskiego najlepiej świadczyć może jego stała obecność na afiszu „Andersena” od ponad dziesięciu lat¹⁸³. Był on prezentowany na festiwalach w Turcji (Mardin), Finlandii (Kangasala) i Ukrainie (Kijów) oraz na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ożywionej Formy „Maskarada” 2015 w Rzeszowie. Co więcej, we wrześniu 2023 roku Pyza podjęła wędrowniki po województwie lubelskim. Teatr im. Andersena wziął udział w projekcie dofinansowanym ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowego Centrum Kultury – EtnoPolska. Edycja 2023. W ramach

¹⁸¹ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce osvajania dziecka ze sztuką...*, s. 24.

¹⁸² Jak podkreślają twórcy Studia Teatralnego BLUM w Poznaniu, każdy spektakl dziecięcy składa się z trzech części. 1) Przedgra: odbywa się jeszcze w foyer przed wejściem dzieci na widownię. Postaci ze spektaklu przechadzają się wśród widzów, osvajają ich ze sobą wprowadzając w klimat przedstawienia. 2) Spektakl właściwy. 3) Zabawa po spektaklu: scena zamienia się w plac zabaw, gdzie dzieci dają upust swojej twórczej ekspresji; <https://teatr-blum.pl/Kimjestesmy> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁸³ *Pyza na polskich drózkach* znajduje się również w bieżącym repertuarze sezonu teatralnego 2024/2025.

projektu spektakl o Pyzie prezentowany był w dziesięciu miejscowościach Lubelszczyzny. Według organizatorów może być to dobre wprowadzenie najmłodszych widzów do świata teatru lalek. Jak się wydaje, tym bardziej rozwijające, że scenicznym podróżom bohaterki towarzyszyły warsztaty lalkarskie i teatralne¹⁸⁴.

2.2. Reprezentatywne cechy sceny naj-najowej na przykładzie spektaklu *Pod kolor*

Reprezentatywnym spektaklem zaliczanym do sceny naj-najowej jest *Pod kolor*, którego premiera odbyła się 12 września 2015 roku. Przedstawienie, zrealizowane w ramach sceny inicjatyw aktorskich, zostało oparte na scenariuszu, reżyserii oraz koncepcji scenograficznej Wioletty Tomicy i Daniela Arbaczewskiego. W głównych rolach wystąpili: Wioletta Tomica, Urszula Pietrzak, Daniel Arbaczewski (w tej roli również wymiennie Bogusław Byrski). Opiekę nad scenografią powierzono Iwonie Majczak. Tematem działań na scenie jest kolor i związane z nim skojarzenia, na dywanie przygotowano różnokolorowe kwadraty, a pod każdym z nich coś ciekawego. Widzowie mogą wszystkiego dotknąć, sprawdzić i ułożyć z kwadratów własną historię. Jako dodatkową pomoc dla opiekunów najmłodszych widzów „Andersena” stworzono także warsztat pedagogiczny „Poczęstuj się kolorem”, skierowany do nauczycieli przedszkoli i wychowawców. Warsztat, za który odpowiedzialny jest Dział Edukacji Teatralnej

[...] oferuje wskazówki, w jaki sposób prowadzić zajęcia z dziećmi opowiadające o świecie barw, kształtów i dźwięków. Nauczyciele poznają zabawy i ćwiczenia skoncentrowane wokół poszczególnych barw, podczas których dzieci będą poznawać otaczający ich świat za pomocą różnych zmysłów, posługiwać się kolorem, kształtem i fakturą jako symbolem i językiem komunikacji¹⁸⁵.

Pod kolor, będący kontynuacją żywo przyjętego przez Andersenowską publiczność cyklu sceny dla najmłodszych, był spektaklem interaktywnym przeznaczonym dla dzieci do lat czterech. Podobnie jak w poprzednich

¹⁸⁴ Więcej informacji na stronie internetowej Teatru im. H.Ch. Andersena: <https://teatrandersena.pl/etno-polska/pyza-na-polskich-drozkach-etnopolska/> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁸⁵ Informacje dostępne na stronie Dziennika Teatralnego: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/spektakl-dla-naj-najmlodszych.html> [dostęp: 31.08.2024].

przedstawieniach, widzowie zasiadali tuż obok sceny oraz mieli okazję podpowiadać aktorom, odpowiadać na ich pytania oraz wspólnie z nimi odkrywać to, co znajduje się pod magicznymi kwadratami. Zdaniem pedagogów już w wieku „poniemowlęcym i na granicy wieku przedszkolnego pojawiają się osiągnięcia rozwojowe, które pozwalają dziecku zbliżyć się do percepcji i rozumienia symbolicznych znaczeń niesionych za pomocą języka kina i teatru”¹⁸⁶. Kolorowe kwadraty używane w czasie spektaklu są bliskie „percepcji dziecka, które najpierw rozpoznaje to, co znajduje się w jego najbliższym otoczeniu, by następnie poszerzać percepcję i budować powiązania pomiędzy rzeczami i zjawiskami”¹⁸⁷. Poddane interakcji figury geometryczne – kwadraty – dają światło, grają muzykę, pada nad nimi deszcz lub świeci słońce. Po zakończonym przedstawieniu okazuje się, że również bilety przeznaczone dla widzów są kolorowymi kwadratami, które w finale należało dopasować do odpowiednich grup.

Ciekawych zbiegów okoliczności i możliwości skojarzeń jest więcej, począwszy od skłaniającego do refleksji tytułu spektaklu. Pod kolor, ale czego? Stroje pozostały niezobowiązujące, dzieci i ich opiekunowie przybyli na teatralny dywan bez obuwia, w samych skarpetkach i luźnych codziennych ubraniach, co dowodzi „wrażliwości scenografów na kształtowanie przestrzeni scenicznej, niezanurzone w funkcjonalności, dalekie od realistycznego pojmowanie sceny, a także bogato oddziałujące na zmysły”¹⁸⁸. Na podstawie przedstawienia *Pod kolor* można postawić tezę, że spektakle dla naj-najmłodszej publiczności charakteryzują się ubogą warstwą tekstową, stawiając na spontaniczność i interakcję z publicznością. Zabieg ten jest stosowany głównie ze względu na dostosowanie się do możliwości percepcyjnych odbiorcy. Dziecko nie potrafi „wyrazić swych myśli w mowie czy piśmie, dlatego dużo łatwiej i wdzięczniej wypowiada się za pomocą formy, obrazu, zabawy, w której na przykład kreuje jakąś postać, odgrywa rolę”¹⁸⁹. Dodajmy, że 13 września 2020 roku w Teatrze Miejskim w Gliwicach reżyser Daniel Arbaczewski ponownie realizuje spektakl *Pod kolor*, w którym scenografia staje się jeszcze bardziej przytulna i dopasowana do najmłodszych widzów. Jak można przeczytać w opisie spektaklu:

Naszą przestrzeń tworzy abstrakcyjna konstrukcja z poduszek – wielkie kolorowe łóżko, po którym można skakać, można wylegiwać się w nim, odkrywać i rozbudzać

¹⁸⁶ J. Matejczuk, *Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej...*, s. 149.

¹⁸⁷ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla najmłodszych...*, s. 33.

¹⁸⁸ Tamże, s. 35.

¹⁸⁹ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce oswojania dziecka ze sztuką...*, s. 23.

wyobraźnię do nowych przygód. Odkrywamy kolor za kolorem. Poduszkę za poduszką. Niczym w wielkim, miękkim laboratorium zabawy. A pod każdą poduszką jest sekret¹⁹⁰.

W gliwickim przedstawieniu nie tylko reżyseria jest dziełem artysty „Andersena” – scenografia i kostiumy to również praca Dariusza Panasa, który kilka lat wcześniej tworzył scenę w lubelskiej *Pyzie na polskich drózkach*.

Akcja spektaklu *Pod kolor* rozpoczyna się od pojawienia trójki aktorów, którzy radośnie przeskakują między różnokolorowymi kwadratami, odkrywając w pewnym momencie ich magiczne właściwości. Pierwszą tajemnicą okazuje się kolor czerwony, który staje się równoznaczny z uczuciem gorąca i ciepła, oraz skontrastowany z nim niebieski, czyli zimny i lodowaty odcień z palety barw. W ten sposób aktorzy nie tylko nazywają odpowiednio kolory, ale także przyporządkowują je do barw ciepłych i zimnych. Podczas balansowania między chłodnym a ciepłym elementem scenografii aktorzy wymieniają przedmioty odpowiadające tym kolorom, np. czerwony jak jarzębina, wóz strażacki, serce. Kolejną tajemnicą jest różowy pachnący kwadrat. Pachnie jak róża, jest delikatny, ma swoją tajemnicę – kryje się pod nim szkiełko z kolorowymi koralikami, które przesypywane z góry na dół szumią jak piasek zabierany przez morze. W żółtym odnalezione zostaje lustro, w którym każdy może się przejrzeć. Żółty jak cytryna, piasek nad morzem, banan oraz żartobliwe „żółte zęby”. Przy kolorze niebieskim padają porównania: niebieski jak niebo, jak woda, jak atrament, jak deszcz. Z jednego z niebieskich elementów aktor podnosi kwadrat z frędzlami imitującymi deszcz, w tle słychać dźwięki szumiących kropel. Następnie pojawia się zielony jak trawa, jak dinozaur, jak groszek. Pod tym kolorem udaje się odnaleźć mniejsze kwadraciki na sznureczkach, które aktorka zakłada na siebie, przypominając żabę i wesoło przeskakując po scenie. Towarzyszą temu również tajemnicze, ale stonowane dźwięki. W momencie, gdy na dywanie zostaje coraz mniej nieodkrytych barw, przychodzi czas na pomarańczowy. Z tego kwadratu wyskakują dwa pieski, które mają przypięte na sznureczkach łapki, a w tle słyszymy szczekanie, piszczenie i skomlenie. W międzyczasie uczestnicy porządkują odkryte już kolory i układają czerwony do czerwonego, niebieski do niebieskiego itd. Fioletowy uniesiony ku górze kryje w sobie elastyczne elementy, wyglądające niczym klatka, do której chowa się później jeden z

¹⁹⁰ Informacje dostępne na stronie internetowej Teatru Miejskiego w Gliwicach, <https://teatr.gliwice.pl/wydarzenie/pod-kolor/> [dostęp: 31.08.2024].

bohaterów przedstawienia. Ten kolor skrywa jednak więcej zagadek niż się wydaje. Po pewnym czasie do środka wskakuje kolejna postać i wspólnie zaczynają wiosłować jak na łodzi, wesoło przy tym pogwizdując. Ostatnią tajemnicą tego koloru jest samolot, który szybuje po scenie. Przy okazji samolotu zostaje wprowadzona kolorystyka pojawiająca się na sygnalizacji świetlnej – i tak na zielone samolot rusza, przy żółtym pada hasło uwaga, a przy czerwonym się zatrzymuje. Znaczenie barw w ruchu drogowym dla dziecięcej publiczności nie było nowością. Dzieci jednoznacznie odpowiadały, co należy zrobić, gdy pojawi się czerwone, pomarańczowe lub zielone światło. Finał przedstawienia to niewielki sprawdzian wiedzy dla publiczności. Okazuje się bowiem, że bilety, które każdy otrzymał przy wejściu, to również kolorowe kwadraciki wymagające dopasowania do odpowiednich barw. Dzieci wspólnymi siłami przynoszą odpowiednie kolory wywoływane na scenę przez aktorów.

Odnosząc się do koncepcji scenograficznej przedstawienia *Pod kolor*, warto zwrócić uwagę na niezobowiązujące stroje aktorów. Proste, luźne, w stonowanej szarości, mają odciągać uwagę od postaci aktorów i stanowić kontrast do wielobarwnej scenografii. Różnokolorowa szachownica stanowi centrum wydarzeń, jest głównym miejscem akcji. Umieszczone na niej zostały kolorowe kwadraty, a pod nimi ciekawe niespodzianki. Oświetlenie używane podczas przedstawienia to odcienie barw pojawiających się podczas spektaklu. Początkowo jest jasne i łagodne, ale z czasem przechodzi w ciemniejsze i bardziej tajemnicze, jak np. podczas deszczu lub w momencie pojawienia się fioletowego magicznego kwadratu z elastycznymi elementami przypominającymi kraty. Muzyka, która towarzyszyła aktorom na scenie, to bardziej imitacja różnych dźwięków niż konkretna melodia. Pojawia się śpiew ptaków, dzwoneczki, plusk wody z kałuży, szczekanie psa, gwizdek. Za większość dźwięków odpowiedzialni są aktorzy, którzy mają swoje miejsce w oddali sceny, gdzie mogą wydawać różne odgłosy. Warstwa tekstowa to interaktywna rozmowa z publicznością, co również klasyfikuje ten spektakl do określonej grupy odbiorców. Nie ma ściśle określonych zwrotów, które mają paść ze sceny. Nie ma też jasnych odpowiedzi, bo wszystko, co wydarzy się na scenie, zależy w dużej mierze od publiczności, o czym można przeczytać już w opisie przedstawienia:

Pod każdym kwadratem kryje się tajemnica, coś puka, coś dźwięczy, czasem zaszczeka, a czasem ucieknie jak zajaczek. Niektóre kwadraty rosną, żyją, przesuwiają się i świecą. Z niektórych pada deszcz, inne – przynoszą słońce.

Wszystkiego można dotknąć, sprawdzić, zbadać... i ułożyć własną historię.
Zupełnie od nowa¹⁹¹.

Publiczność składała się z niewielkiej grupy widzów, którym towarzyszyli opiekunowie. Początkowo nieśmiało i szeptem padały podpowiedzi dla aktorów, ale z czasem, wraz z rozwojem akcji, uczestnicy coraz głośniej i pewniej zaczęli brać udział w tym, co dzieje się na scenie. Jak pisali twórcy spektaklu, „teatru trzeba się uczyć niemal jak liter i czytania” i tak też ich publiczność powoli uczy się uczestniczyć i żywo reagować na padające ze sceny pytania. Interakcję i współdziałanie aktorów z widzami zawdzięczać można plastycznym obrazom oraz prostym słowom. Natomiast doskonale dobrane światło i dźwięk, sprawiają, że dzieci wsiąkają w ten magiczny świat. Przedstawienie jest spektaklem o charakterze polisensorycznym, co oznacza aktywny udział i obecność widzów na scenie, ale podczas przedsięwzięcia panują pewne zasady. To aktorzy decydują o tym, kiedy i w jaki sposób widzowie mogą im pomóc i to oni zapraszają ich na scenę. Ponadto spektakl został poprzedzony warsztatami dla nauczycieli, które poświęcone były możliwościom, jakie daje nauka kolorów. Podczas przedstawienia pojawia się wiele odniesień do codziennego życia, które maluchy już trochę znają i bacznie obserwują. W finale spektaklu widać również zadowolenie małych widzów, którzy pewni już swojej wiedzy z zakresu barw i dźwięków dopasowują kwadraty w odpowiednie miejsca. Docenieni za wspólne działanie, na końcu otrzymują brawa od aktorów, stając się aktorami widowiska.

2.3. Motywy baśniowe w spektaklu *Bucik Kopciuszka*

Według Bożeny Olszewskiej teatr z baśni „to nie tylko realny teatr opierający się na tekstach bajkowych, ale również metafora odrealnionego, lepszego świata, za którym każdy – a zwłaszcza dziecko – tęskni”¹⁹². Baśnie odgrywają w życiu młodego człowieka istotną rolę, ponieważ poruszają:

¹⁹¹ Informacja o spektaklu dostępna na stronie Teatru im. Andersena, <https://teatrandersena.pl/spektakle/pod-kolor/> [dostęp: 31.08.2024].

¹⁹² B. Olszewska, *Teatr z baśni. Bajki ludowe i literackie inscenizowane na użytek teatru szkolnego*, [w:] *Skoro i tak gram... Edukacja kulturowa poprzez teatr*, red. G. Tomaszewska, D. Szczukowski, Gdańsk 2009, s. 94.

ponadczasowe, ogólnoludzkie problemy i zagadnienia egzystencjalne (co zbliża je do twórczości ludowej), operujące metaforą i symbolem, przemawiające często poetyckim i obrazowym językiem, odwołujące się do wyobraźni dziecka poprzez ukształtowanie stylistyczne i kreację świata przedstawionego, kształcą jego wrażliwość estetyczną, otwierając na literaturę i świat wartości¹⁹³.

Nie bez przyczyny gatunek ten wykorzystywany jest w terapii „ze szczególnym zwróceniem uwagi na jego oddziaływanie refleksyjne, psychoedukacyjne i psychoterapeutyczne”¹⁹⁴. Język baśni „to język uniwersalnych symboli”¹⁹⁵. Fenomenowi tego gatunku w procesie wychowania badacze doszukują się w bliskości baśniowej magiczności, fantastyki i dziecięcej wyobraźni, wrażliwości. Jak stwierdza Małgorzata Cichoń-Piasecka, „wyrazisty podział na dobro i zło, szlachetność i niegodziwość, piękno i brzydotę, atrakcyjność bohatera, który zawsze zwycięża – to wszystko sprawia, że baśń odpowiada dziecięcym możliwościom poznawczo-emocjonalnym i przez to silnie oddziałuje na dziecko”¹⁹⁶. Kwestie problemowe są ukazywane w sposób pośredni, wyobrażeniowy, metaforyczny, co umożliwia dziecku zdobywanie umiejętności czytania symboli. Ponadto terapeutyczna funkcja baśni pomaga pokonać młodemu odbiorcy lęk separacyjny. Nieco inaczej jednak wyglądała baśń skierowana, po pierwsze, ze sceny teatralnej, po drugie – przeznaczona dla odbiorcy w wieku od kilku miesięcy do trzech lat. Twórcy takich spektakli „poddają je różnym zabiegom adaptacyjnym – skrótom i uproszczeniom, eliminują drastyczne elementy, rezygnują z pogłębiania tematów trudnych dla dziecka”¹⁹⁷.

Kolejny spektakl teatru „Andersena”, zaliczany do grupy repertuaru dla najmłodszych, to opowieść nawiązująca do znanej baśni autorstwa braci Grimm *Kopciuszek* – historii dziewczyny wykorzystywanej przez macochę, której los odmienia się dzięki małżeństwu z księciem. Wszystko staje się możliwe za sprawą zagubionego pantofelka. Kontakt z przedmiotem – konkretnie z butami – wprowadza widzów w historię Kopciuszka. Symbol, który najczęściej kojarzony jest z baśnią braci Grimm, staje się „formą kontaktu, poprzez który odbiorca poznaje rzeczywistość”¹⁹⁸. Do tej właśnie opowieści nawiązuje lubelski spektakl *Bucik Kopciuszka*, którego premiera

¹⁹³ Tamże, s. 97.

¹⁹⁴ H. Kawalla, Sz. Kawalla, *Hanna Januszewska „Pyza na polskich drózkach” – słowa, obrazy, dźwięki...*, s.21.

¹⁹⁵ M. Cichoń-Piasecka, *Baśń w kulturze, terapii i wychowaniu*, [w:] *Baśń w terapii i wychowaniu...*, s.137.

¹⁹⁶ Tamże, s.138-139.

¹⁹⁷ B. Olszewska, *Teatr z baśni...*, s. 105.

¹⁹⁸ A. Morawska-Rubczak, *Teatr lalek jako teatr dla najmłodszych...*, s. 33.

miała miejsce 13 września 2014 roku. Scenariusz i reżyseria to dzieło Katarzyny Kawalec, która jest również pedagogiem i autorką piosenek dla dzieci¹⁹⁹. Inscenizacja *Bucik Kopciuszka* potwierdza fakt, że „fabuła spektaklu skierowanego do młodego widza powinna być prosta – najlepiej jednowątkowa, przedstawiona za pomocą środków czytelnych dla niego”²⁰⁰. Scenografią i kostiumami zajęła się Arleta Puchalska, muzykę skomponował Radosław Bolewski – warto dodać, że *Bucik Kopciuszka* to jedyny spektakl w omawianym okresie sceny naj-najowej lubelskiego teatru, w którym pojawiają się pełne teksty piosenek i muzyka. Został on zrealizowany z myślą o dzieciach nieco starszych, cezurę wiekową ustalono na dwa lata. W rolach głównych wystąpili Ilona Zgiet i Bartosz Siwek. Jak czytamy w jednej z recenzji, „zadaniem tego typu spektakli jest oswojenie maluchów z przestrzenią teatru oraz ich rozwój sensoryczny poprzez aktywny udział w działaniach proponowanych na scenie przez aktorów”²⁰¹, co potwierdza polisensoryczny charakter przedstawień z nurtu dla naj-najmłodszych. Być może inspiracją do powstania spektaklu była książka *Noga w nogę* Viliama Klimacka z ilustracjami Desidera Totha – aktorzy na scenie bawią się w detektywów, tropią i szukają śladów. Przedstawienie staje się zabawą przedmiotami, szukaniem ich nowych znaczeń i funkcji. Przestrzeń sceniczna zbudowana jest z miękkich elementów, a widzowie znajdują się w centrum wydarzeń. Historia przedstawiana na scenie zostaje opowiedziana za pomocą rekwizytów – konkretnie butów męskich, damskich i dziecięcych. Lubelski spektakl „to wariacja na temat znanej wszystkim, choćby z wersji braci Grimm, historii Kopciuszka”²⁰².

Przedstawienie rozpoczyna się ustaleniem zasad panujących podczas trwania spektaklu. Wyznaczona jest magiczna linia, której nie należy przekraczać – po jednej stronie jest miejsce dla widowni, po drugiej dla aktorów. W pierwszych minutach na scenie pojawiają się tajemnicze ślady, które główna bohaterka stara się dopasować do stóp widzów, jednak są one za małe, żeby mogły to być ich ślady. Po nieudanej próbie dopasowania sprzęta je i chowa się razem z nimi do wielkiego pudła. Przed publicznością pojawia się kolejny aktor, który wcześniej tajemniczo przemykał po

¹⁹⁹ Reżyserka, aktorka, pedagog, autorka scenariuszy do spektakli i piosenek dla dzieci. Od 2020 roku jest kierownikiem literackim w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze.

²⁰⁰ J. Stanowska, *Teatr lalek jako miejsce osvajania dziecka ze sztuką...*, s. 24.

²⁰¹ „*Bucik Kopciuszka*”. *Premiera w Teatrze Andersena*, <https://lublin.naszemiasto.pl/bucik-kopciuszka-premiera-w-teatrze-andersena/ar/c13-2700016> [dostęp: 31.08.2024].

²⁰² *Lublin. „Bucik Kopciuszka” u Andersena*, 08.09.2014, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/188362/lublin-bucik-kopciuszka-u-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

scenie. Okazuje się właścicielem pozostawionych śladów, próbuje je odzyskać, ale bezskutecznie. Szuka po całej scenie, zagląda do pudełek, podnosi nawet jednego z widzów, żeby sprawdzić, czy pod nim nie zostały one ukryte. Nagle jednak ślady zostają powoli wyrzucane z pudełka i pojawiają się wśród nich również nowe – tym razem to odcisk czyjejs dłoni. Kolejnym etapem przedstawienia są buty – aktorzy odgrywają scenki za pomocą dużego męskiego buta, kobiecego pantofelka i małego dziecięcego trzewika. Tworzą szczęśliwą rodzinę, która sprawnie porusza się po scenie. Publiczność doskonale rozumie moment, w którym kobiecy pantofelek znika. Historia Kopciuszka rozpoczyna się tradycyjnie – za górami, za lasami... Na scenie pozostaje jedynie męski but i lalczka, która w rzeczywistości jest dziecięcym trzewikiem. Zamiast symbolizującego matkę kobiecego bucika pojawia się kij owinięty różową folią, który bardzo szybko i nerwowo przemyka po scenie. Widzowie nie mają wątpliwości, jaka postać kryje się pod tym przedmiotem. Nowa partnerka zabiera postać ojca i dziewczynki w miejsce, w którym powstać ma ich dom. Tak samo jak w oryginale zła macocha ma dwie niezbyt urodziwe córki, które ciągle się kłócą. Główna bohaterka zostaje oddelegowana do sprzątanania i usługiwania pozostałym mieszkańcom domu. Po jakimś czasie pojawia się ogłoszenie o balu na dworze królewskim, na który zaproszone zostały wszystkie panny. Kopciuszek również chce udać się na bal, ale nie ma odpowiedniego stroju. Problem rozwiązuje się za sprawą wróżki, która ofiaruje bohaterce magiczną suknię. Jak kończy się historia Kopciuszka, każdy z widzów wie. Na scenie jednak nie jest to takie oczywiste, opowieść ukazywana jest za pomocą butów, pudełek i lalek stworzonych z kawałka materiału. W zakończeniu dwójka aktorów z dwiema lalkami tańczą jako księżę i Kopciuszek, a w finale przymierzają pozostałe pary butów na stopy widzów.

Sceneria zbudowana jest z miękkich poduszek zlokalizowanych blisko sceny, na której ustawiono wiele pudełek po butach – małych, dużych, kolorowych i szarych. Jedne z nich posiadają wieczka, inne są na tyle duże, żeby zmieścić w środku człowieka. Kryją w sobie buty lub pacynki, którymi aktorzy będą posługiwali się w trakcie przedstawienia. Bohaterowie ubrani w luźne stroje i kolorowe skarpety wzbudzają w publiczności zaufanie i sympatię, co powoduje ich aktywność i udział w przebiegu akcji spektaklu. Muzyka to głównie piosenki śpiewane przez bohaterów na żywo. Oświetlenie bardzo stonowane, przez większość czasu jest delikatnym jasnym światłem, padającym jedynie na to, co dzieje się na scenie. Momentami jest jednak ciemne i migające, np. w chwilach, kiedy na scenie pojawia się wróżka z magiczną

sukienką lub odbywa się taniec zakochanych. Zmiana barwy światła i jego natężenia to również działania odwołujące się do możliwości percepcyjnych odbiorcy. Na tym etapie rozwoju dziecko już prawdopodobnie odczuwa zmianę pomiędzy ciemnymi, wyrazistymi barwami, a jasnymi i delikatnym odcieniami. Te ciemne kojarzyć się mogą z nocą, może strachem, z kolei jasne i delikatne z dniem, kiedy wszystko jest dobrze widoczne.

Warstwa tekstowa w przedstawieniu nie ogranicza się jedynie do informowania o stanie rzeczy czy zadawania pytań. Autorzy scenariusza starali się wprowadzić rodzaj gry językowej, polegającej na przekręcaniu podobnie brzmiących słów: Anna – wanna – panna. W treści ogłoszenia usłyszymy „wszystkie Anny...”, później „wszystkie wanny”; następuje gra słów, która ma na celu zwrócenie uwagi odbiorców i sprowokowanie ich do podpowiedzi. Widzowie pomagają w poprawnym sformułowaniu ogłoszenia, po czym aktor odczytuje, że „książę zaprasza wszystkie panny z królestwa na bal”. Dialog z publicznością pojawia się przez cały czas trwania spektaklu i buduje atmosferę zaufania i bezpieczeństwa. Dziecięca publiczność zgadza się uczestniczyć w przedstawieniu, akceptując ustalone z aktorami zasady. Z zaciekawieniem obserwuje to, co dzieje się na scenie, i żywo reaguje na pytania stawiane przez bohaterów. Wszystko jest dla nich jasne, zrozumiałe i nie trzeba tłumaczyć, kim na scenie jest męski but, a kim kij owinięty różową folią – te metafory zdają się być oczywiste. Przedstawienie wpisuje się w cykl sceny dla naj-najmłodszych za sprawą interaktywności, usunięciu granicy między widzem i aktorem oraz nienachalnej scenografii. Ponadto ważne jest uczestnictwo najmłodszych widzów w zakończeniu historii, w którym mogli dotknąć wszystkiego, co jest na scenie, oraz porozmawiać z aktorami. *Bucik Kopciuszka* odniósł sukces na deskach lubelskiego teatru, co może potwierdzać zainteresowanie widzów oraz jego wielosezonowa obecność w repertuarze „Andersena”²⁰³.

W ostatnich latach akcje artystyczno-edukacyjne w teatrze stały się oczywiste jako wydarzenia towarzyszące przedstawieniom dla młodego odbiorcy. Dużą rolę odgrywają też spotkania przed lub po spektaklach. Celowo mają one charakter

²⁰³ Jako najnowszą propozycję w ramach kontynuacji autorskiego cyklu tworzonego przez aktorów Teatru Andersena można wskazać spektakl *Na ziarnku grochu*, zrealizowany w 2023 roku przez Natalię Sacharczuk, Łukasza Staniewskiego (reżyseria) i Katarzynę Staniewską (scenografia i kostiumy). Przedstawienie, inspirowane baśnią Andersena, przeznaczone jest dla naj-najmłodszych widzów w wieku 1-5 lat.

pedagogiczno-psychologiczny, a ich główną funkcją staje się wprowadzenie lub wytłumaczenie tego, co dzieje się na scenie. Nie tylko propozycje dla maluchów opatrzone zostały warsztatami teatralnymi – coraz więcej przedstawień skierowanych do starszych dzieci i młodzieży daje możliwość skorzystania z takiej możliwości. Edukacja teatralna w ostatnim czasie przeżywa prawdziwy rozkwit, a wiele inspiracji do tego typu działań płynie również z Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Jedną z takich inicjatyw jest realizowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogólnopolski projekt „Lato w teatrze”, którego początek miał miejsce w 2008 roku. Jego celem jest popularyzowanie pedagogiki teatralnej i realizacja dwutygodniowych warsztatów artystycznych dla dzieci i młodzieży, które są „szansą na samodzielne wykorzystanie teatralnego języka, a przede wszystkim na twórcze wyrażenie siebie i zabawę teatrem”²⁰⁴. Ponadto udział w tego rodzaju projekcie daje szansę uczestnikom na twórczą aktywność teatralną oraz stwarza możliwość popularyzacji sztuki teatru poprzez poznanie swojego rodzaju *alfabetu* teatru²⁰⁵. Teatr Andersena uczestniczył w dwóch edycjach tego projektu w 2021, 2022 i 2023 roku. Warsztaty artystyczno-edukacyjne nie są nowością na lubelskiej scenie dla dzieci. Tworzenie spektakli dla naj-najmłodszych widzów to duże wyzwanie dla artystów i opiekunów, którzy muszą współpracować ze sobą i wspólnie podejmować działania, mające na celu dobro małego widza.

Przeanalizowane spektakle sceny naj-najowej w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika wskazują na spełnienie niemalże wszystkich czynników, na które należy zwrócić uwagę podczas pracy z najmłodszym widzem. Wśród nich Joanna Matejczuk wymienia m.in.:

- oddziaływanie polisensoryczne: kolory, światła, smaki, dźwięki, cisza, ruch, słowa – dziecko chłonie rzeczywistość wszystkimi zmysłami i uczy się ekspresji za pomocą wielu kanałów;
- bliskość tematyki doświadczeniom dziecka, jej związek z potrzebami dziecka – ten aspekt może być spełniony, zwłaszcza gdy pojawi się postulowana wcześniej współpraca z rodzicami, kiedy widz nie będzie nieznany i przypadkowy, kiedy

²⁰⁴ Informacje dostępna na stronie internetowej Teatru Andersena: <https://teatrandersena.pl/lato-w-teatrze/> [dostęp: 31.08.2024].

²⁰⁵ M. Wiśniewska, *Doświadczenie teatru – inspirujące działania artystyczno-edukacyjne na polskich scenach i pedagogika teatru*, [w:] *Kompetencje do prowadzenia edukacji kulturalnej*, pod red. K. Olbrycht, B. Głydy, A. Matusiak, Wrocław 2014, s. 227-236.

rodzice w świadomy sposób wybiorą przedstawienie dla dziecka (inny rodzaj przedstawienia można zaproponować czterolatki, który jest po raz pierwszy w teatrze, a inne dziecku w tym samym wieku, dla którego teatr nie jest już czymś obcym);

- powtarzalność i przewidywalność zachowań – gwarantuje dziecku bezpieczeństwo i ułatwia zrozumienie przedstawienia;
- cykliczność, kontynuacja – czyni to teatr naturalnym kontekstem dziecka, które coraz pewniej porusza się świecie rzeczywistości proponowanej mu przez teatr;
- możliwość własnej ekspresji (albo na scenie, albo później) – wracamy znowu do zadania, jakie stoi przed rodzicem lub nauczycielem przedszkolnym: przedstawienie można potraktować jako pretekst do dalszych zabaw, np.: wspólne z dzieckiem odgrywanie scen, zabawa w odtwarzanie dźwięków analogicznych do znanych z teatru, malowanie i rysowanie wrażeń po spektaklu²⁰⁶.

Idea tworzenia spektakli dla naj-najmłodszych zyskała dużą popularność wśród twórców teatru, którzy proponują coraz ciekawsze przedstawienia, angażując przy tym również rodziców lub wychowawców. Warto zwrócić uwagę na fakt znacznego rozwoju psychologii i pedagogiki dziecięcej, dostępność tego typu rozwiązań i dużo większą świadomość w ostatnich latach, które sprawiły, że nurt ten prężnie się rozwija. Mimo iż na przeszkodzie stanęła pandemia COVID-19, czego konsekwencją było czasowe zawieszenie organizacji działań opartych na bezpośrednim kontakcie aktora i widza, to zdaje się, że scena dla naj-najmłodszych ma się dobrze i nieustannie podejmuje różnorodne inicjatywy, próbując sprostać umniejszaniu jej roli względem spektakli dla dorosłych. Nurt ten zwraca również większą uwagę badaczy, powstają liczne artykuły dotyczące cech, typów, wyznaczników przedstawień dla najmłodszej grupy odbiorców. Odbywają się konferencje naukowe, dzięki którym o nurcie sceny naj-najowej staje się coraz głośniejsze. Być może powstanie kiedyś pełna monografia dotycząca tego niewątpliwego fenomenu i ciekawego zjawiska w teatrze dla dzieci.

²⁰⁶ Zob. J. Matejczuk, *Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej...*, s. 142-155.

Rozdział III

Klasyka literatury dziecięcej – wybrane realizacje

„Na klasykę literatury dziecięcej składają się dzieła, które przeszły próbę czasu i dzięki swoim walorom wciąż nie przestają zachwycać czytelników na całym świecie” – pisze Aleksandra Wieczorkiewicz, autorka najnowszego przekładu *Piotrusia Pana*²⁰⁷. Kanon ten tworzą teksty uniwersalne, kierowane do dzieci, jak i dorosłych – dla których mogą być nostalgicznym powrotem do krainy dzieciństwa, unikające natarczywej dydaktyki i łatwego moralizatorstwa, uczące samodzielnego i krytycznego myślenia, o sprawach poważnych mówiące z nutą humoru. To książki, „które budzą wrażliwość, doceniając udział fantazji w przeżywaniu rzeczywistości i włączają to, co baśniowe, oniryczne, w obręb ludzkiego doświadczenia”. Są to teksty umiejętnie zespalające światy „dziecięcości” i „dorosłości”, dowodząc, że „dziedzina wyobraźni może być zamieszkiwana zarówno przez małych, jak i dużych ludzi”²⁰⁸.

Wydawać by się mogło, że klasyka w teatrze dla dzieci doskonale „wpisuje się w utrwalony przez lata stereotyp teatru dla młodych widzów”²⁰⁹, nader często utożsamianego z infantylnym, nieskomplikowanym przekazem. W przekornym komentarzu Jarosława Cymermana stereotyp ten polega na tym, że przedstawienia adresowane do najmłodszych miały posługiwać się „łagodną stylistyką po to, by prawić pocziwe morały ukryte w odpowiednio spreparowanych baśniowych historiach”²¹⁰. Warto jednak zauważyć, że taki teatr nie funkcjonował nigdy, nawet przez pozornie prostą intencję nasuwając głębsze, nieoczywiste sensory. Zawsze był twórczym, niepowtarzalnym spotkaniem widza z aktorem oraz wizytą w ciągle zmieniającej się przestrzeni, co powodowało, że z natury stawał się nieprzewidywalny. Spektakle oparte na klasycznych baśniach dostarczają „pretekstów do podjęcia rozmów na istotne tematy”²¹¹ – bardzo często dotyczących problemów egzystencjalnych, dotyczących tajemnic istnienia, których sens nieraz łatwiej przyjąć dzieciom niż dorosłym. Dzieje się

²⁰⁷ A. Wieczorkiewicz, „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład, Lublin 2018, s. 156.

²⁰⁸ Tamże, s. 156.

²⁰⁹ J. Cymerman, *Bezpieczne niebezpieczeństwo*, „Gazeta Repertuarowa” 2013, nr 2 (9), s. 1.

²¹⁰ Tamże, s. 1.

²¹¹ Tamże, s. 1.

to wszystko pod warunkiem, że młody widz traktowany jest poważnie i z należytych mu szacunkiem, jako pełnoprawny odbiorca sztuki i uczestnik życia, o co – przypomnijmy – Arkadiusz Klucznik mocno walczy, ubolewając nad „infantylizacją teatru dla dzieci i całej sztuki dziecięcej”²¹². Teatr im. Andersena jest jednym z takich miejsc, w którym twórcy – sięgając do arcydzieł literatury dziecięcej – starają się „zmieniać przyzwyczajenia widowni bawiąc ją różnymi konwencjami (od tradycyjnego teatru lalek przez musical po teatr tańca), wchodzić w głąb opowiadanej historii, nie tyle na siłę ją uwspółcześniając, co raczej mierząc się przy jej pomocy z rzeczywistością”²¹³. Zasadą doboru repertuaru w „Andersenie” jest przemienność klasyki i propozycji zupełnie nowych, nieznanych²¹⁴. Ta klasyka literatury dziecięcej na lubelskiej scenie to w dużej mierze baśnie i bajki.

Baśń definiowana jest jako krótki utwór epicki, pełen cudowności, wątków fantastycznych, zjawisk nadnaturalnych oraz magicznych postaci. Mimo wielu zawirowań zawsze kończy się szczęśliwie, więc „daje poczucie satysfakcji, a także sprawiedliwości, jednak nie moralizuje w przeciwieństwie do innych typów bajek”²¹⁵. Baśnie, klasyfikowane jako gatunek skierowany do najmłodszych, tworzą kanon przedstawień teatralnych dla dzieci. Jest jednak wiele powodów, by traktować tę formę bardziej poważnie. Po pierwsze:

pierwotnie [...] to nie dziecko, a człowiek dorosły był adresatem baśni, co nie znaczy, że widziano cokolwiek niestosownego w dziecięcym przysłuchiwaniu się bajaniu dorosłych. Przez wiele wieków żadnej z baśni, podobnie jak żadnej z gier i zabaw, nie uznawano za zbyt infantylną dla dorosłych i nadto niebezpieczną dla dziecka²¹⁶.

Po drugie, utwory te „dotykają istotnych problemów ludzkiego życia, niekiedy bardzo głębokich egzystencjalnych kwestii”²¹⁷. Kolejną zaletą jest prostota fabuły, która porusza podstawowe tematy dotyczące ludzkiego życia. Bardzo często jest również

²¹² Zob. „Luksus bezpiecznej grozy”. *O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek...*, s. 572.

²¹³ J. Cymerman, *Bezpieczne niebezpieczeństwo...*, s. 1.

²¹⁴ M. Gnot, *Od Bestii do Pszczółki Maj*, „Polska Kurier Lubelski”, 13.09.2008, <https://e-teatr.pl/lublin-sezon-u-andersena-z-pszczolka-maja-a58292> [dostęp: 31.08.2024].

²¹⁵ A. Czyńska, *Dawno, dawno temu – baśń tradycyjna w życiu współczesnego dziecka*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 265.

²¹⁶ Tamże, s. 266.

²¹⁷ M. Obarska, *Baśnie dla dorosłych. Teatralne adaptacje na serio*, *Baśnie dla dorosłych. Teatralne adaptacje na serio | Artykuł | Culture.pl* [dostęp: 31.08.2024].

nośnikiem kultury i mitycznych schematów. Ponadto pełni funkcję terapeutyczną – „odczarowuje” to, „co może być przedmiotem lęku i grozy, tym samym oswajając [...] z trudnymi emocjami”²¹⁸. O tej funkcji pisała już w 1978 roku Izabella Osuchowska w artykule *Wykorzystanie bajek i baśni w psychoterapii dzieci i młodzieży*²¹⁹. Baśń jest również gatunkiem pedagogicznym – „najistotniejszym składnikiem kodów kulturowych, podstawowych symboli i motywów literackich, tak istotnych dla kultury duchowej ludzkości”²²⁰. Według Anny Czyńskiej słowa „baśń” używa się aktualnie w kilku różnych znaczeniach:

- jako tradycyjnej opowieści folklorystycznej o określonej formie i treści; stosuje się zamiennie z terminami: baśń/bajka ludowa, bajka magiczna;
- jako gatunku literatury budowanego na podstawie pewnych zasad (inaczej baśń literacka, artystyczna);
- w języku potocznym jako określonych, powszechnie znanych treści obecnych w kulturze, współcześnie głęboko modyfikowanych²²¹.

Mimo wielu zalet tego gatunku pojawiały się również obawy przed złą siłą fantazji, utratą rzeczywistości przez dzieci, zdecydowano odradzać opowiadania ich dzieciom poniżej dziesiątego roku życia²²². Mówiono, że eksponuje się w nich okrucieństwo, modele płciowie, kontakty z siłami nadprzyrodzonymi. W związku z tym „coraz częściej baśnie trafiają do dziecka w wersji złagodzonej lub zmodyfikowanej: poprawnej politycznie – zgodnie z dwudziestowiecznym założeniem lektura ma bawić i wychowywać”²²³. W takiej zmienionej wersji mają według badaczy wiele zalet, m.in. rozwijają wyobraźnię, dostarczają dzieciom przyjemności, prezentują pewne bardzo ogólne scenariusze przebiegu życia ludzkiego i oczekiwań społecznych, mają znaczenie dla wychowania moralnego, są istotnym elementem ogromnego dziedzictwa kulturowego i pomostem międzypokoleniowym²²⁴.

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ Zob. I. Osuchowska, *Wykorzystanie bajek i baśni w psychoterapii dzieci i młodzieży*, [w:] *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.

²²⁰ U. Chęcińska, *Baśń jest gatunkiem pedagogicznym*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 7.

²²¹ A. Czyńska, *Dawno, dawno temu...*, s. 263.

²²² Zob. tamże, s. 268.

²²³ Tamże, s. 268.

²²⁴ Zob. tamże, s. 271-272. Kwestie dotyczące zalet i wad lektury baśni omawia również Anna Nosek w artykule *Dlaczego dzieci powinny czytać baśnie, dlaczego nie powinny? (na przykładzie tekstów*

Koncentrując uwagę na klasycznych baśniach w repertuarze teatrów dla dzieci, warto wymienić kilka zmian, jakie zaszły na przełomie ostatnich lat. Zmiany dotyczą przede wszystkim sposobu postrzegania baśniowych bohaterów oraz pewnej swobody w odbiorze postaci fantastycznych, czasami przerażających. Według Małgorzaty Konsek „inaczej magiczne istoty wyobrażali sobie nasi przodkowie, inaczej my i – jak się okazuje – inaczej nasze dzieci”²²⁵. Postaci fantastyczne zostały uwspółcześnione w odniesieniu do aktualnych problemów i młodego odbiorcy, dlatego też „nowoczesna baśń posługuje się nowymi figurami tradycyjnych postaci magicznych”²²⁶. Przeobrażeniom uległy również funkcje, cechy i zwyczaje baśniowych bohaterów, które różnią się od tych tradycyjnie im przypisywanych. Wszystko to sprawiło, że „widoczna jest tendencja do osławiania wizerunku pradawnych stworzeń, czyli zmiana w zakresie wartościowania fikcyjnych bohaterów”²²⁷. Charakterystyczną cechą baśni jest przesłanie, pewny wymiar aksjologiczny, który jest z założenia główną funkcją i przekazem opowiadanej historii. We współczesnym teatrze dla dzieci „odbywa się [to – uzup. K.W.] raczej na zasadzie przemycania w przedstawieniu pozytywnych wartości i postaw, wykorzystując do tego najnowsze osiągnięcia techniki, niż na ciągłym moralizowaniu i grożeniu palcem”²²⁸. Twórcy spektakli opartych na baśniach podobnie jak ich miłośnicy „będą sięgać do zadanych w dzieciństwie obrazów, gestów i doznań, w przekonaniu, że istota człowieczeństwa odnajduje najpełniejszy wyraz w dziecku i dzieciństwie”²²⁹.

Klasyczną pozycję repertuarową dla dzieci stanowią również bajki, które od zawsze miały miejsce niezastąpione w procesie wychowania. Ich realizacje należy jednak uwspółcześnić i dostosować do dzisiejszego widza. Termin *bajka* „jest kłopotliwy, stosuje się go bowiem do opowiadań bardzo różnych i pochodzeniem, i charakterem”²³⁰. Według *Słownika języka polskiego* jest to: „1) opowiadanie o treści fantastycznej, zmyślonej lub osnutej na podaniach, legendach historycznych i ludowych; 2) wymysł, plotka, kłamstwo; 3) utwór epicko-dydaktyczny, przeważnie wierszowany, niewielkich rozmiarów, o zabarwieniu satyrycznym, w którym

poradnikowych z międzywojnia), [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 283-292.

²²⁵ M. Konsek, *Postaci fantastyczne w nowoczesnej baśni dla dzieci*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, red. K. Tałuc, t. 5, Katowice 2017, s. 168.

²²⁶ Tamże, s. 189.

²²⁷ Tamże, s. 190.

²²⁸ G. Słupczyńska, *Teatr lalek i dziecko*, Lublin 2011, s. 77.

²²⁹ U. Chęcińska, *Baśń jest gatunkiem pedagogicznym...*, s. 8.

²³⁰ J. Krzyżanowski, *Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci...*, [w:] *Baśń i dziecko...*, s. 22.

antropomorfizacja zwierząt lub przedmiotów martwych służy do zilustrowania jakiejś tendencji moralizatorskiej²³¹. Zaliczane do literatury dziecięcej, utwory tego gatunku odznaczają się „odpowiednią dla dziecka, pełną emocji tematyką, wzmoczoną obrazowością i prostym językiem”²³². Określana jako jeden z podstawowych gatunków literatury dydaktycznej, bajka porusza tematy uniwersalne, opisuje charaktery i postawy, wyraża pewien rodzaj prawdy ogólnej, dotyczącej doświadczeń ludzkich. Stefan Woźniakowski w książce *Antologia bajki polskiej* pisze, że bajka to „wszelkiego rodzaju przeciwieństwo prawdy, fałszywa informacja, a także kłamstwo, plotka, zmyślenie”²³³. Jako gatunek posiada funkcję wychowawczą, ponieważ „oddziałuje na dziecko w sposób emocjonalny jeszcze wcześniej niż jest ono w stanie zrozumieć jej symbolikę”²³⁴. Istotnym w określeniu funkcji bajek staje się dokonanie podziału na różne kategorie, według Amantiusa Akimjaka z Uniwersytetu Katolickiego w Ružomberku na Słowacji są to:

- bajki ludowe,
- bajki autorskie,
- demonologiczne, o straszylach i czartach,
- fantastyczne lub realistyczne,
- przygodowe,
- humorystyczne, satyryczne,
- irrealistyczne,
- legendarne,
- nowelistyczne,
- zwierzęce lub inne²³⁵.

Taki podział daje możliwość dopasowania wartości do typów bajki, np. bajki ludowe mogą przemycać tradycje i obyczaje, bajki przygodowe pokazywać wartości, jakimi są odwaga, cierpliwość, bajki legendarne mogą kształtować wartości

²³¹ Zob. *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/bajka;5411101.html> [dostęp: 31.08.2024].

²³² A. Baluch, *Co warto wiedzieć o literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 13.

²³³ S. Woźniakowski, *Antologia bajki polskiej*, Wrocław 1982, s. 34.

²³⁴ A. Akimjak, *Bajka w wychowaniu i terapii*, [w:] *Baśń w terapii i wychowaniu...*, s. 159.

²³⁵ Tamże, s. 159.

patriotyczne w młodym odbiorcy itd. Drugą ważną funkcją, jaką pełnią bajki, jest funkcja terapeutyczna, ujawniająca się w tym, że „dziecko napotyka różne problemy, a bajka przez identyfikowanie się dziecka z różnymi bohaterami – może pomóc mu rozwiązać te problemy”²³⁶. Ważny dla celów wychowawczo-terapeutycznych jest moment, „kiedy treść i sens uzupełniony zostaje przez obraz, dźwięk, ewentualnie dzieci mogą postrzegać pewne rzeczy przez dotyk i smak”²³⁷.

Baśnie i bajki na scenach całego świata stanowią znaczącą część repertuaru teatrów lalkowych. Ich historia związana jest ściśle z historią teatru dziecięcego, były to przecież jedne z pierwszych spektakli przygotowywanych dla małego widza. Co ciekawe, wielu twórców „nie tworzy z myślą o teatrze lalek, lecz raczej – aktorskim teatrze młodego widza”²³⁸. Według Haliny Waszkiel „znakomita większość polskich dramaturgów piszących dla teatru lalek sięga po wątki i schematy baśniowe, przetwarzając je na setki sposobów”²³⁹. Warto zauważyć zgodność między założeniami teatru dla najmłodszych a bajkami, które wpisują się w nurt nauki poprzez zabawę. W Polsce istnieje wiele teatrów prowadzących działalność dla dzieci, stawiających przede wszystkim na klasyczne bajki lub ich intertekstualne odpowiedniki. W wielu teatrach „dominują adaptacje klasyki baśniowej – Perrault, braci Grimm, Andersena, *Baśń 1001 nocy*, olbrzymich zasobów baśni regionalnych, ludowych, etnicznych – od eskimoskich po afrykańskie”²⁴⁰. Nie inaczej jest na scenie lubelskiej, której mocną stroną są zaliczane do klasyki bajki i baśnie, reinterpretowane w oryginalnych ujęciach twórców teatru. W okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika do tej kategorii zaliczyć można wiele spektakli tworzących żelazny repertuar teatru dla dzieci, w szczególności oparte na baśniach autorstwa Hansa Christiana Andersena. Jak przystało na scenę noszącą imię duńskiego pisarza, jego twórczość prezentowano w stałej ofercie repertuarowej, na którą złożyło się siedem premierowych inscenizacji:

- *Dzikie łabędzie*, reż. Jerzy Bielunas (2008),
- *Pasterka i kominiarczyk*, reż. Daniel Arbaczewski (2010),
- *Kalosze szczęścia*, reż. Ewa Piotrowska (2011),
- *Mała syrenka*, reż. Ilona Zgiet (2011),

²³⁶ Tamże, s. 161.

²³⁷ Tamże, s. 160.

²³⁸ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 135.

²³⁹ Tamże, s. 119.

²⁴⁰ Tamże, s. 119.

- *Królowa Śniegu*, reż. Katarzyna Aleksander-Kmieć (2011),
- *Latający kufer*, reż. Arkadiusz Klucznik (2013),
- *Calineczka*, reż. Przemysław Jaszczak (2013).

Tradycyjny kanon baśniowy dopełniają współczesne adaptacje takich „klasyków”, jak *Kopciuszek* (2007) – również w „najnowej” wariacji *Bucik Kopciuszka* (2014), *Piękna i Bestia* (2008), *Jaś i Małgosia* (2010), *Śpiąca królewna* (2012) czy *Czerwony kapturek* (2012).

W repertuarze pojawiają się także spektakle oparte na dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych arcydziełach światowej literatury dziecięcej, między innymi:

- *Piotruś Pan* Jamesa Matthew Barriego, reż. Arkadiusz Klucznik (2008),
- *Muminki* Tove Jansson, reż. Jerzy Jan Połowski (2014),
- *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carolla, reż. Jack Timmermans (2015).

Stałe miejsce na afiszu „Andersena” zajmuje również polska klasyka utworów dla dzieci, na przykład:

- *Król Maciuś I* Janusza Korczaka, reż. Dariusz Wiktorowicz (2010),
- Jana Wilkowskiego *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia, Tymoteusz i Psiuńcio, Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia*, reż. Arkadiusz Klucznik (2011-2013),
- *Pyza na polskich drózkach*, reż. Daniel Arbaczewski (2013),
- *Baśń o zaklętym kaczorze* Marii Kann, reż. Konrad Szachnowski (2014),
- *Proszę słonia* Ludwika Jerzego Kerna, reż. Arkadiusz Klucznik (2015),
- *Pchła Szachrajka* Jana Brzechwy, reż. Marek Ciunel (2016).

Każdy z tych spektakli, w większości przeznaczonych dla dzieci od około 5-6 roku życia, został zrealizowany w nieoczywisty sposób – zaczynając od twórców (współpraca międzynarodowa, ale i lokalna – w środowisku lubelskim), poprzez formę (musical, teatr tańca, teatr cieni, teatr ruchu, teatr lalkowy) czy scenografię, a na warstwie słownej i szerszym przekazie kończąc (spektakle o podwójnej warstwie znaczeniowej – dla dzieci i dla dorosłych). W tym rozdziale szczegółowo opiszę jedynie

wybrane realizacje oparte na klasyce literatury dziecięcej, mając na celu prezentację różnorodności utworów i konwencji teatralnych. Jako pierwsza pojawi się musicalowa adaptacja *Piotrusia Pana*. Następnie scharakteryzuję spektakle oparte na formie ruchowo-gestycznej – na przykładzie *Królowej Śniegu* (teatr tańca) oraz *Alicji w krainie czarów* (teatr ruchu). Pojawi się również opis realizacji przedstawienia o podwójnej warstwie znaczeniowej – *Jaś i Małgosia*. Dodatkowo wspomnę o adaptacji scenicznej baśni Andersena *Latający kufel*, która jest wynikiem współpracy polsko-tureckiej. Na koniec przybliżę wybrane spektakle oparte na rodzimej klasyce dziecięcej – jako egzemplifikacja posłużę popularny cykl o Tymoteuszu.

3.1. Adaptacja musicalowa *Piotrusia Pana*

Adaptacje musicalowe utworów literackich stanowią najbardziej współczesną formę popularyzacji literatury dla dzieci, chociaż tak naprawdę nową formą już nie są. Ich swoisty renesans nastąpił w latach 90-tych ubiegłego stulecia, gdy działania na wielką skalę rozpoczął koncern Disneya. Od tamtego czasu na rynku przemysłu musicalowego zaczęły się pojawiać liczne produkcje megamusicalowe, w których „spektakl jest tylko jednym z kilku produktów oferowanych w pakiecie teatralnego wieczoru, obok m.in. gadżetów, przekąsek, kolacji w pobliskiej restauracji itp.”²⁴¹. Wśród przykładów wymienić należy widowisko *The Lion King* (1997) z fabułą wzorowaną na *Hamlecie*, ale przeniesioną na bohaterów dziecięcych i ukazaną w świecie zwierząt. Kolejnym typowym przykładem tej formy jest *Tarzan* (2006) w nieco zinfantylizowanej wersji powieści Edgara Burroughsa. Zabieg wprowadzenia postaci dziecięcych do musicalu zdaje się mieć dwie funkcje. Po pierwsze, łagodzi konflikty, nieco je umniejszając. Po drugie, pomaga twórcom sterować emocjami widzów i narzucać im pewien przekaz. Nie bez znaczenia jest też wprowadzenie bohatera, który sam zmagą się ze złem tego świata. Z łatwością można zauważyć, że dzieci pojawiające się w musicalu to „sieroty lub półsieroty, a czasem również po prostu dzieci wyobcowane, źle odnajdujące się w otaczającym je nieprzyjaznym świecie”²⁴². Bywa i tak, że najmłodszy bohaterowie ukazani są symbolicznie jako dzieci osamotnione,

²⁴¹ J. Mikołajczyk, *Czy można nie płakać na „Matyldzie”?*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży...*, s. 119.

²⁴² Tamże, s. 120.

których „los nie pozwala widzom pozostać obojętnymi, co zostaje wzmocnione siłą dziecięcego śpiewu i performatywną energią emanującą z ich wzruszająco perfekcyjnych występów”²⁴³. Zabiegi te są zamierzonym działaniem twórców i często świadczą o talentach psychologiczno-społecznych, które wpływają na umiejętność manipulowania publicznością wedle własnych zasad. Poza nieco instrumentalnym wykorzystaniem dziecięcego bohatera skuteczność musicalu jako formy „wynika z faktu, że musical to gatunek teatralno-muzyczny, należący do kultury popularnej i masowej”²⁴⁴, co z kolei powoduje dużą komercyjność podejmowanych przedsięwzięć, bardzo często silnie promowanych w środkach masowego przekazu i nierzadko głośno komentowanych. Musicales stają się przedmiotem dyskusji na temat tego, jak uczyć i czego uczyć najmłodszych, a musicalowe adaptacje lektur bywają obecnie jedyną opcją zapoznania uczniów z utworem literackim, zresztą według nich bardzo atrakcyjną.

Należy jednak zgodzić się z Witoldem Jakubowskim, że „kultura popularna przestaje być postrzegana jako «Pan Hyde» przestrzeni kulturowej, ale jako ważny obszar edukacji nieformalnej”²⁴⁵. W tym rozumieniu kultura to wszystko to, co zawiera opis naszego świata, wzorów zachowań, ról społecznych. Na temat pedagogiki kultury popularnej wypowiada się również Joanna Anioł pisząc, że jest to obszar, który „wciąż stanowi «aktywną materię» refleksji i poszukiwań badawczych”²⁴⁶, doszukując się powodów w dynamice popkultury i edukacji oraz powszechnie znanym sceptycznym podejściem do „edukacyjnego potencjału kultury popularnej”²⁴⁷. W nurt ten wpisują się także liczne adaptacje filmowe utworów literackich, których nie sposób wymienić. Bardzo często będą to też przedstawienia w formie musicali, ponieważ właśnie te formy powodują, że odbiorca najlepiej zapamiętuje to, co zobaczył na scenie. Według Marka Bielackiego musical to:

[...] współczesna forma dramatu muzycznego i muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowana na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych i stanowi połączenie elementów struktur muzyczno-teatralnych występujących wcześniej w

²⁴³ Tamże, s. 123.

²⁴⁴ A. Uljasz, *Musical jako nowoczesna forma popularyzacji literatury. Adaptacje musicalowe utworów literackich w polskich teatrach*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2019, nr 1, s. 93, <https://apcz.umk.pl/TSB/article/view/TSB.2019.005> [dostęp: 31.08.2024].

²⁴⁵ W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, pod red. W. Jakubowskiego, Kraków 2016, s.10. (9-11).

²⁴⁶ J. Anioł, „Gorsza” i „lepsza” popkultura. „O kłopotliwych” obszarach kultury popularnej w perspektywie pedagogiki krytycznej, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań...*, s. 97.

²⁴⁷ Tamże, s. 97.

Europie (opera, opera balladowa, wodewil, melodramat, variété, operetka, music-hall, rewia) oraz w Ameryce Północnej (minstrel show, extravaganza, komedia muzyczna) – z muzyką rozrywkową i jazzową²⁴⁸.

Jak stwierdza Joanna Maleszyńska, forma ta od początków swojego istnienia wykazuje „skłonność do posiłkowania się wielką literaturą”²⁴⁹. Podobnie o twórcach musicalowych pisał Antoni Marianowicz twierdząc, że prawie zawsze wykorzystują „gotowy materiał literacki”²⁵⁰. Oczywiście zatem stają się funkcje adaptacji musicalowych, niezależnie od tego, czy są to adaptacje filmowe, muzyczne lub teatralne, wszystkie mają na celu popularyzację literatury i najczęściej łączą się ze zjawiskiem intertekstualności, o której pisał Sławomir Świontek²⁵¹. O funkcji edukacyjno-popularyzacyjnej musicali pisze także Adrian Uljasz:

Artyści musicalowi ułatwiają młodym odbiorcom zrozumienie i zaktualizowanie w umyśle intelektualnych „wyglądów” obiektów, ludzi i zjawisk, prezentowanych przez pisarzy. Jest to skuteczne pod warunkiem wysokiego poziomu artystycznego, komunikatywności przekazu teatralnego oraz szacunku autorów i realizatorów musicali dla kontekstu kulturowego epoki, ukazywanej w utworze i tej, w której powstał pierwowzór literacki²⁵².

Na temat musicalu jako formy sztuki widowiskowej wypowiada się wielu badaczy. Powstały liczne monografie i artykuły charakteryzujące i określające funkcjonalność tego gatunku. Nieco inaczej ma się sprawa z opracowaniami dotyczącymi musicali według klasycznej literatury dla dzieci i młodzieży, ponieważ, jak stwierdza Uljasz, „mają duży zasięg [...] są grane nie tylko przez zespoły dramatyczne, musicalowe, operetkowo-musicalowe i operowe, ale także na scenach lalkowych”²⁵³.

Bardzo popularnym sposobem wykorzystania klasyki literatury dziecięcej na teatralnej scenie są musicalowe adaptacje znanych wątków baśniowych i bajkowych. Musicałem będzie m.in. spektakl o *Przygodach Pszczółki Mai* zrealizowany w lubelskim „Andersenie”, który jako pierwszy w Europie zdobył prawa do

²⁴⁸ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s. 7.

²⁴⁹ J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013, s. 193.

²⁵⁰ A. Marianowicz, współpraca J. Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979, s. 6.

²⁵¹ Zob. S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr*, Warszawa 1999, s. 12.

²⁵² A. Uljasz, *Musical jako nowoczesna forma popularyzacji literatury...*, s. 117.

²⁵³ Tamże, s. 97.

wykorzystania tej postaci na scenie, proponując coś całkiem innego niż znane nam dobranocki²⁵⁴. W tym nurcie bardzo dobrze odnalazł się również wykreowany przez szkockiego powieściopisarza i dramaturga Jamesa Matthew Barriego *Piotruś Pan*, który stał się atrakcyjnym materiałem do adaptowania go w przeróżnych formach. Jak pisze Monika Adamczyk: „Angielska literatura dziecięca zdobyła sobie tak wielki rozgłos na świecie, że często przypisuje się jej cechy wręcz gatunkowe, a nie narodowościowe”²⁵⁵. Epokę „złotego wieku” literatury dziecięcej, przypadającego na drugą połowę i początek XX wieku, w której ogromny udział mają teksty anglojęzyczne (bo powstające również w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Australii), znaczą takie nazwiska, jak Lucy Maud Montgomery, Frances Hodgson Burnett, Lewis Carroll, Allan Alexander Milne, Rudyard Kipling, Mark Twain czy James Matthew Barry. To autorzy książek, na których wychowują się kolejne pokolenia czytelników na całym świecie, spopularyzowanych przez niezliczone ekranizacje, inscenizacje i słuchowiska.

Gdy mówimy „angielska literatura dziecięca” myślimy zwykle o książkach, które czytają chętnie również dorośli, książkach pełnych fantazji, humoru i absurdu, niezwykłego przeplatania się rzeczywistości z baśnią, książkach pozbawionych natrętnego dydaktyzmu, często wykpiwających wszelkie zapędy moralizatorskie. Są to utwory dla dzieci i dorosłych, w których dzieci zachowują się bardzo dorośle, dorośli są nieco dziecinni, i w których wszystko jest możliwe, choć magia bierze swój początek w miejscach bardzo zwyczajnych [...]”²⁵⁶.

Przygody Piotrusia Pana autorstwa Barriego, które do rąk polskich czytelników trafiły w 1913 roku w pierwszym tłumaczeniu Zofii Rogoszówny, niewątpliwie należą do trzonu wspomnianego kanonu dziecięcych arcydzieł łączących świat dzieciństwa i dorosłości. Fenomen opowieści o Piotrusiu Panie współtworzą nowsze przekłady (w tym uznawane za kanoniczne tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego)²⁵⁷ oraz liczne

²⁵⁴ Zob. M. Gnot, *Od Bestii do Pszczółki Mai*, „Polska Kurier Lubelski”, 13.09.2008, <https://e-teatr.pl/lublin-sezon-u-andersena-z-pszczolka-maja-a58292> [dostęp: 31.08.2024]. Japoński animowany serial zrealizowany w 1975 roku na motywach książki W. Bonselsa (wyd. 1912) cieszył się powodzeniem na całym świecie, w Polsce po raz pierwszy był emitowany w l. 1979-1982. W 2012 roku powstała francusko-niemiecka nowa wersja przygód pszczółki z wykorzystaniem techniki 3D.

²⁵⁵ M. Adamczyk, *O książkach dla dzieci i dorosłych*, „Akcent” 1984, nr 4, s. 17.

²⁵⁶ Tamże, s. 17.

²⁵⁷ Zob. A. Pantuchowicz, „Nibylandie”: Nibyprzekłady „Piotrusia Pana”?, „Rocznik Przekładoznawczy” 2009, nr 5, <https://apcz.umk.pl/RP/article/view/RP.2009.011/906> [dostęp: 31.08.2024]. Autorka podejmuje refleksję dotyczącą dwóch polskich przekładów powieści *Peter and Wendy* Barriego - Macieja Słomczyńskiego *Piotruś Pan* (1958), który bez mała pół wieku zajmował niczym niezagrożoną pozycję w polskim kanonie literatury dziecięcej, oraz Michała Rusinka *Piotruś Pan i Wendy* (2006), które prowokuje do uwag porównawczych w kontekście zmian kulturowych.

adaptacje teatralne i radiowe, które cieszą się niesłabnącą popularnością, o czym może świadczyć ponad dwadzieścia realizacji na mapie polskich teatrów dla młodych widzów tylko po roku 2000. Wśród nich tytułem przykładu warto odnotować inscenizacje *Piotrusia Pana* w rewolucyjnej dla musicalu technologii 3D, z choreograficznym rozmachem realizowane przez Janusza Józefowicza na deskach kilku scen (Teatru Muzycznego „Roma” w Warszawie, 2010, Studio Buffo, 2015, Teatru Muzycznego w Gdyni, 2016). W 2012 roku w Teatrze Capitol pojawił się spektakl w reżyserii Jerzego Jana Połońskiego, w którym za adaptację tekstu odpowiedzialny był Arkadiusz Klucznik. Ciekawą propozycją był również *Piotruś Pan i Jakub Hak* tłumaczony na Polski Język Migowy, który przygotowali twórcy Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (2020). Jedną z ostatnich realizacji jest *Piotruś Pan i Wendy* wystawiony w stołecznym Teatrze Baj w 2022 roku (reż. Bartosz Kurowski). Aktualnie spektakl na podstawie powieści Barriego wystawia m.in. Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie²⁵⁸. Nawet ten bardzo wybiórczy przegląd pokazuje, że klasyczne bajki i baśnie na stałe wpisują się nie tylko w repertuary teatrów lalkowych i dziecięcych oraz stanowią bardzo wdzięczny materiał do tworzenia nowych interpretacji dobrze znanych historii. Trudno byłoby znaleźć scenę z repertuarem dedykowanym dzieciom bez co najmniej jednej inscenizacji *Piotrusia Pana* w jej historii. Nie inaczej jest w Lublinie – na scenie przy ul. Dominikańskiej gościł on w 1995 roku w reżyserii Zdzisława Reja, a w roku 2008 wprowadził go Arkadiusz Klucznik²⁵⁹. Był to pierwszy spektakl wyreżyserowany przez nowego dyrektora Teatru im. Andersena (premiera 14 czerwca 2008), który rok wcześniej wystawił *Piotrusia Pana* w łódzkim Teatrze Lalek „Arlekin” (premiera 2 czerwca 2007), ale „tamta inscenizacja miała inną formułę”²⁶⁰.

Według reżysera/dyrektora miał być to spektakl komercyjny i bardzo widowiskowy²⁶¹. W recenzjach pisano, że była to nietypowa, musicalowa produkcja, która skupiała uwagę na istotnych wartościach: przyjaźni, odpowiedzialności za siebie i

²⁵⁸ Zob. pełny wykaz premier, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/1887/piotrus-pan> [dostęp: 31.08.2024].

²⁵⁹ Ciekawostką jest, że w obu obsadach aktorskich pojawili się Jacek Dragun, Roma Drozdówna oraz Ilona Zgiet, która w pierwszej wersji kreowała tytułową rolę Piotrusia.

²⁶⁰ E. Stoch, *Teatr młodego widza i jego repertuar (na przykładzie lubelskich propozycji teatralnych)*, [w:] *Skoro i tak gram...*, s. 115.

²⁶¹ Zob. A. Molik, *Lublin. „Piotruś Pan” u Andersena*, „Kurier Lubelski online”, 10.06.2008, <https://e-teatr.pl/lublin-piotrus-pan-u-andersena-a55389> [dostęp: 31.08.2024].

innych, ostrożności, czujności wobec nowo poznanych²⁶². Scenografię wykreowaną przez Marię Balcerek opisywano jako „przestrzeń wykorzystaną scenograficznie do ostatniego metra – barwna, powabna, czarodziejska”²⁶³, z pewnością przyciągała widzów. Zdaje się to sensownym zabiegiem, biorąc pod uwagę fakt, że „przestrzenie przedstawione w baśniach europejskich [...] tworzą szeroki wachlarz miejsc wybranych, do których warto podążać”²⁶⁴ – takim pożądanym miejscem ma być przecież Nibylandia. Przedstawienie zostało skierowane do publiczności od lat pięciu, mimo to dorośli również mogli poczuć się zainteresowani opowieścią z drugim dnem. Historia małego chłopca poddana została nowej interpretacji, w której reżyser „wykorzystał chyba wszystkie możliwości, jakie daje współczesny teatr, nie gubiąc przy tym lekko staroświeckiego wdzięku sztuki”²⁶⁵. Przedstawienie spotkało się z wieloma pozytywnymi komentarzami oraz zostało docenione przez lubelskich widzów. Pisano m.in., że publiczność była „[...] atakowana wrażeniami totalnie ze wszystkich stron, nawet z góry. Wspaniałe, odlotowe kostiumy, jakich ten teatr jeszcze nie widział”²⁶⁶. Świadczy to o niewątpliwym sukcesie twórców „Andersena”, ale również o tym, że dobrze znana klasyka w ciekawej, nowej interpretacji zawsze się obroni. Nie dziwi zatem fakt, że gdy po zagranii blisko setki spektakli tytuł zdjęto z afisza, to już po dziesięciomiesięcznej przerwie powrócił w odświeżonej wersji do repertuaru. Według krytyków był to:

[...] spektakl nie o chłopcu-dziecku, a o chłopaku *prawie mężczyźnie*, który nie jest nigdy-nie-dorastającym dzieckiem, a facetem, który nie zgadza się na *statusiowanie*, na fotel, na kolorowy telewizor przed nim, gazetę przed oczami i takie *scodziennienie*²⁶⁷.

²⁶² Recenzje dotyczące spektaklu można znaleźć na stronach internetowych, np.

<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/41954/piotrus-pan> [dostęp: 31.08.2024].

²⁶³ A. Molik, *Piękny Piotruś*, „Polska Kurier Lubelski” 2008, nr 139,

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56794/piekny-piotrus> [dostęp: 30.08.2024].

²⁶⁴ A. Baluch, *Co warto wiedzieć o literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 21-22.

²⁶⁵ T. Dras, *Ostatni Piotruś Pan*, „Polska Kurier Lubelski” 2009, nr 67,

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/69420/lublin-piotrus-pan-schodzi-z-afisza-teatru-im-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

²⁶⁶ A. Molik, *Piękny Piotruś...*

²⁶⁷ A. Wojciechowska, *Powrót do Nibylandii*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2010, nr 6,

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/85696/lublin-piotrus-pan-wraca-na-afisz-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

Organizacja przestrzeni teatralnej opierała się na odrzuceniu granicy między sceną a widownią (jej przełamywanie to typowy zabieg w teatrze dla dzieci), „w znacznej części spektakl dzieje się wśród widzów, którzy na wyciągnięcie ręki lub głowy mają piratów, ucieczki Piotrusia i niemalże mogą dotknąć każdego z bohaterów”²⁶⁸. Ponadto pojawiają się licznie klasyczne lalki – marionetki, kukły i nieczęsto spotykane na naszej scenie jawajki, co dało możliwość płynnego przejścia z planu żywego na plan lalkowy. Na uwagę zasługuje także muzyka skomponowana przez Dariusza Czajkowskiego i Michała Kowalczyka, która podkreśliła atmosferę grozy w scenach z piratami, a w międzyczasie pojawiały się „wpadające w ucho, melodyjne piosenki”²⁶⁹. To dzięki nim spektakl został tak dobrze zapamiętany przez publiczność, a także wzbudzał pozytywne skojarzenia z magicznym, dziecięcym światem. Udział w spektaklu stawał się dla wielu małych widzów żywym uczestnictwem w świecie Piotrusia Pana. Dużą w tym była zasługa kostiumów i charakterystyki – aktorzy przebrani byli w wielobarwne stroje, efektowne peruki, a charakterystyka sprawiła, że publiczność nie mogła rozpoznać nawet dobrze znanych artystów Teatru Andersena. W recenzji czytamy:

[...] autorka scenografii i kostiumów Maria Balcerek jest obdarzona niczym nieskrępowaną, można powiedzieć dziecięcą inwencją plastyczną, a przy tym jej pracę charakteryzuje pioruńska dbałość o szczegół. Rozsuwane, „japońskie” drzwi potrzebne do otwierającego przedstawienie wyjścia rodziców Wendy na jakieś przyjęcie, zaraz osłaniają głębię pudełka sceny z pochyłą – co za chwilę się okaże ważne przy scenach lalkowych, bo spełni rolę parawanu – podłogą. Dziób okrętu piratów przebijający tylną ścianę widowni zdobi typowa dla żaglowców z epoki wysp skarbów rzeźba syreny. Ściany i sufit nad widzami chwilami rozświetlają spadające na nich gwiazdy. Wkroczenie piratów zaznacza opadnięcie kurtynki w formie korsarskiej flagi z czaszką i skrzyżowanymi piszczelami²⁷⁰.

Spektakl zrealizowany w musicalowym stylu przygotowany został z założeniem przenikania się świata realnego z fantastycznym, co udało się osiągnąć poprzez „grę” scenografii, interakcję lalek i aktorów. Grzegorz Józefczuk stwierdził, że:

²⁶⁸ Tamże.

²⁶⁹ A. Molik, *Piękny Piotruś...*

²⁷⁰ Tamże.

Teatr Andersena wystawił *Piotrusia Pana* w wersji niezwykle wizualnej, udanie mieszając to, co realne, z tym, co bajkowe. Spektakl zrealizowano doprawdy z rozmachem w musicalowym stylu, z wielką dbałością o efekty wizualne, grę świateł, kostiumy [...]. Akcja przenosiła się w różne miejsca sali, a jej tempo i nastrój zmieniały się zależnie od tego, czy grano lalkami, czy żywym planem²⁷¹.

Ciekawym posunięciem zdaje się obsadzenie w głównych rolach Piotrusia i Wendy dwojga kilkulatków z castingu²⁷², którzy wnieśli w przedstawienie powiew dziecięcej naturalności, pozwalając uwierzyć widzom, poprzez łatwiejsze utożsamienie się z bohaterami i ich światem, że naprawdę znajdują się w bajkowej rzeczywistości Piotrusia.

„Figura osamotnionego dziecka skontrastowanego z nieprzyjaznym społeczeństwem [według Jacka Mikołajczyka – uzup. K.W] staje się wygodnym narzędziem wzmacniania ukrytego politycznego przekazu muzyczno-teatralnego dzieła”²⁷³. Spektakle z dziecięcym udziałem, nazywane przez badacza „musicałem sierocym” dzielą się na dwa typy – te, w których temat dziecięcy stanowi jedynie wątek, oraz te, które są poświęcone w całości dzieciom. Bardzo często można dostrzec to w samym tytule, nie inaczej jest w przypadku lubelskiego Piotrusia.

Lalki głównych postaci animowane były przez zawodowych aktorów. Były one uzupełnieniem aktorskiej gry, ale także – zgodnie z zasadą przenikania się wielu płaszczyzn w „Andersenie” – stanowiły przejście między sceną tradycyjną a sceną lalkową. Jak przyznał sam Klucznik, „jest to największa realizacja w mojej karierze”²⁷⁴. Według dyrektora-reżysera jest to także przedstawienie, które można opisać określeniem *around*, czyli „dookoła”, co oznacza, że „widz jest uczestnikiem tego, co dzieje się wokół niego”²⁷⁵. Jak czytamy w opisie spektaklu – „obfituje w dynamiczne sceny pojedynków i akcji, w której widz uczestniczy jakby był w samej jej środku”²⁷⁶. Wszystkie elementy wykorzystane w lubelskim *Piotrusiu Panu* świadczą o niezwykle

²⁷¹ G. Józefczuk, *Maly chłopiec z dużą szpadą*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 139, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56781/maly-chlopiec-z-duza-szpada> [dostęp: 31.08.2024].

²⁷² Z tego powodu były też dwie premiery, jedna z obsadą dziecięcą (Kacper Łagowski i Agata Gromada), a druga z udziałem aktorów „Andersena” (Konrad Biel i Mirella Rogoza-Biel).

²⁷³ J. Mikołajczyk, *Czy można nie płakać na „Matyldzie”?...*, s. 116.

²⁷⁴ A. Molik, *Piotruś Pan jak Indiana Jones*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 137, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56726/piotrus-pan-jak-indiana-jones> [dostęp: 31.08.2024].

²⁷⁵ Tamże.

²⁷⁶ Opis spektaklu dostępny na stronie internetowej, <https://lublin.dlastudenta.pl/teatr/spektakl/piotrus-pan-teatr-im-h-ch-andersena,3755.html> [dostęp: 31.08.2024].

sprawnym warsztacie i reżyserskiej wyobraźni Klucznika. Mieszanie form, mnogość aktorów na scenie, urozmaicona muzyka i scenografia składają się na niewątpliwy sukces widowiska, w warstwie tekstowej opartego na uznawanym za kanoniczny przekładzie Słomczyńskiego.

Lubelska realizacja nie mogła przy tym uniknąć nasuwających się odniesień do *Piotrusia Pana* wyreżyserowanego rok wcześniej przez Klucznika w Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi. Tam za scenografię odpowiedzialna była Eva Farkašová, która w sezonie 2008/2009 podjęła pierwszą współpracę z Teatrem im. Andersena przy spektaklu *Przecinek i kropka* i będzie pojawiała się również przy kolejnych przedsięwzięciach lubelskiej sceny lalkowej (o czym będzie mowa w dalszej części pracy). Łódzka wersja tego przedstawienia przeznaczona była dla dzieci odrobinę starszych, bo od lat 7 (wersja lubelska – od 5 lat). Określany jako spektakl marionetkowy (lubelska wersja to raczej musical), nie spotkał się z przychylnymi recenzjami. Zarzuty dotyczyły m.in. adaptacji tekstu (reżyser wyciął z opowieści rodzeństwo Wendy, psa Nanę, Krokodyla), ponadto krytykowano, że od początku spektaklu

[...] nic z niczego nie wynika. Nie wiadomo, dlaczego Piotruś nagle każe Wendy myśleć (trzeba przywołać szczęśliwe myśli, żeby pofrunąć, ale ta informacja wypadła). Nie wiadomo, czemu Wendy chce dorosnąć i opuścić Nibylandię – przez to rozstanie z Piotrusiem stało się jednym z najbardziej bezbarwnych pożegnań w historii łódzkiego teatru²⁷⁷.

Z krytyką spotkała się warstwa muzyczna widowiska, za którą odpowiedzialny był Michał Kowalczyk (w „Andersenie” również). Pisano, że piosenki są „za długie (jak na spektakl dla dzieci), nieciekawe muzycznie i, co najgorsze, nieporadne w warstwie tekstowej”²⁷⁸. Podobnie jak w wersji „Andersena” przedstawienie łączyło animację lalek z grą w żywym planie – i na tym chyba podobieństwa się kończą. Można zatem powiedzieć, że nie są to te same spektakle, a dwie inne inscenizacje. Być może z powodu tych recenzji na lubelskiej scenie Arkadiusz Klucznik prezentuje swoją adaptację w zmienionej i wzbogaconej wersji, która zyskuje pozytywne i przychylne

²⁷⁷ L. Karczewski, *Piractwo na bajce*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2007, nr 132, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/40225/piractwo-na-bajce> [dostęp: 31.08.2024].

²⁷⁸ *Być albo nie być... dorosłym*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/40143/byc-albo-nie-byc-doroslym> [dostęp: 31.08.2024].

komentarze. Tym samym *Piotrusia Pana* można uznać za udany reżyserski debiut nowej dyrekcji w Teatrze Andersena, która jeszcze nieraz zaskoczy lubelską widownię.

3.2. Spektakl w konwencji teatru tańca na motywach baśni *Królowa Śniegu*

Taniec odbieramy zmysłami, te oddziałują na nasze emocje, a rozum jest gdzieś na końcu tego łańcucha odbioru. Mimo to racjonalizacja naszych doznań poprzez zrozumienie kontekstów społecznych, historycznych, formalnych nie odbiera siły wrażeniom²⁷⁹. W zorganizowanym w 2019 roku cyklu spotkań „poświęconych odkrywaniu tańca z perspektywy różnych dyscyplin nauki i sztuki”²⁸⁰ rozmawiano m.in. o związkach tańca z filozofią – stawiając podstawowe pytania: po co tańczymy? czym jest dla nas taniec? jaki jest jego sens? Wskazywano na oczywiste związki kulturowe, czego wyrazem są tańce ludowe, narodowe, poczucie jedności i odrębności narodowej. Taniec to także wyraz „ucieleśniania wiedzy”²⁸¹, które zdaje się być formą jej przyswajania i pokazywania w sposób fizyczny. Tancerz staje się aktorem, każdorazowo występując przed publicznością, natomiast „obserwacje prób, samego procesu twórczego, sposobu, w jaki choreograf wkomponowuje określone znaczenie w ludzkie ciało, to już tematy socjologiczne”²⁸². Taniec przez wielu badaczy uznawany jest za szeroko rozumianą *komunikację niewerbalną*, która „polega na jednostkowym, osobniczym manifestowaniu możliwości fizjologicznych, psychologicznych i społecznych w trakcie porozumiewania się”²⁸³. Charakterystyczną cechą tego sposobu komunikacji (już nie tylko w kontekście tańca) staje się „intencjonalne lub nieintencjonalne wykorzystywanie przez człowieka jego pięciu zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, dotyku i smaku”²⁸⁴. Według badaczy istotnym aspektem rozumienia komunikacji poprzez taniec staje się również „umiejętność wzajemnego

²⁷⁹ Szerzej o relacji pomiędzy przestrzenią teoretycznego namysłu i praktycznego działania piszą badacze m.in. w publikacji *Zrozumieć taniec: antropologia, media i dydaktyka*, pod red. A. Jelewskiej, Kraków 2012.

²⁸⁰ *Nieoczywiste związki tańca z nauką i sztuką – skrypt rozmównic w Polskim Teatrze Tańca*, oprac. A. Kaczorowska, Poznań 2020, s. 7.

²⁸¹ Tamże, s. 31.

²⁸² Tamże, s. 31.

²⁸³ M. Szczepańska, *Edukacja teatralna a rozwój kompetencji społecznych dziecka w wieku wczesnoszkolnym*, Słupsk 1999, s. 61.

²⁸⁴ Tamże, s. 62.

poznawania stanów wewnętrznych o podłożu emocjonalnym”²⁸⁵. Ciekawym wyzwaniem jest zatem określenie funkcji teatru lalek, skupionego wokół kompetencji kulturowych i poznawczych odbiorcy. Spełnia on „funkcje wychowawcze, aktywnie wspierając proces wychowania poprzez:

- pogłębianie kultury współzycia przez kształtowanie różnorodnych, bezinteresownych więzi społecznych zarówno w wymiarze fikcji, jak i w stosunkach rzeczywistych,
- uelastycznianie umysłu i wrażliwości uczuciowej w związku z artystycznym zwielokrotnieniem rzeczywistości,
- kształtowanie postawy twórczej względem świata zarówno u dziecka-twórcy, jak i dziecka-odbiorcy,
- nabywanie kompetencji do uczestniczenia w sytuacjach społecznych, z którymi wcześniej, jak się zakłada, dziecko się nie spotkało”²⁸⁶.

Taniec jako forma wyrazu to – najprościej rzecz ujmując – ruch, który „obok komunikacji werbalnej, znajduje szerokie zastosowanie, może bowiem stanowić nie tylko elementarny przejaw czynności życiowych, ale też zmieniając funkcję, stać się narzędziem porozumiewania”²⁸⁷. Jako gatunek nurt ten rozwinął się już w latach trzydziestych XX wieku, silnie związany z ekspresjonizmem stanowi widowisko z uczestnictwem widza i aktora-tancerza. Ze względu podziału na te role „wynikają podstawowe funkcje, jakie ma do spełnienia współczesny teatr tańca w stosunku do specyficznej grupy odbiorców, jaką stanowią dzieci”²⁸⁸. Jako integralny gatunek teatralny posiada swój język i sposób przekazu, którym jest układ ruchu tanecznego zwany choreografią – tworzony przez choreografa, współtworzony przez tancerzy i kompozytora. Ponadto nurt ten nie mógłby istnieć bez środków wyrazu, które wspomagają jego znaczenie. Według Pauliny Trzewikowskiej-Knieć są to: artysta wykonawca, kostium, rekwizyt, miejsce, sytuacja wykonania oraz muzyka i scenografia. Podczas gdy w spektaklu pojawiają się wszystkie te środki przekazu, odbiorca, „również ten najmłodszy, obcuje nie tylko ze sztuką tańca, ale też muzyką,

²⁸⁵ Tamże, s. 65.

²⁸⁶ Tamże, s. 95.

²⁸⁷ P. Trzewikowska-Knieć, *Formy i funkcje współczesnego teatru tańca tworzonego dla dzieci i przez dzieci*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze...*, s. 64.

²⁸⁸ Tamże, s. 63.

ujęta w szczególny sposób, co dodatkowo pogłębia jego wrażliwość estetyczną²⁸⁹. Teatr tańca pełni funkcje zbliżone do funkcji spełnianych przez inne formy teatralne skierowane do dzieci, tj. funkcja wychowawcza, terapeutyczna, kompensacyjna oraz adaptacyjna, na której polega „przystosowanie utworu literackiego lub pewnego tematu do potrzeb języka nowego odbioru, na przykład poprzez przełożenie słowa na inną formę wyrazu”²⁹⁰. Funkcja terapeutyczna realizuje się natomiast w wewnętrznej potrzebie wyrażania siebie poprzez taniec lub jego bierną obserwację. Taka forma teatru rozwija w dziecku zdolność pojmowania i kreowania piękna. Biorąc pod uwagę fakt, że duża część ludzkiej komunikacji odbywa się niewerbalnie, to teatr tańca może stać się również przekazywaczem informacji i pełnić funkcję przedmiotową. Po głębszej analizie i badaniach tego gatunku może okazać się, że łączy w sobie muzykę, słowa, plastykę oraz taniec, co sytuować go może w absolutnej czołówce form „absolutnych” mających „niesamowitą moc oddziaływania na swego odbiorcę”²⁹¹.

Z tego potencjału korzystają twórcy „Andersena” w nowatorskiej wersji klasycznej baśni *Piękna i Bestia* autorstwa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, w skróconej adaptacji opracowanej dla czytelnika dziecięcego przez Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Eksperymentalny mariaż teatru tańca i muzyki Mozarta w reżyserii, choreografii i opracowaniu muzycznym Katarzyny Aleksander-Kmieć, który został zaproponowany na początek drugiego lubelskiego sezonu Klucznika (premiera 14 września 2008 roku), spotkał się z bardzo pozytywnym przyjęciem. Jeden z recenzentów ocenił *Piękną i Bestię* jako spektakl:

[...] piękny plastycznie i zarazem piękny tanecznie. To te sfery, a nie słowo, którego nie ma, kreują dramatyczno-emocjonalne wątki spektaklu, poprzez nie postacie wyrażają radość i szczęście, smutek, niepokój i przerażenie, nadzieję i strach. Postacie mówią emocjami, a alfabet, słowa i znaczenie języka emocji stwarzane są przez plastykę, kostiumy, ruch i taniec. Scenografia Anny Chadaj świetnie ten alfabet emocji wzmacnia. Lecz nie byłoby tego bez zjednoczenia tych sfer z muzyką, stąd prawdziwe słowa uznania należą się Katarzynie Aleksander-Kmieć, która *Piękną i Bestię* wyreżyserowała i opracowała konstrukcyjny szkielet spektaklu – choreografię do muzyki Mozarta²⁹².

²⁸⁹ Tamże, s. 66.

²⁹⁰ Tamże, s. 67.

²⁹¹ Tamże, s. 75.

²⁹² G. Józefczuk, *Taniec opowiada bajkę*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 216, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/59498/taniec-opowiada-bajke> [dostęp: 31.08.2024].

Kolejną propozycją w tej konwencji, której przyjrzymy się nieco bliżej, jest *Królowa Śniegu*. Był to przede wszystkim spektakl muzyczny zrealizowany w nurcie teatru tańca – ponownie w reżyserii i układzie choreograficznym Katarzyny Aleksander-Kmieć²⁹³. Prawdopodobnie do tego momentu (premiera miała miejsce 3 grudnia 2011 roku) „powstała tylko jedna realizacja z gatunku teatru ruchu oparta na kanwie baśni Andersenowskiej” – podkreślał dyrektor Klucznik²⁹⁴. W jednym z wywiadów wyjaśniał, że założeniem było stworzenie spektaklu o charakterze impresyjnym: „[...] tu chodzi o pokazanie pewnych impresji. Teatr tańca, teatr ruchu, wszystko opowiedziane gestem, tańcem, krokiem. Staramy się mniej tę bajkę opowiadać, a bardziej dać ją odczuć”²⁹⁵. Zdaje się to sensowym działaniem, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę fakt, iż psychiczny rozwój osoby odbywa się przede wszystkim poprzez „przyswajanie (internalizowanie) wypracowanych przez społeczeństwo narzędzi poznawania i ujmowania świata i własnych przeżyć oraz wzorów zachowania się i przeżywania, a także kryteriów ich oceny”²⁹⁶. Pierwszą adaptacją baśni Andersena na lubelskiej scenie w okresie dyrekcji Kluczniaka były *Dzikie łabędzie* (reż. Jerzy Bielunas, 2008), które według Grzegorza Józefczuka stanowiły spełnienie obietnicy nowego dyrektora, że „w każdym sezonie pojawiać się będzie jakaś nowa bajka pióra patrona teatru”²⁹⁷. Klucznik przy wielu okazjach podkreśla, że baśń jest dla niego najdoskonalszym materiałem scenicznym. „Baśnie interesowały mnie zawsze – zarówno w teatrze, jak i w pracy pedagogicznej. Współczesne interpretacje klasycznej baśni także leżały w kręgu moich zainteresowań”²⁹⁸. Nie dziwi zatem, że wśród klasyki opartej na Andersenowskich baśniach pojawiła się *Królowa Śniegu*. Adaptacja sceniczna została stworzona w

²⁹³ Katarzyna Aleksander-Kmieć – pedagog tańca, choreograf, tancerka. Jest absolwentką (z wyróżnieniem) Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest, Illinois, gdzie studiowała m.in. taniec klasyczny, współczesny, jazzowy, pedagogikę tańca, choreografię, produkcję tańca oraz improwizację. W latach 2012-2015 była kierownikiem zespołu baletowego Teatru Rozrywki w Chorzowie.

²⁹⁴ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie! – czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi baśni Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. M. Wróblewski, Toruń 2017, s. 255.

²⁹⁵ *Królowa Śniegu opowiedziana tańcem*, „Onet Kultura” 2011, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/krolowa-sniegu-opowiedziana-tancem-w-teatrze-dla-dzieci/gsq081g> [dostęp: 31.08.2024].

²⁹⁶ M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci*, [w:] *Baśń i dziecko...*, s. 138.

²⁹⁷ G. Józefczuk, *Premiera „Dzikich łabędzi” w Teatrze Andersena*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 55. Dodajmy, że za ruch sceniczny w tym spektaklu była odpowiedzialna K. Aleksander-Kmieć.

²⁹⁸ „Lüksus bezpiecznej grozy”. *O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Kluczniakiem rozmawiają Katarzyna Gółoś-Dąbrowska i Anna Goworek...*, s. 561.

oparciu o przekład Bogusławy Sochańskiej, bardzo cenionej przez Kluczniaka znawczyni życia i dzieła duńskiego pisarza:

Jest ona osobą absolutnie magiczną, która jako pierwsza przetłumaczyła baśnie Andersena na język polski z oryginału. Oprócz nich przełożyła też wybór *Dzienników* baśniopisarza – jest to, moim zdaniem, chyba najciekawsza pozycja w całej jego literaturze²⁹⁹.

Według Marii Tyszkowej baśnie należą do żelaznego repertuaru literatury dla dzieci, które zagarnęły na swą własność ten pierwotnie spełniający szersze zapotrzebowania gatunek literacki³⁰⁰. Jego popularność na scenie dziecięcej od wielu lat nie słabnie, być może dlatego, że

[...] baśnie zachowują niezmiennie swą atrakcyjność dla dziecięcego odbiorcy mimo wszelakich zmian, jakie się dokonują we współczesnym świecie. Wątki tradycyjnych baśni ludowych z powodzeniem również przetwarza i wykorzystuje w różnej formie film i telewizja³⁰¹.

Duńskiego autora nie trzeba bliżej prezentować – jest on jednym z bardziej znanych twórców, na stałe wpisanych w kanon lektur szkolnych³⁰². Do popularyzacji jego utworów przyczyniły się m.in. liczne tłumaczenia, atrakcyjne wydania oraz przedruki na łamach prasy dziecięcej. Był on „pierwszym pisarzem, który wprowadził tematykę dziecka i dzieciństwa do literatury dziecięcej”³⁰³. Artyście jednak „obcy był idylliczny mit dzieciństwa, bliski zaś stan «granicznej» inicjacji dziecko w zło, jego ambiwalencji i amorficzności”³⁰⁴. W odróżnieniu od skojarzeń znanych nam współcześnie, Andersen przedstawia w swoich utworach dzieciństwo „naznaczone smutkiem, melancholią, złem i stygmatem śmierci”³⁰⁵. Nie inaczej jest w baśni *Królowa Śniegu*, gdzie jeden z głównych bohaterów ukazany jest jako „dziecko uwiedzione

²⁹⁹ Tamże, s. 557. Przekład *Dzienników* Andersena ukazał się nakładem Wydawnictwa Media Rodzina w 2014 roku.

³⁰⁰ Zob. M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci...*, s. 134.

³⁰¹ Tamże, s. 134.

³⁰² Zob. Z. Brzozowska, *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.

³⁰³ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 146.

³⁰⁴ Tamże, s. 147.

³⁰⁵ Tamże, s. 147.

przez zło i zafascynowane złem, istota ambiwalentna, budząca grozę³⁰⁶. Chłopiec został uwiedziony przez złą królową, którą Halina Waszkiel, odnosząc się do współczesnych realizacji, opisuje tak:

Diabeł objawia się Kajowi w atrakcyjny sposób: spowity w bajeczne futro, cały w bieli, czyli inaczej niż w prologu spektaklu, gdy ubrany w czarne skóry gestem ekshibicjonisty otwierał poły płaszcz, by pokazać jego podbicie: niezliczone kawałki diabelskiego lustra, a także czarny damski gorset, jak z kabaretu *sado-macho*. Jako Królowa Śniegu oferuje Kajowi życie bez trosk i wieczną zabawę³⁰⁷.

Mimo że tytułową bohaterką jest Królowa Śniegu, to szczególną uwagę badaczy zwraca postać Gerdy, która poszukuje swojego kolegi Kaja. Długa podróż bohaterki staje się symbolem drogi ku dojrzałości – pełnej prób, rozterek i cierpienia. O kobietach/dziewczynkach pojawiających się w baśniach Andersena pisze m.in. Sabina Waleria Światała, która trudną wędrówkę dziewczynki do odzyskania miłości Kaja i osiągnięcia dojrzałości porównuje do sytuacji Hetery, nie potrafiącej żyć bez swojego przyjaciela. Według badaczki „stanowi on ważne dopełnienie jej życia” i to dzięki niemu się zmienia, co czyni z niej „istotę równą istotom płci męskiej”³⁰⁸.

Królowa Śniegu pojawiła się na deskach „Andersena” po raz pierwszy w 1995 roku w wersji Eugeniusza Szwarca w reżyserii Jana Plewako, a 3 grudnia 2011 roku na afisz wprowadza ją Arkadiusz Klucznik w reżyserii Katarzyny Aleksander-Kmieć³⁰⁹. Zgodnie z zamysłem twórców w trakcie spektaklu nie pada „ani jedno słowo, a historia opowiadana jest językiem ruchu, tańca, przy udziale skromnej scenografii, kostiumów, masek i projekcji multimedialnych”³¹⁰. W inscenizacji wykorzystano elementy techniki

³⁰⁶ Tamże, s. 144.

³⁰⁷ H. Waszkiel, *Tygrys i Świnka: genderowe i queerowe tropy w konstruowaniu obrazu rodziny we współczesnym teatrze lalek*, „Dialog” 2008, nr 10, s. 192-199. Cyt. za: M. Wiśniewska, *Andersen na teatralnym afiszu*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej...*, s. 277. Warto zwrócić uwagę, że na podobne pokusy zostaje wystawiony bohater lubelskiej inscenizacji *Jasia i Małgosi*, którą przedstawię w dalszej części tego rozdziału.

³⁰⁸ S. W. Światała, *Wokół modeli kobiecości w „baśniowej” twórczości Hansa Christiana Andersena. Interpretacje*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 93.

³⁰⁹ Jest to jedna z najczęściej granych baśni Andersena, która zajmuje stałe miejsce w repertuarze nie tylko scen typowo dziecięcych, w ostatnich latach wystawiał ją np. Teatr Współczesny w Szczecinie (reż. Marcin Wierchowski, 2007), Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu (reż. Ewa Piotrowska, 2012), Teatr im. J. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (reż. Jan Tomaszewicz, 2014), Teatr Narodowy (reż. Piotr Cieplak, 2015), Teatr im. S. Jaracza w Łodzi (reż. J. Nierowska, 2018) czy Teatr Capitol (reż. Tomasz Gawron, 2022).

³¹⁰ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie! – czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi baśni Hansa Christiana Andersena...*, s. 255.

filmowej – w formie projekcji wideo pojawia się tytułowa bohaterka spektaklu. W roli Gerdy gościnnie wystąpiła Ewelina Drzał z Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, a w postać Kaja wcielił się lubelski tancerz nowoczesnego hip-hopu – Przemysław Basa. Muzykę skomponował francuski multiinstrumentalista Rene Aubry (co jest kolejnym potwierdzeniem otwarcia na różne formy szerokiej współpracy artystycznej w okresie dyrekcji Klucznika).

Reżyserka „na etapie tworzenia scenariusza (nie adaptacji tekstowej) zmieniła pewne wątki oryginalnej historii, wychodząc z założenia, że – aby opowiedzieć historię podróży Gerdy w poszukiwaniu Kaja bez słów – konieczne są pewne uproszczenia tej historii”³¹¹. W związku z tym nie jest to tradycyjna wersja *Królowej Śniegu*, a raczej „bardzo feministyczna, kobieca historia, bo to kobiece postacie ciągną tę opowieść”³¹². Twórcy spektaklu opowiadają przygodę dwójki dzieci – Gerdy i Kaja. Ich życie toczy się w atmosferze braterstwa i przyjaźni, aż do chwili, kiedy chłopiec zmienia się pod wpływem działania magicznego zwierciadła. Od tego momentu zaślepiony tym, co złe, staje się nieznosny dla swojej przyjaciółki i pewnego dnia znika bez śladu. Gerda wyrusza w poszukiwaniu przyjaciela i przemierza cały świat, aby ocalić chłopca. Dziewczynka „«przechodzi» przez kolejne miejsca akcji (jak to w Andersenowskim oryginale), spotykając na swojej drodze kolejnych bohaterów”³¹³. Podczas swojej wędrówki „odwiedza eteryczną krainę kwiatów, bajkowy pałac Księżniczki, a także doświadcza spotkania ze złowrogimi zbrojcami”³¹⁴. Władzę nad Kajem ma Królowa Śniegu, nagrana i projektowana w odpowiednich scenach – jest jedyną nierealną postacią w spektaklu. To postać „fantomowa, [...] przebłysk jakichś marzeń, przeczuć Kaja dotyczących kobiecości”³¹⁵. Jej władza okazuje się tylko pozorna, zbudowana na wymaganiach i wspomagana czarami, czego metaforą w widowisku jest scena tańca Gerdy i Kaja w duecie z postacią z projekcji multimedialnej³¹⁶. Gerda pokonuje złą Królową bardzo prostą i oczywistą bronią – miłością, dobrem i wiarą w drugiego człowieka.

³¹¹ Tamże, s. 255.

³¹² *Królowa Śniegu opowiedziana tańcem*, „Onet Kultura”, 30.11.2011, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/krolowa-sniegu-opowiedziana-tancem-w-teatrze-dla-dzieci/gsq081g> [dostęp: 31.08.2024].

³¹³ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 255.

³¹⁴ Tamże, s. 255.

³¹⁵ M. Wiśniewska, *Andersen na teatralnym afiszu...*, s. 277.

³¹⁶ Na temat praktyki wykorzystania w teatrze technik filmowych zob. m.in. P. Dobrowolski, *Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim*, [w:] *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Warszawa 2015, s. 83-101.

Jak pisano w recenzjach, „szczególnym walorem spektaklu jest forma w jakiej została zaprezentowana historia”³¹⁷. Warstwa werbalna została zastąpiona przez ruch sceniczny – taniec, gest. Taki silny przekaz emocjonalny sprawił, że przedstawienie było łatwe w odbiorze i zrozumiałe nawet dla kilkuletniego odbiorcy. Biorąc pod uwagę fakt, że nawet „najmłodsze dzieci jako widzowie posiadają zdolność rozpoznawania, interpretowania i osadzania zdarzenia teatralnego w kontekście swoich indywidualnych doświadczeń i wiedzy, które w danym momencie są pełną i dostępną przestrzenią osobistą wprawiającą w ruch wyobraźnię, pobudzającą reakcje, emocje i skojarzenia”³¹⁸, młodzi widzowie nie mieli problemu z odczytywaniem emocji, które towarzyszyły głównym bohaterom. Z łatwością potrafili rozróżnić smutek od radości, dobro od zła, przyjmując interpretację tej klasycznej historii z wykorzystaniem współczesnych narzędzi i sposobów wyrazu. „Próby z udziałem na widowni przedszkolaków pokazały, że spektakl jest czytelny i interesujący dla najmłodszych dzieci” – zapewniano przed oficjalną premierą³¹⁹. Marzenna Wiśniewska, podejmując kwestię komplementarności różnych praktyk nadawczo-odbiorczych w teatrze dla dzieci, stwierdza:

Dzieci jako widzowie potrzebują współlistnienia teatru ekspresywnego, wzmacniającego ich sprawczą rolę w artystycznym zdarzeniu, z teatrem refleksywnym, impresyjnym, poetyckim, aby doświadczenie dziecięcego „ja” poprzez sztukę było możliwie bogate i wielostronne, a tym samym otwierające³²⁰.

Uniwersalne przesłanie baśni Andersena daje możliwość dowolnej formy przekazu, w której nie słowo musi być najważniejsze. Historia opowiedziana w formie teatru tańca, ruchu, gestu i licznych symboli pozwala na indywidualny odbiór sztuki i rozwój umiejętności percepcyjnych dziecka. Pokazuje to np. scena, w której:

Gerda wyrusza w wykańczającą wędrówkę na poszukiwanie chłopaka z sąsiedztwa, nie zaś – brata.
Powód jest oczywisty.

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ M. Wiśniewska, *Być i uczestniczyć. O potrzebie komplementarności różnych praktyk nadawczo-odbiorczych w teatrze dla dzieci*, [w:] *Sztuka jako spotkanie*, red. G. Leszczyński, J. Żygowska, Poznań 2018, s. 39.

³¹⁹ *Królowa Śniegu opowiedziana tańcem...*

³²⁰ Zob. M. Wiśniewska, *Być i uczestniczyć. O potrzebie komplementarności różnych praktyk nadawczo-odbiorczych w teatrze dla dzieci...*, s. 48.

„No tak, kocha ją!” – podsumował pewien czterolatek w ostatnich chwilach [...] premiery...³²¹

Przedstawienie odniosło sukces i uznanie wśród widzów, w recenzjach pisano m.in., że „świat spektaklu został wykreowany w przepiękny sposób, do czego przyczyniło się precyzyjne powiązanie muzyki (Rene Aubry) i obrazu”³²². Krytycy docenili przede wszystkim nietypową formę przedstawienia:

Ta interpretacja znanej baśni Andersena udowadnia, że w teatrze nie można bać się eksperymentu. W trakcie całej sztuki nie pada ani jedno słowo, a główne role grają tancerze, nie zawodowi aktorzy. [...] W spektaklu co prawda pojawiają się maski (zresztą w ciekawym kontekście), ale w gruncie rzeczy jest to autorskie przedstawienie z nurtu tańca współczesnego³²³.

Królowa Śniegu w reżyserii obecnego dyrektora teatru – Krzysztofa Rzączyńskiego – miała swoją kolejną odsłonę na deskach „Andersena” 27 maja 2023 roku. Przedstawienie, skierowane do dzieci od lat ośmiu, ukazać ma „odwieczny mechanizm uwodzenia człowieka i zdobywania jego woli przez manipulację i kłamstwo”³²⁴. Dynamicznie zmieniająca się scenografia przyciąga uwagę małego widza, co potęguje doznania wizualne, a to z kolei wpływa na atrakcyjność spektaklu. Jest to jednak całkiem inna inscenizacja niż ta z 2011 roku. Realizacja zakłada współistnienie planu żywego i lalkowego. Łukasz Staniewski (wcielający się w rolę Kaja) podkreślał, że oprócz lalek w spektaklu wykorzystano wiele innych form – maski, planszety, konstrukcje animacyjne.

Kończąc rozważania na temat adaptacji baśni duńskiego pisarza, należałoby przywołać słowa Arkadiusza Klucznika, który trafnie stwierdza:

Andersen i jego adaptacje sceniczne są po prostu ważną alternatywą dla młodego odbiorcy. I tak jak kino przy telewizji, tak klasyczne baśnie przy współczesnej

³²¹ S. Hejno, *Baśniowe love-story dla dzieci bez słowa*, „Polska Kurier Lubelski” 2011, nr 277, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/128585/basniowe-love-story-dla-dzieci-bez-slowa> [dostęp: 31.08.2024].

³²² K. Krzywicka, *Taniec z Królową Śniegu*, „Nowa Siła Krytyczna”, 09.01.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/130369/taniec-z-krolowa-sniegu> [dostęp: 31.08.2024].

³²³ M. Szlachetka, *Żar lubelskiej kultury*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, 30.12.2011, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/130041/zar-lubelskiej-kultury> [dostęp: 31.08.2024].

³²⁴ Informacje na temat spektaklu dostępne są na stronie teatru, <https://teatrandersena.pl/spektakle/krolowa-sniegu/> [dostęp: 31.08.2024].

dramaturgii dla dzieci będą istniały w repertuarach teatrów. Mają one jedną cechę, która wynosi je ponad współczesną dramaturgię – nie dały się czasowi³²⁵.

Należy również zgodzić się ze słowami Marzenny Wiśniewskiej, które mogą stanowić podsumowanie tego podrozdziału:

Wśród inscenizacji ostatniej dekady zarysowuje się tendencja do swoistej „nowej” obecności Andersena na scenach, gdzie ta nowość oznacza z jednej strony odważne, mądre podejmowanie problemów nierzadko odsuwanych od dzieci: poszukiwania tożsamości, przemijania, śmierci, z drugiej zaś prowadzi do poszukiwania języka teatralnego, w którym wyrazi się nie tylko baśniowość kreowanych przez niego światów, ale ich wymiar poetycki, metafizyczny i wizualny³²⁶.

3.3. Spektakl w formie teatru ruchu – *Alicja w krainie czarów*

Teatr ruchu to forma teatralna, która kładzie nacisk na wyrażanie emocji, opowiadanie historii i komunikację poprzez ruch ciała, gesty i mimikę, zamiast tradycyjnych dialogów. Jest to interdyscyplinarny rodzaj sztuk, który często łączy elementy tańca, pantomimy, akrobatyki i sztuk wizualnych. Jego kluczowe cechy to:

- ruch jako główny środek wyrazu – aktorzy używają swojego ciała do przekazywania emocji i narracji, co pozwala na uniwersalność przekazu, niezależnie od języka;
- minimalizm scenograficzny – scenografia jest często uproszczona, aby skupić uwagę widza na ruchu i ekspresji aktorów;
- muzyka i dźwięk – odgrywają ważną rolę, wspierając atmosferę i emocje przedstawienia;
- interakcja z widzem – wiele spektakli teatru ruchu angażuje widzów, tworząc interaktywne doświadczenia.

³²⁵ „Lüksus bezpiecznej grozy”. O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek..., s. 588.

³²⁶ M. Wiśniewska, *Andersen na teatralnym afiszu...*, s. 280.

Przykłady teatrów ruchu, często wykazujących bliskie związki z językiem nowego tańca, to m.in. Teatr Wizji i Ruchu³²⁷, Teatr Akademia Ruchu³²⁸, de Stille³²⁹. Teatr ruchu znany jest również jako teatr fizyczny. Jednym z kluczowych elementów jest jego uniwersalność – brak barier językowych sprawia, że jest zrozumiały dla widzów na całym świecie. Dzięki temu może poruszać najbardziej podstawowe ludzkie emocje i dotrzeć do odbiorcy bezpośrednio poprzez wyraz ciała. W porównaniu do teatru tańca teatr ruchu zdaje się być bardziej narracyjny i dramatyczny, jego celem jest opowiadanie historii, wyrażanie emocji bez użycia słów oraz komunikacja z widzem na poziomie emocjonalnym i intelektualnym.

Scena ruchu dla dzieci to wspaniała forma aktywności, która łączy elementy teatru, tańca i ruchu, aby rozwijać kreatywność, wyobraźnię i umiejętności społeczne najmłodszych³³⁰. Oto kilka kluczowych aspektów teatru ruchu dla dzieci:

- rozwój kreatywności i wyobraźni – dzieci uczą się wyrażać swoje emocje i myśli poprzez ruch, gesty i mimikę, co pozwala rozwijać im wyobraźnię i kreatywność;
- umiejętności społeczne – praca w grupie, współpraca i komunikacja są kluczowymi elementami zajęć teatralnych, co pomaga dzieciom rozwijać umiejętności społeczne i budować pewność siebie;
- zabawa i nauka – zajęcia teatralne są prowadzone w formie zabawy, co sprawia, że dzieci chętnie uczestniczą i uczą się poprzez doświadczenie;
- różnorodność form – teatr ruchu dla dzieci może obejmować różne formy, takie jak pantomima, taniec, improwizacja i gry teatralne, co sprawia, że zajęcia są interesujące i angażujące.

Alicja w Krainie Czarów, powieść z 1865 roku autorstwa Charlesa Lutwidge’a Dodgsona opublikowana pod pseudonimem Lewis Carroll, zaliczana jest do klasyki powieści z pogranicza snu i jawy. Klasyfikowana jest jako powieść fantasy, która łączy elementy baśniowe, surrealistyczne i absurdałne. Wśród elementów baśniowych należy

³²⁷ Polski teatr alternatywny założony przez Jerzego Leszczyńskiego w 1969 roku w Puławach, znany z eksperymentalnych przedstawień.

³²⁸ Awangardowa grupa twórcza założona przez Wojciecha Krukowskiego w 1973 roku.

³²⁹ Holenderski teatr tańca, którego dyrektorem artystycznym jest Jack Timmermans, specjalizujący się w spektaklach dla młodych widzów.

³³⁰ Przykładem takiej inicjatywy jest Mały Teatr Ruchu w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie, który oferuje zajęcia dla dzieci w wieku 4-12 lat, bazujące na tańcu, ruchu i teatrze.

wymienić m.in. fantastyczne postacie, niezwykle wydarzenia, magiczne miejsca akcji oraz morały i przesłania, które mogą być interpretowane na wiele sposobów przez odbiorców w różnym wieku. Książka uznawana jest za literaturę dziecięcą, ale jej rozbudowana narracja i bogactwo aluzji sprawiają, że jest interesująca również dla dorosłych czytelników.

Teatralną adaptację tej powieści wystawiono po raz pierwszy na lubelskiej scenie w 1972 roku w reżyserii Stanisława Ochmańskiego. Ponownie *Alicja w krainie czarów* weszła na afisz w Teatrze Andersena 5 września 2015 roku. Ostatnia propozycja jest ciekawą realizacją teatru ruchu, przeznaczoną dla widzów od 7 roku życia. Jest to jednak przedstawienie, które może zainteresować zarówno dzieci, jak i dorosłych, dzięki swojej uniwersalnej tematyce i atrakcyjnej formie. Spektakl wyreżyserował Jack Timmermans³³¹, co po raz kolejny wskazuje na bardzo widoczną w tamtym okresie międzynarodową współpracę, tym razem z holenderskim teatrem tańca i ruchu de Stille z Bredy. Reżyser przedstawienia mówił, że jest to „[...] historia o fantazji, o czymś, co nie zdarza się w realnym świecie. Przez to wiele osób nie rozumie tej książki. Nasz spektakl jest o tym, że czasem trzeba pofantazjować, żeby zaadaptować się do rzeczywistości”³³². Podstawowym środkiem wyrazu służącym przekazaniu historii Alicji był ruch. Dyrektor Teatru Andersena tłumaczył dobór formy w następujący sposób:

Każda realizacja utworu Carolla, z którą się spotkałem, w pewnym momencie wyrywała się z ram umiejętności mówienia o niej słowem. To historia oniryczna i magiczna, której nie da się ogarnąć językiem. Stąd pomysł na inscenizację w oparciu o teatr ruchu. Mam nadzieję, że w ten sposób uda nam się wyrazić więcej³³³.

Jedyne słowa, jakie pojawiają się w opowieści o historii Alicji, to króciutkie fragmenty książki, czytane w języku holenderskim. Zdaniem jednego z krytyków:

Efekt tego jest wręcz fantastyczny – przedstawienie jest pozbawione nieznośnej dosłowności, a jednocześnie w pełni czytelne dla każdego odbiorcy. Każdą z

³³¹ Jack Timmermans jest dyrektorem artystycznym i choreografem w holenderskim teatrze tańca de Stille, który specjalizuje się w tworzeniu spektakli tańca współczesnego dla młodych widzów. Jego prace często łączą ruch, symbolikę i teatr plastyczny, tworząc unikalne i uniwersalne języki sceniczne.

³³² K. Sulowski, *Teatr Andersena. Alicja między jawą a snem*, „Gazeta Wyborcza Lublin”, 05.09.2015, <https://e-teatr.pl/lublin-premiera-alicji-w-krainie-czarow-u-andersena-a203479> [dostęp: 31.08.2024].

³³³ *Lublin. Premiera Alicji w Krainie czarów*, 05.09.2015, <https://e-teatr.pl/lublin-premiera-alicji-w-krainie-czarow-u-andersena-a203479> [dostęp: 26.08.2024].

pokazanych scen z powieści rozpoznajemy bez trudu, ale każda też potrafi czymś zaskoczyć. A kilka z nich to prawdziwe perły, że wspomnę choćby zmniejszanie się Alicji (tu: Gabriela Jaskuła), Obląkaną Herbatkę czy spotkanie z Kotem z Cheshire. Jest dokładnie tak, jak napisał Carroll: dziwniej i dziwniej³³⁴.

Nieco inaczej kwestię odbioru przez dziecięcą publiczność komentował Kacper Sulowski:

O ile starsi widzowie sami mogli skojarzyć sceny z fragmentami książki, o tyle młodszym dzieciom elementy narracji pomogłyby w odnalezieniu się w zawilej fabule. Momentami w oczach maluchów widać było zagubienie³³⁵.

Gra aktorska w spektaklu *Alicja w krainie czarów* była wysoko oceniana za swoją ekspresyjność. Na scenie pojawili się m.in. Gabriela Jaskuła, Wioletta Tomica, Daniel Arbaczewski i Konrad Biel. Przedstawienie charakteryzowało się wyjątkową scenografią i kostiumami, które tworzyły magiczny i surrealistyczny świat. Kostiumy zaprojektowane przez Wiktorię Czakon były kolorowe, fantazyjne, oddające charakter bohaterów. Scenografia opracowana przez Einstein Design i Pink Steenvoorden z Holandii obejmowała powiększone elementy, takie jak wielkie rośliny, czerwone muchomory, figury szachowe i karty do gry. W recenzjach pisano, że:

Artyści ze swoich ciał, prostej wielofunkcyjnej scenografii (białe, meblowe konstrukcje, tworzące w zależności od potrzeb dziecięce łóżka, parawany, wieże) i kilku rekwizytów (kołdry, poduszki) budują czasem dość odległe reminiscencje wokół oryginalnych scen, „przystanków” na drodze Alicji³³⁶.

To m.in. te elementy scenografii przenosiły widza w wykreowany ze snu, bajkowy świat Alicji. Muzyka, za którą odpowiedzialni byli Paul van Kemende (saksofon altowy) i Stevko Busch (forepian), stanowiła integralną część spektaklu oraz wzbogacała jego wizualną i emocjonalną warstwę. Dzięki współgrającej z całością,

³³⁴ A. Z. Kowalczyk, *Zaskakująca, fantastyczna*, „Polska Kurier Lubelski” 2015, nr 173, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/207976/zaskakujaca-fantastyczna> [dostęp: 31.08.2024].

³³⁵ K. Sulowski, *Fantazja nie w formie*, „Gazeta Wyborcza” Lublin, 2015, nr 212, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/208269/fantazja-nie-w-formie> [dostęp: 31.08.2024].

³³⁶ G. Kondrasiuk, *Mamo, a czemu tu nie ma Alicji?* „Zoom - Lubelski Informator Kulturalny” 2015, nr 10, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/210065/mamo-a-czemu-tu-nie-ma-alicji> [dostęp: 31.08.2024].

płynnej reżyserii światła (Marek Ciunel) przedstawienie, łączące teatr ruchu, tańca i plastyki, było dynamiczne i pełne energii³³⁷.

W ostatnich sezonach publiczność „Andersena” mogła natomiast oglądać *Alicję* w inscenizacji Jakuba Roszkowskiego (premiera 8 października 2022), w której postawiono na efekty audiowizualne, łącząc technikę teatru cieni i żywego aktora. Recenzenci pisali m.in.:

[...] każdej zmianie wielkości Alicji towarzyszyły efekty dźwiękowe dobiegające z głośników i animacje wyświetlane na ekranie. Takie zabiegi na pewno bardziej utrzymywały zainteresowanie widowni, niż gdyby skupiać się na grze słów i filozofii postaci, które spotyka na swojej drodze Alicja. [...] Ciekawym zabiegiem jest również zaimplementowanie do teatru gry zręcznościowej, w którą grała sama Alicja i inni aktorzy za ekranem. Gra polegała na unikaniu opadających na scenę homarów³³⁸.

3.4. *Jaś i Małgosia* lub *Jan i Małgorzata* jako spektakl dla dzieci i dorosłych³³⁹

Bruno Bettelheim pisał, że „baśń jest czymś jedynym, swoistym, nie tylko pośród form literackich, jest to jedyny wytwór sztuki tak całkowicie zrozumiały dla dziecka”³⁴⁰. W recepcji baśni „dużą rolę odgrywa mechanizm projekcji własnych pragnień i dążeń, których ani zrealizować, ani nawet dobrze i otwarcie wyrazić dziecko nie może”³⁴¹. Zatem poprzez uczestnictwo w spektaklach opartych na baśniach młody widz może podjąć próbę identyfikacji z jej bohaterami i wyrazić to, czego w realnym świecie nie może. W mechanizmie projekcji badacze upatrują „główną przyczynę emocjonalnego zaangażowania dzieci w procesie recepcji baśni oraz źródło ich

³³⁷ Warto wspomnieć, że spektakl został zaprezentowany w 2017 roku w Gruzji, gdzie aktorzy pojechali po to, by „wymienić się doświadczeniami i nawiązać kontakty na przyszłość”. Aktorzy „Andersena” oraz artyści i animatorzy stale współpracujący z lubelskim teatrem poprowadzili dziesięć różnych warsztatów z zakresu lalek, masek, teatru impro, technik wideo oraz pedagogiki teatru. am, *Teatr Andersena w Tbilisi*, „Dziennik Wschodni” online, 18.09.2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/247781/lublin-teatr-andersena-w-tbilisi> [dostęp: 31.08.2024].

³³⁸ W. Lutomski, *Alicja w krainie światel*, „Dziennik Teatralny”, 29.10.2022, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/alicja-w-krainie-swiatel.html> [dostęp: 31.08.2024].

³³⁹ Niniejszy podrozdział jest zmienioną wersją artykułu: K. Wyzińska, *Towarzyski szlif baśni „Jaś i Małgosia” na podstawie scenicznej realizacji Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, [w:] *Baśnie i bajki jako przedmiot interdyscyplinarnych badań naukowych*, pod red. M. Iwaniuk, E. Chodźko, Lublin 2021.

³⁴⁰ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, Warszawa 1996, s. 35.

³⁴¹ M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci...*, s. 145.

atrakcyjności dla dziecięcego odbiorcy³⁴². Ponadto literatura baśniowa dostarcza „pewnych psychologicznych schematów przebiegu życia ludzkiego, zwłaszcza w tych okresach, które kończą się ogólnym stwierdzeniem, że w dalszym ciągu bohaterowie żyli «długo i szczęśliwie»³⁴³. W związku z tym można powiedzieć, że baśń wpływa na rozwój dziecka poprzez dobitnie postawiony problem dobra i zła, a tym samym dostarczanie wzorów moralnego postępowania i kształtowanie zdolności oceny własnego i cudzego zachowania. Jako gatunek literacki baśń zawiera w sobie pozytywne treści wychowawcze – to one jako pierwsze stykają dziecko z problematyką sensu życia, dobra społecznego, szczęścia i śmierci. Dzięki temu mały odbiorca rozumie, że walka z trudnościami jest w życiu nieunikniona i jest to część istnienia ludzkiego. Zatem baśnie w sposób uczciwy ukazują dziecku trud życia³⁴⁴. Największy rozwój fantastycznej twórczości dla dzieci nastąpił w XIX wieku. To wówczas z opracowanych baśni ludowych powstał zbiór baśni J. i W. Grimm, znany jako *Kinder- und Hausmärchen* (*Baśnie dla dzieci i domu*), do którego zaliczane są takie utwory, jak *Czerwony Kapturek*, *Kopciuszek*, *Śpiąca Królowna* czy *Królowna Śnieżka* – bardzo szeroko opisuje ten zbiór Kamila Kowalczyk w książce *Grimmosfera polska*³⁴⁵. W niniejszym podrozdziale omówię tylko jedną lubelską realizację opartą na baśni autorstwa braci Grimmów³⁴⁶, będzie to spektakl *Jaś i Małgosia* ukazany w kontekście podwójnej warstwy znaczeniowej – dla dzieci i dla dorosłych.

Jaś i Małgosia to jedna z baśni, która wpisuje się w stereotypową i nadal powielaną „czarną legendę Grimmów”. W polskiej recepcji baśnie te uchodzą za okrutne i sadystyczne, na co wpłynęło m.in. ich powojenne propagandowe odczytanie³⁴⁷. W związku z tym były cenzurowane – pozbawiano je motywów grozotwórczych. Współcześni tłumacze również w ten sposób uzasadniają swoje ingerencje. Stefania Wortman stwierdzała na przykład, że w wyborze baśni, który

³⁴² Tamże, s. 145.

³⁴³ Tamże, s. 148.

³⁴⁴ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne...*, s. 22-23.

³⁴⁵ Zob. K. Kowalczyk, *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865-2015)*, Wrocław 2021.

³⁴⁶ Innym przykładem jest *Czerwony kapturek* w reżyserii J.J. Połońskiego (2012).

³⁴⁷ Zob. W. Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, [w:] *Beniaminek czyli podrzutek: głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wybór H. Bielawska, Warszawa 1982. Zob. też E. Pieciul-Karmińska, *Okrutne jak baśnie braci Grimm?*, Przekrój.pl, 10.03.2019, <https://przekroj.pl/kultura/okrutne-jak-basnie-braci-grimm-> -eliza-pieciul-karminska [dostęp: 31.08.2024]; W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014, s. 224.

ukazał się nakładem Naszej Księgarni, nie pojawia się *Jaś i Małgosia*, „bo sprawa palenia czarownicy to zbyt okropne”³⁴⁸.

Od lubelskiej premiery *Jasia i Małgosi* w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena minęło już trochę czasu, jednak dalej jest ona przedmiotem dyskusji i rozmów w sprawie „detabuizacji” sztuki i literatury dla najmłodszych. Za reżyserię odpowiedzialny jest Zbigniew Lisowski³⁴⁹ w asyście jednej z aktorek – Wioletty Tomicy. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona 15 października 2010 roku, wywołując mieszane odczucia odbiorców. W recenzjach z tamtego czasu czytamy, że jest to „opowieść o grzechu, który wszyscy znamy, bo jest bardzo atrakcyjny”³⁵⁰. Baśń braci Grimm została uwspółcześniona, a na obrotowej scenie widzowie mogli dostrzec elementy nawiązujące do dzisiejszych zagrożeń i pokus, jakie czyhają na młodego widza w codziennym życiu. Scenografią zajął się Pavel Hubička³⁵¹, tworząc wielopłaszczyznową scenę z planem lalkowym i aktorskim. Muzykę skomponował Piotr Klimek, a podczas przedstawienia widzowie mogli usłyszeć mocne, ostre brzmienia ze słowami piosenek napisanymi przez Wojciecha Szlachowskiego. W roli Baby Jagi wystąpiła Wioletta Tomica w aktorskiej kreacji, która w żadnym wypadku nie przypomina starej czarownicy z oryginalnej baśniowej wersji. Piękna, dobrze ubrana, młoda kobieta kusi widzów i głównego bohatera do grzechu. W rolach drugoplanowych wystąpili: Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Urszula Pietrzak, Maria Wąsiel, Bartosz Siwek. Aktorzy wchodzą z widzami w interakcję, zadając liczne pytania i prowadząc dyskusję. W tytułowe role wcielili się Dominika Mrozowska (Małgosia) i Mateusz Kaliński (Jaś), którzy posiadają również swoje lalkowe odpowiedniki. Lubelski spektakl to prawdziwy majstersztyk pod względem merytorycznym i technicznym. Kilka płaszczyzn znaczeniowych, kilku adresatów, kilka miejsc akcji i reżyser, „który połączył różne konwencje teatralne, grę lalkami i żywym planem”³⁵². Według niektórych „jest to moralitet, gdyż opowiada o starciu dobra ze

³⁴⁸ S. Wortman, *Wypowiedzi*, [w:] *Baśń i dziecko...*, s. 228.

³⁴⁹ Zbigniew Lisowski – reżyser, autor scenariuszy teatralnych, dyrektor Teatru Baj Pomorski (od 2003 r.).

³⁵⁰ G. Józefczuk, „*Jaś i Małgosia*” w *Teatrze Andersena. Atrakcyjny grzech*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2010, nr 244, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/104121/atrakcyjny-grzech> [dostęp: 31.08.2024].

³⁵¹ Słowacki artysta współpracujący z teatrami w całej Polsce, m.in. Białostockim Teatrem Lalek, Teatrem Lalek Guliwer, Olsztyńskim Teatrem Lalek, Teatrem Baj Pomorski, Teatrem Lalek Banialuka. W Lublinie w scenograficzno-reżyserskim duecie ze Zbigniewem Lisowskim stworzył jeszcze spektakl *Wilk u bram* (2012). Od 2020 roku pełni funkcję dyrektora Divadlo Radost w Brnie.

³⁵² G. Józefczuk, „*Jaś i Małgosia*” w *Teatrze Andersena. Atrakcyjny grzech...*

złem”³⁵³. Łączy w sobie elementy kabaretowe i bajkowe. Autor przedsięwzięcia próbuje pokazać, jak cienka jest granica między spektaklem dla dzieci (w którym granica wiekowa została ustalona na sześć lat) i dla dorosłych, a dyrektor Teatru Andersena komentuje, że „człowiek widzi to, co sobie wyobrazi”³⁵⁴.

Od pierwszych scen lubelska wersja *Jasia i Małgosi* nie trzyma się ściśle oryginału. Akcja rozpoczyna się już po wejściu do budynku teatru, gdzie widzów wita jeden z bohaterów – Baśniopisarz. To on wywołuje dyskusję dotyczącą sensu istnienia bajek. Czym są i po co istnieją? Takie pytania padają od pierwszych chwil przedstawienia. Działania te nie są bezcelowe, ponieważ inicjują refleksję na temat bajek, dzieciństwa i dorosłości. Bez tego pełne zrozumienie przesłania baśni nie byłoby możliwe. Poruszane kwestie mają na celu wprowadzenie odbiorców do rozważań o dorosłości i odpowiedzialności za swoje czyny. Poprzez żywą dyskusję z widownią wprowadzony zostaje temat wyobraźni i jej mocy. Postać pisarza wykreowana została na podstawie stereotypowego wyobrażenia takiej postaci, ubranej elegancko i z klasą. W jego domu jest pełno portretów i książek oraz bujany fotel, w którym można zapomnieć się w lekturze. Po takim wprowadzeniu widzowie zostają przeniesieni w świat fantazji – *Jesteśmy w bajce!* – zacznie krzyknąć Baśniopisarz. Pierwsza część dobrze znanej baśni braci Grimm *Jaś i Małgosia* przedstawiona zostanie z pomocą lalek. W kwadratowym ekranie ukazuje się szczęśliwa, choć uboga rodzina, jak w baśniowym pierwowzorze. Dopiero w kolejnych scenach pojawiają się główni bohaterowie w ludzkiej odsłonie. Postaci te przypominają swoje baśniowe wzorce. Małgosia – w skromnej, delikatnej ciemnozielonej sukni, z warkoczem na głowie, zdaje się też odzwierciedlać cechy charakteru bohaterki wykreowanej przez braci Grimm, prostej i bojaźliwej dziewczynki. Postać Jasia mówi nam niewiele więcej niż wiemy z utrwalonej w kulturze baśni, nie różni się od pierwowzoru i wyobrażeń tego chłopca.

Główną bohaterką spektaklu staje się postać brawurowo zagrana przez Wioletę Tomić, wykreowana na „femme fatale”. Ubrana na czarno atrakcyjna blondynka na nogach ma długie kozaki za kolano, a na szyi zawieszona czerwona boa. Kusi widownię pięknym głosem i słodkościami, które hojnie rozrzuca w stronę publiczności. Tak właśnie zostaje przedstawiona Baba Jaga vel Ciocia Jadzia. Początkowo trudno się

³⁵³G. Józefczuk, *W Teatrze Andersena. Moralitet o wyobraźni*, „Gazeta Wyborcza”, 09.10.2010, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/103447/lublin-jas-i-malgosia-w-teatrze-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

³⁵⁴S. Hejno, *Teatr Andersena: Premiera „Jasia i Małgosi”*, „Kurier Lubelski”, 15.10.2010, <https://e-teatr.pl/lublin-jas-i-malgosia-u-andersena-a102160> [dostęp: 31.08.2024].

domyślić, kim jest – tak bardzo odbiega od stereotypowego wyobrażenia, ale już po pierwszych scenach z jej udziałem dorosła część publiczności demaskuje w tej kreacji Babę Jagę. Sprawa ma się nieco inaczej z dziećmi, którym podoba się pani rzucająca ze sceny cukierkami. Zachęczone do żywej interakcji, łatwo dają się namówić do bitwy na papierki po zjedzonych słodkościach. Co więcej, Baba Jaga nie jest sama, towarzyszą jej kobiety „wampy” w koronkowych strojach i skórzanych butach. Ma swoich wyznawców i pomocników, którzy pomogą jej osiągnąć zamierzony cel. Wszyscy towarzysze więdźmy są atrakcyjni i radośni, pięknie śpiewają i tańczą, tworząc zgraną wesołą grupę. Nikt z obecnych na scenie nie wygląda na nieszczęśliwego. Próżno szukać siejącej postrach brzydkiej więdźmy czy wychudzonych dzieci w klatkach. Baba Jaga i jej „przyjaciele” są młodzi, piękni i uśmiechnięci. Ubrani w skórzane płaszcze, kapelusze, peruki i okulary przeciwsłoneczne mogą budzić dvojakie skojarzenia u dorosłej części widowni. Gdyby tego było mało, scenografia razi czerwonością i ostrym światłem, muzyka gra głośno, a wszyscy w towarzystwie Baby Jagi bawią się świetnie. Nic więc dziwnego, że pokusie ulega główny bohater, który przez swoją słabość staje się dorosłym mężczyzną uwikłanym w codzienne życie. Zostawiwszy swoją siostrzyczkę Małgosię, która odmówiła zjedzenia cukierka, daje się opętać sidłom Baby Jagi i jej sprzymierzeńcom. W momencie, kiedy chłopiec orientuje się, w jakim jest położeniu, jest już za późno i nie ma odwrotu. Staje się on kolejnym sługą złej czarownicy.

Historia ta jest nie tylko przekazaniem informacji o czyhających na nas zagrożeniach, ale także o tym, że zło nie zawsze przybiera brzydką i odrażającą postać. Często ukryte jest pod czymś, co kuszące i w pierwszym kontakcie dobre. Ponadto częstowanie cukierkami można odnieść do sytuacji, o których często rozmawia się z dziećmi, tłumacząc im, że nie można przyjmować żadnych prezentów od nieznajomych. Kolejnym (może nieco na wyrost) skojarzeniem mogą być substancje niedozwolone, które swym kształtem przypominają przecież małe cukiereczki. To przesłanie można skierować do nastoletniej części publiczności, dając do zrozumienia, że nie zawsze ślepe podążanie za grupą wychodzi na dobre. W spektaklu po zjedzeniu podejrzanych cukierków Jasio łąduje uwięziony w klatce, która może symbolizować sidła uzależnienia. Takich odniesień i skojarzeń jest dużo więcej. Wszystko zależy od wieku i doświadczeń odbiorcy. Historia Jasia jest również komentarzem na temat fascynacji dorosłością, która tak często przejawia się w zachowaniach najmłodszych. Dziewczynki zdobią się makijażem i przymierzają za duże ubrania swoich mam, chłopcy bawią się w

wojnę lub udają policjantów. Przygody głównych bohaterów pokazują, że do dorosłości nie ma się co spieszyć i nie zawsze jest ona prosta, a często przepełniona trudnościami. W finale okazuje się, że Baba Jaga zabrała Jasiowi coś więcej niż wolność, odebrała mu dzieciństwo i bez troskę, a wszystko przez jeden mały cukiereczek.

Lubelski *Jaś i Małgosia* prowokuje do refleksji na temat wychowania estetycznego najmłodszego pokolenia. Przeznaczony już dla sześciolatków, skłania do postawienia pytania, czy pikantne kreacje aktorek nie są przesadą w spektaklu dla dzieci? Czy czerwona sceneria i mocne jaskrawe oświetlenie nie są zbyt krzykliwe dla młodego odbiorcy? Wreszcie czy głośna muzyka i ostre brzmienia są zdrowe dla dziecięcej psychiki? Pytania stawiane przez dorosłych odbiorców mają się nijak do odbioru dziecięcej części publiczności. Skórzane stroje i czerwona sceneria wcale nie kojarzą im się z czymś złym czy zakazanym, co zupełnie inaczej odczytują obecni na widowni opiekunowie. Klatki, kobiety „wampy”, boa na szyi itp. dorosłym nasuwają dość jednoznaczne odniesienia. Po odbiorze małych widzów zdaje się, że była to bardziej dobra zabawa niżeli przerażające doświadczenie i żaden z małych odbiorców nie poczuł się urażony. Publiczność żywo reagowała na to, co działo się na scenie i mimowolnie stawała się częścią przedstawienia, co klasyfikuje również *Jasia i Małgosię* jako spektakl interaktywny (z czego słynie wówczas „Andersen”). Spektakl kończy się morałem i wyrazistym przesłaniem. Na scenie ponownie pojawia się Baśniopisarz, rozpoczynając dialog z publicznością podobnie jak na początku, co nadaje przedstawieniu klamrową kompozycję. Padają pytania o to, jak widzowie zachowywali się podczas przedstawienia, co zrobili pod wpływem Baby Jagi, czy tak wypada się zachowywać w teatrze i jak to naprawić? Dzieci, odpowiednio prowadzone kolejnymi zapytaniami, same wyciągają wnioski z rozegranego spektaklu, którego byli współuczestnikami.

Reżyser i aktorzy Teatru im. Hansa Christiana Andersena zdają się mówić jednogłośnie – nie ugrzeczniać bajek i baśni dla dzieci, a jedynie uwspółcześniać, bo przecież zło i okrucieństwo istniało w nich od zawsze i to przecież w dużo drastyczniejszej wersji. Cel został osiągnięty, a przedstawienie stało się połączeniem tego, co dla dorosłych, z tym, co dla dzieci. Każdy z widzów mógł odczytać to, co jest na jego poziomie adekwatne do doświadczeń. Przedsięwzięcie „Andersena” stało się połączeniem nie tylko form teatralnych, teatru lalki i aktora, ale i odbiorców, którzy dostali mnogość płaszczyzn znaczeniowych i wolność w ich wyborze.

Rola sztuki w wychowaniu pełni istotną rolę – uczy i uwrażliwia. Istotnym jest, żeby młody odbiorca został odpowiednio przygotowany do odbioru „trudnej sztuki” (do tej kwestii powrócimy jeszcze w kolejnym rozdziale pracy). Taką możliwość dają warsztaty pedagogiczne, którymi poprzedzone są spektakle, ale też odpowiednie przygotowanie opiekunów. Świadomość w doborze sztuk dla najmłodszych widzów daje sposobność kierowania rozwojem dziecięcej psychiki i zrozumienia tematów tabu, o których tak często dorośli milczą nie wiedząc, jak je podejmować w dialogu z dziećmi. Sztuka skomponowana w odpowiedni sposób rozwija młodego człowieka, jego postrzeganie świata. Przy odpowiedniej obserwacji pozwala także na dostrzeżenie niewłaściwych reakcji i emocji spowodowanych problemami psychologicznymi danego odbiorcy. Pojawia się możliwość wychwycenia sytuacji trudnych w życiu młodego człowieka, a przedstawienie może stać się impulsem wywołującym rozmowę na ten temat. Sztuka stanowić może nie tylko środek dydaktyczny służący wywołaniu odpowiednich emocji, uczuć czy kształtowaniu postaw, ale może stać się również „wykrywaczem” tego, co dzieje się w psychice młodego widza.

Kończąc rozważania na temat towarzyskiego szlifowania baśni *Jaś i Małgosia* na podstawie scenicznej realizacji Teatru Andersena należy stwierdzić, że został on wykonany w sposób przemyślany i oryginalny. Dyskusja, którą wywołało przedstawienie, jest argumentem przemawiającym za tym, że było to przedsięwzięcie mające na celu wywołanie refleksji na temat obecności zła i tego, w jakiej formie występuje w dzisiejszym świecie³⁵⁵.

3.5. *Latający kufier*, czyli polsko-turecki Andersen w „Andersenie”

Arkadiusz Klucznik w artykule o adaptacjach scenicznych Hansa Christiana Andersena rozważa kwestię tego, który z „twórców jest najczęściej «grany» na scenach teatralnych na świecie”³⁵⁶. Z dużym prawdopodobieństwem mogłoby się okazać, że jest to właśnie duński baśniopisarz. Zgodzić się również należy z Marzeną Wiśniewską,

³⁵⁵ W 2018 roku Zbigniew Lisowski wprowadził swoją autorską wersję *Jasia i Małgosi* na scenę Teatru Baj Pomorski w Toruniu, ponownie podejmując współpracę z P. Hubičką (scenografia) i P. Klimkiem (muzyka). Jak można się zorientować na podstawie recenzji i materiałów audiowizualnych, obie realizacje miały podobną konwencję. Por. zwiastuny filmowe: https://www.youtube.com/watch?v=BqilL6w_XfH8, <https://www.youtube.com/watch?v=VUVfNjInKvI> [dostęp: 31.08.2024].

³⁵⁶ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 249.

sięgającą do najstarszych i najbardziej popularnych adaptacji scenicznych tego autora, że nie sposób omówić całej recepcji teatralnej twórczości Andersena, która datuje się już na koniec XIX wieku³⁵⁷.

Recepcja Andersenowskich baśni była i nadal jest bardzo żywa zarówno wśród dzieci, jak i dorosłych. *Brzydkie kaczątko*, *Mała Syrenka* czy *Dziewczynka z zapalkami* stały się klasykami literatury dziecięcej, cenionymi za uniwersalne przesłania oraz głębokie refleksje filozoficzne. Mimo że bywają trudne w odbiorze dla młodego czytelnika, to uczą empatii i dobroduszości. Twórczość Andersena uznawana jest przez badaczy za idealną formę terapeutyczną dla dziecka. Problematykę tę poruszał np. Bruno Bettelheim³⁵⁸, który podkreślał, że baśnie pomagają dzieciom zrozumieć i przetworzyć trudne emocje oraz sytuacje życiowe, oferując im symboliczne rozwiązania i nadzieje. W utworach Andersena często poruszane są problemy takie, jak samotność, odrzucenie czy poszukiwanie tożsamości, co powoduje, że są oceniane jako wartościowe z punktu widzenia psychologii dziecięcej.

Latający kufer to baśń, która opowiada o pewnym młodym człowieku. Główny bohater otrzymuje magiczny kufer zdolny do latania. Dzięki czarodziejskim właściwościom przedmiotu trafia do egzotycznej krainy, gdzie zakochuje się w księżniczce. Aby zdobyć rękę wybranki, opowiada jej rodzinie fantastyczne historie. Niestety, jego szczęście nie trwa długo, gdyż kufer ulega zniszczeniu, a on traci możliwość powrotu do ukochanej. Opowieść bogata jest w symbole, takie jak magiczny kufer, który reprezentuje marzenia i możliwości. Małgorzata Wojciechowska pisze, że taki „latający pojemnik (w różnych baśniach, tłumaczeniach i wydaniach zmienia się jego forma) występuje zarówno w *Baśniach z tysiąca i jednej nocy*, jak i w baśniach tureckich”³⁵⁹. Symboliczna jest również egzotyczna kraina, którą można kojarzyć z tajemniczymi miejscami. Historia młodzieńca zawiera morał dotyczący odpowiedzialności i konsekwencji lekkomyślnego postępowania. Napisana prostym i sugestywnym językiem, jest łatwa do przyswojenia przez dzieci, a pojawiające się głębsze ukryte znaczenia są atrakcyjne także dla dojrzałego odbiorcy. Nagromadzenie elementów baśniowych pobudza wyobraźnię czytelników i klasyfikuje opowieść jako baśń. Utwór ten skonstruowany jest „według zasady baśni szkatułkowej, czyli główna

³⁵⁷ Zob. M. Wiśniewska, *Andersen na teatralnym afiszu...*, s. 269.

³⁵⁸ Kwestia ta jest szerzej opisana w książce *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*.

³⁵⁹ M. Wojciechowska, *Motyw lewitacji przedmiotów w baśniach Bliskiego Wschodu*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji...*, s. 157.

historia z kufrem w tle ma wewnątrz jeszcze jedną opowieść: o przedmiotach kuchennych”³⁶⁰.

Po raz pierwszy *Latający kufer* został wydany w 1839 roku w Danii. Jak wiele innych baśni autorstwa Andersena, zyskał popularność na całym świecie. W Polsce pojawił się w 1929 roku w tłumaczeniu Franciszka Mirandoli. Współczesny polski teatr rzadko wykorzystuje jego sceniczny potencjał, tym większą uwagę warto poświęcić zrealizowanej we współpracy polsko-tureckiej adaptacji Klucznika. Jak wiadomo, Teatr Andersena w Lublinie nawiązywał artystyczne kontakty z różnymi międzynarodowymi partnerami, w tym z instytucjami z Turcji. W ramach tej współpracy realizowane były projekty artystyczne, wymiany kulturalne oraz wspólne produkcje teatralne. Nawiązanie spektaklu do kultury tureckiej zdaje się być oczywiste, ukierunkowane przez baśniową fabułę. Główny bohater opowieści, „po roztrwonieniu wszystkich pieniędzy, dostał od przyjaciela stary, zniszczony kufer”³⁶¹, który okazał się mieć magiczne właściwości. Dzięki niemu ubogi młodzieniec wyruszył w trasę do Turcji, „co jest aluzją do orientalnego pochodzenia motywu”³⁶². Mówiąc o współpracy przy tworzeniu *Latającego kufra*, na pewno należałoby wspomnieć, że reżyser korzystał z „opinii znajomych i przyjaciół, którzy bądź «znają się» na Turcji, bądź są po prostu Turkami”³⁶³. Ponadto w czasie pracy twórczej korzystano z podstawowej literatury tureckiej, takiej jak *Sekrety haremów* Jerzego Łatki czy *Prywatny świat kobiet otomańskich* Godfreya Godwina. Spektakl był realizowany we współpracy polsko-tureckiej, w związku z tym „został podpisany swoisty akt pomiędzy dwoma miastami: Lublinem, w którym pracowałem a Nilüfer, dzielnicą Bursy”³⁶⁴ – mówi Arkadiusz Klucznik. Wśród tamtejszych szkół został ogłoszony konkurs na plakat spektaklu, który pojawił się potem jako afisz przedstawienia.

Latający kufer miał swoją premierę 27 kwietnia 2013 roku, na rok przed obchodami 600-lecia stosunków dyplomatycznych między Polską i Turcją. W głównych rolach na scenie pojawili się Bartosz Siwek (Hans Andersen), Urszula Pietrzak (Księżniczka Esma), Piotr Gajos (Sułtan Abdullah, ojciec Esmy), Roma Drozdówna (Kadyna Zeyneb, matka Esmy), Mirella Rogoza-Biel (Łabędź) i inni znani

³⁶⁰ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 256.

³⁶¹ M. Wojciechowska, *Motyw lewitacji przedmiotów w baśniach Bliskiego Wschodu...*, s. 159.

³⁶² Tamże, s. 159.

³⁶³ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 260.

³⁶⁴ „Lüksus bezpiecznej grozy”. *O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gółoś-Dąbrowska i Anna Goworek...*, s. 585.

lubelskiej scenie aktorzy. Za scenariusz, reżyserię i opracowanie muzyczne odpowiedzialny był dyrektor Klucznik, scenografia i kostiumy były dziełem Macieja Chojnackiego³⁶⁵. Twórcy spektaklu wykreowali przestrzeń pełną magii i orientalnego uroku, przenosząc bohaterów z Danii do Turcji, gdzie ulice pachną kawą i przyprawami. Bogactwem nasyconych barw przykuwały uwagę kostiumy inspirowane tradycyjnymi tureckimi ubiorami, które posiadały charakterystyczne elementy: turbany, biżuterię, tradycyjne obuwie. Przy ich powstawaniu użyto jedwabiu, brokatu oraz innych eleganckich, błyszczących materiałów. Zaprojektowane w żywych, intensywnych kolorach, oddawały status i charakter postaci. W recenzjach pisano, że kostiumy nadawały orientalny charakter spektaklowi:

[...] mieniące się wszystkimi kolorami tęczy, pomagające wczuć się w atmosferę [...]. Co ciekawe, finezyjne stroje mieszkańców Istanbuhu skrywają także pacynki służące do sceny z bajki o Brzydkim Kaczątku. Choć kurczęta czy kaczki przez cały czas są elementami strojów aktorskich, zwracamy na nie uwagę dopiero, gdy zwierzęce postacie wysuwają się na pierwszy plan³⁶⁶.

Całość spektaklu dopełniona została oryginalną ścieżką dźwiękową, bogatą w orientalne motywy. Wykorzystano tradycyjne instrumenty, jak oud, darbuka czy ney, aby jeszcze wiarygodniej oddać klimat tureckiego krajobrazu. Dynamiczna muzyka odgrywała kluczową rolę w budowaniu atmosfery widowiska i podkreśleniu emocji.

Adaptacja Kluczniaka w wielu kwestiach odbiega od oryginału również na poziomie warstwy fabularnej, wyposażonej w nowe elementy. Nowość odczytania kwestii odziedziczenia majątku polega na tym, że „po śmierci ojca chłopak dziedziczy po nim wszystko, a więc również długi!”³⁶⁷. Okazało się bowiem, że „w konsekwencji syn nie dziedziczy niczego, no może oprócz pustego tureckiego kufra (ojciec prowadził interesy handlowe z Turcją) i szlafroka, o którym ktoś zapomniał”³⁶⁸. Po tych wydarzeniach bohater próbuje zrobić rachunek sumienia ze zmarłym ojcem i wpada do kufra. To właśnie wtedy odkrywa jego magiczne właściwości. Kolejnym odstępstwem

³⁶⁵ Maciej Chojnacki współpracował z Teatrem Andersena od czasu realizacji *Trzech muszkieterów* (2010) i *Końcówki* (2011) – oba spektakle w reżyserii Kluczniaka zostały przygotowane w ramach sceny dla dorosłych. Do ostatnich prac scenograficznych artysty na lubelskiej scenie należały *Księga dżungli* (reż. J. Roszkowski, 2018) i *Podwójne życie Weroniki* (reż. K. Rzączyński, 2019).

³⁶⁶ W. Rybak, *Egzotyczna podróż (Latający kufer)*, „Teatralia” 2013, nr 265, <https://teatralia.com.pl/egzotyczna-podroz-latajacy-kufer/> [dostęp: 31.08.2024].

³⁶⁷ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 259.

³⁶⁸ Tamże, s. 259.

jest wpadający do kufra Łabędź, który również jest zaczarowanym elementem tej historii – mówi ludzkim głosem i zna historię młodzieńca, przepowiada mu jego własną baśń:

ŁABĘDŹ: No, właśnie. Teraz przed tobą wielka przygoda, twoja przygoda. Pierwszy raz twoja. Trafisz do nieznanego Ci kraju... nieznanych Ci ludzi... pierwszy raz będziesz naprawdę ważny... i pierwszy raz naprawdę przegrasz... ale nie do końca! Zresztą, Hansie, niech zaczniesz się twoja baśń... (łabędź odlatuje)³⁶⁹.

Główny bohater (w lubelskiej wersji nazywa się Hans) trafia najpierw na ulicę w Turcji, gdzie właścicielka sklepu na Grand Bazarze opowiada mu o księżniczce i klątwie, a później do komnaty umiejscowionej przez reżysera na „Wyspie Księżniczki”. Tam spotykają go rodzice dziewczyny i oburzeni jego obecnością wzywają straż. Kiedy sytuacja staje się niebezpieczna, chłopak opowiada baśń o brzydkim kaczątku – „tę właśnie baśń – mówi reżyser spektaklu – włożyłem w środek historii *Latającego kufra*, inscenizując ją wszystkimi «członkami» dworu sultana Abdullaha – z nim samym w roli głównej”³⁷⁰. Tą opowieścią bohater ratuje się przed gniewem tureckiego władcy, a jakby tego było mało, staje się częścią wspaniałego pomysłu – na przekór klątwie ma stać się mężem księżniczki Esmi. Niestety do zaślubin nie dochodzi. Podobnie jak w oryginale kufer płonie, kiedy Hans znajduje się poza pałacem i nigdy już nie wraca do ukochanej. Jednak przed przygotowaniem wesela główny bohater wsiada do kufra, by wystrzelić nad Stambułem sztuczne ognie. Po pokazie kufer zajmuje się ogniem i płonie. Koniec jest taki, że bohater przez resztę życia chodzi po świecie i opowiada baśnie, ale – jak zaznacza Andersen – już nie takie wesołe. Z kolei księżniczka do końca życia na niego czeka³⁷¹.

Eksperymentalna inscenizacja „Andersena” zebrała pozytywne recenzje. Chwalono ją za magiczną atmosferę, bogatą scenografię i kostiumy, które przenoszą widzów w baśniowy świat i kulturę orientu. Wśród bardziej krytycznych uwag

³⁶⁹ A. Klucznik, *Latający kufer*, adaptacja na podstawie baśni Andersena (na podstawie tłumaczenia B. Sochańskiej); archiwum Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie, 2013. Cyt za: A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 260.

³⁷⁰ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie!...*, s. 262.

³⁷¹ „Lüksus bezpiecznej grozy”. *O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gółoś-Dąbrowska i Anna Goworek...*, s. 563.

wskazywano „jedynie brak odpowiedniego tempa” i zbyt wolno toczące się momentami wydarzenia, „co nie wpływa dobrze na odbiór spektaklu chociażby przez dzieci”³⁷².

Warto odnotować, że *Latający kufer* w porze letniej grywano w plenerze, rozpoczynając widowisko o zmroku na Dziedzińcu Archiwum Państwowego przy ul. Jezuickiej, tuż obok lubelskiej Archikatedry. Ponadto został on również wystawiony przez Teatr Andersena z okazji obchodów 700-lecia miasta w 2017 roku. Przedstawienie było częścią programu jubileuszowego, który obejmował różnorodne wydarzenia kulturalne, edukacyjne i społeczne, mające na celu uczczenie historii i dziedzictwa Lublina.

Sukces *Latającego kufra*, który jest wynikiem kooperacji polsko-tureckiej, potwierdza to, co Arkadiusz Klucznik często podkreślał w wypowiedziach na temat współpracy międzynarodowej. Po pierwsze, międzynarodowe projekty umożliwiają artystom poznanie różnych tradycji, technik i stylów teatralnych. Kolejnym walorem jest nawiązanie cennych kontaktów z artystami, reżyserami, producentami i innymi profesjonalistami z branży teatralnej. Warto też wspomnieć o atrakcyjności takich przedsięwzięć, które przyciągają szeroką publiczność i zwiększają widoczność teatru na arenie światowej. Ponadto międzynarodowe projekty często łączą różne dziedziny sztuki i nauki, co sprzyja powstawaniu innowacyjnych i interdyscyplinarnych przedsięwzięć. Można zatem zgodzić się z ówczesnym dyrektorem Teatru Andersena, że taka współpraca (mimo iż jest pewnym wyzwaniem) poszerza horyzonty i przynosi obopólne korzyści.

Przedstawione rozważania kierują ku przekonaniu, że twórcy teatru jego imienia często krążą wokół dobrze znanych tytułów. Zgodzić się również należy z Marzenną Wiśniewską, że „przekształcenia w myśleniu o miejscu i roli widza dziecięcego w teatrze skłaniają jednak raz po raz do swoistego dekonstruowania Andersenowskich opowieści, przekraczania teatru literackiego, iluzyjnego na rzecz form scenicznych, które podejmują grę zarówno ze schematami recepcji baśniowych fabuł i bohaterów, jak i samą materią teatru”³⁷³.

³⁷² W. Rybak, *Egzotyczna podróż (Latający kufer)...*

³⁷³ M. Wiśniewska, *Andersen na teatralnym afiszu...*, s. 280.

3.6. Cykl o Tymoteuszu – rodzima klasyka dziecięca

Klasyka dziecięca w polskim teatrze lalek szczególnie rozwija się w po II wojnie światowej. To w tamtym okresie powstawały – często wspierane przez władze jako narzędzie pedagogiki – liczne teatry lalkowe skierowane do młodego odbiorcy. Do rodzimej klasyki dziecięcej w teatrze lalek należy na pewno zaliczyć twórczość Jana Wilkowskiego. Sztuki tego autora pojawiają się w repertuarze Teatru im. Andersena od dawna, o czym świadczyć może inscenizacja *O Zwyrtałe muzykancie, czyli jak się stary góral dostał do nieba* z roku 1963 (reż. Stanisław Ochmański) czy *Teatr na kółkach* wystawiony w 1991 roku w reżyserii Zdzisława Reja. Warto również odnotować przedstawienie *Wicek Warszawiak* na motywach bajki Kornela Makuszyńskiego. Spektakl ten, ze względu na kontrowersyjny temat powstania warszawskiego zablokowany na etapie prób w Teatrze „Lalka” w Warszawie w 1969 roku, wyreżyserowany dopiero w 2007 roku przez Włodzimierza Fełenczaka w Lublinie, jest jedyną jak dotąd realizacją sceniczną. Pisano m.in., że:

Reżyser Włodzimierz Fełenczak stworzył multimedialne widowisko o powstaniu warszawskim. Lasery wyświetlają wojenne fotografie na ekran i boczne ściany sceny. W ważnych momentach akcji fotosy „ożywają”, zamieniając się w film, np. z ruszającymi do boju młodziutkimi obrońcami Warszawy. Główna konstrukcja pełnej inwencji scenografii Andrzeja Czyczyłło momentalnie się zmienia: z kamienicy na rampę pełną hitlerowskich żołnierzy albo balkon, z którego śpiewa Dziewczyna czy przemawia św. Wincenty. Ekran staje się przesuwanymi z łomotem drzwiami, przez które wchodzi na scenę bohaterowie sztuki. Przezroczystość tych drzwi odsłania cały teatralny warsztat, z krzątającymi się na zapleczu aktorami i obsługą techniczną, co sprawia, że publiczność widzi całą umowność sytuacji, że to „tylko” – czy aż – teatr³⁷⁴.

Spośród tekstów Wilkowskiego „dzisiaj na scenach najczęściej pojawiają się sztuki o przygodach Tymoteusza Rymcimci”³⁷⁵, dlatego posłużą one jako przykład realizacji klasyki polskiej dramaturgii dla dzieci. Bez tych utworów trudno sobie

³⁷⁴ A. Molik, *Odważny Wicek*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2007, nr 18, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/34265/odwazny-wicek> [dostęp: 31.08.2024].

³⁷⁵ J. Żygowska, *Wilkowski i my?* „Dialog” 2020, nr 11, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/wilkowski-i-my> [dostęp: 31.08.2024].

wyobrazić repertuar jakiegokolwiek teatru lalek w Polsce³⁷⁶. Twórca tego cyklu jest jedną z najwybitniejszych postaci polskiego lalkarstwa – dramaturg, autor scenariuszy teatralnych i telewizyjnych, inscenizator i reżyser, aktor, lalkarz, pedagog, szerokiej publiczności znany z telewizyjnych festiwali teatrów lalkowych. Spod jego ręki wyszły całe rzesze artystów teatru lalek, aktorów i reżyserów. Henryk Izidor Rogacki pisze, że był to „największy polski lalkarz wszech czasów, artysta porównywalny z Wojciechem Bogusławskim i Leonem Schillerem”³⁷⁷. Był autorem znakomitych dramatów polskiego teatru lalek, na czele ze *Zwyrtałą – muzykantem*, *Spowiedzią w drewnie*, *Guignolem w tarapatkach*, *Ulą z I-ej B* czy *Dekameronem 85*. Mimo to „niemal zawsze umieszczano go w szufladce z etykietą «twórczość dla dzieci», a to przecież nie jest dostateczne i sprawiedliwe podsumowanie jego dzieła”³⁷⁸. Warto więc zaznaczyć, że Jan Wilkowski teatr lalek „uczynił autonomiczną, suwerenną, oryginalną odmianą sztuki teatru, a jego język polifoniczny i wielotworczywowy stał się posłuszną [mu – K.W.], niezawodną mową magiczną, wyrażającą cały ludzki świat i wszystkie jego sprawy”³⁷⁹.

Urodził się 15 czerwca 1921 roku w Warszawie, był synem grafika i poligrafa Stanisława Wilkowskiego. Walczył jako żołnierz AK ps. „Proch” w oddziale porucznika „Huragana”. Brał udział w akcji „Burza” w Puszczy Kozienieckiej. Pracował jako dekorator w radomskim oddziale Ministerstwa Informacji i Propagandy. Następnie w atelier graficznym Ministerstwa Przemysłu i Centralnego Zarządu Przemysłu Mineralnego. Publikował swoje rysunki w pismach satyrycznych „Mucha” i „Szpilki” oraz w „Przekroju”. W latach 1948-1951 studiował w warszawskiej Państwowej Szkole Dramatycznej Teatru Lalek Janiny Kilian-Stanisławskiej. Pracował jako aktor i asystent scenografa (debiutował rolą Mefista w *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza w reżyserii Kilian-Stanisławskiej). Jako reżyser debiutował w Teatrze Niebieskie Migdały spektaklem *Bajki, lalki i piosenki* Gałczyńskiego, Tuwima, Januszewskiej i innych. Jego dorobek pracy teatralnej jest bardzo bogaty. Był m.in.

³⁷⁶ Potwierdzić to może rejestr przedstawień na platformie *Encyklopedia teatru polskiego*. Warto wspomnieć, że w 2009 roku Białostocki Teatr Lalek opublikował edycję, w której znalazły się: *Tymoteusz Rymcimci*, *Tymoteusz w lesie*, *Tymoteusz i łobuziaki*, *Tymoteusz i mikołajki*, *Tymoteusz wśród ptaków*, *Tymoteusz Majsterklepka*. Zob. J. Wilkowski, *Miś Tymoteusz. Sześć sztuk dla teatru lalek*, ed. M. Waszkiel, red. i noty H. Waszkiel, Białystok 2009.

³⁷⁷ H.I. Rogacki, *Trzy legendy Jana Wilkowskiego*, [w:] *Jan Wilkowski w stulecie urodzin 1921-2021*, Warszawa 2021, s. 29.

³⁷⁸ T. Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego*, [w:] *Jan Wilkowski w stulecie urodzin 1921-2021...*, s. 45.

³⁷⁹ H.I. Rogacki, *Trzy legendy Jana Wilkowskiego...*, s. 29.

kierownikiem artystycznym Państwowego Teatru „Lalka” w Warszawie oraz wchodził w skład Komisji Organizacyjnej Sekcji Teatrów Lalek SPATiF³⁸⁰. W latach 1955-1957 pełnił funkcję wiceprzewodniczącego Zarządu Sekcji Lalkowej SPATiF. Wtedy też nawiązał współpracę z Redakcją Programów dla Dzieci i Młodzieży TVP jako aktor, reżyser oraz autor scenariuszy i seriali lalkowych. W 1960 roku do scenicznego życia powołuje nowego bohatera dziecięcego – Tymoteusza Rymcimci. Premiera w Teatrze Lalek dała początek serii popularnych sztuk o przygodach misia i jego taty. Po roku 1969 Wilkowski podejmował współpracę reżyserską z różnymi teatrami: w Toruniu, Łodzi, Lublinie, Gdańsku i Szczecinie. W latach 1971-1973 pracował jako reżyser w Teatrze Guliwer w Warszawie, później w Białostockim Teatrze Lalek (1975-1979 oraz 1983-1986). Był również zatrudniony na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek PWST w Białymstoku na stanowisku profesora nadzwyczajnego. W 1974 roku wraz z Krzysztofem Rauem stworzył zamiejscowy Wydział Lalkarski warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (obecnie Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza). O jego sukcesie pedagogicznym świadczyć może wydana w 2002 roku książka wspomnienie, którą opublikował jeden z ulubionych uczniów artysty, aktor Piotr Damulewicz. W 1990 roku w Tears of Joy Theatre w Portland-Vancouver reżyseruje *Tymoteusza Rymcimci*, ze scenografią Adama Kiliana. Jest to tylko jeden z przykładów jego artystycznej biografii, wskazujący na to, że „osiągnął sławę europejską, wręcz światową, i sprostął jej wymaganiom”³⁸¹. Na dwa lata przed śmiercią Wilkowski z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia przedstawia w Teatrze Lalka w Warszawie premierę *Spowiedzi w drewnie* (1995). Również w 1995 roku napisał swoją ostatnią sztukę – *Kukły i ludzie*. Zmarł 21 grudnia 1997 roku w Warszawie. Wilkowski jest legendą polskiego lalkarstwa. Stał się nią już w latach 70-tych XX wieku. Jej fenomen stanowią „legenda postaci i osobowości, legenda sukcesów i – będąca w dużej mierze autokreacją – legenda niespełnienia”³⁸².

Cykl o Tymoteuszu Rymcimci swój triumf rozpoczął 25 marca 1960 roku na scenie „Lalki”. Obecnie można stwierdzić, że w ciągu ponad sześciu dekad spektakle te grał i nadal grywa niemal każdy polski teatr dla dzieci. *Tymoteusz* doczekał się licznych

³⁸⁰ Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF). W 1952 r. zmieniono nazwę związku na SPATiF-ZASP. W 1981 powrócono do przedwojennej nazwy. 1 grudnia 1982 r. ZASP (Związek Artystów Scen Polskich) został przez władze rozwiązany, a w jego miejsce 19 grudnia 1983 r. powstał „nowy” ZASP, do którego wstąpiła około 1/5 artystów z rozwiązanego związku. W 1989 r. doszło do zjednoczenia związku.

³⁸¹ H.I. Rogacki, *Trzy legendy Jana Wilkowskiego...*, s. 29.

³⁸² Tamże, s. 32.

tłumaczeń i zrobił karierę również za granicą. Składające się na cykl teksty mają wiele wariantów i odmiennych maszynopisów, związanych z inscenizacjami w różnych teatrach, a także z adaptacjami telewizyjnymi³⁸³. Poszczególne części serii Wilkowskiego przyciągały do teatru kolejne pokolenia młodych widzów, począwszy od ich prapremier w latach 60-tych: *Tymoteusz w lesie* (17.11.1960), *Tymoteusz i Łobuziaki* (11.06.1961), *Tymoteusz i Mikołajki* (29.12.1961), *Tymoteusz wśród ptaków* (31.12.1968) oraz *Tymoteusz majsterklepka* (19.09.1969). Tematyką spektakli jest partnerska relacja Misia Tymoteusza i jego Taty, oparta na przyjaźni i szacunku. Pisano wówczas:

Tymoteusz Rymcimci egzystuje w świecie nowego porządku dydaktycznego, Rymcimci stwarza swój świat według własnych fantazji i konwencji [...]. W wielkim mozole próbuje rozwikłać zagadki swego życia. [...]. Nie rozumie przyczynowości świata i jest w tym najautentyczniej dziecinny. Jeśli nie znajduje w lesie ani jednego grzyba, gotów jest uznać, że w lesie grzybów po prostu nie ma. [...] Sztuki o Tymoteuszu mówią przede wszystkim o tym, jak dziecko widzi świat³⁸⁴.

W rozmowach bohaterów to syn ma zazwyczaj rację, co jednak wcale nie podważa ojcowskiego autorytetu. Tymoteusz i Tata Niedźwiedź uczą się od siebie wzajemnie, a ich relacja jest partnerska i przyjacielska. W swoich utworach dla dzieci Wilkowski realizuje nowy model dydaktyzmu nawiązujący do wielkich pedagogów (z Januszem Korczakiem na czele), którzy traktowali dziecko jako podmiot, a nie przedmiot zabiegów edukacyjnych. Sam autor w jednym z wywiadów mówi:

Ja akurat uważam, że dla dziecka należy tworzyć tak jak dla dorosłych, tylko inaczej. Ta odmienność rozmowy z dzieckiem, które zawsze traktowałem jak partnera, polega na tym, że szanowałem wszystkie jego ograniczenia – nieznajomość świata i inność percepcji, ale też doceniałem jego nieprawdopodobną fantazję i zdolność abstrakcyjnego myślenia. Jednocześnie mam świadomość, że dziecko żyje *hic et nunc* i że musi mieć komentarz do świata, który je otacza³⁸⁵.

³⁸³ Pierwodruk: „Teatr Lalek” 1960, nr 14, s. 25-31 – wersję tę można uznać za jedyny wiarygodny przekaz autorski.

³⁸⁴ W. Domańska, *Dramaturgia inna*, „Teatr Lalek” 1979, nr 4. Cyt za: T. Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego...*, s. 79.

³⁸⁵ *Teatr Lalka 1945-1995*, wydawnictwo jubileuszowe Państwowego Teatru Lalek „Lalka”, Warszawa 1995, s. 15. Cyt. za: H. Waszkiel, *Pisanie teatru lalek*, [w:] Jan Wilkowski. *Spowiedź w drewnie. Dramat*, Warszawa 2020, s. 22.

Andersenowska publiczność przez kilka sezonów mogła oglądać przygody bohatera w serii trzech spektakli wyreżyserowanych przez Arkadiusza Klucznika:

- *Tymoteusz wśród ptaków* (premiera 7 maja 2011);
- *Tymoteusz i psiuńcio* (premiera 15 września 2012);
- *Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia* (premiera 22 czerwca 2013).

Historia małego, niesfornego misia „cały czas okazuje się aktualna i bardzo czytelna zarówno dla młodych jak i dorosłych widzów” – czytamy w opisie jednego ze spektakli³⁸⁶. Stworzony na kształt „teatralnego serialu o misiu Tymoteuszu”, stanowił przez pewien czas stały repertuar „Andersena”. Powołując się na jedną z recenzji zauważyć należy, że „język, jakim operuje w swych dramaturgiach Wilkowski, jest genialny, bo posługuje się najprostszymi słowami, a w konsekwencji najbardziej przemawiającymi”³⁸⁷. Prostotę można też dostrzec w skromnej scenerii i oprawie. Zgodnie z założeniami oryginału zadaniem scenografa miało być stworzenie „lalek ciepłych, sympatycznych, takich, które dzieci natychmiast polubią jak pluszowe przytulanki”³⁸⁸. Według Tomasza Mościckiego *Tymoteusz Rymcimci* to przełom również z tego powodu, czyli „samych lalek i materiału użytego dla ich stworzenia”³⁸⁹. Adam Kilian zaprojektował je z miękkiej, bardzo plastycznej materii, dzięki czemu zyskały wyjątkowe możliwości mimiczne.

Najważniejszy stał się dialog z publicznością, który stanowi charakterystyczną cechę teatru otwartego, o który – jak wiadomo – mocno upominał się dyrektor Klucznik. O potrzebie relacji sceny i widowni, wchodzeniu w bezpośrednią interakcję³⁹⁰ mówił także autor sztuk. Cechą świata wykreowanego przez Wilkowskiego miał być fakt, że jest on przyjazny, pogodny, pełen dobra. Mimo pojawiających się problemów i wyzwań – np. jak ugotować jajecznicę z pięciu jaj, gdy

³⁸⁶ Zob. <https://teatrandersena.pl/spektakle/tymoteusz-wsrod-ptakow/> [dostęp: 31.08.2024].

³⁸⁷ M. Linkowska, *Teatr Andersena: Tymoteusz, Psiuńcio i reszta wesolej brygady*, „Kurier Lubelski”, 14.09.2012, <https://kurierlubelski.pl/teatr-andersena-tymoteusz-psiuncio-i-reszta-wesolej-brygady/ar/657037> [dostęp: 31.08.2024].

³⁸⁸ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 60.

³⁸⁹ T. Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego...*, s. 80.

³⁹⁰ Szerzej o interakcji teatralnej pisze Zbigniew Osiński w artykule *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, [w:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, Poznań 1970*, red. Z. Osiński, Warszawa 1972, s. 47-101.

ma się tylko cztery, albo jak wysiedzieć jajko w sytuacji, kiedy nikt nie chce się nim zająć – bohater się nie poddaje, wiedząc, że wszystkie kłopoty można pokonać.

Jako pierwszy z serii na lubelskiej scenie pojawił się *Tymoteusz wśród ptaków*. Scenografię stworzyła Eva Farkašová³⁹¹, słowacka artystka współpracująca z wieloma scenami lalkowymi w Polsce, publiczności „Andersena” znana już wtedy m.in. z inscenizacji *Przygód Pszczółki Mai*, która „w całym cyklu za pomocą wielkich mobilnych liter układających się w imię Tymoteusz buduje coraz to nowe przestrzenie”³⁹². Akcja pierwszej części tryptyku toczy się wokół historii kukułczego jaja podrzuconego tytułowemu Tymoteuszowi. Pytania, jak wysiadywać cudze jajo i jak je ustrzec przed podstępna lisicą, stanowią główną oś spektaklu. W rolach głównych wystąpili: Mateusz Kaliński (Miś Tymoteusz), Jacek Dragun (Tata Tymoteusza), Wioletta Tomica (Lisica), Bożena Dragun (Kukułka). Nagranie spektaklu dostępne było również w wersji online w ramach projektu Teatroteka „Andersena”.

Kolejny w cyklu teatralnego serialu pojawił się *Tymoteusz i psiuńcio*. Zmiana w obsadzie twórców dotyczy jedynie choreografii, którą tym razem przygotowała Urszula Pietrzak. Historia dotyczy znanej chyba każdemu rodzicowi kwestii posiadania zwierzątka – konkretniej psa. Problem pojawiający się w wielu domach staje się głównym tematem przedstawienia. Tata Tymoteusza kategorycznie nie zgadza się na przygarnięcie zwierzątka do domu z powodu różnych uprzedzeń. Finalnie jednak przyznaje się do błędu i stwierdza, że „jego sposób potraktowania psa był niesprawiedliwy, bazował na uprzedzeniach i złych doświadczeniach, na które psiunio nie miał wpływu”³⁹³. W obsadzie aktorskiej ponownie pojawili się: Mateusz Kaliński, Jacek Dragun, Wioletta Tomica i Maria Wąsiel. Aktorzy, zgodnie z zamierzeniem autora, aktywizowali publiczność za pomocą pytań retorycznych „potrzebnych do tego,

³⁹¹ Eva Farkašová (ur. 1953) – scenografka, twórczyni marionetek i kostiumów, absolwentka lalkarstwa na DAMU, czyli Wydziale Teatralnym praskiej Akademii Sztuk Scenicznych (Akademie múzických umění). Największy wpływ miał na nią Josef Krofta (legenda teatru lalkowego) i jego Teatr Drak. Od lat 90-tych pracuje w Polsce, zaproszona do warszawskiego Teatru Lalka przez ówczesną dyrektorkę artystyczną Joannę Rogacką razem z Mariánem Pecką, który realizował wówczas *Opowieść wigilijną* Dickensa (1995). Współpracowała m.in. z Teatrem Wierszalin w Supraślu (stworzyła scenografię i kostiumy do głośnych spektakli Piotra Tomaszuka, takich jak m.in. *Święty Edyp*, *Życie snem*, *Kłątwa*), Białostockim Teatrem Lalek, Teatrem Banialuka w Bielsku-Białej, Opolskim Teatrem Lalki i Aktora. Ceniona przez krytyków, laureatka wielu nagród teatralnych. Zob. H. Usarewicz, *Z divadla do teatru*, „Teatr” 2012, nr 9, <https://teatr-pismo.pl/4261-z-divadla-do-teatru/> [dostęp: 15.08.2024]. Zob. też <https://encyklopediateatru.pl/osoby/16487/eva-farkaov> [dostęp: 31.08.2024].

³⁹² Opis spektakli dostępny na stronie internetowej, <https://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/teatr/tymoteusz-i-lobuziaki-w-andersenie,n,1000169161.html> [dostęp: 31.08.2024]. Scenografka współpracowała przy realizacji wszystkich trzech spektakli o Tymoteuszu.

³⁹³ J. Żygowska, *Wilkowski i my?...*

by historia toczyła się dalej”³⁹⁴. Takie działania „bardzo często pełnią funkcję nie tyle włączającą widownię, ile zabawiającą lub rozbawiającą”³⁹⁵.

Ostatni z cyklu sztuk opartych na dziełach Wilkowskiego na lubelskiej scenie został zagrany spektakl *Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia*. W obsadzie ponownie pojawili się dwaj główni bohaterowie – Tymoteusz i jego tata, czyli Mateusz Kaliński i Jacek Dragun. Łobuziaków zagrali: Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski, Konrad Biel. Akcja toczy się w czasie wakacji – konkretniej w czasie biwaku w lesie. Tematyką przedstawienia staje się życie we wczesowej atmosferze. Tytułowe łobuziaki próbują dokuczać Tymkowi, planując nawet kradzież jego zabawek. W związku z tym wybucha drobna awantura. Spektakl został zrealizowany w ramach teatru otwartego – oznacza to, że publiczność mogła swobodnie komentować to, co dzieje się na scenie. Według Ewy Serafinowskiej-Słomkowej to właśnie „rzeczywistość sceniczna kształtuje zachowania widowni, widownia z kolei aktualizuje zawarte w spektaklu treści i sensy, stając się integralnym składnikiem przedstawienia”³⁹⁶. W związku z tym zamysł twórców „Andersena” polegał na tym, że widownia miała stać się uczestnikiem przedstawienia, poznając równocześnie przydatne umiejętności, np. jak rozbija się namiot, obsługuje wędkę i rozpała ognisko. W historii nie brakuje też niesforne go psińcia znanego z poprzedniej części – pożera świeżo złowione ryby i myszkuje po polu namiotowym irytując innych wczasowiczów.

Cykl spektakli o Tymoteuszu stanowił spójną całość, która miała poruszać kwestie ważne (nie tylko) dla dziecięcego odbiorcy, znane chyba każdemu, o czym mówił reżyser Klucznik w jednym z wywiadów:

Jak pogodzić się z drugim chłopcem, gdy w sercu wciąż kipi najprawdziwsza nienawiść? Jak opanować niemożliwą do wytrzymania nudę? Jak przekonać rodzica do zwierzaka, albo co zrobić, żeby wysiedzieć jajko? Do dziecięcych spraw i problemów Jan Wilkowski podchodzi na poważnie. [...] Pewne rzeczy w życiu każdy przeszedł jako dziecko i właśnie o takich zdarzeniach chcemy przypomnieć³⁹⁷.

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ Tamże.

³⁹⁶ E. Serafinowska-Słomkowa, *Czego szuka młodzież*, [w:] *Baśń i dziecko...*, s. 161.

³⁹⁷ S. Hejno, *Łobuzy i wielka awantura*, „Polska Kurier Lubelski” 2013, nr 141, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/164802/lublin-tymoteusz-z-przygodami-u-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

Zgodnie z założeniami autora sztuk o Tymoteuszu scenografia wszystkich spektakli (autorstwa Evy Farkašovej) została stworzona tak, aby mały odbiorca czuł się bezpiecznie i wygodnie. Przepelniona wielobarwnymi i przyciągającymi wzrok detalami, była bardzo atrakcyjna wizualnie. Kolorowe kostiumy bohaterów zostały wzbogacone o pluszowe elementy – czapki, kapcie, bluzy. Kostium Tymoteusza został zaprojektowany tak, aby oddać jego sympatyczny i ciekawski charakter, wygląd Taty Misia wskazywał na stonowany, poważniejszy charakter rodzica, z kolei strój Lisicy przyciągał uwagę przez swą jaskrawość i błyskotki. W toku akcji używane były różnorodne rekwizyty, które pomagały ożywić historię i stworzyć magiczną atmosferę. Oprócz pluszowego psa, w całej serii przedstawień wykorzystywano pluszowe klocki, których aktorzy używali do budowania różnych elementów scenografii. Dzięki temu spektakle z tego cyklu, dostosowane dla dzieci od około trzeciego roku życia, stały się również interaktywne, angażujące małych widzów. Integralną część przedstawienia stanowiła muzyka. Piosenki i muzyczne motywy pomagały budować nastrój i podkreślać emocje bohaterów. Melodie były dostosowane do najmłodszej publiczności i towarzyszyły kluczowym momentom fabuły, dodawały także dynamiki oraz urozmaicały akcję. Dialogi, pełne humoru i ciepła, pomagały w budowaniu relacji między postaciami, a także w przekazywaniu ważnych wartości, takich jak przyjaźń, odpowiedzialność i odwaga. Warstwa słowna została zbudowana na bazie prostych, zrozumiałych dla wszystkich słów, a tematyka spektakli poruszała kwestie znane dziecięcemu odbiorcy z nieco innej perspektywy – w świecie misia Tymoteusza dorosły nie zawsze ma rację. Zabieg ten potwierdza innowacyjne podejście do kwestii wychowania, akceptacji i otwartości na innych. Prawdopodobnie to z tych powodów Arkadiusz Klucznik zdecydował się na realizację projektu w oparciu o polskie klasyczne utwory teatru lalkowego, które cieszyły się dużym powodzeniem przez kilka sezonów. Trafną puentą wydaje się stwierdzenie, że każda „z części teatralno-leśnego tryptyku to muzyczny, taneczny i komediowy smaczek, przy którym i małym, i dużym buzie śmieją się same”³⁹⁸.

W okresie dyrekcji Arkadiusza Kluczniaka w Teatrze Andersena klasyczne baśnie były adaptowane w sposób, który podkreślał ich uniwersalne wartości i głębokie przesłanie. Klasyczny repertuar stanowią przede wszystkim znane na całym świecie

³⁹⁸ „Gazeta Repertuarowa” 2015, nr 1(14). Opis cyklu dostępny również na stronie internetowej, <http://dziennikteatralny.pl/artykuly/w-andersenie.html> [dostęp: 31.08.2024].

tytuły baśni i bajek oraz polska klasyka dziecięca. Ich oryginalność w scenicznym ujęciu polega w dużej mierze na doborze formy i konwencji teatralnej. Adaptacje starały się zachować ducha i przesłanie, jednocześnie wprowadzając nowoczesne elementy scenograficzne i muzyczne. Przedstawienia często angażowały publiczność, co czyniło je bardziej atrakcyjnymi. Ponadto były skierowane do dzieci, jak i dorosłych, oferując różne poziomy interpretacji i refleksji.

Rozdział IV

Trudne tematy na scenie „Andersena”

Rozpoczynając rozważania dotyczące trudnych tematów w sztuce dla dzieci i młodzieży należy zaznaczyć, jak silny nurt stanowi w zachodnio- i wschodnioeuropejskim dramacie fala realizmu, który odciska piętno także na twórczości dla młodych odbiorców. Wymuszany przez sytuację polityczną i społeczną teatr staje się teatrem interwencyjnym, „podejmującym wprost tematy ze zwykłego życia z jego trywialnością i patologiami”³⁹⁹. Z powodu osadzenia w rzeczywistości tematem sztuki stają się zdarzenia autentyczne. Mimo iż tendencja ta widoczna jest bardziej w sztuce dla nastoletnich widzów, „odnajdzie się jednak także w sztukach pisanych dla ośmio- czy dziesięciolatków”⁴⁰⁰. Warto jednak położyć nacisk na specyfikę psychologiczną czytelnika i jego kompetencje odbiorcze. Wśród pedagogów i psychologów dziecięcych od lat toczy się dyskusja, dotycząca poruszania kwestii trudnych w sztuce i literaturze dla najmłodszych odbiorców. Badacze rozważają, w jaki sposób tematy tabu wpływają na rozwój osobisty młodego człowieka, który z łatwością identyfikuje się z fikcyjnym bohaterem. Zdaniem Marty Nadolnej-Tłuczyknot powinno się „przedstawić młodym adresatom wątki trudne, ale należy robić to ze smakiem i w dobrym tonie oraz bez nadmiernej dosadności”⁴⁰¹. W związku z tym należy sprecyzować, co jest tematem trudnym. Tematami, które „do niedawna należały do obszarów mniej lub bardziej tabuizowanych, a przynajmniej uznawanych za nieodpowiednie dla niedorośliwych czytelników”⁴⁰², były m.in. problem śmierci, choroby, wojny, cierpienia, agresji, niepełnosprawności, adopcji, prokreacji, feminizmu, homoseksualizmu czy społecznej patologii. Według *Słownika języka polskiego PWN* tabu to:

³⁹⁹ M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze...*, s. 33.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 32-49.

⁴⁰¹ M. Nadolna-Tłuczyknot, *Tabu w literaturze dla młodego czytelnika*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 5, pod red. K. Tałuć, Katowice 2017, s.79-95.

⁴⁰² B. Kucharska, *(Nie)obecność tabu we współczesnej literaturze dla najmłodszych czytelników*:

rekonesans, „Scientia” 2015, t. 9, s. 1,

<https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/16021/Nieobecno%c5%9b%c4%87%20tabu%20w%20najnowszej%20literaturze%20dla%20dzieci%20B%20Kucharska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
[dostęp: 31.08.2024].

1) według wierzeń ludów pierwotnych: zakaz stykania się z pewnymi przedmiotami, osobami, zwierzętami lub dokonywania pewnych czynności, którego naruszenie miało powodować karę sił nadnaturalnych; też przedmiot, osoba, zwierzę itp. objęte tym zakazem; 2) nietykalna świętość; 3) to, o czym się nie mówi lub co jest zakazane⁴⁰³.

Należy zgodzić się z Małgorzatą Cackowską, że tabu w sztuce dla dzieci to teren grząski, pełen złożonych i nakładających się na siebie uwarunkowań⁴⁰⁴. Według badaczy „zagadnienie tabu w kulturze jest obfite w znaczenia”. Zawartość określenia *tabu* zdaje się być zależna od społeczeństwa – „im bardziej demokratyczne, tym większa możliwość wyjścia z tabuizowanych w nim stref”⁴⁰⁵. Warto również rozważyć stanowisko Caroline Sehested – duńskiej autorki literatury dziecięcej, która twierdzi, że nie istnieją dla dzieci kwestie, o których się „nie rozmawia, dopóki dorośli im tego nie powiedzą lub nie pokażą”⁴⁰⁶. Podobnie uważa Ewa Tomaszewska mówiąc, że dziecko „nie wie jeszcze, że coś jest niemożliwe, nie poznało konwencji i konwenansów, które tak często ograniczają wyobraźnię dorosłych”⁴⁰⁷. W literaturze dziecięcej widoczna jest od dawna tendencja do poruszania takich tematów, zauważalna zwłaszcza w literaturze skandynawskiej, jednak w Polsce również staje się coraz bardziej powszechna. Chociaż „obecnie można odnieść wrażenie, że we współczesnej literaturze dla dzieci nie ma już tematów tabu”⁴⁰⁸, to przez jakiś czas była to nowa przestrzeń, budząca nieufność wśród pedagogów i opiekunów. Istotną kwestią wydaje się także określenie funkcji poruszania tematów tabu w sztuce i literaturze dla dzieci. Udało się wyróżnić trzy najbardziej skonkretyzowane funkcje, takie jak:

- funkcja estetyczno-ekspresyjna,
- edukacyjno-poznawcza,
- dydaktyczno-wychowawcza.

⁴⁰³ *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/tabu;2528498.html> [dostęp: 31.08.2022].

⁴⁰⁴ M. Cackowska, *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci*, „Opuscula Sociologica” 2013, nr 3, s. 20, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-7a866876-7ac1-42cc-817f-35353cd159ce/c/Cackowska.pdf> [dostęp: 31.08.2022].

⁴⁰⁵ Tamże, s. 20.

⁴⁰⁶ C. Sehested, *Tabu w książkach z obrazkami*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Poznań 2012, s. 19.

⁴⁰⁷ E. Tomaszewska, *Teatr i dziecko jak osoba*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2016, nr 3, s. 175, 41_EET_po_korekcie_bez_znaczykow.pdf (us.edu.pl) [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁰⁸ B. Kucharska, *(Nie)obecność tabu we współczesnej literaturze dla najmłodszych czytelników...*, s. 1.

Według niektórych badaczy „włączenie tabuizowanego wcześniej tematu w obręb dziecięcych doświadczeń jest z jednej strony wyrazem pragmatyzmu społecznego, z drugiej zaś otwarciem dziecku drogi do dialogu z jego środowiskiem, kulturą”⁴⁰⁹. Koncentrując uwagę na „detabuizowaniu” polskiej literatury dziecięcej, o czym żywo dyskutowano w 2010 roku podczas międzynarodowej konferencji naukowej na temat *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci* zorganizowanej przez Duński Instytut Kultury, warto zwrócić uwagę na postulowane przez część twórców i badaczy zapotrzebowanie współczesnej rzeczywistości na przekraczanie tematów znajdujących się w sferze tabu:

Dzieci potrzebują wsparcia w uporaniu się z własnymi przeżyciami, w zbudowaniu języka opisującego także te problematyczne aspekty życia [...]. Za tym, żeby niczego przed nimi nie ukrywać, żeby literatura dla nich podejmowała także trudne tematy, przemawia fakt, że dzieci i tak same rejestrują pewne zjawiska – więc lepiej mówić o nich otwarcie⁴¹⁰.

We współczesnej literaturze i sztuce dla dzieci najczęściej „detabuizowane są: śmierć, choroba, depresja, przemoc, wojna, holocaust”⁴¹¹. Podobna refleksja nad rolą tabu w kulturze dla dzieci towarzyszyła również Małemu Warszawskiemu Spotkaniu Teatralnym w 2011 roku. Przegląd spektakli podejmujących problematykę śmierci, tożsamości, wiary pokazywał, że polski teatr dla dzieci nie boi się takich wyzwań i włącza się w pewien dyskurs tematów uznawanych za trudne. Od kilkunastu lat wiele rodzimych wydawnictw porusza szeroko rozumianą tematykę tabu, wydając specjalne cykle, np. *Bez tabu* wydawnictwa Czarna Owieczka, podobne cykle publikowały również: Hokus-Pokus, Dwie Siostry, EneDueRabe, Muchomor czy wydawnictwo Zakamarki. W 2013 roku Małgorzata Cackowska konstatowała, że „w Polsce od ponad pół dekady znajdujemy relatywnie liczną, choć nadal jednak niszową ofertę kilkunastu książek obrazkowych dla dzieci dotyczących śmierci, w których zwykle bardzo oryginalnie i nigdy trywialnie ukazuje się ten tzw. trudny temat”⁴¹². Istotnym jest również, że dominującymi autorami w tym nurcie są Skandynawowie. Rodzimy

⁴⁰⁹ M. Cackowska, *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci...*, s. 26.

⁴¹⁰ D. Roll-Hansen, *O przekraczaniu granic. Norweskie książki dla dzieci na świecie*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci...*, s. 87.

⁴¹¹ M. Cackowska, *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci...*, s. 26.

⁴¹² Tamże, s. 26.

przykładem mogą być książki o sytuacji dziecka adoptowanego, takie jak *Jeż* K. Kotowskiej (wyd. Media Rodzina, 2010), lub odkrywające nieujawniane dziecięce choroby, np. *Kosmita* R. Jędrzejewskiej-Wróbel (Fundacja ING Dzieciom, 2009). Wielu badaczy stawia również pytanie o traktowanie młodego czytelnika jak równego partnera dyskusji i możliwości przedstawiania mu świata takim, jakim jest. Według Grażyny Słupczyńskiej „potrzeby kulturowe dzieci są podobne do potrzeb dorosłych, koncentrują się jednak wokół problemu autorytetu, prezentowania wartości, poznawania a i nazywania świata”⁴¹³. Badacze zgadzają się z tym, że zarówno literatura, jak i sztuki teatralne dla dzieci mają wielkie znaczenie społeczne, ale mimo to należy wziąć pod uwagę subiektywność odbiorcy, która nieco komplikuje właściwe cele twórców dla dzieci. Sposoby odczytania tej samej historii mogą być znacząco odmienne – „inaczej bowiem odczyta i przeżyje, dla przykładu *Włosy mamy*, dziecko doświadczające chorej na depresję matki, inaczej dziecko matki szczęśliwej; odmienne przeżycia będą towarzyszyć przy lekturze *Tato* dziecku bez ojca i temu, które go ma na co dzień”⁴¹⁴. Nie da się jednak sprowadzić dziecięcego świata wyłącznie do idyllicznych radości, bo okres ten to „rzeczywistość wielowymiarowa, złożona, rozpięta pomiędzy całą gamą doświadczeń pięknych oraz trudnych, szczęśliwych, ale też nieraz bolesnych czy wręcz tragicznych”⁴¹⁵.

Twórcy spektakli dla młodych widzów coraz częściej stawiają na teatr problemowy, uwydatniający trudne sfery życia rodzinnego i społecznego, dotykający tematów egzystencjalnych, śmierci i choroby. Dowodem na to mogą być spektakle Teatru Baj Pomorski: *Na Arce o ósmej* (reż. Paweł Aigner, 2010) – o naturze Boga, *Pręcik* (w reż. Maliny Prześlugi, 2012) – o umieraniu dziecka. Taką problematykę podejmował też spektakl *Gęś, Śmierć i Tulipan* Teatru Baj (reż. Marcin Jarnuszkiewicz, 2013). Tematykę autyzmu poruszyli twórcy Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, realizując spektakl *Kosmita* (reż. Dariusz Wiktorowicz, 2010). W temat niepełnosprawności włącza się także Teatr 21 prowadzony przez Justynę Sobczyk z osobami chorymi na zespół Downa. Na polskiej scenie teatralnej odnaleźć można również spektakle dotyczące toksycznych relacji, np. *Chłopczyk z albumu* Teatru „Maska” (reż. Rimas Driežis, 2006) lub *Ostatni tatuś* Teatru Lalka (reż. Michał Walczak, 2007). Coraz częściej spektakle poruszające tematy tabu „wyposażone”

⁴¹³ G. Słupczyńska, *Teatr lalek i dziecko*, Lublin 2011, s. 73.

⁴¹⁴ M. Cackowska, *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci...*, s. 28-29.

⁴¹⁵ M. Wiśniewska, „...zrozumiesz, jak dorosniesz...”. *Tematy „nie dla dzieci” w teatrze dla dzieci*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży...*, s. 90.

zostają spotkaniami, warsztatami, które mają na celu pomóc w odbiorze sztuki i odpowiednio nakierować doświadczenia estetyczne na codzienne życie.

Kwestie ważne, trudne do oswojenia nie są nowością w repertuarze dziecięcej sceny Teatru im. H.Ch. Andersena. Jednym z ciekawszych przykładów może być *Skrzydło anioła* (1999), autorski spektakl Leszka Mądziaka, który w poetyckim przekazie zderzał dwa światy – tragedii po stracie dziecka i nadziei nowego życia, dotykając przedwczesnego odchodzenia, cierpienia, bezsilności wobec losu. Zainicjowany w 2014 roku przez ówczesnego dyrektora Arkadiusza Kluczniaka cykl „Trudne sprawy” to z kolei przedsięwzięcie o charakterze systemowym, realizowanym przy wsparciu pedagogów i psychologów dziecięcych, którego celem było przygotowanie przedstawień „opartych na współczesnej literaturze dla dzieci zajmującej się tematami zaliczanymi do sfery tabu – agresja w rodzinie, choroba, śmierć, problem alkoholowy, rozpad rodziny”⁴¹⁶. Pomysłodawcy pragnęli pokazać problemy dorosłych z perspektywy dziecka oraz ich wpływ na życie najmłodszych. Warto zaznaczyć, że to „dzięki książce obrazkowej jako specyficznemu medium kulturowemu przeznaczonemu głównie dla małych dzieci (bo przemawiającemu w znaczącej mierze obrazem, nie słowem), udaje się często wprowadzić do obiegu życia publicznego marginalizowane czy detabuizowane treści i formy związane z człowieczeństwem”⁴¹⁷. Książka obrazkowa w Polsce przez wielu określana jest jako *picture book*, pisana łącznie – *picturebook* lub *picture-book* (w pracy pojęcie używane jest zamiennie, ponieważ rozstrzygnięcie, która z nazw jest poprawna, nie jest jej przedmiotem). Istnieje jednak „liczna grupa badaczy używających jednego słowa *picturebook* do podkreślenia świadomego zamiaru wskazywania jedności (jedni, unii) obrazów i słów, która stanowi najbardziej znaczący wyróżnik omawianego gatunku”⁴¹⁸. Koncentrując uwagę na definicji książki obrazkowej, należy przywołać słowa Janiny Wiercińskiej, która stwierdza, że w tejże formie:

[...] podstawowym elementem wypowiedzi jest obraz, gdzie strona wizualna, jeśli nie stanowi celu głównego, wiąże się z tekstem na zasadach równouprawnienia. [...] Istnienie

⁴¹⁶ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie. „Zły pan” w reżyserii Simone Thiss w lubelskim Teatrze im. H. Ch. Andersena*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Rzeszów 2016, s. 50.

⁴¹⁷ M. Cackowska, *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci...*, s. 20.

⁴¹⁸ M. Cackowska, *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce*. Cz. 1, „Ryms” 2009, nr 5, s. 5.

tekstu jest uwarunkowane obrazem i na odwrót. [...] Warstwa słowna skromna, nieraz nikła jest właściwie tylko pretekstem⁴¹⁹.

Według Małgorzaty Cackowskiej książka obrazkowa jest pierwszym obrazem w życiu dziecka, który można nazwać sztuką. Z kolei próbując określić funkcje, jaką pełnią książki obrazkowe, należy zgodzić się z Justyną Stefańczyk, że jest to przede wszystkim „rozwijanie wrażliwości estetycznej dzieci, rozbudzanie wyobraźni, kształtowanie abstrakcyjnego myślenia, wprowadzanie pojęć”⁴²⁰.

W ramach realizacji projektu „Trudne sprawy” w lubelskim „Andersenie” wystawiono trzy spektakle oparte na *picture bookach* Gro Dahle i Sveina Nyhusa⁴²¹: *Zły pan*, traktujący o przemocy w rodzinie (2014), *Mama, tata, wojna i ja*, dotyczący rozpadu rodziny (2016) – oba w reżyserii Simone Thiss oraz *Grzeczna* w inscenizacji Aleksandry Konarskiej (2016).

Cykl „trudnych spraw” to połączenie spektakli z warsztatami, realizowanymi przy wsparciu pedagogów i psychologów dziecięcych. Jak zapowiadano przed premierą pierwszego projektu, „opierać się on będzie na współczesnej literaturze dla dzieci, zarówno polskiej, jak i zagranicznej, dotyczącej problemów, z którymi styka się dziecko w dzisiejszym świecie”⁴²². Tematy tabu na scenie dla dzieci bardzo często budzą kontrowersje, jednakże po głębszej analizie spektakli wystawionych w tej serii w lubelskim teatrze można wysnuć tezę, że to dorośli określają przestrzeń tabu. W ostatnich latach obserwujemy raczej tendencję do braku tematów tabu w sztuce dla dzieci, coraz częściej poruszane są kwestie śmierci, rozpadu rodziny, uzależnień, które zdaje się powszednieją i tracą status tematów „o których się nie mówi” czy traktuje w sposób ostrożny. Dzieci uczestniczące w przedstawieniach często nie wykazywały zachowań, które sugerowałyby, że o czymś się nie rozmawia. Dopiero dorośli widzowie

⁴¹⁹ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 76. Cyt. za: S. Siomkajło, *Projekt „Mobilny Ogródek Literacki” jako przykład wykorzystania książek obrazkowych (picture book) autorstwa Iwony Chmielewskiej w warsztatowej pracy z dziećmi*, s. 41, http://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/89775/PDF/01_03_Siomkajlo-S_Projekt-Mobilny-Ogrodek_Literacki.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴²⁰ J. Stefańczyk, *Opowieści na 32 stronach – fenomen książki obrazkowej*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2018, s. 17, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/7273/1/Stefanczyk_Opowiesci_na_32_stronach_fenomen_ksiazki_obrazkowej.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴²¹ Gro Dahle – poetka i pisarka oraz Svein Nyhus – ilustrator i pisarz to norweska para, która współtworzy *picture books* dla dzieci. Ich książki poruszają tematy relacji międzyludzkich i problemów społecznych. Przedstawione historie opowiadane są nie tylko za pomocą słów, ale również poprzez przekaz towarzyszących tekstowi sugestywnych ilustracji.

⁴²² Materiał Teatru im. H.Ch. Andersena w Lublinie.

mogli im to powiedzieć, pokazać, wytłumaczyć. Ale z drugiej strony, jeśli problemy „oglądanych na scenie postaci są obce osobistemu doświadczeniu dziecka, to czy należy je z nimi zderzać, wyrywać z bezpiecznego świata dzieciństwa?”⁴²³. Każdy z trzech spektakli z cyklu „Trudne sprawy” poruszył pewne tabu, coś, o czym dorośli boją się lub nie wiedzą, w jaki sposób rozmawiać ze swoimi dziećmi. Seria przedstawień na podstawie książek Gro Dahle wzbudziła wiele kontrowersji i dyskusji w lokalnej prasie i środowisku pedagogów. Zastanawiano się, czy jest to odpowiedni temat na sztukę w teatrze dla dzieci. Odpowiedź widzów wydaje się jednoznaczna. Według obserwacji twórców projektu spektakle nie budziły lęków wśród publiczności. Dzieci rozumiały pokazywane na scenie problemy, nieraz ku zaskoczeniu swoich opiekunów.

4.1. Przemoc w rodzinie tematem przedstawienia *Zły pan*

Przemoc to temat, który jest obecny „w teatrze zachodnim praktycznie od zawsze, wystarczy przywołać uzależnienie katartycznego oczyszczenia od przedstawienia na scenie zjawisk budzących *lęk i trwogę*, spływający krwią teatr Szekspirowski czy program *teatru okrucieństwa* Antonia Artauda”⁴²⁴. Współcześnie bardzo często tematyka ta podejmowana jest ze względu na „istotne kwestie publiczne” lub nawet „nieudolne w tym zakresie instytucje państwowe w rozwiązywaniu ważkich problemów społecznych”⁴²⁵. Spektakle podejmujące problematykę przemocy, traumy, cierpienia mogą „mieć charakter katartyczny (kierujący widza w stronę empatii, zadumy, współodczuwania) lub interwencyjny (dążąc do przeciwdziałania, niezgody, protestu)”⁴²⁶. Rozpoczynając rozważania na temat przemocy w kontekście sztuk teatralnych, należy zwrócić uwagę na podstawowe znaczenie tego słowa. Według specjalistów jest to „intencjonalne działanie jednej osoby wobec drugiej, które wykorzystując przewagę sił narusza prawa i dobra osobiste jednostki, powodując

⁴²³ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie...*, s. 57.

⁴²⁴ P. Jakubowski, *Przemoc na deskach teatru*, „Teatr” 2019, nr 5, <https://teatr-pismo.pl/7201-przemoc-na-deskach-teatru/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴²⁵ Tamże.

⁴²⁶ Tamże.

cierpienia i szkody”⁴²⁷. Wśród takich zachowań możemy wyróżnić różne typy przemocy:

- fizyczną – naruszanie nietykalności fizycznej,
- psychiczną – naruszanie godności osobistej,
- seksualną – naruszanie intymności,
- ekonomiczną – naruszanie własności,
- zaniedbanie – naruszenie obowiązku do opieki ze strony osób bliskich.

W ostatnich latach zauważyć można na polskiej scenie teatralnej zainteresowanie trudnymi tematami wpisującymi się w obszar przemocy w rodzinie. Za jeden z bardziej popularnych tematów uznać można problemy osób niepełnoletnich. W większości są to jednak przedsięwzięcia bardziej kierowane do młodzieży niż do dzieci. Pojawiają się liczne spektakle „profilaktyczne” mające na celu wyrobienie postawy asertywnej u młodych ludzi – tu mowa głównie o tematach alkoholizmu, przemocy fizycznej, agresji słownej. Najczęściej takim przedsięwzięciom towarzyszą warsztaty z psychologami, nierzadko są to akcje zaplanowane oraz wspierane przez szkoły i rodziców. Kolejną grupą odbiorców, która może uczestniczyć w spektaklach dotyczących problemu przemocy w rodzinie, są dorośli. Za przykład można wskazać działania Teatru Lalek „Baniałuka” w Bielsku-Białej, który „zabiera głos w publicznej debacie o przemocy w rodzinie, opowiadając tragiczną historię nieszczęśliwego dziecka”⁴²⁸. Jak czytamy w recenzji jednego z przedstawień, „*Stój! Nie ruszaj się!*” wpisuje się doskonale w modny nurt poruszania społecznych tematów na deskach teatrów”⁴²⁹. Reżyser Bogusław Kierc podejmuje kwestię miejsca dziecka w rodzinie. Przedstawia opowieść o chłopcu, który staje się przedmiotem dla swoich rodziców – „czymś”, na co można wpłynąć za pomocą odpowiedniego doboru metod. W czasie spektaklu pojawia się „człowiek o niedookreślonej tożsamości – może chłopczyk, może dziewczynka”⁴³⁰. Przedstawienie porusza bardzo istotny problem przemocy psychicznej wynikającej z przewagi dorosłych nad dziećmi. Podobnym przedsięwzięciem zdaje się

⁴²⁷ Informacja dostępna na stronie internetowej Niebieskiej Linii, <https://www.niebieskalinia.info/index.php/przemoc-w-rodzinie/6-co-to-jest-przemoc> [dostęp: 31.08.2024].

⁴²⁸ A. Hazuka, *O przemocy w rodzinie*, „Dziennik Teatralny Bielsko-Biała”, 30.03.2010, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-przemocy-w-rodzinie.html> [dostęp: 31.08.2024].

⁴²⁹ Tamże.

⁴³⁰ Tamże.

być lubelski spektakl *Grzeczna*, który zostanie omówiony w dalszej części pracy – temat analizowany jest z perspektywy młodego odbiorcy, dziecka. W 2020 roku pojawił się kolejny spektakl o przemocy w rodzinie. *Wściekły* w reżyserii Ewy Pilawskiej (dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi) to przedstawienie w ramach edukacyjnego cyklu „Dziecko w sytuacji”⁴³¹. Skierowana do dorosłych i młodzieży opowieść o przemocy, będącej „powszechnym mechanizmem zachowania w domu, fundamentem relacji międzyludzkich, modelem funkcjonowania społeczeństwa...”⁴³², pokazuje, w jaki sposób problem ten narasta i przestrzega przed wyrażaniem zgody na takie sytuacje. Trudność sprawia jednak odnalezienie spektaklu, który poruszałby kwestię przemocy fizycznej w rodzinie i skierowany byłby bezpośrednio do dzieci. Wydaje się, że mogłoby być to drastyczne przedsięwzięcie o poważnych konsekwencjach dla młodego widza. Czy rzeczywiście tak jest? Czy są to być może obawy jedynie dorosłego odbiorcy?

Odpowiedzi na te pytania próbują udzielić twórcy spektaklu zaliczanego do najbardziej rozpoznawalnych przedsięwzięć lubelskiego cyklu „Trudne sprawy”, prezentując inscenizację opartą na *picture booku* norweskiej pisarki Gro Dahle (*Sinna mann*, 2003), którą w przekładzie na język polski wydało w 2013 roku gdańskie wydawnictwo EneDueRabe⁴³³. Jako książka *Zły pan* działa dwutorowo, łącząc opowiadanie literackie z opowiadaniem obrazowym. W jednym z wywiadów autorka mówi, że jest to coś „z pogranicza literatury i teatru, operując jednocześnie językiem i obrazem”⁴³⁴.

Po raz pierwszy *Zły pan* pojawił się na deskach teatru przy ul. Dominikańskiej w Lublinie 20 września 2014 roku. Przedstawienie w reżyserii Simone Thiis (Teater Nova w Tonsberg) powstało w wyniku współpracy polsko-norweskiej, zostało objęte Honorowym Patronatem Ambasady Królestwa Norwegii w Warszawie oraz Honorowym Patronatem Rzecznika Praw Dziecka, a także Lubelskim Kuratorium Oświaty. „Można powiedzieć, że spektakl *Zły Pan* to sztuka misyjna, która porusza,

⁴³¹ *Wściekły* to już dwunasty spektakl w ramach cyklu „Dziecko w sytuacji” – realizowanego od lat w Teatrze Powszechnym w Łodzi autorskiego projektu Ewy Pilawskiej, na który składają się spektakle i warsztaty (adresowane przede wszystkim do młodzieży). Podejmują one trudne tematy, np. problem bezdomności, depresji rodziców, hejtu, inicjacji seksualnej i transpłciowości. Zob. https://powszechny.pl/pliki/strony/Dziecko_w_sytuacji_folder_2023.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴³² „*Wściekły*” – spektakl o przemocy. Kolejna premiera w Teatrze Powszechnym w Łodzi, 09.06.2022, <https://uml.lodz.pl/aktualnosc-lodzpl/artukul-lodzpl/wsciekly-spektakl-o-przemocy-kolejna-premiera-w-teatrze-powszechnym-w-lodzi-id50885/2022/6/9/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴³³ G. Dahle, *Zły pan*, ilustracje S. Nyhus, przeł. P. Urbanik, Gdańsk 2013.

⁴³⁴ *Żadnej „złej mamy”, czy „złego taty”*, wywiad Arkadiusza Klucznika z Gro Dahle, archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

edukuje, pomaga w etycznych wyborach” – komentowała Aleksandra Solarek z Biura Rzecznika Praw Dziecka, motywując potrzebę sztuki dla młodych widzów otwierającej dyskusję na trudne społecznie tematy, „z tak czytelnym przesłaniem, by przełamać milczenie i wstyd przed prośbą o pomoc, i by nie bać się reagować, gdy jesteśmy świadkami przemocy”⁴³⁵. Mimo oficjalnych słów wsparcia przedsięwzięcia twórcy spektaklu od początku mieli pełną świadomość ryzyka związanego z podejmowaniem niewygodnego, kontrowersyjnego tematu, który miał wywołać lawinę komentarzy, spotykając się z mocno zdystansowanym odbiorem. Arkadiusz Klucznik stwierdzał, że:

W teatrach takich jak nasz pełno jest różowych historii. Większość z nich oczywiście niesie ze sobą jakiś morał, myśl przewodnią czy pointę, ale wszystkie opakowane są w szeroko pojętą „rozrywkę”. Chcieliśmy zrobić spektakl, który na poważnie dotknie trudnego problemu. [...] misją naszej instytucji jest to, że czasem musimy pokazać coś, co nie będzie łatwe, lekkie i przyjemne. Stąd pomysł na „Złego Pana”. Długo zastanawialiśmy się, czy to nie jest zbyt mocny tekst na sceniczny debiut Gro Dahle w Polsce. W końcu doszedłem do wniosku, że trzeba odstawić półśrodki⁴³⁶.

W postać kilkuletniego dziecka, które funkcjonuje w ciągłym zagrożeniu, wcielił się Kacper Kubiec. W pozostałych rolach wystąpili: Mirella Rogoza-Biel, Konrad Biel, Wioletta Tomica, Mateusz Kaliński i Daniel Arbaczewski (będący również asystentem reżyserki Simone Thiss). Warstwa tekstowa została oparta na norweskim scenariuszu teatralnym Anity Killi i „składa się z migawkowych ujęć wybranych sytuacji tworzących obraz relacji w rodzinie obciążonej problemem agresji”⁴³⁷. Mimo kontrowersyjnego tematu poruszanego w spektaklu został on przeznaczony dla widzów od lat sześciu. Uczestnicy przedsięwzięcia wprowadzani byli w podejmowaną tematykę przez udział w czterdziestopięciominutowym warsztacie przygotowanym przez Dział Edukacji Teatralnej w konsultacji z pedagogami i psychologami klinicznymi. Zajęcia były dostosowane odpowiednio do wieku odbiorców, a za ich cel uznano przybliżenie poruszanej tematyki, nastroju spektaklu oraz pomoc w określaniu i nazywaniu emocji.

⁴³⁵ Wypowiedź A. Solarek, specjalisty z Biura Rzecznika Praw Dziecka, „Gazeta Repertuarowa” 2015, nr 2 (15).

⁴³⁶ Wywiad Kacpra Sulowskiego z Arkadiuszem Klucznikiem, *Boimy się, że ten spektakl ruszy lawinę*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 23, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/217279/arkadiusz-klucznik-boimy-sie-ze-ten-spektakl-ruszy-lawine> [dostęp: 31.08.2024].

⁴³⁷ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie...*, s. 51.

Ideą warsztatów było „kształtowanie świadomości i postaw moralnych, budowanie mechanizmów obronnych i radzenia sobie w sytuacjach zagrożenia”⁴³⁸. Historia opowiadana na scenie jest pokazana z perspektywy dziecka, które niemalże przez cały czas trwania przedstawienia skupione jest na odgadywaniu nastrojów ojca:

Czy Tata jest cicho? Czy Tata jest wesoły? Czy Tata jest spokojny? Tak. Teraz Tata jest spokojny. Teraz jest wesoły! [...] Dlaczego Tata jest teraz cicho? Czy Tata jest zmęczony? Czy Tata jest znużony? Czy się gniewa?⁴³⁹.

Przestrzeń sceniczna (w minimalistycznej scenografii Caroline Berg) została zbudowana z ruchomych elementów, tworzących całość domu głównego bohatera. Epicentrum wydarzeń na scenie staje się obrotowa konstrukcja, która w trakcie gry poddawana jest „płynnym aranżacjom, dzięki czemu ujawniał się jej przezroczysty oraz wielofunkcyjny charakter: mogła pokazywać szkielet domu z sypialnią Boja na górze, symboliczną przestrzeń schronienia bądź osaczenia, plac zabaw”⁴⁴⁰. Prosta, oszczędna scenografia „sprawia, że uwagę skupiamy na dramacie toczącym się wśród domowników”⁴⁴¹. Rodzice głównego bohatera zostali przedstawieni adekwatnie do swoich postaw i domowych ról. Mama (Mirella Rogoza-Biel) w błękitno-białej sukience o dziewczęcym fasonie, który kojarzyć się może z bezpieczeństwem i łagodnością, oraz tato (Konrad Biel) w trampkach i czerwonych spodniach, co zdaje się sugerować ekspresję tej postaci. Sceny agresji nie są przedstawione w oczywisty sposób. W zasadzie bardziej „sugerują niż pokazują, mając na uwadze delikatność tematu i wrażliwość swoich widzów”⁴⁴². Mimo to są w pełni zrozumiałe dla odbiorców. Zastępcza forma wyładowania złości „złego pana” to rzucanie krzesłem, niszczenie zabawek. W tych momentach emocje widza „wzmacnia precyzyjnie prowadzona gra światła, jego różne stopnie natężenia i semantyka barw, a także posługiwanie się techniką filmową przez spowalnianie tempa aż do chwilowego zatrzymania w kadrze wybranych scen”⁴⁴³. Po każdej z takich scen ojcowskiego wybuchu chłopiec obwinia siebie o wszystko:

⁴³⁸ Tamże, s. 56.

⁴³⁹ G. Dahle, *Zły pan*, materiały Teatru Andersena.

⁴⁴⁰ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie...*, s. 53.

⁴⁴¹ sh, „Zły pan” w Teatrze Andersena. *Jak mówić dzieciom o przemocy*, 06.03.2015; <https://lublin.naszemiasto.pl/zly-pan-w-teatrze-andersena-jak-mowic-dzieciom-o-przemocy/ar/c13-3304085> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁴² Tamże.

⁴⁴³ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie...*, s. 53.

Dlaczego Tata tak się gniewa? – myśli Boj. Może to moja wina? – zastanawia się Boj. Będę grzeczniejszy. Będę lepszy. Zrobię wszystko. Przepraszam, przepraszam mój Tatusiu. Mój drogi Tato [...]

Dlaczego Tata jest taki? – zastanawia się Boj. Czy zrobiłem coś złego? Czy coś złego powiedziałem? – myśli Boj i kuli się w sobie⁴⁴⁴.

Powtarzające się pytania zastosowane zostały do zbudowania napięcia, które przy okazji może odzwierciedlać „emocjonalną huśtawkę dziecka, które funkcjonuje w ciągłym zagrożeniu i poczuciu winy, rozdarte między miłością do rodzica a lękiem i chęcią ucieczki przed nim”⁴⁴⁵. Przywiązanie do ojca usiłuje podtrzymywać matka, uwięziona w strachu i uzależnieniu, przez co nie jest zdolna do podjęcia jakiegokolwiek przeciwdziałania. Nie bez powodu w spektaklu pokazane są próby działania sąsiadki, która stara się pomóc dziecku, angażując zaprzyjaźnionego psa. Podobnie jak w rzeczywistości okazuje się jednak, że świat, w którym dokonuje się domowa przemoc, jest szczelnie zamknięty, a jego uczestnicy odizolowani od reszty społeczeństwa. Głośne rozważania chłopca powtarzają się kilka razy aż do momentu, kiedy Boj – zainspirowany przez osoby, które okazują mu zainteresowanie i wsparcie – zwraca się po pomoc do Króla. Ta postać, wprowadzona do historii głównego bohatera, nawiązywać ma do konwencji baśni, którą Gro Dahle wykorzystuje do kontaktu z dziecięcym odbiorcą. Dzięki królewskiej interwencji dziecko „może odebrać przedstawioną historię na płaszczyźnie baśniowego świata, w którym toczy się walka dobra ze złem”⁴⁴⁶. Jak to zwykle bywa w bajkach, Król ma ogromną moc i pomaga chłopcu w rozwiązaniu jego problemów. Pojawia się na scenie, przypominając czarodzieja, i zabiera ojca do swego pałacu, by tam mógł pokonać potwora – „złego pana”, który w nim czyha. Po tej scenie granica między światem realnym a światem fikcji zaciera się, a jej rozumienie zależne staje się od wieku i doświadczeń odbiorcy.

Mimo że warstwa fabularna „nie jest skomplikowana i swoim schematem nawiązuje do tradycyjnej baśni z dobrym zakończeniem, kiedy zła moc zostaje pokonana”⁴⁴⁷, to widowisko ma dużą wartość terapeutyczną. Przejawia się ona m.in. w możliwości utożsamienia się z głównym bohaterem, a także w wyzwoleniu skłonności

⁴⁴⁴ G. Dahle, *Zły pan...*

⁴⁴⁵ A. Podstawka, *Trudne tematy na dziecięcej scenie...*, s. 52.

⁴⁴⁶ Tamże, s. 53.

⁴⁴⁷ M. Jankowska, *Trudny temat*, 26.09.2014, <https://teatralny.pl/recenzje/trudny-temat,703.html> [dostęp: 31.08.2024].

do mówienia o swoim problemie i szukania pomocy. Stanowić może także bardzo ważne przesłanie dla dorosłych, które „może brzmieć: zobacz, czym twoje postępowanie jest dla twojego dziecka, dla którego rodzice stanowią niemal cały świat”⁴⁴⁸. Przedstawienie, poprzedzone warsztatami, kończyło się w nietypowy sposób – dzieci otrzymywały papierową koronę z numerem telefonu zaufania do Rzecznika Praw Dziecka, a całość przedsięwzięcia pozostawiała po sobie jeszcze więcej pytań. W jaki sposób rozmawiać o trudnych sprawach? Czy takie działania są w stanie przerwać milczenie? Czy powinniśmy wyrwać małych odbiorców z ich bezpiecznego świata dzieciństwa? Te pytania pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi. Warto jednak zaznaczyć, że wywołana nimi dyskusja trwa⁴⁴⁹.

4.2. Wewnętrzna dyscyplina, czyli rzecz o posłuszeństwie na podstawie spektaklu *Grzeczna*⁴⁵⁰

Kwestią, od której należałoby zacząć rozważania na temat *grzeczności*, powinno stać się ustalenie norm zachowania uznawanych za wzór tzw. *grzecznego dziecka*. Nie istnieje uniwersalny spis takich zasad kindersztuby, ale istnieją one w świadomości każdego człowieka, niezależnie od jego wieku. W związku z tym nie da ustalić granicy między grzecznym a niegrzecznym dzieckiem. Podobnie jak nie istnieją wskazówki, które pomogą ową grzeczność osiągnąć. Warto jednak wziąć pod uwagę słowa wypowiedziane niegdyś przez Janusza Korczaka, że „nie ma dzieci, są ludzie”. Oznacza

⁴⁴⁸ Tamże.

⁴⁴⁹ *Zły pan* wywołał falę dyskusji, której rezonans relacjonowała m.in. Magdalena Jankowska po premierze pedagogicznej dla środowiska nauczycieli: „[...] długo trwała dyskusja [...] czy zaprowadzić uczniów na to widowisko i w jakim wieku oni mają być. Poglądy były bardzo różne, ale dominowały relacje z wątpliwości, jakie zgłaszają rodzice i dyrektorzy szkół – „to zbyt mocne”. Podobne lęki pojawiały się również w Norwegii, choć obecnie *Zły Pan* jest tam już lekturą obowiązkową”. Tamże.

Z kolei Marzena Wiśniewska pisze: „Oglądałam ten spektakl z widownią dziecięcą na II Festiwalu Małych Prapremier w Wałbrzychu (2015) i uczestniczyłam potem w rozmowie z dziećmi, która w niczym nie potwierdzała wątpliwości dorosłych, a wręcz motywowała, aby wsłuchać się w ich wrażliwe i dojrzałe myślenie o relacjach międzyludzkich”. M. Wiśniewska, „*Zrozumiesz, jak dorosnie*”, „Teatr” 2016, nr 3, <https://teatr-pismo.pl/5444-zrozumiesz-jak-dorosniez/> [dostęp: 31.08.2024].

Zob. też wywiad K. Sulowskiego z A. Klucznikiem, *Boimy się, że ten spektakl ruszy lawinę*, opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej – Lublin” 2016, nr 23, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/217279/arkadiusz-klucznik-boimy-sie-ze-ten-spektakl-ruszy-lawine> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁵⁰ Niniejszy podrozdział jest zmienioną wersją artykułu: K. Wyzińska, *Grzeczna, czyli jaka? Spektakl z cyklu „Trudne sprawy” Teatru imienia Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, „Język – Szkoła – Religia” 2022, t. 17, s. 200-209, <https://doi.org/10.26881/jsr.2022.17.16>.

to, że dziecku przysługuje należyty szacunek i prawa. W tym również do popełniania błędów. Trudno zatem sytuować tytułową „grzeczność” w sferze tabu. Jest ona mocno deprecjonowana przez pedagogów i psychologów, stała się raczej stereotypowym oczekiwaniem dorosłych wobec dzieci aniżeli tematem tabu. Warto jednak włączyć „grzeczność” i formowanie własnej osobowości do kręgu tematów trudnych i ważnych. Podjęty w tym rozdziale temat przesadnego „ugrzeczniania” ma na celu skierowanie uwagi społecznej na istotny problem dzisiejszych czasów. Spektakl, który opiszę (ubogi w tekst), ma skupić introspekcję dorosłych na tym, co może stać się z dziećmi, które nie są w stanie spełnić postawionych przed nimi zadań. Dziecięcy odbiorca może utożsamić się z główną bohaterką, a przedstawienie może stanowić dla niego formę pocieszenia, ukojenia i pewnej sugestii, dotyczącej spełniania oczekiwań wszystkich dookoła.

Spektakl *Grzeczna* to druga po *Złym panu* adaptacja oparta na *picture booku* norweskiej pary autorów, Gro Dahle i Sveina Nyhusa, pod tym samym tytułem (norw. *Snill*, wyd. 2002)⁴⁵¹, który swoją premierę w Teatrze im. H.Ch. Andersena miał 23 stycznia 2016 roku. Twórczość Gro Dahle – jak o niej pisano – „szeroko rozpoznawanej w świecie”⁴⁵², opiera się na literackich transgresjach. Oznacza to łączenie różnorodnych płaszczyzn: opowiadania z książką obrazkową, fikcji i literatury faktu, dorosłego odbiorcy z niepełnoletnim. Twórcy postanowili wziąć na warsztat ufność i szczerość dziecięcej publiczności oraz fakt, że jest ona „silnie związana emocjonalnie ze światem wykreowanym przez autorów literatury dziecięcej, światem, którego nie ma, a który w [jej – uzup. K.W.] przekonaniu współegzystuje z tym, co rzeczywiste”⁴⁵³. Reżyserię, scenariusz i scenografię opracowała Aleksandra Konarska, dla której był to zarazem reżyserski debiut na lubelskiej scenie teatralnej. Do współpracy zaproszono również znanego już publiczności muzyka – Rafała Rozmusa, twórcę kompozycji do takich andersenowskich spektakli, jak *Czarodziejski flet Mozarta* czy *Pasterka i kominiarczyk*. Muzyką, wykonywaną na żywo na pianinie, zajęła się Aleksandra Mikołajczyk, a na scenie wystąpili: Roma Drozdówna jako Lusja, Jacek Dragun w roli taty, Bożena Dragun jako mama, Kacper Kubiec, czyli psotliwy kot, oraz gościnnie Bartosz Siwek.

⁴⁵¹ G. Dahle, *Grzeczna*, ilustracje S. Nyhus, przeł. H. Garczyńska, Gdańsk 2010.

⁴⁵² H. Dymel-Trzebiatowska, *Czy Skandynawowie łamią tabu? Najnowsza skandynawska literatura dla dzieci w Polsce*, [w:] *Jestem – więc czytam. Między pragmatyzmem a wolnością*, red. G. Tomaszewska, H. Dymel-Trzebiatowska, Gdańsk 2012, s. 37.

⁴⁵³ I. Szewczyk-Kowalewska, *Magia literatury i teatru – zapomniane pojęcie w terapii i wspieraniu dziecka*, Sosnowiec 2017, s. 113.

Grzeczna to spektakl „o dziewczynce, która staje się niewidoczna, ponieważ nie wolno jej i nie ma odwagi, by zrobić coś innego niż to, o co jest proszona”⁴⁵⁴. Główną tematykę stanowi problem poszukiwania własnego ja, potrzeba bycia sobą oraz sposób i możliwość wyrażenia swojej osoby. Tytułowa bohaterka staje przed pytaniem: jakim trzeba być, żeby być szczęśliwym i akceptowanym przez innych? Co kryje się pod tak pożądanym przez świat dorosłych określeniem „grzeczna”? Zgodzić się zatem należy z Martą Karasińską, że propozycjom teatralnym dla dzieci nie są obce „dalej złożone zagadnienia filozoficzne, dotyczące rozpadu tożsamości, dewaluacja języka”⁴⁵⁵. Historia przedstawiona w spektaklu jest opowiadana przez bohaterkę, która cały czas określa siebie, używając formy trzeciej osoby. Sugerowałoby to, że widzi się z pewnego dystansu, z perspektywy osoby dorosłej, mówi o sobie w samych superlatywach, koncentrując się na wszystkich wykonywanych idealnie czynnościach, za które jest chwalona. Kryje się za tym potrzeba nieustannej aprobaty ze strony opiekunów:

No popatrz na Lusie!
Zobacz, jaka cichutka!
Cichutka jak biała kreda i cienki papier.
Cichutka jak błyszczące szkło w szafie.
Bo Lusie robi wszystko jak należy.
Zobacz, jak się uśmiecha!
Ładnie pisze i czyta z książki,
Przytakuje, uśmiecha się i zgłasza,
Podnosząc ładną rączkę⁴⁵⁶

Lusia żyje w czarno-białym świecie przypominającym komiks, w którym nie ma „żadnej możliwości wyrażenia siebie samej”⁴⁵⁷. Jej rzeczywistość ozdobiona jest wzorkami niemal tak idealnymi jak te, które rysuje „idealnym” piórem w „idealnym” zeszycie. Postać dziewczynki to żywe ręce i nogi aktorki oraz zasłaniająca resztę ciała papierowa sukienka. Na głowie umieszczone zostały ruchome warkoczyki, dzięki którym bohaterka wyraża swoje emocje, poruszając nimi do góry lub na boki. Nie bez znaczenia są papierowe lalki, z którymi aktorzy pokazują się na scenie. Na pierwszy

⁴⁵⁴ *Lublin. Spektakl o skutkach nadmiernej grzeczności*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216019/lublin-spektakl-o-skutkach-nadmiernej-grzeczności> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁵⁵ M. Karasińska, *Czy teatr (do)goni dramat?*, „Teatr Lalek” 2012, nr 4/110, s. 5.

⁴⁵⁶ G. Dahle, *Grzeczna*, ze zbiorów Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

⁴⁵⁷ *Lublin. Spektakl o skutkach nadmiernej grzeczności...*

rzut oka widać za nimi ludzkie postacie, które zostały uwięzione w papierowych marionetkach. Razem z główną bohaterką na scenie pojawiają się przedstawiciele świata dorosłych. Są dla dziewczynki nieosiągalnie wysocy – widzimy ich od pasa w dół. Nie fatygują się wypowiedaniem słów, mamrocą z aprobatą bądź niezrozumieniem, a dziewczynka jedynie domyśla się ich nastroju. Lusia próbuje dostosować się do wymagań stawianych jej przez dorosłych: starannie prowadzi zeszyt, czyta książki, nie dłubie w nosie i nie przeszkadza, kiedy starsi rozmawiają. Lusia jest dzieckiem idealnym, niesprawiającym problemów, cichym i grzecznym, a kiedy chce coś powiedzieć, podnosi do góry zadbaną rączkę:

Grzeczna i pilna, cichutka
Jak dziesięć dwadzieścia tysięcy milionów.
Tak cichutka, że pewnego dnia zniknęła⁴⁵⁸.

Podczas spektaklu poznajemy dziewczynkę, która jest bezbarwnym, cichym i grzecznym dzieckiem do momentu, kiedy staje się niewidzialna i znika. Główna bohaterka znajduje się w opresji, co „w znaczeniu potocznym oznacza trudność, tarapaty, ciężkie położenie, dawniej znaczyła też, według źródeł leksykograficznych, tyle co ucisk społeczny”⁴⁵⁹. Jej położenie spowodowane jest zbyt wygórowanymi oczekiwaniami dorosłych. Lusia próbuje sprostać wymaganiom, stąd każde niepowodzenie staje się źródłem frustracji. W kolejnych scenach ukazane zostały drobnostki urastające do rangi nieszczęść: zwykły kleks w zeszycie staje się prawdziwą tragedią dziecka. Dzieciństwo jawi się tutaj jako „rzeczywistość wielowymiarowa, złożona, rozpięta pomiędzy całą gamą doświadczeń pięknych oraz trudnych, szczęśliwych, ale też nieraz bolesnych czy wręcz tragicznych”⁴⁶⁰. Stopniowo, z wolna, postać Lusi wtapia się w scenografię, elementy jej ubioru znikają, dziewczynka staje się niewidzialna na tle wzorzystej tapety. Jest tak bardzo niezauważalna dla swoich opiekunów, że w pewnym momencie ktoś wiesza na niej zegar ścienny. W zakończeniu spektaklu główna bohaterka odzyskuje głos, próbuje wydostać się ze ściany. Zaczyna krzyczeć i walić pięściami, aż w końcu udaje jej się uwolnić z pułapki. Teraz jest brudną, potarganą dziewczynką, która potrafi wrzeszczeć i przewracać stoły, tak głośną,

⁴⁵⁸ G. Dahle, *Grzeczna*, ze zbiorów Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

⁴⁵⁹ J. Gromysz, *Niebezpieczne książki. Rozważania o kategorii opresji w literaturze dla najmłodszych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013, nr 3, s. 259.

⁴⁶⁰ M. Wiśniewska, „...zrozumiesz, jak dorośniesz...”. Tematy „nie dla dzieci” w teatrze dla dzieci..., s. 90.

że „słysząc ją, aż w Finlandii!”. W końcowych scenach zauważa, że poza nią istnieją jeszcze inne „ugrzecznione” dziewczynki, które nie mają głosu i zamieszkały w ścianie:

Popatrz na ścianę!
Wystaje z niej mała główka.
Mały uśmiech, mały nosek
Jeszcze jedna, i jeszcze jedna:
Hania,
Maja,
Ewa,
Kasia [...]
Widzisz jak zerkają?
Wyglądają.
Wydostają się ze ściany⁴⁶¹.

W ostatniej scenie lalka Lusi przewraca się z trzaskiem, a zza niej wychodzi babcia dziewczynki. Niszczy ona elementy dekoracji, zaczyna kręcić obrotowymi ścianami domku, które przestają być czarno-białe, nabierając kolorów; zmienia się również muzyka – ze spokojnej melodii pianina na spreparowane kakofoniczne dźwięki z użyciem gumy, metalu i papieru. Na podstawie spektaklu Teatru im. H.Ch. Andersena można wysnuć wniosek, że „tabu w teatrze dla dzieci przekraczane jest przede wszystkim w sferze tematyki, do rzadkości należy naruszanie tabu językowego oraz obrazowego”⁴⁶². Mimo tak mocnego zakończenia nie użyto żadnych obrazów ani słów, które mogłyby przekroczyć tabu. Poza ostrym dźwiękiem i zmianą oświetlenia nie zastosowano żadnych innych środków, które mogłyby naruszyć granicę między tym, co wypada, a czego nie.

Największą uwagę skupia temat przedstawienia, czyli przesadne „ugrzecznienie” i jego finał. Tematyka podjęta w spektaklu *Grzeczna* zmusza do refleksji na temat poszukiwań i sposobu wyrazu własnego „ja”. Nie sposób oprzeć się stwierdzeniu, że przesłanie zachęca najmłodszych do buntu i krzyku, wskazując i podając w wątpliwość znaczenie słowa *grzeczna*. W lubelskiej inscenizacji postawa ta jest ukazana jako szkodliwa dla człowieka, który może zatracić swoją osobowość. Skłania do przemyśleń i rozważań na temat granicy i równowagi oraz presji wywieranej na młodego człowieka. W opisie spektaklu czytamy:

⁴⁶¹ G. Dahle, *Grzeczna*, ze zbiorów Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

⁴⁶² M. Wiśniewska, *Zrozumiesz jak dorośniesz*, „Teatr” 2016 nr 3, s. 93.

[...] bycie nazbyt grzeczną czy grzecznym i zgoda na wciśnięcie w uładzone, różowe ramki, wręcz nas paraliżuje i wpływa na całe dorosłe życie. I wtedy już nie umiemy podnieść głosu, a co dopiero krzyknąć.

Historia Lusi uczy najmłodszych niepopadania w pułapkę bycia idealnym i bezkrytycznego podporządkowywania się oczekiwaniom innych. Pokazuje też, jak odnaleźć swój głos, zanim staniemy się zupełnie niemi i przezroczyści⁴⁶³.

Spektakl nie zebrał pozytywnych recenzji, jednak wydawać by się mogło, że publiczność była zainteresowana uczestnictwem w tym przedsięwzięciu. Według jednego z recenzentów:

Reżyserka, oprócz ciekawego pomysłu na scenografię, nie dołożyła do tekstu wiele od siebie. Książkę Gro Dahle przełożyła na scenę jeden do jednego. A ponieważ „Gruczna” w przeciwieństwie do „Złego Pana” czy „Włosów mamy” nie jest literackim majstersztykiem, na scenie nie mogło się dziać zbyt wiele⁴⁶⁴.

Mimo krytycznych ocen sceniczna realizacja przekazała puentę zawartą w książce Gro Dahle. Być może brak wzbogacania tekstu i pozostawienie go w niemalże niezmienionej formie były celowe i miały za zadanie przekazać jedynie krótką informację, którą każdy widz jasno odczytał. Warstwa tekstowa nie skupiała na sobie całej uwagi odbiorcy, a jedynie sugerowała to, na co najbardziej należy zwrócić uwagę. Chociaż znacznie łatwiej się mówi o tym, co proste i lekkie, Teatr im. H.Ch. Andersena podjął próbę przedstawienia tematów trudnych i skłaniających do wielokrotnych analiz i przemyśleń. Jak słusznie stwierdza Marzenna Wiśniewska, „poważnej refleksji domaga się dzisiaj również gruczność jako model zachowań i element presji – nagradzana przez otoczenie najgrzeczniejsza dziewczynka jest tak gruczna, że w efekcie znika”⁴⁶⁵. Według Aleksandry Konarskiej bycie grzecznym nie zawsze prowadzi do czegoś dobrego; jej zdaniem „tacy ludzie, a szczególnie dziewczynki, jeśli nie nauczą się buntu w dzieciństwie, mogą nie nauczyć się tego nigdy i w przyszłości

⁴⁶³ „Gazeta Repertuarowa” 2016, nr 2 (18).

⁴⁶⁴ K. Sulowski, *Piękna, gruczna i... nijaka*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 23, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216559/piekna-gruczna-i-nijaka> [dostęp: 19.12.2021].

⁴⁶⁵ M. Wiśniewska, *„Zrozumiesz, jak dorosniesz”*, „Teatr” 2016, nr 3, s. 6.

będą przeźrocyste”⁴⁶⁶. Niezależnie od intencji przekazu lubelska inscenizacja nasuwa pytania i skłania do przemyśleń, które nie muszą wydawać się tak oczywiste jak w czarno-białym świecie spektaklu⁴⁶⁷.

Gdzie jest zatem granica między przesadnym „ugrzecznieniem” a byciem grzecznym? To pytanie nie pozostaje w zawieszeniu, znajdując swego rodzaju kontynuację wraz z premierą spektaklu *Lekcje niegrzeczności, czyli Łysol i Strusia* (reż. Jacek Papis, 2018). Tym razem twórcy postanowili pomóc widzom w odnalezieniu „tego, co jest dobrze rozumianą grzecznością, czyli niezaprzeczanie samemu sobie, znalezienie odpowiedniego poziomu asertywności”⁴⁶⁸. Historia opowiedziana na scenie ma skłonić publiczność do refleksji na temat wychowania i kształtowania niezależnej jednostki. Przedsięwzięcie zostało zrealizowane w okresie dyrekcji Krzysztofa Rzączyńskiego (od 2018 r. do chwili obecnej), co prowokuje do pytań, czy jest to nowy głos „Andersena” w sprawie grzeczności i czy stanowisko w tej sprawie się zmieniło. W obu spektaklach daje się odczytać to samo przesłanie: warto być sobą, słuchać własnej intuicji i mądrze dokonywać samodzielnych wyborów między dobrem a złem.

4.3. Rozwód rodziców z dziecięcej perspektywy w inscenizacji

Mama, tata, wojna i ja

Rozwód stał się częstym tematem poruszonym w najnowszej literaturze i sztuce dziecięcej. Tematem bardzo aktualnym i potrzebnym z perspektywy psychologów i pedagogów. Zanim jednak rozpoczniemy analizę repertuaru poruszającego takie kwestie, warto zastanowić się, czym może być doświadczenie rozstania dla młodego odbiorcy. Według badaczy ma to miejsce „wówczas, kiedy bliska (ważna) osoba (osoby) wyjeżdża na krótszy lub dłuższy czas, kiedy zrywa relację z dzieckiem, kiedy

⁴⁶⁶ Wypowiedź reżyserki cyt. za: K. Sulowski, *Teatr Andersena pyta czy warto być grzecznym*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 17, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216160/czy-warto-byc-grzecznym> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁶⁷ Dodajmy, że lubelska *Grzeczna* nie jest jedyną polską realizacją sceniczną książki Gro Dahle i Sveina Nyhusa. W 2017 roku trafiła ona na afisz Teatru Baj w Warszawie w adaptacji Maliny Prześlugi i reżyserii Marii Żynel.

⁴⁶⁸ Z. Kopeć, *Lublin. Wicha wg Papisu u Andersena*, 06.06.2018, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/260196/lublin-wicha-wg-papisa-u-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

kochana osoba (zwierzę) odchodzi na zawsze”⁴⁶⁹. Każda ze wskazanych wyżej sytuacji wywołuje negatywne emocje, a wśród nich wymienić należy m.in. poczucie osamotnienia, bezsilności, bezradności, opuszczenia, straty. Ponadto momenty, które najczęściej towarzyszą takim przeżyciom, określane są przez specjalistów jako „niekorzystne sytuacje i warunki środowiskowe, głównie rodzinne, tkwiące poza dzieckiem, wobec których jest ono bezsilne, bezbronne, prowadzą do osłabienia więzi emocjonalnej lub jej zerwania między dzieckiem a rodzicem, rodzicami, rodzeństwem, innymi członkami rodziny, wywołując w dziecku zawsze stan osamotnienia”⁴⁷⁰. Według badaczki Kingi Kuszak rozstanie widziane oczami dziecka można podzielić w zależności od kontekstu:

- rozstanie jako oddalenie się od siebie – wyjazd,
- rozstanie jako rozejście się rodziców – rozwód, separacja,
- rozstanie na zawsze – śmierć⁴⁷¹.

W tym podrozdziale poruszona zostanie kwestia rozstania w kontekście rozwodu rodziców, ponieważ tematem kolejnego spektaklu zaliczanego do cyklu „Trudnych spraw” Teatru Andersena jest przedstawienie opowiadające historię rozpadu pewnej rodziny. Przedstawiony na scenie problem skupia się wokół sytuacji, które mają miejsce na chwilę przed rozstaniem dwójki dorosłych i pokazują momenty związane z pakowaniem, przeprowadzką, ustaleniem nowych zasad. Na polskiej scenie nie brakuje spektakli, które poruszają taką tematykę. Przykładem może być *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie* w reżyserii Ewy Piotrowskiej (Teatr Lalki i Aktora w Łomży, 2022). Jest to „spektakl o waleniu się na łeb na szyję pewnego status quo, które nakreśliła rodzina, oraz o nieadekwatności tego, co formułuje na jej temat szkoła”⁴⁷². Tytułowy bohater mierzy się z rozwodem swoich rodziców. Sam „zaczyna życie na walizce – między jednym a drugim domem, zapytany tylko, czy nie czuje się

⁴⁶⁹ K. Kuszak, *Motyw rozstania w literaturze dla dzieci – perspektywa pedagogiczna*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 50, s. 57, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_se_2018_50_4/c/25668-23414.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁷⁰ J. Izdebska, *Dziecko osamotnione w rodzinie*, Białystok 2004, s. 27. Cyt. za: K. Kuszak, *Motyw rozstania w literaturze dla dzieci...*, s. 58.

⁴⁷¹ K. Kuszak, *Motyw rozstania w literaturze dla dzieci...*, s. 60.

⁴⁷² K. Tokarska-Stangret, *Sam-otność, czyli tam i z powrotem*, 24.05.2022, <https://e-teatr.pl/sam-otnosc-czyli-tam-i-z-powrotem-25839> [dostęp: 31.08.2024].

winy rozstania, bo podręczniki twierdzą, że czasem tak bywa”⁴⁷³. Warto przywołać również wspomniany już wcześniej cykl „Dziecko w sytuacji”, czyli projekt, którego celem jest „zwrócenie uwagi na trudną sytuację dzieci i młodzieży, które los stawia wobec życiowych wyzwań”⁴⁷⁴. Nie wszystkie spektakle zaliczane do tego cyklu poruszają rzecz jasna temat rozpadu rodziny, ale warto w tym kontekście wskazać przedstawienie *Mój tata chce latać jak ptak* w reżyserii Andrzeja Jakubasa. Historia opowiadana na scenie dzieje się już po odejściu jednego z rodziców głównego bohatera. Ojciec pogrążony w depresji po stracie żony żyje wyłącznie w swoim świecie, a jego najważniejszym celem jest wygranie konkursu na człowieka-ptaka. Finalnie jest to „ciepła i zabawna opowieść o tym, że w życiu najważniejszy nie jest wcale cel, do którego dążymy, ale to, by w dążeniu tym mieć wokół siebie bliskich”⁴⁷⁵. Oczywiście takie przedsięwzięcia prawie zawsze poprzedzone zostają warsztatami, które są „współprowadzone ze specjalistami z różnych dziedzin – m.in. psychologii, pedagogiki, filozofii, edukacji seksualnej...”⁴⁷⁶.

Mama, tata, wojna i ja to kolejny spektakl Teatru im. Andersena, który powstał w kooperacji z norweskimi twórcami. Przedstawienie w reżyserii znanej już lubelskiej publiczności Simone Thiis współtworzyli aktorzy „Andersena”, m.in. Gabriela Jaskuła, Wioletta Tomica, Konrad Biel. Dzięki tej współpracy wielokulturowość przedsięwzięć lubelskiej sceny dla dzieci stała się jedną z charakterystycznych cech okresu dyrekcji Arkadiusza Klucznika (do czego jeszcze powrócimy w dalszej części pracy). Według ówczesnego dyrektora „teatr dla dzieci powinien poruszać nie tylko lekkie, łatwe i sympatyczne sprawy, ale także takie, z którymi nasz młody widz się boryka na co dzień...”⁴⁷⁷. Przedstawienie (podobnie jak dwa poprzednie z cyklu „Trudnych spraw”) oparte zostało na książce norweskiej pisarki zatytułowanej *Wojna (Krigen)*, wydanej w 2013 roku, a dwa lata później przetłumaczonej na język polski⁴⁷⁸. Autorka Gro Dahle „zdobyła międzynarodową sławę dzięki swojej umiejętności przenoszenia na karty

⁴⁷³ Tamże.

⁴⁷⁴ Informacje dostępne na stronie Teatru Powszechnego w Łodzi, https://powszechny.pl/pliki/strony/tp_dziecko_w_sytuacji_ulotka_A5_prev.pdf [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁷⁵ Tamże.

⁴⁷⁶ A. Grzelak-Michałowska, *W Teatrze Powszechnym w Łodzi premiera spektaklu dla młodzieży „#Otagowani”*, 12.05.2021, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/w-teatrze-powszechnym-w-lodzi-premiera-spektaklu-dla-mlodziezy-otagowani> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁷⁷ *Lublin. Spektakl o problemach dzieci, których rodzice się rozwodzą*, 21.09.2016, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/228396/lublin-spektakl-o-problemach-dzieci-ktorych-rodzice-sie-rozwodza> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁷⁸ G. Dahle, *Wojna*, ilustracje K. Dahle Nyhus, przeł. P. Urbanik, Gdańsk 2015.

książek dla młodych czytelników tematów trudnych i bolesnych”⁴⁷⁹. Ilustracje (tym razem w wykonaniu córki norweskiego duetu, Kai Dahle Nyhus) i proste, krótkie komunikaty idealnie pokazują uczucia, jakie towarzyszą dzieciom w trudnych sytuacjach.

Sceniczna adaptacja książkowego pierwowzoru, opracowana przez Tiril Pharo i Simone Thiis w tłumaczeniu Alicji Rosé, ma podobne zadanie – opowiedzieć za pomocą słów, obrazów, ruchu i dźwięku o emocjach, które towarzyszą członkom rodziny (dzieciom i dorosłym) w trakcie jej rozpadu. Inscenizacja norweskiego *picture booka* została zrealizowana pod nieco inaczej brzmiącym, rozszerzonym tytułem – *Mama, tata, wojna i ja*, a jego premiera odbyła się 24 września 2016 roku. Taka zmiana wydaje się sensowna z punktu widzenia odbiorcy, bowiem pełniejszy tytuł zawęży tematykę, konkretyzując, o jakiego rodzaju wojnie – nie tej rozumianej jako konflikt zbrojny – będzie mowa na scenie. Jak dopowiada Arkadiusz Klucznik, zmiana ta była przedmiotem dyskusji z Simone Thiis i Gro Dahle:

Mówiłem, że w Polsce nie ma mowy o spektaklu dla dzieci o tytule *Wojna*, bo słowo to kojarzy się od razu z II wojną światową i Holocaustem. Spektakl wystawiany w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena miał więc tytuł: *Mama, tata, wojna i ja*⁴⁸⁰.

W tytule pojawia się podmiot szeregowy z „ja” na końcu – być może jest to również celowy zabieg sugerujący, gdzie w opisanym sytuacji znajdują się najmłodszy jej uczestnicy. Wojna pojawia się między bohaterami niemalże od samego początku. Historia opowiadana jest z perspektywy głównej bohaterki – Ingi, której świat wydaje się być idealny aż do dnia, kiedy w jej domu wybucha ostry konflikt. Opowieść rozpoczyna się bardzo znacząco od przywołania obrazu osaczenia i destrukcji:

I wszystko osłania się drutem kolczastym,
Rozbitym szkłem, gwoźdźmi i murami.
Bo teraz wojna na dobre zawitała w domu⁴⁸¹.

Mimo iż pierwsza scena spektaklu wprowadza odbiorcę w beztronską, sielską atmosferę – na scenie wesoło bawią się członkowie rodziny (dwoje dorosłych i troje

⁴⁷⁹ Informacje dostępne na stronie Teatru Andersena, <https://teatrandersena.pl/spektakle/mama-tata-wojna-i-ja/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁸⁰ „*Luksus bezpiecznej grozy*”..., s. 567.

⁴⁸¹ G. Dahle, *Wojna*, ze zbiorów Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

dzieci), w tle słycać miłą, delikatną muzykę – to sytuacja zmienia się w mgnieniu oka, gdy nieoczekiwanie wybucha wojna. Światło z jasnego i łagodnego przechodzi w ostre, kontrastowe barwy. W momencie, kiedy Inga otwiera okno, światło gaśnie, muzyka cichnie. Bardzo drastycznie pojawia się dźwięk podobny do grzmotów, strzelania, a zamiast stałego światła jest tylko niespokojne miganie. Po chwili rodzice zaczynają się kłócić, krzycząc coś między sobą. Na koniec awantury ojciec wyznaje, że „kogoś ma” i odchodzi. Scena kłótni między dorosłymi uzupełniona jest strzałem, grzmotami, dźwięki płynące ze sceny brzmią jak z pola bitewnego. Zmienia się też oświetlenie. Nie jest już ciepłe i przyjemne. Jest ostre, niebieskie i błyska złowrogo niczym podczas burzy. Podjąwszy decyzję o rozstaniu, rodzice dziewczynki „próbują podzielić się dziećmi”⁴⁸², a mali bohaterowie wędrują od jednego domu do drugiego. Wszystko to zdaje się być wynikiem wojny:

Bo w tej wonie są też uchodźcy,
A Inga mieszka wszędzie i nie mieszka nigdzie,
Mieszka w jednej torbie i jednym plecaku,
Trochę rzeczy ma tu, a trochę tam,
mieszka pomiędzy,
i musi jeździć.
Bo tak jest, kiedy toczy się wojna⁴⁸³.

Inga, 9-letnia bohaterka nie rozumie konfliktów prowadzonych przez jej opiekunów, co „wywołuje poczucie winy oraz wewnętrznej pustki”⁴⁸⁴. Przestrzeń zbudowana jest z tworzących świat rodziny kartonów, które „służą zarówno do budowania, jak i burzenia rzeczywistości”⁴⁸⁵ (scenografia jest dziełem norweskiej artystki Mari Hesjedal). Każde pudło opisane jest znacząco – w jednym są wspomnienia, w drugim krzesła, w innym łóżka, w kartonach zamknięte są również wspólne miejsca, takie jak łazienka czy salon. W ten sposób na scenie pojawia się domowa rzeczywistość głównej bohaterki. Pudła stanowią symbol tego, czym wcześniej

⁴⁸² Lublin. Spektakl o problemach dzieci, których rodzice się rozwodzą, 21.09.2016, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/228396/lublin-spektakl-o-problemach-dzieci-ktorych-rodzice-sie-rozwodza> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁸³ G. Dahle, *Wojna*, ze zbiorów Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

⁴⁸⁴ Lublin. Spektakl o problemach dzieci, których rodzice się rozwodzą, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/228396/lublin-spektakl-o-problemach-dzieci-ktorych-rodzice-sie-rozwodza> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁸⁵ K. Sulowski, *Inga na linii frontu*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” dodatek „Co jest grane” 2016, nr 229, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/229114/inga-na-linii-frontu> [31.08.2024].

był dla Ingi i jej rodzeństwa świat rodzinny. Przedmiot ten staje się także rekwizytem, z którym dzieci jako „zakładnicy, jeńcy i posłańcy” przemierzają drogę przez linię frontu „w kotle pytań, oskarżeń i wzajemnej niechęci obojga rodziców”⁴⁸⁶. Młodsze bliźniaki zdają się nie denerwować sytuacją, prawdopodobnie nie w pełni rozumiejąc, co się dokładnie dzieje. Wszystkiemu jednak z niepokojem przygląda się Inga, to do niej kierowane są sondujące pytania obojga rodziców: jak tam nowa dziewczyna taty? czy mama znalazła sobie już nowego chłopaka? Główna bohaterka nie wytrzymuje ciągłego napięcia, z uczuciem żalu i bezradności zamyka się w swoim pokoju, nie wpuszczając nikogo do środka. Po jakimś czasie zbiegają się zaniepokojeni wszyscy członkowie rodziny, błagając ją o otwarcie drzwi. Zdaje się być to jednak bezskuteczne, dziewczynka odmawia kontaktu. Dopiero po kilku minutach próśb drzwi otwierają się – pokój-pudełko pęka – wychodzi z niego Inga. Do rodziców dociera, jak sytuację konfliktu odbierają ich dzieci, jak silny stres towarzyszy im w trakcie rozwodu. Spektakl kończy się zgodą pomiędzy rodzicami, choć nie szczęśliwym powrotem do dawnego stanu rzeczy. Rozwód jest nadal aktualny, ale atmosfera łagodnieje. W finale Inga wykonuje kojącą piosenkę, dającą nadzieję na uporządkowanie świata zburzonego wskutek domowej wojny.

Przedstawienie, przeznaczone dla dzieci od lat siedmiu, to nie tylko „kolejna próba podjęcia ważnego i niewygodnego tematu, o którym ciężko jest rozmawiać nawet dorosłym”⁴⁸⁷, lecz także zapoczątkowanie pewnego nurtu, który ma zadanie sprowadzić do teatru dla dzieci dorosłych widzów, a przede wszystkim zwrócić uwagę na kwestie najtrudniejsze dla dziecka. Krótkie, szybko zmieniające się sceny, swoboda aktorów i dynamiczne efekty złożyły się na spójne, starannie wyreżyserowane widowisko o wyrazistym przekazie, pobudzającym do refleksji, które zostało odebrane jako „spektakl minimalistyczny i oszczędny w formie, ale wielki w warstwie emocjonalnej”⁴⁸⁸.

Mama, tata, wojna i ja było przedstawieniem zrealizowanym jako pierwsza premiera sezonu 2016/2017 w nowej siedzibie Teatru im. H.Ch. Andersena – na scenie Centrum Spotkania Kultur. Warto również wspomnieć, że równoległe z lubelską prapremierą powstawała druga wersja spektaklu wyreżyserowanego przez Simone Thiis w Teater Nova w Tonsberg z udziałem polskich aktorów (do norweskiego zespołu dołączyli Ilona Zgiet i Bartosz Siwek). *Mama, tata, wojna i ja*, wraz ze *Złym panem i*

⁴⁸⁶ Tamże.

⁴⁸⁷ Tamże.

⁴⁸⁸ Tamże.

Grzeczną, zamyka sekwencję „trudnych spraw” w adaptacjach współczesnej literatury, które pojawiły się na deskach „Andersena” w latach 2014-2016. Nie podjęto się realizacji zapowiadanego tematu alkoholizmu w rodzinie na motywach książki *Mama, której bardzo chciało się pić* duńskiego autora Louisa Jansena (w tłumaczeniu B. Sochańskiej), o czym była mowa przy okazji premiery *Złego pana*⁴⁸⁹.

Podsumowując rozważania o tematach trudnych w sztukach dla dzieci, warto zaznaczyć granicę, której nie należy przekraczać. Jest to rola nie tylko twórców teatru, ale przede wszystkim opiekunów i rodziców. To oni są posiadaczami największej wiedzy na temat swoich podopiecznych i ich dojrzałości do poruszania kwestii problemowych. Specjaliści wskazują przy tym na swego rodzaju bezbronność dziecka, także wobec cenzury dorosłych, którzy pokazują mu tyle, ile może czy powinno ono zobaczyć⁴⁹⁰. Pozostawiając te dyskusyjne kwestie, trzeba przyznać, że nie ma jednego uniwersalnego klucza do określenia grupy i odpowiedniego wieku odbiorców spektakli z cyklu „Trudnych spraw”. Dlatego też tak istotne wydaje się być wprowadzenie towarzyszących im warsztatów psychologiczno-pedagogicznych, które miały na celu przybliżenie podejmowanej przez twórców tematyki. Teatr Andersena bez wątpienia realizował wszystkie założenia związane z podejmowaniem tematów tabu, sfery często niewygodnej dla dorosłych widzów. Ku zdziwieniu niektórych okazywało się, że mali odbiorcy doskonale rozumieją problemy przedstawiane na scenie i są uważnymi, wrażliwymi obserwatorami życia. Cykl zaprezentowany przez twórców „Andersena” sygnalizował potrzebę rozmawiania z dziećmi o niełatwych, niepokojących tematach, które najczęściej okazują się kontrowersyjne jedynie z perspektywy dorosłego. Wprowadzał młodego (przyszłego dorosłego) widza w świat emocji oraz doświadczenie spotkania z teatrem, który nie jest jedynie rozrywką, ale tropi w kondycji ludzkiej to, co piękne, jak też niezrozumiałe i trudne, z czym przychodzi się zmierzyć.

Obecnie w Teatrze Andersena prowadzone są spotkania edukacyjne pod nazwą „Zakulisowe sprawy”, które zdają się spełniać podobne funkcje i założenia, co cykl zainicjowany przez Arkadiusza Klucznika. Według twórców mają być one „przedłużeniem teatralnej rozmowy na temat obejrzanego spektaklu”⁴⁹¹ i prowadzone metodą pedagogiki teatru. W ostatnim czasie (2023) zaproponowano projekt

⁴⁸⁹ Źródło: materiały Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.

⁴⁹⁰ Zob. M. Wiśniewska, „Zrozumiesz, jak dorosłiesz”, „Teatr” 2016, nr 3.

⁴⁹¹ Opis spotkań dostępny na stronie Teatru Andersena, <https://teatrandersena.pl/spektakle/zakulisowe-sprawy/> [dostęp: 31.08.2024].

Młodzieżowa Scena Andersena, którego celem jest „stworzenie innowacyjnego spektaklu teatralnego z udziałem młodzieży, poruszającego treści i tematy faktycznie interesujące odbiorców i opierające się na ich rzeczywistych doświadczeniach, a następnie włączenie spektaklu w repertuar teatru”⁴⁹². Uczestnicy mieli wpływ na kształt przedstawienia, ale również mogli w nim zagrać. W tym czasie odbyło się ponad sto warsztatów, podczas których budowano scenariusz teatralny oraz podejmowano działania improwizacyjne. Pojawiły się także zajęcia z ruchu scenicznego, teatru plastycznego i animacji przedmiotu. Projekt zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – Państwowego Funduszu Celowego. Przedsięwzięcie to skupiało uwagę na widzu będącym „pomiędzy” teatrem dla dzieci a sceną dla dorosłych, ponieważ przeznaczone było dla grupy w przedziale wiekowym 15-17 lat. „Jeśli ten spektakl ma cokolwiek zmienić i pokazać, to muszą go zobaczyć moi rodzice, żeby móc mnie zrozumieć” – to słowa, które przyświecały młodzieży w procesie tworzenia przedstawienia *Nauka pływania*, będącego owocem projektu koordynowanego przez Małgorzatę Adamczyk. Jego bohaterowie wypływają w metaforyczną przestrzeń trudnych dla nich tematów, takich jak zaburzenia odżywiania, toksyczne relacje, przyjaźnie czy relacje z dorosłymi. Dodatkowym atutem przedsięwzięcia jest „fakt, iż to właśnie młodzież staje na scenie i tym samym pozwala na to, żeby w tafli wody, która niesie ich przez życie, również dorosły mógł się przejrzeć i poznać świat młodego człowieka z nieco innej perspektywy”⁴⁹³.

Problemy nastolatków podejmuje również pełen miłosnych historii, grozy i śmiechu najnowszy spektakl na deskach „Andersena” – *Bestia* na podstawie tekstu Maliny Prześlugi (reż. Dorota Abbe, 2024). Artyści stawiają przed widzem (od lat 14) pytania: „Co dzieje się, kiedy muzyka cichnie, a maski opadają? Co kryją pod nimi nastoletni bohaterowie?”⁴⁹⁴. Warto wspomnieć, że autorzy przedsięwzięcia w trakcie jego powstawania zorganizowali czytanie performatywne i dyskusję z udziałem

⁴⁹² Opis projektu znajduje się na stronie internetowej Teatru Andersena, <https://teatrandersena.pl/mlodziejowa-scena-andersena/> [dostęp: 31.08.2024].

⁴⁹³ Zob. informacje na stronie teatru, <https://teatrandersena.pl/spektakle/nauka-plywania/> [dostęp: 22.07.2024]. Dodajmy, że spektakl Młodzieżowej Sceny Andersena miał nie tylko premierę na profesjonalnej scenie (31 X 2023), ale bierze udział w 30. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

⁴⁹⁴ Informacje o spektaklu dostępne na stronie Teatru im. H.Ch. Andersena, <https://teatrandersena.pl/spektakle/bestia-2/> [dostęp: 31.08.2024].

młodzieży, co wskazuje na profil sceny ukierunkowanej na bezpośredni kontakt i nawiązywanie relacji z młodym widzem.

Nie ograniczając horyzontu obserwacji teatralno-edukacyjnych działań cezurą dekady dyrekcji Klucznika (pamiętajmy, że od jego pierwszego sezonu praktycznie już nastąpiła zmiana pokoleniowa), należy stwierdzić, że Teatr Andersena podejmuje inicjatywy podobne do cyklu „Trudnych spraw”. Z tą różnicą, że wyraźniej uwzględnia w nich głos i potrzeby młodzieżowego widza, towarzysząc mu w procesie kształtowania tożsamości. Na bieżąco stara się dostosować swój repertuar do wciąż zmieniającego się odbiorcy i sprostać wyzwaniom dzisiejszych czasów.

Marzenna Wiśniewska słusznie podkreśliła, że „[...] podejmowanie trudnych tematów to operacja na żywej materii emocji, doświadczeń, lęków dzieci, które często nie mają jeszcze wypracowanych osłon czy mechanizmów wyparcia. Najbardziej wartościowe przedstawienia powstają wtedy, gdy sceniczne mierzenie się z tabu w kulturze dziecka idzie w parze z szukaniem języka teatralnego, który sprzyja postrzeganiu złożoności ludzkich spraw i odkrywaniu metaforycznych wymiarów sztuki”⁴⁹⁵. Zdaniem badaczki ważne jest wsłuchiwanie się w świat małego i młodego widza, co niesie ze sobą redefinicję stylu i form współdziałania z dziecięcym odbiorcą z pomocą praktyk artystyczno-edukacyjnych dla dzieci i z dziećmi, które są obecnie coraz częściej integralnym elementem procesu przygotowania i prezentacji przedstawień dotykających tego, co tabuizowane i marginalizowane⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ M. Wiśniewska, „Zrozumiesz, jak dorośniesz”, „Teatr” 2016, nr 3.

⁴⁹⁶ Zob. tamże.

Rozdział V

Scena dla dorosłych

W ostatnich latach zauważalne są istotne zmiany w repertuarze teatrów lalek w Polsce. Karol Suszczyński wskazuje, że powodem tych zmian jest dynamiczny rozwój dramaturgii, większa świadomość znaczenia teatru najniższego oraz otwarcie się na widza młodzieżowego⁴⁹⁷. Scena dla młodzieży i dorosłych w teatrze lalkowym, mimo że nie jest nowością, to na pewno jest formą wyjątkową. Łączy w sobie tradycyjne techniki lalkarskie z nowoczesnymi formami wyrazu. Jedną z cech charakterystycznych tego nurtu jest duża symbolika spektakli. Lalka i scenografia są używane w sposób, który dodaje warstw interpretacyjnych, poszerza przestrzeń odczytywania dzieła. Poza tym w inscenizacjach często wykorzystywane są nowoczesne technologie, takie jak projekcje multimedialne, animacje czy interaktywne elementy, co powoduje, że spektakle stają się oryginalne i nieprzewidywalne. Twórcy poruszają w nich różnorodną tematykę, dotyczącą aktualnych problemów społecznych, politycznych czy kulturowych. Przedstawienia prezentowane na scenie dla dorosłych łączą grę aktorską z animacją lalek. W Polsce teatry lalkowe od zawsze były kojarzone z dziecięcym odbiorcą i do takiego starały się dopasować swój repertuar. Jednakże, jak zaznacza Halina Waszkiel:

[...] teatr lalek nie jest i nigdy nie był teatrem tylko dla dzieci. Wręcz przeciwnie, wielowiekowa tradycja sięgająca tradycyjnych obrzędów, komedii dell'arte, ulicznej komedii (Pulcinella, Punc, Pietruszka i ich krewniacy), szopki, kabaretów lalkowych (jak polski „Zielony Balonik”) wskazuje, że był to teatr dla wszystkich, ale głównie dla dorosłych, choć i dzieci go oglądały⁴⁹⁸.

Być może dlatego, że „lalka zarówno ta do zabawy, jak też ta do demonstrowania tradycyjnych strojów ludowych, czy wreszcie lalka teatralna kojarzy

⁴⁹⁷ Zob. K. Suszczyński, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek. Repertuar z myślą o młodzieżowym odbiorcy*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży...*, s. 141.

⁴⁹⁸ H. Waszkiel, *Pisanie teatru lalek*, [w:] *Jan Wilkowski, Spowiedź w drewnie, Dramaty*, pod red. A. Grabowskiego, J. Kopcińskiego, Warszawa 2020, s. 21. Seria wydawnicza: „Dramat. Polski Reaktywacja”.

się z dzieckiem”⁴⁹⁹. Według Henryka Jurkowskiego dzieje się tak, ponieważ lalka wywodzi się z „dzieciństwa ludzkości” – to właśnie wtedy pojawiły się pierwsze takie figury. Oczywiście początkowo pełniły inne funkcje niż obecnie, ale nie zmienia to faktu, że towarzyszyły człowiekowi od samego początku. Prawdopodobne jest również, że to rozwój „kultury popularnej, a przede wszystkim nowych form rozrywek jak np. kino sprawił, że teatr lalek tracił publiczność dorosłych i coraz więcej swych przedstawień adresował dzieciom”⁵⁰⁰. Ponadto należy wspomnieć o tym, że teatrom lalkowym „upaństwowianym w latach 1950-1953 nakazano – częściowo na własną prośbę lalkarzy – przygotowywanie repertuaru z myślą właśnie o dziecięcym odbiorcy”⁵⁰¹. Działo się tak z powodu modnego i popularnego w tamtym czasie modelu teatru radzieckiego, który związany był z Centralnym Teatrem Lalek w Moskwie, kierowanym przez Sergieja Obrazcowa. Stał się zatem teatr lalkowy narzędziem do wychowywania dzieci i wprowadzania ich w teatralny świat.

Taka kategoryzacja sprawiła, że w nieświadomym odbiorze widzów przedstawienia lalkowe zazwyczaj skierowane są do najmłodszych odbiorców kultury. Tak w istocie nie jest. Warto zaznaczyć, że „teatr lalek to teatr formy, nie widza”⁵⁰². Artyści interesowali się lalkami od zawsze – nie tylko w kontekście sceny dziecięcej. Były one „źródłem metafory o zależności człowieka od Boga”⁵⁰³, stawały się „substytutem żywego aktora”⁵⁰⁴, a ich obecność widoczna jest w twórczości Maurice’a Maeterlincka, Alfreda Jarry’ego, Edwarda Gordona Craiga. Podobne zainteresowania są dostrzegalne u futurystów, np. Enrico Prampolini czy Fortunato Depero. Lalki są obecne także w twórczości artystów-malarzy – jak Pablo Picasso, Fernando Leger, Alexandra Exter, Sophia Teuber Arp. W Polsce w okresie międzywojnia prowadzony jest Teatr Cricot 1, realizujący sztuki dla dorosłych. Założony w Krakowie w 1933 roku przez grupę artystów awangardowych, w tym Józefa i Marię Jareme, był przede wszystkim teatrem eksperymentalnym, który łączył różne formy sztuki, takie jak teatr, malarstwo i rzeźba. W 1955 roku powstaje Cricot 2 założony przez Tadeusza Kantora i Marię Jareme. Instytucja ta działała do 1991 roku, podobnie jak pierwowzór znana była z awangardowych spektakli, łączących różne formy wyrazu. W podobnym tonie

⁴⁹⁹ H. Jurkowski, *Lalka – fenomen kultury*, [w:] *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu 1945-2005*, pod red. M. Wiśniewskiej, Toruń 2005, s. 4.

⁵⁰⁰ Tamże, s. 8.

⁵⁰¹ K. Suszczyński, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek...*, s. 142.

⁵⁰² M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 157.

⁵⁰³ H. Jurkowski, *Lalka – fenomen kultury...*, s. 9.

⁵⁰⁴ Tamże.

proceedzi swój teatr Leszek Mądził, założyciel Sceny Plastycznej KUL w 1969 roku. Pozbawione słowa spektakle realizuje operując głównie obrazem, światłem i dźwiękiem. Jego realizacje są głęboko filozoficzne, refleksyjne, poruszające tematykę życia i przemijania. Należy również wspomnieć o Warszawskim Centrum Sztuki „Studio”, którego założycielem był Józef Szajna. Tworzone tam spektakle kojarzone były przede wszystkim z nowatorstwem, które przejawiało się w łączeniu elementów plastycznych, narracyjnych i dramatycznych. Za granicą największą uwagę przykuły – „Bread and Puppet Theatre” (Peter Schuman) oraz kataloński teatr Joan Fonda „Els Comediants”.

Według Marka Waszkiela „związków przedstawień teatrów lalek z formami teatru dramatycznego nie trzeba ani specjalnie szukać, ani precyzyjnie komentować”, a na scenie polskiej „nie brakuje udanych spektakli dramatycznych wykonywanych przez zespoły lalkarskie”⁵⁰⁵. Sytuacja ta sprawia, że teatry lalkowe łączą repertuar dla dzieci z ambicjami dramatycznymi swoich twórców. W związku z tym pojawiają się spektakle, które adresowane do dzieci stają się bardziej atrakcyjne dla dorosłych. Taka „forma pozwala coraz częściej budować pewien rodzaj wariacji na temat wykorzystywanej literatury, w którym zdecydowanie lepiej poruszają się twórcy czy widzowie dorośli, aniżeli dzieci – bezpośredni adresaci przedstawień”⁵⁰⁶. Odgórnie przypisana rola nie wykluczała stworzenia współlistniejącej sceny z utworami, które można byłoby skierować do dorosłych widzów. Dzięki temu teatry lalek zyskują kolejne grupy odbiorców wśród starszej publiczności. Istotną kwestią staje się trudność w rozdzieleniu spektakli dla młodzieży od tych przeznaczonych dla osób dorosłych. Do końca lat 90. XX wieku na scenach polskich teatrów lalkowych wystawiono m.in. miniatury dramatyczne Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Dymiący piecyk*, *Gdyby Adam był Polakiem*, *Babcia i wnuczek czyli Noc cudów*, *Młynek do kawy*), dramaty Sławomira Mrożka (*Męczeństwo Piotra Ohey’a*), Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Mątwą*, *Szalona lokomotywa*, *Gyubal Wahazar*, *Juwenalia*), Stanisława Wyspiańskiego (*Wesele*), Tadeusza Różewicza (*Kartoteka*), a także twórców teatru światowego, np. Szekspira, Moliere.

Jednym z pierwszych „artystów lalkarzy, który w swoim (w pewnym okresie eksperymentalnym w nazwie) Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie inscenizował teksty

⁵⁰⁵ M. Waszkiel, *Teatr nasz, czyli jaki?*, [w:] *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu 1945-2005...*, s. 15.

⁵⁰⁶ Tamże, s. 16.

klasyczne z myślą właśnie o młodzieży”⁵⁰⁷, jest Jan Dorman⁵⁰⁸. Realizował spektakle oparte m.in. na tekstach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Maurice’a Maeterlincka, Williama Szekspira, Witkacego, Zbigniewa Wojciechowskiego czy Karola Szymanowskiego. W jednym z wywiadów określił główne zadanie takich spektakli jako zainteresowanie jeszcze niedorosłego widza na tyle, żeby zajrzał do literatury w odpowiednim momencie. Poza Dormanem po repertuar dramatyczny sięgali także Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz, Wiesław Hejno, Krzysztof Rau – „wspólne doświadczenia wymienionych twórców kontynuowane są prężnie we współczesnym teatrze lalek”⁵⁰⁹.

Współcześnie repertuary teatrów lalkowych są już nieco bardziej bogate w inscenizacje dramatyczne skierowane do każdej z grup odbiorców – w tym widza młodzieżowego i dorosłego⁵¹⁰. Mimo że wiele z nich pokrywa się z wybranymi przez Ministerstwo Edukacji Narodowej dramatami, wchodzącymi do kanonu lektur szkolnych, to „[...] utwory te stanowią tylko jedną trzecią wszystkich dramatów nielalkowych” – obserwował Karol Suszczyński w 2016 roku⁵¹¹. Według badaczy w spektaklach dostrzegalna jest pewna powtarzalność – sukces odnoszą inscenizacje, w których dramat jest wyłącznie pretekstem do rozmowy. W monografii poświęconej *Dziejom teatru lalek w Polsce 1944-2000* Marek Waszkiel szczegółowo opisuje inicjatywy dla młodzieży i dorosłych podejmowane przez sceny lalkowe w drugiej połowie XX wieku. Aktualnie wśród takich instytucji należy wymienić m.in. Wrocławski Teatr Lalek, który prezentując swoją twórczość dzieli spektakle na poszczególne kategorie:

- scena dla najmłodszych 0,5-5 lat,
- scena dla dzieci 4-10 lat,
- WTL child-free scena dla dorosłych.

⁵⁰⁷ K. Suszczyński, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek...*, s. 144.

⁵⁰⁸ Jan Stanisław Dorman (1912-1986) był reżyserem i aktorem teatralnym, twórcą i dyrektorem Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie (do 1978 r.), który dzisiaj nosi jego imię. Teatr ten uchodził wówczas za jedną z najbardziej awangardowych scen polskich dla dzieci i młodzieży oraz jedną z najlepszych scen dziecięcych.

⁵⁰⁹ K. Suszczyński, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek...*, s. 144.

⁵¹⁰ Wykaz inscenizacji tekstów dramatycznych od sezonu teatralnego 2000/2001 można znaleźć w artykule K. Suszczyńskiego, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek...*, s. 144-149.

⁵¹¹ Tamże, s. 149.

Nie inaczej stawia sprawę Białostocki Teatr Lalek, który już od roku 1962 po dzień dzisiejszy kieruje swoją działalność także do dorosłych odbiorców, o czym świadczy jeden z tomów serii „Nasz BTL”, mający na celu podsumowanie tego typu przedsięwzięć⁵¹². Kolejnym, który posiada propozycje spektakli dla starszych widzów, jest stołeczny Teatr „Baj”, którego funkcjonowanie kojarzyć się może głównie z repertuarem dziecięcym – wszak jest działającym „najdłużej spośród wszystkich istniejących dziś teatrów lalek/teatrów dla dzieci”⁵¹³. Prezentując spektakle takie jak *Arszenik i Gęś*, *Śmierć i Tulipan* udowadnia, „jakie fantastyczne efekty daje to, że aktor pracuje nie tylko dla dziecka, ale także dla dorosłego”⁵¹⁴. Ewa Piotrowska⁵¹⁵ dopatruje się również szansy rozwoju zawodowego wśród aktorów, którzy grają nie tylko dla dziecka, ponieważ taki różnorodny repertuar pozwala rozwinąć możliwości – zmienić stałe sposoby gry, nawyki czy standardowe rozwiązania. Mówiąc o scenie warszawskiej, warto też wspomnieć o Teatrze „Lalka”, gdzie od lat działa Otwarta Scena grupy młodzieżowej pod kierunkiem aktora tego teatru Romana Holca i Katarzyny Uhmy. Scenę „dla młodzieży i dorosłych”⁵¹⁶ posiada również „Baj” Pomorski. Obecnie w repertuarze toruńskiej sceny widnieją takie tytuły, jak *Księża dżungli* (reż. Daniel Arbaczewski, wieloletni artysta lubelskiego „Andersena”), *Przytulaki* (reż. Marta Parfieniuk-Białowicz, Edyta Soboczyńska, Mariusz Wójtowicz). Od 2000 roku Scenę dla Dorosłych prowadzi też Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, który posiada bardzo urozmaiconą ofertę – klasyczne i współczesne teksty, które poruszają aktualne problemy, łącząc powagę z humorem. Kolejną instytucją prowadzącą taką działalność jest Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” w Łodzi. Istnieją również sceny lalkowe bezpośrednio skierowane do niedziecięcego odbiorcy, jak na przykład Lalkowa Scena dla Dorosłych w poznańskim Teatrze Animacji. Pojawiają się także projekty mające na celu propagowanie tych inicjatyw, na przykład Festiwal Teatru Lalek i Animacji Filmowych dla Dorosłych „Lalka też Człowiek”. Podczas tego wydarzenia prezentowane są spektakle lalkowe adresowane do dorosłych widzów, od

⁵¹² Seria wydawnicza „Nasz BTL” jest związana z Białostockim Teatrem Lalek (BTL) i dokumentuje różne aspekty działalności teatru.

⁵¹³ M. Waszkiel, *My wszyscy z Baja?*, [w:] *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, pod red. M. Waszkiela, Warszawa 2014, s. 7.

⁵¹⁴ *Teatr bez barier* – rozmowa Karola Suszczyńskiego z Ewą Piotrowską, [w:] *Baj wśród dzieci...*, s. 89.

⁵¹⁵ Jest dyrektorką Teatru Baj w Warszawie od 2009 roku, pełniąc jednocześnie funkcję dyrektora artystycznego i naczelnego. Wcześniej, w latach 2005-2008, była dyrektorką artystyczną Teatru „Maska” w Rzeszowie. Jest także prezydentem Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA.

⁵¹⁶ Taka nazwa widnieje na oficjalnej stronie internetowej Teatru „Baj”, <https://bajpomorski.art.pl/spektakle,12,pl,2,filtr,8.html> [dostęp: 31.08.2024].

tradycyjnych form teatru po nowatorskie eksperymenty. Festiwal ma na celu popularyzację teatru lalkowego jako pełnoprawnej formy sztuki, a nie tylko jako rozrywki dla dzieci. Jak piszą jego twórcy:

Świadomość, że w teatrach lalek znajdują się przedstawienia skierowane do dzieci, ma niemal każdy. Z kolei, o tym, że w repertuarze są też tylko dla dorosłego widza, wie garstka osób odwiedzająca teatr – ze stratą dla obu stron⁵¹⁷.

Ta diagnoza zdaje się być głównym powodem zorganizowania już siedemnastu edycji festiwalu, który „dowodzi, że teatr lalkowy umożliwia podejmowanie tematów ważnych, często kontrowersyjnych, bądź po prostu trudnych, jakie bliskie są dorosłemu człowiekowi”⁵¹⁸.

Teatr im. Andersena w Lublinie wpisuje się w tę ideę od początków swojego istnienia i nie inaczej jest w okresie dekady dyrekcji Arkadiusza Klucznika, który stawiał na promowanie teatru wśród jak największej liczby publiczności – nie tylko dziecięcej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że mimo wymienionych powyżej przedsięwzięć pojawia się „pewna nieostrość zjawiska *teatr lalek dla dorosłych*, ponieważ przedstawienia dla dorosłych w teatrach lalek nie zawsze są lalkowe, a z drugiej strony przedstawienia lalkowe powstają niekoniecznie i nie tylko w teatrach, które ze względu na swą historię [...] uznawane są za lalkowe”⁵¹⁹. Istotnym w dalszej części tego rozdziału będzie również fakt, że formy tradycyjne lalek mocno się rozmyły, a lalki wymyślane są wciąż na nowo – odmienne dla każdej premiery. Należy zatem – za Haliną Waszkiel – zastosować termin *animant*, „oznaczający każdy obiekt (przedmiot człękopodobny lub nie, materialny lub oderwany od materii, jak cień czy smuga światła), który poddany zostaje animacji, czyli ożywieniu”⁵²⁰. Takie uściślenie zdaje się być ważne przy próbie analizy niektórych spektakli Teatru Andersena, np. *Wesela*. Biorąc pod uwagę tematykę i teksty literackie, do jakich sięgają artyści „przygotowując przedstawienia dla dorosłych, to w znakomitej większości [jest to – K.W.] klasyka

⁵¹⁷ *Teatr bez granic, czyli lalki dla dorosłych* – opis 14 Festiwalu Lalek i Animacji Filmowych dla Dorosłych „Lalka też człowiek” można znaleźć na stronie Dziennika Teatralnego, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/teatr-bez-granic-czyli-lalki-dla-doroslych.html> [dostęp: 31.08.2024].

⁵¹⁸ Tamże.

⁵¹⁹ H. Waszkiel, *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, <https://teatr-pismo.pl/5258-teatr-lalek-dla-doroslych/> [dostęp: 31.08.2024].

⁵²⁰ Tamże.

polska i obca”⁵²¹, co jest widoczne również w repertuarze „Andersena”. Lubelska scena przeznaczona jest głównie dla najmłodszych odbiorców. Mimo to od samego początku istnienia instytucji współistnieją dwa światy teatralne – jeden dla dzieci, młodszych i starszych, drugi – dla dorosłych widzów. Niektóre ze spektakli są przeznaczone wyłącznie dla dorosłych, inne są spektaklami realizującymi dwutorowość repertuaru – oznacza to, że w analizowanym repertuarze odnajdziemy przedsięwzięcia, w których przesłanie będzie skierowane zarówno do dzieci, jak i – na innym poziomie – do dorosłych. Pojawia się także takie, w których widz odnajdzie drugie dno, jak w przywołanym wcześniej *Jasiu i Małgosi*.

Skupiając uwagę na scenie dla dorosłych w Teatrze Andersena, dokonam próby krótkiej analizy i interpretacji czterech wybranych przedstawień: pierwszym z nich jest *Pieśń o Rolandzie* (premiera w kwietniu 2009 roku), drugim inscenizacja oparta na dziele *Trzej muszkietierowie* Alexandre’a Dumasa (premiera w czerwcu 2010 roku), kolejnym będzie *Końcówka* Samuela Becketta (premiera w marcu 2011 roku). Jako ostatni pojawi się spektakl *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (premiera w grudniu 2015 roku). Spektakle te stanowią ważny element koncepcji ówczesnego dyrektora lubelskich lalek, który w każdym swoim działaniu wykazuje, że repertuar Teatru Andersena to przenikanie się różnych światów – łączenie form tradycyjnego teatru z teatrem lalkowym oraz elastycznego podejścia do określania kategorii wiekowych odbiorców.

5.1. Epopeja honorowego Rycerza - *Pieśń o Rolandzie* w jednoosobowej obsadzie

Spektaklem, który rozpoczął nurt przedstawień dla młodzieży i widzów dorosłych w Teatrze Andersena za dyrekcji Klucznika, jest *Pieśń o Rolandzie* (premiera w kwietniu 2009 roku). Jego pomysłodawcą był Daniel Arbaczewski, inicjator wielu artystycznych projektów (m.in. w ramach sceny najniższej), „aktor teatru, który tym razem stanął po obu stronach sceny biorąc w swoje ręce zarówno opracowanie tekstu średniowiecznego eposu jak również jego reżyserię i inscenizację”⁵²². Przedsięwzięcie stało się połączeniem światów artystycznych – muzyki, plastyki i teatru.

⁵²¹ Tamże.

⁵²² Lublin. „*Pieśń o Rolandzie*” znowu na afiszu, 08.10.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/147784/lublin-piesn-o-rolandzie-znowu-na-afiszu> [dostęp: 31.08.2024].

Pieśń o Rolandzie to najstarszy francuski epos rycerski, który opowiada o walkach Karola Wielkiego z Saracenami w Hiszpanii. Po latach walk król Saragossy, Marsyl, udaje, że chce przyjąć chrześcijaństwo, aby uniknąć dalszych konfliktów. W rzeczywistości planuje zdradę. Ganelon, zdraziecki rycerz, pomaga Marsylowi w zasadzce na Rolanda. Główny bohater Roland ginie w bitwie pod Roncevaux, a jego heroiczna śmierć staje się symbolem rycerskiego honoru. Ten epicki utwór należy do gatunku *chanson de geste*⁵²³. Powstał w XI wieku i jest typowym przykładem literatury średniowiecznej, łącząc elementy historyczne z fantastycznymi, co było znamienne dla epoki. Kolejną cechą charakterystyczną dla czasu, w którym powstał utwór, jest anonimowość dzieła. Jedyna wzmianka o twórcy *Pieśni o Rolandzie* pojawia się na końcu rękopisu, wspomina osobę o imieniu Turolde. Nie ma jednak żadnych przesłanek, aby twierdzić, iż to on jest autorem dzieła, być może był tylko osobą odpowiedzialną za spisanie utworu.

Francuski utwór był tłumaczony na wiele języków. Jednym z najbardziej znanych polskich przekładów jest tekst autorstwa Seweryny Duchyńskiej z 1895 roku. Z późniejszych tłumaczeń popularna jest *Pieśń o Rolandzie* w wersji Tadeusza Boya-Żeleńskiego z 1932 roku, ponadto wymienić można przekład Józefa Birkenmajera z 1959 roku.

Filmowa adaptacja tego utworu pojawiła się w 1978 roku w reżyserii Franka Cassentiego. Zatytułowany *La Chanson de Roland* jest autorską interpretacją najslawniejszej z *chanson de geste* i opowiada o heroicznej klęsce tylnej straży wojsk Karola Wielkiego w bitwie pod Roncevalles. Mimo iż nie ma wielu innych adaptacji tego utworu, to motywy i postacie z tego eposu pojawiają się w różnych formach w kulturze popularnej, w tym w literaturze, teatrze i sztukach wizualnych.

Adaptacja sceniczna francuskiego eposu rycerskiego na pewno nie należy do prostych zadań. Po pierwsze, jest to poemat epicki z wieloma postaciami i rozległymi scenami bitewnymi, co wymaga kreatywnego podejścia do choreografii i scenografii. Po drugie, bohaterowie często są idealizowani i symboliczni, więc odpowiednie przedstawienie ich na scenie wymaga pogłębienia psychologii postaci, aby uczynić je bardziej wiarygodnymi i zrozumiałymi dla współczesnej publiczności. Kolejnym wyzwaniem na drodze do scenicznej realizacji tego utworu jest dawny język i styl, które

⁵²³ To gatunek literatury średniowiecznej, który narodził się we Francji między XII a XIII wiekiem. Są to poematy epickie, które opowiadają o heroicznych czynach legendarnych i historycznych bohaterów, często związanych z epoką Karola Wielkiego.

mogą być trudne do zrozumienia dla części odbiorców. W związku z tym w adaptacji powinna być utrzymana równowaga między zachowaniem autentyczności a przystępnością językową. Pobieżny rekonesans zdaje się wskazywać, że nie ma wielu znanych polskich realizacji scenicznych tego tekstu⁵²⁴. W 1959 roku w Teatrze 13 Rzędów w Opolu adaptacji dzieła podjął się Jerzy Grotowski, który przedstawił tę średniowieczną epopeję w sposób eksperymentalny, koncentrując się na fizyczności aktorów i minimalizmie scenografii.

Pieśń o Rolandzie w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego, a w reżyserii i wykonaniu Daniela Arbaczewskiego, na lubelskim afiszu pojawiła się 4 kwietnia 2009 roku⁵²⁵. Oryginał został skrócony do momentu wojny i śmierci Rolanda. Reżyser za cel postawił sobie ukazanie uniwersalności tej średniowiecznej historii poprzez przedstawienie na scenie postaci żądnych władzy, sławy i dóbr materialnych. Adaptacja ta stała się zatem historią o zdradzie, odwadze, lojalności, przesadnej pysze, która doprowadziła do klęski. Według twórcy przedstawienia jest to tekst trudny do przeniesienia na scenie i tylko „teatr lalkowy jest w stanie udźwignąć, a jednocześnie złamać patos tej historii”⁵²⁶. Został stworzony w konwencji aktorsko-lalkowej, ze „wsparciem zmieniającej się scenografii i wykonywanej na żywo muzyki”⁵²⁷. Plan żywy i lalkowy przenikają się wzajemnie, dzięki czemu aktor może wspomagać animację lalek mimiką twarzy, grymasami, minami. Na scenie wystąpił reżyser spektaklu – Daniel Arbaczewski, nazywany przez recenzentów aktorem kilkuset ról, ponieważ „wcielił się w role Rolanda, Oliviera, Ganelona, Biskupa Turbina, Króla Marsyla, Blakandryna, posłów saraceńskich, armii saraceńskiej i francuskiej, a jego dwie ręce przedstawiają spotkania królów, obrady dworskich rad, a nawet walki wielkich armii”⁵²⁸. Aktor-lalkarz, „składając i rozkładając wieloczęściową i wielofunkcyjną drewnianą scenę, animując metalowe lalki, ocierając się o teatr

⁵²⁴ Internetowa baza realizacji na platformie *Encyklopedia teatru polskiego* poza spektaklem Teatru Andersena notuje jedynie trzy słuchowiska Teatru Polskiego Radia, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=pie%C5%9B%C5%84+o+rolandzie&premiere=&author=> [dostęp: 31.08.2024].

⁵²⁵ Spektakl został także zaprezentowany z okazji „Nocy średniowiecznej”, zorganizowanej na dziedzińcu klasztoru dominikanów przez Teatr Andersena.

⁵²⁶ T. Dras, *Jeden przeciw wszystkim*, „Polska Kurier Lubelski” 2009, nr 79, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206648/jeden-przeciw-wszystkim#> [dostęp: 31.08.2024].

⁵²⁷ J. Szymczyk, *W piątek będzie wojna*, „Dziennik Wschodni” 2009, nr 113, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206644/w-piatek-bedzie-wojna> [dostęp: 31.08.2024].

⁵²⁸ A. Wojciechowska, *Pieśń o Rolandzie na dwie ręce i jednego aktora*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2009, nr 79, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206651/piesn-o-rolandzie-na-dwie-rece-i-jednego-aktora> [dostęp: 31.08.2024].

przedmiotu i dając popis żywej gry aktorskiej – inscenizuje średniowieczny epos rycerski”⁵²⁹. Jak przyznaje Arbaczewski, *Pieśń o Rolandzie* w jego wykonaniu to „armia na stole i zabawa, gdzie jeden człowiek może kierować tysiącami, to próbowałem zrobić za pomocą dwóch rąk na stole”⁵³⁰. Według recenzentów był to „mistrzowski pokaz tego, co może wykrzesać z siebie na scenie jeden aktor”⁵³¹. Wyjątkowy spektakl w jednoosobowej obsadzie dopełniała instalacja i autorskie lalki Łukasza Głowackiego⁵³², które skonstruował

[...] ze wszystkiego, co wytworzył przemysł metalurgiczny, głównie na potrzeby gospodarstw domowych. Każda postać to inna kombinacja lejków, sitek, durszlaków, kagańców dla psów, kluczy, kranów, puszek, łyżek, widelców, menażek, węży do prysznicy, kierownicy od roweru, foremek do ciasta⁵³³.

Ponadto twórca lalek i scenografii wprowadził na scenę „dwie olbrzymie armie, Karola Wielkiego, który najechał Hiszpanię i Saracenów, broniących swej ziemi”⁵³⁴. Centrum sceny stanowił stół, podzielony na piętra, a skonstruowane marionetki poza warstwą wizualną miały także warstwę dźwiękową – lalki poruszane przez aktora wydawały różne odgłosy przypominające odgłosy bitwy. Z kolei forma i budowa lalek mogły służyć pewnej idei, którą twórcy chcieli przekazać na scenie. Ich konstrukcja zdawała się burzyć mur pychy i dumy, który został zbudowany wokół średniowiecznych pieśni o czynach bohaterów. Nie bez znaczenia w tej realizacji jest również rola Agnieszki Kołczewskiej⁵³⁵, która na żywo robiła muzyczną asystę, grając na congach, darabukach, deszczowych kijach i wielu innych egzotycznych

⁵²⁹ *Roland Daniela*, „Dziennik Wschodni” 2009, nr 215, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206654/roland-daniela> [dostęp: 31.08.2024].

⁵³⁰ Rozmowa z Danielem Arbaczewskim zamieszczona w aneksie pracy magisterskiej Moniki Suszek, *Repertuar dla dorosłych w Teatrze im. H. Ch. Andersena w latach 1992-2009*, Lublin 2010, Archiwum Uniwersyteckie KUL.

⁵³¹ *Lublin. „Pieśń o Rolandzie” znowu na afiszu*, 08.10.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/147784/lublin-piesn-o-rolandzie-znowu-na-afiszu> [dostęp: 31.08.2024].

⁵³² Łukasz Głowacki ukończył Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie oraz studia na Wydziale Malarstwa i Grafiki w Gdańsku. Zajmuje się malarstwem, performance, scenografią, a także tworzeniem obiektów i instalacji. Jego działania często łamią konwencje i wzbudzają skrajne emocje, od zachwyty po kontrowersje.

⁵³³ T. Dras, *Piękna i cudna wojna pod wodzą Daniela*, „Polska Kurier Lubelski”, 07.04.2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/70650/piekna-i-cudna-wojna-pod-wodza-daniela> [dostęp: 31.08.2024].

⁵³⁴ T. Dras, *Piękna i cudna wojna pod wodzą Daniela...*

⁵³⁵ Agnieszka Kołczewska to utalentowana perkusistka i animatorka kultury, znana m.in. z gry w „Orkiestrze św. Mikołaja”. Liderka zespołu „Młode Djembe” oraz „W Rytmie Chatki”. Jej działalność artystyczna obejmuje także śpiew, pisanie tekstów, animację ruchu bębniarskiego w Lublinie.

instrumentach. W prasie pisano, że zakończenie spektaklu wywołuje w widzu pewne rozdarcie: z jednej strony współczucie dla Rolanda, który umiera w poczuciu ogromnego żalu, z drugiej poczucie złości, że z powodu dumy i pychy głównego bohatera giną niewinni ludzie. W finale Arbaczewski „odprawia głównego bohatera z pola walki do Boga na unoszącym się ku górze łożu śmierci”⁵³⁶.

Mimo iż na scenie pojawia się jeden aktor, to przed oczami widzów przewijały się wielotysięczne armie, lała się krew, ginęli możni średniowiecznych potęg, francuskiej i hiszpańskiej, a w finale pojawiał się anielski orszak⁵³⁷. Ten nietypowy, brawurowo zrealizowany monodram stanowi więc doskonale potwierdzenie różnorodności form scenicznych oraz szerokiej możliwości, jakimi dysponuje teatr lalki i aktora.

5.2. Lublin w rytmie francuskiej klasyki – *Trzej muszkietierowie*

Adaptacje teatralne powieści przygodowych są bardzo popularne na całym świecie. Twórcy tych scenicznych realizacji cenią sobie możliwość połączenia dynamicznej fabuły z artystycznymi możliwościami teatru. W tego typu przedsięwzięciach najczęściej wykorzystywane są bardzo różne środki wyrazu, np. muzyka, choreografia, efekty świetlne i dźwiękowe. Istotni też są bohaterowie, którzy zazwyczaj są wielobarwnymi postaciami, co ułatwia aktorom wykazanie się umiejętnościami i warsztatem aktorskim. Wśród najbardziej popularnych powieści przygodowych, które zostały przetłumaczone na język teatru, wymienić można m.in. *Wyspę skarbów* Roberta Louisa Stevensona, *W 80 dni dookoła świata* Juliusza Verne’a, *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe czy *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza.

Równie popularną powieścią przygodową w kontekście adaptacji scenicznych są *Trzej muszkietierowie*⁵³⁸. To powieść przygodowa autorstwa Alexandre’a Dumasa, początkowo publikowana w odcinkach w dzienniku „Le Siecle” (od marca do lipca 1844 roku), a następnie wydana w wersji książkowej w tym samym roku. W Polsce

⁵³⁶ J. Szymczyk, *Roland Daniela*, „Dziennik Wschodni”, 03.11.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/roland-daniela.html> [dostęp: 31.09.2024].

⁵³⁷ Zob. *Lublin. „Pieśń o Rolandzie” znowu na afiszu...*

⁵³⁸ Zob. zestawienie realizacji na platformie *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=trzej+muszkietierowie> [dostęp: 31.08.2024].

utwór ten pojawił się po raz pierwszy w 1846 roku w tłumaczeniu Jana Nepomucena Kamińskiego. Aktualnie najczęściej używanymi przekładami są wersje opracowane przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Juliana Rogozińskiego. Powieść, której akcja rozgrywa się w XVII-wiecznej Francji, zdobyła popularność wśród wielu pokoleń czytelników i do dziś zajmuje trwałą pozycję wśród klasyki literatury przygodowej, której fabuły i postaci nie trzeba bliżej przedstawiać. W związku z tym, że powieść Dumasa jest pełna dynamicznych wydarzeń, trzymających w napięciu intryg i przygód, utwór ten często adaptowano na potrzeby teatru, filmu czy telewizji. Popularność zyskała także dzięki wielobarwnym postaciom, których najważniejszą wartością jest przyjaźń, lojalność i honor. Ponadto autor sprawnie stopił fikcję literacką z wydarzeniami historycznymi, co sprawia, że książka może być też źródłem wiedzy o czasach XVII-wiecznej Francji.

Przyglądając się scenicznym repertuariom ostatnich lat nietrudno zauważyć, że powieść Dumasa cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem. Jednym z teatrów lalkowych, który zrealizował *Trzech muszkieterów* (premiera w lutym 2016 roku), jest Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki. Spektakl skierowany do publiczności w różnym wieku „bawi dzieci, a jeszcze bardziej uwodzi dorosłych”⁵³⁹. Według sztuki autorstwa Marty Guśniowskiej na podstawie klasycznej powieści główni bohaterowie są nieco podstarzali – niedosłyszą i niedowidzą. Reżyser przedstawienia Paweł Aigner tchnął w dobrze znane postacie „nowe życie, pełne odniesień do naszej współczesności, korzystając przy tym z nieograniczonych możliwości jakie daje zabawa naszym językiem, stanowiąca źródło komediowych skojarzeń, odniesień, asocjacji czy aluzji”⁵⁴⁰. W 2018 roku nowatorską adaptację tego dzieła przedstawiła grupa warszawskiego Teatru Montownia⁵⁴¹, w której świat XVII-wiecznej Francji przeplata się ze współczesnością. W Teatrze Łąźnia Nowa w Krakowie inscenizacja wyreżyserowana przez Giovanniego Castellanos (adaptacja tekstu Jakub Roszkowski) stanowiła natomiast „rodzaj groteskowego cyrku, w którym wszyscy coś grają, kreują,

⁵³⁹ M. Kroczyńska, „*Trzej muszkieterowie*”, czyli życie zawsze można zacząć od nowa, choćby po 60-ce, „Nowa Trybuna Opolska”, 15.02.2016, <https://nto.pl/trzej-muszkieterowie-czyli-zycie-zawsze-mozna-zaczac-od-nowa-choeby-po-60ce-recenzja/ar/9400186> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴⁰ W. Kowalski, *Nie bójmy się żyć*, „Teatr dla Was”, 06.04.2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/239896/nie-bojmy-sie-zyc> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴¹ Teatr Montownia to jedna z pierwszych niezależnych grup teatralnych w Polsce. Założyli ją w 1996 roku trzej absolwenci ówczesnej warszawskiej PWST: Adam Krawczuk, Rafał Rutkowski i Maciej Wierzbicki. Później do grupy dołączył Marcin Perchuć.

śmieszają, a jednocześnie żenują”⁵⁴². Po francuską klasykę sięga również Rafał Szumski, prezentując *Trzech muszkieterów* w 2020 roku na scenie Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni. Interesująca staje się wizja reżysera, który tworzy spektakl „sensacyjny i komediowy, ale też dający przestrzeń do refleksji o przemijaniu”⁵⁴³. Główni bohaterowie prowadzą tym razem spokojne życie emerytów, nie szukając już wyzwań i przygód, co jednak nie trwa długo. Określany przez twórców jako komedia awanturnicza spektakl inspirowany jest stylistyką komiksu i filmami przygodowymi. Z kolei w 2023 roku w kinach pojawia się wysokobudżetowa ekranizacja powieści Alexandra Dumasa. Według jednego z francuskich magazynów „Premiere” szacuje się, że łącznie mogło powstać około 50 filmowych adaptacji powieści *Trzej muszkieterowie* w formie seriali, filmów pełnometrażowych, produkcji trójwymiarowych, animacji itp.

Andersenowska premiera słynnego francuskiego klasyka miała miejsce 26 czerwca 2010 roku. Realizacja dyrektora Arkadiusza Klucznika cieszyła się dużym zainteresowaniem lubelskiej widowni i stanowiła część bogatego repertuaru teatru, który jest przecież znany z adaptacji klasycznych dzieł literackich na potrzeby sceny lalkowej i młodzieżowej. Reżyser, „ślądem literackiego pierwowzoru, przenosi widzów do XVII-wiecznej Francji”⁵⁴⁴, korzystając przy pracy nad sceniczną wersją z adaptacji Messimo Schustera⁵⁴⁵. Spektakl, będący jedną z propozycji sceny dla dorosłych realizowanej przez Teatr Andersena, określano jako „podróż w światy odległe, a jednocześnie bardzo bliskie kobiecym sercom i męskim kodeksom honorowym”⁵⁴⁶. Przedstawienie miało być wiarygodne i wprowadzać odbiorców w realia świata muszkieterów. Prawdopodobnie dlatego zagrano je również w wersji plenerowej, w pobliżu ówczesnej siedziby teatru – na dziedzińcu pomiędzy Archiwum Państwowym i archikatedrą. Przedstawienie, podobnie jak inne spektakle „Andersena”, wystawiane było w celach promocyjnych i grane również poza Lublinem, m.in. na festiwalu

⁵⁴² Opis spektaklu dostępny na stronie internetowej, <https://karnet.krakowculture.pl/5806-krakow-trzej-muszkieterowie> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴³ Opis spektaklu dostępny na stronie Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, <https://teatrgombrowicza.art.pl/spektakle/trzej-muszkieterowie/> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴⁴ S. Hejno, *Trzej muszkieterowie, czyli walka na szpady i gorsety w Teatrze Andersena*, „Kurier Lubelski”, 10.11.2012, <https://kurierlubelski.pl/trzej-muszkieterowie-czyli-walka-na-szpad-y-i-gorsety-w-teatrze-andersena/ar/694455> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴⁵ Włoski lalkarz, aktor i reżyser teatralny, który mieszka we Francji. Początkowo był studentem aktorstwa w Szkole Sztuki Dramatycznej przy Piccolo Teatro w Mediolanie.

⁵⁴⁶ *Lublin. Powrót „Trzech muszkieterów”*, 05.11.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/149598/lublin-powrot-trzech-muszkieterow> [dostęp: 31.08.2024].

„Zamojskie Lato Teatralne”⁵⁴⁷. Wystawiane z udziałem koni i psów, stało się wydarzeniem o imponującym rozmachu, przekraczającym skromne na co dzień warunki pudełkowej sceny przy ul. Dominikańskiej. Na scenie pojawiły się „rozgrywane na żywo pojedynki na szpady, najprawdziwsze stroje balowe i gorsety, i zwierzęta, których pełno było na ówczesnym francuskim dworze”⁵⁴⁸. Dzięki starannemu przygotowaniu (m.in. szkoleniom aktorów pod okiem profesjonalistów z posługiwania się białą bronią) spektakl zyskał uznanie „wszechstronnie znakomitego”.

Charakterystyczna dla Teatru Andersena stała się scena według projektu Macieja Chojnackiego, której nie da się wyraźnie oddzielić od widowni, ze scenografią dynamiczną i bogatą w detale. Wprowadzono ruchome dekoracje, pozwalające płynnie przejść między scenami – elementy scenografii to przede wszystkim meble, kolumny, drzwi, które były wykorzystywane w czasie walk jako przeszkody lub osłony. Efektowne dopełnienie stanowiły efekty świetlne, które podkreślały atmosferę poszczególnych scen, dodając im dramatyzmu. Przedstawienie miało atrakcyjną formę muzyczną, w trakcie inscenizacji brzmiały piosenki autorstwa Dariusza Czajkowskiego, dzięki którym – jak pisano – „ten spektakl to niemal musical, w którym nawet Tomasz Janczak, wszak tenor operowy, ma co zaśpiewać”⁵⁴⁹. Całość dopełniła muzyka skomponowana przez Marcina Partykę.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje scena pojedynku z kardynałem Richelieu, uznawana za jedną z bardziej emocjonujących i widowiskowych w całym spektaklu. Aktorzy pokazali w niej umiejętności w walce na szpady, ale miała ona też przełomowe znaczenie dla dalszego rozwoju fabuły. Atutem inscenizacji były stroje i rekwizyty, które pomagały widzom przenieść się w czasy XVII-wiecznej Francji – wierne epoce kapelusze, płaszcze, buty z wysokimi cholewami starannie zaprojektowane przez Annę Chadaj, która zadbała o to, aby każdy z muszkietierów miał charakterystyczny strój, odzwierciadlający jego charakter i status. D’Artagnan ubrany był w prosty, elegancki strój szlachecka, z kolei jego towarzysze Athos, Portos i Aramis mieli na sobie wyrafinowane kostiumy wykonane z wysokiej jakości materiałów.

⁵⁴⁷ Zamojskie Lato Teatralne po raz pierwszy odbyło się 31 lipca 1976 roku, spektakle wystawiane są na Rynku Wielkim, w podwórkach zespołu Staromiejskiego, Parku Miejskim, amfiteatrze, a także w Sali Wojewódzkiego Domu Kultury. Więcej informacji na stronie: <http://zlt.zdk.zamosc.pl/pl/page/3/idea.html> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴⁸ S. Hejno, *Trzej muszkietierowie, czyli walka na szpady i gorsety w Teatrze Andersena*, „Kurier Lubelski”, 10.11.2012, <https://kurierlubelski.pl/trzej-muszkietierowie-czyli-walka-na-szpady-i-gorsety-w-teatrze-andersena/ar/694455> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁴⁹ A. Z. Kowalczyk, *Magia szpady i urody*, „Kurier Lubelski”, 27.06.2010, <https://kurierlubelski.pl/trzej-muszkietierowie-magia-szpady-i-urody-zdjecia-recenzja/ar/274524> [dostęp: 31.08.2024].

Jak czytamy w licznych recenzjach, „udała się w tym spektaklu sztuka tak trudna, że niemal niewykonalna – przełożenie na język teatru ogromnego objętościowo dzieła”⁵⁵⁰ w sposób spójny. Sylwia Hejno podkreślała dynamiczną inscenizację oraz umiejętne połączenie elementów komediowych z dramatycznymi, ponadto chwaliła aktorów za ich zaangażowanie i umiejętność oddania charakterów postaci⁵⁵¹. W jednym z opisów przedstawienia czytamy, że „widowisko reżyserowane przez Arkadiusza Klucznika, z barokowymi kostiumami i scenografią Macieja Chojnackiego, jest produkcją o olbrzymim rozmachu”⁵⁵². Grzegorz Józefczuk pisał, że „lubelska wersja [będzie – K.W] spektaklem wielce umuzycznionym, zresztą zgodnie ze stylem Arkadiusza Klucznika”⁵⁵³.

W głośno komentowanej lubelskiej wersji *Trzech muszkieterów* pojawili się aktorzy dobrze znani publiczności nie tylko ze sceny „Andersena”. W roli Ludwika XIII wystąpił Piotr Gajos (ucharakteryzowany na władcę dalekiego od ideału), a jego piękną małżonkę odegrała Mirella Rogoza-Biel. W pozostałych rolach pojawili się stali członkowie zespołu Teatru Andersena, m.in. Konrad Biel (książę Buckingham), Ilona Zgiet (mroczna Milady) czy Mateusz Kaliński w roli d’Artagnana. Ponadto gościnnie pojawili się artyści Teatru Muzycznego (Tomasz Janczak – ojciec d’Artagnana), Teatru Provisorium (Jarosław Tomica – kardynał Richelieu, Bonacieu – Michał Zgiet), Lubelskiego Teatru Tańca (Wojciech Kaproń – baron de Winter) oraz z grupy No Potatoes (Przemysław Buksiński – Rochefort). Tym samym po raz kolejny znajduje potwierdzenie kwestia otwartości twórców „Andersena” na rozmaite formy współpracy, z powodzeniem realizowane także w lokalnym środowisku artystycznym.

5.3. Pierwszy raz w historii teatrów lalek *Końcówka*

Kolejną propozycją „Andersena” skierowaną do widza dorosłego jest *Końcówka* Samuela Becketta (premiera 12 marca 2011 roku). Jeden z najwybitniejszych dramatów

⁵⁵⁰ A. Z. Kowalczyk, *2010 na lubelskich scenach*, „Kurier Lubelski” 2011, nr 3, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/108725/2010-na-lubelskich-scenach> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁵¹ Zob. S. Hejno, *Trzej muszkieterowie, czyli walka na szpady i gorsety w Teatrze Andersena...*

⁵⁵² *Muszkieterowie zewrą szyki w Lublinie*, e-teatr, <https://e-teatr.pl/lublin-trzej-muszkieterowie-u-andersena-a94843> [dostęp: 28.08.2024].

⁵⁵³ G. Józefczuk, *Premiera w Andersenie. Muszkieterowie na pl. Katedralnym*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, 24.06.2010, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/97109/lublin-trzej-muszkieterowie-w-plenerowym-widowisku> [dostęp: 28.08.2024].

absurdu w historii dramaturgii światowej został wyreżyserowany przez dyrektora Klucznika. Twórcy tej inscenizacji starali się skupić na kwestii „uzależnienia człowieka od stworzonego przez siebie otoczenia”⁵⁵⁴. Dodajmy, że spektakl został doceniony podczas prezentacji na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek SPOTKANIA w Toruniu, gdzie Piotr Gajos (odtwórca roli Clova) otrzymał najwyższe wyróżnienie aktorskie – ZŁOTĄ MASKE 2012.

Końcówka to jedno z wczesnych dzieł Becketta, obnażające beznadziejność ludzkiej egzystencji, brak sensu i nieuchronność śmierci. Bohaterowie dramatu żyją w jednym obskurnym pokoju i torturują się nawzajem, obserwując swoje cierpienia. W Polsce przekłady Becketta to przede wszystkim praca Antoniego Libery, który jest też jednym z najbardziej znanych reżyserów zajmujących się twórczością irlandzkiego dramaturga. Jego interpretacje są wierne oryginałowi, a współpraca z wybitnymi artystami sprawia, że cieszą się one dużym uznaniem⁵⁵⁵. Realizacji sztuki Becketta podejmują się znakomici reżyserzy i aktorzy, jak Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio w Warszawie (ze Zbigniewem Zapasiewiczem i Janem Peszkiem), Krzysztof Babicki w Teatrze Wybrzeże Gdańskie w roku (aktorzy Mirosław Baka i Piotr Biedroń sprawili, że inscenizacja została doceniona za dynamiczną grę aktorską i nowoczesne podejście do klasyki), Mikołaj Grabowski w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (w rolach głównych obsadził Jerzego Stuhra i Tomasza Schimscheinera).

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że zrealizowanie sztuki Becketta na scenie teatralnej wymaga kreatywności i doświadczenia. Artysta, by pokazać codzienne życie, sięga po treści i technikę pantomimy, musicalu, cyrku, komedii *dell'arte*. Działania jego bohaterów trudno nazwać „akcją”, ponieważ nie składają się w żadną logiczną całość⁵⁵⁶. Charakterystyczna dla tego autora minimalistyczna scenografia zobowiązuje artystów do stworzenia sugestywnej atmosfery przy użyciu ograniczonych środków. W Andersenowskiej „interpretacji Klucznika Clov jest niespełnionym malarzem; zbudował dla siebie swoisty «bunkier i magazyn», z którego pragnie się wyrwać, ale wciąż do niego powraca. W tej przestrzeni znajduje się Hamm, postać stworzona przez Clova,

⁵⁵⁴ Lublin. „*Końcówka*” Beckett w lalkach, 06.04.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/137054/lublin-koncowka-beckett-w-lalkach> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁵⁵ Antoni Libera wystawił *Końcówkę* m.in. w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie – w rolach głównych pojawili się Andrzej Seweryn (Hamm) i Jarosław Gajewski (Clov).

⁵⁵⁶ J.L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przedmowa J. Błoński, przekład i oprac. i uzupełnienia M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 251.

która ożywa na oczach widza”⁵⁵⁷. Twórcy lubelskiego przedstawienia z całej gamy problemów zawartych w dramacie starali się skupić na kwestii uzależnienia człowieka od stworzonego przez siebie otoczenia, uzależnienie Clova od stworzonego przez niego Hamma – pana i władcy, przyporządkowującego swego stwórcę do siebie, kreatora dzieła⁵⁵⁸.

Proces twórczy nie został tu ukazany jako sposób na wyzwolenie z zależności, ale przeciwnie - jako plątanie się w kolejne uwarunkowania. Ułomność dzieła stanowi przecież także o słabości jego autora. Właśnie dlatego paradoksalnie im efekt pracy szkaradniejszy, tym trudniej go porzucić, tym większa istnieje potrzeba udoskonalania, a więc poświęcania swojego czasu tworowi⁵⁵⁹.

Relacja bohaterów została opisana jako relacja stwórcy-stworzony, lalka-człowiek, co powoduje, że kreuje to obraz toksycznego uzależnienia. To wyjątkowe przedstawienie łączy w sobie elementy teatru lalkowego z głęboką warstwą słowną. Aktorzy w inscenizacji wykorzystują techniki teatru lalkowego, co jest charakterystyczne dla Teatru Andersena, ale także dzięki temu ich ruchy są precyzyjne i kontrolowane, podkreślające surrealistyczny charakter dzieła. Jediną ludzką postacią z całej czwórki bohaterów jest Clov. Kluczowa staje się warstwa słowna, ponieważ Beckett używa języka do eksploracji tematów takich jak samotność, bezsens istnienia i nieuchronność śmierci. W związku z tym w lubelskiej wersji dialogi są pełne ironii i czarnego humoru, co dodaje głębi i wielowymiarowości postaciom.

Tekst „Końcówki” walczy z nami, a my z nim - tłumaczył Byrski, a Gajos dodawał, że nie lada zagwozdką były wszystkie poziomy interpretacji: - Najpierw musieliśmy solidnie rozczytać tekst Becketta, dowiedzieć się, co on chciał powiedzieć, a potem zdecydować, co my chcemy przekazać⁵⁶⁰.

Mimo iż sztuka Becketta zdaje się być trudna do opatrzenia muzyką, to twórcom udało się stworzyć coś w rodzaju oprawy dźwiękowej spektaklu, którą skomponował

⁵⁵⁷ Lublin. Beckett u Andersena, 2011, Lublin. Beckett u Andersena ::: Artykuły ::: Encyklopedia teatru polskiego [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁵⁸ Zob. P. Franczak, „Końcówka” Becketta w Andersenie: Niekończąca się opowieść, „Polska Kurier Lubelski”, 2011, nr 58, <https://e-teatr.pl/lublin-koncowka-becketta-w-andersenie-a110842> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁵⁹ K. Piwońska, Na początek Końcówka, „Nowa Siła Krytyczna” 2011, Na początek "Końcówka" ::: Artykuły ::: Encyklopedia teatru polskiego [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁶⁰ P. Franczak, „Końcówka” Becketta w Andersenie: Niekończąca się opowieść...

Tomasz Nowakowski – w spektaklu pojawiają się różne, krótkie dźwięki. Jest to kolejna propozycja sceny dla dorosłych, która stanowi również potwierdzenie realizacji spektakli w kooperacji z twórcami zagranicznymi – asystentem reżysera był Zeki Tüzün⁵⁶¹ Na scenie pojawili się: Bartosz Siwek (Hamm), Piotr Gajos (Clov), Bogusław Byrski (Nagg) oraz Mirella Rogoza-Biel (Nell). Dialogi i monologi u Becketta są kluczowe dla zrozumienia jego dramatów. W związku z tym aktorzy muszą umiejętnie oddać ich rytm i intonację, aby przekazać emocje i znaczenie. Scenografia zaprojektowana przez Macieja Chojnackiego skupia się na oddaniu atmosfery izolacji, a proste i surowe elementy podkreślają egzystencjalny charakter sztuki. Często używane rekwizyty mają również głębsze znaczenie, np. wózek inwalidzki, na którym porusza się jedna z postaci, może symbolizować ograniczenia fizyczne i psychiczne, z jakimi borykają się bohaterowie. Kluczową rolę w budowaniu nastroju odgrywa światło, używane kontrastowe efekty świetlne podkreślają emocje postaci oraz ich zmieniające się stany psychiczne. W niektórych momentach spektaklu wykorzystane są projekcje, które wprowadzają dodatkową warstwę narracyjną. Są to m.in. abstrakcyjne obrazy lub konkretne sceny, które dodają konteksty do dialogów. Minimalne i precyzyjne ruchy aktorów mogą symbolizować ograniczenia i rutynę. Kostiumy bohaterów są proste i w stonowanych kolorach, co również ma podkreślać atmosferę beznadziei, która jest przecież centralnym motywem spektaklu. Elementy nieprzewidywalności wprowadzają interakcje z publicznością, angażując widzów w akcję.

Lubelska *Końcówka* to – jako podkreślano – pierwsze wystawienie tego dramatu w polskim teatrze lalkowym. Skłaniające do refleksji nad ludzką egzystencją i sensem życia, proponuje jeszcze jedną interpretację klasycznego dramatu Becketta.

5.4. Między tradycją a nowoczesnością – *Wesele*

Obserwując zjawiska współczesnej sceny lalek, na pewno należy zgodzić się ze stwierdzeniem, że teatr ten „jest w większym stopniu *teatrem różnych środków wyrazu*, albo po prostu teatrem alternatywnym wobec dawnych gatunków teatralnych, czasem nawet *alternatywnym* wobec zespołów nowoczesnych, eksperymentujących w kręgu

⁵⁶¹ Zeki Tüzün jest tureckim artystą teatralnym, który wyróżnia się nie tylko pracą nad scenografią i kostiumami, ale także opracowaniem przestrzeni dźwiękowej w różnych produkcjach teatralnych. Jego doświadczenie obejmuje również pracę nad musicalami i innymi formami teatralnymi, co czyni go cenionym współpracownikiem w wielu projektach.

czysto aktorskich działań”⁵⁶². Mimo to wciąż używamy terminu „teatr lalek”, który jeszcze do niedawna był obecny także w nazwie Teatru Andersena. Lalki w przedstawieniu teatralnym mogą pełnić różne funkcje i przybierać wiele form. Przedmioty te mogą być używane w różnych kontekstach i spektaklach – od przedstawień dla dzieci po propozycje dla dorosłych. Najczęściej celem wykorzystania lalek jest dodanie głębi, symboliki i wzbogacenie wizualnej strony spektaklu. Według Marzenny Wiśniewskiej „animowany przedmiot, figura, lalka, maska w refleksji badawczej są powszechnie traktowane jako partnerzy działań performatywnych człowieka od najdawniejszych czasów”⁵⁶³. Podobnego zdania jest Henryk Jurkowski, nazywając animowane obiekty „przedmiotami w ruchu”. W ostatnich latach w Polsce można mówić o „swego rodzaju ożywieniu zainteresowań lalką zarówno w dzisiejszym dyskursie naukowym, jak i najnowszych działaniach artystycznych, które wykraczają poza domenę instytucjonalnego teatru lalkowego czy wręcz są spoza niej”⁵⁶⁴. Do swoich przedstawień manekiny wprowadzał m.in. Krystian Lupa oraz Paweł Passini (NeTTheatre, sceny dramatyczne i lalkowe), wcześniej zaś Tadeusz Kantor. Lalka może współdziałać z żywym aktorem, tworząc dynamiczne i złożone sceny, a także „dopełniać aktora o inny wymiar fizycznej obecności, «przedłużać» jego ciało lub wytwarzać wobec niego dystans”⁵⁶⁵. W niniejszym podrozdziale zostanie opisany spektakl *Wesele*, w którym lalki zostały osadzone na ciele performer-aaktora. Dzięki temu „lalkarz *zrosnięty* z lalką modyfikuje swoje ciało poprzez tą nową *narośl*. Testuje możliwości siebie jako człowieka i siebie jako lalko-człowieka”⁵⁶⁶. Sztuka ta wymagała współdziałania specjalistów różnych dziedzin, a wśród nich artystów plastyków, scenografów, krawców. W inscenizacji tej widzowie mieli okazję zobaczyć „siłę ekspresji aktora nieosobowego, w tym także różnego rodzaju przedmiotów”⁵⁶⁷. Ponadto będzie to realizacja, która bardziej odnosi się do uczestnictwa i spektakularności, a mniej do katharsis i empatii.

Dramat autorstwa Stanisława Wyspiańskiego swą legendarną prapremierę miał 16 marca 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Spektakl reżyserował Adolf

⁵⁶² H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek*, „Kwartalnik Teatralny” 2002, s. 13.

⁵⁶³ M. Wiśniewska, *Performatywność lalek teatralnych*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszka, Toruń 2015, s. 109.

⁵⁶⁴ Tamże, s. 111.

⁵⁶⁵ Tamże, s. 112.

⁵⁶⁶ H. Waszkiel, *Lalkarz-performer*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próba definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal i W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 354. Cyt. za: M. Wiśniewska, *Performatywność lalek teatralnych...*, s. 109.

⁵⁶⁷ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek...*, s. 16.

Walewski we współpracy z autorem. Jak wiadomo, wydarzenie to stało się „jednym z najistotniejszych wydarzeń w historii polskiej kultury rozpamiętywanym i roztrząsanym we wspomnieniach, opisanym w poemacie i w powieści, a wreszcie ukazanym w serialu telewizyjnym”⁵⁶⁸. Mimo że od premiery minęło ponad 120 lat, dramat ten nadal „grany jest z powodzeniem i doczekał się już blisko dwustu wystawień”⁵⁶⁹. Głośno komentowane dzieło Wyspiańskiego okazało się utworem, w którym istnieje wspólna podświadomość Polaków, osłabiona podobnymi doświadczeniami – porzbirowa historia, zrywy zakończone klęskami, zbiorowe ofiary. W 1911 roku po setnym spektaklu *Wesela* mówiono już o scenie, która „pokazała narodowi jakąś głębię jego duszy zbiorowej”⁵⁷⁰. Tytułowe *Wesele*, nawiązujące do wesela pisarza Lucjana Rydla i chłopki Jadwigi Mikołajczykówny, które odbyło się 20 listopada 1900 roku w podkrakowskiej wsi Bronowice Małe, stanowiło próbę odpowiedzi na pytanie, czy Polacy, tak różniący się między sobą, są zdolni do podjęcia walki o niepodległe państwo. Pisano wówczas, że sztuka Wyspiańskiego stała się „symbolem wielkiej sprawy”⁵⁷¹. Uzasadnione zatem zdaje się przywołanie kilku ważniejszych adaptacji teatralnych dzieła, które na stałe weszło do klasyki polskiej dramaturgii. W 1963 roku *Wesele* w Teatrze Starym w Krakowie wyreżyserował Andrzej Wajda. Mimo iż spektakl nie zyskał miana arcydzieła, to warto zwrócić uwagę na bohaterów, którzy w tej wersji zostali przedstawieni jako ludzie współcześni – widziani z perspektywy nowych doświadczeń. Do dramatu Wyspiańskiego reżyser wraca jeszcze trzykrotnie:

w doskonałej filmowej interpretacji z 1972 według scenariusza Andrzeja Kijowskiego, zdjęciami Witolda Sobocińskiego i muzyką Stanisława Radwana oraz w krakowskiej inscenizacji ze Starego Teatru z 1991 i budapesztańskiej realizacji z 1994⁵⁷².

Dialog z Wyspiańskim prowadzi również Jerzy Grzegorzewski – wystawia *Wesele* początkowo dwa razy – w łódzkim Teatrze im. Jaracza w 1969 roku oraz w krakowskim Starym Teatrze w roku 1977. Ponownie sięga po Wyspiańskiego jako

⁵⁶⁸ Opis spektaklu dostępny na stronie *Encyklopedii teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/29176/wesele> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁶⁹ Tamże.

⁵⁷⁰ J. Kotarbiński, *Jubileusz „Wesela”*, [w:] tenże, *Ze świata utudy*, Warszawa 1926, s. 303.

⁵⁷¹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1901, z. 10, s. 155-168.

⁵⁷² M. Bujanowicz, *Inszenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego w powojennym teatrze polskim*, 2004, <https://culture.pl/pl/artykul/inszenizacje-dramatow-stanislaw-wyspianskiego-w-powojennym-teatrze-polskim> [dostęp: 31.08.2024].

dyrektor Teatru Narodowego⁵⁷³ w 2000 roku, tym razem mówiąc o „rozczarowaniu, ale i odpowiedzialności za nasze, indywidualne i zbiorowe, czyny, którymi nie sposób obarczyć *historii*”⁵⁷⁴. Dwukrotnie wyreżyserował *Wesele* Kazimierz Dejmek w Teatrze Nowym w Łodzi (1984, 1991). W inscenizacjach tych nie zabrakło cierpkich tonów i gorzkich nut, o czym pisali krytycy: „[...] z pewnością najbardziej interesował go w *Weselu* sarkastyczny obraz społeczeństwa jako całości”⁵⁷⁵.

Premiera *Wesela* w Teatrze im. Andersena odbyła się 19 grudnia 2015 roku i – jak zauważono – była to dopiero trzecia inscenizacja dramatu w polskim teatrze lalek po wojnie! W 1994 roku *Wesele* w reżyserii Ewy Marcinkówny wystawia Teatr Lalek Rabcio. Z kolei w roku 2000 powtórkę z *Wesela* według Wyspiańskiego prezentuje Unia Teatr Niemożliwy – teatr lalek dla dorosłych. Monodram w wykonaniu Macieja Dużyńskiego i reżyserii Marka Chodaczyńskiego zyskał miano jednej z najciekawszych premier teatru alternatywnego w Polsce według miesięcznika „Teatr” (2000). Lubelskiej premierze (z cenzurą wiekową od lat 16) towarzyszyły warsztaty dla nauczycieli szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych, poświęcone sposobom i metodom zainteresowania młodzieży klasycznymi utworami literatury polskiej i światowej. Takie działania stają się kolejnym dowodem na to, że Teatr Andersena to instytucja działająca wszechstronnie – kulturowo i edukacyjnie wspierająca dorosłych, młodzież i dzieci w odbiorze ważnych tekstów kultury.

Bez wątplenia wersja lubelskiego teatru znacząco różni się od arcydramatu Wyspiańskiego, mimo to przesłanie zdaje się być podobne. Jak podkreślali twórcy inscenizacji, nie można traktować tego przedsięwzięcia jako typowej adaptacji jednej z lektur szkolnych, a raczej jako „współczesną interpretację tekstu, który, jak się okazuje, nigdy nie stracił na aktualności”⁵⁷⁶. Tym bardziej, że pojęcie adaptacji obecnie pojawia się „jako nazwa odrębnej praktyki twórczej obok reżyserii, inscenizacji, scenografii, opracowania muzycznego, i oznacza przeważnie skomponowanie lub napisanie tekstu do konkretnego spektaklu na podstawie tekstu istniejącego”⁵⁷⁷. Opisywane przez Wyspiańskiego wesele wydaje się trwać do dzisiaj „w naszych umysłach, może w

⁵⁷³ Jerzy Grzegorzewski pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Narodowego w latach 1997-2003.

⁵⁷⁴ M. Bujanowicz, *Inszenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego...*

⁵⁷⁵ Cyt. za: M. Bujanowicz, *Inszenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego...*

⁵⁷⁶ „*Wesele*” Wyspiańskiego z wykorzystaniem lalek – w teatrze w Lublinie, 16.12.2015, www.dzieje.pl: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wesele-wyspianskiego-z-wykorzystaniem-lalek-w-teatrze-w-lublinie> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁷⁷ A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym*, [w:] *Postscriptum polonistyczne*, pod red. R. Cudak i J. Tambor, Katowice 2011-2 (8), s. 43-44.

naszych sercach, czasami w naszej duszy” – zakłada autor opracowania tekstu i reżyser spektaklu, Jakub Roszkowski⁵⁷⁸, dostrzegając je „w strzępkach zdań, cytatów – że *trza być w butach na weselu, że Chińczyki trzymają się mocno, że gdzieś jest ta Polska właśnie, że cham jakiś miał złoty róg*”⁵⁷⁹.

Wesele to spektakl o nieustającym się zderzaniu ze sobą dwóch różnych światów – ludzi, którzy mimo odmienności muszą znaleźć wspólny język. Przedstawienie ukazuje różnice między warstwami społecznymi – inteligencją i chłopstwem, a szerzej – porusza kwestie tożsamości narodowej oraz skomplikowanych relacji międzyludzkich i społecznych. Reżyser Jakub Roszkowski udowodnił widzowi, iż niezależnie od czasów, w których żyjemy, nasza polska mentalność niewiele się zmieniła., Poszukując interpretacyjnego klucza do kanonicznego dzieła Wyspiańskiego, „opracował na nowo dobrze znany dramat, nanosząc na scenariusz własne teksty oraz zmienił chronologię wydarzeń”⁵⁸⁰.

Bohaterowie dramatu mówią najczęściej te same słowa, co u Wyspiańskiego, tyle że kładą nacisk na inne emocje: jak się okazało Panna Młoda wcale nie należała do spokojnych, nieśmiałych dziewcząt, Pan Młody chodził często bez spodni, a wina za zaprzepaszczenie szansy na udane powstanie spoczywała głównie na Gospodarzu (Mateusz Kaliński). W dodatku wszystkie duchy stały się jednym Chochołem, który niewiele się różni od zwykłego dostawcy jedzenia⁵⁸¹.

Inscenizacja od początku zacierała granicę między aktorami i widzami, którzy mieli stać się gośćmi tytułowego wesela, wprowadzani w atmosferę wydarzenia już od momentu oczekiwania w skromnym foyer przyozdobionym resztkami bibułkowych ozdób, gdzie z oddali dobiegały dudniące, przytłumione dźwięki. Przestrzeń widowni została zorganizowana tak, aby publiczność pozostawała w bliskim kontakcie z aktorami, otaczając z dwóch stron siedzące rzędem postaci.

Nie był to typowy spektakl lalkowy, do których przyzwyczał nas Teatr Andersena, operujący w swych spektaklach różnymi typami klasycznych lalek. Istotnym elementem kostiumów, oprócz zaskakującej w kontekście weselnej imprezy czerni, są szczipione z aktorami lalki. Panują one nad postaciami, od czasu do czasu

⁵⁷⁸ Absolwent PWST w Krakowie na Wydziale Reżyserii Dramatu. *Wesele* było jego piątym spektaklem i debiutem na scenie lalkowej.

⁵⁷⁹ „Gazeta Repertuarowa” 2016, nr 2(18).

⁵⁸⁰ M. Cecelska, *Ach to polskie wesele*, „Dziennik Teatralny”, 26.12.2017, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ach-to-polskie-wesele.html> [dostęp: 30.08.2024].

⁵⁸¹ Tamże.

bohaterowie próbują wychylić się zza kukieł, ale za każdym razem lalka wygrywa, dominuje nad człowiekiem. Lalki pojawiają się na scenie jako pasożytujące na aktorach istoty – według twórców „symbolizują *alter ego* każdego z gości weselnych, które przejmują nad nimi kontrolę i nie pozwala wyrwać się z ogarniającego wszystkich marazmu”⁵⁸². „Przyszliśmy do Lublina z Maćkiem Chojnackim [autorem scenografii – uzup. K.W.] z pomysłem w jakiejś mierze inspirowanym teatrem Kantora, ale projektowanie tych lalek było pracą, którą wykonaliśmy wspólnie z aktorami. Staraliśmy się tworzyć je tak, by były bliskie charakterom ich postaci” – stwierdza Jakub Roszkowski⁵⁸³. „Z takimi lalkami nie mieliśmy jeszcze do czynienia. One są częścią nas, czymś, co nas określa i czego nie sposób się pozbyć” – przyznaje Wioletta Tomica kreująca rolę Panny Młodej⁵⁸⁴. Lalki są ludzkich rozmiarów, co sprawia, że ograniczają ruchy i swobodę aktorów, podkreślając przy tym wewnętrzne konflikty i ograniczenia *dramatis personae*. Przypominają rozsypane truchła wcepienie w postaci, co jeszcze bardziej podkreśla ich kontrolę nad bohaterami. Cytując jednego z recenzentów, lalki-fantomy „pojedynczo możemy odczytywać jako zjawy ukazujące się gościom weselnym, a wszystkie razem mogą symbolizować [...] skazę, rysę na polskość, z którą borykamy się z polskością”⁵⁸⁵. Przez całe przedstawienie aktorki próbują pokazać napięcie między człowiekiem a lalką – momenty, w których obie istoty żyją w symbiozie i chwile, gdy przeszkadzają sobie wzajemnie. Lalka animowana przez aktora staje się zatem jego częścią, ale i pozostaje również odrębnym bytem⁵⁸⁶. Jak mówi reżyser w jednym z wywiadów:

Te dziwne narośle, które dźwigamy, to lata chocholego tańca, od którego nie potrafimy się uwolnić. To jest z jednej strony wygodne, bo zamiast nas wciąż przemawiają te huby, które przyrosły nam do grzbietów, a z drugiej – ubezwłasnowolniające, bo ulegając im, przestajemy być sobą⁵⁸⁷.

⁵⁸² „Wesele” Wyspiańskiego z wykorzystaniem lalek – w teatrze w Lublinie, 16.12.2015, www.dzieje.pl:https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wesele-wyspiańskiego-z-wykorzystaniem-lalek-w-teatrze-w-lublinie [dostęp: 30.08.2024].

⁵⁸³ J. Kowalska, *Ucieczka przed wolnością* (wywiad z J. Roszkowskim), „Teatr” 2018, nr 11, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267705/ucieczka-przed-wolnoscia> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁸⁴ K. Sulowski, *Goście i pasożyty na Weselu. Premiera w Anderseniu*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” (online), 19.12.2015, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214630/lublin-premiera-wesela-u-andersena> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁸⁵ K. Sulowski, *W Polsce bez zmian*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2015, nr 300, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214834/w-polsce-bez-zmian> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁸⁶ Zob. P. Olkusz, *Lalka, czyli animant*, wywiad z Haliną Waszkiel, „Teatr” 2014, nr 6, <https://teatrpismo.pl/4830-lalka-czyli-animant/> [dostęp: 28.08.2024].

⁵⁸⁷ J. Kowalska, *Ucieczka przed wolnością...*

Na scenie pojawiło się trzynastu aktorów i adekwatnie tyle samo lalek. W obsadzie widzowie zobaczyli cały ówczesny zespół „Andersena”, m.in.: Mirellę Rogożę-Biel (Maryna), Gabrielę Jaskułę (Zosia), Urszulę Pietrzak (Rachel), Wioletę Tomicę (Panna Młoda), Marię Wąsiel (Radczyni), Ilonę Zgiet (Gospodyni), Daniela Arbaczewskiego (Dziennikarz), Konrada Biela (Czepiec), Bogusława Byrskiego (Pan Młody), Jacka Draguna (Jasiek), Mateusza Kalińskiego (Gospodarz), Kacpra Kubca (Poeta) i Bartosza Siwka (Chochół). Wśród tych postaci tylko jedna nie posiada lalkowego balastu – jest to niepozorny pan z wąsikiem, w sweterku, wkraczający na scenę z przenośną lodówką. Jak się okazuje, w takiej postaci pojawia się Chochół, który w lodówce trzyma róg mający zgromadzić powstańców do boju o wolność ojczyzny. Topiący się kawałek lodu nieuchronnie odmierza czas pozostały do ostatecznego braku możliwości zmiany, do ponownego zastygnięcia w marazmie.

Istotne w spektaklu jest również światło, które odgrywa kluczową rolę w budowaniu atmosfery. Używane jest do podkreślenia ważnych momentów i fragmentów przestrzeni, a także do tworzenia całego przedstawienia. Scena pozostaje w półmroku, poroświetlanych było jedynie kilka wiszących lamp. W powietrzu unosił się dym, spowijający widoczne w tle trzy barowe stoliki, wersalkę, kilka krzeseł i piramidę skrzynek po alkoholu. Podłoga usłana niedopałkami papierosów, kawałkami serpentyn i okruchami jedzenia. To w żaden sposób nie przypomina wyobrażenia tradycyjnego polskiego wesela w apogeum jego trwania, a raczej smętną agonię w sytuacji po skończonej imprezie, wesele po weselu. Dookoła poustawiane zostały czerwone kanapy, na których osuwali się bohaterowie dramatu – leżeli, stali, siedzieli na podłodze ze swymi lalkowymi sobowtórami, jakby wyczerpani całonocną aktywnością. Rekwizyty w postaci pustych butelek porozrzucanych po scenie i niedopałków rzucanych przez bohaterów dawały wrażenie chaosu i dekadencji, podkreślając atmosferę rozkładu i beznadziei wśród postaci. To wrażenie nie miało wiele wspólnego z wizualizacją przestrzeni w didaskaliach oryginału *Wesela*:

Izba wybielona siwo, prawie błękitna, jednym szarawym tonem półbłękitu obejmująca i sprzęty, i ludzi, którzy przez nią przesuną⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 2018, s. 5.

Stroje weselników także w żaden sposób nie kojarzą się z gośćmi weselnymi u Wyspiańskiego – brak w nich kolorów, wstążek, elegancji. Bohaterowie ubrani są co prawda w uroczyste stroje, ale dominują raczej ciemnoszare, niewyróżniające się kreacje. Ten element spektaklu również odbiega od tego, co w iskrzącym feerią barw oryginale:

[...] wirujący dookoła, w półświatle kuchennej lampy, taniec kolorów, krasych wstążek, pawich piór, kierezyj, barwnych kaftanów i kabatów, nasza dzisiejsza wiejska Polska⁵⁸⁹.

Wszystkie postacie są od siebie oddalone, nie ma żadnej grupy osób, a dużo bardziej widoczni są odizolowani od siebie ludzie z wielkimi manekinami zakleszczonymi na karku, piersiach czy kolanach. Scenę podzielono na kilka przestrzeni oddzielających różne wątki i postacie, które – inaczej niż u Wyspiańskiego – nie schodziły z pola widzenia, co pozwalało na płynne przechodzenie między dialogowymi scenkami. W tle wesela usłyszeć było można dźwięki przypominające klubową muzykę. Była ona jednak przygotowana tak, by nie zakłócać tego, co dzieje się na scenie. W pewnym momencie staje się prawie niesłyszalna, delikatnie pulsująca podczas toczących się dialogów. Muzyka Michała Siwaka i Michała Zgieta dodaje głębi emocjonalnej i wspiera narrację spektaklu. Dźwięki i melodie są starannie dobrane, aby współgrały z akcją.

Każdy aktor wciela się w postać z unikalnym charakterem i tłem społecznym. Kluczowy staje się moment, w którym marionetki odrywają się od aktorów – to jedną z najbardziej zapamiętanych scen spektaklu:

Kiedy więc świta, postaci pozbywają się ciężących im lalek, wiszących jak martwe ciała na balustradzie za nimi. Przez chwilę, kiedy jaśnieje, a obietnica zawiązania wspólnoty ciągle jeszcze jest w mocy, maski spadają i do głosu dochodzi szczerłość. Róg topnieje i rytuał niezgody po raz kolejny zatacza koło. Właśnie takie pulsowanie – przesilenie, krótki zryw, upadek, pieśń żałoby – wyznacza naszą narodową tożsamość. [...]. Odczytanie klasyki poprzez formalny gest ma znaczenie podwójne – nie tylko wyznacza nową drogę w inscenizacji dzieł dawnych, ale także

⁵⁸⁹ Tamże, s. 6.

przywraca teatrowi formy należne mu miejsce na mapie współczesnych zjawisk teatralnych⁵⁹⁰.

Trwające 120 minut widowisko w finale zostało pozbawione symbolicznego chocholego tańca, a zamiast tego marazm „objawia się hibernacją bohaterów w otoczeniu swych masek”⁵⁹¹. Mimo że postacie posiadają te same cechy, co u Wyspiańskiego, to oglądając ich stroje i gesty odbiorca doświadcza zupełnie innych wrażeń. Pozornie uczestnicy tytułowego wesela niczym się nie różnią od typowych gości weselnych we współczesnej odsłonie – panowie ubrani w standardowo skrojone garnitury i panie w eleganckich sukienkach. Pomimo różnic i oryginalności przedsięwzięcia przesłanie pozostało takie samo – „niezależnie od czasów, w których żyjemy, nasza polska mentalność niewiele się zmieniła”⁵⁹². Finalnie okazuje się również, że owa mentalność jest niemożliwa do zmiany, a lalkowe *alter ego* powraca na plecy aktorów.

Lubelski spektakl oparty na dramacie Wyspiańskiego stał się tematem wielu dyskusji, wziął również udział w festiwalu „Konfrontacje Teatralne” (Klasyka Polska), gdzie uznano go za „ciekawe odczytanie klasyki przy użyciu formalnych środków wyrazu”⁵⁹³. Elementy spektaklu współtworzą spójną całość i angażującą atmosferę, która wzmacnia przekaz, pozwalając widzom zanurzyć się w aktualność idei dramatu Wyspiańskiego.

Podsumowując, scena dla dorosłych w Teatrze Andersena w Lublinie to przestrzeń, która umożliwia realizację bardziej dojrzałych i wymagających spektakli, poruszających poważne tematy społeczne, psychologiczne i egzystencjalne, które mogą być zbyt skomplikowane lub niedostosowane do percepcji najmłodszej widowni. Najczęściej są to reinterpretacje klasycznych dzieł literatury, stwarzające możliwość eksperymentowania z formą, konwencją i techniką teatralną. Rozdział ten miał na celu ukazanie często wspominanej dwutorowości repertuaru, realizowanej w prowadzeniu równoległych linii programowych, które mogą obejmować różne gatunki, tyle czy grupy docelowe – od najmłodszych dzieci po starszą młodzież i dorosłych. Dzięki temu

⁵⁹⁰ P. Urbanowicz, *Wesele lalek* (materiał własny), 21.04.2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/240725/wesele-lalek> [dostęp: 31.08.2024].

⁵⁹¹ Tamże.

⁵⁹² M. Cecelska, *Ach to polskie wesele...*

⁵⁹³ P. Urbanowicz, *Konfrontacje klasyki*, 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/241014/konfrontacje-klasyki> [dostęp: 31.08.2024].

teatr przyciąga różnorodną publiczność, prezentuje szeroką ofertę artystyczną, pełni funkcję edukacyjną, przełamując stereotyp postrzegania sceny lalkowej jako instytucji skupionej wyłącznie na dziecięcym odbiorcy.

Zakończenie

Teatr im. Hansa Christiana Andersena w latach 2007-2017 w każdym swoim działaniu wykazywał, że jego repertuar to przenikanie się różnych światów, widoczne między innymi w otwarciu na eksplorowanie różnorodnych konwencji teatralnych, łączenie form tradycyjnego teatru z teatrem lalkowym, poszukiwanie inspiracji z wielu źródeł i kręgów kulturowych, elastyczne podejście do określania kategorii wiekowych odbiorców. Celem niniejszej dysertacji była analiza okresu dyrekcji Arkadiusza Klucznika w Teatrze Andersena oraz próba udowodnienia, że była to dyrekcja szczególna w historii lubelskiej sceny lalkowej. Dzięki pomocy pracowników tejże instytucji na podstawie dostępnych źródeł, specjalistycznej literatury z zakresu pedagogiki, psychologii, szeroko pojętej teatrologii oraz recenzjom ogólnie dostępnym w źródłach internetowych udało się wykazać, jak istotnym miejscem w kulturowej mapie Lublina jest ów teatr.

Trwająca dekadę dyrekcja Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie była okresem dynamicznych zmian, które ukierunkowały – jak się wydaje – dalszy profil działalności tej sceny. Starając się wyszczególnić te najważniejsze, należałoby zacząć od repertuaru, który charakteryzował się różnorodnością tematów i form teatralnych. Przedstawiono szeroki wachlarz spektakli, obejmujących zarówno klasyczne baśnie, jak i nowoczesne adaptacje literatury dziecięcej. W repertuarze znalazły się także spektakle poruszające trudne tematy, co wzbogaciło ofertę teatru, przyciągając różnorodną publiczność, a zarazem prowokując żywe dyskusje.

Kolejną znaczącą zmianą, która wpłynęła na dynamiczny rozwój teatru, była chętnie podejmowana współpraca międzynarodowa. Nie było to oczywiście nowością wprowadzoną za dyrekcji Klucznika, jednakże trudno nie zauważyć, że w tym okresie zdecydowanie wzrasta ilość spektakli realizowanych w kooperacji z artystami z różnych krajów, które nierzadko owocowały interesującymi „zderzeniami” kulturowymi, przynosiły odświeżone spojrzenie na kanon literatury dziecięcej, prowadziły do poszerzania repertuaru o nowe propozycje (czego wyrazistym przykładem jest norweski tryptyk na podstawie książek Gro Dahle). Współpraca ta obejmowała twórców z Czech, Słowacji, Wielkiej Brytanii, Litwy, Turcji, Holandii, Norwegii. Nie bez znaczenia (jak i

konsekwencji w zmianach organizacyjnych oraz personalnych) zdaje się też być przeprowadzka teatru do nowej siedziby. Choć proces ten był trudny i wymagał wielu negocjacji, ostatecznie teatr znalazł nowe miejsce, które spełniało wymogi bezpieczeństwa i komfortu dla widzów oraz pracowników. Ponadto Arkadiusz Klucznik wprowadził nowoczesne metody zarządzania i marketingu, ukierunkowane na zwiększenie widoczności teatru i przyciągnięcie większej liczby widzów – strona internetowa, obecność w mediach społecznościowych, obsługa widza online i tym podobne działania, które wpisują się w obecne standardy funkcjonowania instytucji kultury. Zmiany te obejmowały także modernizację techniczną i organizacyjną „Andersena”. Teatr pod kierownictwem Kluczniaka kładł także duży nacisk na edukację teatralną dzieci i młodzieży, organizując warsztaty, spotkania z twórcami oraz specjalne programy edukacyjne. Te osiągnięcia przyczyniły się do umocnienia pozycji Teatru im. Hansa Christiana Andersena jako ważnej instytucji kulturalnej w Lublinie i regionie.

Teatr Andersena prowadzi scenę otwartą dla widzów praktycznie w każdym wieku – od najmłodszych (już od pierwszych miesięcy życia) po dojrzałych odbiorców. Rekonstrukcja repertuaru za czasów dyrektora Kluczniaka pozwoliła ustalić pewien klucz, którym kierowano się w klasyfikacji spektakli na odpowiednie bloki. Wśród nich można wymienić m.in. grupy wiekowe, do których kierowany jest repertuar. Bardzo widoczne są działania twórców w obszarze sceny dla naj-najmłodszych, która stała się pewnym novum na scenie lubelskiej. Pojawiają się także liczne spektakle przeznaczone dla stałej grupy odbiorców, jaką są dzieci od lat 3 i starsze. Ponadto Teatr Andersena podejmuje próbę reaktywacji sceny dla dorosłych, przełamując stereotypowe postrzeganie lalkowej sceny dziecięcej. Trzeba zauważyć, że w systemowym założeniu repertuarze interesującego nas okresu nie ma jeszcze wprawdzie widocznego ukierunkowania na działania bezpośrednio skierowane do młodzieżowego odbiorcy, często pozostającego „pomiędzy” sceną dziecięcą a typowo dorosłą (tę niszę stara się zagospodarować obecnie kierujący „Andersenem” Krzysztof Rzączyński), mimo to nie budzi wątpliwości fakt, że propozycje lubelskich artystów (z pewnym wprowadzeniem) mogą być także adekwatne w odbiorze dla młodzieży. Warto również zaznaczyć, że teatr stara się wprowadzać innowacyjne formy i tematy (jak cykl trudnych spraw), które mogą zainteresować szerokie grono odbiorców, w tym młodzież, która „wyrasta” z typowych propozycji sceny dedykowanej dzieciom.

Profil repertuarowy Teatru Andersena pozwala określić także tematyka spektakli (bajki i baśnie, polska klasyka dziecięca, trudne sprawy). Możliwy jest również podział

ze względu na formę przedstawienia (teatr tańca i ruchu, musical, monodram, teatr lalkowy) oraz biorąc pod uwagę artystów – spektakle tworzone we współpracy międzynarodowej, krajowej, lokalnej. Najbardziej widoczne i zastosowane w tej pracy kryteria podziału dotyczą wieku odbiorców, formy spektaklu oraz podejmowanej tematyki. Możemy spotkać się ze spektaklami, które łączą w sobie różne dziedziny sztuki, w tym m.in. muzykę (wykorzystywaną do budowania nastroju, podkreślania emocji i dynamiki scen), taniec (pełniący funkcję narracyjną lub estetyczną), scenografię (wizualne elementy sceny, takie jak dekoracje, rekwizyty, kostiumy), światło (wpływa na atmosferę i percepcję sceny). Obejmując dyрекcję Arkadiusz Klucznik „zaprezentował nową linię repertuarową”⁵⁹⁴. Jak sam przyznał: „Wymyśliłem teatr od początku do końca dla dzieci”⁵⁹⁵. Już w pierwszym sezonie swojej działalności stwierdził, że zasadą doboru repertuaru w „Andersenie” jest przemienność klasyki i rzeczy zupełnie nowych, nieznanych. Stoi na stanowisku, że należy tworzyć w Polsce „spektakle interdyscyplinarne”, co wynika z obserwacji, że „na scenach świata przestało się już robić przedstawienia dzielone techniką”⁵⁹⁶. Analiza repertuaru, podział na grupy wiekowe, tematyczne oraz formy teatralne, a także uwzględnienie aspektów psychologiczno-pedagogicznych i kulturalno-społecznych, pozwoliły na pełniejsze zrozumienie fenomenu Teatru Andersena.

Sukces „Andersena” to przede wszystkim jego pracownicy. Artyści, którzy stanowili trzon aktorski w okresie 2007-2017 to: Daniel Arbaczewski, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Bożena Dragun, Jacek Dragun, Roma Drozdówna, Piotr Gajos, Gabriela Jaskuła, Mateusz Kaliński, Kacper Kubiec, Dominika Mrozowska, Urszula Pietrzak, Mirella Rogoza-Biel, Bartosz Siwek, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Ilona Zgiet. Wśród wymienionych artystów warto zwrócić uwagę na tych, którzy często podejmowali się roli reżysera lub asystenta reżysera, rozwijając tym samym swoje umiejętności i wspierając artystyczną ofertę „Andersena”. Przykładem takich działań są m.in. spektakle:

- *Dzikie łabędzie* – reż. Jerzy Bielunas, asystent reż. Ilona Zgiet (2008),
- *Piotruś Pan* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Roma Drozdówna (2008),
- *Pieśń o Rolandzie* – reż. Daniel Arbaczewski (2009),

⁵⁹⁴ E. Stoch, *Teatr młodego widza i jego repertuar (na przykładzie lubelskich propozycji teatralnych)...*, s. 112.

⁵⁹⁵ A. Molik, *Królestwo dzieci*, „Kurier Lubelski” 2007, nr 207.

⁵⁹⁶ M. Gnot, *Od Bestii do Pszczołki Mai*, „Polska Kurier Lubelski” 2008.

- *Niežnośne słoniątko* – reż. Jacek Malinowski, asystent reż. Jacek Dragun (2010),
- *Trzej muszkietierowie* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Roma Drozdówna (2010),
- *Jaś i Małgosia* – reż. Zbigniew Lisowski, asystent reż. Wioletta Tomica (2010),
- *Pasterka i kominarczyk* – reż. Daniel Arbaczewski, asystent reż. Ilona Zgiet (2010),
- *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Roma Drozdówna (2011),
- *Kalosze szczęścia* – reż. Ewa Piotrowska, asystent reż. Daniel Arbaczewski (2011),
- *Mała Syrenka* – reż. Ilona Zgiet, asystent reż. Wioletta Tomica (2011),
- *Królowa Śniegu* – reż. Katarzyna Aleksander-Kmieć, asystent reż. Urszula Pietrzak (2011),
- *Śpiąca królewna* – reż. Czesław Sieńko, asystent reż. Ilona Zgiet (2012),
- *Tymoteusz i Psiuńcio* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Roma Drozdówna (2012),
- *Latający kufier* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Roma Drozdówna (2013),
- *Pyza na polskich drózkach* – reż. Daniel Arbaczewski (2013),
- *Baśń o zaklętym kaczorze* – reż. Konrad Szachnowski, asystent reż. Bogusław Byrski (2014),
- *Cudowna lampa Alladyna* – reż. Ilona Zgiet (2014),
- *Bucik Kopciuszka* – reż. Katarzyna Kawalec, asystent reż. Ilona Zgiet (2014),
- *Zły pan* – reż. Simone Thiis, asystent reż. Daniel Arbaczewski (2014),
- *Proszę słonia* – reż. Arkadiusz Klucznik, asystent reż. Ilona Zgiet (2015),
- *Czarodziejski flet Mozarta* – reż. Agnieszka Kłodnicka, asystent reż. Gabriela Jaskuła (2015),
- *Alicja w krainie czarów* – reż. Jack Timmermans, asystenci reż. Wiktoria Czakon, Urszula Pietrzak (2015),
- *Pod kolor* – reż. Wioletta Tomica, Daniel Arbaczewski (2015),
- *Anioł za lodówką* – reż. Daniel Arbaczewski (2016),
- *Mama, tata, wojna i ja* – reż. Simone Thiis, asystent reż. Ilona Zgiet (2016),

- *Zwierzęta doktora Dolittle* – reż. Jerzy Jan Połowski, asystent reż. Gabriela Jaskuła (2017),
- *Koziołek Kręciołek* – reż. Bogusław Byrski (2017).

Jak wielokrotnie wskazywano, współpraca międzynarodowa Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie była jednym z kluczowych elementów jego działalności pod dyrekcją Arkadiusza Klucznika. Wśród najważniejszych aspektów tej współpracy należy wymienić projekty artystyczne realizowane z twórcami i zespołami teatralnymi z różnych krajów europejskich i pozaeuropejskich. Przykładem są kontakty z holenderskim teatrem tańca i ruchu de Stilte z Bredy, które zaowocowały spektaklem *Alicja w krainie czarów*. W obszarze współpracy międzynarodowej znajduje się również udział w zagranicznych festiwalach teatralnych, co pozwalało na wymianę doświadczeń i inspiracji z innymi teatrami lalkowymi na świecie. Dzięki temu można mówić o rozpoznawalności lubelskich lalek również na arenie międzynarodowej. Organizowano też warsztaty i szkolenia prowadzone przez zagranicznych ekspertów, mające na celu podnoszenie kwalifikacji artystycznych i technicznych zespołu teatru. Ponadto teatr nawiązał współpracę z różnymi instytucjami kulturalnymi i edukacyjnymi z całego świata, co umożliwiło realizację wspólnych projektów i programów edukacyjnych. Dzięki międzynarodowej współpracy repertuar wzbogacił się o spektakle inspirowane różnymi kulturami, przyciągając zróżnicowaną publiczność i promując ideę wielokulturowości. Wśród spektakli realizowanych w kooperacji międzynarodowej pojawiły się takie przedsięwzięcia, jak:

- *Przecinek i kropka, Przygody Pszczółki Mai, Tymoteusz i Psiuńcio, Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia, Baśń o zaklętym kaczorze* (scenografia: Eva Farkašová),
- *Trzy świnki, czyli Los Tres Vagabundos* (reżyseria: Stansilav Staško, scenografia i kostiumy: Erik Ivancik, choreografia: Miroslava Valentiková, muzyka: Sisa Michalidesová, Peter Pelőžnik),
- *Przygody Sindbada Żeglarza* (reżyseria i scenografia: Mark Pitman, Shaun Myatt),
- *Nieznośne słoniątko* (scenografia: Giedre Brazyte, muzyka: Antanas Jassenka),
- *Jaś i Małgosia, Wilk u bram* (scenografia: Pavel Hubička),

- *Końcówka* (asystent reżysera: Zeki Tüzün),
- *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia* (scenografia: Eva Farkašová, choreografia: Miroslava Valentiková),
- *Kalosze szczęścia* (scenografia: Giedre Brazyte),
- *Królowa Śniegu* (muzyka: René Aubry),
- *Zły pan* (scenariusz i reżyseria: Simone Thiis, scenografia: Caroline Berg, muzyka: Andreas Mjos),
- *Czarodziejski flet Mozarta* (scenografia: Andrea Költringer),
- *Alicja w krainie czarów* (reżyseria i choreografia: Jack Timmermans, scenografia: Pink Steenvoorden, muzyka: Paul van Kemenade),
- *Mama, tata, wojna i ja* (reżyseria: Simone Thiis, scenariusz: Simone Thiis, Tiril Pharo, scenografia: Mari Hejsedal, muzyka: Andreas Lyngstad, choreografia: Sigrid Edvardson).

Warto tutaj podkreślić powtarzającą się współpracę z wieloma artystami z kraju i zagranicy. Potwierdzają to na przykład regularne powroty Ewy Farkašovej, która przygotowała scenografię aż do sześciu spektakli. Ponownie do Lublina wracają także Pavel Hubička, Miroslava Valentiková czy Simone Thiis. Koncentrując uwagę na współpracy ogólnopolskiej trzeba wspomnieć o Zbigniewie Lisowskim (2 spektakle), Katarzynie Aleksander-Kmieć (2 spektakle) czy Jerzym Janie Połońskim (6 spektakli), którzy współtworzą historię „Andersena” reżyserując kolejne sztuki. Ponadto warto przypomnieć spektakl *Trzej muszkieterowie*, w którym pojawili się aktorzy z różnych lubelskich scen. W tym kontekście ciekawym przedsięwzięciem jest także *Anioł za lodówką*, powstały na zamówienie Teatru Andersena, który został wystawiony z okazji 700-lecia miasta. Sztuka Grażyny Lutosławskiej⁵⁹⁷ zyskała dofinansowanie z programu Patriotyzm Jutra, realizowanego przez Muzeum Historii Polski w ramach projektu *Twarze nieistniejącego miasta*. Spektakl jest opowieścią „inspirowaną śladami i pamiątkami po żyjącej w Lublinie przed laty społeczności żydowskiej”⁵⁹⁸. Reżyser Daniel Arbaczewski przedstawia historię anioła, który „zgubił aureolę i nie może bez

⁵⁹⁷ Grażyna Lutosławska (ur. 1964) to lubelska dziennikarka, pisarka, autorka scenariuszy teatralnych i słuchowisk radiowych. Od 1988 roku jest związana z Polskim Radiem Lublin, gdzie prowadzi audycje poświęcone kulturze.

⁵⁹⁸ Lublin. Dawny żydowski świat w spektaklu dla dzieci *Anioł za lodówką*, 2016, <https://e-teatr.pl/lublin-dawny-zydowski-swiat-w-spektaku-dla-dzieci-aniol-za-lodowka-a219638> [dostęp: 14.08.2024].

niej działać”⁵⁹⁹. Osadzony w przedwojennej historii Lublina⁶⁰⁰, inspirowany szkicami prof. Władysława Panasa⁶⁰¹ łączy codzienne życie z elementami magicznymi i duchowymi. Akcja toczy się w jednej z lubelskich kamienic, gdzie dialogi między Aniołem, Kotem i Myszkami przeplatają się z odgłosami codzienności oraz odwiecznej walki dobra ze złem. Spektakl zapraszał widzów do spojrzenia pod powierzchnię codziennych wydarzeń i odkrycia ukrytych znaczeń w zwykłych sytuacjach⁶⁰².

Profil teatru stanowią także pokazy prapremierowe, wśród których szczególną uwagę warto zwrócić na przedstawienie *Proszę słonia* (2015). Sztuka została zrealizowana na podstawie książki Ludwika Jerzego Kerna w adaptacji i reżyserii dyrektora Klucznika. Lubelska realizacja tego znanego tekstu dla dzieci jest pierwszą sceniczną realizacją utworu. Klucznik długo starał się o zgodę na wyreżyserowanie spektaklu. Wokół przedsięwzięcia zorganizowano warsztaty „Ślady słonia” przygotowane opracowane przez Dział Edukacji Artystycznej Teatru „Andersena” oraz przeprowadzono konkurs plastyczny, w którym wzięło udział ponad 70 grup dzieci z ponad 50 placówek z Lublina i województwa lubelskiego. Hit „Andersena” jest wciąż na afiszu (ostatnio grany w sezonie 2023/2024), co świadczyć może o niespotykanym sukcesie tej pełnej ciepła, humoru i magii historii, zrealizowanej w konwencji teatru lalki i aktora. Dodajmy, że w 2021 roku na adaptacji Klucznika oparto spektakl w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy w reżyserii Urszuli Pietrzak.

Arkadiusz Klucznik, obejmując stanowisko dyrektora Teatru im. H. Ch. Andersena w 2007 roku, zastąpił wtedy odchodzącego z Lublina Włodzimierza Felenczaka. Przez prawie dziesięć lat obecności w „Andersenie” wyreżyserował osiem spektakli, w tym dwie propozycje dla dorosłych. Był drugim – jak dotąd – najdłużej nieprzerwanie rządzącym dyrektorem w historii lubelskich lalek. Dłużej teatrem kierował tylko pierwszy dyrektor Stanisław Ochmański, który pełnił tę funkcję przez szesnaście lat. Ze stanowiska Klucznik zrezygnował w atmosferze narastających napięć wokół braku konkretnych decyzji w sprawie nowej siedziby lubelskich lalek. Teatrowi

⁵⁹⁹ Tamże.

⁶⁰⁰ Przed II wojną światową ludność żydowska stanowiła około jedną trzecią mieszkańców Lublina. Dzielnica żydowska rozciągała się wokół wzgórza zamkowego, gdzie obecnie jest Plac Zamkowy.

⁶⁰¹ Profesor Władysław Panas planował stworzyć alternatywny przewodnik po Lublinie, chciał zaprezentować w nim magiczną osobliwość miasta, odsłonić ukrytą aurę i ducha. Częścią tego zamysłu jest *Oko Cadyka*, opublikowane nakładem Wydawnictwa UMCS, Lublin 2004.

⁶⁰² W ramach obchodów jubileuszu bilety na spektakl były dostępne w symbolicznej cenie 700 groszy. Recenzje podkreślały, że sztuka jest krótka, ale mocna, poruszająca wiele wątków i zawierająca elementy humorystyczne. Krytycy docenili również scenografię i muzykę, które wprowadzały widzów w magiczny świat przedstawienia.

obiecivano nowe lokum w Domu Kultury Kolejarza przy ul. Kunickiego, a do tego czasu instytucja miała przeprowadzić się do Centrum Spotkania Kultur. Obecnie, po ponad siedmiu latach, Teatr Andersena nadal gości w CSK, a plany i inwestycje związane z rewitalizacją Domu Kultury Kolejarza to wciąż kwestia bliżej nieokreślonej przyszłości.

Podsumowując, dzieje życia teatralnego w Lublinie, chociaż analizowane w licznych pracach wybitnych teatrologów i krytyków, wciąż kryją wiele nieodkrytych aspektów, zwłaszcza w kontekście Teatru im. Hansa Christiana Andersena. Literatura przedmiotu dotycząca tego teatru, zważywszy na jego tradycję wydaje się uboga i nieuporządkowana, choć – co starano się wykazać – istnieje wiele rozproszonych informacji pozwalających na odtworzenie atmosfery i emocji towarzyszących jego twórczej drodze. Mamy nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do dalszych badań nad historią i działalnością Teatru im. Hansa Christiana Andersena, inspirując kolejne pokolenia badaczy do odkrywania bogactwa i różnorodności lubelskiej kultury.

Fenomen 70-letniej historii „Andersena” wynika w głównej mierze z podejmowanych przez jego twórców działań artystycznych. Jednakże to lata 2007-2017 można już śmiało określić jako jedno z bardziej znaczących w dziejach lubelskich lalek. Pogłębiona, aczkolwiek niepełna (czego mamy świadomość) analiza wybranych aspektów i przejawów działalności artystycznej wykazała łączenie różnego typu repertuaru, form teatralnych, otwarcie na współpracę i relacje międzykulturowe, na które mocno stawiano w okresie dyrekcji Arkadiusza Klucznika.

Mimo nieodległej perspektywy czasowej można śmiało zaryzykować tezę, że okres ten był jednym z ważniejszych w historii lubelskiego teatru lalek. Niniejsza dysertacja jest pierwszą usystematyzowaną pracą analizującą nie tylko przekrój repertuaru, ale także opisującą jego moment przełomowy oraz szereg działań, które wpłynęły na pracę instytucji. Być może skłoni to do pełnej analizy repertuaru i poszukiwań pewnych prawidłowości, którymi od początku kierują się twórcy „Andersena”, zachowując pewien porządek i sens działań oraz zapewniając kolejne sukcesy, tworząc tym samym fenomen lubelskiego teatru lalek.

Repertuar Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie **– zestawienie premier w latach 2007-2017**

Poniższy rejestr premier, zrealizowanych w okresie 2007-2017, został opracowany w oparciu o zasoby Archiwum Teatru im. Hansa Christiana w Lublinie oraz internetowej bazy danych *Encyklopedia teatru polskiego*.

Sezon 2007/2008

Jewgienij Sperański, *Cud Krasawica*

Przekład: Włodzimierz Fełenczak, reżyseria: Jacek Malinowski, scenografia: Małgorzata Dmitruk, muzyka i przygotowanie wokalne: Mieczysław Mazurek.

Obsada: Siostry Kościejowe/Niańki – Mirella Rogoza-Biel, Siostra Kościejowa/Niańka – Maria Wąsiel, Siostra Kościejowa/Niańka – Roma Drozdówna, Iwan Carewicz – Konrad Biel, Cud Krasawica – Ilona Zgiet, Zbój Bułat – Jacek Dragun, Służba Kościejowa – Wioletta Tomica, Car/Kościej Nieśmiertelny – Marian Kłodnicki, Caryca – Maria Perkowska, Spalnik/Kruk/Próchno – Marek Grabowski, Kruczątko/Krzemień – Piotr Gajos, Baba Jaga – Bożena Dragun.

Premiera: 29 września 2007.

Dorota Stępień, *Kopciuszek*

Reżyseria: Jerzy Jan Połoński, scenografia: Elżbieta Terlikowska, muzyka: Michał Kowalczyk, choreografia: Jarosław Staniek, aranżacja przestrzeni: Arkadiusz Klucznik, Jerzy Jan Połoński, asystent reżysera: Jacek Dragun.

Obsada: Kopciuszek – Mirella Rogoza-Biel, Macocha – Maria Wąsiel, Kazimiera – zła siostra I – Wioletta Tomica, Scholastyka – zła siostra II – Ilona Zgiet, Wróżka – Roma Drozdówna, Myszy – Jacek Dragun, Mysz – Piotr Gajos, Mysz – Bartosz Siwek, Książę

– Konrad Biel, Król – Marian Kłodnicki, Królowa – Bożena Dragun, Herold – Daniel Arbaczewski, Paź – Bogusław Byrski.

Premiera: 2 grudnia 2007.

Hans Christian Andersen, *Dzikie łabędzie*

Adaptacja, reżyseria, teksty piosenek: Jerzy Bielunas, scenografia: Anna Chadaj, muzyka: Tomasz Łuc, ruch sceniczny: Katarzyna Aleksander-Kmieć, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Eliza – Anna Haba, Bracia Królewicze – Daniel Arbaczewski, Książę – Konrad Biel, Król, Kat – Jacek Dragun, Królowa Macocha – Ilona Zgiet, Ekscelecja, Żabioch – Piotr Gajos, Rosochata – Wioletta Tomica, Wróżka Wody – Mirella Rogoza-Biel, Lokaj – Bogusław Byrski.

Premiera: 8 marca 2008.

James Matthew Barrie, *Piotruś Pan*

Adaptacja i reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Maria Balcerek, muzyka: Michał Kowalczyk, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta, układ pojedynków: Maciej Piotrowski, asystent reżysera: Roma Drozdówna.

Obsada: Piotruś Pan – Konrad Biel, Kapitan Jakub Hak – Jacek Dragun, Marta, Piratka Whisky, Kędzior, Dzwoneczek, Syrena – Roma Drozdówna, Pirat Morgan Lufcik – Piotr Gajos, George Darling, Pirat Matt – Marek Grabowski, Wendy Darling – Mirella Rogoza-Biel, Pirat Hrabia, Cichy – Bartosz Siwek, Piratka Brandy, Drobina, Tygrysia Lilia, Syrena – Maria Wąsiel, Aniela Darling, Piratka Metaxa, Stalowa, Syrena – Ilona Zgiet.

Premiera: 14 czerwca 2008.

Sezon 2008/2009

Katarzyna Aleksander-Kmieć, *Piękna i Bestia*, według Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

Reżyseria, choreografia i opracowanie muzyczne: Katarzyna Aleksander-Kmieć, scenografia: Anna Chadaj, muzyka: Amadeusz Wolfgang Mozart, asystent choreografa: Anna Żak.

Obsada: Piękna – Anna Żak, Bestia – Daniel Arbaczewski, Ojciec – Jacek Dragun, Siostra I – Mirella Rogoza-Biel, Siostra II – Wioletta Tomica, Róża – Roma Drozdówna, Krzesło – Konrad Biel, Czajnik – Piotr Gajos, Lampa – Bartosz Siwek, Kołdra – Bogusław Byrski.

Premiera: 14 września 2008.

Leszek Kołakowski, *Kto rozśmieszy pechowego nosorożca?*

Reżyseria i adaptacja: Ireneusz Maciejewski, scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Piotr Nazaruk, choreografia: Ewelina Ciszewska, animacja komputerowa: Sylwester Siejna.

Obsada: Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski, Bożena Dragun, Wioletta Tomica.

Premiera: 11 października 2008.

Natalia Usenko, *Przecinek i kropka*

Adaptacja i reżyseria: Jerzy Jan Połoński, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Marcin Partyka, wizualizacje: Bogusław Byrski.

Obsada: Mysz biblioteczna – Piotr Gajos, Karolina – Dominika Mrozowska, Bartek – Bartosz Siwek.

Premiera: 19 października 2008.

Bogusław Kierc, *Naprawda. Kurs latania według braci Grimm*

Reżyseria: Bogusław Kierc, scenografia: Danuta Kierc, muzyka: Jacek Wierzychowski.

Obsada: Samolotnik – Daniel Arbaczewski, Lalun – Konrad Biel, Laluna – Mirella Rogoza-Biel, Zalota – Wioletta Tomica, Królowna – Dominika Mrozowska, Król – Bogusław Byrski, Chłopiec – Bartosz Siwek, Diabełek – Piotr Gajos, Wzorza – Ilona Zgiet.

Premiera: 24 stycznia 2009.

Pieśń o Rolandzie

Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński, reżyseria: Daniel Arbaczewski, scenografia: Łukasz Głowacki, muzyka: Agnieszka Kołczewska.

Obsada: Daniel Arbaczewski.

Premiera: 4 kwietnia 2009.

Waldemar Bonsels, *Przygody Pszczółki Mai*

Adaptacja: Ireneusz Maciejewski, Bogusław Byrski, reżyseria: Jerzy Jan Połoński, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Marcin Partyka, teksty piosenek: Bogusław Byrski, choreografia: Paulina Andrzejewska, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta.

Obsada: Pszczółka Maja – Urszula Pietrzak, oraz – Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Dominika Mrozowska, Mirella Rogoza-Biel, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Ilona Zgiet, Daniel Arbaczewski, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Piotr Gajos, Bartosz Siwek.

Premiera: 30 maja 2009.

Sezon 2009/2010

Stanislav Staško, *Trzy świnki czyli Los Tres Vagabundos*

Przekład, adaptacja, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, reżyseria: Stanislav Staško, scenografia i kostiumy: Erik Ivančik, choreografia: Miroslava Valentiková, graffiti:

Filip Komorowski, Klaudia Winiewska, muzyka: Sisa Michalidesová, Peter Preložník, konsultant muzyczny: AbradAb.

Obsada: Klara – Dominika Mrozowska, Pat – Konrad Biel, Mat – Mateusz Kaliński, Sąsiadka I – Bożena Dragun, Sąsiadka II – Wioletta Tomica, Dozorca – Bartosz Siwek, Skrzat – Bogusław Byrski.

Premiera: 19 września 2009.

Shaun Myatt, Mark Pitman, *Przygody Sindbada Żeglarza*

Reżyseria i scenografia: Mark Pitman, Shaun Myatt, współpraca scenograficzna: Monika Polak-Luścińska, muzyka: Agnieszka Kołczewska, Azim Irani Jahiar, konsultacja ruchu scenicznego: Anna Żak, asystent: Mirella Rogoza-Biel, Urszula Pietrzak.

Obsada: Urszula Pietrzak, Maria Wąsiel, Daniel Arbaczewski, Jacek Dragun.

Premiera: 26 września 2009.

Barbara Kościuszko, *Nieznośne słoniątko*

Reżyseria: Jacek Malinowski, scenografia: Giedrė Brazytė, muzyka: Antanas Jasenka, przygotowanie wokalne: Jakub Piotrowski, choreografia: Marta Bury, asystent reżysera: Jacek Dragun.

Obsada: Słoniątko – Urszula Pietrzak, Żyrafa – Wioletta Tomica, Ptak Kolokolo – Ilona Zgiet, Pawian – Bogusław Byrski, Struś – Piotr Gajos, Hipopotam – Jacek Dragun, Wąż Pyton – Marian Kłodnicki.

Premiera: 13 marca 2010.

Janusz Korczak, *Król Maciuś I*

Scenariusz i reżyseria: Dariusz Wiktorowicz, scenografia: Maria Balcerek, muzyka: Krzysztof Knittel, Jarosław Lublin, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, przygotowanie wokalne: Marcelina Pasiuta-Jankowska, choreografia: Arkadiusz Buszko.

Obsada: Maciuś – Jakub Michna, Maciuś – Mateusz Kaliński, Król – Bogusław Byrski, Królowa – Bożena Dragun, Prezes Ministrów – Jacek Dragun, Minister Wojny – Bartosz Siwek, Minister Sprawiedliwości – Daniel Arbaczewski, Minister Finansów – Piotr Gajos, Minister Szkolnictwa – Roma Drozdówna, Minister Transportu – Konrad Biel, Minister Kultury – Wioletta Tomica, Minister Zdrowia – Ilona Zgiet, Ambasador – Mirella Rogoza-Biel, Żołnierz I – Konrad Biel, Żołnierz II – Daniel Arbaczewski, Żołnierz III – Piotr Gajos, Żołnierz IV – Dominika Mrozowska, Porucznik – Bogusław Byrski, Sędzia wroga – Maria Wąsiel, Oficer wroga – Urszula Pietrzak, Adwokat wroga – Mirella Rogoza-Biel, Królewski jeniec – Urszula Pietrzak, Bum–Drum – król ludożerców – Bogusław Byrski, Córka Bum–Druma – Urszula Pietrzak, Mag Króla Ludożerców – Bożena Dragun.

Premiera: 29 maja 2010.

Aleksander Dumas, *Trzej muszkietierowie*

Przekład: Bożena Miatkowska, adaptacja: Massimo Schuster, reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Maciej Chojnacki, muzyka: Marcin Partyka, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta-Jankowska, fechtunek: Maciej Piotrowski, asystent reżysera: Roma Drozdówna.

Obsada: D`Artagnan – Mateusz Kaliński, Ojciec D`Artagnana – Tomasz Janczak, Athos – Bartosz Siwek, Porthos – Bogusław Byrski, Aramis – Daniel Arbaczewski, Rochefort – Przemysław Buksiński, De Treville – Jacek Dragun, Milady – Ilona Zgiet, Ketty – Dominika Mrozowska, Baron de Winter – Wojciech Kaproń, Król Francji – Piotr Gajos, Królowa Francji – Mirella Rogoza-Biel, Księżę Buckingham – Konrad Biel, Kardynał Richelieu – Jarosław Tomica, Bonacieux – Michał Zgiet, Konstancja Bonacieux – Urszula Pietrzak, Felton – Łukasz Głowacki, oraz – Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Kamil Choina, Radosław Misztal.

Premiera: 26 czerwca 2010.

Sezon 2010/2011

Zbigniew Lisowski, *Jaś i Małgosia*

Reżyseria: Zbigniew Lisowski, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek, teksty piosenek: Wojciech Szlachowski, przygotowanie wokalne: Gabriel Menet, asystent reżysera: Wioletta Tomica.

Obsada: Małgosia – Dominika Mrozowska, Jaś – Mateusz Kaliński, Baśniopisarz – Bogusław Byrski, Baba Jaga – Wioletta Tomica, Koty – Bożena Dragun, Kot – Roma Drozdówna, Kot – Urszula Pietrzak, Kot – Maria Wąsiel, Stary kocur – Bartosz Siwek.

Premiera: 16 października 2010.

Marcin Wroński, *Pasterka i kominiarczyk*

Reżyseria: Daniel Arbaczewski, scenografia: Anna Chadaj, muzyka: Rafał Rozmus, teksty piosenek: Marcin Wroński, przygotowanie wokalne: Rafał Rozmus, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Pasterka – Mirella Rogoza-Biel, Kominiarczyk – Konrad Biel, Chińska Waza, Królowa Kart – Ilona Zgiet, Stary Chińczyk, Król Kart – Piotr Gajos, Nadipodgłównodowodzącygenerałsierzant – Jacek Dragun, As – Daniel Arbaczewski.

Premiera: 27 listopada 2010.

Samuel Beckett, *Końcówka*

Przekład: Antoni Libera, reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia i kostiumy: Maciej Chojnacki, opracowanie dźwięku: Tomasz Nowakowski, asystent reżysera: Zeki Tüzün.

Obsada: Hamm – Bartosz Siwek, Clov – Piotr Gajos, Nagg – Bogusław Byrski, Nell – Mirella Rogoza-Biel.

Premiera: 12 marca 2011.

Jan Wilkowski, *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia*

Reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Marcin Partyka, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta-Jankowska, choreografia: Miroslava Valentiková, asystent reżysera: Roma Drozdówna, asystent scenografa: Maria Piskorz, asystent choreografa: Urszula Pietrzak.

Obsada: Miś Tymoteusz – Mateusz Kaliński, Tata Tymoteusza – Jacek Dragun, Lisica – Wioletta Tomica, Kukułka – Bożena Dragun, Kura – Maria Wąsiel, Sikorka – Roma Drozdówna, Sikor – Bartosz Siwek, Dudek – Piotr Gajos, Drozd – Konrad Biel, Drozdowa – Mirella Rogoza-Biel, Wróble – Dominika Mrozowska, Wróbel – Urszula Pietrzak, Wróbel – Ilona Zgiet, Wróbel – Daniel Arbaczewski, Wróbel – Bogusław Byrski.

Premiera: 7 maja 2011.

Hans Christian Andersen, *Kalosze szczęścia*

Przekład: Marcei Tarnowski, adaptacja i reżyseria: Ewa Piotrowska, scenografia: Giedrė Brazytė, muzyka: Wojciech Błażejczyk, ruch sceniczny: Marta Bury, asystent reżysera: Daniel Arbaczewski.

Obsada: Andersen – Daniel Arbaczewski, Dozorca – Bogusław Byrski, Doktor – Piotr Gajos, Radca – Jacek Dragun, Pisarz kancelarzysty – Konrad Biel, Student – Bartosz Siwek.

Premiera: 2 lipca 2011.

Sezon 2011/2012

Hans Christian Andersen, *Mała Syrenka*

Adaptacja: Krystian Duc, reżyseria: Ilona Zgiet, scenografia: Jerzy Rudzki, muzyka: Gabriel Menet, asystent reżysera: Wioletta Tomica.

Obsada: Mała Syrenka – Dominika Mrozowska, Żółwik – Bogusław Byrski, Konik Morski – Konrad Biel, oraz – Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Urszula Pietrzak,

Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Ilona Zgiet, Daniel Arbaczewski, Jacek Dragun, Piotr Gajos, Mateusz Kaliński, Bartosz Siwek.

Premiera: 19 listopada 2011.

Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*

Reżyseria i choreografia: Katarzyna Aleksander-Kmieć, scenografia: Anna Chadaj, muzyka: René Aubry, projekcje video: Ewa Łuczak, asystent reżysera: Urszula Pietrzak.

Obsada: Gerda – Ewelina Drzał, Kaj – Przemysław Basa, Królowa Śniegu (projekcje) – Katarzyna Aleksander-Kmieć, Ogrodniczka – Bożena Dragun, Księżniczka – Urszula Pietrzak, Książę – Mateusz Kaliński, Rozbójniczka – Dominika Mrozowska, Laponka – Ilona Zgiet, oraz – Roma Drozdówna, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski, Konrad Biel, Jacek Dragun, Piotr Gajos, Bartosz Siwek.

Premiera: 3 grudnia 2011.

Czesław Sieńko, *Śpiąca królowna*

Reżyseria: Czesław Sieńko, scenografia: Maria Balcerek, muzyka: Mirosław Gordon, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Królowna – Gabriela Jaskuła, Wróżka Rodia – Bożena Dragun, Wróżka Kalifa – Roma Drozdówna, Wróżka Pawia – Wioletta Tomica, Wróżka Proksyda – Maria Wąsiel, Wróżka Zenta – Ilona Zgiet, Starowinka, Ochmistrzyńni – Urszula Pietrzak, Książę – Bartosz Siwek, Król – Bogusław Byrski, Kamerdyner Jan – Piotr Gajos, „Trochę-Błazen-Trochę-Poeta” – Mateusz Kaliński.

Premiera: 24 marca 2012.

Zbigniew Lisowski, *Wilk u bram*

Reżyseria: Zbigniew Lisowski, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek, teksty piosenek: Adam Mickiewicz, Wojciech Szlachowski, przygotowanie wokalne: Gabriel Menet.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Urszula Pietrzak, Wioletta Tomica, Ilona Zgiet, Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski, Mateusz Kaliński, Bartosz Siwek.

Premiera: 9 czerwca 2012.

Sezon 2012/2013

Jan Wilkowski, *Tymoteusz i Psiuńcio*

Reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Marcin Partyka, choreografia: Urszula Pietrzak, asystent reżysera: Roma Drozdówna.

Obsada: Miś Tymoteusz – Mateusz Kaliński, Tata Miś – Jacek Dragun, Lisica – Wioletta Tomica, Kura – Maria Wąsiel, oraz – Urszula Pietrzak, Roma Drozdówna, Mirella Rogoza-Biel, Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski.

Premiera: 15 września 2012.

Jakub i Wilhelm Grimm, *Czerwony Kapturek*

Scenariusz i reżyseria: Jerzy Jan Połoński, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Michał Kowalczyk.

Obsada: Czerwony Kapturek – Gabriela Jaskuła, oraz – Bożena Dragun, Ilona Zgiet, Konrad Biel, Piotr Gajos, Bartosz Siwek.

Premiera: 1 grudnia 2012.

Hans Christian Andersen, *Latający kufer*

Scenariusz, reżyseria i opracowanie muzyczne: Arkadiusz Klucznik, scenografia i kostiumy: Maciej Chojnacki, choreografia: Wojciech Kaproń, Urszula Pietrzak, projekcje: Dawid Kozłowski, konsultacja: Cirit Şebnem, asystent reżysera: Roma Drozdówna, asystent scenografa: Maria Piskorz.

Obsada: Hans Andersen – Bartosz Siwek, Księżniczka Esmá – Urszula Pietrzak, Sułtan Abdullah, ojciec Esmy – Piotr Gajos, Kadyna Zeyneb, matka Esmy – Roma Drozdówna, Łabędź – Mirella Rogoza-Biel, oraz – Wojciech Kaproń, Łabędź – Dawid

Bartoszek, Ludzie z Odense i ludzie z Istambułu – Bożena Dragun, Ilona Zgiet, Gabriela Jaskuła, Maria Wąsiel, Wioletta Tomica, Jacek Dragun, Daniel Arbaczewski, Mateusz Kaliński, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Ryszard Drozd, Marcin Drozd, Dariusz Manel.

Premiera: 27 kwietnia 2013.

Jan Wilkowski, *Tymoteusz i łobuziaki, czyli wakacyjna przygoda Tymcia*

Reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Marcin Partyka, choreografia: Urszula Pietrzak, asystent reżysera: Joanna Gerigk.

Obsada: Miś Tymoteusz – Mateusz Kaliński, Tata Miś – Jacek Dragun, Łobuziak I – Daniel Arbaczewski, Łobuziak II – Bogusław Byrski, Łobuziak III – Konrad Biel, Psiuńcio – Urszula Pietrzak, Psiuńcio – Roma Drozdówna.

Premiera: 22 czerwca 2013.

Sezon 2013/2014

Hans Christian Andersen, *Calineczka*

Adaptacja: Magda Żarnecka, reżyseria: Przemysław Jaszczak, scenografia: Adam Królikowski, lalki: Magda Bielecka, muzyka: Paweł Skorupka, ruch sceniczny: Piotr Soroka.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Urszula Pietrzak, Roma Drozdówna, Ilona Zgiet, Mirella Rogoza-Biel, Daniel Arbaczewski, Bartosz Siwek, Kacper Kubiec.

Premiera: 5 października 2013.

Hanna Januszewska, *Pyza na polskich drózkach*

Reżyseria: Daniel Arbaczewski, scenografia: Dariusz Panas, opracowanie muzyczne i przygotowanie wokalne: Bożena Chrobak, ruch sceniczny: Urszula Pietrzak.

Obsada: Urszula Pietrzak, Wioletta Tomica, Daniel Arbaczewski, Bogusław Byrski.

Premiera: 23 listopada 2013.

Maria Kann, *Baśń o zaklętym kaczorze*

Reżyseria: Konrad Szachnowski, asystent reżysera: Bogusław Byrski, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Jacek Wierzchowski.

Obsada: Matka Słonka – Bożena Dragun, Matka Księżycyca – Wioletta Tomica, Matka Wichru – Roma Drozdówna, Złotnik zaklęty w kaczora – Mateusz Kaliński, Księżyc – Bogusław Byrski, Wicher – Kacper Kubiec, Słonko – Jacek Dragun, Czarownica – Mirella Rogoza-Biel, Weronka – Gabriela Jaskuła, Jagna – Maria Wąsiel, Kasia – Bożena Dragun, Ojciec – Konrad Biel.

Premiera: 1 marca 2014.

Bolesław Leśmian, *Cudowna lampa Aladyna*

Scenariusz, reżyseria i animacje: Ilona Zgiet, scenografia: Jerzy Rudzki, muzyka: Mariusz Bogdanowicz, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski.

Obsada: Aladyn – Konrad Biel, Matka Maruda – Mirella Rogoza-Biel, Księżniczka Jasmina – Gabriela Jaskuła, Sułtan – Daniel Arbaczewski, Czarnoksiężnik Babadur – Bartosz Siwek, Papuga – Maria Wąsiel, Małpka Abu – Mateusz Kaliński.

Premiera: 31 maja 2014.

Sezon 2014/2015

Katarzyna Kawalec, *Bucik Kopciuszka*

Reżyseria: Katarzyna Kawalec, scenografia: Areta Puchalska, muzyka: Radosław Bolewski, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Ilona Zgiet, Bartosz Siwek.

Premiera: 13 września 2014.

Gro Dahle, *Zły pan*

Scenariusz i reżyseria: Simone Thiis, scenografia: Caroline Berg, muzyka: Andreas Mjos, asystent reżysera: Daniel Arbaczewski.

Obsada: Mama – Mirella Rogoza-Biel, Tato – Konrad Biel, Boj – Kacper Kubiec, Sąsiadka – Wioletta Tomica, Król – Daniel Arbaczewski, Pies – Mateusz Kaliński.

Premiera: 20 września 2014.

Tove Jansson, *Muminki*

Scenariusz i reżyseria: Jerzy Jan Połowski, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Michał Kowalczyk, choreografia: Urszula Pietrzak, projekcje video: Bogusław Byrski.

Obsada: Muminek – Kacper Kubiec, Mama Muminka – Wioletta Tomica, Tata Muminka – Konrad Biel, Panna Migotka – Ilona Zgiet, Mała Mi – Gabriela Jaskuła, Włóczykij – Daniel Arbaczewski, Paszcak – Bartosz Siwek, Ryjek – Mateusz Kaliński, Buka – Maria Wąsiel, Topik/Mrówkolew/Piżmowiec – Bogusław Byrski, Topcia – Mirella Rogoza-Biel.

Premiera: 13 grudnia 2014.

Ludwik Jerzy Kern, *Proszę słońca*

Adaptacja i reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Piotr Nazaruk, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta-Jankowska, choreografia: Urszula Pietrzak, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Słoń Dominik – Mateusz Kaliński, Pinio – Kacper Kubiec, Mama – Roma Drozdówna, Tata – Bartosz Siwek, Lady Grejtest – Maria Wąsiel, Sekretarka – Gabriela Jaskuła, Sekretarka – Urszula Pietrzak, Mrówka Fumcia – Bożena Dragun, Strażak, Wesoly – Konrad Biel, Dyrektor ZOO, Smutny – Jacek Dragun, Sąsiedzi, Obywatele miasta – wszyscy, Mirella Rogoza-Biel, Ilona Zgiet.

Premiera: 14 marca 2015.

Dariusz Czajkowski, *Czarodziejski flet Mozarta*

Reżyseria: Agnieszka Kłodnicka, scenografia: Andrea Költringer, muzyka: Rafał Rozmus, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski, przygotowanie wokalne: Marcelina Paniuta-Jankowska, asystent reżysera: Gabriela Jaskuła.

Obsada: Bäsle/Aktorka/Niewolnik – Bożena Dragun, Konstancja/Pamina – Gabriela Jaskuła, Aloisia/Aktorka/Niewolnik/Papagena – Mirella Rogoza-Biel, Srebrzysta/Królowa Nocy – Ilona Zgiet, Leopold Mozart/Złocisty/Sarastro – Konrad Biel, Emanuel Schikaneder/Papageno – Bogusław Byrski, Don Cacarello/Monostatos – Jacek Dragun, Wolfgang Amadeusz Mozart/Tamino – Kacper Kubiec, Johann/Aktor/Kapłan – Bartosz Siwek.

Premiera: 23 maja 2015.

Sezon 2015/2016

Lewis Carroll, *Alicja w krainie czarów*

Pomysł, reżyseria i choreografia: Jack Timmermans, scenografia: Pink Steenvoorden, kostiumy: Wiktoria Czakon, muzyka: Paul van Kemenade, reżyseria światła: Marek Ciunel, asystent reżysera: Wiktoria Czakon, Urszula Pietrzak.

Obsada: Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Gabriela Jaskuła, Urszula Pietrzak, Mirella Rogoza-Biel, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Ilona Zgiet, Daniel Arbaczewski, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Jacek Dragun, Mateusz Kaliński, Kacper Kubiec, Bartosz Siwek.

Premiera: 5 września 2015.

Pod kolor

Scenariusz, reżyseria i koncepcja scenograficzna: Wioletta Tomica, Daniel Arbaczewski, opieka scenograficzna: Iwona Majczak.

Obsada: Wioletta Tomica, Urszula Pietrzak, Daniel Arbaczewski.

Premiera: 12 września 2015.

Stanisław Wyspiański, *Wesele*

Reżyseria: Jakub Roszkowski, scenografia: Maciej Chojancki, muzyka: Michał Siwak.

Obsada: Bożena Dragun, Roma Drozdówna, Gabriela Jaskuła, Urszula Pietrzak, Mirella Rogoza-Biel, Wioletta Tomica, Maria Wąsiel, Ilona Zgiet, Daniel Arbaczewski, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Jacek Dragun, Mateusz Kaliński, Kacper Kubiec, Bartosz Siwek.

Premiera: 19 grudnia 2015.

Gro Dahle, *Grzeczna*

Adaptacja, reżyseria i scenografia: Aleksandra Konarska, muzyka: Rafał Rozmus, muzyka na żywo: Aleksandra Mikołajczyk.

Obsada: Grzeczna – Roma Drozdówna, Tata – Jacek Dragun, Kot – Kacper Kubiec, Pan Gość – Bartosz Siwek, Mama – Bożena Dragun.

Premiera: 23 stycznia 2016.

Jan Brzechwa, *Pchła Szachrajka*

Reżyseria: Marek Ciunel, scenografia: Sebastian Łukaszuk, muzyka: Piotr Klimek, choreografia: Urszula Pietrzak, efekty specjalne: Jerzy Jakub Buczyński, reżyseria światła: Radosław Kamiński.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Urszula Pietrzak, Wioletta Tomica, Mirella Rogoza-Biel, Daniel Arbaczewski, Konrad Biel, Bogusław Byrski.

Premiera: 12 marca 2016.

Grażyna Lutosławska, *Anioł za lodówką*

Reżyseria: Daniel Arbaczewski, scenografia: Amir Genislaw, muzyka: Rafał Rozmus, wizualizacje: Bogusław Byrski.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Anna Dudziak, Wioletta Tomica, Ilona Zgiet, Konrad Biel, Bogusław Byrski, Mateusz Kaliński, Piotr Bublewicz, Kacper Kubiec, Bartosz Siwek.

Premiera: 11 czerwca 2016.

Sezon 2016/2017⁶⁰³

Gro Dahle, *Mama, tata, wojna i ja*

Scenariusz: Simone Thiis, Tiril Pharo, reżyseria: Simone Thiis, scenografia: Mari Hesjedal, muzyka: Andreas Lyngstad, choreografia: Sigrid Edvardson, asystent reżysera: Ilona Zgiet.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Wioletta Tomica, Ilona Zgiet, Konrad Biel, Bartosz Siwek.

Premiera: 24 września 2016.

Hugh Lifting, *Zwierzęta doktora Dolittle*

Scenariusz i reżyseria: Jerzy Jan Połowski, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Marcin Partyka, przygotowanie wokalne: Michał Kowalczyk, choreografia: Jarosław Staniek, asystent reżysera: Gabriela Jaskuła, asystent choreografa: Ewelina Drzał.

Obsada: Doktor Jan Dolittle – Konrad Biel, Papuga Polinezja/Pirat – Katarzyna Borek, Prosiątko Geb Geb – Wioletta Tomica, Kaczka Dab Dab – Mirella Rogoza-Biel, Małpka Czi Czi/Pirat – Gabriela Jaskuła, Krokodyl/Pirat – Bogusław Byrski, Sowa Tu Tu – Bożena Dragun, Pies Jip – Piotr Bublewicz, Dwugłowiec/Jaskółka/Małpa/Tubylec – Daniel Arbaczewski, Sara/Małpa – Roma Drozdówna, Handlarz Henry/Pirat – Jacek Dragun, Król Jolliginek/Pirat – Bartosz Siwek, Książę Bumpo/Tubylec/Małpa – Kacper Kubiec, Małpa – Maria Wąsiel, Kataryniarz/Tubylec – Adam Organista.

Premiera: 8 stycznia 2017.

⁶⁰³ Sezon przejściowy w dziejach Teatru im. H.Ch. Andersena. Dyrektor naczelny i artystyczny: Arkadiusz Klucznik, p.o. dyrektora: Karolina Rozwód, dyrektor Teatru Starego w Lublinie.

Zbigniew Dmitroca, *Koziołek Kręciołek*

Scenariusz i reżyseria: Bogusław Byrski, scenografia: Maciej Szymanowicz, muzyka: Tadeusz Kulas, wizualizacje: Bogna Warszawa.

Obsada: Gabriela Jaskuła, Mirella Rogoza-Biel, Natalia Sacharczuk, Wioletta Tomica, Ilona Zgiet, Konrad Biel, Bogusław Byrski.

Premiera: 27 maja 2017.

Bibliografia

1. *10 lat Teatru Lalki i Aktora w Lublinie 1954-1964*, program zredagowany przez K. Lutomskiego, Lublin 1965.
2. *35 lat Państwowego Teatru Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie*, wybór tekstów A. Bocian, Lublin 1989.
3. *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie / 60 years of Hans Christian Andersen Theater in Lublin*, red. A. Klucznik, B. Byrski, D. Arbaczewski, Lublin [2014].
4. Adamczyk M., *O książkach dla dzieci i dorosłych*, „Akcent” 1984, nr 4.
5. Akimjak A., *Bajka w wychowaniu i terapii*, [w:] *Baśń w terapii i wychowaniu*, red. Sz. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2012.
6. Anioł J., „Gorsza” i „lepsza” popkultura. „O kłopotliwych” obszarach kultury popularnej w perspektywie pedagogiki krytycznej, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, Kraków 2016.
7. *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, koncepcja i red. M. Waszkiel, przy współpr. A. Kaszuby, Warszawa 2014.
8. Baluch A., *Co warto wiedzieć o literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, pod red. U. Chęcińskiej, Szczecin 2016.
9. Bechczyc-Rudnicka M., *Dla małych i wielkich dzieci*, „Kamena” 1970, nr 2.
10. Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, Warszawa 1996.
11. Bielacki M., *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994.
12. Brzozowska Z., *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.

13. Cackowska M., *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce*. Cz. 1, „Ryms” 2009, nr 5.
14. Chęcińska U., *Baśń jest gatunkiem pedagogicznym*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, Szczecin 2016.
15. Cichoń-Piasecka M., *Baśń w kulturze, terapii i wychowaniu*, [w:] *Baśń w terapii i wychowaniu*, red. Sz. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2012.
16. Cymerman J., *Bezpieczne niebezpieczeństwo*, „Gazeta Repertuarowa” 2013, nr 2 (9).
17. Cymerman J., *Obecność symboliczna. Juliusz Osterwa i Reduta w Lublinie*, [w:] *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, pod red. D. Kosińskiego i W. Świątkowskiej, Warszawa 2019.
18. Cymerman J., Gac D., Kondrasiuk G., *Scena Lublin*, Lublin 2017.
19. Cymerman J., *Wielkie dni małego teatru*, [w:] *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie / 60 years of Hans Christian Andersen Theater in Lublin*, red. A. Klucznik, B. Byrski, D. Arbaczewski, Lublin [2014].
20. Czaplejewicz E., *Pragmatyka, dialog, historia*, Warszawa 1990.
21. Czyńska A., *Dawno, dawno temu – baśń tradycyjna w życiu współczesnego dziecka*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, Szczecin 2016.
22. Czyż A., Samołyk J., Żarinow B., *Od „Złotej kuli” do „Pyzy”. Krótka historia lubelskich „lalek”*, [w:] *60 lat Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie / 60 years of Hans Christian Andersen Theater in Lublin*, red. A. Klucznik, B. Byrski, D. Arbaczewski, Lublin [2014].
23. Dahle G., *Grzeczna*, ilustracje S. Nyhus, przeł. H. Garczyńska, Gdańsk 2010.
24. Dahle G., *Wojna*, ilustracje K. Dahle Nyhus, przeł. P. Urbanik, Gdańsk 2015.
25. Dahle G., *Zły pan*. ilustracje S. Nyhus, przeł. P. Urbanik, Gdańsk 2013.

26. Dalla Rosa A., *Teatr dla „najmłodszych”*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej i G. Leszczyńskiego, Poznań 2007.
27. Dobrowolski P., *Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim*, [w:] *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Warszawa 2015.
28. Domańska W., *Dramaturgia inna*, „Teatr Lalek” 1979, nr 4.
29. Dymel-Trzebiatowska H., *Czy Skandynawowie łamią tabu? Najnowsza skandynawska literatura dla dzieci w Polsce*, [w:] *Jestem – więc czytam. Między pragmatyzmem a wolnością*, red. G. Tomaszewska, H. Dymel-Trzebiatowska, Gdańsk 2012.
30. Frabetti R., *Żłobek i teatr*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej i G. Leszczyńskiego, Poznań 2007.
31. Gawarecki H., *Gmach teatru przy ulicy Narutowicza*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia za dziejów lubelskiego teatru*, pod red. Al. L. Gzelli, Lublin 1985.
32. Gawroński L., *Początki sceny lubelskiej w XVIII wieku*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia za dziejów lubelskiego teatru*, pod red. Al. L. Gzelli, Lublin 1985.
33. „Gazeta Repertuarowa”, wydawnictwo ciągłe Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie.
34. Gromysz J., *Niebezpieczne książki. Rozważania o kategorii opresji w literaturze dla najmłodszych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2013, nr 3.
35. Hejno S., *Przygody rezolutnej, niesfornej kluseczki*, „Kurier Lubelski”, 22.11.2013.
36. Hejno S., *Teatr wielkich dziecięcych emocji. Huczne urodziny pana Andersena*, „Kurier Lubelski”, 28.03.2014.
37. Jakubowski W., *Wstęp*, [w:] *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, pod red. W. Jakubowskiego, Kraków 2016.

38. Jankowski G., *Teatr alternatywny po roku 1989. Szkic do portretu*, [w:] *Kultura w procesie zmiany*, pod red. A. Jawłowskiej, G. Woronieckiej, Olsztyn 2003.
39. Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa 1984.
40. Józefczuk G., *Premiera „Dzikich łabędzi” w Teatrze Andersena*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008.
41. Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku do „belle epoque”*, t. 2: *Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014.
42. Jurkowski H., *Lalka – fenomen kultury*, [w:] *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu 1945-2005*, pod red. M. Wiśniewskiej, Toruń 2005.
43. Jurkowski H., *Metamorfozy teatru lalek*, „Kwartalnik Teatralny” 2002.
44. Jurkowski H., *Problemy badawcze sztuk widowiskowych dla dzieci*, [w:] *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – Recepcja – Oddziaływanie*, praca zbiorowa pod red. M. Tyszkowej, Warszawa-Poznań 1979.
45. Karasińska M., *Czy teatr (do)goni dramat?*, „Teatr Lalek” 2012, nr 4.
46. Karasińska M., *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. Marty Karasińskiej i Grzegorza Leszczyńskiego, Poznań 2007.
47. Karasińska M., [wstęp w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t.2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej i G. Leszczyńskiego, Poznań 2007.
48. Kawalla H., Kawalla Sz., *Hanna Januszewska „Pyza na polskich drózkach” – słowa, obrazy, dźwięki*, [w:] *Baśń w terapii i wychowaniu*, red. Sz. Kawalla, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, Warszawa 2012.
49. Klucznik A., *Gwałt na Andersenie! – czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi baśni Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. M. Wróblewski, Toruń 2017.
50. Klucznik A., *Latający kufer*, adaptacja na podstawie baśni Andersena (na podstawie tłumaczenia B. Sochańskiej), Archiwum Teatru im. H. Ch. Andersena w Lublinie, 2013.

51. Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1901.
52. Konsek M., *Postaci fantastyczne w nowoczesnej baśni dla dzieci*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, red. K. Tałuc, t. 5, Katowice 2017.
53. Kotarbiński J., *Jubileusz „Wesela”*, [w:] tenże, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926.
54. Kowalczyk K., *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865-2015)*, Wrocław 2021.
55. Krawczak E., *Wstęp, czyli kulturalne oblicze Lublina alternatywnego i nie tylko*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. E. Krawczak, Lublin 2005.
56. Kruk S., *Życie teatralne w Lublinie (1782-1918)*, Lublin 1982.
57. Krzyżanowski J., *Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci...*, [w:] *Baśń i dziecko*, pod red. H. Skrobiszewskiej, Warszawa 1978.
58. Lach M., *Bóg na scenie. Prezentacje. Chrześcijański teatr amatorski w Polsce na przełomie XX i XIX wieku*, Lublin 2020.
59. Lach M., *Lubelscy kontynuatorzy alternatywy teatralnej lat siedemdziesiątych*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011.
60. Lewański J., *Przeróżne figury świata przed oczy stawiano. Przypomnienia o teatrach w Lublinie z odległych wieków*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia za dziejów lubelskiego teatru*, pod red. Al. L. Gzelli, Lublin 1985.
61. Makowiecki A.Z., *Misterium zlaicyzowane*, „Teatr Lalek” 1984, nr 5.
62. Maleszyńska J., *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013.
63. Marianowicz A., współpraca J. Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979.
64. Mat. Jat., *Korespondencja z Lublina*, „Gazeta Warszawska” 1822, nr 201.
65. Matejczuk J., *Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej – szanse i niebezpieczeństwa*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni*

- kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej i G. Leszczyńskiego, Poznań 2007.
66. Mikołajczyk J., *Czy można nie płakać na „Matyldzie”?*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej, M. Wróblewskiego, Toruń 2016.
67. Molik A., *Królestwo dzieci*, „Kurier Lubelski” 2007, nr 207.
68. Morawska-Rubczak A., *Teatr lalek jako teatr dla najnajmłodszych*, [w:] *Teatr lalek i dziecko*, red. E. Rzewuska, G. Słupczyńska, Lublin 2011.
69. Mościcki T., *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego*, [w:] *Jan Wilkowski w stulecie urodzin 1921-2021*, Warszawa 2021.
70. Nadolna-Tłuczyknot M., *Tabu w literaturze dla młodego czytelnika*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 5, pod red. K. Tałuc, Katowice 2017.
71. *Nieoczywiste związki tańca z nauką i sztuką – skrypt rozmównic w Polskim Teatrze Tańca*, oprac. A. Kaczorowska, Poznań 2020.
72. Olszewska B., *Teatr z baśni. Bajki ludowe i literackie inscenizowane na użytek teatru szkolnego*, [w:] *Skoro i tak gram... Edukacja kulturowa poprzez teatr*, red. G. Tomaszewska, D. Szczukowski, Gdańsk 2009.
73. Osuchowska I., *Wykorzystanie bajek i baśni w psychoterapii dzieci i młodzieży*, [w:] *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
74. *Piętnaście lat Teatru Lalki i Aktora w Lublinie 1954-1969*, red. J. Galewicz, Lublin 1970.
75. Podstawka A., *Trudne tematy na dziecięcej scenie. „Zły pan” w reżyserii Simone Thiss w lubelskim Teatrze im. H. Ch. Andersena*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Rzeszów 2016.
76. Pudło G., *Dyrekcja Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, Lublin 2016, Archiwum Uniwersyteckie KUL.
77. Rogacki H.I., *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni*, Lublin 1994.
78. Rogacki H.I., *Trzy legendy Jana Wilkowskiego*, [w:] *Jan Wilkowski w stulecie urodzin 1921-2021*, Warszawa 2021.

79. Roll-Hansen D., *O przekraczaniu granic. Norweskie książki dla dzieci na świecie*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Poznań 2012.
80. Rybak W., *Egzotyczna podróż (Latający kufer)*, „Teatralia” 2013, nr 265.
81. Sehested C., *Tabu w książkach z obrazkami*, [w:] *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Poznań 2012.
82. Serafinowska-Słomkowa E., *Czego szuka młodzież*, [w:] *Baśń i dziecko*, pod red. H. Skrobiszewskiej, Warszawa 1978.
83. Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.
84. Słupczyńska G., *Teatr lalek i dziecko*, Lublin 2011.
85. Sordyl A., *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym*, [w:] *Postscriptum polonistyczne*, pod red. R. Cudak i J. Tambor, Katowice 2011.
86. Stanowska J., *Teatr lalek jako miejsce osvajania dziecka ze sztuką*, [w:] *Teatr lalek i dziecko*, pod red. E. Rzewuskiej, G. Słupczyńskiej, Lublin 2011.
87. Stelmach B., *Teatr w budowie – dziennik podróży*, Lublin 2016.
88. Stoch E., *Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1949-1956). Źródła – nieznanne fakty – repertuar – recepcja krytyczna*, Lublin 2019.
89. Stoch E., *Teatr młodego widza i jego repertuar (na przykładzie lubelskich propozycji teatralnych)*, [w:] *Skoro i tak gram... Edukacja kulturowa poprzez teatr*, red. G. Tomaszewska, D. Szczukowski, Gdańsk 2009
90. Sulisz W., *Teatr Stary w Lublinie 1822-2012*, Lublin 2012.
91. Suszczyński K., *Utwory dramatyczne w teatrze lalek. Repertuar z myślą o młodzieżowym odbiorcy*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej i M. Wróblewskiego, Toruń 2016.
92. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, praca zespołowa pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.
93. Styan J.L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przedmowa J. Błoński, przekład i oprac. i uzupełnienia M. Sugiera, Wrocław 1995.

94. Świata S.W., *Wokół modeli kobiecości w „baśniowej” twórczości Hansa Christiana Andersena. Interpretacje*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, Szczecin 2016.
95. Świontek S., *Dialog, dramat, metateatr*, Warszawa 1999.
96. Szczepańska M., *Edukacja teatralna a rozwój kompetencji społecznych dziecka w wieku wczesnoszkolnym*, Słupsk 1999.
97. Szewczyk-Kowalewska I., *Magia literatury i teatru – zapomniane pojęcie w terapii i wspieraniu dziecka*, Sosnowiec 2017.
98. *Teatr im. H. Ch. Andersena. Jubileusz 55 lat*, oprac. A. Klucznik, M. Polak-Luścińska, M. Pyś i J. Wojciechowska, [Lublin 2009].
99. „*Teatr lalek to teatr, w którym da się zrobić wszystko...*”. Z Tomaszem Jaworskim, dyrektorem Teatru im. Andersena w Lublinie, rozmawia Teresa Ogrodzińska, „Teatr Lalek” 1983, nr 4.
100. *Teatr im. H. Ch. Andersena. Scenografie 1954-2004*, red. W. Fełenczak i M. Wichmanowski, Lublin 2005.
101. *Teatr bez barier – rozmowa Karola Suszczyńskiego z Ewą Piotrowską*, [w:] *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, koncepcja i red. M. Waszkiel, przy współpr. A. Kaszuby, Warszawa 2014.
102. Trzewikowska-Kniec P., *Formy i funkcje współczesnego teatru tańca tworzonego dla dzieci i przez dzieci*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, pod red. M. Karasińskiej i G. Leszczyńskiego, Poznań 2007.
103. Tyszkowa M., *Baśń i jej recepcja przez dzieci*, [w:] *Baśń i dziecko*, pod red. H. Skrobiszewskiej, Warszawa 1978.
104. *W stronę spotkania kultur. Od Teatru Dramatycznego do Centrum Spotkania Kultur* [katalog wystawy poświęconej historii budowy], Lublin 2022.
105. Waszkiel H., *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013.
106. Waszkiel H., *Lalkarz-perfomer*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próba definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal i W. Świątkowska, Kraków 2013.

107. Waszkiel H., *Pisanie teatru lalek*, [w:] *Jan Wilkowski, Spowiedź w drewnie, Dramaty*, pod red. A. Grabowskiego, J. Kopcińskiego, Warszawa 2020.
108. Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012.
109. Waszkiel M., *My wszyscy z Baja?*, [w:] *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, pod red. M. Waszkiela, Warszawa 2014.
110. Waszkiel M., *Teatr nasz, czyli jaki?*, [w:] *60 lat Teatru "Baj Pomorski" 1945-2005*, pod red. M. Wiśniewskiej, Toruń 2005.
111. Wieczorkiewicz A., „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” *Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład*, Lublin 2018.
112. Wiśniewska M., *Andersen na teatralnym afiszu*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. V. Wróblewskiej, H. Ratusznej, M. Wiśniewskiej, Toruń 2017.
113. Wiśniewska M., *Być i uczestniczyć. O potrzebie komplementarności różnych praktyk nadawczo-odbiorczych w teatrze dla dzieci*, [w:] *Sztuka jako spotkanie*, red. G. Leszczyński, J. Żygowska, Poznań 2018.
114. Wiśniewska M., *Doświadczenie teatru – inspirujące działania artystyczno-edukacyjne na polskich scenach i pedagogika teatru*, [w:] *Kompetencje do prowadzenia edukacji kulturalnej*, pod red. K. Olbrycht, B. Głydy, A. Matusiak, Wrocław 2014.
115. Wiśniewska M., *Performatywność lalek teatralnych*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszka, Toruń 2015.
116. Wiśniewska M., „...zrozumiesz, jak dorośniesz...”. *Tematy „nie dla dzieci” w teatrze dla dzieci*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej i M. Wróblewskiego, Toruń 2016.
117. Wiśniewska M., „Zrozumiesz, jak dorośniesz”, „Teatr” 2016, nr 3.
118. Wiśniewska M., Wróblewski M., *Teatr dla małego i młodego widza. Zarys problematyki*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej i M. Wróblewskiego, Toruń 2016.

119. Wojciechowska M., *Motyw lewitacji przedmiotów w baśniach Bliskiego Wschodu*, [w:] *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji*, pod red. U. Chęcińskiej Szczecin 2016.
120. Wortman S., *Wypowiedzi*, [w:] *Baśń i dziecko*, pod red. H. Skrobiszewskiej, Warszawa 1978.
121. Woźniakowski S., *Antologia bajki polskiej*, Wrocław 1982.
122. Wróblewska V., *Dramat dla dzieci folklorem podszyty*, [w:] *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Wiśniewskiej, M. Wróblewskiego, Toruń 2016.
123. Wyzińska K., *Grzeczna, czyli jaka? Spektakl z cyklu „Trudne sprawy” Teatru imienia Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, „Język – Szkoła – Religia” 2022, t. 17.
124. Wyzińska K., *Towarzyski szlif baśni „Jaś i Małgosia” na podstawie scenicznej realizacji Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie*, [w:] *Baśnie i bajki jako przedmiot interdyscyplinarnych badań naukowych*, pod red. M. Iwaniuk, E. Chodźko, Lublin 2021.
125. Zabawa K., *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*, Kraków 2017.
126. *Zrozumieć taniec: antropologia, media i dydaktyka*, pod red. A. Jelewskiej, Kraków 2012.
127. *Żadnej „złej mamy”, czy „złego taty”*, wywiad A. Klucznika z G. Dahle, archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena.
128. Żygowska J., *Wilkowski i my?* „Dialog” 2020, nr 11.

Źródła internetowe

1. „*Bucik Kopciuszka*”. *Premiera w Teatrze Andersena*, <https://lublin.naszemiasto.pl/bucik-kopciuszka-premiera-w-teatrze-andersena/ar/c13-2700016>

2. Bujanowicz M., *Inscenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego w powojennym teatrze polskim*, 2004, <https://culture.pl/pl/artykul/inscenizacje-dramatow-stanislawa-wyspianskiego-w-powojennym-teatrze-polskim>
3. *Być albo nie być... dorosłym*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/40143/byc-albo-nie-byc-doroslym>
4. Cackowska M., *Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci*, „Opuscula Sociologica” 2013, nr 3, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-7a866876-7ac1-42cc-817f-35353cd159ce/c/Cackowska.pdf>
5. Cecelska M., *Ach to polskie wesele*, „Dziennik Teatralny”, 26.12.2017, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/ach-to-polskie-wesele.html>
6. Cymerman J., *Pyza po lubelsku*, „Teatr Lalek” 2014, nr 2, <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2020/05/pyza-po-lubelsku-jarosaw-cymerman.html>
7. Czarnota J., *Teatr najnajowy*, „Teatr Lalek” 2014, nr 3-4, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/193892/teatr-najnajowy>
8. Dras T., *Jeden przeciw wszystkim*, „Polska Kurier Lubelski” 2009, nr 79, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206648/jeden-przeciw-wszystkim#>
9. Dras T., *Ostatni Piotruś Pan*, „Polska Kurier Lubelski” 2009, nr 67, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/69420/lublin-piotrus-pan-schodzi-z-afisza-teatru-im-andersena>
10. Dras T., *Piękna i cudna wojna pod wodzą Daniela*, „Polska Kurier Lubelski”, 07.04.2009, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/70650/piekna-i-cudna-wojna-pod-wodza-daniela>
11. Dwulit A., *Recenzja w przewodzie habilitacyjnym Arkadiusza Kluczniaka*, <http://www.ast.krakow.pl/download/file/2186/e1f0805b04.pdf>
12. *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/>
13. Franczak P., *„Końcówka” Becketta w Andersenie: Niekończąca się opowieść*, „Polska Kurier Lubelski”, 2011, nr 58, <https://e-teatr.pl/lublin-koncowka-becketta-w-andersenie-a110842>
14. Gnot M., *Od Bestii do Pszczółki Mai*, „Polska Kurier Lubelski”, 13.09.2008, <https://e-teatr.pl/lublin-sezon-u-andersena-z-pszczolka-maja-a58292>
15. Góra-Stępień A., Kondrasiuk G., *Scena Plastyczna KUL*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/scena-plastyczna-kul/>

16. Grzelak-Michałowska A., *W Teatrze Powszechnym w Łodzi premiera spektaklu dla młodzieży „#Otagowani”*, 12.05.2021, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/w-teatrze-powszechnym-w-lodzi-premiera-spektaku-dla-mlodziezy-otagowani>
17. Hazuka A., *O przemocy w rodzinie*, „Dziennik Teatralny Bielsko-Biała”, 30.03.2010, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-przemocy-w-rodzinie.html>
18. Hejno S., *Baśniowe love-story dla dzieci bez słowa*, „Polska Kurier Lubelski” 2011, nr 277, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/128585/basniowe-love-story-dla-dzieci-bez-slowa>
19. Hejno S., *Teatr Andersena: Premiera „Jasia i Małgosi”*, „Kurier Lubelski”, 15.10.2010, <https://e-teatr.pl/lublin-jas-i-malgosia-u-andersena-a102160>
20. Hejno H., *Łobuzy i wielka awantura*, „Polska Kurier Lubelski” 2013, nr 141, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/164802/lublin-tymoteusz-z-przygodami-u-andersena>
21. Hejno S., *Trzej muszkietierowie, czyli walka na szpady i gorsety w Teatrze Andersena*, „Kurier Lubelski”, 10.11.2012, <https://kurierlubelski.pl/trzej-muszkietierowie-czyli-walka-na-szpady-i-gorsety-w-teatrze-andersena/ar/694455>
22. Jakubowski P., *Przemoc na deskach teatru*, „Teatr” 2019, nr 5, <https://teatr-pismo.pl/7201-przemoc-na-deskach-teatru/>
23. Jankowska M., *Trudny temat*, 26.09.2014, <https://teatralny.pl/recenzje/trudny-temat,703.html>
24. Józefczuk G., *„Jaś i Małgosia” w Teatrze Andersena. Atrakcyjny grzech*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2010, nr 244, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/104121/atrakcyjny-grzech>
25. Józefczuk G., *Mały chłopiec z dużą szpadą*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2008, nr 139, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56781/maly-chlopiec-z-duza-szpada>
26. Józefczuk G., *Premiera w Anderseniu. Muszkietierowie na pl. Katedralnym*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, 24.06.2010, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/97109/lublin-trzej-muszkietierowie-w-plenerowym-widowisku>
27. Józefczuk G., *Taniec opowiada bajkę*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2008, nr 216, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/59498/taniec-opowiada-bajke>
28. Józefczuk G., *W Teatrze Andersena. Moralitet o wyobraźni*, „Gazeta Wyborcza”, 09.10.2010,

- <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/103447/lublin-jas-i-malgosia-w-teatrze-andersena>
29. Karczewski L., *Piractwo na bajce*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 2007, nr 132, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/40225/piractwo-na-bajce>
 30. Kilian J., *Recenzja w przewodzie habilitacyjnym Arkadiusza Klucznika*, <https://www.ast.krakow.pl/download/file/2185/c43b4f883d.pdf>
 31. Klucznik K., *Autoreferat*, 22.05.2017, <http://www.ast.krakow.pl/download/file/2183/0c4d52a1ad.pdf>
 32. Kondrasiuk G., *Historia teatru w dawnym Lublinie (XVI–XIX wiek)*, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/historia-teatru-w-dawnym-lublinie-xvi-xix-w/>
 33. Kondrasiuk G., *Mamo, a czemu tu nie ma Alicji?*, „Zoom - Lubelski Informator Kulturalny” 2015, nr 10, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/210065/mamo-a-czemu-tu-nie-ma-alicji>
 34. Kopeć Z., *Lublin. Wicha wg Papisa u Andersena*, 06.06.2018, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/260196/lublin-wicha-wg-papisa-u-andersena>
 35. Kowalczyk A.Z., *Magia szpady i urody*, „Kurier Lubelski”, 27.06.2010, <https://kurierlubelski.pl/trzej-muszkietierowie-magia-szpady-i-urody-zdjecia-recenzja/ar/274524>
 36. Kowalczyk A.Z., *Zaskakująca, fantastyczna*, „Polska Kurier Lubelski” 2015, nr 173, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/207976/zaskakujaca-fantastyczna>
 37. Kowalczyk A.Z., *2010 na lubelskich scenach*, „Kurier Lubelski” 2011, nr 3, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/108725/2010-na-lubelskich-scenach>
 38. Kowalska J., *Ucieczka przed wolnością (wywiad z J. Roszkowskim)*, „Teatr” 2018, nr 11, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267705/ucieczka-przed-wolnoscia>
 39. Kowalski W., *Nie bójmy się żyć*, „Teatr dla Was”, 06.04.2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/239896/nie-bojmy-sie-zyc>
 40. Koziółek K., Wójcik-Dudek M., *Dziecko w teatrze*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, t. 2, Katowice 2009, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2950/1/Koziolok_Dziecko_%20w_teatrze.pdf
 41. Kroczyńska M., *„Trzej muszkietierowie”, czyli życie zawsze można zacząć od nowa, choćby po 60-ce*, „Nowa Trybuna Opolska”, 15.02.2016, <https://nto.pl/trzej-muszkietierowie-czyli-zycie-zawsze-mozna-zaczac-od-nowa-chochby-po-60ce-recenzja/ar/9400186>

42. *Królowa Śniegu opowiedziana tańcem*, „Onet Kultura” 2011, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/krolowa-sniegu-opowiedziana-tancem-w-teatrze-dla-dzieci/gsq081g>
43. Kucharska B., *(Nie)obecność tabu we współczesnej literaturze dla najmłodszych czytelników: rekonesans*, „Scientia” 2015, t. 9, s. 1, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/16021/Nieobecno%c5%9b%c4%87%20tabu%20w%20najnowszej%20literaturze%20dla%20dzieci%20B%20Kucharska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
44. Kuszak K., *Motyw rozstania w literaturze dla dzieci – perspektywa pedagogiczna*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 50, s. 57, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_se_2018_50_4/c/25668-23414.pdf
45. Krzywicka K., *Taniec z Królową Śniegu*, „Nowa Siła Krytyczna”, 09.01.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/130369/taniec-z-krolowa-sniegu>
46. Linkowska M., *Teatr Andersena: Tymoteusz, Psiuńcio i reszta wesolej brygady*, „Kurier Lubelski”, 14.09.2012, <https://kurierlubelski.pl/teatr-andersena-tymoteusz-psiuncio-i-reszta-wesolej-brygady/ar/657037>
47. „*Luksus bezpiecznej grozy*”. *O adaptacjach teatralnych baśni Hansa Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 573, DOI 10.21697/zk.2023.10.25.
48. *Lublin. Beckett u Andersena*, 2011, Lublin. Beckett u Andersena ::: Artykuły ::: Encyklopedia teatru polskiego
49. *Lublin. „Bucik Kopciuszka” u Andersena*, 8 września 2014, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/188362/lublin-bucik-kopciuszka-u-andersena>
50. *Lublin Europejską Stolicą Kultury 2016. Dlaczego staramy się o ten tytuł?*, „Gazeta Wyborcza Lublin”, 22.02.2010, https://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,7589975,Lublin_Europejska_Stolica_Kultury_2016_Dlaczego_staramy.html
51. *Lublin. „Końcówka” Beckett w lalkach*, 06.04.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/137054/lublin-koncowka-beckett-w-lalkach>
52. *Lublin. „Pieśń o Rolandzie” znowu na afiszu*, 08.10.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/147784/lublin-piesn-o-rolandzie-znowu-na-afiszu>

53. *Lublin. Powrót „Trzech muszkieterów”*, 05.11.2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/149598/lublin-powrot-trzech-muszkieterow>
54. *Lublin. Premiera Alicji w Krainie czarów*, 05.09.2015, <https://e-teatr.pl/lublin-premiera-alicji-w-krainie-czarow-u-andersena-a203479>
55. *Lublin. Spektakl o problemach dzieci, których rodzice się rozwodzą*, 21.09.2016, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/228396/lublin-spektakl-o-problemach-dzieci-ktorych-rodzice-sie-rozwodza>
56. *Lublin. Spektakl o skutkach nadmiernej grzeczności*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216019/lublin-spektakl-o-skutkach-nadmiernej-grzeczności>
57. Lutomski W., *Alicja w krainie świąteł*, „Dziennik Teatralny”, 29.10.2022, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/alicia-w-krainie-swiateł.html>
58. Mich Z., *Papierowy teatr*, „Foyer” nr 11/05.2005, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/17908/papierowy-teatr>
59. Molik A., *Lublin. „Piotruś Pan” u Andersena*, „Kurier Lubelski online”, 10.06.2008, <https://e-teatr.pl/lublin-piotrus-pan-u-andersena-a55389>
60. Molik A., *Odważny Wicek*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2007, nr 18, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/34265/odwazny-wicek>
61. Molik A., *Piękny Piotruś*, „Polska Kurier Lubelski” 2008, nr 139, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56794/piekny-piotrus>
62. Molik A., *Piotruś Pan jak Indiana Jones*, „Kurier Lubelski” 2008, nr 137, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56726/piotrus-pan-jak-indiana-jones>
63. *Muszkieterowie zewrą szyki w Lublinie*, e-teatr, <https://e-teatr.pl/lublin-trzej-muszkieterowie-u-andersena-a94843>
64. Obarska M., *Baśnie dla dorosłych. Teatralne adaptacje na serio*, Baśnie dla dorosłych. Teatralne adaptacje na serio | Artykuł | Culture.pl
65. Obarska M., *„Mamo, ja się nudzę!”*, czyli jak Maria Weryho pomagała okiełznać bezlitosne dzieci, 01.06.2023, "Mamo, ja się nudzę!", czyli jak Maria Weryho pomagała okiełznać bezlitosne dzieci | Artykuł | Culture.pl
66. *Obecność teatrów w przestrzeni online w trakcie pandemii*, oprac. A. Buchner, K. Ferenc-Błońska, K. Kalinowska, M. Wierzbicka, [Warszawa] 2021 <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/nowe-formy-istnienia-jak-zmienial-sie-teatr-w-pandemii/>

67. Olkusz P., *Lalka, czyli animant*, wywiad z *Haliną Waszkiel*, „Teatr” 2014, nr 6, <https://teatr-pismo.pl/4830-lalka-czyli-animant/>
68. Piwońska K., *Na początek Końcówka*, „Nowa Siła Krytyczna” 2011, Na początek "Końcówka" ::: Artykuły ::: Encyklopedia teatru polskiego
69. *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej*, oprac. K. Kalinowska, K. Kułakowska, M. Bargielski, A. Buchner, M. Wierzbicka, [Warszawa] 2020 <https://www.institut-teatralny.pl/wp-content/uploads/2021/04/institut-teatralny-raport-pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii.pdf>
70. Roland Daniela, „Dziennik Wschodni” 2009, nr 215, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206654/roland-daniela>
71. sh, „Zły pan” w *Teatrze Andersena. Jak mówić dzieciom o przemocy*, 06.03.2015; <https://lublin.naszemiasto.pl/zly-pan-w-teatrze-andersena-jak-mowic-dzieciom-o-przemocy/ar/c13-3304085>
72. Siomkajło S., *Projekt „Mobilny Ogródek Literacki” jako przykład wykorzystania książek obrazkowych (picture book) autorstwa Iwony Chmielewskiej w warsztatowej pracy z dziećmi*, http://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/89775/PDF/01_03_Siomkajlo-S_Projekt-Mobilny-Ogrodek_Literacki.pdf
73. *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/bajka;5411101.html>
74. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/tabu;2528498.html>
75. Sulisz W., *Podwójne życie Weroniki w Teatrze Andersena. Recenzja spektaklu*, „Dziennik Wschodni”, 01.04.2019, <https://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/teatr/podwojne-zycie-weroniki-recenzja-spektaklu,n,1000240116.html>.
76. Sulowski K., *Fantazja nie w formie*, „Gazeta Wyborcza” Lublin, 2015, nr 212, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/208269/fantazja-nie-w-formie>
77. Sulowski K., *Goście i pasożyty na Weselu. Premiera w Andersenie*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” (online), 19.12.2015, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214630/lublin-premiera-wesela-u-andersena>
78. Sulowski K., *Inga na linii frontu*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” dodatek „Co jest grane” 2016, nr 229, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/229114/inga-na-linii-frontu>
79. Sulowski K., *Piękna, grzeczna i... nijaka*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 23, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216559/piekna-grzeczna-i-nijaka>

80. Sulowski K., *Teatr Andersena. Alicja między jawą a snem*, „Gazeta Wyborcza Lublin”, 05.09.2015, <https://e-teatr.pl/lublin-premiera-alicji-w-krainie-czarow-u-andersena-a203479>
81. Sulowski K., *Teatr Andersena pyta czy warto być grzecznym*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 17, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216160/czy-warto-byc-grzecznym>
82. Sulowski K., *W Polsce bez zmian*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2015, nr 300, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214834/w-polsce-bez-zmian>
83. Stefańczyk J., *Opowieści na 32 stronach – fenomen książki obrazkowej*, praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2018, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/7273/1/Stefanczyk_Opowiesci_na_32_stronach_fenomen_ksiazki_obrazkowej.pdf
84. Szlachetka M., *Żar lubelskiej kultury*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, 30.12.2011, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/130041/zar-lubelskiej-kultury>
85. Szymczyk J., *Roland Daniela*, „Dziennik Wschodni”, 03.11.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/roland-daniela.html>
86. Szymczyk J., *W piątek będzie wojna*, „Dziennik Wschodni” 2009, nr 113, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206644/w-piatek-bedzie-wojna>
87. *Teatr dla dzieci*, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, oprac. H. Waszkiel, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/155/teatr-dla-dzieci#>
88. *Teatr im. Hansa Christiana Andersena*, <https://teatrandersena.pl/>
89. Tokarska-Stangret K., *Sam-otność, czyli tam i z powrotem*, 24.05.2022, <https://e-teatr.pl/sam-otnosc-czyli-tam-i-z-powrotem-25839>
90. Tomaszewska E., *Teatr i dziecko jak osoba*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2016, nr 3, s. 175, [41_EET_po_korekcje bez_znacznikow.pdf](https://www.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/7273/1/41_EET_po_korekcje bez_znacznikow.pdf) (us.edu.pl)
91. Uljasz A., *Musical jako nowoczesna forma popularyzacji literatury. Adaptacje musicalowe utworów literackich w polskich teatrach*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2019, nr 1, s. 93, <https://apcz.umk.pl/TSB/article/view/TSB.2019.005>
92. Urbanowicz P., *Konfrontacje klasyki*, 2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/241014/konfrontacje-klasyki>
93. Urbanowicz P., *Wesele lalek* (materiał własny), 21.04.2017, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/240725/wesele-lalek>

94. Usarewicz H., *Z divadla do teatru*, „Teatr” 2012, nr 9, <https://teatr-pismo.pl/4261-z-divadla-do-teatru/>
95. Waszkiel H., *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, <https://teatr-pismo.pl/5258-teatr-lalek-dla-doroslych/>
96. Waszkiel M., *Złote lata Stanisława Ochmańskiego. Kartki z historii polskiego lalkarstwa: Teatr im. Andersena w Lublinie (1954-1974)*, <https://www.marekwaszkiel.pl/2020/03/21/zlote-lata-stanislaw-a-ochmanskiego/>
97. „Wesele” Wyspiańskiego z wykorzystaniem lalek – w teatrze w Lublinie, 16.12.2015, www.dzieje.pl: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wesele-wyspianskiego-z-wykorzystaniem-lalek-w-teatrze-w-lublinie>
98. Wojciechowska A., *Powrót do Nibylandii*, „Gazeta Wyborcza - Lublin” 2010, nr 6, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/85696/lublin-piotrus-pan-wraca-na-afisz-andersena>
99. Wojciechowska A., *Pieśń o Rolandzie na dwie ręce i jednego aktora*, „Gazeta Wyborcza Lublin” 2009, nr 79, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/206651/piesn-o-rolandzie-na-dwie-rece-i-jednego-aktora>
100. *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii. Raport z badania prowadzonego z osobami kierującymi teatralnymi w Polsce*, oprac. M. Krajewski, M. Frąckowiak, [Warszawa] 2021, <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/nowe-formy-istnienia-jak-zmienial-sie-teatr-w-pandemii/>
101. Wywiad Kacpra Sulowskiego z Arkadiuszem Klucznikiem, *Boimy się, że ten spektakl ruszy lawinę*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2016, nr 23, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/217279/arkadiusz-klucznik-boimy-sie-ze-ten-spektakl-ruszy-lawine>

Streszczenie

Celem dysertacji była wszechstronna analiza okresu dyrekcji Arkadiusza Klucznika w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena oraz udowodnienie, że była to szczególna dyrekcja w historii teatru. Dzięki pomocy pracowników teatru oraz dostępnych źródeł, literatury specjalistycznej i recenzji udało się wykazać, jak istotnym miejscem na mapie Lublina jest ten teatr. Jest to pierwsza usystematyzowana praca analizująca nie tylko przekrój repertuaru, ale także opisująca momenty przełomowe oraz działania wpływające na funkcjonowanie instytucji.

Metodyka pracy opiera się na analizie nagrań spektakli, materiałów archiwalnych oraz recepcji krytycznej. Analiza teatrologiczna wsparta jest studiami z zakresu pedagogiki, psychologii i socjologii. Kontekst społeczny i kulturowy jest kluczowy dla zrozumienia decyzji repertuarowych teatru.

W dysertacji ukazana zostanie idea teatru otwartego oraz różnorodność kulturowa, przejawiająca się we współpracy z twórcami z różnych krajów. Przedstawienia powstawały we współpracy z artystami z Czech, Słowacji, Wielkiej Brytanii, Litwy, Turcji, Holandii, Norwegii, Austrii, Iranu i Izraela.

Badania obejmują również analizę literatury przedmiotu, która jest dość uboga i nieuporządkowana. Wykorzystane zostaną publikacje jubileuszowe, monografie oraz prace doktorskie, magisterskie i licencjackie dotyczące Teatru Andersena.

Rozważania rozpoczną się od rysu historycznego teatru, uwzględniając periodyzację i ważniejsze momenty w jego istnieniu. Następnie dokonany zostanie podział repertuaru według tematyki, przedziału wiekowego i formy spektakli. Opisane zostaną sztuki dla najmłodszych widzów oraz spektakle poruszające tematy tabu, wraz z komentarzem psychologiczno-pedagogicznym i odbiorem publiczności. Ukazana zostanie klasyka w repertuarze teatru oraz działalność dla dorosłych.

Podsumowanie dysertacji ma na celu udowodnienie, że okres dyrekcji Arkadiusza Klucznika w latach 2007-2017 był jednym z najważniejszych w historii lubelskiego teatru lalek. Charakteryzował się różnorodnością form i konwencji teatralnych, grup wiekowych oraz tematyką, prowokując do dyskusji. Dzięki współpracy z twórcami z różnych krajów był to czas wielokulturowości i innowacyjnych rozwiązań. Dysertacja ma na celu przybliżenie fragmentu dziejów

teatru, który w 2024 roku obchodzi siedemdziesiąte urodziny, oraz skłonienie do pełnej analizy repertuaru i poszukiwań prawidłowości w działaniach teatru.

Summary

The dissertation aimed to comprehensively analyse the period of Arkadiusz Klucznik's management at the Hans Christian Andersen Theatre and to prove that it was a special management in the theatre's history. With the help of the theatre's staff and available sources, specialist literature and reviews, it has been possible to demonstrate what an important place this theatre is on the map of Lublin. This is the first structured work to analyse not only a cross-section of the repertoire, but also to describe the turning points and the activities that influenced the functioning of the institution.

The methodology of the work is based on the analysis of performance recordings, archival material and critical reception. Theatrical analysis is supported by studies in pedagogy, psychology and sociology. The social and cultural context is central to understanding the theatre's repertoire decisions.

The dissertation will show the idea of open theatre and the cultural diversity manifested in the collaboration with artists from different countries. Performances were created in collaboration with artists from the Czech Republic, Slovakia, Great Britain, Lithuania, Turkey, the Netherlands, Norway, Austria, Iran and Israel.

The research also includes an analysis of the literature on the subject, which is quite scarce and unstructured. Jubilee publications, monographs and doctoral, master's and bachelor's theses on the Andersen Theatre will be used.

The discussion in question will begin with a historical outline of the theatre, taking into account the periodisation and major moments in its existence. This will be followed by a breakdown of the repertoire according to theme, age range and performance form. Plays for the youngest audience and plays touching on taboo subjects will be described, along with psychological and pedagogical commentary and audience reception. There will be shown classics in the theatre's repertoire and activities for adults.

The summary of the dissertation aims to prove that the period of Arkadiusz Klucznik's directorship (2007-2017) was one of the most important in the history of puppet theatre in Lublin. It was characterised by a diversity of theatrical forms and conventions, age groups and themes, provoking at the same time to discussion. Due to cooperation with artists from different countries it was a time of multiculturalism and innovative solutions. The dissertation aims to provide a snapshot of the history of the

theatre, which celebrates its seventieth birthday in 2024, and to prompt a full analysis of the repertoire as well as a search for regularity in the theatre's activities.

Fotografie⁶⁰⁴



1. Logo Teatru Andersena.



2. Arkadiusz Klucznik podczas jednego ze spektakli.

⁶⁰⁴ Wszystkie fotografie (o ile nie zaznaczono inaczej w opisie) pochodzą ze zbiorów Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, częściowo udostępnionych na stronie internetowej teatru.



3. *Pyza na polskich drózkach*, reż. Daniel Arbaczewski, 2011, fot. Przemysław Bator.



4. *Pod kolor*, reż. Wioletta Tomica, Daniel Arbaczewski, fot. Przemysław Bator.



5. *Bucik Kopciuszka*, reż. Katarzyna Kawalec, 2014, fot. Przemysław Bator.



6. *Bucik Kopciuszka*, reż. Katarzyna Kawalec, 2014, fot. Przemysław Bator.



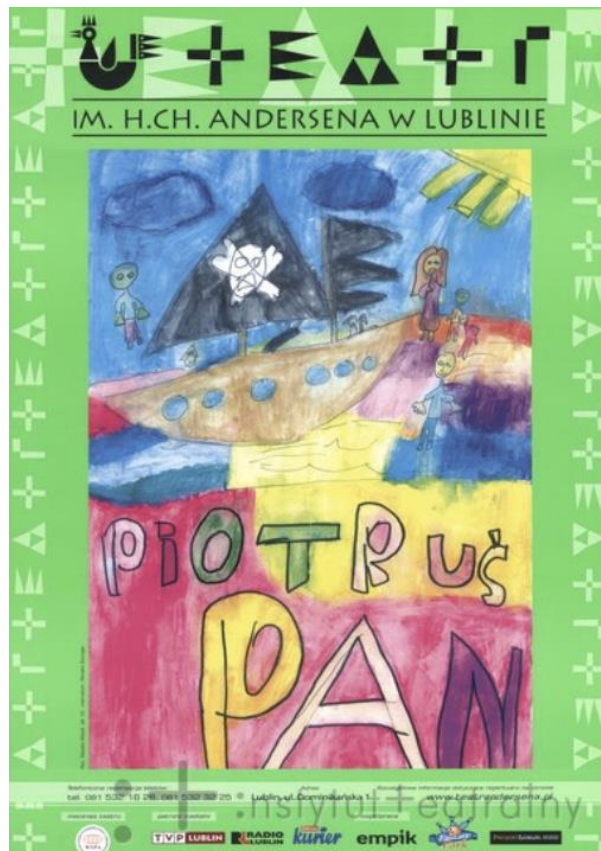
7. *Królowa Śniegu*, reż. Katarzyna Aleksander-Kmieć, 2011, fot. Przemysław Bator.



8. *Alicja w krainie czarów*, reż. Jack Timmermans, 2015.



9. *Alicja w krainie czarów*, reż. Jack Timmermans, 2015.



10. *Piotruś Pan*, afisz ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego.



11. *Jaś i Małgosia*, reż. Zbigniew Laskowski, 2010.



12. *Latający kufier*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2013.



13. *Latający kufer*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2013.



14. *Latający kufer*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2013.



15. *Tymoteusz i lobuziaki, czyli letnia przygoda Tymcia*, rez. Arkadiusz Klucznik, 2011.



16. *Tymoteusz wśród ptaków, czyli wiosenna przygoda Tymcia*, rez. Arkadiusz Klucznik, 2011, fot. Przemysław Bator.



17. *Tymoteusz i Psiuńcio*, reż. Arkadiusz Klucznik, fot. Tomasz Tylus.



18. *Tymoteusz i Psiuńcio*, reż. Arkadiusz Klucznik, fot. Tomasz Tylus.



19. *Tymoteusz i Psiuńcio*, reż. Arkadiusz Klucznik, fot. Tomasz Tylus.



20. *Proszę słonia*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2015, fot. Przemysław Bator.



21. *Proszę słonia*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2015, fot. Przemysław Bator.



22. *Proszę słonia*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2015, fot. Przemysław Bator.



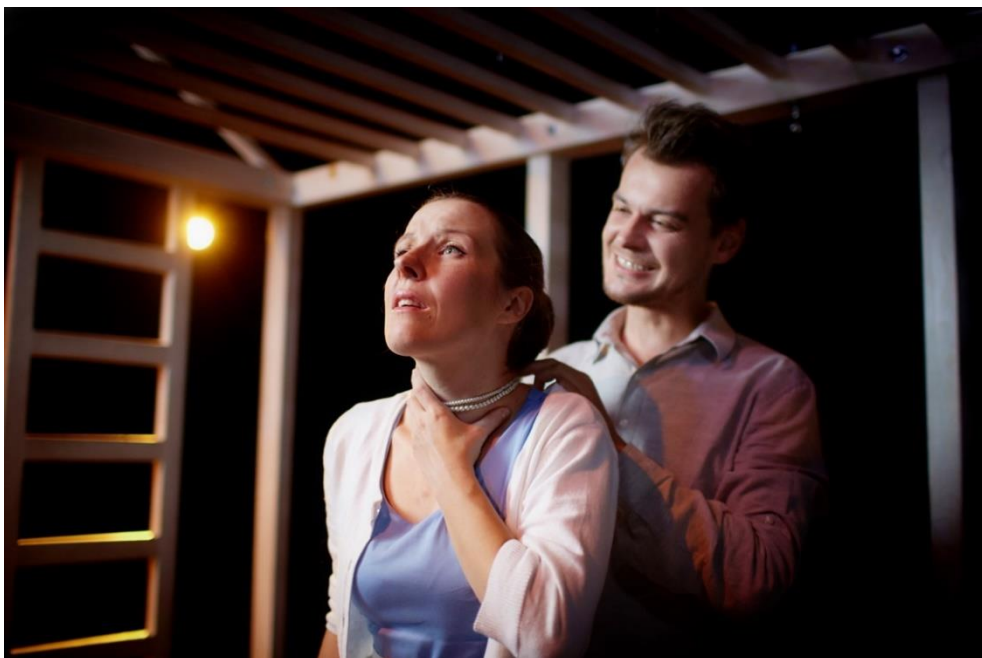
23. *Proszę słonia*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2015, fot. Przemysław Bator.



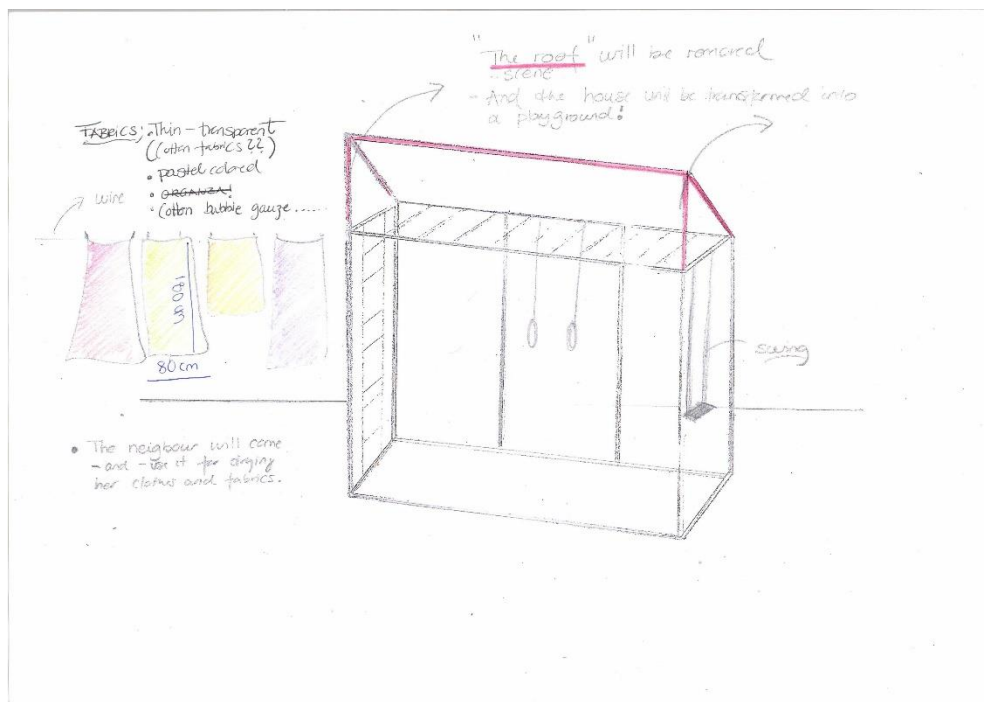
24. *Grzeczna*, reż. Aleksandra Konarska, 2016.



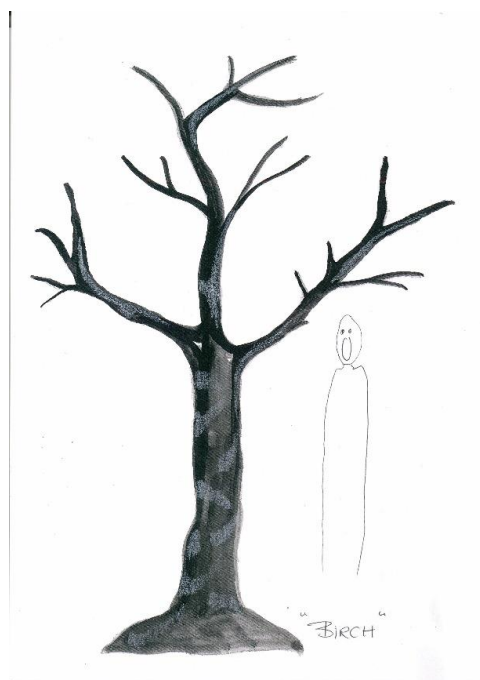
25. *Grzeczna*, reż. Aleksandra Konarska, 2016.



26. *Zły pan*, reż. Simone Thiis, 2014.



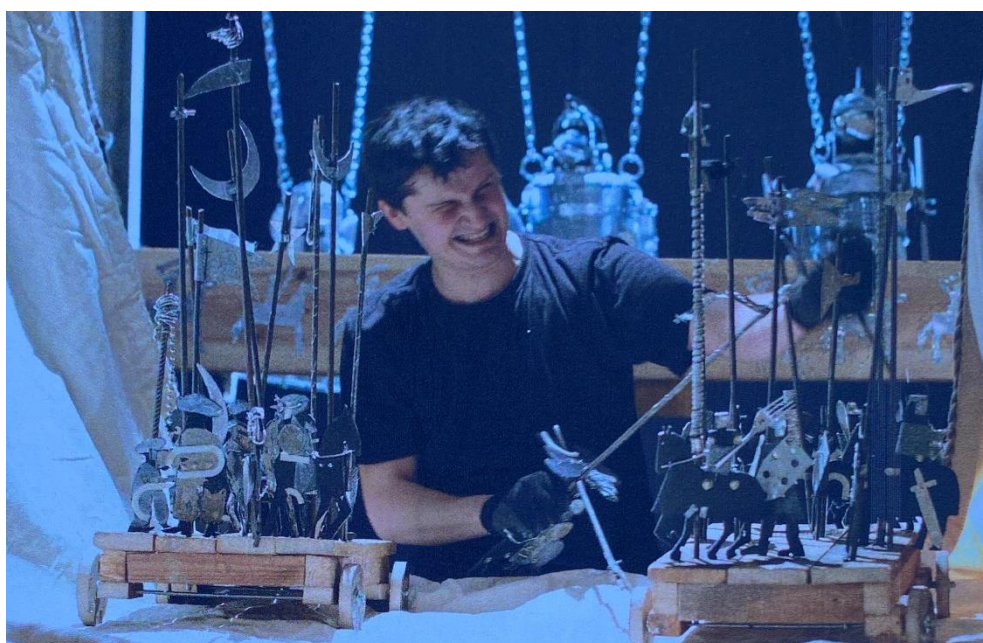
27. Fragment scenografii, *Zly pan*, reż. Siomone Thiis, scenografia Caroline Berg, 2014.



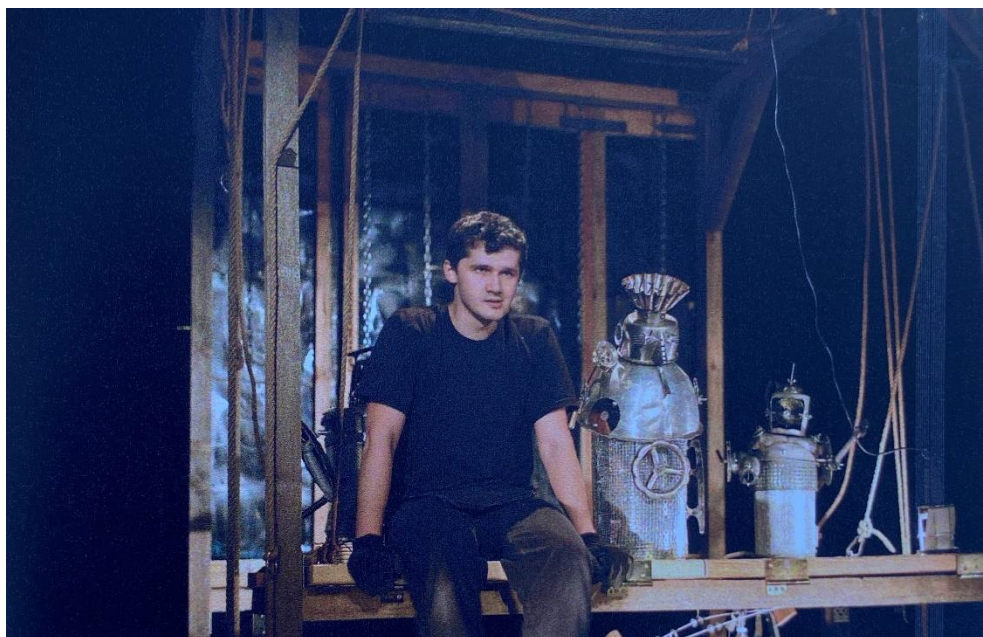
28. Fragment scenografii, *Zly pan*, reż. Siomone Thiis, scenografia Caroline Berg, 2014.



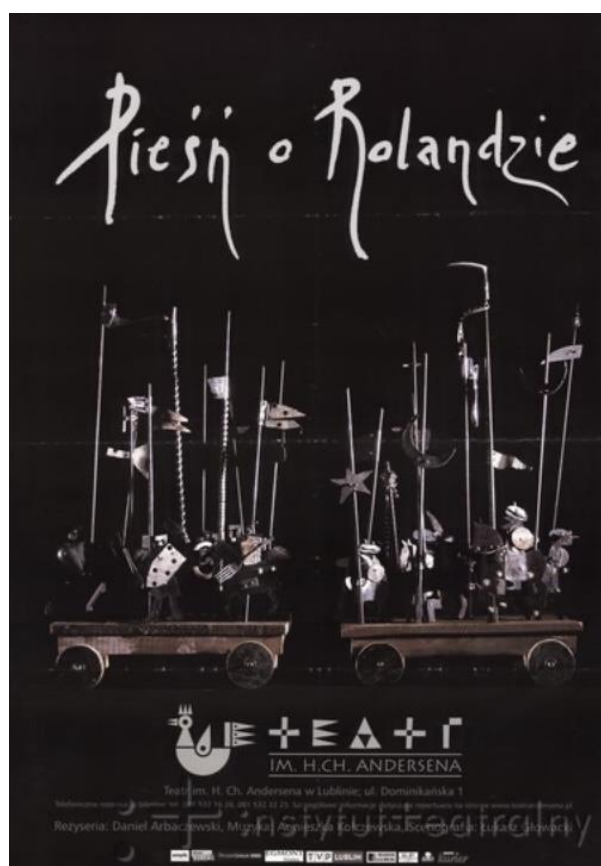
29. *Mama, tata, wojna i ja*, reż. Simone Thiis, 2016.



30. *Pieśń o Rolandzie*, reż. Daniel Arbachewski, 2009.



31. *Pieśń o Rolandzie*, reż. Daniel Arbaczewski, 2009.



32. *Pieśń o Rolandzie*, afisz ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego.



33. *Trzej muszkietierowie*, reż. Arkadiusz Klucznik, 2010.



34. *Wesele*, reż. Jakub Roszkowski, 2015, fot. Przemysław Bator.



35. *Wesele*, reż. Jakub Roszkowski, 2015, fot. Przemysław Bator.