

**AGATA DRWIĘGA**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

---

**PO CO NAM DZIŚ BAŚNIE? ELEMENTY BAŚNIOWEJ TRADYCJI W POLSKIEJ DRAMATURGII DLA DZIECI I MŁODZIEŻY**

---

Wiele już napisano o definicji baśni, jej oralnych (Lord 2010) i archetypicznych korzeniach (Propp 2000 i Propp 2003), oddziaływaniu na podświadomość najmłodszych (Bettelheim 2010) czy domniemanej śmierci rzekomo zadanej jej przez braci Grimm i Oskara Kolberga (Jurkowski 1986: 5). Baśnie, choć powstały wieki temu, stale inspirują artystów związanych z popkulturą i wszelkimi dziedzinami sztuki – niekoniecznie adresowanej do najmłodszych. Zarówno adaptacje klasycznych historii, jak i oryginalne opowieści zawierające w tytule słowo „bajka” lub „baśń” od zawsze zajmują ważne miejsce w polskim teatrze dla dzieci. Przede wszystkim dlatego, że gwarantują teatrom wysoką frekwencję, choć nie jest to jedyny powód, dla którego współcześni twórcy sięgają do baśniowej tradycji. W niniejszym szkicu zaprezentuję, w jaki sposób dziedzictwo kultury oralnej jest reprezentowane w polskim dramaturgii dla dzieci i młodzieży. Wybrałam w tym celu sztuki, które powstały w latach 2005–2013, czyli w czasie gdy autorzy wyjątkowo często szukali inspiracji właśnie w baśniach. Po roku 2013 zainteresowanie dramaturgii tą częścią kultury wyraźnie zmalało. Wszystkie omawiane poniżej dramaty zostały nagrodzone w Konkursie na Sztukę dla Dzieci i Młodzieży organizowanym przez poznańskie Centrum Sztuki Dziecka, a także wyróżniono je drukiem w kolejnych zeszytach czasopisma „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” wydawanego przez tę instytucję.

**Zdekonstruowane i pożyteczne baśnie Marty Guśniowskiej**

Autorką, której twórczość trwale odmieniła oblicze polskiego teatru dla dzieci, jest Marta Guśniowska, a prapremiera jej *Baśni o Rycerzu bez konia*<sup>1</sup> zapoczątkowała w polskiej dramaturgii i teatrze dla dzieci okres olbrzymiej popularności tekstów w rozmaity sposób nawiązujących do klasycznych opowieści<sup>2</sup>. Co prawda jurorzy wspomnianego Konkursu w 2004 przyznali *Baśni o Rycerzu bez konia* zaledwie wyróżnienie, ale reżyserów i dyrektorów teatrów lalkowych w Polsce i za granicą sztuka bez wątpienia oczarowała. Do dziś ten tytuł pojawił się w repertuarze dziewięciu teatrów lalkowych w kraju, a także kilku zagranicznych<sup>3</sup>, natomiast sama autorka w czasie tych kilkunastu lat zaczęła być uznawana za „klasyczną”<sup>4</sup>. Dramat jest również chętnie wystawiany zarówno przez teatry szkolne i amatorskie, jak i przez studentów szkół teatralnych. Co jeszcze świadczy o jego wyjątkowości?

Przede wszystkim to sprawnie napisana komedia z odpowiednio poprowadzoną linią dramaturgiczną i dużą ilością zabawnych songów, a także pierwszy w XXI w.

---

<sup>1</sup> Reż.: J. Ryl-Krystianowski, prem.: 16 IV 2005, Teatr Animacji w Poznaniu. Warto w tym miejscu nadmienić, że była to pierwsza realizacja tekstu debiutującej wówczas autorki, a spektakl jest z powodzeniem grany do dziś.

<sup>2</sup> Co prawda sztuki powielające i dekonstruujące baśniowe schematy oraz postaci wcześniej pisały Lilianna Bardijewska czy Izabela Degórska, jednak to twórczość Guśniowskiej odmieniła sposób funkcjonowania baśni na polskich scenach lalkowych.

<sup>3</sup> Wśród teatrów, które włączyły go do swojego repertuaru są m.in. Teatr Baniałuka w Bielsku Białej, Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki w Opolu, Teatr Baj w Warszawie, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu, Teatr Maska w Rzeszowie, Teatr Groteska w Krakowie, Białostocki Teatr Lalek, Teatr Lalek w Łomży, a także Teatr Lalek w Koszycach (Słowacja) czy Teatr Młodych w Nowym Sadzie, (Serbia).

<sup>4</sup> Współcześnie każdy z istniejących w Polsce instytucjonalnych teatrów lalkowych (jest ich dwadzieścia pięć) miał w swoim repertuarze choć jedną sztukę napisaną przez tę dramaturgikę, a zdecydowana większość scen regularnie organizuje nowe premiery i prapremiery jej utworów.

rodzimy tekst, który dekonstruuje baśń w tak przewrotny sposób. W tradycyjnej opowieści główny bohater wyrusza w podróż, by udowodnić swoje męstwo i zdobyć królową – tak się dzieje i tu. Jednak o ile w tradycyjnej baśni rycerz czy królewicz powinien udowodnić własną wyjątkowość, dokonując nadludzkich czynów, o tyle w baśni Guśniowskiej po prostu musi on dorównać tym, od których czuje się gorszy – w tym przypadku wejść w posiadanie odpowiedniego środka transportu (konia). Podczas gdy baśniowi bohaterzy nazywani „Głuptaskami” w ostatecznym rozrachunku okazują się wyjątkowi (przypomnijmy sobie głównego bohatera *Konika Garbuska*, Szewczyka Dratewkę czy wszystkich Głupich Jasiów), nasz Rycerz do samego końca pozostaje miernym fajtlapą, który przypadkiem odnajduje brakujący mu atrybut męskości. *Baśń...* wypełniają postaci znane z tradycyjnych opowieści, każda jest jednak na swój sposób niepełna: magik nie potrafi czarować, smok zamiast zjeść Rycerza, pomaga mu w odnalezieniu Konia, a księżniczka samodzielnie zamyka się w wieży (uznając, że to najłatwiejszy sposób na znalezienie męża). Perypetie tych bohaterów napisano z ogromnym wyczuciem komizmu sytuacji i języka, dzięki czemu historia jest prosta i przyjemna w odbiorze, a spektakle będące jej adaptacjami bawią widzów wartką akcją i błyskotliwymi dialogami.

Marta Guśniowska napisała kilka baśni podobnych do tej o Rycerzu bez konia<sup>5</sup>, jest także autorką adaptacji powszechnie znanych historii<sup>6</sup>. Wszystkie jej teksty cechuje charakterystyczny styl i język, a także komizm najwyższej próby. Pisząc o twórczości tej dramatopisarki, nie można wszak pominąć *Onego* – jak do tej pory ostatniej publikowanej sztuki, w której Guśniowska odwołuje się do świata baśni. Utwór opublikowany w 2013 roku od pozostałych odróżniają poważny nastrój oraz przewaga narracji nad akcją sceniczną. Tym, co szczególnie zwraca uwagę, jest – traktowana przez autorkę dosłownie – sprawcza funkcja języka.

*Ony...* to klasyczna baśń drogi, czyli opowieść, w której główny bohater wyrusza w podróż po to, by lepiej poznać siebie, przejść swoistą metamorfozę i odnaleźć sens życia. Jak zauważył Władimir Propp, imperatywem do rozpoczęcia wędrówki jest funkcja braku, oznaczająca zarówno niedobór dóbr materialnych, społecznych lub duchowych (Propp 2000). Decyzja Onego o wyruszeniu w świat jest bezpośrednim następstwem śmierci matki. Chłopiec przeżywa wiele przygód, z których uchodzi cało – m.in. zostaje uprowadzony przez Wiedźmę, a także uwalnia z wieży Księżniczkę uwięzioną tam przez Ojca-Olbrzyma. Tak jak w tradycyjnej baśni, chłopiec ma dar rozmawiania ze zwierzętami i przedmiotami, wykazuje się sprytem, odwagą i wielkodusznością. Choć nie walczy z ciemnymi mocami, musi przezwyciężyć wiele trudności. Jego losy poznajemy przede wszystkim poprzez opowieść, w której rola narratora i komentatora zdarzeń przypadła głównemu bohaterowi. Ony odrealnia swoje życie, nakładając na nie baśniowy filtr – dzięki temu Mama nie trafia do szpitala, tylko do Pałacu Medyków zza Siedmiu Mórz, wuj pędzący bimber zamienia się w Czarnoksiężnika ważącego w piwnicy tajne eliksiry, Dom Dziecka jest zbudowany ze słodczy, a najgorszymi przeciwnikami, z jakimi musi zmierzyć się chłopiec, są traktujący go przedmiotowo dorośli. Zakorzenie w konkretnych opowieściach wydaje się oczywiste, ale tym, co odróżnia losy Onego od przygód baśniowych bohaterów, jest pierwotny cel podróży bohatera. W tradycyjnych opowieściach relacje dzieci z rodzicami są oparte o mechanizm władzy i podporządkowania – chłopcy udowadniają ojcom swe męstwo, a córki pokornie podporządkowują się rodzicielskiej woli. Celem podróży Onego jest odnalezienie ojca i przekonanie go, by zechciał wrócić do domu. Chłopiec żywi bowiem naiwną nadzieję, że gdy tak się stanie, odzyska pełnię życia i szczęście. Kiedy wreszcie dochodzi do wymarzonego spotkania, nasz bohater jest

<sup>5</sup> M.in. *O Pryszczycerzu i królowej Pięknotce* (2005), *Baśń o grającym imbryku* (2006), *Król Żaglonosy* (2009).

<sup>6</sup> Np. *Królowa Śnieżka* (prem.: 30 IV 2011, Opolski Teatr Lalki i Aktora) czy *Sprawa Kapturka Cz.* (prem.: 13 V 2018, Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku).

już dorosłym mężczyzną, a złamany przez życie Ojciec dosłownie i w przenośni znajduje się na dnie Morza Możliwości, skąd nie ma powrotu. Główny bohater nie załamuje się jednak i bierze odpowiedzialność za siebie i swoją przyszłość tak, jak robią to dojrzały ludzie. W ostatnim monologu Ony opisuje życie, jakie przeżył z Księżniczką: wspólny dom, rodzinę, która „nareszcie była pełna” (Guśniowska 2013: 65), starość, a wreszcie także śmierć – ukazaną pod postacią pękającej mydlanej bańki życia.

Autorka *Onego...* wykorzystała schemat tradycyjnej opowieści, a także jej poszczególne elementy do tego, by opowiedzieć o problemach egzystencjalnych i dylematach dziecka radzącego sobie z trudną sytuacją. Na tym poziomie sztuka Guśniowskiej spełnia zatem jedno z najważniejszych zadań, jakie tradycyjnym baśniom przypisał Bruno Bettelheim:

traktuje egzystencjalne lęki i dylematy całkowicie poważnie i zawiera bezpośrednie odniesienia do nich: do potrzeby, aby być kochanym, i lęku, że się jest uważanym za kogoś pozbawionego wartości; do miłości życia i lęku przed śmiercią. [...] Wskazuje, że istnieje coś, co może złagodzić ból wywołany krótkością naszego życia na ziemi: przynosząca prawdziwe satysfakcje więź z drugim człowiekiem (Bettelheim 2010: 33).

Warto przy tym zauważyć, że autorka potraktowała dziecięcych odbiorców swojej sztuki niezwykle poważnie – w jej utworze dorośli zachowują się nieodpowiedzialnie, jednocześnie traktując Onego protekcjonalnie. Tymczasem to chłopiec wykazuje się mądrością, determinacją i dojrzałością, których brak przedstawicielom starszych pokoleń.

### Jarosława Jakubowskiego gry z rosyjską bajką magiczną

Przykładem innej gry z tradycją baśni jest *Wielka podróż Malinowego Królika* Jarosława Jakubowskiego<sup>7</sup>. Dramat ten (pozornie wydający się być nonsensowną, współczesną bajką zwierzęcą) na poziomie konstrukcji konsekwentnie i jednoznacznie nawiązuje do układu funkcji rosyjskiej bajki magicznej opisanych przez Władimira Proppa w dziele *Nie tylko bajka* (Propp 2000).

Malinowy Królik pracuje w korporacji, zarabiając na życie dosłownie rozumianym bieganiem w błędnym kole. Zawiązanie konfliktu dramatycznego jego historii następuje w momencie, gdy Zorka (fotograf, przyjaciel Królika) traci Błysk nadający wyjątkowość jego zdjęciom. Zatem ponownie mamy do czynienia z Proppowską funkcją braku<sup>8</sup>, która stanowi imperatyw do odbycia podróży. Malinowy po konsultacji z Gadającym Bankomatem (miejskim magiem, Proppowskim donatorem) decyduje się na przeprawę do Ósmego Lasu, do chatki Lejdi Jagi w celu zdobycia magicznego przedmiotu. Królik pojmany przez Prochowce służące wiedźmie, pomyślnie wykonuje trudne zadanie, odpowiadając na zagadkę czarownicy i odnajduje poszukiwany Błysk. W nagrodę Malinowy otrzymuje nagrodę, jaką ma być ślub z księżniczką. Tutaj jednak Jakubowski wyłamuje się z tradycyjnego schematu, ponieważ żoną bohatera zostaje Lejdi Jaga, a jej chatka okazuje się być faktycznym celem wędrówki Królika<sup>9</sup>. Finał o charakterze disneyowskiego happy endu kończy całą historię nagle i zaskakuje zerwaniem z (tak umiejętnie dotąd prowadzoną) grą z rosyjską tradycją oralną.

Postaci Lejdi Jagi warto przyjrzeć się bliżej, jako że autor w ciekawy sposób połączył w niej tradycję folklorystyczną ze współczesnymi kliszami popkulturowymi. Tradycyjna Baba Jaga w baśniach występuje jako donator, strażniczka wrót królestwa

<sup>7</sup> Autor ten reprezentuje grono dramaturgów związanych z teatrem dla dorosłych i sporadycznie piszących dla dzieci (obok należy wymienić Michała Walczaka, Magdalenę Fertacz, Piotra Rowickiego, Małgorzatę Sikorską-Miszczuk czy Dorotę Masłowską).

<sup>8</sup> Wyróżnione słowa są nazwami funkcji bajki magicznej wyróżnionymi przez Władimira Proppa w dziele *Nie tylko bajka*.

<sup>9</sup> W rosyjskiej bajce magicznej chatka Baby Jagi stoi na granicy między dwoma królestwami, które stanowią oś kompozycyjną historii, jest stałym elementem granicznym, nigdy zaś ostatecznym celem podróży.

będącego celem wędrówki bohatera, a także porywacz czy nawet ludojad. Według Proppa to również postać graniczna – przynależąca do świata zmarłych i jednocześnie umożliwiająca żywym kontakt z umarłymi. Lejdi Jadze Jakubowskiego można przypisać każdą z tych cech. Jej spotkanie z Malinowym Królikiem przebiega w sposób charakterystyczny dla baśni rosyjskich: wiedźma obwąchuje związanego przybysza, zapowiada czekające nań tortury i zaprasza na ucztę jednocześnie zastrzegając, że jeśli śmiałkowi nie uda się rozwiązać zagadki, wyląduje on na stole jako jedna z potraw. Królik zostaje poczęstowany ciastkiem, w którym znajduje się treść łamigłówki, a gdy udaje mu się rozwiązać zagadkę, otrzymuje od czarownicy upragniony Błysk.

Poniżej cytuję schemat spotkania Baby Jagi z Iwanem opracowany przez Proppa:

Baba Jaga z wolna jawi się nam jako strzegąca wejścia do królestwa za siedmioma górami, za siedmioma lasami, jednocześnie zaś jako istota związana ze światem zwierzęcym i ze światem zmarłych. W bohaterze rozpoznaje ona kogoś żywego i nie chce go przepuścić, ostrzega przed niebezpieczeństwami itp. Dopiero po nakarmieniu bohatera wskazuje mu drogę. Iwana rozpoznaje jako żywego po zapachu. [...] Chociaż w rosyjskiej bajce nigdy się o tym nie mówi, to jednak mimo wszystko da się stwierdzić, że jest ona ślepa [...] Można się domyślić, że ślepotą Baby Jagi oznacza jej szpetotę (Propp 2003: 71).

Lejdi Jaga nie jest ślepa ani szpetna, nie wyposażono jej także w kościaną nogę. W didaskaliach zapisano, że „jest niesamowicie ubrana i wymalowana, rockandrollowo i trochę punkowo, ale w sumie jest kobieca” (Jakubowski 2011: 309). Podkreślona fizyczna kobiecość Baby Jagi to kolejna jej charakterystyczna cecha, choć w folklorze rosyjskim ma ona związek z macierzyństwem (Propp 2003: 75) nie zaś, jak u Jakubowskiego, z erotyzmem i seksapilem. W dramacie znajdujemy także wyraźną wskazówkę dotyczącą pochodzenia Lejdi. Mianowicie kobieta zamieszkała w środku Błędnego Lasu, ponieważ obrzydło jej życie w Mieście. Warto zwrócić uwagę na to, że Pierre Péju interpretując *Mądrą Elżunię* Grimmów w kobietach, które opuściły swoją społeczność, upatruje genezy istnienia czarownic (Péju 2008: 145). Wreszcie należy zwrócić uwagę na generalne zachowanie Lejdi Jagi – jej ekstrawagancki sposób bycia, a także rewiowe numery w makabreskowej aranżacji, jednoznacznie kojarzą się z estetyką teledysków Lady Gagi. Lejdi Jagę można zatem nazwać synekdochą łączącą cechy wszystkich wiedźm świata – od wywiedzionej z folkloru Baby Jagi, przez obraz historycznej czarownicy aż po ukształtowane przez popkulturę wyobrażenie demonicznej kobiety wampa będącej królową showbiznesu.

### **Żywiol oralności w tekstach Roberta Jarosza**

Robert Jarosz jest autorem traktującym baśń jako opowieść wywiedzioną z żywiołu oralności i konsekwentnie eksplorującym ten aspekt w swojej twórczości. Zakorzenie w tradycji opowieści widać w trzech opublikowanych w „Nowych Sztukach...” utworach tego autora: *W beczcze chowanym* (2006), *W brzuchu Wilka* (2011) i *Śnieży* (2012). Sztuki Jarosza cechuje poetyckość, specyficzny rytm zawarty w sposobie komponowania wypowiedzi oraz ich niejednoznaczność prowokująca wiele pytań, lecz niekoniecznie pozwalająca czytelnikowi udzielić na nie odpowiedzi. Być może są to powody, dla których reżyserzy rzadko podejmują się pracy nad utworami tego autora<sup>10</sup>.

Spośród wyżej wymienionych sztuk Jarosza budowa kompozycyjna *W beczcze chowanego* najbardziej przypomina klasyczny dramat. Mamy tu do czynienia z linearnie poprowadzoną historią, którą poprzedza opowiadany przez Psa (narratora i zewnętrznego

<sup>10</sup> *W beczcze chowany* doczekał się dwóch premier: w Teatrze Białaluka w Bielsku-Białej (reż. Bogusław Kierc, prem.: 13 V 2007) i Teatrze Animacji w Poznaniu (reż. Janusz Ryl-Krystianowski, prem.: 27 V 2007). Prapremiera *W brzuchu Wilka* odbyła się 21 IX 2012 w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (reż. Wiktor Wiktorowicz).

komentatora zdarzeń) mit o prapoczątkach świata. Opowieść o ludziach, którzy narodzili się z drzew i mieszkali na nich niby w raju, jednoznacznie przywodzi na myśl losy Adama i Ewy. Biblijny mit o rajskim drzewie dał więc początek innemu, podobnemu.

We właściwej historii pobrzmiewają echa baśni o zachłannych rodzicach oraz dzieciach wyruszających w drogę, by zapracować na ich miłość i uznanie (przypomnijmy sobie choćby *Jasia-Jeżyka* Grimmów oraz wszelkie opowieści o Głuptaskach). Oto nieudolni rodzice chcący dobrze wychować długo wyczekiwanego Syna zamykają go w drewnianej beczce, by nie zaznał okrucieństw świata. Gdy schronienie staje się zbyt ciasne, bohater musi je opuścić i rozpocząć dorosłe życie, do jakiego nie został przez nikogo przygotowany. Na rozkaz rodziców wyrusza na poszukiwania „pana bogatego”, który ma nająć go do pracy. Zdezorientowany chłopiec za cel swoich poszukiwań bierze napotkany przy drodze słupek i zadowolony z siebie wraca do domu. Wbrew oczekiwaniom rodziców nie przynosi ze sobą pieniędzy, czym wzbudza gniew Ojca i Matki. Wypędzony podejmuje drugą próbę, a w ślad za nim podążają rodzice w zwierzęcych przebraniach. Nieświadomy skutków swojego zachowania, rozgoryczony Syn zabija ich, a następnie wraca i kopie słupek, pod którym znajduje zakopane złoto. Radość ze zdobycia pieniędzy nie trwa jednak długo – towarzyszący chłopcu Pies uświadamia mu, czego tak naprawdę dokonał wyładowując złość na Żabie i Zającu. Drewniana drzazga, która wbiła się w ciało bohatera podczas walki z „panem bogatym”, już zawsze będzie go boleśnie kłuć.

Utwór przywodzi na myśl *Turlajgroszka*<sup>11</sup> Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka – dramat inspirowany folklorem pogranicza polsko-białoruskiego. Nie tylko jeśli chodzi o fabułę i ludową stylizację, jak zauważyła to Halina Waszkiel (Waszkiel 2013: 166). W obu tekstach na pierwszy plan wysuwa się maksymalna oszczędność użycia słów, które są równocześnie nośnikami znaczeń oraz nadają rytm wypowiedziom bohaterów. W każdym historii wprowadza i komentuje jakiś zewnętrzny narrator: w *Turlajgroszku* jest nim chór, zaś w *W beczce chowanym* Pies. Ważny dramaturgicznie moment stanowi scena przewracania i kopania krzyża (*Turlajgroszek*) oraz słupa – „pana bogatego” (lub „pana-boga-tego”<sup>12</sup> – *W beczce chowany*), chociaż ten czyn ma różne skutki dla obu bohaterów. Dla Syna kończy się bolesnym zderzeniem z prawdą, dla *Turlajgroszka* okazuje się momentem zwrotnym w jego postępowaniu i po raz kolejny daje mu fałszywą nadzieję na rodzicielską miłość. Oba teksty nade wszystko łączy aspekt wizualny związany z drewnem. Podkreślana przez Jarosza geneza powstania ludzi jednoznacznie kojarzy się z legendarną inscenizacją Teatru Wierszalin – nie sposób pozbyć się wrażenia, że Jarosz wyrzeźbił Matkę i Ojca w tym samym drzewie, z którego zrobiono ludowe figury grające w *Turlajgroszku*. Podobnie jak w przypadku mitu o rajskim drzewie, mamy zatem do czynienia z tą samą historią – choć za każdym razem opowiedzianą nieco inaczej.

Myślenie Jarosza o baśni jako stale aktualizującej się opowieści, a także nośniku pamięci emocjonalnej oraz zapisie obrazów, których znaczenie tworzy się na nowo w kontekście zmieniającej się rzeczywistości (Jarosz 2011: 17) najpełniej widać w dwóch kolejnych tekstach autora. *W brzuchu Wilka* – wariacja na temat *Czerwonego Kapturka* Charlesa Perraulta – jest pierwszym z nich. Historia o dziewczynce w czerwonej czapeczce napisana pod koniec XVII w. różni się od dwieście lat młodszej wersji tej historii utrwalonej przez braci Grimm – przede wszystkim brakiem szczęśliwego zakończenia. W finale zamiast myśliwego spieszącego z odsieczą, pojawia się moral przestrezgający młode dziewczęta przed wilkiem – uwodzicielem. Zasady moralne obowiązujące w świecie tej baśni nie zostały ustanowione z myślą o ochronie ofiar.

Jarosz, dostrzegając tę zależność, w centrum zdarzeń swojego utworu umieścił Wilka. Także ten dramat zaczyna się od mitu – tym razem dotyczącego narodzin zła, kategorii

<sup>11</sup> Tekst powstał w 1989, a jego realizacja w Teatrze Miniatura w Gdańsku jest jednym z najważniejszych artystycznych dokonań założycieli Teatru Wierszalin. Druk: „Dialog” 11/1990.

<sup>12</sup> Zależność zauważona i szerzej opisana w niepublikowanej pracy licencjackiej (Żygowska 2014: 29).



moralnej, która swoją konkretyzację znajduje w osobie Wilka. Archetypiczny bohater powstał z inspiracji sylwetką Karola Kota – historycznego nożownika, mordercy dziewczynek i staruszek, który grasował w latach 60. XX w. w Krakowie. Przestępca uosabia czyste zło rozumiane tak z perspektywy ogólnych wzorców i norm moralnych. W jednej z wypowiedzi Wilka autor parafrazuje słowa mordercy, jakie padły podczas przesłuchania: „Co jest przyjemne, to jest moralne. Jeśli więc mnie sprawiało satysfakcję i zadowolenie zgładzanie ludzi, to było to postępowanie zgodne z moją moralnością”<sup>13</sup>. Tak rozumiana moralność nie bierze w obronę ani baśniowego Czerwonego Kapturka, ani innych żeńskich postaci dramatu Jarosza: Dziewczynki, Farmacji i Babci. Ich losy za sprawą Wilka stają się archetypiczną i powtarzającą się od wieków historią o przemocy wobec kobiet.

Zakorzenie w konkretnej baśni, której fabułę autor multiplikuje, dotyczy także sztuki Śnieży – tekstu nawiązującego do *Królowej Śniegu* Hansa Ch. Andersena. Tutaj jeszcze bardziej zaciera się granica między rzeczywistościami: współczesną, historyczną i baśniową, a także pomiędzy losami bohaterów w nich żyjących. Jarosz wykorzystał fakt, że część opowiadań duńskiego pisarza ma wyraźne wątki autobiograficzne i powtórzył symboliczny gest Andersena polegający na zrównaniu historii napisanych przez życie z tymi wymyślonymi przez ludzi.

W Śnieży mit, baśń, historia życia i telewizyjny news mieszają się, tworząc meta-narracyjną opowieść. W pierwszej scenie utworu Ojciec i Córka opowiadają o dwojce dzieci: Srebrnym i Złotej, a ich słowa mają moc sprawczą – wypowiedziane zmieniają rzeczywistość, którą za pomocą kamery rejestruje Zły Czarnoksiężnik. Mit o narodzinach Słońca i Księżycy w jego relacji staje się baśnią o Gerdzie i Kayu, a ich ucieczka z domu – głównym tematem programu informacyjnego. Z kolei Srebrny i Złota wspólnie snują opowieść o dzieciństwie i scenicznych marzeniach Hansa Christiana Andersena, gdzie kwestie pisarza wypowiada Ojciec. Tymczasem Córka w jednej z ostatnich scen wspomina baśń o dziewczynce z zapałkami używając pierwszoosobowej narracji. Każdy bohater jest jednocześnie twórcą historii i jej podmiotem, wszyscy wywodzą się z jednej tradycji opowiadania.

Sztuki Jarosza w pewnym sensie mieszczą się zatem w oralnej tradycji wykonywania ballad przez niepiśmiennych bardów, którą badał i opisał Albert B. Lord w książce *Pieśniarz i jego opowieść*. Istnieją w niej dwie koncepcje pieśni: pierwszą jest ogólna treść opowiadanej historii, druga dotyczy jej poszczególnych wykonań. Każde wykonanie jest jednocześnie konkretną pieśnią (zaprezentowaną przez danego pieśniarza w charakterystyczny dla niego sposób), a jednocześnie pieśnią ogólną (w sensie fabularnym to zawsze ta sama historia). Zatem każde wykonanie pieśni to jednocześnie jej kreacja i re-kreacja (Lord 2010: 223–225). Jarosz zrównując baśń zakorzenioną w oralnej tradycji opowiadania z wszystkimi historiami tworzącymi rzeczywistość, staje się Lordowskim pieśniarzem jako kreator i re-kreatorem danej opowieści.

Ponadto Jarosz – świadomy niemożności przywrócenia dawnej roli i znaczenia baśni – szuka jej ekwiwalentów wśród nowych opowieści i znajduje je w telewizyjnych newsach<sup>14</sup>. W tym sensie Gerda i Kaj Jarosza symbolizują każde zaginione dziecko będące bohaterem

<sup>13</sup> <<http://killer.radom.net/~sermord/New/zbrodnia.php-dzial=mordercy&dane=KotKarol.htm>> data dostępu: 19 IV 2021.

<sup>14</sup> Dostrzegam tu nawiązanie do teorii Pierre’a Peju, który w przedmowie do nowego wydania *Dziewczynki w baśniowym lesie* napisał: „W tradycyjnym społeczeństwie baśń była najczęściej kojarzona z wieczornicą, w której brali udział wszyscy członkowie wiejskiej społeczności, niezależnie od wieku, dla przyjemności lub angażując się we wspólne działanie. [...] Baśń spełniała wówczas funkcję społecznego spoiwa, a mieszkańcy danego regionu czuli się związani tematami, anegdotami i specyficznym humorem [...]. Więź społeczną między tymi milionami odrębnych jednostek tworzy już nie baśń, ale to co nazywamy newsami. Jedyną więź zbiorową, subtelną i zarazem trwałą, zapewnia informacja, która przybiera postać nieprzerwanego strumienia aktualnych historii”. (Zob. P. Péju 2008: 8).

wieczornych wiadomości, a Wilk utożsamia przestępców kierujących się własnym systemem moralnym. Jarosz stawiający znak równości między wszystkimi rodzajami narracji – od mitów przez baśnie po medialne newsy wydaje się najbardziej świadomym autorem czerpiącym z tradycyjnych opowieści, wykorzystującym nie tylko powszechnie znane, często zniekształcone części składowe tego, co nazwać by można stereotypem baśni, ale sięgającym głębiej – do ich początków ukrytych w dawno zapomnianej kulturze oralnej.

Obecność baśni w dramaturgii (nie tylko tej adresowanej do dzieci i młodzieży) to temat niezwykle szeroki. Nie sposób wyczerpać go w jednym artykule. Już pobieżna analiza omówionych wyżej utworów pozwala zauważyć, że dla każdego autora inne aspekty baśniowej tradycji są w różnym stopniu inspirujące i użyteczne. Należy przy tym podkreślić, że zdecydowana większość dramatopisarzy ogranicza swoje zainteresowanie baśnią jedynie do najbardziej popularnych i oczywistych klisz odnoszących się do tradycyjnych opowieści, a także do powielania lub przejawskrawionego dekonstruowania rozpoznawalnych schematów i postaci. Obok asocjacyjnych nawiązań do konkretnych tytułów oraz prób dopisywania *sequeli* popularnych baśni, autorzy chętnie sięgają po baśniowe rekwizyty (takie jak: zatrute jabłko, gadające lustro czy domek ze słodczy), kostiumy i scenografię. Celem tych zabiegów najczęściej jest rozśmieszenie odbiorców, a współczesna użyteczność takich baśni ma niewiele wspólnego z ich pożytecznością podkreślaną przez Bettelheima. Choć wydawać by się mogło, że pisane dziś baśnie dramatyczne wywracają na opak wzorce i schematy znane z tradycyjnych opowieści, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że atrakcyjność znanych historii tkwi właśnie w ich pierwotnej naturze – stałej i powtarzalnej, jednocześnie wychodzącej z kultury słowa mówionego, a więc takiej, w której pojęcie oryginału nie ma racji bytu (Lord 2010: 81). Autorzy, nawet jeśli wyrывают zęby smokom czy pozbawiają czarowników mocy, powielają gest pieśniarza, który własną opowieść modyfikował, dostosowując ją do słuchaczy i miejsca wykonania. Robią to oczywiście w ramach innego medium i według zasad odmiennych niż te, które obowiązywały w tradycji niepiśmiennej. Jednocześnie utwory takie jak *Ony...* czy sztuki Roberta Jarosza udowadniają, że tradycja baśni jest na tyle bogata i uniwersalna, że za jej pośrednictwem wciąż można mówić o współczesności.

## Bibliografia

- BETTELHEIM, B. (2010). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (tłum., przedm. i posł. D. Danek). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- GUŚNIEWSKA, M. (2004). *Baśń o Rycerzu bez Konia*. „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 19, 83–114.
- GUŚNIEWSKA, M. (2013). *Ony...* „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 35, 5–66.
- JAKUBOWSKI, J. (2011). *Wielka podróż Malinowego Królika*. „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 32, 285–325.
- JAROSZ, R. (2006). *W beczcze chowany*. „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 22, 197–253.
- JAROSZ, R. (2011). *Baśnie i mity, czyli skąd w wilczym brzuchu Czerwony Kapturek*. Niepublikowana praca magisterska napisana pod opieką dr H. Waszkiel, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Oddział Lalkarski w Białymstoku.
- JAROSZ, R. (2011). *W brzuchu Wilka*. „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 32, 5–34.
- JAROSZ, R. (2012). *Śnieży*. „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 33, 5–36.
- JURKOWSKI, H. (1986). *Baśni podzwonne*. „Sztuka dla Dziecka”, 1 (1), 5–8.

LORD, B. A. (2010). *Pieśniarz i jego opowieść* (przekł. P. Majewski). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

PÉJU, P. (2008). *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne* (przeł. M. Pluta). Warszawa: Sic!

PROPP, W. (2000). *Nie tylko bajka* (tłum. D. Ulicka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

PROPP, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej* (tłum. J. Chmielewski). Warszawa: Wydawnictwo Kr.

WASZKIEL, H. (2013). *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza.

ŻYGOWSKA, J. (2014). *Zbite lustro. Postać w dramaturgii Roberta Jarosza*. Niepublikowana praca licencjacka napisana pod opieką prof. dr hab. M. Karasińskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



AGATA DRWIĘGA

***DO WE NEED FAIRYTALES? REPRESENTATION OF FOLKTALE AND FAIRYTALE TRADITION IN POLISH PLAYS FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS***

In her essay, the author presents and analyzes different ways of representing the folktale and fairytale tradition in contemporary plays for children and young adults. In the beginning she recalls two dramas written by Marta Guśniowska: *Baśń o Rycerzu bez konia* (2004) and *Ony...* (2013). Time of their publication designates a time-frame when folktale and fairytale tradition was particularly inspiring for Polish playwrights. In the first of her works, Guśniowska deconstructs well-known leitmotifs and characters so as to entertain the audience. In the second one she abuses the wondrous nature of fairytale to speak about serious existential issues in a way which is understandable for a child. The second part of the essay is dedicated to Russian folktale tradition developed by Vladimir Propp and represented in play of Jarosław Jakubowski *Wielka podróż Malinowego Królika*. The last playwright who is mentioned in the essay is Robert Jarosz. Three dramas of whom are deeply embedded in both particular histories and the oral culture. The fact that all the mentioned dramas are – in some way – the reinterpretation of well-known stories leads Agata Drwięga to the conclusion that each of the playwrights, who refer in his or her work to folktale and fairytale tradition, repeats the gesture of singer described by Albert Bates Lord.