

„LUKSUS BEZPIECZNEJ GROZY”.

O ADAPTACJACH TEATRALNYCH BAŚNI HANSA CHRISTIANA ANDERSENA Z REŻYSEREM ARKADIUSZEM KLUCZNIKIEM ROZMAWIAJĄ KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA I ANNA GOWOREK

Katarzyna Gołos-Dąbrowska, Anna Goworek: W latach 2007–2017 był pan dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie. W tym czasie w teatrze wystawiono takie sztuki na podstawie baśni Andersena, jak: *Dzikię łabędzie* (2008), *Pasterka i kominiarczyk* (2010), *Kalosze szczęścia* (2010), *Mała syrenka* (2011), *Królowa Śniegu* (2011) czy *Calineczka* (2013). Sam odpowiadał pan również za reżyserię, scenariusz i opracowanie muzyczne *Latającego kufra* (2013). Co więcej, od 23 września 2023 roku w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy można oglądać pańską adaptację *Dzikich łabędzi*. Zanim przejdziemy do rozmowy właściwej, głównie na temat spektaklu *Latający kufier*, jako literaturoznawczyni nie możemy nie zapytać: z jakiego przekładu korzystał pan, adaptując baśń, i dlaczego wybrał pan właśnie ten?

Arkadiusz Klucznik: Andersen nie był autorem mojego dzieciństwa. Mam wrażenie, że do jego twórczości trzeba dorosnąć. Dopiero, gdy zostałem dyrektorem Teatru Andersena i przez dziesięć lat byłem w Lublinie, dla honoru domu stwierdziłem, że w teatrze powinny się znajdować tytuły Andersenowskie. W międzyczasie poznałem Bogusławę Sochańską. To z jej przekładu korzystałem. Jest ona osobą absolutnie magiczną, która jako pierwsza przetłumaczyła baśnie Andersena na język polski z oryginału. Oprócz nich przełożyła też wybór *Dzienników*¹ baśniopisarza – jest to, moim zdaniem, chyba najciekawsza pozycja w całej jego literaturze. W Polsce nadal postrzegamy Andersena głównie jako autora baśni, mimo że z trzynastu

¹ H.Ch. Andersen, *Dzienniki 1825–1875*, wybór, przekł. i oprac. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Warszawa 2014.

tomów, które napisał, stanowią one tylko trzy. Jego *Dzienniki* są jedynym materiałem literackim, którego nie przeznaczył do druku. W związku z tym, kiedy ukazało się tłumaczenie Sochańskiej, zaczęły pojawiać się teksty krytyczne i recenzje jej tłumaczeń, w tym jedna pod bardzo znaczącym tytułem: *Zrób sobie Andersena!*². Powodem tego był fakt, że informacje o życiu Andersena są zafałszowane. Sam pisarz trzy razy przepisywał swoją biografię *Baśń mojego życia* i w każdej kolejnej wersji konfabulował coraz bardziej. Te *Dzienniki* stają się więc najbardziej oryginalnym obrazem jego osobowości. Jak czytamy w artykule *Zrób sobie Andersena!*, który ukazał się w „Nowych Książkach”, na podstawie *Dzienników* można samemu zrekonstruować sobie jego osobowość, stworzyć jego życiorys. Dzięki temu uniknie się uproszczeń biograficznych, które obecnie notorycznie się pojawiają. Andersen w *Dziennikach* pisał właściwie o wszystkim z wyjątkiem literatury albo też bardzo rzadko o niej pisał. Opisywał natomiast swoje podróże, co pozwala przypuszczać, że jego książki podróżnicze muszą być szalenie ciekawe. W Polsce oprócz *Baśni* i *Dzienników* są przetłumaczone powieści: *Improwizator*, *Piesza podróż z Kanału Holmen na wschodni cypel wyspy Amager w latach 1828 i 1829* oraz *Tylko grajek*. Po tym, jak Sochańska przetłumaczyła *Baśnie i opowieści*, rozpętała się wielka dyskusja, w której oburzano się, jak można tak tłumaczyć Andersena. Wówczas w odpowiedzi Sochańska napisała artykuł *Czy był potrzebny nowy przekład „Baśni” Andersena?*³, w którym wyjaśniła, czym jej przekład różni się od popularnego tłumaczenia Jarosława Iwaszkiewicza i Stefani Beylin. Píše w nim, że nowatorstwem w twórczości Andersena, było to, że do baśni, które trafiły na salony, pisarz wprowadził język ulicy. Prosty i chropowaty. On nie jest poetycki jak w tłumaczeniu Beylin i Iwaszkiewicza. Dlatego kura w *Brzydkim kaczątku* mówi do kaczątka: „No to zamknij dziób”⁴. Przekonuję moich studentów, że nie trzeba zastanawiać się, które tłumaczenie jest lepsze, a należy

² J. Olech, *Zrób sobie Andersena! (H.C. Andersen: „Dzienniki”)*, „Nowe Książki” 2014, nr 11, s. 9–11.

³ B. Sochańska, *Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?*, „Przekładaniec” 2009 nr 2–2010 nr 1, s. 22–23.

⁴ H.Ch. Andersen, *Brzydkie kaczątko*, w: idem, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2005, s. 259.

mieć świadomość, że istnieje kilka różnych, tak jak jest np. w przypadku Williama Szekspira.

Wracając jeszcze do biografii baśniopisarza: kiedy zapytałem Sochańską, która z jego biografii według niej jest najbardziej obiektywna, powiedziała mi: „Żadna. Jeszcze nie napisałam”. Jedną z najsłynniejszych biografii Andersena wyszła spod pióra Jackie Wullschläger – mowa o *Andersen. Życie baśniopisarza*. Jest ona jednak nakierowana na homoseksualność Andersena. Tym, którzy dowodzą, że Andersen był osobą homoseksualną, m.in. na podstawie listów, które pisał do swoich przyjaciół mężczyzn⁵, a które kończyły się takimi frazami, jak „Kocham cię i tęsknię za tobą”, sugeruję przeczytanie np. listów Fryderyka Chopina. Ówczesna epistolografia miała inne zasady niż współczesna. W samych *Dziennikach* nie ma ani jednego zdania o żadnym związku Andersena z mężczyzną lub kobietą. Wullschläger pisze więc, że Andersen był całe życie samotny. Warto w tym miejscu zastanowić się, czym jest samotność. Owszem, nie stworzył żadnego związku romantycznego, ale był rozchwytywany. Nigdy nie miał swojego mieszkania w Kopenhadze, bo bardzo dużo podróżował i otaczał się ludźmi. Czy był samotny? To wiedział tylko on. Kiedy *Dzienniki* ukazały się w polskim tłumaczeniu, zrobiłem czytanie performatywne z moimi aktorami, po którym Sochańska powiedziała: „Zrobiłeś z Andersena historyka”. Trochę tak go odczytuję. Mam wrażenie, że bardzo cierpiał z powodu niedowartościowania albo niewystarczającego dowartościowania i niespecjalnie umiał sobie z tym radzić. Wróćmy jednak do przekłamań dotyczących życia Andersena, bo tych jest więcej. We *Wstępie do Baśni* w tłumaczeniu Stefanii Beylin i Jarosława Iwaszkiewicza czytamy np. że dzieciństwo Andersena było nieszczęśliwe, bo jego matka była analfaberką i praczką⁶. Jaki wpływ na szczęście dziecka miało to, że jego matka nie umiała pisać? Czytamy też, że Hans stracił ojca, kiedy miał 11 lat, a jego matka wpadła w alkoholizm. Owszem, miała problem z alkoholem, ale ten pojawił się dopiero wtedy, gdy Hans w wieku 14 lat wyjechał z Odense i ją

⁵ Wullschläger imputuje także Andersenowi romantyczne uczucie do Edwarda Collina, brata Louise Collin, o której względu miał zabiegać. Pisze też o rzekomym uczuciu pisarza do Henrika Stampe czy Haralda Scharffa. Zob. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, przeł. M. Ochab, B. Sochańska, WAB, Warszawa 2005.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*, w: H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1985, s. 5–6.

zostawił. Ponadto baśnie Andersena zostały przypisane do literatury dziecięcej, z czego autor niespecjalnie był zadowolony. W pewnym momencie odczuł jednak, że również dorośli zaczęli po nie sięgać. Często proszono go o odczytywanie baśni m.in. w salonach artystycznych Kopenhagi. Andersen pisał również powieści podróżnicze, dramaty, wodewile, libretta. Co ciekawe, żaden z jego tekstów dramatycznych nie został nigdy przetłumaczony na język polski. Kiedy byłem dyrektorem Teatru Andersena, namawiałem Bogusławę Sochańską i Pawła Partykę, który tłumaczy współczesnych duńskich dramaturgów, żeby przełożyli na polski jego dramaty, bo chciałem dla honoru domu wyprodukować ich premiery. Niestety teksty dramatyczne Andersena się zestarzały, zaś on sam tak mocno funkcjonuje w świadomości szerszego grona odbiorców jako autor dla młodszej widowni, że mogłby pojawić się problem z zainteresowaniem tym materiałem dorosłych.

A.G.: Złośliwi mówią, że jego *Dzienniki* są nudne. Pisze tylko, co jadł i u kogo gościł. W rzeczywistości pokazują one inny obraz Andersena. Nie tego samotnego, trochę zamkniętego w sobie i odrobinę gburowatego pisarza, ale bywalca salonów, obiężyświata. Tłumaczenie *Baśni* Iwazskiewicza i Beylin nieco zatracza nienachalny komizm obecny w baśniach Andersena. Poskutkowało to tym, że kojarzymy je ze smutkiem i melancholią, a *Baśnie i opowieści* Andresena to też źródło licznych motywów grozy. Spektakularnym pomysłem mogłoby być stworzenie serialu w konwencji horroru na podstawie najbardziej drastycznych i przerażających baśni Duńczyka.

A.K.: Andersen nie bardzo ma szczęście do adaptacji filmowych. W mojej opinii film *Hans Christian Andersen: My Life as a Fairy Tale* w reżyserii Philipa Saville’a to bardzo ciekawa realizacja. Jakościowo to „taki sobie film”, ale niesamowity jest sam pomysł. Analogiczny wykorzystano w *Zakochanym Szekspirze*⁷. W *My Life as a Fairy Tale* przepleciono biografię Andersena i jego baśnie. Opowieści jakby przelewają się przez jego życie. Jest taka scena, w której Andersen wprowadza swoją ulubioną śpiewaczkę do pawilonu chińskiego. Pokazuje jej porcelanę i opowiada baśń *Słowik*. Wyborny koncept.

⁷ *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, Universal Pictures, Miramax Films, Bedford Falls Productions, Wielka Brytania–USA 1998.

Chętnie zrobiłbym taką sztukę o życiu Andersena, ale ktoś musiałby ją napisać. Ktoś z bardziej wprawnym piórem ode mnie.

A.G.: Andersen mówił o baśni:

Literatura baśniowa to dla mnie największe królestwo poezji; rozciąga się od ociekających krwią grobów z pradawnych czasów po książkę z obrazkami niewinnej dziecięcej legendy. Królestwo to obejmuje twórczość ludową i twórczość artystyczną, reprezentuje dla mnie poezję w każdym wymiarze, ten, kto potrafi pisać baśnie, może w nich zawrzeć wątki tragiczne, komiczne, prostotę i naiwność, ironię, humor, ma do swej dyspozycji strunę liryczną, narrację dziecięcej opowieści i język badacza nauk przyrodniczych⁸.

A dla pana – reżysera – jakim materiałem scenicznym jest baśń?

A.K.: Odpowiadając jednym słowem: najdoskonalszym. Baśnie interesowały mnie zawsze – zarówno w teatrze, jak i w pracy pedagogicznej. Współczesne interpretacje klasycznej baśni także leżały w kręgu moich zainteresowań. Tak jak pisał Bruno Bettelheim w *Cudowne i pożyteczne*⁹, walorem baśni jest to, że się nie starzeje. Baśnie można uwspółcześnić, ale nie na siłę – to dla mnie ważne. Wyjaśnię to na przykładach. Dwie moje studentki pracowały kiedyś nad scenicznymi adaptacjami baśni. Jedna robiła adaptację moich ulubionych *Dzikich łabędzi*. Według mnie to najbardziej krwawa i najbardziej drastyczna z baśni Andersena. Najpierw dowiedziałem się, że adaptacja adresowana jest do dzieci młodszych, czyli od trzeciego roku życia, więc się przeraziłem, bo, jak sobie przypominam, w utworze jest m.in. scena, w której główna bohaterka, Eliza, ociekającymi krwią rękami plecie dla braci koszule. Potem pojechałem na spektakl i zobaczyłem, że świat przedstawiony został przeniesiony do komiksowego Hollywood, do czasów współczesnych, a książkę jeździł cadillakiem. A do tego wszystkiego Eliza, mieszkanka Hollywood, plotła koszule z pokrzyw. Nie byłem przeciwny przeniesieniu opowieści do Hollywood, ale ta wizja nie była spójna:

⁸ H.Ch. Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1. 1830–1850, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2006, s. 42.

⁹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, PIW, Warszawa 1985, s. 52–64.

należało również uwspółcześnić plecenie koszul, zastanowić się, czego są symbolem i co oznacza ich plecenie we współczesnym Hollywood. Finał był taki, że studentka powiedziała, że już w życiu nie zaburzy konstrukcji baśni, bo to niesie za sobą straszne konsekwencje. Moja druga studentka zrobiła spektakl pt. *Złota* na podstawie baśni Wilhelma i Jakuba Grimmów *O rybaku i jego żonie*, w której złota rybka spełnia życzenia. Bohaterka jej wersji zażyczyła sobie od rybki smartfona. Zapytałem, czy zamieniając dom, pałac i dwór na smartfona, domniemywa, że dziecko nie zrozumie wartości tych pierwszych. Gwarantuję, że rozumie i że adaptacja będzie mieć większy walor, kiedy będzie obudowana w baśniowe passe-partout: kiedy pojawią się baśniowe postaci, jak księżniczka czy książę. Moim zdaniem baśni nie należy uwspółcześniać, ale „uzrozumiać”.

Gdy dokonam adaptacji baśni Andersena, wysyłam ją Sochańskiej i pytam, czy ten tekst jest w duchu andersenowskim. I kiedy robiłem *Latający kufer*, usłyszałem: „Panie Arku, mam do pana prośbę. Andersen w żadnej baśni nie używa dwóch słów – »rzekł« i »odrzekł«. Jakby pan mógł wyrzucić te słowa”. Z kolei kiedy pracowałem nad *Dzikimi łabędziami* – w których Andersen wielokrotnie powtarza, że Eliza była piękna i mądra – Sochańska powiedziała, że ma dość utożsamiania urody z mądrością, uważałem dokładnie to samo, ale chciałem być wierny Andersenowi. To są mechanizmy, które, moim zdaniem, dzisiejszemu widzowi trzeba nie tyle uwspółcześnić, ile „uzrozumieć”. Wspomniany już *Latający kufer* to tytuł wszystkim znany, ale mało kto pamięta jego fabułę. Zrobiłem tę adaptację w 2013 roku z okazji jubileuszu 600-lecia współpracy polsko-tureckiej. W tej baśni bohater leci do Turcji i ląduje w komnatach księżniczki. Tam odkrywa go Sułtan i bohater opowiada mu baśń – mamy więc do czynienia z budową szkatułkową. W historii wewnętrznej przedmioty kuchenne kłócą się o to, które z nich jest najważniejsze. Wychodzi na to, że zapałki, bo bez nich nie ma żadnej kuchni. Sułtan jest tą baśnią zachwycony. Wpada na pomysł, żeby księżniczka jak najszybciej wyszła za mąż, oczywiście za głównego bohatera. Pośpiech jest powodowany wcześniejszą przepowiednią, że księżniczka będzie nieszczęśliwa z powodu narzeczonego. To dlatego sułtan zamknął ją w komnatach i odseparował od mężczyzn. 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 czeka. Pracowałem nad tą fabułą z moim scenografem, który zauważył, że nie mogę zostawić dziecka z zakończeniem, z którego wynika: „w życiu ci nie wyjdzie, nie ma nawet takiej możliwości, żebyś znalazł księżniczkę”. Pojawiło się więc pytanie, w jaki sposób pozostawić finał Andersena. Aby wyjść z tej sytuacji, w ramach *licentia poetica*, stworzyliśmy postać łabędzia, którego główny bohater spotyka, kiedy leci w kufrze do Turcji. Motyw łabędzia jest dość popularny w prozie Andersena. Jest nawet plotka – chociaż pisarz podobno tego nie wiedział – że wszystkie łabędzie są z jednego gniazda, którym jest Dania. Łabędź mówi więc do Hansa: „Jesteśmy łabędziami, znamy życie ludzkie, bo patrzymy na nie z góry. Wiemy, że byłeś synem swojego ojca, próbowałeś go naśladować, ale nie możesz skopiować życia swojego ojca. W związku z tym ja ci teraz mówię – wylądujesz w kraju, którego nie znasz. Zyskasz wszystko i stracisz wszystko, ale znajdziesz swoją drogę”. Łabędź pojawia się też w zakończeniu, kiedy główny bohater ląduje w spalonym kufrze i nie może polecieć do księżniczki. Wtedy mówi: „Widzisz? Mówiłem ci, teraz musisz zacząć swoją drogę”. „Ale ja nic nie umiem. Mogę jedynie opowiadać baśnie” – mówi główny bohater. „Tak, będziesz opowiadał baśnie, a żeby je spisać, tu masz pióro” – mówi mu łabędź. Spektakl kończy się podobnie jak u Andersena, jednak nie zostawiamy dziecka z tymi słowami: „[...] a on wędruje po świecie i opowiada bajki, ale już nie tak wesołe jak bajka o zapalkach”¹⁰. Pracując z Andersenem, staram się więc go „uzrozumieć”. Obawiam się uwspółcześniać słowa, bo to kojarzy się z umieszczaniem w świecie baśni takich rzeczy jak smartfony czy cadillaki.

A.G.: Renarracje baśni odwołujące się do współczesnej kultury są dziś bardzo popularne zarówno w literaturze, jak i kinie oraz serialach telewizyjnych. Kamila Kowalczyk skatalogowała je w ramach mechanizmu renarracyjnego pod hasłem „osadzenie baśniowej fabuły w świecie współczesnym (wykorzystanie szkieletu strukturalnego baśni)”¹¹. Inne mechanizmy renarracyjne opierają się m.in. na: autotematyzmie i metatekstowości,

¹⁰ H.Ch. Andersen, *Latający kufer*, w: idem, op. cit., s. 153.

¹¹ K. Kowalczyk, *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*, Oficyna wydawnicza ATUT, Wrocław 2021, s. 47.

przedstawieniu baśniowej „historii prawdziwej”, psychologizacji baśniowych postaci, dodaniu lub usunięciu baśniowych bohaterów, ich modyfikacji, zmianie płci bohatera czy zamianie ról. W ramach ostatniego antagonista może przeistoczyć się w bohatera¹². Przykładem renarracji osadzonych w świecie współczesnym jest m.in. *Współczesny bazarz polski* Zuzanny Orlińskiej. Autorka zreinterpretowała baśnie znane z *Bazarza polskiego* Antoniego Józefa Glińskiego z 1853 roku. Nie tylko uwspółcześniła język utworów i usnęła z nich moralizatorski ton, ale też stworzyła postaci żyjące w XXI wieku. Unowocześniła także baśniowe magiczne rekwizyty. I tak kije samobije zostały zamienione na kije-promocje, które są magicznym odpowiednikiem kijów do nordic walking, a starzec-czarownik zostaje zastąpiony sprzedawczynią z osiedlowego sklepu. Z kolei w *Kijach samobijach* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel pojawiają się elementy sztuk walki.

A.K.: Nie wiem, czy zdaje sobie pani sprawę, że to nie jest nowość, bo w okresie socrealizmu Jan Brzechwa napisał *Jasia i Małgosię*, gdzie Baba Jaga mówi: „Ja pracuję w magazynie. Odpowiadam, gdy coś zginie”¹³.

A.G.: Oczywiście, tych przetworzeń było mnóstwo, bo, jak zauważa Weronika Kostecka, „baśń ze swej natury jest intertekstualna”¹⁴. Z kolei Jack Zipes, odwołując się do pracy *Samolubny gen* Richarda Dowkinsa, pisze, że baśń rozprzestrzenia się w podobny sposób jak mem, który został porównany do wirusa: „Baśń często przybiera w naszych mózgach formę mema, jako [...] replikatora, a my przetwarzamy ją w module i transmitujemy w kontekstach społeczno-kulturowych”¹⁵. Wspomniał pan jednak o *Jasiu i Małgosi*. To jedna z baśni, która wpisuje się w stereotypową i nadal powielaną „czarną legendę Grimmów”. W polskiej recepcji baśnie Jakuba i Wilhelma Grimmów uchodzą za okrutne i sadystyczne, na co wpłynęło

¹² Ibidem, s. 47–52.

¹³ J. Brzechwa, *Jaś i Małgosia*, il. D. Imielska-Gebethner, muz. M. Janicz, Warszawa 1965.

¹⁴ W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Wydawnictwo SBP Warszawa, 2014, s. 114.

¹⁵ J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, Taylor & Francis Ltd, New York-London 2006, s. XIII–XIV. Przekł. – A.G.

m.in. ich powojenne propagandowe odczytanie¹⁶. Baśnie te były więc cenzurowane i uładzane – pozbawiano je motywów grozotwórczych. Na takie ingerencje pozwalali sobie także współcześni tłumacze. Stefania Wortman wprost przyznała, że w wyborze baśni, który ukazał się nakładem Naszej Księgarni, nie pojawia się *Jaś i Małgosia*, „bo sprawa palenia czarownicy to zbyt okropne”¹⁷. Czy zauważa pan podobny problem z cenzurowaniem baśni Andersena albo ich scenicznych adaptacji?

A.K.: Ten problem dotyka też baśni Andersena. Kazimiera Jeżewska¹⁸, która odwoływała się do socrealistycznej pedagogiki, twierdziła, że jeżeli dziecko ogląda *Dzikię łabędzie*, to, siedząc na widowni, przeprojektuje sobie macochę na swoją adopcyjną mamę. W związku z tym macocha zostaje zastąpiona wujem¹⁹. To wszystko burzy. To musi być macocha. Nie może być inaczej.

A.G.: Zgadzam się. Bruno Bettelheim dokładnie tłumaczy, jaka rolę odgrywa zła macocha w baśni i jak dziecko rozszczepia postać matki na „wszechobdarzającą opiekunkę, która może zamienić się w okrutną macochę, jeżeli tak jest niegodziwa, że czegoś małemu dziecku odmawia”²⁰. Powróćmy jednak do tematu baśniowej grozy. Tej jak wiadomo nie należy demonizować, bo wpisuje się w konwencję baśni – dobro triumfuje, zło zostaje ukarane, co zwykle wiąże się ze śmiercią antagonisty²¹. Zarówno

¹⁶ Zob. W. Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, w: *Beniaminek czyli podrzutek: głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wybór H. Bielawska, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1982. Zob. też: E. Pieciul-Karminska, *Okrutne jak baśnie braci Grimm?*, Przekrój.pl, 10.03.2019, <https://przekroj.pl/kultura/okrutne-jak-basnie-braci-grimm-eliza-pieciul-karminska> (dostęp 16.10.2023); W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna...*, op. cit., s. 224.

¹⁷ S. Wortman, *Wypowiedzi*, w: *Baśni i dziecko*, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, LSW, Warszawa 1978, s. 228.

¹⁸ Kazimiera Jeżewska była poetką i autorką adaptacji scenicznych baśni.

¹⁹ Zob. K. Jeżewska, *Dzikię łabędzie. Sztuka w 5 obrazach według baśni H.Ch. Andersena*, muz. Juliusz Borzym, Warszawa 1960 [scenariusz teatralny].

²⁰ B. Bettelheim, op. cit., s. 139.

²¹ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, NOMOS, Kraków 2011, s. 61.

Bruno Bettelheim, Pierre Péju²², jak i tacy badacze literatury dziecięcej, jak: Jerzy Cieślukowski²³, Joanna Papuzińska²⁴, Dorota Simonides²⁵ Grzegorz Leszczyński²⁶ czy Katarzyna Slany²⁷ podkreślają ważką rolę grozy w folklorze dziecięcym i literaturze dziecięcej. Zaznaczają m.in., że dzieci lubią się bać. Strach ujawniający się w utworze ma pomagać dzieciom rozładować napięcia – co postulował już Bettelheim – więc eliminacja motywów grozotwórczych jest formą oszukiwania dzieci. Może też prowadzić do „analfabetyzmu kulturowego” czy też emocjonalnego²⁸. Utwory pozbawione elementów straszących ukazują nieprawdziwą, bo ułagodzoną wizję świata. Wszystko to dotyczy lektury tekstu. A jak na deskach teatru, w spektaklu, którego widzem jest dziecko, przedstawiać elementy grozotwórcze?

A.K.: Zacznę od moich doświadczeń rodzicielskich. Moje dziecko dwadzieścia lat temu było wychowywane na *Teletubisiach*. W tej bajce nie ma nic z grozy. Później syn oglądał *Reksia*. To również bajka, o której można powiedzieć wiele, ale nie to, że jest pełna grozy i przemocy. W jednym z odcinków kotek goni wróbelka. Zauważyłem, że syn, oglądając ten fragment bajki, za każdym razem dostawał histerii. Zorientowałem się, że jako rodzice wyjałowiliśmy go z emocji. A to właśnie baśń daje luksus bezpiecznej grozy. Animacje Disneya także są wyjałowione. To przekleństwo teatru dla dzieci, że Disney zmienił zakończenie *Małej syrenki* albo że uładził *Pinokia*. *Pinokio* jest przecież adresowany do młodzieży od dwunastego roku życia.

²² P. Peju, *Dziewczynka w baśniowym lesie*, przeł. M. Pluta, Sic!, Warszawa 2008.

²³ J. Cieślukowski, *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław 1985.

²⁴ J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1996.

²⁵ D. Simonides, *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*, PWN, Wrocław 1974.

²⁶ G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójceckie księgi młodego wieku*, BN, Warszawa 2007.

²⁷ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2016.

²⁸ G. Leszczyński, op. cit., s. 10.

Tymczasem rodzice trzy- czy czterolatków, twierdzą, że ich dzieci mogą tę bajkę oglądać. Oczywiście, do pewnego momentu mogą, potem się jednak okazuje, że dzieje się tam coś strasznego. Nie jestem literaturoznawcą, ale mam wrażenie, że u Andersena jest mniej grozy niż np. u Grimmów, ponieważ rzadziej korzystał z opowieści ludowych, a częściej tworzył własne baśnie.

K.G.-D.: Bałam się, czytając po raz pierwszy – już jako dorosła osoba – *Czerwone buciki*. Byłam oburzona tym, w jaki sposób Andersem najpierw nabiera czytelnika i przywiązuje go do Karen, a później skazuje ją na okrucieństwo. To było dla mnie wstrząsające, a przecież nie jestem już dzieckiem.

A.K.: Ja z kolei, jako maluch, nie umiałem zrozumieć, dlaczego Dziewczynka z zapalkami w nagrodę umiera. Teraz rozumiem, ponieważ jestem dorosły. Jesteśmy wychowani w tradycji, że umiera się albo za karę, albo w konsekwencji wypadku, albo ze starości. Notabene Andersen napisał baśń *Babcia*, która jest o umieraniu babci. Można powiedzieć, że to właśnie on był prekursorem takich opowieści dla młodego odbiorcy, które dziś można nazwać terapeutycznymi. Absolutnie rozumiem, że czuła się pani dotknięta tą lekturą. Ja też. Myślę, że dorośli w dobrej wierze starają się chronić dzieci, z czego wynika rosnąca popularność literatury terapeutycznej m.in. norweskiej pisarki Gro Dahle. Najpopularniejsza i bardzo ważna opowieść, *Zły pan*, dotyczy przemocy domowej. Bohaterami są mama, tata i chłopczyk o imieniu Boj. Wszystko jest dobrze, dopóki taty nie ma w domu. Kiedy przychodzi, „wychodzą z niego źli panowie”: ten, który krzyczy, ten, który łamie meble, ten, który płacze, ten, który potem przeprosza i kupuje prezenty. Z kolei *Włosy mamy* są o mamie, która wpada w depresję. I jest jeszcze *Wojna* o dziewczynce, której rodzice się rozwodzą – nie chodzi więc o wojnę jako konflikt zbrojny. Dyskutowałem o tym tytule z norweską reżyserką Simone Thiis, i Gro Dahle, z którymi znamy się prywatnie. 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*. Spędziłem z Simone Thiis i Gro Dahle godziny na tłumaczeniu, dlaczego Norwegia jest bardziej otwarta, choć, jak się wydaje, kraj ten nie był gotowy

na napisaną przez Dahle książkę *Sezamie, sezamie*, dotyczącą pornografii i adresowaną do dzieci.

A.G.: Wspominał pan o oswojaniu śmierci w baśniach Andersena. O motywach tanatologicznych w literaturze dziecięcej powstaje coraz więcej prac naukowych. Przykładem może być monografia pod redakcją Katarzyny Słany *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Podobnie jest z pracami na temat grozy. Tymczasem trudniej znaleźć prace o śmierci czy grozie w teatrze dziecięcym. Czy groza może tu być rozbrojona śmiechem? Czy da się przewidzieć reakcję dziecięcego odbiorcy na elementy grozotwórcze? Pan w swojej adaptacji *Latającego kufra* od estetyki grozy nie ucieka – spektakl rozpoczyna sceną pogrzebu. Scenografia jest ciemna, podobnie jak w czasie lotu bohatera w kufrze. Sam lot Hansa można przecież przedstawić dwójako – jako scenę straszną albo slapastickową.

A.K.: Myślę, że zależy to od twórcy. Moim zdaniem zarówno w baśniach, jak i w ich inscenizacjach scenicznych, żeby był oddech, musi być trochę grozy. Nie wiem, czy dziecko traktuje scenę pogrzebu w *Latającym kufrze* jako element grozy czy raczej smutku. W tym spektaklu z dwóch powodów – inscenizacyjnego i z powodu przesądów – została wyrzucona ze scenografii trumna. Używanie trumny w spektaklu jest złym omenem. Pozostał stół, na którym stoi lichtarz. Myślę, że jest to konieczne, ponieważ trzeba zbudować grozą pewne napięcie, aby później móc z niego zejść. Może to mieć charakter slapstickowy, ale i taki, jaki udało nam się osiągnąć w *Latającym kufrze*. W spektaklu tym dziecięcy widz, niczym widz dobrego kryminału, wie więcej niż bohater na scenie. Na nagraniu sztuki, w scenie, w której pojawia się sułtan, słychać reakcję dziecka, które przewiduje kłopoty. Z kolei kiedy pracowaliśmy nad *Dzikimi łabędziami*, jedna z aktorek zapytała, dlaczego główna bohaterka musi cierpieć, żeby dostać nagrodę. Odpowiedź jest prosta: dlatego że tak jest zbudowana baśń, to nie są *Teletubisie*.

K.G.-D.: Nasuwa się pytanie: jak tę grozy na scenie dozować? Teatr jest sztuką, która oddziałuje bardziej niż literatura. Jesteśmy w tej przestrzeni, wszystko jest nam unaocznione i dociera do nas dużo intensywniej.



Il. 1. *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, reż. Arkadiusz Klucznik, Arch. Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, fot. Przemysław Bator

A.K.: Moim zdaniem – świadomie. Mam 56 lat i, robiąc spektakle dla dzieci, staram się myśleć sobą sprzed jakiegoś czasu. Uważam, że nie można grozić epatować, bo to do niczego nie prowadzi i może przyczynić się do popełnienia błędów pedagogicznych albo wywołać sytuację, w której dziecko w przestrzeni teatralnej poczuje się źle. Ono jest przecież w niej zamknięte, nie może jak podczas lektury zamknąć książki i opuścić świat, w którym rozgrywa się akcja. Może jedynie zamknąć oczy. Sam jako dziecko oglądałem straszne filmy przez lusterko, trzymając je w taki sposób, żeby odbijał się w nim obraz z telewizora. Wydawało mi się, że mogę je zawsze odsunąć, co uznawałem za lepsze niż zamknięcie oczu. Nie ma recepty na to, jak dozwoląć grozę, ale myślę, że każdy świadomy twórca, robiący teatr dla młodego widza, stara się postępować konsekwentnie, więc i konsekwentnie buduje pewne emocje, żeby mieć odbicie do następnych emocji. Jeżeli nadbudujemy np. scenę pogrzebu w *Latającym kufrze*, pokażemy nie tylko smutek żałobników, to w pewnym momencie zmieni się w absurdalną kłótnię wszystkich uczestników. Dokładnie o to chodziło mi w tej scenie. Chciałem pokazać – co oczywiście odczyta widz dorosły – że ludzie są pełni żalu i miłosierdzia wobec zmarłych, bo taka jest konwencja. Nie na próżno powtarza się, że o zmarłych mówi się dobrze albo wcale. Wydaje się, że wszyscy są głęboko pogrążeni w żalu, a nagle okazuje się, że każdy z żałobników tak naprawdę chce coś zyskać. Bohater Andersena po śmierci ojca dziedziczy ogromny

majątek i traci go przez rozrzutność. W naszej inscenizacji *Latającego kufra* bohater odziedziczył niezapłacone rachunki, bo to ojciec był rozrzutny i był rozpustnikiem. Grozę w teatrze trzeba więc dozować świadomie i intuicyjnie. Tego się nie da wyliczyć, tak jak nie sposób wyliczyć teatru. Pewne sprawy trzeba budować sercem oraz intuicją.

A.G.: Wspomniał pan o przetworzeniach, jakich dokonał w *Latającym kufrze*. Pana bohater zostaje wplątany w wir zdarzeń, jego los nie jest wynikiem rozrzutnego życia. Na tym jednak nie koniec, bo nie jest już bezimiennym kupcem, ale ma na imię Hans, co stanowi nawiązanie do postaci Andersena. Tak jak Andersen jest też baśniopisarzem, miłośnikiem teatru (mówi, że odwiedzał z ojcem teatr), a słowa łabędzia „Niech się zacznie twoja baśń”²⁹ są odwołaniem do autobiografii Andersena zatytułowanej *Autobiografia. Baśń mojego życia*. Mocno podkreślana jest także barwność tureckiej kultury. Jakie konsekwencje niosą takie przetworzenia i jaki był ich cel?

A.K.: W artystycznej branży piszemy tzw. doktoraty z dzieła. W przypadku reżyserów wybieramy sobie spektakl i go opisujemy. Nie piszemy, że dziewięć osób w zielonych kostiumach wchodzi na scenę, ale wskazujemy, dlaczego akurat dziewięć osób, dlaczego wchodzi i dlaczego mają zielone kostiumy. To są momenty, w których się zastanawiamy, ponieważ na co dzień większość rzeczy robimy intuicyjnie. Moja intuicja szła w stronę Turcji. Pracując nad *Latającym kufrem*, byłem w bardzo konkretnym momencie mojego życia, również zawodowego. To było uhonorowanie sześćsetlecia współpracy polsko-tureckiej dyplomacji i sześćdziesięciolecie Teatru Andersena w Lublinie. Kiedy byłem jego dyrektorem, któregoś dnia odebrałem telefon z Ankarę. Odezwała się kobieta, która powiedziała, że znalazła zdjęcia z naszego spektaklu i chce nas zaprosić na festiwal. Trafiłem więc do Turcji przez przypadek – ja, mój teatr, moja praca. Teraz prowadzę zajęcia na Bilkent University i Hacettepe University w Ankarze. Być może, tworząc spektakl, podświadomie poszedłem w tym kierunku. Ma pani rację, że wydarzenia, które dzieją się wokół Hansa, dzieją się mimo niego. Nie są jego świadomym wyborem. Zmieniły się też motywacje bohatera *Latającego kufra* – nie chce

²⁹ *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, reż. Arkadiusz Klucznik, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, 2013.

oszukiwać księżniczki, jak dzieje się to u Andersena, bo księżniczek się nie oszukuje. Andersen, mimo że był wykształcony i podróżował po Turcji (w *Dziennikach* opisywał pobyt w Stambule, samo miasto czy jak wyglądała parada sułtana), w *Latającym kufrze* nie uchronił się przed pewnymi nieścisłościami i np. nazwał sułtana królem. Modernizacje były więc potrzebne również po to, by uniknąć tych rozbieżności. Czasem są niezbędne, by uwspółcześnić język.

K.G.-D.: Skoro o tym mowa: jak rozwiązał pan kwestię uwspółcześniania języka np. w *Sierotce Marysi*? Wspominał pan, że jest gorącym zwolennikiem uzdatniania języka trudnego i sprawiania, by był w odbiorze bardziej czytelny.

A.K.: Odpowiem anegdotą, prawdziwą. Na próbę generalną *Sierotki Marysi* przysłała główna księgowa teatru. Zobaczyła spektakl i powiedziała: „Wie pan, nie przypuszczałam, że Maria Konopnicka tak dowcipnie pisała”. Odpowiedziałem: „Dziękuję. Biorę to na siebie”. Mam wrażenie, że ten lekko archaiczny język jest w tym przypadku walorem. Warto jednak zauważyć, że całe pokolenia wychowały się na tej baśni. Dziś raczej nie jest możliwe, by przysze pokolenia się na niej wychowywały. Cygan w *O krasnoludkach i sierotce Marysi* nie może być negatywnym bohaterem. W *Porwaniu w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego antagonistami są Cygan Nagniotek i jego córka Cyganka Drumla. Ja zamieniłem Cygana na zbója, bo dla kontekstu baśni nie ma to żadnego znaczenia. Krasnoludki mają prawo mówić trochę innym językiem. Wielokrotnie miałem takie doświadczenie twórcze. Spójrzmy na przykład z *Sierotki Marysi*. „Czego chcesz ode mnie, Dziecko” – pyta Królowa Tatra. – „Gąsek moich chcę, jasna Królowo! Gąsek, co mi je lis zdusił” – odpowiada malec³⁰. To nie jest współczesny język z przedszkola, ale nie wiem, czy musi taki być. Rzecz w tym, że nie może być zupełnie niezrozumiały. Jeśli dokonujemy modernizacji musi być ona realizowana z ogromnym wyczuciem. Nie mogę powiedzieć, że kieruję się jakimiś zasadami, założeniami. Jeśli jakieś są, to właśnie takie, by krasnoludki mówiły językiem bliskim oryginałowi. Zresztą w *Latającym kufrze*

³⁰ M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Bellona, Warszawa 2018, s. 151.

Andersena też bywają słowa i wyrażenia spoza współczesnego słownika, np. „ochronka dla sierot” – dziecko nie musi wiedzieć, co to oznacza, może dowiedzieć się właśnie ze spektaklu. Jeden z moich profesorów mówił, że teatr ma trzy funkcje: rozrywkową (której nie trzeba tłumaczyć), dydaktyczną (na czerwonym świetle się stoi, a na zielony przechodzi) i tę, której staram się być przedstawicielem – poznawczą. W pewnym momencie mojego życia twórczego zrobiłem *Noc wigilijną* Mikołaja Gogola. Chciałem, żeby dzieciak ośmioletni wiedział, co to jest cerkiew, kto to jest caryca. Chciałem w ten sposób zapoznawać młodego widza z pewnymi obszarami rzeczywistości. Niekoniecznie uczyć, edukować, bo nie taka misja mi przyświecała. Chciałem, by młody widz mógł poznawać nowe tereny rzeczywistości.

K.G.-D.: Mówi pan o misji poznawczej teatru młodego widza. A co z widzem dojrzałym, który często współuczestniczy w odbiorze dzieła (literackiego i teatralnego) wraz z dzieckiem? W teoretycznej refleksji nad baśnią istotnym problemem jest kwestia dwuodbiorowości dzieła literackiego.

A.K.: Staram się reprezentować coś, co branżowo nazywa się „teatrem familijnym”. Chodzi o to, by dziecko przyszło z babcią, mamą i tatą i by każdy z nich wyniósł ze spektaklu co innego, odebrał go na innym poziomie.

K.G.-D.: Powszechnie kojarzymy teatr lalkowy raczej ze sztuką dla młodego widza. Nie zawsze tak było, prawda?

A.K.: Najbardziej bolesna jest infantyliczacja teatru dla dzieci i całej sztuki dziecięcej, literatury również. To jest zbrodnia, która powinna być wręcz karana. Jedna z moich pań profesorek, która pracowała całe życie w teatrze lalek, kiedyś na radzie wydziału powiedziała: „Całe życie walczyłam, żeby nie pracować w »teatryku«”. Możemy się na to dąsać, zżymać, ale tego typu widowisko nie jest odbierane w kategoriach prawdziwej sztuki teatru. Tak naprawdę cały azjatycki teatr lalek jest wyłącznie dla dorosłych. Polski, przedwojenny teatr lalkowy był również teatrem dla dorosłych. A dziedzictwo powojenne to teatr lalek, którego adresatem są przede wszystkim dzieci (to zasługa Związku Radzieckiego i wpływu Sergieja Obrazcowa na teatry dla dzieci w krajach socjalistycznych). To nie jest złe, że jesteśmy odbierani

jako teatr dla dzieci. Tylko walczyliśmy o to, by nie infantylizować teatru lalkowego, żebyśmy my jako twórcy nie pracowali w „teatrzyku”. To wszystko.

K.G.-D.: Lalka ma bardzo duży potencjał metaforyczny. Jak wywodził Jurij Łotman, jest obiektem funkcjonującym pomiędzy żywym a martwym, obdarzonym duszą i mechanicznym, pozornym i autentycznym³¹. Właśnie dlatego jest interesująca. Doskonale operował tymi opozycjami m.in. Tadeusz Kantor.

A.K.: Lalka nie jest kopią człowieka. Zawsze mówię, że jest metaforą człowieka. Nigdy też nie lubiłem lalek realistycznych, które mają rzęsy, paznokcie itd., bo to nie o to chodzi. Lalka jest pewnym skrótem, przenośnią. I z takiego punktu wychodzę.

A.G.: Będąc przy temacie lalek: jak odebrał pan spektakl napisany na potrzeby adaptacji *Latającego kufra* przez Benedykta Hertza³²? W latach dwudziestych dramaturg wykorzystał element baśni szkatułkowej. Tej Andersenowskiej – o sprzętach kuchennych. Hertz przedstawiała je właśnie w formie lalek.

A.K.: Nie zmożłem tej Hertzowskiej adaptacji. Cóż, tak się wtedy adaptowało na potrzeby teatru, a może „teatrzyku” dla dzieci. Było – minęło. Nie ma do czego wracać.

K.G.-D.: Wróćmy więc do pańskiego *Latającego kufra*. Chciałabym zapytać o kulisy pracy z prozą Andersena. Mimo że spektakl jest zdecydowanie bliski tekstowi, również jeśli chodzi o poziom przetworzenia tekstu baśni na scenariusz spektaklu, to substytucji w pana *Latającym kufrze* jest kilka. Adaptowana baśń jest opowieścią szkatułkową. Wewnątrz opowieści o chłopcu podróżującym po Turcji latającym kufrem umieszczona zostaje także inna opowieść. Znajdujący się na dworze tureckiego władcy Hans, by

³¹ J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty: Teoria, Krytyka, Interpretacja” 1978, nr 6(42), s. 52.

³² B. Hertz, *Latający kufier*, w: *Baśnie Andersena na scenie*, red. M. Górka, il. M. Stańczak, K. Mielech, Nasza Księgarnia, Warszawa 1952, s. 437–464.

wkupić się w łaski dworu, opowiada baśń o *Brzydkim kaczątku*. Rezygnuje pan tym samym z opowieści o kuchennych sprzętach, którą zaplanował w tym miejscu Andersen. Ta zamiana baśni jest niezwykle ciekawa. W artykule *Gwałt na Andersenie*³³ pisze pan, że inspiracją do niej były względy estetyczne, wizualne, nie zaś sam przekaz opowieści. Członkowie dworu również mają kostiumy z motywem kaczek. Jak to rozumieć?

A.K.: Zdradzę pani tajemnicę. Kiedyś inscenizowałem *Trzech muszkieterów* – duży spektakl. Scenograf wpadł na pomysł, żeby przedstawić dwór królewski Ludwika i Anny jako jeden wielki kurnik. Wtedy tego nie zrealizowaliśmy, ale dopiero jak zacząłem peregrynować przez Turcję, natychmiast zauważyłem, że to rzeczywiście jest kurnik. Jak pisałem w artykule *Gwałt na Andersenie*, przyglądając się dworowi sułtańskiemu i jego kostiumom z czasów otomańskich, można odnieść wrażenie, że patrzy się na stado drobiu. Na kury, koguty, kaczki, gęsi, indyki czy inne poza-podwórkowe ptaki, jak bocian czy bażant. A stąd już tylko krok do inscenizacji *Brzydkiego kaczątku*. Tę właśnie baśń włożyłem w środek historii *Latającego kufra*, inscenizując ją wszystkimi „członkami” dworu sułtana Abdullaha – z nim samym w roli głównej³⁴ (il. 2)! Poza tym, wydawało mi się, że ma ona więcej konotacji z baśnią główną. To, że z brzydkiego kaczątku może wyrosnąć piękny łabędź. A dodany przeze mnie łabędź – jak wspomniałem – pełniący funkcję przewodnika, był ważnym motywem w całej historii, więc zazaębił się z baśniowym kaczątkiem.

K.G.-D.: Konsekwencje fabularne tej zamiany są znaczne. Baśń o sprzętach kuchennych umieszczona w opowieści Andersena ma wydźwięk ironiczny. Okazuje się, że zapałki, które miały największe wyobrażenie o sobie samych ze względu na pochodzenie arystokratyczne, wprawdzie błyszczały przez moment, ale ten błysk był światłem ognia, który je pochłoniął. W rezultacie żywot zapałek był najkrótszy. Można to interpretować jako pewnego rodzaju

³³ A. Klucznik, *Gwałt na Andersenie – czyli jak to bywa z adaptacjami scenicznymi baśni Andersena*, w: *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska, Wydawnictwo UMK, Toruń 2017, s. 249–264.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 262.



Il. 2–3. Dwór sultański jako kurnik. Arkadiusz Klucznik, *Latający kufer*, adaptacja baśni Andersena, Arch. Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, fot. Przemysław Bator

kpinę z istotności arystokratycznego pochodzenia. Taka teza wygłoszona na dworze sułtańskim mogłaby zakończyć się skandalem.

A.K.: Wydawało mi się, że sam temat kuchni na dworze sułtańskim jest mniej adekwatny. Poza tym, w kontekście kultury tureckiej, istotne były też względy ekologiczne. W spektaklu jest scena, w której jest dialog zaczynający się od słów księżniczki Esme:

- Opowiedz mi o sobie.
- No, jestem z Danii.
- To jest wielki kraj, tak?
- No, nie.
- Ciepły?
- No nie, ale zielony.

Ten fragment nie pojawia się w inscenizacji przypadkowo. Turcy mają wielki kompleks wyschniętej natury. Oni pieją z zachwytu w Polsce, kiedy zobaczą nasze lasy. Są oczarowani, bo wszystko jest tu zielone, ładne, takie świeże, pełne zwierząt i ptaków. Dlatego było to świadome przeniesienie baśni o wiele mocniej związanej z naturą. Ona lepiej pasowała do szkatułki *Latającego kufra* niż „zabawa o garnkach”.

K.G.-D.: Wydaje się, że problematyczny w inscenizowaniu *Latającego kufra* może też być programowy, romantyczny orientalizm, w dużej mierze upraszczający szeroko pojęte kultury wschodnie. Jak sobie z tym poradzić, by nie mijać się z prawdą, ale jednocześnie nie komplikować odbioru, szczególnie w przypadku literatury przeznaczonej dla młodego widza?

A.K.: Moja bardzo dobra przyjaciółka, właściwie turecka siostra, była moją konsultantką. Nazwałem to konsultacjami kulturowymi. Staraliśmy się wplatać, przemycać do inscenizacji różne kwestie lokalne. Np. matka Esmy nie jest żoną sułtana, tylko kadyną. W haremie hierarchia była określona. U góry była *valide*, czyli matka sułtana, następnie cztery żony, potem kadyny, czyli nałożnice, które miały z sułtanem dzieci, następnie nałożnice, służące i niewolnice. Postanowiliśmy odnieść się do tej hierarchii w naszym spektaklu.

Sułtani niespecjalnie zwracali uwagę na córki, a jeśli już (i to też wykorzystaliśmy) sułtan zwykł ukochiwać sobie jedną córkę. Jej matka robiła wszystko, żeby ich miłość była jak najgłębsza, bo wtedy pozycja matki w haremie znacząco rosła. Matka Esmy w spektaklu mówi do córki: „Odpowiedz grzecznie tatusiowi, jak tatuś pyta”, a gdy rozmowa dotyczy poważnych spraw: „Ojciec i tak zrobi to, co uważa”. Chcieliśmy w ten sposób przemycić nieco elementów historycznych i obyczajowych. Inny przykład: w Turcji, jeżeli się chce oddać szacunek starszej i ważnej osobie (babce czy dziadkowi), to całuje się ją w rękę i dotyka nią swego czoła. Więc kiedy w spektaklu sułtan wchodzi do pomieszczenia, gdzie znajduje się Esma, i pyta: „Co słyhać córeczko?”, Esma go całuje i przykłada rękę do czoła, a on ją łapie za policzki. Wówczas ona (zniekształconym nieco głosem, przesadnie dziecięcym) mówi: „Nic, tato, tylko nuda”. Dodajmy jeszcze, że ojciec z matką zwożą Esmie różne rzeczy z całego świata. Ale przywożą również służące, co w tamtym czasie było dworskim zwyczajem. Żadna kobieta w haremie nie była Turczynką, bo w tradycji tureckiej Turczynki nie wolno zamykać. Czyli matki sułtanów nie były Turczynkami. To były: Ukrainki, Bułgarki, Serbki, Greczynki. Nawiązaliśmy do tego, w spektaklu przywożone są: Malajki, Chinki, Słowianki, a na końcu słoń. Otomanat było stać na wszystko. Jak ogląda się Pałac Topkapi, czyli pierwszy pałac sułtański, to człowiek nie może uwierzyć, że to była dykcja połowy świata, od Maroka aż do Pakistanu. To było niezwykle imperium. My tak naprawdę niewiele wiemy o Turcji. Moja kulturowa peregrynacja – odkrywanie, jakie w Turcji zakładali buty, jakie nosili wąsy, jaki taniec i w jaki sposób tańczyli – była wielką przyjemnością. Staraliśmy się również nadawać postaciom imiona. Chcieliśmy, by imiona królewskie miały odniesienie do rzeczywistości. Wyobrażam sobie Turka, który pisze bajkę o Polsce i polskiemu królowi nadaje imię Jacek. Jest polskie imię Jacek, ale żaden z polskich królów nie miał tak na imię. Kadyna sułtana ma na imię Zejnep. Akurat to jest imię matki naszej koleżanki. Chcieliśmy, by tło kulturowe było zrozumiałe również dla tureckiej widowni, nie tylko dla polskich widzów. Inny przykład: jak może mieć na imię właścicielka sklepu jubilerskiego? Mara, bo jest Ormianką. Ormianie w pewnym momencie trzymali w garści cały jubilerski handel złotem w cesarstwie otomańskim.

K.G.-D.: Mówi się o tym, że utwory Andersena to proza o dużym potencjale inscenizacyjnym, bo sugeruje on w tekście rozwiązania teatralne. Autor *Królowej Śniegu* był również dramaturgiem, posiadał teatralny warsztat. Czy to coś, co ułatwia pracę nad jego utworami, czy wręcz przeciwnie?

A.K.: Nie jestem teoretykiem Andersena. Są te wielkie epickie baśnie, które mają ogromny potencjał teatralny i filmowy, takie jak właśnie: *Latający kufer*, *Dzikie łabędzie*, *Mała syrenka* czy *Królowa Śniegu*. Są też baśniowe miniatury traktujące o przedmiotach, szczególnie bliskie mojemu sercu. Moja ulubiona – *Narzeczeni*. Kończy się wnioskiem, że czasami człowiek trafia „na śmietnik”, spada na dno i może nawet nie poznać kogoś niegdyś bardzo bliskiego, kto tego dna również dotknął. Te utwory, po pierwsze, przeznaczone są dla starszego odbiorcy, po drugie, dużo gorzej sprawdzają się na scenie. Te mniejsze oglądałem w teatrze przedmiotu. Najogólniej mówiąc, but rozmawiał z rękawiczką. Mnie to niespecjalnie interesuje. Te wielkie epickie baśnie niewątpliwie mają ogromny zasób potencjalnych wskazówek inscenizacyjnych, są niebywale sceniczne. Czy to ułatwia? Czy to utrudnia? Wydaje mi się, że ułatwia. W przeciwnym razie Disney by tych baśni nie ekranizował. Przed nami kolejna wersja *Małej syrenki* – jeszcze jej nie widziałem, ale już mam duży dystans do tej produkcji. Obejrzę ją, ale raczej się nie zachwycę. Wracając do samego Andersen – wydaje mi się, że jest on skarbnicą pięknych obrazów. W zbiorowej wyobraźni utkwiły nam również ilustracje Jana Marcina Szancera, na których zostaliśmy wychowani. Dobrze pamiętam, jeszcze z dzieciństwa, ilustrację z *Dzikich łabędzi*, gdzie Eliza w takim długim gotyckim nakryciu głowy zbiera ogromne pokrzywy (il. 4). Takie obrazy zostają w człowieku. To też dowód na to, jak dobrze światy Andersena funkcjonują na polu innych mediów.

A.G.: *Baśnie i opowieści* Andersena to skarbnica pięknych i wartościowych obrazów, ale to również trudne tematy metafizyczne, takie jak osvajanie dziecka ze śmiercią, również z taką śmiercią, która przynosi ukojenie, z tzw. „śmiercią radosną”, łączoną z elementami transcendencji. Ta pojawia się m.in. w: *Dziewcyńce z zapalkami*, *Małej syrence*, *Choince* czy *Umarłym dziecku*. Z kolei w baśniach *Matka* czy *Słowik* śmierć zostaje spersonifikowana. Inscenizowanie Andersena może się więc okazać inicjacją do

rozmowy z dzieckiem na trudne tematy, poruszające kwestie przemijania, śmierci.

A.K.: Jak najbardziej tak właśnie jest. W tej chwili teatr dla młodego widza często służy edukacji. Andersen jest doskonałym punktem wyjścia do rozmowy z dzieckiem na temat śmierci, tego, że coś się kończy, ale nie musi się kończyć źle, nawet jeśli źle wygląda. Czasami to po prostu *samsāra*, koło życia, nieustanna wędrówka. Nie bez powodu *Baśnie i opowieści* Andersena są jedną z najczęściej tłumaczonych książek na świecie. To nie przypadek, że popularność jego literatury jest tak wielka pod każdą szerokością geograficzną. Co ciekawe, Andersen u siebie, w Danii, nie jest najpopularniejszym pisarzem. Według Duńczyków trochę „trąci myszką”. Ostatnio Bogumiła Sochańska dzwoniła do mnie i powiedziała, że w duńskim teatrze wystawili Andersena. Ale to nie była adaptacja, raczej spektakl inspirowany twórczością pisarza. Andersen dla Duńczyków już nie jest tym, kim Adam Mickiewicz dla polskiego teatru. Twórczość baśniopisarza jest dla nich jak szkatułka: wartościowa, ale zakurzona, niespecjalnie otwierana przez duńskich twórców teatralnych.



Il. 4. Ilustracja Jana Marcina Szancera do *Dzikich tabędzi*, J.M. Szancer dla dzieci [komplet pocztówek w obwolucie], Biuro Wydawnicze „RUCH”, PWPW-8999 H-12

K.G.-D.: Może dzieje się tak też ze względu na jej ścisłą przynależność nie tylko do kręgu kulturowego, lecz także religijnego. Wspomniane *Czerwone buciki* czy baśń *O dziewczynie, która podeptała chleb* – głęboko osadzone w tradycji luterńskiej – są chyba obecnie trudne do zrozumienia, również

dla innych dzieci w Europie, mimo tego, że dotyczą bezsprzecznie uniwersalnych wartości.

A.K.: Religia i Andersem to niezwykle ważny i trudny temat. Nie jestem specjalistą w tej dziedzinie, ale z tego, co się zdążyłem zorientować, pisarz ewidentnie jest z natury protestancki oraz zupełnie świadomie antykatolicki. Nie przez przypadek w *Dzikich łabędziach* negatywną postacią jest arcybiskup.

A.G.: Baśnie Andersena zakorzenione są w XIX-wiecznej tradycji i uwiadacznią się w nich ówczesne podejście do wychowywania dzieci. Anna Maria Czernow zestawiając *O dziewczynie, która podeptała chleb z Okropną historią o zapalkach ze Złotej różdżki* Heinricha Hoffmanna³⁵, wskazała, że w obu baśniach występują elementy pedagogiki strachu. Sam grał pan w *Złotej różdżce* i wystawiał ten tekst³⁶. Czy mógłby pan powiedzieć, jak poprowadzić inscenizację z nurtu czarnej pedagogiki dzisiaj?

A.K.: W dzisiejszych czasach nie ma powodu *Złotej różdżki* cytować na serio. Natomiast warto jest wystawiać tego typu utwory dla dzieci i dla dorosłych i przedstawiać je w krzywym zwierciadle. W wierszu *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec* matka straszy syna, że krawiec obetnie mu palce, jeśli nie przestanie ich ssać. „Nie ssij palców, bo nieładnie, / Bo kto palce w buzię tłoczy, / Zaraz krawiec doń wyskoczy, / Z nożycami, zły okrutnie, / I paluszki niemi utnie”³⁷. Julek jednak nie słucha matki, przychodzi krawiec i ucina mu palce (il. 5, il. 6). Należy reinterpretować tekst, zmieniać estetykę na polu inscenizacji, potraktować oryginał jak groteskę, makabreskę. Traktujmy tego typu utwory jako ciekawostki z zakresu historii obyczaju, z przymrużeniem

³⁵ A.M. Czernow, *Przemiany motywu śmierci dziecka w literaturze dla niedorosłych, w: Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa 2018, s. 24.

³⁶ Role: *Złota różdżka*. Wierszyki, reż. Jerzy Bielunas, Teatr Rozrywki, Chorzów, premiera: 20 marca 1992. Reżyseria: *Złota różdżka*, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana, Będzin, premiera: 31 grudnia 2003.

³⁷ H. Hoffmann, *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec*, w: idem, *Złota różdżka*, przeł. W. Szymanowski, Wydawnictwo Graf-ika, Warszawa 2018.



Il. 5–6. Ilustracje Bogdana Nowakowskiego do książki *Złota różdżka: czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle* Heinricha Hoffmanna wydanej w Warszawie w 1933 roku

oka. Nie ma sensu robić inaczej. Nie wiem, czy jest potrzeba w tej chwili pokazywania *Dziewczynki, która podeptała chleb*. Zawsze bałem się takiej nachalnej pedagogizacji.

A.G.: Skoro padło słowo reinterpretacja, pozwolę sobie wrócić na moment do *Latającego kufra*. W inscenizacji pojawia się postać księżniczki, która oczywiście występuje też w baśni Andersena. W spektaklu poświęcił pan tej postaci o wiele więcej przestrzeni. Przede wszystkim dostaje imię – Esmal. Zostaje upodmiotowiona, ma wolę samostanowienia o sobie. Można powiedzieć, że dzięki temu wątkowi spektakl w pewnej mierze ma wydźwięk feministyczny?

A.K.: Ja bym nie szedł tak daleko. A czy ona nie jest po prostu rozkapryszoną dziewczuchą? To jest smarkula, która ma wszystko, dokładnie wszystko, co chce. W pierwszej wersji w rolę Esmal wcieliła się Urszula Pietrzak, która doskonale rezonowała z tą postacią. Miała w sobie taki nerw, takie „weźcie

mnie w końcu stąd wypuście, bo ja po prostu tu zwariuję!”. Dorośli będą to odczytywać w kategoriach feminizmu. Natomiast w odbiorze młodego widza to po prostu rozkapryszony dzieciuch, który nagle pod wpływem tego chłopaka, Hansa, zaczyna trochę inaczej patrzeć na życie. W pewnym momencie Esma postanawia mu pomóc, kiedy gniew jej ojca skupia się na Hansie, wychodzi poza swój egoizm. Chcąc nieco przejąć kontrolę nad sytuacją, mówi do niego: „Tato, ale to jest chyba mój gość, prawda?”. Praca z postaciami księżniczek i książąt jest zawsze ogromną trudnością dla aktorów, bo trzeba z tych papierowych ról zbudować człowieka. W moich *Dzikich łabędziach* jest taka sytuacja, że dziewczyna trafia na wieś. Wieśniaczka mówi jej: „Nauczę cię prząść. Zobacz tutaj jest kołowrotek”. Kołowrotek się kręci. „Ała!” – krzyczy Eliza, ukłuwszy się. „A wiesz, że jest taka historia, że jedna księżniczka też się tak ukuła i zasnęła na 100 lat?” – pyta wieśniaczka, a Eliza odpowiada: „Eee, takie rzeczy to tylko w bajkach!”.

A.G.: W *Latającym kufrze* dał pan szczęśliwe zakończenie bohaterowi, chociaż nie w tradycyjnym sensie. Nie ma klasycznego „żyli długo i szczęśliwie”. Hans nie zdążył ożenić się z księżniczką, ponieważ jego kufer spłonął, ale za to odnalazł swoje przeznaczenie. Będzie szedł przez życie i opowiadał baśnie. Jego przygoda stała się inicjacją w dorosłość. Bycie twórcą nie jest czymś, co mu pozostaje, bo nie ma już ani majątku, ani nawet odziedziczonego kufra. To jego fantastyczna droga, dzięki której będzie mógł nieść ludziom radość. Nie kusilo pana, by pójść dalej w przekształcaniu utworu i dopisać szczęśliwe zakończenie również księżniczce Esmie?

A.K.: Nie, z dwóch powodów. Trochę dlatego, żeby pozostać uczciwym w stosunku do Andersena, a trochę z powodu dramaturgicznego. Chciałem, by postać głównego bohatera pozostała najistotniejsza. Niespecjalnie widziałem tam możliwość rozwoju Esmy. Musiałoby to wyglądać następująco: Esma wyszła za wezyna i żyli długo i szczęśliwie.

A.G.: W inscenizacji nie utożsamia pan szczęścia Hansa z miłością, raczej pokazuje pan, że szczęście może być samorozwojem. Hans postawił na siebie i dzięki temu odkrył własną drogę.

A.K.: Na ten temat również rozmawiałem z Bogumiłą Sochańską. Próbowaliśmy wtedy wytłumaczyć, że w czasach romantyzmu bycie artystą, czyli pisanie baśni, znaczyło o wiele więcej niż poślubić księżniczkę, na co ja wysunąłem kontrargument: „Powiedz to ośmiolatkowi”. Zakończenia nie muszą być szczęśliwe. Wszystko zależy od tego, co kto uważa za szczęśliwe zakończenie. W mojej adaptacji *Dzikich łabędzi* młody król mówi do swojej ukochanej: „Weźmiemy ślub w katedrze”, na co ona mu odpowiada: „Może weźmiemy, ale najpierw musimy się trochę poznać. Przed chwilą skazałeś mnie na śmierć”. Eliza wie, że łatwo mu przychodzą radykalne decyzje. Oczywiście, jako widzowie domniemywamy, że wszystko się dobrze skończy. Podobna sytuacja jest w zakończeniu *Małej syrenki*. Z Andersensowskiej *Małej syrenki* wynika, że syreny żyją trzysta lat, ale nie mają duszy. W finale utworu Andersena tytułowa bohaterka rozplywa się w pianie, ale dostaje duszę. Czy to jest szczęśliwe zakończenie? Myślę, że zależy dla kogo. Mnie to Andersensowskie zakończenie bardziej pasuje niż to obecne w realizacji Disneya, w której Ariel i książę żyją szczęśliwie. Moją ulubioną baśnią, którą też ekranizował Disney, jest *Piotruś Pan*. Robiłem ją dwa razy i w obu tych realizacjach jest tak, że Piotruś i Wendy nie zostają razem, Piotruś nigdy nie dorośnie. Nie wiąże się to z tzw. syndromem Piotrusia Pana, czyli mężczyzny, który nie jest w stanie dorosnąć. Bohater ten reprezentuje kategorię człowieka, który nie zgadza się na dorośnięcie. Nie zgadza się na siedzenie w fotelu, czytanie „Gazety Wyborczej” i oglądanie TVN24. Chodzi tu o coś więcej. Wendy nie wie dlaczego, ale chce dorosnąć – po prostu tego potrzebuje. Każdy idzie w swoją stronę, co też nie oznacza, że jest to tragiczne zakończenie. Dorotka w *Czarnoksiężniku z krainy Oz* wraca do domu. W jednej z ostatnich scen wiedźma mówi do niej:

– Twoje Srebrne Trzewiczki przeniosą cię ponad pustynią [...]. Gdybyś wiedziała o ich potędze, mogłabyś wrócić do ciotki Emily tego samego dnia, kiedy po raz pierwszy włożyłaś je na nogi.

– Ale wtedy ja nie miałbym mojego wspaiałego rozumu – krzyknął Strach na Wróble. [...]

– A ja nie zdobyłbym serca – powiedział Błaznany Drwal. [...]

– A ja zostałem na zawsze tchórzem – oświadczył Lew. [...]

– To wszystko prawda – powiedziała Dorotka. [...] Ale teraz, gdy każdy z was ma, czego pragnął, i jest szczęśliwy, [...] chciałabym wrócić do Kansas³⁸.

Dorotka po prostu wraca do domu. Czy to jest szczęśliwe zakończenie? Na pewno nie jest nieszczęśliwe – i mnie takie zakończenia najbardziej pasują. Pamiętajmy, że były takie programowe szczęśliwe zakończenia czasu socrealizmu, gdzie wilka oddano do ZOO, a Baba Jaga została ostatecznie panią z magazynu. Nie wiem, na ile takie – powszechnie uznane za szczęśliwe zakończenia w stylu „żyli długo i szczęśliwie” – są potrzebne. Co nie oznacza, że, inscenizując baśń, mamy trzymać się zakończeń autorskich.

K.G.-D.: Gdzie w takim razie przebiega granica tej wierności autorowi i dziełu? Kiedy trzeba „trzymać się” tekstu, a kiedy można go „opuścić”?

A.K.: Nie ma jednego klucza. Robiąc te moje Andersenowskie adaptacje, wysyłałem je do Sochańskiej. Ona się nigdy nie czepiała pomysłów, nigdy nie uzurpowała sobie prawa do zmiany mojego konceptu, ale weryfikowała ich adekwatność. Polegam na niej, konsultuję użycie pewnych rozwiązań, ponieważ ona czytała Andersena w oryginale. Zna go jak własnego szwagra, więc mam wrażenie, że wie nieporównywalnie więcej ode mnie. Chciałem, by oceniała, czy coś jest wbrew Andersenowi, czy zgodnie z nim. Jak mówiłem, trzeba się kierować sercem i intuicją. Szczególnie w stosunku do tego autora staram się zachować swoistą wierność, bo mam do niego wielki sentyment i szacunek. To wszystko właśnie dzięki Sochańskiej, której nazwisko odmieniamy tu przez wszystkie przypadki. Uległem dużej fascynacji Andersenem po przeczytaniu przełożonych przez nią *Dzienników*, których wcale nie czyta się łatwo – nawet nie wiem, czy warto przeczytać je od deski do deski.

A.G.: Mam przed sobą plakat do *Latającego kufra*. Wygląda, jakby namalowało go farbami wodnymi dziecko. Jaka jest jego geneza?

A.K.: Plakat ma wyjątkową historię. Spektakl był realizowany we współpracy polsko-tureckiej. Kiedy ta się rozpoczęła, został podpisany swoisty

³⁸ L.F. Baum, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, przeł. S. Wortman, Nasza Księgarnia, Warszawa 1990, s. 164.



Il. 7. Plakat do *Latającego kufra* zrealizowanego w Bursie w Turcji w 2013 roku

akt pomiędzy dwoma miastami: Lublinem, w którym pracowałem a Nilüfer, dzielnicą Bursy. Bursa to taki turecki Kraków, przed Stambułem była stolicą Turcji. Rozpisaliśmy konkurs wśród tamtejszych szkół podstawowych. Dzieciaki rysowały propozycje plakatów. Ten nam się po prostu najbardziej spodobał (il. 7). To było w 2013 roku, równo dziesięć lat temu, więc mamy okrągłą rocznicę.

K.G.-D.: W wrześniu w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy miała miejsce premiera Pańskiego spektaklu *Dzikie łabędzie* na podstawie baśni Andersena. Czy możemy spodziewać się kolejnego „Andersena” w pana wydaniu?

A.K.: Trudno mi powiedzieć. Niechący zostałem ukoronowany przez moich kolegów jako ten, który „robi Andersena”. Dostałem propozycję z Teatru Kameralnego. Ze mną jest trochę tak, że reżyseruję na zamówienie. Lubię rozmawiać z dyrektorami, wiedzieć czego ode mnie oczekują, jakiego typu spektaklu. Andersen mnie fascynuje. Jednak w tych rozmowach z dyrekcją jestem trochę jak krawiec – kroję na miarę z materiału powierzonego. Zostałem niechący mianowany tym, który będzie robił adaptacje opowiadań duńskiego pisarza, ale z gruntu nie zakładam, że będzie to Andersen

i tylko Andersen. W mojej habilitacji napisałem, że robię rzeczy „oprawione w pewien orient”. To może być orient turecki, ale również wiktoriański.

A.G.: Jeśli wiktoriański, to może doczekamy się pańskiej adaptacji *Przygód Alicji w Krainie Czarów*?

A.K.: Z *Alicją...* jest tak, że wszystko pomyślnie się toczy do sceny z kartami. Potem historia traci wartość. A ja staram się dbać o dramaturgię. To chyba jest dla mnie najważniejszym punktem w mojej pracy. We wrześniu ubiegłego roku zrobiłem w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie *Pasterkę i kominiarczyka*. Mój kolega, Daniel Arbaczewski, napisał tę adaptację i zrobił z tej historii „porcelanowy kryminał”. Chińczyk nie chce oddać pasterki, rozkapryszonej panienki. Zakochany jest w niej bez pamięci, a w nim z kolei waza, która na końcu się rozbija. To bardzo daleko idąca interpretacja.

K.G.-D.: A czy ma pan jakieś marzenia związane z inscenizowaniem baśni Andersena? Co chciałby pan zrobić?

A.K.: Z Andersena np. *Małą syrenkę*! To niewykluczone, że *Syrenka* będzie kolejną adaptacją. Według mnie to przepiękna baśń. Szczególnie w finale. Jest też kolejnym dowodem na to, że baśń nie musi się kończyć dobrze w kategoriach, w jakich dzisiaj to się postrzega, czyli „żyli długo i szczęśliwie”.

K.G.-D.: Wydaje się, że mamy od kilku lat do czynienia z renesansem teatru dziecięcego. Powstaje wiele nowych wspaniałych tekstów dramatycznych dla dzieci autorstwa Maliny Prześlugi czy Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Jak radzi sobie Andersen przy konkurencji bardziej atrakcyjnej, przynajmniej na pierwszy rzut oka?

A.K.: Andersen i jego adaptacje sceniczne są po prostu ważną alternatywą dla młodego odbiorcy. I tak jak kino przy telewizji, tak klasyczne baśnie przy współczesnej dramaturgii dla dzieci będą istniały w repertuarach teatrów. Mają one jedną cechę, która wynosi je ponad współczesną dramaturgię – nie dały się czasowi. A co będzie z współczesną dramaturgią? Czas pokaże.

* * *

Dr hab. Arkadiusz Klucznik³⁹ jest absolwentem Wydziału Lalkarskiego (specjalizacja aktorstwo) Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu oraz reżyserii na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Białymstoku. Ukończył także Podyplomowe Studium Marketing w Kulturze na Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu. W 1999 roku, po tym otrzymaniu stypendium rządu Finlandii i Polski, studiował na Wydziale Reżyserii Światła Akademii Teatralnej w Helsinkach. W latach 1991–1992 był aktorem w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. W latach 1992–1993 pracował jako aktor-lalkarz w Teatrze Lalek we Wrocławiu. Następnie wykładał na wydziałach zamiejscowych PWST Kraków we Wrocławiu (1998–2002). Obecnie jest wykładowcą akademickim na Polytechnic of Art w Turku (Finlandia), w Wyższej Szkole Mediów ARTo w Jarvenpaa (Finlandia), Bilkent University oraz Hacettepe University w Ankarze (Turcja). Ponadto prowadzi wykłady, zajęcia i warsztaty na uczelniach i w takich ośrodkach teatralnych, jak: Salihara Theatre Center (Dżakarta, Indonezja), Narodowa Akademia Teatralna (Kijów, Ukraina), Shota Rustaveli Theatre and Film University (Tbilisi, Gruzja), Cukurova Univerity (Adana, Turcja), Akademia Teatralna JAMU (Brno, Czechy), Al Harah Studio (Beit Jala, Palestyna) oraz Thammasat Univesrity (Bangkok, Tajlandia). W ramach współpracy z organizacją UNICEF prowadzi zajęcia dla studentów z Indonezji oraz trenerów UNICEF-u w zakresie aktywizacji sposobów edukacji dzieci i dorosłych za pomocą teatralnych metod dramowych. Był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (2001–2005) i Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (2007–2017). W latach 2019–2021 pracował jako konsultant artystyczny w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy. W latach 2001–2003 był wicerezydentem Polunimy – polskiego oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Lalkarzy Unima. W latach 2010–2017 był skarbnikiem Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów oraz przedstawicielem teatrów lalek w zarządzie Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów. Pracował przy 64 spektaklach w teatrach w: Chorzowie, Łodzi, Szczecinie, Gdańsku, Zielonej Górze, Rzeszowie, Rabce, Będzinie,

³⁹ Hasło ‘Arkadiusz Klucznik’, *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/3126/arkadiusz-klucznik> (dostęp 26.10.2023); Teatr Kameralny w Bydgoszczy, *Arkadiusz Klucznik*, <https://teatrkameralny.com/zespol/arkadiusz-klucznik/> (dostęp 26.10.2023).

Krakowie, Kielcach, Lublinie, Elblągu, Warszawie, Sosnowcu, Katowicach, Białymstoku, Bydgoszczy i we Wrocławiu. Napisał adaptacje takich utworów, jak: *Dziewczynka z herbacianych pól*, *Księżę i żebrak*, *Księżniczka na ziarnku grochu*, *Mała księżniczka*, *Opowieści biblijne*. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Prezydenta Lublina. W 2007 roku podczas Festiwalu Teatrów dla Dzieci jego spektakl *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* (Teatr Maska w Rzeszowie) otrzymał I nagrodę w plebiscycie publiczności. Interesuje się teatrem muzycznym, orientem w teatrze i teatrem orientu. Jako dydaktyk zajmuje się teatrem lalek i teatrem maski. Jako reżyser skupia się przede wszystkim na widzu dziecięcym, a także użyciu funkcji poznawczej teatru jako narzędzia edukacji.