

UNIwersytet SZCZECIŃSKI
ROZPRAWY I STUDIA T. (DCCLIX) 685

Wokół Andersena
W dwusetną rocznicę urodzin
pod redakcją Anny Ciciak

Szczecin 2008

Rada Wydawnicza

Stanisław Czepita, Maria Czerepaniak-Walczak, Marek Dutkowski, Inga Iwasiów
Ewa Kępczyńska, Danuta Kopycińska, Piotr Krasoń
Andrzej Offmański, Aleksander Panasiuk
Andrzej Witkowski – przewodniczący
Edward Włodarczyk – przewodniczący Senackiej Komisji ds. Wydawnictw
Edyta Łongiewska-Wijas – redaktor naczelna Wydawnictwa Naukowego

Recenzent

prof. dr hab. Antoni Smuszkiewicz

Redaktor Wydawnictwa

Elżbieta Zarzycka

Korektor

Małgorzata Szczęsna

Skład komputerowy

Wiesława Mazurkiewicz

Projekt okładki

Paweł Koziół

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2008

ISBN 978-83-7241-642-1

ISSN 0860-2751

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I. Ark. wyd. 15. Ark. druk. Format B5.

USPol/2008

SPIS TREŚCI

Anna Ciciak , Wstęp	7
Alina Zielińska , Wątki polskie w życiu Hansa Christiana Andersena	9
Elżbieta Magdalena Kur , Wyznania podróżnika w <i>Autobiografii. Baśni mojego życia</i> Hansa Christiana Andersena	15
Anna Kapuścińska , Baśniowa charytologia Hansa Christiana Andersena	24
Beata Adamiec-Czubaj , Zwyczajni ludzie w magicznym świecie Andersena	36
Alicja Baluch , Scenariusze marzeń w baśniach Hansa Christiana Andersena	45
Gerard Guźlak , O szczęściu w baśniach Andersena	54
Katarzyna Kuczyńska-Koschany , Andersen Iwaszkiewicz – recepcja jako różnorodność	67
Małgorzata Marciniak , Komunikacja międzyludzka poprzez muzykę jako tęsknota za duszą. Wpływ <i>Małej syrenki</i> Andersena na kształt osobowości kompozytora w <i>Doktorze Faustusie</i> Tomasza Manna	81
Joanna Roszak , Baśń dla Basi	87
Henryk Izidor Rogacki , Teatr i jego sprawy w baśniach Hansa Christiana Andersena	98
Ewa Szczepan , Teatralizacja świata przedstawionego w baśniach Andersena	112
Juliusz Tyszka , „Teatr Andersena” w poznańskim teatrze „Wierzbak”	122
Marzenna Wiśniewska , Sceniczne losy jednej syrenki	128
Elżbieta Stelmaszczyk , Na powrót <i>Dzikich łabędzi</i> . Sceniczne dzieje baśni Andersena w „Pleciudze”	140

Anna Zalewska , Mapa pamięci i dzieciństwa. <i>Stary dom</i> Hansa Christiana Andersena w reżyserii Krystiana Lupy	165
Zbigniew Jarzębowski , Andersen w szczecińskim radiu (w kontekście rozważań Waltera J. Onga o oralności i piśmienności) ...	175
Tadeusz Brzozowski , Polskie filmowe lektury <i>Kaloszy szczęścia</i> Hansa Christiana Andersena	183
Anna Ciciak , Andersen według Disneya. Animowane adaptacje baśni	198
Aniela Książek-Szczepanikowa , Recepcyjny dwugłos dzieci i dorosłych o baśniach Andersena	205
Bożena Olszewska , <i>Dziewczynka z zapalkami</i> Hansa Christiana Andersena w międzywojennej i współczesnej szkole	221
Marcin Wlazło , Biblioterapeutyczne walory i pułapki baśni Hansa Christiana Andersena	233
Agnieszka Rypel , Oswajanie Andersena, czyli o różnych aspektach uproszczeń w literackich adaptacjach baśni dla najmłodszych odbiorców (na przykładzie <i>Brzydkiego kaczątka</i>)	241
Danuta Jastrzębska-Golonka , Językowe, literackie i wychowawcze aspekty interpretacji baśni Hansa Christiana Andersena w klasach I–III szkoły podstawowej	253
Karolina Strugińska , Baśnie Andersena – oczyma współczesnych przedszkolaków	265
Zusammenfassung	273
Indeks nazwisk	

Marzenna Wiśniewska

Sceniczne losy jednej syrenki

Baśnie Hansa Christiana Andersena należą do kanonicznych inscenizacji teatru dla dzieci i młodzieży. Wyróżniającą pozycję repertuarową zajmują przede wszystkim takie utwory jak *Calineczka*, *Księżniczka na ziarnku grochu* czy *Królowa Śniegu*, z utrwalonymi w wyobraźni pokoleń bohaterami, natomiast już rzadziej obecne są na scenie takie baśnie, jak choćby *Kwiaty małej Idy* czy *Mała syrenka*. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest kilka. Ze strony teatru jest to m.in. uwarunkowane specyfiką widowni dziecięcej – jej wiekiem i wynikającą stąd koniecznością dostosowania wyborów do potrzeby obcowania ze stosunkowo łatwo rozpoznawalnymi wartościami, takimi jak dobro, piękno, prawda, i identyfikacji z bohaterami, oraz uwarunkowanej swego rodzaju obowiązkiem – połączeniem repertuaru z programem edukacji przedszkolnej i szkolnej. Niebagatelną rolę odgrywa również fakt, że bliższe młodszym widzom są baśnie ze szczęśliwymi zakończeniami, gdzie triumfuje dobro i miłość. Dlatego inscenizacje mniej znanych baśni Andersena, „trudniejszych” z perspektywy tematyki i proponowanej refleksji egzystencjalno-filozoficznej, to dla teatru wyzwanie nie tylko natury estetycznej, ale i repertuarowo-organizacyjnej. Do takich baśni należy wspomniana już *Mała syrenka*, którą chciałabym zająć się w tym miejscu bliżej z perspektywy jej teatralnych realizacji w ostatnich kilku latach, kiedy to nastąpiła niespotykana wcześniej w takim zakresie intensyfikacja zainteresowania twórców teatralnych tą andersenowską opowieścią.

Już na wstępie rozważań warto zauważyć, że z *Małą syrenką* wiąże się istotny problem obecności tej baśni w wyobraźni dzisiejszych odbiorców – od kilku lat funkcjonuje ona bowiem przede wszystkim jako disnejowski film animowany. Wydaje się, że współczesnym dzieciom tytuł tej baśni w niewielkim stopniu kojarzy się z duńskich pisarzem. Adaptacja Disneya, realizując uproszczony schemat fabuły opartej na walce dobra ze złem, i będąc przeznaczoną dla dzieci

wersją opowieści z serii „intryga i miłość”, jest całkowicie wbrew Andersenowi, więc może lepiej, że autor oryginału zniknął za adaptatorami i twórcami animacyjnych zabiegów. Oczywiście nie jest to odosobniony przypadek dopisywania baśniom nowych zdarzeń i szczęśliwych zakończeń, i nie tylko film jest miejscem takich przesunięć fabularnych wobec oryginału, teatr również. W tym miejscu ważne jest, że animowana wersja *Małej syrenki* spopularyzowała uproszczoną wersję opowieści i tak mocno zawładnęła wyobraźnią dzieci, że to film zaczął niejako wyznaczać kanon interpretacyjny tej baśni. Dla teatru, który podjąłby się inscenizacji tego utworu, oznaczało to z jednej strony znalezienie się w roli konkurenta wobec filmu, z drugiej zaś stanowiło szansę odkrycia przed widzami oryginalnej fabuły oraz wartości tej baśni, i w ten sposób zainicjowania dialogu z dziećmi o sprawach trudnych, ale dla nich ważnych, a mianowicie o cierpieniu, śmierci, przemijaniu i nieśmiertelności. Wydaje się, że w ostatnim czasie twórcy teatralni zareagowali na tę szansę i *Mała syrenka* doczekała się kilku realizacji, które stały się propozycją interpretacyjną pełnej wersji baśni dla widzów w różnym wieku.

Do niniejszych rozważań spośród inscenizacji *Małej syrenki*, które powstały w ciągu ostatnich pięciu lat w teatrach lalkowych, wybrałam trzy spektakle reprezentujące różne tendencje adaptacyjne oraz koncepcje teatralne. Wymienię je w porządku dat premier: *Mała syrena* Teatru Lalka z Warszawy (adaptacja: Dagna Ślepowrońska, reż.: Petr Nosálek, premiera: grudzień 2000); *Mała syrenka* Teatru „Baj Pomorski” z Torunia (adaptacja i reż.: Oleg Žiugžda, premiera: maj 2001); *Mała syrenka* Teatru Arlekin z Łodzi (adaptacja i reż.: Waldemar Wolański, premiera: 2004)¹.

W czerwcu 2005 roku na Jeleniogórskiej Scenie Animacji *Małą syrenkę* przygotował Bogdan Nauka. Jest to jedyna spośród najnowszych premier, w której smutne zakończenie historii o syrence zostało zmienione, tak jak w wersji disneyowskiej, na szczęśliwie rozwiązanie, czyli połączenie Syrenki z Księciem. B. Nauka, decydując się na poprawienie Andersena, skazał się na pozostanie w dużej mierze na płaszczyźnie sentymentalnej tej baśni, na poruszających raczej może młodsze dzieci obrazach poświęcenia i nagrody za nie. Ponadto poszedł tropem filmu animowanego i rozbudował motyw Wiedźmy, a tym samym

¹ W 2003 r. *Małą syrenkę* w adaptacji i reżyserii Siergieja Briżana zrealizowano w Teatrze Dzieci Zagłębia im. J. Dormana w Będzinie. Spektakl eksponował tematykę miłości, poświęcenia i był stosunkowo wierny oryginalnej wersji baśni.

odwiecznej walki dobra ze złem. Powstała w ten sposób bajka, w której zaznaczone są, ale nierozwinięte, tematy dojrzewania i pierwszej miłości (obecne w pieśni, która będzie powracała niczym leitmotyw przedstawienia, ale która nie wykracza poza powszechne stereotypy, i to na poziomie szkolnym). I choć można tu odnaleźć ciekawe dla młodego widza kwestie konfliktu pokoleń, potrzebę samodzielnego kształtowania swego losu, to istnieją one wyłącznie w warstwie słownej, nie przekładają się natomiast na konsekwentny wizerunek postaci i relacji między nimi oraz obraz teatralnego świata, i są ostatecznie nieprzekonujące. Warto jednak zwrócić uwagę, że w szczęśliwym zakończeniu jeleniogórskiego spektaklu jest, może nieco moralizatorskie, ale ważne przesłanie dotyczące trwałości i ocalającej mocy rodzicielskiej miłości. Odnotować należy również realizację *Malej syrenki* w teatrach dramatycznych (np. w Teatrze im. A. Fredry w Gnieźnie w 2005, reż. Andrzej Malicki), wydaje się jednak, że środki wyrazu teatru lalkowego najbardziej sprzyjają tej baśni.

Przywołane wyżej przedstawienie *Malej syrenki* w adaptacji i reżyserii B. Nauki pozwala dostrzec pewne niebezpieczeństwo związane z teatralnym wystawieniem tej baśni. Przenosząc andersenowską opowieść na scenę dla dzieci i młodzieży, łatwo jest wpaść w pułapkę powierzchownego traktowania historii o syrence, a wtedy potwierdza się teza, że dzisiaj *Mała syrenka* może razić swą melodramatycznością i nużyć. W jednym z listów Andersen zwierzał się, że opowieść o syrence należy do tych dzieł, które wzruszyły jego samego i podobnych wzruszeń spodziewał się u odbiorców, szczególnie u kobiet². Sentymentalny klimat tej baśni i motyw niespełnionej miłości romantycznej nie są już jednak wystarczająco nośne dzisiaj, aby uczynić te elementy dominantą dzieła teatralnego. Sceniczna realizacja *Malej syrenki* wymaga odważnych rozstrzygnięć dotyczących tego, jak zostanie potraktowany temat przemijania i śmierci oraz tragiczny (ale przecież wychylający się ku interpretacji optymistycznej, wręcz soteriologicznej) wymiar tej opowieści. I tu rodzi się zasadnicze pytanie związane z inscenizacją teatralną *Malej syrenki*: czy i jak współczesnemu dziecku mówić o przemijaniu i śmierci? Od odpowiedzi na to pytanie zależy kierunek adaptacji teatralnej i kształt przedstawienia. Temat śmierci jest naprawdę trudnym problemem dla dzieci, tym bardziej że w pierwszych fazach rozwoju dziecka to

² List do Ingemanna w: J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2005, s. 198.

zwycięstwo dobra i szczęście bohatera są wrażeniami pożądanymi i potrzebnymi w procesie kształtowania wizji świata. Ale trzeba pamiętać, że młodszy odbiorcy literatury i kultury często spotykają się z problemem umierania, przemijania. Jest to niezbędna część naturalnego procesu rozwoju emocjonalnego i przygotowania do dojrzałości. Poprzez takie baśnie jak *Mała syrenka* teatr ma szansę stać się partnerem dla dziecka w niezwykle trudnym, ale koniecznym procesie osvajania otaczającego go świata i jego niezmiennych praw. Wystawienie *Małej syrenki* wymaga jeszcze innych ważnych rozstrzygnięć. Dookreślony musi być wizerunek syreny, aby nie stała się wyłącznie alegorią cierpienia, ale postacią aktywną, która przechodzi różne etapy w swoim życiu, a przez to jest autentyczna i interesująca dla współczesnego odbiorcy. Osobnym zagadnieniem jest wizja estetyczna, która pozwoli zaistnieć na scenie stworzonej przez Andersena magicznej i bogatej rzeczywistości podwodnej i równoległemu do niej światu ludzkiemu. Wszystkie te kwestie prowadzą w konsekwencji do pytania o to, jak odczytywać tę baśń dzisiaj i który z jej wątków oraz problemów będzie najbliższy współczesnemu widzowi dziecięcemu oraz młodzieżowemu. Trzy omawiane poniżej inscenizacje są teatralną propozycją odpowiedzi na te pytania.

W każdym z trzech wybranych przedstawień już pierwsze sceny prezentują mechanizm zabiegów adaptacyjnych, które decydują o kierunku interpretacji i inscenizacji baśni Andersena. W dwóch realizacjach, *Nosálka* oraz *Wolańskiego*, mamy do czynienia z tragediowym w swej proweniencji początkiem spektaklu, to znaczy pieśnią chóru, która wprowadza zarówno w akcję przedstawienia, jak i w sens zdarzeń ukazywanych na scenie, a w trakcie opowieści służy komentowaniu rzeczywistości scenicznej i nadaje jej sens uniwersalny. Motywem przewodnim pieśni chóru w warszawskim przedstawieniu jest cykliczne następstwo różnych etapów życia – od narodzin, przez rozkwit, po śmierć. W scenariuszu *Ślepowrońskiej* na oczach widzów mają w tym czasie rozwijać się pąki kwiatów w ogrodzie Króla Mórza. *Nosálek* woli pustą przestrzeń, w której słychać tykanie zegara i wyraźnie oraz przejmująco brzmi metafora ziarna – ziarna, które musi obumrzeć. *Mała syrenka* już wraz z pierwszą pieśnią chóru staje się tym samym opowieścią o procesie dojrzewania oraz o tajemnicy czasu, który przynosi radość narodzin, oczekiwanie dojrzałości oraz smutek śmierci. Przemijanie i śmierć są tu naturalną częścią losu i w optyce tych doświadczeń ukazwane są losy *Małej Syrenki*. Cechą znamioną głównej bohaterki jest w tej adaptacji chęć przechytrzenia czasu, przyspieszenia swej dojrzałości. Rokrocznie ubiega ona w zdmuchiwanie świeczek kolejną z sióstr, która kończy piętna-

ste urodziny. Jest niefrasobliwa, niezdyscyplinowana i samotna. W kreacji aktorskiej (w roli Syreny Monika Babula) otrzymujemy portret syrenki-indywidualistki, niespokojnej duszy o wyraźnie zarysowanych cechach współczesnej nastolatki u progu okresu dojrzewania. Trawi ją nieokreślona tęsknota, nie wystarcza jej podmerski świat, czuje się w nim zamknięta i ograniczona. Natomiast wiele nieokreślonych nadziei budzi nieznana kraina ludzi, której przedsmakiem jest marmurowy posąg chłopca w ogrodzie. To z nim toczy gry w wyznania miłosne i zaślubiny. Nie jest to jednak dowód jej gotowości do miłości, raczej świadectwo wewnętrznej wrażliwości, która jest podatnym gruntem do rozwoju ziarna miłości, jeśli tylko takie nań padnie. Przyjacielska relacja z chłoptysiem – jak nazywa posąg – to również wyraz jej bogatej wyobraźni, która ją wyróżnia spośród podwodnych istot i skazuje równocześnie na osamotnienie. Właśnie samotność uczynił Nosálek główną cechą Małej Syrenki. W samotności przeżywa ona wszystkie rozterki towarzyszące dojrzewaniu i inicjacji w kobiecość.

Inne kierunki interpretacyjne wprowadza pieśń chóru otwierająca przedstawienie Wolańskiego. Tutaj najpierw wyeksponowany zostaje motyw ojca cierpiącego po stracie ukochanej córki. Jest to nietypowe i ciekawe rozwiązanie inicjacyjnej części opowieści o Małej Syrence. Reżyser wyraźnie zaznaczył tym zabiegiem ciężenie spektaklu ku schematowi tragediowemu. W rozpaczce Króla Mórz, tęsknie zapatrzonego w morze, jest zapowiedź tragicznego wymiaru losu Małej Syrenki. Widz ogląda tę opowieść jako retrospektywę i wraz z biegiem akcji oswaja śmierć, która jest przeznaczeniem głównej bohaterki. Nie znaczy to jednak, że naznaczony cierpieniem los syrenki jest dominującym rysem jej teatralnej kreacji. Wolański zderzył smutny początek opowieści z radosnym, żywiołowym i pełnym dynamiki obrazem urodzin małej Syrenki. Widzimy główną bohaterkę jako energiczną, żywiołową młodą istotę, którą rozpiera młodzieńcza radość i zarazem ciekawość świata. Jest śmiała, swobodna, odważnie komentuje zdarzenia i wchodzi w dialog ze starszymi od siebie. Słowa siostr-syren na temat wolności, swobody, niezależności padają na podatny grunt jej serca otwartego na nowe wyzwania i doznania, nade wszystko dotyczące ludzi i ich świata. Ekspozycja żywiołu młodości i dynamiki towarzyszącej przejściu syrenki między dzieciństwem a dorosłością sprawia, że wśród zasadniczych problemów spektaklu znajduje się relacja rodzice–dzieci. Interesujące jest to, że u Wolańskiego syrenki, a szczególnie Mała Syrenka, mówią językiem bliskim dzisiejszym nastolatkom, to znaczy krótkimi, dynamicznymi zdaniem, eliptycz-

nymi frazami o dużym ładunku emocjonalnym, z charakterystycznymi zwrotami slangowymi. Wypływając pierwszy raz na powierzchnię, główna bohaterka tak komentuje to, co ogląda:

Jak tu pięknie... A to co, jaka dziwna ryba... Nie, to nie ryba... Już wiem, to okręt! Babcia mi o nich opowiadała: że są duże i piękne, i wcale nie potrafią nurkować... ale ten wcale nie płynie, stoi w miejscu... ciekawe, czy to co ma w brzuchu, jest faktycznie tak zajmujące jak mówiły mi siostry, czy też tylko mnie nabujały [...]³.

Syrenka w łódzkiej inscenizacji to typ żywiołowej nastolatki, która chce czerpać z życia pełnymi garściami. Nie jest ona tak samotna jak u Nosálka, jest przede wszystkim podekscytowana życiem jako cudowną podróżą w nieznanne. Dlatego też tak bardzo interesuje się nieśmiertelnością duszy człowieka, życiem, które nie kończy się po 300 latach, ale trwa wiecznie. Wolański unika w ten sposób sentymentalizmu baśni. Ale nie jest, niestety, do końca w tym konsekwentny, czego dowodem jest już melodramatycznie poprowadzona druga część przedstawienia.

W inscenizacjach Nosálka i Wolańskiego wyraźnie dochodzi do głosu współczesne interpretowanie baśni Andersena, wynikające z uważnej obserwacji dzisiejszego, przede wszystkim nastoletniego widza. Spektakle te przeznaczone są dla dzieci od 7 lat, ale właśnie odbiorcy w wieku około 10–13 lat znajdą w nich swoje własne pytania i problemy oraz przekonujące swą autentycznością wizerunki syrenki jako nie tylko postaci z baśni, ale bohaterki, która poznaje siłę samodzielnych wyborów i ich cenę. Chociaż od razu dodam, że w przypadku łódzkiej realizacji dotyczy to pierwszej części spektaklu, czyli prezentacji życia podwodnego. W ogóle teatry znacznie lepiej radzą sobie z początkowym fragmentem *Małej syrenki*, kreacje postaci i relacje między nimi są właśnie w nim najbardziej rozbudowane, żywe i mają rys współczesny. Natomiast sceny rozgrywane się w świecie ludzkim, na dworze księcia, mają znacznie słabsze napięcie, akcja podąża za z góry określonym kierunkiem i widzowi pozostaje oczekiwanie na puentę. Wbrew pozorom o miłości nie mówi się łatwo.

Sensu stricto baśnią opowiedzianą Dziewczynie przez Bajkopisarza jest *Mała syrenka* w adaptacji i inscenizacji Olega Żiugzdy zrealizowanej w toruńskim Teatrze „Baj Pomorski”. W podtytule swego scenariusza reżyser umieścił

³ W. Wolański, *Mała syrenka*, adaptacja, Teatr Arlekin w Łodzi, wrzesień 2003.

następujący opis: *Smutna historia panny morskiej wymyślona przez światowej sławy twórcę bajek podczas weneckiego karnawału, w 1838 r.* Oczywiście podtytuł ten nie ma nic wspólnego z biografią Andersena i prawdziwymi okolicznościami powstania *Małej syrenki*, już choćby przez fakt podanej daty – baśń ta powstała bowiem w 1837 roku. Pomysł Żiugźdy mógł zrodzić się jednak pod wpływem życiorysu Andersena, a mianowicie jego fascynacji Italią, a szczególnie jej kolorystyką. Jak zauważają badacze twórczości duńskiego pisarza, w obrazie oceanicznej głębi zapisał on ujmujące go włoskie kolory: czerwień i błękit, przezroczystość tamtejszego powietrza i barwy włoskich wód. Ale w toruńskiej realizacji mamy coś więcej niż powrót do Włoch. Stworzoną rzeczywistość teatralną organizuje wenecki karnawał z korowodami masek, nocnymi wędrówkami po zaułkach, radosnym uniesieniem ludzi, które sprzyja tajemniczym zdarzeniom. To czas zawieszenia praw życia powszedniego, kiedy pod osłoną maski dochodzą do głosu ukryte tęsknoty i marzenia. Podczas karnawału świat napęlnia się feerią barw i kształtów, zyskuje wymiar magiczny. Wtedy wszystko jest możliwe. U Żiugźdy w karnawałowym korowodzie spotykają się Bajkopsarż i Dziewczyna. Pod „maską” opowieści o Małej Syrence, mężczyzna, który nie przypadkiem przypomina samego Andersena, opowiada Dziewczynie o niej samej, o jej doświadczeniu niespełnionej miłości. Żiugźda wskazuje na pewne pokrewieństwo baśni i karnawału, choć zarazem podkreśla, że w odróżnieniu od hucznej zabawy karnawałowej – baśni towarzyszy zamyślenie oraz dialog. Z perspektywy interpretacyjnej i dramaturgicznej fakt, że właśnie baśń jest tu formą dialogu ze spotkaną na brzegu zatoki Dziewczyną, sprawia, że teatralna opowieść przekształca się w spotkanie z drugim człowiekiem.

Jeśli rzecz dzieje się w Wenecji, miście zakochanych, i w inscenizację wpisana zostaje sytuacja identyfikacji Dziewczyny z główną bohaterką baśni, to temat miłości i jej ceny, czyli poświęcenia, w naturalny sposób wysuwa się na pierwszy plan. W warstwie przywoływanej fabuły baśniowej i w strukturze języka wypowiedzi spektakl ten jest najbardziej wierny oryginałowi *Małej syrenki* spośród omawianych realizacji. Zgodnie z pierwowzorem główna bohaterka jest tu cichą, subtelną, zamyśloną młodą istotą, która najlepiej czuje się w stworzonym przez siebie świecie ogrodu z marmurową figurą chłopca, ma naturę samotniczki. Żiugźda nie dokonuje indywidualizacji języka postaci, jak miało to miejsce u Nosálka i Wolańskiego, raczej pozostawia temu spektaklowi rys dawnej opowieści o nieszczęśliwej miłości. Mała Syrenka zyskuje u niego cechy bohaterów romantycznych ballad i doświadcza miłości, w którą wpisane jest

cierpienie, ofiara z samej siebie, niespełnienie, śmierć. Ona kocha w sposób pełny, całkowity i ostateczny. Co ważne, uczucie do księcia raczej nie zmienia jej, jest ono wynikiem bogatej wrażliwości i emocji już drzemających w głównej bohaterce, a oczekujących tylko na sposób wyrażenia się. Miłości Małej Syrenki patronuje w tym przedstawieniu romantyczna wizja uczucia, w imię którego zakochana bohaterka gotowa jest na wszelkie poświęcenie, ból i cierpienie. Dla widza dziecięcego jest to obraz miłości doskonałej, która może budzić uczucie empatii. Romantyczne przesłanie, że dopiero miłość, nawet jeśli jest nieszczerliwa, niespełniona, pozwala uczestniczyć w życiu pełnym i prawdziwym, brzmi tu do ostatniej sceny spektaklu, kiedy Mała Syrenka przemienia się w morską pianę i dołącza do cór powietrza. Miłość staje się dla niej ostatecznie drogą do poznania natury świata i tajemnicy egzystencji różnych istnień. Jest to najbardziej poetycka i melancholijna kreacja andersenowskiej syrenki spośród tutaj omawianych. I niewątpliwie takie ujęcie niekiedy sytuuje widza na granicy znużenia sentymentalizmem obrazu, skutecznie jednak Żiugżda przełamuje swą teatralną wizję baśni kontekstem karnawałowym.

Przy okazji rozważań o inscenizacji przygotowanej w Teatrze „Baj Pomorski” w Toruniu wprowadzony został wątek przestrzeni teatralnej, w której rozgrywa się akcja *Małej syrenki*. Żiugżda we współpracy ze scenografem, Larisą Mikiną, zdecydowali się na objęcie dwóch światów tej baśni: magicznej, tajemniczej i barwnej głębi oceanu oraz krainy ludzi, wspólnym mianownikiem przestrzeni Wenecji, która jest miejscem spotkania i przenikania obu tych żywiołów. Mostek nad jednym z kanałów z umieszczoną pod nim fontanną w postaci figurki chłopca to zarazem miejsce spotkania Bajkopisarza z Dziewczyną, jak i podwodny świat syren z jego wyszukaną architekturą. Scenografia ma tutaj wymiar metaforyczny i oddziałuje na widza swoją kolorystyką, grą światła i cienia, tajemniczymi i pobudzającymi wyobraźnię weneckimi maskami oraz kostiumami. Naturalne dla poetyckiej inscenizacji *Małej syrenki* Żiugżdy jest współistnienie w tym przedstawieniu planu aktorskiego i lalkowego, przy czym ekspresja aktorów ukryta jest pod formą – maską, kostiumem, lalką. Plan lalkowy tworzą marionetki sycylijskie. Technika marionetkowa jest często wykorzystywana w realizacjach tej baśni ze względu na wpisaną właśnie w ten typ lalki zdolność do wyrażania emocji, subtelnych poruszeń i zarazem takiej dynamiki działania, które jest najbardziej zbliżone do ludzkich zachowań. W toruńskim przedstawieniu to właśnie delikatność i zwiewność naprawdę pięknych lalek stają

się środkiem wystarczającym do stworzenia w wyobraźni widzów całego świata głębi oceanicznej, która trwa nieustannie w ruchu. Mniej interesująco prezentują się, niestety, lalki ludzkich bohaterów przedstawienia, w tym m.in. Księcia, który jest sztywną figurą o ograniczonych możliwościach animacji. Wpisuje się to oczywiście w interpretację świata ludzkiego jako skrepowanego zasadami konwensu i sztywnymi prawami dworskiej etykiety, ale niestety odbiera urodę animacyjnym zabiegom scenicznym.

U Wolańskiego teatralna magia służy stworzeniu światów, których nie zobaczy ludzkie oko. Dno oceanu wygląda tak, jak to opisał Andersen. W całej przestrzeni sceny rozciąga się koralowy zamek Króla Mórz uwieńczony muszlami, by po wygaszeniu świateł zmienić się w statek lub klasycystyczny pałac Księcia. Scenografia pełni tu rolę ilustracji rzeczywistości powołanej przez Andersena i jako taka współtworzy przede wszystkim nastrój przedstawienia. Uwaga widza koncentruje się na działaniach marionetek, w łódzkiej inscenizacji animowanych przez niewidocznych aktorów. Zarówno w tym spektaklu, jak i realizacji toruńskiej, daje się zauważyć, że z perspektywy sztuki animacji lepiej wypadły sceny z syrenami, gdzie ruch postaci pozwala eksponować swobodę, swego rodzaju płynność, i nie jest ograniczony do naśladowania ludzkich zachowań, aniżeli te, gdy mieliśmy do czynienia z postaciami ludzi. W tych fragmentach spektakle okazują się wyraźnie słabsze, mała też jest skala scenicznych działań bohaterów. W łódzkim przedstawieniu na przykład, wbrew tekstowi mówionemu ze sceny, lalka syrenki już w ludzkiej postaci porusza się tak sztywno i ociężale, że w konsekwencji brakuje momentów, kiedy przesywający ją z każdym przecież pięknym, wręcz tanecznym krokiem ból mógłby naprawdę przejąć widza. W efekcie relacjom między postaciami brakuje niekiedy napięcia wyrażającego się w formie teatralnej, a nie tylko sygnalizowanego słowem lub muzyką, co osłabia dramaturgię momentu krytycznego dla Małej Syrenki – utraty nadziei na odwzajemnienie miłości przez Księcia.

Na tle inscenizacji toruńskiej i łódzkiej wyróżnia się realizacja Petra Nośalka w warszawskim Teatrze Lalka. Wraz z Pavlem Hubičką, scenografem słowackim, czeski reżyser zaproponował teatr anektujący przestrzeń sceniczną i pozasceniczną, czyli foyer i widownię, w celu stworzenia teatralnej iluzji podwodnej krainy. W odgłosach bulgocącej wody widzowie w pewnym sensie „schodzą” na dno oceanu. Mogą naprawdę poczuć, że znajdują się wewnątrz tej rzeczywistości i są w niej tylko niewielkimi istotami, jednymi z wielu. Głębino-

wy świat bogatych i wyszukanych form istnienia podwodnych stworzeń ukazany jest w „bufiasto-żabotowych” kostiumach, jak pisała Liliana Bardijewska⁴. Są one wyrazem witalności tych istot, pogodnej bez troski i radości. Równie bufiaste kostiumy mają ludzie, ale ich dystyngowana forma staje się synonimem dworskiej etykiety i braku relacji między nimi. Przestrzeń teatralna jest tu zatem nacechowana wartościująco i wyraża opozycję między tym, co autentyczne – taki jest świat istot oceanicznych, a sztuczne – czyli ludzkie, ograniczone formą, między naturą a kulturą. W baśni Andersena babka syren opowiada małej syrence, że kiedyś świat ludzi, syren i cór powietrza stanowił jedność, ale został rozdzielony. Inscenizacja Nosálka pokazuje, jak bardzo obie te rzeczywistości oddaliły się od siebie i jak wiele człowiek, mimo że ma nieśmiertelną duszę, utracił. Wszystkich bohaterów spektaklu kreują aktorzy, ale obok nich oglądamy na scenie gigantyczne lalki-ryby, wielką czarownicę z czterema ludzkimi nogami – to kobieta-ośmiornica i kobieta-pająk równocześnie. Można powiedzieć, że teatralny świat ma duże rozmiary i wchłania w siebie widza. Na tym tle zwraca uwagę odmienność kreacji Małej Syreny – wyrażona zarówno w kostiumie, jak i środkach gry aktorskiej. Najpierw w skromnym, nawet przyciasnym jasnym gorsecie, skrępowanym przez kostium gestem i ruchem akcentuje swe wewnętrzne i trudne do nazwania poczucie ograniczenia oraz potrzebę jakiegoś bliżej nieokreślonego wyzwolenia – ciała, duszy, uwolnienia drzemiącej w niej kobiecości. Gdy po przeistoczeniu zjawia się wśród ludzi, jej strój jeszcze bardziej zaskakuje. Ubrana w zgrzebną koszulę i kamasze nie przypomina niczym księżniczki ani dworskich dam z otoczenia Księcia. W jej wyglądzie i całej postawie jest nawet coś z chłopca. Szerokie gesty rąk, krok daleki od wyćwiczonych zachowań dam dworu, brak koordynacji ruchów, potknięcia i ciągle wchodzenie w drogę innym – wszystko to zupełnie odbiega od typowego wizerunku syrenki, zawsze jednak przynajmniej zewnętrznie dopasowanej do dworu Księcia. W recenzji z premiery Bardijewska podała w wątpliwość zasadność takiego zabiegu⁵. To rozwiązanie tymczasem skłania do tego, by postawić tezę, że Nosálek przeczytał *Małą syrenkę* w najbardziej współczesny sposób ze wszystkich wspomnianych już reżyserów – to znaczy przez twórczość Witolda Gombrowicza. Jego sceniczna wersja baśni Andersena uruchamia skojarzenia z *Iwo-*

⁴ L. Bardijewska, „Mała syrena” w *Teatrze Lalka*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 7.12.2000.

⁵ Tamże.

na, księżniczką Burgunda. Syrena czeskiego reżysera jest, jak Iwona, istotą obcą w świecie Księcia, chwilami nawet zabawką, ciekawym urozmaiceniem dworskiej rutyny. Jest inna, nie mieści się w sztywnych regułach konwenansu i swoją odmiennością intryguje, denerwuje, prowokuje do wyjścia na światło dnia prawdziwych myśli i uczuć ludzi. Czy Księżę ją kocha? Jest chyba raczej zaintrygowany istotą tak bardzo zależną od niego, oddaną mu. Być może nie będzie przesadą powiedzenie, że syrenka jest dla niego jak dzikie zwierzątko, które on oswaja i uczy żyć w nieznannej rzeczywistości. Miłość syrenki jest całkowicie jednostronna i jest czymś więcej niż doznaniem emocjonalnym, jest tęsknotą za zjednoczeniem dusz. Interpretacja Nosálka, wbrew naszym przyzwyczajeniom odbiorczym, wydaje się w takim ujęciu miłości najbliższa oryginalnemu замыśłowi Andersena⁶. Świat ludzki nie jest i nie stanie się światem Małej Syrenki. Tak jak gombrowiczowskiej Iwonie pozostaje jej śmierć. Mała Syrena składa siebie w ofierze, stając się tym samym ziarnem z pieśni chóru. To ziarno obumiera, by zatracić swój pierwotny kształt, być źródłem nowej formy życia. W liście powstałym tuż po zakończeniu *Małej syrenki* Andersen napisał:

Nie pozwoliłem [...], aby syrenka zyskała nieśmiertelną duszę dzięki obcej istocie, dzięki ludzkiej miłości. Takie rozwiązanie jest z całą pewnością niewłaściwe! W rezultacie mamy coś przypadkowego, a ja nie będę tego akceptował na tym świecie. Pozwoliłem syrence iść bardziej naturalną drogą, boską drogą⁷.

W *Małej syrenie* Nosálka tropy interpretacyjne zawarte w tych słowach duńskiego pisarza w interesujący sposób złączyły się z motywem Iwony Gombrowicza, by stworzyć przekonującą i bardzo współczesną inscenizację dla młodzieży, która wykracza poza sprawy miłości, by podjąć z nią dialog o charakterze egzystencjalnym.

Trzy omawiane powyżej realizacje *Małej syrenki* wyrosły z głębokiego przekonania reżyserów, że warto odkryć dla widzów tę smutną i trudną w konsekwencji baśń jako nie tylko romantyczną historię o miłości, ale – jak chciał tego Andersen – opowieść o inicjacji w dorosłość, o wtajemniczeniu w procesualność życia, cierpienie, a ostatecznie śmierć. Śmierć, która w andersenow-

⁶ Zwróciła na to uwagę B. Sochańska, tłumaczka najnowszego wydania baśni H.Ch. Andersena, podczas dyskusji na konferencji „Wokół Andersena”, Szczecin, 18–19.11.2005 r.

⁷ J. Wullschläger, *Andersen...*, s. 198.

skiej wizji nie jest końcem, ale ma w perspektywie wieczne trwanie. Teatr pomógł przywrócić właściwe *Małej syrence* miejsce jako tej propozycji dla dzieci i młodzieży, która sprawdza się w scenicznym dialogu o formowaniu i dojrzewaniu duszy. Tematyka ta w ostatnim czasie jest coraz częściej obecna w teatrze dla młodych odbiorców ze względu na widzów nastoletnich, właściwą im wizję świata i ich problemy, i to ona najpełniej uzasadnia wzrost zainteresowania *Małą syrenką* w ostatnich kilku latach.

