



## Wymiary wielokulturowości w polskim dramacie i teatrze dla dzieci<sup>1</sup>

### Abstrakt:

Celem artykułu jest zmierzenie się z tematem wielokulturowości we współczesnym polskim dramacie i teatrze dla dzieci. W ostatnich kilkunastu latach rozwijały się one bardzo dynamicznie, wzrosła nie tylko liczba powstających tekstów, lecz także poruszanych w nich tematów. Wśród pojawiającej się problematyki, obok śmierci, potrzeby akceptacji czy poszukiwania własnej tożsamości, zróżnicowanie kulturowe jest zagadnieniem coraz częściej eksplorowanym przez autorów. Artykuł, na przykładach utworów autorstwa najbardziej popularnych polskich dramaturgów, poddaje analizie zarówno sposoby prezentowania przedstawicieli innych kultur, jak i odnajdywania odmienności w obrębie własnej tradycji. Adaptacje teatralne przywoływanych tekstów stanowią istotny kontekst rozważań, podobnie jak odwołania do dramatów portretujących postaci uchodźców.

### Słowa kluczowe:

dramat dla dzieci, dzieciństwo, teatr dla dzieci, teatr polski, wielokulturowość

### Dimensions of Multiculturalism in Polish Drama and Theatre for Children

### Abstract:

The aim of the article is to introduce the topic of multiculturalism in Polish contemporary drama and theatre for children. Recent years have seen a growing interest in this theme, which is evidenced not only by the global number of texts, but also by the range of the topics covered, including death, the need for acceptance, and searching for one's identity. The theme of cultural diversity receives an

\* Karolina I. Kaleta – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie dotyczącą kultu Świętej Śmierci w Meksyku. Kontakt: [karolina.i.kaleta@doctoral.uj.edu.pl](mailto:karolina.i.kaleta@doctoral.uj.edu.pl).

<sup>1</sup> Artykuł został dofinansowany ze środków na projekt *Interdyscyplinarne badania nad teatrem i dramatem dla młodych odbiorców* w ramach grantu „Najlepsi z najlepszych! 4.0” Ministerstwa Edukacji i Nauki.

increasing attention from the authors. Drawing upon the selected examples of dramas written by the most popular Polish playwrights, the article analyses the ways of representing different cultures and finding otherness within Polish tradition. Theatre adaptations of above-mentioned dramas are an important context for consideration, and so do the references to dramas portraying war refugees.

**Key words:**

drama for children, childhood, theatre for children, Polish theatre, multiculturalism, multiculturalism

**W**śród pierwszych skojarzeń z szeroko rozumianą wielokulturowością z pewnością mogą pojawić się odmienny ubiór, muzyka, obyczaje czy religia, które ułatwiają identyfikowanie przedstawicieli poszczególnych grup etnicznych lub kojarzą się z wybranym regionem świata bądź daną społecznością. Dla wielu twórców elementy te mogą stanowić atrakcyjny i egzotyzyujący ornament wzbogacający dzieła, dodający oryginalności i zaskakujący odbiorcę. Z jednej strony, jest to podejście instrumentalne. Z drugiej strony, tak powierzchowne pojmowanie wielokulturowości jest dość powszechne, na co we wstępie swojej książki zwrócił uwagę Marian Golka (2010, s. 5–9). Z tego względu warto bliżej przyrzeć się utworom, które podchodzą do odmiennych kultur podmiotowo, starając się oddać ich cechy w sposób autentyczny, bez odwoływania się do stereotypów czy klisz.

We współczesnej polskiej dramaturgii dla dzieci i opartych na niej spektaklach teatralnych można wskazać co najmniej kilka tekstów, w których wielokulturowość jest jednym z kluczowych tematów o fundamentalnym znaczeniu dla akcji i losów bohaterów. Zagadnienie to jest wpisane w specyfikę przywoływanych poniżej dzieł dramatycznych w sposób immanentny i całkowicie niezależny od dalszych rozwiązań reżyserskich czy scenograficznych – zatem inna kultura jest w nich sproblematyzowana, nie zaś sprowadzona do roli ozdobnika. Za pośrednictwem poszczególnych realizacji teatr staje się przestrzenią do rozmowy z młodymi widzami na temat zróżnicowania kulturowego, odmienności czy migracji. Aby jednak móc dokonać dokładniejszej i pełniejszej analizy tych tekstów, należy uprzednio nieco bliżej przyrzeć się specyfice polskiej dramaturgii dla dzieci, która ma fundamentalny wpływ na rodzaj materiału badawczego – mowa bowiem zarówno o utworach wydrukowanych, jak i funkcjonujących w obiegu jedynie w formie scenicznych adaptacji.

Jedynym polskim czasopiśmie poświęconym dramatom dla młodej publiczności są *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, wydawane od 1992 roku przez

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Liczba tekstów w poszczególnych zeszytach nie przekracza 10, nakład to około 500 egzemplarzy, a do września 2022 roku wydano 49 numerów, z których połowa zawiera tłumaczenia dramatów obcojęzycznych. Źródłem polskich utworów jest w przeważającej mierze Konkurs na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży<sup>2</sup>, organizowany także przez CSD w Poznaniu, a publikacja tekstu dramatu w periodyku jest formą nagrody dla autora. W ostatnich kilkunastu latach możliwy do zaobserwowania jest niezwykle dynamiczny rozwój polskiej dramaturgii dla dzieci, co potwierdzają nie tylko głosy teoretyków<sup>3</sup>, lecz także dane statystyczne. Liczba tekstów zgłaszanych do wspomnianego konkursu rośnie z każdą edycją, co ma związek m.in. z działalnością promocyjną ze strony jego organizatorów oraz znacznie częstszym pojawianiem się teatralnych adaptacji współczesnych tekstów dramatycznych dla dzieci na polskich scenach, niż miało to miejsce jeszcze dwie dekady temu (Waszkiel, 2018). Według danych udostępnianych przez organizatorów w 2020 roku na konkurs nadesłano 183 prace – dla porównania jeszcze w 2016 roku liczba ta wyniosła 110, a dekadę wcześniej – 55. Z jednej strony, rozkwit rodzimej twórczości z pewnością zachęca czytelników do bliższego jej poznania i dokonywania analiz, z drugiej strony – utrudniony dostęp do tych utworów (spowodowany m.in. niewielkim nakładem wydawniczym *Nowych Sztuk dla Dzieci i Młodzieży*) sprawia, że na potrzeby tego artykułu uwzględnione zostały również teksty niepublikowane, które funkcjonują jedynie w formie inscenizacji teatralnych.

Kwestie związane z różnicami kulturowymi w dyskursie medialnym często są podnoszone w kontekście trwających kryzysów migracyjnych, a potencjalna obcość przybywającej ludności bywa prezentowana (zwłaszcza w narracjach niechętnych migrantom) jako poważne zagrożenie. Polska dramaturgia i polski teatr dla dzieci nie pozostają bierne wobec tego problemu. Odnajdziemy w nich m.in. historie inspirowane losami uchodźców, czego przykładami są inscenizacje: *Teraz tu jest nasz dom* (Kaczorowski, Retoruk, 2017; tekst dramatu to adaptacja utworu Barbary Gawryluk z 2016 roku pod tym samym tytułem), *Aya, czyli miłość* (Man, 2016) oraz *Yemaya – Królowa Mórz* (Sikorska-Miszczuk, Majewska, 2016). Chociaż autor i reżyser

<sup>2</sup> W 2020 roku konkurs miał swoją 31. edycję, a nabór po raz pierwszy przeprowadzony został także drogą elektroniczną. Dane z 2021 roku nie zostały uwzględnione ze względu na odmienną specyfikę sezonu teatralnego 2020/2021 spowodowaną pandemią.

<sup>3</sup> „Po latach narzekania na brak dobrych sztuk współczesnych doczekaliśmy momentu, kiedy teatr nie nadąza za rozwojem dramaturgii” (Rudziński, 2012); „Od ładnych paru lat obserwujemy w Polsce autentyczny boom dramatopisarski” (Waszkiel, 2018).

toruńskiego spektaklu, Tomasz Man, określił go mianem „musicalu multi-kulti” (Cieślak, 2016), to wyraźnie widoczna jest tendencja do eksponowania podobieństw między bohaterami utworu a jego odbiorcami. Mimo że tytułowa Aya odróżnia się strojem od obecnych na widowni dzieci (symboliczna jest tu zwłaszcza podobna do kaptura biała chusta zakrywająca częściowo włosy dziewczynki), miejscem zamieszkania czy słuchaną muzyką, to uwaga twórców jest skupiona przede wszystkim na tym, co wspólne i niezależne od szerokości geograficznej: dziecięcych kapryśkach i przekomarzaniu się z rodzicami (zwłaszcza kiedy ci są zajęci pracą), przywiązaniu do ulubionej maskotki – pluszowego słonia Habibi, a przede wszystkim – potrzebie miłości i bezpieczeństwa. Trend ten przyciągnął także uwagę Marty Bryś (2017), która poświęciła mu wiele miejsca w swojej recenzji przedstawienia Sikorskiej-Miszczuk i Majewskiej, koncentrując się przede wszystkim na tym, co łączy postaci i widzów spektaklu Wrocławskiego Teatru Lalek.

Należy podkreślić, że w żadnym ze wspomnianych utworów nie została wymieniona konkretna wojna, która zmusiła poszczególnych bohaterów do opuszczenia domów i zniszczyła ich kraj. Nie wspomina się również regionów geograficznych, a jedynymi punktami odniesienia pozostają fikcyjne morza, góry czy rzeki. Oczywiście ze względu na imiona postaci, ich kostiumy (gelaby, kefije, hidżaby) i niektóre sceny (rejs szalupą przez Morze Zmartwień) starsi widzowie zapewne przyporządkują Ayę i Omara do konfliktów na Bliskim Wschodzie i w Afryce Północnej, a bohatera *Teraz tu jest nasz dom* skojarzą z imigrantami z Ukrainy<sup>4</sup>. Jednak w dramatach brak bezpośredniego potwierdzenia niniejszych domysłów. Ważną cechą wspólną tych utworów jest otwarte zakończenie – odbiorcy pozostają bez odpowiedzi na pytania, czy bohaterowie kiedykolwiek wrócą w rodzinne strony, czy odnajdą się w nowej rzeczywistości i jakie będzie ich dalsze życie. Pojawiają się sugestie, że losy takich postaci jak Aya, Omar i Romek są zależne także od naszych decyzji, jednak w żadnym wypadku nie można tego uznać za natarczywe nawoływanie do określonego postępowania (np. przyjmowania uchodźców, zaangażowania w działalność wybranych organizacji, przekazywania środków finansowych na rzecz migrantów). Najlepszym tego przykładem są jedne z ostatnich słów *Yemayi – Królowej Mórz*, odnoszące się do Omara i jego ojca leżących na balkonie oderwanym od zbombardowanego budynku: „Jeśli zobaczycie, że przelatują nad waszymi

<sup>4</sup> Podstawą do tego są ludowe melodie ukraińskie pojawiające się w ścieżce dźwiękowej spektaklu, elementy ubioru postaci (krój mundurów, czapki uszanki) oraz monolog Romka, w którym opisuje swoją podróż na zachód i przekroczenie granicy z Polską.

głowami, pomachajcie albo zaproście do siebie, jeśli macie miejsce i waszej ziemi nie będzie za ciężko” (Sikorska-Miszczuk, Majewska, 2016).

Wspomniane teksty, poświęcone przede wszystkim tematowi uchodźstwa i postaciom dzieci – ofiar konfliktów zbrojnych, zostaną intencjonalnie pominięte w dalszej części niniejszego artykułu<sup>5</sup>. W przypadku wojny twórcy najczęściej podkreślają jej niszczycielską siłę i negatywne skutki dla każdej ze stron, gdyż w jej obliczu cierpienie jest uniwersalne. Co więcej, w spektaklach dotyczących konfliktów zbrojnych nawiązania do zróżnicowania kulturowego pojawiały się przede wszystkim jako szerszy kontekst lub tło (scenograficzne, muzyczne), jednakże o wiele bardziej widoczna była wspomniana już tendencja do przedstawiania uchodźców jako zwyczajnych ludzi. Uwypuklenie podobieństw pomiędzy nimi a polskimi odbiorcami miało na celu przeciwstawienie się narracjom o obcych, których inność może stanowić zagrożenie. Jednocześnie ujednolicenie to nie wywoływało efektu sztuczności, gdyż prezentowanie wizji homogenicznego i spójnego świata, pozbawionego wewnętrznych napięć, byłoby skrajnie nierealistyczne. Nawet najmłodszy widzowie są przecież świadomi wielu różnic, gdyż obserwują je w codziennym życiu. Nie muszą one dotyczyć innego koloru skóry czy narodowości, ale ujawniają się w obyczajach, modelu wychowania czy stosunku do otoczenia. Przynależność określonych cech do danego modelu zachowania nie jest stała, podobnie jak sposób postrzegania tego, co wykracza poza utrwalone schematy. Pozostaje zatem pole do interpretacji, a także dyskusji i redefiniowania wzorców.

Tego rodzaju zmianom, nawet w obrębie głęboko zakorzenionych i nie zawsze w pełni uświadomionych przekonań, sprzyjają sytuacje takie jak te opisane w dramacie *Odłot Maliny Prześlugi* z 2017 roku. Dochodzi w nim do bardzo wyraźnego odwrócenia wielu stereotypów i przełamania konwencji. Ci, którzy z reguły bywają postrzegani jako obcy, przejmują rolę gospodarzy, a znane polskie symbole i tradycje identyfikowane są nie jako powód do dumy, lecz przyczyna niechęci otoczenia. Dla tego utworu, który został wystawiony w Teatrze Animacji w Poznaniu, duże znaczenie miała współpraca z pochodzącą z RPA reżyserką Janni Younge, będącą również autorką koncepcji spektaklu oraz wykorzystanych w nim lalek. Dorota i Krzysiek to para białych bocianów, która – jak wszyscy przedstawiciele tego gatunku – przyleciała z Polski do Afryki, aby spędzić tam zimę. W wyniku zbiegu okoliczności ich syn wyklął się później niż powinien i przyszedł na świat dopiero w ciepłych krajach, wskutek czego napotyka liczne problemy. Kłopotem jest już samo imię wybrane przez

---

<sup>5</sup> Więcej na ich temat pisałam wcześniej (Kaleta, 2020).

rodziców – Fryderyk woli przedstawiać się jako Nanji, aby choć w tym aspekcie nie różnić się od pozostałych piskląt w okolicy. Jego wysiłki są jednak bezskuteczne, gdyż afrykańskie czarne bociany całkowicie go odrzucają i szykanują przy każdej okazji, a Fryderyk/Nanji może liczyć jedynie na akceptację młodej bocianicy Fantu. Nadopiekuńczy rodzice Fryderyka/Nanjiego nie patrzą na tę przyjaźń przychylnie i w końcu zabraniają dzieciom kolejnych spotkań. Biały i czarny bocian nie widzą innego rozwiązania niż wspólna ucieczka z Afryki do Europy – miejsca, o którym Fryderyk/Nanji marzył, gdzie wszystko ma być lepsze i piękniejsze. W trakcie długiej podróży ptaki muszą zmierzyć się z wieloma niebezpieczeństwami, jak nieprzychylne wiatry czy groźne kruki i wrony, w Europie zaś to Fantu wyróżnia się czarnym upierzeniem na tle pozostałych, białych bocianów, a Fryderyk/Nanji nie jest pewien, czy naprawdę czuje się częścią nowo poznanego świata. Oboje zyskują jednak świadomość, że nie samo miejsce jest najważniejsze, ale to, z kim się w nim przebywa.

Ważną cechą tego utworu jest nie tylko wspomniane już odwracanie perspektyw, lecz także prezentowanie, że w wielu przypadkach stereotypy nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Mogą wynikać z ignorancji, a jednocześnie bezkrytyczne podejście do nich może okazać się niezwykle szkodliwe. Co więcej, Prześluga podejmuje dialog z symbolami narodowymi, podważając skojarzenia uświęcone tradycją. Łączone z polskim krajobrazem bociany białe zostają zestawiane z afrykańskimi bocianami czarnymi i to właśnie obecność w Afryce europejskich ptaków uciekających przed zimą jest jedną z przyczyn konfliktu. Z kolei nad Wisłą białe bociany wprawdzie tańczą poloneza i rozpluwają się nad patriotycznym wymiarem imienia Fryderyk, ale Fantu nie wzbudza ich sympatii ze względu na inny kolor piór. Natomiast w bardziej żartobliwym tonie zaprezentowano przywiązanie do wartości chrześcijańskich, które zostało przełożone na ptasie kategorie – i z tego powodu Fryderyk/Nanji oraz Fantu spotykają pelikany śpiewające: „Rybka jest tu, dobro mieszka w niej, dobro mieszka w niej” (Prześluga, Younge, 2017) na melodię religijnej pieśni *Oto jest dzień*. Dorota i Krzysiek także reprezentują pewien stereotyp dotyczący relacji rodzinnych: Krzysiek zamartwia się liczbą bagaży przygotowywanych do podróży przez małżonkę, planującą zabrać do Polski skorupkę jaja, z którego wykuł się syn, kilka kamieni oraz skrawki futra – „bo u nas takiego nie ma”.

W przypadku *Odlotu* bardzo istotna jest warstwa językowa, którą cechuje naturalizm i wierne oddanie różnych sposobów porozumiewania się. Prześluga nie stroni od posługiwania się potocznym słownictwem – wypowiedzi poszczególnych bohaterów dalekie są od poetyckości, przypominają żywą mowę z uwzględnieniem powtórzeń, łamania reguł gramatycznych, błędów oraz wyzwisk. O ile, jak sądzę, piski podekscytowanej Fantu („Do Erłopy! Do Erłopy!



Lećmy do Erłopy!”) mogą wzbudzać wśród widzów rozbawienie, to okrzyki czarnych bocianów kierowane do Fryderyka/Nanji („Ej! Białasie!”, „Masz białączkę!”) stanowią przekroczenie pewnego tabu, które istniało w spektaklach dla dzieci (Czechowska, Sochańska 2012; Kaleta, 2019; Kazimierczak, 2014, 2017). Nawet jeżeli celem twórców nie było przekazywanie wartości edukacyjnych czy wychowawczych, to wulgaryzmów lub obelg niezwykle rzadko używano w utworach dla najmłodszych i zazwyczaj miały one łagodną formę: „gamoń”, „głupek”, „dureń” itp. Prześluga ma świadomość, że odbiorcy jej tekstów zdają sobie sprawę z istnienia słów o wiele bardziej dosadnych (i najprawdopodobniej sami z nich korzystają), dlatego też decyduje się na umieszczenie ich (lub wzorowanych na nich neologizmów) w swoich dramatach<sup>6</sup>, co nadaje im sytuacyjnego realizmu.

Wspomniane wykorzystanie stereotypów, dosadny język oraz wyeksponowanie różnic kulturowych umożliwia odwołanie się do problemu rasizmu i ksenofobii. Szymon Kazimierczak (2017) zwrócił uwagę, że „późniejsze sceny odbywające się na polskim lądzie w ostry sposób pokazują okrucieństwo wywołane uprzedzeniami rasowymi”, jednak już na gruncie afrykańskim spotykamy się z niechęcią opartą wyłącznie na pochodzeniu. Najpierw to Fryderyk/Nanji słyszy: „Afryka dla Afrykanów”, a później okrzyki „Europa dla Europejczyków” (Prześluga, Younge, 2017) kierowane są w stronę Fantu. Dramat Prześlugi, za pomocą tak prostego zabiegu, uzmysławia relatywizm pojęć „obcy”, „swoj” czy „inny”, akcentując ich zależność od kontekstu, a także to, że ich znaczenie i wartość są wtórne, gdyż w teorii żadne z tych określeń nie jest ani pozytywne, ani negatywne. Jednakże w sytuacji, gdy do kwestii takich jak kolor (skóry, piór) i pochodzenie dołączają czynniki ekonomiczne, linią podziałów stają się właśnie te najbardziej wyraziste cechy umożliwiające szybką klasyfikację opartą na podziale: „my” i „oni”. Dostęp do dóbr materialnych jest jednym z podstawowych motywów agresji wobec obcych, co w *Odlocie* zostaje wypowiedziane wprost: „A jak wy przylatujecie do nas, to wszystko jest okej? Zasiedlacie nasze drzewa, budujecie te swoje wielkie, piętrowe gniazda, które przez pół roku i tak stoją puste, i ciągle tylko narzekacie, że za gorąco, żarcie nie takie, plaże brzydkie, a wszędzie was pełno” (Prześluga, Younge, 2017). Z jednej strony, trudno nie dostrzec ironii, a nawet cynizmu zawartych w tym stwierdzeniu. Z drugiej jednak strony, użycie sformułowań, które są przecież obecne w dyskursie publicznym, zwraca uwagę na to, że każda ze stron konfliktu ma

<sup>6</sup> Obok *Odlotu* przykładem jest m.in. *Dziób w dziób* Prześlugi (2013), rozgrywający się wśród żyjących na blokowisku gołębi, które swoim zachowaniem przypominają subkulturę dresów, a w ich rozmowach pojawiają się takie wyrażenia, jak „wycwirtalaj” czy „obsryndolić” (s. 12).

swoje racje i argumenty, podobnie jak każda z nich ponosi odpowiedzialność za panujący stan napięcia i wzajemnej niechęci. Anita Pietrenko (2017) podsumowała to spostrzeżeniem, że:

W *Odlocie* rozbrzmiewa echo słodko-gorzkiego śmiechu spowodowanego nędzną kondycją naszego niknącego człowieczeństwa [...]. Nasze czasy napiętnowane są słowem „imigranci”. W jaki sposób można wytłumaczyć dziecku pojęcie, które używane jest niemalże wszędzie? Może właśnie przez bajkę.

Choć tekst *Prześlugi* dotyka bardzo poważnych problemów, które są jednymi z istotniejszych wyzwań współczesności, zawiera też wspomniane już akcenty komiczne, pozwalające na chwilowe rozładowanie napięcia i ukazanie absurdalności wielu uprzedzeń. Zakończenie utworu pozostaje otwarte i niesie ze sobą przesłanie podkreślające wartość przyjaźni zdolnej pokonać wszelkie podziały i przeciwności. Ponadto, mimo sporu między bocianami dotyczącego tego, do kogo tak naprawdę należy dany kawałek ziemi i kto ma prawo go zamieszkiwać, nadal istnieją rzeczy będące dobrem wspólnym, takie jak niebo, po którym latają wszyscy bohaterowie.

Napięcie pomiędzy tym, co własne, a tym, co odmienne, jest zauważalne również w dramacie *Wnuczka Słońca* Katarzyny Matwiejczuk (2018), aczkolwiek przybiera ono zdecydowanie inną formę niż w przypadku *Odlotu*. Kontekstem jest nie tyle polska kultura, ile schematyczny sposób myślenia bohaterów oraz konwencje społeczne wpisane w narrację. Wszystko, co w jakikolwiek sposób nie wpisuje się w określony model, odbierane jest jako negatywnie waloryzowana inność i niepokojące dziwactwo. Główna bohaterka dramatu jest kilkuletnią dziewczynką, która spotyka się ze zdumieniem i podejrzliwością klasowych kolegów. Wychowuje się bez ojca i razem z mamą mieszka w bardzo skromnym, jednopokojowym mieszkaniu. Na tle rówieśników wyróżniają ją też czarne włosy, przez które nie może liczyć na rolę aniołka w szkolnych jasełkach, a także imię. Kari być może naprawdę nazywa się Karina, jak sugerują pozostałe dzieci (s. 6–11), podobnie jak jej mama – Lina – może być Karoliną lub Aliną. Na takich drobnych, z pozoru niezbyt znaczących cechach autorka opiera wyjątkowość bohaterki, a ta oryginalność prowadzi do odrzucenia dziewczynki przez otoczenie. Podobnie niejasne jest to, jak Kari trafia do krainy, która powinna być rządzona przez Słońce – Intiego. Opuścił on nieboskłon i wyruszył na poszukiwania zaginionej wnuczki, przez co zapanowały ciemności. Ten motyw oraz sama postać Intiego zostały zaczerpnięte z wierzeń inkaskich, choć w tekście nie zostało to wyraźnie zaznaczone. Sceny rozgrywające się na obszarze andyjskim mają zaś charakter oniryczno-baśniowy,



a nie mitologiczny, który ilustrowałby konkretne epizody związane z prekolumbijską kosmowizją. Inna kultura pełni tu raczej funkcję ornamentu i nie sugeruje istnienia otwartego konfliktu, którego osiłą miałyby być wyłącznie pochodzenie, wygląd czy wyznanie. Co więcej, sposób wprowadzenia wątków prekolumbijskich do fabuły utworu – poprzez motyw snu – sprawia, że dla pewnej grupy odbiorców postaci Intiego czy trzech pomocnych papug, Amy, Verdy i Rocha, mogą być jedynie wytworem dziecięcej wyobraźni. Poruszenie tematu zróżnicowania kulturowego (autentycznego lub domniemanego) nie jest jedynie pozorne – autorka kieruje bowiem uwagę odbiorców na „codzienne odmienności”, jak wyjątkowa nieśmiałość, nietypowy model rodziny czy oryginalne marzenia. Celem Matwiejczuk nie jest zapoznanie polskiej widowni z folklorem peruwiańskim lub boliwijskim, ale podkreślenie, że bogactwo wyobraźni może być o wiele cenniejsze niż zabawki i gadżety, które wprawdzie bywają przydatne i atrakcyjne, lecz ich brak nie powinien być powodem wykluczenia. Jedną z refleksji, z którymi pozostawia odbiorców *Wnuczka Słońca*, jest myśl, jak niewiele trzeba, aby w ocenie zamkniętego i przywiązanego do stereotypów społeczeństwa stać się odmieńcem.

Odmienność kulturowa może budzić skojarzenia z odległymi regionami świata, różnicami obyczajowymi czy religijnymi. Powyższe przykłady wpisują się w ten model myślenia. Jednakże dalekie podróże nie są niezbędne, aby natrafić na to, co inne, nieznanne. Warto dokładniej przyjrzeć się własnej tożsamości, będącej mozaiką złożoną z wzajemnie przenikających się elementów, których dokładne kształty i źródła mogły zatrzeć się wraz z upływem czasu. Taki proces wewnętrznego wglądu został przeprowadzony w Teatrze Animacji w Poznaniu, gdzie w 2016 roku wystawiono spektakl *Opowieści z niepamięci*. Jest to efekt współpracy reżysera, choreografa, aktora i lalkarza Eduarda de Paivy Souzy (znanego także jako Duda Paiva) oraz dramatopisarki Maliny Prześługi – głównym przedmiotem ich zainteresowania stały się wierzenia i mity prasłowiańskie. Już sam wstępny etap przygotowania tekstu i zarys kompozycyjny sztuki niósł ze sobą wyzwania związane z wybranym tematem:

Poszukiwania były bardzo żmudne, bo nawet w bibliotekach trudno było doszukać się jakichś ksiąg, które by wszystko jasno, przejrzyście i treściwie przekazywały. Nic współczesnego właściwie nie ma poza *Bestiariuszem słowiańskim*, taką powiedzmy encyklopedią tych wszystkich demonów i postaci (cyt. za Polska Agencja Prasowa, 2016).

Ten stan rzeczy nie pozostał bez wpływu na ostateczny kształt dzieła, które łączy nie tylko przeszłość z teraźniejszością, lecz także różne techniki inscenizacyjne.

W *Opowieściach z niepamięci* świat postaci mitycznych przeplata się z rzeczywistością, która ma sprawić wrażenie autentycznej i nieteatralnej. W tym celu aktorzy występują pod własnymi imionami, nawiązują bezpośredni kontakt z widownią, angażując ją do części działań, zwracając się do konkretnych odbiorców, a niektóre z ich wypowiedzi mają charakter improwizowany. Na potrzeby każdego przedstawienia powstaje specyficzna wspólnota, którą łączy jeden cel – uratowanie Płanetnika, bóstwa odpowiedzialnego za pogodę. Nieopatrznie wypowiedziane życzenie zostało usłyszane przez Kłobuka, ambiwalentną i niejednoznaczną istotę o ptasich cechach, którego moc sprawia, że „bożkowi-kulturyście” (Tyszka, 2016) grozi zniknięcie, co oznaczałoby katastrofę klimatyczną. Na pomoc zostają wezwane kolejno Baba i Ciocia Jęzda, ale w tej sytuacji okazują się bezradne. Na domiar złego uratowanie Płanetnika utrudnia przerażający Bezkost. Gdy wydaje się, że aktorom oraz aktywnie uczestniczącej widowni nie pozostała już żadna możliwość odwrócenia czaru Kłobuka, jedynym rozwiązaniem okazuje się jajo czarnej kury, które ma przywrócić moc Płanetnikowi. Na dowód sukcesu i szczęśliwego rozwiązania w finałowej scenie Płanetnik powraca na niebo, a na deski teatru spada śnieg.

Kluczowym zabiegiem inscenizacyjnym było wprowadzenie podziału pomiędzy postacie aktorów oraz istoty mityczne, które pojawiły się w planie lalkowym. Na szczególną uwagę zasługuje ich forma, typowa dla autorskiego teatru Paivy<sup>7</sup>. Brazylijski tancerz i choreograf z czasem zainteresował się także plastyką materii, co zaowocowało wypracowaniem własnego stylu w projektowaniu animantów, czyli lalek teatralnych (Olkusz, 2014). Relacja między animatorem a materią jest bardzo szczególna, gdyż w wielu przypadkach części ciała aktorów stanowią uzupełnienie lalki<sup>8</sup>. Subtelne, czasem prawie niezauważalne dla widzów ruchy artystów sprawiają, że owe niezwykle formy wręcz ożywają i wydają się niezależne od swoich animatorów. Jest to efekt precyzyjnej konstrukcji lalek i odpowiednio dobranego materiału, który z jednej strony jest plastyczny i sprężysty (pozwala na zginięcie i rozciąganie), z drugiej zaś – szybko powraca do pierwotnego kształtu, dając złudzenie autentycznej cielesności. Na scenie nie pojawiają się żadne dodatkowe elementy scenograficzne poza brunatnym, drapowanym horyzontem, który, niczym zapomnienie, pochłania Płanetnika i zagraża pozostałym istotom z wierzeń słowiańskich.

<sup>7</sup> Ze względu na swój specyficzny styl oraz synkretyczne podejście do teatru tańca i teatru formy, Duda Paiva został określony przez Halinę Waszkiel (2012) mianem „tańczącego z lalkami”.

<sup>8</sup> Przykładem owego specyficznego podejścia do ciała jest jedna z ostatnich scen, gdy w roli jaja czarnej kury występuje łysa głowa jednego z aktorów.

Bez wątpienia spektakl ma istotny walor edukacyjny. Zamiarem twórców było zainteresowanie odbiorców (zarówno młodszych, jak i starszych) okresem przedchrześcijańskim, co podkreślano w wywiadach poprzedzających premierę – np. Prześluga powiedziała: „[...] tych historii nie uczy się nawet dzieci, nie opowiada się. W szkołach są mity greckie, ale już naszych słowiańskich nie – i powoli one naprawdę odchodzą w niepamięć” (cyt. za Polska Agencja Prasowa, 2016). Znaczenie poznania własnej kultury jawi się jako oczywiste, ale ów brak świadomości dotyczący okresu przedchrześcijańskiego na ziemiach Słowian wydaje się przeczyć temu twierdzeniu. Główną przyczyną braku powszechnej wiedzy na ten temat jest niewielka liczba źródeł archeologicznych oraz tekstów dokumentujących te wierzenia, co znacząco utrudnia prowadzenie badań naukowych w tym zakresie, a w konsekwencji – także i edukację dotyczącą tradycji słowiańskiej. Stanisław Urbańczyk (1991) zauważył, że „historia badań nad religią Słowian jest historią rozczarowań” (s. 125), a wiele rekonstrukcji dotyczących wierzeń i mitologii opiera się na domysłach i trudnych do jednoznacznego potwierdzenia hipotezach, na co zwrócił uwagę autor *Religii Słowian* – Andrzej Szyjewski (2003, s. 25–26). Jednakże samo przybliżenie wierzeń z tego okresu historycznego nie było jedynym celem spektaklu, w którym równie istotną funkcję pełni komentarz społeczny, dotyczący ogólnej refleksji na temat relacji człowieka ze światem:

Mitologie pogańskie przetrwały w pamięci w małym stopniu – trochę z powodu rozwoju technologicznego społeczeństw [...]. Technologia oddala nas od tych źródeł, kieruje naszą uwagę w inne strony. Ludzie nie czują już związku z przyrodą, mają do czynienia z ekranami monitorów, multimediami, gramami komputerowymi. Zmieniło się tempo życia – wszystko, nawet zapachy. Także pojęcie prawdy (Waszkiel, 2017).

Utracenie naturalnej więzi z pogrążającą się w zapomnieniu przeszłością, umasowienie kosztem zacierania różnic kulturowych i pozbawienie indywidualnej tożsamości są bardzo ważnymi kwestiami poruszonymi w spektaklu, który dowartościowuje różnorodność. W sytuacji, gdy w ogólnym dyskursie dominują rozważania na temat Inności, twórcy zachęcają do przyjrzenia się temu, co własne, choć niekoniecznie dobrze znane. Maria Maczuga (2017) zwróciła uwagę, że: „Ta historia w pięknej teatralnej formie przywraca pamięć kulturową. Pomaga uwierzyć, że starosłowiańskie demony nadal istnieją, działają i odpowiadają za nieprzewidywalne zachowania przyrody”, co koresponduje ze słowami reżysera, akcentującego aktualność przywoływanych opowieści, które: „[...] pokażą też, że są prawdziwymi nośnikami ludzkich archetypów” (cyt. za Polska Agencja Prasowa, 2016).

Ścisły związek przywoływanych w spektaklu bóstw i demonów prasłowiańskich z naturą i siłami przyrody pozwala na interpretowanie *Opowieści z Niepamięci* w perspektywie proekologicznej. Brak szacunku do ziemi, jej dóbr i zasobów prowadzi do zburzenia równowagi świata i może skutkować katastrofą, której ofiarą padnie również sam sprawca, czyli człowiek. Jest to bez wątpienia oryginalny sposób promowania ochrony środowiska, w którym akcentowana jest nie tylko odpowiedzialność ludzkości za zniszczenia i zmiany klimatyczne, lecz także możliwość samoobrony lub zemsty ze strony przyrody wyobrażanej pod postacią bóstw lasu, rzecznych duchów czy personifikacji żywiołów. Równie mocno wybrzmiewa w tym tekście filozoficzna refleksja na temat przemijania i śmierci: „[...] koniec świata to być zapomnianym” (Prześluga, Paiva, 2016), która sprawia, że – wraz z przepłataniem się mitów i rzeczywistości, żartu i powagi – utwór może być odczytywany jako teatralna realizacja realizmu magicznego.

W podsumowaniu entuzjastycznej recenzji spektaklu Juliusz Tyszka (2016) postawił dość prowokacyjne pytanie:

Zabawa jest przednia, prasłowiański komponent edukacyjny – a jakże – obecny, a karnawałowy, polsko-brazylijski, wywracający na nice duch wszechzabawy – dominujący [...]. Pytanie (smutnawe, niekarnawałowe): czy żeby to osiągnąć, trzeba było zawezwać na pomoc aż holenderskiego Brazylijczyka?

W mojej ocenie odpowiedź twierdząca wydaje się całkowicie naturalna, uzasadniona i wręcz oczywista. Zaproszenie Paivy do realizacji spektaklu było częścią większego projektu dotyczącego propozycji repertuarowych Teatru Animacji w Poznaniu, którego założeniem było zaangażowanie wybitnych twórców teatru formy, prezentujących autorski styl. Wśród nich znaleźli się wspomniana już Janni Younge, a także Joan Baixas, Neville Tranter i Eric Bass. Dzięki temu polscy widzowie zyskali możliwość zapoznania się z dziełami artystów, których obecność ograniczała się wcześniej wyłącznie do pokazów gościnnych czy festiwalowych. Co więcej, trudno postrzegać ten projekt jako krytykę wymierzoną w lokalne środowisko teatralne, które z pewnością nie jest pozbawione wybitnych i niezależnych indywidualności. Wydaje się, że cel był zupełnie inny – współpraca z zagranicznymi reżyserami umożliwiła zapoznanie się z ich zapleczem kulturowym, a także pozwoliła na przyjrzenie się własnej tożsamości niejako z zewnątrz, za pośrednictwem osób niemających w niej udziału. Jednocześnie należy podkreślić, że choć różnice obyczajowe stanowiły naturalny kontekst, w którym powstawały spektakle, nie zawsze stawały się ich tematem, co można dostrzec na przykładzie *Moliera* Trantera (2015), w którym dominują epizody z biografii francuskiego komediopisarza.

Różnice kulturowe są tematem, który pojawia się przy okazji poruszania wielu innych kwestii, co ma związek z bardzo szerokim polem semantycznym kategorii Inności. Choć pierwsze skojarzenia mogą odsyłać do konfliktów rodzących się w wyniku spotkania z Innym, równolegle funkcjonuje też model, który nie zakłada scenicznej konfrontacji dwóch przeciwstawnych stanowisk, a raczej zapoznanie odbiorców z nieznanym. Taki nurt reprezentuje dramat *Kiedy weszło Piąte Słońce...* autorki niniejszego tekstu – Karoliny Kalety (2019), który skupia się m.in. na przybliżeniu meksykańskiego folkloru oraz kosmowizji z okresu prekolumbijskiego, także w perspektywie negatywnego wpływu konsumpcjonizmu. Do młodszej publiczności skierowany jest z kolei tekst *Zielony Wędrowiec* Liliany Bardijewskiej (2005 – adaptacja jej własnej książki z 2000 roku pod tym samym tytułem), w którym autorka zaprasza do przyjrzenia się różnokolorowym krainom z perspektywy szarego Stworka, co wymaga nie tylko wyobraźni, lecz także empatii i otwartości na nieznanne punkty widzenia. Różnice kulturowe funkcjonujące wewnątrz społeczeństw i w obrębie istniejących w nim subkultur (m.in. dresów czy punków) zostały sportretowane w *Dziób w dziób* Prześlugi (2013). Mimo że wspomniane utwory są od siebie bardzo odległe tematycznie, w każdym z nich pobrzmiewa refleksja dotycząca Inności i akceptacji. Dają też pewne wyobrażenie na temat bogactwa i zróżnicowania cechującego współczesną polską dramaturgię dla młodych odbiorców. Inność pojawia się jako kontekst przytaczanych już utworów odnoszących się do problematyki wojennej, powraca także przy kwestiach związanych z religią oraz chorobą i niepełnosprawnością. Ze względu na zróżnicowanie współczesnego świata, a także konsekwencje, które może nieść za sobą brak akceptacji i zrozumienia dla Innego, podjęcie rozmowy z najmłodszymi na ten temat wydaje się niezbędne. Jest to również rolą sztuki adresowanej do tej grupy wiekowej, co znajduje potwierdzenie w słowach Paivy:

Obecnie nowa generacja to dzieci bardzo mądre, otwarte. Mnóstwo informacji przepływa przez ich głowy, mało pogłębionych, ale licznych. I nie tylko informacji, ale także emocji, a wszystko to w bardzo szybkim tempie. One rozumieją wiele różnych rzeczy, których nasze pokolenie nie знаło (cyt. za Waszkiel, 2017).

## Bibliografia

Bryś, M. (2017, 22 marca). Omar – chłopiec taki jak ty. *Dziennik Teatralny*. Pobrane 30 października 2021 z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/omar-chlopiec-taki-jak-ty.html>.

- Cieślak, J. (2016, 28 września). Teatr dla dzieci uczy empatii [rozmowa z Tomaszem Manem]. *Rzeczpospolita. Regiony*. Pobrane 25 listopada 2019 z: <https://regiony rp.pl/archiwum/9789-teatr-dla-dzieci-uczy-empatii>.
- Golka, M. (2010). *Imiona wielokulturowości*. Muza.
- Kaczorowski, T. (scen.), Retoruk, A. (reż.). (2017, 26 marca). *Teraz tu jest nasz dom*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Maska, Rzeszów.
- Kaleta, K. I. (2019). Tabu? Oswajanie wizerunku śmierci we współczesnym polskim teatrze dla dzieci. *Maska*, 41, 91–106.
- Kaleta, K. I. (2020). Dziecko wobec konfliktów zbrojnych. Portrety wojny we współczesnych polskich dramatach dla młodych odbiorców. *Maska*, 46(3), 5–17.
- Kazimierczak, S. (2014). Ony na widowni. *Teatr*, 7–8. Pobrane 1 września 2022 z: <https://teatr-pismo.pl/4886-ony-na-widowni/>.
- Kazimierczak, S. (2017). Jeśli macie miejsce. *Teatr*, 9. Pobrane 9 września 2022 z: <https://teatr-pismo.pl/6253-jesli-macie-miejsce/>.
- Maczuga, M. (2017). Demony nie lalki. *E-teatr*. Pobrane 10 listopada 2019 z: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237289.html>.
- Man, T. (scen. i reż.). (2016, 25 września). *Aya znaczy miłość*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Baj Pomorski, Toruń.
- Matwiejczuk, K. (2018). Wnuczka Słońca. *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 44, 5–40.
- Olkusz, P. (2014). Lalka, czyli animant [rozmowa z Haliną Waszkiel]. *Teatr*, 6. Pobrane 1 września 2022 z: <https://teatr-pismo.pl/4830-lalka-czyli-animant/>.
- Pietrenko, A. (2017, 7 lutego). Zło jest w nas. *Dziennik Teatralny Poznań*. Pobrane 10 listopada 2019 z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zlo-jest-w-nas.html>.
- Polska Agencja Prasowa. (2016, 17 listopada). Poznań. Prapremiera *Opowieści z niepamięci*. *E-teatr*. Pobrane 1 września 2022 z: <https://e-teatr.pl/poznan-prapremiera-opowieści-z-niepamięci-w-animacji-a227274>.
- Prześluga, M. (2013). *Dziób w dziób*. Pobrane 5 maja 2020 z: <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/327/dziob-w-dziob>.
- Prześluga, M. (scen.), Paiva, D. (reż.). (2016, 23 listopada). *Opowieści z niepamięci*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Animacji, Poznań.
- Prześluga, M. (scen.), Young, J. (reż.). (2017, 4 lutego). *Odlot*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Animacji, Poznań.
- Rudziński, Z. (2012). Bilans. *Teatr*, 10. Pobrane 4 maja 2020 z: <http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/282/bilans/>.
- Sikorska-Miszczuk, M. (scen.), Majewska, M. (reż.). (2016, 28 maja). *Yemaya – Królowa Mórz*. Przedstawienie na żywo we Wrocławskim Teatrze Lalek, Wrocław.
- Tyszką, J. (2016). Szaleństwa prasłowiańsko-brazylijsko-holendersko-polskie. *Teatralny.pl*. Pobrane 10 listopada 2019 z: <http://teatralny.pl/recenzje/szalenstwa-praslowiansko-brazylijsko-holendersko-polskie,1769.html>.



Urbańczyk, S. (1991). *Dawni Słowianie. Wiara i kult.* Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Waszkiel, H. (2012). Tańczący z lalkami. *Teatr*, 4. Pobrane 1 września 2022 z: <https://teatr-pismo.pl/4115-tanczacy-z-lalkami/>.

Waszkiel, H. (2017, 20 marca). Służę lalkom [rozmowa z Dudą Paivą]. *E-teatr*. Pobrane 10 listopada 2019 z: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/238631.html>.

Waszkiel, H. (2018). Nowa dramaturgia. *Teatr Lalek*, 3–4. Pobrane 4 maja 2020 z: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/268467.html>.