

## Maria Sibirnaja

Uniwersytet Rzeszowski  
maria.sibirnaya@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-4746-0736

### Performatywny potencjał baśni dramatycznej i jej włączenie do procesu edukacyjno-wychowawczego

Na przełomie XX i XXI wieku, oprócz rozwoju tradycyjnych form kultury artystycznej, postmodernizm przyczynił się do powstania określonych praktyk, do których można zaliczyć performans (*performance*)<sup>1</sup> jako odmianę wydarzeń kulturalnych lub inscenizacji. Twórcą teorii performansu jest amerykański kulturoznawca, socjolog i wybitny reżyser teatralny Richard Schechner. Pod pojęciem „performans” rozumiał akcję na żywo, która ma miejsce w każdym momencie życia człowieka (*every day performance*)<sup>2</sup>. „Performans” oznacza także czyn, w trakcie którego realizowany jest główny cel: współtworzenie i współdziałanie, w wyniku czego osiągnane są nowe doświadczenia zarówno dla realizatora działania, jak i dla odbiorcy. Na przykład kulturoznawca Artur Duda traktuje autonomiczne formy estetyczne przedstawień teatralnych jako performansy kultury popularnej, które kształtują gusta i poglądy słuchaczy i widzów<sup>3</sup>. Z estetycznego punktu widzenia różne formy performansu odzwierciedlają całą historię człowieka, wraz z jego bagażem mitologii, religii, filozofii i sztuki. Rosyjska socjolog Kira Romanowa uważa jednak, że performans obejmuje nie tylko

---

<sup>1</sup> Zob. А.И. Тарасов, *Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс, „Аналитика культурологии”* 2009, nr 3 (15), <https://cyberleninka.ru/article/v/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans> [dostęp: 16.07.2019]. Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – M. S.

<sup>2</sup> Zob. R. Schechner, *Performance Theory*, New York–London 1988.

<sup>3</sup> Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011, s. 398.

przestrzeń kulturową, lecz także świadomość osobową człowieka, zapewniając jednocześnie przemyślenie jego oddziaływania i percepcji<sup>4</sup>.

Takie podejście do performansu jest zgodne z zasadami estetyki receptywnej, inspirującej percepcje utworu przez odbiorcę jako pełnoprawnego (wraz z autorem i samym dziełem) uczestnika aktu twórczego<sup>5</sup>. W tym kontekście najważniejszą funkcją adresata staje się postrzeganie utworu poprzez wdrożenie tzw. konkretyzacji tekstu, która jest wynikiem interakcji dwóch czynników: samego dzieła i umysłu czytelnika, zwłaszcza jego zdolności twórczych, które przejawiają się w procesie czytania<sup>6</sup>. Oznacza to, że sens dzieła, jego integralność mogą być osiągnięte poprzez połączenie procesu myślenia asocjacyjnego ze zdolnością czytelnika do operowania kategoriami abstrakcyjnymi itp. Wybitny polski fenomenolog Roman Ingarden, rozwijając pojęcie konkretyzacji, implikował proces aktualizacji rzeczywistości artystycznej dzieła poprzez świadomość odbiorcy, działanie jego wyobraźni<sup>7</sup>. W każdym razie konkretyzacja w procesie postrzegania dzieła jest zasadniczo aktem współtworzenia. Tym samym, niezależnie od charakteru ostatecznej prezentacji estetycznej utworu, jego tekst może pełnić funkcję performatywną w wyniku przenikania i oddziaływania na świadomość adresata.

Oczywiście taka doktryna odpowiada również koncepcji rozumienia dzieła jako rezultatu połączenia *horyzontów oczekiwania*<sup>8</sup>. Pojęcie „horyzont oczekiwania” jest odbierane jako całość reprezentacji społecznych, kulturowych, historycznych, psychologicznych i innych pojęć, które zarówno określają stosunek autora do odbiorcy, jak i stosunek odbiorcy do dzieła. Zatem obaj uczestnicy dialogu mają indywidualny horyzont oczekiwania, postrzeganie dzieła odbywa się w procesie interakcji tych horyzontów<sup>9</sup>. Na-

<sup>4</sup> Zob. K.C. Романова, *Перформанс повседневной жизни*, „Дискурс-Пи” 2014, nr 1 (11), s. 17.

<sup>5</sup> W tym kontekście interesującą jest myśl Ilji Erenburga, że czytelnik robi to samo, co pisarz: komponuje, uzupełnia tekst swoimi skojarzeniami, wspomnieniami, domysłami, uczuciami i myślami. Zob. И.Г. Эренбург, *Доверенное лицо читателя* [w:] *Человек читающий*. Homo legens. Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества, red. С.И. Бэльза, Москва 1989, s. 78–81.

<sup>6</sup> Zob. P. Ингарден, *Исследования...*, s. 73.

<sup>7</sup> Zob. P. Ингарден, *Литературное произведение и его конкретизация* [w:] *Исследования по эстетике*, tłum. А. Ермилов, Б. Федоров, Москва 1962, s. 84.

<sup>8</sup> Badacze, posługujący się zasadami estetyki receptywnej, zapożyczyli wyraz „horyzont”, uzupełniając go pojęciem „oczekiwania”; termin *horyzont oczekiwania* wywodzi się z fenomenologii, został wprowadzony przez Hansa Roberta Gausa, niemieckiego teoretyka literatury i rozwinięty w systemach hermeneutycznych XX wieku.

<sup>9</sup> Zob. Е.И. Ляпушкина, *Введение в герменевтику*, Санкт-Петербург 2002, s. 68.

leży również podkreślić, że ten proces komunikacyjny pomiędzy autorem a adresatem ujawnia także potencjał performatywny utworu.

W rosyjskiej krytyce literackiej badane jest znaczenie performansu w utworze dramaturgicznym. Daria Bułyczewa uważa, że współczesny autor musi szukać i wynaleźć coś nowego, stworzyć obraz, który inicjuje akcję (performans). Według badaczki przeznaczeniem performansu we współczesnym spektaklu jest zorganizowanie komunikacji autor – widz poprzez wspólne zrozumienie i przemyślenie zobrazowanych w sztuce problemów<sup>10</sup>. Uwzględniając performatywny potencjał dramatu, Siergiej Ławliński zwrócił uwagę na jego związek ze strukturalnymi i semantycznymi możliwościami dramatycznego dyskursu, który wymaga od uczestników niezwykle zaangażowania w proces interakcji estetycznej<sup>11</sup>. Odnosi się to przeważnie do urozmaiconych performatywnych form ingerencji w przedstawienie widza, który, tym samym, zdobywa nowe doświadczenie w przeżyciu emocjonalnym razem z wykonawcami. Taka komunikacja z publicznością przypomina efekt „zanurzenia się” w teatrze immersyjnym<sup>12</sup>, którego celem jest „[...] zniszczyć granicę percepcji widza, wyjść poza ramy w relacji między przedmiotem a podmiotem, sceną a widownią; poprzez formy performatywne stara się na zawsze zmienić mikroświat widza, jednocześnie też się zmieniając”<sup>13</sup>. Performatywność spektaklu immersyjnego angażuje widza w przedstawienie; w ten sposób, wchodząc w przestrzeń sztuki teatralnej, widz staje się jej pełnoprawnym uczestnikiem.

Dziecięcy odbiorca często postrzega artystyczny świat baśni-dramatu jako realny, co spowodowane jest oddziaływaniem iluzji na jego umysł i wyobraźnię. W procesie identyfikacji podczas odbioru treści baśni-dramatu świadomość dziecka okazuje się być przestrzenią, w której jego horyzont oczekiwania nieustannie oddziałuje z horyzontem oczekiwania autora lub bohatera. Świadomość dziecka może również odkryć nieznane możliwości,

<sup>10</sup> Zob. Д.Ф. Булычёва, *Процессуальное искусство в культуре модернизма и постмодернизма: общее и частное*, „Каспийский регион: политика, экономика, культура” 2010, nr 1 (22), s. 98.

<sup>11</sup> Zob. С.П. Лавлинский, *Перформативные аспекты драматургии Александра Строгонова*, „Новый филологический вестник” 2012, nr 1 (20), s. 45–52.

<sup>12</sup> *Teatr immersyjny*, jako pojęcie, symbolizuje epokę szybkiej wymiany informacji i clip-myślenia; jako zjawisko pojawił się w ostatnich czasach i realizuje swoje projekty na scenach wielu moskiewskich teatrów.

<sup>13</sup> И. Миневцев, *выруководь в: Фестиваль иммерсивных спектаклей PULSE (Челябинск)*: <https://immersivny.ru/festival-immersivnyh-spektaklej-pulse-chelyabinsk> [dostęp: 03.09.2019].

ujawniające się pod wpływem performatywnego potencjału baśniowego dramatu: opanowanie czyjeś doświadczenia przemienia się w doświadczenie własne. Baśniowa sztuka pozostawia dziecko z konkretnym problemem moralnym, dając mu w ten sposób możliwość wyboru własnej pozycji i ideałów etycznych, zachęca „[...] do wspólnego działania (performansu), licząc na przemyślenie, empatię, współczucie”<sup>14</sup>.

Jednocześnie widz dorosły będzie postrzegał performatywność współczesnego baśniowego dramatu raczej jako fikcję, pozwalającą stworzyć na scenie ten lub inny „model świata” (często – *hyperreality*), z jego wewnętrznymi powiązaniem, wzorami, sposobem bycia itp. Dramatopisarze tworzący współczesne baśnie starają się poszerzyć możliwości tradycyjnego baśniowego dyskursu, łącząc główne cechy baśni z cechami dramatycznymi, „[...] używając wyrazistych środków, takich jak hiperbola, groteska, paradoks, ironia tekstu”<sup>15</sup>. Tak więc dorosły widz ma szansę dostrzec nie tylko wspaniałe baśniowe konwencje, lecz ocenić przedstawioną w sztuce rzeczywistość, co pozwala mu na generowanie własnego sensu przy odbiorze baśni-dramatu. Zatem baśniowy dyskurs może pełnić performatywną funkcję metakodu, który, włączając w umysł świat fikcji, działa na świadomość widza, pozwalając mu różnorodnie postrzegać i interpretować utwór.

Dyskurs baśniowy także wiąże się z procesem percepcji i rozumienia tego, co kryje się poza tekstem. Wykorzystanie go we współczesnej sztuce pozwala dramatopisarzom nie tylko rozszerzyć różnorodność gatunkową i gamę stylistyczną dramatu, ale także przeniknąć do ludzkiej psychologii i światopoglądu. Współczesne rosyjskie baśnie-dramaty są źródłem wiedzy o warunkach kulturowych i społecznych, sposobem przekazywania informacji artystycznych, zawierających określone podejście i stosunek autora do obecnej rzeczywistości, przekazują również ponadczasowe wartości moralne. Różnorodność opcji w ich realizacji koreluje zarówno z realiami epoki, jak i z ważnością tradycji narodowej, która przetrwała próbę czasu. We współczesnym świecie rozwiązywanie problemów edukacji moralnej i formacji duchowej młodego pokolenia, przygotowanie dzieci i młodzieży do samodzielnego życia wymagają znalezienia najskuteczniejszych sposobów lub przemyślenia tego, co już znane. Dlatego niezawodnym środkiem

<sup>14</sup> К.С. Романова, *Перформанс...*, s. 17.

<sup>15</sup> Г.Ю. Литвинцева, *Гиперреальность в эпоху постмодерна*, „Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств” 2011, nr 2, s. 49.

wychowawczym nadal może być baśń: ludowa, klasyczna literacka, a także postmodernistyczna, pokazująca otaczającą rzeczywistość.

Prawdziwa baśń uczy porównywania, zestawiania i analizowania. Tym samym dydaktyzm, obecny w każdej baśni i bajce, jest jedną z ich najważniejszych cech, niezbędnym elementem, którego charakter interpretacji wiąże się z określoną epoką. Aleksander Puszkina, który przyczynił się do powstania gatunku baśni literackiej w Rosji, zauważył, że mimo iż baśń jest kłamstwem, zawarta jest w niej zawsze wskazówka, pouczająca lekcja dla młodych ludzi. W zakończeniu *Baśni o złotym koguciku* (*Сказка о золотом петушке*) pisze: „Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок”<sup>16</sup>.

Znany pedagog rosyjski Konstantin Uszyński w celu podkreślenia znaczenia edukacyjnego i wychowawczego baśni włączył je do swojego systemu pedagogicznego. Charakterystyczne cechy baśni, takie jak optymizm, fascynująca fabuła, żywe postacie bohaterów i ich przekonujące działania, zawsze podkreślają jedno lub drugie pouczające doświadczenie, które zostaje odłożone w pamięci i umyśle dziecka. Jest to główne źródło skuteczności pedagogicznej baśni. Nieprzypadkowo współcześni dramatopisarze rosyjscy dość często sięgają do gatunku baśni dramatycznych, ponieważ problematyka, dotycząca kwestii moralnych i etycznych, jest ważną i aktualną we współczesnym społeczeństwie.

W pracy tej, na przykładzie twórczości rosyjskiej dramatopisarki Anny Bogaczewej, podjęto próbę ujawnienia takich cech współczesnych baśni dramatycznych, które przekazują ich performatywny charakter oraz dydaktyczno-wychowawczy potencjał.

Twórczość Bogaczewej jest interesująca ze względu na odzwierciedlenie trendów literackich, charakterystycznych dla rosyjskiej dramaturgii przełomu XX i XXI wieku. Bogaczewa jest uczennicą i naśladowczynią szkoły dramaturgicznej Nikołaja Kolady, światowej sławy dramaturga rosyjskiego. Zwyciężała w wielu konkursach dramaturgicznych. W 2015 roku w serii *Repertuar teatralny dla dzieci i młodzieży* wydawnictwa „I Enter the World of Arts” (Moskwa) ukazała się książka *Чемоданное настроение*, w której znalazło się osiem jej najlepszych sztuk dla dzieci<sup>17</sup>. Poetyka tych baśni-dramatów opiera się na konstrukcjach i schematach baśni klasycz-

<sup>16</sup> А.С. Пушкин, *Сказка о золотом петушке*, [w:] А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 томах*, red. Б.В. Томашевский, t. 4, Москва 1950, s. 482.

<sup>17</sup> Е. Жолобова, *интервью с Анной Богачевой*, <http://apelcin.ru/interviews/21584-anna-bogacheva-zvaniya-uchenicy-kolyady-ya-dobivalas-tri-goda.html> [dostęp: 17.02.2020].

nej, nawiązując do tradycji ludowej oraz literackiej, kształtuje hierarchię wartości, przekazuje wzorce ludzkich charakterów na przykładzie baśniowych postaci, próbuje ukazać holistyczny obraz świata. Dramatyczne utwory baśniowe Bogaczewej skierowane są przede wszystkim do dziecięcej publiczności.

Znanych jest kilka jej dramatycznych adaptacji autorskich opowieści literackich, w tym baśń-dramat *Czarodziej Szmaragdowego Miasta* (*Волишебник Изумрудного города*) – inscenizacja baśniowej powieści Aleksandra Wołkowa<sup>18</sup> i *Magiczny pierścień* (*Волишебное кольцо*) – sztuka oparta na opowiadaniu Borysa Szergina.

Baśń-dramat *Magiczny pierścień*, podobnie jak opowieść Shergina, jest stylizowana na żartobliwą bajkę ludową. Akcja przypomina „przedstawienie w przedstawieniu”: Matka, bohaterka i narratorka w sztuce Bogaczewej, opowiada historię o magicznym pierścieniu, która wizualizuje się na scenie za pomocą lalkowego spektaklu. Realizując potencjał performatywny baśni-dramatu, autor wykorzystuje elementy i motywy bajki ludowej, która wymaga od dzieci zrozumienia wydarzeń i empatii wobec bohaterów, łączy ją z możliwościami przedstawienia metateatralnego, którego celem jest interakcja z publicznością. Matka w trakcie przedstawienia, nawiązując kontakt, wielokrotnie zwraca się do dzieci na widowni:

МАТЬ. В некотором царстве, в нашем государстве... Слыхали такую сказку?

А вот вам – нате – совсем другую, послушайте. Жили-были дед да...

ДЕТИ. ...Баба! [...]

МАТЬ. Ишь, ты! И откуда дети такие грамотны у нас взялись? [...]

МАТЬ. Расскажу я вам сказку длинну, про жизнь, про старину. Только, чур, мою сказку не перебивать! А кто ее перебьет, без штанов домой пойдет!

А кто свой телефон не отключит, в гардеробе пальто не получит!<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Jest to rosyjska wersja autorska (nie tłumaczenie) baśni amerykańskiego pisarza Lymana Franka Bauma *The Wonderful Wizard of Oz* z roku 1900, którą w 1936 roku opracował A. Wołkow, zmieniając nieco fabułę. W Rosji opowieść Wołkowa jest bardziej znana niż baśń Bauma. Dopiero w 1983 roku moskiewskie wydawnictwo „Просвещение” opublikowało dostosowane dla uczniów uczących się języka angielskiego książki L. Franka Bauma *The Wonderful Wizard of Oz* i *The Magic of Oz* w adaptacji G.K. Magidson-Stepanovej.

<sup>19</sup> А.Ю. Богачёва, *Волишебное кольцо. Сказка для театра кукол, по мотивам сказки Б. Шергина*, <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bogacheva> [dostęp: 05.09.2019].

„МАТКА. За седьмиама lasami, за седьмиама гóрами... Znaie taką baśń? A teraz posłuchajcie zupełnie innej. Żyli sobie dziad i ...

DZIECI... Baba! [...]

МАТКА. O proszę! I skąd to takie dzieci mądre się znalazły? [...]

Należy zauważyć, że dialog z publicznością jest również jednym ze sposobów służących do realizacji zadań dydaktycznych i wychowawczych: wypowiedzi narratorki (Matki) o konieczności wyłączenia telefonów komórkowych w teatrze uczą dzieci zachowywać się w miejscu publicznym.

W sztuce Bogaczewej *Czarodziej Szmaragdowego Miasta* powtarza się fabuła znanej baśni literackiej, w której dziewczynka Elli i jej pies Totoszka po przeniesieniu się do magicznej krainy udają się do Szmaragdowego Miasta, którego mądry władca może pomóc im wrócić do domu. Po drodze poznają Stracha na Wróble, Drwala i Lwa, którzy chcą za pomocą czarodzieja zdobyć to, czego najbardziej potrzebują: Strach na Wróble – mózg, Drwal – serce, Lew – odwagę. Kiedy znajdują czarodzieja, okazuje się, że wszystkie te cechy były pierwotnie w bohaterach, po prostu brakowało im pewności siebie. Dopiero pomoc Elli i pokonywanie trudności pomogło im odnaleźć własną godność, docenić przyjaźń. Należy podkreślić, że wyjątkową cechą tej inscenizacji jest ściśle nawiązanie do opowieści Wołkowa. Dramatopisarka świadomie wprowadza do swojej sztuki rozpoznawalne postaci jego baśniowych bohaterów, motywy, przedmioty jako rodzaj intertekstu, który określa horyzont oczekiwania widzów. Percepcja odbiorcy w tym przypadku rozwija się w rozpoznanej przestrzeni, co stymuluje dialog performatywny z publicznością. Głównym inicjatorem pouczającej akcji performatywnej jest Elli. Jej uwagi zawierają imperatyw motywacji, zaproszenie do refleksji nad systemem wartości i niektórymi kwestiami etycznymi. Na przykład proponuje się porównanie słów i pojęć, na podstawie których w świadomości dzieci utrwalają się idee równości:

ЭЛЛИ: Мне не нравится это слово «служить». По-моему, «дружить» гораздо лучше!<sup>20</sup>.

Elli, komentując zachowanie innych bohaterów, pośrednio zwraca się do publiczności i tym samym jakby wychowuje dzieci na widowni, przekazując wzór postępowania:

---

MATKA. Opowiem wam baśń długą, o życiu, o tym jak dawniej było. Tylko, uwaga, mojej baśni proszę nie przerywać! A kto będzie przerywać, bez spodni do domu pójdzie! A kto swojego telefonu nie wyłączy, w szatni nie dostanie płaszcz!

<sup>20</sup> А.Ю. Богачёва, *Волшебник изумрудного города. Инсценировка сказки А. Волкова*, <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bogacheva> [dostęp: 05.09.2019]. „ELLI. Nie podoba mi się to słowo „służyć”. Według mnie, dużo lepiej jest się przyjaźnić!”



ЭЛЛИ: Пожалуйста, Дровосек, не называй Страшиллу глупым. Он только вчера появился на свет и действительно многого не умеет. Но он всему научится, он способный!<sup>21</sup>

Ponadto Elli zwraca uwagę na pewną prawidłowość: niesłuszne zachowanie powoduje zwykle złe konsekwencje. Na przykład Czarownica Bastinda ginie dlatego, że boi się wody i nie lubi się myć:

БАСТИНДА (в ужасе): А! Что ты наделала! Ведь я сейчас растаю! Пятьсот лет я не умывалась, не чистила зубов, пальцем не прикасалась к воде, потому что мне была предсказана смерть от воды, и вот пришел мой конец! Голос волшебницы становился тише, она таяла, как кусок сахара в стакане чая  
ЭЛЛИ (с изумлением): Вот что бывает с теми, кто не любит умываться<sup>22</sup>.

Bohaterka, komentując wydarzenie, niby zwraca się sama do siebie, ale tym samym pomaga dzieciom wyciągnąć właściwe wnioski, bo przecież w baśni konsekwencją dobrych uczynków jest nagroda, a złych – kara. Mimo to kara w inscenizacji Bogaczewej nie jest przerażająca, lecz komiczna: negatywna postać czarownicy topi się pod wpływem wody niczym cukier w herbacie.

Ważnym aspektem, podkreślającym potencjał performatywny baśni-dramatu, jest wizualizacja sceniczna sztuki, zaprojektowana, przede wszystkim, z myślą o byciu postrzeganą przez publiczność. Teatralizacja baśniowego dramatu *Czarodziej Szmaragdowego Miasta* zakłada aranżację muzyczną. Bogaczewa wprowadza do tekstu sztuki teksty piosenek Elżbiety Ganopolskiej jako specyficzny intertekst. Piosenki w przedstawieniu, wykonane przez bohaterów, są komentarzem prawie do każdego wydarzenia na scenie. Muzyczna stylistyka spektaklu pomaga widzowi stworzyć w swojej wyobraźni magiczny świat baśniowej krainy, wypełnia akcję, realizując performatywny proces komunikacji pomiędzy autorem, aktorami a publicznością.

<sup>21</sup> Tamże. „ELLI: Proszę, Drwału, nie nazywaj Straszyłę głupim. Przecież dopiero wczoraj pojawił się na świecie, i rzeczywiście wielu rzeczy nie umie. Ale wszystkiego się nauczy, jest bardzo zdolny!”

<sup>22</sup> Tamże.

БАСТИНДА (przeżazona): Аа! Co ty zrobiłaś! Przecież zaraz się roztopię! Pięćset lat nie kąpałam się, nie myłam zębów, palcem nie dotykałam wody, od której miałam przepowiedzianą śmierć, i oto przyszedł mój koniec!

*Głos staje się coraz cichszy, czarodziejka rozpuszcza się niczym kostka cukru w herbacie*  
ELLI. (oszołomiona) Oto co przytrafia się tym, którzy nie lubią się myć!



Analizując inną baśniową sztukę Bogaczewej – *Wyspę bambusową* (*Бамбуковый остров*), można zauważyć, iż potencjał performatywny przejawia się głównie w technikach metateatralnych, pomagających nawiązać kontakt z publicznością i przekazać kwestie moralno-etyczne. Podobnie jak w baśni *Magiczny pierścień* treść jest opowiadana i komentowana przez narratorkę – Matkę dwóch głównych bohaterów. Następuje swoista performatywna akcja: bohaterowie świadomie podchodzą do swojej obecności na scenie, komentując wydarzenia, dzięki czemu autor, korzystając z popularnego chwytu metateatralnego, znów prezentuje „przedstawienie w przedstawieniu”. Fabuła przypomina strukturę słynnych baśni o braciach, którzy kolejno wychodzą z domu, aby osiągnąć ważny cel. W baśni-dramacie Bogaczewej rodzeństwo Kun i Dżan postanawiają uratować swoją rodziną wyspę przed strasznym smokiem. Zgodnie z typową konwencją baśni chłopcy spotykają po drodze zwierzęta, które, ignorowane przez starszego brata, pomagają młodszemu za jego dobroć. Młodszy brat, Dżan, przypomina „Iwana-głupca” z rosyjskich opowieści ludowych, ale to właśnie jego zachowanie jest podawane dzieciom jako przykład do naśladowania. Dobre uczynki czy brak agresji są przedstawiane w baśni jako skuteczna siła, dzięki której Dżan nie tylko „pokonuje” Smoka, ale także reedukuje agresywnego i porywczego Kuna:

ДЖАН. [...] И пойми, что злобой и дракой ничего в жизни решать нельзя. Потому что все люди, и звери, и птицы, и рыбы, и драконы, все мы должны жить в мире и согласии, и любое недоразумение можно преодолеть, главное только поговорить по душам, поставить себя на место другого<sup>23</sup>.

Spektakl potwierdza zatem znaczenie imperatywu moralnego tradycyjnej baśni: nawet ogromna siła fizyczna nic nie znaczy przy braku życzliwego serca. Jednak zakończenie sztuki narusza baśniową tradycję. Negatywne postacie nie zostają ukarane. Kun zmienia swoje zachowanie pod wpływem brata, a Smok okazuje się być miłym, nieszczęśliwym i samotnym stworzeniem, prześladowającym ludzi nie na własne życzenie, ale dlatego że „smoki tak muszą”. Z tego też powodu Dżan nie pokonuje Smoka w walce,

<sup>23</sup> А.Ю. Богачёва, *Бамбуковый остров*, <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bogacheva> [dostęp: 05.09.2019].

„DŻAN: [...] I zrozum, złością i bijatyką niczego nie można rozwiązać w życiu. Dlatego też wszyscy ludzie i zwierzęta, ptaki, rybi i smoki powinniśmy żyć w pokoju i zgodzie, a jakiegokolwiek nieporozumienie można przezwyciężyć, ważne jest tylko, by serdecznie porozmawiać, postawić się na czyimś miejscu”.

ale oferuje mu przyjaźń. Przejaw dobroci staje się strukturalnie znaczącym elementem artystycznego świata baśni-dramatu: strach zostaje pokonany, wszystkie postacie, w tym zwierzęta leśne i smok, zaprzyjaźniają się. Taki performatywny zwrot w utworze pozwala dzieciom zdobyć nowe doświadczenie w postrzeganiu bohaterów, ich związków i relacji. Tak więc finał baśni-dramatu Bogaczewej, mimo gry intertekstualnej z baśniową tradycją, oferującej dobrze znany finał klasycznych opowieści, zaprasza widza do innej performatywnej gry zmysłami, której granice to z jednej strony uznanie, a z drugiej – zaskoczenie w postrzeganiu postaci z baśni. Połączenie moralności baśni i współczesnych standardów etycznych spełnia zadania wychowawcze.

Kolejna sztuka Bogaczewej, *Skąd się biorą baśnie? Baśniowa historia dla ludzi i lalek* (*Откуда берутся сказки? Сказочная история для людей и кукол*), zawiera elementy performatywne związane z narracją: komentatorkami akcji są dwie wróżki – Prawa i Lewa. Wróżki, których nie można zobaczyć gołym okiem, żyją w mieszkaniu głównego bohatera Nikity, baśniopisarza dziecięcego. To właśnie one szepczą na ucho bohaterowi opowieści, które zamieniają się w napisane przez niego baśnie. Każda baśń jest prezentowana na scenie podczas procesu twórczego, tym samym powstaje „teatr w teatrze”, a widz jest świadkiem kolejnego spektaklu. Tak więc w sztuce prezentowane są trzy baśnie: *Opowieść o śpiewającej baletnicy*, *Opowieść o kaczcze i kozie*, *Opowieść o tym, dlaczego myszce należy oddawać zęby mleczne* (*Сказка про поющую балерину, Сказка про утку и козла, Сказка, почему молочные зубы надо отдавать мышке*).

Każda z indywidualnych historii wymyślonych przez Nikitę zawiera morał lub wyjaśnienie jakiegoś zjawiska. Na przykład z *Opowieści o śpiewającej baletnicy* dzieci dowiadują się, jak powstała operetka. Dydaktyzm tego baśniowego dramatu ma zatem charakter edukacyjny, autor nie zapomina jednak o wychowaniu etycznym. Morałem jest pouczająca historia o tym, co stało się z pisarzem po uzyskaniu sławy i „zadufaniu w sobie”. Wróżki, pracujące na sukces bohatera, opuszczają go, zabierając ze sobą „talent” Nikity i wracają dopiero wtedy, gdy pisarz rozumie swój błąd i obiecuje poprawę. Podsumowując, można powiedzieć, że potencjał performatywny baśni-dramatu *Skąd się biorą baśnie? Baśniowa historia dla ludzi i lalek* ujawnia się w spektaklu zarówno w technikach narracyjnych i metateatralnych, które umożliwiają nawiązanie kontaktu z publicznością, jak i w chwytach

psychologicznych działających na świadomość dzieci i wpływających na efekt dydaktyczno-wychowawczy.

Innym przykładem sztuki dydaktycznej jest baśń Bogaczewej *Uwaga: dzieci! Musical o zasadach ruchu drogowego dla dzieci* (*Осторожно: дети! Мюзикл о правилах дорожного движения для детей*), w którym ujawnia się performatywny charakter uczenia się. W przeciwieństwie do utworów, w których performatywność polega głównie na dydaktycznych regułach moralnych, w sztuce *Uwaga: dzieci...* realizuje się ona jako interaktywna gra z dziecięcą publicznością. Tytuł baśni-dramatu zawiera podwójne znaczenie wypowiedzi „Uwaga: dzieci!”: z jednej strony jest to nazwa znaku drogowego, z drugiej zaś – okrzyk osoby dorosłej dbającej o bezpieczeństwo dzieci. *Musical...* to równocześnie historia brata i siostry, którzy po raz pierwszy idą do szkoły, oraz interaktywna prezentacja przepisów ruchu drogowego, której uczestnikami są nie tylko bohaterowie sztuki, ale także widzowie. Podczas przedstawienia wyjaśnione są różne elementy ruchu drogowego, takie jak kontroler ruchu lub korki, w których łatwo o kolizję, znaki drogowe i kolory sygnalizacji świetlnej. Czerwony, Żółty i Zielony są spersonifikowane, każda z tych postaci rozmawia z dziećmi i tłumaczy swoją funkcję w formie muzycznej, wykonując piosenkę. Oznaczenie ulic jest również wizualizowane: zebra, przejście dla pieszych, przedstawione jako Zebra-zwierzę, a próg zwalniający jest uosobiony poprzez leżącego Policjanta.

Najważniejszym elementem performatywnym spektaklu jest zwrot postaci, kolorów sygnalizacji świetlnej, do dzieci na widowni w formie testu wyboru, który ma na celu utrwalenie zdobytej wiedzy. Na przykład w sytuacji takiej jak przejście przez ulicę lub jazda na rowerze widzom zadaje się pytania, jak postępować właściwie, a także, do czego może prowadzić nieprzestrzeganie zasad. Tak więc zarówno dydaktyzm, jak i potencjał performatywny dramatu Bogaczewej *Uwaga: dzieci! Musical na temat zasad ruchu drogowego dla dzieci* przejawia się w zaangażowaniu widowni w proces edukacyjny przez bezpośredni dialog pomiędzy bohaterami a publicznością, który umożliwia wspólną, performatywną realizację spektaklu w teatrze.

Podsumowując, można stwierdzić, że zawarty w baśniach-dramatach Bogaczewej potencjał performatywny jest związany głównie z przekazem dydaktycznym i ukierunkowany jest na cele wychowawcze. Dramatyczny tekst opowieści baśniowych zamienia się w specjalną formę intencji autora

i jest zorganizowany w taki sposób, aby zapewnić mu jak najwięcej strukturalnych i semantycznych możliwości wyrażenia indywidualnej pozycji i wizji świata. Poprzez konkretyzację tekstu odbiorca jest też zaangażowany w ciągły proces wymiany sensów, znaczeń i wartości z szerokim środowiskiem kulturowym. Dramatopisarka używa przy tym różnych podejść literackich: odnowienia wątków fabularnych tradycyjnych baśni, zarówno ludowych jak literackich, różnorodnych form intertekstu i technik narracyjnych, psychologizacji artystycznego wizerunku baśniowych postaci. Wszystko to zapewnia relację z odbiorcą, staje się warunkiem realizacji strategii komunikacyjnych autora zgodnie z zasadami estetyki receptywnej.

Teatralizacja współczesnej sztuki baśniowej tworzy możliwości wywierania wpływu na świadomość dziecięcego odbiorcy poprzez filozoficzną konwencję baśni, jej przesłanie moralne, co zwiększa efektywność procesu wychowawczego. Podczas teatralnej realizacji performatywność baśniowych dramatów Bogaczewej ujawnia się w zaangażowaniu widza w akcję twórczą, opartą na performatywnym potencjale tekstu baśni-dramatu połączonym z performansem spektaklu: scenografia, muzyczna aranżacja skracają dystans z widownią, powodują współodczuwanie radości i smutków baśniowej rzeczywistości. Dramatopisarka wykorzystuje chwyt metateatralne (przedstawienie w przedstawieniu), warsztaty lalkowe, środki teatru wizualnego i ożywionej formy, oparte na możliwościach inscenizacji. Interaktywne akcje w spektaklu, ich performatywny charakter, stymulują aktywność widza, określają cele edukacyjne i przyczyniają się do realizacji zadań dydaktycznych. Tym sposobem nowe formy przekazywania treści współczesnych baśni-dramatów powodują odnowienie ich postrzegania przez widza, artystyczny świat tych utworów ulega ciągłym zmianom, wykazując performatywną grę zmysłami i znaczeniami. Zatem w kontekście kodów komunikacyjno-semantycznych i referencji, obok dydaktyzmu i wartości edukacyjno-wychowawczej, performatywność jest jednym z elementów współczesnej baśni dramatycznej.

### **Performative potential of a dramatic fairy tale and its inclusion in the educational and didactic process**

Specific art practices, which include performance, are especially prevalent in popular culture at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. The concept of 'performance' means an action in the process of which creation involves a new experience both for the performer of the action and for the recipient. However, it is necessary to distinguish performance as a type of cultural action, dramatization, and performative potential of a work, creating conditions for influencing the consciousness of a person who, when perceiving a work, becomes a full participant in a creative act. Modern fairy-tale plays written by playwrights based on well-known works or the authors' own dramatic tales have great performative potential. They connect the game principle, the performativity of a fairy tale, capable of activating empathy, influencing the child's consciousness through the magic of the word, and the performance of the drama, the goal of which is to involve the young viewer in the show. At the same time, the theatrical performance of fairy-tale plays and the metatheatrical techniques involved in them have a significant visual impact on the young audience, which also contributes to the performative dialogue. The moralizing orientation of modern fairy-tale plays, reflecting the current moral and ethical problems of the society, increases the efficiency of the educational process, and contributes to the fulfilment of modern didactic tasks.

In this article, based on the Russian playwright Anna Bogacheva, an attempt is made to identify those features of modern fairy-tale plays that convey their performative character and didactic potential.

**Key words:** performance, performative potential, performance of the work, fairy-tale plays

**Słowa kluczowe:** performans, potencjał performatywny, performatyzm utworu, baśnie-dramaty