



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Dziecko w teatrze

Author: Krystyna Koziółek, Małgorzata Wójcik-Dudek

Citation style: Koziółek Krystyna, Wójcik-Dudek Małgorzata. (2009).

Dziecko w teatrze. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.), "Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980). T. 2" (S. 11-26). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dziecko w teatrze

KRYSZYNA KOZIOŁEK, MAŁGORZATA WÓJCIK-DUDEK

Dramat dla dzieci i młodzieży — o korzyściach zaangażowania

Dramat nie może mówić sam za siebie. Trzeba wydobyć z niego dźwięk.

Peter Brook

Przypomnijmy. Dramat (z gr. *drama* = działanie) to jeden z trzech podstawowych rodzajów literackich, mający najczęściej charakter fabularny, odznaczający się dominacją dialogu. W przeciwieństwie do liryki i epiki (których cechą charakterystyczną stanowi jednopodmiotowość nadawcy — podmiotu lirycznego bądź narratora) dramat jest tekstem wielopodmiotowym.

Wszystko, co przedstawia dramat, dzieje się w obecności kogoś z zewnątrz, spoza świata przedstawionego. Tym kimś jest widz w teatrze lub czytelnik. Obecność odbiorcy w strukturze dramatu potwierdza ścisły związek między dramatem a teatrem. W dramacie występują struktury językowe skierowane wyłącznie do odbiorcy, takie jak: monolog (głośna wypowiedź w samotności) i apart (wypowiedź postaci „na stronie”, skierowana do publiczności); dzięki nim dialog rozgrywa się nie tylko pomiędzy postaciami dramatu, ale także między nimi i czytelnikiem / widzem.

W tym kontekście „dramat dla dzieci” to kategoria, której podlegają sztuki teatralne pisane z przeznaczeniem do wykonywania przez dzieci i / lub kierowane do dziecięcej publiczności. Jak zauważa Marta Karasińska: „Dramaturgia dla dzieci w znacznie większym stopniu niż dramaturgia dla dorosłych wiąże się ze swym teatralnym losem. Wydawana sporadycznie, utrwalona najczęściej jedynie w postaci maszynopisów, pozostaje prawie całkowicie poza obiegiem czytelnictwem”¹.

¹ M. Karasińska: *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*. Poznań 1998, s. 8.

Istotnie, wydawnictw książkowych, prezentujących ten rodzaj literacki twórczości dla dzieci i młodzieży jest niewiele. W przeciwieństwie do innych tekstów (także dramatycznych), dramat dla dzieci nie służy czystej lekturze; nie należy do zestawu lektur obowiązkowych ani uzupełniających. To tekst „do zrobienia”, tzn. wymaga innego rodzaju aktywności niż lektura. Jest tekstem do odegrania, swoistym pre-tekstem dla działań teatralnych. Dziecko może zająć wobec niego stanowisko widza, aktora lub „producenta”. W dydaktyce szkolnej szczególnie dwie ostatnie role są szczególnie warte wyzyskania, bez względu na to, czy przyjmą postać programowej edukacji teatralnej, czy też są epizodycznymi „zabawami w teatr”, związanymi z wydarzeniami okolicznościowymi lub inscenizacją lektur szkolnych na potrzeby procesu dydaktycznego.

Wartość praktyk teatralnych polega na tym, że dostarczają one środków do pobudzania twórczości uczniów, a przede wszystkim pozwalają przemieścić ich refleksję poza samych siebie i bliskie im otoczenie. Fundamentalną zasadą teatru jest bowiem możliwość stania się kimś innym, badania uczuć, doświadczeń, wyborów odmiennych niż własne, wynikających z odmienności kultury, rasy lub historii postaci granych przez dzieci i młodzież. Co ważne, gra, symulacja, udawanie kogoś innego dokonuje się w bezpiecznej przestrzeni, która odbiera realność groźnym często wydarzeniom scenicznym.

Oglądanie i praktykowanie teatru uczy ponadto nowych sposobów komunikowania się i rozumienia innych, i to w sposób praktyczny, co pozwala łatwo uzasadnić przydatność tej formy sztuki w życiu codziennym. Uczestnictwo w wydarzeniu teatralnym pokazuje, jak przełamywać trudności w komunikacji publicznej, uczy, jak być przekonującym oraz pomaga przyjąć punkt widzenia inny niż własny. Wymaga samokontroli i dyscypliny, które są przydatne w pozateatralnych aspektach życia. Uczy wreszcie pracy w grupie, jak żadna inna forma obcowania ze sztuką. Dziecko znajdujące się w sytuacji teatralnej musi słuchać współaktorów i „zgrać się z nimi”, ale nie podporządkować; bycie w teatrze nie jest hierarchiczne, ale zespołowe.

Konieczność czasowego „bycia kimś innym” pobudza też tolerancję i współodczuwanie, jako niezbędne warunki dobrego odegrania obcej sobie postaci. Zarazem pozwala przemyśleć własne racje i stanowisko wobec postaci, które się zrozumiało, ale ich postaw i poglądów się nie podziela. Ten aspekt praktykowania dramatu wśród dzieci jest szczególnie przydatny do wzbogacania rozumienia zagadnień z kręgu różnorodnych dyscyplin: literatury, historii, nauk społecznych. Wzmocnienie aktywności uczenia dokonuje się dzięki uczestnictwu w sytuacjach, uczuciach i doświadczeniach odmiennych niż te, które są udziałem dziecka i młodego człowieka w życiu. Bierny lub aktywny udział w działaniach teatralnych rozwija wiedzę literacką, słownictwo, sprawność retoryczną, powiększając sferę możliwych wyborów, jakich dokonają w dorosłym życiu.

Dialogiczność dramatu stanowi jedną z jego najwartościowszych cech z perspektywy dydaktyki literatury. Kształtuje model zaangażowanego odbioru dzieła. Praca z tekstem dramatu w szkole płynnie przechodzi w działanie, swoisty *per-*

formans. Staje się okazją do wymiany ról, przyjęcia postawy uczestnika dialogu i wykonawcy. Teatr szkolny (dla zainteresowanych hobbystów), a zwłaszcza „teatr lekcyjny” (dla wszystkich uczestników zdarzenia lekcyjnego) — jak pisze Aniela Książek-Szczepanikowa — „jest to metoda dydaktyczna, podporządkowana ogólnodydaktycznej strategii operacyjnej, ukierunkowanej na rozwój umiejętności. Metoda ta stawia ucznia w roli wykonawcy i realizuje się w »pełnieniu ról«”².

„Pełnienie roli” to pojęcie szersze od „grania roli”. Zakłada bowiem, że uczniowie nie tylko grają jakąś postać, ale pełnią także inne funkcje w przygotowaniu przedstawienia. Na przykład scenografów, inspicjentów, rekwizytorów, charakteryzatorów, reżyserów... Według Richarda Schechnera twórcami widowiska są:

- dostarczyciele (autorzy dramatu);
- wytwórcy (reżyserzy, scenografowie, etc.);
- performerzy (aktorzy);
- uczestnicy (widzowie)³.

Korzystając z tej typologii ról, można stwierdzić, że w teatrze lekcyjnym czy szkolnym uczniowie są wytwórcami, performerami i uczestnikami zdarzenia.

Dziecięca aktywność teatralna nie sprowadza się do teatru w ścisłym rozumieniu tego słowa. Rozciąga się na cały obszar aktywności dziecka, począwszy od „teatru życia codziennego” (w rozumieniu Ervigna Goffmana), aż do gry aktorskiej w teatrze instytucjonalnym. Między tymi punktami skrajnymi rozciąga się teatralna aktywność dzieci i młodzieży, która w pełnym kształcie może przybrać formę dzieła sztuki teatralnej, prezentowanej publiczności. W tej postaci „teatr dziecięcy” oznacza wykonawców, którzy zostali przygotowani do prezentacji tekstu dramatycznego przed publicznością, głównie dziecięcą (lub młodzieżową, w wypadku teatru młodzieżowego); aktorzy i publiczność należą do podobnej grupy wiekowej. To właśnie kryterium odróżnia „teatr dziecięcy” od „teatru dla dzieci”.

W tak rozumianym teatrze tekst dramatu, jako projekt działań scenicznych, staje się dla uczniów pretekstem do zabawy oraz twórczej aktywności. Właśnie w kategoriach zabawy analizuje dramat dla dzieci Marta Karasińska w książce *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*. Zdaniem autorki, różne formy gier (fabularnych, językowych, intertekstualnych, narracyjnych) są zasadą konstrukcji dramatów dla dzieci. Istotą tej odmiany dramatu jest włączenie widza w grę, w zabawę. W ten sposób dziecko staje się współtwórcą tekstu dramatu. „Dziecko-gracz, dziecko-widz z łatwością przechodzi z jednego wymiaru w drugi, nie tracąc świadomości swej przynależności do obu przestrzeni”⁴.

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w 2007 roku wydało dwa tomy wieńczące konferencję naukową *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Tytuł pierwszego

² A. Książek-Szczepanikowa: *Od „pełnienia roli” do twórczej aktywności licealisty*. W: *Konteksty polonistycznej edukacji*. Red. M. Kwiatkowska-Ratajczak i S. Wysłouch. Poznań 1998, s. 222.

³ R. Schechner: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. Kubikowski. Wrocław 2006, s. 257.

⁴ Ibidem, s. 153.

z nich to *Teatr w świecie*, kolejnego — *Świat w teatrze*. Na użytek naszego artykułu można mówić o dwojakim rozumieniu spotkania dziecka i teatru, ujętym w terminy: „Teatr dziecięcy” i „Teatr dla dzieci”. Najistotniejszymi elementami tego spotkania zawsze są ciało i emocja jako narzędzia „grania” w wypadku pierwszym, a w drugim — jako zwierciadło odbioru. W tym rozumieniu dziecko w roli aktora i widza w swoim teatrze pozostaje poza paradygmatem teatru zawodowego, czyli teatru dla dorosłych. Czy ta odrębność jest wyróżnieniem czy przekleństwem? Czy teatr dla dzieci, przyjmując odrębne kryteria funkcjonowania, podobnie zresztą jak literatura dla dzieci, nie skazuje się na bycie sceną „czwartą”, nie zamyka się w recepcyjnym getcie? Jeśli nawet ostatnie stwierdzenie wyda się mocno przesadzone, to pewne jest to, że teatr dla dzieci z getta wyrasta. Szkolnego.

Krótką historia „teatru przy tablicy”

Teatr szkolny ma w Polsce długą tradycję sięgającą średniowiecza. Szczególną rolę w rozwoju teatru szkolnego odegrały zakony, początkowo jezuickie, a potem pijarskie. Jak można się domyślać, to właśnie zakony odkryły możliwości wychowawcze teatru szkolnego⁵. Jednak dydaktyzm widowisk skutecznie rugował z nich treści artystyczne. Reforma teatru szkolnego jest zasługą Stanisława Konarskiego. W założonym przy Collegium Nobilium teatrze zrezygnowano z umoralniających sztuk na rzecz arcydzieł literatury francuskiej. Wystawiano sztuki Corneille’a, Racine’a i Woltera. Zadziwiający wydaje się dziś fakt, że teatr szkolny w okresie, gdy w Polsce nie funkcjonowała scena zawodowa, stał się przestrzenią kontaktu widzów z dramaturgią europejską.

Nie do przecenienia jest rola teatru szkolnego podczas zaborów. Wiele z przygotowywanych przedstawień wpisywało się w paradygmat polskiego patriotyzmu, skutecznie pełniąc funkcję politycznej agory. Świetnie rozwijał się teatr w zaborze austriackim. Niesłychanie popularne były tzw. wieczory mickiewiczowskie, rozszerzone później na „wieczory trzech wieszczów”, które od roku 1878, za przykładem Gimnazjum im. Bartłomieja Nowodworskiego w Krakowie, upowszechniły się na terenie całego kraju⁶.

⁵ W 1599 roku wydano pierwszą w historii ustawę szkolną, gwarantującą teatrowi obecność w systemie edukacyjnym (Ustawa Szkolna Towarzystwa Jezusowego). Zob. M. Puchowska: *Komu potrzebny jest teatr szkolny*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska i G. Leszczyński. T. 2. Poznań 2007, s. 109.

⁶ Z. Kwieciński: *Z doświadczeń dawnego teatru szkolnego w Polsce*. W: *Teatr młodzieży*. Red. I. Słońska. Warszawa 1970, s. 12—39. Warto nadmienić, że do tego gimnazjum uczęszczał Stanisław

Od 1920 roku wychodzi czasopismo „Teatr Ludowy”, którego dwa numery poświęcone są w całości teatrowi szkolnemu (1922, nr 3 i 1923, nr 6). Czasopismo wielokrotnie podkreślało wartość teatru młodych, zamieszczało opinie wybitnych znawców zagadnienia — Adolfa Appii, radzącego szanować twórczość dziecka, dokonującą się bez widzów, czy E.M.Gilpina, Normana Mac Munna, twierdzących, że sztuka dziecięca, o ile nie powstaje pod wpływem dorosłych, zawsze jest piękna. Ponadto czasopismo prezentowało materiały repertuarowe, między innymi prace Jędrzeja Cierniaka i Ireny Porazińskiej⁷.

Jednak za prawdziwą rewolucję w teatrze szkolnym uznaje się pracę Lucjusza Komarnickiego *Teatr szkolny*, wydaną w 1926 roku. Komarnicki odrzucił sztuki grafomańskie przeznaczone dla dzieci i młodzieży i podał w wątpliwość zasadność popularyzacji arcydzieł literatury przez teatr szkolny. Zamierzając określić przestrzeń repertuarową, wskazał na możliwość inscenizacji utworów lirycznych, ballad, piosenek ludowych, krótkich nowel. Pragnął zerwać z naśladowaniem teatru zawodowego, przekonywał, że nie przedstawienie, ale okres prób jest w szkole decydujący, stawiał na improwizację, wierzył w instynkt twórczy dziecka⁸.

Formuła teatru Komarnickiego znalazła w dwudziestoleciu międzywojennym wielu zwolenników. Teatr szkolny, oczywiście nie bez wpływu idei związanych z koncepcją „nowego wychowania”, stał się na tyle popularną formą, iż zrodził się pomysł konfrontacji teatralnych. Pierwsze konkursy teatralne mają miejsce w Warszawie i Lublinie, a w 1934 roku wychodzi pierwszy numer miesięcznika „Teatr w Szkole”, przeznaczonego dla uczniów i nauczycieli.

Rozwój teatru szkolnego przerywa wojna. Działają grupy teatralne pozostające przede wszystkim w konspiracji, przygotowujące spektakle w prywatnych mieszkaniach.

Po wojnie dla odradzającego się teatru młodzieży wzorcami były: teatr zawodowy lub twórcze wizje Komarnickiego. Zarysowują się dwie koncepcje pracy z młodzieżą: teatr sztuk oraz teatr różnorodnych form i własnych poszukiwań⁹.

Jak teatr szkolny radzi sobie dzisiaj? Małgorzata Puchowska, powołując się na przeprowadzone badania, twierdzi, że współczesna szkoła „jedynie teatr toleruje. Owszem, szkoła domaga się niekiedy od pracowników jego prowadzenia i, nie zapewniając pomocy ani organizacyjnej, ani finansowej, oczekuje wyników w postaci spektaklu, którym potem może pochwalić się w sprawozdaniu”¹⁰. Taki sposób

Wspiański, który występował w wieczorach mickiewiczowskich — kreował m.in. postać Aldony. Innym znanym uczniem Gimnazjum Nowodworskiego był Leon Schiller, który już w szkole przyjaźnił się z Juliuszem Osterwą. Nazwa „Wieczór Trzech Wieszczów” była jego pomysłem.

⁷ Ibidem, s. 16.

⁸ Ibidem, s. 24.

⁹ Zob. W. Renikowa: *Teatr szkolny w Polsce Ludowej*. W: *Teatr młodzieży...*, s. 42.

¹⁰ M. Puchowska: *Komu potrzebny jest teatr szkolny...*, s. 114. Zob. też T. Broś: *Teatr szkolny. Jaki jest? Jaki być powinien?* „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 1996, nr 4.

myślenia zapewne wynika z braku świadomości na temat wagi teatru w wychowaniu młodego człowieka.

Zresztą nie pierwszy raz nie doceniono wpływu teatru na kształtowanie wrażliwości etycznej i estetycznej dziecka. W XVIII wieku teatr lalek był teatrem powszechnym dla wszystkich grup wieku, ale w XIX stuleciu stanowił już jedynie rozrywkę dzieci w mieście. Zwrot teatru lalek ku widowni dziecięcej nie był podyktowany chęcią wychowywania czy uwrażliwiania, lecz miał bardziej prozaiczne przyczyny — tracąc widownię dorosłą, teatr lalkowy walczył o przetrwanie. Dawne teatry dla dzieci wystawiały moralitety, przypowieści i baśnie¹¹, które później programowo zostaną wpisane w repertuar każdego współczesnego teatru dla dzieci. Warto więc przypomnieć trzech wielkich twórców i animatorów teatru lalek dla dzieci: Jana Wilkowskiego, Jana Dormana i Leokadię Serafinowicz.

Nauczyciele teatru

Bez Jana Wilkowskiego — legendarnego lalkarza, reżysera i nauczyciela, nie byłoby być może białostockiej Akademii Teatralnej, nie byłoby także kultowej postaci teatru dla dzieci — Tymoteusza Rimcimci, misia o wcale niemałym rozumku. Wraz z Adamem Kilianem na scenie warszawskiej „Lalki” pracował nad eksperymentalnymi spektaklami z pogranicza teatru formy. Skonfrontował na scenie lalkę i aktora, choć palma pierwszeństwa w tej dziedzinie należy się Janowi Dormanowi i będzinowskiemu Teatrowi Dzieci Zagłębia. Polski teatr dla dzieci zawdzięcza Wilkowskiemu otwarcie się także na widza dorosłego. Zresztą była to naturalna reakcja na pełną szacunku postawę wobec dziecka, które, jak twierdził, „styka się ze wszystkim złem i dobrem świata nie dopiero po przekroczeniu określonej przez pedagogów granicy wieku, ale zawsze, stale, od pierwszego momentu budzenia się świadomości”¹². Spektakle *Guignol w tarapatach*; *O Zwyrtałe Muzykancie, czyli jak się stary góral dostał do nieba*; *Zielona gęś*; *Dekameron '85* to znak firmowy Wilkowskiego. Jednak za główne dzieło, a zarazem testament reżysera, uchodzi *Spowiedź w drewnie*. To opowieść o ludowym artyście, sądzonym przez swoje nieudane dzieła świętych.

Leokadia Serafinowicz na długi czas związała się z poznańskim „Marcinkiem” (dziś Teatr Animacji). Objęła stanowisko dyrektora teatru i jednocześnie reżysero-

¹¹ H. Jurkowski: *Dziecko — folklor — teatr poetycki*. W: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria — recepcja — oddziaływanie*. Red. M. Tyszkowa. Poznań 1977, s. 154—174. Zob. H. Jurkowski: *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*. Warszawa 1981.

¹² Zob. M. Żmijewska, J. Wilkowski: *Wielki Mag Teatru*. „Gazeta Wyborcza” 2002, 12 marca (dodatek białostocki).

wała. Szerokie wykształcenie artystyczne (zdobyła tytuł aktora lalkarza, ukończyła także studia malarskie) umożliwiło realizację śmiałych pomysłów scenicznych. Sięgała po teksty Witkiewicza i Norwida, łącząc dzieci i dorosłych. Zarzucano jej spektakłom nadmierny erotyzm (aktor w obcisłym trykocie czy półnagi chłopak pirat). Za największy sukces Serafinowicz uznaje się spektakl *Siała baba mak* na podstawie tekstu Krystyny Miłobędzkiej, do scenografii Jana Berdyszaka. Grano go ponad osiemset razy¹³. Serafinowicz odrzuciła dawniej stosowane związki fabularne, korzystając z miniscenek — zabaw dziecięcych, stworzyła ciąg obrazów, który ostatecznie przemawiał w planie metaforycznym.

Jan Dorman przygodę z teatrem zaczynał jako twórca Międzyszkolnego Teatru Dziecka w Sosnowcu. Właśnie tutaj wystąpił ze swą pierwszą premierą *Malowane dzbanki*. Wykorzystywał ludowe teksty, ludowe motywy plastyczne oraz inicjatywę aktorską dziecka. Na tych trzech elementach zasadzała się późniejsza Dormanowska wizja teatru dla dzieci. Już jako dyrektor Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, reżyserując *Krawca Niteczkę*, zerwał całkowicie z teatrem iluzjonistycznym — odrzucił parawan, ukrywający dotąd animatorów lalek; nadał rekwizytom rangę symboliczną. Uchodzi za twórcę teatru poetyckiego dla dzieci¹⁴. Swoją wizję teatru zwrócił uwagę krytyki teatralnej, która dopatrywała się w niej wpływów Maeterlincka, Witkacego i Artuada¹⁵.

Widz czy uczestnik?

Szukałem [...] formy dla spektakli dla dzieci najmłodszych. Wiedziałem, że dzieci, jak zwierzęta, nie czekają wcale, aż ich ludzie dorośli zachęcą do zabawy.

Jan Dorman

Kosmos najpierwszy: ciało. Pierwsze teksty, które dziecko usłyszy lub „zobaczy”, oscylują wokół ciała. Łączą one gest i słowo, nadaje się im naturę dramatyczną. Przykładem takiego związku słowa i gestu jest kołysanka. Ciało dziecka i ciało

¹³ Zob. B. Kusztelski: *Śmieszny staruszek*. „Gazeta Poznańska” 2004, nr 87.

¹⁴ Zob. W. Fełenczak: *Od Andersena do... Teatr w kręgu egzystencjalistów*. W: *Kulturowe konteksty baśni*. Red. G. Leszczyński. T. 2. Poznań 2006, s. 243—265.

¹⁵ Zob. H. Jurkowski: *Dwugłos o Dormanie*. W: *Teatr Dzieci Zagłębia 1945—1985*. Katowice 1986, s. 23—30; K. Miłobędzka: *Kosmogonia i fabuła w teatrze dla dzieci. Uwagi na podstawie analizy spektakli Jana Dormana w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie*. W: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria — recepcja...*, s. 176—187; J. Dorman: *Być mistrzem. Materiały z tamtych lat*. T. 1 i 2. Będzin 2006.

dorosłego stają się pierwszymi scenami świata — do odkrycia i zachwytu jest cała topografia tej bliskiej-dalekiej przestrzeni, mechanizm jej działania. Jak twierdzi Jerzy Cieślowski, to właśnie z tego prostego doświadczenia narodził się teatr: „Nic więc prostszego i zwyczajnego, że dorośli za pomocą palców i rąk powołali pierwszy teatr dla dzieci: teatr cieni rzucanych na ściany — najtańsze widowisko dzieci całego świata oraz teatr lalek”¹⁶. Na długo ciało dziecka pozostaje aktywne: jeśli już samo w sobie przestaje być widowiskiem, to „widowskowo” — emocją i ruchem — reaguje na teatr¹⁷. Reakcja przekształca się w teleologiczne działanie „na rzecz” przedstawienia — przestaje być jedynie spontanicznym aktem zachwytu, a staje się świadomym zabiegiem wypełniania miejsc pustych i niedopełnionych. Dziecko przedłuża życie widowiska w języku, piosence czy rysunku. Spektakl poddany zostaje przekładowi intersemiotycznemu, przekształceniom treści, ingeruje się w zakończenie. Być może to moment, w którym młody widz odkrywa „teatralność” teatru.

Ono samo chce patrzeć i widzieć, słuchać i słyszeć, dotykać i czuć. Ono samo chce dojść do prawdy, własnymi drogami, ono samo chce pokochać tę prawdę bez naszego pośrednictwa.

Jan Dorman

Jednak na początku zawsze jest zabawa. Dziecko staje się aktorem i reżyserem spektaklu, jakim jest zabawa w rolę. Umiejętność symbolicznego ujmowania rzeczywistości daje dziecku okazję do nadawania przedmiotom i czynnościom nowych funkcji¹⁸, choć zabawy najczęściej koncentrują się wokół problematyki

¹⁶ J. Cieślowski: *Słowo — obraz — gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych*. W: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria — recepcja...*, s. 81.

¹⁷ „Przedstawienie zakończyło się obsypaniem autorki kwiatami i małym bankietem z ciasteczkami (a to też należy do całości widowiska). Dobrze jest, że są autorzy, którzy chcą pisać dla dziecięcego teatru, dobrze jest, że są rodzice, którzy przyprowadzają swoje dzieci do teatru, który »musi pamiętać«, że im ma młodszą publiczność, tym bardziej powinien uwzględnić jej potrzeby motoryczne, zwłaszcza w akcie twórczym, a takim jest percepcja sztuki w teatrze”. A. Baluch: *Teatr dla najmłodszych*. „Guliwer” 2001, nr 1.

¹⁸ Zjawisko „przedefiniowania” i gry przedmiotów należy przypisać dziecięcemu typowi myślenia, w którym cechą charakterystyczną jest animizm i magizm. Warto prześledzić proces nabywania przez dziecko umiejętności symbolizowania. Pierwszy etap to wykształcenie wglądu reprezentacyjnego — świadomości, że jedna rzecz jest symbolem innej rzeczy, następnie zauważa się zjawisko „podwójnej reprezentacji”, wtedy dziecko dostrzega, że rzecz może być definiowana jako przedmiot realny i jako symbol innego przedmiotu. Tak więc przedmioty użyte podczas zabawy charakteryzują się podwójną reprezentacją. Zob. M. Kielar-Turska: „... zobaczyć więcej, niż widać”: *Dziecko wobec zabawy dramatycznej i widowiska teatralnego*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska i G. Leszczyński. T. 1. Poznań 2007, s. 100—111. Według autorki artykułu „zabawa symboliczna wymaga [...] rozumienia i przejmowania intencji dorosłych, dotyczących funkcji przedmiotu, odłączenia intencjonalnego zastosowania od przedmiotu oraz połączenia tej odłączonej funkcji z innym przedmiotem”. Ibidem, s. 105.

domu, lekarza, przedszkola¹⁹. Działania te przygotowują do czytania „cudzych” zabaw teatralnych, szukania w teatralnym znaku skondensowanych znaczeń. Można stwierdzić, że przeżyte i „przepracowane” emocje, wywołane rolą w zabawie, wpływają na większą wrażliwość, na dojrzalszą empatię młodego widza, zasiadającego na widowni teatralnej²⁰.

Tak więc recepcja sztuki teatralnej przez dzieci opiera się głównie na uczuciowości i wyobraźni. Jak wynika z badań Marii Tyszkowej²¹, dzieci przedszkolne, oglądając nieznaną przedstawienie w teatrze, przeżywają najczęściej lęk. Młodsze dzieci reagują lękiem nie tylko na historię związaną z losem bohatera, ale także na ruch, dźwięk, podniesiony głos. Przyczyn stanów lękowych szuka się przede wszystkim w uleganiu iluzji przedstawianej historii i nieznanomości konwencji teatralnej²².

Uważa się, że fikcyjność teatru lalek skutecznie osłabia przeżycia lękowe młodych widzów. Zresztą to właśnie teatr lalek wychodzi naprzeciw dziecięcej tendencji do fantazjowania i podatności dzieci na fantastykę i ludowość, dlatego uznaje się, że dla dzieci 4—9-letnich te elementy są szczególnie atrakcyjne na scenie. Badaczka przekonuje zatem, że wejście dziecka do teatru powinno nastąpić około piątego roku życia. Wcześniej spotkanie z teatrem powinno się odbywać w przestrzeni dziecka znanej i uznanej przez nie za bezpieczną — w przedszkolu. Takie formy teatralne mają wprowadzić w przeżycia teatralne i oswoić z iluzją²³.

¹⁹ Por. W. Dyrner: *Zabawy tematyczne dzieci w domu i w przedszkolu*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971.

²⁰ Henryk Jurkowski stwierdza, że inspiracja zabawami dziecięcymi w teatrze doprowadza do rugowania z teatru dobrej i rzetelnie opracowanej fabuły, w jej miejsce wprowadza poetyckie obrazy, które rzekomo mają rozwinąć wyobraźnię dziecka. Przykładem jest m.in. teatr Dormana, w którym, według badacza, niebezpiecznie zatarły się granice pomiędzy „zabawą dzieci w teatrze” a przejmowaniem na scenie przez aktorów zabaw dziecięcych. Krytyk upomina się o zatracające się wartości teatru inicjacji kulturowej, teatru rozrywki i o szacunek dla kategorii *mimesis* i *katharsis*. Zob. H. Jurkowski: *Dzieciństwo zredukowane. Podkultura i postmodernizm w sztuce dla dzieci*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2..., s. 86—99. Jak dowodzi Maria Tyszkowa, zapamiętane przez dzieci obrazy sceniczne często scalają się w świadomości po upływie dłuższego czasu od obejrzenia spektaklu. Treści te są opracowywane i wykorzystywane w zupełnie nowym kontekście. Zob. M. Tyszkowa: *Recepcja sztuki teatralnej przez dziecięcego odbiorcę i specyfika teatru dla dzieci*. W: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria — recepcja...*, s. 200.

²¹ M. Tyszkowa: *Recepcja sztuki teatralnej...*, s. 189—206.

²² Warto także przyjrzeć się reakcjom odbiorcy dziecięcego na komizm w spektaklu. M. Tyszkowa dowodzi, że dzieci przedszkolne reagują tylko na pewne formy komizmu — przesadę, kontrast, zaskoczenie, absurd, przeksztalcenie. Bez reakcji pozostaje zazwyczaj humor językowy, aluzyjny czy ironia. Zob. *ibidem*, s. 202.

²³ Zob. *ibidem*, s. 197. Ciekawymi doświadczeniami z teatrem żłobkowym dzieli się jego twórca Roberto Frabetti, który opracował program „Żłobek i teatr”, zakładający pracę z dziećmi nawet kilkumiesięcznymi. Spektakle z oczywistych względów musiały mieć ograniczenia czasowe, trwały około piętnastu minut. Były budowane wokół zjawisk przyrody, np. woda — bazuje na efektach dźwiękowych i świetlnych. Włoski eksperyment doprowadza jego twórcę do konkluzji: „Kreowanie teatru dla dzieci ze żłobka to dla aktora (utopijne?) poszukiwanie dźwięku, gestu, podstawowego znaku po to,

Nie można pominąć zjawiska identyfikacji i projekcji — mechanizmów obecnych w procesie odbioru sztuki przez dziecko. Pierwsze z nich polega na utożsamianiu się odbiorcy z głównym bohaterem²⁴ i dominuje w odniesieniu do dzieł figuralnych i fabularnych. Jednak w odbiorze literatury, zwłaszcza baśni i literatury fantastycznej, oraz opartych na niej widowisk teatralnych i filmowych, znaczną rolę odgrywa projekcja własnych pragnień. Dziecko, uczestnicząc w odbiorze dzieła, może przeżywać niejako „zastępczo” emocje, których nie zaznaje w rzeczywistości.

Jak dowodzą badania, w najwcześniejszych kontaktach dziecka ze sztuką głównym źródłem satysfakcji jest wykrywanie struktur znanych i dekodowanie znaczeń według kodów już przyswojonych, a także sam proces rozpoznawania znaków²⁵. Szybko jednak prawdziwą radość intelektualną sprawia tropienie nowych znaczeń i manipulowanie nimi. I choć etap ten to kolejny krok w kierunku dojrzałego odbioru sztuki, to jednak wykorzystywany przez dorosłego twórcę może być dowodem na nonszalancję wobec tradycyjnego przekazu. Henryk Jurkowski zarzuca współczesnym twórcom teatru dla dzieci romans z nowoczesnością, w którego wyniku rodzi się postmodernistyczne dzieło, dalekie od tradycyjnego kształtu widowiska dla małego widza. Baśń, według krytyka, w postmodernistycznych warunkach staje się jedynie „kulturowym cytatem, przestaje czarować magiczną realnością”²⁶, jak twierdzi: „Nie ma nic zdrożnego w reinterpretacji mitów, ale Dobro pod postacią szlachetnego diabełka i Zło uosobione przez złośliwego aniołka wywołają przewidywane emocje, jeśli wcześniej dziecko będzie miało zhierarchizowany kanon wartości. Bez tego wstępnego założenia dzieci zetkną się ze światem wartości relatywizowanych”²⁷.

Zatem fabuła czy artystyczna gra z fabułą? Badania przeprowadzane przez Marię Tyszkową wskazują na pierwszy wariant jako oczekiwanie widowni dziecięcej. Dziecko najpierw pragnie rozumieć obraz teatralny — sens utworu oznacza wtedy

aby przekaz stał się bardziej komunikatywny. Nie trzeba (i nie można) się tu chować za żadnymi schematami kulturowymi, ponieważ wśród dzieci nie istnieje pojęcie wspólnej pamięci społecznej. [...] Ta publiczność oddycha własnym rytmem, boi się lub nie, płacze z powodu zbyt głośnego dźwięku albo wsiada na rowerek, gdy zaczyna się nudzić”. Zob. R. Frabetti: *Złobek i teatr*. Tłum. E. Swoboda. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1..., s. 130—133.

²⁴ W procesie identyfikacji dziecka z bohaterem dominuje autofilia seksualna, posługująca się asymetrią, tzn. że chłopcy z reguły nie chcą identyfikować się z postaciami płci przeciwnej, dziewczynki zaś nie mają takich oporów. Zob. M. Tyszkowa: *Metodologiczne problemy badań nad odbiorem sztuki przez dzieci*. W: *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria — recepcja...*, s. 65—87.

²⁵ *Ibidem*, s. 85.

²⁶ Zob. H. Jurkowski: *Dzieciństwo zredukowane...*, s. 95. Przyczyny takiego stanu rzeczy krytyk dopatruje się w przesunięciu akcentów w przestrzeni twórcy: kiedyś nowe wersje baśni tworzyli literaci, teraz tworzą je reżyserzy.

²⁷ Henryk Jurkowski powołuje się na sztuki: *Ale jajo!*, *O Diabełku Widelku* oraz *Czerwony Kapurek*, *Kichawka* i *Gburek*. W pierwszej z nich zanegowano regułę „dobrej i kochającej matki”, w drugiej zweryfikowano stereotyp złego diabła, w ostatniej zaś pozostawiono głównej bohaterce imię, wilka zastąpiono psem. Zob. *ibidem*, s. 94.

konkretne wydarzenia, a nie ich warstwę symboliczną²⁸. Nie dziwi więc fakt, że o doświadczenie o charakterze estetycznym w dziecięcym odbiorze najtrudniej, skoro najważniejsze kompetencje w obszarze percepcji sztuki pozostają poza zasięgiem możliwości dziecka²⁹.

Statystyki są jednak budujące — według badań, dzieci i młodzież stanowią około 75% widowni teatrów³⁰. To powód do zadowolenia, ale także do namysłu nad miejscem i rolą teatru dla dzieci. Jak teatr dla dzieci traktuje swojego widza? Czy okazuje wobec niego pokorę, czy wręcz przeciwnie, operując pretensjonalnością, okazuje mu swoją wyższość, a może niedojrzałość?

Nie ma dzieci — są ludzie.
Janusz Korczak

Goffmanowska maska i karnawał chyba najbardziej dotyczą dzieci i ich budowanej w każdej zabawie i podczas ruchu ciała sceny świata. Na pytanie, gdzie dziecko odnajduje teatr, odpowiedź brzmi — wszędzie³¹. Teatr dla dzieci wykracza więc poza ograniczenia sceny jedynie do przestrzeni sferycznej czy kubicznej. Młody człowiek jest zaangażowany w teatr podczas zabawy i podczas celebrowania zwykłych codziennych czynności — granica pomiędzy aktorem a widzem staje się wtedy płynna. Teatr dla dzieci jawi się jako twór paradoksalny — z jednej strony naznaczony niezwykle emocjonalnym odbiorem, wspierany spontanicznym ruchem, żyjący jeszcze długo w dziecięcej wyobraźni, z drugiej — obwarowany zasadami „dorosłej” instytucji, spełniającej swoją misję.

I tak, teatr, którego odbiorcą jest dziecko, można sklasyfikować w następujący sposób: teatr dorosłych (zawodowców i amatorów) dla dzieci i młodzieży, teatr dzieci i młodzieży, ale prowadzony przez dorosłych (nauczycieli, instruktorów). Inna klasyfikacja, uwzględniająca odmienne kryteria, proponuje podział na: teatr lalek, teatr dramatyczny, teatr muzyczny, teatr telewizyj i teatr radiowy³². Mimo tej

²⁸ H. Jurkowski: *Dziecko — folklor — teatr poetycki...*, s. 154—174.

²⁹ Najważniejsze z nich to: wiedza o sztuce, umiejętność twórczej percepcji i ekspresji, umiejętność oceniania — gust estetyczny, wrażliwość społeczno-moralna, wrażliwość estetyczna, świadomość funkcji sztuki w życiu człowieka i postawa szacunku wobec piękna i sztuki. Za: B. Mazepa-Domagała: *Przygotowanie dzieci w młodszym wieku szkolnym do odbioru sztuki — próba określenia kompetencji odbiorcy wytworów sztuki i przyszłego ich twórcy*. W: *Dziecko i sztuka. Recepcja — edukacja — wsparcie — terapia*. Red. M. Knapik. Katowice 2003, s. 14—15. Zob. także M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Kraków 1973; D. Jankowski: *Edukacja kulturalna i aktywność artystyczna*. Poznań 1996.

³⁰ Zob. *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży*. Zob. www.csdpoznan.pl

³¹ Zob. Z. Rudziński: *Teatr dla dzieci — getto czy enklawa?* W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2..., s. 192—205.

³² Zob. K. Grajewska: *Dzieci i młodzież stanowią około 75% widowni teatrów — z Raportu o stanie polskiego teatru dla dzieci...* W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2..., s. 207. Teatr Telewizji został — w wypadku sceny dla dorosłych — drastycznie zmarginalizowany, a w wersji dla

różnorodności, przekonanie, że „dorosły” teatr ma więcej do powiedzenia, wciąż w teatralnym środowisku nie jest odosobnione³³.

Taki stan rzeczy zdają się potwierdzać wyniki ankiety Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, które stanowiły podstawę *Raportu o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989—2003*. Z raportu wynika brak koncepcji „teatru dla dzieci” u większości kierowników artystycznych teatrów lalek czy teatrów dramatycznych. Wśród komentatorów ankiety padają stwierdzenia, że teatr dla dzieci jest fikcją, dziecku potrzebny jest teatr artystyczny, poziomem repertuaru rządzi ekonomia³⁴. Kłopotliwa staje się także kwestia odbiorcy, który, według Teresy Gąsiorowskiej, dzieli się na: widza animowanego, czyli dzieci przedszkolne i ze szkół podstawowych (jest on całkowicie zależny od swoich opiekunów — rodziców i nauczycieli; widz animowany z natury rzeczy pozostaje w centrum uwagi teatrów lalkowych); widza potencjalnego, czyli młodzież gimnazjalną, interesującą się przede wszystkim sportem, muzyką rozrywkową i komputerami (ten widz wydaje się za trudny dla teatru instytucjonalnego, który nie szuka dla niego repertuaru, a najchętniej realizuje tylko kanon lektur); widza — przedmiot pożądania, czyli młodzież licealną, stanowiącą wspaniałą wypełniacz widowni, kasy i statystyk, adresat warsztatów teatralnych, rozmów pospektaklowych i tym podobnych haczyków mających przyciągać go do teatru³⁵.

Mimo że na najmłodszych widzów teatrów lalkowych można chyba liczyć najbardziej, to faktem jest zmniejszająca się liczba tych teatrów, które dodatkowo rezygnują z działalności objazdowej. Pozostają więc przede wszystkim teatry dramatyczne, które marginalizują najmłodszą widownię³⁶. Na zainteresowanie

dzieci i młodzieży zupełnie zlikwidowany. Od czerwca 2004 roku nie są w polskiej telewizji emitowane żadne przedstawienia dla dzieci, a ostatnia premiera miała miejsce w grudniu 2002 roku. Wyjątkiem jest TVP Kultura, nieregularnie powtarzająca spektakle dla dzieci i młodzieży w dogodnej porze emisji (niedzielne popołudnia). Teatr Telewizji korzystał z repertuaru współczesnego i klasycznego. Promował teksty współczesnych światowych autorów, np. Pierre’a Gripariego. Teatr Polskiego Radia nadal istnieje i realizuje teksty autorów polskich: Anny Onichimowskiej, Krystyny Chołoniewskiej, Liliany Bardijewskiej, Macieja T. Trojanowskiego, Jerzego Niemczuka.

³³ Z. Rudziński: *Teatr dla dzieci — getto czy enklawa?...*, s. 195.

³⁴ Zob. www.csdpoznan.pl oraz H. Jurkowski: *Dzieciństwo zredukowane...*, s. 98.

³⁵ Zob. Sprawozdanie z Kongresu Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży 2005, w: www.csdpoznan.pl Warto zwrócić uwagę na idee organizowania Kongresu. Pomysłodawcy spotkania wyznają: „Baczną obserwacją życia teatralnego pozwalała nam dostrzegać na polskich scenach wiele zdarzeń pięknych i wartościowych, wiele wybitnych przedstawień i znakomych inicjatyw. Jednakże wolny rynek, obejmujący także wytwory sztuki, wydawał się nie zawsze dobrze służyć teatrowi dla najmłodszych. Niepokój, a nawet irytacja, wywołane długą listą zjawisk negatywnych, poprowadziły nas ku myśli o spotkaniu ludzi teatru, które pozwoliłoby odpowiedzieć na kilka najważniejszych pytań. Jaki jest polski teatr dla dzieci i młodzieży teraz? Jakim chcielibyśmy go widzieć? Co można i powinno się zrobić, aby teatr ten mógł odgrywać w kulturze i życiu społecznym taką ważną rolę, do jakiej jest powołany?”. Zob. www.csdpoznan.pl

³⁶ Interesującym sposobem na zainteresowanie dziecka lalką jest teatrzyk kukielkowy w bibliotece. Tradycja prowadzenia sceny w bibliotece jest przede wszystkim podtrzymywana na Litwie. W latach sześćdziesiątych utworzono najpierw jako eksperyment scenę bajek i teatr lalek. Pomysł

gimnazjalistów liczą teatry obwoźne o charakterze edukacyjnym. Oferują najczęściej widowiska o niskiej wartości artystycznej, zachęcające hasłami i tytułami z obszaru zainteresowań młodzieży. Młodzież licealna jest najtrudniejsza z wymienionych grup widzów, bo zmuszająca do jej rozpoznania, zdefiniowania potrzeb. Być może w „rozpracowywaniu” tej grupy znacznie efektywniejszy od teatru instytucjonalnego jest teatr alternatywny, poszukujący twórczego kontaktu z młodzieżą³⁷.

Problemy teatru dla dzieci nie kończą się na nieumiejętności rozpoznania młodego odbiorcy. Kongres Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży, zorganizowany przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w marcu 2005 roku, ujawnił inne grzechy sceny młodego widza. Zarzucono teatrom lalkowym odchodzenie od formuły teatru lalkowego w kierunku teatru dramatycznego. Krytykowano także unikanie dramaturgii współczesnej na rzecz przeróbek baśni. Zresztą ten sam zarzut postawiono teatrom dramatycznym. Podkreślono niebezpieczeństwo uprawiania pewnego rodzaju asekurantyzmu — wystawia się sztuki znane i lubiane, wypełniające widownię. Narzekano także na brak w Polsce festiwalu umożliwiającego konfrontację teatrów. Wskazano na niezwykle ważną rolę, jaką odgrywa Polski Ośrodek Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSISTEJ w rozwijaniu kreatywności i uzdolnień młodzieży, a także w promowaniu teatru dla dzieci i młodzieży. Ośrodek, którym kieruje Halina Machulska, organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży „Korczak”, konkursy: dla młodych dramaturgów „Szukamy polskiego Szekspira”, którego laureaci kierowani są na międzynarodowe warsztaty Interplay, i dla młodych tłumaczy. Organizacja przyznaje także od 1989 roku Nagrodę im. Jana Dormana za wybitne osiągnięcia w dziedzinie teatru dla dzieci i młodzieży. Osobną nagrodą Polski Ośrodek ASSISTEJ honoruje krytyków zajmujących się dramaturgią dla dzieci i młodzieży.

się przyjął na tyle, że studentom bibliotekoznawstwa — przyszłym pracownikom bibliotek dziecięcych, wyklada się podstawy wiedzy o teatrze lalek. Zob. M. Koldenius: *Lalki jako pomocnice bibliotekarzy Litwy*. „Guliwer” 1994, nr 5. Nie jest to nowy pomysł. Około 1935 roku teatr kukiełek w Nowosybirsku, pod nazwą Teatr Książki Dziecięcej, propagował czytelnictwo wśród dzieci. Zob. Z. Kwieciński: *Z doświadczeń dawnego teatru szkolnego w Polsce...*, s. 36. Za polski sposób realizacji tego pomysłu można uznać program telewizyjny autorstwa Małgorzaty Berwid, kierowany do dzieci, rodziców i wszystkich zainteresowanych książką dziecięcą pt. *Moliki książkowe, czyli co czytać dziecku*. Dwa sympatyczne mole książkowe — kukiełki, zamieszkały w bibliotece i opowiadają o najciekawszych książkach.

³⁷ Niezwykle interesującym przykładem teatru wsłuchującego się w potrzeby publiczności jest legendarny Teatr GRIPS z Berlina Ludwiga Volkera. Działa od 38 lat, najpierw jako kabaret, później przekształcił się w teatr dla dzieci i młodzieży, traktując młodych widzów jako poszkodowaną grupę w opresyjnym społeczeństwie.

Dokąd do teatru? Teatralna mapa Polski

- Będzin: Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana — teatr lalki i aktora. W repertuarze klasyka i adaptacje literatury dla dzieci i młodzieży.
- Białystok: Białostocki Teatr Lalek — działa od 1953 roku. Łączy elementy teatru wizualnego, przedmiotu, maski i aktorskiego. Działają dwie sceny — dla dzieci i dorosłych. W repertuarze baśnie i dramaturgia współczesna.
- Bielsko-Biała: Teatr Lalek Banialuka — działa od 1947 roku, teatr lalki i aktora. Organizator Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej.
- Gdańsk: Teatr Miniatura — teatr lalki i aktora.
- Katowice: Teatr Ateneum — powstał w 1945 roku. Od 2002 roku organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek „Katowice — Dzieciom”.
- Kraków: Teatr Groteska — powstał w 1945 roku. Określa się jako Teatr Lalki, Maski i Aktora. Prowadzi dwie sceny — dla dzieci i dorosłych.
- Lublin: Teatr im. H.Ch. Andersena — poetycki teatr lalki i aktora.
- Łódź: Teatr Lalek Arlekin — jeden z najstarszych teatrów w Polsce, założony w 1948 roku. W repertuarze przede wszystkim klasyka.
- Olsztyn: Olsztyński Teatr Lalek — działa ponad pięćdziesiąt lat, prowadzi dwie sceny — dla dzieci i dorosłych.
- Opole: Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smółki — powstał w 1937 roku. Organizator Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek.
- Poznań: Teatr Animacji — działa od 1945 roku (wielokrotnie następowała zmiana nazwy). Organizator Festiwalu Kon-Teksty, prezentującego współczesną dramaturgię dla dzieci i młodzieży.
- Szczecin: Teatr Lalek Pleciuga — prowadzi dwie sceny — dla dzieci i dorosłych. Działa od ponad pięćdziesięciu lat, jest współorganizatorem Ogólnopolskiego Przeglądu Małych Form Teatralnych Kontrapunkt.
- Toruń: Baj Pomorski — powstał w 1945 roku. W założeniach miał być starszym bratem teatru warszawskiego. Działają dwie sceny — dla dzieci i dorosłych.
- Wałbrzych: Teatr Lalki i Aktora — działa od 1945 roku (pod wielokrotnie zmieniającymi się nazwami). W repertuarze uwzględnia przede wszystkim baśnie.
- Warszawa: „Baj” — najstarszy teatr lalek w Polsce. Działa od 1928 roku. W repertuarze baśnie, klasyka polska i obca. „Guliwer” — w repertuarze klasyczna i współczesna literatura dla dzieci i młodzieży, teatr lalki i aktora. „Lalka” — w repertuarze przede wszystkim klasyka.
- Wrocław: Wrocławski Teatr Lalek — powstał w 1946 roku. Prowadzi dwie sceny — dla dzieci i dorosłych.

Przewodnik repertuarowy

Ze względu na specyfikę skryptu, w naszej refleksji nie ma miejsca na analizę tekstów sztuk teatralnych dla dzieci i młodzieży. Naszą intencją jest wskazanie miejsc, w których można znaleźć propozycje repertuarowe dla teatrów dziecięcych i młodzieżowych. Oto krótki przewodnik dla nauczycieli, bibliotekarzy, animatorów teatralnych.

Niezwykle cenną inicjatywą poznańskiego Centrum Sztuki Dziecka, mającą na celu promowanie dramaturgii dla dzieci i młodzieży, jest Internetowy Katalog Sztuk Teatralnych dla Dzieci i Młodzieży. Celem Internetowego Katalogu... jest zebranie i uporządkowanie jak największej liczby informacji na temat współczesnych utworów scenicznych dla dzieci i młodzieży, przeznaczonych dla wszystkich rodzajów teatrów. Katalog jest systematycznie uzupełniany. Zawiera prosty mechanizm wyszukiwania, pozwalający dotrzeć do wyczerpujących informacji na temat wybranej sztuki. Na funkcjonalną fiszkę składają się: streszczenie, syntetyczne przesłanie tekstu, informacje na temat obsady, wskazówki dotyczące zalecanej sceny (dramatycznej, lalkowej, teatru TV) i inne. W katalogu zamieszczonym na stronie www.nowesztuki.pl znajduje się obecnie blisko 400 sztuk, będących dziełem 170 autorów. Wśród nich jest wielu znanych i cenionych twórców dramatu dla dzieci. Znajdziemy tu sztuki Krystyny Miłobędzkiej, Wandy Chotomskiej, Hanny Januszewskiej, Anny Świrszczyńskiej, Andrzeja Maleszki, Jana Ośnicy, Macieja Wojtyszki i wielu innych autorów piszących dla najmłodszego widza.

Po roku 1990, jak dowodzi cykl przedstawień realizowanych z inicjatywy Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, pojawiły się także nowe, problemowe sztuki kierowane wprost do nieco starszej publiczności, mające wprowadzić ją w różne, także trudne problemy społeczne i egzystencjalne. W Internetowym Katalogu... znajdziemy między innymi:

Baśń o honorze Sławomira Animuckiego — utwór utrzymany w konwencji moralitetu, który opowiada o młodzieżowym everymanie, o imieniu A.

Tramwaje są lepsze Lecha Borskiego — smutna i dramatyczna historia o niespełnionej miłości.

Tekst bez sensu albo Kto nam pisze rolę? Remigiusza Cabana — komedia o konsumpcyjnym stylu życia, która realizuje model „teatru w teatrze”.

Pistolet Stanisława Grabowskiego — dramat historyczny, którego akcja rozgrywa się w latach 1952—1953 i jest swoistą lekcją historii.

Rybi Ogon, czyli Gęsia Skórka Urszuli Koziół — dramat, którego bohaterowie posługują się gwara młodzieżową. I choć gwara ta jest już nieco archaiczna, problemy pozostają aktualne dla współczesnego widza (brak pieniędzy, wyjazdy w poszukiwaniu pracy, samotni rodzice, narkotyki...).

A nad nami Anioły Joanny Kulmowej — utwór przedstawiający apokaliptyczny świat, w którym dwoje trzynastolatków próbuje chronić się przed wojną domową.

„Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” są obecnie jedynym periodykiem w Polsce, stale prezentującym najnowszą dramaturgię dla młodego widza. Wydawane są od 1992 roku i adresowane do teatrów zawodowych oraz amatorskich. Do tej pory ukazało się 23 zeszyty. Publikowane są w nich wybrane utwory z organizowanego przez Centrum Sztuki Dziecka (od 1986) konkursu na sztukę teatralną, oraz przekłady na język polski dramatów zagranicznych. Na życzenie nauczycieli i instruktorów zeszyty rozsyłane są do szkół, klubów i domów kultury w całej Polsce. Pismo można zamawiać w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Od lat propozycji repertuarowych dla teatrów dziecięcych i młodzieżowych, można szukać na łamach miesięcznika „Dialog” oraz dwumiesięcznika „Scena”.

Proponujemy także zajrzeć do antologii: *8 sztuk w poszukiwaniu teatru*, red. Alicja Szwarz, Warszawa 1982; *Polskie sztuki dla teatru lalek*, red. Wiesława Domańska, Stanisław Wilczek, Łódź 1984.

Co jakiś czas na rynku księgarskim pojawiają się antologie scenariuszy szkolnych przedstawień. Przykładem może być publikacja Krzysztofa Chalińskiego z 2007 roku: *Szkoła na deskach. Scenariusze przedstawień teatralnych na różne okazje*. Książka zawiera między innymi przedstawienia bożonarodzeniowe, wielkopostne, na Dzień Babci i Dziadka, walentynki...

Oczywiście działania teatralne w erze „postdramatycznej” nie są już tylko odtworzeniem na pamięć tekstu dramatu na scenie. Nieocenioną pomocą i inspiracją może być nawiązanie kontaktu z Centrum Ekspresji Dziecięcej w Katowicach, kierującym zaproszenie do tych wszystkich, którzy w czasie prób dużo improwizują, wymyślają własne scenariusze; cenią ruch na scenie, taniec, śpiew i plastykę obrazu, rozwijają myślenie twórcze.