

# Teatr dla dzieci i młodzieży – zmiana paradygmatu?

Anna Buchner

Katarzyna Fereniec-Błońska

Maria Wierzbicka-Tarkowska

# Raport dotyczący zagadnień widowni i tekstu w teatrze dla młodych



Centrum  
Sztuki Dziecka  
w Poznaniu

**Nowe  
Sztuki**

**GIEKAWOSC**

Serdeczne podziękowania kierujemy w stronę wszystkich osób, które wzięły udział w badaniu socjologicznym dotyczącym obecności tekstu w teatrze dla dzieci i młodzieży. Efektem tego przedsięwzięcia jest niniejszy raport. Dzięki Wam stanowi on rzeczywisty głos środowiska.

Zespół Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

# Pomysł

Pomysł na przygotowanie badania i w konsekwencji raportu dotyczącego stanu dramaturgii dla dzieci i młodzieży w Polsce miał początek w planowaniu ewaluacji trzyletniego projektu „Współczesna dramaturgia dla dzieci i młodzieży (2020, 2021, 2022)” prowadzonego przez Centrum Sztuki Dziecka, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury, uzyskanych z dopłat ustanowionych w grach objętych monopolem państwa, zgodnie z art. 80 ust. 1 ustawy z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych. Rozmowy o pomysłach na jego kształt odbyłam między innymi z jedną z juryerek Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży, Justyną Czarnotą, ówczesną kierowniczką Działu Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Pojawiało się w nich wiele naszych wspólnych diagnoz i hipotez dotyczących sposobu kształtowania

repertuaru dla dzieci i młodzieży w teatrach instytucjonalnych w Polsce. Wspólnie marzyliśmy o ich weryfikacji. Jako praktyczki teatru uznałyśmy, że szczególnie owocne byłoby zestawienie perspektywy osób piszących z osobami reżyserskimi i dyrektorskimi. Jak wyglądają kontakty i relacje pomiędzy tymi osobami? Jakie szanse i bariery poszczególne grupy widzą we wprowadzaniu nowych tekstów na scenę? Jakie ich zdaniem są potrzeby młodej widowni? Te pytania przybrały formę badania socjologicznego przygotowanego przez Annę Buchner, Katarzynę Fereniec-Błońską oraz Marię Wierzbicką-Tarkowską z firmy Ciekawość sp. z o.o. Efektem ich pracy jest raport „Teatr dla dzieci i młodzieży – zmiana paradygmatu?”, który publikujemy poniżej. Składa się on z dwóch części. Pierwsza zatytułowana „Młoda widownia – wyzwania teatru dla dzieci i młodzieży” pozwala przyjrzeć się temu, jak poszczególne grupy widzą swoich młodych odbiorców i widownię i w jaki sposób myślą o zapraszaniu ich do przygód ze współczesną dramaturgią. Druga, „Tekst w teatrze dla dzieci i młodzieży”, odzwierciedla współczesne sposoby widzenia tekstu – nie tylko dramatycznego – w procesie przygotowania spektakli dla młodej widowni.

Ze względu na charakter publikacji, całość otwiera krótki przegląd działań podejmowanych do tej pory przez Centrum Sztuki Dziecka w zakresie wspierania dramaturgii dla dzieci i młodzieży. Na podstawie

rozmów z uczestniczkami i uczestnikami badania powstały również rekomendacje zmian, które zostały przekazane Centrum Sztuki Dziecka, i posłużą do dalszej pracy nad działaniami służącymi wspieraniu rozwoju dramaturgii dla dzieci i młodzieży w naszej instytucji. Bardzo dziękuję wszystkim za udział w tym przedsięwzięciu i mam nadzieję, że wnioski płynące z raportu będą w najbliższych latach inspirować rozwój teatru dla dzieci i młodzieży.

Joanna Żygowska

Raport powstał w związku z Forum o współczesnej dramaturgii dla młodej widowni w Polsce, które Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu zorganizowało w terminie 15–18 września 2022.

# Wspieranie rozwoju dramaturgii w Centrum Sztuki Dziecka

Działania Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu (wcześniej Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży) związane z promocją współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży są zogniskowane wokół dwóch głównych inicjatyw, którymi są Konkurs na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży oraz seria wydawnicza „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”. Bezpośrednio z nich wynikały kolejne przedsięwzięcia, takie jak: Scena Autora, Scena Czytana, warsztaty dramatopisarskie i spotkania podsumowujące Konkurs, internetowy katalog [nowesztuki.pl](http://nowesztuki.pl) czy Edu-akcje.

**Konkurs na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży** po raz pierwszy został ogłoszony w roku 1986, a jego inicjatorem i koordynatorem do roku 2019 był Zbigniew Rudziński. Pierwsza edycja miała charakter za-

mknięty, a w drugiej i trzeciej do udziału zaproszono także autorów i autorki z zagranicy. Od roku 1992 Konkurs jest otwarty, udział w nim mogą brać wszystkie zainteresowane osoby. Jego ważną cechą to anonimowość zgłoszeń – nadsyłane teksty są opatrzone godłami, które zostają rozkodowane dopiero po ustaleniu werdyktu. Od 1992 roku zwycięskie sztuki są publikowane w serii „**Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży**”, której redaktorem do 2022 roku był Zbigniew Rudziński. Pierwszy numer zawierał teksty polskie będące pokłosem pierwszych edycji Konkursu, drugi – dramaty tłumaczone z języka francuskiego oraz węgierskiego. W ten sposób zostały też wyznaczone dwie linie programowe wydawnictwa, które są do dziś kontynuowane. 30 lat istnienia serii to 50 numerów zawierających łącznie 260 tekstów dramatycznych oraz trzy numery specjalne: „Nowe Sztuki Młodzieży dla Młodzieży” stanowił pokłosem Konkursu na Miniaturę Teatralną (realizowanego w latach 2013–2016), „Nowe bajki” zawierające opowiadania Maliny Prześlugi oraz dwie edycje zbioru streszczeń i fragmentów sztuk tłumaczonych na język angielski: „New plays for children and young people”.

Od 2006 roku funkcjonuje **internetowy katalog nowesztuki.pl**, w którym znajdują się informacje na temat współczesnych tekstów dla młodej widowni. Początkowo znalazło się w nim 200 not dotyczących tekstów wybranych z szesnastu dotychczas zrealizowanych edycji Konkursu, utworów zagranicznych wydanych

w serii „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, umożliwiający wyszukiwanie według kryterium autora i tytułu sztuki, a także informacje dotyczące dramatów zawierające m.in. streszczenie, przesłanie, liczbę postaci i sugerowany wiek grupy docelowej. Katalog pełni też funkcję miejsca, w którym zbiera się informacje na temat projektów Centrum związanych ze współczesną dramaturgią, a także teksty kontekstowe (w 2019 roku katalog został rozbudowany o sekcje „Wywiady” i „Szkice”). Całą podstawową funkcją katalogu jest wyszukiwarka sztuk, która została poszerzona o kryterium wieku (2019) oraz kryterium tematyczne (2022), a strony nowych sztuk o ich fragmenty (2022). W 2019 zostały dodane zakładki ze szkicami i wywiadami. Potrzeba stworzenia tego typu katalogu została wyartykułowana w 2005 roku podczas **Kongresu Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży** (którego pokłosem jest „Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989–2003”).

Dla Centrum istotnym aspektem myślenia o rozwoju dramaturgii dla młodej widowni jest budowanie wokół tej sprawy środowiska, a także stwarzanie możliwości doskonalenia swojego warsztatu osobom, które aspirują do profesjonalnego zajmowania się pisaniem dla teatru. W 1987 roku zostały zorganizowany pierwszy **warsztat dramatopisarski** „Ołówek i gumka teatralna”, poprowadzony przez Macieja Wojtyszkę. Miejscem wydarzenia był Teatr Nowy w Poznaniu. Te za-

jęcia stały się inspiracją do stworzenia regularnych spotkań dla profesjonalistów piszących dla teatru dla dzieci. Od roku 1994 warsztatowe spotkania dramatopisarzy towarzyszą Konkursowi na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Uczestnikami są m.in. osoby, których teksty zdobyły nagrodę lub zostały wyróżnione przez jury, specjaliści związani z twórczością teatralną dla młodych oraz osoby zarządzające teatrami (szczególnie nowo powołane). Początkowo spotkania odbywały się na Wyspie Edwarda w Zaniemyślu, a od 2010 roku organizowane są w Obrzycku. W 2009 roku w ramach tego spotkania odbyło się Międzynarodowe Forum Autorów z udziałem gości z polski i zagranicy.

Innym projektem wspierającym osoby piszące teksty dla teatru była powołana w 1998 roku **Scena Autora**. Początkowo jego celem była promocja nowych autorów oraz sztuk poprzez przygotowanie premier, w których proces powstania były zaangażowane osoby piszące, a także przygotowywanie prapremierowych wystawień tekstów drukowanych w serii „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”. Projekt ten realizowano do momentu rozpoczęcia w 2013 roku działalności Sceny Wspólnej prowadzonej przez Centrum Sztuki Dziecka oraz Szkołę Podstawową nr 83 „Łejery” im. Emilii Waśniowskiej. Funkcjonująca od 2005 roku **Scena Czytana** miała natomiast za zadanie stwarzanie możliwości pierwszego spotkania osób autorskich z własnymi utworami wyko-

nywanymi na scenie oraz rozwijanie doświadczeń związanych z funkcjonowaniem tekstu w teatrze. Początkowo czytania performatywne były skierowane głównie do młodzieży i dorosłych, a w kolejnych latach repertuar poszerzano także o teksty dla dzieci. W roku 2020, ze względu na pandemię COVID-19, projekt przybrał formę Sceny Czytanej online, a jego efektem przez trzy kolejne lata były video-czytania skierowane do widowni indywidualnej i szkolnej oraz profesjonalnej.

Od roku 2019 w Centrum realizowany jest projekt **Edu-akcje**, a w jego ramach nauczycielki i pedagogi teatru przygotowują scenariusze warsztatów i lekcji szkolnych, inspirowane dramatami publikowanymi w serii „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” oraz realizowanymi w ramach Sceny Czytanej online. Ich celem było zaproszenie zarówno do poszerzania doświadczeń związanych z prezentowanym utworem, jak i do praktykowania lektury dramatu jako tekstu literackiego.

Powyższe zestawienie nie wyczerpuje w stu procentach działań Centrum w obszarze wspierania rozwoju współczesnej dramaturgii, jednak pomaga zobaczyć całe spektrum różnorodnych działań i obszarów zaangażowania, poczynając od tych, które były skierowane do samych autorów i autorek, do środowiska teatralnego, a w końcu także do widowni dziecięcej, młodzieżowej i dorosłej.



# Wprowadzenie

## Wstęp

Na zaproszenie Centrum Sztuki Dziecka miałyśmy niebywałą przyjemność rozmawiać w kwietniu 2022 roku z trzema grupami osób zaangażowanych w tworzenie teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce. Badanie było pomyślane w taki sposób, żeby na wywiadach grupowych spotykały się oddzielnie **osoby piszące, reżyserujące i zarządzające teatrami**<sup>1</sup> (choć oczywiście część badanych osób łączyła w różnych kombinacjach dwie lub nawet wszystkie te role). **Zależało nam, by w rozmowie nie zabrakło żadnej z tych trzech perspektyw.** Chciałyśmy w ten sposób zapewnić też swobodę wypowiedzi i skupić się na tych aspektach pracy z tekstem, które przez różne grupy mogą być widziane w odrębny sposób. Co nieby-

<sup>1</sup> Łącznie odbyło się sześć wywiadów grupowych (FGI), po dwie w każdej grupie zawodowej (DYR - dyrektorzy/ki, DRAM - dramaturdzy/żki, REŻ - reżyserzy/ki). Na końcu raportu znajduje się nota metodologiczna zawierająca szczegółowy opis procesu badawczego.

wale ważne i warte podkreślenia na początku, badani – niezależnie od roli/ról, jaką pełnią w teatrze – mieli bardzo spójne spostrzeżenia na temat kondycji i specyfiki teatru dla dzieci i młodzieży. Poniżej przedstawiamy raport składający się z dwóch zasadniczych części: pierwszej, poświęconej młodej widowni, i drugiej – na temat tekstu w teatrze dla dzieci i młodzieży. Prezentację wyników otwieramy najważniejszym, według nas, wnioskiem, który bardzo mocno wybrzmiał we wszystkich przeprowadzonych wywiadach grupowych.

#### Sedno wyników badania – środowisko teatru dla młodej widowni potrzebuje synergii

**W badaniu wyraźnie usłyszałyśmy, że zmienia się paradygmat myślenia o tekście w teatrze dla młodych odbiorców/czyń.** Realizowanie gotowych dramatów bez wspólnej pracy nad nimi osób piszących, z reżyserami/kami, a czasem także dyrektorami/kami, nie jest już powszechną i pożądaną praktyką.

**Środowisko teatru dla dzieci i młodzieży wyraźnie widzi konieczność zderzania ze sobą perspektyw wszystkich osób tworzących ofertę teatralną dla młodej widowni i słuchania głosu swoich odbiorców/czyń.** Szukanie inspiracji poza tekstem, poza dramatem – w procesie warsztatów z odbiorcami, w oszczędnych

w słowa picturebookach jest coraz częstsze. **Osoby zaangażowane w teatr dla dzieci i młodzieży chcą też wzajemnie zasilać się twórczo.**

**Nie ujmuje to absolutnie znaczenia i roli osób piszących. Wręcz przeciwnie, większość dyrektorów/ek i reżyserów/ek bardzo podkreślała potrzebę bliskiej współpracy z dramaturgami/żkami, zaznaczając, że teksty muszą powstawać w procesie wspólnego namysłu.**

Wciąż brakuje tekstów dla pewnych grup wiekowych – dla dzieci najmłodszych i dla młodzieży, które wymykają się kategoriom wiekowym, bo już nie są „małe”, a jeszcze nie „dorosłe”. Spektakle dla dzieci najmłodszych – wczesnych przedszkolaków – często okazują się być skierowane do widzów/ek starszych, a określanie kategorii wiekowych bywa wielką bolączką osób zarządzających teatrami i obsługą widowni. Teatr młodzieżowy z kolei jest trudny do zdefiniowania, wiele badanych osób przyznawało wprost, że trudno im znaleźć klucz do komunikacji z nastolatkami. Do tego dochodzi problem tekstów, które, choć wybitne literacko, nie nadają się na deski teatrów.

**Tym bardziej potrzeba synergii środowiska osób zaangażowanych w teatr dla młodych widzów/ek i, jak wskazywała większość badanych, to właśnie Centrum Sztuki Dziecka jest postrzegane jako potencjalny lider takiego procesu.**

# Młoda widownia – wyzwania teatru dla dzieci i młodzieży

## Grupy wiekowe – między odpowiedzialnością a wymaganiami rynku

Nie jest odkryciem, że głównymi odbiorcami oferty teatralnej dla dzieci i młodzieży w Polsce są przede wszystkim przedszkola i szkoły. Z tego względu **adresowanie oferty do konkretnych grup wiekowych pozwala wielu teatrom na utrzymywanie stałych relacji z dyrekcjami i kadrą nauczycielską przedszkoli i szkół, a tym samym zapewnienie wpływów ze sprzedaży biletów.**

Jednocześnie większość badanych podkreślała, że czuje się odpowiedzialna za emocjonalne bezpieczeństwo widzek i widzów, w czym określenie kategorii wiekowej danego spektaklu jest również niezwykle istotne.

Ja miałam niestety dwa razy złe doświadczenia, gdzie nie podchodzono czule do tematu, np. uznawano, że wiek nie ma znaczenia, można dać dwa lata młodszą kategorię wiekową, byle to sprzedać. To jest nie fair wobec dzieci. Ja już wiem, że to trzeba długo dogadywać. Czasem w realizacji się okazuje, czy spektakl jest dla starszych, czy młodszych, i to trzeba powiedzieć teatrowi (2 FGI\_REŻ).

**Wiek, czy raczej etap edukacji, jest więc podstawowym kryterium myślenia o odbiorcach/czyniach teatru dla dzieci i młodzieży.** Mimo tak jasnej deklaracji okazuje się, że określenie twardych podziałów wiekowych nastrocza wielu problemów.

Nie ma wątpliwości co do definicji najnajoń – dzieci od około 1 do 3 roku życia oraz przedszkolaków – 3–5 lat. Zerówka i klasy 1–3 budzą już większe wątpliwości, bo tu podział wiekowy bywa różny ze względu na to, że niektóre dzieci zaczynają wcześniej edukację szkolną, a różnice rozwojowe i emocjonalne pomiędzy rówieśnikami bywają bardzo duże. Podobne wątpliwości dotyczą dzieci starszych oraz tego, od jakiego momentu możemy mówić o teatrze młodzieżowym.

**Jakie grupy? No przede wszystkim wiekowe.** Najnajoń – takie dzieci jeszcze żłobkowe.

Przedszkole, zerówka i 1–3, potem 4,5,6 i tu czasem 7, czasem nie, 8 klasa już jest inna i bardziej do łączenia z liceum, a czasami wchodzi też siódma (1 FGI\_REŻ).

**My niestety musimy dzielić spektakle na kategorie wiekowe, bo jest różnica między 3- a 5-latkami. To jest przepaść, jeśli chodzi o możliwości poznawcze, ale też światło i muzykę.** To jest bardzo trudne i niestety często okazuje się, że musimy zmieniać kategorię wiekową, bo jednak dostajemy komunikat, że coś jest dla dzieci starszych, niż założyliśmy. A czasem odwrotnie (2 FGI\_DYR).

Ja sobie stawiam takie podziały: 0–2 lata, 2–4 lata i 4–6. **Ale dostrzegam pułapki szacowania wieku i widzę często, że jest to oszacowane błędnie** (1 FGI\_REŻ).

### Kiedy i kto powinien decydować o kategoriach wiekowych?

Problem z określaniem kategorii wiekowych dla danego przedstawienia jest szczególnie boleską osobą zarządzających teatrami. Co dość zaskakujące, biorąc pod uwagę, jak kluczowe dla organizacji widowiska znaczenie ma kategoria wiekowa, **częstą praktyką jest jej finalne określenie jej dopiero na próbach generalnych.** Jak wska-

zywali/ły dyrektorzy/ki teatrów, to moment, w którym nierzadko okazuje się, że spektakl jest skierowany jednak do wyższej grupy wiekowej, niż zakładano na etapie rozmów z reżyserami/kami. Jest to szczególnie problematycznie, kiedy brakuje oferty dla danej grupy wiekowej, i mimo konkretnego zamówienia luka repertuarowa nie zostaje zapełniona.

Jeśli chodzi o ustalanie grup wiekowych, to jest zawsze bardzo indywidualne. I dzieje się zazwyczaj na jakiejś pierwszej, drugiej próbie generalnej, czasem ciutędkę wcześniej. Często się dzieje, że reżyser albo reżyserka deklaruje, że chce zrobić spektakl dla 3- albo 4-latków, bo takie dostaje zadanie, bo taka jest luka repertuarowa, a robi spektakl dla 5–10-latków. No i wtedy wiadomo, że jak zaczniemy to sprzedawać dla dzieciaków od 3. roku życia, to będzie dużo konfliktów i dużo nieprzyjemnych sytuacji, które do niczego nam nie są potrzebne (2 FGI\_DYR).

Tu się teoria często nie przekłada na praktykę, bo zamawiamy u reżysera spektakl dla tej grupy wiekowej, on deklaruje, że on to lubi, rozumie i kocha, a potem się okazuje, że na poziomie języka teatralnego czy użytych środków ten spektakl naszym zdaniem jest zdecydowanie za trudny i nie będziemy ich na to ciągać. W przypadku widzów indywidualnych to jest inna sprawa, raz

na jakiś czas przychodzi widz z 3-latkami na spektakl dla 10-latków, ale na poziomie grup chcemy, żeby to się zgadzało. Mamy też kontakt z pedagogami i chcemy ich traktować poważnie (2 FGI\_DYR).

**Problem polega na tym, że nawet jak autorzy zadeklarują chęć, to potem coś wprowadzają, co nie nadaje się dla tak małego dziecka.** Reżyser zrobił u nas spektakl dla dzieci 5+ i na próbie generalnej wyszło nam 2,5 godziny. Skróciliśmy do 2 godzin, ale to też jest za długo i nie nadaje się dla takiej widowni (1 FGI\_DYR).

Ja też miałem dwa już spektakle, że byłem umówiony na 3+, teraz jest 5+, i nawet nie jestem pewny, czy tak jest (1 FGI\_DYR).

Wątek odpowiedzialności za młodych/e widzów/widzki, a przede wszystkim utrzymywanie dobrych relacji z placówkami, które zapełniają widownię i gwarantują sprzedaż, wybrzmiewał w rozmowach z dyrektorami/kami niezwykle mocno. **W tym kontekście budzi zainteresowanie to, jak rzadko spotykaną praktyką jest weryfikowanie kategorii wiekowej na wcześniejszym etapie pracy nad spektaklem, i jak wiele temat ten wzbudza kontrowersji.**

I ja nawet zacząłem to zapisywać w umowie, że umawiamy się konkretnie na przykład na spektakl dla 3+. Powinniśmy zacząć nie przyjmować rzeczy, które nie spełniają naszych oczekiwań. Ja wiem, że to są koszty, ale też ja staram się uczestniczyć w powstawaniu spektaklu już na wcześniejszym etapie. **My jesteśmy przedsiębiorstwem, producentem. Jak ja słyszę od reżysera, że dlaczego ja chcę być na próbie już na takim wczesnym etapie, dlaczego ja tak ingeruję, to mówię, że ty pracujesz u mnie, a nie ja u ciebie. I myślę, że to jest nasza rola dyrektorów, żeby nie pozwolić na to.** OK, ja widzę to tak, wy jesteście artystami, widzicie to inaczej, ale nie mogę pozwolić na totalne odjechanie. Musimy się spotkać w połowie drogi. Bo ja miałem jeden taki sezon, że nie miałem ani jednego spektaklu dla 3-latków. Każdemu się wydaje, że super, no bo sztuka. Ale moja organizacja widowni nie miała co sprzedawać. Tu chodzi o aktorów, bo nie zarabiają, my nie mamy wpływów, nie mamy na toner do drukarki, na takie rzeczy (2 FGI\_DYR).

### Przedszkolaki – pomiędzy żyłą złota a trudnym wyzwaniem

Z perspektywy dyrektorskiej **niezwykle interesującą grupą młodych widzów teatralnych są przedszkolaki.** Przedszkola pracują w innym niż szkoły trybie, ich

przerwy świąteczne i wakacyjne są krótsze, nie mają ferii zimowych. Ponadto podstawa programowa jest sformułowana w inny sposób niż w szkołach. Co w praktyce, przy otwartości na wyjścia poza przedszkolne mury nauczycielek/li i zgodzie rodziców na taką aktywność, daje dużą gotowość tej grupy na uczestnictwo w spektaklach.

**Publiczność w wieku 3–5 lat jest najbardziej dochodowa, to jest żyła złota.** Obostrzenia, święta, wakacje, to wszystko nie dotyczy tej grupy. Za to jeśli chodzi o teksty, to tu jest duża luka. Nawet Centrum Sztuki Dziecka nigdy nie promowało tej grupy wiekowej, zaczynali od 6 lat. Też nikt się do tego nie garnie (1 FGI\_DYR).

Jednocześnie dyrektorki/torzy mówili wprost o tym, że bardzo trudno jest wyprodukować spektakl dla najmłodszych widzów. **Brakuje dobrych tekstów, które będą skierowane do tej grupy, ale problemem jest też znalezienie reżyserki/ra i zespołu, którzy będą chcieli zaangażować się w taką produkcję.** Tworzenie dla tak młodej widowni jest z jednej strony trudne, a z drugiej uchodzi za mniej prestiżowe.

Dla mnie trudno jest z grupą 3-, 4-, 5-latków. Jeśli chodzi o dramaturgię, to nie ma wyboru dużego. I samych spektakli też nie ma. Ja mam problem, jako dyrektor, by

znaleźć reżyserów, poza jedną reżyserką, którzy chcą zrobić spektakl dla małego widza (2 FGI\_DYR).

Ale mam wrażenie, że **sami autorzy nie chcą się w to angażować**. Mało kto się do mnie zgłasza, że chce zrobić taki spektakl dla dzieci w wieku 3–6 lat. Reżyserzy chcą robić spektakle, które coś znaczą (1 FGI\_DYR).

Więc z tej perspektywy mogę powiedzieć, że **najbardziej pożądanym produktem i najbardziej brakującym są spektakle dla tej grupy 3–6 lat, 3–8 lat**. (2 FGI\_DYR).

Najbardziej zaniedbana jest grupa najniższa i przedszkolna. Gdybym robiła więcej spektakli dla nich, to bym miała tłum, więc sama sobie strzelam w kolano (1 FGI\_DYR).

**Ja bym potrzebował dobrych tekstów dla przedszkoli**, ponieważ jest z tym duży problem. Albo to są teksty oparte na wylicznkach, bo ktoś lubi pisać do rymu, albo to są współczesne, przenicowane interpretacje klasycznych baśni, tylko dlatego, żeby było oryginalnie, a to jest już robota reżysera. Brakuje mi oryginalnych od początku do końca koncepcji, które byłyby skierowane do dziecka przedszkolnego, dające pole reżyserowi, który zrobi z tego dobrą opowieść (2 FGI\_DYR).

Bardzo cenne jest też spojrzenie na tekst dla najmłodszych widzów z perspektywy osób piszących. **Stworzenie tekstu ciekawego i porywającego dla dzieci w wieku przedszkolnym, a jednocześnie takiego, który nie będzie długi, straszny i zbyt skomplikowany, jest ogromnym wyzwaniem**. Nie może zatem dziwić, dlaczego autorki/rzy dramatów dla dzieci wolą celować w bezpieczniejszą pod tym względem szkolną widownię, której możliwości rozumienia i percepcji są znacząco większe.

Dla mnie **to pytanie o to, jak bardzo można zrobić teatr straszny**. Lubię opowieści z dreszczykiem, nawet na poziomie światła i scenografii, bardziej niż tekstu. No i pytanie o temat, każda z tych grup ma inne potrzeby. Szczerze mówiąc, przy wieku 5+ ciężko mi znaleźć tekst, który mi się spodoba i który mnie jakoś rozwinie (2 FGI\_REŻ).

**Najtrudniejszym odbiorcą są przedszkolaki, bo mało ludzi w Polsce umie napisać sztukę dla takich małych dzieci**. Jest kilka osób w Polsce, które potrafią, reszta z nas się z tym siłuje. Wiadomo, że dramat to konflikt, a duże konflikty się bardzo ciągną, chce się to pisać, a potem się okazuje, że te konflikty są zbyt poważne dla młodszych dzieci, które wychodzą z teatru z płaczem i boją się (1 FGI\_DRAM).

Ta grupa przedszkolna jest trudna, bo mało rozumie. Nas ciągnie, by to wszystko było rozwinięte w opowieści, w literaturze (2 FGI\_DRAM).

Pisanie dla przedszkolaków jest trudne. Tworzenie, nawet na bazie picture booków, dla przedszkolaków jest trudne. Często środki wyrazu, które wykorzystują reżyserzy, okazują się być za trudne dla dzieci najmłodszych (2 FGI\_DYR).

### Teatr dla młodzieży, czyli dla kogo?

Kolejną grupą, dla której zdaniem wielu badanych brakuje oferty w polskim teatrze, jest młodzież. Dosadnie i wprost ujął to jeden z badanych dyrektorów:

Jeśli chodzi o młodzież, obecne liceum, to oni są najbardziej zaniedbaną grupą, traktowaną po macoszemu. Jest takie podejście, że jak zrobimy lekturkę, no to oni będą na nią chodzić. Nikt poważnie nie traktuje tej grupy (2 FGI\_DYR).

Wydaje się, że to temat, nad którym szczególnie warto się pochylić i podjąć wyzwanie szerszej eksploracji badawczej. W niniejszym raporcie zaznaczymy jedynie kilka wątków, które wybrzmiały podczas rozmów z dyrektorami/kami, reżyserami/kami i dramaturgami/żkami.

### Dlaczego teatr dla młodzieży jest takim wyzwaniem?

Zacznijmy od wcześniej opisywanego problemu z jasnym określeniem ram wiekowych. **Młodzież to kategoria bardzo pojemna – można do niej zakwalifikować zarówno nastolatki od szóstej klasy szkoły podstawowej, jak i licealistów/ki lub uczennice i uczniów szkół ponadpodstawowych.**

Ja bym powiedziała, że jest tak: widz trudny, jeszcze nie młodzieżowy – 9–12 lat, młodzież młodsza – 12–15 lat i młodzież starsza – 15+, i to już można zagospodarować teatrem dorosłym (FGI 2\_DRAM).

Oczywiste jest, że dla tak zróżnicowanej pod względem rozwojowym grupy odbiorców/czyń potrzeba zróżnicowanego repertuaru, a często nie ma takiej możliwości ze względu na budżet, brak tekstów oraz ograniczenia związane z oczekiwaniami ze strony nauczycieli/lek, zobowiązanych realizować taką, a nie inną podstawę programową.

Jeśli chodzi o teatr dla młodzieży, to mam za małe doświadczenie, ale przy rozmowach z dyrektorami często spotykam się ze stwierdzeniem, że dla młodzieży – to



znaczy dla dorosłych. **Trudno znaleźć miejsce na ten teatr dla starszych** (2 FGI\_REŻ).

I tutaj się zgodzę, że **nastolatki, oni mają najtrudniej, jakoś tak znikają, oni też znikają mentalnie, że już nie chcą chodzić do teatru lalek i jakoś tak odpinają wagonik, tak samo my rzeczywiście mamy najmniej tych propozycji** (2 FGI\_DYR).

Ja niestety mam taką sytuację, że **muszę robić lektury, bo nauczycielki mówią mi wprost, że na nic innego nie będzie pozwolenia na wyjście**. Musi się wpisywać w podstawę programową (2 FGI\_DYR).

**Młodzież uznawana jest za grupę „pomiędzy” dziećmi a dorosłymi. Wielu/e badanych dostrzega też, że nastolatki aspirują do dorosłych i odrzucają teatr dla dzieci i młodzieży jako infantylny i nie dla siebie**. Szczególnie mocno dotyczy to teatru ożywionej formy, który kojarzą z teatrem lalkowym dla maluchów.

Twórcy nie umieją sobie radzić z wiekiem w rozkroku między dziećmi i dorosłymi, to jest etap rozwoju w drodze do dorosłości, ale oni nie ma jeszcze pełnej dorosłości (1 FGI\_REŻ).

Młodzież przyjdzie, jak ich nauczycielki zaciągną, ale w weekend – masakra. A nawet w tygodniu to nie ma entuzjazmu. Kiedyś był podział na teatry dla dzieci, młodzieży i dorosłych. To była naturalna migracja. **Teraz doszło do fuzji, w teatrze lalek ma być teraz młodzież, ale to jest przekleństwo nazwy. Oni chcą iść do dramatu, nie zadowolą dziewczyny, z którą chcą się całować, do lalek** (1 FGI\_DYR).

Jeśli chodzi o spektakle, to [najbardziej zaniedbana jest – przyp. red.] młodzież. Ale to jest też tricky. **Ja w tym wieku też tak miałam, że chciałam już być dorosła, a nie jak coś było dla młodzieży**. Myślę, że to mogłoby być w drugą stronę – teatry dla dorosłych powinny robić rzeczy dla młodzieży (2 FGI\_REŻ).

Co ciekawe, gdy spojrzę się na obecne trendy wśród młodzieży, wielką popularnością cieszą się anime i manga (japońskie filmy animowane i komiksy), a zatem formy kojarzone z młodszymi odbiorcami/czyniami nie odrzucają starszych, gdy poruszają atrakcyjne treści i rezonuje z ich wrażliwością. Jak zauważył jeden z badanych dramaturgów, nawiązując do świata anime w odniesieniu do tekstów dla młodzieży:

Świat anime – zacząłem bardziej dyscyplinować swoje pisanie, bo pomyślałem, że skoro dzieciaki dostają treści tak doskonałe, to ten młody widz jest bardzo wymagający, jeśli chodzi o barwność historii, tempo, dynamikę. Nie możemy opowiadać nudnych historii (1 FGI\_DRAM).

Jakiego więc teatru potrzebuje młodzież? Jakie formy artystycznego wyrazu do niej trafiają? Jaki wachlarz tematów ją interesuje? Te pytania należy nieustannie zadawać – zarówno twórcy i twórczynie, jak i dyrektorzy i dyrektorki poszukują na nie odpowiedzi. **Nie ma wątpliwości, że młodzież stawia przed współczesnym teatrem olbrzymie wyzwania. Nie tylko jako grupa widzów i widzek, o którą warto walczyć, ale i grupa, która wskazuje nowe kierunki w pracy artystycznej i myśleniu o tworzeniu spektaklu.**

Ja często, poza dramaturgiem, zapraszam do siebie też pedagożkę teatru, która przeprowadza mnie i aktorów przez temat, ale też zaprasza do warsztatów młodzież. Mam wrażenie, że to pozwala rozmawiać o bardzo trudnych rzeczach, które spektakl zarysowuje. Dla mnie to jest fascynujące od kilku lat, że teatr jest procesem kilku etapowym. **Jestem w tej drodze i nadal odkrywam, ile teatr młodzieżowy ma jeszcze do przeprowadzenia i zbadania** (2 FGI\_REŻ).

My się nigdy nie dowiemy, jak dotrzeć do młodzieży. **Tutaj warto sięgać po nowe rzeczy, teatr eksperymentalny, teatr z młodzieżą inside** (2 FGI\_DRAM).

Trudna sztuka znalezienia złotego środka między oczekiwaniami rynkowymi a wychowywaniem widzki/widza

**Główną grupą docelową większości spektakli młodych widzów są uczennice i uczniowie szkół podstawowych. To oni, wspólnie ze swoimi nauczycielkami i nauczycielami, stanowią kluczową klientelę teatru dla dzieci i młodzieży z perspektywy rynkowej. A w rzeczywistości rynkowej, w której spektakle powinny/muszą przynosić zysk, preferencje klienta mają szczególne znaczenie i moc. Dla osób piszących i reżyserujących koncentracja na tak rozumianych potrzebach widowni może być ograniczająca. Sprowadza się bowiem wielokrotnie do tego, że dyrektorki/orki wymagają od twórców tytułów z listy lektur. Spektakli lekturowych od osób zarządzających teatrami oczekują natomiast nauczycielki i nauczyciele. Wiedzą oni bowiem, że przy napiętej i przeładowanej podstawie programowej, do której wypełniania są zobowiązani, wyjście poza szkolne mury musi mieć swoje uzasadnienie w realizacji programu, w co doskonale wpisują się adaptacje lektur.**

Jest problem w rozmowie z dyrektorami, by te spektakle sensownie sprzedać. **Dyrektorzy chcą lektur** (2 FGI\_REŻ).

Wiecie, w gimnazjach i liceach jest dużo mniej wyjść ze szkoły niż z podstawówki. **Nauczycielki, jeśli już, to chcą iść na lekturę. I faktycznie, jeśli to jest lektura, to nie ma problemu.** Ale coś współczesnego, nieznanego, nie wiadomo, o czym będzie, czy nie będzie zbyt kontrowersyjne? Pracuję w X, to jest mniejsze miasto. Też jesteśmy teatrem lalek i to się kojarzy nauczycielkom i chyba też młodzieży z czymś niepoważnym. Aczkolwiek się nie poddam, będę próbować (FGI 2\_REŻ).

**Nauczycielki bardzo nas cisną, żebyśmy opisywali wiekowo spektakle.** To je zwalnia z odpowiedzialności i nie mamy tysiąca telefonów, czy to dobre (1 FGI\_DYR). **My musimy robić lektury, bo nauczyciele mówią mi wprost – na nic innego nie dostaniemy pozwolenia na wyjście** (1 FGI\_DYR).

Można odnieść wrażenie, że temat lekturowych oczekiwań to błędne koło – każdy ma poczucie, że to on jest tym, który działa pod presją (podstawy programowej, nauczycielek/li, dyrektorek/rów). **Taką sytuację można postrzegać wyłącznie jako ograniczenie, ale warto potraktować ją jako pretekst i początek po-**

**ważnej rozmowy o współczesnych potrzebach względem teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce.** Rozmowa z nauczycielkami i nauczycielami, poznawanie ich obserwacji, zdania i przemyśleń może mieć postać warsztatów, spotkań, a nawet spotykającej się regularnie rady. O zdanie i opinie, zwłaszcza w trakcie spotkań po spektaklach, można też pytać dzieci i młodzież. Ci spośród badanych, którzy praktykowali tego typu podejście, byli z jego efektów jednoznacznie zadowoleni.

Po kilku latach **nauczyłam się słuchać o potrzebach teatralnych,** bo można się rozminąć. Nauczyłam się stawiać to pytanie bardzo konkretnie (2 FGI\_REŻ).

**My staramy się powołać radę złożoną z nauczycieli, z którymi stale współpracujemy w obrębie repertuaru dla dzieci i młodzieży. Chcemy się dowiedzieć, co możemy im dać, jakie możemy dać im narzędzia.** Przygotowujemy też materiały edukacyjne do naszych spektakli, bo zazwyczaj pracujemy też warsztatowo i na warsztaty po naszych spektaklach mamy zawsze nadkomplety (2 FGI\_DYR).

My zrobiliśmy bardzo dużo warsztatów dla nauczycieli i rozmawiałem dużo z tymi nauczycielami, mówili, co robią w szkołach, z jakich środowisk mamy dzieci. Także u mnie na początku była klasyka i wpuszczanie po

troszku tej sztuki nowoczesnej. I okazało się, że widowie z XYZ potrzebują nowości – nie *Kopciuszek*, ale współczesna literatura dziecięca i te rzeczy najdziwniejsze. **Poznawaliśmy się tak, że po każdym spektaklu były spotkania z widownią, warsztaty z młodzieżą.** I potem był taki przesyt tą sztuką współczesną, i dwa lata temu wróciliśmy do klasyki. My się dobrze znamy, mamy dobry kontakt. Nam nauczyciele mówią, czego potrzebują, mamy bardzo szczere odpowiedzi na temat spektakli, które powstają. **Dostajemy na przykład wskazówki w sprawie kategorii wiekowych – to nie jest 6+, to jest spokojnie dla dzieci młodszych na przykład. Dużo warsztatów, dużo spotkań. My robimy spotkania dla 4-latków po spektaklu. Niektórzy uważają, że to nie ma sensu, ale my to robimy, i wiele informacji na temat spektaklu z tego wyciągamy. Obserwujemy i reagujemy na bieżąco** (2 FGI\_DYR).

Wszystkie tego typu rozwiązania są niebywale cenne. Wpisują się też w podejście pełne szacunku do młodego odbiorcy oraz jego odczuć, które są istotne. Słuchanie głosu młodej widowni pomaga zrozumieć jej potrzeby i pozwala twórcom i twórczyniom lepiej je adresować. Zwłaszcza że to na nich spoczywa także rola wychowywania widzki/widza. Nie jest to tylko praca nad swego rodzaju kulturalnym nawykiem odwiedzania teatru, ale też sprawa o wiele subtelniejsza – kształtowanie gustu i preferencji widowni.

Duży wpływ na decyzje o tekście ma zespół, z jakim się pracuje. To determinuje decyzje spektaklowe. Po prostu kwestie umiejętności. Decyzje podejmuje się także ze względu na preferencje widza. **My kształtujemy preferencje, ale to jest proces, nie można narzucić rzeczy, które na wstępie publiczność odrzuca.** [...] Publiczność w XX jest przyzwyczajona do pewnych trendów i trzeba o tym pamiętać (2 FGI\_DYR).

Odpowiedzialność za takie działania spoczywa w dużej mierze na osobach zarządzających teatrami. Z całą pewnością w tym względzie warto myśleć o przestrzeniach do wymiany doświadczeń i wzajemnego wsparcia dla dyrektorek/rów.

#### Nowe standardy – teatr dla widzów o specjalnych potrzebach

W trakcie badania pojawił się wątek szeroko rozumianej otwartości teatrów na widza z dysfunkcjami – rozmowa dotyczyła przede wszystkim dzieci w spektrum autyzmu. **Dzieci z tego typu szczególnymi potrzebami jest coraz więcej. Wzrasta nie tylko świadomość społeczna w tym temacie, ale też skuteczna diagnostyka.** Dzieci w spektrum autyzmu przestają uchodzić za „trudne” i takie, które nie nadają się do przebywania

w pomieszczeniach, gdzie trzeba zachować spokój i ciszę. Coraz częściej instytucje oraz sklepy i centra usługowe wychodzą z ofertą dostosowaną do osób z tego typu potrzebami – na przykład możliwie jak największa eliminacja natężenia dźwięków, światła i tłoku. **Twórcy i osoby zarządzające teatrami zaczynają zastanawiać się, jak wpisać się w tę nową społeczną potrzebę, podejmują też działania mające na celu poszerzenie widowni o dzieci i młodzież nieneurotypową.**

**Spektakle dla autystów nie zginą, to nie jest moda, eksperyment.** Widziałem ostatnio w Empiku informację, że w godzinach tych i tych jest przyciemnione światło itp. Wszystko będzie ku temu zmierzało. Ja uważam, że **neuroróżnorodność sprzyja rozwojowi sztuki, to jest wartość dodatnia.** Jaki będzie miało wpływ, to się okaże. Myślę, że to wejdzie do mainstreamu, i będzie to czymś naturalnym, tak jak inne mówienie o płci czy kolorze skóry (1 FGI\_DYR).

Moim zdaniem przedstawienia powinny być dostępne dla jak najszerszej grupy, **można zadbać o tłumaczenie migowe albo poszerzyć spektrum widza przez to, że uwzględni się osoby autystyczne na widowni, i wprowadzi się też zmiany w samym spektaklu ze względu na nich** (1 FGI\_REŻ).

Zaczyna się robić w Polsce spektakle dla widzów ze spektrum autyzmu. **To jest inne przygotowanie teatru, wcześniej wszyscy dostają przewodnik, mają szansę zobaczyć teatr, jest zmiana oświetlenia, gongów, sam spektakl jest w miarę dostosowany do percepcji widza, nie ma szybkich i nagłych zmian.** Obsługa jest przeszkolona, jest miejsce wyciszenia, gdzie specjalna osoba zaprasza osoby, które potrzebują się wyciszyć. W takim sposobie przygotowania przestrzeni widowni i samego spektaklu chodzi tak naprawdę o mentalną zmianę (2 FGI\_DYR).

**Jest to swego rodzaju moment rozwojowy, który dzieje się właśnie teraz.** Wszelka wymiana doświadczeń w tym zakresie jest zdecydowanie potrzebna.

# Tekst w teatrze dla dzieci i młodzieży

## Wyobraźnia sceniczna a dobry tekst

Napisanie dobrego dramatu, którego odbiorcami będą dzieci i młodzież, jest trudną sztuką. Nie wystarczy umieć pisać ani nawet znać się na pisaniu dla dzieci. Trzeba potrafić wyobrazić sobie, jak tekst będzie „pracował” na scenie.

Są świetni autorzy literaci, ale jeśli chodzi o zrobienie sztuki, to ich umiejętności nie wystarczają. Nie wnoszą nic poza historię. **A są nazwiska, które czują scenę, czują dialog.** Jakikolwiek ta osoba napisze tekst, to będzie on dobrze funkcjonował na scenie (1 FGI\_DYR).

**Uczestniczenie w teatrze, oglądanie tej struktury jest bardzo ważne.** Kiedyś byłam jurorką i widziałam teksty świetne literackie, ale od osób, które zupełnie nie znały teatru, nie czerpały z niego świadomie i umiejętnie (2 FGI\_DRAM).

Sama scena w znaczeniu dosłownym (to czy jest duża, czy mała), liczebność obsady aktorskiej, scenografia, oprawa muzyczna, umiejętności percepcji młodej widowni to kwestie, których osoba pisząca powinna mieć świadomość. Jak doskonale podsumowała to jedna z badanych dramaturżek: **To jest konkretna robota, to nie jest pisanie poezji** (1 FGI\_DRAM).

W dużej mierze znajomość wielu tych kontekstów przychodzi z doświadczeniem, kiedy zderza się tekst z potrzebami i uwagami osób odpowiedzialnych za jego realizację.

Takie rozmowy z osobami piszącymi dla dzieci są bardzo ważne. Widziałem, jak dla nich [autorów i autorek – przyp. red.] było ważne, kiedy im mówiłem, dlaczego danego tekstu nie zrealizujemy, chociaż literacko jest zajebisty. Wszystkim spadły kapcie. I dla nich to jest nieoczywista perspektywa, ale jednocześnie bardzo ciekawa, bo chcą, żeby ich teksty były realizowane. Artysta rzadko ma świadomość swojego targetu, zwłaszcza gdy pisze tekst w abstrakcyjną przestrzeń. Myślę, że ta **perspektywa dyrektorska byłaby bardzo ciekawa dla autorów**. Te kwestie dotyczące kategorii wiekowych widowni, dla kogo jest ten tekst, dla nich to są pytania, które im odkrywają wszechświat (2 FGI\_DYR).

Umawiam się na konkretne działania – dla kogo ten tekst, czy na dużą scenę, czy małą, ilu aktorów. To implikuje konieczność pracy z dużą grupą osób. W teatrze dla dzieci to jest jedyny sposób. W teatrze dla dorosłych nie ma takiej sytuacji, że spektakl musi się sprzedać. A nasz kontakt z widownią jest dwukrotnie zapośredniczony – przez pedagogów i potem jeszcze przez rodziców, którzy na przykład robią problemy pedagogom. [...] Rozmiar sceny już ma znaczenie – nie zrobię spektaklu dla bardzo małych dzieci na wielkiej scenie. Dane techniczne są dla mnie kluczowe. Scenografia – często dopasowuję tekst do scenografii. Ważną daną jest wielkość obsady. Bo można napisać tekst dla dużej grupy aktorów, ale on nie będzie grany, bo jest za drogi (1 FGI\_DRAM).

Można zatem podsumować, że aby pisać dobre teksty na deski teatru, trzeba mieć zarówno specyficzny rodzaj wrażliwości scenicznej – talent dramatopisarski, jak i wiedzę i uważność płynącą z doświadczenia. I o ile pierwsze jest kwestią daru (który posiada się bądź nie), to nad drugim zdecydowanie można i warto pracować. Dlatego tak istotna dla twórczyni/twórców tekstów jest możliwość zobaczenia dalszych etapów pracy nad swoim tekstem, a także konstruktywna informacja zwrotna od osób reżyserujących i zarządzających teatrami.

Stosunkowo najprostszą do zorganizowania formą, w której **mogą uczestniczyć osoby piszące, chcące doskonalić swój warsztat, są próby czytane.**

Bardzo cennym doświadczeniem było uczestnictwo w próbie czytanej, wtedy połowa tekstu okazała się do wywalenia, że to w ogóle jest nie do zrealizowania. To była szkoła życia. To nie jest moje źródło utrzymania, więc ja piszę głównie pod konkursy albo z XYZ teatrem lalek (1 FGI\_DRAM).

Często u tych autorów, co nie mają doświadczenia, dialogi są przegadane, to **scena szybko weryfikuje**. I kwestia formy – czy to jest teatr dramatyczny, czy teatr lalek, lalka nie dźwignie tyle tekstu co aktor (2 FGI\_DYR).

Często jest tak, że pierwszą czynnością, którą reżyser wykona, to jest skreślanie. **Ja bym chciał mieć kontakt z tekstami, które są pisane z widzeniem odbiorcy** (2 FGI\_DYR).

Kontakt z tym, jak tekst pracuje na scenie, jest podstawowym doświadczeniem, które musi zdobyć osoba pisząca. Wszyscy zgodnie podkreślali znaczenie czytań performatywnych. Nawet osoby stroniące od pracy z gotowymi dramataми wskazywały, że czytanie perfor-

matywne może zupełnie zmienić odbiór tekstu i w pełni ujawnić jego potencjał.

Sięgam do książek i komiksów dla dzieci, prawie nigdy do dramatu. **Chyba że organizuje czytanie dramatu i wtedy okazuje się, że one są dobre.** Ale na co dzień szukam epickich historii (2 FGI\_REŻ).

Kontakt z innymi tekstami jest wielokrotnie inspirujący dla innych twórczyni i twórców dramatów.

**Jestem ciekawy cudzych tekstów**, moje teksty nie były do tej pory zbyt często wystawiane, nie mam doświadczenia w pisaniu tekstów na zamówienie (1 FGI\_DRAM).

**Kontakt z innymi tekstami jest bardzo inspirujący.** To jest krępujące, żeby nikt nie posądził nas o zrynę, ale przecież pchamy tę maszynę razem. Czasem pojawia się tekst twórczy, to mnie inspiruje (2 FGI\_DRAM).

Z perspektywy reżyserskiej dobry tekst to właśnie taki, który pozostawia furtki w tekście – miejsce do interpretacji i twórczej pracy.

Moje oczekiwania względem tekstu są takie, żeby uruchamiało mnie, żeby było metaforonośne. **Ważne, żeby autor dbał o to, żeby tekst nie był zamknięty, żeby**



były furtki w tekście, dla twórców, którzy będą nad nim pracować (1 FGI\_REŻ).

**Sposób, w jaki osoby reżyserujące poradzą sobie z tekstem, jest najcenniejszą informacją zwrotną dla dramaturżek/gów.**

Wydaje mi się, że często teksty nagrodzone w konkursie Centrum Sztuki dziecka są świetne literacko, ale żeby zrobić je na scenie, to potrzeba reżysera, który będzie miał super umiejętność ugryzienia tego. Dopóki autor nie zmierzy się z praktyką teatralną, to nigdy nie będzie miał szansy zrozumieć różnicy pomiędzy literaturą a przedstawieniem, tekstem literackim i tekstem na scenę (2 FGI\_DYR).

### Czas sprzymierzeńcem procesu twórczego

Na umiejętność czucia sceny w znaczącym stopniu składa się doświadczenie, a żeby je zdobyć, potrzeba czasu – rozumianego zarówno jako staż zawodowy, jak i dosłownie – jako czas i przestrzeń na pracę twórczą. **Możliwości zatrzymania w trakcie procesu, chwili refleksji i zadania sobie pytania, czy podąża się w dobrą stronę, oraz konstruktywnej krytycznej autoewaluacji działań.**

Lubię w połowie pracy z aktorami zaprosić grupę dzieci, sprawdzić, co jest dla nich jasne, wyjaśnić różne rzeczy. Jeśli chodzi o pedagogikę, to zależy, czy teatr ma środki i chce w to wejść. [...] **Dla nas zawsze ciekawiej, jako reżyserom, wziąć udział w takiej rozmowie, warsztacie i zobaczyć, co schrzaniliśmy** (2 FGI\_REŻ).

Wymarzona sytuacja jest taka, że jest dużo czasu, dużo rzeczy może się dziać wokół tematu wywoławczego. I przede wszystkim ten czas przygotowania spektaklu – **jeśli mam dłuższy czas penetrowania tematu, to wychodzą najlepsze rzeczy**. Warsztaty zaaranżowane w przedszkolach i szkołach przez pedagogożki teatralne były wspaniałe. Ale też chcę zaznaczyć, że moje spektakle rzadko opierają się na tekście. To nie jest dramaturgiczna praca. Nawet jeśli pracuję na tekście, to w wolny sposób. Zazwyczaj to są moje samotne prace na tekście, a czasami czuję potrzebę zweryfikowania czegoś, sprawdzenia (2 FGI\_REŻ).

Taki czas jest potrzebny zarówno osobom reżyserującym, jak i piszącym. Przestrzeń na pracę nad własnym warsztatem, bez konkretnego celu i bez bliższego terminem realizacji, jest towarem deficytowym i dobrem luksusowym.

**Super by było, gdyby w teatrach były działy literackie, które miałyby przestrzeń na taką pracę warsztatową nad tekstami. Praca wokół długofalowej wartości, bez odzwierciedlenia w tabelach budżetowych (1 FGI\_DRAM).**

**Moje marzenie jest takie, żeby można było robić spektakl pół roku (1 FGI\_DRAM).**

### Tekst to proces

O wielkim potencjale pracy warsztatowej pisałyśmy wcześniej. W rozmowach z reżyserami/kami, a także z dyrektorami/kami mocno wybrzmiał wątek **tworzenia tekstów w procesie warsztatów z odbiorcami/czyniami, zespołem teatralnym czy wreszcie współpracy osoby reżyserującej z osobą piszącą, a nawet improwizacji.**

Ja zawsze pracuję z dramaturgiem. **Teksty rodzą się w działaniu, ja buduję obrazy i je oglądam, i sprawdzam, jak to się rozwija.** W jednym ze swoich spektakli zaczęłam od warsztatów z dziećmi, i to, co wypracowaliśmy na tych warsztatach, miało później odzwierciedlenie w tekście. Było punktem wyjścia do pracy nad tekstem. Ja łączę zespoły, autor tekstu musi się poznać z aktorami, muszą mieć relacje (1 FGI\_REŻ).

Zawsze piszę z XX, jesteśmy przyjaciółmi, znamy się od dawna. Jesteśmy bardzo blisko, rozumiemy się bez słów. **Zaczynamy od tematu, spotykamy się, robimy notatki, robimy zdjęcia, filmiki, inspirujemy się. To wychodzi od artykułu, obrazu, czegoś, co się wydarzyło. Zazwyczaj to jest niestety online. To jest długi proces, bardzo inspirujący (2 FGI\_REŻ).**

Nawet w tekstach istniejących lubię mocną ingerencję, nie dopisywanie, ale kompilację. I potem dobieram zespół do projektu. Tych etapów inspiracyjnych jest dużo. **Dużo wzajemnych rozmów, szukania czasem i na ślepo. Tak jestem nauczona robić teatr i tak mi to odpowiada.** Lubię pracować z młodszymi ludźmi, bo mam wrażenie, że oni mają energię bliższą młodzieży, dla której to jest robione. Ten proces, gdzie zbierają się różne energie, doświadczenia, to bardzo ciekawe doznanie. Na to jestem bardzo otwarta (2 FGI\_REŻ).

**Jest jeszcze model artystyczny, na który mogę sobie pozwolić z pewnymi reżyserami i reżyserkami – oni są znani z tego, że sztuka się tworzy na scenie.** Pracujemy też nad spektaklem impro. Nic nie ma, nie ma nawet scenariusza. Mamy przez miesiąc wypracować sposób pracy (1 FGI\_DYR).

## Wychodzony tekst na luzie

W trakcie jednego z wywiadów grupowych z osobami piszącymi bardzo silnie wybrzmiał wątek stwarzania sobie odpowiednich warunków do pisania. Niektórzy lepiej tworzą, mając flow, inni podążając za wcześniej ustalonym planem tekstu. Podejścia te jednak łączy konieczność odcięcia się od zewnętrznych bodźców. Co ciekawe, spacerowanie i kontakt z naturą są szczególnie sprzyjającymi okolicznościami do wyciszenia własnej głowy i koncentracji na procesie twórczym.

Te teksty, z których jestem najbardziej zadowolona, a pisałam wiele, to są zazwyczaj te, które pisałam na wariata, we flow, od czapy. Kiedy **rzeczy przychodziły same, ten tekst się sam napisał, jak w jakimś opętaniu, jak mnie duch twórczy natchnął**. Te teksty najlepiej mi wyszły, potem słucham ich na scenie, i myślę: „jeja, ja to napisałam”, to chyba jestem mądrzejsza, niż myślę (2 FGI\_DRAM).

Mój sposób to łożenie po lesie z kartką i długopisem, dopóki czegoś nie wyłożę. Naprawdę czasem wychodziłem już z konkretem. Ja nie umiem pisać bez planu, bo jak dojdę do punktu, gdzie nie wiem, co dalej, to się zamykam, panikuję, jestem niemiły dla żony i dzieci. A tak to płynę od portu do portu i dopływam do celu.

Wiem, że filmowcy bardzo konkretnie konstruują przebieg scenariusza. To jest trudne i żmudne, ale jak się ma plan i się on zająbia, to już jest przyjemnie. Staram się pisać na papierze, bo efekt jest lepszy. **A najlepiej na działce na Kaszubach, gdzie nie było Internetu. To miałem raz, byłem maszyną do pisania i to było boskie uczucie** (2 FGI\_DRAM).

Też się zapisuję **do sekcji, która wychadza pomysły**. Ja wszędzie chodzę z kajecikiem (2 FGI\_DRAM).

**Ja też lubię łązić**, ale na papierze to umiem się podpisać. Ja jeszcze nagrywam na dyktafon. (2 FGI\_DRAM)

## Nie ma jednego modelu pracy nad tekstem i spektaklem

**Wszystkie badane osoby podkreślały, że nie ma jednej drogi pracy nad tekstem i spektaklem w teatrze dla dzieci i młodzieży**. Finalny model działania zależy od wielu czynników – współpracy z konkretnym twórcą/konkretną twórczynią (na linii teatr–reżyser/ka, teatr–dramaturg/żka czy reżyser/ka–dramaturg/żka), tematu, który chce się poruszyć, potrzeby repertuarowej danego teatru, a wreszcie możliwości budżetowych.

**Z przeprowadzonych rozmów wynika, że wszystkie grupy badanych poruszają się w różnych modelach pracy i współpracy bardzo dobrze, pomimo oczywistych indywidualnych preferencji.**

Przechodziłam przez kilka modeli pracy, i to jest uzależnione też od okoliczności, co jest możliwe, a co nie (2 FGI\_REŻ).

Ja mam kilka modeli pracy. [...] Czasem piszę z konkretną dramaturżką, z którą współpracuję od lat, czasem dzwonię do autora i pytam, czy chce zrobić taki temat. Czasem spotykam się z nim później kilka razy, ale nie tak intensywnie. A czasem po prostu ustalam deadline i tyle. Było i tak, że miałem tekst narzucony z góry i byłem bardzo niezadowolony, a później wyszło z tego coś fajnego. A później skontaktowałem się z autorem, coś zmieniłem, coś nie. To było wyzwanie (2 FGI\_REŻ).

Wiadomo, że reżyser zawsze przychodzi z propozycjami. Jeśli nie przychodzi, to jest jakimś dziwnym reżyserem. Wiele z nich z góry odrzucam, nie dlatego, że to są nieinteresujące teksty, ale dlatego, że wiem, jakie mam potrzeby, wiem, jakie premiery zrobiliśmy w ostatnich trzech latach, i czego nam brakuje. Zawsze staram się uczciwie ukierunkować reżysera na to, czego potrze-

buję. Czasem to jest długi proces dochodzenia do konsensusu, czasem nie dochodzimy do konsensusu. To też jest kwestia tego, czy ktoś mnie zainteresuje sobą, tym, jak opowiada o teatrze, który chciałby robić. Wiadomo, że są ludzie, z którymi będę rozmawiać, dopóki nie znajdziemy wspólnie tekstu, który dla mnie jest ciekawy i dla niego. Jeżeli ktoś mnie nie przekonuje, to wtedy znajduję sposób na to, żeby delikatnie i niewazyjnie się go pozbyć (2 FGI\_DYR).

**Zdecydowana większość badanych twórców/czyń zarówno z grup reżyserskich, jak i dramaturgicznych, wskazywała, że wiedzę na temat dzieci i młodzieży czerpie z pracy warsztatowej lub innych form bezpośredniego kontaktu. Interakcja z grupą odbiorców i odbiorczyń jest niezastąpiona i konieczna, szczególnie w przypadku teatru, który dorośli tworzą dla dzieci. Zdaniem badanych ważne jest, aby myśleć o kontakcie z dziećmi w procesie twórczym jako o nauce, traktować dzieci i młodzież jako swoich przewodników/czki po nieznanym świecie.**

Dla mnie za mało jest spotkań z dziećmi wokół tematów, które potem się rozwija. **To jest nieocenione, można wiele rzeczy sprawdzić** (2 FGI\_REŻ).

**Ja staram się jak najmniej wymyślać widza, tylko jak najlepiej go znać.** Prowadzę warsztaty, ale też obserwuję swoje dzieci i ich znajomych, szukam takich okazji, a nie ich unikam, wszystkie okazje, jak urodziny, ale też inne, są dla mnie zawsze okazją do obserwacji. To są ludzie na pewnym etapie, ważne, aby ten etap rozumieć (1 FGI\_REŻ).

Ja też mam doświadczenia warsztatów z dziećmi, robiliśmy próby z grupą docelową, np. z grupami najnowojowymi. To było fantastyczne doświadczenie dla mnie, ale też dla aktorów. Dzieci nie należy traktować jak dorosłych, musimy się dostosować do ich etapu rozwojowego. **Jako twórcy możemy się bardzo dużo od dzieci nauczyć. Dzieci mają predyspozycje do uczestnictwa w teatrze naturalne i obserwowanie tego jest bardzo ciekawe i twórcze** (1 FGI\_REŻ).

Teksty, które tworzę, są bardziej dla dzieci przedszkolnych, przebywam z nimi, pracuję z nimi, jakoś rozumiem ich język, więc jest mi być może jakoś łatwiej. Postrzegamy przedszkolaki jako takie „o, jak dla nich pisać?”, a to są rozwinięte dzieciaki, nie wydaje mi się to być wiedzą tajemną (1 FGI\_DRAM).

Praca z dziećmi jest dla mnie wielką inspiracją, to jest najcenniejsza rzecz. Cała ta edukacja, w któ-

rej ja funkcjonuję, jest bardzo wolnościowa, ważne jest, aby z nimi rozmawiać, słuchać i podążać za nimi (1 FGI\_DRAM).

**Niezwykle ważne jest, aby w myśleniu o spektaklu dla dzieci i młodzieży, a przede wszystkim w procesie twórczym, uwzględnić czas potrzebny na poznanie odbiorców/czyń i rozmaite formy interakcji z nimi.** Niezwykły potencjał takich działań dostrzegają zarówno twórcy, jak i osoby zarządzające teatrami.

W naszym teatrze powstał już spektakl oparty na warsztatach prowadzonych z młodzieżą. Potem na bazie materiałów z warsztatów został opracowany tekst. Jestem wielką zwolenniczką takiej metody pracy – to pozwala zrozumieć świat młodych ludzi, a przede wszystkim ich potrzeby (2 FGI\_DYR).

Tworzenie dla dzieci i młodzieży to proces badawczy. Poza bezpośrednim kontaktem niezwykle istotna jest praca badawczo-researcherska, którą wykonują dramaturdzy/żki i reżyserzy/rki. Znakomita większość badanych wskazywała na potrzebę zapoznawania się z literaturą przedmiotu z zakresu pedagogiki, teorii rozwoju dziecka, koncepcji wychowania czy modeli edukacyjnych. Dyskusja i konfrontacja wiedzy teoretyków/czek i praktyków/czek tych dziedzin z koncepcjami

artystów i artystek może być niezwykle ciekawym polem działania na rzecz teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce.

Byłem dzieckiem, młodzieżą, a jak czegoś nie wiem, to prowadzę badania. Głównie stawiam swoją wrażliwość na osi tego wszystkiego. Pisanie jest dla mnie jakimś procesem badawczym. Piszę nie dlatego, że wiem, ale dlatego, że szukam odpowiedzi na jakieś pytania. Inaczej rzecz biorąc, staram się nie zaburzać tej wewnętrznej busoli czynnikami z zewnątrz (1 FGI\_DRAM).

Teorie wychowania dla mnie są bardzo ważne w myśleniu o odbiorcy (1 FGI\_REŻ).

Jak zaczynam robić przedstawienie, to zgłębiam psychologię rozwojową, sprawdzam sobie najnowsze badania w tym względzie. Młodzi są w ciągłej zmianie i chcę wiedzieć, w jakiej grupie (1 FGI\_REŻ).

Tworzenie dla dzieci i młodzieży wymaga poznania swoich odbiorców/czyni, zrozumienia ich wrażliwości, emocji, napięć i problemów, z którymi się borykają. To oczywiste, ale jak się okazuje, akademie teatralne nie uwzględniają zajęć z pedagogiki teatru ani z psychologii rozwoju dzieci czy socjologii dzieciństwa lub realizują je w minimalnym wymiarze. To duży problem wskazywany przez osoby reżyserujące.

**Rozwój dziecka to jest temat, którego nie porusza się na studiach teatralnych.** I tu mówię nie tylko o reżyserach, ale też aktorach. Ja się opiekuję dziećmi i to mi pokazuje, jak drobne rzeczy w ich życiu zyskują sens (1 FGI\_REŻ).

Zarówno dyrektorzy/ki, jak i twórcy/czynie widzą silną potrzebę dialogu z dziekanami uczelni i wprowadzania w tym zakresie zmian w programie studiów – szczególnie dla studentów/tek reżyserii.

Zaczyna być troszkę lepiej, bo **po różnych interwencjach i zwracaniu uwagi dziekanom szkół teatralnych**, które kształcą reżyserów, zaczęło to powoli, powoli się zmieniać (2 FGI\_DYR).

Picturebook – nie ogranicza jak gotowy tekst

**W grupach reżyserskich pojawiały się głosy, że praca z gotowym dramatem, a czasem nawet tekstem bywa ograniczająca twórczo.** Niektóre osoby wprost deklarowały, że poza wyjątkowymi sytuacjami nie podejmują się pracy z gotowym tekstem – punktem wyjścia jest dla nich temat, zagadnienie, obszar znaczeniowy, który eksplorują. Jeśli decydują się na gotową formę, jest nią picturebook – ubogi w słowa, bogaty w inspiracje.

**Tekst dla mnie nigdy nie jest punktem wyjściowym do pracy, ewentualnie picturebook.** Dla mnie punktem wyjścia jest temat i pracuję dalej nad tym tematem, i pracuję też z aktorami nad tym (1 FGI\_REŻ).

Picturebooki jako punkt wyjścia do pracy nad spektaklem i baza tekstowa pojawiały się w wywiadach bardzo często. Niektórzy/re badani/e widzieli/ały w nich odpowiedź na brak ciekawych tekstów dla przedszkolaków i najnajów, inni po prostu źródło inspiracji, które pozwala rozwijać się artystycznie w interpretacji i kierunkach adaptacji.

**Pojawił się wątek picturebooków. Rynek nie znosi próżni. Jeżeli reżyserzy nie dostają ciekawych tekstów, to muszą sobie je gdzieś znaleźć.** I wtedy najprostsza metodą jest pisanie adaptacji swoich własnych dzieł. I wtedy już się robi bardzo gęsto na rynku z tymi picturebookami (2 FGI\_DYR).

Z picturebookami jest tak, że czasem reżyser dobiera dramaturga, a czasem sam pisze tekst, często w konsultacji z autorem i za jego zgodą (2 FGI\_DYR).

My w Polsce myślimy o dramaturgii jako o partyturze tekstowej przedstawienia. Na przykład w Niemczech mają dramaturgię tańca i są ludzie, którzy specjalizują

się w pisaniu scenariuszy dla tancerzy, gdzie nie padają żadne słowa. **Picturebooki to są takie rzeczy, gdzie operuje się obrazem, ruchem.** I jak zazwyczaj, jak dostajemy scenariusze w oparciu o picturebooki, to one się składają z partytury słów, a nie działań czy innych rzeczy (2 FGI\_DYR).

**Ze starszymi lubię sięgać po skandynawskie picturebooki i je potem rozwijać** (2 FGI\_REŻ).

**W związku z coraz częstszą praktyką korzystania z picturebooków jako kanwy scenariuszowej rodzi się potrzeba wymiana doświadczeń w tym zakresie** – być może w formie warsztatów dla osób piszących czy spotkań z twórcami picturebook'ów i osobami ze środowiska teatralnego.

# Podsumowanie

## Otwartość, inwencja i inicjatywa środowiska

Wszyscy/tkie uczestnicy/czki badania, bez względu na spełnianą funkcję, mieli/ały wiele pomysłów na zmiany w przestrzeni pracy nad tekstami i tworzenia oferty teatralnej dla młodych widzów/ek. **Najważniejszą potrzebą środowiska jest możliwość spotkań, twórczej dyskusji i sieciowania.** Choć osób piszących dla dzieci i młodzieży nie ma w Polsce wiele, często zdarza się, że autorzy i autorki tekstów nie znają się z osobami zarządzającymi teatrami lub reżyserami/kami.

**Szczególnie dyrektorzy/ki teatrów zauważali/ły, jak ważna dla nich w planowaniu repertuaru jest znajomość i myślenie o konkretnych osobach piszących teksty.** Zwracali/ły uwagę, że możliwość bezpośredniego spotkania z osobami piszącymi, także tymi mniej znanymi, rzadziej wystawianymi otwiera drogę



do późniejszej współpracy. Możliwość spotkania przedstawicieli/ek wszystkich trzech grup zaangażowanych w tworzenie teatru dla dzieci i młodzieży wydaje się niezwykle ważne w kontekście zmieniającego się paradygmatu tekstu w teatrze dla młodych widzów/ek.

W tym kontekście bardzo istotną rolę mogą odgrywać warsztaty dramatopisarskie w Obrzycku.

Dzięki Centrum Sztuki Dziecka widzimy autorów, którzy tworzą dla najmłodszych, ale my mamy do nich mały dostęp. **Brakuje mi tego, żeby to Obrzycko nie było platformą dla dramatopisarzy, ale też żebyśmy my się tam mogli z nimi spotkać. Bo jak ja tam byłem, to wróciłem z otwartą głową. I wtedy poznajemy ludzi, nawiązujemy relacje.** My te zeszyty od Centrum Sztuki Dziecka dostajemy, ale ja nie jestem reżyserem, nie chce mi się ich przeglądać w 100%. Czekam na to, aż reżyser coś przyniesie. A tam, po tym Obrzycku zacząłem coś narzucać – mówiłem: „słuchajcie, jest taki autor, taka autorka, to tu się pojawiło”. [...] **Spojrzenie twórcy w oczy, zidentyfikowanie go naprawdę pomaga** (2 FGI\_DYR).

**Ja to nawet uważam, że takie Obrzycko to powinien być rytuał przejścia dla dyrektorów, że każdy nowy dyrektor powinien tam pojechać.** Dla nas im częściej, tym byłoby lepiej (2 FGI\_DYR).

**Innym ważnym głosem podnoszonym przez wszystkie grupy badanych była potrzeba organizowania rezydencji artystycznych w Centrum Sztuki Dziecka lub teatrach dla dramatopisarek/rzy, którzy wygrywają w Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży.** Zachęciłoby to także reżyserów i reżyserki do sięgania po teksty nowe, nigdy niewystawiane, a dyrektorów i dyrektorki do oddawania desek nieznanym autorom/kom. Możliwość odbywania rezydencji artystycznej w teatrach byłaby też odpowiedzią na potrzebę poznawania nowych autorów/ek i wprowadzania ich w realia pisania na deski, adresowaną przez reżyserów/ki i dyrektorów/ki.

Wspaniałą zachętą do zgłaszania tekstów na konkurs byłoby zapewnienie tym kilku zwycięzcom realizacji. Trochę coś takiego robi „Dramatopisanie”, które później robi konkurs na realizację wygranych tekstów (2 FGI\_DRAM).

Marzę o takiej właśnie nagrodzie, możliwości zaistnienia na deskach teatru. To niesamowita motywacja (2 FGI\_DRAM).

Większość reżyserów/ek i dyrektorów/ek uważało, że często teksty tworzone dla młodej widowni są wybitne literacko, ale nieprzystające do realiów sceny.

Ważne, aby osoby piszące miały szansę uczyć się tego, jak pisać dla teatru.

To podręcznik by można napisać [śmiech]. Łatwiej jest przeczytać tekst i powiedzieć, dlaczego się nie nadaje. Nie sądzę, żeby ktokolwiek zdobył się na wypisanie w punktach, jakie są cechy dobrego tekstu. Jest kwestia dialogu – często u tych autorów, co nie mają doświadczenia, dialogi są przegadane, to scena szybko weryfikuje. I kwestia formy – czy to jest teatr dramatyczny, czy teatr lalek, lalka nie dźwignie tyle tekstu co aktor. Pamiętam, jak na warsztatach dramatotopisarskich oni [osoby piszące teksty – przyp. red.] to odkrywali i XX napisał świetny tekst na lalki, na formę. I on tekst chyba 16 razy zmieniał w trakcie pracy. Ale on jest blisko teatru i zaczyna to intuicyjnie łąpać (2 FGI\_DYR).

### Ogólnopolskie Centrum Sztuki Dziecka z siedzibą w Poznaniu

**Centrum Sztuki Dziecka odgrywa w kontekście powyższych rozważań niezwykle istotną rolę – wszyscy badani uważają je za najważniejszą instytucję zajmującą się teatrem dzieci i młodzieży w Polsce. Centrum Sztuki Dziecka jest wymieniane jednym tchem**

z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, jako jego odpowiednik w przestrzeni teatrów dla młodych widzów/widzek. Postrzega się je jako instytucję na szczeblu państwowym, a nie samorządowym, jak jest w rzeczywistości.

**Badani/e jednogłośnie przyznawali, że Centrum odgrywa niezwykle ważną rolę, zarówno jeśli chodzi o popularyzację teatru dzieci i młodzieży, jak i tworzenie przestrzeni dla dramaturgów/żek i reżyserów/ek.**

Centrum robi ogromną robotę dla popularyzacji teatru dzieci i młodzieży (2 FGI\_REŻ).

**Jedynie takie miejsce w Polsce, które poważnie podchodzi do teatru dzieci i młodzieży. Może coś jest jeszcze, ale to, że o tym nie wiem, też o czymś świadczy. Z nimi współpracuję, organizuję sama czytania. Dzięki nim bardzo dużo się dowiaduję o literaturze dla dzieci. Szkoda, że to w Poznaniu tylko. W całej Polsce powinny być filie (2 FGI\_REŻ).**

Centrum Sztuki Dziecka ma niesamowitą markę (2 FGI\_DYR).

Szalenie dużo zawdzięczam Centrum Sztuki Dziecka, że przy wydarzeniach, które współtworzyłem, zawsze była otwartość na eksperymenty. W żadnym

teatrze instytucjonalnym nie mógłbym tego zrobić. Jeśli chodzi o czytania i możliwość uczestnictwa w spotkaniach z młodzieżą, to jest bezcenne doświadczenie (1 FGI\_DRAM).

Dla naszych rozmówców i rozmówczyń niezwykle istotne są także indywidualnych relacji łączące ich z pracownikami Centrum. Podkreślali/ły, że postrzegają osoby z Centrum Sztuki Dziecka jako zawsze gotowe do udzielenia pomocy, wsparcia – czy to w znalezieniu tekstu, czy też zorganizowaniu wydarzenia.

**Dziewczyny z Centrum są zawsze wielkim wsparciem.** Nigdy nie odmawiają pomocy, jak szukam jakiegoś tekstu (2 FGI\_REŻ).

Centrum Sztuki Dziecka robi bardzo dużo dla popularyzacji teatru dzieci i młodzieży, i – co może jeszcze ważniejsze – integruje środowisko artystyczne i pedagogikę teatru. Kojarzone jest przede wszystkim z Konkursem na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży, serią wydawniczą i katalogiem [www.nowesztuki.pl](http://www.nowesztuki.pl), warsztatami dramatopisarskimi w Obrzycku, w dalszej kolejności z Biennale Sztuki dla Dziecka.

Nie da się zmieniać na lepsze teatru dla dzieci i młodzieży w pojedynkę. To wysiłek, który trzeba podejmować razem, i z całą pewnością Centrum Sztuki Dziec-

ka jest instytucją, na którą środowisko spogląda z potrzebą i oczekiwaniem przewodnictwa w tym procesie.

Jako kierowniczka literacka, która opiera się na dramaturgii współczesnej, chciałabym być zapraszana na warsztaty z dramaturgami, **żeby się po prostu móc zapoznać** (2 FGI\_DRAM).

Szukałbym konkretnych działań, które mogą podkreślić współpracę, jeśli chodzi o pisanie tekstów dla dzieci i młodzieży. Chciałbym, żeby instytucje nie ograniczały się do konkursów. Jest taka sfera rozważań o dramatopisarstwie, która nie zawsze się przekłada na praktykę. **To wymaga warsztatowych, systemowych działań. Warsztaty, rodzaj spotkań stymulujących do powstawania tekstów dla dzieci i młodzieży** (1 FGI\_DRAM).

Często to są eventy, ledwo coś się zaczyna rodzić, to już coś następnego. Warto rozważyć takie **laboratorium, w którym można byłoby rozwijać teksty, rozwijać koncepty.** Teatr ma siłę spotkania ludzi na żywo. Potrzebujemy pobudzać nawzajem nasze mózgi, nasze myślenie, żeby instytucje współpracowały i rozwijały wizje teatru (1 FGI\_DRAM).

# Nota metodologiczna

Badania terenowe trwały od 11 kwietnia do 20 maja 2022 roku i realizowane były przez trzyosobowy zespół badawczy w składzie: Anna Buchner, Katarzyna Fereniec-Błońska oraz Maria Wierzbicka-Tarkowska. Realizacja badania terenowego została poprzedzona spotkaniami koncepcyjnymi z Joanną Żygowską z Centrum Sztuki Dziecka i Justyną Czarnotą, ekspertką w dziedzinie teatru dla młodej widowni, podczas których doprecyzowane były obszar i pytania badawcze oraz dobór próby.

W trakcie badania odbyło się sześć zogniskowanych wywiadów grupowych:

- dwa z dramaturżkami i dramaturgami (łącznie 10 osób)
- dwa z reżyserkami i reżyserami (łącznie 7 osób)
- dwa z dyrektorkami i dyrektorami (łącznie 7 osób).

W badaniu uczestniczyło 12 kobiet i 12 mężczyzn. Próba była też celowo zróżnicowana w grupach zawodowych:

- wśród osób piszących znalazły się zarówno takie, które są na stałe zatrudnione w teatrach, jak i freelancerzy/rki; autorzy/rki wystawiani/ne często i rzadziej;
- wśród osób reżyserujących pojawiły się takie, które łączą rolę reżysera/ki z zarządzaniem teatrem lub z rolą dramaturga/żki, osoby reżyserujące z teatrów lalkowych, dramatycznych, a także reżyserzy/rki wywodzący/e się z innej profesji;
- wśród osób zarządzających teatrami były osoby zarządzające teatrami lalkowymi w dużych i średnich polskich miastach, a także teatrami dramatycznymi z ofertą dla dzieci i młodzieży.

Autorki

Anna Buchner

Katarzyna Fereniec-Błońska

Maria Wierzbicka-Tarkowska

Współpraca koncepcyjna

Justyna Czarnota-Misztal

Joanna Żygowska

Korekta

Kamila Sowińska

Skład

Bękarty

ISBN

978-83-961629-4-6

Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu  
Poznań 2022