didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/8b8p-9t45
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwie-dekady-teatru-dla-najnajow-w-polsce

/ HISTORIE TEATRU

# Dwie dekady teatru dla najnajów w Polsce

Marzenna Wiśniewska | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Agata Łukaszewicz | Uniwersytet Warszawski, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

**Two Decades of Theatre for the Very Young in Poland**

Theatre for audiences aged 0 to 3 has been developing in Poland for over two decades and has become an important strand of performing arts for children. This article reflects on Polish theatre for the very young from several perspectives. The first part discusses key approaches to defining theatre for the youngest audiences and situates it within the field of theatre studies. The second part offers a historically structured account of the origins and evolution of theatre for the very young in Poland. The third part examines the socio-cultural conditions that have shaped its development and contributed to its specific characteristics. The article concludes with a discussion of five models of performance for the very young: (1) narrative; (2) educational; (3) explorative; (4) contemplative; and (5) choreographic. These categories have been identified on the basis of the dominant modes of expression and principal functions of performances created for infants and toddlers.

Keywords: theatre for the very young; very young audiences; child; childhood; performing arts for children; Festival of the Very Young; Children’s Art Centre in Poznań.

W listopadzie 2006 roku w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, z inicjatywy Zbigniewa Rudzińskiego odbył się pierwszy w Polsce przegląd spektakli dla widzów do lat trzech. Bolońska La Baracca Testoni Ragazzi, która od 1986

roku kształtowała autorski model teatru dla dzieci w żłobkach, pokazała swoje dwa kanoniczne przedstawienia: *Kolory wody* oraz *Piórko i kamień*, a duński Uppercut Danseteater spektakl *Zatańczymy?*. Zaprezentowano również dwie pionierskie polskie premiery w tym nurcie: *Co to?* Studia Teatralnego Blum (Katarzyny Pawłowskiej i Lucyny Winkel) oraz *Plumplumdzyńdzyńbum* Ireny Lipczyńskiej i Beaty Bąblińskiej. Pokazom towarzyszyło dwudniowe *Seminarium dla pedagogów, rodziców i ludzi teatru „Teatr dla najnajmłodszych”*. Rudziński tak opowiadał o źródłach inicjatywy:

> Kiedy […] zobaczyłem na jednym z europejskich festiwali niemowlaki i dzieci niespełna trzyletnie z przejęciem i ufnością chłonące przedstawienia powołane specjalnie dla nich, to obraz ten tak silnie usadowił się w mojej pamięci, że swoją fascynację postanowiłem zamienić w działanie. Pojeździłem jeszcze, popodglądałem, pogadałem, zainteresowałem swoich przyjaciół z pracy, poznańskich artystów i psychologów (Rudziński, 2008).

Wydarzenia te były inicjacyjne w wielu aspektach: poznańscy najnajmłodsi oraz ich bliscy zostali wprowadzeni w nową formę sztuki, polscy artyści po raz pierwszy mieli szansę zobaczyć najnajową publiczność i to, jak doświadcza ona przygotowanego dla niej teatru, rozpoczęło się także eksperymentowanie polskich artystek z teatrem dla dzieci poniżej trzeciego roku życia, po raz pierwszy również podjęto rozmowę w różnorodnym gronie (pomiędzy artystami, psychologami i rodzicami dzieci) wokół teatru inicjacyjnego. W ten sposób zostały położone fundamenty pod rozwój nurtu teatralnego, który przyjęło się u nas nazywać neologizmem autorstwa Rudzińskiego – teatr dla najnajów. Regularne inicjatywy teatralne dla widzów do trzeciego roku życia rozwinęły się w projekt „Sztuka Szuka

Malucha", który w latach 2014-2021 funkcjonował już jako Międzynarodowy Festiwal Sztuki dla Najnajmłodszych Sztuka Szuka Malucha. Spadkobiercą tego przeglądu jest Festiwal Najmłodszych, organizowany od 2022 przez Art Fraction Foundation, tworzone przez Barbarę Małecką, Alicję Morawską-Rubczak, Pawła Gałkowskiego i Mateusza Okonka (partnerami są poznańskie instytucje: Centrum Kultury Zamek, Teatr Animacji i Centrum Sztuki Dziecka). Świadomość tej artystycznej ciągłości znalazła wyraz w świętowaniu dwudziestolecia teatru dla najnajmłodszych w Polsce podczas poznańskiego Festiwalu Najmłodszych, który odbył się w dniach 1-5 lipca 2026 roku[1]. Przeglądowi zagranicznych i polskich przedstawień towarzyszył namysł nad dwiema dekadami teatru dla najnajów w Polsce[2]. W niniejszym artykule chcemy w możliwie szerokiej perspektywie przyjrzeć się temu nurtowi, który odegrał dużą rolę w przekształcaniu wyobrażeń o dziecku jako widzu i odbiorcy kultury, stał się miejscem ekspresji różnorodnych języków scenicznych i zadomowił się w polskim obiegu teatralnym.

Proponujemy splot perspektyw, które wynikają z usytuowania autorek. Reprezentujemy różne pokolenia i inne zasoby doświadczeń związanych z bezpośrednim uczestnictwem w rozwoju ruchu teatru najnajowego w Polsce. Marzenna Wiśniewska od pierwszych inicjatyw obserwuje polskie i zagraniczne przedstawienia oraz zespoły specjalizujące się w tej odmianie teatru i zajmuje się badawczo teatrem dla dzieci. Agata Łukaszewicz przygląda się z kolei temu zjawisku z perspektywy zasobu archiwum Centrum Sztuki Dziecka oraz udziału w obserwatoriach i warsztatach fokusowych na temat praktyk artystycznych dla dzieci. Obie uczestniczyłyśmy w Festiwalu Najmłodszych w 2026 roku. Niniejszy tekst jest rozwinięciem wspólnego namysłu nad wątkami i tezami przedstawionymi przez Marzennę Wiśniewską w wykładzie wygłoszonym podczas tego przeglądu.

W artykule tym skupimy się na czterech kwestiach. W pierwszych dwóch częściach odnosimy się do podstawowych ujęć definiujących teatr dla dzieci do trzeciego roku życia oraz przedstawiamy początki ruchu najnajowego w Polsce, źródła inspiracji i kierunki rozwoju. W kolejnej części omawiamy uwarunkowania społeczno-kulturowe, które sprzyjały rozkwitowi teatru dla najnajów w Polsce. Istotne jest dla nas to, że nurt ten rozwija się na przecięciu wielu równoległych procesów, nie tylko zachodzących w sztuce teatru, praktykach uczestnictwa w kulturze czy w edukacji, ale również w sferze społeczno-gospodarczej. Artykuł zamyka omówienie pięciu modeli przedstawień dla najnajów: 1) narracyjnego; 2) edukacyjnego; 3) eksploracyjnego; 4) kontemplacyjnego; 5) choreograficznego. Zostały one wyłonione w oparciu o dominujące środki ekspresji i funkcje performansów dla najnajmłodszych.

## Teatr dla najnajów w polu sztuk performatywnych

Teatr dla najnajmłodszych widzów jest częścią teatru dla dzieci, czyli dziedziny sztuk performatywnych tworzonych przez dorosłych i definiowanych przez wiek odbiorców. Widownią tego teatru są z reguły niemowlęta i dzieci do lat trzech, którym towarzyszy rodzic lub dorosły opiekun. Wiek odbiorców bywa jednak wydłużany nawet do lat sześciu, co wynika między innymi z odmiennych uwarunkowań rozwoju teatru dla tej widowni i tradycji teatru dla dzieci w poszczególnych krajach. W Polsce teatrem dla najnajmłodszych określa się przedstawienia dla dzieci do lat trzech.

Przedstawienia dla najnajów odbywają się najczęściej w specjalnie do tego przygotowanej przestrzeni, w której widownia i scena są raczej na tym

samym poziomie, miejsce dla widzów znajduje się blisko miejsca gry, nierzadko dookoła niego (stosowane są różne „miękkie” sposoby sygnalizowania czy oddzielania miejsca dla widzów, np. kolorem i fakturą podłoża). Najczęściej dzieci siedzą na podłodze na poduszkach, na kolanach rodziców, mogą leżeć i w pewnych ramach się przemieszczać. Przedstawienia najnajowe zazwyczaj trwają od pół godziny do czterdziestu pięciu minut, a popularnym przedłużeniem doświadczenia teatralnego jest końcowa sekwencja, w której dzieci i towarzyszący im dorośli są zapraszani do swobodnego bycia i działania w przestrzeni scenicznej. Na tych przedstawieniach obowiązują też zasady dla widzów, które wynikają z zapewnienia przyjaznych warunków dla maluchów, m.in. zdejmowanie obuwia, zapewnienie możliwości wyjścia w trakcie spektaklu.

W obiegu anglojęzycznym na określenie tej domeny teatru najczęściej stosowane są określenia Theatre for Early Years (skrót TEY) lub Theatre for the Very Young (w USA skrót TVY). Nazywana jest ona również teatrem inicjacyjnym. Zanim okrzepły w polskim nazewnictwie dwie najczęściej dziś spotykane formy, czyli teatr dla najnajów i teatr dla najnajmłodszych, Alicja Morawska-Rubczak pisała najpierw o „raczkującym teatrze”, a później o performansach dla niemowląt, akcentując przekraczanie w nich tradycyjnych ram scenicznych, sensoryczność i relacyjność (2011). Kwestia językowych poszukiwań jest interesująca, ponieważ wskazuje na potrzebę wytworzenia w Polsce nowych określeń, które zaakcentowałyby odmienność tego zjawiska w dziedzinie teatru dla dzieci i wskazały na ścisły związek między najwcześniejszym wiekiem odbiorców i alternatywnym żywiołem artystycznym. Zbigniew Rudziński wspominał:

> Chciałem, aby w nazwie była ta ważna informacja o niezwykłości małego widza, że jest on tak bardzo malutki, że już młodszego nie

> ma. Stąd wzmacniający ekspresję sformułowania „teatr dla najnajmłodszych dzieci” zabieg zdublowania przedrostka „naj”. Określenie jest precyzyjne, ale takie zbyt oficjalne i przydługie. Szybko przyjęły się skróty w postaci rzeczownika „najnaje” i przymiotnika „najnajowy”, bo w nich tkwi sedno tego osobnego zjawiska (2023).

Rozwój regularnych propozycji teatru dla najnajów przypada w Europie na drugą połowę lat osiemdziesiątych XX wieku. W 1986 roku Teatr La Baracca w Bolonii rozpoczął stałą współpracę z bolońskimi żłobkami i wypracował koncepcję przedstawień dla ich podopiecznych. W latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku autorskie spektakle dla najnajmłodszych tworzyły między innymi: austriacki Teatr Toihaus, szwedzki zespół Unga Klara, francuska grupa Acta-Agnès Desfosses, angielski Teatr Polka czy niemiecki Teatr Helios. W 2006 roku powstała europejska sieć „Small Size”, upowszechniająca sztuki performatywne dla najmłodszych (do sześciu lat). Od 2013 roku sieć jest członkiem ASSITEJ Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży. Inną siecią wartą odnotowania, działającą w ramach ASSITEJ International, jest ponad dekadę młodsza od Small Size – Young Dance Network, powołana w 2017 roku. Zrzesza ona twórców, producentów, edukatorów profesjonalnie zajmujących się współczesnym tańcem dla młodej widowni.

U progu XXI wieku pionierskie przedstawienia dla najnajów budziły wątpliwości i pytania. Zastanawiano się, czy dzieci do trzeciego roku życia mogą być widzami i potrzebują teatru oraz czy tworzony dla nich teatr jest rzeczywiście teatrem. Argumentem za późnym inicjowaniem kontaktu dziecka z teatrem były kwestie związane z rozwojem psychospołecznym najmłodszych i uznanie, że odbiorca poniżej trzeciego roku życia nie rozumie

iluzji i nie potrafi nadawać znaczeń. I nie jest to wyłącznie przekonanie formułowane w pracach z lat pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych XX wieku (m.in. Ward, 1950). Shifra Schonmann w książce *Theatre as a Medium for Children and Young People* z 2006 roku pisała jeszcze, że trzy lata to najwcześniejszy wiek, w którym dziecko jest w stanie czerpać radość z teatru (s. 23). Podobnie argumentowała w latach siedemdziesiątych XX wieku polska badaczka widowni teatrów dla dzieci Maria Tyszkowa, wskazując także, że źródłem trudności dla tak małych dzieci jest dominujący w kulturze europejskiej model teatru instytucjonalnego z wyciemnioną salą dla dużej zbiorowości, fotelami projektowanymi dla dorosłych i szeroką skalą bodźców (1977, s. 196). Polska badaczka pisała: „Wejście dziecka do teatru ma więc sens nie wcześniej, jak około piątego roku życia, a i wówczas nie możemy jeszcze po nim oczekiwać pełnego psychicznego uczestniczenia w spektaklu i doznania pełnowartościowych przeżyć teatralnych, a w każdym razie nie od razu" (Tyszkowa, 1977, s. 197). Równocześnie twierdziła, że najlepszym rozwiązaniem dla maluchów jest przyjazd teatru do przedszkola i doświadczenie odbioru „krótkich prostych scenek granych w przedszkolu", w których dziecko samo może też uczestniczyć (tamże, s. 197). Tyszkowa nie miała jeszcze odwagi postawić tezy, że można tworzyć teatr dla dzieci w wieku żłobkowym, na co w 1986 roku zdobył się Roberto Frabetti. Natomiast przeczucie, że należy myśleć o właśnie tak małym odbiorcy, formułował już w 1968 roku Andrzej Falkiewicz, który na łamach „Dialogu" pisał: „Dziś mówimy o granicy pięciu lat, ale marzymy już o granicy lat trzech" (1968, s. 103). I zadawał pytanie: „Czy i tej granicy przyszłość nie obniży?" (tamże, s. 104). Dostrzegał też rewolucyjny potencjał w takim kierunku rozwoju teatru dla dzieci, czego zapowiedź widział w twórczości Jana Dormana. Zrealizowany przez tego artystę w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie eksperyment artystyczno-teatralny w przedszkolu, a potem spektakl *Kaczka i*

*Hamlet* (1968), stał się przykładem najbardziej nowatorskiego podejścia do najmłodszego dziecka jako partnera i widza teatralnego w teatrze polskim drugiej połowy XX wieku (Tomaszewska, 2012). Barbara Kölling, dyrektorka Teatru Helios, blisko czterdzieści lat później podkreślała, że pytanie, czy teatr jest potrzebny małym dzieciom, ma związek z postrzeganiem ich jako ludzi w społeczeństwie:

> Jeśli rozumiem teatr jako miejsce stworzone przez ludzi po to, by przekazywać emocje, myśli i doświadczenia innym ludziom, i w którym wszyscy możemy doświadczyć siebie jako części wspólnoty, to wykluczanie kogoś staje się niedorzecznością. Dlaczego dwulatki nie miałyby również potrzebować takiego miejsca? Jestem coraz bardziej przekonana […], że to teatr potrzebuje dwulatków! Kiedy tworzę teatr dla najmłodszych, pojawia się tak wiele ciekawych pytań, pytań o człowieka i o stawanie się człowiekiem. Czy małe dziecko dopiero *stanie się* człowiekiem, czy już nim *jest*? A to z kolei oznacza, że sztuka staje w obliczu pytań o absolutnie fundamentalnym charakterze (Florschütz; Kölling, 2009, s. 158, tłum. własne).

Drugim tematem powracającym w dyskusji wokół praktyki artystycznej dla widzów do lat trzech była kwestia, czy to w ogóle jest teatr. Tak postawione pytanie ujawniało trwałość tradycyjnego myślenia o teatrze, choć przecież w tym czasie sztuka sceniczna adresowana do dorosłych podlegała dynamicznym przemianom estetycznym, rozwijały się postdramatyczne strategie inscenizacyjne, performatywność stawała się kluczem do transformacji technik aktorskich i tym samym przedstawienia wymykały się

dotychczasowym konwencjom i definicjom. Wątpliwości formułowane wobec przedstawień dla najnajów i stosowanie bagatelizujących porównań do kolorowego pokoju dziecka czy zabawy w przedszkolu odsłaniały słabą pozycję nie tylko teatru dla dzieci w polu sztuki, ale dziecka i jego praktyk kulturowych w przestrzeni publicznej. Już w 2011 roku na łamach „Teatru" Morawska-Rubczak tak odnosiła się do podważania teatralności sztuki dla najnajów:

> Teatr dla najmłodszych jest faktem i nie sposób go ignorować w dyskusjach dotyczących sztuki. Wielokrotnie zadawane pytanie: „Czy to wciąż teatr?", skłania do dość przewrotnych refleksji. Odpowiedź pozytywną można uargumentować najprościej – tak, bo zajmują się nim właśnie teatry, podchodzące jak najbardziej poważnie do powstających przedstawień, włączające je do swojego repertuaru. Z drugiej strony, nie jest przecież nowością, kiedy teatr wymyka się jednoznacznym kategoryzacjom. To samo pytanie można by zadać spektaklom Roberta Wilsona… (2011).

Badacze teatru dla najnajmłodszych widzieli w nim realizację paradygmatu teatru postdramatycznego i analizowali go z wykorzystaniem wielu narzędzi performatyki (Rubczak, 2011; Fletcher-Watson, 2013; Taube, 2023). Juliusz Tyszka pisał o teatrze dla najnajmłodszych jako efekcie kontrkulturowego przewrotu i włączył go w linię teatralnej awangardy od Antonina Artauda, Jerzego Grotowskiego i Jana Dormana po Roberta Wilsona, jako kolejne pole artystyczne negocjujące „podmiotowe traktowanie każdego ludzkiego istnienia oraz uznanie jego praw do własnej, autonomicznej percepcji świata i kształtowania jego obrazu na swój własny, oryginalny sposób" (Tyszka, 2009, s. 47). Justyna Czarnota zastosowała narzędzia krytyki

instytucjonalnej, aby zbadać wyzwania organizacyjne i usytuowanie ruchu najnajowego w polskim obiegu teatralnym w drugiej dekadzie XXI wieku (2020). Hanna Bylka-Kanecka podejmowała temat polityczności choreografii w sztukach performatywnych dla najnajów (2022). Z kolei w koncepcję „miękkiej choreografii" Mette Ingvartsen wpisały tę dziedzinę twórczości Alicja Müller i Karolina Wycisk (2022; zob. również Morawski, 2024). Mapę różnorodnych pytań badawczych i perspektyw analitycznych można znaleźć w kilku anglojęzycznych publikacjach łączących głosy teoretyków i praktyków z różnych krajów. W 2009 roku ukazał się tom *Theatre for Early Years Research in Performing Arts for Children from Birth to Three* pod redakcją Wolfganga Schneidera. Pozwala on prześledzić moment wypracowywania języka i kierunków refleksji o teatrze dla najnajmłodszych. W tomie tym ukazał się między innymi artykuł Agnès Desfosses, omawiający trójstronną relację publiczności (*triangular audience*), która zawiązuje się między dzieckiem, rodzicem i artystą (2009, s. 99-104). To też jest jeden z tematów rozwijanych w publikacjach Roberto Frabettiego, które są zapisem idei wywiedzionych z wieloletniej praktyki teatralnej La Barakki (m.in. *Cari genitori. Pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, 2021). Z kolei w ramach wieloletniego europejskiego projektu „Mapping. A Map of the Aesthetics of Performing Arts for Early Years" (2018-2023) powstała seria publikacji, w których autorzy włączyli do refleksji o teatrze dla najnajmłodszych najnowsze ujęcia metodologiczne. Między innymi Gerd Taube zaproponował do analizy przedstawień dla najnajów koncepcję dramaturgii partycypacyjnej (2023). Manon van de Water przedstawiła z kolei spojrzenie na teatr dla najnajów z perspektywy teorii afektu (2023, s. 67). Pisała: „Estetyczny wpływ TEY jest afektywny, bezpośredni i ucieleśniony. […] W ten sposób staje się on częścią pamięci kinestetycznej najmłodszych" (tamże). W innych artykułach zebranych w tomie pod

redakcją de Water wybrzmiało podejście kognitywistyczne zastosowane do badania percepcji i recepcji teatru przez dzieci, a w kontekście studiów nad zmysłami umieszczone zostały badania nad problematyką dźwięku, obrazu i materialności w przedstawieniach dla najnajów.

Zagadnieniem cały czas oczekującym na szersze badania jest bez wątpienia publiczność teatru dla najnajów. Przykładem propozycji takiej analizy jest *Raport z badania potrzeb uczestnictwa w kulturze rodziców z dziećmi w wieku 0-3 lata* (Jasińska, 2023), przeprowadzony w ramach realizacji i prezentacji spektaklu *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* (reż. Katarzyna Peplińska-Pietrzak, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu). Lista publikacji kształtujących namysł nad teatrem dla najnajów jest oczywiście szersza, niemniej wskazane tu teksty ustanawiają istotne punkty i kierunki dzisiejszych badań.

## Rozwój polskiej sceny najnajowej

Z inspiracji Zbigniewa Rudzińskiego w 2006 roku Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu stało się punktem sieciowania zagranicznych twórców i badaczy zajmujących się teatrem dla najmłodszych z polskim środowiskiem teatralnym. Efektem tych relacji stały się przywołane już pierwsze polskie produkcje najnajowe oraz zawiązanie zespołów specjalizujących się w najnajowych przedstawieniach.

W rozwoju polskiego teatru najnajowego istotną rolę odegrała wymiana doświadczeń z bolońską La Baracca z Valerią i Robertem Frabettimi na czele. Z dokumentacji Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, czyli dzisiejszego Centrum Sztuki Dziecka, wynika, że idea i praktyka bolońskiego zespołu miała szansę przeniknąć do Polski już pod

koniec lat osiemdziesiątych, czyli zaraz na początku formowania się włoskich praktyk najnajowych. Zachowany w Archiwum Centrum Sztuki Dziecka list z marca 1987 roku dowodzi, że włoski teatr był zainteresowany polską instytucją oraz próbował nawiązać współpracę[3]. Jednak trzeba będzie poczekać na nią jeszcze dwie dekady. Dostrzeżenie najnajowego widza wymagało świadomej gotowości dorosłych artystów, organizatorów teatralnych, ale także sprzyjającej sytuacji ekonomicznej (lata 1986-1989 to czas ożywienia gospodarczego we Włoszech, w Polsce zaś to schyłek komunizmu). Wojciech Nowak, producent teatralny Centrum, wspomina:

> W 1987 roku, kiedy z Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu przeszedłem do Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, moja córka miała rok. Do teatru z nią chodziliśmy później, bo pod koniec lat 80. nie było na co. […] Nie było repertuaru dla dzieci poniżej piątego roku życia, ale nie mam na myśli braku tekstów, ale brak realizatorów, którzy chcieliby tworzyć dla tak małych dzieci. W świecie lalkarskim funkcjonowało pokolenie, które nie było pedagogicznie, psychologicznie przygotowane do tworzenia dla dzieci w wieku poniżej przedszkola[4].

Gdy w 2006 roku Rudziński zorganizował wspomniany na początku cykl wydarzeń, okazało się, że inspiracja najnajowym teatrem padła na podatny grunt. Pierwszym mentorem dla polskiego środowiska teatralnego była La Baracca. Od tego zespołu uczono się pracy ze strukturą wydarzenia, organizacji przestrzeni wspólnego uczestnictwa widzów i performerów, ale też zaufania do widza dziecięcego. Wywiady i artykuły Frabettiego stanowiły kompendium wiedzy i źródło inspiracji, jak uprawiać refleksję o teatrze najnajowym. W 2007 roku w wydanym przez Centrum Sztuki Dziecka w

Poznaniu tomie *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury. T 2: Świat w teatrze* ukazały się pierwsze w Polsce teksty o włoskim teatrze dla najmłodszych autorstwa Frabettiego i Antonelli Dalli Rosy. W centrum refleksji znalazła się nie tyle estetyka przedstawień, ile artystyczna postawa wobec najmłodszego widza. Dziś ich wypowiedzi brzmią jak oczywistość, ale w pierwszej dekadzie XXI wieku wnosiły odświeżające spojrzenie. Frabetti pisał:

> Nie trzeba (i nie można) się tu chować za żadnymi schematami kulturowymi, ponieważ wśród dzieci nie istnieje pojęcie wspólnej pamięci społecznej. Należy czerpać przyjemność z nasłuchiwania tego, co się dzieje w duszy publiczności, co ona akceptuje, co odrzuca, manifestując bez ogródek. Ta publiczność oddycha własnym rytmem, boi się lub nie, płacze z powodu zbyt głośnego dźwięku albo wsiada na rowerek, gdy zaczyna się nudzić. A ty jako aktor musisz na nią czekać, być cierpliwym i niezbyt nachalnym, wyważyć każdy gest i słowo, a dopiero potem dać się ponieść. Publiczność ta jest wymagająca i zasługuje na absolutny szacunek (2007).

Frabetti wskazał też dwa kierunki, które wyłoniły się w trakcie ich eksperymentalnych premier dla dzieci do trzeciego roku życia (tamże). Pierwszy to storytellingowe spektakle jednego aktora (*Woda*, 1987; *Sen powietrza*, 1988), w których dorosły performer jest rodzajem opowiadacza i prostymi środkami kreuje na oczach dzieci światy teatralne; drugi – spektakle obrazu, ruchu i muzyki (*Kolory wody*, 2003).

Marta Karasińska tak opisywała przedstawienia La Barakki:

> Sięgająca do prostych środków artystycznych La Baracca okazuje się w istocie teatrem dojrzałej i wyrafinowanej metafory wywiedzionej ze zderzanych ze sobą elementów scenicznych tworzyw. I również metaforycznie traktowanego ciała. […] Specyficzny moment rozwojowy odbiorcy sprawia, że stosowane przez boloński zespół teatralne środki inscenizacyjne w tej samej mierze okazują się tropem artystycznym, co narzędziem rozpoznania świata (2013, s. 56-57).

Wojciech Nowak wspominał: „Była w tym metoda. Dorośli nie wyprzedzali dzieci, tylko dostosowywali się do nich. W polskich spektaklach ówcześnie tego nie obserwowałem”[5].

W kolejnych latach przyjazdy Teatru Toihaus, Teatru Helios, Madame Bach i wielu innych zespołów zagranicznych poszerzyły listę inspiracji zasilających polskie środowisko teatru dla najnajmłodszych. W 2008 roku pod wpływem *Tu i tam. Moja podróż przez dzień* Teatru Toihaus Alicja Morawska-Rubczak pisała:

> […] najważniejsze jest budowanie całości spójnych i atrakcyjnych estetycznie, które staną się inicjacją do świata sztuki, nauczą dziecko wrażliwości w pojmowaniu praktyki artystycznej, przyzwyczają do obcowania z wartościami czerpanymi z kultury wysokiej. To wszystko jest możliwe do zrealizowania właśnie dzięki tworzeniu spektakli stawiających na wysoką jakość estetyczną i artystyczną (2008).

Na promowane przez Rudzińskiego inspiracje najnajowe najszybciej i z

otwartością na artystyczne poszukiwania zareagowały niezależne artystki teatralne. Warto to od razu podkreślić – od początku po dziś dzień polski ruch najnajowy tworzą przede wszystkim kobiety. Drugie poznańskie seminarium i kolejny cykl zagranicznych prezentacji w 2008 roku dał impuls do powstania kobiecych grup teatralnych sprofilowanych na najnajowych odbiorców. W tym roku Beata Bąblińska i Monika Zajączkowska (Kabacińska) rozpoczęły działalność jako Teatr Atofri. Już ich pierwsza premiera, *Tańczące wiolonczele*, charakteryzowała się kreatywnym traktowaniem przedmiotów, operowaniem abstrakcją, kolażową dramaturgią oraz budowaniem świata muzyką i dźwiękami. W kolejnych przedstawieniach ich język rozwinął się o ruch i taniec. Około 2008 roku z inicjatywami dla najnajowej publiczności związała się wspomniana już kilkukrotnie Alicja Morawska-Rubczak. Początkowo jako obserwatorka i krytyczka, a od 2012 roku reżyserka konsekwentnie i z wielkim sukcesem uprawiająca teatr najnajowy w Polsce i za granicą. W latach 2011 i 2012 powstały kolejne teatry specjalizujące się w repertuarze najnajowym (również prywatne, jak Teatr Młodego Widza założony przez Agnieszkę Czekierdę w Warszawie). Teatr najnajowy znalazł się też w polu zainteresowania świeżo upieczonych absolwentek szkół lalkarskich – tu dobrym przykładem jest Teatr Poddańczy, którego *W szufladzie* oceniano jako najbardziej trafiony pomysł na przedstawienie najnajowe. Związana z tą inicjatywą Honorata Mierzejewska-Mikosza z czasem wyspecjalizowała się w reżyserii najnajowych przedstawień w teatrach lalkowych.

W instytucjonalnych teatrach lalkowych, których repertuarową dominantą są produkcje dla dzieci, początkowo idea teatru najnajowego przyjęta została z rezerwą. Szlaki przetarły *Tygryski* według Hanny Januszewskiej w adaptacji Marty Guśniowskiej i w reżyserii Agaty Biziuk w Teatrze Lalka w Warszawie. Premiera odbyła się w 2008 roku z inicjatywy Joanny Rogackiej, ówczesnej

zastępczyni dyrektora ds. artystycznych tej sceny, właśnie pod wpływem udziału we wspomnianym poznańskim seminarium w 2006 roku. Spektakl ten wypełnił w tamtym czasie przede wszystkim lukę w propozycjach dla dzieci około trzeciego roku życia, raczej młodszych przedszkolaków niż żłobkowych maluchów. W pomyśle Guśniowskiej i Biziuk można było zobaczyć przedłużenie twórczości Jana Wilkowskiego z jego podejściem do dziecięcego widza, spełnionym choćby w serii o Tymoteuszu Rymcimci. Bez wątpienia jednak nowością było zaproponowanie dzieciom zupełnie innego sposobu udziału w przedstawieniu, niepraktykowanego dotąd w teatrach instytucjonalnych – wszystko działo się we foyer, w kameralnych i nietypowych warunkach, siedzeniami były wygodne poduchy, aktorzy grali niemal na wyciągnięcie ręki, światło tylko przygasało, teatr rodził się na oczach widzów. Dzieci stały się uczestnikami akcji, w której teatralna przygoda Asi i piżamowych tygrysków znajduje przedłużenie w możliwości działania lalkami oraz w zabawie kontynuowanej już w domowym klimacie z rodzicami.

Rozgłos *Tygrysków*, zainteresowanie krytyki i mediów zadziałały jak efekt przyspieszenia w grach. W teatrach repertuarowych dostrzeżono nie tylko potencjał artystyczny takich produkcji, ale też promocyjny i komercyjny. W wielu instytucjach początkowo powstawały one jako oddolne inicjatywy aktorskie, czyli spektakle realizowane przy mniejszych nakładach niż standardowe premiery, ale za to współtworzone zespołowo lub w ramach eksperymentalnej współpracy. Wysyp takich inicjatyw zaczął się po roku 2010, czego przykładem były choćby takie premiery jak *Afrykańska przygoda* Marioli Fajak-Słomińskiej i Janusza Słomińskiego w Teatrze Pleciuga w Szczecinie (2010), *Od ucha do ucha* w reżyserii Mierzejewskiej-Mikoszy w Olsztyńskim Teatrze Lalek (2010), *Pan Brzuchatek* Marty Guśniowskiej w

Białostockim Teatrze Lalek (reż. Ryszard Doliński, asystentka reż. Katarzyna Kawalec, 2010), *Przytulaki* (realizacja zespołowa: Marta Parfieniuk-Białowicz, Edyta Soboczyńska, Mariusz Wójtowicz) w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu (2011), *Pokolorowanki* Teatru Pinokio w Łodzi w reżyserii Mierzejewskiej-Mikoszy (2011) czy *Śpij* w Teatrze Baj w Warszawie, debiut reżyserski Morawskiej-Rubczak (2012). Produkcje najnajowe zainicjowały transformację w teatrach instytucjonalnych. Zaczęto zwracać uwagę na potrzebę nowej przestrzeni dla takiego teatru i szeregu dostosowań do potrzeb rodzin z maluchami. Wyłoniły się wręcz osobne najnajowe sceny, m.in. Bajowe Najnaje w warszawskim Teatrze Baj, Baby-scena w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie, Scena Przytulakowa w Baju Pomorskim. Premiery najnajowe zwróciły też uwagę na trochę marginalizowanego w codzienności grupowych przedstawień widza indywidualnego i na familijne doświadczenie teatru.

Nurt najnajnowy wszedł w obieg festiwali teatralnych, dotychczas niezainteresowanych teatrem dla dzieci. W 2010 roku w ramach poznańskiego Festiwalu Malta odbył się Najmłodszy Festiwal Poznania Sztuka Szuka Malucha. Format plenerowy wyprowadził raczkujący teatr najnajowy w przestrzenie nieteatralne i ku nowej widowni. W tym samym roku Morawska-Rubczak była kuratorką pierwszych Małych Warszawskich Spotkań Teatralnych. Krytyka podchwyciła ten boom na najnaje i na łamach pism teatralnych zaczęły ukazywać się recenzje, wywiady i komentarze poświęcone najmłodszym widzom i ich teatrowi.

Zestawienie spektakli dla najnajów powstających w pierwszej dekadzie rozwoju tego nurtu w Polsce z równoległym repertuarem dla dzieci w wieku szkolnym pozwala powiedzieć, że to teatr inicjacyjny stał się synonimem eksperymentalności, fermentu artystycznego i nowoczesnego podejścia do

widza, podejmując w jakimś sensie zerwaną ścieżkę rozwojową teatru dla dzieci Jana Dormana (Wiśniewska, 2013). To przedstawienia najnajowe okazały się też dla aktorów obszarem poszukiwania nowych sposobów scenicznej obecności. Zamiast kreowania iluzji i grania roli, relacyjna natura przedstawień dla maluchów wymagała uważnego bycia w sytuacji teatralnej tu i teraz, autentycznej współobecności z widzem, a tym samym innych środków ekspresji niż w repertuarowych inscenizacjach tekstów literackich.

W drugiej dekadzie XXI wieku uformowała się w Polsce druga fala najnajowego teatru. Kształtują ją przede wszystkim niezależne artystki i grupy z obszaru choreografii i tańca. Pierwsze impulsy do rozwoju tańca dla najnajów wniósł w 2011 roku kuratorowany przez Morawską-Rubczak przegląd Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci, poszerzający wieloletni program Stary Browar Nowy Taniec, którego kuratorką była Joanna Leśnierowska. Z czasem przekształcił się on w projekt Roztańczone Rodziny, który obecnie ma charakter programu obejmującego „sieć instytucji partnerskich i miejsc wpierających choreografię i taniec dla rodzin z dziećmi”[6]. Równoległą potrzebą było zainteresowanie tańcem dla dzieci polskiego środowiska choreograficznego i poszerzanie wiedzy o różnych modelach artystycznych działań w tym obszarze. Formacyjną rolę w tańcu dla najnajów odegrała Dalija Aćin Thelander, serbska artystka mieszkająca w Szwecji, twórczyni immersyjnych przedstawień choreograficznych i instalacji wielozmysłowych. We współpracy z polskimi artystkami i artystami różnych dziedzin sztuki zrealizowała w Polsce swój projekt *Baby Space* w 2014 roku[7]. Autorskie ścieżki rozwoju rodzinnych spektakli choreograficznych dla najnajmłodszych dzieci zaproponowały twórczynie Kolektywu Holobiont, założonego przez Hankę Bylkę-Kanecką i Aleksandrę Bożek-Muszyńską w 2017 roku oraz Aniela Kokosza i Paulina Giwer-Kowalewska, działające od 2020 roku jako Kolekttacz. Do grona choreografek, które konsekwentnie

rozwijają różne formaty tanecznych performansów dla najnajów, należą również Anna Wańtuch i Monika Kiwak. Zdaniem Justyny Czarnoty szczególnie płodny kierunek w tym obszarze wyznaczają spektakle, w których „tancerze i performerzy są na wyciągnięcie ręki dzieci, pozostają z nimi w kontakcie fizycznym, wzrokowym, emocjonalnym", a dzieci i towarzyszący im dorośli mogą „aktywnie uczestniczyć w wykreowanej przez nich sytuacji" (Czarnota, 2021). Taniec dla najnajów staje się w ten sposób polem eksplorowania wspólnej choreografii. Hanna Bylka-Kanecka dostrzega jej subwersywny potencjał:

> To mój sposób na sprawdzanie i zastanawianie się nad systemami, konwencjami oraz układami władzy i relacji zachodzących zarówno w rodzinie, jak i podczas wydarzenia performatywnego. […] Marzę o choreografii dla rodzin, która będzie krytyczna, pytająca, poszerzająca, obejmująca i dialogiczna. Która będzie zalążkiem społecznej zmiany i politycznej refleksji (2022, s. 61, 63).

Co ważne, teatr dla najnajmłodszych szybko ujawnił swój predostępnościowy wymiar, stąd też uczestniczył w wypracowywaniu włączających praktyk teatralnych i rozwiązań dostępnościowych. Takie prezentacje, jak *Niewidzialny świat* Dansema Theatre z Litwy (Festiwal Najmłodszych, 2024), *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* czy *Kto tam*? Teatru Baj Pomorski (2023), tworzone dla dzieci ze specjalnymi potrzebami (w spektrum autyzmu, z niepełnosprawnościami), wskazywały kolejną istotną wartość ruchu najnajowego i niezbędny kierunek jego rozwoju.

# Społeczno-kulturowe uwarunkowania rozwoju ruchu najnajowego w Polsce

Można wskazać kilka procesów społeczno-kulturowych, które przyczyniły się do swoistego boomu najnajowego w Polsce. Skupimy się na naszym zdaniem najważniejszych czynnikach, które ujmujemy w punktach. Lista ta nie wyczerpuje oczywiście wszystkich kwestii, mamy też świadomość, że wybrane przez nas aspekty są z konieczności sygnalizacją tematów wartych szerszego rozwinięcia.

## 1. Przemiany praktyk rodzicielskich i kultura familijna

Na początku XXI wieku zachodzi szereg zmian w dyskursie o rodzinie i rodzicielstwie, z którymi łączą się konkretne rozwiązania społeczne (np. wydłużenie urlopu macierzyńskiego i wspieranie aktywnego ojcostwa, m.in. przez wprowadzenie urlopu ojcowskiego), sprzyjające współdzieleniu opieki nad dziećmi i tym samym budowaniu nowej jakości relacji rodzinnych. Promowane są koncepcje rodzicielstwa bliskości i partnerowanie dziecku w jego indywidualnym rozwoju. Katarzyna Kalinowska zauważa, że rodzina „funkcjonuje bardziej «dla poszczególnych jej członków» niż «dla ogółu społeczeństwa», a w centrum relacji znajduje się wzajemne towarzyszenie i wspólne spędzanie czasu" (2018, s. 10). W ślad za tymi praktykami poszedł rozwój trendów kulturowych wspierających nowoczesne rodzicielstwo. Nie bez znaczenia jest również to, że na lata boomu teatru dla najnajów w Polsce przypadł też okres rodzicielstwa ostatnich roczników wyżu demograficznego w naszym kraju, co zwiększyło zapotrzebowanie na rynku kultury na rodzicielskie praktyki więziotwórcze. Teatr dla najnajów okazał się oryginalną propozycją na mapie wielu ofert trafiających do rodziców z

najmniejszymi dziećmi, a efekt świeżości pobudzał zainteresowanie. W Centrum Sztuki Dziecka zachowały się e-maile z zapisami pierwszych rodzinnych wrażeń po włoskich i rodzimych pokazach najnajowych w 2006 roku. Ich autorki podkreślały, że maluszki z przejęciem oglądały przedstawienia, a wrażenia przenosiły się na domowe zabawy. Mama rocznego chłopca pisała:

> Jestem zachwycona, szczególnie faktem, że teatr proponuje też coś dla tak młodego widza. Z zachwytem obserwowałam swoje dziecko, które mimo swego bardzo młodego wieku i słabych jeszcze zdolności koncentracji prawie do końca każdego spektaklu siedziało skupione i wpatrzone w aktorki na scenie. Żałuję, że nie mogłam uczestniczyć w dyskusjach odbywających się w ramach tego seminarium. Jeśli dysponujecie Państwo pisemną dokumentacją odbytych dyskusji lub wygłoszonych referatów – byłabym wdzięczna za udostępnienie – jestem bowiem bardzo zainteresowana problematyką postrzegania świata i odbioru działań teatralnych przez dzieci najmłodsze. Będę wdzięczna za regularne informowanie o wszelkich akcjach podejmowanych przez Centrum Sztuki Dziecka przeznaczonych dla dzieci najmłodszych (CSzD, 2006).

## 2. Przemiany dyskursów o dziecku i dzieciństwie

W przestrzeni publicznej dyskutowane są schematy kulturowe konstruujące dzieciństwo. Krytyce podlega wizja dziecka jako *human becoming*, jej miejsce zajmuje postrzeganie go jako *human being*. Dziecko jest osobą,

człowiekiem tu i teraz, indywidualnością. Dbanie o dobre dzieciństwo łączy się z poszukiwaniem nowych sposobów jego ekspresji. Idee i koncepcje artystyczne kształtujące teatr dla najnajów stały się częścią zjawisk wcielających w życie podmiotowe podejście do dzieci i dostrzeganie ich sprawstwa w przestrzeni społeczno-kulturowej. Jak mówili pod koniec drugiej dekady XXI wieku członkowie Art Fraction Foundation:

> Żyjemy, tworzymy i realizujemy projekty w kulturze współtworzonej przez dzieci, czasach przewrotu kopernikańskiego w postrzeganiu dziecka i dzieciństwa, gdzie każde dziecko – również to najnajmłodsze, nawet kilkumiesięczne – ma nie tylko prawo do nieskrępowanego uczestnictwa w kulturze, ale jest również współtwórcą kultury. Już dawno przestaliśmy dostrzegać w najmłodszych dzieciach biernych odbiorców i konsumentów treści, a rozwój teatru dla najnajmłodszych jest tego doskonałym przykładem (Gałkowski, Rubczak, 2020).

## 3. Dostosowanie miejskiej przestrzeni publicznej do potrzeb najmłodszych dzieci i ich opiekunów oraz transformacje instytucji kultury

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku w miastach następuje szereg zmian, które ułatwiają funkcjonowanie rodziców z maluchami i małych dzieci w przestrzeni publicznej. Ich symbolem stało się wprowadzenie przewijaków w różnych instytucjach i miejscach spędzania wolnego czasu. Rozwój rozwiązań organizacyjnych i infrastrukturalnych, które odpowiadały na potrzeby wspólnych rodzinnych wyjść, szczególnie opiekunów niechodzących jeszcze dzieci, zwiększał społeczno-kulturową aktywność kobiet, głównie w

miastach.

Z tym aspektem łączą się transformacje instytucji kultury w kontekście strategii rozwoju publiczności. W procesie tworzenia relacji z publicznością ważnym czynnikiem stało się kształtowanie dobrych skojarzeń z instytucją, dbanie o dostępność. Teatr dla najnajów jako teatr inicjacyjny, dzięki specyfice przedstawień, miał szansę wytworzyć poczucie bezpiecznego, przyjaznego i wzbogacającego przeżycia kulturalnego, a pozytywne skojarzenia zachęcały do powrotu i wzbudzały zaufanie do instytucji.

## 4. Rozwój alternatywnych metod edukacji dla najmłodszych

Wrażliwość na potrzeby dziecka na różnych etapach rozwoju, nacisk na samostanowienie dzieci, zindywidualizowanie procesu uczenia, dowartościowane sfery emocji i roli sytuacji umożliwiających doświadczanie świata wszystkimi zmysłami to kilka czynników sprzyjających rozkwitowi rynku usług i zabawek edukacyjnych dla maluchów oraz miejsc multisensorycznych. Rodzice zyskują szerszy dostęp do wiedzy na temat roli różnych metod twórczych, aktywizujących i arteterapeutycznych w psychospołecznym rozwoju dziecka, co zachęca do poszukiwania alternatywnych form aktywności artystyczno-edukacyjnej w czasie wolnym. Teatr dla najnajów wpisał się w ten ekosystem. Agata Drwięga podkreślała w recenzji Festiwalu Najmłodszych 2026:

> Wspólna zabawa daje dzieciom możliwość doświadczenia wizyty w teatrze całym ciałem. O ile samo oglądanie spektaklu odwołuje się do intelektu i emocji dzieci, stymulując ich zmysły wzroku i słuchu, o tyle dotykanie elementów scenografii i rekwizytów oraz ruch w przestrzeni dotąd zarezerwowanej dla wykonawczyń i wykonawców

czynią to doświadczenie kompletnym (2026).

## 5. Rozwój pedagogiki teatru

Zwrot edukacyjny w sztuce sygnalizował podatność pogranicza sztuki i pedagogiki (przełomu XX i XXI wieku) na wzajemne oddziaływania. Na styku obu tych dziedzin rozwinęła się pedagogika teatru – właściwie równolegle z pojawieniem się teatru najnajowego w Polsce – która zwróciła się ku widzowi jako podmiotowo i z uważnością traktowanemu partnerowi artystycznych działań. Morawska-Rubczak, z perspektywy pedagożki teatru i reżyserki teatru najnajowego, wskazywała na przecięcie tych pól:

> Pedagogika teatru jest cenną bazą do myślenia o takim odbiorcy jak najnaj – który równie dobrze może być na widowni, co na scenie, który ogląda spektakl spokojnie albo przeżywa go całym ciałem. Jak my wszyscy oczywiście, ale jego ekspresja jest zupełnie inna. Myślenie, że widz to ktoś więcej niż oglądacz, jest dla mnie ważne (2024, s. 2020).

Relacja pomiędzy rozwijającym się teatrem najnajowym a pedagogiką teatru warta jest uwagi, ponieważ wytworzyła ona w Polsce odmienną ścieżkę rozwoju tego nurtu niż we Włoszech, gdzie był on wynikiem ścisłej współpracy La Barakki z otwartą na eksperymenty i zaangażowaną kadrą pedagogiczną żłobków. W tekście *Żłobek i teatr* Roberto Frabetti wspominał:

> przekonałem się o wielkim profesjonalizmie wychowawczyń, ale również o ich odwadze eksperymentowania, angażowania się w nowe przedsięwzięcia. Co więcej, w Bolonii, mieście liczącym 350

tysięcy mieszkańców, istnieje centrum teatralne wyłącznie dla dzieci i 50 świetnie, na wysokim poziomie pedagogicznym działającym żłobków (2007, s. 132)[8].

## 6. Rozwój polskiej klasy średniej i elitarna familijność

Ten punkt pozwala zwrócić uwagę na problematyczny status teatru dla dzieci. Wydatki na kulturę w gospodarstwach domowych rosną wraz ze stabilnością sytuacji ekonomicznej. Spadek bezrobocia w drugiej dekadzie XXI wieku, bogacenie się polskiego społeczeństwa w połączeniu z wymienionymi wyżej czynnikami stymulowały zainteresowanie klasy średniej z dużych ośrodków nowymi formami aktywności kulturalnej. Oferty te najdynamiczniej rozwijają się w miastach, stąd i teatr dla najnajów stał się przede wszystkim miejską praktyką kulturalną dla rodzin. Obecnie ceny biletów na spektakle dla najmłodszej widowni wahają się między trzydziestoma a sześćdziesięcioma pięcioma złotymi dla jednej osoby, niekiedy stosowana jest zniżka dla dziecka. Organizatorzy Festiwalu Najmłodszych komunikują to w następujący sposób: „bilety obowiązują zarówno małych, jak i dużych Widzów. Każdy Widz musi mieć własny bilet”[9]. I tak na przykład w Teatrze Animacji w Poznaniu dorosły zapłaci za bilet na spektakl dla najmłodszych czterdzieści złotych, dziecko trzydzieści. Nieco niższe ceny i ulgi (również na Kartę Dużej Rodziny) oferują m.in. Teatr Baj Pomorski w Toruniu (bilet normalny trzydzieści osiem złotych, ulgowy trzydzieści cztery), Teatr Pinokio w Łodzi (bilet normalny trzydzieści osiem złotych, ulgowy trzydzieści cztery). Za bilety na spektakle Teatru Atofri zapłacimy czterdzieści pięć złotych. W warszawskim Teatrze Guliwer bilet kosztuje pięćdziesiąt złotych, podobnie w gdańskim Teatrze Miniatura, przy czym tam jest ulgowa oferta dla dzieci (czterdzieści złotych). Z kolei w

Teatrze Młodego Widza w Warszawie bilet kosztuje sześćdziesiąt złotych i nie ma zniżek dla dzieci, podobnie jak w Teatrze Groteska w Krakowie, gdzie cena biletu indywidualnego np. na spektakl *Witrażowanki Stasia Wyspiańskiego* wynosi sześćdziesiąt pięć złotych, przy czym obowiązują duże ulgi na Krakowską Kartę Rodzinną. Rodzinne wyjście do teatru jest bardziej kosztowne niż udział dziecka w spektaklu w grupie zorganizowanej (bilety grupowe są średnio dziesięć procent tańsze niż bilety ulgowe)[10]. Głównym czynnikiem kształtującym cenę spektakli dla najnajów jest wynikające z ich kameralnego charakteru ograniczenie widowni do co najwyżej pięćdziesięciorga widzów. Mimo że koszt wyjścia z raczkującym maluchem do teatru to średnio sto złotych, bilety wyprzedają się z reguły chwilę po ogłoszeniu repertuaru.

Paradoksalność kierunku rozwoju polskiego teatru najnajowego polega na tym, że w odróżnieniu od źródłowego „żłobkowego" (demokratycznego) modelu bolońskiej La Barakki jest on praktyką opartą na elitarnej familijności, związanej z wysokim kapitałem kulturowym rodziców, najczęściej z klasy średniej, dostępną przede wszystkim w większych miastach, szczególnie tam, gdzie działają publiczne teatry lalkowe czy sceny z repertuarem dla dzieci. Nie przeprowadzono dotąd szerokich i szczegółowych badań publiczności teatru dla najnajmłodszych dzieci, natomiast nasze wieloletnie uczestnictwo w spektaklach w różnych miejscach w Polsce skłania do postawienia radykalnej tezy o elitarnym charakterze polskiego teatru dla najnajów, który dodatkowo uwikłany jest w kwestie klasowe. W tym kontekście warte odnotowania są wysiłki poszerzania dostępności podejmowane między innymi przez Art Fraction Fundation, która w 2024 roku (od września do grudnia) zrealizowała projekt „Maluchy w Wielkopolsce" (podobny w formacie do objazdów Festiwalu Sztuka Szuka Malucha w 2015 i 2019 roku). Widownia najnajowa z

mniejszych miejscowości miała okazję wziąć udział w spektaklach, koncertach i działaniach. Projekt objął prezentacje w Kotlinie, Zbąszyniu, Ujściu i Borku Wielkopolskim. Projekt współfinansował Samorząd Województwa Wielkopolskiego, a spektakle zagraniczne zaprezentowano jako część projektu SPARSE PLUS – Supporting & Promoting Arts in Rural Settlements of Europe (finansowanego z programu Kreatywna Europa). Do mniejszych ośrodków regularnie dociera również Teatr Atofri. W 2023 roku dzięki grantowemu wsparciu Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu zrealizował objazd spektaklu *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* w wielu miejscowościach województwa kujawsko-pomorskiego. W opublikowanym raporcie badania publiczności znalazły się wypowiedzi rodziców żalących się na brak oferty dla maluchów i miejsc spotkań dla rodziców z najmniejszymi dziećmi w ich miejscowościach. Wiele osób wskazywało, że spektakl *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* był ich pierwszym spotkaniem z teatrem najnajowym (Jasińska, 2023)

## 7. Poszukiwanie remedium na technologiczne przyspieszenie

Już w 2007 roku rosnące zainteresowanie rodziców spektaklami dla najnajmłodszych poznańska krytyczka Ewa Obrębowska-Piasecka interpretowała jako formę kontry czy też odpowiedzi na postęp technologiczny wpływający na wczesne dzieciństwo:

> Ktoś mógłby zapytać: po co teatr dla takich maluchów? Może wystarczy poczekać, aż dorosną do prawdziwych przedstawień? Ale przecież większość tych dzieci ma już za sobą kontakt z telewizorem, magnetofonem, a nierzadko także komputerem. Raczej nie zadawaliśmy sobie pytań, czy już do tego wszystkiego

> dorosły. Maluch, który wie, do czego służy „myszka”, umie sam sobie włączyć bajkę na DVD, a nawet pstryknąć zdjęcie aparatem fotograficznym, ma w teatrze pole do rozwoju wyobraźni, oswojenia się z żywymi aktorami, wejścia w relację z rówieśnikami. Odkrywa umowny świat bez pilota (2007).

W świetle współczesnego doświadczenia przyspieszenia społecznego napędzanego postępem technologicznym i szybkim tempem życia, których efektem jest „kurczenie się teraźniejszości”, jak ujął to Hartmut Rosa, teatr dla najmłodszych można również widzieć jako „oazę spowolnienia” w ujęciu zaproponowanym przez tego badacza (2015). Określa on w ten sposób te obszary geograficzne, grupy społeczne i praktyki kulturowe, które umożliwiają wolniejsze doświadczanie czasu. Analizując teatr jako „oazę spowolnienia”, Daria Skjoldager-Nielsen podkreśla, że „jego nacisk na czasową obecność [współobecność – M.W., A.Ł.], a także kontemplacyjne zaangażowanie” działa dwutorowo wobec efektu przyspieszenia społecznego – teatr pełni funkcję „schronienia przed pośpiechem”, ale równocześnie zachęca „do krytycznej refleksji nad współczesnym stylem życia” (Skjoldager-Nielsen, 2025, 260). Potwierdzeniem takiego potencjału oddziaływania teatru dla najnajów może być historia przytoczona przez Hannę Bylkę-Kanecką z korespondencji ojca po spektaklu *DOoKOŁA* Kolektywu Holobiont, który szczerze podzielił się refleksją, że poczuł brak czasu na to, „aby przenieść uwagę z pracy do bycia w pełni i przeżywania czegoś wspólnie z dzieckiem” (2022, s. 62).

## Modele performansów dla najnajów

Regularność działań grup specjalizujących się w tworzeniu przedstawień dla

najnajmłodszych, stosowanie różnorodnych języków teatralnych i profesjonalizacja środowiska przyczyniały się do utrwalenia podstawowych reguł przedstawień, o czym była już mowa. Dwudziestoletni zasób polskich przedstawień dla najnajów pozwala uchwycić tendencje tematyczne. Teatr dla najnajów wpisuje się w etapy rozwoju psychospołecznego najmłodszych dzieci, stąd częstymi tematami są zmysły, emocje, materia i obiekty, doświadczenie własnego ciała, zabawa, pierwsze słowa, relacje międzyludzkie, wyobraźnia. Dość szybko polskie twórczynie polskiego ruchu najnajowego wprowadziły również nieoczywiste źródła tematyczne. Szlaki w odważnym poszerzaniu tego pola teatralnego przecierał bez wątpienia Teatr Atofri. Poetycki spektakl *Pan Satie* (2010) wprowadzał dzieci w przestrzeń abstrakcji, grę skojarzeniami, minimalistyczną plastykę, a premiera *Śladów* (2014), zrealizowana w koprodukcji z Teatrem Helios, włączała najmłodszych widzów do antropologicznej wyprawy teatralnej ku przeszłości, pamięci i tożsamości. Świeżość wnosiło też twórcze podjęcie motywów kultury ludowej w *Jabłonce* (2009), *Lulajce* (2011) czy *Lnie* (2015). *BrzUCHO* Morawskiej-Rubczak we Wrocławskim Teatrze Lalek (2013) wnosiło metaforycznie potraktowaną tematykę ciąży, tajemnicę życia przed narodzinami. W kręgu metaforyki relacji, czułości, narodzin, rodzicielstwa pozostawało jej przedstawienie *Blisko* (Scena Wspólna, 2016). Kontynuację poszukiwań języka scenicznego dla takich tematów można odnaleźć w realizacjach Hanny Bylki-Kaneckiej (*U-rodziny*, 2025). Teatr dla najnajów poszukuje też języka, by przełożyć na właściwą sobie poetykę wrażliwość i emocje dzieci doświadczających tęsknoty za utraconym domem, wyobcowania w nowym otoczeniu czy poczucia odmienności.

Teatr najnajowy w Polsce tworzą osoby związane z różnymi dziedzinami sztuk performatywnych: teatrem dramatycznym, lalkowym, tańcem,

sztukami wizualnymi, muzyką, cyrkiem, dlatego jest on tak hybrydyczny. O jego gatunkowej hybrydowości mówi też terminologia stosowana przy opisach propozycji dla najnajów. Obok określenia „przedstawienie", stosowane są takie nazwy jak: wydarzenie interaktywne, instalacja, akcja performatywna, performans, ścieżka sensoryczna, warsztat.

Obserwacja bogatego dorobku teatru najnajowego w Polsce zwróciła naszą uwagę na pewne dominanty w zakresie środków ekspresji oraz funkcji przedstawień dla najnajmłodszych widzów; swego rodzaju „natężenia kierunku", w którym artyści chcą intencjonalnie podążać razem z dzieckiem. Istotny wpływ na wektor tej drogi ma to, z jakiego obszaru sztuk performatywnych wywodzą się twórcy i tym samym jakie strategie sceniczne kształtują estetykę przedstawień i realizowaną przez nie koncepcję relacyjności. W oparciu o analizę tych aspektów wyodrębniłyśmy pięć modeli przedstawień najnajowych. Charakteryzując je, odwołamy się do przestawień polskich i zagranicznych, akcentując tytuły prezentowane na tegorocznym Festiwalu Najmłodszych.

**1. Model narracyjny** – dominantą staje się opowiadana historia, ciąg sytuacji, obrazków z życia, np. związanych z codziennymi czynnościami bliskimi dziecku, przygodami czy przebiegiem relacji. Spektakle w tym modelu wpisują się w tradycję storytellingu, w którym działanie słowem może być wzbogacane rozmaitymi środkami ekspresji, są też bliskie realizacjom powstającym w teatrach lalkowych dla dzieci przedszkolnych. O tym modelu wspominał Roberto Frabetti, który w oparciu o swoją praktykę podkreśla, że teatr dla najnajów nie musi być pozbawiony słowa, ale ważne jest to, jak jest ono traktowane. Słowo i narracja powinny żywić się rytmem, dźwiękiem, intonacją, pauzą, relacją z ciałem i obiektami – podkreśla współtwórca La Barakki (Frabetti, 2021). Na narracyjnej strukturze

bazowały lalkarskie premiery: *Tygryski* czy *Afrykańska opowieść.* Przykładem wieloosobowo prowadzonej narracji z animacją przedmiotów i projekcjami były pokazywane na Festiwalu Najmłodszych 2026 *Witrażowanki Stasia Wyspiańskiego* Teatru Groteska.

**2. Model edukacyjny** – wektor tych przedstawień zwrócony jest ku wprowadzeniu w świat dziecka czy też utrwaleniu słów i jakiegoś aspektu wiedzy, np. nazw osób, zwierząt, części ciała, kolorów, przedmiotów, zmysłów, emocji. Jak w każdej sytuacji edukacyjnej, spektakle w tym modelu mogą przybierać formułę tradycyjnego transferu wiedzy lub eksperymentować z alternatywnymi formami dzielenia się wiedzą. Edukacyjny kierunek zachowywały pierwsze polskie produkcje najnajowe, jak *Co to?*, w którym w dwa stworki, Hopek i Siupek, kojarzące się z popularnymi wtedy Teletubisiami, poznają bliskie dzieciom elementy otoczenia i układają mały dziecięcy świat. Odważniejszą propozycją, w której istotną rolę w poznawaniu kształtów czy kolorów odgrywała gra z abstrakcją i swoboda tworzenia skojarzeń, była *Układanka* Roberta Jarosza (2008). Rodzajem edukacyjnej podróży po ludzkim ciele było prezentowane na Festiwalu Najmłodszych 2026 *Ciałogranie* Teatru Baj (2022).

**3. Model eksploracyjny** – w tym modelu przedstawienia zbliżają się do instalacji sensorycznych czy akcji performatywnych, są rodzajem laboratoriów, przestrzeniami wspólnego eksperymentowania, teatralnymi placami zabaw. Taki format zaprezentował między innymi niemiecki Teatr Helios w prezentowanym w Poznaniu w 2015 roku spektaklu *H2O*. Twórcy eksploracyjnych formatów korzystają ze struktur dramaturgicznych znanych z dziecięcych zabaw, konstruują wielozmysłowe przestrzenie i sytuacje włączające dzieci. Dziecko wchodzi w rolę performera-odkrywcy i współtwórcy działań, zyskuje wiele samodzielności i sprawczości. Tym

samym działanie performerów spełnia się przede wszystkim w inicjowaniu współdziałania i w towarzyszeniu dzieciom. Przykładem takiego modelu są: *Naj* w reżyserii Martyny Majewskiej z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu (2013), dwie produkcje Alicji Morawskiej-Rubczak: *LABirynt* (Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2015*) i LABirynt 2.0* (Teatr Animacji w Poznaniu, 2018) czy też *Baby Space* Daliji Aćin Thelander. W tym duchu przygotowana została akcja performatywna *Na wyspie*, zrealizowana dla Festiwalu Najmłodszych 2026 przez Gosię Dębską, Anitę Piotrowską i Wiktora Klimaszewskiego.

**4. Model kontemplacyjny** – najczęściej związany z podejmowaniem tematyki relacji, emocji, ale też poetycką grą wyobraźni, gdzie gra performerów tworzy w głównej części przedstawienia światy dane maluchom do obserwowania, wsłuchiwania się, niecodzienne, wzbudzające zachwyt lub zanurzające w otulającej atmosferze. Alicja Morawska-Rubczak wyznała, że marzyło się jej przedstawienie najnajowe, które będzie wyłącznie do oglądania, i spełniła to marzenie w *Kuuki* zrealizowanym w Japonii: „Wymarzyłam sobie, że dzieci obejrzą długą, bo prawie dwudziestominutową choreografię, a następnie zaprosimy je do eksploracji nowych przestrzeni scenicznych. Czułam, że w maluszkach jest ten potencjał i to się udało” (2017). Struktura dramaturgiczna, kompozycja inscenizacyjna i gra performerów nakierowane są na wywołanie i podtrzymywanie w dzieciach doświadczenia spokojnej obecności, która, jak ujmował to Jacques Ranciére w *Widzu* w*yemancypowanym* (2007), nie powinna być identyfikowana z pasywnością, ale jest zaproszeniem do wyciszenia, skupienia uwagi bez uruchamiania dyscyplinujących reguł teatralnego uspakajania. Z dawniejszych produkcji ten model realizowały przedstawienia, które już były wspominane w tym tekście, na przykład *Pan Satie* czy *Ślady* Teatru Atofri, *BrzUCHO*, również *Zorza. Opowieści światła* Maliny Prześlugi w Teatrze Guliwer w Warszawie (reż. Alicja Morawska-Rubczak, 2024), a z

prezentowanych na Festiwalu Najmłodszych 2026: *Blisko* oraz *Bardzo bardzo* (Teatr Maska w Rzeszowie, reż. Alicja Morawska-Rubczak).

**5. Model choreograficzny** – w centrum tych przedstawień jest najczęściej ciało z całą jego fizycznością, motorycznością i wynikającymi stąd możliwościami ruchu, specjalistycznymi umiejętnościami (np. tanecznymi, akrobatycznymi), sposobami kontaktu z innymi ciałami i obiektami. Dramaturgia tych przedstawień wyprowadzana jest z ciała, różnych codziennych i niecodziennych wzorców zachowań oraz improwizacji. W takim modelu bardzo często performerami są tancerze, choreografowie, akrobaci, artyści sztuk cyrkowych. Znaczący udział tego środowiska w kształtowaniu ruchu najnajowego w ostatnich kilku latach przyczynił się do tego, że spektakle realizowane w tym modelu są obecnie najszerzej reprezentowanym trendem w sztukach performatywnych dla najnajmłodszych. Hanna Bylka-Kanecka, współtwórczyni Kolektywu Holobiont, w spektaklu *Mój ogon i ja* (2022) widzi uprawianą przez zespół choreografię eksperymentalną jako zasób zarówno dla dzieci, aby „zdrowo rosły w połączeniu z cennymi sygnałami ze swoich ciał" (2024, s. 132), jak i dla towarzyszących im dorosłych, którzy nierzadko potrzebują odzyskania relacji ze swoim ciałem. Podkreśla w tym kontekście znaczenie odwrócenia kierunku procesu twórczego z „«dziecko powtarza, co robi dorosły», na «dorosły powtarza, co robi dziecko» (i co sam kiedyś prawdopodobnie robił, ale z różnych powodów zapomniał)" (2024, s. 63). Alicja Czyczel śmiało wręcz postuluje, że pole choreografii dla najmłodszej widowni to „obszar wymyślania kultury przyszłości" (2024). Z polskich produkcji wpisujących się w ten model należy wymienić: *Podłogowo* Lale.Teatru (2012), *InstynkTy* Poznańskiego Teatru Tańca w reżyserii Alicji Morawskiej-Rubczak i choreografii Moniki Kiwak (2022), *Poruszony las* w choreografii Anny Rubiroli czy *A ciało mówi* Kolekttaczu (2023). Ważne poszerzenie

choreografii o dialog taneczny z dziećmi niewidomymi proponował *Niewidzialny świat* Dansema Theatre. Podczas Festiwalu Najmłodszych 2026 przykładem pracy w takim modelu były trzy zagraniczne propozycje: *Ja jestem* Teatro al Vacío (Meksyk), *Fantastyczna historia Basarkusa* Le Compagnie Lamento (Francja) i *Blooom* Teatru 4Garoupas (Niemcy, Brazylia).

Teatru nie da się oczywiście pomieścić w precyzyjnie zdefiniowanych modelach, zależało nam jednak na zaznaczeniu kierunków, które są lub mogą być wybierane przez osoby tworzące sztuki performatywne dla najnajów. Mamy pełną świadomość, że każde przedstawienie jest dziełem złożonym i raczej z różnym natężeniem realizuje wyłonione przez nas kierunki, niż sztywno wpisuje się w jeden model. Po pierwsze, wyodrębnienie tych modeli traktujemy jako zaproszenie do dyskusji o tendencjach i przemianach polskiego teatru dla najnajów. Po drugie, widzimy ten podział jako rodzaj katalizatora do szerszej refleksji nad zagadnieniami, które powracają w wypowiedziach osób zaangażowanych w polski ruch najnajowy. Zarówno praktycy, jak i badacze wskazują potrzebę namysłu nad różnorodnymi strategiami scenicznej obecności performerów (kreowanie roli, animacja, taniec, improwizacja, ekspresja performerska), modelami nawiązywania relacji z odbiorcami, konwencjami i koncepcjami estetycznymi oraz filozofiami kształtującymi idee sztuk performatywnych dla najnajów.

# Podsumowanie

Gdy patrzymy na dwie dekady teatru najnajowego w Polsce, widzimy, że ma on trwałe miejsce w kulturze i spełnia funkcję „oazy spowolnienia”, którym to terminem Hartmut Rosa opisuje zjawiska poszerzające teraźniejszość w wymiarze jednostkowym oraz dowartościowujące i pogłębiające relacje

międzyludzkie – w przypadku teatru dla najnajmłodszych tworzące trójkąt relacyjny dziecko–rodzic–twórca. Okrzepnięcie nurtu najnajowego w teatrze łączy się jednak z tym, że znika efekt nowości i rosną oczekiwania. W 2020 roku na łamach „Teatru Lalek" Justyna Czarnota z nieukrywanym rozczarowaniem notowała:

> W trakcie ostatnich sześciu lat liczba premier dla dzieci w wieku 0-3 lata w teatrach lalek wyraźnie zmalała i wszystko wskazuje na to, że ten kierunek się utrzyma. Warto zauważyć, że równolegle z zanikiem przedstawień dla najnajów można obserwować wzrost liczby propozycji dla grup wczesnoprzedszkolnych – 2,5+, 3+, 4+. […] Preferowane jest utrzymanie dotychczasowej polityki repertuarowej opartej na sprzedaży spektakli grupom zorganizowanym, co właściwie nie powinno dziwić, ponieważ to właśnie jest opłacalne, związane z realnymi przychodami. Doświadczenie wprowadzenia repertuaru najnajowego do instytucji staje się pryzmatem, przez który świetnie widać, że teatry są dotowanymi przez samorządy przedsiębiorstwami, którymi rządzi twarda ręka rynku, bezlitośnie weryfikująca szczytne idee (Czarnota, 2020).

Od tych słów minęło sześć lat. W tym czasie przeszliśmy doświadczenie pandemii, wybuchła pełnoskalowa wojna w Ukrainie, a w codzienne życie zaingerowały wynikające z tych zdarzeń kolejne kryzysy. Smutna konstatacja Czarnoty nadal jest aktualna. Środowisko tworzące polski teatr dla najnajów okrzepło, utrwaliły się rozpoznawalne style i strategie artystyczne, mało jest nowych nazwisk w środowisku najnajowych twórczyń i twórców. Nadal też w teatrze najnajowym dominują kobiety-twórczynie. Można odnieść wrażenie,

że polski teatr dla najmłodszych dzieci doszedł do swoistego szczytu swoich możliwości i stanowi na tyle stabilne pole sztuk performatywnych, że coraz trudniej zaproponować coś odświeżającego.

Jako jeden z pobudzających kierunków rozwoju ruchu najnajowego dostrzegamy współpracę osób z różnorodnych obszarów sztuk performatywnych i obiegów artystycznych, czego przykładem były *InstynkTy*. Zaproszenie tancerzy Poznańskiego Teatru Tańca, na co dzień pracujących z zupełnie innymi widzami, zaowocowało bardzo ciekawą dynamiką współobecności performerów i dzieci. Tendencją wyraźnie widoczną wśród zagranicznych produkcji jest współpraca z osobami związanymi z nowym cyrkiem czy też akrobatyką artystyczną. Takie nowe połączenia są bardzo produktywne, ale też niestety trudne organizacyjne.

Innym obserwowanym kierunkiem jest partnerstwo twórcze z dziećmi i rodzicami. Zaczynem spektaklu *Tu mieszkamy* w reżyserii Alicji Morawskiej-Rubczak według koncepcji i ze scenografią Barbary Małeckiej były warsztaty, spotkania dzieci i dorosłych, wymiana perspektyw, emocji, słów, skojarzeń. A przedstawienie zrodziło się dzięki transformacji międzypokoleniowego dialogu w autonomiczną wypowiedź artystyczną jego twórców. Niedającymi spokoju kwestiami pozostają jednak pytania, kto i gdzie ma dostęp do tego partnerstwa oraz co dla niego oznaczają wyzwania kryzysu demograficznego.

Z naszej perspektywy współczesnemu teatrowi najnajowemu potrzebna jest też lekkość i naturalny śmiech, który nie sięga po uproszczone gagi, ale korzysta z całego wachlarza komizmu, żywiołu zabawy i wyzwala tak po prostu radość bycia tu i teraz. Taką spontaniczną radość odczułyśmy razem z najmłodszymi i dorosłymi widzami podczas meksykańskiego spektaklu *Ja jestem* Teatru al Vacío, który był prezentowany na tegorocznym Festiwalu

Najmłodszych.

Wzór cytowania:

Wiśniewska, Marzenna; Łukaszewicz, Agata, *Dwie dekady teatru dla najnajów w Polsce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/8b8p-9t45.

# Autor/ka

Marzenna Wiśniewska

**Marzenna Wiśniewska** (marzennaw@umk.pl) – teatrolożka, animatorka kultury. Profesorka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2001-2011 była kierowniczką literacką Teatru Baj Pomorski w Toruniu. Zajmuje się historią i teorią teatru lalek, teatrem dla dzieci i młodzieży, pedagogiką teatru oraz animacją kultury. Autorka monografii *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (2022). Członkini UNIMA (Training and Research Commission), POLUNIMA i Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Jest ekspertką w programach dotyczących sztuk performatywnych dla dzieci i młodzieży oraz konsultantką programową festiwali teatralnych. ORCID: 0000-0001-7126-2102.

Agata Łukaszewicz

**Agata Łukaszewicz** (agata.ukaszewicz@gmail.com) – teatrolożka, pedagożka teatru, arteterapeutka, archiwistka. Ukończyła Wiedzę o Teatrze, Media Interaktywne i Widowiska na UAM w Poznaniu, Pedagogikę Teatru na UW i Arteterapię na Uniwersytecie Medycznym im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych UW. Pracuje w archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Członkini zespołu merytorycznego projektu HyPaTia. Kobieca Historia Teatru Polskiego (Instytut Sztuki PAN) oraz Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej (UAM w Poznaniu). Współpracowniczka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w ramach programu „Lato w Teatrze” oraz archiwum Jana Dormana. W 2024 roku stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. ORCID: 0000-0002-7504-8821.

# Przypisy

1. Jego przebieg zrecenzowała Agata Drwięga (2026).
2. Odbyły się: rozmowa z Robertem Frabettim, Zbigniewem Rudzińskim i Alicją Morawską-

Rubczak; wykład Marzenny Wiśniewskiej; warsztaty fokusowe oraz Obserwatorium Najnajowych Praktyk Artystycznych.
3. Pismo Claudio Massariego z 25.02.1987, maszynopis, data wpływu: 9.03.1987, zbiór korespondencji z instytucjami, teczka: Włochy, archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
4. Wywiad z Wojciechem Nowakiem, przeprowadzony 25.06.2026, materiał archiwalny, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
5. Wywiad z Wojciechem Nowakiem.
6. Po zamknięciu działalności Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Polsce, w 2021 roku operatorem Roztańczonych Rodzin została Fundacja Performat, a od 2023 roku projekt działa przy Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Jego obecną kuratorką jest Hanka Bylka-Kanecka.
7. Zob. Taniec Polska, https://taniecpolska.pl/wydarzenia/poznan-stary-browar-nowy-taniec-dla-dzieci-2014-dalija-acin-thelander-instalacja-baby-space/ [dostęp: 10.10.2026].
8. W Polsce sytuacja (po dzień dzisiejszy) jest odmienna, bowiem żłobki nie mają statusu placówek edukacyjnych, są instytucjami opiekuńczymi. Profesja położnej, pielęgniarki, opiekunki dziecięcej jest obok kwalifikacji pedagogicznych dopuszczona jako wystarczająca do pracy z dziećmi żłobkowymi. Nadzór nad placówkami sprawuje Ministerstwo Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej. Bliższe zatem modelowi włoskich żłobków są podlegające Ministerstwu Edukacji Narodowej polskie przedszkola, w których pracują pedagodzy.
9. Festiwal Najmłodszych, https://festiwalnajmlodszych.pl/bilety-2-2/ [dostęp: 10.10.2026].
10. Wszystkie dane podano za stronami internetowymi wskazanych teatrów na dzień 10.10.2026.

## Bibliografia


Bylka-Kanecka, Hanna, *Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 167.

Bylka-Kanecka, Hanna, *Powtórz i transformuj, teraz*, [w:] *Przyszłość. Szkice o sztuce dla dziecka*, red. A.M. Czernow, J. Żygowska, Poznań 2022.

Czarnota, Justyna, *Teatr najnajowy*, „Teatr Lalek” 2014, nr 3-4.

Czarnota, Justyna, *Teatr najnajowy – nieudany eksperyment?*, „Teatr Lalek” 2020, nr 203.

Czarnota, Justyna, *Co dla najnajmłodszych*?, „Teatr” 2021, nr 10.

Czarnota, Justyna, *Tam, gdzie żyją dzikie ogony*, „Teatr” 2023, nr 2.

Desfosses, Agnès, *Little Ones and Adults, Alive and Aware. Theatre Brings Together*, [w:] *Theatre for Early Years: Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Drwięga, Agata, *(Moja) historia Teatru Atofri*, [w:] *Teatr Atofri. 15 lat*, konc. i red. J. Żygowska, B. Bąblińska, M. Garlas, Stowarzyszenie Artystyczne Atofri, Poznań 2023.

Drwięga, Agata, *Teatr swoich widzów*, „Czas Kultury" 2026, nr 17, https://czaskultury.pl/artykul/teatr-swoich-widzow/ [dostęp: 30.08.2026].

Falkiewicz, Andrzej, *Kilka myśli o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog" 1968, nr 11.

Fletcher-Watson, Ben, *Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young*, „Platform" 2013, t. 7, nr 2.

Florschütz, Melanie; Kölling, Barbara, *The discovery of the small child as a spectator* [w:] *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Frabetti, Roberto, *Żłobek i teatr*, tłum. E. Swoboda, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, *T. 2 Świat w teatrze*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2007.

Frabetti, Roberto, *Cari genitori. Pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, Fondazione Gualandi Edizioni, Bologna 2021.

Gałkowski, Paweł; Morawska-Rubczak, Alicja*, Poszukiwanie nowej bliskości*, „Dialog", 1.09.2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/poszukiwanie-nowej-bliskosci [dostęp: 21.06.2026].

Jasińska, Magdalena, *Raport z badania potrzeb uczestnictwa w kulturze rodziców z dziećmi w wieku 0-3 lata*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury, Toruń, 2023, https://woak.pl/wp-content/uploads/2023/10/Moja-pierwsza-odyseja-kosmiczna-I-raport-z-badan.pdf [dostęp: 10.10 2026].

Kalinowska, Katarzyna, *Kulturowy entourage pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, konc. i red. nauk. J. Czarnota-Misztal, M. Szpak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Karasińska, Marta, *Słowo sceniczne: obraz czy dźwięk?*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dziecka*, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2013.

Morawski, Piotr, *Niepoważna miękkość ciała*, [w:] *Status sztuki dla dzieci. Pola, rozgrywki, refleksje*, red. A.M. Czernow, M. Wesołowska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2025.

Müller, Alicja; Wycisk, Karolina, *Miękkie choreografie. O tańcu eksperymentalnym dla rodzin*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/miekkie-choreografie [dostęp: 10.10.2026].

*Nieustannie stawiam sobie wyzwania*. Z Alicją Morawską-Rubczak rozmawia Maria Maczuga, 4.09.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/247071/alicja-morawska-rubczak-nieustannie-stawiam-sobie-wyzwania [dostęp: 21.06.2026].

Obrębowska-Piasecka, Ewa, *Dozwolone do lat 3. „Co to?" Studia Teatralnego BLUM*, „Głos Wielkopolski", 3-4.02.2007.

*Pierwsze kroki, Rozmowa ze Zbigniewem Rudzińskim*, rozmawiała Joanna Żygowska, [w:] *Teatr Atofri. 15 lat*, konc. i red. J. Żygowska, B. Bąblińska, M. Gorlas, Stowarzyszenie Artystyczne Atofri, Poznań 2023.

Ranciére, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007, nr 13.

Rosa, Hartmut, *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*, tłum. J. Trejo-Mathys, Columbia University Press, New York 2015.

Rubczak, Alicja, *Teatr najnajwiększych nadziei*, 6.05.2008, https://alicjarubczak.wordpress.com/teatr-dla-najnajmlodszych/ [dostęp: 21.06.2026].

Rudziński, Zbigniew, *Teatr dla dzieci – getto czy enklawa*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2, *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Poznań 2007.

*Samodzielne szukanie rozwiązań. O czerpaniu z pedagogiki teatru na innych polach teatralnej pracy. Z Anną Rochowską, Alicją Morawską-Rubczak i Sebastianem Świądrem rozmawia Anna Zalewska-Uberman*, [w:] *Praktykując pedagogikę teatru. Pojęcia. Wartości. Przykłady*, red. mer. J. Czarnota, K. Piwońska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024.

Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*, Springer, Dordrecht 2006.

Skjoldager-Nielsen, Daria, *Teatr a nowoczesność: oaza spowolnienia*, [w:] *Relacyjność w kulturze i sztuce. Księga jubileuszowa profesor Małgorzaty Leyko*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

*Taneczny boom dla najmłodszych i bliskich im dorosłych. Z Hanną Bylką-Kanecką, Alicją Czyczel i Joanną Leśnierowską rozmawia Katarzyna Lemańska*, [w:] *Status sztuki dla dzieci. Pola, rozgrywki, refleksje*, red. A.M. Czernow, M. Wesołowska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2025.

Taube, Gerd, *The Dramaturgy of Theatre for Early Years*, Editioni Pendragon, Bologna 2023.

*The discovery of the small child as a spectator. The performer Melanie Florschütz and the director Barbara Kölling in a discussion on „Theatre for Early Years"*, [w:] *Theatre for Early Years Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Tomaszewska, Ewa, *Jan Dorman – własną drogą*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", Katowice 2012.

Tyszka, Juliusz, *Teatr dla najnajmłodszych jako efekt ewolucji sztuki teatru w ostatnim czterdziestoleciu*, [w:] *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, tom 2, red. M.

Karasińska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań, 2009.

Tyszkowa, Maria, *Recepcja sztuki teatralnej*, [w:] *Sztuka dla najmłodszych*. *Teoria, recepcja, oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, PWN, Warszawa–Poznań 1977.

Ward, Winifred, *Theatre for Children*, KY: The Children's Theatre Press, Anchorage, 1950.

Water, Manon van de, *Cognition and Emotion: How Does Theatre Mean, or, What Is the Relationship Between Cognition and Emotion in Theatre for Early Years?*, [w:] *Mapping Research A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*, red. M. van de Water, Edizioni Pendragon, Bologna 2023, https://mapping-project.eu/wp-content/uploads/2023/08/Mapping_research_book.pdf [dostęp: 20.10.2026].

Wiśniewska, Marzenna, *Dziecko – performer w teatrze*, „Teatr Lalek" 2013, nr 4.

**Źródła internetowe:**

Art Fraction Foundation, https://www.artfractionfoundation.com/festiwal-najmlodszych [dostęp: 21.06.2026].

Festiwal Najmłodszych, https://festiwalnajmlodszych.pl/ [dostęp: 21.06.2026].

**Materiały archiwalne:**

List, teczka: Seminarium dla pedagogów, rodziców i ludzi teatru „Teatr dla najnajmłodszych", Dokumentacja, 2006, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Program *Scena Prezentacji. Teatr najnajmłodszych*, Poznań 13-14.04.2008, teczka: Teatr dla Najnajmłodszych, druki ulotne, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Wywiad z Wojciechem Nowakiem, przeprowadziła Agata Łukaszewicz, 25.06.2026, materiał archiwalny, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/dwie-dekady-teatru-dla-najnajow-w-polsce*