



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Piotr Rudzki

Uniwersytet Wrocławski

DZIECKO W TEATRZE — REKONESANS

Najpierw kilka słów wyjaśnienia co do tytułu, który mógłby sugerować, że przedmiotem zainteresowania będą tutaj teatr tworzony przez dzieci, przedstawienia przeznaczone dla dzieci lub walor edukacyjny sztuki teatru w procesie socjalizacji najmłodszych widzów. Teksty dotyczące tej tematyki tworzą już pokaźny zbiór, wspomnijmy tylko wydane w roku 2007 przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu dwa tomy pokonferencyjne, w których znalazły się artykuły też tej problematyce poświęcone¹. O wiele bogatszy jeszcze jest korpus tekstów analizujący i interpretujący obecność bohaterów dziecięcych w dramatach polskich od romantyzmu po współczesność: od Józia i Rózi (*Dziady. Część II* Adama Mickiewicza), Dzieci Księdza (*Dziady. Część IV* Mickiewicza), Orcia (*Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego), Isi (*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego), przez Hesię i Mełę (*Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej), Zosię i Amelkę (*W małym dworku* Stanisława Ignacego Witkiewicza), Świntusię Macabrescu (*Gyubal Wahazar* Witkiewicza), Tadzia (*Kurka Wodna* Witkiewicza), po Kasię, Wojtkę, Piotrkę (*Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego), Żarówę, Żelazkę, Szczylę i Kabłę (*Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali) czy Małą Metalową Dziewczynkę (*Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej), by wymienić tylko kilkanaścioro z nich.

Większego zainteresowania — jak do tej pory — nie wzbudziła obecność dziecka w świecie przedstawiającym teatru. Zasadniczym powodem takiego stanu rzeczy — jak można przypuszczać — była niemal powszechna praktyka obsadzania w teatrze w rolach dzieci dorosłych aktorów. Nieliczne wyjątki tylko potwierdzały tę regułę, która nie obowiązywała ze zrozumiałych względów w kinie. Trudno wyobrazić sobie dorosłego aktora zamiast Jackie Coogana w *Brzdącu* w reżyserii

¹ *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 1. *Teatr w świecie*; t. 2. *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Poznań 2007.

Charlie Chaplina (1921) albo dojrzałe aktorki zamiast Shirley Temple w *Małym pułkowniku* Davida Butlera (1935) czy Elizabeth Taylor w *Lassie wróć* Freda M. Wilcoxsa (1943). Oczywiście, lista przykładów jest bardzo długa i znajdują się na niej także polskie filmy, na przykład *Historia żółtej ciżemki* Sylwestra Chęcińskiego z jedenastoletnim wówczas Markiem Kondratem (1961) czy *Wszystko, co najważniejsze* Roberta Glińskiego z Adamem Siemionem (1993) w roli Andrzeja Wata.

Natomiast nieprzystawalność dorosłego w świecie przedstawiającym i dziecka w świecie przedstawionym dzieła teatralnego nie wzbudzała kontrowersji, była niemal transparentna, dająca się ignorować na fundamencie konwencji. Zresztą w historii tej dyscypliny artystycznej — nie tylko w Europie — znajdowano mocne oparcie takich zastępczych reprezentacji: brak kobiet w teatrze starożytnej Grecji, podobnie w teatrze elżbietanśkim, w którym kobiece postaci przedstawiali chłopcy przed mutacją, czy ich nieobecność do wieku XX w japońskim teatrze *nō* i hinduskim *kathakali*. W tradycyjnych ośrodkach *kathakali* do dziś w całonocnych przedstawieniach występują tylko mężczyźni, kobiety — spoza Kerali, miejsca narodzin gatunku, i szerzej Indii — dopuszcza się tylko do treningu i „amatorskich” pokazów. Z drugiej strony w dziewiętnastowiecznym teatrze europejskim, w tym polskim, pojawiła się odwrotna konwencja, zgodnie z którą w rolach młodzieńców obsadzano młode aktorki².

Nie może więc dziwić, że postaci dziecięce w inscenizacjach powstałych na podstawie wspomnianych dramatów były traktowane przez recenzentów tak samo jak pozostali bohaterowie. Nie widziano w nich odrębnych, odznaczających się labilnym statusem społecznym istnień, ale raczej figury — jak w malarstwie średnio-wiecznym — pomniejszonych dorosłych, to pierwsza możliwość. Drugą zaś stanowiły fantazje dorosłych dotyczące dzieci, również perwersyjne wyobrażenia na ich temat, do których tworzenia na scenie dały asumpt ustalenia psychoanalizy. W obu przypadkach ciała semiotyczne (postać) kompletnie przykrywały ciała fenomenalne (człowiek/aktor), spoza reprezentacji nie wychylało się żadne realne bycie. Wspomnijmy tylko dwa przedstawienia.

W inscenizacji *W małym dworku* w reżyserii Wandy Laskowskiej³ znajdujemy egzemplifikację drugiej ze wspomnianych możliwości. Spektakl przygotowany w Teatrze Dramatycznym w Warszawie utorował drogę dramatom Witkiewicza na najważniejsze polskie sceny, co wkrótce przyniosło mu status klasyka⁴. W niewielu

² Por. D. Kosiński, „Cóż za chłopiec piękny i młody...”. *Role chłopięce w kobiecym wykonaniu w polskim teatrze dramatycznym XIX wieku*, [w:] *Inna scena. Ciało, płeć, pożądanie, tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2008, s. 59–68. Tytuł artykułu Kosińskiego jest trochę mylący, gdyż dotyczy ról właśnie młodzieńców, a nie dzieci („chłopiec”).

³ S.I. Witkiewicz, *Wariat i zakonnica — W małym dworku*, reż. W. Laskowska, Warszawa, Teatr Dramatyczny (Duża Sala), premiera 16 grudnia 1959.

⁴ Por. P. Rudzki, *Witkacy — awangardowy klasyk*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 62–63.

omówieniach znalazły się opisy córek Dyapanazego Nibeka. Ponadto, nawet jeżeli krytycy wymieniali aktorki interpretujące te bohaterki, czynili to — co nie zaskakuje — w jednym zdaniu z pozostałymi wykonawcami⁵. Z tego kręgu wyróżnił się Jan Kott, który skreślił lakoniczny, ale pobudzający wyobraźnię, gdyż przywołujący surrealizm⁶, szkic postaci Zosi (Alicja Wyszyńska) i Amelki (Janina Traczykówna). W recenzji ogłoszonej na łamach „Przeglądu Kulturalnego” stwierdził, iż obie były „rozchichotane surrealistycznie i nieoczekiwanie”⁷. Natomiast Andrzej Wirth w równie lapidarnym opisie odwołał się do kategorii z kręgu typów psychologicznych, potrącając o perwersyjną obyczajowość seksualną: „świetnie, bardzo współcześnie zagrane nymphety”⁸. O wiele później został przywołany w analizach bohaterów Witkiewiczowskich dramatów typ niewinnego dziewczęcia czy chłopięcia inicjowany w sferę seksualną przez mentora/mentorkę⁹.

Nie-Boska komedia to drugie z długiej serii przedstawień wyreżyserowanych przez Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie¹⁰. Orcio w interpretacji Anny Polony stanowiłby dobry przykład pierwszej możliwości traktowania dziecięcych bohaterów w teatrze. W tym przypadku dysponujemy dłuższymi opisami roli przygotowanej przez dwudziestosześcioletnią wtedy aktorkę. Wiek artystki wspomniano, gdyż postać Orcia została utkana z tak wielu elementów konsekwentnie budujących jego obłąd¹¹, iż poradzić mogła sobie z tym tylko artystka dysponująca już zawodowym doświadczeniem. Ponadnaturalne zdolności naznaczonego poetyckim fatum małego bohatera dramatu Krasińskiego zyskały dodatkowe uzasadnienie w świecie przedstawionym inscenizacji. Orcio cierpiał na epilepsję, jakby odmienność dziecka i jego nadświadomość wymagały podstaw klinicznych. „Pierwszy teatralny Orcio — zanotował Jan Kłossowicz w recenzji — grany [...] nie tylko jako aniołek i czart, ale także jako epileptyk”¹². Byłby więc tamten Orcio Polony

⁵ Por. S. Polanica [S.E. Bury], *Witkacy*, „Słowo Powszechnie” 1959, nr 305; Z. Karczewska-Markiewicz, *Sztuki dla smakoszy*, „Życie Warszawy” 1959, nr 305; JASZCZ [J.A. Szczepański], *Dziwactwo, kociokwik i coś jeszcze*, „Trybuna Ludu” 1959, nr 351; Z. Greń, *Witkiewicz, czyli o bezsilności*, „Życie Literackie” 1960, nr 2; C. Skołuda, *Realista mimo woli*, „Teatr” 1960, nr 5.

⁶ Wystarczy przypomnieć kojarzonego z surrealizmem Balthusa i jego obrazy przedstawiające młode dziewczęta (zob. także G. Bataille, *Łzy Erosa*, wprowadzenie J.M. Lo Duca, przekł. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2009).

⁷ J. Kott, *Witkacy przesajnowany*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 2.

⁸ A. Wirth, *Zborsuczona Zapolska*, „Nowa Kultura” 1960, nr 2.

⁹ Por. J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkiewicza*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1972, s. 83–105.

¹⁰ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, reż. K. Swinarski, Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, premiera 9 października 1965.

¹¹ Jan Paweł Gawlik napisał, iż forma obłądu była tak sugestywna, że niemal ocierała się o kicz (zob. *idem*, *Światłość i zart, czyli Nie-Boska 1965*, „Kultura” 1965, nr 47).

¹² J. Kłossowicz, *Anty-Nie-Boska*, „Polityka” 1965, nr 45. Jerzy Zagórski konstatował: „Mnie osobiście Anna Polony w roli Orcia trafiła do przekonania, ale niektórzy moi dyskutanci upierali się,

prefiguracją Gustawa-Konrada w wykonaniu Jerzego Treli w przygotowanej przez Swinarskiego osiem lat później na tej samej scenie inscenizacji dramatu Mickiewicza¹³. Oba wglądy improwizacyjne bohatera zostały pomyślane przez reżysera jako następstwa nagłych ataków epilepsji zaburzających i jednocześnie poszerzających zdolności percepcyjne Gustawa-Konrada. Swinarski mówił o tym aktorom w czasie prób analitycznych¹⁴.

Na przeciwnym biegunie tych skonwencjonalizowanych przedstawień dzieci umieścić trzeba ich realną obecność w świecie scenicznym, której chcielibyśmy się przyjrzeć na przykładzie kilku spektakli teatrów repertuarowych z ostatnich dwunastu lat. Właśnie w „świecie scenicznym”, gdyż udział dzieci podważa tradycyjny podział na świat przedstawiający i przedstawiany, nadając przedstawieniu walor — i to pierwsza teza — performatywny¹⁵. Co więcej, społeczna „niegotowość” dzieci, ich funkcjonowanie poza Jungowskimi personami¹⁶ czy Goffmanowskimi fasadami¹⁷, oraz nie do końca wykrystalizowane poczucie wstydu bądź zakłopotania¹⁸ mają — i to druga — potencjał subwersywny, podważający oczywistość porządku społecznych ról i ujawniający potencjalności utracone przez dorosłych w procesie enkulturacji.

Krystian Lupa w przedstawieniu *Prezydentki*¹⁹ umieścił performatywną sekwencję nieobecną w dramacie Wernera Schwaba. Pomyślana jako wydarzenie dziejące się w czasie przerwy, nigdy nie spełniła swej funkcji, gdyż publiczność pozostawała na swoich miejscach. Stała się więc immanentną częścią spektaklu, tworząc zaskakujące intermedium. Gdy pod koniec pierwszej części Mariedl (Ewa Skibińska) udaje się uspokoić kłócące się Ernę (Bożena Baranowska) i Gretę (Halina Rasiakówna), ta ostatnia przynosi butelkę wina i trzy wegetujące na marginesie kultury Prezydentki popijają, żeby „zapomnieć o brudzie życia”. Zmoruszone alkoholem zasypiają tam, gdzie właśnie się znajdowały: na zdezelowanym fotelu — Erna, na zniszczonej kanapie — Greta, i na podłodze-palimpseście, tyle warstw farby i różnych linoleów na nią nałożono — Mariedl. W tym momencie drzwi zagraco-

że przydała za wiele cech karykaturalnych temu uosobieniu degeneracji, czyniąc z wątplęgo dziecka kalekę” (*idem*, *Ważka rzecz w Krakowie*, „Kurier Polski” 1965, nr 293).

¹³ A. Mickiewicz, *Dziady*, insc., reż. i scen. K. Swinarski, Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, premiera 18 lutego 1973.

¹⁴ Por. film dokumentalny *Dziady Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego*, scen. i real. J. Chlebowicz, zdj. J. Popczyk, red. K. Miklaszewski, Telewizja Polska (Kraków) 1973.

¹⁵ W rozumieniu zaproponowanym przez Erikę Fischer-Lichte (zob. *eadem*, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008).

¹⁶ Hasło *Persona*, [w:] A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Wałbrzych 1994, s. 145–146.

¹⁷ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H., P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 1981, s. 59–62.

¹⁸ Zob. H. Jakubowska, *Socjologia ciała*, Poznań 2009, s. 233–234.

¹⁹ W. Schwab, *Prezydentki*, przeł. M. Muskała, oprac. tekstu, reż., scen. i oprac. muzyczne K. Lupa, Wrocław, Teatr Polski (Scena na Świebodzkim), premiera 17 września 1999.

nego i biednego pokoju Erny, którego najcenniejszym przedmiotem jest kolorowy odbiornik telewizyjny kupiony w second-handzie, otwierają się i widzimy skradającego się niepewnie dwunastoletniego chłopca. Rozejrzawszy się po pomieszczeniu, wraca i woła swojego kolegę-rówieśnika. Wraz z nim przychodzi dziewczynka w tym samym wieku, której chłopcy nie chcą wpuścić do pokoju. W końcu pozwalają jej wejść i długim kijem trącącą leżącą Mariedl. Jej poruszenie się wywołuje panikę, ale zaraz się uspokajają, gdyż kobieta się nie budzi. Ośmieleni dotykają jej jeszcze raz, kiedy do pokoju wchodzi mężczyzna ubrany w szaro-niebieski fartuch: dozorca, a może pracownik techniczny teatru. Wygania stanowczym gestem dzieci, gasi światło w toalecie, poprawia przekrzywioną czapkę z lisa na głowie Erny, układa na udach zadartą wysoko sukienkę Mariedl, podnosi przewróconą butelkę i wychodzi bocznym wejściem, znajdującym się po przeciwnej stronie niż drzwi, z których skorzystały dzieci.

Trójka dzieciaków wygląda „normalnie” — to nie mieszkańcy sutener, jak Prezydentki, ale latorośle przedstawicieli klasy średniej, i zachowują się „naturalnie”, jakby przez przypadek, bawiąc się na podwórku, trafiły nie tyle do pokoju Erny, ile do teatru. A może to po prostu pociechy siedzących na widowni, których nie można było zabrać, gdyż przedstawienie przeznaczone jest dla widzów dorosłych. A one, znudzone oczekiwaniem na rodziców, dostały się na tyły Sceny na Świebodzkim, na przykład przez peron? Ich niepewny status ontologiczny: postaci przedstawienia czy przypadkowi uczestnicy, podkreśla jeszcze niesprecyzowany status mężczyzny, który ich wygonił. Wszystkie możliwości wydają się jednakowo prawdopodobne, powodując, że publiczność już nie tyle ogląda przedstawienie, ile śledzi jednorazowe, niepowtarzalne, realne wydarzenie — *performance*. To wrażenie wzmacniane jest w czasie licznych podróży zagranicznych spektaklu, kiedy to do udziału są zapraszane dzieci z kraju, w którym odbywają się pokazy (Szwecja, Francja, Łotwa, Ekwador, Hiszpania). W tym wypadku obcość dzieci — mówiących w innym języku niż Prezydentki/aktorki — w świecie przedstawionym staje się jeszcze bardziej dojmująca. Percepcja widza przenosi się z porządku reprezentacji na porządek obecności, tworzenie w wyobraźni fikcyjnego świata zostaje zawieszone. „W konsekwencji — przekonuje Erika Fischer-Lichte w książce *Estetyka performatywności* — percypujący podmiot i przedmiot »stapiają się w jedno«, a w następstwie tego pojawia się nieprzerwany strumień asocjacji lub refleksja nad własnym losem”²⁰.

Przeniesiona we współczesność *Lalka* w reżyserii Wiktora Rubina²¹ obnażała zarówno bezwzględność turbokapitalizmu i brak zasad świata celebrytów — odpowiednika dziewiętnastowiecznej arystokracji — w Polsce, jak i umowność sztuki teatru, zonglując różnymi konwencjami: od teatru psychologicznego, przez Brechtowski efekt obcości po groteskę i farsę charakterystyczne dla sztuki plebejskiej czy

²⁰ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 252–253.

²¹ *Lalka* na motywach powieści B. Prusa, utwór sceniczny J. Janiczak, W. Rubin, reż. W. Rubin, Wrocław, Teatr Polski (Scena im. J. Grzegorzewskiego), premiera 20 grudnia 2008.

komedii dell'arte. W przedstawieniu kilkakrotnie światło zapalało się na widowni i aktorzy grali/byli między widzami, jak na przykład w scenie kłótni Krzeszowskich (Dominika Figurska i Rafał Kronenberg). Oboje mieli podpięte mikrofony i biegając między rzędami, biorąc siedzących na świadków, obrzucali się inwektywami. W czasie innej sekwencji Łęcka/Kinga Preis chodziła wśród publiczności, rozdając autentyczne ulotki Wrocławskiego Hospicjum dla Dzieci i namawiając do wpłacania na jego konto jakichś sum, na początku roku natomiast prosiła o przekazanie jednego procenta podatku na to hospicjum. Osuwanie się reprezentacji w kierunku obecności, sztuki w życie miało w przedstawieniu jeszcze jedno piętro związane z medialną popularnością samych aktorów. Preis, znana z wielu ról teatralnych i filmowych, odbiorcom telewizyjnym kojarzy się z serialem *Ojciec Mateusz*, Figurską spopularyzował serial *M jak miłość*, Bartosza Porczyka (Wokulski) dziś rozpoznają widzowie serialu *Barwy szczęścia*. Tak więc podobnie jak świat przedstawiony, również przedstawiający tworzyli do pewnego stopnia celebryci. Dlatego sceną najbardziej naruszającą porządek reprezentacji była ta pierwsza w akcie drugim. Suzin (Adam Cywka) namawia Wokulskiego, aby poprowadził za niego interes związany z dostawami dla wojska. Obaj stoją po prawej stronie proscenium, w pewnej chwili otwierają się najbliższe drzwi prowadzące do foyer i wchodzi grupka kilkanaściorga „potrzebujących” dzieci, którym Wokulski nalewa do plastikowych misek zupy, a w zasadzie nasypuje kolorowych cukierków. Dzieci nie wyglądają ani na biedne, ani na opuszczone. Suzin zagaduje je z mocnym rosyjskim akcentem, te milczą, wymieniają ciche uwagi między sobą albo chichoczą, żadne mu nie odpowiada. Otrzymałszy chochelkę słodczy, ustawiają się po następną na końcu kolejki. Sekwencja trwa krótko, ale obecność dzieci, nieprzewidywalność i przypadkowość ich zachowań nadają jej o wiele mocniejszy ładunek performatywny niż te zrywające akcję z udziałem zawodowych aktorów.

Dodać trzeba, że w przedstawieniu postać Heluni zagrała seniorka w zespole Teatru Polskiego — Krzesysława Dubielówna. Decyzji o obsadzeniu właśnie tej aktorki w roli małej córki Stawskiej (Rasiakówna) nie można traktować jako reżyserkiej przekory czy egzemplifikacji obiegowego poglądu, zgodnie z którym z wiekiem człowiek dziecinnieje. Raczej pomocna tu będzie psychologia analityczna Carla Gustava Junga. Tym, co łączy dziecko i dojrzałego człowieka, jest integracja jaźni — w wypadku tego pierwszego nieświadoma, w wypadku drugiego — świadoma²².

W dwóch wcześniejszych spektaklach — *Przebudzeniu wiosny* Franka Wedekinda²³ i *Cząstkach elementarnych* według powieści Michela Houellebecqa²⁴ —

²² Zob. hasło *Jaźń*, [w:] A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *op. cit.*, s. 88–91.

²³ F. Wedekind, *Przebudzenie wiosny*, przeł. J. Diduszek-Kuśmierska, reż. W. Rubin, Bydgoszcz, Teatr Polski im. H. Konieczki, premiera 30 czerwca 2007.

²⁴ M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, przeł. A. Danilewicz-Grudzińska, adapt. J. Janiczak, W. Rubin, reż. W. Rubin, Wrocław, Teatr Polski (Scena na Świebodzkim), prapremiera 7 czerwca 2008.

Rubin w rolach gimnazjalistów obsadził dorosłych aktorów. Nie był to jednak powrót do praktyki opisanej na wstępie, ale jej persyflażowy cytat. Kostium nadawał bohaterom sztuki Wedekinda wygląd uczniów, stał się wyraźnym sygnałem idealizowania — albo Gombrowiczowskiego upupiania — przez dorosłych nastoletnich konsumentów kultury popularnej, którzy znają film *Brokeback Mountain* i cytują powieści Houellebecq — akcja sztuki została przeniesiona w dzisiejsze czasy.

W *Cząstkach elementarnych* było podobnie — w sekwencjach przywołujących epizody z dzieciństwa Michela (Cywka), Anabelle (Preis) i Bruna (Wiesław Cichy) aktorów ubrano w szkolne uniformy. Jednak w przeciwieństwie do bohaterów Wedekinda kostium nie tyle był znakiem opresji — dziecko ma być takie, jakim go widzi dorosły — ile sygnałem, że przyszłość rozstrzyga się na tym etapie rozwoju człowieka. Jako dobrą ilustrację tej konstatacji można potraktować niemal filmową sekwencję Anabelle i Michela. Wracając ze szkoły, z tornistrami na plecach, prowadzą dialog o wspólnej przyszłości. Pierwsza jego wersja kończyła się nadzieją. Jednak po „stop-klatce” „taśma” była przewijana do tyłu, postaci pokonywały swoją drogę pospiesznie wstecz. Następnie scena się powtarzała, ale nie zatrzymywała się na optymistycznej kwestii Anabelle, tylko trwała dalej i Michele mówił o swojej obcości w świecie, która nie pozwoli mu przeżyć z towarzyszką lat dziecięcych szczęścia. Jak pamiętamy, bohaterka umiera na skutek komplikacji związanych z zajściem w ciążę, gdy wreszcie była z Michele, komplikacji — przypomnijmy — spowodowanych wcześniejszymi aborcjami.

Trudno byłoby sobie wyobrazić, aby w sztuce Wedekinda czy w partiach dotyczących dzieciństwa bohaterów powieści Houellebecq wystąpiły dzieci. Natomiast tematy związane z wczesną inicjacją seksualną, wykorzystywaniem seksualnym dzieci przez dorosłych czy inne obrazujące ciemne, cieniem naznaczone, strony eksploruje kino, jakby taśma celuloidowa czy dysk twardy kamery stanowiły wystarczającą barierę strzegącą przed możliwym zdeprawowaniem młodych aktorów-amatorów. Wystarczy wspomnieć adaptację filmową powieści Houellebecq czy trzy polskie filmy podważające obiegowy stereotyp niewinności dzieci: Roberta Glińskiego *Cześć Tereska* (2001), Katarzyny Rosłaniec *Galerianki* (2009) i Pawła Sali *Matka Teresa od kotów* (2010). Chociaż można wskazać przynajmniej dwa przedstawienia teatralne, w których mimo drastyczności tematów dzieci wystąpiły.

W inscenizacji *Lulu* Wedekinda wyreżyserowanej przez Michała Borczucha²⁵ w Starym Teatrze w Krakowie tytułową rolę zagrała Marta Ojrzyńska, ale w kilku scenach obrazujących handel nieletnimi córkami, odbywający się w mieszczańskich salonach, występowały dzieci. Dziewczynki przypominały pomniejszone kopie swoich matek: takie same toalety, podobny sposób poruszania, jednakowe gesty. Kontekst, w jakim pojawiały się w świecie scenicznym, stawiał widza w bardzo nie-

²⁵ F. Wedekind, *Lulu*, przeł. M. Muskała, J. Margański, reż. M. Borczuch, Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, premiera 26 października 2007.

komfortowej sytuacji. Po pierwsze, wyostrzał problematykę spektaklu, zamykając drogę do schowania się za parasolem konwencji, a w związku z tym — po drugie — przenosił widza z poziomu estetycznej kontemplacji dzieła sztuki na poziom dylematu etycznego, kostium nie był bowiem w stanie zasłonić fenomenalnego ciała bardzo młodych wykonawców.

Przygotowane na tej samej scenie prapremierowe wystawienie *Oczyszczenia* Petra Zelenki²⁶ w reżyserii autora opowiadało historię pisarza (Krzysztof Globisz), który zgwałcił jedenastoletniego syna swoich przyjaciół. Nie była to jednak historia zbrodni, która doczekała się kary, ale raczej opowieść o sile i hipokryzji współczesnych mediów. Pisarz, dręczony wyrzutami sumienia, postanowił wyznać swój grzech w telewizyjnym talk-show zatytułowanym właśnie „Oczyszczenie”. Zamiast napiętnowania dostał aplauz reżyserowanej w studiu publiczności. Choć odcinek nigdy nie został wyemitowany, bohater otrzymał propozycję poprowadzenia własnego programu w telewizji. Jednak publiczność w Starym Teatrze, podobnie jak w wypadku *Lulu*, musiała się skonfrontować z obecnością dziecka w świecie scenicznym — jedenastoletnią ofiarą pedofila. Fabuła została zainscenizowana linearnie — od wizyty u przyjaciół, podania środków nasennych dziecku, przez gwałt, o którym mówił skruszony pisarz swemu wydawcy (Jan Peszek), po sekwencje telewizyjne. I w wypadku tego przedstawienia obecność młodego wykonawcy sprawiała, iż świat realny przesłaniał przedstawiony. Dylemat etyczny zdawał się ważniejszy niż przestrzeń estetyczna.

W monodramie *Farinelli*, którego bohaterem jest tyleż najsłynniejszy włoski kastrat, co współautor tekstu scenicznego i występujący w nim aktor — Porczyk²⁷, dwa razy widzimy Chłopca, wreszcie nie anonimowe dziecko, Kacpra Kurysia. Raz przechodzi tylko przez scenę, za drugim razem śpiewa absurdalną z punktu widzenia świata dorosłych kołysankę: „Była sobie raz królewna, / miała tasak w plecach. / Książkę szukał jej latami, / znaleźli ją w śmieciach”, powtarzając jej linijki coraz głośniej i głośniej. W świecie przedstawionym tej, zgodnie z określeniem twórców, instalacji mentalnej Chłopiec jest śladem pamięci, reprezentuje Carla Broschiego sprzed zabiegu, który stworzył z niego idealne narzędzie i obiekt sztuki. Tylko żywe przebywanie dziecka na scenie — wcześniej obserwujemy Kacpra na ekranie w nastrojowej sekwencji filmowej — powoduje opisywane już osunięcie się percepcji widza z planu reprezentacji na plan obecności. Jak przekonywał Jung w spisanych przez Anielę Jaffè *Wspomnieniach, snach, myślach*:

²⁶ P. Zelenka, *Oczyszczenie*, przeł. K. Krauze, reż. P. Zelenka, Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, prapremiera 27 października 2007.

²⁷ A. Herbut, B. Porczyk, *Farinelli*, reż. Ł. Twarkowski, Wrocław, Teatr Polski (Scena Kameralna), prapremiera 18 czerwca 2011.

widok dziecka budzi w dorosłej, cywilizowanej jednostce tęsknoty, które rodzą się z niezaspokojonych potrzeb i pragnień tych części składowych osobowości, które zostały usunięte z całkowitego obrazu człowieka na rzecz społecznego przystosowania i persony²⁸.

Dzieciństwo więc — w jego przekonaniu — jest „pełniejszym obrazem Jaźni — całego człowieka w jego niezafałszowanej indywidualności”²⁹.

A CHILD IN THE THEATRE — RECONNAISSANCE

Summary

The article deals with the question of the presence of a child as a character on the stage in the Polish repertoire theatre. In the past, generally speaking children characters were played by adult actresses/actors. This kind of situation was hardly acceptable in the cinema, where — from the very beginning — children characters were performed by children, e.g. Jackie Coogan in Chaplin's *The Kid* or Shirley Temple in Butler's *Little Colonel*.

One can assume that in the theatre — according to the convention — an adult actress/actor as a child was hardly visible, the audience just saw a child. The real presence of children on the stage destroyed traditional dimension: on the one hand — there is a represented world, on the other — a representing one. A child is present on the borders of these two worlds. Taking into account a few appropriate Polish theatre productions prepared during the last twelve years, the article tries to prove that a child on the stage has a performative as well as a subversive potential. The Jungian Analytical Psychology and the performative turn over in the 1960s are good contexts for the conclusions.

Translated by Piotr Rudzki

²⁸ C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffè*, przeł. R. Reszke, L. Kochanowicz, Warszawa 1999, s. 251.

²⁹ *Ibidem*.