

Határutak

Border Roads

Határutak

Border Roads

TESZT-kiadvány
2016

TARTALOM

Varga Anikó: Előszó	6
ESSZÉK	
Proics Lilla: Játékvalóság	12
Iulia Popovici: Scurta și bogata viață a teatrului documentar în România	24
Igor Burić: Позориште у друштву – друштво у позоришту. Олимпијски идеали	34
Sebestyén Rita: Mielőtt túl késő lenne. Társadalmi érzékenység, szinkronicitás és részvételi kultúra Skandináviában, különös tekintettel Thierry Geoffroy, Colonel művészetére.....	42
INTERJÚK	
Varga Zsófia: Kérdés és közösség találkozása a svédasztalon Interjú Takács Gáborral	64
Bodor Panna: Változtatni is meg kell tanulnunk Interjú Hajós Zsuzsával	76
Gábor Sára: „Színházi területről jövök, nem a drámapedagógiából” Interjú Pass Andreával	90
Varga Anikó: Reméltük, van a hátunkon ejtőernyő Interjú Boros Kingával	104
Kovács Bea: Kitapostuk kicsit az utat Interjú Kelemen Kingával	114
Kovács Bea: „A pansa ușor diferite probleme” Interviu cu Leta Popescu și Claudiu Lorand Maxim	122
Jovana Karaulić – Neda Radulović: Pozorište sa ljudima Intervju sa Aleksandrom Jelić	132
Jovana Karaulić – Neda Radulović: Pozorište: prostor za socijalni dijalog Intervju sa Vojislavom Vojkan Arsić	150
A KÖZÖSSÉGI/RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZI EGYESÜLETEK RÖVID LISTÁJA	158
SZERZŐK	164

CONTENTS

Anikó Varga: Preface	7
----------------------------	---

ESSAYS

Lilla Proics: Playful Reality	13
Iulia Popovici: The Short and Complex Life of Documentary Theatre in Romania	25
Igor Burić: Theatre in Society – Society in Theatre. Olympic Ideals	35
Rita Sebestyén: Before It Is Too Late. Social sensitivity, synchronicity and participatory aspects of Scandinavian culture, with a special outlook on the oeuvre of Thierry Geoffroy, Colonel	43

INTERVIEWS

Zsófia Varga: The Encounter of Questions and Community on the Smorgasbord Interview with Gábor Takács	65
Panna Bodor: One has to learn to change Interview with Zsuzsa Hajós	77
Sára Gábor: „I come from theatre, not from theatre pedagogy” Interview with Andrea Pass	91
Anikó Varga: We Thought We Had a Parachute on Our Back Interview with Kinga Boros	105
Bea Kovács: We have beaten the path Interview with Kinga Kelemen	115
Bea Kovács: „Slightly bandaging different problems” Interview with Claudiu Lorand Maxim and Leta Popescu	123
Jovana Karaulić – Neda Radulović: Theatre With People. Interview with Aleksandra Jelici	133
Jovana Karaulić – Neda Radulović: Theatre: Space for Social Dialogue. Interview with Vojislav Vojkan Arsić	151
A SHORT LIST OF COMMUNITY/PARTICIPATORY THEATRE ASSOCIATIONS	159
AUTHORS	165

Előszó

A 2016-os TESZT fesztivál sok előadása tematizálja a közösség fogalmát. Állam, nemzet, nép, ország, város, család, generációs közösség, vagy akár ennek a legtágabb képzete, a teljes bolygónkat átfogó emberi közösség képzete jelenik meg bennük. Túl azon, hogy minden színházi előadás valamilyen módon – akár a konszenzuális értés, akár a valós fizikai együttlét értelmében – közösségeként is tételezi a közönségét, ebben a programban olyan előadásokkal is találkozni, amelyek cselekvő résztvevőként számítanak ránk.

Amikor nekiálltunk előkészíteni a fesztivál alkalmából megjelenő kötetet, amelyet a már sorozatként viselkedő *Határutak* harmadik kiadásaként tart kezében az olvasó, kulcsfogalomként lebegett a szemünk előtt a színház közösségi és részvételi jellege. Ezek a fogalmak részint műfajspecifikusan érthetők, azaz elvezettek minket ahhoz a kérdéshez, hogy szorosabban megnézzük, hogy a fesztiválon jelen lévő három országban – Magyarországon, Romániában, Szerbiában – milyen kultúrája van a közösségi és részvételi színháznak, vagyis milyen társulatok, csoportok, szervezetek foglalkoznak kimondottan ezzel a típusú színházzal. Másrészt, és érdekes volt ezt megfigyelni az esszék és interjúk definíciós vagy öndefiníciós kísérleteiben, a színháznak ezt a két alapvető jellemzőjét meglehetősen nehéz műfajszerűen szűkre zárni. Így szinte magától értetődően merül fel a határátlépés, nem pusztán a klasszikus és közösségi/részvételi színházi elgondolások, de a színház és egyéb performatív művészeti ágak közt is. És magától értetődő ezek szellemi rokonsága a részvételi kultúra olyan eszméivel, amelyek a társadalmi felelősségvállalást és beavatkozást célozzák: a zöld mozgalmakkal, a fizikai vagy szellemi fogyatékosok, a nők, a romák, a vidékiek, a mélyszegénységben vagy intézetben élők, azaz a valamilyenfajta kisebbségben, hátránnyal élők esélyegyenlőségi mozgalmával.

Három részből áll az idei kötet. Az első részben olvasható színházi esszék egy-egy országra fókuszálva térképezik fel a közösségi/részvételi színházat. Magyarországon ennek története szorosan kötődik a TIE-társulatok munkájához, Romániában a politikai és dokumentarista színházhoz, míg Szerbiában mindezek mellett, a gazdag avantgárd hagyományból fakadóan számos ösztönművészeti-performatív kezdeményezéshez. A skandináv államok közösségi kultúrájáról-művészetéről is képet rajzoló tanulmány egy konceptuális művész munkásságát elemzi a performatív szempontok alapján – ennek a részvételiség fogalmát illetően van izgalmas hozadéka. A közösségi-részvételi színháznak, a magyar és román vonatkozásban ez biztos állítható, igen csekély szakirodalma van, kevés az erről szóló, történeti és elméleti szempontokat érvényesítő átfogó munka; nem véletlen, hogy ezek a társulatok komoly energiát fektetnek a kutatásba, a vonatkozó szakirodalom közvetítésébe, illetve a képzésbe. Ezért is tartottuk fontosnak, hogy a második részben olyan embereket szólítsunk meg, akik többéves vagy friss, de mindenképp közvetlen tapasztalataikról mesélhetnek: az alkotásaikról, projektjeikről, a szervezetükről, arról, hogy milyen társadalmi és kulturális

Preface

Almost all of the performances in the 2016 edition of TESZT Festival tackle with the concept of community. They focus on the idea of state, nation, people, country, town, family, generations, even the larger notions of community, representing our entire planet. Beyond the fact that, in a certain way, every theatrical performance – either because of a consensus in understanding or of a real and concrete physical togetherness – is going to render the audience in the context of a community, it will also make them take part in such performances in which the actors rely on us as participants.

When we began to organise the volume on the occasion of the festival, which the reader may acknowledge as the third edition of the *Border Roads (Határutak)* series, we saw the characteristics of participation and community as key concepts. On one hand, these concepts can be comprehended as related to specific genres, they have stimulated us to take a close look at the way these three countries – Hungary, Romania and Serbia –, also taking part in the festival, have developed their culture by means of community and participatory theatre, we have been eager to see which are the companies, groups and organisations that are especially interested in these kind of performances. On the other hand, and it was interesting to observe the attempts for formulating definitions and self-definitions, and to realise how hard it is to reduce these two characteristics to delineate a specific genre. Thus the border crossing becomes self-evident, not only within the frames outlined by the intentions of the classical and community/participatory theatre, but also between theatre and other artistic performative contexts. And it is also clear that these are intellectually related to the notions pointed out by the participatory culture, namely on social responsibility and intervention: with the ecological movement, with the physically or mentally disabled people, with women, Roma people, people living in the country-side, with the ones living in extreme poverty or special institutes, thus a certain type of minority, with the movements for equal opportunities.

The volume consists of three parts. In the first part one can read theatrical essays mapping the community/participatory theatre in a certain country. In Hungary its history is closely related to the activity of the TIE companies, in Romania to political and documentary theatre, while in Serbia, besides all this, to the numerous artistic performative initiatives derived from a complex avant-garde tradition. An essay also portrays the Scandinavian community culture and art in the form of analysing the work of a conceptual artistic based on performative perspectives – this writing is exciting for how it understands the notion of participation. We can definitely state that, when referring to the Hungarian and Romanian community/participatory theatre, we can hardly find specialised literature, there is only a limited amount of comprehensive work concerning its historical and theoretical viewpoints; it is no mere chance that these companies invest a lot of energy in this research, in the mediation of the related literature or in training. That is why we considered it important to address such people in the second part of the volume who can share with us their ideas regarding their longer or shorter

közeg veszi körbe a munkájukat. Nemcsak színházcsinálókat szóltattunk meg, hanem projektvezetőket, kulturális menedzsereket, intézményvezetőket is, akiknek céljuk, hogy szabad, független platformokat hozzanak létre és működtessenek. Ez a munka nem nehézségek nélkül való: a bizonytalan finanszírozás, a társulati megszűnés, a kultúra zártsága, az intézményen belüli konfliktusok rendre elemei az itt megjelenő, eltérő és mégis hasonló posztkommunista társadalmi-kulturális berendezkedésnek. A kudarcok mellett persze látni lehet a sikereiket is. Mindkettő fontos tapasztalat. A kötet harmadik részét egy kis, három országra bontott lista adja. Azok a szervezetek, társulatok, központok, projektek szerepelnek itt, amelyek szorosabban kapcsolhatók a részvételi/közösségi színházak és művészet köréhez – mint egy nem teljes, mégis irányt mutató gyűjtemény.

A *Határutak* kiadvány lazán kötődik a fesztiválprogramhoz, inkább egy kontextust ajánl annak. Emellett olyan lehetőséget, hogy egy-egy téma, felvetés mentén terepet adjon egy soknyelvű és multikulturális párbeszédnek, részt véve az egymást határoló országok színházi kultúrájának fordítási és közvetítési folyamatában – cél, ami kezdettől meghatározta az eddigi kötetek irányultságát és struktúráját. Jellegéből adódóan ez a kiadvány sem a teljesség igényével fogja át a három ország közösségi vagy/és részvételi színházi kezdeményezéseit. Ehelyett referenciapontokat jelöl ki, amelyeket a szűkebb szakmai vagy érdeklődő olvasóközönség továbbgondolhat, és aminek segítségével reményeink szerint tovább is kereshet. Fontosnak tartottuk azt is, hogy a kötet szerzői közül sokan a fesztiválra rendszeresen visszatérő, annak szellemiségét ismerő kritikusok, esztéták vagy színházi képzésben részt vevő diákok, akik részt vesznek a TESZT és a *Határutak* alakulásának folyamatában. Köszönjük odaadó munkájukat.

Varga Anikó

yet direct experience: details illustrating their productions, projects, organisations, or the social and cultural contexts influencing their work. We addressed not only theatre makers but also project managers, cultural managers, directors of institutions, whose goals consist in the creation and activation of free and independent platforms. This kind of work copes with a lot of difficulties: the uncertain financing, the cessation of associations, the closure of cultures, the conflicts occurring in institutions, which are at once different and similar in these post-communist social and cultural settings. Besides all these failures one may also notice a certain level of success. Both of these represent relevant experiences. The third part of the volume is a list by these three countries. Here we present those organisations, companies, centres, projects which are mostly related to participatory/community theatre – not a complete one but still, a compilation providing a certain course.

The *Határutak (Border Roads)* volume is loosely connected to the festival's programme, it provides a context. Besides this, it provides the possibility, while emphasising related questions, to develop a multicultural and multilingual dialogue, participating in the translation and mediation process of the theatrical culture expressed by these countries –which determines the orientation and structure of the previous volumes from the very beginning. By its nature, this volume does not pretend to be a complete work focusing on the community or/and participatory initiatives of the three countries. Instead, it underlines those points of reference which can be further processed and researched by professionals or the readers interested in the matter. We found it really important for our volume to be composed by authors that constantly return to the festival, critics, aesthetes or students of theatre, who are familiar with the mindset expressed by the festival, who have a part in TESZT and in the development of the *Határutak*. We offer our sincere thanks to all these people who have contributed with their devoted work.

Anikó Varga



ESSZÉK



ESSAYS

Proics Lilla

Játékvalóság

Magyarországon, ahogy az európai színházi kultúrában ez jellemző, a színházi hagyomány legfontosabb vonulatát a repertoárrendszer alapján működő, és többnyire állami szubvencióval működő kőszínházi forma jelenti, a színrevitel módját pedig alapvetően meghatározza a lélektani realista közelítés. Mindez a játéktereket is lényegi módon strukturálja: a különböző méretű dobozszínházak vagy „kukucsáló” színpadok frontális elrendezése többé-kevésbé biztonságosan jelöli ki a játszó és nézők közti határvonalat. A színházi szokásrend jellemzően ma is úgy néz ki, hogy jól öltözött nézők sötétben, illedelmes csendben ülnek arccal a színpad felé este héttől büfészünettel együtt nem több, mint három órán át, és megtekintik, amit a jegy árában részben kifizettek: a színművészek által létrehozott produkciót. Ebben a hagyományban a nézői részvételnek kifinomult kódrendszerei vannak, a színpadi jelek esztétikai-érzelmi olvasását pedig csak ritkán zavarja meg direkt, netán indirekt interakció.

Ugyanakkor emellett létezik egy másik tradíció, amiről talán kevésbé szoktuk azt gondolni, hogy ez is a magyar színház történetéhez tartozik: a valaha, mindenekelőtt funkcionálisan működő, ünnepeket és eseményeket szervező népi hagyomány, ami sajátos módon közelebb áll a mai, közösséginek nevezett színházi formákhoz, mint a fent emlegetett kőszínházi. Ennek része a népzene, a néptánc, a fonóban való együttes tevékenység, az amatőr és kisközösségi színházi csoportok működése. Ezek továbbélésének, megújulásának gondolom azt, amit napjainkban közösségi színházként definiálunk: azoknak a demokratikus működési elveket valló közösségi művészeti csoportok tevékenységét, amelyek értékrendjében és célkitűzéseik között immár programszerűen, tudatosan jelennek meg a társadalmi-politikai felelősségvállalás, közösségépítés, vagy a környezet- és örökségvédelemre vonatkozó elemek. S részben ennek a vállalt társadalmi empowerment-nek is köszönhető, hogy amit ma közösségi színházként tartunk számon, az sokszor nemcsak színházi formák vagy eszközök, netán egy produkció önmagában állását jelenti, hanem számos más csoportos alkotási forma és társművészeti megnyilvánulás szoros közelében mutatkozik. Számos esetben ezeknek a színházi kezdeményezéseknek a környékén megtaláljuk a művészeti nevelés, de akár a közösségi rádiózás vagy kertművelés különféle kezdeményezéseit. Ide sorolom például a szándéka szerint két évente megrendezésre kerülő budapesti OFF-Biennálét, amely egy fiatal kurátorcsapat kezdeményezésére jött létre, és 2015 kora nyarán hat héten át százötven helyszínen, többségében képzőművészek részvételével valósult meg. Ennek keretén belül hétköznapi helyszíneket alakítottak át néhány gesztussal közösségi, színházi térére (nem mellékesen színházzal, tánccal, drámapedagógiával foglalkozó szakmabeliek is részt vettek ebben a projektben) – ez a rendezvény jól felmutatta a műfaji átjárhatóságot és a közösségi aspektus kiemelt fontosságát. A közösségi színházi forma alakulásáról szólva talán külön bekezdést érdemelne a rendszerváltás utáni budapesti foglalt házak közösségi kultúrája,

Lilla Proics

Playful Reality

In Hungary, as usually in the European theatre culture, the most important trend of the theatrical tradition is represented by the forms functioning on the basis of a mostly state-subsidised repertoire system, while the methods approached in staging are basically determined by psychological realism. All this substantially affects the places as well: the frontal disposal of the German style stages of the Guckkastenbühne highlight the borderline between the actors and spectators more or less safely. Nowadays, conventional theatre looks like this: well-dressed spectators are sitting quietly in the dark as they watch facing the stage and well-behaved a performance that starts at 7 pm, they enjoy their buffet break, and will go home after no more than three hours, having watched what they have partially paid for: a performance set up by the actors. In this context the spectators' participation is provided with a refined and sophisticated codified system, while the comprehension of aesthetical and emotional theatrical symbols can only be rarely disturbed by direct or indirect interactions.

However, besides this there is also another tradition, which we rarely consider as related to the Hungarian theatre: a folk tradition that once stood before anything else, setting up celebrations and events which, in their own way, are closer to the current community theatre forms than the above mentioned. Folk music, folk dance, the joint activities achieved in the spinneries, the activity of amateur and small community theatrical groups, are all part of it. What nowadays we define as community theatre is nothing but survival and renewal: the activities of community artistic groups supporting democratic principles in their operation, whose system of values and objectives are already programmatically and consciously connected to the idea of social and political responsibility, building the community, or to the protection of our heritage or the environment. Partially, it is due to this societal empowerment that, what we consider a community theatre is frequently not only a theatrical form or device, or the autonomy of a production, but a creative form of more groups and the expression of other arts closely related to each other. In numerous cases, among the theatrical initiatives we find both artistic education and community radios or various initiatives of horticulture. Here I would mention, given its goals, the OFF Biennale organised in Budapest, which was set up at the initiative of a young team of curators, and in the summer of 2015, for a period of six weeks, in one hundred and fifty locations, they implemented it with the support of fine artists. In this context, by using just a few gestures, they transformed weekday locations into community theatrical areas (not incidentally, professionals had participated in this project with plays, dances, and drama pedagogy) – this event showed off the genre's permeability and the importance of the community aspect. A whole new paragraph could be written regarding the evolution of forms in the case of community theatre about the community culture from Budapest after the regime change; theatre plays, performances, actions and other events based on the conception of community participation were set up in this highly prosperous context

amelynek gazdagon virágzó közegében színházi előadások, performanszok, akciók és egyéb események jöttek létre a közösségi részvétel eszméje alapján is – ez a fluktuáló közeg pedig szélesebb társadalmi hatást gyakorolt. Jelenleg visszaszorulóban ez a forma, részben az uralkodó politikai kurzus hatására; kevés az ilyen jellegű alkotóház, amit még nem fojtottak meg ún. törvényi szabályozással, ahogy ez a világ számos más helyén is megtörtént.

Ám visszatérve a fenti gondolatmenethez, ami szerint a néphagyománnyal rokon a közösségi színház, erre egy 2010-es Tavaszi Fesztivál programjában szereplő előadást említenék példaként, amely leplezetlenül mutatta meg az állami intézmények természetét. A 2010-es *Tollfosztás* című előadást mélyszegénységben élő gyerekeknek szervezett nyári tábor résztvevőivel valósították meg, saját élményalapú közösségi színházi előadásként. Olyan történeteket idéztek fel a szereplők a tollfosztást játékosan, metaforikusan használó beszélgetős szituációban, amelyeket maguk a szereplő gyerekek éltek át nyaraltatásuk során állami hivatalok közreműködésével – abban a társadalmi közegben, amelyben akkoriban romák elleni bűncselekmények történtek. Emlékezetes és értelmező gesztusa volt az előadás végén a rendező-pedagógus Balogh Rodrigónak, hogy a tapsrendben nézőknek háttal, a társulata felé hajolt meg.

Annak a kérdését, hogy a módszertant, eljárást vagy esztétikát tekintve mit sorolunk a közösségi színház körébe, nehéz megválaszolni, és a művészi gyakorlatot tekintve talán nem is termékeny, annyira széles és sokszínű ez a mező. Ennek meghatározó művelői azonban jól beazonosíthatóan merítenek a nemzetközi és hazai mintákból, így például a brazil Augusto Boal munkásságából, aki 2009-es színházi világnapi üzenetében ezt írta: „Amikor a felszín mögé nézünk: mindenütt elnyomókat és elnyomottakat, osztályokat és kasztokat látunk, egy igazságtalan, kegyetlen világot találunk. A mi dolgunk, hogy egy másfajta társadalmat képzeljünk el... A színház nem esemény, hanem életmód! Mindannyian színészek vagyunk: állampolgárnak lenni annyit jelent, hogy nem elégszünk meg azzal, hogy társadalomban élünk, hanem megváltoztatjuk azt.” A közösségi színház és egyáltalán alkotás eszméje tehát a „művészet mindenkié” demokratikus gondolatához épp úgy kapcsolható, mint a „mindenki művész” avantgárd elképzeléséhez. Ha azonban szűken értelmezzük a közösségi színházi műfajt, úgy ez legalább részben lefedi a szintén Boal által művelt fórum színházi definíciót, amelyet a Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám 2013-ban megjelent *Színházi nevelési programok kézikönyvének* fogalomtára így határoz meg: „Fórum színház (mint műfaj): Augusto Boal Elnyomottak Színháza rendszerének egyik technikája. A cél egy-egy közösség problémáinak feltárása, azok bemutatása előadásban. Ennek a mai gyakorlatban több formája van, vagy a közösség tagjaival közösen állítják színpadra az előadást, vagy egy társulat színészei játsszák azt.”¹A magyarországi közösségi színházi témában a Cziboly–Bethlenfalvy-kötet, amely természeténél fogva gyorsan évülő, mégis alapvető és átfogó munka, fontos viszonypont: egy, a kötet által külön tárgyalt kategorizálás szempontok² alapján felsorolja azokat a társulatokat, csoportokat, amelyek jelentős hányada működik részben vagy egészben részvételi, illetve esetenként közösségi színházként.

¹ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. L'Harmattan, Budapest, 2013, 414. o.
² I. m. 357–376. oldalán tárgyalja.

– this fluctuating medium had a great social impact. At present, this form is withdrawing, partially because of the prevailing political course; such creative houses are scarce, most have been restricted by legal regulations, as it had already happened in other parts of the world.

Returning to the previous thought, according to which community theatre is a close relative of folklore, I would mention a performance included in the 2010 edition of the Spring Festival that openly expressed the nature of the state funded institutions. In 2010 they produced a performance, *Feather Picking*, for and with children living in extreme poverty, in the context of a summer camp, as a community performance that relied on their personal experience. The participants presented some stories in a playful way, in metaphorical chatting situations, experienced by the participant children themselves, during their holiday, with the cooperation of offices – the social context was a time when a series of crimes were committed against Roma people. At the end of the performance, Rodrigó Balogh, the pedagogue and director, had a memorable interpretative gesture as he bowed facing his company rather than the audience.

It is difficult to say what we would call community theatre, given the methodology, proceedings or aesthetic values and, considering the artistic practice, it might not be that productive either, as the field is so wide and diverse. Nevertheless, its defining exponents are profoundly immersed in international and internal sources, for instance in the work of Augusto Boal who wrote the following message for World Theatre Day in 2009: "When we look beyond appearances, we see oppressors and oppressed people, in all societies, ethnic groups, genders, social classes and casts; we see an unfair and cruel world. We have to create another world because we know it is possible. (...) Theatre is not just an event; it is a way of life! We are all actors: being a citizen is not living in society, it is changing it." Thus the conception of community theatre and the idea of creating can both be linked to the democratic idea of "everyone's art", or to the avant-garde notion of "everyone is an artist". If we were to interpret the community theatre genre in a strict way, it would at least partially cover the definition of forum theatre cultivated by Boal, assigned in 2013 in the glossary of Ádám Cziboly and Ádám Bethlenfalvy published as *Manual for Theatre Educational Program in Hungary*: "forum theatre (as a genre): one technique defining Augusto Boal's system regarding the Theatre of the Oppressed. The goal consists in the presentation of community problems, in the context of a performance. In the current practice it enjoys more forms, it either stages the performance with the community's members or it is acted by the actors themselves."¹ In the context of the Hungarian community theatre this volume by Cziboly and Bethlenfalvy, although by nature rapidly lapsing, is still a comprehensive and intensive work, an essential point of reference: given the categorising perspectives discussed separately on the basis of the volume² it enumerates theatre companies and groups that partially or fully function as community theatres.

We can open the notion of community theatre for it to comprise both the creators and the companies consistently keeping the ideas of community theatre in mind, and in my

1 Cziboly Ádám–Bethlenfalvy Ádám: Színházi nevelési programok kézikönyve, 2013, L'Harmattan, Budapest, p. 414
2 Op. cit. discusses this on pp. 357–376.

A közösségi színház definíciós körét igen tágra nyithatjuk, amelybe az egyes előadásoktól a közösségi színházi eszmét következetesen szem előtt tartó alkotók és társulatok egyaránt beleférnek, és írásomban a pontos definíció helyett ezt veszem figyelembe. Magyarországon a közösségi színház története szorosan összekapcsolódik a részvételi színházzal és színházi neveléssel (TIE) foglalkozó társulatok munkájával. Elsősorban a rendszerváltás után alakult Kerekasztalt és Kávát említeném itt, akik a magyar szakma legfelkészültebb csoportjaiként hazai mintaadók, de mellettük számos független színházi társulat hoz létre aktuális társadalmi problémákkal foglalkozó színházi nevelési, a közösségi részvétel eszméjét érvényesítő előadásokat. A Bodó Viktor által vezetett Szputnyik Hajózási Társaság például külön csapatot hozott létre ezzel a céllal: a Fábíán Gábor és Pass Andrea által vezetett Mentőcsónak a társulat 2015-ös megszűnése után is tovább működik. De említhetnénk a KOMA társulatát, amelyet frissen végzett színészek alapítottak 2007-ben Zrínyi Gál Vince vezetésével: ők kezdetben a nevüknek is megfelelően kortárs magyar témákat és drámákat vittek színre, majd 2010 óta, miután beköltöztek egy budapesti volt iskolaépület szárnyába, kimondottan közösségi színházként működnek, aktívan és alkotótársaként bevonva projektjeikbe-előadásaikba a kerület civil lakosait. A témát illetően megkerülhetetlen a nemzetközileg is egyik legismertebb független színház, a Krétakör munkája: a társadalmi-közéleti kérdésekben aktív Schilling Árpád vezetésével ez ma olyan kortárs művészeti központként és produkciós irodaként gondolja el magát, amely „a társadalomtudományok tapasztalatainak felhasználásával hoz létre kreatív közösségi játékokat”, célja pedig, hogy összekösse a „művészetet és nyílt politizálást, szociális aktivizmust és performativitást, innovációt és közösségi szolgáltatást, edukációt és kutatást”³. A Krétakör Szabadiskolája külön a középiskolás korosztályt célzó demokráciaoktatási program, amely a fiatalok művészeti és társadalmi aktivizálását segíti elő. A felsoroltak mellett azonban további társulatokat és alkotókat említhetünk, amelyek színházesztétikai gondolkodásukat lényegi módon építik a közösségi és részvételi élményre: a Boross Martin által vezetett Stereo Act előadásaiban a nézői interakció alapvető, előadás-alkotó mozzanat. Ami a fenti társulatokban közös, hogy mindannyian a független szférához tartoznak, és mindenekelőtt jellemző rájuk, hogy rugalmasan működnek együtt bárkivel, aki tanulni szeretne tőlük és/vagy közös projektet létrehozni velük.

Pályája kezdetén Schilling Árpád, a Krétakör alapítója drámapedagógiát, majd rendezést tanult, ami után társulatával éveken át, ma már kiemelkedően fontosnak tartott, színháztörténeti jelentőségű előadásokat hozott létre, hazai és külföldi sikereket egyaránt aratva – később ismét hangsúlyosan tért vissza a művészeti közösségformáláshoz. Őt azért emelném ki az egyébként régebb óta drámapedagógiával foglalkozó szakemberek közül, mert nemcsak elkötelezett alkotóként vesz részt a közösségi színházi projekteken, hanem folyamatosan jelen van a közéletben vitára hívó, aktivításra, felelősségvállalásra készítő írásaival és személyes médiaszerepléseivel is, amelyeket a színházi szakmán túl a széles közvélemény is érdeklődéssel követ. Továbbá bátran kísérletezik az előadásokban saját személyével is, ami ugyan nem egyedülálló a magyar színházban, de az utóbbi időben erősen jelentéssé az a gesztusa,

³ www.kretakor.eu (Letöltés dátuma: 2016. március 17.)

writing I take this into account, instead of offering an accurate and precise definition. In Hungary the history of community theatre is closely connected to participatory theatre and theatrical education. I would firstly mention Kerekasztal and Káva, founded after the regime change, two professional groups that are the best model in Hungary's theatre scene, but besides them there are numerous independent theatres that are also ready to stage current social issues that represent theatrical education, and to present performances validating the concept of communal participation. For instance, Sputnik Shipping Company run by Viktor Bodó has set up a separate team exactly for this: Rescue Boat, run by Gábor Fábíán and Andrea Pass, is still working after the company's cessation in 2015. Yet we might also mention the KOMA theatrical company, founded in 2007 by newly graduated actors and run by Vince Zrínyi Gál: from the very beginning, just like their name expresses, they have staged contemporary Hungarian topics and dramas, then, since 2010, after they moved into a former school building in Budapest, they specifically work as a community theatre, involving the civilians from the area in their projects and performances in an active way or as creative partners. Regarding the theme, we cannot avoid one of the best-known independent theatres, not only in the country but also abroad, the Krétakör: run by Árpád Schilling, who is actively involved in social and public matters, the company today considers itself a contemporary centre of arts and production office that "accomplishes creative community games by means of social science experience", while its goal is to connect "art to open politics, social activism to performativity, innovation to community services, education to research"³. The Krétakör Free-School represents a separate democratic educational program focused on the secondary age-group and supports the social and artistic activity of young people. Besides the previously mentioned facts, we can further enumerate other companies and creators who rely their theatrical and aesthetic thinking on their participatory experience: in Stereo Akt's performances directed by Martin Boross the interaction with the spectator is standard element of and a forming moment in the performance. What is mutual in the above mentioned performances is that everybody belongs to an independent sphere and, first of all, what we might find specific, is the fact that they are resilient collaborators with anyone who would like to learn from them and/or set up some mutual projects with them.

At the beginning of his career, Árpád Schilling, the founder of Krétakör, had learnt drama pedagogy, then stage production and, for years, he has produced together with his company a long series of performances that today are considered essential, extremely important parts of theatre history, that had great success both in the country and abroad – later he emphatically returned to the artistic community-building. I would like to emphasise this outstanding figure, detached from the circle of other professionals who have been working in drama pedagogy for a longer time, because he takes part in community theatre projects not only as a committed creator, but he also is present through his writings that invite everyone to public debate, and emphasise on the importance of responsibility, and through his public appearance as well – he and his actions are followed not only by theatre professionals, but also by the general public. Moreover, he bravely experiences with his own participation in his performances, which is although not

³ www.kretakor.eu (Accessed: 17 March 2016)

hogy nem színész szaktekintélyként is vásárra viszi a bőrét (a *Lúzer* című előadásban egészen konkrétan). Néhány munkát kiemelnék a Krétakör számos projektjéből. Sándor Mária, a figyelemfelkeltő demonstrációra hívó nővér történetéből kiinduló *A harag napja* című előadás érzékletesen mutatja fel azt a süppedési folyamatot, hogy az egészségügyi (és ennek példájára bármely közszolgálati) rendszer visszasságai ellen lázadó ember előtt egy kevéssé demokratikus társadalmi közegben miként zárulnak be sorra a kapuk. Ezek az előadások hagyományos színházi térben játszódnak, és bár van bennük nyitott interakciós helyzet, inkább tematikájuk révén fontos a közösségi jelleg. A *Mobil* című produkció, amelyet Schilling rendezésében, és a Káva társulatához tartozó Romankovics Edit szakmai vezetésével „reality game”-ként, részvételi formában valósították meg, több szempontból közösséginek is nevezhető. A színészek tantermi formában egy iskolai történetbe vonják be a nézőket – általában egy osztály tanulóit, akik beléphetnek a számukra kínált szerepekbe, és nyitott helyzetben játszhatnak a színészekkel –, a részvételt természetesen nem kényszerítik az alkotók, de a térhasználat révén, hogy ott ülnek mindannyian egy kvázi osztályteremben vagy tanári értekezleten, mindenki közösségi helyzetbe kerül. Ami már teljes egészében közösségi színházi projekt a hosszan építkező Új Néző Program: „A Káva Kulturális Műhely, az anBlok Egyesület és a Krétakör együttműködésével létrejött program célja az volt, hogy két északkelet-magyarországi település (Ároktő és Szomolya) cigány és nem-cigány származású lakosainak párbeszédéhez szolgáltasson fórumot a színházi nevelés, a fórum színház és a kortárs művészetek eszközeinek segítségével.”⁴ A két munkát mi, nézők a közben készült (egyébként jellegében különböző) dokumentumfilmből ismerhettük meg később, illetve néhány tematikus rendezvényen hallhattunk beszámolót alkotóktól és kutatóktól, így Horváth Kata és Oblath Márton szociológusoktól, akik ugyancsak részt vettek a projektben. A Takács Gábor által vezetett Káva Kulturális Műhely következő nagyszabású munkájaként pedig 2015 márciusában indította el a *Szélmalomok* projektet, ebben mindszeinti, székkutasi, hódmezővásárhelyi tanyasi vagy telepi gyerekcsoportokkal társadalmi beavatkozásnak mondott színházi/drámamunkát kezdeményezve. A projekt célja volt, hogy művészeti tevékenységek által erősítsék a résztvevők önbecsülését és kapcsolati hálójukat. A Káva a munkába helyi pedagógusokat, ifjúsággal foglalkozó szakembereket és civileket is bevont. Az időközben elkészült közösségi színházi előadásokat 2016 áprilisában mutatták be Budapesten, a Műhely tagjai pedig a későbbiekben is tartanak majd prezentációkat.

A Kerekasztal Társulat közel huszonöt éves működése alatt rengeteg és sokféle előadást hozott létre az ország első színházi nevelési társulataként. Bár a formáció alapítója, Kaposi László már nem tagja a társulatnak, de teoretikusként, rendezőként, drámatanárként kiemelkedően fontos alakja a szakmának, aki bámulatosan eszköztelenül tud pillanat alatt szituációba keverni ártatlan résztvevőket. Az ő játékkeremtő képessége olyan attitűdre épül, ami meghatározó eleme a részvételi és közösségi színháznak. A Kerekasztal Társulat két tagját említem, mielőtt néhány munkájukról beszelnék: Hajós Zsuzsa hatalmas szakmai eszköztárral, ellenállhatatlan érdeklődéssel és felszabadító szenvedéllyel játszó, Lipták Ildikó ugyancsak kiemelkedő szakmai felkészültséggel és élénk, határozott figyelemfelkeltő erővel dolgozó csapattag. Mindketten résztvevői

⁴ www.kretakor.eu/project/uj-nezo (Letöltés dátuma: 2016. március 17.)

a peculiar situation in Hungarian theatre, but lately his gesture of assuming the role of an actor has been significantly meaningful (more specifically in the performance *Loser*). I would like to highlight several works from the numerous projects carried out by the Krétakör. Mária Sándor, the nurse at the heart of a highly important demonstration, is related to Schilling's latest performance, *The Day of Fury*; it suggestively outlines that declining process in which, given the anomalies of the healthcare system (and thus any aspect of the public system), rebellious people are going to find themselves in a less democratic world, and in front of closed doors. These performances are performed in traditional theatres and, although they can provide some open interaction, the nature of community is the element that becomes even more important given the topic approached. The *Mobil* production, accomplished under the stage-direction of Schilling, and professionally run by Edit Romankovics, who is part of Káva Company, as a "reality game", and made in a participatory form, can be defined as community theatre as well, from more viewpoints. In a classroom the actors involve the spectators in a story about a school – they generally work with one single class, who can then take on the roles they are offered, and act together with the actors in an open situation –; the participation is, certainly, not compulsory, but since they are all sitting together in a quasi-classroom or waiting for a teacher to come, the context already offers the sensation of a community. What we can clearly define as a proper community theatre project is the long-durational New Spectator Programme: "The goal of the mutual programme established by Káva Cultural Association, anBlokk Association and Krétakör was to provide a forum for two North-Eastern Hungarian settlements (Ároktő and Szomolya), for the Romas and non-Roma inhabitants, by means of theatrical education, forum theatre and the devices of contemporary arts."⁴ We, the spectators, could subsequently get to know the two works from the documentary film created during the programme (in fact, they differ by nature), and we also could hear statements at certain related events, by creators or researchers, such as the sociologists Kata Horváth and Márton Oblath, who had also taken part in the project. In March 2015, the Káva Cultural Association, run by Gábor Takács, initiated an outstanding work, the *Windmills* project, launching the theatrical/drama work that they said to be a social intervention with groups of children from Mindszent, Székkutas, and Hódmezővásárhely. The aim of the project was to strengthen the participants' self-esteem and network of connections by means of artistic activities. In this work Káva had included local teachers, and professionals working with young people, and civilians. They presented these community theatre performances in April 2016, in Budapest, and the members of the Káva also organise presentations.

In its almost twenty-year-old worktime, the Kerekasztal Company has set up numerous and diversified performances as the first educational theatre company in the country. Although the company's founder, László Kaposi, is no longer a member, as a theoretician, stage director or drama teacher he is still an outstanding professional character, who can amazingly and suddenly involve innocent participants in the context, without using any device. His ability in creating the play relies on an attitude that is an essential element of the participatory and community theatre. I shall mention two members of the Kerekasztal Company before I start talking about their work: Zsuzsa Hajós, benefiting of a huge set of

⁴ www.kretakor.eu/project/uj-nezo (Accessed: 17 March 2016)

az egyik legfrissebb előadásuknak, a *Kék szigetnek*, amelyet Kárpáti Péter írt és rendezett (aki drámaíróként számos olyan munkában vett részt, ami sok elemében részvételi, illetve közösségi). Ez az előadás egy tán kevésbé szokványos családban élő, hosszú ideje nem beszélő kislánnyól szól, aki izraeli ösztöndíjat nyer – és a nézők az ő helyébe lépve próbálhatják ki, mi következhet e fordulat után a történetben. Ez a játék olyan szempontból közösségi, hogy szerepbe lépésük után a résztvevők nem elsősorban magukat képviselik, jó megoldást keresve, hanem a közösségük érzelmi és informális élményanyagát bocsátják vizsgálatra. A Kerekasztal néhány vitaszínházi estét is rendezett, ami alighanem a közösségi színház egyik legizgalmasabb formája. Ebben a közönség a tér két, egymással szembeni oldalán helyezkedik el, és a társulat tagjainak felvetései, kérdései, valamint a helyzet alakulásának mentén változtathat álláspontot (és oldalt). A vitavezetők akár felvezetik a problémát egy kis jelenettel, akár praktikus egyszerűséggel elmesélve ismertetik azt, minden eldöntendő kérdés után szituációt adnak az arra vállalkozóknak, hogy bemutassák döntésük okát. Egy ilyen vitaszínházi előadáson a forma nem köti a tartalmat, hanem kanalizálja, egészen személyes közelségbe hozva azt minden egyes részvevőhöz a cselekvés által (ugyanis muszáj egyik vagy másik oldalra állni/ülni). Valódi, hatalmas horderejű drámákat, igazi felelősséget élhetnek át egymás szemé láttára a résztvevők, sőt ez a forma a közösség mibenlétét, szerkezetét, dinamikáját is modellezi.

A Szputnyik Hajózási Társaságból fennmaradt Mentőcsónak Egységet Fábíán Gábor és Pass Andrea kormányozza, munkáikban részvételi és közösségi színházi formákkal kísérletezve. A *Szociopoly* interaktív színházi társasjátéka egy mélyszegénységben élő borsodi kistalu szimulációja: családokba rendeződve nekünk, nézőknek kell a játék során döntéseket hoznunk, hogyan jövünk ki egy hónapban az anyagi lehetőségeinkből – mérlegelve a szociális segély, fekete, szürke vagy legális munka csekély lehetőségeit, az uzorát, az állandó kényszerhelyzetben az azonnalian rövid és csak pár hetet jelentő hosszabb távú szempontokat. A *Szociopoly* a közösségi színház érzékenyítő formája, rengeteg fontos és hiteles információt tudunk meg erről a közegről, többek közt a játékot vezető szociológus Bass László időnként közbeszúrt magyarázatai által. A csapat újabb projektje az *Újvilág*, amely a kamaszokat érintő szélsőséges politikai eszmék terjedéséről szól; ez középkorú csoportoknak játszva szintén közösségi játék: az előadás során a gimnazisták egymás iránti figyelme szinte mágneses erejű, ami a köztük némán is zajló párbeszédre is vonatkozik. Ez az előadás a benne szereplő színészek megjelenítő erejére építő, élesen közösségformáló, tematikusan erős anyag.

Boross Martin Stereo Act-os rendezései a fentiekől némiképp eltérő szemléletet sejtetnek, kevésbé jelenik meg bennük a direkt pedagógiai célzat, vagy társadalmi problematika. Boross inkább a könnyed, játékosan vizsgálódó részvétel formáit preferálja, amiben meglehetősen van némi nemzedéki szemléletkülönbség is; netán az Artus társulatával való korábbi együttműködésből származó, összművészeti performativitás iránti érdeklődés. „Magyarországon sokszor érzem azt színházban, hogy az egyéni történeteknél lényegesebb, hogy a színház olyan hely legyen, ahol sokan biztonságban érezzük magunkat. Mint amikor elmegy egy tüntetésre, és hálát érzel,

professional devices, who acts with an overwhelming interest and liberating passion, and Ildikó Lipták who is also a true professional, a vivacious and determined team member. Both of them participate in one of their most recent performance, *Blueisland*, written and directed by Péter Kárpáti (who, as a playwright, participated in numerous types of work, which from many viewpoints are both participatory and community theatres). This performance is about a little girl, who lives in a less customary family, who has not spoken a word for a long time, who is awarded with an Israeli scholarship – the spectators have the opportunity to step into her role and find out what can further happen in this story. This play is a community performance because, after they have assumed their roles, the participants are not going to firstly represent themselves and search for the best solution, but instead they will analyse the emotional and informal experience of their community. Kerekasztal has also organised several theatrical evening debates which probably represent one of the most exciting forms of community theatre. In this situation, the audience is sitting on two opposite sides and, according to the members' questions and development of the situation, they can also change their standpoint (and side). The moderators either outline the problem by means of a brief scene or disclose it with some practical simplicity, then after each debatable question they provide those willing to play with a situation in which they can present the reason of their decisions. Within the frames of the theatre of debate, the form is not related to the content, it rather conducts it, bringing it very close to each participant through the agency of one's activity (it is a rule for everyone to choose one position or another, to stand or sit). The participants can experience real, far-reaching dramas, true responsibilities, moreover, this kind of form also outlines the community's nature, structure and dynamics.

What has remained from the Sputnik Shipping Company, the Rescue Boat Team, is run by Gábor Fábrián and Andrea Pass, who experiment with participatory and community theatre forms in their work. *Sociopoly*, an interactive theatrical board game is a simulation of a little village from Borsod living in deep poverty: we are organised into families, we have to take decisions as spectators, deciding how to use our material resources during a whole month, evaluating social aid, the black, gray or legal work possibilities, the usury, and taking into consideration instant and short-lived solutions in a state of constant emergency. *Sociopoly* is a sensitising form of community theatre, where we can find out a lot of important and trustworthy information about the context, while László Bass, the sociologist running the play, regularly intervenes with his explanations. The most recent project of the team is *Newworld*, which reflects on the spreading of the extremist political ideology influencing adolescents; when performed in front of high-school students, it is like a community game: during the performance, the high-school students pay a lot of attention to each other, they are like magnets, which is also influencing their mute conversation. This performance is based on the actors' displayed power, it sharply defines the community, it is a thematically powerful material.

Martin Boross's Stereo Akt emphasises different approaches, we can hardly sense the direct pedagogical goal, or the societal topic. Boross prefers the facile, playfully investigating of the participatory form, which may also comprise some generation gaps; or the interest in the general artistic performativity derived from an earlier cooperation

hogy valaki kimondja helyetted a gondolataidat, jó dolog érezni, hogy nem vagy egyedül. A részvételi-közösségi irány megjelenésével pedig belép a játék, amivel sokakat meg lehet szólítani¹⁵ – mondta Jászay Tamásnak egy interjújában. A *Promenádot*, a városi sorsturizmust még az Artussal együttműködve hozta létre Boross. Ebben az előadás buszon ülő közönsége egy, a megszokottól eltérő nézőpontból történő városnézésen vesz részt: a pillanatokra megálló járműből kitekintve fülhallgatón keresztül lehetett belehallgatni a színészek által kint megjelenített hétköznapi történetekbe, mindinkább elbizonytalanodva a játék és valóság határait illetően. A *We Hear You*, amely helyszínspecifikus előadás, kevésbé feszélyezte a konvencionális forma. A StereoAct munkáinak esetlegessége lazítja a közönség tagjainak egymás iránti elvárásait, amivel csökken a csoportok összeadódó feszültsége, ugyanakkor az élénkebb, cselekvésben elkötelezett közönség némiképp akciószegénynek és tét nélkülinek is megélheti ezeket a munkákat, amelyek kétségkívül játékosabbak és közös szemlélődésre hívnak.

Egy tavalyi kaposvári egyetemi előadást említenék még végezetül, amelyet Kárpáti Pál rendezett Kocsis Pál színészosztályának, és amit a Zsámbéki Nyári Fesztiválon újírtottak fel a Patyolat Próbauzemi bemutató után, illetve ami idén is látható a Hátsó Kapuban (ami egyébként a fent emlegetett foglalt házakat működtető csapat maradék helye). A *Nem – De hogy nem?* című előadásnak az ELTE gólyatáborában történt nemi erőszak és annak diskurzusa lehetett a munka kiindulási pontja. Az előadás ezen a közéleti eseményen kívül olyan dokumentarista anyagok felhasználásával készült, amelyek a nemi, szexuális és kapcsolaton belüli erőszokról szólnak – egy tematikus blog bejegyzéseiből is merítettek. A felhasznált szövegeket zenei dramaturgiával színháziasították úgy, hogy az nőjogi szempontoknak is megfelel, és a játékos olyan módon keresnek szemkontaktust a (játékoshely adta lehetőség szerint is) kisszámú közönség tagjaival, ami bár nagyon finoman, de feltétlenül közösségi „játékká” alakítja az előadást. Az előadás rendezőjének kezdeti ajánlata, hogy aki késztetést érez, távozhat előadás közben is, hamar érthetővé válik, hogy okkal valós lehetőség. Az előadás közösségi aspektusa, azaz nemcsak a tematikus közösségi tartalom dokumentarista használatában jelenik meg itt, hanem a világosan értelmező, ugyanakkor költőien pontos színházi formában.

Magyarországon tehát elmondható, hogy a közösségi színházi előadások elsősorban a hosszú ideje drámapedagógiával dolgozó, a közönséggel napi szintű, közvetlen kapcsolatban levő TIE-társulatok kezdeményezésére jöttek és jönnek létre. Ennek a munkának szerves részét képezi a társadalomtudósokkal (antropológusokkal, szociológusokkal) való együttműködés, ami ezeknek a projekteknek a céljaival összhangban jól jelzi, hogy a közösségi művészet és ezen belül a színház természeténél fogva használ kritikai eszközöket. A közösségi színház, a dráma mint kutatás pedig érezhetően egyre több alkotót és nézőt érdekel, nemcsak társadalmi hasznossága okán, hanem felszabadító, megrázó játékossága miatt is. Ezekben a demokratikus működést a játék keretei modellezik és teszik megélhetővé, ha pedig ebbe a szabadságélménybe belekóstol egyszer az ember, utána folyton keresni fogja azt.

15 Jászay Tamás: Tedd meg, ami megtehető. Interjú Boross Martinna. www.revizoronline.com/article.php?id=5795 (Letöltés dátuma: 2016. március 17.)

with the company of Artus. „In Hungary, at the theatre, I frequently feel, in the case of individual stories, that it is important for the theatre to be a place where people feel safe. It is like the case of a protest, when you join it and feel gratitude when hearing that someone utters your own thoughts, in your place, it's good to feel you are not on your own. The appearance of the participation-community trend is connected to playfulness, which can be used to address more people”⁵ – he told Tamás Jászay in an interview. *Promenade*, the urban fate tourism was set up as a collaboration with Artus. In this performance people are sitting in a bus, taking part in some different kind of sightseeing: looking out of the bus that stops for just a minute, one can listen, through some earphones, to everyday stories acted out by the actors, while getting uncertain as what the limits of the fiction and reality are. *We Hear You*, a site-specific performance, is only slightly bothered by the conventional form. The contingency of the works of Stereo Akt loosens the expectations of the community members towards each other, and this diminishes the teams' cumulated pressure, while the vivid community, committed in action, might experience these works as having little or no action, which otherwise are undoubtedly playful and invite the audience to communal contemplation.

Finally, I would like to mention a lecture from Kaposvár University conducted by Pál Kárpáti to the acting class of Pál Kocsis, which they revived at Zsámbéki Summer Festival after the premiere of *Patyolat Próbauzem*, and which can be seen this season in Hátsó Kapu as well. *No. But how so?* is a performance that's starting point was the series of sexual assault at the ELTE's freshmen camp and the discourse related to it. Besides these public incidents, the performance also relied on documentary materials reflecting the topic of sexual violence affecting relationships, and they also used thematic blog entries. The text is stylised musically and theatrically to befit women's rights perspectives while the actors try to reach some eye contact with their small public (according to the possibilities provided by the location), transforming the performance into a highly refined community *game*. The initial suggestion of the stage director, that those who feel the urge, are free to leave, quickly becomes a real possibility. Here, the community aspect of the performance consists not only in the approach of the thematic documentary community contents, but it is highly interpretative, presented in a precise poetical theatrical form.

We can say that in Hungary community theatre performances are firstly set up and developed at the initiatives derived from the long-term cooperation of drama pedagogy representatives, working daily with the community, in a direct connection with the TIE companies. An integral part of this work consists of the collaboration with social scientists (anthropologists, sociologists), whose mutual goals express the fact that both community theatre and by extension, theatre itself is defined by these critical devices. There are more and more producers and spectators who prove interested in community theatre and drama as research, not only from the perspective of social utility, but also because it feels liberating, given its shocking playfulness. In these contexts, the democratic function is outlined and implemented within the frames of the play and if one is brave enough to start experiencing with this freedom, they will soon become addicted to it.

⁵ Jászay Tamás: Do what one can do. Interview with Boross Martin. www.revizoronline.com/article.php?id=5795 (Accessed: 17 March 2016)

Iulia Popovici

Scurta și bogata viață a teatrului documentar în România

Într-o discuție din 2013, mult după ce „experimentul“ din Rahova-Uranus se încheiase pentru el, regizorul și dramaturgul Bogdan Georgescu spunea că unul dintre factorii care l-au făcut să se arunce atunci, în 2006-2007, în aventura artei comunitare a fost precaritatea propriei condiții de artist independent – foarte similară precarității locuitorilor din acel cartier bucureștean. Un grup de artiști, preponderent de teatru, foarte tineri, prea puțini dornici să intre într-un sistem instituțional rigid și coercitiv profesional, dar fără resurse alternative, regăseau o solidaritate de clasă cu o comunitate de oameni săraci, preponderent romi.

Aventura în cauză, în care s-au implicat, timp de o jumătate de deceniu, un număr remarcabil de artiști din teatru, muzică și arte vizuale, a reprezentat punctul de pornire pentru o constelație de inițiative artistice angajate social și politic, dintre care o parte își asumau o perspectivă și mijloace de lucru aparținând teatrului comunitar și cele mai multe puneau în funcțiune moduri de existență artistică, în sine, comunitară. Paradoxal, succesul lor, în termeni de acreditare a unor moduri de lucru și a rolului important al artei în (auto)reprezentarea socială, a însemnat și „decesul“ teatrului comunitar în forma în care a devenit el cunoscut artistic în România.

Proiectele de teatru comunitar – proiecte, nu spectacole, fiindcă ele cuprindeau un demers mergînd dincolo de producția propriu-zisă a unei creații scenice – din perioada 2006-2014 erau imersate în două tipuri de existențe colective: cele din mediul carceral (*Casa Poporului și 1 spectacol, 3 piese scurte*, inițiate de regizorul și dramaturgul Bogdan Georgescu la Penitenciarul de Maximă Siguranță din Craiova) și cele din comunități defavorizate social (în Rahova-Uranus sau în Valea Jiului). Practicile comunitare dezvoltate în aceste proiecte s-au articulat pe parcurs, trăsăturile lor specifice diferențiindu-le de experiențele inițiale ale participanților (familiaritatea lui Bogdan Georgescu cu tehnicile comunitare provenea, fundamental, din contactul cu Cornerstone Theatre, companie americană din Los Angeles unde a avut o rezidență și care lucrează, în general, adaptînd texte clasice la problematicile specifice diferitelor comunități).

Aceste practici se bazează pe analiza contextelor sociale și a variabilelor personale – istoria proprie și cea împărtășită a condamnaților, viața de zi cu zi a celor amenințați cu evacuarea, dinamica profesională și interrelațională a locuitorilor din zona monoindustrială (bazată exclusiv pe minerit) din Valea Jiului – a unor comunități înțelese într-un sens extins al termenului, cu participarea directă a membrilor comunității (care, în cazul deținuților sau al locuitorilor din Valea Jiului, reprezintă mai degrabă grupuri sociale mai mult sau mai puțin extinse). Participarea privește, în variație liberă, caracterul colaborativ al procesului de dezvoltare de text și (dar nu obligatoriu) implicarea directă în spectacol a membrilor comunității, ca performeri, artiștii acționînd, din punctul de

Iulia Popovici

The Short and Complex Life of Documentary Theatre in Romania

During a discussion in 2013, long after he had completed the Rahova-Uranus „experiment“, stage director and playwright, Bogdan Georgescu, said that one of the factors, which had made him undergo the adventure of the community art between 2006 and 2007, was expressed through the precariousness of his own condition as an independent artist – very similar to the precariousness of the inhabitants in that district from Bucharest. A group of artists, mostly theatre actors, very young ones, proving little interest in a rigid institutional system, professionally coercive, yet deprived of alternative resources, was rediscovering class solidarity with a community of poor people, who were mainly Roma.

The adventure in question, which, for half a decade, involved a remarkable number of artists from theatre, music and visual arts, represented the starting point for a multitude of artistic initiatives politically and socially engaged. A part of these were assuming a perspective and working means related to the community theatre and many of these were activating artistic ways of existence, community related themselves. Paradoxically, their success, in terms of accreditation regarding working procedures and the important role of art in the social (self)representation, also suggested the “death“ of the community theatre in the form it had become artistically acknowledged in Romania.

The community theatre projects – projects, not performances, as they comprised a certain approach beyond the production of a scenic creation itself – between 2006 and 2014, were immersed in two types of collective existences: carceral (*House of People* and *1 Performance, 3 Short Plays*, initiated by stage director and playwright Bogdan Georgescu at the Maximum Security Prison from Craiova) and those from socially disadvantaged communities (in Rahova-Uranus or Valea Jiului). The community practice developed in these projects have been articulated during the process, their specific characteristics differentiating them from the initial experience of the participants (Bogdan Georgescu's familiarity with the community techniques was fundamentally deriving from the contact with the Cornerstone Theatre, an American company from Los Angeles where he had lived; he generally adapts the classical texts to the specific issues of different communities).

This practice relies on the analysis of social contexts and personal variables – the private and common history of those condemned, the everyday life of those threatened with eviction, the professional and inter-relational dynamics of the inhabitants from the mono-industrial zone (exclusively based on mining) from Valea Jiului – of the communities understood in a broad sense of the term, with the direct participation of the community's members (who, in the case of the convicts or inhabitants from

vedere al rolului asumat, ca facilitatori. Iar un astfel de teatru – în măsura în care nu le oferă întotdeauna membrilor comunității poziția de purtători scenici de cuvânt ai propriei condiții – își integrează, voluntar, o condiție hibridă, de comunitar și de artă politică în sensul cel mai general.

Rațiunea existențială ce infuzează aceste tipuri de practică este, în același timp, intenția emancipatoare, dorința de a opera un transfer de mijloace de autoreprezentare către categorii de persoane lipsite de acest instrumentar, a căror identitate socială este „scrisă” de grupuri cu putere simbolică de reprezentare, și cea de a opera o intervenție directă la nivelul acestor reprezentări validate, utilizând elementele retorice recunoscute în discursul oficial. Teatrul însuși, arta în general, e o formă privilegiată, accesibilă prioritar unor grupuri majoritar-dominante, de comunicare a unor valori și viziuni despre lume, iar una dintre formele de intervenție socială a proiectelor comunitare a constituit-o, astfel, chiar expunerea publicului general la provocări adresate preconcepțiilor lui despre ce este teatrul, cui se adresează și cine-l face. De aici, de pildă, „ambitiția” lui Bogdan Georgescu de a prezenta spectacole jucate de persoane lipsite de libertate în contexte profesionale, cum sînt festivalurile cu miză artistică.

La mijlocul anilor 2000, Rahova-Uranus era un cartier (aproape de centrul Bucureștiului) încă locuit de familiile mutate acolo, prin repartitie de stat, în anii comunismului – în general, romi (mulți, lucrînd la Piața de Flori din zonă) sau oameni de condiție socială modestă –, majoritatea, însă, pe cale de a fi evacuați din case de foștii proprietari cărora Justiția le retrocedase imobilele naționalizate. Lor sau, mai curînd, cumpărătorilor de drepturi litigioase, case de avocatură care le plăteau foștilor proprietari o fracțiune din valoarea clădirilor și terenurilor revendicate, profitînd astfel de exasperarea generată de tergiversările din tribunale și de procedurile birocratice înnebunitoare. Chestiunea spinoasă a evacuărilor – abandonarea generalizată, de către Stat, a foștilor lui chiriași, în copleșitoare majoritate, persoane defavorizate cu venituri sub pragul de sărăcie – și cea a ideii de restituire integrală (restitutio ad integrum) a tuturor proprietăților naționalizate după 1948, cu toată pleiada de abuzuri aferente, erau departe de a fi subiecte de dezbatere. Rahova-Uranus era pur și simplu o zonă din „vechiul București”, cuprinzînd, practic, trei străzi și Piața de Flori, neatinsă, în ciuda poziției ei centrale, de valul de demolări din anii 1980, cu multe vestigii de patrimoniu (Grădina Uranus, clădirea Bursei de Mărfuri, construită la sfîrșitul secolului al XIX-lea, etc.). În 2006, CIAC (Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, o fundație creată în 1999 și care acționa, cu finanțare internațională, ca platformă de susținere și promovare a direcțiilor artistice alternative) a lansat un apel la proiecte destinat susținerii inițiativelor culturale în Rahova-Uranus, cartier cu totul necunoscut mediului artistic. Două inițiative au fost derulate în urma acestui apel – una a dus la deschiderea The Ark, un spațiu, în clădirea Bursei de Mărfuri, destinat industriilor creative și care ignora cu desăvîrșire specificul sociocultural al zonei, cealaltă, la programul de artă comunitară întins pe șase ani de zile a ceea ce, de la un punct încolo, avea să se numească Ofensiva Generozității, fondată de Maria Drăghici, Irina Gădiuță și Bogdan Georgescu.)

Valea Jiului, rather represent more or less extended social groups). The participation emphasizes, through a free variation, the collaborative character of the process applied to develop the text and (but not compulsory) the direct implication of the community members in the performance as performers while the artists act, from the perspective of the role assumed, as facilitators. And such a theatre – as long as it does not always provide the community members with the status of stage spokes persons concerning their own condition – voluntarily integrates a hybrid condition, reflecting the community and the political art in the most general sense.

The existential reason, which infuses these types of practice is also the emancipator intention, the desire to operate a transfer of means of representation towards those people categories which are deprived of these tools, whose social identity is “written” by groups endowed with a symbolical power of representation, and to operate a direct intervention at the level of these validated representations by using acknowledged rhetorical elements in the official discourse. Theatre itself, art in general, is a privileged form in the communication of some values and visions regarding the world, mainly accessible to some dominant-majority groups, and thus one of the social intervention forms of the community projects was represented by the general audience exposure to challenges addressed to its pre-conceptions regarding the meaning of theatre, who it summons and who makes it. Hence, for instance, Bogdan Georgescu’s ambition to present performances acted by persons deprived of liberty in professional contexts, such as artistic festivals.

In the mid-2000s, Rahova-Uranus was a district (close to the centre of Bucharest) still inhabited by the families, which had moved there by means of state placement, during the communist years – generally Roma people, (many of these were working at the Flower Market from the district) or people of modest social condition –, however, most of these were on the verge to be evacuated from their houses by former owners which had got their nationalized property back through law. Them, or rather to the buyers of litigious rights, law firms were paying former owners a fraction from the value of asserted buildings and terrains, thus taking advantage of the exasperation generated by the delays from the courts and the mind-boggling bureaucrat procedures. The prickly matter of evacuations – the idea of abandon, by the State, of former tenants, in their overwhelming majority, disadvantaged people with incomes below the poverty line – and the one regarding the full restitution (*restitutio ad integrum*) of all the properties nationalized after 1948, associated with all the myriad of related abuses, were far from being topics of discussion. Rahova-Uranus was simply a district from the “old Bucharest”, practically comprising three streets and the Flower Market, unspoiled, despite its central location, by the wave of demolitions from the 1980s, with many heritage vestiges (the Uranus Garden, the building of the Stock Exchange, built at the end of the 19th century, etc.).

In 2006, CIAC (the International Centre for Contemporary Art, a foundation created in 1999, which was acting by means of international funding, as a platform to support and promote alternative artistic trends) launched an appeal to the projects meant to

După o serie de acțiuni de mai mică anvergură (printre altele, o serie de speaker's corners, spații de discuții și dezbateri, menite, în cazul de față, să le ofere membrilor comunității „antrenamentul” și ocazia de a-și prezenta și dezvolta retoric opinia), prima întreprindere de anvergură a fost *Rahova non-stop*, un spectacol creat în 25 de ore, ce cuprindea o echipă de cinci regizori (Miruna Dinu, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Păun și David Schwartz) și tot atâția dramaturgi (Ioana Blănaru, Andrei Ioniță, Radu Răileanu, Paul Dunca și Selma Dragoș) și era construit pornind de la istorii relevante pentru comunitate, jucate în aer liber, în cinci locații diferite. (Amănunt semnificativ: doar bucata regizată de David Schwartz, pe textul Selmei Dragoș, discuta problema evacuării, punând în scenă conflictul dintre locatarii unei case naționalizate și copiii din străinătate ai fostului proprietar, un tip de narativizare a problemei retrocedărilor care avea să se schimbe radical ulterior.) A urmat *Construiește-ți comunitatea*, un program complex ce includea ateliere cu copiii din cartier, susținute de artiști din diferite zone. Cele în care copiii s-au implicat cel mai mult fiind întâlnirile muzicale, rezultatul a fost formarea unui grup muzical, Biluna Jam Session, iar la Bomba, fosta discotecă din cartier (aflată în proprietatea unui membru important al comunității și care avea să fie evacuată în 2011), a devenit centru comunitar pentru educație creativă și artă activă.

Aici a fost creat, în 2009, *Turneu la țară*, un spectacol documentând cazul real al unei femei de serviciu care preda și limba engleză la școala primară din sat. Deși nu era legat de istoriile personale ale membrilor comunității Rahova-Uranus, neimplicându-i direct, prin însuși faptul că era jucat și discutat post-reprezentatie acolo (și apoi, în turneu, în cămine culturale), spectacolul chestiona o problemă cu relevanță comunitară (accesul la educație în zone defavorizate) și rolul/necesitatea centrelor culturale comunitare ca spațiu de dezbateri.

Imediat după aceea, în 2010 și 2011, Bogdan Georgescu a dezvoltat mai departe ceea ce el numește practica de artă activă, lucrând două spectacole cu deținuți (*Casa Poporului*, 2010, și *1 spectacol, 3 piese scurte*, 2011), construite și jucate de ei împreună cu actori profesioniști. Dacă cel dintâi folosea o linie dramaturgică aproape clasică pentru a expune cauzele, adeseori accidentale, de cele mai multe ori sociale, ale infraționalității, cel de-al doilea explora, prin ochii celor vizați, în trei vignete construite diferit, umanitatea vieții în închisoare și prejudecățile cu care au a se confrunta, înainte și după eliberare, cei condamnați.

În 2012 a avut loc premiera spectacolului *Sub pământ. Valea Jiului după 1989* (coordonatori: Mihaela Michailov și David Schwartz), rezultat al unei documentări prelungite în cea mai cunoscută zonă minieră a României, abandonată dezastrului economic după restrângerea exploatărilor de cărbune. O serie de monologuri verbatim „inventariau” spectrul larg al categoriilor sociale conviețuind în Valea Jiului, cu toții, gravitând inevitabil în jurul minelor, de la minerii generațiilor comuniste la cei reconverțiți profesional și de la soții de mineri accidentați la romi abject de săraci, trăind din furt de cărbune și mila primăriei. În sens larg, teatrul documentar social, *Sub pământ* a reprezentat o formă proprie echipei lui artistice de declinare a principiilor comunitare, în care artiștii își luau misiunea de a vorbi pentru și în numele comunității în spațiul societal

support the cultural initiatives in Rahova-Uranus, a totally unknown district in the artistic context. There were two initiatives developed as a result of this appeal – one of them stimulated the opening of The Ark, a space in the Stock Exchange building, destined to creative industries, which was completely ignoring the socio-cultural characteristics of the area, while the other one was related to the program of art community, stretched along six years, which they intended to name the Offensive of Generosity, founded de Maria Drăghici, Irina Gâdiuță and Bogdan Georgescu.)

After a series of more limited actions (among which, a series of speaker's corners, spaces created for discussions and debates, meant to provide the members of community with the "training" and opportunity to present and develop their opinion in a rhetorical way), the first wide-scale accomplishment was represented by *Rahova non-stop*, a performance created in 25 hours, created by a team of five stage directors (Miruna Dinu, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Păun and David Schwartz) and five playwrights (Ioana Blănaru, Andrei Ioniță, Radu Răileanu, Paul Dunca and Selma Dragoș) and it derived from some relevant community histories acted in the open, in five different locations. (A relevant detail: there was only the part directed by David Schwartz, given the text of Selma Dragoș, which analyzed the issue of evacuation by staging the conflict between the inhabitants of a nationalized house and the former owner's children abroad, a type of "narrativization" of the retrocession aspect which was to radically transform afterwards.) Then there was another complex program, *Build Your Community*, which comprised some workshops for children from the district, supported by artists from different zones. Those in which the children were mostly involved in musical encounters, the result consisted in the formation of a musical group, Biluna Jam Session, and laBomba, the former discotheque from the district (owned by an important member of the community which was going to be evacuated in 2011), had become a community centre for creative education and active art.

Here, in 2009, they created *The Countryside Tour*, a performance posting up the real case of a cleaning woman who also used to teach English language at the primary school in the village. Although it was not related to the personal history of the Rahova-Uranus community members, without directly involving them, given the fact that it was acted and discussed after the performance (and then itinerantly, in community centers), the performance was questioning a topic which was relevant from the perspective of the community (access to education in disadvantaged areas) and the role/necessity of cultural community centers as spaces for debate.

Soon afterwards, in 2010 and 2011, Bogdan Georgescu further developed what he named the practice of active art by working on two performances with convicts (*House of People*, 2010, and *1 Performance, 3 Short Plays*, 2011), both constructed and acted by them together with professional actors. Whether the first one was using an almost classical dramaturgical line in order to expose the causes of crimes, which were often incidental, and mostly social, the latter was exploring, through the eyes of those targeted, in three differently built tail pieces, the humanity of life in prison and the prejudice the prisoners cope with, before and after their release.

la care aceștia nu aveau acces, atacînd direct stereotipurile de reprezentare (prin prisma Mineriadelor din anii 1990) a acestei categorii profesionale.

Trei femei zîmbitoare stau, așezate pe scăunele, în fața casei, îmbrăcate în haine de casă, într-o manieră care le indică apartenența de clasă, le vorbeau unor străini despre propria viață, în cartierul lor de case vechi, în curs de retrocedare. Ultima „acțiune” teatrală a Ofensivei Generozității, spectacolul *Fără sprijin* (2012), așa cum l-au văzut spectatorii de la Teatrul LUNI de la Green Hours într-o seară de iarnă bucureșteană, începea cu o discuție (întrerupînd melodiile puse la telefonul mobil de Cristina Eremia, distribuția fiind alcătuită din membre ale comunității) în jurul vopselelor și zugrăvitului, continua cu o discuție despre o posibilă excursie la mare, despre copii și problemele lor la școală, ca evacuați, pentru a sfîrși cu respingerea fără apel a încercării de „ajutor” a reprezentantei unei firme, firmă atrasă de potențialul de gentrificare a zonei. Într-o manieră puternic dedramatizată (o notă specifică stilului teatral al lui Bogdan Georgescu), *Fără sprijin* pune pe tapet fisura fundamentală între comunitatea pe cale de a-și vedea viața aruncată în aer și viziunea drapată în caritate a noii clase care venea să-i ia locul.

Fără sprijin s-a jucat extrem de puțin – din motive mult prea complicate, relația dintre membrii comunității Rahova-Uranus și artiștii implicați în perioada inițială în proiectul comunitar s-a destrămat definitiv exact în timpul creării spectacolului. *La harneală* de Mihaela Drăgan și Mihai Lukács, produs în 2014 de La Bomba Studios (acum în gestiunea exclusivă a unui grup de locuitori din Rahova) e, în esență, o replică dată spectacolului *Fără sprijin* de pe pozițiile artei identitare: aceeași situație – condiția familiilor evacuate, în relație cu reprezentanții autorității publice (primarul, secretara lui) și cu afaceriștii imobiliari –, spusă din perspectiva nemediată a celor vizați, prin asumarea unei identități etnice prioritare celei de clasă. Faptul că performerii sînt exclusiv femei din comunitate (la fel ca și în *Fără sprijin*, de altfel, unde, însă, accentul cădea mai accentuat pe condiția lor de mame) aprofundează o altă trăsătură identitară, cea de gen, iar punctul de vedere avansat este fără echivoc unul axat pe expunerea atitudinii de exploatare și rasism instituțional la adresa comunității.

Deși prea puțin decodabilă, în detaliile și motivațiile ei, pentru spectatorii obișnuiți, *La harneală* cuprindea și o critică acută a intervenției artiștilor (care colaboraseră la crearea *Fără sprijin*) în Rahova-Uranus, din aceeași perspectivă de *identity politics*, în care ideea unei exploatare a comunității apărea mai mult decît sugerată. Iar dacă ceea ce îi adusesese pe tinerii artiști independenți în Rahova a fost, la origine, sentimentul unei solidarități de clasă, evoluția dinamicii de grup nu doar în cartier, ci la nivel societal în general a recodat problema evacuațiilor (de care sînt afectate cu precădere persoane de etnie romă și care este narativizată de către o parte a intelectualilor și artiștilor de stînga din România drept o chestiune rasială) în termenii unei conștiințe identitare rome ce a exclus și clasa, și pe artiștii „străini” comunității. Chestiunea dreptului la reprezentarea comunităților fiind tranșată ca aparținînd exclusiv membrilor acestora, aventura, oricum hibridă și eterogenă, a teatrului comunitar s-a transformat într-una de teatru social sau politic angajat, cu mize noncomunitare în sens strict.

In 2012 there was the premiere of the *Underground: the Jiu Valley after 1989* (coordinators: Mihaela Michailov and David Schwartz), the outcome of a prolonged documentation in the most well-known mining zone of Romania, abandoned to undergo the economic disaster after the confinement of the coal exploitations. A series of verbatim monologues were making the “inventory” of a large spectrum of social categories living all together in Valea Jiului, inevitably gravitating around the mines, from the miners of communist generations to those professionally reconverted and from the wives of injured miners to abjectly poor Roma people, who were stealing to survive, or due to the support of the town-hall. Broadly, as a social documentary theatre, *Underground* represented a personal form of the artistic team suggesting the declining of community principles, in which the artists were aimed to speak in the name of community in the societal space, which they were not allowed to, directly approaching the representation stereotypes of this professional category (through the miners’ revolt in the 1990s).

Three smiling women are sitting on stools, in front of the house, dressed up in home clothes, in a way indicating their class affiliation talking to some strangers about their own life, in their district of old houses, which were meant to be given back. The last theatrical “action” of the Offensive of Generosity, the performance *No Support* (2012), as the spectators from the LUNI Theatre from Green Hours saw it in a winter evening, in Bucharest, began with a debate on the topic of paints and house painting (interrupting the melodies saved by Cristina Eremia on the mobile phone, the cast comprising community members). It continued with a discussion regarding a possible trip to the seaside, children and their problems at school, as evacuated people, and finishes with the rejection, without any appeal, of the support of a firm representative, a firm attracted by the gentrification potential of the area. In a powerfully de-dramatized manner (a specific characteristic of Bogdan Georgescu’s theatrical style), *No Support* was highlighting the fundamental cleave between the community, which saw its life thrown in the air, and the vision draped in charity suggested by the new class that was about to replace it.

No Support was acted for an extremely short time – because of some rather complicated reasons, the relationship between the members of the Rahova-Uranus community and the artists formerly involved in the community project permanently disbanded exactly when the performance was created. *Razzing* by Mihaela Drăgan and Mihai Lukács, produced in 2014 by La Bomba Studios (at the moment exclusively managed by a group of inhabitants from Rahova) is, essentially, a reply to another performance, *No Support*, given the position of the identity art: the same situation – the condition of evacuated families, in relationship with the representatives of public authority (the mayor, his secretary) and estate businessmen –, told from the unmediated perspective of those in question, by assuming an ethnic identity prevailing the class. The fact that the performers are exclusively women from the community (just like in *No Support*, where they emphasized their mother status) underlines another feature of identity, the one expressing the gender, and the viewpoint promoted is unequivocally based on exposing the exploitation attitude and institutional racism addressing the community.

Although slightly decoded, in its details and motivations, for its common spectators, *Razzing* also comprised an acute criticism of the artists' intervention (those who collaborated in the creation of *No Support*) in Rahova-Uranus, from the same viewpoint of *identity politics*, in which the idea of community approach was more than suggested. And if what had brought the young independent artists to Rahova was initially the feeling of class solidarity, the evolution of group dynamics, not only in the district, but also at the societal level in general, recoded the issue of evacuations (mostly affecting the Roma people, "narrativized" by some of the left winger intellectuals and artists from Romania as a racial issue) in terms of Roma identity, which excluded both the class and the artists who were seen as "strangers" in the community. As the matter regarding the right to represent the communities was defined as exclusively belonging to their members, the adventure of the community theatre, which was rather hybrid and heterogeneous, changed into one suggesting the social or political engaged theatre, highlighting non-community stakes in a strict sense.

Игор Бурић

Позориште удруштву – друштво у позоришту. Олимпијски идеали

Јасно је да се оно што данас зовемо партиципативним позориштем развило из саме природе позоришта као теретане за емпатију, како се то ових дана успешно нашалио један колега из Сарајева. У данашњем партиципативном позоришту Србије постоји низ диференцираних пракси које се крећу од едукативних, преко социјално и политички ангажованих, до инклузивних садржаја. И даље, не може се говорити о системској категорији, него пре о појединачним искорацима.

Партиципативно позориште подразумева добар део наслеђа авангарде и неоавангарде 20. века. Рушење четвртог зида, прелажење рампе и директна комуникација – акција, интеракција, показале су нове изазове за класично и класно условљено схватање учешћа публике. Уметност перформанса која је прелазила границе једног изражајног медија, што је још важније – прелазила је границе једне устаљене форме – извођач-посматрач, допринела је ширењу другачије уметничке климе, често ван и контра традиције и институција. Чак и у Србији, унутар социјалистичке Југославије, рађале су се комуне, а са њима и обавезан, готово ритуалан обред позоришне иницијације – сви смо и све је (могуће схватити као) уметност.

„Породица бистрих потока“ у селу Брезовица на планини Рудник, предвођена Божидаром Мандићем, једна је од првих, ако не и последњих комуна у којој језик уметности представља универзални језик човека са другим човеком, па и са природом. Релаксирајуће дејство његове заједнице управо је оно на шта циља савремено друштво, оптерећено људима са проблемом. Многи од актуелних уметника који се баве партиципативним позориштем у Србији, бар једном у животу били су у директној вези са комуном на Руднику.

Пеформативи који су у „Породици бистрих потока“ развијени на начин свакодневице, дакако, најближи су форми ритуала. Једноставни, приручни материјали (дрво, вода), једноставни облици, колективност мизансцена, у први план избацују дубинске, суштинске емоције (срећу, страх) спрам природе и друштва. Интензиван ритам покрета, занос, хорско запевање, разголићивање тела, елементи су готово сваке „представе“. У зависности од тренутног броја чланова комуне, оне бивају усмерене, или распршене свуда по имању у шуми. Фестивал који се из ове праксе развио почетком двехиљадитих, са мноштвом извођача који импровизују и играју се театра по цели дан, управо се зове Шумес. Карактеристично за овај облик организовања је то што у „представама“ или „представи“ учествују сви, па и они који се у театру баве теоријом, драмом, музиком, или су најчешће у положају класичне (пасивне) публике.

„Висећи по гранама стабала, посматрајући празнину ветра, затечени у тишини и миру, не дозвољавамо да нас испуни летаргија. Не учимо да глумимо већ да се

Igor Burić

Theatre in Society – Society in Theatre. Olympic Ideals

It stands to reason that what we call today participative theatre developed from the theatre nature like a gym where one trains for empathy, as a colleague of mine from Sarajevo joked these days. There is, in the Serbian participative theatre today, a row a differentiated practices, which vary from the most educational, socially and politically engaged, to inclusive contents. And more, one cannot talk about a systematic category, but instead about a step forward.

Participative theatre includes a good part of the avant-garde and neo-avant-garde inheritance of the 20th century. The demolition of the fourth wall, passing beyond the platform and direct communication – action, interaction, presented new challenges related to the limited understanding as related to the participation of the audience. The art of performance which exceeds the borders of an expressive environment, which is more important – goes beyond the borders of static forms – artist-public, contributed to spreading a different artistic climate, more often beyond and against tradition and institutions. Even in Serbia, within socialist Yugoslavia, communes were born, and with the communes, obligations appeared as well. An entirely new ritual of initiation in theatre that proclaimed: we are all and everything is (can be understood as) art.

The Clear Streams Family from Brezovica village, Rudnik mountains, managed by Bozidar Mandic, is among the first and maybe also the last communes where artistic language represents a universal language between two human beings, and even with nature. The relaxing effect of community is precisely what modern society gets to, preoccupied by people burdened with problems. Many current actors dealing with participative theatre in Serbia, at least once in their lives, have had direct relations with the commune from Rudnik.

Performing arts which usually and daily develop in The Clear Streams Family are the closest to the shape of the ritual. Simple, handy materials (wood, water), simple shapes, collective mise-en-scène, bring in the lime-line deep feelings (happiness, fear) as compared to nature and society. The intense rhythm of movements, the enthusiasm, choral singing, body denudation are elements of almost all performances. Depending on the current number of the commune members, they are redirected or spread all over, in ranches or in the forest. The festival which developed from such practice at the beginning of the 2000, with lots of artists improvising and playing at theatre all day long, is named Šumes. What is characteristic for such type of performances is that all participate, even those originally dealing with theory, drama, music in theatre or usually take on the role of classical (passive) public.

испољавамо“, део је филозофије Божидара Мандића представљене 2015. године и у Музеју савремене уметности Војводине у Новом Саду.

Деведесетих година 20. века, природно је било да се у низу партиципативних форми позоришта појави перформанс као елемент политичких демонстрација против режима Слободана Милошевића. Тај перформатив даље је развијан у појединачним трупима као сценска форма која се употребом документарних материјала, или њиховим евоцирањем, изведбама у јавним просторима, битно разликовала од уметничке фикције на позорницама Србије тог времена. „Дах театар“ из Београда је најпознатији и најдуговечнији представник тог типа. У истрорији ће остати забележени њихови улични перформанси „Ова вавилонска пометња“ (1992), а касније и многи други („Анђели у градовима“, „Прелазећи линију“), који су укључивали гласове „невидљивих“ – жена, деце, жртава рата у којем се распала Југославија (1991-1995). Између ове позоришне трупе и других уметника, вишемедијалне групе „Лед арт“, цивилних активиста „Жене у црном“, забележена је снажна сарадња и интеракција, уз непрестан „улични“ карактер њихових перформанса. Пијаци, тргови, градски аутобуси, била су места радње за њихов уметнички ангажман.

Почетком двехиљадитих, финалном променом социјалистичког уређења друштва, перформатив који укључује маргинализоване групе постао је правно регулисани императив, па су се брже-боље за тим повели многи уметници свесни важности утицаја уметности у другим сферама и атмосферама сала које не испуњава мирис парфема. Неки су били вођени и мирисом трулежи у институцијама чији утицај не допире даље од позоришног салона. Сетимо се само Арпада Шилинга у суседној Мађарској, и његове демонстративне одисеје у подручје „примењеног позоришта“, у школе и мале локалне заједнице Будимпеште, необична места као што су породилишта и паркинзи.

У Србији, политичким процесом придруживања Европској унији, све је више било грађански оријентисаних перформатива, интегративних и едукативних образаца у којима се програмски попуњавала форма. Није случајно да је садржај који је долазио изнутра, из потребе за суочавањем са самим собом, што је ултимативна драма сваког човека и друштва, у последње време привлачио и већу пажњу него што су то успевала официјелни репертоари. Представе о насиљу над женама, национализму, убиствима новинара, ратним злочинима, укључивале су документарно-истраживачки приступ који се толико показао супериорним да је чак завладао и упризорењима „Хамлета“ и „Антигона“. Једном испред свог времена, авангардно позориште, сада је дочекало свој тренутак и што је најзанимљивије - постало је део институционалне сцене. У уметничком смислу, најбоље што је партиципативни приступ дао позоришту Србије, то је такозвана вербатим драма, настала на стварним догађајима и искуствима.

У првој декади двехиљадитих, прилично апартан је ангажман драмске списатељице Милене Марковић да у Бору, некадашњем индустријском центру Србије, сада новом Детроиту, кроз рад са бившим запосленима, губитницима транзиције, направи позоришну представу. Избор је пао на Брехтову „Оперу за три гроша“, а представа, иако кратког рока и ограниченог ефекта примереног позоришном медију у средствима јавног информисања, имала је запажен одјек и ефекат.

"Hanging from the branches of the trees, watching the emptiness of wind, peacefully surprised, we do not allow ourselves to swallow with lethargy. We do not learn to play theatre, but to exteriorise ourselves," is a part of Bozidar Mandic's philosophy, presented in 2005 at the museum of contemporary art from Vojvodina, Novi Sad.

It was natural, in the 90s, to appear in a series of participative shapes, the performance elements of political demonstrations against Slobodan Milosevic's regime. That Performance is still developed in individual companies that use documentary materials in their performances or prefer to perform in public spaces – this kind of theatre making is significantly different from the art of fiction on the stages in Serbia of the same time. Dah Theatre from Belgrade is the most famous and oldest representative of such type. History shall include also street performances *This Babylonian confusion* (1992), and later many others (*Angels in the Cities, Crossing the Line*), which included the voices of those "invisible" – women, children, victims of the war which disintegrated Yugoslavia (1991-1995). Among such theatre companies and the remaining artists, the multimedia groups LED ART, civil activities Women in Black, there is a strong cooperation and interaction, with a "street" character for the performances. Squares, public transportation were the development places of the action for the artistic involvement.

At the beginning of the 2000s, once with the final social structure change in society, performances that included marginalised groups became regulated by law, followed by many artists aware of their influence in other spheres and atmospheres of the halls not filled by the smell of perfumes. Some were led by the smell of putrefactions from the institutions which have no influence in order to reach the hall of the theatre. Let's remember Árpád Schilling, from Hungary, and his demonstrative *Odyssey* from the "accepted theatre", into small local schools and communities from Budapest, unusual places like maternities or parking lots.

In Serbia, there were, with the political process of adhesion to the European Union, more and more urban orientated performing arts, an integrative and educative shape which fulfilled programmatically the shape. It is no coincidence that the content coming from the inside, from the need to face yourself, which is the final drama of each and every man and society, has attracted recently more attention than official reporters.

The performances on violence against women, nationalism, murder of journalists, war murders used so-called documentary research approach that proved to be so superior that they seemed a better choice than to stage *Hamlet* or *Antigone*. Once ahead of its time, avant-garde theatre now was welcome and what's more interesting – it became part of the institutional scene. Artistically speaking, the best thing offered by the participative approach of the theatre in Serbia is the so called textual drama, created following real occurrences and experiences.

In the first decade of the 21st century, the involvement of the drama writer Milena Markovic is pretty different: in Bor, the former industrial centre of Serbia, presently

„Центар Е8“ у Београду, заједно са драматуршкињом Миленом Мињом Богавац и Битеф театром, постали су носилац сцене оријентисане на младе и друге осетљиве групе, као што су Роми. Овде је највидљивије како се линија приступа променила и више није била оријентисана уметник-друштво, него је друштво изразило потребу за уметничким водством у активностима које би требало да едукују и оплемене шире групе. Веома запажене представе „Центра Е8“ су „Мушкарчине“ (2012) о балканском мачоизму/ шовинизму, и „Црвена: самоубиство нације“ (2015), о насиљу над женама. Њихове представе се изводе на позоришним сценама, али и у школама, културним центрима.

У Новом Саду ради „Пер.Арт“, асоцијација која сарађује са „Теоријом која хода“ из Београда и Српским народним позориштем. Партиципативно позориште се у једном сегменту њиховог деловања савременог друштва огледа најчистије – у сегменту инклузије.

„Центар за стваралаштво и слободно време особа с ометеношћу у менталном развоју“, како је гласио пун назив секције „Пер.Арт“ која од 1999. године континуирано остварује уметничке пројекте, основао је Саша Асентић. По узору на најмодернија достигнућа у раду са овом популацијом, њихова потпуна укљученост у процес који подразумева креативне, али и организационе аспекте, дала је резултат у формирању групе којој је ангажовање професионалаца из света уметности, педагогије, дефектологије, више био коректив, него водство. Групе – комуне, која јача емоционалност, осећај важности, развија самосталност и одговорност. Две најважније представе ове специфичне комуне су „Прелепи снови имају наду“ (2009) и „Празан глас“ (2013).

Уметност тако и у виду инклузивног позоришта делује као неутуђива друштвена пракса. Особе с инвалидитетом стварањем јавног садржаја и његовим представљањем мењају лице заједнице. Где је вишка емпатије, мањак је дискриминације. Проблематични натуршчици су утолико пожељнији од фиктивних ликова, што их се уметност лично тиче. Она на њих делује директно, као и на њихове породице, пријатеље, што опет није класични круг извођачи-публика, произвођачи-потрошачи. Саосећање, идентификација, катарза, остају недирнути као категоријални покретач механизма позоришта у привлачењу и увлачењу посматрача у свој идеални свет.

Пипо Делбоно, позоришни уметник из Италије који ради са болесним, изопштеним, хендикепираним особама, у једном престижном међународном признању назван је „новом позоришном реалношћу“. Снажна ревитализација Брехта, у смислу развоја техничких средстава подвајања глуме и реалности на сцени, ишла је на руку онима који су ту осетили прави живот и виталност позоришта.

Не треба да чуди овај повратак позоришту кад је у питању друштвено користан рад. Позориште је посебно погодан медиј за ову, условно речено, инструментализацију. Игра уживо, непосредан контакт, врло су пластичне и практичне ствари за обраду жељене теме. У време дигитализације, виртуелизације сваког, па и реалног друштвеног искуства, позориште једино показује отпор преносивој меморији. Естетски кредо је у друштвеном смислу готово увек морални кредо, етички став. Међутим, не треба губити из вида потребу позоришта за аутентичношћу,

the new Detroit, she started working with former employees, losers of the transition, to make a new theatre performance. The choice was Brecht's *The Threepenny Opera*, and the performance, although only for short term and with limited in effect due to the theatrical environment and to the mass-media, had an obvious effect.

Centre E8 from Belgrade, together with drama writer Milena Minja Bogavac and BITEF Theatre, became the representative of the stage oriented towards the youngsters and towards other prejudiced groups, like the Roma. Here, it is greatly visible the way the access line changed and it was no longer oriented towards artist-society, but society expressed its need of the art going towards activities that should educate and make certain groups nobler.

The best plays of Centre E8 are *Macho Men* (2012) on the idea of Balkan macho/chauvinism and *Red: The Suicide of a Nation* (2015), on domestic violence. Their performances are interpreted both on the stage and in schools and cultural centres.

Association Per.Art from Novi Sad cooperates with Teorija koja hoda (Walking Theory) from Belgrade and the Serbian National Theatre. Participative theatre mirrors most clearly in a segment of their activity of contemporary society – in the inclusion segment.

The Creation and Entertainment Centre of Mentally Disabled People as is the full name of the Per.Art, has been since 1999 creating artistic projects, founded by Saša Asentić. According to the model of the most modern performances in working with such population, their total dedication in the process implying creative and also organising aspects, resulted in a group which employs professionals of art, pedagogy, defectology, was more corrective than coordinating. The common groups which consolidate affectivity, sense of importance, develop independence and responsibility. Two of the most important performances in this specific commune are *Beautiful Dreams Have Hopes* (2009) and *Empty Voice* (2013).

Art, in such manner, and as inclusion theatre, seems a practice inseparable from society. Disabled persons, creating the public content and presenting it, change the image of society. More empathy, less discrimination. Problematic non-professionals are more desired as fictive characters, as art is their interest. It has a direct influence on themselves, and on their families as well, their friends, which is again a classical circle of artists and the public, producers and consumers. Empathy, identification, catharsis remain intact as the categorical engine of theatre mechanisms in attracting and entering the spectators in the ideal world.

Pippo Delbono, theatre artist from Italy, who works with ill persons, disabled, in an international recognition of prestige, was named the "new reality of theatre". A strong revitalisation of Brecht's work, that is for the development of technical means, the superimposition of the show business with reality on the stage, reached the hands of those who felt here real life and theatre vitality.

за освајањем нових територија, за потврдом. Уметност заиста мења свет. Ако ништа друго - чини га лепшим. А да лечи, чак је и научно доказано у терапеутској медицини.

Можда је то театролошки табу и још увек недовољно истражена територија, али партиципативно позориште, пре него што се тако звало, било је аматерско позориште. Свако ко је желео да глуми, волео то и био спреман на одрицања или их трпео, могао је то да ради, упркос својим хендикепима. Ову „предност“ препознало је и савремено друштво, развијајући сложеније односе економије, права, све чешће ангажујући стварне људе уместо глумаца. Овде не треба гледати на разлику, него на сличност засновану у самој природи глуме као сценске трансформације. Након силне професионализације и инертности коју је донела у новим друштвено-политичким околностима, гломазности апарата који се брине о учешћу запослених и оних који их плаћају, повремена децентрализација није на одмет.

Позориште са функцијом да ангажује потенцијале ван својих институција – данас често доживљаваних буквално као зградама у центрима градова – неминовно допире даље него што је уобичајено. Његов потенцијал у ангажовању ширих слојева друштва, ширењу доброг духа и енергије, делује да измирује више него што је то случај са продукцијама смишљеним да репрезентују сјај и богатство двора, нације, народа. Позориште може и мора да комуницира актуелним средствима комуникације – технолошки и идеолошки усавршеним до оне мере једноставности да свима, свуда, све време, буду доступни, лако разумљиви и наизглед бесплатни. Управо су многи са позоришне сцене која ангажује потенцијале шире заједнице, не само они овде споменути, предводници актуелних испитивања нових медија у погледу партиципативности. Тако многе новије представе у своју драматургију имају укључен и процес интернет-дебате, што продужава рок трајања позоришног чина једнократне употребе.

Брже, боље, ефикасније... Скоро да је олимпијски идеал.

Such return to the theatre needs not to amaze us when it is about useful social work. Theatre is an especially suitable environment for this instrumentalisation, conditionally speaking. Direct interpretation, direct contact are very plastic and practical things for taking over the desired topic. During digitalisation, the virtualisation of each and every person, even of real social experience, theatre only presents a resistance of detachable/transferable memory. The aesthetic credo, socially speaking, is almost always moral, with ethical attitude. However, one must not forget the need of theatre for authentication, for conquering new territories, for confirmation. Art indeed changes the world. If nothing else – at least, it makes it more beautiful. And as related to curing, it is scientifically proved by therapeutic medicine that it has an effect.

It may be a taboo in theatre, and a still insufficiently explored territory, but participative theatre, before being named as such, was a theatre of amateurs. Whoever wanted to play theatre, loved it and was prepared to sacrifice or suffer, he or she could do it, despite disabilities. This “advantage” was recognised as well by contemporary society, developing complex relations in economy, in law, engaging more and more real persons instead of actors. It must not be regarded as a difference, but as a similarity, based on the nature of acting like a stage transformation. After the loss of professionalisation and inertia brought by the new social-political conditions, the volume of the apparatus dealing with the participation of those engaged and of those paying them, a periodical decentralisation is not to be refused.

Theatre with the function of engaging the potential beyond its institutions – very often perceived today literally as a building in the centre of a city – unavoidably gets further than usual. Its potential in engaging a larger layer of society, spreading positive vibrations and energy, seems to conciliate more than usual with the productions thought to represent splendour and richness of the court, nation, people. Theatre may and must communicate: it's the current means of communication – technologically and ideologically improved to the extent that it should, wherever and whenever, be available, slightly intelligible and free of charge. There are many people on the theatre stage engaging a potential of the enlarged society, not only those mentioned here, and which are leaders of current tests of the new environments for participation. Therefore, many recent performances in their dramaturgy included the internet-debate process, which extends the shelf-life of the disposable theatrical act.

Quicker, better, more efficient... Almost an Olympic ideal.

Sebestyén Rita

Mielőtt túl késő lenne

Társadalmi érzékenység, szinkronicitás és részvételi kultúra Skandináviában, különös tekintettel Thierry Geoffroy, Colonel művészetére

Művészeti-társadalmi interakciókra alkalmas terek, kifejezett érzékenység a környezet és a fenntartható fejlődés irányába, a művészetben és a pedagógiában alkalmazott kollaboratív struktúrák, társadalmi és köztéri beavatkozások kreatív módozatai, és a jövő lehetséges forgatókönyveinek állandó, fáradhatatlan kutatása. Első ránézésre ezek a legmarkánsabb jellemzői Skandinávia társadalmi és művészeti közegeinek. Jelen esszében három év közvetlen tapasztalatára támaszkodom: előbb egy általános képet vázolok a skandináv, közelebbről a dán művészet és kultúra résztvevői aspektusairól, majd részletesebben kitérek Thierry Geoffroy, Colonel dán–francia konceptuális, avantgárd művész munkáira, ezúttal a performativitás szemszögéből vizsgálva azokat.

A részvételiség fogalma Skandináviában

Norvégia, Svédország, Dánia, Izland, Finnország, a Feröer szigetek és Grönland a kortárs Skandinávia földrajzi térsége, amelyben nyilvánvalóan különböző szinteken és módokon jelenik meg a közös kulturális és történelmi emlékezet. Nyelvek, mitológiák, és a jelen geopolitikai jellemzői összefonódnak ebben a közegben (példa erre a Feröer szigetek, amelynek folyamatosan újraprojektált autonómiája egy időben jelent saját helyhatósági választásokat és dán parlamenti képviselőket). Kulturális alapok és alapítványok támogatják az északi térség régióinak együttműködését szervezeti és egyéni szinten: így intézmények, művészek, kulturális szervezők kiemelt támogatást kapnak az északi országok együttműködésére. Nagy hangsúly esik a gyermek- és fiatal közönség számára készülő színházi előadásokra, a színházi nevelésre és a résztvevői művészetek legkülönbözőbb műfajaira.

Mélyen rögzült ezekben a társadalmakban a részvétel és felelősségvállalás kultúrája, és ez látványos összefüggésben áll például a választásokkor megmutatkozó magas részvételi arányokkal, de az adózás és a szociális háló, a törvényhozás működésével is, amely sok esetben egyéni döntéshozatalra és cselekvésre alapoz. Mindezeknek hozadéka és tükörképe a kultúra szintjén a több társulat vagy társaság által megosztott terek, helyszínek gyakorlata, vagy a közösségi művelődési házak, ahol az úgynevezett amatőr és professzionális művészeket arra inspirálják, hogy közösen és közösségi eseményeket hozzanak létre. Elterjedt és népszerű a Grundtvig közösségi tanulás¹: egy bizonyos témában érdeklődő tanulókör tagjai, akik gyakorta a legkülönbözőbb korosztályból és társadalmi rétegből valók, meghatározott időszakokban találkoznak, és prezentációkat, kerekasztal-beszélgetéseket tartanak, így átjárhatóvá teszik

¹ Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783–1872) lekipásztor, szerző, filozófus koncepciója és kezdeményezése, újítása az oktatási rendszert illetően a dán társadalomban, amelyet népfőiskolának neveznek. Az elgondolás legfőbb jellemzői: gyakorlati oktatás, amely a társadalom minden rétege számára nyitott, aktív részvétel a társadalmi és politikai életben. Lásd: Bradley (2008).

Rita Sebestyén

Before It Is Too Late

Social sensitivity, synchronicity and participatory aspects of Scandinavian culture, with a special outlook on the oeuvre of Thierry Geoffroy, Colonel

Spaces for social-artistic interactions, sensitivity towards sustainable processes and the environment, collaborative, participative education and arts, the taste for interruptive creative structures, and constant, restless pursuit of possible future scenarios. At first glance, Scandinavia is maybe the most well-known for its non-hierarchical societal constructions, and the emergence of these configurations in the art world, too. In this essay, restricting myself mostly to personal experiences in the recent three years, I will offer a general outline of the participatory aspect of the Scandinavian, more precisely the Danish culture and arts, and consecrate a larger part to the oeuvre of the Danish-French artist, Thierry Geoffroy, Colonel, a conceptual, avant-garde artist, adding a new angle for reading his works: performativity.

The concept of participation in Scandinavia

As a geographical precinct, regions and countries in contemporary Scandinavia – entailing Norway, Sweden, Denmark, Iceland, Finland, Faroelands and Greenland –, share at different rates a common cultural and historical memory. Languages, mythology, and the present geopolitical status are intertwined in many cases (e.g. with an intrinsic and constantly debated relationship between the two realms, Faroelands might be regarded as an autonomous region that holds local elections and take part in the Danish national elections, too). Nordic cooperation among cultural institutions, operators and artists is highly encouraged by joint funds, and, talking about performing arts, there is a special emphasis laid on theatre for youth and children, and also on Theatre in Education and other participative art forms.

Participation and responsibility are deeply embedded in these societies, starting from remarkably high rates of involvement in political elections, through the tax or legal system that mostly relies on individual decision making and implementation, to shared cultural spaces and community culture houses where professional and amateur artists are enabled to foster, hold or take part in community events. Grundtvig community learning¹ is rather popular; periodical meetings of study circles which include those interested from all layers of society, levels of professionalism, ages, etc. into free discussions on formerly agreed topics.

In Scandinavia the African-Nordic and Middle Eastern-Nordic collaboration is also highly appreciated and supported by state-subsidised funds (this trend in Denmark, from mid-2015, basically with the inauguration of the new government has faded out).

1 Nicolaj Frederik Severin Grundtvig (1783-1872) was a pastor, author, philosopher, who conceived and fostered a reformed education system in the Danish society, known as folk high school: practical skills, education of all layers of the society, active participation in the formation of society and politics might be named as most important pillars of his teaching philosophy and practice. See: Bradley (2008).

a legkülönbélebb szakmai felkészültséggel, háttérrel rendelkezők számára a kommunikációt, az ismeretek terjesztését.

Ugyanakkor eltejedt az afrikai és északi államok és a közép-keleti és északi államok közötti együttműködés is: ezeket gyakran állami szinten támogatják (sajnos éppen ez a szemlélet kiveszőben van Dániában, a 2015 nyarán megválasztott új kormány beiktatásával). Sok nemzetközi közösségi művészeti projektet kezdeményeznek és támogatnak hasonló módokon Skandináviában; az anyagi dotáción túl, komoly szakmai segítséggel és gyakran kulturális-politikai intervenciókkal művészek, kulturális és politikai aktivisták, drámatanárok valóságosan vesznek részt a távoli országok életében. Ilyen például az ugandai–svéd Gogol-projekt, amely *A revizor* szövegéből kiindulva, egy ugandai kis faluból, a Budondói Interkulturális Központ társalapítójától, Bernard Mukisától, és az abban az időszakban a svédországi Nyugati Egyetem drámatanárától, Åse Eliason Bjurströmtől származik. A 2013-ban indult program a vezetői gyakorlatra és a korrupció elleni fellépésre fókuszál, és azóta a világ legkülönbözőbb pontjain terjedt tovább közösségi színházi eseménysorozatként, főként Freire pedagógiájából (Freire, 2005) és Boal fórumszínházi koncepciójából (Boal, 2008) merítkezve, és a színház társadalmi szerepvállalását és transzformatív jellegét hangsúlyozva. A projekt rizomatikus, hálózatszerű struktúráként terjedt tovább Norvégiában, Dániában, Svédországban és Romániában az indítását követő két évben. Leginkább figyelemre méltó a tény, hogy az eredetileg 2004-ben indult művészeti-nevelési program, amelyet nagyrészt Mukisa és Eliason Bjurström vezetett az apró ugandai faluban, Budondóban, a közösségi színház eszközeivel, radikálisan csökkentette az alkoholizmust és jelentősen növelte a nők szülési körülményeit, valamint a reprodukív jogok és egészségvédelem tudatosságát.²

Bár nem témája ennek az esszének, említésre méltó mégis a tény, hogy a művészetek, társadalmi kérdések és a tudomány, valamint a nevelés közötti merész átjárások, beavatkozások gyakran felvetik a kérdést, vajon mennyiben tartható az esztétikai-művészeti érték prioritása ezekben a nevelési céllal létrejövő színházi/performatív eseményekben, különösképpen, ha azok legfőbb célja a társadalmi felelősségvállalás, bevonás, inklúzió, tudatosság.³ A közösségi színház hovatartozása leginkább a róla való diskurzustól és a megközelítés szempontjaitól függ. Azok az események, amelyek földrajzi, kulturális, történelmi, vagy akár politikai szempontból meghatározott közösségek életét érintik, és azt bevonják, körültekintő esztétikai megfontolást kívánnak, művészeti és kritikai elemzést, reflexiót, mintsem hogy csupán a nevelési és társadalmi értékeiket vegyük számba, és eszerint tekintsük érdemlegességüket. Különösképpen Finnországban és Svédországban egyetemi szemináriumok és a fentebb említett tanulókörök egyik kedvelt témája a színházi eszközökkel kikísérletezett és eljátszott lehetséges jövők forgatókönyve. Az ilyen jellegű kezdeményezések rugalmas, többé-kevésbé átmeneti közösségekre épülnek, hogy a társadalmi-kulturális lehetséges jövőképeket kutassák, és ezzel éppen a színház *itt és most* alapvetését némileg zárójelbe is tegyék.

² Részletesen a Budondói Interkulturális Központról: <https://budondo.wordpress.com/> (Letöltés dátuma: 2016. március 26.)

³ E három terület összefonódásáról részletesen ír Anthony Jackson (2007) és Helen Nicholson (2011).

Several international community arts projects are fostered or supported – often both financially and through professional presence as a certain kind of cultural-political intervention – by Scandinavian artists, cultural operators, drama teachers. A Ugandan-Swedish project that extended later on much further on the map, but as a conception, too, is Gogol's *The Government Inspector*, originated from Bernard Mukisa, co-founder of Budondo Intercultural Centre in Uganda together with Åse Eliason Bjurström, drama teacher from University West, Sweden, in 2013. With a focus on the topics of leadership and corruption, a series of mostly community theatre events emerged; tools and methods of Freire's pedagogy (Freire, 2005) and Boal's Forum Theatre (Boal, 2008), those being the prominent means for social transformation in the small community of the village Budondo, Uganda. As a rhizomatic structure, the project spread in a couple of Scandinavian countries – Norway, Denmark, Sweden and Romania in the following two years. Most noticeably, the artistic-pedagogic work of Mukisa and Eliason-Bjurström, starting from 2004, within the very small community of a village, forum theatre has rehabilitated profoundly some societal and healthcare issues, e.g. attained steep decrease in alcoholism and increase in awareness of women's reproductive healthcare².

Even though not the subject of this essay, it is important to note that these bold transfers and transgressions between arts and society, arts and education, arts and science often raise the question of aesthetic quality of the educational and community-based theatrical/performative/artistic events, especially if the targeted result is a socially valuable accomplishment,³ like empowerment, involvement, inclusion, raising awareness, etc. To which area community theatre belongs is merely a question of discourse creation. The events that imbue the geographically, culturally, historically, and even politically defined communities call for more profound aesthetic exploration of their artistic value rather than restricting them into mere societal and educational canons or conferring them a positive, educational effect without any artistically rooted critical reflection or analysis. Not surprisingly, in Finland and Sweden, university seminars and study circles offer dramatic-theatrical approaches for trying out possible future scenarios, this way creating somewhat flexible, smaller and more-or-less temporary communities to experiment societal-cultural-environmental futures, in this latter instance questioning even one of the axioms of the theatre: the *hic et nunc* (here and now) proposition.

Moreover, even the concept of participation is shaped and nuanced by the socially habitual behaviour, as much as certain acts and customs might not be regarded participatory enactments from inside the society, though an external beholder would categorically regard them as such. An eloquent example is the *Passage* festival, taking place in regions around Helsingør, Denmark and Helsingborg, Sweden, each year during the first week of August, with a series of open air performing arts, urban intervention, and sensorial walk events, in which the local population takes important part; volunteering in organising and PR, and also in many interactive performances showing a free and

2 Detailed information on projects at the Budondo Intercultural Centre: <https://budondo.wordpress.com/> (Accessed: 26 March 2016).

3 On the interferences of these three areas, see the books of Anthony Jackson (2007) and Helen Nicholson (2011).

Mi több, még a részvétel jellege is képlékenyen és árnyaltan alakul a társadalmi szokásoktól függően, hiszen bizonyos megnyilvánulásokat, cselekvéseket nem feltétlenül tekintenek a részvételi kultúra elemének egy meghatározott társadalmon belül, míg a külső, más kultúrából rátekintő lehet, hogy határozottan participatívnak minősítene azokat. Egy nyilvánvaló példája ennek a helsingőri *Passage* fesztivál, amely a dániai Helsingør és a svédországi Helsingborg városai közös szervezésében zajlik (a két várost negyedórányi kompút választja csupán el az Øresund-szoroson keresztül). A fesztivált évente, augusztus első hetében rendezik meg, és utcaszínházi előadások, performanszok, köztéri beavatkozások, érzéki élményséták alkotják a programját, amelynek minden részletében a helyi lakosság komoly százaléka vesz részt, akár önkéntes szervezőként, és PR-kampányokban segédkeznek, de oly módon is, hogy az előadások interaktív, részvételi jellegében is aktívan, oldottan, magától értetődően szerepelnek. Egy másik példa erre a 2005 júniusában a Copenhagen Stage Fesztiválon, a British Actors Touring Company által bemutatott *Blind Hamlet*, amelyet egyetlen, felvételről bejátszott hang, a szerző hangja irányít, és a darab szerint jelen lévő ügyelő (természetesen színész alakításában). Az előadást a hang utasításai szerint a testi valójában is jelen lévő „ügyelő” segít lebonyolítani úgy, hogy a hagyományos kukucska-színház sötét nézőteréről sorra felhív nézőket a színpadra, akik készségesen otthagyják kényelmes ülőhelyeiket és passzív álláspontjukat, hogy valósággal eljátsszák a darab szereplőit, körülbelül egy órán keresztül, végeredményben a teljes előadás idejét lefedve.

Mindkét esetben a részvétel szinte természetszerű működése az adott közegnek, holott sok, tartózkodóbb közegben megtartott fesztivál, előadás, esemény esetén a fentebb említett aktív részvétel elképzelhetetlen lenne. Hasonlóképpen, a néző és résztvevő pozíciójának összemosása, professzionális és műkedvelő művészeti beavatkozások, társadalmi vagy művészeti princípiumok alapján megalkotott keretek, a performatív és a hétköznapi közötti átütési pontok, egybevont közegek, amelyeket Thierry Geoffroy, Colonel hív életre. A művész játékos, mégis mélyen elgondolkodtató, filozofikus munkáival foglalkozom a következőkben, elsősorban performatív és résztvevői szempontból olvasva azokat.

Geoffroy ART FORMAT munkái, nomád, résztvevői, performatív szemszögből tekintve

Maga a tény, hogy diszciplínák találkoznak, interferálnak, a művészeti ágak egyre kevésbé elkülöníthető műfaji és műnemi sajátosságai, a fentebb említett átkötések a művészet, közösség, részvétel, nevelés, tudomány területei között, megengedő a művészekkel, résztvevőkkel és elméletalkotókkal szemben. Úgy tűnik, a kanonizáció alól felmentést nyertünk. Másfelől, jelen írásban amellettt érvelek, hogy az egyes jelenségek leírása, a rájuk való reflexió (vagyis a dokumentáció, leírás és elmélet) minden egyes esetben megkívánja a használt fogalmak és megnevezések pontosságát.

A műkritika, és maga Geoffroy is vizuális művészetként határozza meg munkáit; konceptuális, avantgárd beavatkozásoknak és megszakításoknak tekinti őket, amelyek

degagé proactivity in getting involved into events. Or, last summer (June 2015), the British Actors Touring Company's *Blind Hamlet*, with a single recorded voice and a (so-called) technical director produced a vivid and highly interactive performance in Copenhagen with the exclusive participation of the audience, who, one by one, were invited into the limelight of the small, yet clearly defined stage in a traditional Guckkastenbühne, from the safe darkness of their armchairs, to act out a series of scenes for more than an hour – actually, throughout the whole performance time.

In both cases, participation seemed to be regarded as habitual enactments in their contexts, while many festivals, performances and events would be deprived from any kind or level of the above mentioned participation in a more aloof environment. Blurry areas of spectatorship and participation, professional and non-professional interventions, socially or artistically conceived frameworks and the notion of performative, quotidian, their interference are invited into playful, still profoundly philosophical and challenging artworks of Thierry Geoffroy, Colonel will be tackled with in the continuation, eminently from participatory and performative points of views.

Geoffroy's ART FORMAT seen as a nomadic, participative, performative concept

Indistinct areas of disciplinary and transdisciplinary approaches, the vast array of interfering artistic genres and (the above mentioned) bridging among arts, community, participation, education and science allow us to liberate ourselves as artists, participants and theorists from restrictive canons. Nevertheless, I am arguing here for a circumspect description of each phenomenon and the reflection (documentation, description, and theory) on them, when choosing a set of concepts and notions to tackle with.

Geoffroy himself and the art critic scene tackle with his works eminently from the angle of the visual arts, considering them as conceptual, avant-gardist interventions, interruptions, that engage in a dialogue with other art works, artists, the news, the streets, even the signposts to provoke reaction and induce participation. From the emergence of different art fields, within an often chaotically wide range of now mostly interwoven genres, these artworks and events can be described – similarly to other hybrid-genre instances – and interpreted by applying several, appropriately chosen threads of theories. Besides the already existing descriptions and interpretations, this time I pledge for adding a performative aspect to the discourse.

Especially regarding some works, art formats and events by Thierry Geoffroy Colonel, the performative angle can be easily adopted, even though the artist and his critical reception regard and discuss them more as conceptual or visual ones. Without denying or leaving out of consideration these most common markers of his art, seeing them from performative viewpoint adds a new perspective to Geoffroy's oeuvre, bridges the gap between socially sensitive art forms and formats, and parallels the politically critical resonance of artistic manifestations, connecting the dots between fields of arts, historical-political constellations and their participatory aspects.

dialógusba hívnak egyéb műveket, művészeket, a híreket, köztereket, de még az utcai jelzőtáblákat is, hogy válaszra provokáljanak és részvételre ösztönözzenek. Különbéféle művészeti területekről inspirálódnak, gyakran a műfajok kaotikus keveredéséből származnak ezek a leginkább hibrid műfajuként megnevezhető események, amelyeket több szalon, több elméleti szempontból összefont leírással és elméletalkotással érdemes megközelíteni. A már meglévő interpretációk mellett e helyen tehát a performatív olvasatot kívánom beemelni a diskurzusba.

Thierry Geoffroy, Colonel bizonyos munkáira, művészeti eseményeire különösképpen könnyen alkalmazható a performatív nézőpont, még akkor is, ha ez idáig a konceptuális és vizuális művészetek felől interpretálták őket. A performatív nézőpont, az eddigi olvasatok érvényességét figyelembe véve, azokat nem megtagadva, új perspektívát nyithat Geoffroy munkássága felé, és összeköti azt a társadalmi érzékenységgel, párhuzamba állítja a politikai rezonanciával és kritikával, a történelmi-politikai együttállásokkal és a résztvevői jelleggel.

Thierry Geoffroy a földgolyó legkülönbözőbb pontjain szervezi meg eseményeit „kritikus futás”, „vitatkozó hév”, „művészek delegációja” és „mi a sürgősség ma?” címeken. A résztvevőket aktivitásra inspirálja; beszélgetéseket, vitákat kezdeményez; jelenléttel, mozgással, cselekvéssel, sőt legutóbbi eseménysorában nagyon rövid idő alatt elvégzett mozgásgyakorlatokkal egy bizonyos, meghatározott mit-hogyan-hol-mikor keretet állít fel, amely gyakorlatilag összecseng a színházi improvizáció alapvetésével. A színházhoz képest tulajdonképpen csak a 'ki cselekszik' kitétel hiányzik, hiszen nem kéri arra a résztvevőket, hogy egy, a sajátjuktól különböző *persona* nevében cselekedjenek, mint a hagyományos színház esetében. Mégis, a fentebbi keret megléte, a helyszín és az idő meghatározottsága, a többé-kevésbé esetleges, átmeneti közösség megléte valamiképpen a résztvevők bizonyosfajta viselkedését, karakterisztikáját működteti.

Ezeket a kereteket a művész az ART FORMAT átfogó nevével határozza meg, és szándéka szerint globális kritikai platformok létrehozását célozza a jelen társadalmában:

ART FORMAT: egy előre meghatározott formulára vagy keretre épül. A keret egy bizonyos számú nem módosítható elemet tartalmaz, amely a résztvevők számára megalkot egy bizonyos szabályrendszert, és azokat a tényezőket is, amelyek minden alkalommal módosíthatók. A változó tényezőkön kívül, az ART FORMAT esetén, a benne lévő relációk, a tér és az idő is változnak. Így például egy múzeumban aktivált ART FORMAT némileg eltér egy galériában aktivált eseménytől. Egyéb változó tényező lehet a politikai kontextus; egy totalitárius rendszerben aktivált ART FORMAT másként fog működni, mint egy demokratikus társadalomban létrejövő esemény. Művészeti intézmények, amelyek olyan ART FORMAT-ot akarnak működtetni, mint például az Emergency Room (Sürgősségi szoba), bele kell egyezniük a teljes keret betartásába, beleértve ebbe a címet, a szellemiséget és a módszereket, amelyeket Thierry Geoffroy leír.⁴

⁴ Ford. Sebestyén Rita. <http://www.emergencyrooms.org/formats.html> (Letöltés dátuma: 2016. március 28.)

At several spots on the map, Thierry Geoffroy organises 'critical run', 'debate rave' 'art delegation' and 'what is an emergency today?' events, inviting partakers to join in actively, with their presence, movements, actions and interactions, talks, debates, and more recently also by doing some exercise, during a very limited, short time, in the settled ART FORMAT, which usually has a how-what-where-when frame, very similar to a theatrical improvisation. The only difference is the 'who', as participants are not asked to adopt another persona as in the case of theatre, however, the presence of the frame and the location and time, together with the more or less ad-hoc, temporary company of the others, will ask for a certain kind of persona from the participant.

According to the artist, ART FORMATS are to expand global critical platforms in current societies:

An ART FORMAT is constituted on the basis of a formula or prescribed format. The format contains a number of invariable elements that create the framework for the participants and factors that change every time the ART FORMAT is activated. Besides the variables within the structure of the ART FORMAT, the relation between the ART FORMAT, space and time also changes. For example, an ART FORMAT put up in a museum would slightly differ from an ART FORMAT activated in a gallery. Other outward factors that could change the ART FORMAT could be the political climate; an ART FORMAT mounted in a totalitarian state would differ from the mounting of the same ART FORMAT in a democratic state. Art institutions wanting to use an ART FORMAT like Emergency Room must agree to use the original formula including the title, spirit and the methods that Thierry Geoffroy has prescribed.⁴

In the following I describe shortly a couple of art formats I participated in, restricting myself mostly to those that have more or less performative aspects.

SWAPPING CAMP: Small, almost suffocating two-person tents, with tag-lines, buzzwords, 'calls' written on their sides are engaging participants for short discussions on some given topics. At the *Arts and Globalisation*⁵ conference in Copenhagen (26-28 May 2015), Geoffroy and curator Tijana Mišković invited the conference participants – artists, theorists, policy makers – into the woods of these tents, encouraging us to choose the topic and the tent most appropriate to our concerns, and providing for each couple in each tent ten minutes time of discussion. Fast swaps, passionate dialogues, restricted, very intimate spaces of the tents provide intense sense of presence and experience, not only on the intellectual level of the debate, but also on the performative, representational level, mostly due to the inevitable bodily experience.

ART DELEGATION: In Copenhagen, a handful of foreign artists, living for shorter or longer period in Denmark, very similar to flash-mob events, are called by Geoffroy and Mišković to certain locations, mostly in order to debate on the recent social-political climate perceived. This time (the specific event I am referring to was held on the 2nd

⁴ Retrieved from the artist's page: <http://www.emergencyrooms.org/formats.html> (Accessed: 28 March 2016).

⁵ See more about the conference here: <http://www.artsandglobalization.com/> (Accessed: 28 March 2016).

A következőkben leírok néhány keretet, amelyekben személyesen részt vettem, azokra szorítkozva, amelyeknek többé vagy kevésbé meghatározó performatív jellege van.

SWAPPING CAMP (CSERESÁTRAK): Apró, kétszemélyes, csaknem fojtogató légterű sátrak, amelyek oldalára hívó szavakat, kifejezéseket festettek, arra invitálja a résztvevőket, hogy a jelzett témákban rövid beszélgetésekben vegyenek részt. Az *Arts and Globalisation*⁵ (Művészet és globalizáció) konferencián Koppenhágában (2015. május 26–28.), Geoffroy és a kurátor, Tijana Mišković arra invitálta a résztvevőket-művészeket, elméleti szakembereket, jogalkotókat, hogy a sátrak erdejéből válasszák ki a számukra leginkább érdekesnek tűnő feliratokat, majd kettesével, a sátrakban, tíz perc leforgása alatt eszmét cseréljenek róluk. A sátrak által létrehozott, zárt, intim terek, a gyors cserék, szenvedélyes dialógusok erőteljes jelenléte és élményt eredményeztek, nem pusztán a viták intellektuális szintjén, hanem a reprezentáció és a performativitás ereje által is, főként az elkerülhetetlen testi közelség révén.

ART DELEGATION (MŰVÉSZEK DELEGÁCIÓJA): Koppenhágában, külföldről származó és Dániában rövidebb-hosszabb ideje tartózkodó művészek kis csoportja flash-mob eseményekhez nagyon hasonló módon meghívást kapnak Geoffroytól és Miškovićtól, többnyire arra, hogy a jelenlegi társadalmi-politikai közeget megvitassák. Arra kéri a résztvevőket, hogy politikai küldöttekhez hasonló öltözetben jelenjenek meg (a találkozót, amelyen részt vettem, 2015. június 2-ára hívták össze), így részben magánszemélyként, de részben egy kölcsönzött *personát* is életre hívva veszünk részt az eseményen. A helyszín ezúttal a híd, amely a Christiania városnegyed felé vezet. Ömlik az eső, és a politikai pártok poszterei minden lehetséges és elképzelhetetlen felületet betakarnak Dánia fővárosának utcáin, a közelgő parlamenti választások előtti időpontban. A rövid, gyors dialógusok és a művész fényképezőgépének gyorsan villanó vakuja valóban a sürgősségi helyzetet teremti meg; ugyanakkor a ránk eső „kölcsönzött” reflektorfény és szerepünk arra is rávilágít, hogy ebben a privát/publikus szerepben való játékban közös felelősség a választás. (Koncepciójában ehhez hasonló a 'criticalrun'/'kritikus futás' keret, amelyben Geoffroy arra hív művészeket, hogy nagyvárosok közterein futva, mintegy köztéri beavatkozásként, ezúttal testük változékony, áttűnő jelenlétével vegyenek részt az eseményen, és ez által is némileg kölcsönzött *personát* működtessenek.)

WHAT IS AN EMERGENCY TODAY? (MI A SÜRGŐSSÉG MA?): Egy héten keresztül, minden nap, Geoffroy és Mišković különös túrát szervez a koppenhágai városháza óratornyába. Ezúttal is nagyon rövid időkeretet szabnak a résztvevőknek. Naponta hatos csoportokban érkezünk; követjük kettőjük utasításait, akik most tornagyakorlatok közben kérnek arra, hogy beszéljünk meg a jelen társadalmak megítélésünk szerint legsürgősebb gondjait, majd mindezeket leírjuk a hatalmas Pilates-labdákra, amelyeken az imént még tornáztunk. A koncepció hasonló az ógörög akadémia fogalmához, hiszen a test és a gondolat együtt mozog ebben a gyakorlatban, amely a leírás értelmében a „tudatosságizmot” tartja formában – utalva ezzel egyfajta készenlétre és intenzitásra, amivel reagálnunk kell a körülöttünk történő eseményekre, és azok ránk

⁵ <http://www.artsandglobalization.com/> (Letöltés dátuma: 2016. március 28.)

June, 2015) we are asked to dress up similarly to political delegates, thus inevitably playing with a half-private, half-borrowed persona. The location is on the bridge leading towards Christiania, it is pouring with rain, and the posters of political parties cover all the possible and impossible surface on the streets of the Danish capital, just a couple of weeks before the general elections. The short talks and fast glimpsing flashes of the artist's camera bring forth the sensation of emergency, the spotlight that this time is 'rented out' by our roles, nevertheless, inseminating the idea of collective responsibility at the same time, while playing with the private/public levels and personas. (Similar in conception is the 'critical run' art format of Geoffroy's, where artists run through certain districts of cities, as an urban intervention, conceived for and shaped by the ephemeral, bodily presence of those participating, and also offering this slightly altered persona to them.)

WHAT IS AN EMERGENCY TODAY?: For a week, each day Geoffroy and Mišković organise a 'tour' up in the clock tower of the city hall in Copenhagen. Having again a very short time at our disposition, in groups of four to six, each day we follow the instructions of the two conceivers that lead from physical exercise to coming up with the most urgent ideas on the present state of our societies and writing them down on the huge Pilates-balls we just exercised on. Very similar to the conception of the Academia of the Ancient Greeks, both body and mind have to move, strengthening the 'awareness muscle', as the conceivers say, referring to the alertness and the intensity of the reaction we need to give – according to their conception – to the impact of the surroundings on us. Bouncing on Pilates-balls and lifting weights while exchanging thoughts on the most intriguing topics chosen by ourselves are, very interestingly, not the most straining from the point of view of the awareness itself, but that of reflecting on my own actions. My thoughts constantly wonder around the strict frame of the body-mind exercises and my own part in it, my personal awareness of what is happening at the moment, my ability to control and reflect upon what I am asked to do, and the boundaries of my autonomy. Whether part of the intention or not, awareness and reflection are much more deeply embedded into this event (I took part in it on the 7th December, 2015) than originally expected.

Perceived from the angle of these events, permanently and more or less deliberately challenging the status quo of the observer and/or participant, the private and the social-political or 'acting' persona, even a simple gathering in a private apartment of the artist's friend can be regarded as a reflective and self-reflective monad of the whole oeuvre. An exhibition in a private home, the upper-middle class flavour of the reception with the quiet, decent live jazz concert in the hall, and the vivid contrast of all these with the highly critical attitude of the artworks (re-written, noted, commented papers and pictures), and ultimately the *foiegras* outlook of the elegantly canned horse excrement (collected, according to Geoffroy, on the streets of Copenhagen, by artists) placed on the table with white gloves, leave no doubt about the very open invitation of reading into this event far more than just a nice casual gathering with snacks and some chit-chat.

való hatására. A Pilates-labdákon egyensúlyozunk, súlyzókat emelgetünk, és közben a bennünket leginkább foglalkoztató témákról beszélgetünk, amikor rádöbbenek, hogy kevésbé figyelem a gondolataimat, és sokkal inkább reflektálok arra, hogy mit kell most éppen tennem. Folyamatosan azon tűnődöm, hogy ez a szigorú test-gondolat keret és gyakorlatsor hogyan megy végbe, mi a részem benne, mennyire vagyok tudatosan jelen ebben a pillanatban, hogyan tudom végrehajtani, amit kérnek tőlem, és tudom-e kontrollálni azt, ami velem történik, tudok-e reflektálni rá. Vajon hol vannak az autonómiám határai? Akár része volt ez eredetileg az elgondolásnak, akár nem, a tudatosság és a reflexió sokkal erőteljesebben beleágyazódik ebbe az eseménybe, mint ahogy azt előzőleg gondoltam volna (ezúttal a 2015. december 7-én zajló eseményen vettem részt).

A fentebbi események folyamatosan, és többé-kevésbé szándékosan kérdőjelezik meg, állítják kihívás elé a rátekintő/résztevő status quóját, privát és társadalmi-politikai vagy „aktív” *personáját*, és innen tekintve még a Geoffroy barátjának magánlakásán összehívott találkozó is úgy tekinthető, mint egy reflexív és önreflexív monása a művész munkásságának. Egy kiállítás egy magánlakásban, egy felső középosztálybeli atmoszférában, halk, élő jazzkoncerttel. A kellemes fogadás élénken ellentétezi a kiállított munkák erősen kritikus élet (többnyire újrairt, kommentált újságkivágások, képek). Végül szó szerint asztalra kerül, fehér kesztyűben elhelyezve a libamájkonzervhez hasonlóan dizájnolt, elegánsan csomagolt lótrágya (amelyet Geoffroy elmondása szerint Koppenhága utcáin művészek gyűjtöttek össze), nem hagyva kétséget afelől, hogy ez a nyitottan elgondolt fogadás sokkal több jelentést hordoz, mint egy laza összejövétel, némi harapnivalóval és társasági csevegéssel.

Ahogy a fentebbi példák esetén is látható, a művészi alkotások posztmodern, dekonstruktivista iróniáján túl – például a művészileg „reciklált”, azaz újrairt, új keretbe helyezett újságok, magazinok, csomagolópapírok, útjelző táblák –, Geoffroy participatív, gyakran köztéri beavatkozások formájában gondolja el munkáit, amelyek, nagyon rövid időkeretek közé szorítva interakcióba és performatív részvételre hívnak. Kifejezetten urbánus, mi több, kozmopolita és nemzetközi beavatkozások ezek, amelyek utcákon, múzeumokban, köztereken játszódnak, vékony, gyakran összemosódó határán a közösségi és részvételi eseményeknek. Habár e kettő között nincs különösebben rögzült fogalmi különbségtétel, itt mégis megkíséreltem némileg elválasztani őket. Közösségi művészetten értem azokat a performatív eseményeket, amelyek egy, már korábban (akár földrajzilag, kulturálisan, szakmailag, vagy bármely más módon) meghatározott közösséget céloznak: annak percepcióját, valami módon felszabadítását célozzák. A részvételi események során a hangsúly inkább egy előre meghatározott keret meglétét jelenti számomra, amely teret-időt nyújt egy sor cselekvésnek, amely meghív bármely résztvevőt arra, hogy átmeneti közösségként működjön benne, ám ez a közösség nem volt korábban más módon meghatározva. Scharinger (2013) a másodikat kritikával illeti az előző javára, ami kétségkívül jelentős lehet abban az esetben, hogy ha a releváns társadalmi változást tartjuk elsősorban szem előtt, mint az esemény folyományát. Azonban az utóbbi, ha pontosan megalkotott szabályok mentén hívja dialógusba a résztvevőket, olyan részvételi-relációsesztétikai közös művészeti aktus lehet, amelyben

As seen from the examples above, apart from the postmodern, deconstructivist irony of the artworks per se – i.e. the artistically 'recycled'; rewritten, reconceived papers, magazines, wrapping papers, sign-posts –, Geoffroy conceives his art formats as participatory events and urban interventions, organised on more or less public locations, calling for performative participation and interaction, within a very short timeframe. Very specifically urban, moreover, cosmopolitan and transnational; streets, museums, public places of big cities being selected as locations, Geoffroy's interventions define the thin, often blurred line between community and participatory events. Although there is no clear conceptual delimitation between community and participatory art forms, still, I would suggest here this distinction. Community art forms might be considered those in which a performative event is constructed on the participants' formerly delineated community (be it geographically, culturally, professionally or in any other way stipulated), their perception, effort of empowerment and liberation, while in the case of participatory art forms the emphasis is laid more on the formerly set, defined frame that gives shape to a series of actions and invites some participants, who form a temporary community during the event, but otherwise this community has not been formerly delineated. Scharinger (2013) criticises the latter one in favour of the former, which is undoubtedly significant if we are looking for a relevant social transformation in a given community as an effect. But the second, if clearly defined for the invited participants, can be a relational-participative collective artistic act, based on a common knowledge and agreement that the participants follow the artist's conception, and that the scope is not necessarily an immediate liberating, transformative experience for the participants and their temporary community; here they are part of an artistic act(ion) in which participants are agents of the transformation.

This kind of participation can be regarded as a next step in a process that started with the probably most renowned artistic experimentation of Geoffroy; Emergency Room,⁶ an exhibition space that invites new artists and artworks each and every day, by setting up the space and ultrafast time condition, and generating endless encounters of artists with the most contemporary events, public, media and each other's work. Swapping Camp, Art Delegation and What is an Emergency Today? are extensions of the Emergency Room; they are open to anyone who wishes to participate, interact. The format, the frame is set by aesthetic considerations, even the social sensitivity is shaped by the hand of a creating artist. Those who accept the invitation, take part in an eminently artistic event, intervention, interruption, with a socially-politically and sophisticatedly sharpened, but still somewhat open viewpoint, and the temporary community formed by the partakers this way will mostlikely not lead to a settled community engagement, empowerment, or upheaval; more prospect is in the long-term, scattered, creative-reflective and iterative effect of this process. The action or event in itself has an immediate aesthetic value, while the socially or politically sensitive side has a more distinct, contemplative-reflective effect. And this latter effect – however short time span is given – has to be shortened, according to Geoffroy, reduced to zero, or, preferably, projected forward, into the future.

⁶ See description of the art format here: <http://www.emergencyrooms.org/> (Accessed: 2 April 2016).

a résztvevők megegyezés szerint a művész koncepcióját követik, és amelynek közvetlen célja nem feltétlenül valamilyen felszabadító, átalakító tapasztalás a résztvevők átmeneti közössége részére, hanem inkább részeseivé válnak egy művészeti akciónak, amelyben ők maguk is a változás/létrejövés ágensei.

Ilyen, utóbbi jellegű részvételi eseménysor Geoffroy talán legismertebb művészeti kezdeményezése, a Sürgősségi szoba (Emergency Room);⁶ tulajdonképpen egy kiállítótér, amely minden egyes nap új és új művészt és munkákat hívja meg, egy elhatárolt térbe és rendkívül rövid időre, és ez által végtelen számú találkozást generál a művészek számára a kortárs eseményekkel, a közönséggel, a médiával és egymás munkájával egyaránt. A Swapping Camp (Cseresátrak), Art Delegation (Művészek delegációja) és What is an Emergency Today? (Mi a sürgősség ma?) események tulajdonképpen a fentebb leírt keretnek a kiterjesztései; mindahány nyitott a részt venni, együttműködni szándékozók számára. Ez esetekben a keretet művészi-esztétikai megfontolások hozzák létre, még a társadalmi érzékenység is a művész által létrehozott koncepción keresztül kap hangot. Azok, akik elfogadják a meghívást egy ilyen jellegű, elsődlegesen művészinek tekinthető eseményre, beavatkozásra, megszakításra, amely társadalmi-politikai szinten érzékeny, valamelyest mégis nyitottan tartott megközelítést vállalnak. Az ily módon létrejött átmeneti közösség nagy valószínűséggel nem fog elsődlegesen közösségformáló gesztussá válni, amely bevon, felhatalmaz, vagy közvetlen módon ellenállásra buzdít; sokkal inkább hosszabb távon, elszórtan és kreatív-reflektív módon és iteratívan ható folyamat. Az akciónak vagy eseménynek magában való esztétikai értéke van, míg a társadalmi-politikai hozadéka sokkal kifinomultabb, kontemplatívabb-reflektívebb. És ennek a hatásnak – bármilyen kis időtartamról is legyen szó – Geoffroy szerint még tovább kell csökkennie, lehetőleg nullára, vagy, ami még inkább kívánatos, a jövő felé irányulnia.

Geoffroy munkája az időben, térképen, és a meghatározatlanság (indeterminacy) mint egyfajta műfaj

Egy eseménysorozaton keresztül a művész Geoffroy és munkatársa, a kurátor Tijana Mišković a Koppenhágai Ultrakortárs Biennálét (Copenhagen Ultracontemporary Biennale) vetítik a jövő időbe, amelyet 2017-ben tartanak meg. Tulajdonképpen a biennále már javában zajlik, hiszen a fentebb leírt akciókat is próbáknak, bemelegítőnek és azonnali bevonásnak tekintik, amelyek a jövőbeni esemény felé mutatnak. Ily módon minden egyes esemény függőben van, előrevetítve a jövőbe, és nem egy jelenlegi helyzet, aktus vagy állapot megragadása.

Nem véletlen tehát, hogy a biennalékon túl Geoffroyt kiemelten foglalkoztatja a múzeumok,⁷ művészeti aukciók/vásárok szerepe, hiszen ezek olyan helyszínek és időintervallumok reprezentánsai, amelyekben a művészeti alkotások óhatatlanul a művész koncepciója, alkotói munkája és azok válogatása után kerülnek a befogadó elé. Mindezek a lépések késleltetik annak lehetőségét, hogy az alkotó és műve azonnal

⁶ Leírás itt: <http://www.emergencyrooms.org/> (Letöltés dátuma: 2016. április 2.)

⁷ Lásd Marinetti kiáltványát: 'Museums, cemeteries!' (Marinetti, 1909)

Geoffroy's work in time, on the map, and indeterminacy as a specific genre

Through a series of events, the artist Geoffroy, and his colleague, curator Tijana Mišković are projecting in the future the Copenhagen Ultracontemporary Biennale, which will take place in 2017. Actually, the biennale is already on, as all actions described above are regarded as rehearsals and actual engagements pointing towards the biennale. This way all events are pending, casting themselves forward, rather than summarising any recent state, act or situation.

Not accidentally, Geoffroy is very much intrigued by the role of the museums⁷, art fairs apart from biennales, all of these being spots and timespans that engage themselves in displaying art works, inevitably, with a certain delay after the artist has conceived, effectuated and given away their artwork. All these batches being steps that delay the immediate reaction of the artist and their artwork to the society, the effect is inexorably late and this way there is no chance to have an influence on the world, on the society. Geoffroy, in his Manifesto dated from 1989 argues for the running art formats that rally with time in order to take immediate and efficient part in shaping our societies. Writing a manifesto in itself can be regarded an artistic act, and be paralleled with a political action in its intention of urging a collective rupture, according to Obrist (2010).

Recently, Geoffroy and Mišković, travelling around the world, circulating and always rethinking their art formats and the conception of the Ultracontemporary Biennale, are enacting a nomadic performative series of events, casting a rhizomatic network around the public places visited and disseminated-inseminated with their conception, and re-territorialising and decolonising – this time, they do not tackle with the past, as in the case of the ancient cultures and retrospective museums, but the future.⁸

Geoffroy actually disrupts the geographical and timely conditions of art, and also its genre delimitations, being in many ways related to the radical, disruptive and utopian Fluxus movement from the 60s (Ruhe, 1979). More closely, as this article is published on the occasion of a theatre festival in Eastern Europe, Geoffroy's oeuvre can be compared with the participatory guerrilla events held mostly by visual artists in 60s and 70s Romania, Hungary and Serbia, as a silent contest against the totalitarian regime, where dramatic texts for example were severely examined, often cut and even more often banned by the political censorship. (Without a thorough outlook on all these tendencies, a prominent performative figure in Hungary being Péter Halász in the 70s, who, even from his and his friends' and colleagues' forced emigration, made an event – paradoxically, this time deprived from any spectators or invited participants.)

As Geoffroy's conceptual art formats are emerging from the 90s, equilibrating more noticeably between visual-conceptual and performative genres, a series of theatrical events and phenomena question the status quo of the conception, theory and genre of theatre and drama (Lehmann, 2006). This way, concurrent with the performative

⁷ See Marinetti's Manifesto: 'Museums, cemeteries!' (Marinetti, 1909)

⁸ For rhizomatic structures and re-territorialisation see: Deleuze and Guattari (2005), for decolonisation of time and narrative see: Bhabha (1995).

reagálhasson a társadalomra, a hatás is óhatatlanul kései, és ily módon nincs lehetőség arra, hogy hatással legyen a világra, a társadalomra. Geoffroy 1989-es Manifesztójában a folyamatosan futó formátumok mellett érvel, amelyek az idővel versenyezve azonnali és hatékony módon formálják társadalmunkat. Obrist szerint eleve manifesztót írni művészeti aktusnak tekinthető, és párhuzamba állítható a politikai aktusokkal is, abban az értelemben, hogy egy közösségi megszakításra buzdít (Obrist, 2010).

Geoffroy és Mišković, a világ körül utazva, folyamatosan körözteti és újragondolja művészeti programját és a Koppenhágai Ultrakortárs Biennále koncepcióját. Nomád jellegű performatív események sorát hozzák létre, miközben rizomatikus hálót terítenek a közterekre, ezzel disszeminálják-inszeminálják koncepciójukat, és reterritorializálják és dekolonizálják – ezúttal nem a múlttal foglalatalkodnak, mint az ókori kultúrák esetén a retrospektív múzeum, hanem – a jövőt.⁸

Geoffroy tulajdonképpen megszakítja a művészet földrajzi és történelmi meghatározottságát, és egyben műnemi behatároltságát is, és ezzel több szálon kötődik a radikális, diszruptív és utópisztikus Fluxus mozgalomhoz a hatvanas évekből (Ruhe, 1979). Közelebbről, mivel ez az írás egy kelet-európai fesztivál alkalmával jelenik meg, rokonítható azokhoz a részvételi gerillaeseményekhez, amelyeket a hatvanas-hetvenes években Romániában, Magyarországon és Szerbiában vizuális művészek tartottak, mintegy néma ellenállásként a totalitárius rendszer ellen, amikor is a drámai szövegeket szigorúan cenzúrázták, gyakran megvagták vagy teljességében letiltották a politikai ellenőrzés szellemében. (Anélkül, hogy részleteiben kitérnék ezekre a művészeti tendenciákra, megjegyzem itt, hogy egy prominens figurája ennek az időszaknak Magyarországon Halász Péter volt a hetvenes években, aki még a saját és barátai kényszeremigrációjából is eseményt kreált – paradox módon ez alkalommal úgy, hogy nem lehetett ennek sem nézője sem résztvevője rajtuk kívül senki.)

Ahogy Geoffroy konceptuális művészeti elgondolásai a kilencvenes évektől megjelentek, láthatóan egyensúlyozva a vizuális-konceptuális és a performatív műfajok között, egy sor olyan színházi esemény is létrejött ebben az időszakban, ami megkérdőjelezi az addig tételezett koncepciót, elméletet és műfaji delimitációt a dráma és a színház esetén (Lehmann, 2006). Eképpen, egy időben Geoffroy munkásságának performatív olvasatával, olyan színházi társulatok, mint a DV8 vagy a Forced Entertainment, szintén a kilencvenes évektől kezdődően hírnevet szereztek maguknak diszruptív, részvételi és heckler (heccelő, piszkáló) eszközeikkel, a töredékesen felépített narratívákkal, intervencióikkal (Campell, 2014). Ezeket az előadásokat pedig éppenséggel a konceptuális művészet felfogása felől is olvashatjuk, és egybevetve a fentiekkel, a vizuális-konceptuális és a performatív narratívák egy időben írnak le egy sor új jelenséget a művészet világában.

⁸ A rizomatikus struktúrákról és a reterritorializációról lásd: Deleuze és Guattari (2005), az idő és a narratíva dekolonizálásáról lásd: Bhabha (1995).

reading of Geoffroy's work, the theatre companies DV8 or Forced Entertainment, also evolving their artistic language and tools from the 90s, following scattered narratives, participatory and heckler methods especially as an act of disruption, intervention (Campell, 2014), and gaining notoriety in the theatrical world, can be perceived and reflected upon from the angle of conceptual art; thus visual-conceptual and performative narratives concomitantly describe a series of new phenomena in the artistic world.

Geoffroy's work, discussed from the interwoven viewpoint of participatory, performative, relational arts⁹ (Bourriaud, 2002) – being, at the same time aware of and vigilant about the aesthetic value as well¹⁰ (Bishop, 2004 and 2012) – will enrich discourses both on the visual/conceptual art forms and the theatrical/performative genre. Participation and the work of art in nascent with the time, presence and action indisputably outline a performative feature of the events and artworks of Geoffroy, being at the same time, noticeably, also part of the realm of the conceptual art, as well as of the dialogical, relational art concepts, and ultimately, allowing all these readings at the same time, while also turning back to the origins of Fluxus. Geoffroy puts forward an intellectually, lately even bodily and definitely socially-politically challenging invitation for co-creation, as a genre close to indeterminacy¹¹ (James Pritchett, 1993), that pushes against the commodity of the spectator and engages the participants into a challenging, unsettling alertness and awareness.

Translated by Rita Júlia Sebestyén

Bibliography

- Bhaba, Homi K., 'Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation'. In: *The Post-colonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffith and Helen Tiffin (eds), Routledge: London and New York. pp. 176-178.
- Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells*. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship. Verso: London, New York.
- Bishop, Claire, 2004. 'Antagonism and Relational Aesthetics.'In: October, 110-Fall, pp. 51-79.
- Boal, Augusto, 2008. *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press, London. Transl. from Spanish by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer. (Originally published in 1974 as Teatro del Oprimido).
- Bourriaud, Nicholas, 2002. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Transl. by Jeanine Herman. Lukas & Sternberg, New York.
- Bourriaud, Nicholas, 2002. *Relational Aesthetics*. Transl. by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Paris: Les presses du réel.
- Bradley, S. A. J. (transl. and ed.), 2008. *N. F. S. Grundtvig: A Life Recalled*. An Anthology of Biographical Source-Texts. Aarhus University Press.

⁹ Nicholas Bourriaud's conception of relational art/aesthetics plays a decisive role in perceiving Geoffroy's artwork, as the artistic act of relating, connecting is in the foreground of the artist's conception and work.

¹⁰ Bishop's criticism towards Bourriaud's relational aesthetics raises the question of the aesthetic value in case of relational arts, pointing out its eminency in the act of creation. Her earliest article on this topic dates back to 2004: 'Antagonism and Relational Aesthetics' and developed in further works, where she examines the politics and aesthetics of participation and collaboration, the question of professional specialisation and the threat of the populist political agendas (Bishop, 2012).

¹¹ Dating back to the beginning of the 20th century, and being more eloquently formulated by John Cage, indeterminacy is a concept that refers to the openness of a genre – originally being coined by the theory of music –, according to which a piece can be interpreted in various, often substantially different ways.

Geoffroy munkássága, amelyet a részvételi, performatív és relációsesztétika⁹ (Bourriaud, 2002) összefonódásában is olvashatunk – miközben figyelmünket a művészeti-esztétikai minőségre irányítjuk¹⁰ (Bishop, 2004 and 2012) –, gazdagítja mind a vizuális-konceptuális művészeti formákra, mind pedig a színházi/performatív művészetre vonatkozó diskurzust. A részvétel és az éppen megszületőben lévő mű ideje, jelenléte és aktusa kétségkívül megjelöl egy lehetséges performatív olvasatot Geoffroy eseményei és művei számára, miközben nyilvánvalóan a konceptuális művészet területéhez is tartoznak, éppen úgy, mint a dialogikus és relációművészetéhez, és végső soron mindezen olvasatok szimultaneitását megengedik, miközben visszatekintve, a Fluxus mozgalomhoz is köthetőek. Geoffroy egy intellektuális, az utóbbi időben szomatikus/testi és egyértelműen társadalmi-politikai kihívás és meghívás elé állít bennünket, amely együtt alkotásra hív, egy szándékosan meghatározatlan nyitott műnemben (indeterminacy:¹¹ lásd: James Pritchett, 1993). Ez a gesztus a nézői kommoditás ellenében hat, és bevonja a résztvevőket a kihívóan nyugtalanító tudatos észlelés és éles készen- és jelenlét állapotába.

Könyvészet

Bhabha, Homi K., 'Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation'. In: *The Post-colonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffith and Helen Tiffin (szerk.), Routledge: London and New York. pp. 176–178.

Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells*. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship. Verso: London, New York.

Bishop, Claire, 2004. 'Antagonism and Relational Aesthetics.' In: October, 110-Fall, pp. 51–79.

Boal, Augusto, 2008. *Theatre of the Opressed*. Pluto Press, London. Spanyol nyelvről ford. Charles A., Maria-Odilia Leal McBride és Emily Fryer. (Első megjelenés 1974-ben, Teatro del Oprimido címmel).

Bourriaud, Nicolas, 2002. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Ford. Jeanine Herman. Lukas & Sternberg, New York.

Bourriaud, Nicolas, 2002. *Relational Aesthetics*. Ford. Simon Pleasance és Fronza Woods Mathieu Copeland részvételével. Paris: Les presses du réel.

Bradley, S. A. J. (ford. és szerk.), 2008. *N. F. S. Grundtvig: A Life Recalled*. An Anthology of Biographical Source-Texts. Aarhus University Press.

Campbell, Lee, 2014. 'Heckler, Performance, Participation and Politeness: Using Performance Art as a Tool to Explore the Liminal Space between Art and Theatre and its Capacity for Confrontation.' In: *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*, Outi Remes, Laura McCulloch és Marika Leino (szerk.), Series: Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts – Volume 31, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien. pp. 137–155.

9 Nicolas Bourriaud relációsesztétikája felől Geoffroy munkája könnyen olvasható: a művészeti aktus a reláció, a kapcsolat létrehozásában manifesztálódik.

10 Bishop kritikája Bourriaud relációsesztétikájával szemben az, hogy maga a kapcsolat, a reláció létrejötte előtérbe kerül a művészeti akusszal szemben. Korábbi cikke e témában 2004-ben jelent meg: 'Antagonism and Relational Aesthetics' (Antagonizmus és relációsesztétika), majd későbbi munkáiban is folytatta gondolatmenetét; a politika és a részvételi és kollaboratív esztétika, a professzionizmus és a populista politikai programok foglalkoztatták leginkább (Bishop, 2012).

11 A 20. századból datálódik, és leginkább kifejezően John Cage által felvetett a meghatározatlanság/indeterminacy fogalma – amely tehát eredetileg a zeneelméletben jelent meg –, amely szerint egy mű szimultán és érvényes módon értelmezhető több, akár alapjaiban különböző szemszögből is.

Campbell, Lee, 2014. 'Heckler, Performance, Participation and Politeness: Using Performance Art as a Tool to Explore the Liminal Space between Art and Theatre and its Capacity for Confrontation.' In: *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*, Outi Remes, Laura McCulloch and Marika Leino (eds), Series: Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts - Volume 31, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien. pp. 137-155.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix 2005. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi, 11th printing, London and New York: Continuum.

Geoffroy, Thierry, *Manifeste 1989*. <http://www.emergencyrooms.org/manifeste/1989french.html> (Accessed: 26 March 2016)

Freire, Paulo, 2005. *Pedagogy of the Opressed*. Continuum, New York-London. Transl. by Myra Bergman Ramos. (Originally published in 1970).

Jackson, Anthony, 2007. *Theatre, Education, and the Making of Meanings: Art or Instrument?* Manchester: Manchester University Press.

Lehmann, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*. Transl. and introduction by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge.

Marinetti, F.T., 'The Founding and Manifesto of Futurism'. Reproduced in: Umbro Appollonio (ed), 1973. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Brain, Robert, R. W. Flint, J. C. Higgitt, and Caroline Tisdall, transl. New York: Viking Press, pp. 19-24.

Nicholson, Helen, 2011. *Theatre, Education and Performance*. The Map and the Story. Palgrave Macmillan.

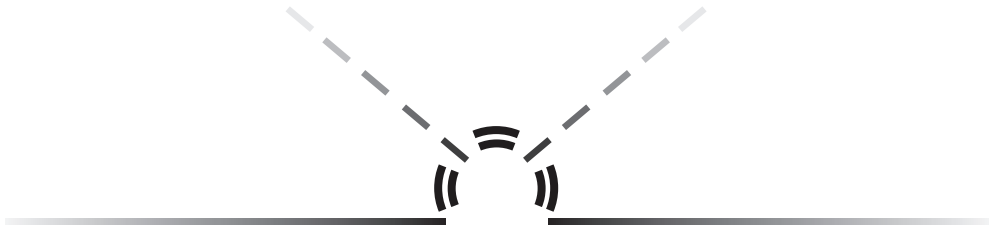
Obrist, Hans Ulrich, 2010. 'Manifestos for the Future' In: e-flux, 2010/01, journal # 12. <http://www.e-flux.com/journal/manifestos-for-the-future/> (Accessed: 26 March 2016)

Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage. Music in the 20th Century*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

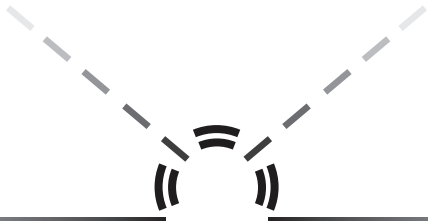
Ruhé, Harry, 1979. *Fluxus, The most radical and experimental art movement of the sixties*. Verlag A, Amsterdam.

Scharinger, Julia, 2013. 'Participatory theater, is it really? A critical examination of practices in Timor-Leste.' In: ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies, 6 (1), 102-119.

- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix 2005. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi, 11th printing, London and New York: Continuum.
- Geoffroy, Thierry, *Manifeste 1989*. <http://www.emergencyrooms.org/manifeste/1989french.html> (Letöltés dátuma: 2016. március 26.)
- Freire, Paulo, 2005. *Pedagogy of the Oppressed*. Continuum, New York–London. Ford. Myra Bergman Ramos. (Első megjelenés 1970-ben).
- Jackson, Anthony, 2007. *Theatre, Education, and the Making of Meanings: Art or Instrument?* Manchester: Manchester University Press.
- Lehmann, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*. Ford. és előszó Karen Jüers-Munby, London and New York: Routledge.
- Marinetti, F. T., 'The Founding and Manifesto of Futurism'. In: Umbro Appollonio (szerk.), 1973. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Ford. Brain, Robert, R. W. Flint, J. C. Higgitt és Caroline Tisdall. New York: Viking Press, pp. 19–24.
- Nicholson, Helen, 2011. *Theatre, Education and Performance*. The Map and the Story. Palgrave Macmillan.
- Obrist, Hans Ulrich, 2010. 'Manifestos for the Future' In: e-flux, 2010/01, journal # 12. <http://www.e-flux.com/journal/manifestos-for-the-future/> (Letöltés dátuma: 2016. március 28.)
- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage. Music in the 20th Century*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Ruhé, Harry, 1979. *Fluxus, The most radical and experimental art movement of the sixties*. Verlag A, Amsterdam.
- Scharinger, Julia, 2013. 'Participatory theater, is it really? A critical examination of practices in Timor-Leste.' In: ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies, 6 (1), 102–119.



INTERJÚK



INTERVIEWS

Varga Zsófia

Kérdés és közösség találkozása a svédasztalon

Interjú Takács Gáborral

A Káva Kulturális Műhely Magyarország egyik legnagyobb és legrégebben, lassan húsz éve működő színházi és drámapedagógiai műhelye. Elsődleges célcsoportjuk az általános iskolás és gimnazista korosztály; Budapesten és vidéken dolgoznak, sok esetben hátrányos helyzetű fiatalokkal. Készítettek hagyományos színházi nevelési foglalkozásokat, tánccal, bábbal ötvözött előadásokat, múzeumpedagógiai foglalkozásokat, társadalmi beavatkozásként felfogható színházi/drámás projekteket. Munkáik során olyan emberi, erkölcsi, társadalmi problémákra, történelmi eseményekre reflektálnak, amelyek – jó értelemben véve – provokálják közönségüket. A műhely vezetőjével, Takács Gáborral beszélgettünk.

Mi az a személyes tapasztalat, élmény, ami a részvételi színház irányába vitt, ami miatt elkezdett foglalkoztatni ez a forma?

Én olyan szempontból kilógok a Káva alapítói közül, hogy nem volt körülöttem erős gyerekszínházi közeg, amiből egyenes út vezetett volna az amatőr vagy független színházi szférába. Sem középiskolában, sem utána nem volt közöm a színházhoz. Még akkor sem ezek a fogalmak voltak a fejemben, amikor a Kerekasztalhoz kerültem, vagy amikor kicsit később elkezdtünk a Kávával dolgozni. Örültem neki, hogy színházzal foglalkozhatok, hogy egy itthon egyedülálló formával, a TIE-val (Theatre in Education – színházi nevelés) dolgozunk. Ez volt a kilencvenes évek eleje. A részvételi színház fogalma csak menetközben vált fontossá. 1997-ben a Kávával leváltunk a Kerekasztalról, ekkor el kellett kezdenünk kitalálni magunkat: merrefelé megyünk, mik a céljaink. Azt hiszem, hogy a legerősebb hatás számomra még mindig a társadalmi problémák iránti érdeklődés, nyitottság. Inkább az keveredett össze a színházi érdeklődéssel.

Különbséget érzel, és ha igen, hogyan definiálnád, mi a különbség a közösségi és részvételi színház között?

Én a részvételi színházat tekintem nagyobb doboznak, amiben sokféle formát látok. A színházi nevelési formák mindegyikét, ezen belül a TIE-t is, sőt tulajdonképpen a tanítási drámát is bele tudom tenni mint színházi eszközökkel dolgozó műfajt. (A TIE-t egyébként itthon kb. tíz éve gyűjtőfogalomként használják, sokan a drámapedagógia – módszeregyüttes – egyik módszerének tartják, ez viszont nem igazán illeszkedik a nemzetközi trendekbe; külföldön a színházi nevelés nagyjából megegyezik a TIE-val, és én is szívesebben használom ebben a szűkített értelemben.) A részvételi színház egyik formája lehet a közösségi színház, de még azon belül is látok két különböző típust, az alapján is, amiket mi csináltunk eddig és az alapján is, amit ebben a témában olvastam, láttam. Van egy olyan irány, ahol a közösségi vonal a legerősebb. Nagyon hülye kifejezés

Zsófia Varga

The Encounter of Questions and Community on the Smorgasbord

Interview with Gábor Takács

The Káva Cultural Group is one of the biggest and oldest theatrical and drama pedagogy studios in Hungary soon going to be 20 years old. Their primary target group consists of the elementary and high school age-group; they work in Budapest and in the country side, in many cases with disadvantaged young people. They prepared traditional theatrical educational activities, associated with dance, performances alloyed with puppets, activities of museum education, theatre and drama projects that were understood as public interventions. In their work they reflect on human, spiritual, social problems and historical events that – in a good way – are provoking our community. We talked with the studio's director, Takács Gábor.

What was the personal experience that has oriented you towards participatory theatre, what made you interested in this form?

In that sense, I am an exception between the group of Káva founders, because there was no strong children's theatre around me, which could have directly driven me towards the amateur or independent theatre scene. I was not connected to theatre, neither during secondary school, nor afterwards. I did not even think of these concepts when I got to the Round Table Association, or when a little later we started working with Káva. I was glad I could get in touch with theatre, that we were working at home, with an independent form that was TIE (Theatre in Education). This happened at the beginning of the 90s. The concept of participatory theatre became important only during the process. In 1997 Káva separated from Round Table, and that was the moment when we had to start finding ourselves: where should we go, which should our goals be. I think that, in my case, the most powerful influence is still my interest in social problems, my openness.

Do you feel any difference and, if you do, how would you define the difference between community and participatory theatre?

I consider participatory theatre to be the best, I can see many possibilities in it. I could refer to each theatre education form, including the one of the TIE, and the educational drama as well, as a genre working with theatrical devices. (Otherwise, for about ten years, at home, they have approached TIE as a collective term, many consider it a method along the collection of methods in drama pedagogy, yet it does not really adjust to international trends; abroad, theatrical education is roughly the same as TIE, and I also prefer to use it in this limited meaning.) Community theatre can be one

a *közösségfejlesztő színház*, de ebben a műfajban valóban az a legfontosabb, hogy a színházi akcióban részt vevő közösség identitása valamilyen módon megerősödjön. Ide sorolom a klasszikus *Új néző* programunk ároktői fejezetét. És látható egy másik közösségi színházi típus – talán társadalmi színháznak lehetne nevezni – amiben a kritikai vonal, a társadalmi szerepekre való rákérdezés, a nagyobb léptékű társadalmi problémákkal való foglalkozás kap szerepet. Az *Új néző* szomolyai fejezete sokkal inkább ebbe a kategóriába tartozik.

A részvételi színház külföldön is erősen összekapcsolódik a TIE-val?

Azt látom, hogy TIE-t a klasszikus formájában viszonylag kevesen használnak. Elég talán az „öshazát”, Angliát venni példának, ahol ugyan megérte a műfaj az ötvenéves születésnapját, de gyakorlatilag értékelhető érdemi munka ezen a területen nem folyik. És azt is látom, hogy a partnereinknél, például Norvégiánál – most Norvégiát ismerem egy kicsit közelebbről, mert egy pályázat kapcsán foglalkoztunk vele – sem olyan népszerű a TIE, mint nálunk.

A klasszikus módszer, ami nagyon fut, az a fiatalokkal végzett színházi munka, nagyjából az, amit itthon gyerek- vagy diákszínjátszásnak hívunk. És nagyon futnak a közösségi színházi projektek. Ez valószínűleg minden országban mást jelent, de a közösségi színház egy létező vonal, Németországban például rettenetesen erősnek tűnik. Tervezzük is, hogy nemsokára tanulmányútra megyünk Drezdába vagy Mannheimbe, hogy egy kicsit közelebbről megismerjük az ottani módszereket.

A 2015 márciusában indított Szélmalmok projekthez hasonló volt a hét éven keresztül futó mánfai program, ahol roma fiatalokkal készítettetek előadásokat, vagy az Új néző, ahol két faluban hoztatok létre helyi közösségekkel a jelen lévő problémákra reflektáló előadásokat, de ilyen összetett programot nem csináltatok még. Mesélsz a Szélmalmokról? Honnan indult, mik voltak a fontosabb állomásai?

Először muszáj a támogatót, a Norvég Civil Alapot megemlítenem, mert nélkülük több szempontból sem jöhetett volna létre ez a program. Ők nem kulturális projekteket kerestek, hanem valami olyasmit, ahol a civilség, a társadalmi felelősség találkozik művészeti eszközökkel.

Így építettünk fel egy három településen – Mindszenten, Székkutason és Hódmezővásárhelyen – zajló programot. A háromból két települést valamilyen szinten ismertünk, Mindszenten pl. majdnem minden évben jelen vagyunk előadásokkal. Mind a három településen lett egy partneriskola, és mindhárom iskolában egy általános iskolás felső tagozatos gyerekekből álló csoportunk, akikkel havi két alkalommal találkoztunk. Egyszerre voltak ezek gyerekszínjátszós alkalmak, drámapedagógiai foglalkozások és színházi workshopok. A részt vevő gyerekek körülbelül fele tanyasi, tanyán él vagy élt a közelmúltig.

form of participatory theatre but, in this context, I also see two different types, based on what we have achieved so far, and also on what I have read and seen regarding this topic. There is one direction where community theatre is the most powerful. The expression *theatre for community development* sounds very silly, yet in this genre the most important thing is to reinforce the identity of the community participating in the theatrical action. I shall mention here our programme entitled *New Spectator*. Also, there is another type of community theatre where the critical aspect, the questioning of the social roles and of social problems at a large scale are the most relevant. One of *New Spectator*'s chapters probably belongs to this category.

Is participatory theatre strongly connected to TIE abroad?

In my view there are very few who approach TIE in its classical form. Perhaps it is enough to consider the land of origin, the United Kingdom; here the genre celebrates its fiftieth anniversary, yet practically there is no valuable work done in this context. And I can see that, with our partners, for example, from Norway – I know Norway a little bit more as we dealt with it thanks to a project – that TIE is not that popular as it is in Hungary.

The classical method, which appears to be a very good one, is theatre work done with young people, what we might define as children's or students' theatre. Also, projects regarding community theatres are very successful. This is different in each country, yet community theatre is an already existing form, for instance, in Germany, where it seems terribly powerful. We are already thinking of going on a study tour to Dresden or to Mannheim, in order to get closer to those kinds of methods.

The project initiated in March 2015, Windmills was similar to the seven-year-old Manfa program, where they did performances with young Roma people, or New Spectator, where you created performances concentrated on the current issues of the local community, in two different villages, yet Windmills seems the most complex between all these. Can you tell us more about the project? Where did it start? Which were the most important stations?

First, I have to mention the Norwegian Civil Base as without their support this programme wouldn't have been initiated or developed. They were not looking for cultural projects, instead for something where the status of civils and social responsibility was dealt with by the means of art.

We have structured the programme in three locations – Mindszent, Székkutas and Hódmezővásárhely. We got to somehow know two of the three locations, for instance, we went to Mindszent on a yearly basis with our previous performances. We had a partner school in each of these locations, and in the three schools we had a group of high schoolers, with whom we had met up twice each month. These children's plays, drama pedagogy activities and theatre workshops were organised simultaneously. The participant children were almost exclusively from the area, or have lived there until recently.

Sok szempontból terhelt ez a környezet. Sok a rossz körülmények között élő, nehéz sorsú család, sok a csonka család, sok a tönkrement család, és valahogy a bezártság érzés is jelen van. Sokszor nem is az jelenti a problémát, hogyan valósítsam meg azt, amit kitaláltam, hanem időnként azt is nehéz elképzelni, hogyan jussak el odáig, hogy kitaláljam, mi legyen. Ez a projekt abban szeretné őket segíteni, hogy kicsit szélesedjen a magukról és a jövőjükről alkotott képük, nagyobb teret kaphasson akár a kapcsolatrendszerük, akár a saját lehetőségeik átgondolása.

A projekt vége a budapesti bemutató a MU Színházban.

Igen, pár nap múlva kezdődik egy úgynevezett projekthét mindhárom településen, amikor a gyerekek csak ezzel foglalkoznak, és ezt követi majd a pesti bemutató *A részvétel hete* című rendezvényen a MU Színházban. A *Szélmalomok* mellett bemutatkozik majd a színház egy nagyon hasonló projektje. Ennek a keretében szépkorúakkal készültek közösségi előadások Budapesten, Inárcson, Celldömölkön és Tiszalúcon. Így hét előadást fogunk a négy nap alatt megmutatni. Főleg az a cél, hogy az idősek és a fiatalok lássák egymást, találkozzanak egymással.

Mik a projekt távlati céljai, lesz valamiféle utókövetés?

Túl nagyot nem lehet vállalni, a gyerekek közül többen nyolcadikosok, talán már nem lesznek ott jövőre, és az anyagi lehetőségek sem tesznek lehetővé sok mindent Budapest és Hódmezővásárhely között. Szeretnénk, hogy ne szakadjon meg a kapcsolat a három településsel, a három iskolával, úgyhogy mindenképpen keresni fogjuk – reméljük, közösen – a pályázati lehetőségeket. Ha egy-egy TIE-előadást tudunk vinni az adott településre, az is egyfajta továbbélése a kapcsolatnak.

Jellemző rátok az átlátható működés, alapelv a dokumentáció, a folyamatos reflexió arra, amit csináltok. Hasonló oka, célja van a projekthez kapcsolódó honlap létrejöttének, amin blogbejegyzéseken, óravázlatokon, fotókon, videókon keresztül követhető a program alakulása?

Szeretnénk láttelepet adni arról, hogyan épül fel egy ilyen program, megmutatni, mi hogyan dolgozunk. Ha valakinek ez segíthet egy hasonló munkában, akkor használhatja forrásként. Lassan tízéves múltra tekint vissza a Káva kapcsolata az anBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesülettel, illetve a Parforum Részvételi Kutatói Műhellyel, több kiadvány született már a kutatásokból.

A korábbi együttműködésekhez képest, amelyekben az anBlok munkatársai kutatóként követtek több projektet, most az volt a vállalásunk, hogy maguk a színész-drámatanárok legyenek a kutatók. A kutatásvezető, Oblath Márton külső mentori szerepkörben is volt. Ő azokból a naplókából, blogbejegyzésekből is készíti kutatási jelentését, amiket a színész-drámatanárok vezettek. Egy drámatanár munkájában nem árt, ha tud valamilyen szintű kutatói munkát végezni. Nagyon fontosnak látom azt a képességet, hogy meg tudjuk fogalmazni, hol állunk éppen.

This context is difficult for more reasons. There are many families living in trying circumstances, sharing a distressful life, there are many broken families, ruined families, and somehow, the feeling of isolation is also there. Many times, the problem does not consist in the realisation of our ideas, but instead in finding out how to get there, what needs to be done. This kind of project would help them in getting a better image about themselves and their future, in making them acquire a wider range of relationships or stimulating them in the reconsideration of their possibilities.

The project's outcome will be a premiere in Budapest at MU Theatre.

Yes, in a few days we are going to start a so-called project in the three locations, when children will be dealing only with this, and that will be followed by a premiere in Budapest, in the context of an event entitled *A Week of Participation* at MU Theatre. Besides *Windmills*, we will be seeing similar theatre projects. Within these frames, we prepared community performances with the older people in Budapest, Inárcs, Celldömök and Tiszalúc. We will present seven performances in four days. What is important is to make the young and old people see each other, be together.

What are some perspectives for this project, is there any follow-up?

We cannot expect too much, many children are eight graders, they may not be there next year, and the financial resources are not sufficient to develop too many things between Budapest and Hódmezővásárhely. We would not like this connection between the three locations, the three schools to break, so we will definitely focus on grant opportunities – we hope to do it together. If we could present some TIE performances in the three locations, that would also be a continuation of the project.

Transparent cooperation, thorough documentation, continuous reflection are some of your principles. Is your website related to this, where one can follow your work through blog entries, detailed plans, photos, videos?

We would like to offer a report about how such a programme is developed, to present the way we work. If this can help someone in a similar work, they could use it as a resource. Soon we will celebrate a ten-year-old friendship between Káva and anBlok Association on Culture and Social Science, or Parforum Részvételi Kutatói Műhely, they have already published various works that reflect our joint researches.

Compared to an earlier cooperation, in which the anBlok team worked in more projects as researchers, now the actor-drama teachers themselves have assumed to become researchers. The research conductor, Márton Oblath, also undertook external mentor roles. He prepares his research report from those journals, blog entries, which were run by the actor and drama teachers. It is advisable for a drama teacher to also develop some kind of research work. I find this aptitude really important, in order to better formulate our standpoint.

Egy korábbi interjúban arról beszélsz, hogy szerinted igazán jó színész-drámatanárrá csak egy bizonyos idő, gyakorlat, tehát csak egy bizonyos kor után válhat valaki. Milyen képességek határoznak meg egy jó színész-drámatanárt?

Több dolog jut eszembe egyszerre. Gyombolai Gábor kollégám például pont ebből írja a doktoriját. Ő nagyon szépen fölépített egy rendszert a hét, általa legfontosabbnak nevezett területtel, amikhez szerinte értenie kell a színész-drámatanárnak. Én személy szerint azzal foglalkoztam többet, hogy a Kávánál dolgozó színész-drámatanárnak mit kell tudnia. Nagyon sokoldalú ez a dolog, sokféle készség vagy képesség kell hozzá. Időnként hajlamos vagyok azt gondolni, hogy ez a felfogás nagyon közel áll a modern értelemben vett színész definíciójához. Az, amit mi színész-drámatanárként csinálunk – lehet, hogy kisebb arányban vagy kevesebb professzióval, de – tulajdonképpen elvárható lenne egy mai színésztől.

Kezdjük a legfontosabbal: képes-e kapcsolatot teremteni a nézővel, egyáltalán, kíváncsi-e arra, hogy mi történik vele. Ideje lenne már túllépni azon a felfogáson, miszerint a színész egy kellemes burokból elvan a színpadon, és igazából nem foglalkozik azzal, hogy mi van kívül. Én szívesebben gondolnék úgy a színészre, mint aki maga nyitja ki, rugdossa szét a negyedik falat, és teszi fel a kérdéseket a nézőnek. Ehhez persze nagyon konkrét képességek kelljenek. Kell valami olyanfajta kommunikációs képesség, ami biztosítja, hogy a színész nem rémül meg, amikor fel kell tennie egy kérdést. Kell egy valódi kíváncsiság, kell valami olyan játékoság, improvizációs készség, amivel képes kezelni a nézőtől érkező válaszokat és tud rájuk érdemben reflektálni. Tovább tudja gondolni és képes akár játékban, akár verbálisan párbeszéddé alakítani őket.

És azt se gondolom csak a színész-drámatanár kategóriájának, hogy legyen nyitott a körülötte lévő világra, az öt körbevevő társadalmi problémákra. E mögött nyilván egy olyan színházkép van, ami a színházat nem szórakoztató centrumként látja, hanem – és most nagy szavakat használok – egy olyan fajta fórumként, ahol lehetősége van az embereknek számukra fontos témákról közösen gondolkodni.

Persze kérdés, hogy – Schilling Árpád szavaival élve – ez a *roncsolt esztétika* mennyire lehet vonzó ma egy színésznek. Egyáltalán, mennyire tartja művészetnek, ha egy teljesen civil embert bekapcsol a folyamatba és partnerként gondolkodik benne, jelent-e ez bármilyen kihívást, szükségletet, élvezetet?

Összeegyeztethető ez a felfogás például a lélektani realizmus hagyományával, egy hosszú heteken át tartó, aprólékos karakterépítéssel? Vagy ez a képesség nem módszer-, hanem inkább színészfüggő?

Igen, könnyen lehet, hogy ez más típusú színészi megoldásokat és színészi munkát kíván, kicsit eltartottabb, lecsupaszítottabb forma, ami ha a nagy kategóriákat kell nézni, akkor Brechthez mondjuk sokkal közelebb áll, mint Sztanyiszlavszkijhoz. Valami olyan építkezés, ami rálátást enged a színésznek arra, ő hogyan van jelen ebben az egészben. De szerintem ez tanulható és alkalmazható, attól, hogy valaki tudja az egyiket, még tudhatja a másikat is.

In one of your previous interviews you say that, in your view, one can become an actor-drama teacher only after a certain amount of time and practice. What kind of skills are important for a good actor-drama teacher?

I could mention more details. For instance, my colleague, Gábor Gyombolai, writes his PhD exactly on this topic. He very beautifully has structured a scheme based on the seven most important areas that must be comprehended by the actor-drama teacher. I have personally only worked on making the actor-drama teachers at Káva what they need to be. This aspect is very complex, we need to know a great deal of skills or aptitudes. At times I tend to think that this conception resembles very closely the modern definition of actors. What we generally do as an actor-drama teacher – perhaps in smaller scales or less professionally – strictly speaking, is what one should expect from today's actors as well.

Let us start with the most important part: are they capable of establishing a connection with the viewer, are they curious enough to see what is going on with them? It is time to forget this perception of the actor that can only find their place on stage when wrapped in a pleasant hemlock, and does not really care about anything that happens around them. I'd rather like to see the actor as a person opening and crashing the fourth wall, asking the viewers a series of questions. You certainly need a lot of skills to be able to do this. You need certain communication skills which help the actor not to be frightened when they have to ask a question. You need real curiosity, a certain type of playfulness, improvisational skills, in order to respond to the replies received from the public, and truly reflect on these. The actor has to think it further, they have to be capable both to playfully or verbally transform it all.

I don't think that being open to the world around us, to the surrounding social problems is only important for the actor-drama teachers. Beyond all this lies a theatre that does not want to be a centre for entertainment but – and I am using big words here – as a forum where people have the possibility to mutually meditate on the things they consider important.

Of course, the question is if – paraphrasing Árpád Schilling – an actor can find this so-called *fractured aesthetics* captivating. If they see it as an artistic act, when a fully civilian person is included in the process and start thinking of them as a partner, is that a challenge, a need or pure pleasure?

Is this view compatible, for instance, with the tradition of psychological realism, with the meticulous character building that lasts for weeks? Or is this skill not a method, but rather a special trait of an the actor?

Yes, this probably requires other types of artistic solutions, other types of artistic work, more austere, more pure forms which, if we were to consider these categories, would probably be much closer to Brecht than to Stanislavsky. A structure which provides the actor with an insight regarding their presence in it. Yet in my opinion this is learnable and adaptable, if one knows something, they might know something else too.

Egy nagyon nagy ívű karakterépítésből valóban nehéz kilépni és érdemi kapcsolatot ajánlani. Csak egy szempont: ha lenyűgöző, amit a színész csinál, könnyen lehet, hogy elveszi a bátorságát annak, aki civilként van jelen, és azt érzi, ő nem lehet partnere egy ilyen típusú alkotásnak. Más technikát kell alkalmazni ahhoz, hogy beléptethessük a nézőt ebbe a térbe. El kell hinnie, hogy ő is képes az alkotásra, ő is képes arra, hogy partner legyen a játékban.

Mi az, amit egy ilyen interaktív helyzetben el lehet rontani?

Nagyon sok mindent. Például azt állítom, hogy kíváncsi vagyok, de valójában nem így van. Az, hogy a kérdés, a kérdező csak letudni szeretne valamit, rendszerint nem is az első kérdéseknél mutatkozik meg, hanem azok továbbvitelénél. Odáig sokan eljutnak, hogy feltegyenek egy kérdést a nézőnek, a probléma inkább ott szokott kezdődni, amikor a néző hajlandó válaszolni. Hogy azt milyen szinten hallom meg, meghallom-e, hogy mi van a válasz mögött, vannak-e javaslatok, tudok-e azokra mozdulni, tudok-e hozzájuk érdemben kapcsolódni, vagy pedig megtartom az eredeti pozíciómat, csak kipipálok magamban: de hát én tettem fel kérdést!

Visszakanyarodva az előző témához: azt is el lehet rontani, ha úgy vagyok jelen, hogy nem tudom felépíteni a kapcsolatot, mert a játékom nem segíti, hanem elijeszti, vagy akár csodálatra készíti a nézőt. Azt gondolom, hogy ennek a tanulása vagy gyakorlása valószínűleg években mérhető. Ha valakiben megvan az érdeklődés, a kíváncsiság és megszerezte az alapvető tudást, még akkor is évekre van szükség, amíg valaki úgy tud odaállni a nézők közé, hogy nem „eszik” meg, vagy nem ijed meg ő saját magától.

Szerinted miben más az a tudás, élmény, amit résztvevőként él át valaki, mint amit nézőként?

Ideális helyzetben olyan zsigeri tapasztalathoz juthat valaki egy interaktív helyzetben, ami messze nem csak intellektuális. Egy része az intellektualitás, egy másik szintje valahol a néző lelkében keletkezik, és jó esetben nyilván lesz egy fizikai szint is, azaz a néző csinál is valamit. Valami ilyesmit gondolok a teljes színházról: ha ez a három összeér. De, hogy egy nagyon távoli példát mondjak, ha megnézek egy jól sikerült Mohácsi-előadást, akkor nagyon hasonló élményt élek át nézőként. Bár nem vagyok ott a színpadon, mégis szinte fizikailag hat rám, amit látok, de érzelmileg és intellektuálisan is megdolgoztat. Valami ilyesmi, ez a fajta *totális megdolgozás* a célja a mi módszerünknek.

Vannak olyan kísérleteitek is, ahol az interaktivitás nem, vagy nem kizárólag a verbalitásra, hanem mondjuk a mozgásra épül.

Igen, lassan harmadik éve indultunk el ezen a kísérleti terepen. A Nemzeti Táncszínháztól jött a megkeresés, hogy gondolkodjunk olyan forma kidolgozásában, ami a kortárs táncot és a színházi nevelést, illetve a fizikalitást és az intellektuális résztvevői munkát összekapcsolja. Az első előadás, a *Horda2* középkorúaknak szólt, Kun Attila koreográfus és a Közép-Európa Táncszínház csatlakozott a munkához. És idén ősszel

It is very hard to step out of an ambitious character building and instead suggest substantive connections. One example: if what the actor does is stunning, they might easily scare of those who are present there as a civilian, and who will then feel that they cannot be a partner in such a creation. There are other techniques to be used in order to include the spectator into this space. They must believe that they are able to create, that they are capable of being a partner in the play.

What are some things to look out for in such interactive contexts?

There are many details. For instance, I state I am curious but I am not in reality. The fact that the questioner would just want to get over with things, isn't usually revealed with the first question, but with how it all continues. Asking one question of the spectator is easy, but the problem can be sensed only when the spectator is really willing to reply. There are many variants: which is the level approached by the spectator, do I hear the question, what is beyond the answer, are there any suggestions, can I connect to them, or do I preserve my initial position, do I tick myself off? But I was the one who has asked the question in the first place!

Getting back to the previous topic: you can also ruin everything if you are present but unable to build the relationship, because my acting does not help but rather frightens the spectator, or maybe it leaves him in awe. I think that the process of learning and practice can be measured in years. Even if someone expresses an interest or some curiosity, and they have acquired the basic knowledge, they will still need years until they are able to stand in front of the spectators, and knowing that they will not be eaten alive, that they will not get scared of themselves.

What do you think the difference is between the knowledge and experience shared by a participant and a viewer?

In an ideal case, in an interactive context the experience is visceral, hence far from being just intellectual. On one level it is intellectual, but also, it is generated somewhere in the soul of the viewer, and ideally there will also be a physical level, meaning that the spectator will also be doing something. This is how I think about theatre: if these three things can connect. Let me add a remote example: if I watch a well done performance by János Mohácsi, I can have a very similar experience as an onlooker. Although I am not there, on the stage, what I see still influences me physically yet I can be overwhelmed spiritually and intellectually as well. Something like that, the aim of our method is a kind of *total work-out*.

Some of your experiments are using interactivity not strictly in a verbal sense, but also relying on motion.

Yes, we have experimented with this for almost three years now. The National Dance Theatre asked us to think out a form, that connects contemporary dance and theatrical education, physicality and the intellectual work. The first performance, *Horde2*, was aimed at high school students, and we have collaborated with choreographer Attila Kun

készültünk el az *Igaz történet alapján* című előadással, ami hatodik-hetedik-nyolcadik osztályosoknak szól.

Itt pont az a szerepe a gyerekeknek, hogy fizikailag részt vegyenek a dologban, hogy a testélményen keresztül tapasztalhassanak, sőt érthessenek meg valamit abból az egyébként intellektuális problémából, amit a játék a középpontjába helyez. A *Horda2* esetében a hordaság fogalmát próbáljuk körbejárni, az *Igaz történet alapján* című előadásban pedig egy éppen széthulló család problémájával foglalkozunk. Ebben a munkában össze kellett fésülni a verbális szöveget, az interaktív elemeket és a mozgást. Az interaktivitás jelentős része abból áll, hogy a gyerekeket megmozgatjuk, és fokozatos építkezéssel jutnak el odáig, hogy az előadás végén a saját koreográfiájukat táncolják.

Van olyan csoport, akikkel nem működik az interaktivitás?

Olyan osztály nincs, akikkel egyáltalán nem működik, olyan van csak, akit kevésbé hív be a játék. Kollégámnak, Gyombolai Gábornak volt egy jó hasonlata erre. Valahogy úgy fogalmazott, hogy a TIE-előadások olyanok, mint a svédasztal. Rengeteg dolog ki van téve az asztalra, és az már osztályfüggő, hogy ki mit vesz le róla, ki mennyire tud élni a szabad gondolkodás lehetőségével. Van olyan osztály, aki mindenbe belekóstol, de persze olyan is van, aki csak egy csésze kávéét iszik. Egy kis müzslivel mondjuk.

Én egyébként az a típus vagyok, aki először a mi csapatunkban keresi a problémát, nem pedig a részt vevő osztályban; mi az, amit nem csináltunk meg, amitől jobban működhetne a dolog? Emiatt is vált gyakorlattá a Kávánál, hogy az elkészült előadásokat általában többször átdolgozzuk, sokáig alakulnak a foglalkozások. Akár azért, mert egy fontos kérdés külső körülmények vagy események hatására megváltozik, akár azért, mert a mi fókuszunk kerül át máshova, minket kezd egy új szempont érdekelni. De olyan is volt, hogy egy erőteljes vélemény gondolkodtatott el minket: lehet, hogy nem a legfontosabb dologról beszélünk. És akkor azt keressük. Be van építve a rendszerbe, hogy sose tekintünk végleges anyagként valamire. És ez nagyon ébren tartja a figyelmet és az alkotókedvet.

and the Central Europe Dance Theatre. This autumn we prepared another performance, *Based on a True Story*, aimed at sixth, seventh and eighth graders.

The children's role consists not only in their physical participation in the activities, but also in their physical experiment in order to comprehend something from an otherwise intellectual problem, that stands at the core of the performance. In *Horde2* we try to focus on the idea of carrying, while in *Based on a True Story* we concentrate on the idea of a broken family. In this work we had to render verbal texts and interactive elements with movement. Interactivity mostly means us trying to make the children move, helping them, so by the end they have composed and are dancing their own choreography.

Are there such groups where interactivity does not work?

There is no group that would fully ignore it, but there are groups where kids are not that interested in playing with us. My colleague, Gábor Gyombolai, shared a metaphor about this. He stated something like this – the TIE performances are like smorgasbords. There are many things on the table, and it depends on the class, what they want to take from it, how they want to take advantage of the possibility of thinking freely. There are classes that are ready to have a taste at everything, but, of course, there are those who only want to drink a cup of coffee. With some muesli, let's say.

Otherwise, I am the type of person that always looks for the problem in our team, not in the participatory class; what did we not do that could have made things work better? This is also the reason why at Káva we to take the completed performance, we revise it over and over again, it takes a long time to develop our programmes. Either because one of its core questions get transformed due to some external circumstances or events, or because we shift our focus to something else, we become interested in a new perspective. There were also occasions, when we started to reflect on a strong opinion: are we maybe not speaking about the most important things? So we start searching again. It became part of the system to never think of something as finishes. This is what keeps our attention and creativity awake.

Bodor Panna

Változtatni is meg kell tanulnunk

Interjú Hajós Zsuzsával

A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ egy 1992 óta működő független előadó-művészeti szervezet. Kaposi László hívta életre, a Magyarországon elsőként TIE (Theatre In Education) komplex színházi nevelési előadásokat játszó társulatot. Ma már demokratikusan működnek, hét állandó társulati taggal. Csak a következő évben 47 külsős munkatárssal dolgoznak együtt. Hajós Zsuzsa, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ színész-drámatanára tíz éve tagja a társulatnak. Vele beszélgettem a Kerekasztalról, a színházi nevelésről, közösségi színházról, kritikáról, Edward Bondról és az oktatási rendszerről a mai Magyarországon.

2006-ban kerültél a Kerekasztalhoz. Ekkor kezdtetek el demokratikusan működni. Mindez milyen új irányt jelentett a kezdetekhez képest?

A rendszerváltás utáni években nagyon eufórikus dolog volt az iskolásoknak, hogy egy olyan műfajjal találkozhattak a Kerekasztal révén, amiben őket partnernek, gondolkodó társnak tekintik. Akkoriban ez volt a TIE egyik legnagyobb haszna. Azt mutatta meg az oktatási rendszernek, hogy a gyerek egy gondolkodó lény, akivel nagy emberi kérdésekről, erkölcsi problémákról lehet társalogni, gondolkozni és játszani mindezek kapcsán. 2006-ig sok idő telt el, és ugyan az oktatási rendszerünk semmit sem változott, vagy nagyon keveset, de ekkorra már sokkal több olyan fórum volt, ahol a fiatalok találkozhattak demokratikus attitűdökkel, előadásokkal. Ekkoriban Bethlenfalvy Ádám, Nyári Arnold, Lipták Ildikó és én voltunk a Kerekasztalban. Bethlenfalvy Ádám éppen akkor érkezett haza Angliából, ahol a Big Brum Theatre In Education társulatnál dolgozott két évig, és ahol én is sokszor jártam megnézni a programjaikat. Valami olyasmi szellemiséget hozott Ádám a Big Brumból, ami a társadalmi kérdésekre irányította a tekintetünket. Arról kezdtünk gondolkodni, hogy hogyan lehet a fiatalokkal, akár a legkisebekkel is társadalmi kérdések kapcsán a közösségi életből kiindulva dolgozni. 2006-ban így született meg a *Fogságban* című előadásunk, ami első-másodikosoknak szólt, és *A császár új ruhájából* készült. Akkoriban, 2006-ban teljesen elképzelhetőnek tűnt Magyarországon, hogyha valaki azt mondaná, a császár meztelen, akkor sokkal előbb kerülne börtönbe, minthogy az egész ország nevetne rajta. A hat-nyolc éves résztvevőkkel a hatalommal való viszonyukról és a hatalomról játszottunk. Meglepő módon nagyon tudtak reagálni a történetre. Ez volt az első olyan TIE-előadás Magyarországon, amiben a gyerekek az elejétől a végéig szerepben voltak. Mi azóta is erre törekszünk. Ez az előadásunk bizonyította azt az elgondolásunkat, hogy nem csak, hogy lehet, de hasznos és fontos is a társadalmi kérdéseket előtérbe helyezni.

Panna Bodor

One Has to Learn to Change

Interview with Zsuzsa Hajós

The Round Table Theatre in Education Association has been an independent performing arts organisation since 1992. László Kaposi was the one who brought it to life, in Hungary it foremost functioned as TIE (Theatre in Education), performing complex theatrical educational performances. Today they function democratically, with seven permanent theatrical company members. Next year they will be working with 47 external colleagues. Hajós Zsuzsa is the actor-drama teacher of the Round Table Theatre in Education Association who has been the member of the company for ten years. I have talked to her about the Round Table, theatrical education, community theatre, contemporary criticism, about Edward Bond, and the educational system in Hungary today.

You started working at Round Table in 2006. That was the moment when you switched to working democratically. What kind of new direction did this express compared to your beginnings?

After the regime change students found it highly euphoric to see such a genre through the intervention of the Round Table, where they are considered partners, reasonable partners. During that period of time, that was the greatest benefit of the TIE. It showed the educational system that the child is a reasonable being, with whom one could discuss human questions, spiritual problems, think and act starting from these ideas. A lot of time has passed until 2006, and our educational system did not change, or only just a little, yet by this time there were much more forums where young people could meet the democratic attitude and performance. At that time Ádám Bethlenfalvy, Arnold Nyári, Ildikó Lipták, and myself were the ones belonging to the Round Table. Ádám Bethlenfalvy had just arrived from England, where he had worked at the Big Brum Theatre in Education theatrical company for two years, and where I also went to see their programmes. That was the kind of spirituality that Ádám brought from Big Brum, which oriented our perspectives towards social issues. We started to reflect on the way we could start working with young people, even with the youngest ones, starting from social aspects derived from public life. Thus in 2006 we produced a performance, *In Captivity*, which was aimed for first and second graders, and it was inspired by the *The Emperor's New Clothes*. At that time, in 2006, in Hungary, it seemed completely odd if someone would say that the emperor is naked, it is much more likely that someone could get into jail for that instead of the whole country laughing at him. We performed with the six to eight-year-old participants about the relationship with authorities, about the idea of power. It was surprising to notice that they could react to the story. This was the first TIE performance in Hungary in which the children were acting from the very beginning to the end. Since then we have stayed focused on such issues. This performance proved our view, that it is not only possible but also useful and essential to emphasise the importance of social aspects.

A mindenkit érintő társadalmi kérdésen túl, még mi segíti elő a valódi részvételt a részt vevő gyerekek, vagy adott esetben felnőttek számára?

Kárpáti Péterrel közös munkánkban (*Kéksziget*) eléggé kikristályosodott, hogy hogyan tud egy előadás mindenkit könnyedén bevonni. A mindenkit érintő probléma felvetése mellett elengedhetetlen, hogy a történetünk egy nagyon konkrét történet legyen, azonban drámai maradjon. Ne egy általános, illusztratív kisreál, hanem egy nagyon pontos, hatásos, magas művészi színvonalú színházi előadás jöjjön létre. Ez azért fontos, mert különben nincsen semmilyen érzelmi és/vagy intellektuális motivációja a résztvevőknek, hogy kapcsolódjon a témához. Ha ez nincsen, akkor nem lenne több, mint egy tanóra. Amivel önmagában semmi baj nincsen, de ha ez az előadás esztétikai élményt nyújt, vagyis ha bevon érzelmileg, akkor a motiváció az egekben lesz, és ettől tud a valódi részvétel megtörténni. Különben csak az lenne, hogy elmondhatják a véleményüket, ami jó, de nekünk nem pusztán ez az ambíciónk. Szerintünk ma Magyarországon az a legnagyobb probléma – és tudom, hogy nem csak Magyarországon –, hogy semmilyen tapasztalatunk nincs arról, hogy az aktivitásunk, gondolataink valahogyan befolyásolni tudják a világot körülöttünk. Ebből adódóan iszonyatosan magas a társadalmi inaktivitás. Ezért lehet bármit megcsinálni bárkivel.

Miért jó eszköz minderre a színház?

A színház a cselekvés művészete, és ráadásul olyan művészet, amelynek az eszközei a rendelkezésedre állnak a nap 24 órájában. És nem vagy béna belőle. Középkorban sokkot kaptam, ha rajzolnom kellett, mert tudtam, hogy béna vagyok. Viszont ha megkérdezett tőlem valaki valamit, viccesen, szerepből, akkor arra tudtam szerepből válaszolni. Soha nem kötelezzük arra a gyereket, hogy álljon ki és színészkedjen. Arra kérjük, hogy cselekedjen, hogy válaszoljon egy kérdésre egy másik nézőpontból, és ez színház. A társadalmi aktivitásra nevelés azt is jelenti, hogy cselekvő módon részt venni. Azt szeretnénk, ha ő tenne. Ha megugraná az előadás során azt a lépést, hogy ülök, és elmondok valamit. Csinálhat valamit, amivel hatással lesz az egész történetre. Ennek nagyon jó példája a *Kéksziget* című előadásunk. Van egy 13 éves Julcsi, aki nem beszél. Egy családot látunk, amiben elhallgat, és már 10 éves kora óta nem beszél. És ezt a lányt meghívják Haifára egy nemzetközi alkotótáborba, hogy mesélje el azt a történetet, amit írt. Amikor megérkezik, a részt vevő osztály már a Haifán táborozó magyar diákok szerepében találkozik vele. Innentől kezdve az előadás nincsen megírva. Meg van írva maga a tábor, de az, hogy pontosan mi történik a táborban, az teljesen a gyerekeken múlik, ahogy az is, hogy mi történik Julcsival. Hogy megszólal-e. Az, hogy Julcsi ebből a közösen felépített táborból hogy megy haza, az is csak a gyerekek aktivitásán, a gyerekek cselekvésein, hozzáállásukon múlik. Az előadás végén pedig azt kérjük a gyerekektől, hogy mutassák meg, szerintük mi történt otthon Julcsival, miután hazaért.

Beyond the social aspects influencing each of us, what else supports the real participation of children or, in certain cases, of grown-ups?

Working with Péter Kárpáti in a production (*Blueisland*) it became rather clear how could a performance captivate everyone at ease. Besides approaching a problem influencing everyone, it was necessary for us to keep our story very concrete, but also dramatic. Instead of a generic and illustrative realism, we offered a very precise, effective, highly artistic performance. This is very important as otherwise the participants would feel no spiritual and/or intellectual motivation to connect to the topic. If this feeling is missing, then what we do is nothing more than a class. Of course, there is no problem with that in itself, but if the performance provides an aesthetic experience, if it can captivate you spiritually, then you can feel in the seventh sky, then it can stimulate real participation. Otherwise we would just state our opinions and that's all, which can be good, but is not our ambition. From our viewpoint, nowadays this is the most serious problem in Hungary, and I suspect, not only in Hungary, that we have no experience regarding the fact that our activity and thoughts can somehow influence the world around us. Given these facts, social inactivity is terribly high. That is why anyone can do anything to anyone.

Why is theatre a good instrument for all this?

Theatre is the art of doing, moreover, it is such an art that's instruments can be applied whenever you wish. And you cannot prove silly. When I was in high-school, I felt awful when I had to draw as I knew I was not good at it. However, if someone took on a roll and asked me something, in a funny way, I could reply to that in the same manner. We never force the child to stand out and act. We ask him to do something, answer a question from another point of view, this is what this kind of theatre suggests. The education of social activity means to take part in an active way. We would like them to do that. If during the performance, they could say something instead of just sitting. They could do something in order to influence the whole story. *Blueisland* is a very good example for this. There is a 13-year-old young girl, Julcsi, who does not speak. We see a family, where she is silent, and she has not spoken for 10 years. And the girl is invited to Haifa, to an international art camp, to tell the story she had written. When she gets there, the participating class, acted by Hungarian students, meets her at the camp in Haifa. From that moment on, the performance is not written. The camp itself is set but what exactly happens at the camp site depends completely on the children, same with what happens to Julcsi. If she is going to speak or not. The way Julcsi is going to go home from this mutually structured camp is also related to the children's activity and attitude. At the end of the play we ask the children to show us what happens to Julcsi after she gets home.

And what happens to Julcsi?

There is a wide range of variants, yet they always keep connected to the logic of the story, she will certainly not turn into an UFO. They feel about Julcsi's destiny as if it were theirs. It may happen that she is not going to tell a word, but

És mi történik Julcsival?

Nagyon-nagyon változó, de mindig benne maradnak a történet logikájában, nem történik olyan, hogy hirtelen ufóvá változik. A sajátjuknak érzik Julcsi sorsát. Előfordul, hogy egyáltalán nem szólal meg, de az is, hogy hazamegy és pszichológiai előadást tart a családjának arról, hogy miért is hallgatott ő el. Minden meg szokott történni.

Edward Bond kortárs angol drámaíró munkái és színházelmélete is fontos számotokra. Mit adott hozzá a munkáitokhoz Bond?

2007-ben Bethlenfalvy Ádám hozott egy olyan drámát, amit Geoff Gillham írt, a *Csontketrecet*. Mind a mai napig játsszuk, és ez a darab kifejezetten TIE-ra íródott. Ekkor szembesültünk azzal, hogy vannak kifejezetten TIE-ra íródott darabok. Geoff Gillham mellett Edward Bond is ír a Big Brum Theatre In Education társulatnak ilyeneket. Ádám segítségével megismertük Bond színházelméletével is, le is fordította ilyen irányú szövegeit. Ami például nagyon hasznos a színházi nevelésben Bond színházelméletéből, az a tárgyak szerepe. Bond és Gillham is nagyon sokat bíz a tárgyakra. Ha én odaadok valakinek egy tárgyat, hogy na, mi ennek a sztorija, mit csináltak vele utoljára, akkor sokkal egyszerűbb átlépni a szereplési gátlást, mert tudom, hogy most írhatok például ezzel a tollal, és nem kell eljátszanom valami címszerepet, amiben én vagyok az anya, aki a búcsúlevelét írja a gyerekének, mert épp öngyilkos lesz. A toll történetére koncentrálhatok. Hogy hogy serceg. Hogy hogyan ír.

És fontos még az, amit mi konstruktív hiányérzetnek nevezünk, Bond pedig gapnek. Ez azon elméleti alapvetésen nyugszik, hogy valójában maga a dráma nem a színpadon, hanem a nézők fejében zajlik. Akkor értünk el valójában hatást, hogyha a néző fejében egy olyan űr, olyan konstruktív hiányérzet jön létre, aminek a kitöltésében a néző érzelmileg és intellektuálisan motivált, és ezt meg is teszi. Az érzelmi és intellektuális kapcsolódás pillanatában bevonódik, motiválttá válik, és a fejében megszületik a dráma.

Ahol most vagytok, mind gondolkodásban, mind formanyelvben, egy állomása a TIE-nak, vagy egy befejezett folyamat?

Ez a kezdete.

Például Bondon túl kell-e majd lépni?

Szerintem ugyanúgy, ahogy a tárgyakra rakódnak történetek, ugyanúgy a munkánkra is rárakódnak rétegek. És persze van, ami lehullik, és van, amit nem bír el a hátunk. De nem hiszek abban, hogy valamit meg kellene haladnunk.

it can also happen that she goes home and holds a psychological lecture to her family, suggesting the reason why she did not want to speak. Anything can happen.

The work and theatre theory of Edward Bond, a contemporary English playwright, are important to you. What has he added to your creation?

In 2007 Ádám Bethlenfalvy brought a play written by Geoff Gillham, the *Bone-cage*. We are still performing it, this play had been written especially for TIE. That was the moment when we realised that there are plays written to match with the style of the TIE. Besides Geoff Gillham there is also Edward Bond who writes such plays for the Big Brum Theatre in Education company. Due to Ádám we also got to know Bond's theatre theory and he had translated his texts. What is really useful in the theatrical education from Bond's theatre theory is the role of objects. Bond and Gillham rely very much on objects. If I give someone an object, suggesting its story, what was the last thing that has happened to it, then it is much easier to outstep this inhibition towards acting, as I know I can, for instance, write with this pen now, and I don't have to act some kind of title role, in which I am the mother who is writing a suicide letter to her child before killing herself. I can focus on the pen's story. The way it crepitates. The way it writes.

What is also important is the element we define as constructive lack of senses, while Bond names it gap. It is a theoretical basis that the drama itself is performed not on the stage but in the minds of spectators. We reach the real effect if the spectator can feel an empty space in their mind, and completing that is motivated both spiritually and intellectually by the spectator. He is motivated intellectually and he does it. He is overwhelmed by the connection between the spiritual and the intellectual, he becomes motivated, and his mind gets stimulated by the drama.

Is the context you approach both in your way of thinking and form of expression a stage of TIE or a completed process?

It is the beginning.

Can you, for instance, step further than Bond?

From my perspective, just like the stories overlapping the objects, our work is also structured by layers. And, of course, there are layers which do not resist, they fall off, and there are very hard layers. Yet I do not think there's something we should transcend.

What about further trends, what else would you like to develop?

We keep exploring the creation, the ways of re-creation. We would like to see that the stories we offer to young people in a theatrical form are going to be recreated by them. Or that they can add something to it. This is one method to make something we create really complete. There are many more

Mik a további irányok, miben akartok még fejlődni?

Az alkotás, újraalkotás útjait folyamatosan keressük. Azt szeretjük, ha azokat a történeteket, amiket mi színházi formában kínálunk a fiataloknak, azokat ők alkothatják újra. Illetve, ha bele- és hozzáalkothatnak. Így válhat teljes egészé az, amit csinálunk. Mindennek nagyon sok olyan módja van, amit még nem próbáltunk ki. Tehát a kísérletezés iránya az, hogy minél inkább közös alkotás valósuljon meg előadásaink során.

És a magyar oktatási rendszer...

Kockás ing. (A magyar oktatási rendszer ellen kipattant, annak megreformálásáért küzdő, széles társadalmi szolidaritást tükröző tüntetéssorozat jelképe lett a kockás ing – szerk. megj.)

Szerinted mi a legnagyobb baj veled?

A fiatalokat szoktam erről kérdezni, ők jobban tudják, mint én. Valami olyasmit érzek, és ez már inkább leszűrése annak, amit mondanak, hogy hülyének kezelik őket. Szerintem ma, a 21. században szereti tudni egy gyerek, hogy mit miért kell csináljon. És szerintem nem is baj, ha tudja, hogy mit miért csinál. Ha egy olyan órán, amit gyűlöl, csak annyit elmondana neki szeptemberben a tanárnő, hogy ezt most miért tanuljuk – szerintem már megnyerné őt. És ez a rendszerből következik. A rendszer tekintélyelvű. Nincsen problémám azzal, hogy legyen hierarchia, amikor a felelősség is másképpen oszlik meg, de az, hogy nem lehet-e felelősséget adni a gyerekeknek, már egy másik kérdés. Mi a színházi neveléssel felelősséget adunk a résztvevőknek.

Hogyan és miből működtök?

A tavalyi évben 33 vagy 34 millióból gazdálkodtunk. Ennek kicsit több mint az egyharmada volt a forgalmazási bevételünk, a többi pedig különböző alapokból, pályázatokból jött. Demokratikusan működünk, nincs vezetője a társulatunknak, aminek nyilván vannak előnyei és nehézségei, de sokkal több az előnye, mint a nehézsége. Feladatkörök vannak, és minden feladatkörnek van egy felelőse, de minden döntést közösen hozunk meg heten.

Milyen lesz a következő évadotok, milyen együttműködések futnak?

Lesz 221 előadásunk, 7 bemutatónk és 9 külsős projektet fogunk mentorálni. Ezenkívül tartunk képzéseket. Lesz koprodukciónk a Győri Vaskakas Bábszínházzal, amit azért emelek ki, mert hihetetlenül jó volt náluk az idén képzést tartani. Színházi nevelésre termett, profi színészekből álló társulat. A Színház- és Filmművészeti Egyetemmel kialakult egy szorosabb kapcsolatunk. Az első lépcső talán az ösztöndíjprogramunk volt, amit az OTP Lakástakarék támogatásának köszönhetően tudtunk elindítani. 42 darab pályázó volt, rengeteg. Egy színházi dramaturg szakos hallgató, Bodor Panna

ways which we have not tested. Therefore, our experimental orientation relies on our wish to create performances that are more and more collective.

What about the Hungarian educational system?

Plaid shirt. (The plaid shirt became the symbol of demonstrations aiming to reform the Hungarian educational system, an initiative that reflected a wide social solidarity – editor's note.)

What do you think is the biggest problem with it?

I always ask young people about this, they know it better than me. They feel, and this is rather the filter of what they say, as if they are taken as fools. From my viewpoint, nowadays, in the 21st century, a child would like to know the reason of doing things. And I don't think that is a problem, if they know why they have to do something. If in September, during a class, which they hate, the teacher would explain to them why they need that subject, I think they would see that subject much more differently. This is part of the system. The system is authoritarian. It is ok to have some hierarchy, when responsibilities are distributed in a more differentiated way, but if the child is not given a certain responsibility, that is a problem. We provide our participants with the opportunity to acquire theatrical education.

How and what kind of financial resources can you mention?

Last year we managed our activity with 33 or 34 million HUF. Slightly more than one third came from our distribution revenues, the rest of it consisted of different funds and applications. We work in a democratic way, our company has no leader, which certainly has its advantages and disadvantages yet we can speak about more advantages than obstacles. There are duties and each duty is approached by a responsible member, however, all decisions are taken by all of us.

What about your next season, what kind of collaborations do you have in mind?

We will have 221 performances, 7 premieres, and we shall be the mentors of 9 external projects. Besides these we also organise trainings. We will have co-productions with the Vaskakas Puppet Theatre from Győr, which I emphasise because it was incredibly good to hold some trainings at their place this year. It is a company based on theatrical education, it consists of professional actors. We also have a stronger relationship with the University of Theatre and Film Arts Budapest. Perhaps our first step was related to our scholarship programme which we were able set off thanks to the OTP Home Savings project. There were 42 applicants, that's a lot. A theatrical dramaturg student, Panna Bodor and a puppet theatre directing student, Róbert Markó, were the ones who finally won it. We have reached a very friendly and professional relationship with you two. Moreover, we also work with the drama-instructor students, we meet them every week. Given the pregnancy of

és egy bábrendező szakos hallgató, Markó Róbert nyerte végül el ezeket. Nagyon szoros baráti és szakmai kapcsolatunk alakult ki veletek. Ezenkívül a drámainstruktor szakos hallgatókkal is dolgozunk, minden héten találkozunk velük. Bagaméry-Nagy Orsolya kolléganőnk terhésségével pedig a bábszínészosztályból hívtunk be színészhallgatókat (Markó-Valentyik Annát és Pájer Almát), hogy továbbvigyék a futó szerepeit. Az a közös meglátásunk az egyetemistákkal, hogy annak, akinek esze ágában sincsen színházi neveléssel foglalkozni, annak is hasznára válik, ha egyszer egy ilyen folyamatban részt vesz.

Egy TIE-próba folyamatban miben más az a munka, amit vártok az adott kívülről érkező színész, rendező vagy dramaturg részéről?

A konstruktivista pedagógiában hiszek. Kettőn áll a vásár. Van egy nyitott tér és meghívunk valakit egy kerekasztalhoz, és aztán arra a kerekasztalra mindenki kipakolja, amije van. A különbség az, hogy a gyerek szemszögéből figyelődik a dolog. Nyilván van a legtöbb színháznál is a nézőnek szemszöge, de például amit ma Magyarországon a legtöbb közsínházban látni lehet, az mégiscsak a rendezőnek az agyából jön elő. Itt annyi a különbség, hogy azt a nyitottságot kell képviselni, hogy nem én, hanem mi, akik Magyarországon élünk. Mi miről fogunk gondolkodni, mi az, ami ránk hat és motivál minket.

Hogyan tudjátok mérni a hatékonyságokat? Mi tud hasznos visszajelzés lenni számotokra?

Voltak hatásmérések és volt a Dice, ami a különböző drámapedagógiai tevékenységeknek a kulcskompetenciákra gyakorolt hatását mérte. Szignifikánsan pozitív eredmény jött ki, például a social skillsnél, a kommunikációs képességeknél. Különbözik az összes többi hatásmérésnél is. Volt egyszer a normakövető magatartásra gyakorolt hatás mérése, és volt a demokratikus attitűdre gyakorolt hatásnak a mérése, és bár ezek kisebb mintákból táplálkoztak, ezek is látványos hatást mutattak ki. És ezen felül voltak szociológiai mérések, de ezek csak kvalitatív mérések voltak.

De ezek a kezdeményezések rendre falakba ütköznek, mert valahogy az emberséget kellene tudni mérni. De kísérletek azért történnek rá. Amik számunkra inkább hasznos visszajelzések, azok a pedagógusok visszajelzései, és azok az alkotások, amiket kapunk az osztályoktól a közösen megtapasztalt élményünkkel kapcsolatban.

A rólatok megjelenő szakmai, kritikai írásokat mennyire tartod hasznosnak? Mennyire jó a szaksajtótok?

Ez egy nagyon jó kérdés. Nekünk most mennyiségileg mindenképp egy értelmes mennyiség. De pont az egyik kritikus barátommal van egy folyamatos párbeszéd közöttünk arról, hogy hogyan lehetne, illetve hogy egyáltalán kell-e színházi nevelési kritériumrendszer. Hogy bármit kell-e tudnia a színházi nevelésről pluszban annak, aki mondjuk kritikát ír egy TIE-ről. A TIE komplex színházi nevelési előadás, ami azt

our colleague, Orsolya Bagaméry-Nagy, we asked puppeteer-students (Anna Markó-Valentyik and Alma Pájer), to step in for her role. Our mutual viewpoint regarding these students is that even those who do not even think of dealing with theatrical education might find it useful, if once they are going to take part in such a process.

Referring to the TIE rehearsals, in what way is the work you expect from an actor, stage director or dramaturg different?

I believe in a constructivist pedagogy. It takes two to make a bargain! There is an open space and we invite someone to the round table, and then everybody puts out what they have on the table. The difference consists in the fact that the story is seen from the child's viewpoint. Obviously, most of the theatres take into account the viewer's perspective but, after all, what we can see today in most of the theatres from Hungary arises from the director's mind. The only difference is that we have to perform this idea of openness, we represent not ourselves but everyone living in Hungary. What are we going to think of, what is that something that influences and motivates us?

How can you measure your impact? What is considered a useful and positive feedback?

There were efficiency tests and there was the Dice, which used to measure the practised effect of the key competences approached in different activities within the frames of drama pedagogy. We got a significantly positive result, for instance, in the case of social skills or the communication skills. We got the same outcome in the case of other evaluations, too. There was the effective evaluation practised in the context of law-abiding attitude and the evaluation practised in the context of democratic attitude. Although they were related to smaller samples, they also displayed some spectacular effects. Besides all these there were the sociological evaluations, yet they were only qualitative measures.

Yet these initiatives are still facing a number of obstacles because, somehow, one should be able to measure humanity. That is why we have this kind of experience. What we have got as useful feedback is the feedback of pedagogues and the creations we get from the classes in connection with our collective experience.

Regarding the published professional and critical writings, do you consider them useful? Is your professional press a good one?

This is a very good question. Quantitatively, at the moment it represents a meaningful amount. But I have a continuous dialogue with my critic friend trying to see how should the system of criteria in theatrical education be, if we really need one at all. Is there anything extra that those who, let's say, are writing criticism about the TIE need to know about theatrical education? TIE programmes are complex performances of theatrical education, which means that the two and a half or three hours long experience in integrity represents the theatrical experience. We try to take the dramaturgy of the whole experience into account, when we plan this. I also realised that, since the whole

jelenti, hogy maga az esemény mind a három vagy két és fél órájával egyben egy színházi eseménynek számít. Az egész eseménynek a dramaturgiáját próbáljuk figyelembe venni, amikor tervezzük. És én arra is jutottam, hogy mivel az egészet egy színházi eseménynek gondoljuk, nem biztos, hogy vannak olyan szempontok, amik különböznenek a jó színházi kritikaírástól a színházi nevelési kritikában. Mert azt gondolom, hogy a színházi kritikaírással is vannak problémák.

De az azért egy alapvető különbség, hogy egy hagyományos értelemben vett színházi előadásnál ugyanabból a pozícióból nézi végig az előadást egy kritikus, mint a többi néző, míg itt nem tud a gyerek helyzetéből – kívülről lát rá.

Ez egy nagyon nehéz kérdés. Egyrészt kifejezetten sok olyan előadással rendelkezünk, amit felnőttekkel is csinálunk úgy, hogy ők a résztvevők. Most csináltuk az új ovis foglalkozásunkat az *Óriás ölelését* felnőttekkel. A társadalmi kérdések kortól függetlenül mindenkit érintenek, a korosztály kérdése valójában csak az eszközökön látszik. Ezért is gondoljuk, hogy miért ne gondolkozhatna a mesénken keresztül a környezettudatosságról, a globalizációról vagy a fogyasztói társadalomról az, aki az *Óriás ölelésén* vesz részt. Mindegy, hogy öt vagy hetvenöt éves, hiszen maguk a kérdések nem korosztály-specifikusak.

Általában egy kritikus úgy tudja csak megnézni az előadásaitokat, hogy egy osztályt lát, akik közvetlenül kapják az élményt.

Hát igen, kell egy érzékenység erre, az száz százalék, de amikor színházat néz a kritikus, akkor se a szomszédjának a fejével nézi.

De a szomszédja egykorú vele.

Igen, de közben, ha benne vagy, se tudod megtippelni, hogy az osztálytársad miért akad ki egy ponton. Meg tudod tippelni, de biztos nem lehetsz benne. Szerintem magával a kritikaírással kellene valamit kezdeni. Én mindig úgy olvasok kritikát, hogy tök jó, xy-nal ez történt. Innentől kezdve én hipermegengedő vagyok a kritikusokkal kapcsolatban. De olyan kritika is van, ami valójában nem szól arról, hogy mi történt az illetővel a nézőtéren, ez szokott is zavarni. Minderről nincsen konszenzus a színházi kritikaírásban, tehát miért pont a színházi nevelési kritikában legyen?

A TIE kapcsán a Kerekasztal mellett a Káva Kulturális Műhely megkerülhetetlen, noha már több fiatal csapat is gondolkodik, próbálkozik ebben a műfajban. Mi az, amit ti másképp csináltok a Kávához képest? Ez azért is érdekes kérdés, mert a Káva ugye a Kerekasztalból vált ki sok évvel ezelőtt...

Nyilván csomó mindenben másképp gondolkozunk.

act can be defined as a theatrical experience, it is not certain that there are such viewpoints which would be different in theatrical educational criticism from the other types of theatrical criticism. And I also think theatrical criticism has got some problems as well.

But that can be considered a basic difference because from a traditional viewpoint, the theatrical performance can be followed from the same position by the critic, compared to the other spectators, while in this case, they cannot do it from the perspective of the child – they look at it from an outsider perspective.

This is a very difficult question. On one hand, we have a great deal of performances for grownups, thus they are participants as well. We have just done a pre-schooler activity with the connected with the title *Great Hug*. Social questions, regardless of age, influence all of us, the issue of age influences only the devices used. That's why we think, why wouldn't someone who takes part in the Great Hug think of environmental awareness by means of stories, globalisation, or the society of consumption? It does not really matter if someone is five or seventy-five years old, as the questions are not specifically connected to age.

Generally speaking, when a critic watches your performances, they see a class that is provided with the experience directly.

Yes, you need a certain degree of sensitivity in all this, it is definitely true, but when the critic is watching a play, he is not doing it with the mind of his neighbour.

But the neighbour is of his age.

Yes, but in the meantime, if you are in, you can't even guess why your class-mate becomes annoyed while watching the performance. You can guess it but you can't be there. In my view, we should do something about written criticism. I always read it thinking, this happened to XY, ok. So I am highly permissive with my critics. However, there is also another type of criticism which doesn't really refer to what had happened to someone in the audience, I have a problem with that. If there is no consensus about everything in theatrical criticism, then why should we have a consensus in the criticism of TIE theatre?

When speaking about TIE, Round Table and Káva Cultural Group are unavoidable, although there are now a handful of young groups who are thinking about and experimenting with this genre. What do you do differently compared to Káva? This is also an interesting question since Káva once was part of Round Table...

Obviously, we think differently in various aspects of our work..

This is not really evident as you deal with the same things, but not together. Do you have something else in mind regarding the TIE form?

The last time I was sitting next to Takács Gábor (the director of Káva Cultural Group – editor's note) we were at an applied theatre conference, where they tried to find out what applied theatre means. We looked at each other at one point and said, perhaps at the

Ez azért annyira nem nyilvánvaló, hiszen ugyanazt csináljátok, és mégsem együtt. Magáról a TIE formáról gondoltok-e mást?

Múltkor egymás mellett ültünk Takács Gáborral (a Káva Kulturális Műhely vezetőjével – szerk. megj.) egy alkalmazott színházi konferencián, ahol azt próbálták megfejteni, hogy mi az alkalmazott színház. Egy ponton egymásra néztünk, és azt mondtuk, talán egyszerre, hogy nahát, a TIE akkor nem alkalmazott színház. Az alapvetésekben egyetértünk.

Mit jelent az, hogy nem alkalmazott színház?

Ez inkább érzelmi kérdés. Az alkalmazott színház úgy hangzik számomra, mintha az evéshez villának tekintené a színházat. Ezt nem tudom elfogadni. Nem véletlenül kezdtünk el dolgozni hihetetlenül izgalmas alkotókkal, rendezőkel, írókkal, például Grigor Attilával, Kárpáti Péterrel, Kárpáti Istvánval. Nem véletlen, hogy nagyon erősen nyitottunk a színház felé. Azt érezzük, hogy művészi inspirációra pont annyira szükségünk van, mint amennyire a résztvevőktől érkező impulzusokra vagy pedagógiai tudatosságra.

Hogy látod, a magyar színházi kultúrában mennyire vagyunk nyitottak a közösségi színházra?

A közösségi színház közösségi alkotást jelent számomra. Azt, hogy egy olyan művészeti eseménynek vagyok a része, amihez hozzátehetem magamat, nem eszközként, hanem alkotó szinten. Azt, hogy nem alkalmazott néző vagyok, hanem tényleg nyomot hagyok az előadásban.

Akár egy verbális interakció is minősülhet alkotói részvételnek?

Ez nagyon függ attól, hogy milyen a verbális interakció. Tehát a „hol a farkas, a bokorban?” – az nem. De például Boross Martinnak a *Földről az ibolyát* előadásában nagyon konkrét művészi nyomot hagyott az, aki válaszolt egy-egy kérdésre. És ráadásul az előadás megengedte, hogy magamhoz képest vegyek részt benne.

A színházi nevelés segíthet elérni a társadalmi aktivitást?

Mi a társadalmi aktivitásra úgy gondolunk, mint cselekvésre. Nem hőzöngő, vagy agyimosott emberek sokaságára szeretnénk bízni a jövőt, hanem azokra, akik tudatosan gondolkozva alakítják ki a véleményüket, és nyitottak arra, hogy ezt ne mereven kezeljék. Nem lehet elég a cél, hogy összerakjuk a véleményeinket. Ez nekünk kevés, több kell. Hiszen változtatni is meg kell tanulnunk.

same time, well, who knew, then TIE is maybe not applied theatre after all. We agree regarding the basic elements.

What do you mean, how is TIE not applied theatre?

This is a rather emotional question. I see applied theatre as if theatre served only as a fork to your lunch. That I cannot accept. It was not a coincidence that we began working with unbelievably exciting artists, producers, writers, for instance with Attila Grigor, Péter Kárpáti, István Kárpáti. It is not a coincidence that we have strongly advanced towards theatre. We felt we needed as much artistic inspiration as we needed the participants' impulses or pedagogical awareness.

How do you see it, is the Hungarian theatre culture open to the concept of community theatre?

Community theatre to me represents a creation by a community. I am part of an artistic event that I have joined not as an instrument but as a creator. I am not an applied viewer, instead I truly leave traces in the performance.

Can a simple verbal interaction constitute creative participation?

It highly depends on what type of verbal interaction we are talking about. Thus, something like "where is the wolf, is it in the bush??" – that cannot be taken into account. But, for instance, in Martin Boross's performance, *Before You Die*, those who had answered one question or another, left a very concrete artistic trace in the performance. Also, the performance allowed me to take part in it as myself.

Can the theatrical education get hold of social activities?

We think social activities can be defined as some kind of action. We would not like to put too much further faith into blustering or brainwashed people, but into those who consciously develop their viewpoint, who prove open-minded in order not to deal with it rigidly. The purpose is not enough for us to put our opinions together. We find it exiguous, we need more than that. As we also need to learn how to transform all this.

Gábor Sára

„Színházi területről jövök, nem a drámapedagógiából”

Interjú Pass Andreával

Friss közéleti témákat visz színpadra. Hiszen politikáról nem csak lehet, de kell is beszélni a fiatalokkal. Pass Andrea drámapedagógus, író, rendező társalapítója a Szputnyikból 2014-ben alakult Mentőcsónaknak, amely kiemelkedő színvonalú színházi nevelési programokat hoz létre. Előadásairól, a pedagógia és a színház viszonyáról és a civil színészekkel közös munka tapasztalatairól beszélgettünk.

Visszanézve, mik voltak azok a pontok és emberek, akik meghatározóak a pályafutásodban?

Viszonylag későn kezdtem előadásokat csinálni. Talán azért is alakult így, mert Veszprémbe jártam színháztörténet szakra, ami egy erős, de kizárólag elméleti képzést nyújtott. Ötödéven elnyertem egy ösztöndíjat, amivel kijutottam egy londoni egyetemre, ott próbáltam ki először a rendezést. Addig nagyon élveztem az elmélettel foglalkozni, mert kreatív munkának éltem meg, de az első rendezői feladat után szertefoszlott a varázsa. Majd Győrben kezdtem dolgozni fiatalokkal, nem volt ennek semmilyen intézményes kerete, csak a saját kedvünkre csináltunk előadásokat. Nem volt dramaturgom, így a kényszer hozta úgy, hogy kipróbáljam magam ebben a szerepben is, amit egyébként nagyon élveztem. Akkoriban még csak novellákat, regényeket adaptáltam. Ezután jelentkeztem rendező szakra, de harmadrostán kiestem. Visszamentem Londonba, jelentkeztem egy egyetemre, szintén rendező szakra, ott az utolsó fordulón estem ki, de visszatekintve nem bánom, mert végül a legjobb helyre kerültem, Pintér Bélához. Rengeteget tanultam tőle a rendezésről, darabírásról, hogy hogyan érdemes színházat csinálni, az ő hatása nélkül egészen máshogy alakult volna a pályám, ebben biztos vagyok. Akkoriban jártam a CEU-ra is forgatókönyvírást tanulni. Ott elég jó kis csapat jött össze, akikkel a kurzus végén úgy döntöttünk, hogy folytatjuk a közös munkát. Felkerestük Kárpáti Pétert, hogy foglalkozna-e velünk. Ez az íróiskola éveken keresztül működött és egy baráti társasággá alakult. Pétertől és Tasnádi Istvántól – aki szintén tartott nekünk kurzusokat – tanultam meg a drámaírás praktikus részét. Közben a Szputnyikba kerültem, Bodó Viktor asszisztense lettem, a drámapedagógiát is ekkor kezdtem el tanulni Kaposi Lászlótól, amivel egy új világ tárult ki előttem. Mindig is izgatott ez a terület. Korábban is szerettem fiatalokkal dolgozni, és a kamaszkorom egy olyan gazdag és számomra máig könnyen felidézhető időszak, amiből még mindig tudok témát meríteni. 2012-ben írtam és rendeztem meg az első tantermi előadásomat, a *Kő, papír, olló*, és aztán minden évben jött valami új. Két évvel ezelőtt pedig Bodó Viktortól megkaptam azt a lehetőséget, hogy íróként és rendezőként dolgozhassak a Szputnyikból megmaradt Mentőcsónak Egységben. Ha azt kérdezed, hogy kik voltak meghatározóak a pályámon, akkor a szüleimet, nagyszüleimet és a fuvolatanárnőmet is meg kell említenem. Gyerekként tőlük tanultam a legtöbbet, és nemcsak mondjuk a művészetekről, hanem arról, hogy hogyan kell kitartoan dolgozni.

Sára Gábor

"I come from theatre, not from theatre pedagogy"

Interview with Pass Andrea

She brings new topics of public interest onto the stage. It is not only possible but rather a must to speak about politics with young people. Andrea Pass is a drama teacher, writer and the associate director for the Rescue Ship Unit (Mentőcsónak Egység) of the former Sputnik Shipping Company, founded in 2014, that creates high quality educational theatre programmes. We have asked her about her performances, pedagogy, theatrical connections and the her work experience with civil actors.

Taking a look at your past, which were the moments and the people that have influenced your career the most?

I have started creating performances relatively late. Perhaps the reason for this was that I had attended the Theatre History courses in Veszprém, which provided me with a strong yet an exclusively theoretical training. In my fifth year, I was awarded with a scholarship that I used to get to a faculty in London. There I tried staging for the first time. Up to that point I enjoyed dealing with theoretical issues, as I really liked creative works, but after my first stage directing experience, that enthusiasm vanished. Then, in Győr, I started to work with young people, it did not have any institutional framework, we developed our performances only for our own sake. I did not have a dramaturg, so I took on this role, and I enjoyed it a lot. Then I started adapting short stories or novels for the stage. Then I applied for the Directing Department of the University of Theatre and Film Arts in Budapest but I only got to the third stage of the selection process. I returned to London, where I applied for Directing at a university, I failed the last round but, looking back now, I have no regrets, as I finally reached the best place, Pintér Béla's company. I have learned a lot from him, the details regarding staging, playwriting, how is it worth doing theatre, my career would have been totally different without his influence, I am certain of it. During that period of time, I attended the Central European University (CEU) to learn screenwriting. We had a really good team there and, at the end of the course, we decided to continue working together. We visited Péter Kárpáti to ask whether he would work with us. This writing school functioned very well for years and had turned into a friendly companionship. I have learned the practical aspects regarding playwriting from Péter and István Tasnádi – who were also teaching us. In the meantime, I went to Sputnik and became Viktor Bodó's assistant, I started learning drama pedagogy from László Kaposi, and a completely new world revealed itself to me. I was always excited by it. I have always liked to work with young people and my own adolescence was very complex, that I can remember so easily, that can help me with so many themes. In 2012 I wrote and directed my first classroom performance, *Stone, Paper, Scissors*, and from then on, I produced something new every year. Two years ago I got the chance, thanks to Viktor Bodó, to work as a writer and stage director at the Rescue Ship Unit, a department

Jelenleg íróként, rendezőként és drámapedagógusként is dolgozol. Melyik szerep áll hozzád a legközelebb?

Most a rendezés. Valószínűleg azért, mert az idei munkáimban nem kellett az írással foglalkozni, hiszen a *Napraforgó* című darabom már két évvel ezelőtt elkészült, a *Pokolra kell annak menni* pedig improvizációkból állt össze, ahol dramaturgként dolgoztam a szövegen. Ezért mindkét próbafolyamatban inkább a rendezésre tudtam koncentrálni. Az írott anyagon nagyon sok múlik, ha az jól sikerül, akkor nagy baj nem lehet. De amíg nem indul be az írás, és még persze utána is, amíg el nem jutsz a történet végére, sokkal többet kell vele szenvedni, mint a rendezéssel. Persze élvezem is a darabírást, de amíg nem kapom el a fonalat, elég nyomasztó tud lenni. A drámapedagógiát is nagyon szeretem, de az írást és a rendezést sokkal jobban élvezem. Már csak azért is, mert elég skizofrén helyzet drámafoglalkozást tartani a saját darabomról. Ezért is kértem fel a nálam sokkal nagyobb szakmai tapasztalattal rendelkező Takács Gábort (színész-drámatanár, a KÁVA vezetője – G. S.), hogy tartsa meg az *Újvilág* című előadásunk után a foglalkozásokat.

Miközben saját szöveget rendezni is nehéz.

Szerintem nem. Méghozzá azért nem, mert miközben írod a jelenetet, már látod magad előtt a színpadon, hogy hogy is fog az kinézni. Írás közben sok minden megjelenik, például, hogy milyen eszközrendszerrel fogom megrendezni a darabot, hogy hogyan kötöm át a jeleneteket, vagy hogy ki hogyan szólal meg egy adott szituációban.

Akkor miért nehéz ezt kinyitni a diákok felé és meghallgatni a véleményüket? Hogy néz ki egy foglalkozás az Újvilág után?

Volt már példa, hogy én vezettem a foglalkozást, amikor Gábor nem ért rá. Nyitni egyáltalán nem nehéz a diákok felé, a véleményüket is könnyű meghallgatni. Inkább egy példát mondanék arra, hogy nekem mit nehéz kezelni a foglalkozásokon. Az *Újvilág* után meg szoktuk kérdezni, hogy Áront vagy Robit látják-e veszélyesebbnek a diákok. (Az *Újvilágban* a főszereplő kamasz lány két szélsőjobboldali nézeteket valló fiú ideológiai befolyása alá kerül – Áron egyetemre jár, karizmatikus, vezető karakter, Robi egyszerűbb, inkább végrehajtó figura – G. S.) Nagyon sokszor Robi a válasz a kérdésre, Áron fel sem merül, pedig nélküle Robi sem ütött volna. Viszont ahhoz, hogy ezt firtassam, nem vagyok elég jó pozícióban mint szerző. Ez olyan érzés nekem, mintha a szövegemet akarnám magyarázni.

Sok előadásodban közös a közéleti tematika. A Kő, papír, olló a felsőoktatási törvényre, az Újvilág a jobbik választási győzelmére, a Más nem történt a Sipos-ügyre reagál. Az írás-rendezés segíti elő a gyors és direkt reakciót a közéleti botrányokra? Vagy azt gondolod, hogy a politikusság az ifjúsági, közösségi színháznak feladata?

Érdekes, hogy így alakult, mert nem egy tudatos keresésnek az eredménye nálam a közéleti tematika. Persze az is kiderült számomra, hogy szerencsés ilyen témákhoz nyúlni, mert arra biztos, hogy figyel a szakma. Ez a *Más nem történt*nél vált világossá. Az

which had been preserved from the former Sputnik. If you are interested in those who have been essential in my career, I have to mention my parents, grandparents and my flute teacher. As a child, I learned the most from them, and not only regarding arts but also about how to work consistently.

At present, you are working as a writer, stage director and drama teacher. Which is the role you feel the best in?

Stage directing. Probably because in my current work I don't have to deal with writing as I had already finished my play, *Sunflower*, two years ago, while *He Should Go to Hell* is based on improvisations, at the latter I worked as a dramaturg. During these two rehearsal periods I was able to focus more on the stage directing. Much depends on the written text, if that is successful, we will not be in trouble. But until you start writing, and also afterwards, until you reach the end of the story, you suffer much more with that than with directing. I certainly enjoy playwriting yet it can be very annoying until you start getting in the flow. I really enjoy drama pedagogy too, but I prefer the area of writing and staging. Mainly because it is rather schizophrenic to do drama activities following a performance of your own. This is why I asked Gábor Takács (an actor, drama teacher and the director of Káva Cultural Association – G.S.), who is much more experienced professionally, to manage the activities following our *Newworld* performance.

In the meantime, staging your own text is also difficult.

I do not think so. Because when you write the scene you already see it on the stage in the way it is going to look like. During the process of writing I can already sense many details, for instance, which toolkit can be used in order to stage the play, to connect the scenes to each other, to make the actors speak in a certain way, in a certain situation.

Then why is it difficult to reveal it to the students and listen to their opinions? How does a drama activity look like after Newworld?

I can remember one instance when I was leading the activity when Gábor did not have time to do it. It is not difficult to work with students, it is also easy to listen to their opinions. I would rather tell an example to suggest what I find difficult to handle in such an activity. After the *Newworld*, we ask the participants, which of the two characters, Áron or Robi, the students consider more dangerous. (In *Newworld* the main actress, a teenage girl, is influenced by the ideology of two rightist young men – Áron is attending a faculty, he is a charismatic and a leading figure, Robi is more modest, he rather executes than orders – G. S.) Very often, Robi is the reply to the question, Áron is almost never chosen, yet without him Robi could never succeed. However, I do not see myself in the position to dwell on this as a director. It is as if I wished to explain my own text.

egy dolog, hogy profi sajtósa volt az előadásnak, de hogy ez a téma mindenkit érdekelt, nagyon meglepett. Nem volt még ebben tapasztalatom. És igen, biztosan meggyorsítja a reakciót, hogy egyből írhatok egy darabot az engem éppen érdeklő témáról. A *Kő, papír, olló* előtt dolgoztam egy diákcsoporttal, ahol egy tanuló kivételével mindenki külföldön akart élni. Akkoriban még nem volt ennyire köztudott, hogy elvágódnak a fiatalok. Engem ez annyira sokkolt, hogy mindenképp szerettem volna ezzel valamit kezdeni, mondjuk egy drámaóra keretén belül. Végül a közelgő tantermi szemle motivált arra, hogy egy osztályterem-színházi előadást hozzak létre a témában. Én is munkanélküli voltam és bizonytalan; harmincévesen hogyan tovább? Kezdő drámapedagógusként sem tudtam elhelyezkedni, az, hogy író vagy rendező legyek, még igazából fel sem merült. Teljes homály előttem, mögöttem meg az a sok-sok tanulás. Szóval tudtam azonosulni azzal a dilemmával, ami a továbbtanulás előtt álló diákokat nyomasztja.

Aztán a PanoDráma felkért, hogy írjak az iskolai erőszakról. Ugyanekkor robbant ki a Siposbotrány a *444.hu*-n (rendszer váltás előtt gyerekeket abuzáló középiskolai tanár ügye – G. S.). Ennek kapcsán azt gondoltam, hogy Uristen... nekem van egy kis unokahúgom... és ez nem történhet meg egyik gyerekkel sem... és valami védelem kéne nekik adni. A felkérés és a hír találkozott, így jött létre a *Más nem történt*. Ebben ugyanúgy érintettnek éreztem magam. Engem nem zaklattak szexuálisan, de mondhatni, közel jártak hozzá. Általános iskolában például két tesitanárom is átlépte a határt a kérdéseivel, az autós oktatóm pedig megpróbált lesmárolni a kocsiban. Nem volt nehéz ezekkel a dolgokkal azonosulni.

Az *Újvilág* pedig a legutóbbi választások után született, azután, hogy a Jobbik nagy támogatottsággal került a parlamentbe. A Szputnyikban sokan azt gondoltuk, nem akarunk egy ilyen országban élni, ugyanakkor színházi alkotóként, vagy éppen drámapedagógusként van felelősségünk is. Mit tudunk mi annak érdekében tenni, hogy ezen változtassunk? Nem volt kérdés, hogy ezzel foglalkozni kell. Így született meg az *Újvilág*.

Még a Kő, papír, ollóról nyilatkoztad, hogy külvárosi iskolákban tartottál foglalkozásokat és így gyűjtöttél anyagot. Ennek kapcsán merült fel bennem, hogy mi volt a munkamódszered? Színészek improvizációira alapoztál vagy előre megírtad?

Amikor a jeleneteket elkezdtem írni, még csak Stork Natasa és Czukur Balázs volt a képen. Amikor már Herczeg Tomi is bekerült a csapatba, akkor végül megírtam a darabot. Nem ismertem őket annyira, hogy a személyiségükre alapozzam a figurákat. Inkább a foglalkozáson részt vevő gyerekektől gyűjtött történetekből és a saját élményeimből gyúrtam össze a karaktereket és a sorsokat. A színészek pedig személyessé tudták tenni a figurákat. Mondjuk, nem volt nehéz dolguk nekik sem, ők is elég nagy bizonytalanságban voltak... Emiatt olyan, mintha impróznának, közben ez valójában egy megírt szöveg.

There are topics concerning issues of public interest in your performances. Stone, Paper, Scissors reacts to a law regarding higher education, Newworld to the election victory, Nothing Else Happened to the Sipos case. Does this writing-staging method help you react so quickly and directly to scandals regarding our public community? Or do you think that the political aspect is the main purpose of youth community theatre?

It is interesting that it happened this way, as in my case reworking topics regarding public issues is not due to a conscious exploration. Of course, it is obvious that it is good to approach such themes as it is certain that your fellow professionals will pay attention to it. This aspect has been proved in *Nothing Else Happened*. It's true that the performance was acclaimed by the professional press yet I was still surprised to see that so many people were interested in the topic. I have never experienced anything like that before. And yes, it certainly accelerates my reaction to immediately write a play about a topic I am interested in. Before *Stone, Paper, Scissors*, I worked with a group of students where everybody wanted to live abroad, except one student. During that period, young people's wanderlust wasn't an acknowledged fact. I was so shocked by the fact that I really wanted to do something about it, let's say within the frames of a drama class. I was finally motivated by the upcoming classroom inspection to set up a classroom-theatre performance about the topic. I was also unemployed and uncertain; what's next for me at the age of thirty? I could not find my place as a drama teacher either, not to speak about being a writer or a stage director. Everything was a total blur, frustrating, as I had studied for so long. So, I identified myself with the dilemma of the students entering higher education.

Then I was asked by PanoDráma to write about school violence. That was the time when we started to read about the Sipos-scandal on 444.hu (an issue referring to the secondary school teacher abusing children, before the regime change – G. S.). Regarding this, I thought, my goodness... I have a little niece... and this is something no child should ever experience... and we should provide them with protection. The request and the news have met, this was the way *Nothing Else Happened* was created. I also feel affected in this context. I have not been sexually harassed, but I was close to being assaulted. For instance, in elementary school, two PE teachers crossed the limits with their questions, and my driving trainer tried to kiss me in his car. It wasn't hard to identify myself with these aspects.

Newworld appeared after the recent elections, after the far-right party Jobbik got into the parliament. There were many of us at Sputnik who thought we did not want to live in such a country, yet as a theatre maker or drama teacher we also have responsibilities to fulfil. What can we do to stimulate change? It was not a question that we had to deal with it. That's how the *Newworld* was created.

A színházi nevelésben sok műfaj és forma létezik, te melyiket preferárod?

Azt, amikor van egy zárt előadás és utána tartunk egy feldolgozó foglalkozást. Én ezt a műfajt művelem, ehhez értek és ezt szeretem, mert színházi területről indultam, nem a drámapedagógiából. A színház ereje az első dózis, amit megkapnak a diákok, és aztán majd közösen kibontjuk azokat a kérdéseket, amiket az előadás felvetett. Részt vettem egyszer TIE-program létrehozásában is. Kaposi László kért fel, hogy egy nevelőotthonban élő gyerekeknek szóló előadásban vegyek részt mint alkalmazott szerző. Ez volt a *Varjak*. Tudtuk, hogy mivel akarunk foglalkozni az interakciókban és ahhoz képest születtek a jelenetek. Szóval csináltam ilyet is, nagyon jó és tanulságos volt, de most még saját darabokat szeretnék írni, amíg vannak témáim, ötleteim.

Említetted, hogy Bodó Viktor felajánlotta, csináld, amit szeretnél. Innen hogy vezetted az út oda, hogy Fábíán Gáborral megalapítsátok a Mentőcsónakot?

A Szputnyik utolsó évében indítottuk el Gáborral a Mentőcsónakot. Gábornak volt már egy nagyon sikeres projektje, a *Szociopoly*, nyert is rá pénzt több pályázaton, én meg később az *Újvilágra*. Ezek a Szputnyik profiljába nem illettek bele, ezért lett a társulatnak egy *kishajója*, a Mentőcsónak, amiben kifejezetten színházi nevelési dolgokkal foglalkozunk. A Szputnyik megszűnt, de Viktorék bíztak abban, hogy egy ilyen kisebb céget fent tudnak tartani, és talán érdemes is, hiszen az indulás elég biztatón sikerült. A második évünkben is hatékonyan dolgoztunk, ezért idén újra beadtuk a működési pályázatot.

Különböznek az elképzeléseitek a színházi nevelésről Fábíán Gáborral?

Igen, ő inkább az interaktív formában, jelenleg a „színházi társasjátékban” lát lehetőséget, engem pedig a klasszikus színházi műfaj érdekel jobban. De ez nem jelent problémát, sőt. Kétféle dolog van ebben a csónakban, mindenki azt csinálja, amihez ért, és amit szeret.

Szerinted ettől függetlenül van egy saját brandje és neve a színházi nevelési szakmában a Mentőcsónaknak?

Ez nagyon bonyolult. Érzünk egy elvárást kívülről, hogy definiáljuk a Mentőcsónak munkáját, miközben én, aki színháztörténészként végeztem, egyáltalán nem ragaszkodom ehhez. Színházi neveléssel foglalkozunk és igyekszünk erős programokat létrehozni. A KÁVA is reflektál társadalmi problémákra, a Mentőcsónak is, így ez nem lehet egy saját brand. Mondjuk, én nem szeretnék egész életemben csak társadalmi problémákkal foglalkozni, lehet, hogy majd ez is változik a Mentőcsónakban, de jelenleg ezekkel a kérdésekkel foglalkozunk.

Stone, Paper, Scissors states that you also hold activities in suburban schools and this is how you collected your material. What was your working method? Did you rely on the improvisation of the actors or did you write the scenes in advance?

When I started writing the scenes, I only had Natasa Stork and Balázs Czukor in my mind. When Tamás Herczeg came into the team, I finally wrote the play. I did not know them so well to connect the characters to their personality. I formed the characters and the fates from the stories related to the children attending the activities and my own memories. Then the actors could personalise the characters. It was not easy for them either, they found themselves in a very unsure situation... it looks as if they were improvising, still all the text is set.

There are many genres and forms in theatrical education, which one do you prefer?

I prefer to do an exclusive performance and then organise an activity afterwards to work up what we have just seen. I prefer and love this kind of genre as I come theatre, not from drama pedagogy. Theatre's power is the first dose for the students, then we work around the questions that the performance had raised. Once I also took part in the creation of a TIE programme. I was asked by László Kaposi to participate in a performance for the children living in a foster home, as a hired author. This was the *Crows*. We knew what we wanted to do during the interactions and we relied on this knowledge while doing the scenes. So, I also dealt with that sort of theatre, it was good and instructive, but now I would like to write my own plays, as long as I have topics, ideas.

You mentioned that Viktor Bodó suggested you to do what you like. What were the steps that led to setting up the Rescue Ship Unit together with Gábor Fábíán?

Together with Gábor, we started the Rescue Ship during the last year of the Sputnik. Gábor had already had a very successful project, *Sociopoly*, he got the financial support through a handful of competitions, then I the same happened in the case of *Newworld*. These performances did not match with the profile of Sputnik, so we decided that this should be the company's *little boat*, the so-called Rescue Ship, where we deal specifically with issues through the means of theatrical education. Sputnik stopped its activity but Viktor and his partners believed that they could afford to sustain such a little company, as the outset was successful enough. We worked efficiently during our second year as well, that's why this year we have applied for subsidies again.

Are your thoughts regarding theatrical education different than those shared by Gábor Fábíán?

Yes, he is more interested in the interactive form, he sees opportunities in the form of the "theatrical board game", while I am interested in a more classical genre of theatre. This is not a problem, on the contrary. There are two aspects regarding this boat, everybody does what they are good at, what they prefer and love.

Szerinted hogy fér egymás mellett a nevelés didaxisa, a tanítani vágyás és egy színházi előadás esztétikai hatásmechanizmusa?

Én nagyon nem akarok „tanítani vágyó” lenni. Nem tudom, hogy te hogy élted meg a produkcióimat.

Nem láttam őket annak.

Én kérdezni szeretnék. És szerintem 99%-ban olyan kérdéseket teszek fel az előadásaimban, amire én sem tudom a választ. Vagy ha tudom, azért kérdezek rá, mert az egy olyan kérdés, amire nem könnyű válaszolni, érdemes újra átgondolni a fiatalokkal is. És nem véletlenül hívunk felnőtteket is az előadásokra. Azt gondolom, ha sikerül hitelesen beszélni egy témáról, akkor az minden korosztály számára érvényes kérdéseket tesz fel. Nagyon bízom benne, hogy az előadásaim nem didaktikusak vagy tanító jellegűek. Természetesen pedagógiai célzatosság van bennük, már eleve a témaválasztásban is, de ez még nem jelenti azt, hogy didaktikus az anyag. A lényeg, hogy mielőtt nekilátsz egy munkának, először magadnak tegyél fel kérdéseket. Én azért csinálok előadásokat, mert számomra is problémát jelentenek azok a témák, amiket a darabjaimban felvetek.

Szerinted egyetlen előadásnak lehet pedagógiai hatása a diákokra? Milyen visszajelzések érkeztek? Az Újvilág utáni foglalkozásokon mit érzékeltél?

Pedagógusok mesélték, hogy az előadás után, mondjuk hazafelé a villamoson végig beszédtéma az előadás, még másnap is szóba kerül. Olyan is volt, hogy az év végi értékelésnél felmerült, mi volt a legjobb program, és az *Újvilágra* szavaztak a diákok.

Ez a legnagyobb dicséret.

Igen, de látjuk is a diákokon, hogy tökre figyelnek. Beszippantja őket a sztori, és azután tényleg beszélgetnek velünk. Saját gyerekkori tapasztalataim miatt is hiszek ebben a formában, hogy egy ilyen egyszeri alkalom is lehet meghatározó élmény. Nekem is megvannak azok a hatások, mondatok, gesztusok, pici dolgok, amik nagyon fontos strigulák az életvonalamon – hogy az *újvilágos* retorikához nyúljak. Amennyiben hat az előadás, akkor azt az élményt el is viszik magukkal a nézők és nem felejtik el.

A Más nem történt és a Pokolra kell annak menni című előadásaidban játszottak diákok. Ennek kapcsán merült fel, hogy látod a civilek esztétikai hatását a színpadon? A te döntésed volt, vagy inkább a körülmények hozták így?

Szerintem a *Más nem történt*ben óriási hiba lett volna színészekkel eljátszatni a kamaszokat. Lehet, hogy veszítek azzal, hogy nem profik, de annál többet nyerek azzal, hogy valóban kamaszok állnak a tornasorban a tesitanárt játszó Ördög Tamás előtt. Ebben a történetben arról van szó, hogy a tinédzserek bimbózó nemiségét, kibontakozó érzéseiket, szerelmeiket tapossa le ez a Flórián tanár úr. Ha kamaszok adják elő, sokkal

Regardless of this, does the Rescue Ship Unit have a personal brand and name in the theatrical education?

This is very complicated. We feel an expectation from the outside to define the work of the Rescue Ship, while I, although I had graduated as a theatre historian, am not interested in that. We deal with theatrical education and we try to produce powerful programmes. Káva also reflect on social problems, similarly to Rescue Ship, so we cannot really speak about a personal brand. Let's say, I would not like to approach only social issues all my life, this might also change in the case of Rescue Ship, but currently we deal with this kind of questions.

How do you think can educational didactics, the aspiration to teach and theatrical performance come together in the aesthetic mode of action?

I do not really aspire to be a teacher. I do not know how you experienced my productions.

I did not see them like that.

What I would like to do is ask. And, in my opinion, in 99% of my performances I ask questions which I don't know the answer to. Or if I do, I ask that question because it is a question that you cannot reply so easily to, so it's worth considering with young people as well. And that is why we also invite grownups to our performances. I think if we can genuinely talk about a topic, then one can ask any age group any questions. I really hope that my performances are not didactic or instructive. Of course, they contain some pedagogic intents, we can see it in the choice of subjects, but it does not mean that it is a didactic material. What is important is that, before you begin a certain work, you first need to ask yourself some questions. I set up performances because I also consider that the topics in my plays are real issues.

Do you think that one single performance can influence the students pedagogically? What kind of feedback did you get in this matter? What did you perceive at the activities succeeding Newworld?

Pedagogues tell me that after the performance, going home on the tram, the performance is still discussed, the next day in school it is still mentioned. There were also cases when, at the end of the year, the students voted for the best programme in their schools, and they chose *Newworld*.

This is the best compliment one could get.

Yes, we can see it on the faces of students, they are very attentive. They are captivated by the story and then they are truly talking with us. Given my childhood experiences, I trust this form, I trust that such a simple opportunity can also serve for a determinative experience. I also have those gestures, influence, little things that are very important

erősebb a dráma. Egyébként nem is volt más lehetőségem, mert a PanoDráma úgy kért fel, hogy a saját diákcsoportjára és az állandó színészeikre írjak egy darabot. A *Pokolra kell annak menni* esetében sem volt kérdés, hogy diákok játszanak. A téma a tehetség, az előadás célközönsége pedig a középiskolás diákok. Azt gondoltam, nagyobb motivációs erővel bírhat, ha amatőr kortársaik állnak ki eléjük. „Ha ők el merik játszani és mondani, akkor én is fel merem vállalni önamagamt, a képességeimet, be merem vallani magamnak, hogy ebben vagy abban jó vagyok”, és nem feltétlenül csak színházi terepen.

Honnan jött a téma és forma?

Az előadás témáját Czeizel Endre, tavaly elhunyt orvos-genetikus kutatásai inspirálták. Ő háromszáz évre visszamenőleg végignézte a magyar géniuszsorsokat. Tehát nemcsak arról van szó, hogy a jelenlegi kormányunk vagy az aktuálpolitikai helyzet gáncsolja el a tehetségeket, hanem arról, hogy ez egy régi magyar hagyomány, nem kizárólag mai jelenség.

Mennyire tudtad különválasztani egy ilyen folyamatban a rendezői és a pedagógusi szerepet?

A részt vevő diákok már elmúltak tizennyolc évesek. Én nem a tanáruk vagyok, hanem a csoportvezetőjük – így is vagyok kiírva a színlapra. Ez azért más, mint a rendezői pozíció, de nehéz különválasztani a kettőt. Néha magamra is kellett szólnom, hogy ők diákok és nem színészek. Ahogy a bemutató közeledett, megváltoztam, olyan elvárásokat támasztottam velük szemben, mintha színészek lennének. Nehéz. Októberben indult a csoport, eleinte erősebb volt bennem a drámapedagógus, de amint a produkció lett a tét, ez megváltozott.

Magyarországon nem jellemzőek a női drámaírók, se rendezők. Te hogy éled meg ezt a helyzetet?

Képzeld, amíg fel nem hívták rá a figyelmemet, eszembe se jutott. Tompa Andrea színházkritikusnak volt egy cikke: *Férfiak csinálják, nők nézik* (Magyar Narancs, 2015/38. – G. S.), amiben felsorolt néhány női rendezőt, köztük engem is. Ma, amikor a Weöres Sándor Országos Gyermekszínjátszó Találkozóan a zsűriben író-rendezőként konferáltak fel, eszembe jutott, hogy ez milyen fura lehet azoknak, akik nem ismerik a munkáimat. Író-rendező, nő... persze. Lassan fogom fel. De így belegondolva, tényleg menő.

details that define my lifeline – in order to create the rhetoric of this *new world*. As long as the performance impresses, viewers will go home enriched and will not forget it.

Nothing Else Happened and He Should Go to Hell were performed by students. How do you see civil actors influencing the aesthetics of theatre? Was it your decision or was it rather the circumstance?

From my viewpoint, in *Nothing Else Happened* it would have been a huge mistake to use actors in the role of adolescents. Perhaps I am not that successful, given the fact they are not professionals, but I feel better when I see real adolescents standing in line at the PE class in front of Tamás Ördög, who is the only professional in the performance. This story is about how blooming sexuality, unfolded feelings and love of teenagers' is treated by professor Flórián. If this performance is performed by adolescents, the drama of it is much more powerful. Otherwise, I had no other possibility, as the PanoDráma asked me to write a play for their own student group and their permanent actors. In the case of *He should go to hell*, I was also certain that I wanted to use students. The topic was talent, and the target public of the performance was high-school students. I thought it would express a higher degree of motivation if their peers would stand in front of them. "If they are strong enough to act and speak about it, then I am also ready to admit it to myself, then I am also ready to be myself, to show that I am good at this or that", and I mean this not necessarily just within theatre.

Where did the topic and form come from?

The topic of the performance was influenced by the genetic research of Endre Czeizel, who died last year. He had analysed the lives of Hungarian geniuses for three hundred years. Thus it is not only about the fact that our present authorities or the actual political context inculcate our talents, but also about an issue suggesting that this is an old Hungarian tradition, it is not limited to a current phenomenon.

How did you know how to separate the staging role from the didactic one in this process?

The participating students are already older than 18. I am not their teacher but their group leader – I appear like that on the cast and crews list. This is different than the position of the organiser yet it is hard to separate the two from each other. I sometimes had to warn myself that they are students, not actors. As the premiere approached, I changed, I started having high expectations, as if they were actors. It is difficult. The group came together in October, at first my drama teacher self was stronger, but as soon as the production became more important, all this had changed.

Female playwrights and directors are quite uncommon in Hungary. How do you cope with this situation?

Just imagine, I did not realise this until they drew my attention to it. Andrea Tompa, a theatre critic, wrote an article: *Men are making it, women are watching it (Férfiak csinálják, nők nézik: Magyar Narancs, 2015/38. – G. S.)*, in which he mentioned several female directors, I was one of them. When at the Weöres Sándor Student Theatre Festival they presented me as a writer and director, and a jury member, I realised how it could be rather strange to see me in these positions to those who do not know my work. Writer and director, and a woman... of course. I am slowly digesting it. But when you think about it that way, it is really cool.

Varga Anikó

Reméltük, van a hátunkon ejtőernyő

Interjú Boros Kingával

Boros Kinga dramaturg, színházi szakíró, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színháztudomány Szakának oktatója. Csíkszeredai színészekkel együtt hozta létre a *Terminus* című közösségi színházi eseményt, amely a szülés-születés témáját járja körül. Az erdélyi magyar színházi közegben ez az előadás témája, de formanyelve és színházi közelítése miatt is újszerű. Ugyanakkor a közösségi színházi alkotásról való tapasztalatok nem csak sikerük, de nehézségeik okán is izgalmasak. Az előadás létrehozásának folyamatáról, közösségi alkotásról, és arról a színházi kontextusról beszélgettünk, ami egy ilyen jellegű kezdeményezést körbevesz, meghatároz.

Az erdélyi magyar színházban alig pár, de a románban is kevés közösségi színházi produkció születik, te ilyen projektbe vágtál bele. Bizonyos értelemben szűz terület ez: a felfedezés kalandjairól szeretném, ha mesélnél.

Nem mondanám, hogy teljesen szűz terület, vagy hogy mi lennénk az elsők, akik ilyesmit csináltunk. Inkább nincsen benne még a színházi köztudatban, annyira nem gondolkodnak ebben a színházi formában az alkotók – lehet, hogy így kell érteni talán a szűz területet.

Miért a szülés-születés és az ehhez kapcsolódó helyzetek foglalkoztattak?

Ez személyes indíttatásból született, Dálnoky Csilla színésznővel magánemberként találkoztunk a szülés témájában, és Csilla nógatására vágtunk neki.

Hogy kezdtetek dolgozni a témával, hogy alakult ki a szöveg, hogy indultatok egyáltalán neki a munkának?

Először szüléssel foglalkozó darabokat kerestünk, kiderült, hogy nincsenek. Sok drámában megjelenik a szülés, de egyik sem úgy mutatja be a jelenséget, hogy a nő tapasztalatnak hangot tudna adni. Csilla kapacitált, hogy írjak én egy szöveget, de én a drámai műfaj hagyományos szabályait nem beszélem – olvasni tudom, de írni nem. És akkor teljesen spontán módon megírtam, vagy inkább, ez a passzív forma a pontos, megíródott néhány jelenet. Közben elkezdjük keresni, hogy kikkel dolgoznánk. Itt fontos volt a 20/20 tapasztalata: mennyire termékeny, izgalmas, hogy a részt vevő színészek alakítják a szöveget. Ezt nem úgy kell elképzelni, hogy a színész elvégzi a drámaíró dolgát, hanem hogy ebben a típusú színházcsinálásban feloldódnak, egybefolyanak a szerepkörök. A *Terminus* kapcsán azt szoktam mondani, hogy inkább én írtam és inkább ők játsszák. De egy kicsit ők is írták, meg kicsit én is játszom. Azt, hogy a színész

Anikó Varga

We Thought We Had a Parachute on Our Back

Interview with Boros Kinga

Kinga Boros is a dramaturg and theatre critic, teaching theatre studies at the University of Art, Târgu Mureş. She set up a community theatre play, *Terminus*, together with actors from Miercurea-Ciuc, that emphasised on the topic of child-birth and nascence. In the context of the Hungarian theatre culture in Romania, this topic seems original not only because of the chosen topic but also given its form of expression and theatrical approach. At the same time, the experience related to the development of the community theatre becomes exciting not only because of its success but also because of its hardships. We talked about the process of creating this performance, about community creations and the theatrical context which stimulates and determines such an initiative.

There are only few community theatrical productions in the Transylvanian Hungarian and Romanian context, and you decided to produce such a project. In some respect, this is a new area: I would like you to speak about the adventure of this discovery.

I would not say it is an entirely new area, or that we are the first to do something like this. I would rather say that, in the theatrical context, it has not become common knowledge, creators are not ready to consider all this in a theatrical form – perhaps we should understand this new area from this point of view.

Why did you become interested in the topic of child-birth and nascence and in all the other aspects related to it?

It all derives from a personal motivation, I have met Csilla Dálnoki, the actress, as a friend, and we started debating the topic of birth, because Csilla insisted on it.

How did you start working on the topic, how did you develop the text, how did you set off your work?

First of all, we began searching for plays approaching the issue of birth then we realised there were none. The topic of birth is presented in many dramas, but there is none expressing it as the experience of a woman. Csilla tried to persuade me to write a text but I do not know the traditional rules of the genre – I can read them but I cannot use them in my writing. Then, I wrote a few scenes entirely spontaneously, more precisely, these scenes have written themselves. Meanwhile, we started searching for people to work with. Gianina Cărbunariu's *20/20* experience was very important for us: to see how productive and exciting it could be for the participating actors to shape the text. This does not mean that the actor is going to complete the playwright's work; in this type

meghatározza a készülő előadás szövegét is, úgy értem, hogy az egyéniségéből meg színészi habitusából adódóan teszi ezt. Volt olyan jelenettermem, amit hamar elvettem, ki se próbáltuk igazán, mert láttam, hogy azokkal, akikkel menet közben szövetkeztünk, pont azt nem lehet. És ezekkel a színészekkel meg valami egész más dolog alakult ki.

Mennyi ideig tartott a próbafolyamat?

Ijesztően keveset tudtunk próbálni. Volt egy bemutatási határidőnk, amit a Hargita Megyei Kulturális Központon keresztül a megyei tanácstól kapott támogatás szabott meg. Emellett a színészeknek, lévén a Csíki Játékszín alkalmazottai, repertoárszínházi kötelezettségeik voltak, az ő kötött munkájukhoz kellett igazodnunk. A harmadik tényezőt a választott tér hozta: a Petőfi Kávéházban csak éjszaka lehetett volna dolgozni. Ezt nem mértem fel jól az elején. Számomra a tér egy nagyon fontos meghatározója lehetett volna ennek az eseménynek, de mivel nem tudtunk benne dolgozni, szinte irreális volt a színészekkel szembeni elvárásom, hogy a jelenetváltások már-már koreografikusan tiszták, lepontozottak legyenek.

A lehetőséget, hogy ezt színházi intézményen belülre vigyed, eleve elvetted?

Igen.

Szervezési és esztétikai okok miatt láttad úgy, hogy a Terminus nem illik abba a kontextusba?

Esztétikailag elvileg még bele is férhetne. Az erdélyi kisvárosi színházak repertoárja műfajilag sokszínű, hiszen széles közönségréteget kell szolgálnia. De fontos volt nekünk az önállóság. Azt sem tudtam volna garantálni a minket esetleg befogadó intézménynek, hogy konkrétan ezt és ezt fogom csinálni, és ennek várhatóan ez lesz az eredménye: mi kicsit kiugrottunk az ablakon és reméltük, van ejtőernyő a hátunkon. Ez nem fér bele egy kisvárosi színházi működésbe. De az is hozzátartozik, hogy ezek a színházak konzervatívak, konzervatív a város és a közönség is, ami körülveszi őket. Szóval a téma itt már önmagában is kockázatos lehet. Voltak olyan terveim, hogy lesz az előadásban egy szülőágy, és valaki majd fel is fog arra feküdni, hát most képzeld el, hogy ezt beengeded egy kisváros közönségébe, amelyik szép, ízléses dolgokhoz van szokva.

Nem vitted be a színházba, de valamilyen értelemben ugyanez a város veszi körbe ezt az előadást is.

Nem vagyok meggyőződve, hogy ugyanaz a közönség jött el a mi előadásunkra. Egyébként módszeresen nem előadásnak hívtuk, hanem színházi eseményként hirdettük, hogy ezzel is jelezzük a nézőknek, nem egy klasszikus értelemben vett színházi helyzetben lesz részük.

of theatre-making roles dissolve and merge together. When talking about *Terminus*, I always say that I sort of wrote and they sort of performed it. Yet they also wrote some, and I also performed some. When I say that the actor is the one who defines the text of the performance in progress, I mean that they achieve through their personality and theatrical nature. I planned some scenes, and soon I gave up on them, we did not even test them, as I saw that we could not accomplish them with those who I cooperated with. So, with these actors, we carried out something completely different.

How long did the rehearsals last for?

It was a terribly short time. There was a production deadline determined by the County Council's assistance through the agency of the Harghita County Cultural Centre. Besides, the actors, as they are the employees of Csíki Theatre, also shared responsibilities in their repertory theatres, we had to adapt to their schedules. The third determining factor was the location: we could only work in Café Petőfi during night-time. I did not fully understand what that means when we started. From my point of view, the place could have been an essential attribute of these events but, as we could not work in there, my expectations regarding the actors proved almost unrealistic, for the change of scenes to be choreographically clear and precise.

Did you dismiss the possibility to present it in a theatrical institution from the very beginning?

Yes.

Did you consider that the *Terminus* did not match with the context because of organisational and aesthetical reasons?

Aesthetically, it could have worked. The theatrical repertoire of a small Transylvanian town is rather complex as it is meant to satisfy a wide range of audience. However, independence was very important to us. I could not have assured the affiliated institution about what I would be doing and what the results might look like: it was as if we jumped out of the window hoping that there was a parachute on our backs. Yet this could not have been part of the activity in such a theatre. Moreover, these theatres are conservative, and the town and community surrounding them are also conservative. So, in this context the topic itself can be rather risky. I planned to have a maternity bed in the performance, and have someone to lie on it, now, just imagine that in the community of a small town, where people are used to seeing beautiful and palatable things.

You didn't take it into the theatre but, from a certain point of view, the town, the context is the same.

I am not convinced that the same audience comes to our performance. Otherwise, systematically, we did not name it performance, we promoted it as an event, in order to let the audience know that they were not going to take part in a classical theatrical situation.

Nyilván ismered a várost, kiket szólított meg az előadásotok?

Elsősorban a téma szólította meg azokat, akik eljöttek, ahogy ez várható is volt.

Többségében nőket?

Igen. Nem meglepő, a statisztikák amúgy is azt mutatják, hogy a színházi nézők többsége nő. Másrészt színházba többnyire társsal járnak az emberek. Így könnyen bejöttek férfiak is az előadásra. Volt viszont olyan színész kolléga, férfi, akit többször hívtunk, nem jött, aztán egyszer véletlenül belépett a kávéházba, pont, amikor kezdődött az esemény, mégsem tudtuk ott tartani, annyira nem akarta megnézni. Ezek beszédes dolgok.

Miért?

Sok embert taszít a szülés témája. Vagy öntudatlanul elzárkózik: ez engem nem érint, mondják. Pedig nézőként általában nem aszerint választunk előadást, hogy érdekel-e a témája. Nem érdekel a foci, de attól még megnézem a *Sóska, sült krumplit*, nem érdekel a 13. századi dán királyi család élete, mégis megnézzük a *Hamletet*. Nem a téma szerint választunk általában, de a *Terminus* esetében ez mégis sokakat tartott távol.

A téma abból a szempontból is fontos, hogy a szülésnek nem igazán van színházi reprezentációja, erre erősebben reagálhatnak az emberek.

Igen, és érdekes volt megfigyelni, hogy voltak, akik azt mondták: én nem elutasítom a témát, csak nem érdekel. Aztán, ha jobban belekérdezel, kiderül, hogy de, baromira elutasítja. Arról van szó, hogy ezzel a témával szemben van egy ösztársadalmi elhallgatás, ami maga a tabu definíciója.

Kitetted a nyilvánosság terébe a szülés-születés jelenségét, amiről még mindig az a vélekedés járja, hogy a nőkre tartozik, az ő dolguk, láthatatlan és maradjon is az, hogy mi történik a szülőszobában. Ilyen szempontból érdekes a férfiak reakciója.

Bizonyos értelemben nem volt különbség nők és férfiak reakciója közt. Nézők voltak, akik különbözően reagáltak. Voltak, akik mentek az eseménnyel, sírtak, nevettek, láttad, hogy nyíltak meg ezek a szelepek bennük, és voltak, akik meg nem, de ott se számított, hogy nő vagy férfi az illető. Néhány férfi azt mondta, nem gondolta, hogy ez ennyire kemény lesz – értsünk alatta bármit, az előadás tapasztalatát, vagy hogy a szülés-születés-világra jövés ennyi mindent jelent. Volt igazi hímsovén reakció is, olyan férfi, aki félig komolyan, félig viccesen azt mondta, az a jó szülés, ahol az orvos eggyel többet ölt, hogy majd az apukának is jó legyen. Az utolsó jelenetben egy vajúdo nőt látunk beérkezni a szülészetre, ahol felveszik az adatait, előkészítik őt. Itt elvágjuk a jelenetet és arra invitáljuk a nézőket, hogy kis csoportokban fejezzük be úgy a történetet, hogy az egy pozitív szüléstörténet legyen. Amikor ez jól működik, akkor tök klassz, meg Birth Café-stílusban zajlik a beszélgetés, nagy a harmónia, és maximum abban

You certainly know the town, who were the ones your performance called upon?

Firstly, those who came were interested in the topic, just as we expected.

Women, most of all?

Yes. It is not a surprise; by the way, the statistics show that the great majority of the public consists of women. On the other hand, people generally go to the theatre together with a partner. This way men could easily come to see the performance as well. In turn, we had a male actor colleague who we have often invited, but he never came, then once he accidentally entered the coffee house exactly when the event was just about to start, and even then we could not make him stay, that's how much he didn't want to see the performance. These are telling aspects.

Why?

Many people feel reluctant about the topic of birth. Or they might isolate themselves unconsciously: this doesn't concern me, they say. Although, as viewers, we don't choose the performances according to our interest in the topic. I am not interested in football, but I am going to see *Sóska, sült krumplici*, I am not interested in the life of the Dutch royal family in the 13th century, but I will still see *Hamlet*. Generally speaking, we do not make our choice according to the topic, but in the case of *Terminus* it still kept many people away.

There is one more perspective which makes the topic important – the child-birth does not really get much representation in theatre, people might react more powerfully to it.

Yes, it was interesting to see that there were people who said: I do not reject the topic but I am not interested in it. Then, if you keep asking, it turns out that they highly reject it. It is about the fact that, when referring to such a topic, the whole society appears silent, which is basically the definition of taboo.

You have presented the public the phenomenon of child-birth and nascence, which is still perceived as a fact strictly related to women, that it is their job to do, and what they experience in the maternity ward is going to stay unsighted and meant to be like that. The men's reaction is interesting from this viewpoint.

From a certain viewpoint, there were no differences between the reactions of men and women. They were spectators who reacted differently. There were some who could go with the flow of the event, they cried, laughed, you could see how they opened up, and there were others who did not, but in that context it did not really matter if they were men or women. Some men said they would not have thought it was going to be that tough – we may understand whatever we want from it, the experience of the performance or the fact that the child-birth or nascence can mean so many things. There were also some proper male chauvinist reactions, men who declared, half-jokingly, that a good

kell konszenzust teremteni a résztvevők közt, hogy bent legyen az apuka vagy sem. De amikor valaki úgy érzi, helye van kimondania egy ilyen „egy öltéssel több” jellegű megjegyzést, akkor az is egyértelmű, hogy ezzel szemben nem lesz nagy ellenállás a csoportban. Ez konkrétan olyan eset volt, ahol a vicces apukák mondták a poénokat, és ott ültek a feleségek, akiket nem tudtam annyira inspirálóan megszólítani, hogy bármit is mondjanak. Ezek rohadt nagy kudarcok.

Közösségi eseményként kihívás, hogy bemozdítsd a közönséget, de emellett a részvételi színház az alkotóktól is másfajta jelenléteket igényel. Hogy készültetek erre a játék és a munkafolyamat során?

A legnagyobb nehézség, hogy a színészek nem erre vannak kondicionálva sem az egyetemen, sem a színházakban, ahol dolgoznak. Az egyetemen azt tanulják, és a repertoárszínházakban is az a feladatuk, hogy beleálljanak a rendezői elképzelésbe. Amivel nem azt mondom, hogy semmiféle kreatív lehetőségük nincs, de erős keretek közt van mozgásterük. Ehhez képest mi devided módszerrel dolgoztunk. Kezdetben csak a téma és a tér volt leszögezve, és a vágy, hogy polifonikusan fogalmazzunk. Hamar kiderült számomra, hogy úgy működik a téma, mint egy prizma, amin keresztül egy csomó társadalmi kérdésről lehet beszélni. A szülés mint női tapasztalat volt a kiindulópont, aztán bejött a képbe a férfi-nő viszony, a mai társadalom családfogalma, a cigány nők szülészeti helyzete a szülészeti ellátásban stb. Kevés dolog volt adott, és azon belül mindent magunknak kellett volna megcsinálni. Ezt a helyzetet igyekeztem inspirálónak tenni, de azt hiszem, nem értek elég jól hozzá, mert nem vagyok teljesen elégedett az eredménnyel. Nem vagyok drámaíró, nem tudtam a kezükbe adni egy olyan szöveget, amit otthon elgondolhattak volna a szereplő előtörténete felől. Nem vagyok rendező sem, aki a klasszikus értelemben tudja, mi a színészvezetés, és van egy víziója, amihez alkalmazza a játékot. Én ezt mind nem tudtam, és ők ezt mind elvárták volna. Én inkább oda-vissza ható viszonyt szerettem volna, ami csak kis részben jött létre.

Mennyiben látod ezt a színházi helyzetet általánosnak?

Egyértelműen az. Valószínűleg a színészek többsége nem tud mit kezdeni egy ilyen helyzettel, nem azért, mert tehetségtelen, hanem mert nem ezt tanulta, soha nem csinálta. Az se biztos, hogy velem kéne elkezdenie, mivel nekem is csak pár ilyen jellegű tapasztalatom van ezen a téren. A Tandemmel készített *Egy katalán családnak* is ezek voltak a tapasztalatai, ami szintén hasonló módszerrel készült (ebben dramaturgként voltam jelen), és azt kell mondanom, hogy ugyanezt a 20/20-ban is erősen megéltük. Pedig Gianina Cărbunariu vérprofi, rendezni, írni, színészt vezetni kifogástalanul tud, de ott is megtapasztaltuk, hogy azok a színészek, akik egy hagyományos közsínházból jönnek, egészen másként reagálnak erre az alkotói helyzetre. Ott volt öt bukaresti színész, akik már sokat dolgoztak Gianinával, és flottul beszéltek ezt a színházi nyelvet, és öt vásárhelyi magyar színész, akik gyakorlatilag életükben először találkoztak azzal, hogy nincsen szöveg az első próbán, de még egy hónap múlva sem, és volt jelenet, ami bemutató előtt két nappal lett meg. Ettől totális pánik volt, mert nem érezték a megszokott biztonságot, hogy a rendező lerendelkezik, és van egy váz, amire ők

child-birth is when the doctor puts just one more stitch in, so the father can have some enjoyment as well. In the last scene we see a woman in labour arriving to the maternity centre, they register her and take the preliminary steps. This is the moment when we interrupt the scene and invite the public to end the story in small groups and turn it into a positive experience. When it develops successfully, it is wonderful, the discussion unfolds in the style of the Birth Café, the harmony is great; the only consensus the participants have to establish is whether the father is going to be there or not. Whenever someone feels that it is right to start talking about how to stitch the women up, it is clear that the group will not oppose to it. This particular instance happened with the funny fathers telling jokes, while their wives were also being present; I could not inspire the women to say something as well. For me, these are huge failures.

As a community event, it is a challenge for you to involve the audience, but besides this participatory theatre also demands another type of presence from the side of creators. How did you train during the performance and the working process?

The hardest thing is the fact that the actors are not conditioned for any of this: neither during their faculty time, nor in the theatres where they work. They learn that their responsibility consists in accepting the ideas of the director. I don't mean that they have no creative opportunities, but their leeway is determined within powerful frames. We, on the other hand, have worked with devised methods. Initially, only the topic and the space were settled, and the desire to formulate it polyphonically. We soon found out that the topic worked as a prism, through which we could discuss a wide range of social issues. The starting point was child-birth as a female experience, then we could talk about the relationship between men and women, the state of families in our society, the situation of the Roma women's child-birth in obstetrics etc. Few things were provided and in that context we had to deal with everything on our own. I was eager to make this situation inspiring but I think I have not been very good at it, as I am not really satisfied with the outcome. I am not a playwright, I could not pass them a text. I am neither a director who knows, from the classical viewpoint, what managing the actors means, while sharing their vision, which they connect to the play. I did not know all this, and they expected it from me. I would have preferred a sort of back and forth affair, which was only partially achieved.

Do you see this as a universal situation in our theatre?

Definitely. Probably most of the actors do not know what to do about it, and not because they are not capable of it, but because they did not learn it, they had never done it. Maybe it is also not the best to start learning it with me as I have only a limited amount of experience in the matter. We faces similar problems to Tandem's *A Catalan Family*, a performance that was produced with similar methods (there I took part as a playwright), and we experienced the same issues in the making of *20/20* as well. Gianina Cărbunariu is a pro, she can direct, write, manage actors exceptionally, but even so, we could see that the actors who came from traditional theatres react in a totally different way to this creative situation. There were five actors from Bucharest, who had already worked a lot

elkezdenek pakolni. Hanem szekvenciák készültek el, amik lebegtek a levegőben. Nem látták – persze mi sem –, hogy mindennek mi lesz a kifutása. A bizonytalanság mindenkit kimozdít a komfortzónájából, és óriási felelősséget ró a színészre is.

Az előadás egyik jelenetébe mindig a helyi közönségből hívsz be embereket, hogy meséljék el a saját születéstörténetüket. Nemcsak a színészek történeteit halljuk, gondolja azt a néző akár fiktívnek, akár személyesnek, hanem személyes vallomások is elhangoznak. Ennek milyen hatása van?

A meghívott civilek a helyi közösség közismert és elismert figurái, akik történetesen nők, anyák. Rám nagy hatást tett, hogy ezek az emberek, akikkel korábban nem ismertük egymást, milyen közvetlenül, magától értetődően meséltek nekem a legszemélyesebb élményeikről. Azt gondolom, hogy ha ők, a közgazdászok, mesterfodrászok, tanárok merték vállalni a nyilvánosság előtt is, az megerősítést adhat mindenkinek.

Ez volt a célod a Terminussal?

Azt akartam, hogy beszélni kezdjünk valamiről, amiről korábban nem lehetett. Mert, ahogy mondtad, ez a nők ügye, legalábbis ezt gondolja a társadalom: elintézik a szülészetten, túl kell esni rajta, nem beszélünk róla otthon sem. Kevés az eset, ahol a nő a tapasztalatait a saját férjével vagy a saját családjával, anyjával érdemben meg tudná osztani. De annak is nagyon örültünk, hogy többen mondták, szeretnének más témában is látni hasonló színházi nyelven megfogalmazott előadásokat.

with Gianina, who spoke the same theatrical language, and five Hungarian actors from Târgu Mureș, for whom this was a first, that there were no texts at the first rehearsal, no text a month later, and there was a scene which was completed two days before the premiere. This created a total chaos as they did not feel safe, that the stage director is directing, that there is a framework for the acting that they will be doing. Instead, there were only sequences, and it was all up in the air. They could not see – neither did we –, what the overall outcome would be. Uncertainty displaces everybody from their comfort zone, forcing the actor to assume a huge responsibility.

In one of the scenes of Terminus, you always invite local people from the audience and ask them to tell you their personal birth stories. We not only hear the stories of the actors, whether those are fictional or true, but also personal confessions. What kind of influence does it have?

The civilians we invite to tell their stories are acknowledged and notorious representatives of the local community who are also women and mothers. I was highly affected that these people, whom I had never met before, could so easily share their most personal memories with me. I think that if they, the economists, hair stylists, teachers, could assume it all in front of a public, that could empower everyone else as well.

Was this your purpose with Terminus?

My aim was to start speaking about something which we previously could not talk about. Because, as you said, this is the job of the women, at least from society's perspective: they deal with it at the maternity ward, you just get on with it, we do not even speak about it at home. There are only a handful of cases when women can share their experiences with their husbands or family. But we were very happy to hear that there were more and more people who said that they would like to see more performances like this and produced in a similar theatrical language.

Kovács Bea

Kitapostuk kicsit az utat

Interjú Kelemen Kingával

Az Ecsetgyár kortárs művészeti tér, mely nemzetközi szinten jegyzett független kulturális központként működik Kolozsváron. Ennek létrejöttét egy kolozsvári művészekből, kurátorokból és kulturális menedzserekből álló csoport kezdeményezte 2009-ben, azzal a céllal, hogy a művészet révén társadalmi hatást fejtsenek ki. A kulturális központ egy volt ecsetgyárban működik: 2000 négyzetméteren közel 30 műhely, galéria és képzőművészet, kortárs tánc és színház területén tevékenykedő kulturális szervezet található. Kelemen Kinga kulturális menedzsert, aki a GroundFloor Group Egyesület alapító és az Ecsetgyár igazgatótanácsának tagja, arról kérdeztük, hogy mi ennek a szervezetnek a szerepe és története, milyen szellemi, szervezeti, anyagi háttérrel rendelkezik.

Milyen céljai voltak a 2009-ben létrejött Ecsetgyárnak? Változtak-e ezek az elmúlt hét évben?

A 2004-ben alakult GroundFloor Group számára 2009-ben megérett az idő arra, hogy saját tere legyen. Ekkor túl voltunk már két előadáson, a *sunSET* és a *Samples* előadásokon (ez utóbbi az Altart Alapítvánnyal koprodukcióban készült), és tele voltunk ötletekkel, amelyeknek létrehozásához és megmutatásához elsősorban helyszínre volt szükség. Ugyanakkor tisztában voltunk azzal, hogy nem tudunk egyedül megtölteni tartalommal egy színházi teret, így az Ecsetgyár megalakulásával a több lábón álló, több szervezet számára otthont nyújtó független színházi tér, az ecsetgyári Stúdió működését találtuk ki. Ez egy közös projekt, változó szereplőkkel, de ennek a konfigurációnak mi a hét év során állandó tagjai maradtunk. Ugyanakkor már az elején izgalmasnak tűnt a képzőművészek közelsége, érdekelt minket a galériák világa, és örültünk a lehetőségnek, hogy a közös helyszín okán mi is, ők is új, a másik számára eddig ismeretlen közönségréteget tudunk megszólítani. Legalábbis ez volt a terv.

Mit foglal magába, mit jelent ma az Ecsetgyár?

Az idei év a számvetés, és a hozzá kapcsolódó átalakulás éve. Nem titok, hogy az Ecsetgyárat elég nagy konfliktus rázta meg, és helyezte új alapokra az utóbbi hónapokban. Erről a botrányra éhes helyi sajtó is beszámolt, de körülbelül ezen a szinten meg is rekedt a nagyközönség számára elérhető információ. Számunkra, a gyáron belüliek számára a helyzet sokkal komplexebb, és nehéz róla elfogulatlanul beszélni. Összefoglalni pontosan emiatt nem szeretném. Tény, hogy két táborra szakad a gyárban működő szervezetek és alkotók amúgy nem homogén tömege, és hogy radikálisan másként gondolkodunk ezekben a „táborokban” a működést, pályázatokat, közönséggel való kapcsolattartást stb. illetően. Az is tény, hogy három magánszemély

Bea Kovács

“We have beaten the path”

Interview with Kinga Kelemen

The Paintbrush Factory is a contemporary art location operating as an independent cultural centre on an international level in Cluj Napoca. Its coming into existence was initiated by a group of artists, curators and cultural managers from Cluj, in 2009 aiming at exerting a social influence through the intervention of art. The cultural centre develops its activity in a former paintbrush factory: within 2000 square meters one can find around 30 studios, galleries and cultural organisations dealing with visual arts, contemporary dances and theatre. We have interviewed Kinga Kelemen, the cultural manager, who is the founder of the GroundFloor Group Association and a member of the board of directors at the Paintbrush Factory, about the objectives and history of this organisation, and the spiritual, organisational and material background it is provided with.

What kind of motivation was there in 2009, when the Paintbrush Factory was founded? Has it changed lately?

2009 was finally the year when the association founded in 2004, GroundFloor Group, had been provided with its own location. That was the time when we had already had two performances, the *sunSET* and *Samples* (the latter accomplished in partnership with the Altart Foundation), and we shared a wide range of ideas, therefore we needed a location in order to set up and present all these. At the same time, it was obvious that we could not define the theatrical area on our own thus, when the Paintbrush Factory was founded, it also became the independent theatrical home of more sustained organisations, the Paintbrush Factory Studio. This is a mutual project, with variable performers, yet we have remained the permanent members of this configuration for seven years. In the beginning, we also found the visual arts' imminence really exciting, we were interested in the world of galleries, and we enjoyed the opportunity that, while sharing a mutual new location, we could address a sort of audience which hadn't been known so far. At least that was what we had planned.

What does it comprise, what does the Paintbrush Factory mean nowadays?

This year is the year of reckoning and related transformations. It is not a secret that the Paintbrush Factory was shaken by serious conflicts substructuring/dividing it during the latest months. This scandal was also reported by local media, yet this was the level where the information got blocked. We, those who were working in the factory, found the situation more complex, and it is rather difficult to speak about it objectively. This is the reason why I would not like to resume it. It was clear that the non-homogeneous group of organisations and producers working in the factory split into two campgrounds,

bejegyezte és kisajátította az Ecsetgyár nevét és logóját azért, hogy a további használatát általa kitalált és számára megfelelő feltételekhez kösse. Az Ecsetgyár Szövetséget ért jogsérelmet bírósági úton próbáljuk orvosolni, több per is zajlik, így hát erről többet nem áll módomban nyilatkozni. Ezek persze szervezési kérdések. Hogy a közönség számára kínált tartalom szempontjából mit jelent az új helyzet, azt még nem tudjuk, túl kevés idő telt el a szakadás óta.

Milyen finanszírozás mentén tud független lenni ez a szövetség?

Induláskor az Ecsetgyár programjait maguk a tagok biztosították, és mindenki saját maga finanszírozta azokat, lévén exkluzív felelőse azok tartalmának. A szövetség azonban idővel kinőtte magát, és tagjaival partnerségben egyre több helyi, nemzeti, illetve nemzetközi pályázati forrást hívott le, ezek a források állnak a közös programok mögött. A kolozsvári Polgármesteri Hivatal 2013 óta több pályázattal együtt az Ecsetgyár projektjét kiemelt projektként kezeli, érdemeink elismeréseként, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy a gyár tagjai az Európa Kulturális Fővárosa cím megpályázásának folyamatában igen aktív szerepet vállaltak és vállalnak. Rendszeresen vannak nyertes AFCN-pályázataink, illetve a megalakulás óta két EEA-projektet is sikerült megnyernünk, az egyiket rögtön 2009-ben, a másikat pedig 2014-ben. Ezeket a forrásokat egészítette ki több, az Ecsetgyárhoz közel álló képzőművész, akik munkákat ajánlottak fel a párizsi székhelyű TAJAN aukciósház által szervezett karitatív árverésre, amelynek bevétele szintén az Ecsetgyárhoz futott be. Ebből két kiadás volt eddig. A tagok a saját projektek megvalósításához a továbbiakban is saját forrásokat hívnak le.

Mit jelent a szellemi függetlenség az erdélyi/romániai palettán?

Ez egy jó kérdés. Számomra a függetlenség egyfajta szellemiség, de hogy ez egyben szellemi függetlenséget is jelent-e, nem tudom.

Melyek azok a jellemzők, hívó szavak, amelyek a részt vevő művészekre/csoportosulásokra érvényesek?

Ha erről mondjuk tavaly ilyenkor gondolkodom, akkor azt mondtam volna: kortárs művészet, élő művészet, társadalmi szerepvállalás, közösség, függetlenség, lendület, kihívás, újdonság. Az épp folyamatban levő konfliktus hívta fel a figyelmemet arra, hogy bár a hívó szavak ugyanazok, vagy hasonlóak, nem ugyanazt értjük mögöttesen, és nem ugyanazok a cselekedetek töltik meg tartalommal, sőt néhol homlokegyenest ellenkező dolgok történnek olykor éppenséggel a „közösség” nevében. És mivel mindezek megkérdőjeleződtek, a válaszom az, hogy nem tudom, jelen pillanatban vannak-e ilyenek az Ecsetgyár egészére nézve.

that we considered the pursuit, the competitions, the connection with the audience etc. in a radically different way within the frames of these "camps". It was also obvious that there were three private persons who inscribed and expropriated the Paintbrush Factory's name and logo in order to connect to its further personal usage, according to their appropriate criteria. We try to remedy the legal offence the Paintbrush Factory had undergone, there are more trials in process, thus I cannot reveal more about it. Of course, these are organisational issues. We cannot tell what a new context would mean to a certain audience in what content is concerned, we have experienced only a short time since our division.

What kind of financial resources can make this association independent?

At the very beginning, the Paintbrush Factory's programs were outlined by its members, and everyone financed those by themselves while being exclusively responsible for it. The association has gradually developed and implemented more and more local, national and international projects in cooperation with other members, these are the sources staying beyond/behind the mutual programs. Starting with 2013, the Town-Hall from Cluj has supported the projects of the Paintbrush Factory and, last but not least, our merits have got acknowledged due to the fact that the factory's members have assumed active roles in the competition to reach the title of European Capital of Culture. We have more successful National Cultural Fund Administration (AFCA) projects, and two EEA projects, one in 2009, the other one in 2014. These sources were completed by more visual artists who felt close to the Paintbrush Factory and had works sold in charity auction organised by TAJAN in Paris, the income supported the Paintbrush Factory. There have been two expenditures from it so far. The members are still approaching their own sources in order to carry out their own projects.

What does the spiritual independence mean within the frames of the Transylvanian/Romanian palette?

This is a good question. From my viewpoint, independence represents a certain kind of spirituality however I could not tell if it also expresses an intellectual independence in one piece.

Which are the prevalent characteristics and terms in the case of participating artists and teams?

If I had to refer to this period last year, I would say: contemporary arts, live art, social engagement, community, independence, impetus, vocation, novelty. Yet, the present conflict has made me pay attention to the fact that, although the outgoing words are similar, or almost similar, the message and the action can be different, or the audience may experience some more unpleasant things, for its own sake. And because all this is questionable, my answer is that I do not know if at the moment we can speak about specific features related to the Paintbrush Factory.

Milyen szinten és szempontból érezhető a kolozsvári kulturális életben az Ecsetgyár létrejötte és jelenléte? Változott-e a kolozsvári közönség az utóbbi években?

Az a lendület, amellyel 2009-ben „berobbantunk” a kulturális és közéletbe, szerintem sok mindenkinek erőt adott és példát mutathatott a továbbiakban. Nagyon sokan kerestek meg, arra voltak kíváncsiak, hogyan csináltuk, miből, honnan stb. És mivel az egyik leglátványosabb és legtöbb energiát és embert megmozgató *grassrooted* kezdeményezés volt akkoriban, sokat írtak rólunk, sokat beszéltek, nemcsak országszerte, hanem nemzetközi szinten is. Nemcsak a szaklapok, képzőművészettel, színházzal foglalkozó rétegpublikációk, hanem pl. a *Huffinton Post* vagy a *The Guardian* is. Ennek is köszönhető például az, hogy a városházán elkezdtek figyelni arra, amit mondunk. Illetve a sok munkának, amellyel a gyár több tagja segítette (ingyen és bérmentve) a városházát pl. a kulturális stratégiájának elkészítésében, illetve a már említett kulturális főváros cím elnyerésére irányuló tevékenységek koordinálásában.

Egyszer egy üzletember nyilatkozatára reagálva Szakács István igazgatótanács tag (azóta az Ecsetgyár Szövetség elnöke) azt mondta, hogy alig várja, hogy a következő kulturális programokat kínáló gyár megnyissa kapuit Kolozsváron. Erre irányuló kezdeményezések voltak, pl. a volt Flacăra gyárban, ahol pár évig eléggé méltatlan körülmények között béreltek képzőművészek műhelyeket, de azóta ezt a kezdeményezést bekebelezte az ingatlanpiaci igény, és a lebontott gyárépület struktúráját felhasználva lakópark épül a helyszínen.

De jelentek meg új helyek, előadó-művészetek terén például a ZUG vagy a Reactor, és nekik szerintem segítettünk azzal, hogy megmutattuk, meg lehet csinálni, és kitapostuk egy kicsit az utat.

Visszatérve a közönségre, azt gondolom, hogy a kolozsvári közönség folyamatosan változik. Ez az egyetemi város jellegéből adódó természetes fluktuáció miatt van. És a minden ősszel érkező ifjú egyetemista réteg már otthonról tudja, hallotta, hogy itt valami izgalmas zajlik, kíváncsi, és eljön. Ez jó.

Az Ecsetgyár egyik legfontosabb vonala a színházi vonal. Milyen típusú színházi alkotók fordulnak meg itt? Beszélhetünk-e tipikusan „ecsetgyáros” színházi nyelvekről?

Az Ecsetgyár Stúdiójában az előadó-művészeti programot jelenleg négy szervezet biztosítja, a GroundFloor Group, a ColectiVA, a projektjein keresztül az Ecsetgyár Szövetség, valamint a Stúdió egyik állandó bérlője, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karának mesterei képzése.

A GroundFloor Group a saját előadásai mellett magyarországi, főként táncelőadásokat lát vendégül egy olyan program keretében, amely a saját nyelvezet mellett leginkább a kortárs tánc műfaji keretein belül lévő diverzitást próbálja felmutatni. Nálunk, azaz Romániában nincsenek képzett testek, a táncos teste 18 éves koráig balettintézeti keretek között alakul, majd megszűnik a hivatalos, intézményes keretek közötti

Which is the level and from which viewpoint can one sense the development and presence of the Paintbrush Factory in the cultural life from Cluj? Has the audience from Cluj changed lately?

In my opinion, that impetus with which we „burst into” the cultural and social life in 2009 provided many of us with a lot of strength expressing the further examples. There were many people who came to me, they were eager to hear details regarding the way we did it, the resources we used etc. And because it represented one of the most spectacular and energetic *grassrooted* initiative during that period of time, they wrote a lot about us, they spoke a lot about us, not only nationally but also internationally. Not only the specialised magazines related to visual arts or theatres, but also, for example, the *Huffinton Post* or *The Guardian*. It also occurred like this due to the town-hall's support, they started paying attention to what we were saying, and to the great amount of volunteer work carried out by more members of the factory in the elaboration of cultural strategies related to the town-hall, and in the coordination of activities to win the European Cultural Capital title.

Once, reacting to a businessman's statement, István Szakács, a member of the board of directors (since then, the president of the Paintbrush Factory Association) said that he could hardly wait for a next factory providing cultural programs to open its gates in Cluj. There were some initiatives in this respect, for instance, in the Flacăra factory, where artists had been renting their studios in rather unworthy circumstances for a few years, but since then this initiative was incorporated by the real estate market providing a residential place by using the demolished factory's structure.

However, there are also some new locations in the context of performing arts, for instance, the ZUG or the Reactor, and we should support them by showing them what they can do as we have already followed that way.

Returning to the idea of audience, I think that the audience from Cluj is continuously changing given the natural fluctuation of the university town. Every autumn, when leaving home, each young student already knows and has already heard that something exciting is happening here, he is curious and comes. And this is good.

One of the most important lanes traced by the Paintbrush Factory is the theatrical lane. What kind of theatrical creators happen to be here? Can we speak about typical “paintbrush factory-like” theatrical languages?

At the moment, the performing arts programs are achieved in the Paintbrush Factory's Studio by four great organisations, the GroundFloor Group, the ColectivA, one of the permanent tenants of the Paintbrush Factory's Studio through the agency of its projects, the master of science training department of the Faculty of Theatre and Television Babeş-Bolyai, Cluj.

Besides its own performances, the GroundFloor Group hosts especially Hungarian dance performances in the context of a program which tries, besides its own language,

továbbképzés lehetősége. Mindig felüdülés számunkra olyan magyarországi vendégelőadókat fogadni, akiknek szakmai képzettsége és kortárs tánctudása lenyűgöző. Ha a saját előadásainkról kell valamit mondanom, akkor annyi, hogy interdiszciplinárisak, színházi tánc és egyéb multimédia-elemeket használó előadások, nehéz őket besorolni valamilyen műfajba, nem létező szövegek alapján készülnek, hanem az alkotói és előadói tapasztalatból kiindulva.

A ColectivA a Temps D'Images Fesztivál kolozsvári kiadásának szervezője, ahol Miki Braniște a fesztivál igazgatója és válogatója, és minden évben más téma köré szervezi a meghívott előadásokat. Ő sem a hagyományos értelemben vett klasszikus színházi vagy táncelőadások iránt érdeklődik.

Az egyetem mesteri programja előadásainak milyenségébe természetesen nincs beleszólásunk, az elsősorban az itt dolgozó pedagógusok felelőssége és az ő célkitűzéseikhez kapcsolódik.

Az Ecsetgyár Szövetség állandó színházi programja a Linia de Producție nevet viseli, magyarul Gyárszalagnak fordíthatnánk, de ez talán nem hangzik annyira jól. Ennek keretében máshol készült előadásokat hívunk meg, ide szoktunk mi, illetve a ColectivA képviselői is előadásokat ajánlani. Itt arra figyelünk, hogy a mieinkhez hasonló jellegű előadásokat mutassunk meg a kolozsvári közönségnek, vagyis az előadások témája legyen mai, a rendezői megközelítés, illetve alkotásmód kortárs, kollaboratív, hogy fiatalokhoz szóljon stb. Hogy ez elég-e az „ecsetgyáras” nyelvezet kialakulásához, nem tudom, de remélem, annyit elértünk, hogy aki hozzánk belép, előveszi a kíváncsi és nyitott énjét.

to express the degrees of diversity within the frames of contemporary dance. In our case, in Romania, there are no trained bodies, until the age of 18 the dancer's body develops according to the requirements of the ballet institutions, then the institutional and official training possibility gradually ceases. It is always a recreation for us to welcome such Hungarian guest performances in which the professional training and contemporary dance skills are stunning. If I have to tell something about our own performances, I can say they are interdisciplinary, they combine elements connected to theatrical dance and other multimedia aspects, it is hard to integrate them into a certain genre, they rely on some non-existing texts, starting from creative and performative experience.

ColectivA is the organiser of the Temps D'Images Festival from Cluj, where Miki Braniște is the festival's director and selector/curator, and every year he organises the guest performances around a certain topic. He isn't interested in the traditional classical theatrical or dance performances either.

We cannot interfere in the MA program of the university, this is firstly the responsibility of the professors who carry out their work here and it is connected to their mission and objectives.

The permanent Paintbrush Factory's theatrical program is named Linia de Producție, The Production Line, but it might not sound that well. Given this context, we invite performances which were set up somewhere else, and together with the representatives of the ColectivA we used to suggest for the place these performances. We aim to present similar performances to the audience from Cluj, we are eager to express current topics, while the directorial approach and style should be collaborative and contemporary and it should focus on young people. I do not know if this is enough in the formation of the "brush factory-like" language, but I do hope that the one who is going to enter our world will also put out his curious and open-minded ego.

Kovács Bea

„A pansa ușor diferite probleme”

Interviu cu Claudiu Lorand Maxim și Leta Popescu

Focus Atelier reprezintă de doi ani o platformă importantă în Cluj, constând într-o serie de evenimente cu scop educațional, social și cultural, timp de o lună, în luna martie a fiecărui an. Temele abordate prin ateliere, discuții și reprezentații (artă și societate, educație) reprezintă probleme atât pe plan global, cât și pe plan local, clujean, respectiv național. Scopul Focus Atelier este facilitarea procesului de educație. Toate evenimentele din cadrul Focus Atelier sunt gratuite, organizatorii asigurând astfel accesul oricărui participant, indiferent de situația lui socială sau financiară. Organizatorii Claudiu Lorand Maxim și Leta Popescu, amândoi regizori absolvenți ai Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca, vorbesc despre intențiile lor cu platforma Focus Atelier, despre educația și incluziunea socială prin artă și despre cum teatrul poate (și ar trebui) să aibă un rol puternic comunitar.

Care a fost ideea în spatele Focus Atelier 2015, și acesta cum s-a dezvoltat în 2016?

Claudiu Lorand Maxim: Focus Atelier a pornit din dorința de a crea o platformă de ateliere și dezbateri atunci când, la absolvirea facultății, cu toții ne-am dat seama că lipsesc laboratoarele și spațiile de discuții. Ne-am dorit de la început să creăm un cadru în care artiști profesioniști, amatori sau oameni care sunt interesați de o anumită temă să se poată strânge la un loc și să se contamineze fiecare cu ideile celuilalt. Așa am ajuns la Focus Atelier și așa s-a și dezvoltat în primele două ediții. Alegem teme relevante pentru societatea contemporană și, prin practică și dialog le aprofundăm cu persoane din diferite domenii. În fiecare an, între 1 și 31 martie, la Cluj.

Până la a face Focus Atelier, pot spune că atelierelor la care participasem (cel puțin o parte din ele) mi-au prins mult mai bine decât parcursul pe care l-am avut în sistemul de învățământ prezent. Diferența o face, poate, importanța pe care o dăm curiozității. În prezent, în programele de educație, obiectul cunoașterii e gata ales pentru tine, ambalat și gata de a-ți fi livrat. Studenții sunt niște cutii ce trebuie umplute cu informații pe care trebuie să fie capabili să le reproducă. Pe de cealaltă parte, în atelierelor reușite, obiectul cunoașterii este în mod constant declinat de opțiunile participanților. Participanții caută răspunsuri la subiectele care îi presează atunci. Totodată, pe lângă partea teoretică, atelierelor pun accent pe partea practică. Dar aici se încearcă lucruri și se experimentează. Practic, e cunoaștere, nu imitația.

Bea Kovács

“Slightly Bandaging Different Problems”

Interview with Claudiu Lorand Maxim and Leta Popescu

For two years, Focus Atelier has represented an important platform in Cluj, consisting of a series of educational, social and cultural events, for a whole month, each year, in March. The topics tackled in studios, discussions and performances (art and society, education) are problematical both globally and locally, in Cluj and Romania. The goal of the Focus Atelier is to stimulate the educational process. All the events within the frames of Focus Atelier are free of charge, thus the organisers provide each participant with safe conditions, regardless of his social or financial condition. The two organisers, Claudiu Lorand Maxim and Leta Popescu, both stage directors, who graduated from the Theatre and Television Faculty Cluj-Napoca, speak about their intentions regarding the Focus Atelier platform concerning education and the social inclusion through art and about the way theatre can (and should) have a powerful community role.

Which was the idea beyond Focus Atelier 2015, and how did it develop in 2016?

Claudiu Lorand Maxim: Focus Atelier began its activity aiming at creating a platform of workshops and debates when, after we graduated, we all realised we missed laboratories and spaces of discussions. From the very beginning we wanted to create a context in which the professional or amateur artists, or the people who were interested in a certain topic, could meet and share mutual ideas. That was the way we set up the Focus Atelier and that's how it all developed during the first two editions. We choose topics which are relevant to our contemporary society and, by means of practice and dialogue, we focus on them with people from different domains. Focus Atelier takes place every year, between March 1st and March 31st, in Cluj.

Until the foundation of the Focus Atelier, I can tell that the workshops in which I participated (at least some of them) enriched me more than the process I experienced in the actual system of education. The difference can be emphasised by the attention we pay to the idea of curiosity. Currently, in the educational programs, the subject of knowledge is already chosen for you, packed and ready to be delivered. Students are some boxes filled with information who have to be able to reproduce it. On the other hand, in successful workshops, the subject of knowledge is constantly declined by the participants' options. The participants are searching for replies to the topics they are concerned with. Therewith, besides the theoretical aspect, the workshops also emphasise the practical aspect. But here they try and experiment new things. Practically, they produce knowledge, they do not imitate.

Care a fost specificul fiecărei ediții?

Claudiu Lorand Maxim: În 2015, la prima ediție, am abordat tema „dinamica artă-societate”. Am avut patru ateliere dedicate filmului documentar și jurnalismului cetățenesc, intervenției artistice în spațiu public, teatrului politic, respectiv teatrului forum. Fiecare atelier a fost însoțit de o dezbatere. Am pornit de la subiecte despre care doream noi să aflăm mai multe. Majoritatea celor care suntem în Reciproca suntem artiști pentru care contează dimensiunea politică a artei. Am vrut să vedem ce fac alții în această zonă. Networking-ul este o parte importantă a Focus Atelier și chiar funcționează. Sunt participanți care au dezvoltat mai departe proiecte împreună și chiar unii care în 2015 au venit la atelier, iar în 2016 s-au alăturat echipei de organizare.

Pentru 2016 am ales ca temă educația. Am găzduit 5 ateliere orientate în jurul pedagogiei artistice, a artei comunitare, a analizei produselor artistice și a felului în care arta este un instrument activ pentru educație și dinamica socială. Au avut loc 5 dezbateri cu privire la modul în care modelele pedagogice au o responsabilitate față de realitatea socială, despre felul în care ele pot perpetua un dezechilibru social sau îl pot rezolva. Au avut loc 5 proiecții de film documentar despre revolte și reforme în sfera educației și am deplasat 6 spectacole de teatru relevante acestei teme pe traseul Cluj, Sibiu, București. Totodată, anul acesta am creat o secțiune nouă, SCHIMB. Credem că putem învăța unii de la alții, pe tot parcursul vieții noastre, iar educația este o practică liberă, interumană. În această secțiune, am avut un open call pentru oameni care doresc să fie traineri, să susțină propriul lor atelier pe o temă aleasă de ei și i-am ajutat să le organizeze și să le susțină.

Cum vă alegeți trainerii?

Claudiu Lorand Maxim: Atunci când invit un trainer să țină un atelier în Focus, îi propun să vină cu o temă pe care o cercetează și de care este frământat acum, în prezent. Totodată, participanții vin din diferite domenii și un subiect este abordat din multiple perspective. E bine ca trainerii să plece învățând ceva din această experiență. Input-ul vine din toate părțile.

Cu ce plan de finanțare funcționează Focus Atelier? Ce opțiuni are ca inițiativă în sfera independentă?

Claudiu Lorand Maxim: Focus Atelier a început în anul 2015 ca și un proiect grassroots. În 2015, Focus Atelier s-a desfășurat în principal grație campaniei de crowdfunding și facilităților pe care le-au oferit o parte din spațiile independente de arta de pe scena locală.

Ediția din 2016 a reunit cam toate spațiile independente de teatru din Cluj-Napoca alături de diverse grupuri și colective auto-organizate. Am extins totodată colaborarea alături de spații de artă din Sibiu și București. Am reușit să finanțăm a doua ediție atât din crowdfunding, cât și datorită fondurilor primite de la AFNC și ICR, precum și

What is specific for each edition?

Claudiu Lorand Maxim: In 2015, in the first edition, I approached the "art-society dynamics". I had four workshops focusing on the documentary film and civil journalism, on the artistic intervention in the public space, on the political and forum theatre. Each workshop was completed by a debate. We started from topics we wanted to find out more about. Most of those who are in Reciproca are artists who take the political dimension of art into account. We wanted to see what others in this area were doing. Networking is an important part of Focus Atelier and it even functions. There are participants who further developed mutual projects and even some who, in 2015, came to the workshop, and in 2016 joined our organising team.

We have chosen the topic of education for 2016. We hosted 5 workshops focusing on artistic pedagogy, community art, the analysis of artistic products and the way in which art is an active instrument in education and social dynamics. We organised 5 debates regarding the way in which the pedagogic models are responsible for social reality, or in which they can perpetuate a social lack of balance or solve it. There were 5 documentary film projections regarding the reforms and revolts in the area of education and we toured 6 theatrical performances which reflected this topic to Cluj, Sibiu, Bucharest. This year we have also created a new section, EXCHANGE. We think we can learn from each other all our lives, and education represents a free and interhuman practice. In this section we launched an open call to those who are eager to become trainers, to conduct their own workshop on a topic they choose, and we helped them to organise and support all these.

How do you choose your trainers?

Claudiu Lorand Maxim: When I invite a trainer to conduct a workshop in the Focus, I suggest him to come with a topic he focuses on and which he is currently concerned with. The participants also belong to different fields and a subject is approached from multiple points of view. It's good for the trainers to leave having learnt something from this experience. The input derives from all sides.

What about the financing plan the Focus Atelier functions with? What kind of options does it have as an initiative in the independent area?

Claudiu Lorand Maxim: Focus Atelier started in 2015 as a grassroots project. In 2015, Focus Atelier developed due to the crowdfunding campaign and the facilities provided by some of the independent art spaces in the local context.

The edition from 2016 reunited almost all independent theatrical locations from Cluj-Napoca and different groups and self-organised teams. We also extended our collaboration with art spaces from Sibiu and Bucharest. We could finance the second edition both from crowdfunding, and due to the funds received from AFNC and ICR, and through the further collaboration with the partners of the first edition. At the same

prin continuarea colaborării cu partenerii primei ediții. Totodată, facilitățile primite din partea spațiilor independente și din partea unor universități din țară și din străinătate au fost esențiale realizării celei de a doua ediții. Sprijinul logistic, în natură, este la fel de important ca și sprijinul financiar. Și faptul că oamenii se arată dispuși să îl ofere spune ceva despre relevanța Focus Atelier pe plan local. E îmbucurător că pune multă lume umărul ca proiectul să se întâmple.

Ce fel de programe cuprinde Focus Atelier și ce fel de public au acestea?

Claudiu Lorand Maxim: Mizăm pe un public mixt. Nu contează background-ul profesional, contează interesul față de tema abordată într-un eveniment sau altul. Spre exemplu cele 5 ateliere de la secțiunea **ATELIER** se axează pe teatru. Poți să participi la oricare dintre acestea fie că ești practicant de teatru, te interesează dintr-o perspectivă antropologică, sociologică, etc.; sau ești foarte curios de ceea ce se întâmplă. Calitatea unui grup mixt constă în multitudinea de perspective puse pe masă. **Spectacolele** invitate sunt construite folosind metodologii similare cu cele aprofundate în ateliere. **Spectacolele și documentarele** sunt deschise oricui în limita locurilor disponibile. Atât **spectacolele** cât și **filmele** sunt urmate de discuții. **Dezbaterile** sunt publice. Prin secțiunea **SCHIMB** am scos în evidență spațiile alternative din Cluj în care poți învăța și lucra la comun și am făcut cunoștință cu oameni dispuși să-i învețe pe alții ceea ce ei știu.

Participarea la toate evenimentele Focus este gratuită. Astfel, situația financiară nu este un impediment. Pentru ateliere, înscrierile au loc înainte, iar selecția se face pe baza unei scrisori de motivație și a timpului disponibil pentru a participa. Propunem un proces de educare voluntară, bazat pe curiozitate și pe plăcerea de a cunoaște o anumită temă.

Cum arată scena culturală cu scop comunitar în Cluj și ce rol are Focus Atelier în ea?

Leta Popescu: Pentru mine, scena culturală de acest tip este în dezvoltare și mă bucur că e așa. Sunt câteva asociații care se ocupă de comunități, iar subiectul cel mai aprins la Cluj este problema romilor trimiși din oraș spre... Pata Rât, acolo unde familii întregi cu copii, bunici, nepoți, mătuși locuiesc în condiții greu de imaginat. O parte dintre artiștii locali lucrează cu și pentru comunitatea romilor din Pata Rât. Pot spune despre proiectul Romedin din care am făcut și eu și Lorand parte, un proiect în care am susținut ateliere de teatru cu adolescenții romi și care a avut ca rezultat două spectacole. Desigur, ele nu funcționează ca spectacole pentru publicul larg, care să aibă reprezentării programate, ci sunt mai degrabă făcute pentru comunitate și mai ales pentru adolescenții implicați. La Reactor se fac iarăși ateliere în proiectul PataCluj și de curând a avut loc premiera unui spectacol, „Refugii” care are ca tema locuirea în astfel de zone. În același timp există Create.Act.Enjoy care au programe pentru bolnavii din spitale, știu că sunt oameni care merg în aziluri pentru bătrâni etc. Nu-i știu pe toți, dar știu că se întâmplă multe lucruri cultural-comunitare, desigur nu destule. Ce rol a avut

time, the facilities received from independent spaces or some universities from the country and abroad were essential in organising the second edition. The logistical support, in nature, is as important as the financial support. And the fact that people prove ready to offer something about the significance of Focus Atelier locally. It is good to see so many people trying to make this project happen.

What kind of programs does Focus Atelier comprise and what kind of public is there?

Claudiu Lorand Maxim: We count on a mixed public. It is not the professional background which matters but the interest in the topic approached within the frames of the event. For instance, the 5 workshops in the **ATELIER** (workshop) section focuses on theatre. You can take part in any of these no matter if you are a theatre practitioner or you are interested in an anthropological or sociological perspective; or you are just very eager to see what happens. The quality of a mixed group consists in the multitude of viewpoints in question. The **performances**, which are invited, are constructed by using similar methods to the ones approached in workshops. The **performances** and **documentaries** are open to anyone within the limit of places available. Both the **performances** and **films** are completed with discussions. The **debates** are public. By means of the **EXCHANGE** section we emphasised the alternative spaces from Cluj where you can learn and work in common and I met people willing to also teach others.

The participation in all these Focus events is free of charge. Thus the financial situation is not an impediment. In case of workshops, the registration is done beforehand, and the selection is done on the basis of a motivation letter and the time needed in the participation. We suggest a process of voluntary education based on curiosity and pleasure to know a certain topic.

What does the cultural scene provided with community goals look like in Cluj and which is the role of Focus Atelier in this context?

Leta Popescu: From my perspective, such cultural scene is developing and I am glad it is like that. There are several associations dealing with communities and the most intriguing topic in Cluj is suggested by the issue of Roma people being sent from urban contexts towards... Pata Rât, where you can see large families with their children, grandparents, grandchildren living in circumstances which one could hardly imagine. Some of the local artists work with and for the community of Roma people from Pata Rât. Referring to the Romedin project, in which I also participated together with Lorand, I can say that it was a project through which we held some theatre workshops with the Roma adolescents, a project whose outcome was expressed by means of two performances. Of course, they do not function as performances for the broad public meant to have scheduled representations, they are rather made for the community and especially for the adolescents involved. At Reactor there are workshops related to the PataCluj project and not long ago there was the premiere of a performance, *Shelters*

și are Focus Atelier? În primul rând că sub această umbrelă se întâlnesc toate aceste asociații și proiecte și încercăm să conectăm între noi, tocmai pentru a nu lucra fiecare în gol. Iar anul acesta am avut un atelier numit „Teatrul comunităților participative”, susținut de Radu Apostol și Mihaela Michailov în care participanții au învățat lucruri esențiale despre cum se abordează un proiect în cadrul unei comunități.

Care a fost conceptul în alegerea spectacolelor de teatru în cadrul Focus Atelier?

Claudiu Lorand Maxim: Spectacolele au fost deplasate grație rețelei „TROC-rețea de teatru educativ” pe care am lansat-o anul acesta în Focus Atelier și care a avut finanțare AFCN. Rețeaua e menită să acopere lipsa repertorială de spectacole care au în centru problematici ale copilăriei și ale adolescenței contemporane. Am deplasat la Sibiu și București două spectacole dedicate adolescenților, ai căror creatori au pornit de la ateliere cu liceeni din Cluj.

De asemenea, am adus la Cluj spectacole ale echipei Centrului de Teatru Educațional Replika. Spectacolele explorează fragmente de istorii personale și felul în care am experimentat pe pielea noastră sistemul educațional. Alte două spectacole au fost construite cu copiii și adulți deopotrivă, sunt jucate de copiii și adulți și se adresează deopotrivă copiilor și adulților. Este vorba despre „Față de drepturi”, produs de Replika, spectacol ce pornește de la Convenția Drepturilor Copilului și spectacolul „Când voi fi mare”, produs grație proiectului Romedin (proiect de incluziune și dreptate socială) și realizat în urma atelierelor de teatru comunitar la care au participat, timp de un an de zile, copiii ai familiilor rome evacuate din Cluj-Napoca, care locuiesc acum în Pata Rât, o zonă în imediata apropiere a gropii de gunoi a municipiului.

Ideea de a avea spectacole în Focus Atelier vine să completeze ceea ce poți să aprofundezi în ateliere, sau deschide subiecte pe baza cărora organizăm apoi dezbateri. Cei de la Replika au ținut un atelier pe metodologiile și stilul pe care le aplică ei făcând teatru comunitar și teatru cu copiii. Ne-am gândit că este important să putem avea și câteva exemple de spectacole pe care le creează. Astfel, un participant poate să aprofundeze metodele în atelier, dar și să vadă, concret, unde duc toate acestea. Spectacolul „Când voi fi mare” a încheiat activitatea de un an de zile a proiectului Romedin, iar spectacolul a fost direct conectat cu dezbaterile „Pedagogie și egalitate socială”, în care echipa Romedin a vorbit despre rostul rețelei de școli inclusive pe care a reușit să o creeze și despre rostul atelierelor de artă vizuală și teatru comunitar pe care le organizează de peste un an de zile cu membrii comunității de la Pata Rât.

Pe scurt, reprezentațiile de spectacol au sens în relație cu celelalte evenimente din Focus. Împreună ar trebui să creeze mai multe prize de prindere în abordarea temelor.

concentrated on the inhabiting such areas. At the same time, there is the Create.Act. Enjoy creating programs for the patients from hospitals, they know there are people who go to asylums for old people etc. We do not know each of them but we know that there are many cultural-community facts, evidently not enough of them. What has been the role of Focus Atelier? Firstly, you can meet all these associations and projects under this umbrella and we try to establish a mutual connection, just to work together not alone, each of us. And this year we have had a workshop named *Theatre of participatory communities*, conducted by Radu Apostol and Mihaela Michailov where the participants learned essential details regarding the approach of a project within the frames of a community.

Which were the criteria in selecting the theatrical performances in the context of Focus Atelier?

Claudiu Lorand Maxim: The performances travelled due to the "TROC-rețea de teatru educativ" network (an educational theatrical network) launched this year in Focus Atelier, financed by AFCN. The network is meant to cover the lack of performance repertoire focused on contemporary childhood and adolescence. We took two performances addressed to adolescents to Sibiu and Bucharest, whose creators started their projects with high-school workshops from Cluj.

We also brought to Cluj the performances of the Centre of Educational Theatre Replika (Centrul de Teatru Educațional Replika). The performances explore fragments of personal histories and the way we have experienced the educational system on our own. There were two other performances which were carried out both with children and adults, they are acted by children and adults and address not only children but also adults. It is about *About Rights*, produced by Replika, a performance which starts from the Convention on the Rights of the Child and the second performance, *When I Grow Up* produced by means of the Romedin project (a project of inclusion and social justice) accomplished after the community theatre workshops involving, for a whole year, the children of Roma families evacuated from Cluj-Napoca, who are living in Pata Rât, an area close to the garbage pit of the town.

The idea to have performances in Focus Atelier comes to complete something which you can develop in workshops or opens some subjects stimulating further debates. Those from Replika held a workshop on the methodology and style they apply while making a community theatre or theatre with children. We thought it would be important for us to have several examples of performances created by them. Thus, a participant can approach the methods in the workshop, but he can also see where all these lead, in a practical way. *When I grow up* had completed the one-year-old activity of the Romedin project and the performance was directly connected to a debate, *Pedagogy and social equality*, in which the Romedin team spoke about the purpose of a network of inclusive schools, which they could create, and about the meaning of visual art and community theatre workshops organised for more than a year with the community members from Pata Rât.

Ce înseamnă teatrul comunitar/participativ în ziua de azi? Cum s-a schimbat și ce perspective are în viitorul apropiat?

Leta Popescu: Pentru mine, teatrul comunitar înseamnă să te folosești de instrumentele teatrale (atelier, exerciții, scriere, actorie etc.) pentru a dezvolta anumite puncte dintr-o comunitate sau pentru a pansa ușor diferite probleme. Fie că vorbim de lucrul cu romi, cu evacuați, cu bătrâni, cu adolescenți, cu muncitori sau șomeri, cu artiști, cu amatori, cu tătici sau cu mămici, scopul cred că trebuie să fie în beneficiul comunității și a participanților direcți și nu în cel al profitului. De aceea produsele nu sunt unele de export, de vânzare. Produsul unui spectacol comunitar stă mai degrabă în proces. Dar, evident, depinde dacă vorbim de spectacol **pentru** o comunitate sau spectacol **despre** o comunitate. După cum am mai spus el, se află în dezvoltare și cu cât ne dăm seama că acest gen de teatru are valoare și dă randament, cu atât va arăta mai bine în viitor.

Ce rol și importanță are/ar avea teatrul comunitar în Cluj? Se poate vorbi deja despre efectele Focus Atelier?

Leta Popescu: Sigur că se poate vorbi despre efectele Focus Atelier. Doar că ele sunt de mai multe feluri și nu le putem cuantifica. În schimb, pot să spun că unul dintre efecte constă, de exemplu, în faptul că participanții doresc să se implice în organizare ca să țină proiectul în viață. Sau în feedback-ul lor care e foarte generos de la „Atelierul x mi-a schimbat viața” până la „Trebuie neapărat să faceți Focus Atelier tot anul”. Mi se pare imposibil ca întâlnirile de acest gen să nu te schimbe sau să nu îți aducă ceva în plus, așa încât efectele Focus Atelier sunt în fiecare participant și se vor vedea atât la ediția din 2017 cât și în anii următori. Sperăm să generăm un bulgăre de zăpadă în implicarea socială. Clujul e un teren destul de fertil la capitolul acesta, așa încât nu lucrăm în gol. Iar efectele le vor simți copiii noștri când vor avea parte de ateliere gratuite de la 0 la 90 de ani. Să fie cu noroc!

Shortly, the performances are provided with a meaning when connected to the other events from Focus. Together, they should create more pick-up plugs when approaching the topics.

What does the community/participatory theatre mean nowadays? How did it change and what kind of perspectives does it express regarding the close future?

Leta Popescu: From my viewpoint, the community theatre means using the theatrical devices (workshops, exercises, writing, acting etc) in order to develop certain aspects in a community or to slightly bandage different problems. No matter if we talk about some work with Roma people, with evacuated or old people, with adolescents, workers or unemployed people, with artists and amateurs, fathers or mothers, I believe our goals must be established for the sake of community and direct participants, not for the one of profits. Therefore the products are not meant for the export, for sale. The product of a community performance rather consists in a process. But it obviously depends on the situation, if we refer to a performance **for** a community or a performance **about** a community. As I have already mentioned, it is in process and as soon as we realize that this kind of theatre is endowed with value and provides a certain degree of output, the better it is going to look in the future.

What is the role and how important is the community theatre from Cluj? Can we already speak about the Focus Atelier effects?

Leta Popescu: We can definitely speak about the Focus Atelier effects. But there are more types of effects and we cannot count them. However I can say that one of the effects consists, for instance, in the fact that the participants are eager to involve in the organisation in order to keep the project alive. It consists in their very generous feedback from "This workshop has changed my life" to "You must organize Focus Atelier all year". I do think that such encounters can change you, they can improve you somehow, thus the Focus Atelier effects are going to be seen in each participant and they are going to be seen both in the 2017 edition and next years as well. We hope we shall stimulate a real engine in the social involvement. Cluj is rather productive in this respect, so we are not working in vain. And its effects will be felt by our children when they are going to take part in free workshops from 0 to the age of 90. May it be lucky!

Jovana Karaulic – Neda Radulovic

Pozorište sa ljudima

Intervju sa Aleksandrom Jelić

Aleksandra Jelić je osnovala Centar za pozorišna istraživanja – Aps Art¹ 2004 godine. Od tada, pravila je pozorište na najnedostupnijim mestima, otvorila je vrata zatvora, bolnica, ali i domova, prihvatilišta i škola. Odlučna da pokaže da je umetnost osnovno ljudsko pravo, a ne privilegija odabranih, Aleksandra je stvarala predstave zajedno sa decom ometenom u razvoju, žrtvama porodičnog nasilja, Romima, obolelima od raka, psihijatrijskim bolesnicima, zatvorenicima i drugim marginalizovanim grupama, ali i mladima i građanima koji žele na ovaj način da se iskažu. Sa Aleksandrom smo razgovarali o njenom bogatom iskustvu, umetnosti participacije i borbi za pozorište izvan kutije.

U centar savremenih kulturalnih razmatranja se smešta pojam participacije, koji stvara uslove za mogućnost aktivnog uključenja zajednice u produkciju i stvaralaštvo koje ostvaruje dalekosežne pozitivne efekte na društvo. Koja je moguća uloga pozorišta u tom procesu? Na koji način umetničke prakse mogu doprineti međusobnoj interakciji građana, civilnog društva i javnih praktičnih politika?

U vreme kada je pozorišni čin bio ritual postojalo je jedinstvo izvođača i zajednice, svi su bili izvođači – učesnici, bio je to kolektivni izvođački čin. Pozorište se vremenom podelilo, odvojilo, distanciralo, elitizovalo, i fizički i organski a onda nekim avangardnim pokretima, pravcima i pojedincima u određenim pokušajima, segmentima, naletima opet vraćalo publici i zajednici manje ili više uspešno, u potrazi za vezom, strašću, odgovorom, (inter)akcijom. Džulijan Bek tvorac Living teatra 1966. kaže: „Teatar za vanredna stanja je teatar osećanja. Za bezosećajno društvo, osećanja. Za slomljene ljude, sjedinjenje. Ostvarenje. Ljudi kao jedno, jedno. Teatar ne za ljude, nego sa ljudima.”²

Pozorište stavlja čoveka u centar zbivanja! U našoj verziji pozorište prestaje da bude privilegija glumaca i dramskih umetnika već pravo i mogućnost svakoga. Bavljenje dramom i pozorištem može da menja čoveka ali i društvenu zajednicu kojoj pripada jer pozorište ima snagu kao retko koja umetnost. Današnje pozorište baš i ne koristi ovu mogućnost, nekako je hladno, okoštalo, mrtvo, nezainteresovano. Ono je diglo ruke i od gledaoca. Pogledajte samo koji procenat i koja struktura ljudi uopšte posećuje pozorište. Ono skoro da nema nikakvu vezu sa životom koji vri svuda unaokolo.

¹ www.apsart.org

office@apsart.org

<https://www.facebook.com/groups/apsart/>

<https://www.facebook.com/apsartpozorište>

<https://www.youtube.com/user/TheApsArt>

² Život teatra: odnos umjetnika prema borbi naroda, DAF, Zagreb, 2012/The Life of the Theatre: The Relationship of the Artist to the Struggle of the People, City Light Books, San Francisco, 1972.

Jovana Karaulic – Neda Radulovic

Theatre With People

Interview with Aleksandra Jelici

Aleksandra Jelici established the Centre for the Study of the Theatre – Aps Art¹ in 2004. Ever since, she has been making theatre in the most inaccessible places, opening the door to penitentiaries, hospitals but even homes, orphanages and schools. Determined to prove that art is a human right and not the privilege of the chosen, Aleksandra created theatre plays with children with disabilities, victims of domestic violence, the Romani, persons suffering from cancer or psychic diseases, prisoners or other marginalised groups, but also with youngsters and townsmen who desire to express as such. We spoke with Aleksandra about her rich experience, the art of participation and the fight for the Out of the box theatre.

There is the issue in the centre of current cultural considerations the participation, which creates conditions for the opportunity of active involvement of the community in the production and creation which reaches the scope of positive effects on society. Which is the possible role of theatre in this process? In what way may artistic practice contribute to the interactions amongst citizens, the civil society and public order?

There was, while theatrical act was viewed as a ritual, the unity of interpreter and community, everyone was an interpreter – participant, this was the collective act of interpreters. Meanwhile, theatre divided, detached, distanced, became elite, physically and organically, and then, by movements, avant-garde characters and directions in trials, segments, determined impulses, went back to the public and to society, more or less successfully, in looking for a relationship, passion, answer, (inter)action. Julian Beck, the creator of the Living teatro concept in 1966 said: "Theatre for emergency is the sentimental theatre. For the insensitive society, feelings. For the defeated, union. Fulfilment. People like a unit, unit. Theatre not for the people, but with people."²

Theatre puts men in the centre of action! In our version, theatre stops being the privilege of actors and dramatic artists, but the right and possibility of each and any one of us. Preoccupation with theatre and drama may change people but also the social community they belong to as theatre has the power art rarely has. Nowadays theatre does not use very often this possibility, it is cold, rigid, dead, disinterested. It waives the spectators as well. Just look at the percentage and structure of people going to theatre. Almost not related to the life that bubbles around it.

¹ www.apsart.org
office@apsart.org
<https://www.facebook.com/groups/apsart/>
<https://www.facebook.com/apsartpozoriste>
<https://www.youtube.com/user/TheApsArt>

² The Life of the Theatre: The Relationship of the Artist to the Struggle of the People, City Light Books, San Francisco, 1972.

Sa druge strane uključivanje običnih građana u stvaralačke pozorišne procese otvara nove, uzbudljive mogućnosti kako u socijalnom tako i u estetskom pogledu. Pozorišni procesi koje ApsArt praktikuje omogućava da pozorište dođe na najudaljenija mesta, do ljudi koji nikad nisu ni išli u pozorište a kamoli se usudili da ga sami stvaraju. Kad kažem *udaljena* ne mislim samo na fizičku distancu, mislim na mesta koja su po svojoj nevidljiva za ostatak društva. U njima borave *nepoželjni, neprihvatljivi, odbačeni, osakaćeni, nemoralni*. Kada ovakve ljude podučite da koriste pozorišni jezik oni mogu ispričati nečuvene priče. Još ako ih sami izvode, sada osnaženi za nove veštine scenskog jezika - uzbuđenje je dvostruko. Ovakvo pozorište neretko stupa i u interakciju sa publikom, u naporu da istinski prodre u gledaočevo srce, iznedri iskrenu reakciju, uvuče ga u akciju i tako produži efekat pozorišnog čina.

Zato je ovakvo pozorište važno, neophodno? Da bismo razumeli vezu moramo dati kontekst u kome živimo. Današnji čovek je zaronjen u more besmislenog manipulativnog medijskog sadržaja koje ga intelektualno i duhovno anestetizira, otuđuje, pakuje u određene ideološke matrice, i konačno ga kao idealnog potrošača, zbunjenog i ošamućenog, izbacuje na obalu *potrošačkog raja za idiote*. Za svako društvo idealna pozicija je da ovakva *brodolomna* jedinka, po mogućnosti platežno sposobna, što duže ostane na ovim obalama te mirno i pokorno kupuje: sreću, zdravlje, smisao, besmrtnost, sve, a umesto njega/nje država će donositi odluke, zakone, ratove, mirove. Rijaliti programi kao i društvene mreže u današnjem društvu spektakla, provociraju i stimulišu najniže nagone i pojave kao i jednu egzaltiranu subjektivnost. Čovek našeg doba nalazi se u procepu dva jednako loša izbora: da bude konzument tuđih trivija ili ide putem samopromocije tj. sebeosmišljavanja kroz medijske kanale.

Bavljanje pozorištem je praktično pobuna protiv oba ova izbora. Pozorište stavlja pojedinca u kontekst ličnog preispitivanja i u kritički odnos prema društvenim pojavama te tako postaje poligon za vežbanje slobode! Dramski proces čoveka pokreće iznutra i stavlja ga u akciju *sada i ovde* pa omogućava iskustveno učenje kao i pogled na sebe tj događaje - sa strane, a sama predstava pak stvara organsku vezu sa publikom kreirajući tako jednu novu stvarnost i mogućnost istinskog dijaloga sa zajednicom.

Ovde govorimo najpre o dramskim procesima i pozorištu ali participativnost je poželjna i moguća i u drugim umetničkim disciplinama. ApsArt je radio i projekte koji su neke društvene grupe uključivale u likovne ili spisateljske stvaralačke procese sa drugim sa umetnicima. Naš evropski projekat "Parol! Umetnost izvan zidova, izvan granica", je omogućio bivšim osuđenima da se bave kreativnim pisanjem. Zajedno sa likovnim umetnicima kreirali su "Zatvor za početnike - Ilustrovani rečnik zatvorskog slenga". U isto vreme smo sa decom iz Zavoda za vaspitanje dece i omladine i Prihvatilišta Beograd bavili likovnim i vizuelnim formama (fotografija, maske, ilustracija, strip) i zajedno sa njima kreirali animirano - dokumentarni film "Nepoželjni/Unwanted". Mi u ApsArt-u verujemo i zagovaramo da umetnost i bavljanje umetnošću nisu privilegija već pravo i mogućnost za svakog čoveka.

On the other hand, the involvement of simple citizens in the theatrical creating process creates new possibilities, from a social and aesthetic standpoint. The theatrical processes that ApsArt practices, allow for the theatre to reach faraway places, to those people who have never been in a theatre, nevermind about creating it themselves. When I say *faraway* I do not mean it as physical distance, instead I think about places that seem invisible for the rest of the society. This is where the *unwanted, unaccepted, rejected, defaced, immoral* live. When such people are trained to use theatrical language, they can tell extraordinary stories. If they interpret such stories themselves, trained with new stage language skills – the enthusiasm is mutual. Such theatre many time starts with interacting with the public, with an effort to really get through the heart of the spectator, to challenge sincere feedback, to get them into the action and therefore, to extend the effect of the theatrical act.

Why is such theatre important, necessary? In order to understand this relationship, we need to talk about the context. The people of today are sunk in a large medium of content, that is without meaning and manipulative, that intellectually and spiritually anaesthetises, alienates, puts the consumer in a certain ideological matrix and finally takes them into confusion and dizziness, in a land of *consumerist heaven for idiots*. For the society, the ideal position is that this *wrecked* individual, and with the possibility to perform payments, to stay as much as possible on such lands and in peace, to buy: happiness, health, sense, immortality, everything, while the country decides on great matters such as laws, wars and peace. Reality shows, as well as social networks of nowadays society of the spectacle, challenge and stimulate instincts and abject occurrences as well as exulted subjectivity. The people of today are at the junction of two very bad choices: to be the consumer of other people's triviality or to go to the road of self-promotion that is of self development through the medial channels.

Working in theatre practically means to revolt against both of those choices. Theatre puts the individual in the background of personal review and in critical relation with the social phenomena, therefore reaching a polygon that carries along freedom! The dramatic process puts men into movement from the inside, activates him *here and now* and allows for a learning process by experience that is self-reflective, meaning that all the occurrences and also the performance itself together make for an organic connection with the public, creating therefore a new reality and the opportunity for true dialogue with society.

We speak here primarily about dramatic and theatrical processes but participation is desired and opportune in other artistic fields as well. ApsArt has implemented other projects that have been included by some social groups in the processes of visual art creations or writings – with other artists. Our European project "Upon my word! Art outside the walls, outside the borders", has was given the opportunity to involve former convicts in creative writing. Together with visual artists they have created "The prison for beginners – illustrated dictionary of the prison language". At the same time, together with the children from the Institute for Children and Youth Education and the Belgrade Foster Care Houses we have dealt with various visual genres (photography, masks,

Ono dobro što su doneli internet i društvene mreže jeste slobodan pristup informacijama i stvaranje jednog ogromnog slobodnog prostora za stvaralaštvo. U tom smislu svako ko ima nešto da kaže, ko ume, ko zna, može svoj rad da objavi, da ga/je vidi i čuje mnogo ljudi na svetu. Međutim, mnogi ljudi još uvek nemaju ove mogućnosti, ne znaju načine, nemaju pristup. Zatvoreni su u svojim nemogućnostima ili u institucijama. Tu dolaze umetnici. Umetnički proces treba da bude traganje. Ako je traganje, onda su čovek i njegovo iskustvo nezaobilazni na tom istraživačkom putu umetnika. U povezivanju je ključ, kao što reče Džulijan Bek: "...za slomljene ljude, sjedinjenje". Umetnik ima način – običan čovek svoju istinu, iskustvo. Zajedno kreiraju proces, nov odnos, umetnički proizvod, uče jedan od drugog, isceljuju se.

Prema teoretičaru Karpontjeu, "ukoliko publika ne definiše svoje učešće i nema uticaja na tok izvođenja, tu ne možemo govoriti o participaciji" i razlikuje tri nivoa uključivanja: pristup, interakciju i participaciju. Poslednji princip – participacija, zahteva veći stepen ustanovljenih demokratskih vrednosti u društvu. Na koje probleme ste nailazili u lokalnom kontekstu?

Participacija je pojam koji na semantičkom nivou ni blizu ne daje punu sliku značenja svih pokrenutih procesa koji se otvaraju prilikom njenog uspostavljanja. Naročito kada govorimo o pozorištu. ApsArt je ulazio u mnoge institucije zatvorenog, poluotvorenog, otvorenog tipa. Kada god uđete u instituciju bilo kakave organizacione sheme neminovno nailazite na otpor. Vi ste strano telo u organizmu koje ima uspostavljenu hijerarhiju, pravila, odnose moći. Bilo da je reč o vrtiću ili zatvoru, svaka institucija/sistem teži održavanju *statusa quo*, dok pozorišni proces u svojoj biti takvo stanje neumitno narušava.

U slučaju pozorišnog procesa formira se nekakva mala zajednica, grupa i ona se ujedinjuje oko zajedničkih osećanja, ideja, a takvo, okupljanje može biti krajnje opasno po svaki poredak. Pozorište preispituje stvarnost te je samim tim moguće da će preispitivati i sistem i uloge u okviru njega – čime zapravo sam temelj svakog ustrojstva podleže sumnji i kritici. Slobodno, kritičko mišljenje ne odgovara ni jednom poretku, instituciji, organizaciji. Još ako se to mišljenje iznosi javno, glasno i na *sva zvona* kroz formu pozorišne predstave onda sistem postaje duboko uzneiren. Predstava može svojom sadržinom *uznemiriti* ostale članove zajednice/institucije, dovesti ih u stanje preispitivanja konteksta čiji su deo ili još gore, izaći u širu javnost ukoliko se izvodi izvan okvira institucije. A da li to ono što bilo koja institucija želi? Većina, naravno, ne. Mnogobrojni primeri iz naše dvanaestogodišnje prakse svedoče ovu pojavu.

Za sve godine rada nailazimo na skoro uvek isti set očekivanja zaposlenih u nekoj instituciji. Oni očekuju i zalažu se da predstava njihove korisnike angažuje, zabavi, umiri, pokaže javnosti da se tu nešto ipak radi, prikaže zaposlene kao dobročinitelje i sl. Zato vas na početku dočekaju uglavnom otvoreno i prihvatajuće, ali tokom vremena, kako spoznaju šta se radi na radionicama (ukoliko povremeno prate i ispituju) se distanciraju ili otvoreno opstruiraju process rada ili izvođenje predstave. Na primeru iskustva rada u zatvorima možemo reći da bi idealna predstava po ukusu zatvorske uprave bila

illustrations, comic books) and together created an animated documentary film with the title *Unwanted*. We, in the ApsArt believe and say that art and the concern with art are not a privilege but the right and an opportunity of each man.

A good thing that came along with the internet and social networks is the free access to information and a huge open space for creation. To this end anyone with something to say, anyone with knowledge can have their work published for many people around the world to see and hear it. However, many people still lack such opportunities, have no know-how or no access. They are locked out in institutions or into their own inopportunity. This is where the artists come in. The artistic process must be the search. If there is search for it, people and their experiences will inevitably be there, on the path of artists' research works. The key is in connexion, as Julian Beck said: "... for defeated people, union." The artist has means – the everyday person their truth, their experience. Together they create a process, a new relation, an artistic product, they learn from each other, they heal each other.

According to the theoretician Carponteaux "in case the public does not define his participation and has no influence during the performance, then we have no participation" and he differentiates between three levels of involvement: access, interaction and participation. The last principle – participation, requires a higher level of democratic values defined in the society. What sort of problems have you encountered in the local context?

Participation is a notion which, at the semantic level, does not offer, even by far, a full image of the significance of the initiated process that opens while it levels off. Especially when it comes to theatre. ApsArt has entered several institutions with closed, semi-open, and open systems. Every time you enter an institution with any kind of organisational chart, you will be facing, without exception, resistance. You are a foreign body in an organism that has already established a hierarchy, rules, reporting relationships. Be it a kindergarten or a prison, any institution/system tends to keep its *status quo*, while the theatrical act itself disturbs such a situation.

In the case of the theatrical process, a small community is formed, a group is united also around common feelings, ideas, and such a union can be extremely dangerous for each of the participants. Theatre reconsiders the reality and thus, it is possible that the system itself and the roles people play within it shall be reconsidered too – which, in fact, casts a doubt and opens up for criticism the grounds of organisation itself. Free critical thinking does not suit anyone, not the individual, not the institution, and especially not the organisation. Especially if that thinking is openly expressed, out loud, and to *all doors* under the form of the theatrical play, then the system becomes highly disturbing. The performance can *disturb* the other members of the community/institutions, to bring into question the context they are part of, or worse, to reach a larger public if it is played outside the institution. Does any institution want this? In fact, most of it does not. Most of the examples we have encountered in twelve years, proves this phenomenon.

priredba za Novu godinu koju čine recitacije, imitacije, pevanje, duhoviti skečevi... da se svi *zabave*, da je *svima lepo* i da posle toga zaposleni mogu da odu svojim kućama uvereni da su nešto dobro uradili, a osuđenici ostanu tu gde su i da utiske sa prigodne priredbe vare zajedno sa onim što su dobili od svojih u novogodišnjim paketima, svi zajedno tako maskirajući svu problematiku i nemogućnosti u koje su duboko zaronjeni. Naravno da u takvoj predstavi ne sme biti ni reči o problemima sa jedne ili druge strane rešetaka, a ako samo i pokušate time da se pozabavite – bićete otvoreno sankcionisani i opstruirani. Takva predstava/priredba je na kraju samo još jedno sredstvo koje podržava jalovost i okoštaloš sistema.

Da se vratimo na pitanje pojma participacije s početka. Kad se ovakvi dramski participativni procesi pokrenu čak i oni koji ne učestvuju direktno na radionicama u dramskom procesu rada bivaju neminovno uvučeni u celu priču, oni participiraju svojim neslaganjem i opstrukcijom ili bilo kojim drugim stavom i aktom, a toga vešt pozorišni praktičar takođe mora biti svestan te ceo set pojava može nekako inkorporirati u finalni proizvod.

Naša predstava *Banja robija* iz 2014. nastala kroz radionice sa osuđennicima od njihovih priča, a koju su izvodili glumac i bivši osuđenici, bila je predstava koja je glas osuđeničke populacije iznela na svetlost dana - u želji, ne da ih amnestira, već da ukaže na patologiju kaznenog sistema koji ne čini ništa da se ti ljudi pokrenu i promene kao i da pokrene javnu debatu i konkretne promene u domenu zakona koji regulišu prava i obaveze osuđenika. Naravno, posle nekoliko izvođenja bila je zabranjena od strane Uprave za izvršenje krivičnih sankcija, pod izgovorm da mi *podržavamo negativne stavove osuđenika* i da *predstava može izazvati pobunu u zatvoru*. Nažalost, sistem nije bio spreman da od strane osuđenika bude i sam stavljan u korektivni kontekst, jer predstava je radila upravo to – preispitala funkcionisanje službi u zatvoru. Predstava je pokušala nemoguće – da zameni uloge moći! Mi smo nastavili da je igramo po pozorištima, kulturnim centrima. U ovom slučaju pozorišna predstava je bila sa jedne strane katalizator društvene stvarnosti, pokazavši pravo lice sistema, a sa druge sredstvo informisanja za građane, šireći istinu o zatvoru koji ti isti građani finansiraju kroz poreze.

Jedan konkretan primer iz zatvora ilustruje ovu tezu da je participacija sveobuhvatna i da kad pokrenete ovakve dramske procese nema neutralnih. Pripremajući predstavu *Banja robija* za izvođenje u KPZ za žene u Požarevcu, bili smo prinuđeni i uslovljeni od strane Uprave za izvršenje krivičnih sankcija kao i same uprave zatvora da promenimo mnogo stvari u predstavi. Mi smo (bez njihovog znanja) doneli odluku da originalnu predstavu ne igramo već da za tu priliku pripremimo neki neutralni igrokaz od tri scene u kome nema problema i sve je u redu. Prilikom izvođenja u samom KPZ desio se meta teatar. Naime sve osuđenice, zaposleni, komandirice su nakon našeg prikazanog igrokaza kak je počeo interaktivni deo sa publikom odigrale svoju, prethodno pripremljenu, predstavu kao reakciju na predstavu koje nije bilo. Svi učesnici događaja su napali predstavu iako ono što su videli nije zahtevalo napad. Njihovi iskazi su bili u suprotnosti sa prikazanim sadržajem, ali to nije bilo važno, jer su one imale pripremljene tekstove i uloge, i one su

During all these years of work, we have found similarities among all the employees within an institution. They have expectations and they commit into making the performance to involve and entertain the public, proving that it is actual work, presenting the employees as benefactors a.s.o. This is the reason why, in the beginning, they welcome you and they seem open but, in time, when they start figuring out what the workshops are about (if they regularly follow and check it) they start distancing themselves or openly interfering with the working process or the performance itself. From our work experience in the prisons, we can say that the ideal performance for the penitentiary management would be the typical show produced for New Year's Eve, that usually consists of recitals, parodies, singing, sketches ... for all to *have fun*, for all to *feel good*, and afterwards, the employees can go home convinced they did something good and the convicted remain where they are, digesting their impressions together with what they got in the packages from home, and, all together, masking the entire problematic and the impossibilities they face. Of course such a show cannot tackle any issues from outside or inside the prison bars, and, if you dare joking about it – you will be directly sanctioned and obstructed. Such a show/festivity is, after all, just another modality that supports the aridity and rigidity of the system.

Let's go back to the question of participation. When such dramatic processes are launched, even those who are not directly involved in the dramatic process will happily get involved in the whole story, they participate despite the disagreement and the obstruction they encounter, or any other attitude or action, and this should be taken into account by any theatre maker, and thus, the entire range of phenomena can be incorporated in the final product.

Our performance with the title *Banja robija (Baths of the Prison)* in 2014 born through our workshops with convicted persons and based on their stories, but played by actors and former convicts, has been the performance brought to light by the voice of the convicted population – in the hope that we don't forget the pathology of the criminal system that does nothing for these people to mobilise or to change, but instead we point it out, as well as start a public debate and entail actual changes of the law regulating the rights and obligations of the convicted. Of course, after several performances it has been forbidden by the Direction for enforcing the criminal sanctions, under the pretext that *we support the negative attitudes of the convicted* and that *the performance can cause rioting within the prisons*. Unfortunately, the system was not ready to face correction coming from the convicted people, because that was exactly what the performance did – it re-examined the operating role of the services within prisons. The performance attempted to achieve the impossible – to replace the reporting relations! We have continued to judge it [the system] through theatres and cultural establishments. In this case, the play has been, on one hand, the catalyst of social reality, showing the true face of the system, and, on the other hand, the means of informing the citizens, disseminating the truth about penitentiaries that these citizens finance through their taxes.

An actual case from prison illustrates this hypothesis, that the participation is complex and that, when such dramatic processes are tackled and staged, the participation

to odigrale po naređenju i u režiji nadređenih. Dakle jedan nepostojeći pozorišni čin, tj njegov odjek generisali su pozorišni čin u novoj realnosti. Participacija je bila potpuna za sve prisutne.

Ako bismo pokušali da definišemo ovakvo participativno pozorište mogli bismo reći da je to *Pozorište pobune*. To je pozorište koje pretenduje da bude poligon za praktikovanje slobode kako lične tako i društvene. Pobuna u ličnom smislu je pobuna protiv starog čoveka, žudnja za boljim *ja*, dok pobuna u društvenom smislu označava potrebu da se kritički posmatra društveni kontekst, i ne samo posmatra već kroz delanje i menja. Uključivanjem određenih društvenih grupa i pojedinaca u dramske procese dajemo mogućnost ljudima, grupama, problemima, idejama da postanu vidljivi i da se čuju. *Pozorište pobune* jeste glas, svih onih kojima je on oduzet, koji žele da se menjaju i da menjaju. Ovakvo pozorište mora da nastaje u jednom otvorenom procesu rada gde ishod nije poznat, dogovoren, nametnut, očekivan! Ovaj proces i predstava kao njegov rezultat mogući su samo ako se nosioci procesa (grupa/reditelj/dramski praktičar/terapeut) izbore za **slobodu OD** repertoarske politike, ideoloških matrica, donatorske agende, političkog pritiska, stilskih trendova, očekivanja ustanove/zaposlenih, te svu stvaralačku energiju usmere u **slobodu ZA** spontanost, istinu, iskrenost, podršku. Pozorište pobune nastaje kada postoji neodložna potreba da se ispriča priča, da se pruži ruka zajednici, da se naglasi postojanje, zadobije pažnja, pokaže ono *drugačije* i to proslavi.

Nemačka teoretičarka Erika Fišer Lihte ističe kontigentnost (nepredvidivost) kao važnu karakteristiku svake izvedbe. Kod participativnog pozorišta bez sumnje, ova osobina najviše dolazi do izražaja. Kako Vi, kao falcilitatori, anticipirate nepredvidivost? Da li možete da izdvojite neka iskustva nepredvidivosti u toku izvedbe ili njene pripreme, koja su posebno promenila/obeležila vaš pristup radu?

To je divna misao. Nepredvidivost je majka improvizacije. Ako prigrлите rizik i neizvesnost ne postoji gubitak, oslobođeni od straha tada možete da skočite visoko i uradite mnogo, da date najbolje od sebe. U participativnom pozorišnom procesu postoje najmanje tri velike nepredvidivosti. Jedna je nepredvidivost samog procesa, druga predstave, a treća je nepredvidivost samog izvođenja predstave, u odnosu sa publikom. Radeći sa mnogim grupama naučila sam jednu stvar a to je da facilitator mora biti neko ko je otvoren za sve opcije, ko ne nameće svoju volju, ko ne dolazi sa spremljenim tekstovima, idejama, rešenjima, ko nema pretpostavke o tome šta grupi treba i šta je dobro za njih, čak ni gde treba da stignu. Facilitator/ka participativnog dramskog procesa je istraživač, koji zajedno sa grupom otkriva. On/ona samo ima sredstva, tehnike, zna forme, pristupe, i razumevajući grupu nudi i zajedno sa grupom odlučuje. Kao i svaki istraživač on/ona ne zna kakav će biti konačan ishod. Samo ovako otvoren proces može da menja učesnike i da transformiše realnost.

U početku sopstvene prakse trudila sam se sve da pretpostavim, isplaniram, sprovedem, jer me tako oblikovao školski system. Kako je narastalo iskustvo tako se smanjivalo planiranje i rastao prag tolerancije na nepredvidivost i neizvesnost. Kada govorim nekim

cannot be neutral. While preparing for the show *Banja robija* to be staged in the women's penitentiary in Požarevac, we have been forced and conditioned by its Direction for enforcing the criminal sanctions, as well as by the management of the penitentiary to change a large part of the performance. We (without their knowledge) have made the decision to not play the original performance, instead to prepare a three-act performance tackling no problems, with all good. During the performance, in the above-mentioned penitentiary, a sort of meta-theatre happened. That is to say, all convicts, employees, ordered based on our performance, when the interactive part started, the public-involving part, have started performing the performance that they previously have prepared for, as a reaction to the performance we could not stage. All the participants to the event have attacked the performance, even if what they have seen did not require an attack. Their lines have been the opposite of the context presented to them, but that was not important, because they had texts and roles to play, and they have played by the order and stage direction of their rulers. Therefore, a nonexistent theatrical act that is the echo of it, has generated a theatrical act in a new reality. The participation was complete for all those that were present.

If we would to define this type of participatory theatre, we could say it is the *theatre of uprising*. It is the theatre claiming to be a shooting ground for practicing personal freedom, as well as social freedom. The uprising, in the personal sense, is the insurrection against the old self, the desire for a better self, while the uprising, in the social sense, illustrates the need of critical analysis of a social context, and it is not only visible during the performance but is also changing. By including specific social groups and individuals in the dramatic process, we offer the people, the groups, the problems and the ideas, the opportunity to become visible and to be heard. *The theatre of uprising* is the voice of all the people that have been silenced, the voice of those who want to change and change things. This type of theatre must openly perform, as the outcome is unknown, not previously set, dedicated or expected! This process and the performance that results from it are only possible if those responsible (the group; the director of the play; the actor; the therapist) win the fight for **freedom AGAINST** the political repertoire, the ideological matrix, the agenda of the donor, the political tension, the stylistic trends, the expectations of institution and employees', as well as all the creative energy aimed towards spontaneity, truth, honesty and support. The theatre of uprising occurs when there is an immediate need for the story to be told, for the community to be helped, for the existence of something to be underlined, for the attention to be drawn, for the *different* part to be shown and this is what should be celebrated.

The German theoretician Erika Fischer-Lichte illustrated the unpredictability as a significant feature of each performance. No doubt, in the case of interactive theatre this feature sticks out the most. How do you, facilitators, anticipate the unpredictable? Can you select certain experiences related to unpredictability during the performance or the preparation of the same that have completely changed or marked your approach?

novim polaznicima naših obuka koje organizujemo u ApsArt & Paul Murrey edukativnom centru o tome, oni na početku svojih praksi teško razumeju, blokirani od straha. Mi smo društvo opsednuto kontrolom, procenom, ocenom, rezultatom. U tom i takvom sistemu odrastamo, školujemo se, zapošljavamo, radimo, živimo. Jer istina, tako je lakše. Otvorenost procesa zahteva vreme, posvećenost, prihvatanje, učenje kroz grešku. Osim otvorenosti procesa kojoj sam se učila vremenom, jedna od najtežih stvari je bila biti *džoker*³ u forum teatru⁴. Prvih godina prakse teatra potlačenih sam uobičavala da same učesnike procesa podučim i najhrabrije uputim u veštine rukovođenja publikom i osposobim za ulogu džokera. Mnogi od njih su taj zadatak uspešno obavljali. Jedan od najvećih izazova je bio kada sam sebe morala da spremim da budem džoker po prvi put i to pred velikom osuđeničkom publikom (150 - 250 ljudi). To zaista nije bila obična publika, imajući prethodno šestogodišnje iskustvo rada sa osuđenima znala sam sa kakvim se sve profilima ličnosti, neformalnim strukturama, i mogućim provokacijama mogu da se susretne tokom moderiranja dijaloga i intervencija. Na izvođenju predstave Banja robija u KPZ Sremska Mitrovica bilo je oko 250 osuđenika. Nakon odigrane predstave dijalog i predlozi za intervencije na sceni su išle odlično, osuđenici su prepoznali teme, situacije i jezik kao svoje i uprkos poslovičnoj rezervisanosti reagovali burno, pozitivno. Međutim, iznenađenje stiže od načelnika službe obezbeđenja. U jednom trenutku dok je debata trajala, a ja šetala sa mikrofonom između osuđenika, načelnik mi prišao i šapnuo na uvo da imam *još 5 minuta da završim ovaj cirkus*. Tih nekoliko sekundi kroz glavu su mi prošle sve moguće opcije: mogu da se pravim luda, moram da prekinem, da svima objavim ovo prekidanje, da se pobunim, i sl. Od svih očekivanih nepredvidivosti ova je ipak bila neočekivana. Odluka je bila da javno saopštim naređenje službe obezbeđenja i ubrzam sumiranje rezultata.

Sećam se i jednog pozitivnog primera. Tada je u ulozi džokera bio osuđenik. Forum predstava *Čiji si ti Petre,?* je okupila po prvi put u jednoj sali izmešane osuđenike, zaposlene, domaće i strane goste BITEF festivala. Mi smo vežbali razne intervencije i moguća scenarija, ali kako to biva neočekivano se uvek dogodi. Najinteresantnija intervencija je bila kada je u ulogu vaspitača u jednoj sceni sa osuđenikom ušla upravo vaspitačica (što inače nije praksa u forum teatru, obično se menja samo glavni junak) a ubrzo u ulogu osuđenika ušao tadašnji zamenik upravnika Specijalne zatvorske bolnice u kojoj se sve dešava. To je bila najneobičnija scena kojoj sam prisustvovala. U toj sceni zamenik upravnika u ulozi osuđenika započeo je dijalog sa vaspitačicom u ulozi vaspitačice. Zamenik je kroz improvizaciju posvedočio svu nemogućnost situacije u kojoj se kao osuđenik nalazio. Bilo je to jedno od najboljih i najznačajnijih priznanja i prihvatanja koja sam videla. Osuđenici nisu verovali šta vide pred svojim očima.

Zamenik je nakon scene rekao: „pa ovo je strašno ja ništa ne mogu da promenim, ona (vaspitačica) mi uopšte ne pomaže“.

3 Džoker je termin koji je ustanovi brazilski reditelj Augusto Boal, tvorac Teatra potlačenih i Forum teatra. Džoker je domaćin pozorišnog događaja i neko ko moderira diskusiju i aktivno učešće publike u intervanisanju na sceni. Najpre glumci izvedu ceo komad, a onda džoker poziva publiku da uđe na mesto protagonistu u one scene koje smatra da bi mogao/la drugačije da reši.

4 Forum teatar je invencija brazilskog reditelja Augusta Boala. Forum teatar podrazumeva pozorišnu predstavu koju kreira neka društveno potlačena grupa. Moguće je da je izvede glumci po njihovim pričama ili čak i sami pripadnici grupe. Najpre se izvede ceo komad, a onda džoker poziva publiku zameni protagonistu u onoj sceni za koju smatra da bi mogao/la drugačije da reaguje i time promeni konačni tragični ishod predstave.

This is a nice thought. The unpredictability is the mother of improvisation. If you take the chance and the uncertainty, you will have nothing to lose; free from any fear, you can jump higher and do more and give your best. In the participatory process there are at least three major unpredictability aspects. The unpredictability of the process itself, the unpredictability of the performance and the unpredictability of the performance in relation to the public. By working with several groups I have learned one thing; that is, the facilitator must be an open-for-all-options person, a person that does not impose their desires, that does not come with prepared lines, with ideas, solutions, and no hypotheses about what the group needs and what the best for them is, not even what the outcome should be. The facilitator of the participatory dramatic process is the explorer, who discovers together with the group. They have only the means, the techniques, the know-how, the access, and, by understanding the group they, together with the group, decide. As any explorer they do not know what the outcome would be. Only a process so open can change the participants and can transform reality.

At the beginning of my own practice, I was striving to totally guess, plan, put into practice, because that was how the education system had shaped me. The more experience I gained, the less planning I had and the more tolerant to unpredictability and uncertainty I became. When I speak to my students, at the classes we organise at the educational centre ApsArt & Paul Murrey, in the beginning of their practice they have difficulties in understanding, and they are blocked by their fear. We are the society obsessed by control, appraisal, marks, and results. This is the system we grow in, we educate ourselves in, we hire in, we work and we live in. Because, indeed, it is easier this way. The flexibility of the process requires time, dedication, acceptance, learning from mistakes. Besides the flexibility of the process I was continuously getting accustomed to, one of the most difficult things was to be the *Joker*³ in the forum theatre⁴. During the first years of experience with the theatre of the less fortunate ones, I taught participants the process itself and to instruct the bravest of them the aptitudes of leadership in terms of public and to make them able to play the joker role. Most of them were successful in their tasks. One of the challenges I faced was to get ready to be the joker for the first time in front of a large public made of convicts (150-250 people). This was, indeed, no usual public, but, considering my six years of previous experience of work with convicts, I knew what kind of personalities, informal structures and possible challenges I might face during mediating the dialogues and the intervention. During the performance *Banja robija (Baths of the Prison)* in the penitentiary in Sremska Mitrovica, there were around 250 convicts present. When the performance ended, the dialogues and the interventions on the stage were going really well, the convicts have acknowledged the topics, the situations and the language as being theirs and, despite the reserved attitude, they have positively, heartily reacted. However, the surprise came from the head of department on duty. At a certain point,

3 Joker is the term suggested by the Brazilian director Augusto Boal, the creator of the Forum Theatre. Joker is the host of the theatrical event and someone that mediates the discussion and the active participation of the public in the intervention on stage. The first time the actors play the entire show, and, afterwards, the joker asks the public to take the role of the main character in the scenes where the problem could be solved differently.

4 The forum theatre is the invention of the Brazilian director Augusto Boal. The forum theatre implies the show created by a society under pressure. The actors can interpret their part based on their own stories and even the members of the group can interpret. The first time the actors play the entire show, and, afterwards, the joker asks the public to take the role of the main character in the scenes where the problem could be solved differently

Dakle sve pretpostavke koje možeš da napraviš u vezi sa mogućim ishodima u slučaju interaktivne predstave padaju u vodu jer stvarnost te demantuje u svakoj sekundi, moraš samo biti dovoljno slobodan da skočiš u nepoznato. Ovakve i mnoge druge situacije nisu samo oblikovale moj profesionalni pristup već i lične segmente mog života i u tom smislu ja sam takođe učesnica, sopstvenih teatarskih procesa koja se menja.

Najveći broj organizacija koje praktikuju participativno i community pozorište, finansiraju se iz evropskih fondova za razvoj civilnog društva. Kako se ovi uslovi finansiranja odražavaju na Vaš izbor teme, grupe sa kojom saradujete i opštih okolnosti u kojima delujete? Kako birate teme i probleme koje ćete osvetliti i kako ih realizujete?

Sa donatorima nikad nije lako. Oni kreiraju svoje projektne agende po nekim ideološko - socijalno - političkim tekućim šemama u zavisnosti od toga ko su i šta im je zapravo cilj. Jer ispod svih projektnih propozicija i lepih reči o *unapređenju* i *osvešćivanju* u velikoj meri se nalaze konkretni ciljevi koji su obično usmereni na menjanje nekih društvenih tokova i državnih uređenja. U tom smislu moja kalkulacija sa njima je uvek bila samo matematički proračun slobode. Najvažnije od svega je da biram teme i grupe prema svojim sklonostima/strastima i često se upuštam u nešto sasvim nepoznato i kad je u pitanju grupa i pozorišna forma. Nikada nisam radila sa grupama zato što u nekom trenutku veliki broj donatora daje pare upravo za tu populaciju. Kad znam šta hoću pokušavam da nađem ko daje sredstva za nešto slično. Muka nastaje kad moraš da pišeš projektne aplikacije i da te beskonačne traktate praznih floskula formalno vežeš za donatoreve ciljeve. Važno je da na terenu imaš slobodu. I obično je imaš, jer većinu donatora uopšte i ne zanimaju pravi rezultati i skoro nikada ne dođu na predstave. O evropskim fondovima neću ni da govorim. Suština je da dok dođete do procesa rada sa grupom, do susreta, radosti, uzbuđenja, otkrivanja i kreacije, ostavite dušu kod boga birokratije. I to ne važi samo za pisanje aplikaciju već i za neprestano izveštavanje, suludo vođenje finansija i sl. I tu nevladine organizacije u jednom trenutku padaju u zamku jer baveći se tolikom količinom birokratskog posla postaju sve otuđenije od suštine svoje misije i ljudi sa kojima rade, i sve više počinju da liče na državne institucije koje su nefunkcionalne I nezainteresovane. Postaju važne brojke, rezultati, pa opet brojke. U takvom nametnutom donatorskom sistemu vrednosti, ponovo prestaje da bude važan čovek! Jer kako donatoru predstaviti ideju **nepredvidivosti** i slobodnog procesa, kako izmeriti koliko se čovek promenio, kako ga pratiti izvan konteksta rada, kako i zašto podići broj učesnika kad je optimalno 12. Vidim ogroman besmisao u tome da se ovakvi otvoreni dramski procesi sistematizuju, evaluiraju i onda paketno implementiraju u neke nove kontekste. Takva me misao plaši.

U dosadašnjem radu Vaše organizacije, primetan je nemali broj projekata i platformi koje omogućavaju samo-reprezentaciju i osvetljavanje problema, veoma različitih i u našem društvu često nevidljivih i marginalizovanih grupa. Njihova reprezentacija u dominantnom diskursu ne postoji, a zakoni ih takodje često ne prepoznaju (ili su nedovoljno efikasni u sprovođenju). Koja su vaša iskustva u borbi za njihovu reprezentaciju i veću vidljivost? Koja su ograničenja u samo-reprezentaciji

during the debates, I was walking with the microphone among the convicts, he came close to me and whispered in my ear that *I have 5 minutes to end this circus*. During those seconds I thought of all possible options: to play the fool, to stop, to openly announce this interruption, to protest. Among all the unpredictability scenarios, this one was the least expected. The decision was to publicly announce the order of the security service and to expedite the summary of the results.

I also recall a positive example. At that time the joker role was played by a convict. The performance entitled *Whose Child Are you, Petar?* brought together for the first time in the same room a mix of convicts, employees, external and internal guests, members of BITEF Festival. We were rehearsing different possible interventions and scenarios, but, as usual, the most unpredictable happened. The most interesting intervention was when the educator herself entered into the scene with the convict to take on the role of (which usually does not happen in the forum theatre; usually only the main character changes) and soon, the role of the convict was taken on by the deputy manager of the penitentiary special hospital where the play was staged. It was the most unusual scene I have ever taken part in. In that scene the deputy manager, playing the role of the convict has started the discussion with the educator playing the educator role. The deputy manager, improvising, has stated the impossibility of his situation as convict. This was one of the most beautiful and meaningful acknowledgements I have seen. The convicts would not believe their eyes. The deputy manager said, after the scene: "it is a terrible thing, I cannot change a thing, she [the educator] does not help me at all."

Thus, all the hypotheses you can think of in relation to possible outcomes in the case of an interactive show, will fail, because reality will deny you every second, you just have to be free enough to jump into the unknown. These and many other situations have not only tailored my professional approach but also personal segments in my life and, to this end, I am too a participant, in my personal theatrical process, continuously changing.

The largest number of organisations practicing community and interactive theatre benefit from financing from EU funds aimed for the development of civil society. How do these fundraising conditions influence the development of chosen topics, the group you choose and the general conditions in which you perform? How do you select the topics and the issues you want to bring out and how do you achieve it?

With donors it is never easy. They create their project agendas based on certain ideological-social-political schemes depending on who they are and on the actual purpose. Because behind every sentence in the projects and behind the nice words about *promotion* and *awareness* there are mostly actual purposes, usually targeting the change of the social tendencies and social planning. To this end my calculation with them has always been merely a mathematical calculation of freedom. What is important is to choose the topics and the groups depending on my passions and predilections and I often jump into the unknown when it comes to a group and the theatrical form. I have never worked with groups because, at a certain point, a large number of donors offer

marginalizovanih grupa? Da li ovim problemima pristupate sa odredjenim, jasnim ciljevima (kojim) i koliko su ti ciljevi u prošlosti bili ostvareni?

Stava sam da ljudi sami znaju šta im treba i šta je najbolje za njih ako se stvori dobra, podržavajuća atmosfera u kojoj prorade lični potencijali i snaga grupe. Mi se neprekidno nalazimo u formatima u kojima postoji neko ko ima moć i zna šta vam treba i neko ko nema moć ko trpi, sluša. Škola, zdravstvena ustanova, socijalna služba, posao... Pozorišni participativni proces rada treba da omogući istinski dijalog i ukine pozicije moći. U procesu rada trudim se da prenesem veštine, a da grupa sama donosi ključne odluke. Verujem da jedino davanjem takve slobode omogućavamo ljudima da nadržu svoju trenutnu dimenziju i stanje. Jer ako se postavite kao neko ko je dobročinitelj, humanitarac, rešavalac problema – zapravo vezujete ruke ljudima tj. ne dozvoljavate im da sami dođu do rešenja. To je kao kad neke organizacije i fondovi siromašnim zemljama doniraju novac za projekte koje su oni tamo u svojim udobnim i sredenim zemljama osmislili, to je po meni novi vid kolonizacije. Isto je i sa društveno marginalizovanim grupama. Ako želite da budete od koristi nekoj grupi dajte im načine i sredstva i pustite ih da porastu. Treba pre svega da prestanemo da ih kategorišemo i jezički determinišemo kao drugačije. Sve više je projekata (u Srbiji ne još u toj meri) koji omogućavaju samim grupama da se samozastupaju i da kroz projekte kreiraju programe koji su njima potrebni i da sami pozivaju umetnike sa kojima žele da rade. Po meni to je prava mera stvari. To je odnos ljubavi, izabrali smo jedni druge.

Rizikujući reduktivnost – Vaš sveukupan rad, možemo okarakterisati kao proces osnaživanja, podrške i davanja alatki za samostalno delovanje društveno ugroženim grupama. Kako Vi vidite ovaj proces osnaživanja i kako se on reflektuje na Vaš lični i profesionalni razvoj? Koji su najveći izazovi i koja je satisfakcija u radu sa diskriminiranim grupama i osvetljavanju različitih potisnutih društvenih problema i fenomena?

Kao što sam već napomenula, pozorište menja ljude, menja kontekste. Ja se neminovno menjam svakim procesom sa novom grupom, zato što učim nešto novo o njima, o sebi, o procesu. Najveći izazovi...

Najveća satisfakcija mi je u susretu različitosti, otkrivanju drugačijeg, pa ponovnom sagledavanju sebe. Takođe velika satisfakcija mi je rad sa decom, jer verujem da ovo što radimo predstavlja antipod školi, obrazovnom sistemu, kao i tekućem sistemu vrednosti a da u detinjstvu postavljamo temelje. Meni je ovakvo pozorište omogućilo raškolovavanje, a raškolovavanje mi je bilo neophodno da bih došla u kontakt sa sobom i sa slobodom. Ja verujem da se istinsko obrazovanje i učenje dešavaju izvan škole i u neformalnim programima. Zbog toga veliki deo trenutnih aktivnosti u ApsArt-u predstavlja razvoj ApsArt & Paul Murray otvorene pozorišne edukativne platforme i obuke koje realizujemo.

Verujem u snagu ovakvog načina rada, kada pozorište postaje neodložna potreba da se ispriča priča, da se pruži ruka zajednici, da kažeš da postojiš, zadobiješ pažnju, pokažeš

money exactly for such relevant population. When I know what I want, I try to find the donor offering the means for something similar. The problems occur when you have to write the project applications and these endless meaningless volumes have to be formally connected to the purposes of the donors. It is important to have freedom on your own ground. And, usually, you have, because most of the donors are not interested in the actual outcome and they almost never come to the performances. As for the European funds, it is even worse. What is essential is to get to the working process itself, to the work with the group, to the meeting, the joy, the enthusiasm, the discovery and creation itself, leave your soul to the God of bureaucracy. And this is not only when it comes to writing the application, but also when it comes to constant reporting, keeping book records, etc. This is where NGOs fall into trap, because, as they deal with such a large quantity of bureaucratic work, they drift away from the essence of their mission and from the people they work with, and start more and more resembling the state institutions, dysfunctional and uninterested. The figures, the outcomes and the figures again are the important ones. In such systems of values imposed by donors, the person is again unimportant! How can you present the donor the **unpredictability** and the free process, how can you calculate the amount of changes the people have gone through, how can you follow-up these people outside the context of their work, how and why should you increase the number of participants when the optimum is 12? I think it is highly absurd that these open dramatic processes are systematised, evaluated and implemented in other new contexts. These kind of thoughts scare me.

In the activity of your organisation so far, a large number of projects and platforms allow for the presentation and emphasis of problems of different groups that are, most of the times, invisible or outcast in our society. The representation of such groups is non-existent in a dominant speech and the laws also pretty often fail to recognise them (or such laws are not efficient enough in terms of application). What is your experience in the fight for representing it and for raising the awareness? What are the limitations in the self-representation of outcast groups? Do you approach this type of issues for different purposes (and which are those purposes) and how much did you achieve in the past?

I am of the opinion that people alone know better what they need and what is best for them, if proper premises for supporting them in activating the personal potential and the force of the group are created. We find ourselves permanently in formats where, on one hand, there is a powerful entity who knows what we need, while on the other hand, someone with no power, enduring and listening. The school, the health institutions, the social services, the work places... The participatory work process of the theatre must ensure the actual dialogue and must forbid the reporting relationships. In the work process I try to transmit my aptitudes, but the group alone must take the key-decisions. I think that only by giving this kind of freedom we offer people the possibility to surpass their current dimension and state. Because, if you step into the shoes of the benefactor, humanitarian or problem solver – in fact you tie people's hands, you do not allow them to find the solution by themselves. It is like when some organisations and funds of less developed countries donate the money for projects designed by the ones

da si drugačiji i proslaviš to, da upireš prstom u nepravdu, vrištiš za slobodom...ljudi sa kojima ja radim žive pozorište. Za njih pozorište nije plata, ni obaveza, ni konvencija, ni protokol, ni bod, ni nagrada, za njih je pozorište potreba, promena, pitanje smisla, a neretko pitanje života i smrti. Ja to živim zajedno sa njima.

beyond, sitting in their cosy chairs in the developed countries, which, in my opinion, is a new form of colonisation. The same it is with the outcast groups' society. If you want to be useful to a group, offer the group the means and methods and let it grow. First, we have to stop to classify and determine. There are more and more projects (not so many in Serbia yet) offering groups the possibility of self-defence and, through projects, to create programs they need and only they can choose the artists they want to work with. In my opinion, this is truly the proper course of action. It is a love relation, because we choose one another.

Risking reducibility – can we characterise your work as a process of strengthening, supporting and offering of tools for self-organisation in socially threatened groups. How do you see this strengthening process and how does it reflect in your personal and professional development? What are the biggest challenges and what is the satisfaction when working with discriminated groups for emphasising different social problems?

As I have already stated, theatre changes people, it changes the contexts. I necessarily change with every process with the new group, as I learn something new about them, about myself, about the process. The biggest challenges...

The greatest satisfaction to me is encountering differences, discovering the new, and then, the introspection. Moreover, my great satisfaction is working with children, because I think what we do is an antipode of the school, of the educational system, as well as the system of values and childhood is the place where we set our foundation. This type of theatre has offered me the re-education, and the re-education is what I needed to get in contact with myself and with freedom. I am of the opinion that true education and learning are achieved outside school and in the informal programmes. This is why, most of the ApsArt activities represent the ApsArt & Paul Murray development of educational open platforms and classes we teach. I trust the power of this type of work, when theatre becomes an immediate need for the story to be told, for the community to get a helping hand, for the existence of something to be underlined, for the attention to be drawn, for showing them you are *different* and celebrating it, for pointing out the injustice... The people I work with, they live the theatre. For them theatre is not a payroll, nor an obligation, nor a convention, nor a protocol, nor extra points, nor bonuses, for them theatre is a need, the change, the sense, and quite often a matter of life and death. I live this together with them.

Jovana Karaulić – Neda Radulović

Pozorište: prostor za socijalni dijalog

Intervju sa Vojislavom Vojkan Arsić

Vojislav Vojkan Arsić je osnivač centra E8, organizacije koji okuplja mlade sa ciljem edukacije putem pozorišta. Sa velikim timom saradnika, Vojkan već osam godina nastoji da redefiniše patrijarhalni model muškosti i patriotizma, promovišući kulturne obrasce koji favorizuju raznolikost i podržavaju rodnu ravnopravnost. Vojkana smo pitali šta za njega znači participacija i saznali više o važnosti edukacije u umetnosti.

U centar savremenih kulturalnih razmatranja se smešta pojam participacije, koji stvara uslove za mogućnost aktivnog uključenja zajednice u produkciju i stvaralaštvo koje ostvaruje dalekosežne pozitivne efekte na društvo. Koja je moguća uloga pozorišta u tom procesu? Na koji način umetničke prakse mogu doprineti međusobnoj interakciji građana, civilnog društva i javnih praktičnih politika?

Pozorište je mesto okupljanja i to je osnovni razlog zašto ljudi u njega dolaze. Kao takvo, pozorište je sjajno mesto za društveni dijalog i mobilizaciju građana oko određene teme ili problema. Naše predstave su kao "epicentar zemljotresa" jer su uvek deo nekog šireg programa i jer pored samih predstava postoji niz aktivnosti koji zagovara promene u društvu u vezi same teme predsave. Sve naše predstave nastaju kroz participativni proces u kome na učestvuju glumci koji samim tim procesom postaju ko-autori predstave. Predstava "Muškarčine" nastala je kroz 6-omesečni proces koji ima dva cilja: edukaciju i ko-autorstvo. Sve izgovoreno u predstavi nastalo je dokumentarnim procesom u kom su glumci davali svoja mišljenja, stavove i znanja o muškosti, a od kojih je kasnije napravljena predstava. Edukacija je važan deo jer naši glumci ne govore predhodno napisane replike već ih razumeju u potpunosti i žive i van scene. Samim tim, oni su ambasadori tema kojima se u predstavama bavimo. Predstava ima oblik pozorišnog dokumentarca o muškosti ovde i danas, razvijen u okviru projekta "Budi muško" Centra E8. Novinski časopis NIN, jedan od najcenjenijih domaćih nedeljnika, proglasio je „MUŠKARČINE“ za jednu od 3 najbolje predstave godine. U predstavi su korišćeni statistički podaci dobijeni u istraživanju „Mladići i maskulinitet“ sprovedenom u okviru projekta „Budi muško“, iskustva trenera u ovom projektu i materijali nastali kroz proces radionica zasnovanih na tehnikama upotrebe drame u edukaciji i metodološkim igrama osmišljenim da podstaknu kolektivno autorstvo.

U centru naših predstava su izvođači, igra i poruka, a cilj nam je da takve predstave prikažemo što većem broju gledalaca/teljki, pri čemu se trudimo da im obezbedimo profesionalnu logistiku i infrastrukturu za "zdrav i dug" život, mnogo igranja i mainstream praćenost u medijima. Bavimo se socijalno relevantnim temama, verujući u ljudska prava, slobode, ravnopravnost, multikulturalnost i pozitivne promene u društvu. Izbejavamo fikciju i linearni narativ, verujući da je pozorište prostor za otvaranje dijaloga i

Jovana Karaulić – Neda Radulović

Theatre With People

Interview with Vojislav Vojkan Arsić

Vojislav Vojkan Arsić is the founder of E8 Centre, an organisation which gathers youngsters in order to educate them through the agency of theatre. With a high number of collaborators, Vojkan has already been searching for eight years to redefine the patriarchal model of masculinity and of patriotism, promoting the cultural models which favour diversity and support gender equality. I asked Vojkan what participation meant to him and I also found out some things about artistic education.

Current cultural views say that participation means creating the opportunity for a community to get actively involved in a producing and creating a performance, that will then have positive effects on society. Which is the role of theatre in this process? How may artistic practices contribute to the interaction among citizens, civil society and practical public order?

Theatre is a meeting place and this is the main reason why people go there. Therefore, theatre is an excellent place for social dialogue and it mobilises citizens on a set issue or topic. Our performances are like an “earthquake epicentre” as they are always part of an ample programme and because there is, besides the performance itself, a series of activities pleading for the changes within society as related to the topic itself of the performance. All our performances are created through a participative process where actors, by the process itself, become co-authors of the performance. The performance *Macho Men* was created through a process which lasted for six months, and that had two purposes: education and participation in the capacity of co-author. All the text in the performance was created through a documentation process where actors expressed their opinions, beliefs, and knowledge on the macho men, and then they composed the performance. Education is an important part as our actors do not utter text that had been created beforehand but sentences that they perfectly understand and that they themselves experienced outside the stage. Therefore, they are ambassadors we deal with in our performances. The performance has the form of theatrical documentary on manhood here and today, developed within the *Be a Man* project of the E8 centre. NIN magazine, one of the most appreciated weekly magazines in the country, declared the performance *Macho Men* one of the best three performances of the year. The performance uses statistical data obtained in the *Youngsters and Masculinity* research performed within the *Be a Man* project, the experiences of the trainers in the project and the materials obtained through the workshop based on the techniques of Drama in Education and the methodological games thought in order to encourage collective creativity.

da se njegova političnost ne bazira na tematizaciji, već na modusima reprezentacije.

Milena Bogavac i ja pravimo profesionalne pozorišne produkcije, nastale metodama primenjenog pozorišta, pa je osnovna definicija našeg rada povlačenje jednakosti između procesa i produkta.

PROCES = PRODUKT

ESTETIKA = ETIKA

LIČNO = POLITIČKO

POZORIŠTE = AKTIVIZAM

Prema teoretičaru Karpontjeu, "ukoliko publika ne definiše svoje učešće i nema uticaja na tok izvođenja, tu ne možemo govoriti o participaciji" i razlikuje tri nivoa uključivanja: pristup, inerciju i participaciju. Poslednji princip- participacija, zahteva veći stepen ustanovljenih demokratskih vrednosti u društvu. Na koje probleme ste nailazili u lokalnom kontekstu?

U našim predstavama publika nema aktivnu ulogu po Karpontjevoj definiciji, ali teme i način na koji komuniciramo teme publiku apsolutno stavljaju u aktivnu ulogu razmišljanja i neretko preuzimanja određene akcije. Često do nas dolaze informacije o tome koliko su predstave koje radimo imale uticaj na gledaoce i koliko su motivisani i inspirisani predstavama napravili promene u svojim životima. Predstava "Nemačka" je možda najbliža stavljanju publike u aktivnu ulogu. Predstava Nemačka namenjena je onima koji razmišljaju o odlasku „u azil“ ali i onima koji ne razumeju zbog čega se veliki broj porodica odlučuje na taj korak, te strahuju da bi zbog velikog broja „lažnih azilanata“ Republika Srbija mogla da bude skinuta sa bele šengenske liste. Zbog svoje edukativne prirode, ali i činjenice da diskriminacija Roma u društvu, počinje u prosvetnom sistemu, predstava se igra u prostoru škole. Njenu publiku čine učenici i učenice različitih uzrasta, zainteresovani da steknu teorijska i praktična znanja o integraciji, diskriminaciji i migracijama romske populacije. Predstava je "side specific", publika se deli u tri grupe i u prvom delu svaka grupa gleda različitu predstavu, a kasnije se spajaju i zajedno prate završetak. Tokom predstave, često publika odgovara na pitanja ili neke od izazova koje glumci postavljaju. Predstava je realizovana u okviru projekta Antidiskriminacione kampanja usmerenog ka mladim Romima, Romkinjama i ne-romskoj populaciji na Jugu Srbije.

Nemačka teoretičarka Erika Fišer Lihte ističe kontigentnost (nepredvidivost) kao važnu karakteristiku svake izvedbe. Kod participativnog pozorišta bez sumnje, ova osobina najviše dolazi do izražaja. Kako Vi, kao falcilitatori, anticipirate nepredvidivost? Da li možete da izdvojite neka iskustva nepredvidivosti u toku izvedbe ili njene pripreme, koja su posebno promenila/obeležila vaš pristup radu?

Nepredvidivost u našim predstavama je na neki način režirana. Nema te vrste nepredvidivosti koja može dovesti do improvizacije i promene izgleda predstave. Ono što je meni važno u režiranju predstava jeste postavljanje pravila i okvira u kojima glumci

Our performances include: the interpreters, the games and the message, and the purpose is for a performance of such kind to be presented to a large number of spectators, where we are trying to offer a professional logistics and infrastructure for a "long and healthy" life, many games and the mainstream topics discussed in the mass media. We deal with socially relevant issues, such as human rights, freedom, equality, multiculturalism and positive changes in the society. We are aware of the role of fiction and linear narration, because we believe that theatre is a space for beginning dialogues and that its policy is not based on the establishment of topics, but on the modes of representation.

Milena Bogavac and myself make professional theatrical productions, created using methods of applied theatre, therefore, the basic definition of our work is the sign of equality between process and product.

PROCESS = PRODUCT

AESTHETICS = ETHICS

PERSONAL = POLITICAL

THEATRE = ACTIVISM

According to the theoretician Carponteaux, "in case the public does not define its participation and has no influence during the performance, then, we cannot talk about participation" and he differentiates three levels of involvement: access, interaction and participation. The last principle – participation, needs a higher step of democratic values defined within the company. What sort of issues have you met in the local context?

The public has no active role in our performances in the sense that Carponteaux's definition mentions it, but the topics and the method we communicate these topics with to the public put the spectator absolutely in the active role of thinking and make them take over often certain actions. Very often, we get information on the fact that our performances influenced the spectators and that they became motivated and inspired to make certain changes in their lives. The performance *Germany* may be the best example of the reinstatement of the public in an active role. This performance was dedicated to those who considered leaving to seek "asylum" but also for those who do not understand why a high number of families decide to do that, and they are afraid that due to the great number of "fake applicants for asylum", the Republic of Serbia may be erased from the Schengen list. Due to its educative nature, but also due to the fact that discrimination of the Roma people in the society starts on at the levels of education, we played the performance in schools. The public consists of pupils of different generations, interested to obtain theoretical and practical knowledge on integration, discrimination and migration of the Roma. The performance is "site specific", the public is divided in three groups, and in the first part, each and every group sees a different performance, then afterwards gets together and together watches the end of the performance. During the performance, the public often answers to questions or responds

igraju. Mene ne zanima režiranje detalja, mene zanima pozorište u kom postoje jasna pravila igra u kojima glumci igraju. Primer je predstava "Žudnja" u kojoj je glumcima dozvoljena da određene glasovne radnje rade svaku put u skladu sa svojom trenutnim osećanjima i povezanosti sa tekstom, pa sa tim u vezi, ta predstava može svaki put izledati drugačine, ali ne neprepoznatljivo.

Najveći broj organizacija koje praktikuju participativno i community pozorište, finansiraju se iz evropskih fondova za razvoj civilnog društva. Kako se ovi uslovi finansiranja odražavaju na Vaš izbor teme, grupe sa kojom saradujete i opštih okolnosti u kojima delujete? Kako birate teme i probleme koje ćete osvetliti i kako ih realizujete?

Centar E8 je omladinska organizacija koja postoji već 12 godina i koja realizuje niz projekata koji se bave problemima mladih. Teme u našim predstavama su povezane sa temama koje Centar E8 obrađuje kroz projekte koji nisu pozorišni, a osnovni razlog za to je edukacija i poznavanje teme. Ako se 6 godina bavite pitanjem muškosti, znanje koje imate na tu temu presudno je u radu na predstavi. Produkcija naših predstava finansira se iz projekata koje realizujemo, a dalje izvođenje predstava isključivo od prodaje karata.

U dosadašnjem radu Vaše organizacije, primetan je nemali broj projekata i platformi koje omogućavaju samo-reprezentaciju i osvetljavanje problema, veoma različitih i u našem društvu često nevidljivih i marginalizovanih grupa. Njihova reprezentacija u dominantnom diskursu ne postoji, a zakoni ih takodje često ne prepoznaju (ili su nedovoljno efikasni u sprovođenju). Koja su vaša iskustva u borbi za njihovu reprezentaciju i veću vidljivost? Koja su ograničenja u samo-reprezentaciji marginalizovanih grupa? Da li ovim problemima pristupate sa odredjenim, jasnim ciljevima (kojim) i koliko su ti ciljevi u prošlosti bili ostvareni?

Od svih predstava koje smo do sada radili, jedino predstava "Nemačka" može da najbliže da odgovori na ovo pitanje jer u njoj glume mladi romi iz Vranja koji kroz predstavu postaju vidljivi u lokalnoj zajednici. Osnovni problem sa kojim se ova predstava susrela je ekonomske i društvene prirode – predstala je sa igranjem jer je većina glumaca otišla u azil, u Nemačku ili neke druge zemlje EU. Sa druge strane naša produkcija iz 2015. godine, predstava "Crvena: samoubistvo nacije" obrađuje društvene probleme koji nisu povezani sa marginalizovanim grupama, ali jesu sa pitanjem odnosa društva prema abortusu. Absurdno je da u Srbiji svakog sedmog u mesecu pripadnici ekstremističkih, desničarskih organizacija prave javne skupove na kojima prikupljaju potpise za zabranu abortusa, a da baš niko nikada ne skuplja potpise protiv nasilja nad ženama na primer. Svaka treća žena u Srbiji žrtva je fizičkog, psihološkog ili seksualnog nasilja. Rad na ovoj predstavi podrazumevao je intenzivan, višemesečni, istraživački proces, zasnovan na radionicama i samoobrazovanju u oblastima rodne teorije, rodničkih politika, ljudskih prava, ženskih prava i savremenog, dokumentarnog pozorišnog izraza. Polazeći od istoimenog komada, napisanog 2002. godine, izvođači u ovoj predstavi nisu bili samo glumci, već i koautori čija su lična mišljenja, stavovi, iskustva, biografije i anegdote postali integralni deo izvedbenog teksta predstave. Tako da naša misija nije da utičemo

to the challenges the actors proposes. The performance is part of the Antidiscrimination project, a campaign for Roma youngsters, and to the non-Roma population in the South of Serbia.

The German theoretician Erika Fischer-Lichte marks out unpredictability as an important feature of each and every interpretation. In the case of interactive theatre, without any doubt, this feature sticks out the most. How do you, the facilitators, anticipate the unpredictable? Can you mention certain experiences about unpredictability during the interpretation or the preparation period, which totally changed or marked your approach in your work?

Unpredictability in our performances is somehow directed. It is not the type of unpredictability which may lead to improvisation and will change the performance. What is important for me at the moment is that performances are directed, that there are set rules and frames for the actors that play. I am not interested in directing details; I am interested in the theatre with clear rules where actors play. An example is the performance *Ardour* where actors are allowed to do some vocal actions every time, depending on their current feelings and in compliance with the text, and depending on that, the performance may look different every time, but will always stay recognisable.

The greatest number of organisations practicing community and interactive theatre are financed by European funds for the development of civil society. How do these financing conditions influence the development of the chosen subject, group and the general conditions you deploy? How do you choose your topics and the issues you are about to mark out and how do you produce them?

The E8 centre is a youth organisation which exists for 12 years now, and have made a series of projects dealing with the issues of youngsters. The topic of our performances are related with the topics E8 Centre processes in its non-theatrical projects, and the main aim is the education and the sharing of knowledge regarding these topics. If you have been dealing for 6 years with the topic of manhood, the knowledge you have on the concerned topic is crucial when working on the performance. The production of our performances is financed from the projects we perform, and the realisation of future performances depend exclusively from our ticket revenue.

It has been visible by now, in the work of your organisation, that a high number of projects and platforms present a varified set of groups, that in our society are invisible and marginalised. They are not represented in the dominant discourse, and very often the laws are not followed (are not applied effective enough). Which are your experiences in this fight for their representation and for their higher visibility? Which are the limitations in the self-representation of marginalised groups? Do you approach these problems having clear purposes (and if yes, what are they) and how feasible were they so far?

From all the performances we had by now, only the performance *Germany* may answer to this question, as Roma youngsters from Vranje play in it and they become more visible in the local community through this production. The basic problem the

na vidljivost pojedinačnih grupa koliko da utičemo na pokretanje dijaloga oko društvenih problema u celini.

Rizikujući reduktivnost – Vaš sveukupan rad, možemo okarakterisati kao proces osnaživanja, podrške i davanja alatki za samostalno delovanje društveno ugroženim grupama. Kako Vi vidite ovaj proces osnaživanja i kako se on reflektuje na Vaš lični i profesionalni razvoj? Koji su najveći izazovi i koja je satisfakcija u radu sa diskriminisanim grupama i osvetljavanju različitih potisnutih društvenih problema i fenomena?

Svoje pozorište doživljavamo kao omladinski rad, svoj omladinski rad kao neprestano potsticanje kreativnosti, samoobrazovanja i samopouzdanja kod mladih. Mlade saradnike/ce tretiramo kao profesionalce/ke i koji u našim predstavama rade pod umetničkim i pedagoškim vođstvom afirmisanih umetnika/ca i radnika/ca u kulturi. Radeći sa nama, mladi saradnici/ce prolaze kroz višemesečni edukativni, istraživački i umetnički proces. Smatramo da smo uspeli samo onda kada svi članovi/ce tima imaju prisan odnos među sobom, kada su jedni drugima podrška i kada osećaju pripadnost i značaj pripadanosti timu.

performance faced is economical and social – it stopped being played as most of the actors left to Germany or to other EU countries. On the other hand, our production from 2015, the performance *Red: The Suicide of a Nation* processes social issues un-related to marginalised groups, but related to the issue of abortion and the relationship of society to it. It is absurd that in Serbia, every seven months, the members of right-wing extremist organisations make public reunions where they gather signatures for prohibiting abortion, but no one has ever gathered signatures against domestic violence, for example. Every third woman in Serbia is the victim of physical, psychological or sexual violence. The work to this performance implied intensive process, several months of research, was based on workshops and self-education in the field of consanguinity policies, human rights, women's rights and the expressions of contemporary documentary theatre. Based on the play with the same name, written in 2002, the interpreters of this performance were not only actors but also co-authors as their personal opinions, attitudes, experiences, biographies and anecdotes became integral parts of the performance text. Our mission is not to influence the vision of groups but to influence the movement of dialogues related to social issues.

Risking reducibility – your work may be characterised as a strengthening and supporting process, offering tools to socially threatened groups. How do you see this strengthening process and how does it reflect your personal and professional development? Which are the greatest challenges and which is the work satisfaction with discriminated groups and in marking out various social issues?

We perceive our theatre as a work with the young, the work with the young as uninterrupted encouragement of creativity, self-education and trust in the youngsters. We train our young collaborators as professionals working in our performances with artistic and pedagogical management of the young. Working with us, the young collaborators go through a long, explorative and artistic educational process. We consider we succeeded only when all the members of our team have an intimate relationship among them, when they encouragement each others and when they feel that they belong and that they are relevant within the team.



A KÖZÖSSÉGI/RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZI ÉS MŰVÉSZETI
EGYESÜLETEK/PROJEKTEK RÖVID LISTÁJA



A SHORT LIST OF COMMUNITY/PARTICIPATORY
THEATRE AND ART ASSOCIATIONS/PROJECTS

With this short list our intention was to map the network of those associations, centers, groups in Hungary, Romania and Serbia, which are related in a closer way to community and/or participatory theatre and art. Much of them are mentioned in the essays and interviews of the present volume. Although this is not a complete list, we hope, that it can be an informative help for those interested in the topic.

Art and Theatre Associations/Centers/Groups in HUNGARY

- Artemisszió Foundation (Budapest) www.artemisszio.blog.hu
- Artus Creative Center (Budapest) www.artus.hu
- Aurora Community Center (Budapest) www.auroraonline.hu
- Back Door (Budapest) www.hatsokapu.hu
- Bakelit Multi Art Center (Budapest) www.bakelitstudio.hu
- Baltazár Theatre (Budapest) www.baltazarszinhaz.hu
- Caravan Art Foundation (Budapest) www.karavanma.hu
- Empty Space Theatre (Budapest) www.urester.hu
- Independent Theatre (Budapest) www.fuggetlenszinhaz.blogspot.hu
- Jurányi Art Incubator House (Budapest) www.juranyihaz.hu
- Káva Cultural Group (Budapest) www.kavaszhaz.hu
- Koma Base (Budapest) www.komabazis.org
- Krétakör Foundation (Budapest) www.kretakor.eu
- Living Picture Theatre (Budapest) www.livingpicture.org
- Malom Group (Pécs) www.knyiharbence.wix.com/malomcsoport
- Manna Cultural Association (Budapest) www.mannaegyesulet.hu
- MU Theatre (Budapest) www.mu.hu
- New Spectator Project, Káva/Krétakör/AnBlok(Ároktő, Szomolya) www.ujnezo.hu
- Open Circle Association (Budapest) www.nyitottkor.hu
- Panodráma (Budapest) www.panodramaplays.blogspot.hu
- Patyolat Centre (Budapest) www.facebook.com/patyolat85
- Rescue Ship Unit (Budapest) www.mentocsonak.com

- Round Table Theatre in Education Association (Budapest) www.kerekasztalszinhaz.hu
- Sín Culture Center (Budapest) www.sinarts.org
- Stereo Akt (Budapest) www.stereoakt.hu
- Szkéné Theatre (Budapest) www.szkene.hu
- TÁP Theatre (Budapest) www.facebook.com/tapszinhaz
- The Missing Classmate Project, Káva/AnBlok www.hianyozopadtars.hu
- Trafó House of Contemporary Arts (Budapest) www.trafo.hu
- Tranzit HU (Budapest) www.tranzit.hu
- Utca-szak Theatre (Budapest) www.utcaszak.hu
- Windmill Project, Káva (Mindszent, Székkutas, Hódmezővásárhely) www.szelmalmok.hu

Art and Theatre Associations/Centers/Informal groups in ROMANIA

- ACT Theatre (Bucharest) www.teatrulact.ro
- Bezna Theatre (Bucharest) www.facebook.com/bezna.bezna
- ColectivA (Cluj-napoca) www.colectiva.ro
- Focus Atelier Project (Cluj-Napoca) www.focusatelier.ro
- Gazeta de Arta Politica www.artapolitica.ro
- LaBomba Center (Bucharest) www.labombastudios.ro
- Laundry Theatre (Chisinau) www.spalatorie.md
- Maskar Community Theatre (Turnu-Măgurele) www.maskar.ro
- Offensive of Generosity Project (Bucharest) www.ofensivagenerozitatii.blogspot.hu
- Paintbrush Factory (Cluj-Napoca) www.fabricadepensule.ro
- Protokoll Project (Cluj-Napoca) www.protokoll.ro
- Reactor (Cluj-Napoca) www.reactor-cluj.com
- Republica Center for Educational Theatre (Bucharest) www.companiareplika.tumblr.com
- Sintagma Centre (Bucharest) www.centruksintagma.ro
- Tanga Project (Bucharest) www.tangaproject.blogspot.hu
- Terminus Project (Miercurea Ciuc) www.facebook.com/terminusszinhaz

- The 4th Age Community Arts Centre/Project (Bucharest) www.varstapatru.blogspot.hu
- Tranzit RO (Cluj-Napoca) www.ro.tranzit.org
- Underground Theatre Project (Valea Jiului) www.teatrusubpamant.wordpress.com
- ZUG Zone (Cluj-Napoca) www.facebook.com/ZUG.zone

Art and Theatre Associations/Centers/Informal groups in SERBIA¹

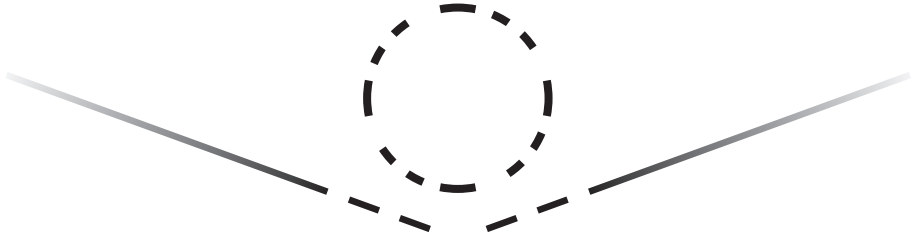
- Academic scene SKC (Nis) www.skc-nis.com
- ALTERO Association for Personal Training, education, development and empowerment (Belgrade) www.altero.org.rs
- ApsArt Centre for Theatre Research (Belgrade) www.apsart.org
- Art Group Hop.La! (Belgrade) www.hop-la.org
- ASSITEJ Center Serbia (Belgrade) www.assitejsrbija.org.rs
- Bazaar (Belgrade) www.bazaar.org.rs
- Blue Theatre (Belgrade) www.en.plavopozoriste.com
- CEDEUM Centre for Drama in Education and Art / National Center of the International Drama / Theatre and Education IDEA (Belgrade) www.cedeum.org.rs
- Center E8 (Belgrade) www.e8.org.rs
- Centre for Theatre Research CPI (Novi Sad) www.kultura.rs
- Cirkobalkana (Belgrade) www.cirkobalkana.org
- Clear Streams Family (Brezovica)
www.facebook.com/Porodica-%20Bistrih-Potoka-%20176905279056610/
- Collective Karkatag (Belgrade) www.karkatag.org
- Community Theatre Čukarice (Belgrade) www.kccukarica.rs
- Creative Center CEKOM (Zrenjanin) www.cekom023.blogspot.rs
- Cultural Centre Masuka (Velika Plana) www.facebook.com/masuka.centarzakulturu
- DAH Theatre Research Centre (Belgrade) www.dahteatarcentar.com
- ERGstatus dance theater (Belgrade) www.ergstatus.org
- Generator (Vranje) www.generator.org.rs

¹ Provided by Ljubica Beljanski Ristic

- Group Let's... (Belgrade) www.hajdeda.org.rs
- GrupaAKT (Belgrade) www.grupaakt.wix.com/grupaakt
- Hi Neighbour (Belgrade) www.zdravodaste.org.rs
- Just Art (Belgrade) www.justart.ws/cv_olga.html
- Kulturanova (Novi Sad) www.kulturanova.org
- Lotos-Theatre (Alibunar) www.lotosteatar.com
- Mirror (Novi Sad) www.facebook.com/ogledalo.mirror
- NMHC Novi Sad Humanitarian Center (Novi Sad) www.nshc.org.rs
- Organization of Creative Grouping OKO (Belgrade) www.okoorg.rs
- PerArt (Novi Sad) www.perart.org
- POD Theatre (Belgrade) www.teatar.wix.com/podteatar
- RAFT Theatre (Belgrade) www.facebook.com/ugraft
- Reach (Belgrade) www.reach.org.rs
- Reconstruction Women's Fund (Belgrade) www.rwfund.org
- Scene Carina (Belgrade) www.scenacarina.wordpress.com
- Student Cultural Center (Novi Sad) www.skcn.org
- Studio Iskorak (Belgrade)
www.domomladine.org/radionice/dramska-radionica-studija-iskorak/
- The City Theatre of Ruma (Ruma) www.art-tremafest.org.rs
- The Group 'Oh, here they are these!' (Novi Pazar) www.facebook.com/jojevoihovi
- Theatre Movement Mimart (Belgrade) www.teatarmimart.org.rs
- Theatre workshop BelTheatre - Belgrade Angleščina Language Theatre (Belgrade)
www.beltheatre.com
- Transformer - platform for the transformation of reality through art (Belgrade)
www.transformator.rs
- Youth Theatre PATOS (Smederevo) www.patos.org.rs



SZERZŐK



AUTHORS

SZERZŐK

GÁBOR SÁRA (1992, Budapest), a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem harmadéves színházi dramaturg szakos hallgatója. Gyakorlati tapasztalatokat szerzett számos színházi területen, dokumentum-, báb- és mozgásszínházi előadásokban. Dramaturgként átdolgozott már klasszikus és kortárs darabokat. Íróként regények színpadi adaptációit készítette el.

BODOR PANNA (1992, Budapest), a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem harmadéves színházi dramaturg szakos hallgatója. A színházi nevelés az egyik fő érdeklődési területe. Több TIE-előadásban dolgozott már dramaturgként a Kerekasztal Színházi Nevelési Központtal, a 2014-2015-ös évadban a társulat író/dramaturg ösztöndíjasa.

IGOR BURIĆ (1976, Tuzla), színikritikus, újságíró, jelenleg Újvidéken (Szerbia) él. A kultúra és művészet különböző területein dolgozik. Az újvidéki *Dnevnik* című napilap állandó szerzője, számos folyóiratban és könyvben publikál színházi és kulturális témájú írásokat. Elismert és díjazott szerzőként Igor Burić a szerbiai közélet mellékes jelensége.

JOVANA KARAUJIĆ (1980, Belgrád), színházi, rádiós és kulturális menedzser/producer, a Belgrádi Művészeti Egyetem Színházművészeti szakának PhD hallgatója kulturális menedzsment és média területen. Producerként gyakorlati tapasztalatot szerzett számos előadó-művészeti projektben. Kutatásainak fókuszában áll: a gyakorlati szakpolitikák összefüggései a kulturális szférában, az állami rituálék fontossága a krízistársadalmakban, a kulturális közösségek párbeszéd-teremtési lehetőségei aktív részvételi programok révén. Számos vonatkozó írást publikált e témában szakfolyóiratokban és konferenciakötetekben.

KOVÁCS BEA (1991, Kolozsvár), színikritikus, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem bölcsészkarán mesterizett. 2010 óta közöl színházi tematikájú írásokat, kritikákat többek közt a *Színház* és *Játéktér* folyóiratokban.

IULIA POPOVICI (1979, Bukarest), színikritikus, az *Observatorul Cultural* hetilap szerkesztője, a LiterNet állandó munkatársa. Számos tanulmánya jelent meg a román színházról, több kortárs drámaantológia szerkesztője, szakmai workshopok vezetője. 2006-tól a Cartea Românească könyvkiadó színházi sorozatának szerkesztője. Szerzője az *Un teatru la marginea drumului* (Cartea Românească, 2008) című könyvnek.

PROICS LILLA (1967, Budapest), színikritikus, kulturális újságíró. Számos színikritikát és interjút publikált különböző szakmai és művészeti folyóiratokban, többek közt a *Színház* és a *Revizor* felületén. A Színházi Kritikusok Céhének elnökségi tagja.

AUTHORS

SÁRA GÁBOR (1992, Budapest), 3rd year student at the University of Theatre and Film Arts, Budapest, at the dramaturgy department. She has gained practical experience in different fields of theatre, working in documentary theatre, puppet theatre and movement theatre performances. As a dramaturg she worked with classical and contemporary dramas. She has also made several adaptations for the stage.

PANNA BODOR (1992, Budapest), 3rd year student at the University of Theatre and Film Arts, Budapest, at the dramaturgy department. Her main interests stand in theatre in education. She worked as dramaturg in several TIE-performances at the Round Table Theatre in Education Association, and in the 2014-2015 season she was their dramaturg/writer fellow.

IGOR BURIĆ (1976, Tuzla), journalist, theatre critic, currently lives in Novi Sad (Serbia). He works in many fields of arts and culture. He writes for Dnevnik (daily newspaper from Novi Sad), and also for many periodicals and books about theatre and culture in general. Recognised and awarded, Igor Burić is an incidental phenomena in Serbian public life.

JOVANA KARAULIĆ (1980, Belgrade), manager and producer in theatre, radio and culture, and a PhD candidate at the scientific study of management culture and the media at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, University of Arts. Her research focuses on examining the relations between practical public policies in the field of culture, the importance of state rituals in a crisis society, as well as the possibilities of creating a dialogue in the cultural community through programmes of active participatory nature. Published in relevant journal articles and post conference publications.

BEA KOVÁCS (1991, Kolozsvár), theatre critic, she has finished her masters studies at Babeş-Bolyai University's Philology Department. She publishes theatre criticism since 2010, among others in the magazines Színház and Játéktér.

IULIA POPOVICI (1979, Bucharest), theatre critic, editor at the weekly magazine Observatorul Cultural and a regular collaborator for LiterNet. Has written several studies on Romanian theatre, is the editor of numerous drama anthologies and the leader of professional workshops. Since 2006 she is the editor of theatrical books at Cartea Românească. She is the author of *Un teatru la marginea drumului* (Cartea Românească, 2008).

LILLA PROICS (1967, Budapest), theatre critic, cultural journalist. You can read about her theatre criticism and interviews, among other things, in Színház and Revizor. Board member of the Hungarian Association of Theatre Critics.

NEDA RADULOVIC (1983, Belgrád), a Belgrádi Színművészeti Egyetem dramaturg szakán végzett, MA tanulmányait a Warwicket Egyetemen és az Amszterdami Egyetemen folytatta. Jelenleg a Belgrádi Színművészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója. *Painkillers*, *60 seconds for cleaner Belgrade*, *The Princess and the Pea* című drámáit színre vitte a Szerb Nemzeti Színház (Újvidék), a Raw Theatre (New York), a Duško Radović Színház (Belgrád), valamint a KC Parobrod (Belgrád). Forgatókönyvíró és script doktor a *Trolling* és *Passage* c. filmekben. Színházi dramaturgként részt vett belgrádi, amszterdami (RAST Theatre) és londoni (EUROPE NOW project, Arcola theatre) előadások létrehozásában.

SEBESTYÉN RITA, PhD (1972, Helsingör), a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színháztudományi szakán végzett, doktori címét az antik görög színház esztétikájából szerezte a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Meghívott előadóként kreatív írást és színházesztétikát tanított romániai és magyarországi egyetemeken. Szakíróként magyar, szlovák, cseh, lengyel, szerb és francia színházi lapokban jelentek meg publikációi. Első regénye, *A Tizennegyedik* 2010-ben jelent meg. Kollégákkal, volt tanáraival és diákjaival együtt megalapította a *Játéktér* színházi folyóiratot 2012-ben. 2013 májusában létrehozta a *Representation of the Others* c. projektet.

VARGA ANIKÓ (1981, Budapest), színházkritikus, a *Játéktér* erdélyi színházi folyóirat főszerkesztője. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színháztudományi szakán végzett, PhD tanulmányait a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemen folytatta. Kutatási területe a magyar neoavantgárd színház. Számos szakírói workshopot vezetett fiataloknak. Színikritikát, színházi tanulmányokat 2003 óta publikál különböző magyarországi és erdélyi, művészeti és szakfolyóiratokban.

VARGA ZSÓFIA (1990, Budapest), a Bárka Színház Hajónapló műhelyének elvégzése után az ELTE BTK magyar szakán és a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudomány mesterszakán tanult. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházi dramaturg szakos hallgatója. A Trafó és a JAK által meghirdetett Reaktív drámapályázat és felolvasó-színházi sorozat egyik kurátora volt. Dramaturgként dolgozott a FAQ Társulattal (*A mulandó, 25 évesek vagyunk*). Számos színházi interjút, kritikát, fesztivál- és próbanaplót írt és publikált különböző felületeken.

NEDA RADULOVIĆ (1983, Belgrade). She graduated from the Faculty of Dramatic Arts, dramaturgy department and completed a joint MA (International Performance Research) at University of Warwick and University of Amsterdam. She is currently attending a PhD programme at the Faculty of Dramatic Arts. Her plays *Painkillers*, *60 seconds for cleaner Belgrade*, *The Princess and the Pea* were staged in the Serbian National Theatre (Novi Sad), Raw Theatre (NY), NEAT festival (Nottingham Playhouse, UK), Duško Radović, KC Parobrod (Belgrade). She also works as a screenwriter and script doctor (*Trolling, Passage*). Worked on theatrical performances as dramaturg in Belgrade, Amsterdam (RAST theatre) and London (EUROPE NOW project, Arcola theatre).

RITA SEBESTYÉN, PhD (1972, Helsingore): she graduated in Theatre Studies from Babeş-Bolyai University, Cluj, and took her PhD in the Aesthetics of the Ancient Greek theatre at Eötvös Lóránd University, Budapest, HU. She has taught creative writing and theatre aesthetics as guest lecturer at universities in Hungary and Romania. As a dramaturg she has made stage adaptations for award-winning productions of theatres both in Hungary and Romania, and as an essayist has contributed to volumes of studies and theatre magazines in Hungary, Romania, Slovakia, The Czech Republic, Poland, Serbia and France. Her first book of literature *The Fourteenth (A Tizennegyedik)* was published in 2010. With colleagues and former teachers and students she co-founded the theatre periodical *Játéktér* (Playing Area) in 2012. In May 2013 she initiated the Representations of the Other project.

ANIKÓ VARGA (1981, Budapest), theatre critic, editor-in-chief of the Transylvanian theatre periodical called *Játéktér*. She graduated in Theatre Studies from Babeş-Bolyai University, Cluj, she continued her PhD studies at Janus Pannonius University from Pécs. Her research focuses on aesthetics of the Hungarian Neo-Avant-Garde theatre. She has led several workshops in critical writing for students. Her theatre criticisms, theatre essays are being published since 2003 in various theatre and art periodicals in Hungary and Romania.

ZSÓFIA VARGA (1990, Budapest), after attending Bárka Theatre's Logbook workshop she finished her studies in Philology and Theatre Studies at Eötvös Lóránt University, respectively Károli Gáspár University of the Reformed Church. Currently she is the student of the University of Theatre and Film Arts, at the dramaturgy department. Among others, she was a curator of the Reaktív Drama Contest and a rehearsed reading serial organised by Trafó House of Contemporary Arts and József Attila Circle (JAK). She has worked as a dramaturg with the FAQ Company (*A múlandó, 25 évesek vagyunk*). She also publishes theatre criticism and interviews.

Felelős kiadó/Responsible publisher: Balázs Attila
Felelős szerkesztő/Responsible editor: Varga Anikó

Fordítás/Translation: Tasi Rita, Svetlana Todorov
Korrektúra /Proofreading: Adorjáni Panna, Daniela Silindean, Kovács Emőke
Dizájn és tördelés / Design editor: Benedek Levente

Kiadja a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház.
Published by Csiky Gergely Hungarian State Theatre Timișoara.

A kötetben szereplő szövegekkel kapcsolatos megjegyzéseiket és észrevételeiket szívesen vesszük: hatarutak@gmail.com

All your observations and comments regarding the articles published in this book are welcomed: hatarutak@gmail.com

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including information storage and retrieval systems without written permission from the publisher.

ISSN – 2457 – 3086

soluție de tipar
oferită de

