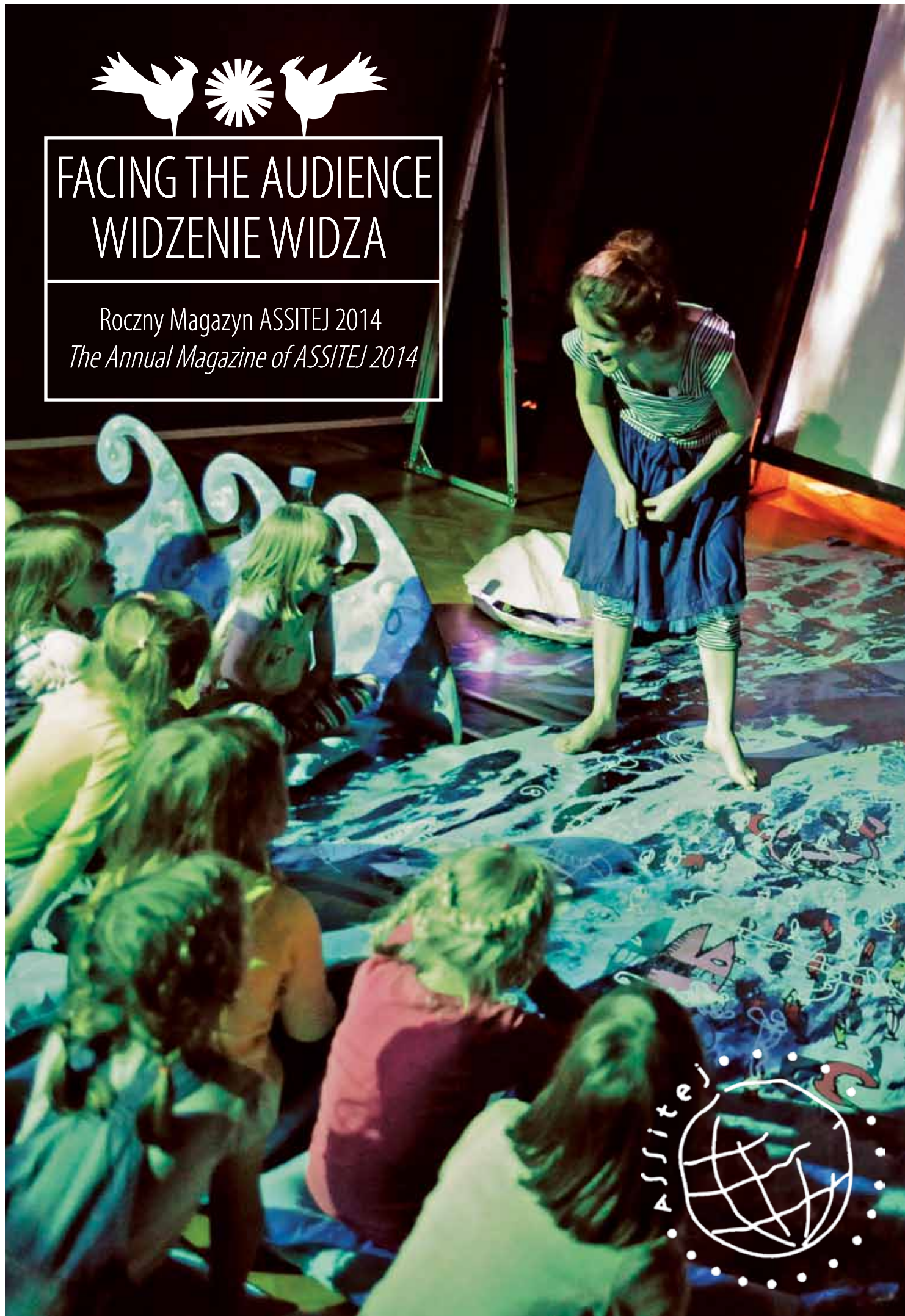




FACING THE AUDIENCE WIDZENIE WIDZA

Roczny Magazyn ASSITEJ 2014
The Annual Magazine of ASSITEJ 2014





18th. ASSITEJ WORLD CONGRESS

AND PERFORMING ARTS FESTIVAL FOR YOUNG AUDIENCES
23-31 MAY 2014 WARSAW, POLAND

A

S

S

MARCH 20
TAKE A CHILD
TO THE THEATRE

SO THEY
CAN
SEE,
HEAR,
FEEL,
THINK,
AND
IMAGINE.



WORLD
DAY
OF
THEATRE
FOR
CHILDREN
AND
YOUNG
PEOPLE



ASSITEJ unites theatres, organizations and individuals throughout the world dedicated to theatre for children and young people.

ASSITEJ promotes the international exchange of knowledge and practice in theatre, in order to increase creative co-operation and to deepen mutual understanding between all persons involved in the performing arts for young audiences.

WORLD DAY OF THEATRE FOR CHILDREN

Every March 20th, ASSITEJ celebrates World Day of Theatre for Children and Young People with the campaign 'Take a Child to the Theatre Today' and with World Day Messages, focusing on the cultural entitlement of children around the world.

ASSITEJ PROJECTS

THE NEXT GENERATION PROGRAMME

Is an exciting and pioneering ASSITEJ initiative especially designed to welcome 'new faces' to ASSITEJ and support younger artists in developing their practice and in fostering international relationships.

RESIDENCIES AND PLACEMENTS

Next Generation Residencies are designed to bring together a group of young and emerging artists from all over the world for a special programme at an international festival. Next Generation Placements enable artists to be hosted in different international settings by ASSITEJ member organizations offering diverse volunteer opportunities.



E

J

T

GLOBAL GATHERING

Every year ASSITEJ holds a Global Gathering around an International Festival which brings together members from across the Globe. Each Global Gathering focuses on a central theme and offers space for projects, network activities and special events.

THE ASSITEJ WORLD FESTIVAL AND CONGRESS

Every 3 years ASSITEJ holds a World Congress and International Festival open to everyone involved in the field of theatre for young audiences. Here the General Assembly of ASSITEJ members sets out the next 3 years of activity.

FOR 2015-2017, THE DESTINATIONS WILL BE ANNOUNCED AT THE 18TH WORLD CONGRESS AND FESTIVAL IN WARSAW, POLAND.

ASSITEJ MAGAZINE

An annual ASSITEJ Magazine is produced yearly with contributions from artists and writers from around the globe working in the field of theatre for young audiences.

ASSITEJ AWARD FOR ARTISTIC EXCELLENCE

Awarded at every World Congress for outstanding contributions in the field of TYA over the previous three years.

ASSITEJ NETWORKS

WRITE LOCAL, PLAY GLOBAL.

Is the ASSITEJ playwrights network. Membership is free and open to anyone who values plays for young audiences. writelocalplayglobal.org

ITYARN

Furthering research into theatre for young audiences. www.ityarn.org

SMALL SIZE

A network of artists and theatres active and interested in the field of theatre for the early years (0-4). www.smallsize.org

IIAN

International Inclusivity Arts Network, bringing together artists who practice in the field of inclusive arts for young audiences. www.inclusiveartsnetwork.com

www.assitej-international.org

ASSITEJ    flickr

2014 国際児童・青少年演劇フェスティバル おきなわ
 International Theater Festival OKINAWA for Young Audience 2014

ぬちぐすい
 『劇場は命薬』
 Theater is NUCHIGUSUI



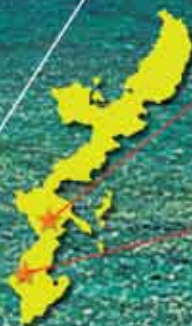
JAPAN

in TOKYO city
 26~27 July

More information
 coming soon...

If you would like to receive
 the news from us, please join
 our mailing list by sending
 your name, organisation and
 country to
admin@nuchigusui-fest.com

OKINAWA
 Island



in OKINAWA city
 26~29 July

in NAHA city
 31 July ~ 3 August

www.aco-okinawa.com/ tokyo@acookinawa.com

Dazzling Okinawa

at ASSITEJ World Congress 2014 in Warsaw

Fri 30 May 10:00/12:00

Powszechny Theatre, Main Stage

Dazzling Okinawa is a musical
 performance told through the story of a
 young fisherman Sanla and his lover Kanah.
 It is full of Okinawa's vast cultural heritage
 and its dazzling charm such as weddings
 and harvest festivals.



~OKINAWA~
 沖縄
 燦
 燦
 燦
 ~SAN SAN~



www.aco-okinawa.com tokyo@acookinawa.com

SPIS TREŚCI | TABLE OF CONTENTS

OD REDAKCJI EDITORS NOTE <i>Marisa Giménez Cacho</i> <i>Mexico</i>	4
KILKA ZDAŃ POWITANIA OD HALINY MACHULSKIEJ WELCOMING REMARKS FROM HALINA MACHULSKA <i>Poland</i>	7
TEATR I PRAWA DZIECKA. CZY CYTRYNA JEST SŁODKA? THEATRE AND CHILDREN'S RIGHTS ARE A LEMON SWEET? <i>Marek Michalak</i> <i>Poland</i>	8
DRODZY CZYTELNICY! DEAR READERS! <i>Maciej Wojtyszko</i> <i>Poland</i>	11
KRÓTKO O DZISIEJSZYM TEATRZE DLA DZIECI W POLSCE A BRIEF ACCOUNT OF THEATRE FOR CHILDREN IN POLAND TODAY <i>Maciej Wojtyszko</i> <i>Zbigniew Rudziński</i> <i>Poland</i>	13
DORMAN - KANTOR - GROTOWSKI. DZIECKO DORMAN - KANTOR - GROTOWSKI. CHILD <i>Marzenna Wiśniewska</i> <i>Poland</i>	16
PRZYSZŁOŚĆ I DIALOG TO SŁOWA KLUCZE FUTURE AND DIALOGUE ARE THE KEY WORDS <i>Milena Bogavac</i> <i>Serbia</i>	20
MIEJSCE PUBLICZNOŚCI: przestrzeń i dialog PLACING THE AUDIENCE: space and dialogue <i>Cheela Himutwe Chilala</i> <i>Zambia</i>	24
PUBLICZNOŚĆ, ARTYŚCI I PROMOTORZY: WSPÓŁPRACA JEST KONIECZNA AUDIENCE, ARTISTS AND PROMOTERS: NECESSARY ACCOMPLICES <i>Lola Lara</i> <i>Spain</i>	28
WIERZYMY, ŻE MŁODZI WIDZOWIE CHCĄ NA SCENIE OGLĄDAĆ MŁODYCH AKTORÓW WE BELIEVE THAT YOUNG AUDIENCES PREFER YOUNG ACTORS ON STAGE <i>Uwe Heinrich</i> / <i>Stefan Fischer-Fels</i> <i>Germany</i>	33
WSPÓŁCZESNE TEATRY MŁODEGO WIDZA THEATER FOR THE YOUNG AUDIENCES OF NOWADAYS <i>Maria Helena Kühner</i> <i>Brazil</i>	40
RÓŻNORODNOŚĆ AZJI, RÓŻNORODNOŚĆ PUBLICZNOŚCI DIVERSITY IN ASIA, DIVERSITY IN AUDIENCE <i>Asaya Fujita</i> <i>Japan</i>	47
WIDZENIE WIDZA: WZMACNIANIE SZTUKI FACING AUDIENCE: FEEDING THE ART <i>Sue Giles</i> <i>Australia</i>	50
RODZICE ZADOWOLENI, A DZIECI WNIEBOWZIĘTA PARENTS ARE SATISFIED, AND CHILDREN LOVE IT <i>Ouyang Yibing</i> / <i>Wang Xiaoxin</i> <i>China</i>	53
ROZMYŚLANIA NA TEMAT SZTUKI WŁĄCZAJĄCEJ NIEPEŁNOSPRAWNYCH: PONADNARODOWY PUNKT WIDZENIA THOUGHTS ON INCLUSIVE ART: AN INTERNATIONAL APPROACH <i>Talleri McRae</i> <i>USA</i>	57
DZIECI ROZUMIEJĄ WSZYSTKO LEPIEJ NIŻ DOROŚLI CHILDREN UNDERSTAND EVERYTHING BETTER THAN GROWNUPS <i>Vladimir Chigishev</i> <i>Russia</i>	61

IMPRINT

Assitej Executive Committee

Yvette Hardie (ZA)
President
Ivica Simic (HR)
Secretary General
Maria Inés Falconi (RA)
Vice President
Stefan Fischer-Fels (D)
Vice President
Kim Peter Kovac (USA)
Vice President
Noel Jordan (AUS)
Treasurer

EC Members

Asaya Fujita (J)
Diana Kržanić Tepavac (SR)
Etoundi Zeyang (CR)
Imran Khan (IN)
Marina Medkova (RUS)
Marisa Giménez Cacho (MEX)
Nina Hajiyianni (GB)
Vigdís Jakobsdóttir (IS)
Stephan Rabl (A)
Counselor
Marijana Martelock (HR)
Executive Assistant

Publication Working Group

Asaya Fujita (J)
Kenjiro Otani (J)
Assistant of Mr Fujita
Kim Peter Kovac (USA)
Marisa Giménez Cacho (MEX)

Advisory Committee

Ashish Kumar Gosh (IND)
Lola Lara (E)
Manon Van de Water (USA)
Natalia Skohorod (RUS)
Tony Mack (AUS)
Wolfgang Schneider (D)
Young Ai Choi (KOR)
Zbigniew Rudziński (PL)

ASSITEJ Magazine

Marisa Giménez Cacho (MEX)
International Editor
Zbigniew Rudziński (PL)
Editor for Poland & Managing Editor

Translation into Polish

Małgorzata and
Agnieszka Sady

Translation into English

Joanna Haracz-Lewandowska

English Style correction

Jill Rodd, Kim Peter Kovac

Design

Aleksandra Gerlach | PUGA

Print

Betmor-Poligrafia S.C.
Poznań, Poland

ASSITEJ International

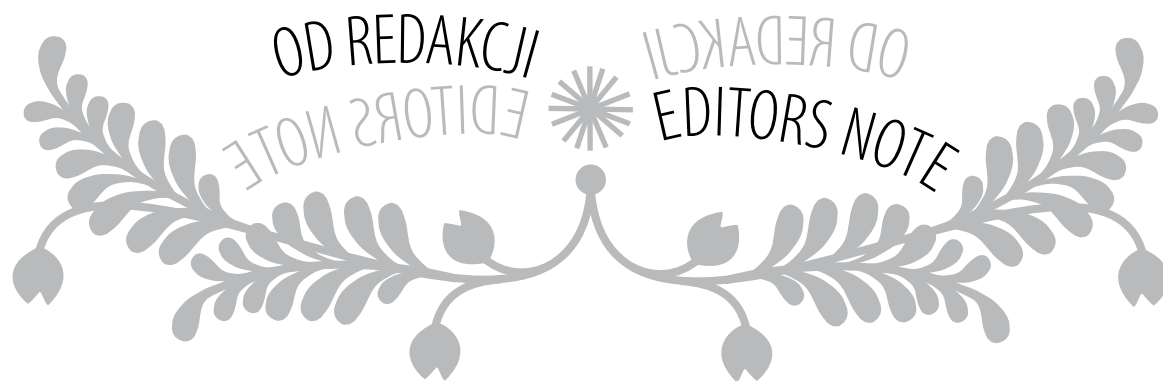
Petra Preradovića 44/II
HR- 10 000 Zagreb, Croatia
www.assitej-international.org
sec.gen@assitej-international.org

Published and printed in Poland
ISBN 978-83-9259097-2-1

Cover Picture

Photo by Dominika Pałęcka





Marisa Giménez Cacho

Na lata 2011-2014 ASSITEJ zaproponował swoim członkom zastanowienie się nad trzema kluczowymi dla teatru kwestiami: społeczeństwem, artystami i publicznością. Podczas międzynarodowych spotkań na Okinawie 2012 - Facing the Society i w Linz 2013 - Facing the Artist, dwa pierwsze tematy zostały szeroko omówione i zaprezentowane w odpowiednich wydaniach magazynu.

Dzisiaj, w ramach 18. Kongresu naszej organizacji i przedsięwzięć jakie podejmuje Festiwal Korczak 2014 w Warszawie, przedstawiamy numer magazynu na rok 2014: *Facing the Audience* *Widzenie widza* opublikowany w języku angielskim i polskim.

Twierdzenie, że teatr to komunikacja jest zwykłym frazesem. Z doświadczenia wiemy, że prawdziwa komunikacja nie jest sprawą prostą. Na komunikację międzyludzką wpływają czynniki ideologiczne, psychologiczne i emocjonalne, które czasami działają jeszcze zanim się ona rozpocznie, a czasem pojawiają się nieoczekiwanie w jej trakcie. W teatrze opowiadającym historie, mówiącym o ideach, przekazującym emocje, środki przekazu konstruuje się w oparciu o literaturę, muzykę, taniec, ekspresję ciała, plastykę, lalkę teatralną i multimedia. Poszczególne środki artystycznego wyrazu wraz z nieskończoną różnorodnością form interakcji wzbogacają komunikację.

Cóż zatem ją niweczy?

Nie lekceważąc zdrowego rozsądku czy intuicji przyznajmy, że większa wiedza o naszym interlokutorze dostarcza narzędzi do nawiązania głębszego dialogu. Jeśli chcemy, aby teatr przyczynił się do wzbogacenia życia dzieci i młodzieży, to artyści, promotorzy, menedżerowie i wychowawcy muszą

For the period 2011-2014, ASSITEJ proposed that its members should reflect on three central issues for the theatre: the society, the artists and the audience. During the international meetings in Okinawa 2012- Facing the Society, and Linz 2013 - Facing the Artist, the first two topics were discussed and presented in the corresponding numbers of the magazine.

Today, within the framework of our organisation's 18th Congress and as part of the activities of the Korczak Festival in Warsaw, we present the 2014 magazine: *Facing the Audience*, published in English and Polish.

To say that theatre is communication is a cliché. Through experience, we know that true communication is not a simple matter. In human communication, ideological, social, psychological and emotional factors intervene, either predetermining or occurring unpredictably. In the theatre, to tell stories, present ideas and convey emotions, the discourse is constructed with literature, music, dance, body language, plastic arts, puppets and multimedia. The different artistic languages and their infinite variety of forms of interaction enrich communication.

So why isn't it successful?

Without underestimating common sense and intuition, a greater knowledge of who we are communicating with provides us with elements for a more profound dialogue.

If we want the theatre to enrich the lives of children and young people, we artists, promoters, managers and educators must face the audience with honesty and truth. The audience is not an abstract, unchanging entity; it is not just a niche

traktować widza uczciwie i szczerze. Publiczność nie jest czymś abstrakcyjnym i wiecznym, nie jest tylko jedną z rynkowych nisz. Złożona jest z jednostek ludzkich, różnorodnych, żywych, skomplikowanych i zmiennych. Młodzi widzowie różnią się od nas wiekiem, to prawda, ale są nam współcześni i dzielą z nami przestrzeń i czas.

Jak poprawić komunikację? Czy istnieje związek między tematami przedstawień a publicznością, do której są kierowane? Co oznacza publiczność dla artystów?

ASSITEJ „widzi widza”. Artykuły, notatki, opinie, wywiady, fotografie i rysunki z pięciu kontynentów stanowią pożywkę dla refleksji nad relacją z widzem i nad tym, co możemy zrobić, aby polepszyć komunikację z publicznością.

Polska, nasz gospodarz podczas tegorocznego Kongresu, otwiera magazyn powitaniem Haliny Machulskiej, założycielki ASSITEJ Polska, i czterema artykułami ukazującymi panoramę historii teatru dla dzieci i młodzieży w Polsce oraz siłę oddziaływania wielkich innowatorów teatru polskiego.

Milena Bogavac z Serbii proponuje poszukiwanie, poprzez warsztaty i badania, nowych struktur metodycznych i pedagogicznych prowadzących do nawiązania dialogu pomiędzy aktorami i publicznością.

Lola Lara z Hiszpanii wyraża pogląd, że teatr odzyskuje wartości komunikacji społecznej i podkreśla rolę promotorów i menedżerów kultury jako pośredników, jako że to oni umożliwiają lepszą komunikację pomiędzy publicznością i wydarzeniem artystycznym.

Cheela Chelala z Zambii przeprowadza analizę porównawczą pomiędzy zachowaniem publiczności afrykańskiej i zachodniej. W Afryce widzowie stanowią aktywną część przedstawienia i udział aktorów i publiczność jest mniej zauważalny.

Maria Helena Kuhner utrzymuje, że dzisiejsze dzieci mają więcej i lepsze możliwości stawiania czoła rzeczywistości. Wyraża uznanie dla pozytywnej postawy współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży w Brazylii, który zmierza do zmiany relacji z publicznością.

Stefan Fischer - Fels przeprowadza wywiad z Uwe Heirichem, który mówi o swojej metodzie pracy z nastoletnimi aktorami, kreatorami odtwarzanych postaci, gotowymi do podjęcia wyzwań w zakresie ważnych dla nich tematów i zaprezentowania ich w formie teatralnej.

Asaya Fujita, odwołując się do Asian Meeting w Seulu, w krótkiej nocy podkreśla jak wiele Japonia może się nauczyć od innych krajów

of the market. The audience is human, complex, diverse, alive and ever-changing. The young audiences do belong to a different age group than us, but they are our contemporaries; they share space and time with us.

How can we improve communication? Is there any relationship between the themes of the shows and the audiences they are aimed at? What does the audience mean for the artists?

ASSITEJ faces the audience. Articles, notes, opinions, interviews, photos and drawings from the five continents provide material for reflecting on our relationship with the audience and what we can do to improve our communication with them.

Our host for this Congress, Poland, opens the magazine with a welcome from Halina Machulska, the founder of ASSITEJ Poland. Four more articles offer us a panorama of the history of theatre for young audiences in Poland and the influence of the great innovators of Polish Theatre.

From Serbia, Milena Bogavac talks about how through workshops and research they have searched for new methodological and pedagogical structures that will lead to establishing a dialogue between the actors and the audience.

For Lola Lara from Spain the theatre restores community communication values and she stresses the importance of the cultural promoters and managers since, in their role as intermediaries, they facilitate better communication between the audience and the artistic event.

Cheela Chelala from Zambia makes a comparative analysis between the behaviour of African audiences and western audiences. In Africa the audience forms an active part of the show and the division between actors and audience is less marked.

Maria Helena Kuhner says that the children of today have more and better opportunities to face up to reality. In the modern theatre for young audiences in Brazil, she perceives positive attitudes for changing the relationship with the audience.

Stefan Fischer-Fels interviews Uwe Heinrich who speaks of his method of working with young adolescent actors who create their own characters and are ready to approach and face the subjects that interest them in a theatrical context.

In a brief note, Asaya Fujita concludes from the Asian Meeting in Seoul that Japan can learn a lot from what is happening in Theatre for young audiences in other Asian countries today.

azjatyckich i jak wykorzystać to, co się w nich dzieje w zakresie teatru dla dzieci i młodzieży.

Rosyjski Ośrodek ASSITEJ nadesłał notatkę o niedawno zmarłym Vladimirze Cziziszewie, jednym z twórców współczesnego teatru dla dzieci w tym kraju.

Z Chin nadszedł zapis dialogu pomiędzy twórcami różnych pokoleń - Xiaoxin Wangiem i Yibing Ouyangiem - którzy mówią o oczekiwaniach rodziców zabierających swoje dzieci do teatru, tematyce ciekawej dla dzieci, i w jaki sposób te czynniki wpływają na sprzedaż biletów.

Teatr Polyglot z Australii przedstawia nam podsumowanie swoich doświadczeń dotyczących metodyki włączania publiczności w procesy twórcze.

Z Danii otrzymujemy projekt Culture Crew, który angażuje młodzież w działalność organizacyjną i promocyjną towarzyszącą każdemu przedstawieniu teatralnemu.

W odniesieniu do nowej sieci IIAN (International Inclusivity Arts Network) znajdziemy notatkę Talleri Mc. Rae z USA.

Oczywiście nie brakuje głosów dzieci, młodzieży i artystów, którzy w spontaniczny i świeży sposób ujawniają znaczenie swoich doświadczeń z teatrem.

Dziękujemy każdemu z osobna i wszystkim razem za współpracę i wkład, bez których ten magazyn nie mógłby powstać. Polskiemu Ośrodkowi ASSITEJ za wspólną pracę przy edycji, za tłumaczenia na język polski i za szatę graficzną. ASSITEJ Rosji za tłumaczenia na rosyjski, które wkrótce będą dostępne w wersji magazynu on line.

Wraz z 18. Kongresem zamyka się jeden z rozdziałów działalności ASSITEJ i otwiera kolejny, ponieważ do Komitetu Wykonawczego wybrani zostaną nowi członkowie. Chcemy szczerze podziękować za nieocenioną współpracę podczas wszystkich tych lat naszej koleżance Marii Inés Falconi oraz kolegom: Ivicy Šimić, Stephano wi Rablowi i Noelowi Jordan, którzy - mamy taką nadzieję - pozostaną blisko nas i naszych działań.

ASSITEJ Russia has sent a note about the recently deceased Vladimir Chigishev, one of the creators of the modern theatre for children in that country.

From China we have a dialogue between two creators from different generations: Xiaoxin Wang and Yibing Ouyang. Who talk about the parents' expectations when they take their children to the theatre, the topics that interest the children and the way in which these factors have an influence on ticket sales.

The Polyglot Theatre of Australia offers a summary of the methodology it uses to involve the audience in its creative processes.

From Denmark we have the Culture Crew project, which involves young people in the organisation and promotional activities that go on behind a theatrical performance.

With regard to the new IIAN (International Inclusivity Arts Network) a note from Talleri Mc Rae from the USA.

And of course, the voices of children, young people and artists who reveal the value of the theatrical experience in a fresh, spontaneous way.

Our thanks go to each and every one of the contributors for their articles, without which this magazine would not be possible. Many thanks also to ASSITEJ Poland for sharing the editorial work, the translations into Polish and the design, and to ASSITEJ Russia for the translations into Russian, which will soon be available in the online version of the magazine.

With the 18th Congress, one chapter of ASSITEJ's life closes and another will open with the addition of new members to the Executive Committee. Our sincere thanks to our colleagues María Inés Falconi Ivica Simic, Stephan Rabl and Noel Jordan for their invaluable collaboration all these years and we hope they will stay in close contact with us and our activities.

KILKA ZDAŃ POWITANIA OD
Haliny Machulskiej

WELCOMING REMARKS FROM
Halina Machulska

DO AINATIWOPOY ÎAΔΣ AKIY
jeiikszludbM ynlgH

WELCOMING REMARKS FROM
Halina Machulska

Szanowni Państwo ! Drodzy przyjaciele!

Polski ASSITEJ ma długą i nie zawsze łatwą historię. Zaczynaliśmy w czasach, w których każda podróż za granicę wymagała zgody wielu urzędów i nawet tak proste i czyste idee jak tworzenie teatru dla dzieci musiały podlegać kontroli. Jednak wytrwale i systematycznie, nie bacząc na trudności, dzięki grupie mądrych i życzliwych osób krok po kroku budowaliśmy nasze stowarzyszenie. Nasze dzieci, nasza młodzież to była nasza najważniejsza inwestycja w przyszłość. Mimo ważnych cennych kontaktów międzynarodowych bardzo długo zajmowaliśmy się głównie sprawami krajowymi. Jednak, gdy wreszcie dzięki „Solidarności”, niezwykłemu ruchowi społecznemu, który zapoczątkował wielkie zmiany nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie, udało nam się otworzyć okno na świat – chcemy, aby to okno funkcjonowało bez przerwy. Chcemy, aby nasze dzieci i nasze wnuki mogły czuć się zarówno Polakami, jak i obywatelami świata. Chcemy w Polsce przyjmować gości i uczyć się od nich, zbierać ich doświadczenia i przekazywać nasze. Chcemy, aby teatr dla młodej widowni był takim **mądrym lustrem**, w którym przegląda się cały świat.

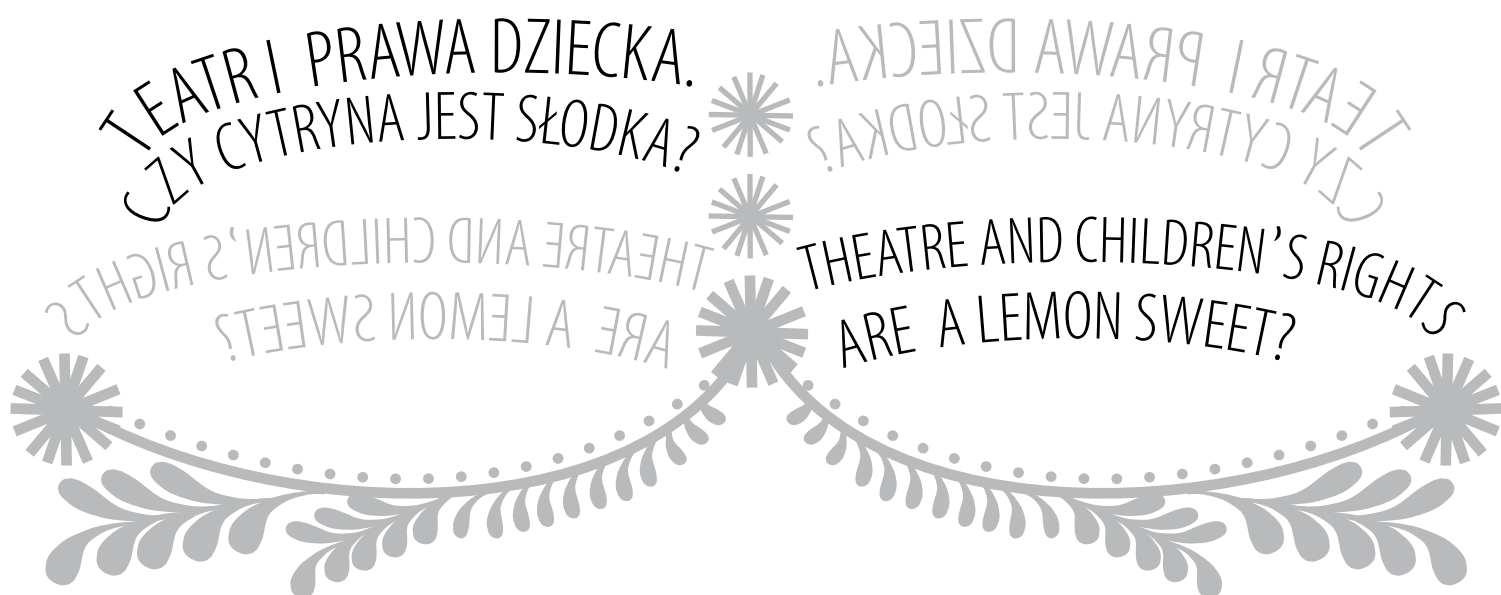
Halina Machulska prezes PO ASSITEJ od roku 1984



Ladies and Gentlemen, Dear Friends,

The Polish ASSITEJ Centre has had a long and sometimes difficult history. It began in times when every journey abroad required special permits from various authorities, when even such straightforward and innocent ideas as making theatre for children were subject to supervision. Nevertheless, with dedication, systematic effort and with no regard for difficulties, and thanks to a group of perceptive and well-wishing supporters, we have gradually built our association. Our children and youth were the most important investment for our future. Even though we had many important and valuable contacts abroad, for a long time we were mainly concerned with our home affairs. Finally, thanks to “Solidarność”, a unique social movement which sparked great changes not only in Poland, but in the whole of Europe, we managed to open a window to the world. We would like this window to remain open at all times. We would like our children and grandchildren to feel that they are both Poles and citizens of the world. We would like to receive guests here in Poland, learn from them, listen to their experiences and share ours. We would like theatre for young audiences to become a **wise mirror** that reflects the whole world.

Halina Machulska President of the Polish ASSITEJ Centre from 1984



*Wywiad z Rzecznikiem Praw Dziecka Rzeczypospolitej Polskiej, ministrem Markiem Michalakiem
An interview with Marek Michalak, Ombudsman for Children, Poland.*

Dlaczego tak istotne było przyjęcie Konwencji o Prawach Dziecka przez Zgromadzenie Ogólne ONZ 25 lat temu?

Konwencja jest realnym instrumentem chroniącym prawa dziecka. To dobrze, że były wcześniejsze deklaracje, ale to były tylko deklaracje. Konwencja jest instrumentem zobowiązującym państwa do wdrażania praw dziecka. Trzeba też wiedzieć, że sama ratyfikacja Konwencji nie gwarantuje w 100% są przestrzegania praw dziecka. Aczkolwiek jest to najbardziej powszechny dokument dotyczący praw dzieci. Warto zaznaczyć, że była to polska inicjatywa. Dzisiaj na mapie świata Polska nazywana jest ojczyzną praw dziecka, na co duży wpływ ma postać Janusza Korczaka i jego działalność. Konwencja powstała w oparciu o jego myśli i poglądy. To ważny dokument i myślę, że dzisiaj już nikt się nie zastanawia, czy jest potrzebny, tylko jak go lepiej wykorzystać dla dobra dzieci.

Jakie są najlepsze formy edukacji o prawach dziecka? Jak można wykorzystać teatr?

Każda forma zwrócenia uwagi na prawa dzieci jest dobra, ale to już Janusz Korczak pokazywał, że teatr jest ważnym punktem odniesienia. Dobrym przykładem jest tutaj Teatr Łejery z Poznania, ale także wiele innych grup i miejsc, gdzie kultura wspomaga edukację w zakresie praw dziecka. Mówimy o różnych prawach, ale zwłaszcza

Why was the UN's ratification of the Convention on the Rights of Children 25 years ago so significant?

The convention is a real instrument protecting the rights of children. The fact that there were earlier declarations was good, but these were only declarations. The treaty requires nations to implement children's rights. It is also important to realise that, in itself, the ratification of the Convention does not guarantee that the rights of children are 100% respected. It is, however, the most widespread document regarding children's rights. It is worth pointing out here that it was a Polish initiative. Around the world today, Poland is known as the home of children's rights, and this is significantly influenced by Janusz Korczak and all he achieved. His thoughts and opinions provided the foundations of the Convention. It is a valuable document and I think that today, no one even considers whether it is necessary, only how it can be utilised for the good of children.

What is the best way to educate society about children's rights? How can theatre be of use?

Every way to draw attention to children's rights is good, but it was Janusz Korczak who showed us that theatre is an important point of reference. A good example is the Łejery Theatre in Poznań though there are also many other groups and places where culture sup-

o tym, o które najbardziej upominają się dzieci i chyba najgorzej jest z jego przestrzeganiem, czyli opowiedz wyrażaniawłasnegozdania.Zapominamy o tym, że dziecko jest podmiotem, a nie tylko odbiorcą tego, co my mamy do powiedzenia, że ma wewnętrzną potrzebę, ale i gwarantowane prawo do wyrażania swojego zdania w sprawach jego dotyczących.

Czy słyszał Pan o podobnym odznaczeniu przyznawanym przez dzieci jak Order Uśmiechu?

Dzisiaj to jest jedyne na świecie odznaczenie uznane przez ONZ, a przyznawane na wniosek dzieci osobom dorosłym. W gronie Kawalerów Orderu Uśmiechu znajdują przedstawiciele wszystkich kontynentów z większości państw świata, są to m.in.: Jan Paweł II, Astrid Lindgren, Matka Teresa z Kalkuty, Nelson Mandela, Ewa Błaszczyk, XIV Dalajlama, Królowa Szwecji Sylwia, Anna Dymna, Steven Spielberg Maciej Wojtyszko, Irena Kwiatkowska, Steven Spielberg oraz Irena Sendlerowa. To też jest polski patent. USA ma swoje Oscary, Szwecja Nagrody Nobla, a Polska Order Uśmiechu. Projekt Orderu Uśmiechu stworzyła dziewięcioletka z Głuchołaz – Ewa Chrobak.

Czy ciężko jest wypić sok z cytryny podczas ceremonii wręczenia Orderu?

Wszystkim się ta cytryna kojarzy jako wyjątkowo trudna próba, ale każdy, który ten sok pije, czy to jest koronowana głowa, czy działacz społeczny, mówi, że to najśłodszy sok, jaki kiedykolwiek w życiu miał okazję wypić.

W lutym 2014 roku rozmawiała Joanna Migut

minister Marek Michalak *Rzeczniki Praw Dziecka Rzeczypospolitej Polskiej*



ports education on children's rights. We speak of numerous rights, and in particular the one children call for the most and which is the hardest to respect, the right to express their own opinion. We forget that children are entities, not just receivers for what we have to say, that children have an internal need, and a guaranteed right to express their opinion on matters which concern them.

Do you know of any other award which is given by children like the Order of the Smile?

It is the only award recognised by the UN today, and it is granted to adults at the request of children. The Chapter of the Knights of the Order of the Smile includes representatives of all the continents from most of the nations of the world; John Paul II, XIV Dalai Lama, Mother Teresa of Calcutta, Astrid Lindgren, Nelson Mandela, Queen Silvia of Sweden, Anna Dymna, Irena Kwiatkowska, Maciej Wojtyszko, Steven Spielberg, Ewa Błaszczyk and Irena Sendler. The actual Order of the Smile itself was designed by nine-old Ewa Chrobak, from Głuchołaz.

Is it difficult to drink the lemon juice during the Awards Ceremony?

Everyone imagines the lemon to be a particularly hard test, but each person who drinks the juice, regardless of whether they are royalty or a social activist, says it is the sweetest juice that they have ever had the opportunity to drink.

Interview carried out by Joanna Migut, February 2014

Marek Michalak, *Ombudsman for Children, Poland.*



W teatrze rzeczy niemożliwe stają się możliwe. Teatr to kopalnia uczuć: walka dobra ze złem, smutek, radość, zaduma...

Paweł, lat 12, Opole, Polska

In theatre the impossible becomes possible. The theatre is full of emotions – the struggle of good against evil, sadness, joy, reflection...

Paweł, 12 years old, Opole, Poland

Grande Finale,
Batida from Denmark performing
at the women's park in Kabul, Afghanistan
Photo: Ditte Valente



Theatre for Schools Project, Vietnam

Lubię teatr, bo lubię niespodzianki. Towarzyszy mi wtedy i ekscytacja, i radość, i lęk. Zaskakuje mnie szczerłość z jaką aktorzy odgrywają swoje role. Są tacy prawdziwi!

Roksana, lat 11, Opole, Polska

I like the theatre because I like surprises. It always brings me excitement, joy and thrills. I am always amazed by the sincerity with which actors portray characters. They are so real!

Roksana, 11 years old, Opole, Poland



Maciej Wojtyszko

W roku 1981 powstał polski ASSITEJ. Przychodzili do niego ludzie z pasją i pomysłami, rodziły się różnorodne formy działalności. Od czternastu lat organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży KORCZAK. Ten Festiwal to powracająca próba przypominania światu o ideach i myśli Janusza Korczaka - nauczyciela, pedagoga i pisarza, który wraz ze swoimi wychowankami zginął w Oświęcimiu.

Janusz Korczak gromadził w swoich domach opieki polskie i żydowskie sieroty, a jego mądrość jako pedagoga nadal jest w pełni aktualna. To postać i osobowość, o której humanistycznym przesłaniu warto pomyśleć kiedy się jest w Warszawie i przechodzi obok Teatru Lalka w Pałacu Kultury i Nauki. To tam właśnie stał dom, z którego On i jego dzieci wymaszerowały w ostatnią drogę.

Polski ASSITEJ przyznaje co roku kilka lub kilkanaście tak zwanych Atestów, czyli świadectw wysokiej jakości, przedstawieniom adresowanym do dzieci. Organizuje również konkurs pn. Szukamy Polskiego Szekspira oraz konkurs Młodzi Tłumacze i warsztaty translatorskie dla jego uczestników - młodzieży polonijnej.

W Warszawie przy ASSITEJ działa Szkoła Aktorska Jana i Haliny Machulskich przygotowująca młodych ludzi do pracy edukatora teatralnego, Ognisko Teatralne „U Machulskich”, prowadzone są kursy dramy i teatru.

Polski Ośrodek ASSITEJ został zbudowany od podstaw przez Jana i Halinę Machulskich. To oni prowadzili pierwsze obozy teatralne,

The Polish ASSITEJ Centre was founded in 1981. It has attracted passionate people with great ideas and generated various forms of activity. For fourteen years it has organised the annual KORCZAK International Festival of Theatres for Children and Young People. This festival constitutes a recurring effort to remind the world of the ideas and philosophy of Janusz Korczak - a teacher, pedagogue and writer, who died together with his students in the Auschwitz extermination camp.

Janusz Korczak's foster care centres gave shelter to Polish and Jewish orphans, while his deep wisdom as a pedagogue is still valid today. Korczak was a person and a personality whose humanistic message is worth remembering - especially when one is in Warsaw and walks past the Lalka Theatre in the Palace of Culture and Science. The theatre marks the location of the house from which Korczak and his children embarked upon their last journey.

Every year the Polish ASSITEJ Centre awards several Certificates of High Quality to performances for young audiences. It also holds the Looking for the Polish Shakespeare and Young translators competition, as well as translation workshops for its participants - youths from the Polish diaspora.

Warsaw ASSITEJ cooperates closely with Halina and Jan Machulski's Acting School, which prepares young people for work as theatre educators. The "At the Machulski's" Drama Centre runs drama and theatre courses.

zakładali „Ogniska”, traktowali teatr jako miejsce dialogu z młodym widzem, a wychowawczą rolę teatru uważali za coś naturalnego.

Halina Machulska po wizycie w Wielkiej Brytanii przywiozła i rozpropagowała w Polsce dramę, wyszkoliła wraz ze swoimi współpracownikami kilkuset nauczycieli pracujących obecnie tą metodą. Jej energia, talent i pracowitość przez ponad pół wieku tworzyły kolejne pokolenia wychowanków i miały wpływ nie tylko na sztukę dla dzieci, ale na kształt kultury polskiej.

To ona przekonała członków Zarządu, że powinniśmy zaprosić Światowy Kongres ASSITEJ do nas, do Polski. To jej wychowankowie i wychowankowie jej wychowanków przywitają Państwa w Warszawie.

Maciej Wojtyszko *Wiceprezes Polskiego Ośrodka ASSITEJ*

Jan and Halina Machulski were the initiators of The Polish ASSITEJ Centre. They were the first to organize summer drama camps; they founded drama centres and treated theatre as a place for dialogue with young audiences. To them, the educational role of theatre was obvious and natural.

After her stay in the United Kingdom, Halina Machulska introduced and popularised drama in Poland. Together with her colleagues she trained several hundred teachers who work using this method even today.

With her energy, talent and deep involvement, for over half a century she has inspired generations of students, who left a visible mark not only on art for children, but also on Polish culture as a whole.

It was Halina Machulska who convinced the members of the Board that the ASSITEJ World Congress should be invited to Poland. Her students and her students' students welcome you to Warsaw.

Maciej Wojtyszko *Vice-President of the Polish ASSITEJ Centre*



Audiopyłki, Children's Art Centre in Poznan, Poland
Photo: Izabella Nowacka

KRÓTKO O DZISIEJSZYM TEATRZE
DLA DZIECI W POLSCE

A BRIEF ACCOUNT OF THEATRE
FOR CHILDREN IN POLAND TODAY



Maciej Wojtyszko | Zbigniew Rudziński

Jaki jest? Co go wyróżnia?

Największą jego wartością jest niewątpliwie bogata oferta profesjonalnych, finansowanych ze środków publicznych, zespołów lalkowych, które najmłodszym widzom, ale również młodzieży i dorosłym proponują teatr artystyczny, teatr formy. Jest ich obecnie 25, a większość została powołana 60-70 lat temu. W ich repertuarze znajdujemy dużą ilość tytułów z klasyki, ale też coraz więcej sztuk współczesnych, zarówno polskich jak i zagranicznych, i to one wydają się mieć obecnie istotny wpływ na wprowadzanie nowych tematów, wartości intelektualnych oraz oryginalnych form wyrazu. Działalność tych teatrów, których ambicja sięga dalej niż operowanie wyłącznie lalką, jest mocno wzbogacona akcjami edukacyjnymi, a prawie wszystkie są organizatorami festiwali. Te najbardziej znane i o długiej tradycji, to Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej oraz Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu. Najmłodszy, Festiwal Małych Prapremier w Wałbrzychu, poświęcony jest współczesnej dramaturgii.

W latach 80. i 90. ubiegłego wieku oryginalną formą kontaktu z widownią dziecięcą była unikalna w skali światowej inicjatywa polskiej telewizji publicznej - Teatr Telewizji. Powstało wtedy dużo wartościowych przedstawień wg sztuk uznanych twórców (np. Pierre Gripariego), ale i autorów debiutujących. Realizowali je często znakomici młodzi reżyserzy teatralni i filmowi.

What is it like? What are its distinguishing features?

Without doubt, the strength of Polish theatre for children lies in the range of publicly funded professional puppet theatres which offer artistic theatre to not only the youngest audiences but also teenage and adult spectators. There are currently 25 such theatres in existence in Poland, most of which came into being 60 – 70 years ago. Their repertoire includes numerous classics, but also an increasing number of contemporary plays, both Polish and international, which currently significantly influence the introduction of new themes, intellectual values and original forms of expression. The work of these theatres, whose ambitions reach beyond just using puppets, is greatly enriched by educational projects and nearly all of them also organise festivals. The most well known, with a long tradition, include the International Festival of Puppetry Art in Bielsko-Biała and the Polish Festival of Puppet Theatres held in Opole. The latest addition, the Festival of Little Premières in Wałbrzych is dedicated to contemporary drama.

In the 1980s and 90s, Polish public television introduced the Theatre Television initiative, an original form of contact with a children's audience and at the time unique on a world scale. It gave rise to many worthwhile performances of plays by recognised authors (e.g., Pierre Gripari) and those making their début too. The plays were often realised by excellent young theatre and film directors..

Spektakle dla najmłodszych przygotowują również teatry dramatyczne (mamy ich ponad 60), teatry muzyczne, operowe, baletowe i teatry tańca/ruchu, a ostatnio nawet teatr pantomimy. Jest ich jednak ciągle mało, ponieważ dominuje przekonanie, z którym nie całkiem się zgadzamy, że sceny dramatyczne są dla widza dorosłego. Jednak teatry wyłamujące się z tej zasady, a jest ich coraz więcej, zapewniają przedstawienia o bardzo wysokim poziomie artystycznym. Są one wzmacniane ciekawymi propozycjami edukacyjnymi oraz performatywnym czytaniem najnowszych sztuk. Teatr dla dzieci zaczyna odzyskiwać właściwą rangę, staje się „trendy”. Nie można tego jeszcze powiedzieć o teatrze adresowanym do młodzieży.

Pojawiają się niewielkie, poszukujące nowych środków wyrazu i form funkcjonowania grupy niezależne. Ich codziennością jest zmaganie się z trudnościami organizacyjnymi i finansowymi. Te najlepsze stanowią nadal elitarną mniejszość, ale i ważną, bo stymulującą rozwój, konkurencję dla dużych i silnych teatrów państwowych i samorządowych.

Na dobre zadomowił się propagowany od 2006 roku (wsparty wówczas przez bolońską La Baraccę) przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu teatr dla najmłodszych. Tworzą go najczęściej zespoły niezależne oraz państwowe teatry lalkowe. Od kilku lat CSD w Poznaniu organizuje festiwal pn. Sztuka Szuka Malucha, na który zapraszone są również teatry spoza Polski.

Pejzaż ofert adresowanych przez polski teatr do dzieci i młodzieży w istotny sposób uzupełnia ciągle żywy i bogaty ruch amatorski. O tyle ważny, że umożliwia aktywne uczestnictwo w tworzeniu różnorodnych faktów teatralnych i w scenicznej zabawie.

Ważną rolę w rozwoju dramaturgii dla dzieci i młodzieży odgrywa instytucja mająca swoją siedzibę w Poznaniu, Centrum Sztuki Dziecka, która co roku m.in. organizuje konkurs na utwór sceniczny adresowany do młodych widzów oraz warsztaty dramatopisarskie. Autorzy tacy jak Liliana Bardijewska, Robert Jarosz, Anna Onichimowska, Malina Prześluga, Marta Guśniowska, Maria Wojtyszko, Michał Walczak, Aneta Wróbel zaczęli zwykle jako laureaci tych konkursów, a obecnie stanowią bardzo zróżnicowaną wiekowo i światopoglądowo grupę utalentowanych osób piszących na potrzeby teatru dla dzieci. Ich utwory znane są również poza Polską, a wydawane przez Centrum od 1992 roku w *Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży*.

Naturalnym zapleczem teatrów dla dzieci są dwa wydziały akademii teatralnych

Performances for children are also arranged by drama theatres (of which there are over 60 in the country) as well as music, opera, ballet, dance/movement theatres and, recently, even a mime theatre. However, there are still too few as there is a general conviction, one that we do not entirely agree with, that dramatic scenes are only for adults. The increasing number of theatres which do break away from this principle put on performances of an extremely high level of artistry, which are further supported by interesting educational projects and readings of the latest plays. Theatre for children is beginning to regain its proper status; it is starting to become “trendy”. It is not yet possible to say this in regard to theatre for young people.

Small independent groups, seeking new forms of expression and functioning, are now emerging. They struggle with organisational and financial aspects on a daily basis. The best are still an elite, though significant, minority, for they stimulate development and compete with big, strong national and municipal theatres.

Theatre for the youngest of the young has settled firmly at the Children’s Art Centre in Poznań since its beginnings in 2006 (then supported by La Baracca, Bologna). It is most often created by independent groups and national puppet theatres. For a number of years the Children’s Art Centre in Poznań has organised the Art Seeks the Toddler festival, in which theatres from abroad are also invited to participate.

The assortment aimed at children and youth offered by Polish theatre is supplemented significantly by a lively and rich amateur movement. It is important in that it provides opportunities to actively participate in the creation of a wide variety of aspects of the theatre and stage.

The Children’s Art Centre, based in Poznań, plays an important role in the development of children’s and youth drama. Every year it organises, among other things, a competition for a stage performance aimed at a young audience and playwright workshops. Such authors as Liliana Bardijewska, Anna Onichimowska, Marta Guśniowska, Robert Jarosz, Malina Prześluga, Maria Wojtyszko, Michał Walczak and Aneta Wróbel invariably started out as winners of these competitions, and they now form part of a broad group - in terms of age range and outlook on the world - of talented individuals writing for the needs of children’s theatre. Their work is known not only in Poland and it is also collected in *New Plays for Children and Young People* published by the

(w Białymstoku i we Wrocławiu), kształcące aktorów i reżyserów lalkarzy. Wielu absolwentów tych znakomitych uczelni zatrudniają także teatry dramatyczne.

Ważną rolę w rozwoju i wychowywaniu dziecka przez teatr odgrywa Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, który włącza się zarówno w inicjatywy badawcze, edukacyjne, projekty teatralne jak i organizuje Małe Warszawskie Spotkania Teatralne – coroczny przegląd najciekawszych spektakli dla dzieci z całego kraju.

Po wojnie dość szybko pojawiło się w polskim teatrze dla dzieci kilku wybitnych twórców, których sława i oddziaływanie na nowe pokolenia twórców trwa do dziś:

Jan Wilkowski, Krystyna Miłobędzka, Wiesław Hejno, Krzysztof Rau, Janusz Ryl-Krystianowski, Jan Dorman. Był czas (głównie lata 60. XX w.), kiedy najwspanialszy, awangardowi kompozytorzy i scenografowie tworzyli w teatrach lalkowych. Silne związki z dzieckiem, inspiracje dzieciństwem i żywiołem zabawy są widoczne w twórczości najwybitniejszych artystów polskiego teatru:

Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora.

Wszyscy oni w trudnych czasach „realnego” socjalizmu działali na rzecz tworzenia społeczeństwa mądrzejszego i myślącego bardziej samodzielnie.

Maciej Wojtyszko

Wiceprezes Polskiego Ośrodka ASSITEJ

Zbigniew Rudziński

gł. instruktor ds. teatru Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

Centre since 1992.

A national foundation for theatre for children is provided by two theatre departments (in Białystok and Wrocław) which train both puppet actors and directors. Many graduates of these excellent academies are also employed by drama theatres.

The Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw plays a major role in children's development and growth through theatre. It is involved in research and educational initiatives and theatre projects and also organises the Little Warsaw Theatre Meetings' annual review of the best performances for children from across the whole country.

Quite soon after the war, Polish theatre for children was joined by a number of great creators whose fame and influence continue to affect new generations even today: Jan Dorman, Krystyna Miłobędzka, Krzysztof Rau, Jan Wilkowski, Wiesław Hejno, Janusz Ryl-Krystianowski. There was a time (mainly in the 1960s) when the greatest avant-garde composers and scenographers created works for puppet theatre. Close ties with the child, inspiration drawn from childhood and the energy of play are visible in the work of Polish theatre's foremost artists: Jerzy Grotowski and Tadeusz Kantor. In the difficult times under socialism, they all aspired to create a wiser society, one able to think more independently.

Maciej Wojtyszko

Vice-President of the Polish ASSITEJ Centre

Zbigniew Rudziński

depth. instructor for the theater Children's Art Centre in Poznan



Audience of Arlekin Theatre in Łódź, Poland
Photo: Joanna Hrk



dr Marzenna Wiśniewska

Jan Dorman to jeden z tych artystów teatru, wobec którego nadrabiamy dziś zaległości. Na szczęście czas działa na jego korzyść. Przełom w teatrze, który dokonał się pod koniec XX wieku, wydobyl i wzmacnił awangardowość jego myślenia o teatrze stworzonym dla dziecka z dzieckiem, reformatorski wymiar prowadzonych przez niego poszukiwań nowego wyrazu teatralnego w tym obszarze teatru. W tym kontekście na nowo nabierają siły i znaczenia refleksje z lat siedemdziesiątych, których autorzy stawiali działalność artysty z Będzina obok twórczości Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora (np. Tadeusz Kudliński w *Vademecum teatromana* z 1973 r.) i dyskutowali o będzińskiej scenie jako laboratorium teatralnym (jak miało to miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży w Szibeniku w 1975 r.). Wątki te nie doczekały się niestety szerszych omówień za życia Dormana, a szkoda, bo dałoby to być może szansę szybszego zwrócenia uwagi na to, że teatr dla dzieci i młodzieży drugiej połowy XX wieku żywo uczestniczył w procesie reformatorskich poszukiwań i nadal jest przestrzenią eksperymentów i działań artystycznych, które wpisują się w najnowsze tendencje teatralne.

Dorman, Kantor i Grotowski to trzy autorskie koncepcje teatru wyraźnie naznaczone indywidualną drogą dochodzenia każdego z twórców do sztuki teatralnej. Dorman wkraczał do teatru przez pedagogikę, jego pasem startowym był amatorski ruch teatralny z dzieckiem jako twórcą w roli głównej. Na to nakładały się studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i żywe zainteresowanie sztuką awangardową.

Jan Dorman is one of those theatre artists that we are only just beginning to comprehend today. Fortunately, time is on his side. The breakthrough in theatre which occurred at the end of the twentieth century drew out and strengthened the avant-garde nature of his ideas about theatre created for children with children, the reformative dimension of his search for a new theatrical expression in this particular field. In this context, the observations of the 1970s, whose authors placed the work of the artist from Będzin alongside that of Jerzy Grotowski and Tadeusz Kantor (e.g. Tadeusz Kudliński in *Vademecum teatromana*, 1973) and discussed the Będzin stage in the context of theatre laboratory (as at the International Festival of Theatre for Children and Youth, Šibenik 1975), take on new power and significance. Unfortunately, these issues were not widely discussed in Dorman's lifetime, which is a pity, for perhaps this would have focused greater attention on the fact that, in the second half of the twentieth century, theatre for children and teenagers actively participated in the process of the theatrical reforms then taking place and indeed remains an arena for artistic experiments and performances which later become new trends in theatre.

Dorman, Kantor and Grotowski – three original visions of theatre distinctly marked by the individual path each pursued towards the art of theatre. Dorman came to theatre thanks to teaching; his starting point was amateur dramatics with a focus on children. In addition, he studied Fine Art in Cracow and developed a lively

Był teatralnym samoukiem, dla którego dziecko jako twórca i widz było fenomenem inspirującym do pomyślenia teatru na nowo. Kantor zaczął przygodę teatralną przekraczając granice sztuk plastycznych, jako malarz, którego wyobraźnia podążała ku formom przestrzennym, ku ruchowi i rytmowi. U jego scenicznych początków był teatr konspiracyjny, stanowiący zalążek późniejszego Cricot 2, oraz prace scenograficzne dla scen dramatycznych, dzięki którym przekonał się, że konwencjonalny teatr mu nie wystarcza. Grotowski był wykształconym aktorem i reżyserem z dyplomem PWST w Krakowie oraz moskiewskiego GITIS-u. Stawiał swoje pierwsze teatralne kroki pod opieką jednego z najważniejszych inscenizatorów polskich – Konrada Swinarskiego. Zastany teatr nie mieścił się jednak w jego programie teatralno-ideowym. Wraz z Teatrem 13 Rzędów w Opolu, przekształconym potem w Teatr Laboratorium z siedzibą we Wrocławiu, wszedł na drogę praktykowania teatru jako sztuki organicznej, w której człowiek doświadcza całości. Co łączy tych trzech praktyków i ideologów teatralnych? To wyraźnie wyróżniające się na mapie polskiego życia teatralnego drugiej połowy XX wiekuowości artystyczne, które, by użyć słów Tadeusza Burzyńskiego, rozpoznały swoje teatralne przeznaczenie i podjęły za nim z żelazną konsekwencją.

Teatr jest dla trzech przedstawianych tu artystów tą formą ludzkiej aktywności, która, jak określił Grotowski, „może zaspakajać nadwyżki wyobraźni i niepokoju”. Dorman jednym ze źródeł teatralnych inspiracji uczynił „nadwyżki”

interest in the avant-garde. Self-taught in regards to theatre, for Dorman, the child – both in a creative role and as a spectator – was the inspiration to rethink theatre. Kantor’s adventure in theatre began by crossing the boundaries of fine art as a painter whose imagination led him towards spatial forms, rhythm and motion. His beginnings on the stage were in conspiracy theatre, which led to the experimental. Cricot 2 came later, as well as set design for dramatic plays. Thanks to this he realised that, for him, conventional theatre was insufficient. Grotowski was a trained actor and director, a graduate of the State Academy Theatre in Cracow and the Moscow GITIS (State Institute for Theatre Arts). He made his debut in theatre under Konrad Swinarski, one of the leading producers of Polish theatre. The theatre Grotowski experienced then did not live up to his own theatrical-ideological programme. Together with the Theatre of 13 Rows in Opole (later to become the Laboratory Theatre in Wrocław) Grotowski began to create “neo-theatre”, as an organic form of art, in which the individual experiences completeness. What do these three practitioners and theatre ideologues have in common? They are clearly distinct artistic personalities on the map of Polish theatre in the second half of the twentieth century, who, as Tadeusz Burzyński stated, recognised their destiny in theatre and followed it with steadfast conviction.

For these three artists, theatre was a form of human activity, which, to quote Grotowski, “can satisfy the surplus of imagination and anxiety”. As a source of theatrical inspiration, Dorman



Photo from the archive of Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormaniana in Będzin, Poland

wyobraźni dziecięcej, świetnie uruchamiane w zabawie, podczas której dziecko spontanicznie dokonuje skomplikowanych procesów konstruowania światów i scalania sensów według własnego porządku. Przenosił na scenę żywioł, rytm, strukturę zabawy symbolicznej jako gry w poznawanie świata. Tropił w ten sposób moment stawiania się teatru. Dlatego w teatrze Dormana tak ważne było doświadczenie przemiany codziennych przedmiotów w znaki teatralne. Jak w zabawie dziecięcej, tak na scenie odślaniały one swoją wielofunkcyjność, ogrywana była ich materialność i zarazem potencjał ról i znaczeń, które można im nadawać.

Zdaniem Kantora wyobraźnia jest „faktorem poznania”, którego najgłębszą istotą jest przekraczanie granic przybierających formę norm, kanonów, konwencji sztuki. Jedną z teatralnych dróg do terenów wyobraźni i pamięci, które są właściwą przestrzenią eksploracji artysty, wiedzie przez przedmioty w ich realnej materii – przedmioty z dzieciństwa i świata, który już przeminął. W teatrze Kantora przedmioty najprostsze, biedne, pozbawione estetyki i przez to znamion teatralnego rekwizytu, odzyskiwały autonomiczne życie, odślaniały zapisany w nich niepokój istnienia na granicy materialności i pamięci, życia i śmierci.

Zgodnie z koncepcją „teatru ubogiego” Grotowski zredukował wszystko do ostatecznej relacji aktor – widz, koncentrował się na organicznej obecności aktora na scenie. W pierwszym okresie swej twórczości (*Misterium-buffo*, *Siakuntala*, *Dziady*) eksplorował wyobraźnię aktorów i widzów sięgając po motyw zabawy w teatr, odgrywanie obrzędu. W scenicznej grze z performansami kulturowymi zwykłe przedmioty codzienne, jak firanka, kołdra, miotła były jednym z elementów kreowania dialektyki ośmieszenia i apoteozy organizującą koncepcję inscenizacyjną na wszystkich poziomach przedstawienia, od obecności scenicznej aktora po relację z widzem.

Praktykowanie teatru przez Dormana, Kantora i Grotowskiego stanowi trzy ważne dla polskiego teatru koncepcje przywracania teatrowi funkcji performacyjnej. Grotowski najradzykalniej przekroczył granice teatru, doszedł do miejsca, gdzie aktor jako performer pozostaje na scenie sam wobec siebie. Kantor, raz stawiając akcent na współuczestnictwo, innym razem raczej na dystans i sytuację podglądania aktorów przez widzów, tworzył teatr, w którym aktor i widz pozbawiani byli przez artystę-demiurga ich klasycznej kondycji i musieli

called upon the “surplus” of a child’s imagination, beautifully activated through play, during which the child spontaneously carries out complicated processes of constructing worlds and merging meanings according to their own personal order. He transferred life, rhythm, the structure of symbolic play as a game through which the world can be discovered, onto the stage. In this way he tracked the moment it became theatre. That is why, in Dorman’s theatre, experiencing the transformation of everyday objects into signs of theatre was a vital element. Just as in children’s games, the objects revealed their multi-functionality on stage, their materiality was exploited as was their potential in terms of the roles and meanings they could be given.

Kantor believed that imagination is a “factor in cognition”, the deepest essence of which is found in breaking through the boundaries set by the norms, cannons and conventions in art. One of the theatrical roads to this zone of imagination and memory, the true space of exploration for an artist, leads through objects in their real matter – objects from childhood and a world now passed. In Kantor’s theatre the simplest objects, poor, deprived of their beauty and therefore any hallmarks of being theatrical props, regained an autonomous life, revealed the anxiety of existence on the edge of materiality and memory, the life and death they carried within.

According to the notion of “poor theatre”, Grotowski reduced everything to the ultimate relationship of actor – spectator, he focused on the organic presence of the actor on the stage. In the first phase of his work (*Misterium-buffo*, *Siakuntala*, *Dziady*) Grotowski explored the imagination of the actors and the audience in reaching for the motif of play in theatre, the acting out of rites of passage. In the theatrical game of performing cultural rituals, ordinary everyday objects such as a net curtain, a bedspread, or broom were some of the elements used to create the dialectic of derision and apotheosis, organising the concept of stage production on all levels – from the stage presence of the actor to the relationship with the audience.

Dorman, Kantor and Grotowski constitute three important concepts in Polish theatre to restore the performance function to theatre itself. Of the three, Grotowski, in following the path of performative events, crossed the boundaries of theatre most radically. He reached a place where, on stage, the actor as performer stands alone. Kantor, at times emphasising joint participation, at others highlighting distance and situations

mierzyć się ze zdarzeniowością i bezpośredniością sytuacji scenicznej. Dla Dormana teatr również był przede wszystkim zdarzeniem. Niezwykle wyraziście doszło to do głosu w *Kandydzie* czy eksperymentach artystyczno-edukacyjnych *Kaczka i Hamlet*, *Konik*, w których zasadniczą rolę odgrywał bezpośredni, fizyczny udział w zdarzeniach inicjowanych przez aktorów, zespolenie teatru z codziennością, fikcji scenicznej z uprawianymi na co dzień zabawami i grami obejmowanie wspólnym działaniem sytuacji życiowych i scenicznych. W fascynujący, nowatorski i zarazem ryzykowny sposób Dorman na nowo określał relacje między sceną a widownią, wzmacniał rolę odbiorcy w konstruowaniu scenicznego świata, wkraczał na teren zjawisk happeningowych, parateatralnych, badał performatywne możliwości teatru. W żadnym z ówczesnych teatrów lalkowych nie prowadzono tak świadomych i twórczych poszukiwań, przekształcających młodego widza we współtwórcę, więcej - performerą.

Tekst stanowi opracowanie fragmentów artykułu autorstwa Marzenny Wiśniewskiej *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru*, [w:] *Jan Dorman i Jego Teatr*, red. M. Odziomek, Będzin 2013, s. 138 – 151.

dr Marzenna Wiśniewska Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

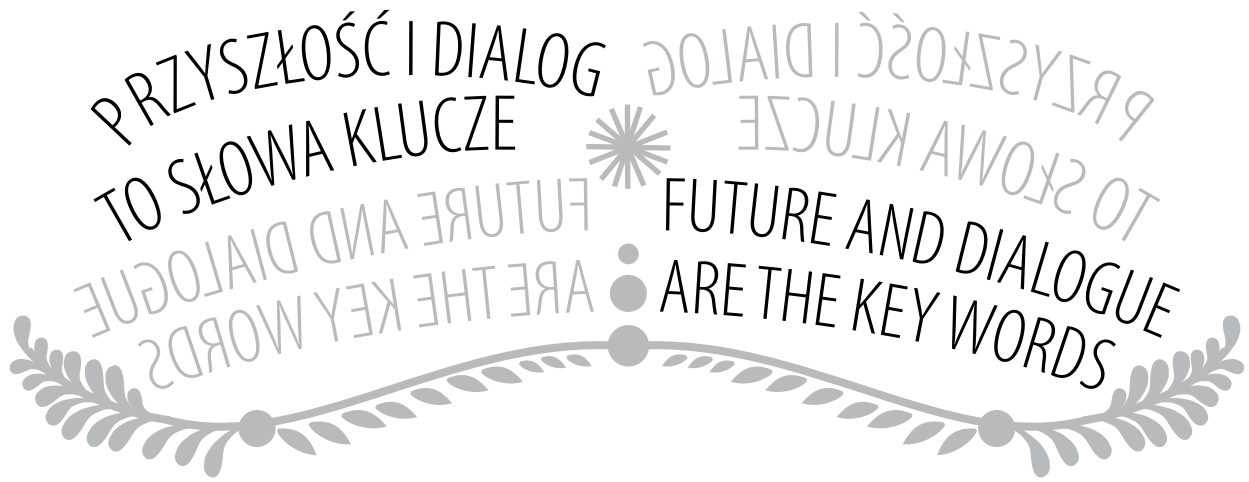
where the audience spies on the actors, created theatre in which the artist-master deprived the actor and spectator of their usual status forcing them to face the directness and eventfulness of the situations on stage. For Dorman, theatre was also above all an event. This was clearly evident in *Candid* and in the experimental artistic-educational *The Duck and Hamlet*, *Horse*, where key elements were the direct, physical participation in the events initiated by the actors, the merging of theatre with everyday life, the fiction on stage and the everyday games that were played out, embracing through joint cooperation situations from both ordinary life and the stage. In a fascinating, innovative – and at the same time risky – way, Dorman determined new relationships between the stage and the audience, he strengthened the role of the viewer in the construction of the world on stage, crossed into the sphere of happenings, paratheatre, and probed the performative potential of theatre. No other contemporary puppet theatre conducted such deliberate and creative exploration, transforming the young spectator into not only co-author but also performer.

The development of Marzenna Wiśniewska's article *Dorman, Kantor, Grotowski – przestrzenie spotkania trzech artystów teatru*, published in *Jan Dorman i Jego Teatr*, red. M. Odziomek, Będzin 2013, s. 138 – 151.

dr Marzenna Wiśniewska Nicolaus Copernicus University, Toruń



Audience «brzUCHO»
Wrocław Puppet Theatre, Poland
Photo: Anna Celerczak



Dla młodych widzów, z młodymi widzami | For young audiences with Young audiences

Milena Bogavac

Zawsze, kiedy myślę o teatrze dla dzieci i młodzieży, okazuje się, że słowem, które najczęściej przychodzi mi na myśl jest „przyszłość”.

Teatr młodego widza zawsze nakierowany jest na przyszłość. Musi być nowatorski, ponieważ zwraca się do nowych, innych, młodych ludzi, którzy są postępowi. Przyszłość leży w ich rękach. Dziś doskonale zdajemy sobie sprawę z tego, że przyszłość oznacza przyspieszony rozwój technologiczny, kompletnie zmieniający strukturę i funkcje społeczeństwa. Nie chodzi tu tylko o same osiągnięcia technologiczne, ale także o to, w jaki sposób ów rozwój kształtuje nasze myśli i sposób postrzegania świata, wpływając tym samym na rozwój współczesnej dramaturgii. W obecnych czasach trudno zainteresować dzieci linearną fabułą. Obdarzone są one sukcesywną percepcją i znacznie lepiej przystosowane do tego, aby zrozumieć modele narracji fragmentarycznej, które zazwyczaj nazywane są postdramatycznymi.

Kiedy myślę o ich pokoleniu, jestem przekonana, że klasyczne baśnie z czarno-białymi wzorcami nie nauczą ich wartości, które będą im użyteczne w życiu. Mam świadomość, że taka teza może wydawać się radykalna i dlatego postaram się dokładniej to wytłumaczyć: Nie uważam, że dzieci nie powinno się uczyć, że Dobro pokonuje Zło. Ale moim zdaniem Dobro nie zawiera się w zdaniu: „Wzięli ślub i żyli długo i szczęśliwie”.

Z tego właśnie powodu nie tworzę teatru dla młodych widzów, a raczej teatr z młodymi widzami, opierając go na strukturach metodologicznych i pedagogicznych (praktycznych i teoretycznych). Stosuję je po to, aby poszerzać ich wiedzę i umiejętności dramaturgiczne i teatralne oraz zachęcić młodych ludzi, by tworzyli takie spektakle, jakie sami chcieliby oglądać. Tworzymy je razem – jest to proces oparty na uczeni

Whenever I think of theatre for children and youth, the word which most often crops up turns out to be: future.

Theatre for children and youth always looks towards the future. It has to be innovative as it talks to new, different, young people, the progressive ones, the ones who hold the future in their hands. Today, we are aware of the fact that the future brings accelerated technological development, entirely changing the appearance and functioning of society. It does not concern new technological achievements only, but also the way it shapes our thoughts and perception which, again, cannot but influence modern dramaturgy. The kids of nowadays cannot be animated by linear narrative. They are endowed with successive perception and much better equipped to understand fragmentary narrative patterns which are usually referred to as post-dramatic.

Thinking of their generation makes me believe that the ethical black-and-white pattern of old fairytales does not teach them the virtues they can find useful in life. Knowing that this thesis might sound radical, I will try to be more precise: I don't think that children should not be taught that Good will overpower Evil, but I do not believe that Good is embodied in the sentence “and then they got married and lived happily ever after”.

Therefore, I do not simply make theatre for young audiences but more often with young audiences, conceiving methodological and pedagogical (workshop- and research-based) structures, which I use in order to employ dramaturgical and theatrical knowledge and skills and to encourage the young to make the performances they would like to watch. We make the performances together, in a process based on a fair exchange of knowledge. I teach them theatre, they teach me their way of thinking, their sense

wymianie wiedzy i umiejętności. Ja uczę ich teatru, a oni uczą mnie swojego sposobu myślenia, poczucia humoru, pojmowania Dobra, Piękna i Współczesności. Kiedy kończymy pracę nad spektaklem, to nie jestem pewna, kto był głównym autorem: ja czy moi młodzi współpracownicy. Jestem natomiast przekonana, że nie ma to żadnego znaczenia. Ważne jest, aby udało nam się zdobyć widownię, wstrząsnąć nią, wywołać uśmiech na twarzach, pocieszyć kogoś lub czegoś nauczyć.

Teatr jest dla nas formą komunikowania się z otoczeniem i tylko wówczas spełnia swoją funkcję. W związku z czym uważam, że drugim ważnym słowem jest tu „dialog”. W teatrze dramatycznym akcja opiera się na dialogu. U nas jest podobnie, z tym, że dialog prowadzony jest nie między postaciami na scenie, ale między aktorami i publicznością. Kiedyś czwarta ściana ograniczała grę aktorów do ram realizmu. Obecnie, kiedy iluzja czwartej ściany została zastąpiona przez ekrany, teatr stał się ostoją bezpośredniego i nieograniczonego przekazu. W konfrontacji z nowymi mediami teatr przegrał bitwę z iluzją. Jednocześnie wygrał wojnę o prawdę. Uważam, że prawda jest współczesną wersją dobra. Ponadto sądzę, że nie ma takiej prawdy, której

of humour, their sense of Good, Beautiful and Contemporary. In the end, I am never completely sure who the dominant author is: I or my young associates. What I am sure of, though, is that this question in itself does not bear much relevance as long as we fill up an auditorium and as long as we manage to shake someone up, make someone smile, comfort or teach someone. Therefore, we use theatre as a means of communication with our surroundings.

Only when it communicates does theatre fulfil its purpose, which makes me believe that the second important word in the story of theatre is: dialogue. In dramatic theatre, dialogue used to keep the action going. That remains so but is slightly modified in the way that the dialogue is not held between the characters on the stage but between the performers and the audiences. The fourth wall used to maintain acting within the realm of realism. Nowadays, when the illusion of the fourth wall has been replaced with screens, the theatre remains the last refuge of direct and unmediated communication. Confronted with the new media, theatre has lost the battle against illusion. At the same time, it has won the war for truth. I believe that truth



Beautiful Dreams Have Hope
Pert Art Organization, Serbia
Photo: Sinisia Ponjevic

nie przyswoi młody człowiek, jeśli przekazemy mu ją w odpowiedni sposób.

Jest jednakże wiele „odpowiednich sposobów” na opowiadanie małym ludziom o wielkiej Prawdzie. Wybieram optymistyczne sposoby dyskusji z moimi młodymi podopiecznymi na temat Prawdy ucząc ich, że życie jest zarówno piękne, jak i bolesne. Jeśli boli, to musi to być Prawda.

is a modern version of Good. Moreover, I believe that there isn't a single truth a young person cannot grasp if we try to tell it in a proper way.

However, there are many „proper ways” to tell big Truth to little people. I choose an optimistic way to discuss the Truth with my young associates, teaching them that life is as beautiful as it is painful. If it hurts, it must be the Truth. If it is the Truth,



The Island | Aps Art, Serbia
Photo: Andrej Filev

Jeśli to Prawda, to musi być ona Dobrem. A jeśli jest to Dobro, to nie mamy powodu, aby bać się o swoje życie. W naszym życiu, podobnie jak w bajkach, Dobro zawsze w końcu zwycięża. A jeśli nie? ... To znaczy, że to nie jest koniec!

Podczas paneli i konferencji na temat teatru dla dzieci i młodzieży zawsze wzdrzgam się, kiedy słyszę określenie „młodzi widzowie” powtarzane sto razy. Czego oni chcą? Jak do nich dotrzeć? Niesądzę, że ludzie zajmujący się zawodowo teatrem, nawet jeśli mieliby najlepsze intencje, potrafią odpowiedzieć na te pytania. Teatr dla dzieci i młodzieży należy tworzyć razem z dziećmi i młodzieżą, dlatego moja odpowiedź na te pytania jest prosta: „Ja nie wiem. Zapytajmy ich samych!”

Tak właśnie postąpiłam pisząc ten tekst. Uczestnikami warsztatów, które prowadziłam w teatrze dziecięcym Boško Buha, były dziewczynki i chłopcy w wieku 6-12 lat. Razem stworzyliśmy i wystawiliśmy krótki tekst. Możecie go przeczytać i mam nadzieję, że będzie on dla was zarówno nauką, jak i zabawą.

CO LUBIĘ W TEATRZE

Współautorzy: Andreja, Iva, Sara, Sara K., Strahinja, Nikola, Stefan i Minja

- W teatrze lubię dobre przedstawienia! - Lubię być w teatrze z przyjaciółmi! - Lubię ten moment, kiedy zaczyna się spektakl! - Lubię szczęśliwe zakończenia! Lubię sprawiać, by publiczność zalewała się łzami. Lubię grać w teatrze. - Lubię, kiedy nie ma tłoku. - W teatrze lubię brawa. - Nie lubię, kiedy dziecko z tyłu kopie w moje siedzenie. - Nie lubię, kiedy ktoś wysoki siedzi przede mną. - Lubię osoby na sali. - Wolę aktorów! Mój ulubiony aktor to Daniel Radcliffe. - Ale nie

it must be Good. And if it is Good, there is no reason to fear for our lives. In our lives, like in fairy tales, Good always wins in the end. And if it doesn't? ... That means it's not the end yet!

At the panels and conferences where we discuss theatre for children and young people I have a problem when I hear the term “young audiences” mentioned over a hundred times. What do they want? How to approach them? ... I don't think that theatre professionals – however well-meaning they might be – can give answers to those questions. Theatre for children and young people should be made in cooperation with them, so my answer to what they want is clear: I don't know but let's ask them!

That is exactly what I did while I was writing this text. The participants in the workshop that I led at the children's theatre “Boško Buha” were boys and girls aged 6-12. Together, we created and staged a short text. Here you can read it and, hopefully, find it educational and entertaining.

WHAT I LIKE IN THEATRE

Co-authors: Andreja, Iva, Sara, Sara K., Strahinja, Nikola, Stefan and Minja

- In the theatre, I like good performances! - I like being in the theatre with my friends! - I like the moment when the performance begins! - I like a happy end! - I like to flood the audience with tears over a drama. - I like acting in theatre. - I like it when it's not crowded. - In the theatre, I like applause. - I don't like it when the kid behind me keeps kicking my seat. - I don't like it when someone tall is sitting in front of me. - I like the people in the audience. - I prefer actors! - My favourite actor is Daniel Radcliffe. - But you haven't seen him in theatre! - But he is still an actor.

widziałeś go w teatrze! - Ale to przecież aktor.
 - Nie lubię, kiedy aktorzy mają na sobie za dużo makijażu. - Nie lubię skomplikowanych scen.
 - Lubię popcorn w teatrze, ale nie pozwalają mi go jeść. - Nie lubię, kiedy ludzie w teatrze zachowują się jak na stadionie. - Nie lubię chuliganów i nigdy ich nie polubię! - W teatrze dla dzieci nie lubię spektakli dla bobasów! - A jakie spektakle dla bobasów widziałeś? W przedszkolu widziałam jeden strasznie głupi spektakl. - Musiał być dla bobasów, bo nie wyobrażam sobie, że ktoś inny chciałby go oglądać. - Nie lubię, kiedy niemowlaki płaczą w teatrze. - W teatrze lubię scenę, parter i łoża! - W teatrze lubię muzykę. Mój ulubiony przedmiot to mikrofon. - Mogę powiedzieć to do mikrofonu? - W teatrze dla dzieci musi być trochę dramaturgii. - Dorośli nie powinni chodzić do teatru dla dzieci, jeśli uważają go za nudny!
 - Lubię teatr lalkowy. - Lubię, kiedy wszyscy są cicho... i małe dzieci mogą nas usłyszeć. Ciiiiii!
 - Nienawidzę, kiedy ktoś robi „ciiiiii!” w teatrze.
 - Lubię, kiedy spektakl jest dla dziewczynek i chłopców. - W teatrze dla dzieci lubię zakochane pary. - Lubię straszne spektakle!
 - W teatrze nic nie może być tak straszne jak w filmie! - Nieprawda. - Widziałem bardzo straszne spektakle. - Niby jakie? - Tak się przestraszyłem, że zapomniałem tytułu! - W teatrze lubię rekwizyty.
 - Nie lubię spektakli bez przedmiotów. - To zależy.
 - Niektóre są dobre. - Spektakle bez przedmiotów są denerwujące. - Słabe i nudne. - Nie lubię, kiedy aktorzy zapominają swoje kwestie. - Irytuje mnie improwizacja. - Spektakle dla dzieci powinny być proste. - Powinny być proste, ale nie krótkie.
 - Nie rozumiem, po co robi się krótkie przedstawienia. - Zastanawiam się, po co w ogóle na nie przychodzę. - Gdybym była aktorką, stanęłabym na scenie i tak przywitała się z publicznością!
 - Gdybym był dyrektorem teatru, zatrudniałbym lepszych aktorów. - Gdybym była aktorką, zaprosiłabym wszystkie dzieci do udziału w spektaklu!
 - Gdybym był aktorem, chciałbym zobaczyć jak grają dzieci. - W teatrze lubię wszystko! - Lubię wszystko, co jest w teatrze!

Milena Bogavac (ur. 1982) jest autorką sztuk, dramaturgiem, twórcą teatralnym, scenarzystką, poetką slamową. Pochodzi z Belgradu. Ukończyła studia na Wydziale Sztuk Dramatycznych w Belgradzie, Napisala ponad 15 sztuk, które zostały wystawione, przetłumaczone i opublikowane, także w antologiach współczesnego dramatu, nagrodzone i prezentowane na liczących się, międzynarodowych festiwalach. Milena Bogavac prowadzi niezależną grupę teatralną Drama Mental Studio, współpracuje z szeregiem instytucji i organizacji, takich jak: teatr Bitef, Center E8, Walking Theory czy Per Art.

- I don't like it when actors are wearing too much makeup! - I don't like complicated scenes! - I like popcorn in the theatre but they won't let me eat it.
 - I don't like it when people in theatre act like at a stadium, I don't like hooligans and I never will!
 - In theatre for children - I don't like performances for babies! - Which performances for babies have you seen? - I have seen one, in the kindergarten, a really stupid performance. - It must've been for babies for I can't see who else would agree to watch it. - I don't like babies crying in theatre!
 - In the theatre, I like the big stage, the orchestra and the boxes! - In the theatre, I like music! - My favourite object is the microphone. Can I say it into the microphone? - Theatre for children has to have some drama. - Grownups shouldn't go to theatre for children if they find it boring! - I like puppet theatre. - I like it when you all keep quiet... so small children could hear us. Shhhhhhh! - I hate it when I hear shhhhhhh! in the theatre. - I like it when a performance is for both boys and for girls.
 - In theatre for children I like it when there is a couple and love. - I like scary performances! - In theatre nothing can be as scary as it is on film! Not true.
 - I have seen a really scary performance. - Which one? - I got so scared that I forgot its name!
 - In theatre I like props. - I don't like pointless performances. - Well it depends. - Some are good. - Objectionless performances are irritating. - They're dull and boring. - I don't like it when actors forget their lines. - I find improvisations irritating.
 - Performances for children should be simple. - They should be simple but not short. - I can't see the point of short performances. - I wonder why I even bothered coming. If I were an actress, I'd come onstage and greet the audience like this!
 - If I were the theatre manager I'd hire better actors! - If I were an actress, I'd invite all the children to participate! - If I were an actor, I'd like to see children act! I like everything in the theatre!
 - I like everything that there is in the theatre!

Milena Bogavac (1982) is a playwright, dramaturge, theatre-maker, screen writer, slam poet and cultural worker, from Belgrade, Serbia. She graduated in dramaturgy in the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, and wrote over fifteen original plays which have been produced, translated, published, included in anthologies of contemporary drama, awarded and presented at relevant international festivals. She leads the independent theatre group Drama Mental Studio, and collaborates with numerous institutions and organizations such as Bitef theatre, Center E8, Walking Theory, Per.Art and others.



Cheela Himutwe Chilala

Jeżeli sięgniecie do słownika, aby odszukać słowo „publiczność”, to najprawdopodobniej znajdziecie takie oto definicje:

1. Grupa ludzi, którzy zbierają się, aby czegoś posłuchać (na przykład koncertu), albo coś obejrzeć (na przykład film lub spektakl);
2. Ludzie, którzy coś oglądają, czytają, słuchają;
3. Grupa słuchaczy lub widzów.

Wspólnym elementem tych definicji jest podział, jaki wprowadzają pomiędzy „wykonawcą” a „słuchaczem” i „widzem”. W kontekście teatru pojęcie to zakłada, że publiczność „biernie” ogląda i słucha to, co robi aktor.

Rozumienie pojęcia „widownia” ma często charakter eurocentryczny i odnosi się do teatru ze sceną konwencjonalną wraz z proscenium, która, jak zauważa Robert Lee, jest tak zaprojektowana, aby zagwarantować dystans pomiędzy wykonawcą a publicznością.

Proscenium oznacza dosłownie: przed sceną. Publiczność patrzy na scenę <przez otwór w ścianie> i dlatego o takim teatrze mówi się czasem jako o teatrze ze sceną na kształt ramy obrazu¹. Oddzielenie tych dwóch obszarów ogranicza poczucie bliskości, które pojawia się w teatrze, gdzie wszystko odbywa się <w jednej przestrzeni>, szczególnie w przypadku, kiedy jest tam także miejsce na orkiestrę znajdujące się pomiędzy sceną, a pierwszym rzędem krzeseł.

„Oddzielenie” wykonawcy od publiczności określa się czasem mianem „czwartej ściany”, która, jak to zauważa Lee, „ogranicza poczucie bliskości” między wykonawcą a publicznością.

W kontraście do tradycji zachodniej typowe przedstawienie afrykańskie charakteryzuje się brakiem oddzielenia wykonawców od publiczności. Oni zazwyczaj wymieniają się rolami. Wasambo

If you look up the word “audience” in the dictionary, you are likely to find, among others, the following definitions:

1. A group of people who gather together to listen to something (such as a concert) or watch something (such as a movie or play) ;
2. The people who watch, read, or listen to something;
3. A group of listeners or spectators;

The common thread in the above definitions is that they draw a line between the “performer” and the “spectator” or “listener”. In the context of theatre, this concept places the audience in the seemingly “passive” role of watching or listening to the performer.

To a large extent this concept of audience is Eurocentric and more suited to the proscenium theatre, which, as Robert Lee notes, is designed to ensure separation between performer and audience¹:

Proscenium means, literally, in front of the scene. Because the audience looks at the stage through this “hole in the wall,” this theatre is sometimes said to have a “picture frame” stage. The separateness of the two areas reduces the feeling of intimacy that’s possible in a theatre that’s “all in one room,” especially if there is an orchestra pit between the stage and the front row of seats.

The “separation” between the performer and audience is sometimes referred to as the “fourth wall” which, as Lee observes, “reduces the feeling of intimacy” between performer and audience.

In contrast to the proscenium arch tradition of western theatre, traditional African artistic performance is characterised by non-separation

¹ | Robert Lee, *ibid*

Were, profesor teatru Uniwersytetu w Nairobi (Kenia) uważa, że najbardziej odpowiedni termin określający „widza” mówi o nim jako o osobie, która jest zarówno widzem jak i aktorem. Kurt Huwiler, Europejczyk odwiedzający Afrykę, tak opowiada o swoim pierwszym doświadczeniu afrykańskiego spektaklu w wiosce w Zimbabwe²: „...wszyscy występowali. Nie było obserwatorów.”

Układ przestrzeni teatralnej z proscenium zakłada wydzielenie osobnych miejsc dla aktora i publiczności, natomiast przestrzeń teatru afrykańskiego tworzy bliskość aktora i widza. Kenijski naukowiec, powieściopisarz i dramaturg, Ngugi wa Thiong’o, wypowiedział się o dramacie afrykańskim w taki sposób³: „Sztuki nie były wystawiane w specjalnych budynkach przeznaczonych do tego celu. Mogły być przedstawiane w dowolnym miejscu – wszędzie tam, gdzie tylko można było znaleźć „pustą przestrzeń...”.

„Pusta przestrzeń” była kołem, o którym Plastow mówi jako o „formie demokratycznego kręgu”⁴. W moim artykule *Afrykańska narracja oralna jako sztuka dramatyczna (The African Oral Narrative as Dramatic Art)* omawiam szczegółowo przestrzeń i dynamikę w tradycyjnym afrykańskim przedstawieniu⁵:

Tradycyjne afrykańskie przedstawienie zwykle nie ma <czwartej ściany>: nie ma tu katerycznego podziału na wykonawcę i publiczność. Wszystko

between the performer and audience. Typically, in the traditional African context, an artistic performance would have the “performer” and “audience” interchanging roles. Wasambo Were, a professor of theatre at the Nairobi University in Kenya, argues that the most appropriate term for this phenomenon is “spectator” – a person who is both spectator and actor. Hence, Kurt Huwiler, a European visitor to Africa, says of his first experience of an African artistic performance in a Zimbabwean village²: “...everyone performed. There were no onlookers”.

Just like the proscenium arch design facilitates the separation of performer and audience, the African performance space is intended to facilitate intimacy and non-separation between performer and audience. Kenyan scholar, novelist and playwright, Ngugi wa Thiong’o, says of traditional African drama³: “This drama was not performed in special buildings set aside for the purpose. It could take place anywhere – wherever there was an ‘empty space’...”

The “empty space” was a circle, or what Plastow refers to as the “democratic circle-form”⁴. My article, *The African Oral Narrative as Dramatic Art*, sheds more light on the traditional African performance space and dynamics⁵:

Traditional African performance art tends to have no “fourth wall”: there is no strict distinction between performer and audience



Tree/Boom/Umthi | Magnet Theatre, South Africa
Photo: Mark Wessels

2| Kurt Huwiler, *Musical Instruments of Africa*. Gweru, Mambo Press, 1995, p 20

3| Ngugi wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Nairobi, East African Educational Publishers, 1986, p 37

4| Jane Plastow, *op cit.*, p 45

5| Cheela F K Chilala, “The African Oral Narrative as Dramatic Art: Characteristics and Dynamics”. In, *Zango: Journal of Contemporary Issues*, Volume 26, No 16 (2006/7), 52-58. Lusaka, UNZA Press, 2009, p 54

6| Mineke Schipper, *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg, Ravan Press, 1982, pp 11-12

dzieje się <w kole>. Szczególnie na wsi publiczność zwykle zbiera się wokół wykonawców, którzy grają na planie koła. Jest też <ścieżka> wśród publiczności, po której aktorzy wchodzi i wychodzą.”

Mineke Schipper wyjaśnia to w sposób następujący⁶:

Spektakl, prezentacja, to wydarzenie totalne, w którym biorą udział wszyscy. Mówią, grają, wyklaskują rytm, tańczą, śpiewają refren. W czasie przedstawienia reagują pozytywnie i negatywnie. Widzowie to krytyka na żywo. Każdy jest mocno zaangażowany w przedstawienie...

Mimo, że istnieją wyraźne różnice między umiejscowieniem widowni w tradycji zachodniej i afrykańskiej, to obydwie te tradycje przyznają, że w przedstawieniu zawarty jest jakiś rodzaj



Patchwork | Pilow Fort Productions, South Africa
Photo: Merryn Carver

„dialogu” pomiędzy widzem i aktorem. W tradycyjnym kontekście afrykańskim dialog oznacza bliskość publiczności i wykonawców, a także wymiennosc ich ról, zaś w kontekście zachodnim odnosi się on raczej do tego, w jaki sposób publiczność wchodzi mentalnie w interakcje ze spektaklem.

Zachodnie pojęcie dialogu aktor-widz wyrażone zostało przez Carasso⁷: „...w teatrze dialog nie oznacza jedynie gry w sztuce, to również oglądanie sztuk. Aby stać się teatralnym koneserem trzeba nauczyć się dostrzegania różnicy pomiędzy pracą nad spektaklem, a spektaklem gotowym, aby móc oceniać wartość przedstawienia.”

Meyerhold uważa, że publiczność to „współaktorzy” i „współtwórcy”. I to nie w znaczeniu afrykańskiego spektaklu odgrywanego w kręgu, ale za sprawą tego, że mentalnie wchodzi w interakcję ze spektaklem⁸:

and much of it is performed "in the round". Usually, especially in the villages, the audience gathers around the performers, who are left with a circular space to perform from, although a "path" is left for entry and exit through the audience.

Mineke Schipper explains it this way⁶:

The performance, the presentation, is a total event in which all those present take part, whether by narrating or making music, by clapping in rhythm or by dancing or singing refrains. Throughout the performance there are favourable or unfavourable reactions, the spectators functioning as immediate critics. Everyone is closely involved in the performance...

While there is a distinct difference in audience placement between the western and African traditions, both recognise the fact that a performance involves a form of performer-audience "dialogue". However, while in the traditional African context dialogue means intimacy between the performer and audience and interchangeability of the two roles, in the western context it relates more to how the audience mentally interacts with the performance.

The western concept of performer-audience dialogue is reflected in the words of Carasso⁷: "...in a theatre, dialogue does not only mean to act in a play but also to watch plays. In order to gradually become an informed audience member and critic one needs to learn to differentiate between a theatrical work and a particular production, to be able to make judgments about performances."

Meyerhold considers the audience as "co-performers" or "co-creators", not in the sense of the African circle-space performance, but by virtue of the fact that they mentally interact with the performance⁸:

The theatre brings together diverse artists from various disciplines to work on a common project, united above all by a single aim: to create images that will appear in the audience's perception. In a very real sense the work of art created in the theatre – the performance – does not actually come into being on the stage but rather in the minds of the audience. The members of audience therefore become co-performers or co-creators [...] of the production. The actors present something to him on the stage which is then completed in his own mind, in his imagination. This is the specific way in which theatre operates,

7] Jean-Gabriel Carasso, "Identity and Dialogue". In: John O'Toole and Kate Donelan (Eds.), *Drama, Culture and Empowerment*, 190-193. Brisbane, IDEA Publications, 1996, p 193

8] Quoted by Christel Hoffmann and Petra Fischer, "Dialogue between Performers and Spectators". In: Wolfgang Schneider (Ed.), *ASSITEJ 2002/2003*, 101-102. Adelaide, Douglas Press, 2003, p 101

Teatr gromadzi różnych artystów działających w rozmaitych obszarach sztuki przy pracy nad jednym projektem. Łączy ich wspólny cel: stworzenie obrazów, które pojawią się w percepcji widza. W bardzo realnym znaczeniu dzieło sztuki teatralnej – spektakl – nie rodzi się na scenie, ale w umysłach widzów. Dlatego też widzowie stają się współwykonawcami i współtwórcami (...) spektaklu. Aktorzy przedstawiają coś na scenie, a potem dopowiadamy sobie resztę w myślach, w naszej wyobraźni. To jest właśnie specyfika, esencja sztuki teatru.

Nie bylibyśmy dalecy od prawdy twierdząc, że podczas gdy dialog aktor-widz w tradycji zachodniej polega w dużej mierze na mentalnej interakcji publiczności z fizycznym przedstawieniem, to w tradycji afrykańskiej dialog nie jest jedynie mentalny, jest także fizyczny. Ogólnie rzecz biorąc, publiczność afrykańska reaguje bardziej zmysłowo niż publiczność zachodnia: klaszcząc, komentując, śmiejąc się, prezentując także inne głośne reakcje emocjonalne. Nie ma tu znaczenia czy publiczność składa się z dzieci, młodych ludzi czy dorosłych.

Podczas podróży po Europie zauważyłem, że publiczność dziecięca reaguje bardziej żywiłowo niż dorośli. Wydaje się, że brak reakcji fizycznych ze strony dorosłej widowni nie wynika z ich natury, ale wychowania. Jest to rodzaj zachowania, który jest pielęgnowany w ludziach w miarę jak dorastają. Z drugiej zaś strony, afrykańska publiczność reaguje fizycznie na spektakle bez względu na to w jakiej przestrzeni są one grane. Inaczej mówiąc, nawet jeżeli mają do czynienia z przestrzenią teatru europejskiego, to nigdy nie siedzą „cicho”.

Charakter odbioru przedstawienia przez publiczność afrykańską w dużej mierze wynika z tradycji grania w demokratycznym kręgu. Pojęcie widowni, która reaguje na spektakl jedynie mentalnie jest obca kulturze afrykańskiej.

Cheela Himutwe K Chilala (PhD) wykłada dramaty i literaturę na University of Zambia (UNZA) w Lusace. Jest pisarzem, poetą i dramaturgiem, laureatem wielu nagród. Prezentuje i publikuje prace naukowe na całym świecie. Jest przewodniczącym ASSITEJ Zambia, był członkiem Komitetu Wykonawczego ASSITEJ International (2002-5) i jego wiceprzewodniczącym (2005-8). Chilala działa obecnie w Zarządzie ITYARN (International Theatre for Young Audiences Research Network) i jest koordynatorem Creative Arts Centre Uniwersytetu Zambijskiego.

as it creates performances for an audience through its art.

We would not be far from the reality, therefore, if we said that, while performer-audience dialogue in the western tradition is largely the audience's mental interaction with the physical performance, in the African tradition the dialogue is more than just mental: it is also physical. Generally speaking, African audiences are more physically responsive to performances than western ones: they respond with clapping, commentaries, laughter and other audible emotional responses. This is the case whether the audience is made up of children, young people or adults.

During my travels in Europe, however, I have noticed that, generally, European child audiences are more responsive to theatre performances than adult audiences. It would appear therefore that the lack of physical response to play performances by adult audiences in Europe is not a product of nature but rather of nurture; it is a form of audience behaviour cultivated as one grows. On the other hand, African audiences exhibit physical response to performances regardless of the performance space. In other words, even in the western-type proscenium arch set-up, African audiences are never “quiet”.

The responsive nature of the African audience is largely attributable to the tradition of performances in democratic circle-form which allows for the “spectator”. The concept of an audience whose only interaction with a performance is mental is alien to the African context.

Cheela Himutwe K Chilala (PhD) is a drama and literature lecturer in the University of Zambia (UNZA) Great East Road Campus, Lusaka, Zambia. He is a published writer and poet and award-winning playwright. He has presented scholarly papers and been published in various parts of the world. He is the President of ASSITEJ Zambia and has served as a member of the Executive Committee of ASSITEJ (2002-5) and Vice President (2005-8). Chilala serves on the board of ITYARN (International Theatre for Young Audiences Research Network) and also coordinates the University of Zambia Creative Arts Centre.



Tree/Boom/Umthi | Magnet Theatre, South Africa
Photo: Mark Wessels



Lola Lara

Translation: Jil Rodd

Kreowanie nowej publiczności jest jednym z głównych celów polityki kulturalnej Hiszpanii i, jak sądzę, również innych krajów. Jednak samo określenie celu nie oznacza, że wiemy co zrobić, żeby go osiągnąć.

Sprawa ta w przypadku teatru dla dzieci wymaga przyjęcia odpowiedniej perspektywy. Z jednej strony można pomyśleć, że ten rodzaj teatru nie wymaga określonej polityki kształtowania nowej publiczności, ponieważ z natury rzeczy wciąż pojawiają się nowi widzowie. Jedne dzieci dorastają i nowe dzieci pojawiają się w teatrze. Mamy do czynienia z ciągłym napływem widzów. Bieda, niebezpieczeństwo wykluczenia społecznego, przymusowa praca dziecka, wojny, powołanie do wojska, katastrofy... Wszystkie te okoliczności prowadzą do sytuacji, w których dzieci cierpią w dwójnasób. Z jednej strony jest to bezpośrednie odczuwanie krzywdy, a z drugiej pojawiają się wtórne traumatyczne doświadczenia, które określają charakter przyszłej egzystencji dzieci.

W sytuacjach, w których nie są zaspokajane podstawowe potrzeby człowieka, trudno jest myśleć o kulturze. Pytanie, często powtarzane w czasach największego kryzysu ekonomicznego w świecie kapitalistycznym, brzmi następująco: czy kultura jest luksusem? Na pewno nie! Wsparcie duchowe jest szczególnie potrzebne ludziom w trudnej sytuacji materialnej. Wspólne uczestnictwo w rytuale spektaklu, wspólne emocje, wzruszenia, wspólne rozmyślenia są najsilniejszymi ogniwami spajającymi społeczeństwo w czasach, kiedy „każdy człowiek żyje dla siebie samego”. Przeżycie estetyczne, etyczne doświadczenie pracy, efekt wysiłku, artystyczny przekaz za pomocą symboli tego, co mogło przydarzyć się nam wszystkim – to wszystko daje nam kultura.

Kultura nakierowana na dzieci i młodzież jest wartością dodaną, która pojawia się w chwilach pełnej otwartości tych młodych ludzi, w chwilach,

The creation of new audiences is a stated aim of the cultural policies in Spain and, I believe, in other countries as well. However, once the aim has been established, they are often unclear about how to act to achieve it.

This acquires a special perspective in theatre for children. On the one hand, we may think that this type of theatre does not need policies for creating new audiences because the members of these audiences are constantly being renewed for merely chronological reasons; children grow up, they become young people and adults and new children turn up at the theatres. There is a continuous flow of spectators. Poverty, population at risk of social exclusion, child labour, wars, boy and girl recruits, natural disasters...make up a scene in which the children are doubly harmed: by the immediate harm they suffer from these circumstances and by the after effects of the traumatic experiences that, if nobody does anything to remedy them, will determine a character and a way of being in the world.

In such circumstances where they lack the basics, it is difficult to think about culture. The recurrent question in these times during the greatest economic crisis of the capitalist world: is culture a luxury? Definitely not; feeding the spirit becomes much more necessary when material resources are scarce. Sharing between equals the ritual of a stage performance, feeling emotion, being moved or reflecting on it in a group is the best glue for social cohesion in times of “every man for himself”. The aesthetic experience, the ethical experience of the work, the result of the effort, the artistic symbolization of things that could happen to each of us human beings; this is what culture contributes.

Culture for children’s and young people’s audiences is all that plus the added value of

kiedy w znacznym stopniu porządkujemy sposób postrzegania siebie, świata i innych. Najlepszą strategią tworzenia nowej publiczności jest strategia oparta na zasadzie równości i przyciągająca szeroki margines wykluczonych ze strefy oddziaływania kultury. Margines istniejący zarówno w świecie wysoce rozwiniętym, jak i w najbardziej ubogich krajach.

Publiczność, która jest przewodnikiem artysty.

Świadomość i mądrość publiczności jest czynnikiem pozytywnym, ale może również mieć reperkusje negatywne. Szukanie porozumienia z publicznością, której doświadczenia są niezwykłego kalibru i różnią się od przeżyć artystów, którzy przed nią występują, jest niewątpliwie pozytywne. Niekwestionowanym faktem w teatrze młodego widza jest to, że artyści to dorośli, a publiczność składa się z dzieci. Ale jeżeli będziemy opierać hierarchię na kryterium wieku, to będzie to już czysta ideologia. Natomiast jeżeli wyjdziemy z założenia, że dorosły nie musi przez cały czas uczyć dzieci, jeżeli przyjmiemy, że obie strony mogą się uczyć od siebie nawzajem, jeżeli zobaczymy w dziecku osobę o innej wrażliwości i inteligencji, ale nie gorszej niż nasza, to wiedza widza stanie się naszym najlepszym przewodnikiem, bez którego nie będziemy mogli się obejść. Jeżeli jednak potraktujemy

addressing people in a moment of total openness. The moment in which to a great extent we organise the way we perceive ourselves, the world and other people. The best policy for creating new audiences must pass through a policy that pursues equality and attracts the huge pockets of the culturally excluded, which exist in both the developed world and in the poorest countries.

The audience that guides the artist.

Awareness and knowledge of the audience is positive, but this can also lead to a negative aspect. Seeking respectful communication with some members of the audience who are in a vital moment that is different from that of the artists who are working for them is positive. It is a fact that the artist is an adult and the member of the audience is a child, but if we establish hierarchical levels based on age, then that is pure ideology. If we start off from the idea that the adult does not have to educate the child at all times, if we accept that learning can flow in both directions, if we see the child as a person with an intelligence and sensitivity that are different but not inferior... knowledge of the audience is an indispensable guide. However, if we see the child as an adult in the making, if we insist on unloading our certainties onto his back, if we close our eyes to the chil-



Myślę, że teatr jest po to, aby dawać ludziom szczęście. I też po to, aby czegoś wymagać.
Mahiro Kobayashi,
lat 10, Japonia

I think theatre is to make people happy.
And I think theatre is to demand something.
Mahiro Kobayashi,
10 years old, Japan

Audience La Baracca - Testoni Ragazzi, Italy
Photo: Matteo Chiura

dziecko jako przyszłego dorosłego, jeżeli będziemy usilnie obarczać je naszymi poglądami, jeżeli nie będziemy chcieli uznać punktu widzenia dziecka, który był kiedyś i naszym udziałem, to byłoby nawet lepiej, gdybyśmy byli zupełnie nieświadomi widza, do którego się zwracamy. Byłoby lepiej, gdyby artysta podążył za własnym impulsem twórczym, prawdą ekspresji; byłoby lepiej dla artysty, gdyby zapomniał o tym „dla” (teatr dla dzieci) i skoncentrował się na „od”. Byłoby to wyraźnym znakiem, że pracuje uczciwie, ponieważ jego postawa odzwierciedla ludzką troskę i pragnienie, aby podzielić się nią z innymi ludźmi. Jeżeli w ten sposób uświadomi sobie, że ci inni ludzie to jednocześnie chłopcy, dziewczynki i młodzież, żyjący obok niego, to oznaczać będzie, że odkryje sztukę performatywną dla dzieci i młodzieży.

Publiczność, która jest przewodnikiem promotora.

Nabieram coraz większego przekonania, że dobrym promotorem kultury nie jest osoba, która wybiera najlepszy program, ale ta, która przyciąga najlepszą publiczność. Nie chodzi mi tu o dokonywanie wyboru publiczności pod względem jej jakości, ale o nakierowanie maksymalnego wysiłku na stworzenie jak najlepszego kontaktu między publicznością i wydarzeniem artystycznym. Przystosowanie do odpowiedniego wieku, staranne przygotowanie całości, zwracanie uwagi na możliwości percepcyjne – te warunki muszą być spełnione, aby ten dramatyczny, liturgiczny rytuał przyniósł pożądane efekty. Opracowanie dobrego programu to jedynie połowa sukcesu. Równie ważne jest przyciągnięcie publiczności i zdobycie jej zainteresowania. Nie ma sensu przedstawianie najwspanialszych spektakli, jeżeli nie potrafimy zainteresować nimi publiczności, a także jeżeli nie potrafimy stworzyć jej warunków umożliwiających pełny odbiór spektaklu. Dziecięca publiczność jest niezwykle zróżnicowana i niczym nieograniczona w wyrażaniu swoich opinii. Nie ma nic bardziej bolesnego niż widownia, która nie jest zainteresowana tym, co dzieje się na scenie. Wszyscy wiemy, że dziecięca widownia znudzona spektaklem może być bombą zegarową, która wcześniej czy później wybuchnie. Za takie katastrofy obwinia się artystów, ale sprawy mają się nieco inaczej. Najwspanialszy spektakl dla najmłodszych widzów może okazać się katastrofą, jeżeli jest pokazywany w miejscu nieprzystosowanym do tego celu. Na przykład, jeżeli cała sala jest zastawiona krzesłami i nie ma tam wolnej przestrzeni. Ryzykowny spektakl zaproponowany młodzieży może zakończyć się aktami wandalizm, o ile zostanie ona na wstępie wprowadzona w problematykę spektaklu w sposób, który pomoże jej zrozumieć

dish gaze that we ourselves had in times gone by, it would be better if we were completely unaware of the audience we are addressing. It would be better for the artist to attend to his own creative impulse, his expressive truth; it would be better for him to forget the preposition “for” (theatre for children) and concentrate on the “from”. That would mean that his work is at least honest since it reflects his concerns as a human being and his desire to share them with his fellow men. If in that way he comes to realise that his fellow men are also the boys, girls and adolescents who are his contemporaries in time, he will have discovered the performing arts for children and young people.

The audience guides the promoter.

I am increasingly more convinced that the good cultural promoter is not the one who chooses the best programme but the one who attracts the best audience. I am not referring to making a qualitative selection of its members but to dedicating his maximum effort to fostering the best communication between the audience and the artistic event.

Adjusting to the suitable ages, taking care of the exhibition conditions, keeping an eye on capacity limits; these are necessary conditions for the liturgical dramatic ritual to be effective. Designing a good program is only half of the job. Attracting the public and catching its interest is equally essential. There's no point in presenting the best creations if we cannot interest the public in going to see them or we are not capable of creating the conditions for the audience to enjoy them to their full extent.

The child audience is extraordinarily diverse and extraordinarily free to express its opinions. There is nothing more devastating than an audience that is not interested in what is happening on the stage. And we all know that a child audience detached from the stage can be a time bomb that sooner or later will go off. What happens is that the artists are usually blamed for this disaster, but that is not completely true.

The best theatre show for early childhood may turn out to be a disaster if it is shown in an unsuitable place or if the patio is crowded with seats. A risky proposal for adolescents can turn into an act of vandalism if they have not previously been given information that will help put what they are going to see into context.

We must not place all the responsibility on good artistic judgement. The promoter is at least jointly responsible.

There are two occasions that I still remember clearly. One refers to a performance of the play *El gallo de las veletas*, by the Spanish company



Mía | Theatre Company Ultramarinos de Lucas, Spain
Photo: Borja Ramos

przekazywane treści. Nie wolno nam przerzucić całej odpowiedzialności na pozytywne opinie innych osób o walorach artystycznych dzieła. Odpowiedzialność za właściwy odbiór spektaklu zawsze w dużym stopniu leży po stronie promotora. Pamiętam dokładnie dwa wydarzenia. Jedno z nich ma związek ze sztuką *El gallo de las veletas* wystawioną przez hiszpański teatr La Canica. Było to niezwykle przedstawienie ze względu na to, że zastosowano w nim audiodeskrypcję. Na widowni były dzieci normalnie widzące, dzieci niedowidzące, a nawet zupełnie ślepe. Pod koniec spektaklu niewidzący chłopiec zapytał mamę, kiedy spektakl będzie grany jeszcze raz. Mama odpowiedziała, że to już był ostatni raz (w rzeczywistości był to jedyny dzień, kiedy spektakl grano z audiodeskrypcją). Wzruszyłam się widząc rozczarowanie chłopca i łzy w jego niewidzących oczach. Zdziwienie matki wobec nieoczekiwanej reakcji syna zrobiło na mnie także ogromne wrażenie.

Druga anegdota ma związek z performatywnym czytaniem sztuki *Mía* Amaranta Leyva w opracowaniu scenicznym Jorge Padina. Tym razem była to publiczność typowa dla okresu Świąt Bożego Narodzenia, czyli rodziny, które udały się z dziećmi do teatru z okazji przerwy świątecznej. Jeżeli ktoś nie zna tej sztuki to wyjaśnię, że w bardzo przekonujący, mądry i delikatny sposób opowiada ona o przemocy w rodzinie. Z mieszczańskiego punktu widzenia, oczekującego od teatru rozrywki, nie jest to wcale bożonarodzeniowa tematyka. W pewnym momencie zaczęłam się obawiać, że rodzice oburzą się i zabiorą dzieci z teatru. Nie jestem pewna, czy tak by się nie stało, gdyby dzieci nie zaczęły powoli wstawać z krzesła i siadać w przejściach. Chciały lepiej wszystko widzieć! Najpierw jedno dziecko, potem drugie i następne... Pod koniec jakieś dwadzieścioro dzieci siedziało na podłodze i chłonęło spektakl całym sobą. Ponownie mocno zdziwieni rodzice. Żadna z tych sytuacji nie miałaby miejsca, gdyby artyści i promotorzy nie wzięli pod uwagę publiczności, nie skupili się na jej różnorodności, nie poświęcili uwagi indywidualnym przypadkom i nie uznali, że publiczność ma wiele do powiedzenia.

Lola Lara Dziennikarka, absolwentka Universidad Autónoma de Barcelona. Od końca lat 80. zajmuje się publicystyką kulturalną, pisząc głównie o kulturze i teatrze dla dzieci. Publikuje regularnie w *El País* i *Cuadernos de Pedagogía*. Od 10 lat jest jednym z dyrektorów Teatralii, międzynarodowego festiwalu sztuk performatywnych dla dzieci odbywającego się w okolicy Madrytu.

La Canica. This was an extraordinary performance since it was accompanied by audio description for the visually impaired. The audience included children who could see, others with sight problems and even some who were blind. At the end, a blind boy asked his mother when they were going to perform the play again and his mother told him that that was the last day (in fact it was the only day that it had been performed with audio description). I was moved to see the little boy's disappointment and those blind eyes full of tears. Observing the mother's surprise at her son's unexpected reaction had a profound effect on me.

Another anecdote refers to the dramatized reading of the play *Mía*, by Amaranta Leyva, staged by Jorge Padín. On this occasion the audience was typical of the Christmas season; that is, families who took their little ones to the theatre as part of the holidays. For those who don't know it, the play deals in an intelligent, convincing and sensitive way with the drama of domestic violence. Not a very Christmassy subject if you judge it from the bourgeois point of view that the theatre should just entertain. At one time I was afraid that the adults would take their children out of the theatre in indignation. I'm not sure if that would have happened if the children hadn't got up from their seats little by little to sit in the aisle. They wanted to be able to see better! First one, then another...and another. At the end of the reading some twenty children were sitting on the floor all five senses fixed on the stage. Once again. Surprised parents.

None of this could happen without taking the audience into account, without contemplating it in all its diversity, without considering its singular circumstances and without admitting, as promoters or as artists, that it has a lot to say.

Lola Lara A journalist graduated from the Universidad Autónoma de Barcelona. Since the end of the eighties I have specialised in cultural journalism: specifically in the area of theatre and culture for children. I am a regular contributor to the *El País* newspaper and the *Cuadernos de Pedagogía* magazine. For the last ten years I have been a member of the team of directors of the international performing arts festival for children, *Teatralia*, which is held in the region of Madrid.

WIERZYM, ŻE MŁODZI WIDZOWIE
CHCĄ NA SCENIE OGLĄDAĆ
MŁODYCH AKTORÓW

WE BELIEVE THAT YOUNG
AUDIENCES PREFER YOUNG
ACTORS ON STAGE

WIERZYM, ŻE MŁODZI WIDZOWIE
CHCĄ NA SCENIE OGLĄDAĆ
MŁODYCH AKTORÓW

WE BELIEVE THAT YOUNG
AUDIENCES PREFER YOUNG
ACTORS ON STAGE

Rozmowa z Uwe Heinrichem, reżyserem Junges Theater w Bazylei | A conversation with Uwe Heinrich, director of the "Junges Theater" Basel

Stefan Fischer-Fels

Translation: Roy Kift

Uwe Heinrich od 14 lat pracuje jako reżyser, edukator teatralny i dramaturg Junges Theater w Bazylei. Spektakle tego Teatru odnoszą sukcesy na całym świecie. Na Festiwalu Shäxpir-Festival, Międzynarodowych Spotkaniach Teatralnych w Linz w 2013 roku, Młody Teatr przedstawił *Poranek* Simona Stephensa w reżyserii Sebastiana Nüblinga, jednego z najbardziej znanych reżyserów niemieckiego teatru. W spektaklu występuje sześciu młodych aktorów.

SFF: Jaki jest Junges Theater dzisiaj?

UH: To zupełnie normalny teatr. A dokładniej: wystawiamy spektakle, które spełniają zadania zwykłego teatru. Jednak nasi aktorzy nie są zwykli. Posiadają zalety, których zazdroszczą im inni aktorzy; niektórzy nawet pytają, jak oni to robią.

SFF: Czy mówisz o młodych aktorach, którzy występują w waszych spektaklach? W jaki sposób z nimi pracujecie?

UH: Najważniejsze to wyobrazić to sobie, że jest to system dwupoziomowy. Zanim zaczniemy rozmawiać o spektaklach, należy najpierw opowiedzieć o „niewidzialnej” przestrzeni kursów teatralnych, na które młodzi ludzie w wieku 14 - 24 lat uczęszczają co tydzień przez cały rok, aby nauczyć się podstaw aktorstwa. Są to zajęcia dwugodzinne.

SFF: Czy wybierasz swoich aktorów właśnie spośród tych kursantów?

UH: Tak. Ale najpierw muszą nauczyć się „bycia”

Uwe Heinrich, born 1965, studied theatre-in-education at the University of the Arts in Berlin. Since 2000 he has been the director, theatre-in-education worker and dramaturge at the "Junges Theater" in Basel. Shows produced by the "Junges Theater" have proved a huge success all over the world. At the Shäxpir-Festival / International Meeting in Linz 2013 the theatre presented *Morning* by Simon Stephens, under the direction of Sebastian Nübling one of the most sought-after directors in German-speaking theatre. The production featured six young people on stage.

SFF: Uwe Heinrich, what is the "Junges Theater" Basel up to at the moment?

UH: Perfectly normal theatre. To be more precise: we're putting on productions which fulfil normal theatre functions. Our actors, however, are anything but normal. They have a quality envied by quite a few outside actors, some of whom even ask how they manage to do it.

SFF: You're talking about the young people acting in your productions. How do you work with them?

UH: It is vital to imagine the "jtb" as a two-tier system. Before we even begin talking about productions we have to speak about the huge "invisible" area of theatre courses where young people between the ages of 14 and 24 devote two hours a week for a whole year to studying the basics of acting.

na scenie. Staram się znajdować zagadnienia i tematy, które chcieliby później podjąć w teatrze. Poprzez improwizację uczą się przedstawiać na scenie swoje postawy i opinie. Wchodząc na nią stają się twórcami postaci, które odgrywają. Czasami posuwamy się do użycia podmiotowego „ja”. Dużo czasu poświęcamy na zgłębianie elementów alienacji i zawsze pracujemy „na zewnątrz”, biorąc grupę za punkt wyjścia. Nie chodzi o to, żeby Fabian stanął na scenie i powiedział: „Jestem Fabian, mam 16 lat, wychowuje mnie dwóch ojców”, ale żeby na tej scenie stanął Oscar i powiedział: „Jestem Fabian, mam 16 lat, wychowuje mnie dwóch ojców”. Chodzi tu o wyjście na scenę z jasno określonym „ja” i odegranie swojej roli. Mówię tu o 50, a nawet 60 młodych ludziach biorących udział w czterech różnych kursach. Na zakończenie roku każda grupa wystawia odlotowy kolaż składający się ze scen, w których wypowiadają swoje opinie na określone tematy.

SFF: Czy w tym tkwi sekret niezwyklej siły ich obecności na scenie?

UH: Tak. Na pewno ma to także związek z ich zaangażowaniem. Nie chodzi tu o magiczną transformację, ale o koncepcję bycia sobą na scenie. Większość młodych ludzi pojawia się u nas z przekonaniem, że będą odgrywać jakąś wcześniej stworzoną postać. My pracujemy nad tym, żeby dać tę siłę, która pozwoli im pokazać ich samych i zbudować postać, która jednocześnie będzie ich „ja”. Uczymy ich pewności siebie, tak aby poradziła sobie stając przed stuosobową widownią składającą się w większości z ich rówieśników. Zawsze zaczynamy pracę od propozycji, które dostarczają nam ci młodzi ludzie. Tak długo nad nim pracujemy, aż koniec końców nikt z nas nie pamięta, jaki był pierwowzór.

SFF: W jaki sposób przetwarzacie materiał improwizacyjny powstały na próbach?

UH: Posługuję się standardowym niemieckim językiem i zapisuję to, co zostaje wypowiedziane podczas improwizacji przez aktorów mówiących ze szwajcarskim akcentem. Często wychodzi z tego przezabawny miks. Potem pokazuję notatki aktorom, a wtedy oni mogą przeczytać swoje własne słowa i jeszcze raz je przemyśleć. Muszą na świeżo się z nimi skonfrontować.

SFF: Czy to znaczy, że aktorzy dystansują się do swoich własnych tekstów?

UH: Dla mnie jest to oczywiste, że to pewna forma wyobcowania – byłoby doskonale, gdyby była autentyczna, ale w istocie jest po prostu sztuczna.

SFF: Do you pick students from these courses for your productions?

UH: Yes. But beforehand they have to learn to present themselves in the courses. I try to find themes with them which they are interested in tackling in a theatrical manner. Through improvisations they then learn to present their attitudes and opinions on stage. They appear on stage as the creators of their own characters. This can go as far as using the subjective „I”. But we also work a lot with elements of alienation and always work from the group outwards. It is not the case that Fabian stands on stage and says “I am Fabian, I am 16 years old and have two fathers” but that Oscar stands on stage and says “I am Fabian, I am 16 years old and have two fathers”. The aim is to be able to stand on stage with a complete “I” AND to play a character. I’m talking about 50 to 60 young people in four different courses. At the end of each year each course presents a crazy collage of scenes containing their opinions on a specific theme.

SFF: And is that the secret behind their powerful presence as actors in your productions?

UH: Yes, but this also surely has something to do with their stage commitment. This is not about magic transformation but about concepts of being oneself on stage. Most young people arrive with the idea that they are going to play a written character. We work on giving them the confidence to present themselves and develop a character which also happens to be „I”. We give them the self-confidence to enable them to be able to survive in front of an audience of 100, most of whom are the same age as they are. We always start with material provided by the young people. Some of this is then worked on so much that in the end they don’t even know where it came from.

SFF: How do you process the improvisation material thrown up by rehearsals in the courses?

UH: I speak standard German and write down what’s said in the improvisations: the Swiss dialect used by the actors. This often results in an amusing mix. Then when I bring back my notes to the actors, they read their own words afresh and are able to think about them once more. They have to approach them anew.

SFF: The actors distance themselves from their own authentic material?

UH: It is perfectly clear to me that this is a form of alienation – ideally it works as if it was authentic,

Tyczy się to zarówno kursów, jak i spektakli. Różnica jest tylko taka, że tworząc spektakle rzadko zajmujemy się wątkami biograficznymi. Wplątamy je budując postaci, tak w spektaklach, jak i filmach czy motywach, nad którymi chcemy pracować. Kiedy decydujemy się na zrealizowanie inscenizacji, chcemy aby wybrany materiał był istotny i dla młodych ludzi na scenie i dla widzów. Wtedy zastanawiamy się, które z tych młodych osób możemy zaangażować. Na szczęście mamy sposobność poznać ich podczas rocznego kursu. Jaki mają potencjał? Jakie mają oczekiwania? Jak sobie radzą w szkole i co myślą ich rodzice o tym, że chcą się rozwijać poprzez działania teatralne? Kiedy już wszystko wiemy, załatwiam im zwolnienie ze szkoły na osiem tygodni.

SFF: Dlaczego pracujesz z młodzieżą?

UH: Junges Theater działa zupełnie inaczej niż większość szkół teatralnych dla młodzieży. Zależy nam na stworzeniu dobrego teatru dla młodego widza, a nie na działaniu z myślą o jakiegoś rodzaju zawodowej przyszłości. Szukamy jak najlepszych aktorów do naszych projektów. Wierzymy, że młodzi widzowie chcą oglądać na scenie młodych aktorów. Wtedy czują, że są traktowani poważnie. Wychodzi na to, że pokazujemy im „więcej sztuki” niż aktorzy w tradycyjnym teatrze młodego widza. Młoda publiczność reaguje u nas w inny sposób - z większą otwartością, ponieważ osoby na scenie są w tym samym wieku co oni. Ważne jest także to, że mamy małą salę – jest tam tylko 100 miejsc, a widownia i scena są tej samej wielkości. To bardzo demokratyczne.

but in fact it is completely artificial. The same goes for the courses as well as the productions. Only in the productions we seldom work with biographical elements, but bring biographical elements into the characters, whether this be in a proper play, a film, or a theme we want to work on. When we choose a play for production we want the material to be relevant to both the young people on stage and in the audience. Then we look around to see which young people we can trust the play with. At least we have the opportunity to get to know them over the one-year course. What are their potentials? What expectations do they have? How are they getting on at school and what do their parents think about the fact that they can intensify their experiences by acting in the theatre? When all's said and done I have to get an eight week leave of absence for the school students.

SFF: Why do you work with young people?

UH: The "Junges Theater" works in the opposite way to most theatre schools for young people. We just want to put on good theatre for young audiences and not work towards some sort of professional future. We simply look for the best actors for our projects. We believe that young audiences prefer young actors on stage. They then feel that they are being taken seriously. Hence, in the final analysis we are presenting them with more art than actors in a traditional theatre for young people. The young people in the audience react in a different manner – with greater openness precisely because the people on stage are the same age. It is also important



Morning | Junges Theatre, Switzerland
Photo: Blind Bild.



Morning | Junges Theatre, Switzerland | Photo: Blind Bild

SFF: Reżyser Sebastian Nübling pracuje zazwyczaj z dorosłymi aktorami w wielkich teatrach.

Czy z młodymi ludźmi pracuje w innym sposób?

UH: Kiedy przychodzi do nas, odnoszę wrażenie, że jest bardzo otwarty i dużo bardziej zrelaksowany. Nikt nie wywiera na niego nacisku i nikt nie ma określonych oczekiwań. Sebastian wykazuje wiele cierpliwości w stosunku do aktorów. Podczas ośmiu prób tłumaczy im każde zdanie w każdej sytuacji. Czyni to tysiące razy i na tysiące różnych sposobów. Powtarza wielokrotnie. I nagle okazuje się to zupełnie naturalne. Wspaniałą cechą Sebastiana jest to, że potrafi czekać i tłumaczyć wszystko od początku i bez końca.

SFF: A jak zachowują się młodzi ludzie?

UH: Podlegają tym samym procesom co aktorzy. Podczas prób robimy bardzo dużo ćwiczeń i podejmujemy różne działania: gramy w piłkę, bawimy się, chodzimy razem do restauracji, na basen, oglądamy filmy. Wszystkie te zajęcia pomagają im się otworzyć. Wszystko to, co się wtedy dzieje, znajduje potem jakieś swoje odzwierciedlenie w spektaklu. Różnica jest taka, że ci młodzi ludzie są zaangażowani tylko w ten jeden spektakl i wszystko kręci się wokół niego. Jest to zupełnie inna sytuacja niż w przypadku dorosłego aktora, który ma za sobą 30 ról i planuje kolejne spektakle. Dla większości tych młodych ludzi będzie to ten jedyny raz, kiedy podejmują się intensywnej pracy nad sztuką. Znaczy to dla nich bardzo wiele, a widownia to wyczuwa.

that we have a small auditorium: there are only 100 seats and the stage and auditorium are exactly the same size – it's all very democratic.

SFF: Director Sebastian Nübling normally works with adult actors in major theatres. Does he work differently with young people?

UH: I have the impression that when he comes to us he is very open and much more relaxed. There is no theatre machine pressurising him with certain expectations. Sebastian is very patient with the actors. During the eight-week rehearsal process he explains every sentence in every situation to them a thousand times in a thousand different ways. He says it again and again and again. And suddenly it seems quite natural. Sebastian's great quality is that he is able to wait and explain things anew over and over again.

SFF: And what about the young people?

UH: They go through the same processes as actors. During rehearsals we use an immense amount of non-intellectual activities: ball games, going out for a meal together, going swimming, having fun, looking at videos – all these activities help them to free themselves up. Everything that happens during this time emerges later in the play in different ways. The difference is that the young people only have this one single production and everything revolves around it. Not like adult actors who already have 30 other roles in their head and are already planning the next five shows.

Tworzenie teatru dla dzieci, to zabawa i gra przed specjalistami od zabaw i gier, którzy oczekują gry „fair”.

Emmanuel Márquez - reżyser i aktor, Meksyk

Making theatre for children is playing in front of specialists in games and demanding fair play.

Emmanuel Márquez - Director and actor, Mexico

Bywa, że ludzie go potrzebują. Kiedy masz „doła”, to teatr cię rozweseli.

Chłopiec, lat 9, Korea

There is a time when people need it. When you feel low, it may cheer you up.

Boy, 9 years old, Korea

Junges Theater w Bazylei od 1997 zajmuje wyjątkowe miejsce wśród teatrów młodego widza. Od 2000 roku granie ról powierza się młodzieży, która wcześniej uczestniczyła w warsztatach teatralnych i seminariach. Tu tylko aktorzy są amatorami. Pozostałe osoby zaangażowane w produkcję sztuki to profesjonalści: reżyserzy, dramaturdzy, technicy, scenografowie, itp. *Junges Theater w Bazylei* regularnie pojawia się na festiwalach teatralnych na całym świecie.

Uwe Heinrich (ur. 1965) ukończył edukację teatralną na Universität der Künste w Berlinie. Od 2000 roku pracuje jako reżyser, edukator teatralny i dramaturg *Junges Theater w Bazylei*. Wcześniej miał możliwość pracy w dużej organizacji teatralnej *Theater Junge Generation* w Dreźnie.

Stefan Fischer-Fels (ur. 1964) studiował aktorstwo, psychologię i socjologię. Pracował jako dramaturg berlińskiego *GRIPS Theater* w latach 1993 - 2003, a następnie jako dyrektor artystyczny *Junges Schauspielhaus Düsseldorf* (2003 - 2011). Od 2011 roku pełni funkcję dyrektora artystycznego *GRIPS*. Jest członkiem zarządu Niemieckiego Ośrodka *ASSITEJ* i wiceprzewodniczącym *ASSITEJ International*.

Wciąż pamiętam wpływ, jaki wywarło na mnie chodzenie do teatru, gdy byłam dzieckiem. Wydarzenia z całego świata były prezentowane na scenie w nowym, intensywnym, nieznanym świetle; świetle, które umożliwiała reorganizację, wyjaśnianie i przekształcanie rzeczywistości. Od tamtego czasu wiedziałam, że chcę się poświęcić fascynującej pracy na scenie i do tej pory nie doświadczyłam większej przyjemności, niż dzielenie się swymi przedstawieniami z publicznością, która dopiero zaczyna swoje życie.

Berta Hiriart, dramatisarcka i reżyserka, Meksyk

I can still remember the impact going to the theatre made on me when I was a child. Worldly events were presented on the stage under a new, intense, unfamiliar light; a light capable of reorganising, explaining and transforming reality. From then on I knew that I wanted to devote myself to the fascinating profession of the stage, and up to now I have not found a deeper pleasure than sharing a performance with an audience that is only just starting to live.

Berta Hiriart. Playwright and director, Mexico

For most young people this will be the only time in their life that they will work so intensively on a play. This means a huge amount to them – and the audience feels this urgency.

Junges Theater Basel has been the special place for TYA since 1997. Since 2000 characters are played by young people who participate in internal theatre -workshops and seminars. Only the actors are „amateurs”; every one else involved in the productions are professionals, directors, dramaturges, technicians, designers etc. „*Junges Theater*” Basel are often invited to Festivals all over the world.

Uwe Heinrich, born 1965, studied theatre-in-education at the University of the Arts in Berlin. Since 2000 he has been the director, theatre-in-education worker and dramaturge at the “*Junges Theater*” in Basel. Before that he had the opportunity to acquaint himself with the workings of a large theatre organisation at the “*Theater Junge Generation*” in Dresden.

Stefan Fischer-Fels, born 1964, studied acting, psychology and sociology. He was a dramaturge at *Grips Theater* 1993 - 2003, then Artistic Director at the *Junges Schauspielhaus Düsseldorf* (2003 - 2011). Since 2011 he has been Artistic Director of *GRIPS Theater Berlin*. Board-member of *Assitej Germany* and Vice-President of *Assitej International*.

Publiczność we mnie

Kiedy byłam małą, mama zdejmowała mi buty ortopedyczne zanim mnie wykąpała i wtedy chodziłam po korytarzach domu czując odzyskaną na nowo szybkość w nogach, które poruszały się bardzo zwinnie przynosząc ulgę pomarszczonej od gorąca skórze między palcami.

Wszystkie te skojarzenia towarzyszą mi, kiedy robię teatr i to właśnie takich odczuć szukam na widowni, gdy mam szczęście być jej częścią, lub kiedy z samotnej perspektywy osoby piszącej sztukę lub aranżującej scenę, wyobrażam sobie widza.

Uwielbiam patrzeć na te entuzjastyczne twarze o błyszczących oczach, ciała gotowe i czujne, jakby zanurzone w wyobrażonym przeze mnie świecie, do którego nie mam jednak dostępu. Pytania dzieci o to, co widzą i odpowiedzi towarzyszących im dorosłych. Niepokój dzieci, które nie patrzą na scenę, ponieważ intuicyjnie wyczuwają, co się na niej dzieje albo dlatego, że są znudzone. Odkrywanie, kiedy są skupione, a kiedy nie, co wynoszą z przedstawienia, a czego nie są w stanie sobie wytłumaczyć, i czego my nigdy się nie dowiemy. Zbiorowe oddychanie. Kiedy pytają, czy mogą iść do toalety, bo zapewne muszą na moment uciec od sugestywnego nastroju teatru. Ekscytująca atmosfera, gdy światła gasną na początku spektaklu albo moment, kiedy podnosi się kurtyna, a nawet dźwięk żucia gumy, jak w wesołym miasteczku.

Uwielbiam zwykłą publiczność, której nie znam – rodziny, przypadkowe osoby, które przychodzą dobrowolnie lub wtykają swój nos w każdy zakątek i nie są w stanie oprzeć się magii spektaklu lub jakiemuś elementowi, szczegółowi, który również powinniśmy odkryć jako dorośli twórcy.

Pragnę suwerenności dziecięcego widza i to prowadzi mnie do kwestionowania mitów i norm społecznych, które wyrządzają tak wielką krzywdę teatrowi i dzieciom. Trzeba myśleć o ich oczekiwaniach w zakresie kultury, o ich dążeniu do samotności, nawet w ramach grupy, a także o tych momentach otwarcia w życiu, które zdarzają się u każdego z nas, i które także czynią nas dziećmi.

Wszystko po to, aby odnaleźć prawdę klasyki, aby dowiedzieć się, jakie są obawy współczesnych dzieci w naszym kraju, jaka jest potrzeba rozmawiania o ludzkich sprawach w rodzinach i w szkole, aby wyczuć granice między edukacją a zabawą, także, aby zaangażować się w różnorodne formy sztuki dramatycznej nie tracąc tego, co jest najistotniejsze w przekazie, czego dzieci według mnie potrzebują. Na tym mi zależy.

Blanca Felipe Rivero. Badaczka i krytyk teatralny, członkini ASSITEJ Kuba

The audience in me

When I was small, my mother would take off my orthopaedic boots before she bathed me, and then I would walk along the corridors around my house feeling the freshness of the speed in my feet, which moved very nimbly relieving the wrinkled skin from the heat between my toes.

All these associations come to me when I am making theatre and it is sensations like these that I seek in the audience when I have the joy of being among them or when, from the solitude of one who writes or sets up the stage,

I imagine the spectator. I love to see those glowing faces, with their shining eyes and their bodies ready, alert, as if immersed in a world that I imagine but to which I can never gain access. The children's questions about what they are watching and the answers of the adults accompanying them. The children's restlessness, not looking at the stage because they know intuitively what's going on or it doesn't interest them. To discover when they pay attention and when they don't and what they take away with them at the end of the performance, which they can't explain and we will never know. The collective breathing. When they ask to go to the toilet because they need to get away from the theatre's suggestive atmosphere for a while, I think. The exciting atmosphere when the lights dim at the beginning or the moment when the curtain rises and even the sound of what they are chewing, like at a fair.

I love the common audience that I don't know, those who come as a family, randomly, those who come voluntarily or approach any open space to nose around and are unable to resist the spell of the show, or some element, a detail that we should so like to discover as adult creators.

I yearn for the sovereignty of the child spectator and that leads me to question the myths and social standards that do so much harm to the theatre and to children. To think about their cultural expectations, their desire for solitude, even within the group, and to think about the openings in life that we always have and that make us children as well.

To find the truth of the classics, to know what children in my country fear today, the need to talk about human matters in the family and the school. To discover the limits of the pedagogical and the amusing. To get involved in so many variations of dramatic art without losing the essence to express to the children around me what I can see they need. These are my concerns.

Blanca Felipe Rivero. Researcher and theatre critic, member of ASSITEJ Cuba



Audience
Teatro La Proa, Cuba

Dla mnie scena jest światem wypełnionym tym wszystkim, czego wcześniej nie znałam. **Dziewczyna, lat 17, Korea**

To me, the stage is the world, which is full of things I have never experienced before. **Girl, 17 years old, Korea**

Teatr jest inną przestrzenią, w której istnieję jako inna „ja”. Bez tego odczucia nie wytrzymasz w teatrze ani sekundy i to ono czyni cię szczęśliwym. Nie ważne z jakiego powodu. To, czego chcesz, to nie to samo co potrzebujesz. To, czego potrzebujesz, nie musi mieć żadnego uzasadnienia, nieprawdaż? Będąc w teatrze jesteś po prostu szczęśliwy.

Dziewczyna, lat 17, Korea

The theatre is another space in which another me exists. Without it, you cannot stand another second, and you are happy in the theatre. There's no reason why you need it. What you want is different from what you need. What you need does not require a reason, does it? Because you are just happy living there.

Girl, 17 years old, Korea



Francisca, Ubaldo y La Muerte
Ingeniescena Company, México
Photo: Edmundo López



Maria Helena Kühner
Translation: Cleiton Echeveste

Przedstawiciele starszych pokoleń uważają, że dziewczynki podobne są do Czerwonego Kapturka - zanim wejdą w „leśną gęstwinę świata” otrzymują dokładne wskazówki od matek, którą ścieżką należy podążać. Z owej ścieżki nie wolno im zbaczać, ponieważ mogą spotkać „wilka” (instynkt, seksualność). Jeśli nie posłuchają i będą zjedzone przez wilka, mogą zostać „ocalone” wyłącznie przez mężczyznę, dorosłego „myśliwego”, który, jako jedyny, jest w stanie uchronić je przed „złem”. Nowa, wesoła, kanadyjska wersja tej historii, stworzona dla współczesnych nastolatków i młodzieży, przedstawia „wyzwolonego” Czerwonego Kapturka. Współczesny Czerwony Kapturek asertywnie podkreśla swoją „wolność wyboru” i chce „zjeść” przestraszonego wilka, który przed nią ucieka...

Powszechnie wiadomo, że zmiany dokonujące się w kolejnych dekadach, poczynając od lat 60. i 70., stworzyły nowe dziecko i nową młodzież. Obecnie dzieci, które mają bezpośredni kontakt z rzeczywistością, oglądają telewizję, chodzą do kina, teatru, czytają książki, gazety, komiksy, uczęszczają do szkoły, a wcześniej do przedszkola, kontaktują się z rówieśnikami poprzez internet itd., dysponują szerszym spectrum doświadczeń. Mogą mieć także większą możliwość konfrontacji i reprezentowania różnorodnych punktów widzenia, które stymulują rozwój ich percepcji, oceny, wyobraźni i kreatywności. Jednocześnie może być im trudniej dokonywać wyborów i przyswajać tak bardzo rozproszone informacje, co sprawia, że są bardziej podatne na manipulację i „masyfikację”, zatracanie indywidualności.

For the older generations, girls were a kind of Little Red Riding Hood who, before getting into the ‘forest of the world’, received very strict instructions from their mothers’ as which way to follow. This path should never be left, otherwise they might meet ‘the wolf’ (instincts, sexuality). If they happened to be disobedient and got eaten by the wolf, they could only be ‘saved’ by a male, adult ‘hunter’, the only one capable of releasing them from ‘evil’. An entertaining Canadian revision of the tale aimed at teenagers and young people of nowadays portrayed a ‘liberated’ Little Red Riding Hood. This ‘modern’ Little Red Riding Hood assertively affirms her ‘freedom of choice’ and wants to ‘eat’ a frightened wolf, who runs away from her...

It’s a well-known fact that changes in every area since the 60’s and the 70’s engendered a new child and a new youngster. Nowadays, the children who have direct contact with reality, who watch television, go to the cinema, to the theater, read books, magazines, comic books, go to school since kindergarten, get in touch with same age groups through the internet, etc., may have richer experiences and a wider variety of images. They may also have more opportunities of confrontation, a diversity of points of view, which challenge and provoke the development of their perception, their judgment, their imagination, their creativity, but on the other hand they face more difficulty in selecting and integrating such scattered data. That makes them more vulnerable to manipulation and massification.

Has the theater produced on our stages

Czy przedstawienia teatralne grane na naszych scenach przemawiają do takiego widza? Jako członkini różnych grup jurorskich w konkursach dramatopisarskich oraz członkini komisji przyznającej nagrodę Zilki Sallaberry dla teatru młodego widza mam możliwość oglądania w Rio de Janeiro ponad stu przedstawień rocznie z przykrością muszę przyznać, że w większości przypadków odpowiedź brzmi: nie. Zauważalny jest zupełny brak dramaturgii w spektaklach. Grają w nich dobrze przygotowani aktorzy, których praca idzie na marne, ponieważ nie mogą znaleźć dla siebie żadnego punktu zaczepienia w rozwlekłym, nędznym scenariuszu, zaadoptowanym w prymitywny, schematyczny i szablonowy sposób. W niektórych sztukach nie ma wręcz żadnego rozwoju akcji dramatycznej. Fabuła, jeśli już takowa się pojawia, jest albo wątła, albo niewystarczająco dobra. Brak konfliktu, niemrawa akcja, którą zazwyczaj zastępują niemądre dialogi oparte na prostackich gagach, dowcipach, pozornie śmiesznych grach językowych, potocznych zwrotach i frazesach. W takich scenach aktorzy przewracają się, wpadają na siebie, stroją miny, wrzeszczą, wygłupiają się i robią różne „śmieszne” rzeczy...

appealed to this audience?

As a member of a number of panels of judges of Playwriting Contests and the Zilka Sallaberry Award for Theater for Young Audiences, I have been given the chance to watch over 100 shows each year in Rio de Janeiro. Unfortunately, I have to say that, in most of the cases, the answer is negative. There is an evident lack of dramaturgy in shows in which we see well-prepared actors whose work is lost or diminished because they can't find a focus in a loosely woven, poor script, staged in a primary, schematic, and repetitive way. In some of these shows, there isn't any dramatic development. The fable, if there is one, is either feeble or insufficient. Conflicts don't exist; the dramatic action is barely developed, and is mostly replaced by silly dialogue, based on gags, jokes, supposedly funny games or common sense, cliché lines. The scenes are filled with people falling, bumping into each other, grimacing, screaming, monkeying around, doing 'funny' things... Or else, the young audience is enticed to scream as if they were the audience in a popular live TV show. This kind of 'interaction' seems to be meant to attract the audience – although the result has been



Some Adventures of Twenty Thousand
Leagues Under The Sea ACB Teatral, Brazil
Photo: Silvana Marques

Młodzi widzowie zachęceni są do tego, żeby krzyczeć, tak jak to się dzieje w przypadku publiczności w telewizyjnym programie rozrywkowym. Ten rodzaj „interakcji” wydaje się mieć na celu przyciągnięcie publiczności, a rezultat jest wręcz odwrotny: widzów jest coraz mniej i tracą zainteresowanie takim teatrem (i nie śmiałabym twierdzić, że dzieje się to bez przyczyny!). Sytuacja jest niepokojąca, ponieważ obniża się wiek potencjalnego widza, jako że już sześcioro-

the opposite: audiences respond with increasing dispersion and lack of interest. (I wouldn't dare to say they're wrong!) This scenario is worrying, because it lowers the age range of the audience, since 6-7 year-old children choose to dismiss this kind of theater as 'dull and foolish'.

Thinking 'anything will do' for children is a form of disregard for childhood, as is thinking children will be interested in this kind of show, or even in those awful yet frequent 'adaptations' of classic tales,

i siedmiolatki uważają taki rodzaj teatru za „nudny i niemądry”.

Założenie, że dla dzieci „wszystko się nada” wskazuje na brak wobec nich szacunku, podobnie zresztą jak myślenie, że młodzi widzowie będą zainteresowani tego typu spektaklami, bądź kosztownymi, bardzo często spotykanymi „adaptacjami” znanych historii, filmów i programów telewizyjnych, gdzie na przykład Piotruś Pan spotyka Wojownicze Żółwie Ninja. To, co dziecko widzi, słyszy i odczuwa składa się na jego doświadczenie. Suma tych doświadczeń wpływa na rozwój jego potencjału. A efektem staje się konsumpcyjny stosunek do świata charakteryzujący się pasywnością, mechaniczną imitacją, czyli często krytykowanymi czynnikami prowadzącymi do upadku teatru. Łączą się one z najgorszymi aspektami działalności kulturalnej: uzależnieniem od rynku, doskonale widocznym w produkcjach nakierowanych bezpośrednio na zysk. W takim przypadku dzieci stają się klientelą, w którą warto „inwestować”, a odpowiedni marketing zapewni oczekiwane rezultaty.

Sytuacja jest analogiczna w przypadku spektakli dla młodzieży, aczkolwiek dzieje się to na innych zasadach. Krajowa Konferencja Młodzieży, na której spotkało się 58 organizacji młodzieżowych, uświadomiła nam ogromny przyrost obywateli w tej grupie wiekowej w ciągu ostatniej dekady. Zainspirowało nas to do powołania Krajowego Sekretariatu Młodzieży. Zadaniem Sekretariatu jest wspieranie i stymulowanie inicjatyw, które skupiają się na zainteresowaniach, troskach, obawach i wyzwaniach, wobec których staje współczesna młodzież. Na podstawie przeprowadzonych badań określono profil młodzieży brazylijskiej, a spektrum omawianych zagadnień było zaskakujące. Wśród nich znalazły się: edukacja, integracja społeczna, praca, bezrobocie, zatrudnienie, szanse, szkolenia, przemoc, bezpieczeństwo, różne formy twórczości i ekspresji, miłość, seksualność, rodzina i relacje społeczne, uprzedzenia, gry, magia, tajemnice etc. W świecie, który pogrąża się bezmyślnie w procesie dehumanizacji bunt i niepokoje naszej młodzieży mają wielkie znaczenie.

Dlatego jesteśmy zmuszeni odpowiedzieć na następujące pytanie: czy współcześni młodzi widzowie identyfikują się z teatrem, jego przesłaniem i możliwościami? W latach 60. i 70. w Brazylii pojawiło się bardzo dużo studenckich grup teatralnych. Teatr traktowany był jako forma ekspresji i manifestacji ważnych przeobrażeń, które zachodziły na płaszczyźnie relacji międzyludzkich, zachowań, zasad i wartości. Festiwal Woodstock w maju 1968 r. był ukoronowaniem tych zmian. Ponadto tutaj, w Brazylii, był on formą konfrontacji z cenzurą

or films, or TV programs, which end up in bizarre plots mixing Peter Pan and the Teenage Mutant Ninja Turtles. If what a child sees, listens and feels is lived as an experience and the sum of these experiences informs the development of their potentials, this leads the child to consumerism, repetition, passivity, and mechanical imitation, which are commonly criticized vices that have been killing theater itself. They are usually connected to the worst aspect of our cultural production: its subordination to the market, perfectly demonstrated by productions strictly aiming at financial gain. These productions view children merely as clients who are worth the 'investment': via marketing, they will guarantee a good result.

That remains true for teenage audiences as well, though in other terms. The National Youth Conference, which gathered 58 youth organizations, demonstrated the extraordinary growth of this age group (up to 29 y.o.) youth organizations in the last decade, which has led to the creation of the National Youth Secretariat. This Secretariat aims at appraising and stimulating initiatives focusing on the interests, concerns and challenges for young people nowadays. Research has outlined the Profile of Brazilian Youth, in which the themes that arose have surprised researchers: education, social integration, work, employment, opportunities, training, violence, safety, forms of creation and expression, love, sexuality, family and social relations, prejudice, games, wizardry, mystery, etc. In a world that has been constantly drowning in a stupid process of exclusion and massification, this restlessness and pursuit of our youth could mean a lot.

Thus, we are forced to face the following question: do young audiences of nowadays identify themselves with theater, its meaning and its possibilities? During the 60's and the 70's, Brazil experienced an amazing growth in the number of theater groups connected with Universities all over the country. Theater had been identified as a form of expression and manifestation of the profound changes that were going on in terms of relations, behavior, principles and values. The May of 1968 and Woodstock were landmarks of these changes. Besides all this, here in Brazil it meant a form of confronting censorship and the repression carried out by the military dictatorship. Nowadays, we rarely come across plays and stagings of plays that show any commitment with the search for a new dramaturgy, either the textual one or the dramaturgy of the scene. The most relevant ones we have seen started with an indispensable renovation/innovation of themes, and the redemption of forgotten elements, some of which had been disqualified

i represjami wymierzonymi przez wojskową dyktaturę. Obecnie rzadko spotykamy się ze sztukami i inscenizacjami, które świadczą o jakimkolwiek zaangażowaniu w poszukiwanie nowej dramaturgii, czy to w tekście, czy na scenie. Najbardziej znaczące spektakle zawierały w sobie nieodzwonnie odnawianie i wprowadzanie wiodących wątków, jak i wskrzeszenie zapomnianych elementów, także tych, które zostały zdyskwalifikowane przez naszą racjonalistyczną, „chrześcijańską, zachodnią cywilizację”: świat wyobraźni i fantazji, uczucia, liryzm oraz krytyczny, zjadliwy, ale i beztroski humor. Ten rodzaj humoru bywa czasem bardzo zbliżony do komiksowej kultury popularnej. Powstaje coraz więcej nowych wersji i reinterpretacji historii rdzennych Indian, Iberów i Afrykanów, co świadczy o zniesieniu granic i restrykcji wśród przedstawicieli różnych narodowości, klas społecznych i pokoleń, będących jednym z paradygmatów naszych czasów. Niektóre produkcje teatralne opierają swoją dramaturgię na święcie ludowego folguedo, w pomysłowy i nowatorski sposób przemycając jego elementy humorystyczne, przewrotne postrzeganie rzeczywistości, elementy narracji i użycie słów ze względu na ich właściwości dźwiękowe i ekspresywne. Inne łączą ze sobą różne formy wyrazu – powstają spektakle multimedialne, z użyciem projekcji video, animacji lub lalek (lalki występują razem z aktorami), elementów cyrkowych, tańca, muzyki i języka ciała, które stają się aktywnymi formami ekspresji; czasem aktor jest performerem nawiązującym osobisty

by our rationalist 'Christian-western civilization': the imaginary world, fantasy, affection, lyricism, and critical, playful humor. This kind of humor is very close, at times, to the witty, comic vision of popular culture. The increasing recreation and retelling of stories of the native Indians, the Iberians, and the Africans has signaled the collapse of borders and limits among nations, social classes and generations, one of the paradigms of our time. Some of the productions base their dramaturgy on the popular celebrations known as folguedos, incorporating in an inventive and innovative way their humor, their inverted perspective of reality, their narrative synthesis and the use of words for the sake of their oral quality and expressive value; others bring together different forms of expression, and we have multimedia shows, with projections, video, animation or the use of puppetry (combining puppets and actors), circus, dance, music and body language as active means of expression; sometimes the actor becomes a performer, creating a personal and direct contact with props and the situation in focus. It is desirable that this innovative and renewed quest may help found a new relation with audiences and lead young people to rediscover theater and its very specific vocabulary.

An awareness of the main obstacles to forming loyal audiences of children and young people in our theaters has led to a positive attitude that could and might result in a reversion of this scenario. This attitude has resulted

Sisonke , As long As We
Are Together
IYASA ZIMBABWE,
Make Make Productions
and Dschungel Wien , Austria
Photo: Ani Antonova



i bezpośredni kontakt z rekwizytami i sytuacją sceniczną. Chcielibyśmy, żeby te nowatorskie poszukiwania pomogły stworzyć świeżą relację z widzami i sprawić, aby młodzi ludzie na nowo odkryli teatr i jego swoisty język.

Świadomość najważniejszych przeszkód stojących na drodze zdobycia wiernej widowni złożonej z dzieci i młodzieży może kształtować pozytywne nastawienie, które z kolei ma szansę doprowadzić do odwrócenia tego scenariusza. Takie nastawienie było już przyczynkiem do powstania kilku produkcji teatralnych i performatywnego czytania sztuk (także w szkołach), dyskusji, seminariów, wykładów, publikacji, stworzenia stron internetowych itp., wielorakich wydarzeń odbywających się w różnych miejscach.

Chcemy, aby te postępowe działania wprowadzono na stałe, bo wtedy mają szansę okazać się skuteczne, a nie pozostać jedynie cyklem wydarzeń mających na celu zapewnienie rozrywki biernym konsumentom. Cytując hiszpańskiego poetę, Antonio Machado: „(...) wędrowcze, droga nie istnieje/ drogę tworzymy idąc.” Jeśli to prawda, nie zatrzymujemy się...

Maria Helena Kühner jest brazylijską pisarką, badaczką i tłumaczką. Wydała 31 książek, zdobyła 26 nagród w dziedzinie teatru i literatury, opublikowała ponad 300 artykułów i esejów w prasie popularnej i fachowej. Pracowała także jako reżyser i konsultant w różnych ośrodkach kultury.

in some productions and staged readings (also in classrooms), discussions, seminars, lectures, editions, websites, etc., being held in a number of places.

We expect this work to be permanent and progressive, if it's really meant to be efficient, and not only a collection of events aiming at the recreation of passive consumers. Quoting the Spanish poet Antonio Machado, 'wanderer, there is no road, / the road is made by walking'. If that's true, let's keep walking...

Maria Helena Kühner is a Brazilian writer, researcher and translator. She has 31 published books, 26 awards in Literature and Theater, and over 300 articles and essays published in newspapers and specialized magazines. She has also directed and been a consultant with corporate and government cultural agencies.

Teatr to moja kraina czarów. Mam nadzieję, że nigdy się nie zawiodę na teatrze.
Aniela, lat 10, Łódź, Poland

The theatre is my wonderland.
I hope it will never disappoint me.
Aniela, 10 years old, Łódź, Poland

Dziecko do matki, która w drodze do domu oceniła przedstawienie na dwie gwiazdki. „Co? Średnie? A... no tak, masz ponad 12 lat: nic z niego nie zrozumięłaś.”
Quebec, Kanada

A child to his mother who had rated it two hearts on the way out from the show. « What ? Average? Ah... of course, you're over 12 years old: you didn't understand anything.»
Quebec, Canada

Teatr pomaga ludziom dzielić się swoimi odczuciami.
Chłopiec, lat 9, Korea

In the theatre they help people share their feelings.
Boy, 9 years old. Korea



Soplaré, Soplaré | Danza de Uruguay
Photo: Florencia Antia

Nie ma nic bardziej poruszającego niż zobaczyć, jak teatr może wyrwać dzieci, nastolatków i ich rodziców z ich codziennej rutyny stopniowo sprawiając, że otwierają się na własne emocje, inteligencję oraz wyobraźnię, a następnie wychodzą z teatru z głową pełną pytań i metafor oraz zdając sobie sprawę, że ten moment zatrzymają przy sobie na dłużej niż ta krótka chwila.

**Boris Schoemann, reżyser,
Meksyk**

There is nothing more moving than seeing how the theatre can take children, adolescents and their parents out of their daily routine. Subtly leading them to open up their feelings, their intelligence and their imagination, to go away full of questions or metaphors to interpret, knowing that they will keep that moment alive well beyond its brief representation.

**Boris Schoemann, Director,
Mexico**



Centro Servizi Culturali S. Chiara - Teatro La Ribalta | Trento, Italy
Photo: Marco Comuzzi



Falling Girls
University of Wisconsin
Madison, USA
Photo: Brent Nicastro

Nie znałem tego miejsca, ani tych sztuk, ale podobało mi się oglądanie aktorów na scenie, bo oni są tacy sami jak my.

Alberto Jiménez, lat 11, Meksyk

I didn't know this place or these plays but I like to see the actors on the stage and to see that they are like us.

Alberto Jiménez, 11 years old, Mexico

Wrócę i zobaczę to jeszcze raz, nawet będąc już dorosłym.

Quebec, Kanada

I'll come back and see it again, even as an adult.

Quebec, Canada

Siedmioletnia dziewczynka odpowiada matce, która twierdzi, że sztuka była przeznaczona dla starszej grupy wiekowej: „Tak, ale wszystko rozumiałam. Nie było łatwo, ale naprawdę mi się podobało. (...) To tekst dla starszych dzieci, ale bardzo mi się podobało.”

Quebec, Kanada

A little 7-year-old girl answers her mother who said that the play was not for the right age group: «Yes, but I understood everything. It wasn't easy, but I really liked that.»

«It's a text for older children, but I liked it a lot.»

Quebec, Canada

Wydaje się, że nie potrzebne były żadne słowa.

Dzięki spektaklowi miałem szansę na refleksję.

Quebec, Kanada

It seems that there weren't any words, it gave me a chance to reflect.

Quebec, Canada





Asaya Fujita

Compiled and translated: Kenjiro Otani

Z niepokojem obserwujemy, że coraz mniej młodych widzów chodzi do teatru. Liczba przedstawień szkolnych, które stanowiły do niedawna powód do dumy Japończyków, spadła w szkołach podstawowych o 25% i o 16% w gimnazjach. Liczba spektakli teatralnych przeznaczonych dla rodziców i dzieci oraz samych dzieci zmniejszyła się o 13%.

Główną przyczyną tej sytuacji jest niższy przyrost naturalny. Niemniej jednak to niemożliwe, aby zmniejszył się aż o 25%. Gramy coraz mniej spektakli, ponieważ żaden z teatrów nie jest w stanie przyciągnąć odpowiedniej liczby widzów, która zagwarantowałaby opłacalność produkcji teatralnych. Co więcej, na te spektakle sprzedajemy bilety po obniżonej cenie - bilety uczniowskie. Ponieważ oferujemy mniej spektakli, to wiele dzieci nie ma dostępu do teatru. Zdajemy sobie sprawę z ujemnego przyrostu naturalnego i czujemy, że odpowiedzialność za umożliwienie dzieciom kontaktu z teatrem ciąży na nas wszystkich, także na organizatorach i administratorach. My, japońscy twórcy teatru dla dzieci, rozpoczęliśmy działania zmierzające do rozwiązania tego problemu.

Podczas Azjatyckiego Spotkania ASSITEJ w Seulu przedstawiłem sprawozdanie opisujące zaistniałą sytuację. Uczestniczący w nim reprezentanci innych krajów także przedstawili swoje stanowiska. Wysłuchawszy ich odniosłem wrażenie, że „Azja zaczyna się zmieniać”. Nie padło ani razu stwierdzenie, powtarzane wielokrotnie na przestrzeni kilku ostatnich lat: „wciąż pozostajemy w tyle za bardziej rozwiniętymi krajami”. Wychwalano własne, oryginalne dzieła teatralne łączące wpływy europejskie z narodową tradycją. Sytuacja w poszczególnych krajach nie jest taka sama, ale można było odnieść wrażenie, że wszystkie

We at TYA in Japan are seeing our audience numbers fall dramatically. The number of school performances, which has been a performance system for children that Japan should be proud of, has decreased by 25% at elementary schools and 16% at junior high schools. The number of Parent-Child Theater and Children Theater productions, both groups that appreciate performances for children in this proud system, have decreased by 13%.

The biggest cause of these changes is a drop in the child population. However, it is impossible that the number of children has been reduced by one quarter. The number of performances has been reduced because none of the theaters can maintain the audience necessary for one performance. It is as a matter of course that they all consist of a charge per student and as a result, we have created a great number of children who cannot watch theater. Since we are aware of the population decrease, this is the responsibility of all of us, including administrators. We, Japanese theater practitioners for children, have begun working towards solving this problem now.

I reported on this at the ASSITEJ Asian Meeting held at Seoul from January 10th to 12th this year. There were reports from 11 countries that gathered for the meeting. My impression, having heard all the reports, was “Asia has begun changing.” Any reports suggesting “we are still behind advanced countries,” which was a trend until some years ago, had disappeared. They have all started blooming flowers of their original theater works that combine influences from Europe with the roots of their tribal traditions. There are differences from one country to another but most



Batang Rizal | Philippines



Theatre for Schools Project | Vietnam

Często chodzę do teatru, widziałam bardzo dużo przedstawień...Lubię chodzić do teatru, oby się rozerwać, bo jest w nim śmiech, złość, smutek... i inne.

Seidy, lat 9, Meksyk

I go to the theatre a lot, I've seen lots and lots of plays... I like to go to the theatre to be entertained, because it contains laughter, anger, sadness ... and other things.

Seidy, 9 years old, Mexico



Kyun Kyun Ladki | Gillos, India



Sodom and Gomorrah-XXI | The Youth Theatre of Uzbekistan



Storytelling for children in Fukushima
Unicorn's Horn Project, Japan

teatry otrzymują wsparcie od rządu na podobnym poziomie, co do tej pory było niespotykane. Poczuję jednak, że Japonia pozostaje w tyle. Muszę przyznać, że u nas teatr młodego widza zagubił się gdzieś w jakimś dziwnym labiryncie. Aby się z niego wydostać, musimy brać przykład z pozostałych krajów. To moja najważniejsza myśl wyniesiona z Azjatyckiego Spotkania.

Azjatyckie Spotkanie ASSITEJ zorganizowane zostało przez Koreański Ośrodek ASSITEJ w dniach 10 – 12 stycznia 2014. Uczestniczyli w nim delegaci z 11 krajów: Bangladeszu, Chin, Hongkongu, Korei, Japonii, Nepalu, Filipin, Sri Lanki, Tajwanu, Uzbekistanu i Wietnamu. Podczas Kongresu ustaliliśmy, że każdego roku będziemy spotykać się w jednym z naszych krajów i wprowadzimy w życie program Następne Pokolenie, który pozwoli nam zaprezentować różnorodność azjatyckich regionów oraz ich teatrów dla dzieci i młodzieży.

Asaya Fujita (ur. 1934) jest dramaturgiem i reżyserem. Brał udział w wielu projektach związanych z teatrem współczesnym, teatrem dla dzieci i młodzieży, w musicalach i operach, zarówno jako scenarzysta, jak i reżyser. Współpracował z artystami z Rosji, Korei i Chin. Jedną z jego sztuk dla młodzieży, „Bekkanko-Oni” został przetłumaczona na kilka języków: angielski, niemiecki, rosyjski, francuski, węgierski i polski. W swoich spektaklach łączy współczesne motywy z tradycyjnym teatrem japońskim. Fujita jest laureatem szeregu nagród teatralnych oraz członkiem Stowarzyszenia Reżyserów Japońskich.

of them seem to have some amount of administrative support, which we have never seen before. This whole meeting has made me think it is now Japan that is behind. At the very least, I have to confess that TYA in Japan has now stepped into a maze. To get out of it, we have to learn a lot from the other Asian countries. This is what I felt most keenly at the Asian Meeting.

ASSITEJ Asian Meeting was held in Seoul, hosted by ASSITEJ Korea, in January, 2014, with 11 delegates from Bangladesh, China, Hong Kong, Korea, Japan, Nepal, Philippines, Sri Lanka, Taiwan, Uzbekistan, and Vietnam. At the meeting we have determined we will have the meeting somewhere in Asia annually and launch *Next Generation Program* in Asia, in order for us to share the diversities of the Asian regions and theatres for children and young people.

Asaya Fujita (born 1934) is a playwright and director. He has worked for a variety of projects such as contemporary theaters, theaters for children and young people, musicals, and opera as a free-lance playwright and director. He has created works in collaboration with Russian, Korean and Chinese theater professionals. One of his works for young audience, „Bekkanko-Oni,” has been translated into English, German, Russian, Chinese, French, Hungarian and Polish. The characteristic of his play is to render contemporary theme with Japanese traditional drama methods. He has received several awards for such dramaturgy. He has also worked as a chairperson of the board of the Japan Directors Association.



Ming Ri
Institute for Arts Education,
Hong Kong, China



Sue Giles

Zasil Sztukę to model wzbogacania i ewaluacji procesu twórczego wypracowany przez Teatr Polyglot.

Nasze działania oraz zaangażowanych w nie artystów cechuje coraz większa pewność siebie i skłonność do podejmowania ryzyka. To pozwala nam jednocześnie marzyć i się bawić. Podczas realizacji projektu skupiamy się na pięciu głównych elementach procesu twórczego, a są nimi:

Nawiązanie łączności z dziećmi, które są adresatami naszych działań, a także krytykami, widzami, osobami reprezentującymi specyficzne punkty widzenia, współtwórcami naszych akcji artystycznych i inspiracji. Przez cały okres wspólnej aktywności twórczej przyznajemy im pozycję centralną.

Rozmowy z kolegami po fachu. Dbamy o to, żeby zawsze znalazł się czas na rozmowy o sztuce z kolegami i koleżankami, którzy pracują w podobny sposób, albo też reprezentują odmienną od naszej perspektywę; na dyskusje z ludźmi, którzy pracują w innych obszarach sztuki i stosują inne metody. Jesteśmy otwarci na współpracę i nowe myślenie.

Katalizatory. W trakcie procesu twórczego zapraszamy do współdziałania osoby wnoszące do naszej pracy coś nowego, prezentujące inny punkt widzenia, kogoś, kto wprowadzi świeży powiew i być może choć na chwilę nada tej pracy nowy kierunek. Może to być specjalista z innej dziedziny sztuki, grupa dzieci, dramaturg, reżyser lub nawet ktoś nie związany ze sztuką.

Feed The Art is Polyglot Theatre's model of replenishment and critical appraisal. This is the way we make our work and the artists involved in the work stronger and more able to take risks. It is the way we can take the time to dream and play. Through Feed the Art we pull 5 major strands of connection around any process.

Connection with children: as receivers of the work, as critics, as thoughtful audiences, as people with particular perspectives, as collaborators in our arts practice, as inspiration. We place children at the heart of the art, from beginning to end.

Conversation with peers: making sure there is time to have art-based conversations with people who work in a similar way, or have a differing perspective than your own, inviting conversation with people who work in different arts forms and methodologies. Opening the doors to collaborations and new thinking.

Catalysts: inviting someone into the creative process who can give the work or the artist a nudge or a perspective that refreshes their practice, perhaps taking it in a different direction for a bit. This can be a specialist in a different artform, a group of kids, a dramaturge, another director or someone from outside the arts.

Critical Appraisal: a panel of peers and industry experts who attend the work at a couple of stages, observing it and responding to specific questions

Krytyczna ocena. Grupa kolegów z branży i ekspertów teatralnych ogląda kilka prób spektaklu, obserwuje i odpowiada na konkretne pytania postawione przez reżysera dotyczące artystycznych założeń sztuki. Następnie spektakl jest analizowany pod różnymi kątami i poddawany rzetelnej krytyce. Uwaga zwracana jest i na mocne strony spektaklu, i na niedociągnięcia, omawiane są fragmenty, które mogłyby być bardziej czytelne, silniej angażujące emocjonalnie, z większą dozą humour etc.

Czas kreacji. To okres, kiedy artysta myśli, marzy i bawi się. Jest to czas, kiedy może w pełni rozwijać swoje pomysły tak, aby proces tworzenia przyniósł jak najlepsze rezultaty. Konkretne projekty, które powstały w wyniku tego procesu i stworzyły nowe perspektywy:

Voice Lab . To rodzaj modułu, który pozwala nam poznać bezpośrednie reakcje dzieci na spektakl, który obejrzały, przemyślenia jakie mają na temat postawionych na scenie pytań, pomysły co do tego, jak spektakl powinien wyglądać i jakie robić wrażenie. Voice Lab działa na zasadzie tajemniczego, intymnego miejsca, gdzie dzieci są same i nikt ich nie obserwuje. Mówią do zestawu słuchawkowego połączony z Voice Labem – bezcielesnym głosem, który z nimi rozmawia.

Grupa Katalizatora Artystycznego. Zespół czterech specjalistów zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki, którzy spotykają się regularnie przez cały rok, aby poddawać w wątpliwość i kwestionować wizje oraz argumenty dyrektora artystycznego i pracować nad nowymi koncepcjami.

Ed Scribner – Dziecięcy Reporter. To dziesięcioletni chłopiec, który filmuje oglądane spektakle i potem montuje materiał filmowy. Jest to swoisty zapis jego pospektaklowych wrażeń i refleksji.

Z biurka Niny B. Ośmioletnia dziewczynka pisze komentarze na temat obejrzanych spektakli i w ten sposób przekazuje nam swoje przemyślenia. Badania kulturowe. Do każdego większego projektu przypisany jest badacz, który ocenia, stawia pytania i przedstawia raport zawierający określone rekomendacje.

Ants
Polyglot Theatre, Australia
Photo: Gavin D Andrew

posed by the director against the artistic intention of the work. The work is then examined from many angles and submits to a rigorous appraisal which highlights strengths, flaws, moments which could be clearer, emotional engagement, fun factor etc.

Creative time: time for the artist to think, dream and play; to develop concepts strongly so that the process of making work is as positive as possible. Specific projects that have risen out of this process that have furthered its intentions are:

Voice Lab – a module that allows us to hear un-mediated responses from children about work they've seen, thoughts they have on big questions, ideas about how things should look and feel. Voice Lab operates by providing a secret, private place where children are unobserved and are by themselves. They talk into a headset with Voice Lab – a disembodied voice that engages them in conversation.

The Artistic Catalyst Group – a group of 4 industry peers from different art forms, which meets regularly across the year to provoke and question



Projekt Zasil Sztukę wyznaczył kilka ścieżek, które pozwalają na dogłębne i skrupulatne analizowanie naszych działań. Model ten dostarczył nam narzędzi potrzebnych do oceniania i podnoszenia jakości wspólnej pracy, do badania nie tylko tego, co robimy, ale dlaczego to robimy, a także maksymalnie związał nas z widownią podczas całego procesu twórczego.

Wizję przyszłości prezentowane przez Polyglot dotyczą artystycznego, społecznego i kultralnego rozwoju dziecka. Wszystkie nasze działania skupiają się na dzieciach. Teatr Polyglot jest motorem interaktywnych akcji, które pobudzają wyobraźnię. Działamy w całej Australii, począwszy od małych miasteczek, aż po wiodące centra sztuki.

Sue Giles jest kierownikiem artystycznym Teatru Polyglot od roku 2000, kiedy to zespół przeniósł się w nowe obszary działań środowiskowych, współpracy z dziećmi i rozwoju interaktywnych spektakli w przestrzeni publicznej. Teatr występował na pięciu kontynentach.

the Artistic Director's vision and rationale, and to work on the conceptual development of new ideas.

Ed Scribner – Child Reporter – a 10 year old boy who films and edits the work he sees and gives commentary through this medium

From the desk of Nina B – an 8 year old girl who writes a commentary on the work she sees and experiences, giving us her thoughts in a written essay form.

Cultural Research – each major project has now attached to it a cultural researcher and evaluator who addresses particular questions and provides outside eye reports with recommendations.

What Feed the Art has given us is a variety of pathways in which to examine our work in depth and with a rigorous eye. The model has given us a means to assess and improve our practice, to explore not only what we're doing but why and to keep our audience as close as possible in the process.

Polyglot's vision is of a future where children are empowered artistically, socially and culturally. Placing kids at the heart of our art, Polyglot creates interactive experiences which ignite imaginations everywhere from tiny Australian country towns to the world's leading centres for the arts.

Sue Giles became the Artistic Director of Polyglot Theatre in 2000, taking the company into new territories of community practice, collaboration with children and the development of interactive public space works which have toured across 5 continents world wide.

Podobało mi się tak bardzo,
że jeśli mama mi pozwoli, może
przyjdę jeszcze raz.
Quebec, Kanada

I liked it so much that, if my mother
agrees, maybe I'll come again.
Quebec, Canada



How High the Sky
Polyglot Theatre, Australia
Photo: Pia Johnson

RODZICE SĄ ZADOWOLENI,
A DZIECI W NIEBOWZIĘTE

RODZICE SĄ ZADOWOLENI,
A DZIECI W NIEBOWZIĘTE

PARENTS ARE SATISFIED,
AND CHILDREN LOVE IT

PARENTS ARE SATISFIED,
AND CHILDREN LOVE IT



Rozmowa z dramatopisarzem Ouyang Yibingiem | A conversation with playwright Mr. Ouyang Yibing

Wang Xiaoxin

Bardzo się ucieszyłem, kiedy powiedziano mi, że ASSITEJ Magazine okazał zainteresowanie współczesnym chińskim teatrem dla dzieci i młodych widzów. Poprosiłem znanego dramaturga Ouyang Yibinga o rozmowę na temat „publiczności”. Yibing piastował funkcję dyrektora Chińskiego Narodowego Teatru dla Dzieci. Jest także autorem ponad 30 sztuk napisanych w ostatnich 20 latach. Jego przemyślenia i wiedza na ten temat jest o wiele głębsza niż ta, którą my posiadamy. Ja należę do grona młodych dyrektorów teatru w Chinach. Przypuszczam, że w tej rozmowie ujawnią się różnice międzypokoleniowe.

Rozmowa miała miejsce 12 lutego 2013 roku o godzinie 16 w kawiarni w Pekinie.

WX: Chińska publiczność nadal najchętniej ogląda spektakle o charakterze edukacyjnym będące adaptacjami klasycznych bajek. Na przykład <Brzydkie kaczątko> zwraca uwagę na to, jak ważna jest siła i odwaga człowieka, <Królewna Śnieżka> namawia ludzi, by byli dobrzy, <Pinokio> wyjaśnia na czym polega uczciwość. Bajki te cieszą się dobrą sławą i spektakle oparte na nich gwarantują dobrą sprzedaż biletów, a to z kolei prowadzi do braku oryginalnych, nowych tematów. Czy Pan też tak uważa?

OY: Zostałem mile zaskoczony, kiedy latem 2012 roku na 7. Chińskim Narodowym Przeglądzie Sztuk dla Dzieci obejrzałem sporo dobrych, oryginalnych przedstawień. Były to na przykład: *Radość dorostania* (Teatr dla Dzieci z Szanghaju), *Szczególna praca domowa*

I am very pleased ASSITEJ Magazine wants to hear about contemporary Chinese Theatre for Children and Young Audiences. So, I have invited the distinguished playwright Mr. Ouyang Yibing to speak with me on the subject of "audiences". He was the Chair of the China National Children's Theatre, and has created more than thirty scripts in the past 20 years. His thoughts and knowledge in this field are much deeper than ours. I am one of the young directors of Theatre for Children and Young Audiences in China today. I suppose the difference between the attitudes of the different generations of participators will be shown in this dialogue.

The dialogue took place on February 12, 2014, at 4 PM in a café in Beijing.

WX: Generally, Chinese audiences still prefer educational works adapted from classic fairy tales. For example, <The Ugly Duckling> emphasizes that being strong and brave is important; <Snow White> tells people to be good; <Pinocchio> explains the principle of sincerity. With a very strong reputation, these stories have the advantage of good ticket sales, and have led to a serious lack of works with original themes. As far as you know, is this still the case?

OY: I was pleasantly surprised to find good original performances in the 7th China National Children's Drama Series Showcase in the summer of 2012, e.g. *the Joy of Growth* by the Shanghai Children's Theatre, *Special Homework* by the China National Children's Theatre, *Kiki's Red Shoes* by the Zhejiang Province Theatre,

(Chiński Narodowy Teatr dla Dzieci) *Czerwone bucik Kiki* (Teatr Prowincji Zhejiang), Musical *Zwierzątka Domowe* (Teatr dla Dzieci z Pekinu) itd. Na podstawie tych spektakli nietrudno jest zobaczyć, z jak znaczącym postępowaniem mamy do czynienia w pojmowaniu kreatywności i świadomości widowni.

WX: Jak zmieniła się świadomość publiczności?

OY: *Szczególna praca domowa* (Chiński Narodowy Teatr dla Dzieci) to bardzo sprawne połączenie pięciu wziętych z życia historii, które przytrafiły się dzieciom, kiedy nauczyciel poprosił je, aby po powrocie do domu umyły rodzicom nogi. Ludzie przyzwyczajają się do monotonnego życia i zamykają na uczucie głębokiej miłości. Autorzy sztuki przedstawili ciekawy punkt widzenia, który ujawnia silne więzy rodzinne. Córka zauważyła, że każde pęknięcie na stopach mamy jest bruzdą, która powstała z nadziei i miłości kobiety samotnie wychowującej dziecko. Despotycznemu ojcu nigdy nie przyszło do głowy, że połączenie rodziny mogłoby dać najstarszemu synowi matczyną miłość, która zaspokoiliby jego głód emocjonalny. Ojczym ukrywał, że ma sztuczną nogę, po to tylko, żeby jego pasierb był szczęśliwy. Babcia nie widziała w tym nic niezwykłego, że syn czy wnuk myje jej nogi. Nagłe odkrycie znaczenia macierzyństwa. Long Dawei, syn policjanta, uważał że nie można polegać na ojcu, który często

the musical *Pets* by the Beijing Children's Theatre etc. From these good performances, it's not difficult to see how much progress has been made in the concept of creativity and audience awareness.

WX: What kind of progress in the awareness of the audience?

OY: The China National Children's Theatre's "Special Homework" is a very clever combination of five children's true stories about when the teacher asked students to wash their parents' feet at home. People have already become accustomed to the dull life, ignoring the love deep in their hearts. Playwrights found an interesting viewpoint to reveal the inner bonds between the family members. A daughter found that every crack in her mother's feet is engraved with her single mother's love and hope; A bossy father had never thought a united family could give his eldest son the maternal love he needs to heal his emotional hunger; a stepfather hid his artificial limb in order to make his stepchild happy; a grandma didn't think having her feet washed by her sons and grandson was a big deal, just let's suddenly discover the meaning of motherhood; Long Dawei, the son of a policeman, thought his father, who often came home late, was not at all credible, however, an alarm call brought him a sudden understanding of his father's loyalty to his police duty!



Special Homeworks | Audience, China

późno wracał do domu. I oto nagle telefon wzywający ojca na służbę pozwolił mu zrozumieć, jak bardzo odpowiedzialne zadania wykonuje sprawując obowiązki policjanta.

WX: Tak. Niezapomiane historie.

OY: W jakiś sposób ta niezwykła sztuka nabiera większego znaczenia w rozwijaniu świadomości widzów niż inne. Twórcy przedstawienia i publiczność wspólnie odkrywają „wielkie” odniesienia kryjące się w tle życia, do którego się przyzwyczaili. Rozumieją prawdziwe znaczenie ciężkiego wysiłku. Artyści z entuzjazmem obserwują rozwój współczesnych dzieci i razem z nimi odkrywają życie, zdobywają o nim wiedzę i zespalają się z nim.

WX: Z drugiej strony bycie razem z młodą publicznością w jakimś stopniu wpłynęło na uwzględnienie aspektu komercyjnego przedstawienia. Dzieci oglądają spektakle, ale to rodzice kupują bilety. Niewątpliwie teatr dla dzieci i młodzieży coraz bardziej bierze pod uwagę kwestie finansowe. Dlatego też stawia sobie za cel przedstawianie tego, co dzieciom się podoba. W przedstawieniach roi się od spektakularnych, wizualnych, <szucznych> elementów. Chodzi o to, żeby dzieci się dobrze bawiły. Aspekt edukacyjny wciąż jest w nich obecny po to, aby usatysfakcjonować rodziców. W jaki sposób my, jako twórcy, mamy znaleźć równowagę pomiędzy tymi elementami?

OY: Nie widzę tu żadnego problemu. Tak jak w przypadku wspomnianego już spektaklu muzycznego *Domowe zwierzątka* zadziwiła mnie świeżość i prostota tematu, zagadkowa fabuła, wyraźnie zarysowane postacie, stosowna muzyka, spójna i subtelna scenografia. Bohaterką spektaklu jest mysz, która szuka drogi do domu i spotyka psa. Pies potrzebuje pomocy, a ona krzyczy do niego: „Pomóc ci? Dlaczego? Co będę z tego miała? Nawet sobie nie myśl!” Powiedziała nawet coś takiego: „Pomaganie komuś, to dla myszy wstyd. Rozumiesz!” Mysz, której nawet przez myśl nie przeszło, żeby komuś pomóc ciągle chowa się w cieniu. Pies zawsze wszystkim pomaga i szuka u innych pomocy. Po wielu przygodach w końcu mysz prowadzi psa do domu. Oświetlona jest ciepłym, jasnym światłem i żegna się z psem. Po raz pierwszy w życiu czuje szczęście z obdarzania miłością kogoś innego. Wewnętrzna zmiana, jaka dokonała się w myszy, zrobiła duże wrażenie na rodzicach i dzieciach. O wiele większe niż znieprawdzone nauki wygłaszane w teatrze dla dzieci od lat. Odwieczny problem tego teatru.

WX: Yes, very memorable stories.

OY: In some ways, the amazing play is gaining ground over other works with respect to audience awareness, as the creator and audience together discovered the “great” connotation behind the life they are accustomed to and grasped the true meaning of the “hard-earned” efforts. Artists are enthusiastic about tracking the growth of contemporary children, and being together with young audiences to find life, learn about life, and embrace life.

WX: On the other hand, being together with young audiences has more or less influenced commercial ticket sale considerations. Children are the ones who watch the performances, but parents are the ones who buy tickets for the children. Undoubtedly, theatre for children and young audiences more and more emphasises its business value, and therefore it aims to provide what children like, the performances are full of visual spectacles and artificial elements, aimed at the children enjoying themselves. However, parents care about children getting results rather than having fun. In order to satisfy parents' psychology, the educational effect still remains within obviously entertaining elements. How should we, as the creators for children in theatre, balance these double objectives?

OY: I don't think it's a problem, such as the musical *Pets* we mentioned above, I was surprised by the simple and fresh theme, the twisted plot, characters with distinct personalities, the clear and fluent melody, and the concise and delicate stage. The heroine is a mouse that met a dog on her way looking for its home and the dog was seeking her help, but she shouted at the dog: „Help you? Why? What's in it for me? Impossible!” She even said, “I tell you, for a mouse, helping others is shameful Understand?” Yes, the mouse who wouldn't dream of helping others lived in the shadows all the time, while the dog is so capable of helping others and seeking help from others. After having unaccounted-for accidents, the mouse finally took the dog home, in a warm light and said farewell to the dog. It was the first time she had felt the happiness of love for others. In the depiction of the mouse's inner change, parents and children were touched by it unlike the hateful preaching that has been an old problem of children's theatre for many years.

WX: We even encourage children to participate

WX: Zachęcamy dzieci, aby brały udział w przedstawieniach. Publiczność coraz częściej twórczo w nich uczestniczy. Tak dzieje się w „Legendzie starego wiersza w magicznym tornistrze”. Bardzo podoba mi się ten spektakl. To wspaniały pomysł, żeby pisząc współczesną sztukę sięgnąć do starego poematu z okresu dynastii Tang, wykorzystać tradycję do stworzenia znakomitego przedstawienia dla dzieci. Tradycyjna kultura stała się bezpiecznym obszarem interakcji między aktorami a publicznością. „W Rybaku i złotej rybce” odwołałem się do tradycyjnej chińskiej kultury i sztuki, aby nawiązać kontakt między publicznością i aktorami. Fabuła wzięta jest z bajki rosyjskiej napisanej przez Puszkina, dobrze znanej dzieciom ze szkoły podstawowej. Po raz pierwszy wystawiono w Operze Pekinńskiej spektakl dla dzieci.

OY: W przeszłości teatr dla dzieci prezentował dramaty. Teraz Opera Pekinńska, teatry muzyczne, teatr fizyczny... proponują publiczności spektakle o różnej estetyce. Ale przyjemność jest ta sama. Rodzice są zadowoleni. Dzieci wniebowzięte.

Ouyang Yibing jest bardzo znanym dramaturgiem i dyrektorem Chińskiego Narodowego Teatru dla Dzieci. Dziewiętnaście sztuk dla dzieci i młodzieży jego autorstwa doczekało się teatralnych premier.

Wang Xiaoxin to uhonorowany wieloma nagrodami chiński reżyser spektakli teatralnych oraz filmów animowanych. Jest również wykładowcą Akademii Teatralnej w Szanghaju. Ukończyła studia dramatopisarskie na Uniwersytecie Yale i na Uniwersytecie Pekinskim. Od roku 2002 wyreżyserowała ponad 10 sztuk adresowanych do młodej widowni.

directly in the performance, audiences increasingly become creative elements. It's the same as "Old Poem Legend in Magic Satchel". I like the production very much. What a good idea to use the Tang Dynasty's ancient poem to write a modern play! To use traditional culture to make brilliant children's theatre. The familiar traditional culture became a safe territory for interaction between stage and audience. In "Goldfish and Fisherman", I used Chinese traditional culture and art to set up a connection between audience and actors and made useful explorations into art. The story is adapted from a Russian fairy tale by Pushkin, which is well known by children in primary schools. It's the first time a Peking Opera has been made, especially for children.

OY: In the past, Children's theatre was usually a drama, nowadays, Peking Opera, Musical, Physical Theater... have performed to the audiences different aesthetic choices, but the same enjoyment. Parents are satisfied, and children love it.


Ouyang Yibing is a famous playwright and chair of the China National Children's Art Theatre. His premiered works in the field of theatre for children and young audience amount to 19 plays.

Wang Xiaoxin an award-winning director of theatre and animation film in China, is a Teacher at the Shanghai Theatre Academy. She graduated from Yale University Drama School and Peking University. Since 2002 she has directed more than 10 pieces of TYA.



Goldfish and Fisherman
Children Peking Opera, China

ROZMYŚLANIA NA TEMAT SZTUKI
 WŁĄCZAJĄCEJ NIEPEŁNOSPRAWNYCH.
 PONADNARODOWY
 PUNKT WIDZENIA
 AN INTERNATIONAL APPROACH
 THOUGHTS ON INCLUSIVE ART:
 AN INTERNATIONAL APPROACH



Talleri McRae

Po raz pierwszy uczestniczyłam w spotkaniu ASSITEJ w Linz w czerwcu 2013 roku. Po raz pierwszy przedstawiałam przed międzynarodową publicznością moją prezentację. Po raz pierwszy byłam w Austrii. Po raz pierwszy połączyłam ze sobą trzy obszary, które mnie fascynują – teatr, niepełnosprawność, młodych ludzi. Muszę przyznać, że trochę się denerwowałam. Na szczęście to NIE po raz pierwszy włożyłam buty szczęścia. Kiedy mam wątpliwości, zawierzam moim butom szczęścia.

Moja prezentacja zatytułowana „Włączenie artystów obdarzonych wszystkimi możliwościami: uczymy się poprzez dramat i teatr” wytyczała tematycznie jedną z czterech sesji zorganizowanych w ramach Międzynarodowego Spotkania ASSITEJ w Linz w czerwcu 2013 roku. Razem z innymi uczestnikami tej sesji reprezentującymi Austrię, Japonię, Rosję i USA zastanawialiśmy się, jak kształcenie artystyczne może stworzyć platformę uczestnictwa wszystkich ludzi? Jak edukacja artystyczna może pozwolić młodym ludziom na tworzenie bardziej żywego, zróżnicowanego krajobrazu, w którym działa teatr profesjonalny i rozwija się sztuka w szerokim znaczeniu, także ta, nie wykluczająca niepełnosprawnych artystów.

Po sesji kontynuowaliśmy rozmowy – moje buty i ja spotkaliśmy się z pięcioma kolegami i koleżankami z Wielkiej Brytanii, Austrii i Serbii. Utworzyliśmy panel zajmujący się problematyką miejsca, w którym styka się teatr młodego widza

The meeting in Linz last June was my first time attending an ASSITEJ meeting. My first time facing an international audience as a presenter. My first time visiting Austria. My first time combining not just two but three of my passions—theatre, disability, and young people. I will admit, I was a little nervous. Fortunately, it was NOT my first time in my lucky boots. When in doubt, I trust my lucky boots.

My presentation, entitled, “Including Artists of All Abilities: Learning Through Drama and Theatre” marked one of four sessions offered as part of the first inclusive arts strand within ASSITEJ’s International Meeting in Linz June of 2013. Alongside session participants from Austria, Japan, Russia and the US, I wondered out loud - How can arts education offer a platform for inclusion? How can arts education allow young people to access and create a more vibrant, diverse, and inclusive disability arts landscape for professional theatre and therefore the arts at large?

After my session, the conversation continued—my boots and I met with five other colleagues from the UK, Austria, and Serbia to form a panel exploring the intersections of TYA and inclusive arts. I immediately connected with Nickie Wilden, an actor from the UK—the other person on the panel with a visible disability. Listening to Nickie, it felt like I was standing in front of a mirror, facing another part of myself. I said Yes to many things Nickie mentioned during that panel:

i sztuka włączająca niepełnosprawnych. Natychmiast nawiązałam kontakt z Nickie Wildenem, aktorem z Wielkiej Brytanii, drugim uczestnikiem panelu, którego upośledzenie było wyraźnie zauważalne. Słuchając Nickie czułam się tak, jakbym stała przed lustrem i widziała w nim siebie. Zgadałam się z wieloma kwestiami podniesionymi przez Nickie podczas naszej dyskusji. Mówiłam „tak”.

„Tak!” Trzeba, żeby niepełnosprawni młodzi ludzie oglądali dobry teatr i sami tworzyli odważny teatr. „Tak!” Występowanie przed młodą widownią może dostarczać szczególnej satysfakcji artystom niepełnosprawnym, ponieważ my (artyści niepełnosprawni) ustanawiamy definicję „normalnej” publiczności jako tej, która włącza niepełnosprawnych w obszar tejże definicji. „Tak!” Jeżeli poświęcimy trochę czasu na zaplanowanie pewnych działań, to teatry mogą stać się (i stają się) przyjazne dla uczniów cierpiących na autyzm. „Tak!” Włączanie niepełnosprawnych może być szeroko zakrojonym procesem artystycznym, który określa nowe, twórcze, wewnętrzne parametry pracy dla zespołów teatralnych. Czułam głęboką solidarność z Nickie, ale zetknęłam się również z nową, mniej mi znaną publicznością. Byłam otoczona twórcami teatru z całego świata, którzy mieli różne zainteresowania, predyspozycje i niejednakowy dostęp do narzędzi w tworzeniu teatru włączającego niepełnosprawnych. Od delegata z Japonii dowiedziałam się, że kilkadziesiąt lat temu sztuka wystawiona w szkole, włączająca niepełnosprawne dzieci, stała się dla niego źródłem zainteresowań i odpowiedzialności, doprowadziła go do pracy w teatrze młodego widza. Od delegata z Indii dowiedziałam się, że nawet samo słowo „niepełnosprawność” może być powodem do drwin i poniżania innych ludzi. Przedstawiciele z Austrii i Serbii przypomnieli mi, że teatr włączający ludzi z upośledzeniami fizycznymi i niedorozwojem umysłowym wymaga dwójakiego rodzaju instrumentarium.

O ile tematem spotkania w Linz była „konfrontacja z artystą”, to bez cienia wątpliwości przyjąłam prawdę, że teatr uwzględniający niepełnosprawnych jest jak lustro, w którym znalazły swoje odbicie istniejące praktyki teatralne, ale że również zostało ono skierowane w przyszłość.. Padały trudne i niezwykle ciekawe pytania. Jeżeli teraz zawodowe teatry dla dzieci i młodzieży na całym świecie celowo obejmują sztuki włączające, to jak daleko sięgną te fale? Jeżeli zespół teatru młodego widza zatrudni co roku jednego

„Yes!” Young people with disabilities need to see good theatre and make daring theatre themselves. “Yes!” Performing for young people can feel particularly satisfying for artists with disabilities because we (the artists with disabilities) are setting the audience’s definition of “normal” to include disability as part of that definition. “Yes!” With a bit of advanced planning, theatres can become (and are becoming) sensory-friendly and welcoming to students with autism. “Yes!” Inclusion can be a wildly artistic process that offers production teams new creative parameters to work within.

Alongside the deep sense of solidarity that I felt beside Nickie, I also faced a new, less familiar audience. I sat among theatre makers from all over the world who had varying levels of interest, ability, and access to the tools needed to make the theatre they do inclusive. From a delegate from Japan, I learned that an inclusive class play decades ago provided the spark of interest and responsibility necessary for his career in TYA. From a delegate from India, I learned that even the word, “disability” can be a landmine of assumptions and offenses. From colleagues in Austria and Serbia, I was reminded that theatre including people with physical disabilities and theatre including people with developmental disabilities require two distinct sets of tools.

If the topic of the meeting in Linz was “Facing the Artist,” I certainly feel that inclusive arts held up the mirror to its own existing practices and also turned toward the future, asking itself tough and exciting questions: If professional TYA companies around the globe intentionally embraced inclusive arts, where would the ripples end? If every TYA company cast one actor with a disability each year, imagine the exponential impact it would have on the next generation of performers with disabilities? On the next generation of audiences who will see THOSE performers?

Sztuka daje ludziom nadzieję.
Hikaru Mochida, lat 13, Japonia

Art gives people hope.
Hikaru Mochida, 13 years old. Japan

niepełnosprawnego aktora, to wyobraźmy sobie jaki to będzie miało przemożny wpływ na kolejne pokolenie niepełnosprawnych aktorów? I na kolejne pokolenie publiczności, która zobaczy TYCH aktorów?

W chwili obecnej sposób widzenia przez ASSITEJ International nowego pokolenia publiczności oraz twórców o różnym stopniu i rodzaju sprawności jest zróżnicowany. Mam nadzieję, że wraz z pojawieniem się nowej sieci współpracy artystów, w którą włączeni zostaną wszyscy, nie będę jedyną osobą doświadczającą „po raz pierwszy”. Marzy mi się młody chłopiec przychodzący „na pierwsze” zajęcia teatralne i dziewczynka oglądająca „po raz pierwszy” przedstawienie teatralne - dzień, kiedy niepełnosprawne dzieci pójdą do teatru i zobaczą siebie na scenie. Czekam na to, żeby reżyserzy z całego świata doświadczili „pierwszego razu” pracy z niepełnosprawnym aktorem zawodowym. Czekam na ten „pierwszy raz”, kiedy aktor niepełnosprawny odczuje radość i solidarność podczas występu dla młodych ludzi. Sztuka niewykluczająca nikogo nie pojawiła się jedynie ulotnie na konferencji ASSITEJ. Powstała bowiem organizacja International Inclusive Arts Network (iian). W maju, w Warszawie, podczas Kongresu ASSITEJ będą miały miejsce sesje, nieformalne spotkania i rozmowy. Poza tym z radością donoszę, że moje buty ujrzą Was w Warszawie... I z nadzieją na wiele kolejnych spotkań!

Talleri McRae pełni funkcję współpracownika do spraw edukacji Stage One Family Theatre w Louisville, KY. Współpracowała z twórcami teatru i pedagogami. Na studiach Talleri zajmowała się percepcją teatralną u niepełnosprawnej młodzieży. Prowadziła warsztaty dla nauczycieli i pracowników administracji na południu Teksasu i w małych miejscowościach na Alasce.

Now, ASSITEJ International is facing the next generation of audiences and performers of all abilities in more ways than one. My hope is that with the emergence of a new inclusive arts networks that I won't be the only one experiencing "firsts"—I dream about a young boy accessing his first theatre class, a girl seeing her first play as an audience member—and the day when children with disabilities will go to the theatre and see themselves on stage en masse. I look forward to directors from all over the world having their "first" time working with a professional actor with a disability, and the "first" that will come when an actor with a disability discovers the joy and solidarity that comes from performing for young people. Inclusive arts did not make a one-conference appearance at ASSITEJ—the now established International Inclusive Arts Network (iian) will be well represented in Warsaw this May—holding formal sessions and informal meetings and conversations throughout the Congress. Furthermore, I am happy to report that my boots will see you in Warsaw and hopefully at many more meetings to come!

Talleri McRae is an Education Associate at Stage One Family Theatre in Louisville, KY. She has worked alongside theatre artists and educators. During her graduate studies, Talleri researched perceptions of theatre and disability with young people and offered ongoing professional development workshops to teachers and administrators in south Texas and rural Alaska.



Teatr 21, Warsaw, Poland
Photo: Agata Skwarczyńska



Janne, my friend
Skärholmen Kulturhuset
Stadsteatern, Sweden
Photo: Petra Hellberg

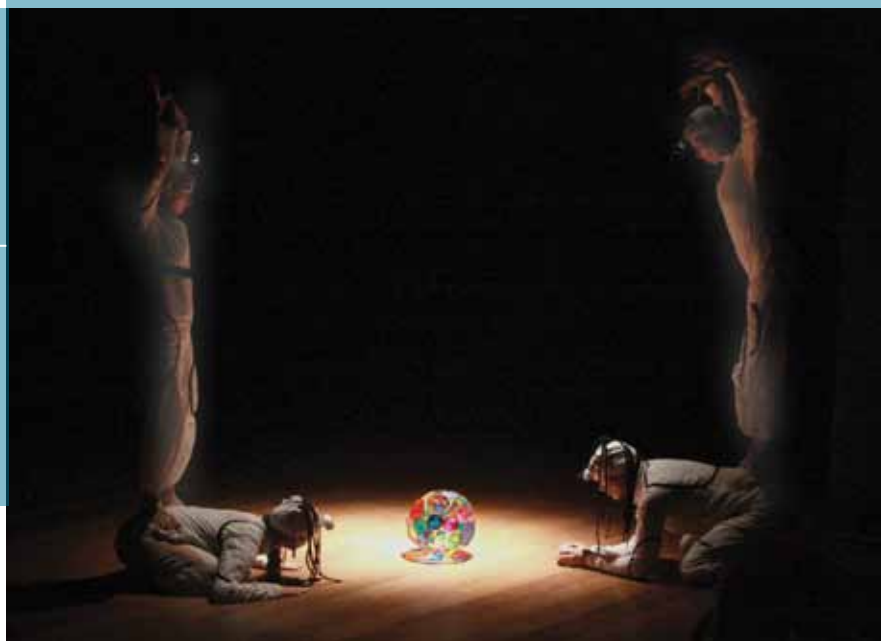
Nie lubię kolejek przed wejściem, ale lubię przedstawienia, które odzwierciedlają nasze życie.
Emma González, 10 lat, Meksyk

I don't like the queues to get in but I do like to see the plays that reflect our lives.
Emma González, 10 years old, Mexico

Teatr to występy aktorów. Lubię teatr, bo mi się podoba jak ptaszek występuje. Od teatru oczekuję ptaszka i misiów.
Karolina, lat 4, Łódź, Polska

Theatre is the actors' performance. I like the theatre, because I like to see birds performing. What I expect from the theatre are birds and little bears.
Karolina, 4 years old, Łódź, Poland

Las Cúcas
Dirección: Florencia Delgado, Uruguay
Photo: Florencia Antia



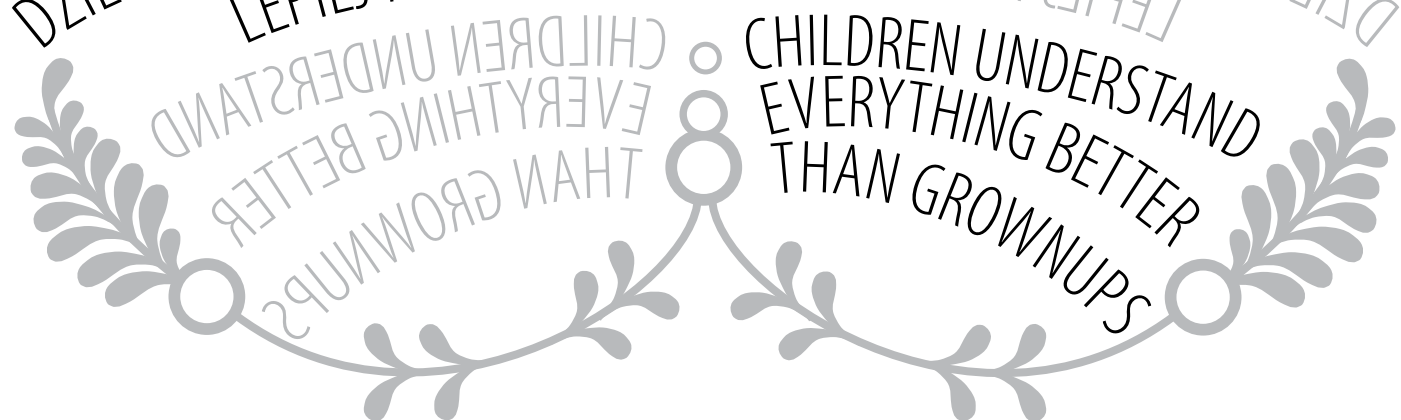
Lubię chodzić do teatru, bo fascynuje mnie to miejsce. Kiedyś sobie pomyślałam, że bez teatru nie ma życia i to jest prawda!
Joasia, lat 12, Opole, Polska

I like going to theatre, because I find it fascinating. Once it occurred to me that there was no life without theatre and I believe it is true!
Joasia, 12 years old, Opole, Poland

Vladimir Chigishev

DZIECI ROZUMIEJĄ WSZYSTKO
LEPIEJ NIŻ DOROŚLI

CHILDREN UNDERSTAND
EVERYTHING BETTER
THAN GROWNUPS



Przygotowane przez ASSITEJ Rosja | Provided by ASSITEJ Russia

Translation: Artyom Tikhomirov

Prawdopodobnie podczas każdej rozmowy o teatrze młodego widza padają pytania na temat samych widzów. Kim są ci młodzi ludzie? Czy potrzebują własnego teatru? Jeśli tak, to czy ten teatr powinien mieć jedynie charakter rozrywkowy, czy może także edukacyjny? Każdy twórca teatru dla dzieci i młodzieży prędzej czy później będzie musiał odpowiedzieć na te pytania. Poglądy tych, którzy od wielu lat działają na tym obszarze sztuki są wyjątkowo cenne.

Reżyser teatralny Władimir Cziziszew jest właśnie jedną z takich osób w Rosji. Urodził się w Omsku na Syberii. Jego matka była aktorką miejscowego teatru. W szkole żywo interesował się sportem, przez pewien czas był nawet trenerem koszykówki, ale jego pasja do teatru zwyciężyła. Po ukończeniu Rosyjskiego Instytutu Sztuki Teatralnej (GITIS) w Moskwie Władimir Cziziszew został reżyserem. Przez ponad 30 lat tworzył spektakle w rosyjskich teatrach młodego widza. Brał aktywny udział w międzynarodowych projektach ASSITEJ i był jednym z organizatorów XII Światowego Kongresu tego stowarzyszenia. Władimir Cziziszew współorganizował Minifest – pierwszy międzynarodowy festiwal teatrów dla dzieci i młodzieży w Rosji, który odbył się w Rostowie nad Donem w 1996 roku. W 2005 roku został dyrektorem Rosyjskiego Teatru Młodego Widza w Kazaniu, stolicy Tatarstanu, który pod jego skrzydłami odniósł wiele sukcesów.

Co myśli o teatrze, któremu poświęcił życie? Co myśli na temat publiczności?

Oto fragmenty wywiadów z Władimirem Cziziszewem z ostatnich kilku lat.

Perhaps any conversation about theatre for young audiences brings about questions on the nature of the audiences themselves. Who are these young people? Do they need their own theatre? If they do, should this theatre only entertain them or should it also educate them? Everyone who works in a theatre for children and young audience faces these questions sooner or later. The view of those who have spent many years working in the field is especially valuable.

Theatre director Vladimir Chigishev was one such person in Russia. He was born in the city of Omsk in Russia's Siberian region. His mother was an actress at a local drama theatre. He played sports at school and was even a basketball coach for a time but his passion for theatre eventually prevailed. Upon graduating from the Moscow-based Russian State Institute of Theatre Arts (GITIS) Vladimir Chigishev became a professional theatre director. For more than 30 years he staged plays in Russian theatres for young audiences. He took active part in the ASSITEJ International projects and he was among the organizers of the 12th World Congress of ASSITEJ. He also helped organize Minifest, the first international festival of theatres for children and young audiences in Russia, held in Rostov-on-Don in the south of Russia in 1996. In 2005, Chigishev was invited to head the Russian Theater for Young Audiences in Kazan, the capital of Russia's Tatarstan republic and went on to great success there.

What did he think about the theatre he dedicated his life to and about its audience?

Powiedział pan kiedyś, że w Kazaniu nie ma widzów skłaniających się ku refleksji. Ludzie chcą oglądać komedie, a nie poważne sztuki.

VC: W Kazaniu mamy widzów skłaniających się ku refleksji. Niemniej jednak ludzie wykazują mniejsze zainteresowanie takimi sztukami jak *Otello* czy *Gracze*, które uważam za nasze najlepsze produkcje, niż komediami w rodzaju *Ciotki Karola*. Być może mają ciężkie życie i chcą się pośmiać. Wystawiamy też poważne sztuki, które cieszą się dużym zainteresowaniem widzów. Pewnego dnia rodzice dziecka, które zmarło na białaczkę, przyszli obejrzeć nasz spektakl *Oskar i Pani Róża*. Był on sponsorowany przez bogatego człowieka, którego dziecko również zmarło na raka. Rodzice oczywiście płakali, ale opuścili teatr z uczuciem ulgi, ponieważ przeżyli głęboko i wyłakali swój smutek. Był to dla nich pewien rodzaj terapii.

Czy przypomina pan sobie jakieś reakcje widzów, które pana zaskoczyły?

VC: Moja praca polega na radzeniu sobie z reakcjami widzów. Zadaniem reżysera jest skupiać uwagę publiczności. Trzeba nieustannie zaskakiwać widza – wzbudzać jego zainteresowanie i manipulować nim. W *Hamlecie*, którego wystawiłem w Teatrze Młodego Widza w Rostowie, widzowie stali się uczestnikami przedstawienia. Towarzyszyli Hamletowi i wtopili się w spektakl. Przyglądałem się z zainteresowaniem jak reagują na to, co się dzieje. W scenie balu na dworze królewskim tańczyli u boku aktorów, pili wino, a potem patrzyli ze zdziwieniem jak Gertruda umiera otruta napojem, którym przed chwilą sami się raczyli. Zdarzało się, że aktorzy pożyczali rozmaite przedmioty od widzów i potem zapominali je zwrócić.

Teatry dla dzieci i młodzieży często zakładają, że ich obowiązkiem jest kształcenie nowego pokolenia widzów. Co pan o tym sądzi?

VC: Teatr nie może przyjąć na siebie obowiązku edukacji, ponieważ jest to zadanie szkoły i rodziny. Osobiście uważam, że osobowość każdego z nas jest już ukształtowana w 80 % w chwili przyścia na świat. Jak możemy nauczać osoby, które pojawiają się w naszym teatrze na półtorej godziny ze dwa razy w roku? Poza tym każdy teatr jest inny! W Kazaniu publiczność Teatru im. Kamala składa się z tatarskich staruszek w chustkach na głowie. W Teatrze Dramatycznym im. Kaczałowa wszystko wygląda jak na Broadwayu – tam publiczność jest zupełnie inna. Nasz teatr jest mały i kameralny. Ma niewielką scenę i hol. To teatr dla każdego; teatr młodego widza, to tylko nazwa. Zapraszamy do siebie wszystkich i chcemy, żeby dobrze się bawili. Można przyjść do nas i przekonać się, czy dusza

We offer you a selection of excerpts from interviews Vladimir Chigishev gave in the last several years.

Vladimir, you said once that there were no thoughtful audiences in Kazan. People want to watch comedies, not serious plays.

VC: Kazan does have thoughtful audiences. Still, in general people show less interest in productions such as *Othello* or *Gamblers*, which I consider the best productions of our theatre, than in comedies like *Charley's Aunt*. Maybe their life is hard and they need something to laugh at. But we also have serious plays which are very popular with our audience. Once, some parents whose child had died from leukemia came to see our production of *Oscar and the Lady in Pink*. The event was sponsored by a rich man whose child had also died from cancer. Of course the parents were crying, but they left the theatre feeling relief because they had lived through their grief—they had wept it away. It was a kind of therapy for them.

Do you recall any reactions to your productions that surprised you?

VC: It is my job to deal with audiences' reactions. The director's task is to win the audience's attention. You should constantly surprise them—keep their attention alive and manipulate it. For example, in my production of *Hamlet* in Rostov's Theatre for Young Audience, spectators became participants in the show. They accompanied Hamlet and actually blended into the show. It was interesting to watch them react to what was going on. In the King's Ball scene they danced alongside the actors, drank wine and then watched in astonishment as Gertrude died from that same wine. Sometimes actors would borrow some items from people in the audience and forget to return them later.

Theatres for young audiences often make it a goal to educate future generations of spectators. What about you?

VC: Theatre cannot set education as its goal because it is the purpose of family and school to educate. I strongly believe that everyone's personality is already 80% formed at birth. How can we educate people who come to our theatre for an hour and a half, twice a year? Moreover: every theater is different! In Kazan, the audience of the Kamal Theatre is good old Tatar grandmothers in headscarves. At the Kachalov Drama Theatre, everything is like on Broadway—the audience is totally different there. We have a small chamber theatre with a small stage and a small hall.

W drodze do domu mój syn powiedział mi: „ponieważ (...) byłaś taką dobrą mamusią i zabrałaś mnie do teatru, kiedy przyjdziemy do domu, powiem tatusiowi, że jesteś genialna (...) i możesz wybrać sobie jedną, nie, dwie naklejki z mojej książki z naklejkami z Rycerzem Mikiem. Jakie będziesz chciała, nawet te duże.”

Dziecko z widowni Z-arts, Manchester, Wielka Brytania

On the way home my son said to me that “because ... you have been such a good Mummy and took me to the theatre, when we get home I will tell my Daddy that you are brilliant ...and you can choose one, no, two stickers from my Mike the Knight sticker book. Whichever ones you want, even the big ones”

A child audience member at Z-arts, Manchester, UK

Alice in Wonderland
Junges Schauspielhaus Hamburg,
Germany.
Photo: Sinje Hasheider



STATIK
Action transport Theatre, UK

STATIK – widowisko wizualne, w którym jedyne słowa, jakie można usłyszeć, wypowiedane są przez publiczność
STATIK to spektakl fizyczny, bez słów, oparty na „mądrości” dzieci, do którego włączono pracę setek uczniów z 14 szkół podstawowych w Cheshire z regionu North West England.

Punktem wyjścia tej pracy były pytania pozostające bez odpowiedzi i wielkie życiowe tajemnice, o które pytaliśmy dzieci ze szkół podstawowych w wieku od 5 do 11 lat.

W ten sposób powstał wyjątkowy, niemy, spektakl, w którym wykorzystano nagrania głosów dzieci jako tło prostej narracji inspirowanej odpowiedziami uczniów. Przedstawienie ujawnia uniwersalne prawdy tak, jak opisały je dzieci.

STATIK a visual show, which has the words of the audience, as it's only text

STATIK is a physical, word-less show for children based on the 'wisdom' of children, which has incorporated the work of hundreds of children across 14 primary schools in Cheshire, North West England. The starting point for the work was the unanswered questions and big mysteries in life which we asked children aged from 5 - 11 in primary schools to answer

The resulting performance is a unique, non-verbal (no spoken text) show, which uses the audio recordings of children's voices set around a simple narrative inspired by children's answers. The performance reveals universal truths, as, described by children.

gotowa jest na spektakl, czy nie. Nawet Konstanty Stanisławski powiedział, że teatr to nie trybuna, tylko rozrywka. Sprzedajemy to, co stworzyliśmy – emocje, śmiech, łzy, katharsis i ulgę w bólu.

Czy teatr powinien się zmieniać dostosowując repertuar do każdego nowego pokolenia młodych widzów?

VC: Konieczne są zmiany w repertuarze, ponieważ funkcjonujemy na rynku, sprzedajemy bilety. To ciekawe, że od dłuższego czasu teatr uważany jest za wymierającą dziedzinę sztuki. Kiedy pojawiło się kino, mówiono, że zastąpi ono teatr. Potem pojawiła się telewizja i twierdzono, że już nikt nie będzie wychodził z domu. Teraz mamy multikina i Internet. Jednak uświadomiło nam to bardzo oczywistą rzecz. Kino, nawet jeśli mamy do czynienia z filmem HD, to tylko promienie światła na ekranie, na które nie mamy żadnego wpływu. Natomiast kiedy ludzie przychodzą do teatru to widzą, że mają przed sobą prawdziwego aktora, który gra specjalnie dla nich. Nie zastąpi tego żadna telewizja ani Internet, ponieważ w przypadku tych mediów nie widzisz osoby, z którą wchodzisz w interakcję.

Jak bardzo, pańskim zdaniem, powinien różnić się repertuar teatru młodego widza od repertuaru teatru dla dorosłych?

VC: Już w czasach sowieckich najwięksi reżyserzy teatru młodego widza wystawiali sztuki dla dzieci, które jednocześnie były interesujące dla dorosłych. Rezygnowali z prymitywnych bajek, w których znani aktorzy w średnim wieku biegali po scenie przebrani za wilki, zając, niedźwiadki i podskakiwali w absurdalnych kostiumach wykrzykując: „Jestem małym zającem! Klaszczmy razem w dłonie i tupmy nóżkami!” Mówili do dzieci w ten sam sposób, w jaki mówiliby do dorosłych i one ich rozumiały. Dzieci potrzebują dobrego i ciekawego teatru. Nie powinniśmy się bać, że czegoś nie rozumieją. Dzieci wszystko rozumieją i odczuwają o wiele lepiej niż dorośli.

Władimir Czigişew zmarł 17 czerwca 2013 roku. Odszedł zbyt wcześnie i niespodziewanie, na kilka dni przed swoimi 60. urodzinami.



Vladimir Chigishev, Russia

It is for everyone; theatre for young audiences is just a name. We invite you to come and have a good time. You come and see whether your soul is ready for the work or not. Even Konstantin Stanislavsky said that theatre is not a rostrum but an amusement. We sell our product – emotions that you feel – laughter, tears, catharsis and relief from pain.

Should theatre change by choosing a certain repertoire for every new generation of young spectators?

VC: It is necessary to evolve our repertoire because we are on the market, we sell tickets. What is interesting is that theatre has long been regarded as a dying art. When cinema emerged they said that it would replace theatre. Then TV came and they said that no one would go out anymore. Then came giant movie theatres and now we also have the Internet. But a very simple thing became obvious. If we take cinema, even if it is an HD movie, it is just a ray of light on a screen and you can't influence it. But when people come to the theatre, they understand that there is a real actor in front of them and he is living this life especially for them. No TV, no Internet will replace it, because with those mediums you don't understand who you are interacting with.

In your opinion, how greatly should the repertoire of a theatre for young audiences differ from the repertoire of theatres for adult people?

VC: Since Soviet times, the best directors of our theatres for young audiences staged their plays for children while also making them interesting for adults. They tried to stay away from primitive fairy tales with respected middle-aged actors running on stage as wolves, little hares, and bears, jumping in ridiculous costumes shouting, "I am a little hare! Let's clap our hands together and let's stamp our feet!" Those directors spoke to children the way they would speak with grown-ups and children understood them. Children need good and interesting theatre. You should not be afraid that children won't understand something. Children understand everything and feel everything much better than grown-ups.

Vladimir Chigishev died on June 17, 2013. He passed away early and unexpectedly, only few days before his 60th birthday.

KULTURE CREW

KulturCrew przekazuje innym młodym ludziom te doświadczenia i sensory, które poznali uczestnicząc w określonym wydarzeniu. Pełnią oni rolę gospodarzy i pracowników obsługi sceny, a także nawiązują kontakty z aktorami, muzykami i tancerzami przed występami. Ich zaangażowanie w działania okołospektaklowe jest źródłem pozytywnych przygód i umożliwia udział także innych uczniów.

Wkład KulturCrew może przyjąć takie formy jak:

- >Uczestniczenia w projektowaniu i wyborze szkolnych wydarzeń artystycznych i kulturalnych
- >Organizowanie i prowadzenie imprez kulturalnych w celu zapewnienia artystom i widowni jak najlepszej jakości uczestnictwa
- >Upewnianie się, że artyści i widownia mają poczucie dobrego traktowania w szkole
- >Zapewnienie informacji o danym wydarzeniu kulturalnym wszystkim osobom w szkole
- >Upewnianie się, że w przypadku pojawienia się problemów, artysta otrzyma pomoc od osoby zorientowanej w sprawach danej szkoły.

Możliwe zadania KulturCrew:

- >Członkostwo w Komitecie ds. sztuki i wydarzeń kulturalnych
- >Kontakt z artystą przed wydarzeniem
- >Dystrybucja materiałów dydaktycznych w porozumieniu z odpowiednimi nauczycielami
- >Witanie obecnych oraz zamykanie imprezy. Możliwe również rozpoczynanie wydarzenia.
- >Zorganizowanie powitania dla artysty
- >Montaż i demontaż sceny (w razie potrzeby)
- >Przestrzeganie wymogów technicznych i przestrzennych
- >Kontakt z woźnymi, artystami i uczniami biorącymi udział w wydarzeniu
- >Public Relations – wieszanie plakatów i dbanie o to, aby nadchodzące wydarzenie było widoczne w szkole
- >Pełnienie funkcji redaktora – pisanie recenzji dla gazetek szkolnych, Internetu i gazet lokalnych

Co zyskują dzieci:

- >Dostęp do życia kulturalnego
- >Uznanie
- >Umiejętności w organizacji i prowadzeniu imprez kulturalnych
- >Uczą się planowania i działania, brania na siebie odpowiedzialności
- >Komunikatywność, zdolność publicznego wypowiedzenia się i odwagę!
- >Szansę bycia gospodarzami i producentami wydarzeń kulturalnych
- >Umiejętności pozaszkolne: prezenterkie i techniczne, bycie gospodarzem i pracownikiem

KULTURE CREW

The KulturCrew pass on to others the same meaning that they put into the event. Their role is as hosts and stage hands and they have established a relationship with the actors, musicians and dancers prior to the performances. Their commitment to the performances creates positive stories and so provides access to other students.

How the KulturCrew can contribute:

- >By participating in curating and selecting art and cultural events in the school
- >Organizing and holding cultural events, so that artists and audiences get the best possible experience
- >Making sure that artists and audiences feel that they are being treated nicely in the school
- >Ensuring that the cultural experience is known about throughout the school
- >Making sure that the artist gets help from someone who knows his way around the school, should practical questions arise.

Jobs for the KulturCrew could be:

- >Being members of the selecting committee for art and cultural events
- >Contacting the artist before the event
- >Distributing teaching materials in consultation with the relevant teachers
- >Welcoming people to and ending an event. Possibly introducing the event before it begins.
- >Organizing the welcoming of the artist
- >Organizing setup and dismantling if needed
- >Following up on technical specifications and room-requirements
- >Having contact with janitors, artists and classes involved in the event
- >Public Relations – Hanging posters, and making the upcoming event visible in the school
- >Student editors/reviews – writing reviews for school newspapers, intranet and local newspapers

What do the children gain from this?

- >Access to the cultural life
- >Acknowledgment
- >Skills in organizing and running cultural events
- >Responsibility, planning skills and access to activities
- >Communication skills, the ability to speak in front of a crowd and courage!
- >They will be holding cultural events, they will be producers!
- >Non-academic assignments: Presenting, hosting, technical skills, being a stagehand, public relations and marketing
- >Working with children from other classes than their own

obsługi sceny, działania o charakterze marketingowym i public relations

>Współpracę z dziećmi z innych klas

Korzyści dla szkoły:

>Uczniowie stają się odpowiedzialni i zaangażowani

>Zaufanie do umiejętności wychowanków

>Z czasem, zmniejszenie liczby/wybieranie prostszych zadań związanych z wydarzeniami kulturalnymi, które jednak na początku wymagają poświęcenia większej ilości czasu i pracy

>Umożliwienie uczniom spróbowania czegoś innego i uczestniczenia w działaniach innego typu

>Więcej dialogu, jedności i równości w szkole

>Uczniowie dostają szansę wypróbowania innego, bardziej praktycznego sposobu uczenia się

>Uzyskanie profilu placówki z aktywnymi i zaangażowanymi uczniami

>Wpływ na społeczność lokalną

Jaki może być wkład Teatercentrum:

>Doświadczenie i profesjonalizm

>Recenzowanie i rozwiązywanie problemów

>Wspieranie aktywności

>Opracowanie ogólnego modelu

>Strony internetowe (w przyszłości)

>Podręcznik z pytaniami kontrolnymi

>Kursy dla uczniów i nauczycieli

Pernille Welent Sørensen
TEATERCENTRUM

What's in it for the school?

>Responsible and engaged students

>Trust in their students' abilities

>In time, fewer/easier tasks in relation to cultural events, though some extra time and work is to be expected at the beginning

>An opportunity to let the students try something different and participate in other activities

>More dialogue, unity and equality in the school

>The students have the opportunity to try a different and more practical way of learning

>A school profile with active and engaged students

>Local access

What can Teatercentrum contribute?

>Experience and professionalism

>Reviewing, evolving and problem-solving

>Back-up function

>Development of a general model

>Websites (in the future)

>Manual with Checklist

>Courses for Students and teachers

Pernille Welent Sørensen
TEATERCENTRUM

Teatr jest wtedy, kiedy ofiarujesz coś swojej publiczności. Sztuka to piękno.

Chłopiec, lat 9, Korea

Theatre is something you share with your audience. Art is beauty.

Boy, 9 years old, Korea

Dla mnie to miłość... Widząc ludzi w teatrze, pragnę być na scenie i dać z siebie prawie wszystko.

Tania Tellez, lat 8, Meksyk

For me it's love...I see the people in the theatre and I want to be on that stage to make the most of my opportunities.

Tania Tellez, 8 years old, Mexico



KultureCrew course, Teatercentrum, Denmark

Photo: Søren Kløft

**Festival
Iberoamericano
de Teatro
Infantil
y Juvenil**



**Ciudad de México
del 28 de Agosto
al 7 de septiembre**

Argentina, Bolivia,
Brasil, Chile, Colombia,
Costa Rica, Ecuador,
El Salvador, España,
Guatemala, Honduras,
México, Nicaragua,
Panamá, Paraguay, Perú,
Portugal, República
Dominicana, Uruguay,
Venezuela.

**Espectáculos,
Seminarios,
Conferencias,
Talleres,
Redes.**



The meaning of life
 Skärholmen Kulturhuset Stadsteatern, Sweden.
 Photo: Petra Hellberg.



SWED STAGE

2014 THE SWEDISH SHOWCASE FOR PERFORMING ARTS NOVEMBER 2-4

www.swedstage.se

teaterunionen

ASSITEJ SWEDEN
 SCENKONST FÖR BARN OCH UNGA



MÉXICO

PROGRAMA DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

INBA CONACULTA

www.teatroninosyjovenes.bellasartes.gob.mx

WHY JUST BE GREAT AT IT

WHEN YOU CAN MASTER IT?

BATH SPA UNIVERSITY

MA Theatre for Young Audiences
 This flexible postgraduate course, in collaboration with Theatre Royal Bath's the egg, will prepare you with the practical and theoretical skills to enter the burgeoning field of Theatre for Young Audiences.

DIFFERENT THINKING

How far can you go?
www.bathspa.ac.uk/matya

The Kennedy Center presents

NEW VISIONS NEW VOICES

New Work for Young Audiences
May 16–18, 2014
The Kennedy Center, Washington, DC



Only a Day by Marina Brunowal. Photo by Margot Schumann

★ New Visions/New Voices, an international showcase of new works in development for young audiences, is a place for playwrights, composers, and directors to experiment, take risks, and imagine the future of their plays. Come be a part of the process and experience firsthand the fresh new visions and voices in theater for children and young people. ★

2014 Selected Readings

THE ARRIVAL

Children's Theatre Company, Minneapolis, MN
Based on the graphic novel by **Shaun Tan** and conceived and created by **Peter C. Brosius** and **Jocelyn Clarke**. Shaun Tan's lauded book *The Arrival* is the inspiration for this potent, poetic exploration of the immigrant experience. Told entirely through movement, music, and visual projections, the story follows a man who leaves his family to build a new life for them in a new world.

AVIATRIX

Imagination Stage, Bethesda, MD
Nine year old B struggles with weight and is obsessed with flying. Her life changes forever when a mysterious older woman appears in her tree desperately searching for a place to land. Inspired by the legacy and mystery of Amelia Earhart, noted playwright **Suzan Zeder's Aviatix** is a play for all ages about women and girls who learn to fly literally and metaphorically, directed by **Kate Bryer**.

THE GIFT

Cahoots NI, Belfast, Northern Ireland
How can the blind or partially sighted engage deeply with theater alongside a sighted audience? This question inspired *The Gift*, a play by **Charles Way** with Cahoots NI, which tells the story of Mary—an ordinary girl with an extraordinary gift for playing the piano, and the effect her drive and ambition to become a concert pianist has on her and her family. The story, with music composed by **Garth McConaghie** and directed by **Paul McEaney**, is told through a potent blend of sound, language, touch, smell, and music.

LOUISE/THE BEARS

By Karin Serres of Vincennes, France
Louise/the Bears is an original story about a girl who suddenly notices a huge transparent white bear walking behind her. Two other bears appear behind her father and her sister. And soon, every inhabitant of the city is followed by a bear. The issue is this: Louise is the only one who sees and listens to these bears. Is she mad or are the others blind? **Deirdre Kelly Lavrakas** directs this warm, wistful, and intimate play exploring the fringe of imaginary worlds.
Part of the Translation Project.

MELODY OF THE MOON/GILE NA GEALÁÍ

Graffiti Theatre, Cork, Ireland

Safe in a boat of silk, the babies journey to the moon and the stars. The Boatman sings of the sea in the skies, the silver fish in glittering nets, the petal-dust of star-drops. He wants to build a silken ladder to the Moon, to find the Moon and her mystery, to pick silver apples by her glimmering light. The Moon herself is elusive and changeable; she appears in different shapes at different times, in different guises and in different sounds. *Melody of the Moon*, devised and directed by **Emelie FitzGibbon** and **Sile Ní Bhroin** and composed by **Fiona Kelleher**, is a piece which is highly visual, poetic, and calming, and is intended for the very youngest of audiences.

OLIVER OF BRAZIL

Kennedy Center Theater for Young Audiences

Based on Charles Dickens' novel *Oliver Twist*, this new musical explores the life of children in the favelas of contemporary Rio de Janeiro. With book and lyrics by **Karen Zacarias**, music by **Deborah Wicks La Puma**, and directed by **Scot Reese**, this Brazilian twist on a classic celebrates Carnival, capoeira, and samba, while shining a light on the real and pressing plight of the street children of Rio.

TELL ME MY DREAM

Alliance Theatre, Atlanta, GA

Tell Me My Dream, a new play written by **Pearl Cleage** and directed by **Rosemary Newcott**, follows a diverse group of Atlanta children who decide to defy the 1909 racial segregation laws that will prevent them from attending a concert together when the Metropolitan Opera comes to town. Bound together by their friendship and their love of music, they become part of a creative solution that changes their lives and their city in unexpected and lasting ways.

THIS IS MODERN ART

Steppenwolf for Young Adults, Chicago, IL

This is Modern Art, written by **Idris Goodwin** and **Kevin Coval** and directed by **Jessica Thebus**, uncovers the most high profile graffiti bombing in Chicago street art history. Based on true events, this suspenseful drama tells the story of four Chi-town kids who pulled off the impossible.

Applications will be available for the 25th anniversary
New Visions/New Voices 2016 Showcase in **June 2015**.
There will be opportunities for international theaters and writers.
We look forward to seeing you in D.C. in May 2016!
For questions and information, email kctya@kennedy-center.org
or call (202) 416-8830.

Performances for Young Audiences is made possible by

Bank of America

Major support for educational programs at the Kennedy Center is provided by
David and Alice Rubenstein through the Rubenstein Arts Access Program.

AUGENBLICK MAL!

DAS FESTIVAL
DES THEATERS
FÜR JUNGES
PUBLIKUM
21.-26. APRIL
2015



AUGENBLICK MAL!

presents outstanding performances
of German and International Theatre for
Young Audiences.

creates a public platform
to reflect contemporary Theatre
for Young Audiences.

offers opportunities for exchange
between artists and audience
of Theatre for Young Audiences.

**AUGENBLICK MAL!
2015**
The national festival
of Theatre
for Young Audiences

is presented by



Grün- und Spieltheater
in der Hochschule Bochum

in cooperation with



PARKAUE
THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



supported by



Bundesministerium
für Familie, Senioren, Frauen
und Jugend

WWW.AUGENBLICKMAL.DE

teater refleksion

*Bliss upon bliss. The tranquility enchants
and the intimacy of life gives it wings*

☆☆☆☆☆ Aarhus Stiftstidende

Visually Ravishing

☆☆☆☆☆ The Herald

Find 'Songs From Above'
and 5 other touring shows at
www.refleksion.dk



**dschungel
wien** THEATERHAUS
FÜR JUNGES PUBLIKUM

Theatre, Dance, Opera, Performance,
Puppet- , Object- & Music Theatre
for young audiences.

ON TOUR



International touring activities:

Mirror Games (2+), Sleep Tight Sweet Moon (2+),
Sisonke (6+), Robin Hood (6+), Ulysses (8+),
Joan (13+), Wolf (13+), True Story (14+)

Oper, Dance & Theater on tour inside the DSCHUNGEL BUS

www.dschungelwien.at

MuseumsQuartier, Vienna, Austria

**ASSITEJ HAS
WARSAW HAS
ART HAS**

**AUDIENCE HAS
THEATRE HAS
COOPERATION HAS**



www.assitej2014.pl

18TH

ŚWIATOWY KONGRES
ASSITEJ
WORLD CONGRESS

23-31 MAJA / MAY

2014

WARSZAWA / WARSAW

SPECJALNA EDYCJA
FESTIWALU

 **KORCZAK**

FESTIWAL
SPECIAL EDITION

