

Natalia Yakubova

## **Grantee Report on the Visegrad Scholarship at the Open Society Archives, Budapest**

Project Title:

*Return to the Underground? Legacy of the Alternative Theatre of the 1960-80-s*

During OSA-scholarship I concentrated on the Hungarian part of my research. The findings on the Polish part of the research (mainly newspaper clippings) were not comprehensive enough to develop my research also in that direction.

Regarding Hungarian part of the research, while working with the archives and library materials that concerned the historical part of the work, I managed also expand it to the dimension proposed by the research question of the call: *“Is There Anything Usable One Can Learn from Communism?”*. For this component of the project, the observation of the current artistic practice and meetings with artists and programmers were of crucial importance.

Moreover, I came to the conclusion, that beyond these two temporal aspects of the research – the communism time and the present moment – the third one is inevitably important as well: the beginning of the transition period. Alternative theatre, marginalized under the communism, often oppressed and prohibited, through the 1960-80-s remained by and large unavailable for the wide audience – so right after 1989, the impulse to make it known and to profit from its resources was very strong. The early 1990-s in Hungary were full of attempts to revive the spirit of legendary alternative communities: for example Peter Halasz was first invited to play some guest performances with theatre he made in emigration, then to stage some productions with Hungarian actors; József Ruszt and Tamás Fodor started to run again their own small companies after the years of working in the mainstream theatres. In the early 1990-s it seemed to be not a question what could be useful from the theatre of the previous period: the answer was “alternative theatre”. A returning theme of the publications on the history of alternative theatre that were appearing at that time was namely a disclosure of the alternative theatre’s influence on the mainstream one (never vice versa), first of all through the biographical connections of such directors as Tamás Ascher or János Ács and many other important persons of the Hungarian stage. Nevertheless, from the perspective of the recent two decades, we could say, that the experience of the alternative theatre has not

become decisive for the Hungarian stage of the transition period. So, the research question in this case is rather “What can be useful... *again?*”, that is, one should also to search an answer why, at the certain moment, the legacy of the alternative theatre seemed to lose its importance, and how it can be reclaimed today.

During my previous research project on the history of Hungarian alternative theatre<sup>1</sup> I concentrated on the most prominent names and groups of the period (theatres of Peter Halász, Tamás Fodor, István Paál, András Jeles). Mainly it was because of the nature of the materials available for me by that time: based in Russia I had access most of all to the contemporary publications that served as a first impulse to the further research during my scholarship at Europa Institute in 1993). But it is not completely by chance that these materials I started with my acquaintance with the theme were mainly recollections on those persons of Hungarian alternative scene for whom the label of amateur and/or student theatre had been needed in order to create – within this milieu – a space for experimental theatre forms. In other words, in the early 90-s the publications – and my research too – concentrated on those phenomena within a larger phenomenon of ‘alternative theatre’ – that had been of grounding importance for professional experimental theatre companies which the existing theatre system profoundly lacked. Although currently professional experimental theatre is still discriminated vis-à-vis the main corpus of repertoire companies privileged by the state, yet, this current marginalization is rooted in different reasons than it had been during communism. As for ‘the preparing the ground’ for the professionalization of the experimental theatre, the alternative theatre had fulfilled its mission, and if this kind of theatre has not yet reached the status equal to the repertoire ones, the reasons are not in the neglecting the legacy of the alternative theatre of the 1960-80-s. Consequently, in this legacy some other dimensions are becoming more important. In the early 1990-s the most urgent issue was to introduce models of fully professional existence other than repertoire theatre and give the status of the professionals to those extraordinary artists and companies of high quality that, under communism, had been forced to exist under the roof of ‘amateur theatre’. Some 20 years later many activists of the

---

<sup>1</sup> Венгерский “альтернативный театр”. // Власть и интеллигенция (Из опыта послевоенного развития стран Восточной Европы) Вып. 2. М., , Институт славяноведения и балканистики РАН [Hungarian „Alternative Theatre” In: *Power and Intelligentsia (From the Experience of the Post-War Development of the East European Countries)* V. 2. Moscow, Institut slavianovedeniya i balkanistiki RAN, 1994] 1994. P. 79-107.

alternative scene consider that the professionalization has gone too far, and that the future is in involvement of non-professionals into the various theatrical activities.

During two months of my scholarship at OSA some important events took place that evidently were inspired by such vision and influenced the optics of my investigations, too. In March, in Trafo – House for Contemporary Arts, Árpád Schilling presented a new production of ‘Kretakor’ (formerly a theatre company, now a foundation dedicated to socio-cultural projects) – “Trilogy of Crisis”, that manifested, for the artists and his team, transition from ‘theatre’ understood as making and running of theatre productions to Drama/Theatre in Education methods. Equally in Trafo, PannoDrama (the first Hungarian team working in verbatim documentary theatre technique) presented their new project dedicated to the problems of school education: it is based on the interviews with teachers, parents, schoolchildren, but also include live performance of ‘experts’ (as, after German Rimini Protokoll group’s experience, those people are called who, in a documentary performance, speak for themselves; in this case these were researchers of educational system, advocators of alternative teaching systems, etc.) Finally, at the beginning of May, for the first time so called ‘Class Review’ took place: a competition of twenty pre-selected projects in Drama/Theatre in Education. The specificity of this event was active participation of those theatre companies (all belonging to the alternative scene), for which Drama/Theatre in Education had never been the only terrain of their activities (or even those ones who just had begun to deal with it at all). Among the participants was the top of the current Hungarian independent stage including Krétakör, Szputnyik and Maladype.

These two months were also important from the point of view of the state politics in the questions of the independent stage (especially exemplary was the affair around the Trafo – House for the Contemporary Arts when the attempts to displace the founder of this open venue raised the series of protests both in the Hungarian theatre community and in the international one, and motivated the theatre monthly Színház to examine more closely the current mechanisms of state control and pressures executed over the art). These and other events of the cultural policy were in the focus of my meetings with the activists of the ‘alternative theatre’ movement that inevitably ran into comparison of the methods used by the totalitarian state to control the artistic activities and the present situation. Particularly, a detailed account of the situation has been given by Árpád Schilling whose interview I am presently preparing for the publication in the Didaskalia theatre monthly. The publication will also touch upon the reasons why the alternative theatre’s experience has not succeeded to reform the whole Hungarian stage at the early 1990-s and articulate the necessity of formation

of inclusive professional field in which the activists that work with amateurs, do Drama/Theatre in Education or animate the local communities, would be regarded as equal with the theatre artists working within the more traditional understanding of what theatre is.

All this context decided a lot about the directions of my archive and library research both in OSA and in other institutions, suggested by my supervisor (ArtPool, Theatre Institute, Múcsarnok). As for OSA, the collection of newspapers clippings on general theatrical issues turned to be the most important for me. It gave a picture of how the problems of alternative theatre were present in the theatre discussions of the 1960-80-s. First of all, it was a very marginal place. Secondly, in the 1960-s, 1970-s and early 1980-s these materials mainly promoted the idea of community theatre (for example, “students playing for their fellow students”), while by end of the 1980-s this idea was slowly changing into the articulation of the need for professionalization of the outstanding companies that have “overgrown” their student/amateur format. It is clear, that this cautious introduction of the eventual possibility to regard some representatives of the student/amateur theatre as professionals on their own terms, was important in the unhealthy situation when only the state subsidized repertoire theatre was considered to be fully professional. Yet, it seems that at the present time not this vein of the discussion is the most important for the currently active independent artists, but rather the reflections over the problems of artistic self-realization of non-professionals. From this angle, the alternative theatre ceases to be seen exclusively as a reservation territory for the artists that didn't fit the system of the repertoire theatres, but also as a field simply much more opened towards the versatile reality of the social life.

Another important corpus of the materials I dealt with considers the reflections on the attempts of return (in the case of their exile) and/or de-marginalization of the important persons of the alternative theatre of the 1960-80-s. The most comprehensive collection is on the theatre of Péter Halász (mainly in Artpool), probably because this artist made most of all in order to make his return effective. In this case, the materials include his own reflections (mainly in interviews, but also included in his work such as documentary films, or performance of his virtual funeral where the famous regret: “it's a pity that my last production were less attended” – was articulated), reviews of his first guest productions (usually summarizing the legendary years of his ‘flat theatre’ prohibited in Hungary and subsequent exile) and then new plays made in 1990-s in Budapest; academic reconnaissance of his work (most important are the texts by Gabriella Schuller) and, finally, such informal accounts of the reception of his work as László Najmányi's texts and internet forums. The material on the other personalities of the alternative scene, not necessarily including all these aspects, served,

however, with many important details on the similar issues. As for the OSA holdings, for example, the documentary TVfilm on Universitas theatre company (late 1960-s) was important for me not as much in the sense of the facts but rather serving material for analyzing how, through the representation of the ‘heroic past’, the alternative culture of the communist period is appropriated, first, by the mainstream culture of nowadays, secondly, by the current politics of memory. Another important source from the OSA holdings was the Rodolf Hervé Collection (video recordings on alternative cultural life in Hungary in transition) whose catalogue became available precisely during the time of my scholarship.

In the time elapsed from the early 1990-s many primary sources on the history of the alternative theatre in the 1960-80-s have been published, too, and the history of most important companies reconstructed in detail (this concerns, for example, Universitas led by József Ruszt, the work of Peter Halasz and his group, Studio Orfeo – Studio K led by Tamás Fodor, Kovács István Stúdió by László Najmányi). Many of these materials were unavailable for me at the time when I approached the theme previously, so it was important for me to get acquainted with them now. I also hope, that I could effectively participate in the enlargement of the on-line resources on the theme by uploading the relevant findings to the Parallel Archive (although presently many theatre articles, including those on the most prominent personalities of the alternative theatre such as Péter Halász, József Ruszt, Tamás Fodor have been uploaded at <http://www.szinhaziadattar.hu/>, I tried to complete this collection with the items found in OSA).

For the context of my research, it has been very useful for me to get acquainted with the information items on theatre from the collection of Radio Europe that consist of very vivid reflections over the cultural politics of socialist Hungary in theatre and the atmosphere in the mainstream theatres. I consider it to be a very important source on the theatre history of this period, especially because of the censored (and auto-censored) nature of theatre reviews of that time.

I would like to thank Visegrad scholarships at OSA for this opportunity to conduct such research. I am thankful to my supervisor, the archivists and the research fellows of OSA who helped me in this work. In my planned publication I will elaborate my archive and library findings as well as live experience of the current artistic practice. Meanwhile I am attaching the publication prepared for the Polish theatre journal *Didaskalia*.

Attachment:

Zjednoczony teatr – czy to utopia?

Z Árpádem Schillingiem rozmawia Natalia Jakubova

**Na początku lat 90-tych prowadziłam badania, dotyczące węgierskiego teatru alternatywnego lat 60-tych, 70-tych i 80-tych XX w. Wtedy zaczęły pojawiać się dokumenty, na przykład o teatrze Péter'a Halász'a, którego władze zmusiły do emigracji i który z zespołem stał się znany w Ameryce jako „Squat”. W tym czasie sam Halász przyjechał do Budapesztu, nie tylko z występami gościnnymi, a też zaczął wystawiać spektakle w Teatrze im. Katony. Całą sferę alternatywną zaczęto rozumieć inaczej. Takie postaci „heroicznej epoki” początku lat 90 jak Tamás Fodor czy József Ruszt, którzy już wiele lat pracowali w „normalnych” teatrach, jak gdyby dostali nowy impuls: pojawiła się „Niezależna scena” pod kierownictwem Ruszta, a Fodor na nowo otworzył „Studio K”. Bardzo silny był zespół „Arvisura”, a to że grali oni w Teatrze im. Katony wskazywało, że duże teatry (przynajmniej te lepsze) zaczęły traktować „alternatywnych” coraz bardziej na serio, a także, że właśnie stamtąd należy oczekiwać odrodzenia teatru. Co tak i nie miało miejsca. Niestety „epoka heroiczna” przeminęła, a w nowych warunkach stara alternatywność już nie funkcjonowała. Udało Ci się to idealnie pokazać w spektaklu „Teatro Godot”. Co oznaczał dla Ciebie wtedy teatr alternatywny, a także różnica między teatrem alternatywnym a „kamiennym”?**

Kiedy wystawiałem ten spektakl mój status był zupełnie inny - dopiero zaczynałem wtedy swoją karierę reżyserską (spektakl „Teatro Godot” był wystawiony w 1995 roku) i widziałem wszystko świeżym okiem: jest ściana, która ogranicza teatr alternatywny. Nawiasem mówiąc, pod koniec przedstawienia młodzi uczestnicy ruchu teatru alternatywnego natykają się na ścianę i odbijają się od niej. Nie mogłem dokładnie sformułować, co to za ściana – może to ściana, którą „alternatywni” jak wieżę zbudowali dla siebie celem ochrony – prawdę mówiąc nie wiedziałem o co tu chodzi – czy to zamknięcie w ramach własnej tradycji, czy to odgródzenie ze strony „kamiennego” teatru, czy może sugestia, że między oboma teatrami nie ma przejścia. Ale już wtedy stało się dla mnie troszkę zrozumiałe, że ten sposób robienia teatru to jednak dopiero jakiś jeden z możliwych kierunków w którym rozwija się, wewnątrz całego teatru, ta jego dziedzina. I że ten kierunek jest tolerowany, a nawet zaakceptowany, dopóki zachowa swoją pozycję, swój status i nie opuszcza miejsc, gdzie się zakorzenił, nie bardzo przekracza te granice. Nie wiedziałem jednak, jak to wyrazić, nie wiedziałem co to, czy to tylko przeczcucia młodego człowieka, że coś jest nie tak? Niepokoiło mnie to, że

środowisko alternatywne jest troszkę introwertyczne, to jest warzy się we własnym sosie, nie przyjmuje doświadczenia z innych sfer, ale jednocześnie, chociaż nigdy nie byłem zbyt zaangażowany w świat „kamiennych” teatrów, czułem, że opór jest także z tamtej strony. Zdawałem egzaminy wstępne do Instytutu Teatralnego (dziś to uniwersytet) i dostałem się. Ukończyłem kurs Gábor Székely’ a. W tym czasie miałem okazję zapoznać się także z innymi kierunkami i wtedy też zacząłem zapoznawać się z „kamiennymi” teatrami. I prawdę mówiąc, czas potwierdził że w istocie twórcy pracujący w „kamiennym” teatrze czegoś nie rozumieli, kiedy stale odwoływali się do tradycji alternatywnej i wplatali ją w swoją działalność. To znaczy, że oni czegoś nie rozumieli, nie rozumieli tego, czego moim zdaniem, nie można wyjaśnić wyłącznie językiem teatru. Należy do tego podchodzić raczej z perspektywy społecznej i kulturowej. Tym sposobem po przełomie 1989 r. te alternatywne teatry nie były nowymi przede wszystkim ze względu na nową estetykę, ale były tymi elementami demokratycznego życia społecznego, które prowadziły do inicjatyw społecznych: nie były to teatry z państwowym finansowaniem, jak jest po dziś dzień, chodziło raczej o to, że określili artyści, czy, jak by to powiedzieć, obywatele, którzy myśleli o sobie, że oni pozostają artystami także jeśli nie mają formalnego wykształcenia, zaczynają tworzyć teatr i jeśli znajdują widzów, a także miejsce gdzie można „tworzyć” teatr, to czemu by nie? Dopiero później zrozumiałem, że to wszystko należy interpretować nie tylko w wymiarze „kamienny” teatr – teatr alternatywny, a trzeba to rozumieć w perspektywie kwestii, jak społeczeństwo określa to, czy i na jakich warunkach dowolny obywatel może decydować o tym, że chce zajmować się teatrem. Patrząc na społeczeństwo widzimy gdzie znalazły się Węgry. Widzimy, że nie ten (demokratyczny) proces wygrał: w 2012 r. państwo określa, kogo uznawać za profesjonalistę, a kogo nie, kogo uznawać za działacza teatralnego, a kogo nie. Dosłownie, jakbyśmy po 22 latach, znów znaleźli się w tym samym punkcie, gdzie państwo i jego organy pouczają obywateli jak mają żyć. Uważam, że ślady tego były już na początku lat 90-tych i wtedy teatralny świat mógł temu zapobiec. Było to w rękach świata teatru, a nie świata polityki, to znaczy sami ludzie teatru mogli decydować, żeby zmienić cały system, ułożyć wszystko po nowemu i przeanalizować, co zaszło w poprzednich 10-20-30 latach, spróbować to wyjaśnić, organizować konferencje, dyskusje, komunikować się ze sobą, opowiadać o swoich doświadczeniach i preferencjach. Ale tego wszystkiego nie było, nic takiego nie miało miejsca. Swoją drogą poszedł teatr „kamienny”, dyrektorzy pozajmowali wygodne miejsca i prawdę mówiąc, teatry alternatywne dokładnie w ten sam sposób „łasiły się”, by uzyskać jak można największe finansowanie. Teatry alternatywne dokładnie tak samo stworzyły swoich „idoli”, którzy podobnie chronili swoje ciepłe posadki i dokładnie tak samo

nie stworzyli faktycznie działającego systemu. Potem we wszystko wkroczyła polityka. Dziś znaleźliśmy się tam, gdzie alternatywność i niezależność w ogóle nie oznacza, że wolny obywatel może robić co chce, jeśli tylko przestrzega prawa i podejmuje ryzyko, i przyjmuje zasady uczciwej, przejrzystej konkurencji, która może zapewnić utrzymanie wielu ludziom. Zamiast tego mamy do czynienia z mnóstwem amatorów, którzy wypraszają u państwa pieniądze. Ludzie ci zachowują się poniżająco, chociaż mają tysiące możliwości, żeby pracować w „kamiennym”, klasycznym teatrze, ale mimo wszystko... Sam siebie już dlatego zaliczam do alternatywnych, że tu ma miejsce pewna walka, ciągnąca się już 20 lat, w którą włożono sporo energii, aby koniec końców i ludzie teatru i politycy zrozumieli: chodzi nie o to, jak wyciągać pieniądze od państwa, ale o to jak stworzyć uczciwą, transparentną konkurencję obywateli.

**Rozumiem, że należy zwrócić uwagę na aspekty o których mówisz, ale czy nie zaszkodzi to tym mobilnym, pozbawionym rutyny, małym teatrom, które są tak samo profesjonalne, jak byliście wy: na przykład zespół Maladype, grupa Béli Pintér'a czy Szputnik Viktora Bodó? Przecież ich wciąż jest na Węgrzech bardzo mało. Ich przedstawienia znajdują uznanie na całym świecie i odnoszą wielkie sukcesy w swoim kraju (co prawda, wszystkie te zespoły grają w niewielkich salach). Jednakże te trupy na Węgrzech zawsze pozostają w cieniu tradycyjnych wielkich teatrów. W twojej wizji one praktycznie gubią się... Czuję, że tutaj pomieszane są dwa różne problemy. Tak samo trzeba wspierać teatry o innowacyjnym profilu, teatry których z zasady jest mało (choć na Węgrzech jest ich szczególnie mało, gdyż takie teatry bardzo niewygodnie jest zakładać i utrzymywać), jak te „masowe” akcje społeczne, których racja byta jest w tym, aby u obywateli było prawo wypróbowania swoich sił jako artyści...**

To są rzeczywiście różne procesy, ja po prostu myślę w kategoriach zjednoczonej branży. I do tej branży należy zarówno profesjonalista, który jest pedagogiem sztuki dramatycznej (tu nie wiem, jak to przetłumaczyć, bo chodzi Dramapaedagogik, a nie o profesora z PWST) jak i ten, kto tworzy teatr z amatorami – zaliczam do jednej jedynej branży, zarówno Zolit Balázsa, kierownika Maladype, jak i siebie czy Gábor'a Zsámbéki. Nie samych amatorów, a właśnie zawodowców, którzy są zdolni rozruszać amatorów. Myślę, że ten, kto jedzie na wieś i prowadzi jakiś program z udziałem mieszkańców, w ramach którego oni „tworzą teatr”, to jest właśnie zawodowiec. Ale nawet wtedy, kiedy mówimy o Zoli Balázsu czy Béli Pintérze, ich teatry też daje się rozpatrywać jako inicjatywy społeczne. Niezależnie od tego, że są to powszechnie uznani fachowcy, ich działalność można opisać w ten sam sposób: biorą oni na



siebie odpowiedzialność za 10-15-20 ludzi i rozwijają jakieś przedsięwzięcie, które powołuje do życia nie państwo i które sami ludzie mogą w dowolnym momencie zakończyć lub ponownie powołać do życia. Dla mnie to nie jest kwestia o teatralnego zawodu, wydaje mi się to kwestią podstawowego światopoglądu kulturalnego: konieczne jest, aby obywatele mogli decydować, podejmować czy nie kulturalne przedsięwzięcie. Może z tego wyjść uznany na całym świecie teatr, a możliwe że ktoś stanie się fachowcem, który rozwija społeczność w jakiejś wsi, może też z tego powstać prowincjonalny amatorski zespół teatralny, który nigdy nie wyjedzie za granicę, ale w swojej wsi będzie tworzył dobry teatr – wymieniam wszystko, co jest możliwe, ponieważ myślę, że konieczne jest stworzenie możliwości, aby każdy z tych teatrów mógł brać udział we współzawodnictwie, aby zabezpieczyć swoje istnienie i wyrażenie siebie. I dyskusję o tym wszystkim nie odrywałbym od dyskusji na temat konkursów w których uczestniczą wielkie państwowe.

**Na początku swojej kariery rozwijałeś dla Krétakör tak zwaną koncepcję „trzeciej drogi”. Jak dziś oceniasz jej realizację?**

Ta „trzecia droga” oznacza, że my nie jesteśmy ani teatrem „kamiennym” ani alternatywnym. Nie jesteśmy „kamiennym” teatrem, gdyż nie korzystaliśmy z państwowego finansowania i nie chcieliśmy pracować i ustalać swój repertuar w sposób w jaki robią to „kamienne” teatry. Nie jesteśmy też teatrem alternatywnym, ponieważ uważaliśmy za profesjonalne to, co robiliśmy i zaliczaliśmy się do listy na której są „kamienne” teatry. Nie chcieliśmy stawiać się w izolowanym położeniu, ponieważ jeśli mówimy „alternatywny” bywa to rozumiane, że Krétakör nie jest tak dobry, tak emocjonujący, ciekawy, popularny itd. jak teatr „kamienny”. Koncepcja „trzeciej drogi” osiągnęła szczytu, kiedy nasz spektakl „W – munkáscirkusz” [„W – cyrk robotniczy”] spotkał się z pozytywnym przyjęciem w Niemczech i we Francji, a na Węgrzech otrzymaliśmy nagrodę „za spektakl alternatywny”, której przyjęcie odmówiliśmy. Wtedy pomyśleliśmy, że byłoby to ważne przesłanie dla krytyków, którzy nie powinni stosować takiego podziału. Możliwe, że oni nie odczuwali (interesujące wszakże, że dziś już to rozumieją, przy czym od tego czasu minęło 10 lat), że taki podział jest bardzo silnym przesłaniem w stosunku do państwa. Jeśli krytyk jednoznacznie dzieli teatralną branżę na teatr „kamienny” i teatr alternatywny, to polityk od kultury ani na chwilę nie zamyśli się, że jest to jednak jedna branża, jeden teatr i będzie twierdził, że są jedni i są drudzy. Dziś, w 2012 r. możemy powiedzieć, że jest to nadzwyczaj niekorzystny proces, ale już wtedy my odmówiliśmy przyjęcia nagrody, którą otrzymaliśmy za „W – cyrk roboczych”. Wtedy nie zrozumiano tego, ale myślę, że postąpiliśmy słusznie, w każdym razie ja nie żałuję tego. A

„trzecia droga” związana jest z tym faktem, że jeśli nie możemy być „kamiennym” teatrem (nie mamy ani budynku, ani budżetu), a nie chcemy być alternatywnym, ponieważ w tym wypadku czulibyśmy swego rodzaju napiętnowanie, to w takim znaczeniu używamy określenia trzeciej drogi. Dziś ogłaszam, że to nawet nie „trzecia droga”, a jedyne możliwe wyjście na przyszłość. Teatralną sferę należy zjednoczyć, ale niestety współcześnie zachodzące procesy nie sprzyjają temu.

**Teraz już rozumiem, że obecny zwrot w twojej twórczości – to, że popierasz pedagogikę teatralną i tym sposobem przyciągasz uwagę szerszej publiczności do tego fenomenu - to swego rodzaju część uniwersalnej utopii.**

Ale to, co zaszło na Węgrzech, można nazwać antyutopią.

**Mniej więcej 15 lat temu Dragan Klaić, w tym czasie pełniący funkcję dyrektora amsterdamskiego instytutu teatralnego, nakreślił przegląd systemu repertuarów teatralnych w Europie Wschodniej, a także wypracował kilka scenariuszy rozwoju sytuacji: pozostanie kilka świetnych, elitarnych teatrów repertuarowych, pozostałe muszą szukać innych form, na przykład przekształcić się w teatr impresaryjny albo przerzucić się na projekty edukacyjne, czy przekształcić się w teatr sfokusowany na jakiejś mniejszej społeczności. Kiedy pisałam recenzję niewielkiej książeczki Klaića zakończyłam tym, że według mnie koniec końców wszyscy ostatecznie będą mieli o sobie takie mniemanie, że to oni właśnie są tym „jakościowym” teatrem, który powinien pozostać. Powodem jest to, iż wpojono w nas, że ten kto służy wyłącznie lokalnym wspólnotom, nie może być prawdziwym artystą, a robi to prawdopodobnie tylko dlatego, że nie stał się członkiem „elity”.**

Jest mi łatwiej mówić, ponieważ ja miałem popularny zespół, mogliśmy jeździć gdzie chcieliśmy, ale ja z tym skończyłem. Mam na koncie te doświadczenie: musiałem patrzeć w oczy 40 ludzi i mówić - a teraz zamieniamy się i następuje kolejny etap. Dyrektorzy teatrów repertuarowych nie mają odwagi i nie chcą robić czegoś podobnego, nie ma [elementu] konfrontacji w systemie. Ja to zrobiłem, ale wiem, że inni tego nie robią i dlatego nie powstają sytuacje, aby ludzie zaczęli konkurować, myśleć - zawsze jest obecna idea: ja jestem dyrektorem/kierownikiem artystycznym/głównym reżyserem, zawsze jesteśmy razem i zawsze będziemy razem. I jeśli wprowadzą konkurencję w naszej państwowej instytucji, razem będziemy przeciw niej walczyć.

Dziś na Węgrzech korzystne jest to, że ubywa pieniędzy. Dlatego wzrasta nacisk, próżnia, dzięki której zacznie się konkurencja. Ta konkurencja ma taki skutek na politykę kulturalną, że pojawi się świat kolaborantów (Schilling poprosił „kolaborantów” zmienić na „insider”ów czy coś takiego), ale z drugiej strony są tacy, którzy nie są kolaborantami (insiderami) i oni będą musieli wygrać realną konkurencję.

**Ja czuję też, że czasem autentyczne, szczerze początki szybko przekształcają się w koniunkturę i modę. Taki dziś jest już teatr dokumentalny. Widziałam takie spektakle, w których grały dzieci, ale tekst był napisany przez dorosłych albo dziecięce wyznania były wstawione w sztywne konstrukcje.**

Tak, jest coś takiego: potrzebny jest teatr dokumentalny – proszę bardzo, oto teatr dokumentalny... Raz brałem udział za granicą w dyskusji, gdzie specjaliści chwalili się jeden przed drugim, że „ha! U mnie w zespole jest jeden Arab!” – „A u nas są też Romowie!”. Podobne podejście jest bardzo niedobre. W każdym dobrym przedsięwzięciu jest oczywiście ciemna strona. Z zawodowego punktu widzenia nie mogę zaakceptować, kiedy wszystko opiera się na wykuwaniu tekstu. Dla mnie to po prostu nie jest interesujące. Kiedy mówić o aktorze nieprofesjonalnym, czy to o dziecku czy o „cywilu”, a nie o artyście, który zdecydował, że zostanie aktorem i wyuczył się profesji itd., to fakt że „ja napisałem dla ciebie tekst, a ty masz go tylko wygłosić” jest bardzo problematyczny. Powinni o tym dyskutować specjaliści. Trzeba wypracować teoretyczne zaplecze, aby można było takie zjawiska krytykować.

**Czy dobrze zrozumiałam, że w spektaklu „Papnő” [Kapłanka] brzmią teksty, który powstały w trakcie zajęć, ale wygłaszane są nie obowiązkowo przez to dziecko, które wypowiedziało te słowa?**

Sprawa polega na tym, że jest gra, a gra ma swoje etapy, że dzieci nie odpowiadają automatycznie jedno i to samo na te same, określone pytanie, to znaczy, że na drugi dzień dziecko może wypowiedzieć inny pogląd na sytuację, albo w innej kolejności. W realnej sytuacji nie ma że „jeśli on powie A, to ty powiesz B, a potem dodasz C”.

**Pytam dlatego, gdyż były wypadki, kiedy dzieci jakby podkreślały, że to co właśnie mówią, nie jest jego historią. Oczywiście nie wątpiłam, że historia jest autentyczna i po prostu przekazywano tekst bliskiego znajomego. Co więcej, dla mnie to nawet dodawało**

**wypowiedzi określonej wiarygodności – może ten tekst był zapożyczony, ponieważ opowiedzenie swojej własnej historii byłoby męczące dla tego, komu ta historia należy.** Podobne miało rzeczywiście miejsce, zdarzało się, że ktoś przyswajał sobie tekst drugiego. Jeśli dla kogoś wypowiedzanie własnego tekstu sprawiało problem, to wygłaszał go ktoś inny.

**Kiedy wystawialiście ten spektakl, w pewnej mierze byliście dokładnie takimi pedagogami sztuki teatralnej, którzy przyjechali na wieś i stali się czymś ważnym dla dzieci, jak główna bohaterka w sztuce - stołeczna aktorka, która została wiejskim pedagogiem teatralnym i nie wytrzymała trudności nowego stylu życia i zostawiła dzieci, wracając do Budapesztu. Czy to połączenie afirmacji metodów Theatre in Education i tego pesymistycznego wątku sprawiało dzieciom problem?**

Wyobrażałem sobie ten proces tak, żeby nie dawać od razu całej tej informacji, ponieważ na tym poziomie oni i tak jej nie rozumieją, nie będąc profesjonalnymi artystami. Nie chodziło o to, żeby z lekka się rozgrzać, a potem opowiedzieć całą koncepcję mówiąc – będziemy robić to i to. Chcieliśmy stopniowo zbudować tę historię. Początkowo po prostu gramy, a następnie w grze prowadzący zaczynają odgrywać różne role, pojawiają się określone sceny, które łączą się jedna z drugą i w ten sposób powstają historie – zaczynamy o tym mówić i powoli dochodzimy do tego, że powstaje w efekcie cały spektakl. Nie było takiej sytuacji, żebym opowiedział całą historię od początku do końca. Powiedziałem, że nie chcę tracić na to czasu. Zbyteczne jest, abym ja jako dorosły człowiek wyjaśniał [dziecku] co ma myśleć o tej historii. Powiedziałem tak: gramy, a później to się wyłoni. Istota tej metody polegała na tym, żeby uniknąć sytuacji jednoznacznego opowiadania.

**W spektaklu są takie momenty, które można traktować jako dokumentalne, są też takie, wymyślone sytuacje, na które dzieci tak czy inaczej reagują swoim „ja” i próbują projektować w swojej wyobraźni. Czy dla Ciebie nie było problemem, że mieszają się one ze sobą?**

Fikcja i rzeczywistość? Na przykład to, że oni grają, że ich porzuciła nauczycielka?

**Tak, ponieważ to nie jest ich bezpośrednio doświadczenie, a oni po prostu próbują sobie wyobrazić co byłoby jeśli...**

Ale przecież oni mają takie doświadczenia! Jeśli oni polubią jakąś nauczycielkę, a ona nagle wyjedzie! To się całkiem często zdarza i w moim życiu to też miało miejsce. W doświadczeniu traumatycznym zawsze chodzi o jakąś traumę fundamentalną... Wyobrażałem

sobie nawet, że ta historia może ich przygotować do tego, że z nami będzie to samo; ta historia mówi także o tym, że ja też z nimi nie zostanę. Możliwe, że ja nigdy więcej się z nimi nie spotkam. Takie są zasady gry. Niezależnie od tego uważam, że dla młodego człowieka jest bardzo korzystne uczestniczenie w tego typu projekcie. Ja też miałem takie spotkania, które nie ciągnęły się do końca życia, ale bardzo dużo na nich skorzystałem. Tak myślałem, że jeśli w ten sposób zbudujemy historię, żeby oni mogli swobodnie o tym rozmawiać, z jednej strony wicząc pozostawając z nami w związku, a z drugiej strony mając też to doświadczenie, że wcześniej czy później wszystko się zakończy, to wtedy wszystko to stanie się dla nich dobrym treningiem. Nie ma takiego nauczyciela, który mógłby obiecać swojemu uczniowi, że zostanie z nim na wieczność. Tylko nie pumpujemy to w nich przez przewy, a dajemy możliwość żeby to samo w nich organicznie dojrzewało. Teraz na przykład, kiedy w Budapeszcie pokazywaliśmy drugi raz szereg spektakli, rozstając się dzieci były o wiele mniej smutne niż w październiku. – Ok, w porządku, jeszcze się spotkamy. – Ale ten czas, który razem spędzamy, wykorzystujemy intensywnie.