

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 42 (1979)

Artikel: Théâtre pour les Jeunes en Suisse = Theater für Jugendliche in der Schweiz = Teatro per i Giovani in Svizzera
Autor: Duvanel, Blaise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986692>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

THEATRE POUR LES JEUNES EN SUISSE
THEATER FÜR JUGENDLICHE IN DER SCHWEIZ
TEATRO PER I GIOVANI IN SVIZZERA



Belam

Société Suisse du Théâtre

Annuaire du Théâtre Suisse no 42 - 1979

Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 42 - 1979

Società Svizzera di Studi Teatrali

Annuario del Teatro Svizzero n. 42 - 1979

Editions Theaterkultur

Theaterkultur-Verlag

Edizioni Theaterkultur

Richard Wagner-Strasse 19

8002 Zürich

Publiziert
mit Unterstützung
der Schweizerischen
Geisteswissenschaftlichen
Gesellschaft.

Théâtre pour les Jeunes
en Suisse

Theater für Jugendliche
in der Schweiz

Teatro per i Giovani
in Svizzera

Texte de Blaise Duvanel, sociologue
La Chaux-de-Fonds
rédigé à partir des documents de l'ASTEJ

Deutsche Übersetzung von Hans B. Hobi
Traduzione italiana di Sandra Bernasconi

Rédaction
Redaktion
Redazione



Charles Apothéloz, 1024 Ecublens
Lydia Benz-Burger, 8002 Zürich

Couverture: Etienne Delessert, Saint-Sulpice
Affiche du 1er Festival international de Théâtre
pour enfants à Genève, 21—31 mai 1979

Titelbild: Etienne Delessert, Saint-Sulpice
Plakat des 1. Internationalen Theaterfestivals
für Kinder in Genf vom 21. bis 31. Mai 1979

Copertina di Etienne Delessert, Saint-Sulpice
Manifesto del primo Festival del teatro
per i bambini a Ginevra dal 21 al 31 maggio 1979

Copyright 1979 by Theaterkultur-Verlag, 8002 Zurich
Printed in Switzerland
by Buchdruckerei AG Höngg, 8049 Zürich

Table des matières

THEATRE POUR LES JEUNES EN SUISSE

11	Préface
20	Introduction
	<i>I</i>
23	<i>Le théâtre pour les enfants et les jeunes avant la fin des années 60</i>
	<i>II</i>
	<i>Essor du théâtre professionnel pour les jeunes</i>
	En Suisse romande
27	Théâtre Populaire Romand
35	Centre Dramatique de Lausanne
41	Am Stram Gram
44	Théâtre pour Enfants de Lausanne
	Autres groupes
	En Suisse alémanique
47	Claque — Spatz & Co
50	Spilkischte
51	Autres groupes
	En Suisse italienne
51	Teatro Panzini's Circus
	<i>III</i>
	<i>Regroupements et contacts</i>
53	L'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)
55	Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)

	<i>IV</i>
57	<i>Vers une politique du théâtre pour les jeunes?</i>
	<i>V</i>
	<i>Événements</i>
67	L'exposition itinérante de l'ASTEJ/SADS/VSP de 1975 «Un théâtre de jeunes en Suisse? Celui qu'ils voient, celui qu'ils créent»
73	La Ve Biennale du TPR 1976
78	La Giostra del Teatro 1977, 1979
79	Le Festival international du Théâtre pour enfants 1979
80	Les Rencontres suisses du Théâtre pour enfants 1979
	<i>VI</i>
83	<i>Perspectives</i>
239	Bibliographie
241	Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur SGTK
245	Comité de l'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)
246	Vorstand der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)
247	Comité de la Société Suisse du Théâtre

Inhaltsverzeichnis

THEATER FÜR JUGENDLICHE IN DER SCHWEIZ

- 14 Vorwort
- 89 Einleitung

I

- 101 *Das Kinder- und Jugendtheater
vor Ende der sechziger Jahre*

II

Das professionelle Theater für die Jugend im Aufwind

- In der Westschweiz
- 105 Théâtre Populaire Romand
- 110 Centre Dramatique de Lausanne
- 114 Am Stram Gram
- 117 Théâtre pour Enfants de Lausanne
- 118 Andere Gruppen
- In der deutschen Schweiz
- 118 Claque — Spatz & Co
- 123 Spilkischte
- 125 Andere Gruppen
- In der italienischen Schweiz
- 126 Teatro Panzini's Circus

III

Umgruppierungen und Kontakte

- 128 Association Suisse du Théâtre
pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)
 - 130 Schweizerische Arbeitsgemeinschaft
für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)
-

	<i>IV</i>
133	<i>Eine Politik für das Jugendtheater?</i>
139	Jugendtheaterarbeit der Basler Theater
	<i>V</i>
	<i>Ereignisse</i>
147	Die Wanderausstellung 1975 der ASTEJ/SADS/VSP «Theater für die Jugend in der Schweiz? Theater zum Schauen — Theater zum Spielen»
152	5. Biennale des TPR 1976
156	La Giostra del Teatro 1977 Internationales Kindertheater-Festival 1979
157	Schweizerisches Kindertheatertreffen 1979
161	Internationales Marionetten-Festival 1979 La Giostra del Teatro 1979
	<i>VI</i>
162	<i>Perspektiven</i>
239	Bibliographie
241	Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur SGTK
245	Comité de l'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)
246	Vorstand der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)
247	Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur

Indice

TEATRO PER I GIOVANI IN SVIZZERA

- 17 Prefazione
- 173 Introduzione

I

- 176 *Il teatro per i fanciulli e i giovani
prima della fine degli anni 60*

II

Fioritura del teatro professionale

- Nella Svizzera romanda
- 180 Théâtre Populaire Romand
- 185 Centre Dramatique de Lausanne
- 188 Am Stram Gram
- 193 Théâtre pour Enfants de Lausanne
- Altri gruppi
- Nella Svizzera tedesca
- 194 Claque — Spatz & Co
- 197 Spilkischte
- 198 Altri gruppi
- Nella Svizzera italiana
- 198 Teatro Panzini's Circus

III

Gruppi e contatti

- 202 L'Association Suisse du Théâtre
pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)
- 204 Schweizerische Arbeitsgemeinschaft
für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)

	<i>IV</i>
206	<i>Verso una politica del teatro per i giovani?</i>
210	Teatro a favore dei giovani da parte dei teatri di Basilea
	<i>V</i>
	<i>Avvenimenti</i>
216	L'Esposizione itinerante del 1975 ASTEJ/SADS/VSP
220	La Va Biennale del TPR 1976
223	La Giostra del Teatro 1977
224	Il Festival internazionale del teatro per ragazzi 1979
225	Giornate del teatro svizzero per ragazzi 1979
227	Primo Festival internazionale delle marionette 1979
230	La Giostra del Teatro 1979
232	Gruppo teatrale studenti Scuole medie superiori
	<i>VI</i>
233	<i>Prospettive</i>
240	Bibliografia
241	Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
245	Comitato dell'Associazione Svizzera di Teatro per i fanciulli e i giovani
246	Vorstand der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule
247	Comitato della Società Svizzera di Studi Teatrali

Théâtre pour les Jeunes en Suisse

Préface

L'Année internationale de l'enfant serait en soi une raison suffisante pour la Société Suisse du Théâtre de demander à Blaise Duvanel de développer et compléter le rapport qu'il avait rédigé en français pour l'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, de le faire traduire et de le publier en trois langues. Elle manifesterait ainsi la constance de l'intérêt qu'elle a toujours porté à cette activité essentielle à la vie théâtrale de notre pays et dont elle a témoigné par quatre publications déjà, échelonnées de 1929 à 1967*.

En publiant cet annuaire, la Société Suisse du Théâtre se soucie cependant de bien davantage que d'une simple fidélité aux thèmes de ses éditions. Elle lance ce faisant un véritable appel aux gérants des théâtres et des centres de loisirs, aux directeurs d'école et aux commissions scolaires, aux associations de spectateurs et de parents, mais encore et surtout aux autorités politiques de la Suisse entière.

Au terme de cette décennie, après le remarquable essor qu'il a connu à la fin des années 60 en Suisse comme ailleurs, le théâtre pour les jeunes marque chez nous le pas. Davantage, il est entré dans l'impasse: faute de moyens financiers, certes, mais faute avant tout de concertation à tous les niveaux des pouvoirs pu-

* Schule und Theater (1929/30). — Theaterschule und Theaterwissenschaft (1945). — Die schweizerische Theaterschule als Weg zum schweizerischen Berufstheater (1945). — Schweizer Schultheater 1946 bis 1966 (1967).

Il n'a pas été possible de faire dans ce livre la part qui leur revient aux marionnettes. Nous renvoyons nos lecteurs à notre récente publication: «Puppentheater in der Schweiz», d'Ursula Bissegger (Annuaire 41 - 1978).

blics, des artistes et des enseignants; faute de politique culturelle au plan cantonal et intercantonal; faute de législation, finalement, qui puisse servir d'appui durable aux initiatives toujours renouvelées des gens de théâtre et des pédagogues et de cadre permanent à leurs entreprises multiples, qu'elle pourrait conjuguer pour le bien de ceux qui bientôt ne seront plus des enfants.

Il ne s'agit pas dans le domaine du théâtre pour enfants de soutenir la production et de stimuler la consommation pour utiliser un langage plus familier à nos oreilles. La demande est énorme, l'offre n'y peut plus faire face, et les besoins de l'une et de l'autre sont connus. Il s'agit d'aménager, de manière souple et variable selon les circonstances locales, les conditions de fonctionnement du théâtre pour enfants, en milieu scolaire aussi bien qu'en milieu ouvert.

Seule manque en vérité la volonté du législateur, ici comme dans tous les autres secteurs de la vie culturelle de notre pays, ainsi que le confirme l'absence de tout début de réponse aux questions pressantes du Rapport Clottu (1975) et l'absence de toute référence aux articles culturels du Projet de Constitution (1977) dans les arguments de ceux qui le soutiennent, aussi bien de ceux, beaucoup plus nombreux, qui l'attaquent.

Cette cécité du législateur et sa surdité sont en vérité incompréhensibles. A moins de retourner le diagnostic et de se convaincre que le mal est ailleurs, partout répandu dans notre corps social, qui, confondant culture et ornement de l'esprit, accepte que le travail soit vidé de toute forme de connaissance et de créativité, expulse la culture de la vie quotidienne active et s'adonne à

l'heure de ses loisirs aux stupéfiants télévisés. Peut-être le temps est-il venu d'affirmer qu'une démocratie est condamnée à mort si la pratique culturelle y demeure un privilège et un luxe au lieu d'y exercer en chacun de nous sa fonction vitale, nourricière des forces vives de l'esprit et du cœur. Et de rappeler que de toutes les pratiques culturelles la pratique théâtrale est probablement la plus vitalisante, parce qu'elle est à la fois expérience et réflexion de la relation qu'entretient l'individu avec ses semblables à l'intérieur du groupe social, découverte de soi-même et des autres, recherche toujours recommencée du rapport de chacun et de tous au monde. Et qu'en cela l'enfance et l'adolescence sont les temps privilégiés de cette croissance qu'il faut bien nommer: spirituelle, et qu'on appelle par analogie avec la croissance maîtrisée des nourritures végétales: culture, et qui est en vérité synonyme d'épanouissement de la vie.

Puisse cet ouvrage, tout imparfait qu'il soit (il ne pouvait que très difficilement rendre compte de l'activité théâtrale très importante de certains enseignants dans leur école), aider à la découverte de cette évidence.

Charles Apothéloz

Vice-président de la Société Suisse du Théâtre

*et président d'honneur de l'Association Suisse du Théâtre
pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)*

Vorwort

Das Internationale Jahr des Kindes war für die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur an sich Grund genug, Blaise Duvalen zu bitten, seinen Bericht, den er für die Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse ASTEJ geschrieben hat, zu erweitern und zu ergänzen, diesen Bericht übersetzen zu lassen und dreisprachig zu veröffentlichen. Sie bekundet damit ihr beständiges Interesse, das sie diesem wesentlichen Bereich des Theaterlebens in unserm Land entgegengebracht hat, wovon vier Publikationen, entstanden zwischen 1929 und 1967, beredtes Zeugnis ablegen*.

Dass die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur dieses Jahrbuch herausgibt, bedeutet wohl mehr als nur simple Treue zu den Themen und Inhalten ihrer Publikationen. Sie richtet damit einen echten Appell an die Verantwortlichen der Theater und Freizeitzentren, an Schuldirektionen und Schulkommissionen, an Theaterclubs und Elternvereinigungen, vor allem aber an die politischen Behörden der ganzen Schweiz.

Am Ende dieses Jahrzehnts, nach einem bemerkenswerten Aufschwung, der am Ende der sechziger Jahre in der Schweiz und anderswo festzustellen war, tritt das Theater für die Jugend bei uns auf der Stelle. Mehr noch, es ist in eine Sackgasse geraten:

* Schule und Theater (1929/30). — Theaterschule und Theaterwissenschaft (1945). — Die schweizerische Theaterschule als Weg zum schweizerischen Berufstheater (1945). — Schweizer Schultheater 1946 bis 1966 (1967).

Es war nicht möglich, dem Marionettentheater in diesem Buch jenen Stellenwert zuzuweisen, der ihm zukäme. Wir verweisen unsere Leser auf das Jahrbuch Nr. 41 - 1978: «Puppentheater in der Schweiz» von Ursula Bissegger.

Es fehlen wohl die finanziellen Mittel; es fehlt aber vor allem an Abstimmung und Zusammenarbeit auf allen Ebenen, zwischen öffentlichen Körperschaften, Künstlern und Lehrern. Es fehlt eine Kulturpolitik sowohl auf kantonaler als auch auf Bundesebene. Es fehlt letztlich auch an der Gesetzgebung, die dauernde Unterstützung leisten könnte für die immer wieder neuen Initiativen der Theaterleute und der Pädagogen. Und es fehlt ein Rahmen, der all die vielen Unternehmungen verbinden und zusammenhalten könnte zum Wohle derer, die bald nicht mehr Kinder sein werden.

Es handelt sich nicht darum, mit dem Jugendtheater die Theaterproduktion zu stützen und Konsumhaltung anzuregen, um es in einer unsern Ohren vertrauten Sprache zu sagen. Die Nachfrage ist gross, das Angebot kann nicht mehr genügen, die Bedürfnisse der einen wie der andern Seite sind bekannt. Es geht darum, auf flexible und den lokalen Umständen angepasste Art die Bedingungen für ein Funktionieren des Jugendtheaters einzurichten sowohl im Bereich der Schule als auch der Öffentlichkeit.

Es fehlt in Wirklichkeit allein der Wille des Gesetzgebers, hier wie in allen andern Bereichen des kulturellen Lebens in unserm Land. So stellte man fest, dass jeder Versuch von Antwort auf die drängenden Fragen des Clottu-Berichts fehlt. Ebenso fehlen in den Gesprächen zum Bundesverfassungsentwurf 1977 alle Bezüge zu den Kulturartikeln sowohl bei den Befürwortern als auch bei den viel zahlreicheren Gegnern.

Diese Blindheit des Gesetzgebers, seine Taubheit sind wirklich

unverständlich. Es sei denn, man weise diese Diagnose zurück, suche das Übel anderswo, überall verbreitet in unserm sozialen Gefüge, verwechsle Kultur mit geistigem Schnörkel, akzeptiere, dass die Arbeit leer jeder Erkenntnis und Kreativität sei. Damit vertreibt man die Kultur aus dem täglichen aktiven Leben und gibt sich in Mussestunden abstumpfenden Fernsehgewohnheiten hin. Vielleicht ist die Zeit gekommen, wo man feststellen muss, dass eine Demokratie zum Tode verurteilt ist, wenn das kulturelle Leben nur noch Privileg und Luxus ist. Dabei könnte hier für jeden von uns ein Übungsfeld sein für das lebensnotwendige Funktionieren der Kräfte seines Geistes und seines Herzens. Und man müsste in Erinnerung rufen, dass Theaterarbeit vielleicht die belebendste aller kulturellen Sparten sein könnte. Gerade weil sie gleichzeitig Versuch und Reflexion der Beziehung ist, die das Individuum mit seinesgleichen innerhalb einer sozialen Gruppe unterhält. Eine immer wieder neu begonnene Suche nach Aussagen über jeden und alle auf dieser Welt. Und darin sind Kindheit und Jugend sozusagen privilegiert im geistigen Wachstum, das man in einer Analogie zum beherrschten Wachstum unserer pflanzlichen Ernährung Kultur nennt, ein echtes Synonym für das, was Wachstum des Lebens bedeutet.

Möge dieses Werk, so unvollkommen es auch sein mag — es vermag nur sehr schwer Rechenschaft zu geben über die sehr wichtige Theaterarbeit mancher Lehrer in ihrer Schule —, möge es bei der Entdeckung dieser Einsicht helfen.

Charles Apothéloz

Vizepräsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur

Prefazione

L'Anno internazionale del fanciullo sarebbe di per sè un motivo sufficiente per la Società svizzera di Studi teatrali di chiedere a Blaise Duvanel di sviluppare e completare la relazione che egli aveva steso in lingua francese per l'Associazione svizzera del Teatro per l'infanzia e la gioventù, di farla tradurre e di pubblicarla nelle tre lingue. La Società dimostrerebbe in tal modo l'interesse che ha sempre nutrito per questa attività essenziale per la vita teatrale del nostro paese e di cui ha dato prova con ben quattro pubblicazioni, apparse tra il 1929 e il 1967*.

Con questo annuario, la Società svizzera di Studi teatrali supera tuttavia di molto la semplice fedeltà ai temi delle sue edizioni. Essa vuole oggi lanciare un vero e proprio appello ai gestori dei teatri e dei centri di svago, ai dirigenti di scuole e alle commissioni scolastiche, alle associazioni degli spettatori e dei genitori, e ancora una volta e soprattutto, alle autorità politiche dell'intera Svizzera.

Allo scadere di questo decennio, dopo il notevole impulso avuto alla fine degli anni 60, sia in Svizzera che sia altrove, il teatro per i giovani da noi segna il passo. Anzi, esso è entrato in un vicolo

* Schule und Theater (1929/30). — Theaterschule und Theaterwissenschaft (1945). — Die schweizerische Theaterschule als Weg zum schweizerischen Berufstheater (1945). — Schweizer Schultheater 1946 bis 1966 (1967).

Non ci è stato possibile dedicare qui al teatro delle marionette il posto che gli sarebbe dovuto. Rinviamo il lettore all'annuario n. 41-1978 «Puppetheater in der Schweiz» di Ursula Bissegger.

cieco, per mancanza di mezzi finanziari, certo, ma soprattutto per mancanza di intese a tutti i livelli dei pubblici poteri, degli artisti e dei docenti, per carenza di una politica culturale a livello cantonale e intercantonale, e di una legislazione che possa sorreggere in modo durevole ed efficace le iniziative sempre nuove della gente di teatro e degli educatori. Manca infine una sede stabile per le molteplici iniziative che potrebbero essere coordinate per il bene di coloro che presto non saranno più dei ragazzi.

Non si tratta, nel campo del teatro per ragazzi, di appoggiare la produzione e di stimolare, per dirla in parole di moda, il consumo. La richiesta è enorme, l'offerta non può più soddisfarla, e le necessità dell'una e dell'altra sono ben note. Si tratta invece di adattare in modo elastico e vario, a seconda delle situazioni locali, le condizioni di funzionamento del teatro per fanciulli, sia in ambiente scolastico sia in spazi aperti.

A dire il vero, è solo la volontà del legislatore che è carente, qui come in tutti gli altri settori della vita culturale del nostro paese, come prova l'assenza di un cenno qualsiasi di risposta ai quesiti urgenti del Rapporto Clottu (1975) e l'assenza di ogni riferimento agli articoli culturali del progetto di Costituzione (1977) nelle argomentazioni di coloro che lo appoggiano, come di coloro, molto più numerosi, che lo criticano.

Questa cecità del legislatore, questa sua sordità, sono, a dire il vero, incomprensibili. A meno di voler capovolgere la diagnosi e convincersi che il male è altrove, diffuso dovunque nel nostro tessuto sociale, che, non comprendendo il valore della cultura

e dell'arricchimento dello spirito, consente che il lavoro sia privato di qualsiasi forma di conoscenza e di creatività, estromette la cultura dalla vita attiva quotidiana, e si abbandona, nelle ore libere, agli stupefacenti della televisione.

Forse è giunta l'ora di dichiarare apertamente che una democrazia è condannata se i problemi culturali sono da essa considerati un privilegio e un lusso anziché funzione vitale da coltivare in ogni cittadino, quale alimento delle forze vive della mente e del cuore. Bisogna pure ricordare che, fra tutti i mezzi culturali, la pratica teatrale è probabilmente la più vivificatrice, perché essa è nel contempo esperienza e riflessione sui rapporti che il singolo mantiene con i suoi simili all'interno del complesso sociale, è scoperta di se stesso e degli altri, ricerca sempre rinnovata dei rapporti di ognuno e di tutti. L'infanzia e l'adolescenza sono i periodi privilegiati di questa crescita che bisogna pur chiamare spirituale e che si definisce, per analogia con la crescita guidata dei vegetali, cultura, e che è, invero, sinonimo di sviluppo della vita.

Possa quest'opera, per quanto incompleta — non poteva che a stento rendere conto dell'attività teatrale importantissima di taluni insegnanti nella loro scuola — giovare alla scoperta di cose tanto evidenti.

Charles Apothéloz

Presidente della Società Svizzera di Studi teatrali

*e presidente onorario dell'Associazione Svizzera del Teatro
per i fanciulli e i giovani*

Introduction

Au vu des expériences accumulées depuis une douzaine d'années maintenant, de l'intérêt soulevé par quelques-unes de ses réalisations, parfois même au niveau international, on peut aujourd'hui affirmer que le théâtre pour les enfants et les jeunes s'est imposé en Suisse comme l'un des secteurs les plus vivants de la vie théâtrale récente du pays.

A-t-il pour autant acquis son droit de cité? La question peut paraître saugrenue, et pourtant il faut la poser d'entrée de cause. Certes, le théâtre pour les enfants et les jeunes constitue un pôle d'attraction de plus en plus marqué pour une importante fraction des professionnels du théâtre; certes, des enseignants et des animateurs, de plus en plus nombreux, prennent conscience des exigences de la pratique théâtrale, de l'importance du jeu et de la représentation pour l'enfant. Ici ou là, les autorités scolaires ou politiques semblent comprendre, elles aussi, quel est l'enjeu et la nécessité d'une action à long terme. Et il faut se féliciter que la Société Suisse du Théâtre ait décidé, à l'occasion de l'Année de l'enfant, de faire une place dans ses publications¹ à ce domaine stratégique pour l'ensemble de la vie théâtrale: les jeunes formés au théâtre, c'est le public critique et averti dont tous auront besoin demain; c'est aussi la garantie d'un théâtre amateur vivant et enraciné, indispensable à toute vie culturelle locale.

Pourtant, deux obstacles majeurs subsistent qui menacent constamment et gravement les efforts entrepris. La Suisse est un pays de cloisonnements et de particularismes, culturellement et politiquement. De cet état de fait, peu de secteurs de la vie culturelle pâtissent autant que le théâtre: les échanges sont très difficiles entre régions linguistiques — faut-il ajouter qu'ils le sont encore plus lorsqu'il s'agit de spectacles pour les enfants? Deuxième difficulté: les conditions matérielles consenties au théâtre pour les jeunes. Si les professionnels ont vite compris que la création et l'infrastructure, dans ce domaine, impliquaient les mêmes charges que pour le théâtre «adulte», les autorités en sont beaucoup moins persuadées et l'exigence de parité en matière de sub-

¹ Ce n'est d'ailleurs pas la première fois; bien que la perspective soit assez différente, les vol. II, XV et XXXIII de son «Annuaire du théâtre suisse» (1929, 1945, 1967) abordaient déjà la question.

ventionnement reste un vœu pieu . . . Et les prix consentis pour l'achat des spectacles empêchent tout espoir de rentabilisation. D'où le sentiment qu'on a, à fréquenter les responsables du théâtre pour l'enfance, d'un certain malaise; ils sont quelques-uns dans ce pays à porter à bout de bras l'entreprise, sans moyens proportionnés, condamnés à une gymnastique financière épuisante, parce qu'ils refusent le bricolage et le travail au rabais. Le droit de cité paraît loin d'être acquis . . .

Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que l'implantation géographique du théâtre pour les enfants et les jeunes apparaisse ici fragmentaire, sinon arbitraire; l'impulsion reste le fait de volontés dispersées, avec tous les aléas que cela suppose. Et que là où un seuil minimal d'institutionnalisation n'est pas acquis, des reculs catastrophiques soient toujours possibles.

Enfin, il faut souligner d'emblée la diversité des «solutions» qui se dessinent dans les régions d'implantation les plus fortes, de ce type de travail théâtral; témoin évident bien qu'involontaire des particularismes helvétiques, ce pluralisme accidentel rend d'autant plus nécessaire la confrontation, si du moins on veut éviter les pièges du cantonalisme.

Il sera fréquemment parlé d'animation théâtrale dans cet ouvrage. Peut-être convient-il de préciser ce qu'on entend par cette notion, plus familière au public romand?

La notion d'animation recouvre le vaste champ d'activité de ce qu'on appelle en France: l'action culturelle, et qui consiste, dans le domaine du théâtre, à associer les non-professionnels à la *connaissance* et à la *pratique* de l'art dramatique.

Les animateurs culturels s'efforcent d'ouvrir à tous la connaissance de l'art théâtral par la publication de cahiers d'information sur l'activité et les problèmes des théâtres (cf. le «Journal du TPR», par exemple) et de programmes bien documentés sur la pièce qu'on va voir (son auteur, son contenu, sa dramaturgie, son interprétation); par l'organisation de conférences ou d'entretiens préparatoires au spectacle et de débats sur la représentation qu'on a vue; par l'aménagement d'opérations «portes ouvertes» avec visites du théâtre et répétitions publiques; par la mise sur pied de représentations (si possible gratuites) hors les murs: tournées dans les quartiers urbains, les petites villes et les villages

(de préférence en plein air), représentations dans les usines, les ateliers, les supermarchés, les hopitaux et les écoles, etc. Toutes ces actions ponctuelles tendent à gagner un large public populaire au théâtre, à le faire sortir de sa passivité de consommateur et à en faire des spectateurs attentifs, éclairés et actifs.

Elles ne peuvent cependant procurer aux usagers du théâtre qu'un «bagage» de connaissances supplémentaires et un plaisir non négligeable, alors que l'action culturelle se préoccupe avant tout d'offrir aux individus de réelles possibilités de construire leur personnalité au sein du groupe social. Elle espère y contribuer par la *pratique* de l'art collectif du théâtre, pratique qui favorise la prise de conscience de soi-même, stimule la créativité et l'expression en direction des autres et confronte les individus et leurs expériences au sein du groupe. On comprend dès lors que l'animation théâtrale a avant tout une fonction pédagogique active: elle renonce de préférence à toute forme de cours dramatique ou de diction aboutissant au montage de pièces de théâtre écrites par un auteur, et procède par jeux de rôle, mises en scène de la réalité quotidienne ou dramatisation d'histoires vécues ou imaginaires. Qu'elle se développe en milieu scolaire ou en milieu ouvert (dans les centres de loisirs, par exemple), qu'elle mette au travail des enfants ou des adultes, cette animation pêche souvent sur le plan esthétique, ce qui est très insatisfaisant, quand bien même la démarche pédagogique de cette pratique est plus importante que son résultat artistique.

C'est la raison pour laquelle, dans le domaine de l'enfance et de la jeunesse, l'ASTEJ milite pour une collaboration en milieu scolaire des comédiens professionnels et des enseignants, collaboration qui sous-entend pour être fructueuse une indispensable formation théâtrale des maîtres et une non moins impérative formation pédagogique des artistes. C'est pourquoi aussi elle salue l'initiative prise par la Schauspiel-Akademie de Zurich de former à une nouvelle profession (voir au dernier chapitre), celle de pédagogue de théâtre, ouverte aussi bien aux comédiens qu'aux éducateurs. (Rédaction)

I

Le théâtre pour les enfants et les jeunes avant la fin des années 60

Le théâtre pour les enfants et les jeunes a-t-il en Suisse une histoire originale? Il serait sans doute téméraire de l'affirmer: il commence, comme partout, par être un théâtre . . . pour adultes, fait par des collégiens sous la direction de leur maîtres.

Des documents de Saint-Gall et d'Einsiedeln font état de représentations d'élèves aux X^e et XII^e siècles. Au XVI^e siècle les villes réformées accordèrent une grande importance à la pratique du théâtre dans les écoles, pratique considérée comme moyen d'éducation et de formation de la personnalité; à Zurich, par exemple, avec Zwingli et ses successeurs, à Bâle avec Thomas Platter, à Schaffhouse, à Saint-Gall, de même qu'à Berne, jusqu'à la fin du XVII^e siècle et la Contre-Réforme. Le théâtre jésuite (et bénédictin) fut très florissant aux XVII^e et XVIII^e siècles, sa pratique intensive dans les collèges religieux de l'époque est attestée. Les théâtres d'enfants, si prisés à la fin de l'Ancien Régime, y firent quelques apparitions, principalement sous la forme de tournées de troupes viennoises.

Depuis le XIX^e siècle, et ceci jusqu'à une période récente, les représentations théâtrales annuelles de certaines écoles (gymnases en particulier) étaient des événements locaux importants, au moins dans les petites villes. Cette tradition fortement académique (parfois on jouait Sophocle ou Plaute dans leur langue originale . . .), en net déclin, s'est pourtant maintenue très vivace dans quelques endroits. Il faut bien dire qu'elle a rarement donné lieu à une véritable politique — encore qu'on ne puisse négliger son apport à de nombreuses troupes d'amateurs.

Dès la fin du XIX^e siècle, l'intérêt manifesté pour le théâtre

par divers courants de la pédagogie, surtout en Suisse alémanique, allait contribuer à élargir quelque peu le champ d'activité du théâtre scolaire, en faveur des jeunes élèves surtout. Mais il s'agissait avant tout d'utilisation pédagogique de techniques théâtrales.

Entre les deux guerres, le théâtre amateur se répandit dans les mouvements de jeunesse. En Suisse romande, en quelques endroits, l'influence de Copeau et de Chancerel se fit sentir. Mais il convient de bien saisir les limites de cette double tradition, celle du théâtre savant, culturel ou trop souvent cérémoniel, et celle du théâtre fait sur le tas, sans véritables moyens, par des pédagogues enthousiastes. Aucune politique à longue échéance, aucune doctrine théâtrale ne soustendaient vraiment ces efforts dispersés, très inégalement répandus, trop exclusivement liés à des initiatives individuelles ou au bon vouloir — si ce n'est à une certaine volonté de prestige — des autorités scolaires.

Sur le plan des spectacles destinés aux jeunes, la situation n'était guère brillante. Si les marionnettistes s'étaient fait une place, le théâtre de texte restait inaccessible à la plupart; seuls les lycéens bénéficiaient occasionnellement d'une représentation. Cette situation s'est perpétuée assez tard; à telle enseigne qu'un récent rapport sur la politique culturelle en Suisse peut dire avec sévérité²:

Jusqu'au milieu des années 60, il n'y avait en Suisse alémanique, comme en Suisse romande, que deux moyens pour les élèves et les jeunes gens d'entrer en contact avec le théâtre: d'une part la «réception» par la lecture des pièces de théâtre, d'autre part, l'organisation de représentations pour les élèves d'œuvres de préférence ou même obligatoirement classiques. En outre, des billets à prix réduit étaient (et sont) délivrés soit aux membres d'une guilde théâtrale de jeunesse (comme c'était le cas autrefois), soit sur présentation d'une carte de légitimation d'écolier (comme c'est le cas maintenant). La lecture ne peut cependant pas donner une idée véritable du théâtre. Et il ne suffit pas d'inscrire au répertoire un inepte conte de Noël prétendument à la portée des

² *Eléments pour une politique culturelle en Suisse 1975*, p. 76. Ce rapport monumental (482 pages . . .), dit Rapport Clottu, n'a pas encore fait l'objet d'une discussion parlementaire. En ce qui concerne le théâtre, ses insuffisances sont bien connues . . . (Cf. le rapport de la SGTK dans: *Scène Suisse*, no 4, p. 5 ss.)

enfants, ni d'amener des classes d'écoliers voir des pièces classiques empoussiérées ni encore de copier le théâtre pour adultes en faisant jouer des jeunes gens déguisés, pour susciter une réelle compréhension des possibilités, de l'importance et de la nécessité du théâtre. Ce qu'il faut d'abord, c'est une intelligente introduction didactique au monde du théâtre pour adultes dès la prime enfance et une participation active au travail théâtral. Ensuite, il s'agit de donner une véritable éducation théâtrale et scénique qui, à partir du jeu enfantin, amènera la jeunesse à exprimer ses problèmes par le biais du théâtre.

Il serait injuste de ne pas rappeler ici le travail de quelques précurseurs. Tout d'abord, la *Compagnie des Quatre-Jeudis*, troupe d'amateurs genevois dirigée par Robert Privat, fondée en 1950:



*Théâtre pour Enfants de Lausanne:
«Les Oiseaux», d'après Aristophane, 1978*

jusqu'en 1967, elle a monté sept spectacles spécifiquement destinés au jeune public. Influencée par le travail de Léon Chancel, liée au mouvement pédagogique des CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation actives), la troupe a également animé des stages pour les enseignants. Son insistance sur la possibilité et la nécessité de présenter des spectacles aux enfants dès le début de la scolarité était très originale à l'époque. Peu de troupes d'amateurs ont suivi cet exemple; mentionnons à Lucerne le groupe des *Luzerner Spielleute*.

Dans la perspective de l'action pédagogique en faveur du théâtre, la Suisse alémanique a été fortement marquée par la personnalité de *Josef Elias*. A la fois enseignant et homme de théâtre (décorateur), il a contribué à la popularisation de la formation théâtrale des instituteurs, cela dès les années 50. Professeur à la Schauspiellakademie et à l'École normale de Zurich, il poursuit ses expériences avec des groupes d'élèves et des enseignants dans le sens d'une diffusion des techniques théâtrales selon une méthodologie très rigoureuse. La production de spectacles professionnels pour les jeunes n'est évidemment pas la préoccupation première de cette orientation; mais l'appui que peuvent apporter des enseignants avertis à la présentation de tels spectacles est une donnée fondamentale du théâtre pour les jeunes. Il est d'autant plus étonnant de constater que les grandes troupes professionnelles de Suisse allemande n'aient jamais songé à l'exploiter³.

C'est de Suisse romande que devait venir l'impulsion décisive, le renouveau du théâtre pour les jeunes en Suisse. Les troupes professionnelles peu à peu constituées dans les années 50 à 60, à travers des difficultés incroyables (Faux-Nez puis Centre Dramatique de Lausanne, Théâtre de Carouge et Théâtre de l'Atelier à Genève⁴, Théâtre Populaire Romand dans le canton de Neuchâtel et le Jura), ne pouvaient qu'innover. On comprend que certaines d'entre elles se soient lancées dans un domaine particulièrement dépourvu!⁵

³ A l'exception du Theater für den Kanton Zürich (Winterthur).

⁴ Actuellement troupe unique du Théâtre de Carouge-Atelier de Genève.

⁵ Aujourd'hui encore les moyens dont dispose le théâtre (dans son ensemble) en Suisse romande sont sans commune mesure avec ce qui se passe en Suisse alémanique.

II

Essor du théâtre professionnel pour les jeunes

En Suisse romande

THEATRE POPULAIRE ROMAND

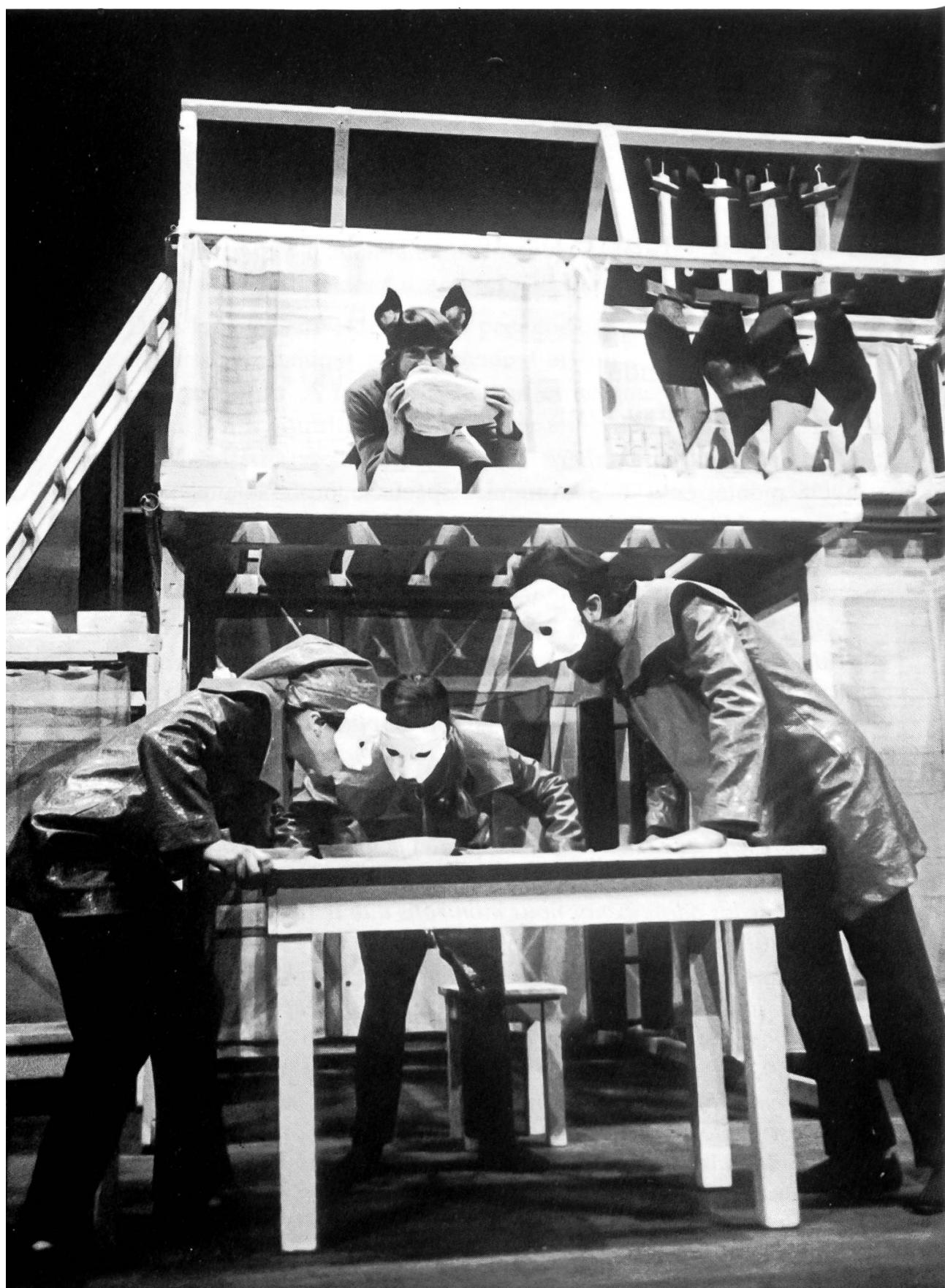
C'est le *Théâtre Populaire Romand*, dirigé par Charles Joris, qui a monté, en 1967, le premier spectacle professionnel pour enfants réalisé en Suisse (en dehors du fameux conte de Noël programmé par les grands théâtres). Laissons-le présenter lui-même son travail:

En 1967, nous créons un premier spectacle destiné aux adolescents, «Molière et nous», initiation aux techniques théâtrales à propos d'un acte de «Bourgeois gentilhomme». C'était une expérience destinée à la formation d'un public plus connaisseur, donc plus actif et capable d'être critique. Les comédiens visitent 361 classes de Suisse romande. Cette expérience révèle un besoin immense et oriente la mise en place d'un travail pour les jeunes qui représente actuellement un tiers de l'activité de la troupe.

En 1968, deuxième spectacle: «La Bataille d'Hernani», également pour les adolescents: nous montrons que le théâtre est divers et évolutif et qu'il peut refléter les changements d'une époque.

Nous commençons à informer les enseignants, à les consulter systématiquement, à travailler dans des classes après les représentations.

En 1969, «Le Roman de Renart», notre premier spectacle pour les enfants. Pour la première fois un groupe d'instituteurs, qui nous est fidèle depuis, collabore avec nous à la création théâtrale. Leurs élèves sont aussi sollicités dans des limites soigneusement définies. Notre Renart n'est ni médiéval ni héroïque, il représente un animal en lutte pour la vie, parmi ses congénères plus forts ou plus faibles que lui, face à un groupe de fermiers. Il faut croire en la vertu théâtrale du jeu très simple, vif, évident, fragmenté en



plusieurs histoires, puisque la carrière de ce Renart dure encore . . . et que nous venons de le ressusciter pour notre tournée dans l'isthme mexicain.

1970, première étape vers une formation des enseignants. Le Département de l'instruction publique neuchâtelois nous commande un spectacle-conférence sur les grands courants du théâtre contemporain pour les conférences officielles d'automne du corps enseignant.

1971, nous faisons l'expérience de deux spectacles sur un même thème: l'information. «Le Reporter dans la Ville» s'adresse aux enfants et suit un personnage ami dans diverses formes de reportages sur la vie, les quartiers et l'évolution d'une ville. «Le Journal, Service public, Entreprise commerciale», préparé avec douze classes de l'ESRN à Neuchâtel est un spectacle didactique pour les adolescents. Une série de tableaux montre la fabrication d'un journal, la circulation de l'information, le métier de journaliste, la problématique liberté de la presse, la situation des lecteurs . . .

Le groupe d'instituteurs poursuit sa collaboration, participe à nos recherches de répertoire et rédige un Journal du TPR sur son activité.

Nous participons au Festival de Berlin et à la Biennale de Venise, observant attentivement les expériences et tentatives développées en d'autres lieux pour y trouver l'aliment de nos propres recherches.

Nos rapports avec les écoles ont permis la mise en place d'un réseau régional dans lequel chacun conserve sa totale liberté, mais qui permet de collaborer pour des invitations de spectacles extérieurs dans de bonnes conditions. Cette année et les suivantes, nous accueillons le Théâtre de Carouge, le Centre Dramatique de Lausanne, los Jairas, le Spectacle Prévert, le Théâtre de l'Eclipse, le Théâtre du Bonhomme Rouge, Françoise Pillet de la Pomme Verte, chacun pour un minimum de vingt représentations. Ainsi, les élèves de la région peuvent voir d'autres troupes que le TPR et varier leur éducation théâtrale.

Dès 1972, nous entreprenons de soutenir la création faite par des jeunes. Au Gymnase de Bienne, «Burlospasme», création collective. A l'École préprofessionnelle de La Chaux-de-Fonds, «Le Grand Jeu de la Ville», opéra pour enfants d'Hindemith, laissant une très large place à l'improvisation en cours de tra-

vail. Ces deux premières réalisations marquantes montrent une nouvelle voie, et les demandes commencent à affluer pour une animation créatrice.

1972 aussi, nous sommes chargés d'un stage de la Société suisse des maîtres de dessin. Nous travaillons à partir du «Petit-Poucet», parcourant les étapes de la création collective concrètement et expérimentalement.

Nous prenons contact avec d'autres troupes, des enseignants et des animateurs de centres de loisirs pour fonder un organe suisse d'information et de liaison, l'ASTEJ (Association suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse), affilié à l'organisation internationale ASSITEJ.

1973, nous créons «Le Secret des Deux Plumes» pour les enfants; pour la première fois, nous abordons le problème de jouer avec des enfants dans une histoire où un gosse seul et imaginatif se confronte à d'autres gosses et à des adultes et finit par opter pour le groupe.

«L'Histoire fantastique du Roi des Allumettes» pour les adolescents raconte sous forme d'opérette et au travers d'un personnage exemplaire l'histoire du krach économique des années 30 et de ses répercussions.

Nous nous évadons de l'habituelle Salle communale à l'italienne, qui constitue l'unique «outil de travail» de toute notre région, pour commencer des recherches sur la scénographie théâtrale: ici, les spectateurs sont debout au milieu du jeu qui se déploie sur trois tréteaux, le quatrième étant réservé aux musiciens. Parfois, nous jouons en plein air.

Désormais, nous avons fixé le lundi comme jour d'animation de pratique et de création théâtrale. Ainsi nous préservons les possibilités de répétitions et de programmation de la troupe; en même temps, nous nous rendons disponibles toutes les semaines avec régularité, et nous pouvons nous engager à donner de véritables cours; nos animateurs sont les comédiens du TPR, entraînés par l'expérience de la troupe en direction des enfants, mais aussi, ce qui nous paraît primordial, régénérés constamment par leur participation d'ensemble au travail de création.

Depuis, nous assurons une dizaine de cours de la durée d'une année scolaire et beaucoup d'autres expériences plus temporaires. Selon les cas, nous allons ou non vers une réalisation. Mais toujours, nous faisons une large place aux techniques de groupe, à l'improvisation, à l'apprentissage de l'expression. Avec certains groupes, à la suite d'un travail de plusieurs années, nous pou-

vons passer aux techniques dramaturgiques, à des recherches esthétiques, et former peu à peu des ateliers théâtraux.

1974, «Les Clowns», spectacle sur les formes du rire (les clowns traditionnels, le comique du cinéma muet, le burlesque de satire politique, un essai d'humour absurde). Les enseignants hésitent devant ce spectacle, à cause d'un extrait du Teatro Campesino, dans une attitude qu'il faut bien appeler d'autocensure. Les représentations devant des adolescents convainquent peu à peu, et le spectacle s'impose au moment où nous devons l'interrompre par suite du départ du comédien principal.

1974 aussi, un stage réunit à Tramelan quarante enseignants du Jura avec lesquels nous expérimentons une création d'ébauche théâtrale réalisée en cinq jours.

1974 enfin, la IV^e Biennale montre trois exemples de notre ani-

*Théâtre Populaire Romand:
Animation de rue. Biennale, 1974*





mation théâtrale avec des jeunes; mais surtout elle rend éclatante la participation vivante du jeune public de la région, sa maturité, son souhait d'expression, son intérêt pour un théâtre contemporain.

1975, «Le Dragon» de Schwartz est choisi d'enthousiasme par le groupe d'instituteurs pour notre quatrième spectacle pour les enfants. L'idée première est celle d'une adaptation. En cours de travail, nous nous y refusons et montons la pièce intégralement, spectaculairement, sans nous soucier d'une spécificité enfantine. La durée est de deux heures trente, avec un entracte. Les premières ont lieu à Porrentruy sur une semaine «d'essai» avec tous les âges, y compris les adultes. Sous réserve d'analyse, la réussite du spectacle auprès de tous les publics dès huit ans nous conduit pour le moins au réexamen de beaucoup de théories!

«Découverte», créé en même temps, est notre premier spectacle pour les tout-petits. Il traite des étapes de la découverte de l'expression et entraîne les enfants à l'activité personnelle à partir du spectacle plutôt qu'à la participation en cours de représentation, dont nous n'avons pas inventé de forme qui nous satisfasse.

Deux spectacles autour de la personne et de l'œuvre de Le Corbusier: l'un, «L. C. le Bâtitteur», était documentaire et s'adressait principalement aux adolescents. L'autre, «Gare au Corbu», traitait sur le mode critique et lyrique de l'architecture et de l'urbanisme aujourd'hui. Il était en principe représenté en soirée. Finalement, et après examen avec nos partenaires, les deux spectacles sont joués en matinées scolaires dans quelques localités. Un certain nombre des élèves voient les deux, intéressés parce qu'ils se complétaient formellement et thématiquement.

Trois stages sur l'expression orale répondent à une innovation des programmes scolaires, pour les enseignants secondaires neuchâtelois, pour les professeurs du Cycle d'orientation genevois et pour les professeurs de l'ESRN à Neuchâtel.

Brièvement résumé, cet itinéraire de notre travail pour les jeunes montre une extension dans tous les domaines, de la création, de la diffusion, de l'animation, de la formation d'animateurs-relais, des études théoriques, des publications (14 numéros du «Journal du TPR» traitent du théâtre pour les jeunes). Ce qui nous marque fortement, c'est le parti pris d'un théâtre contemporain, même à travers des œuvres du passé; notre constant souci

Théâtre Populaire Romand:

«Découverte», 1975. Création pour enfants de 4 à 7 ans

de collaboration avec l'école et avec les jeunes eux-mêmes; notre forte implantation régionale qui nous permet de travailler par cycles, spectacles et animations se complétant les uns les autres; notre démarche systématique d'expérimentation.

Après neuf ans, nous éprouvons le besoin de réfléchir à ce travail, de le remettre catégoriquement en question, et aussi parallèlement, de le mettre en évidence. D'où le fait de consacrer la Ve Biennale du TPR au thème «Le Théâtre et les Jeunes». Ce n'est pas un hasard, c'est un temps fort dans un travail continu, destiné à relancer l'invention et la recherche en commun.

Depuis 1976, le TPR est entré dans une nouvelle étape, mettant l'accent sur la recherche d'une création théâtrale originale, capable d'exprimer l'ensemble du travail et d'intéresser un public rassemblé plutôt que fragmenté. D'où l'accent mis sur des thèmes à résonances multiples, sur les techniques de l'acteur, sur les expériences de dramaturgie et de scénographie. Bien entendu, toute l'implantation régionale, les animations, les publications, les Biennales, continuent, enrichies par l'impulsion plus systématique du domaine artistique:

Continue aussi notre travail pour l'enfance et la jeunesse, ateliers de pratique du lundi, stages d'enseignants, collaboration à l'ASTEJ, groupes de réflexion régionaux, invitations de spectacles.

Selon ses projets de pause active, le TPR n'a plus fait de création spécifique pour les jeunes, cherchant au contraire un théâtre de rassemblement, spectaculaire et vraiment «populaire» qui regroupe les familles. Quand des écoles, des professeurs, des associations d'élèves s'y intéressent, ayant pu voir les spectacles que nous gardons longuement au répertoire, nous jouons pour les adolescents «Le Roi Lear», «L'Ane de l'Hospice», «La Bonne Ame de Setchouan», «Histoires de Ruzzante», le spectacle «Majakowskij». Nous prévoyons pour l'automne 1980 un spectacle pour les enfants, que nous souhaitons aussi tout public. Pour les tout-petits, par contre, nous sommes tout à fait conscients d'une spécificité nécessaire; nous avons donc repris «Découverte», joué plus de 200 fois, essentiellement dans notre région; nous continuerons dans cette voie où le besoin d'alternatives complémentaires aux spectacles de marionnettes nous paraît urgent.

CENTRE DRAMATIQUE DE LAUSANNE

Le *Centre Dramatique de Lausanne*, alors sous la direction de Charles Apothéloz, s'engage un peu plus tard sur la même voie, après avoir développé d'abord le système des matinées scolaires.

Depuis 1968, le Centre Dramatique de Lausanne a entrepris une action culturelle soutenue en direction de l'enfance sous la forme de spectacles accompagnés d'une animation. Cette animation est toujours axée sur un spectacle produit par le CDL à l'intention des enfants. Elle a un objectif multiple: formation de futurs spectateurs, développement de l'esprit critique par l'information, des travaux parallèles au spectacle et la pratique théâtrale. Le programme d'animation est en principe le suivant:

Théâtre Populaire Romand:

«L'Ane de l'Hospice» de John Arden, 1977

Spectacle pour tous les âges



- a) *information des enfants par un comédien sur les thèmes du spectacle et les techniques de jeu utilisées;*
- b) *amorçage d'un travail des enfants quelques semaines avant le passage du spectacle (avec dossier de documentation et propositions de travail);*
- c) *présentation du spectacle;*
- d) *suite des travaux des enfants;*
- e) *débat des enfants et des comédiens sur le spectacle et les travaux des enfants;*
- f) *manifestation de clôture de l'animation: exposition des travaux des enfants, représentation de leurs jeux dramatiques, projection de leurs films ou de leurs montages, etc.*

Il est évident que ce programme est plus aisément praticable en milieu scolaire, lequel est organisé et structuré. Mais la qualité de cette animation dépend énormément de la participation de l'enseignant et de ses méthodes de travail; c'est pourquoi elle est toujours facultative. Elle souffre des limites et servitudes de la structure scolaire.

C'est pourquoi le CDL pratique également cette animation en milieu ouvert: centres de loisirs, etc. Les expériences en milieu ouvert les plus réussies se déroulèrent au Musée cantonal des beaux-arts (1969) et au Musée des arts décoratifs de Lausanne (1972 et 1974).

Les classes d'âge: Le CDL différencie les spectacles et l'animation qui l'accompagne selon les classes d'âge suivantes, correspondant à la structure scolaire vaudoise: 5 à 9 ans (Ecoles enfantines et primaires); 7 à 12 ans (Ecoles primaires et secondaires); 10 à 16 ans (Ecoles primaires, primaires supérieures, secondaires). Le CDL n'est pas parvenu à entrer dans les garderies d'enfants (moins de 5 ans) ni dans les Ecoles professionnelles et l'Université (16 ans et plus).

Liste des spectacles du CDL pour les enfants (avec animation):

a) Pour enfants de 5 à 9 ans:

1. «Comment la Souris reçoit une Pierre sur la Tête et découvre le Monde», d'après le livre d'Etienne Delessert, préfacé par le professeur Jean Piaget. Ce spectacle a été présenté

— en 1972 en milieu ouvert au Musée des arts décoratifs de Lausanne (avec animation et atelier) à l'occasion d'une exposition sur «Le Livre d'images à travers le monde»;

— en 1973 dans les écoles de Suisse romande et en France (avec animation facultative).

2. Livre-théâtre

Un comédien raconte une histoire: il se fait conteur, mais utilise les techniques de son art. Les enfants développent cette histoire, ajoutent des personnages. Ils préparent en atelier, par groupes, les accessoires, les costumes, les masques nécessaires à leur jeu. Ils improvisent un jeu dramatique auquel participe le comédien.

Une série de Livres-théâtre a été préparée librement et individuellement par plusieurs comédiens et comédiennes, le CDL leur apportant une simple assistance technique. Ces ateliers ont eu lieu en milieu ouvert (musée, centre de loisirs) et en milieu scolaire en 1972, 1973 et en 1974.

«Plouf», de et par Geneviève Barraud (Genève) en collaboration avec le Centre Dramatique de Lausanne

Livre-théâtre pour enfants de 5 à 9 ans, 1973

1. La comédienne raconte une histoire aux enfants



b) Pour enfants de 7 à 12 ans:

3. «Pierre et le Loup», d'après le conte musical de Serge Prokofiev. Le spectacle présentait quatre interprétations scéniques du conte musical consistant à différencier le thème et les rapports de Pierre et du loup: le loup est un animal; le loup est un mythe, en réalité c'est le grand-père de Pierre masqué en loup; le loup est un tabou, par exemple il est interdit de jouer avec le feu (ici le loup est un danger réel); le loup est le symbole d'une réalité sociale: le petit Italien est le paria d'un groupe d'enfants, leur haine raciste fait de cet enfant un loup. Pour chacune de ces interprétations les techniques de jeu variaient: pantomime illustrant le conte musical (paraphrase scénique); ombres chinoises, marionnettes et lumière noire (rêve); jeu dramatique en création collective.

L'animation scolaire était très ouverte: les travaux donnèrent lieu à une exposition avec animation dans le Musée cantonal des

2. Les enfants confectionnent des masques, des costumes et des accessoires pour jouer cette histoire



beaux-arts (ateliers et improvisations) en 1969. La Télévision romande a réalisé une émission d'une heure sur cette animation.

4. «Télesphore, Vagabond de l'Espace», sur un scénario de Pierre Dénervaud, comédien-animateur du CDL (1972—1974). Ce spectacle a été présenté en milieu scolaire dans les cantons de Vaud, de Neuchâtel et dans le Jura bernois (avec animation) et en milieu ouvert à Genève, mais sans animation (Migros-Jeunesse). Les ateliers d'animation initiaient les élèves à la technique des marionnettes de papier bristol maniées à vue (sans castelet).

5. «Vert-de-Pomme», spectacle de marionnettes de Suzanne et Pierre Brunner (coproduction CDL/Compagnie de la Rose des Vents). Ce spectacle des marionnettes maniées à vue a été créé au Musée des arts décoratifs de Lausanne, à l'occasion d'une exposition sur les Marionnettes populaires européennes. Il a été présenté ensuite dans les écoles de Suisse romande (1974/75). Il

3. Les enfants et la comédienne jouent ensemble cette histoire

Photos: Didiez Deriaz



a représenté la Suisse au Festival international de marionnettes à Stockholm.

c) Pour enfants de 10 à 16 ans:

6. *«La Princesse et le Porcher», d'après le conte d'Andersen et la pièce d'Evgueni Schwartz «Le Roi nu». Spectacle avec animation dans les écoles du même type que «Pierre et le Loup» (1969/70).*

7. *«Les Horiaces et les Curiaces», pièce didactique de Brecht. L'animation dans les écoles consistait en une tentative de mettre en pratique la dramaturgie brechtienne du Lehrstück (1970/71).*

8. *«La Grande Guerre du Sondrebond», récit de C. F. Ramuz. Trois comédiens se font conteurs. Ils disent et jouent le récit de Ramuz: un vétéran de la guerre du Sonderbund (1847) raconte sa campagne de Morges à Fribourg avec l'Armée fédérale du général Dufour. Ce spectacle a été présenté dans les écoles vaudaises, tessinoises et dans quelques collèges alémaniques, ainsi que dans les écoles de la ville de Neuchâtel. Il a été présenté également en plein air sur les tréteaux du Théâtre dans la Rue (1973/74). L'animation scolaire proposait 26 thèmes de travail. Elle donna lieu aux travaux les plus divers: représentations théâtrales (marionnettes, sketches, jeux dramatiques), montages audio-visuels, reportages radiophoniques, photographiques et journalistiques, enquêtes historiques, etc.*

La Télévision romande a consacré une émission de Plateau libre au spectacle et à l'animation.

9. *«Le Jeu de l'Evêque et de l'Ane», création collective sur le Moyen Age. Spectacle créé par le CDL pour les écoles vaudaises à l'occasion de l'année jubilaire du 700^e anniversaire de la consécration de la Cathédrale de Lausanne. Il raconte le conflit qui opposa au XIII^e siècle la commune du Bourg à l'évêque de la Cité.*

L'animation scolaire proposait 22 thèmes de travail comparables aux précédents.

Le spectacle a également été présenté en plein air sur les tréteaux du Théâtre dans la Rue (1974/75).

10. *«L'Amérique n'existe pas», de Peter Bichsel. Adaptation théâtrale de trois nouvelles de l'auteur soleurois. Le succès de Peter Bichsel vient de ce que le public s'est plu à se reconnaître dans ces descriptions d'existences banales de gens qui soudain se posent des questions sur le sens de leur vie: «Madame Blum*

ne voit jamais l'homme qui lui apporte du lait chaque matin. Existe-t-il?»

Mise en scène d'Alain Knapp, après un travail dans 87 classes et une écriture collective. Février 1976.

Depuis 1976, le CDL a renoncé aux créations pour les jeunes, tout en conservant une activité dans le domaine de l'animation théâtrale. Le CDL (nouveau directeur Frank Jotterand) explique cette décision par une redistribution des activités théâtrales lausannoises et la création du TPEL, troupe spécialisée.

AM STRAM GRAM

Le Théâtre *Am Stram Gram* de Dominique Catton à Genève (1973) a monté jusqu'ici six spectacles:

«Basilik»: création à partir de travaux réalisés par des enfants de 6 à 9 ans (récits, dessins, marionnettes, bandes sonores, etc.). *Basilik*, homme-poète, invente un langage et, sur une machine étrange, part à la découverte du monde. Mise en forme du texte par D. Catton et A. Lecoultré. Coproduction avec le Groupe 72 de Nyon.

«Prosper, tu triches»: spectacle pour les enfants de 9 à 12 ans écrit par D. Catton et A. Lecoultré. Histoire d'un pays où les habitants découvrent que leur président triche. Il sera démasqué et renversé. Invité au X^e Festival du Théâtre de Nancy, mai 1975.

«La Reine des Neiges»: d'après le conte de H. C. Andersen, spectacle pour les enfants de 8 à 11 ans. Gerda, la petite fille, partira dans le vaste monde à la recherche de son ami, le petit Kay, qui s'est laissé séduire par la fascinante mais glacée Reine des Neiges. Au bout du voyage et après d'heureuses retrouvailles, Gerda et Kay constateront la fuite du temps et qu'ils ne sont plus des enfants! Invité aux 7^{es} Rencontres Internationales du Théâtre de Palerme 1976. Enregistré par la TV Suisse romande et diffusé en décembre 1976.

«Le Guignol au Gourdin»: une farce écrite par F. G. Lorca. Spectacle pour les enfants de 8 à 11 ans. Le gros, le riche, le vilain Cristobal veut épouser la tendre Rosita. Mais Rosita aime le jeune, le beau, le sans-le-sou Cocoliche. Imbroglia. Heureusement, Cristobal éclatera comme une baudruche et les amoureux auront eu raison de la cupidité, de la bêtise et de l'injustice d'une certaine société. Invité aux Premières Rencontres Internationales du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse de Lyon, juin 1977.



Théâtre Am Stram Gram:

«L'Arbre qui ne voulait pas mourir» de Michel Viala, 1977

Spectacle pour enfants de 8 à 11 ans

Photo: Daniel Baudraz

«L'Arbre qui ne voulait pas mourir», de Michel Viala, octobre 1977. C'est l'histoire d'une petite fille, Sophie, qui veut sauver un arbre condamné à la hache du bûcheron sur les ordres de Madame Chachanin. Afin de trouver la Reine des arbres, qui seule détient le pouvoir de sauver les arbres menacés de mort, Sophie accompagnée de son tonton entreprendront un grand voyage dans un trolleybus presque magique jusqu'au cœur de l'Afrique. Pour atteindre leur but ils devront convaincre de nombreux personnages, tous aussi peu rassurants les uns que les autres. Mais tout finira bien!

«La Belle et la Bête» d'après le célèbre conte populaire (1978). L'histoire de cette jeune fille qui consent à vivre avec un monstre pour sauver son père, et qui finira par aimer d'amour la laide créature, est un vieux mythe qui hante notre inconscient, comme l'a bien montré Bruno Bettelheim dans «Psychanalyse des Contes de Fées». Le spectacle a été filmé pour la télévision par M. Soutter.

«La Nuit à l'envers» de Manuel Galich (1979)

Le patient travail d'implantation mené à Genève par Dominique Catton, Nathalie Nath et les collaborateurs d'Am Stram Gram, leur étroite collaboration avec les Ecoles primaires de la ville (et le Service culturel Migros) ont permis cette année l'organisation d'un festival dont nous parlons plus loin.

Les conditions financières n'ont pas permis jusqu'à présent la formation d'une véritable troupe. Am Stram Gram travaille trois mois par an. Dorénavant, D. Catton espère passer à un rythme plus intense: deux créations une année, l'année suivante une création et l'organisation d'un festival. Les activités d'animation, assez réduites jusqu'ici, seront également développées⁶.

Dès le départ, les animateurs du Théâtre Am Stram Gram ont accordé un soin particulier au choix des thèmes ou des pièces; à chaque fois, me semble-t-il, était introduite la notion de relation entre l'enfant et l'adulte. L'enfance n'est pas perçue comme une zone fermée, une sorte de paradis fictif et nostalgique (tentation habituelle de l'adulte qui recrée ses fantasmes) mais comme une étape de la vie qui, comme les autres, est toujours à cheval sur le réel et l'imaginaire. Le Théâtre Am Stram Gram refuse la complaisance, l'infantilisme, la niaiserie. Cette option (fondamentale) qui consiste à considérer l'enfant comme spectateur à part entière, ayant droit à tous les égards que l'on accorde à un adulte, je l'ai retrouvée dans le «Guignol au Gourdin» comme je l'avais ressentie déjà dans «Prosper, tu triches» (fable sur la tyrannie et la liberté) et dans «La Reine des Neiges» d'après le conte d'Andersen.

Mais l'exigence dans le choix des thèmes demeurerait sans effet sans la mise en œuvre de moyens proprement théâtraux. L'efficacité artistique d'Am Stram Gram tient à une manière très libre d'utiliser le lieu théâtral comme rendez-vous de l'imagination (visuelle, gestuelle, auditive) et de la création, du divertissement et de l'éveil poétique. C'est là une attitude justement fondée sur le crédit qu'on doit accorder aux facultés de perception artistique de tout public et, par conséquent, du public enfantin.

C'est Mendel, je crois, qui évoque la nécessité de «décoloniser» le peuple de l'enfance. Dans le cas du théâtre, «décoloniser» c'est offrir aux très jeunes des œuvres ouvertes qui, à travers le

⁶ Signalons qu'Am Stram Gram travaille également dans la région de Nyon; les possibilités de tournée sont malheureusement limitées par le caractère «temporaire» de la troupe.

jeu, établissent subtilement des relations entre l'univers intérieur et le monde de la réalité, suscitent la liberté de jugement et le plaisir de vivre.

Cela me paraît être le sens du travail d'une équipe qui a misé sur le respect de l'enfant, c'est un travail qu'il est urgent de poursuivre et de développer⁷.

THEATRE POUR ENFANTS DE LAUSANNE

Le TPEL, *Théâtre pour Enfants de Lausanne*, a été fondé en 1975 par Claude Vallon, au moment où le CDL abandonnait la production de spectacles pour le jeune public. Il définit ses buts de la manière suivante:

- *créer des îlots de détente, où les enfants puissent s'exprimer à leur aise, se débloquer et alimenter leur créativité;*
- *offrir des modèles à l'imagination par des spectacles et des animations;*
- *ouvrir des horizons et conserver la spontanéité vraie des spectateurs de demain;*
- *donner, maintenir et susciter la notion de plaisir par et à travers la création;*
- *développer l'esprit de groupe, l'échange, le dialogue, la sociabilité;*
- *libérer, épanouir la personnalité des enfants, en fonction de leurs particularités propres.*

Il a développé un travail régulier et intensif d'animation dans la région lausannoise et monté une série de spectacles: *Histoire d'Or* (d'après «L'Or» de Cendrars), *Farinet ou la Fausse Monnaie* (d'après Ramuz), *Demain sera Vendredi ou Robinson 2001*, *Petites Histoires de Chien*, *Les Oiseaux* (adaptation libre d'Aristophane). De plus, en collaboration avec «La Rose des Vents», le TPEL a présenté des spectacles de marionnettes.

Autres groupes

Quelques expériences plus récentes doivent être mentionnées ici: celle du *Théâtre du Levant* à Lausanne avec André Fiaux qui a présenté *La Farce de Maître Pathelin* et *Une Poignée de riz pour le Grand Erudit*, Pascal Dayer (Adhera-Théâtre, Saxon) avec la mise en scène d'un conte coréen *Dragon jaune et Dragon*

⁷ Jo Excoffier.

bleu et les spectacles pour enfants du *Théâtre des Habitants de Fribourg* (Jacques Romand): *Qui apporta le Soleil?*, réalisé à partir de légendes indiennes de l'Amérique du Nord, et *Un Nez pour le Roi*.

Enfin, signalons avec regret la disparition du *Théâtre-Création* d'Alain Knapp à Lausanne, très actif de 1968 à 1975; persuadé que la création s'apprend, A. Knapp proposait une méthode d'approche rigoureuse de ses mécanismes qui s'inscrivait en rupture avec certaines facilités «spontanéistes» de l'animation, telle qu'elle est trop souvent pratiquée. Son travail intensif dans les écoles de la région lausannoise et les stages qu'il organisait étaient une référence importante des discussions sur l'animation théâtrale en Suisse. Alain Knapp, qui travaille actuellement à Paris, anime encore occasionnellement des stages dans notre pays.

Coopérative de Théâtre des Habitants de Fribourg:

«Un Nez pour le Roi»

Photo: Simone Oppliger





*Pascal Dayer:
«Dragon jaune et Dragon bleu», 1978*

En Suisse alémanique

CLIQUE — SPATZ & CO

En 1970, la Troupe *Die Clique* de Baden, dirigée par Jean Grädel, montait un spectacle pour les jeunes *Wie eine Aufführung entsteht*, sorte de démonstration des techniques théâtrales, destiné à tourner dans les écoles. Un second spectacle a suivi, *Darüber spricht man nicht*, une pièce allemande consacrée à l'éducation sexuelle et adaptée en dialecte argovien. En 1976, la troupe se divise: une partie se consacre au travail pour les jeunes ayant achevé leur scolarité et pour les adultes, l'autre partie fondant la Troupe *Spatz & Co* avec Jean Grädel. Voici comment celui-ci conçoit son travail:

La pratique théâtrale et les méthodes de théâtre comme moyen pédagogique favorisent le développement émotionnel et cognitif des enfants et des adolescents. Le jeu théâtral comporte tous les éléments d'une activité productive. La personne qui joue du théâtre est porteuse d'une symbolique, son jeu se compose de symboles auxquels a été donnée une signification que les autres comprennent. C'est pourquoi l'utilisation des choses, dans le jeu, devient sujet de relations humaines. Le jeu théâtral est une communication qui a un contenu spécifique. Ce contenu a un impact sur le spectateur au point de vue rationnel et émotionnel. Le jeu est une suite de signes qui amènent des réactions humaines à s'extérioriser. Pendant le jeu, les choses prennent plus de signification. Ainsi, de simples caisses peuvent-elles avoir de multiples significations: elles peuvent être une table à laquelle quelqu'un s'installe; elles seront une chaise sur laquelle quelqu'un s'assoit; elles peuvent cependant également être une auto, un bateau qui essuie un orage, un mirador; à plusieurs, elles deviendront un pont, une hutte ou une montagne et bien d'autres choses selon la convenance des joueurs. Avec des moyens offerts par la réalité, l'acteur peut extrapoler au-delà de la réalité, il peut montrer toutes les nuances possibles, les rendre vraiment atteignables, il peut faire des projections. Comme dans le langage, les images sont des créations. Dans le jeu théâtral, chaque acteur peut être un créateur. Il peut développer des utopies, jouer différents comportements et changer de modèles. Les représentations théâtrales professionnelles pour enfants peuvent pousser les jeunes spectateurs, eux-mêmes pleins de fantaisie, à approcher leur propre réalité. Stimulés par des possibilités de participation au jeu auxquelles les

comédiens les invitent ou par des exercices dans des groupes de théâtre, les enfants apprennent à pratiquer une approche productive de la réalité à travers des jeux de rôle et des improvisations. Dans ces jeux, toutes les aptitudes indispensables au processus de communication sont exercées et développées. Ils entraînent aussi l'épanouissement de la créativité, ils permettent d'élargir les possibilités, de dépister de nouvelles images de la réalité, de découvrir de nouvelles relations et de réaliser en définitive des applications collectives.

Bertolt Brecht: «Notre théâtre doit stimuler le désir de connaissance, organiser le plaisir de modification de la réalité. Nos spectateurs ne doivent pas seulement écouter comment on délivre Prométhée enchaîné mais aussi se former au désir de le délivrer. Tous les désirs et plaisirs des inventeurs, les sentiments de triomphe des libérateurs doivent être enseignés par notre théâtre.»

Des textes de référence établis lors de la fondation de Spatz & Co extrayons encore les passages suivants:

Nos pièces se préoccupent des problèmes auxquels les enfants et les jeunes sont confrontés. Animation et amusement, poésie, désir et plaisir, fantaisie et créativité doivent en déterminer la forme extérieure. Nous exercerons divers types de jeux et les inclurons dans nos pièces. Chants et musique rempliront une fonction centrale.

Le jeu pour les enfants n'est pas un jeu d'enfants. C'est une recherche inlassable de nouvelles formes, de nouvelles méthodes. Le théâtre pour enfants doit divertir, il ne doit pas être ampoulé et pédant, malgré tout, il doit servir des buts, tirer les enfants de leur réserve et les inciter à participer. En participant, ils doivent découvrir que leur comportement qui semble naturel est un acquis dû aux convenances. Les jeux de rôle seront des jeux dans lesquels les préoccupations seront découvertes et mises en question. Renforcement d'une confiance en soi infantile et de la conscience de sa propre valeur.

Théoriquement, grâce à la psychologie du développement et de l'éducation, on a beaucoup de connaissances concernant les forces qui influencent de manière déterminante le développement de l'enfant. On doit être capable de transposer ces connaissances théoriques dans des actions scéniques compréhensibles des enfants avec un certain succès pédagogique. Actuellement, on ne connaît pas encore grand-chose de ces actions. Un comédien d'un théâtre pour enfants doit s'expliquer de manière démesurément

plus intensive que ses collègues de théâtre pour adultes. Malgré cela, il est encore peu entrepris pour la formation des acteurs de théâtre pour enfants. La plupart d'entre eux doivent acquérir leur formation complémentaire de manière autodidacte et faire leur recherche dans leurs exercices pratiques. Une formation spécifique complémentaire existe à la Schauspiel-Akademie de Zurich avec la section «Pédagogie théâtrale».

La majorité des producteurs de théâtre pour enfants avouent assez facilement que leur théâtre ne possède pas d'offres de solutions brevetées. Car, parodie et persiflage, ironie et critiques peuvent-ils être plus forts que les séducteurs tonitruants aux kiosques de la sécurité qui affirment l'immuabilité de la banalité? Les pièces ne peuvent qu'emprunter des chemins traditionnels, présenter des modèles s'il en existe encore et jouer des comportements différents? Les pièces pour enfants ne peuvent-elles être que divertissantes? Un spectateur occasionnel peut-il recevoir plus qu'un minimum? Les impressions que l'on reçoit au moment de la représentation exigent une utilisation productive du spectacle. Les enfants veulent s'exprimer à propos de leurs propres expériences, comprendre les problèmes et en imaginer les alternatives. Ici, le théâtre dépend de la collaboration des instituteurs, des parents, des amis. Les exploitations après spectacle sont aussi importantes que le spectacle lui-même.

Jusqu'à fin 1979, Spatz & Co a inscrit six spectacles à son répertoire: *D Lumpesammler*, *Spielverderber*, *Help! Help!* (sur le thème de la peur), *Familie Märlein* d'après des contes de Grimm — mais il s'agit d'un spectacle pour adultes —, *Zäme öppis mache* et *Stritis*.

Qu'il s'agisse de créations collectives ou de textes mis en forme par des auteurs, un important travail de préparation est toujours réalisé avec des groupes d'enfants. En dehors de son activité de création et de tournées, la troupe assume un important travail d'animation (ateliers, stages, etc.). Jean Grädel est de plus engagé à la Schauspiel-Akademie de Zurich (voir plus loin). La troupe est aujourd'hui installée à Bremgarten (Argovie), où elle semble avoir trouvé les locaux qui lui conviennent — il vaut la peine de mentionner ce fait si peu courant . . .

De son côté, *Die Claque* continue une recherche originale en direction du public adolescent — c'est à notre connaissance la seule troupe à concentrer ses efforts sur ce type de public. Elle

a créé jusqu'à fin 1978 les spectacles suivants: *Bezahlt wird nicht* (Dario Fo), *Sind mir denn niemer?* (W. Kägi), *Die Insel* (A. Fugard).

SPILKISCHE

D Spilkische, à Bâle, troupe professionnelle, est organisée depuis 1974 sur une base coopérative et subventionnée par le canton de Bâle-Ville depuis 1976. Elle apparaît aujourd'hui comme l'une des troupes importantes de Suisse alémanique dans le domaine qui nous intéresse.

D Spilkische, de 1974 à 1978, a monté huit spectacles, soit d'auteurs, soit créations collectives de la troupe: *Kikerikische* (P. Maar), *Robinson und Freitag* (H. Schneider), *Obe-n-aabe, unde-n-uffe*, *Komischi Käuz*, *s Hüehnerei und s Eierhuehn* (J. Arnold), *David und Goliath* (F. Hohler), *Des Kaisers neue Kleider*, *Ich heisse Jakob*.

Ce travail de création (et de diffusion: soulignons l'importance des tournées en Suisse nord-orientale) s'accompagne d'un engagement important dans des animations de formes multiples. Voici comment la troupe conçoit son rôle théâtral:

On nous demande souvent, pourquoi nous nous consacrons tout particulièrement au théâtre pour les enfants, si cela nous amuse, si c'est pour nous une forme de loisir. Lorsque nous répondons que nous lui vouons tout notre temps, exclusivement et durant toute l'année, pas mal de gens s'étonnent de tant d'«idéalisme». Cela démontre le peu de place que prend encore le théâtre pour enfants dans la préoccupation des adultes. N'y a-t-il pas pour les enfants les Contes de Noël dans les théâtres et des émissions télévisées à leur intention?

Nous sommes cependant convaincus que le théâtre pour enfants peut être davantage qu'une partie des étrennes ou qu'un produit fini livré à domicile par la TV. Nous sommes d'avis que le théâtre est quelque chose de vivant qui se passe entre acteurs et spectateurs, mais qu'il ne faut pas que d'un côté on se borne à «produire» et de l'autre à «consommer».

Le théâtre offre l'occasion d'exposer par le jeu des problèmes, des événements, des comportements d'enfants et d'adultes. Et comme nous tenons compte, autant que possible, des réactions des enfants, et que nous les intégrons dans le jeu, ils ont la possibilité d'y participer activement.

Que veut la Spilkische?

- avec des moyens simples rendre le théâtre accessible aux enfants;
- leur montrer que le théâtre est un jeu amusant qui peut se réaliser facilement;
- décrire dans nos pièces des situations conflictuelles que les concernent, mais qui touchent aussi les adultes;
- stimuler l'imagination et la réflexion des enfants.

Autres groupes

Le *Studio am Montag* (Berne) a présenté dans son théâtre de poche un répertoire spécifique, emprunté principalement au Grips: *Maximilian Pfefferling* (1973), *Balle, Malle, Hupe und Arthur* (1974), *Mannomann* (1975), *Ruhe im Karton* (1976). Le *Studio am Montag* développe aussi une importante activité d'animation théâtrale qui se poursuit actuellement au *Zähringer-Refugium*⁸.

Mentionnons enfin *Die Birne* à Zurich. Il s'agit de la Troupe du Kleintheater 41 à Berlin, qui travaille une partie de l'année en Suisse. Cette mobilité de la troupe, cas original, s'accompagne d'une mobilité des spectacles, très évolutifs selon les pays où ils sont montés ou joués. Au répertoire: *Hau den Lukas*, *Langfinger*, *Ein Stuhl für Onkel Albert*, etc.⁹

En Suisse italienne

TEATRO PANZINIS ZIRCUS

La Suisse italienne est sans doute la région qui souffre le plus de la diversité culturelle helvétique. En matière théâtrale, le fait que jusqu'à présent aucun groupe professionnel n'ait réussi à s'y assurer une existence en témoigne éloquemment.

⁸ En mars 1979, le *Zähringer-Refugium* a organisé une très intéressante journée sur le théâtre scolaire de la région bernoise, qui coïncidait avec l'assemblée annuelle de l'ASTEJ.

⁹ Ce panorama rapide des activités théâtrales pour enfants en Suisse alémanique doit signaler l'existence d'un groupe original de dramaturgie et recherches didactiques qui fonctionne à l'*Innerstadtbühne* d'Aarau, dans la ligne des thèses de Peter Schweiger, ainsi que la *Kleine Bühne* der Basler Theater.

Ceci rend d'autant plus digne d'intérêt l'expérience du *Teatro Panzinis Zircus*. Cette coopérative d'animation culturelle, fondée en 1975 par des animateurs ayant une véritable formation théâtrale, a organisé en automne 1977 la première manifestation d'envergure du théâtre au Tessin ¹⁰.

Après un premier travail avec un marionnettiste italien, qui avait abouti au spectacle *Bellbon*, inspiré du «Mahagonny» de Brecht, l'équipe du Panzinis Zircus a présenté deux créations collectives pour enfants: *La Favola e il Circo* et *Ecologugu* qui proposent deux thématiques: celle du théâtre comme forme d'expression et le problème de l'écologie.

La troupe ne se veut pas spécialiste du théâtre pour enfants. Elle a monté aussi «Ul Spusalizi», soit «La Noce chez les Petits Bourgeois» de Brecht, mais transposée en dialecte tessinois. Actuellement elle travaille à deux spectacles: une création collective à partir du «Visconte dimezzato» de Calvino et un spectacle clownesque *Io proprio io, tu proprio tu*. Faut-il préciser que Panzinis Zircus collabore avec l'école de Dimitri à Verscio?

Les difficultés sont particulièrement graves pour cette troupe: locaux non assurés, subventions beaucoup trop faibles (elle a aussi bénéficié d'un appui de Pro Helvetia). Le travail de l'équipe, largement bénévole, ne peut se faire qu'à temps partiel; elle est néanmoins engagée dans de multiples activités d'animation: stages, ateliers, etc., aussi bien pour enfants que pour adultes. Cette situation n'est guère admissible: et pourtant au Tessin, tout le monde l'admet, il y a urgence . . .

Ce rapide panorama est certainement incomplet. Il s'attache aux troupes ou aux groupes professionnels et met l'accent d'abord sur la création théâtrale. La danse, les marionnettes sont laissées de côté. Mais aussi, il faut le dire, les gens de théâtre ne sont guère archivistes et préfèrent visiblement jouer ce qu'ils ont à dire plutôt que rédiger des rapports d'activité ou assurer des permanences administratives! Mais qui oserait sérieusement leur en tenir rigueur, au vu de l'efficacité très moyenne de ce genre d'exercice.

¹⁰ Une seconde «giostra» a lieu cette année: une quinzaine du théâtre pour enfants.

III

Regroupements et contacts

Au début des années 70 naissaient deux associations à vocation nationale décidées à organiser les contacts et à promouvoir le théâtre pour les enfants et les jeunes en Suisse.

L'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)

L'ASTEJ est le centre suisse de l'ASSITEJ, association internationale regroupant une quarantaine de pays, et dont le but est de promouvoir le développement qualitatif du théâtre pour l'enfance et la jeunesse dans le monde entier.

Pourquoi une association de plus? Parce que la Suisse est un pays morcelé, en zones linguistiques, en cantons autonomes, en beaucoup de petites unités particularistes, vallées, communes, etc. Parce que nous croyons que le théâtre pour l'enfance et la jeunesse ne se fait pas seulement des spectacles professionnels, mais aussi des animations, de la pratique, de l'expression individuelle et collective mise à disposition de groupes, de la recherche pédagogique et de la recherche théâtrale, d'une action sur les institutions, d'une insertion dans une politique culturelle globale, etc. La création théâtrale est primordiale, certes, mais les créateurs ne peuvent s'isoler; leur dynamisme naît aussi du dialogue avec leur région.

L'ASTEJ se définit donc comme une association de coordination et d'information, dans le respect des différences. Ses 108 membres actuels (dont 42 membres collectifs) sont des professionnels du théâtre, mais aussi des amateurs, des enseignants, des animateurs

de centres de loisirs et de culture, des pédagogues, écrivains, éditeurs, etc., des trois principales zones linguistiques de la Suisse. L'ASTEJ édite un bulletin bimestriel (article de fond, présentation détaillée d'un de ses membres par tournus, calendrier des activités en Suisse, informations).

L'ASTEJ a publié un bilan du «théâtre pour l'enfance et la jeunesse en Suisse» (rédigé par B. Duvanel), témoignant de sa richesse relative, mais aussi des disparités régionales et de sa précarité. Edité dans la revue de l'ASSITEJ (juillet à décembre 1977, numéro double), ce texte a été immédiatement épuisé¹¹.

L'ASTEJ a créé un Centre de documentation suisse, dont une des fonctions est de conserver en archives les expériences suisses toujours mouvantes. Ce centre est installé à La Chaux-de-Fonds, il fonctionne sur catalogues et prêts par correspondance.

L'ASTEJ a réalisé une exposition itinérante (thématique et présentation des activités suisses). Dans 25 localités, en trois années, cette exposition a été conçue pour accroître les contacts au niveau régional (en collaboration avec la SADS).

L'ASTEJ participe aux débats sur la politique culturelle suisse pour y affirmer les besoins et la place spécifique du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et aussi sa liaison avec une action théâtrale globale (symposium du Centre suisse de l'ITI). Elle essaie d'alerter non seulement la profession et les autorités scolaires ou non, mais encore la population.

L'ASSITEJ fonctionne avant tout comme un organisme de liaison et de réflexion avec un bureau et un Comité exécutif de 13 membres. Les sessions du bureau et de l'assemblée triennale sont liées à des congrès nationaux ou internationaux. Les membres de l'ASSITEJ prennent ainsi des contacts concrets avec la réalité de divers pays. La dernière assemblée générale s'est tenue à Madrid en juin 1978.

Les préoccupations de l'ASSITEJ se traduisent dans la liste des commissions du Comité exécutif: statuts et documents officiels, publications et terminologie, thèmes du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, collaboration avec les autres organismes internationaux du théâtre. La publication principale est celle du bulletin, édité à Paris; une note d'information, plus régulière, est éditée à Prague.

L'ASTEJ a souhaité être active dans l'ASSITEJ, consciente de par ses préoccupations internes de tout l'intérêt possible d'un

¹¹ La présente étude en est une mise à jour et une refonte complète.

organisme de liaison international. La candidature suisse au Comité exécutif a été posée à Madrid et acceptée par 57 voix sur 65 votants. L'Office fédéral des affaires culturelles a fourni jusqu'à présent les moyens financiers d'une délégation annuelle, que l'ASTEJ s'efforce de composer de deux personnes pour le Comité exécutif et de trois pour l'assemblée, tant pour l'efficacité des contacts qu'afin d'assurer la représentation alternée des zones linguistiques et de ses membres ¹².

Die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)

La SADS, «Communauté suisse de travail pour le théâtre à l'école», fondée en 1973, est avant tout une association d'enseignants de Suisse alémanique. Voici comment elle se présentait lors de l'exposition de 1975 dont nous parlons plus loin:

- *Une communauté de travail qui s'est constituée en société en 1973.*
- *Cette communauté a pour but le développement du théâtre à l'école.*
- *Elle réunit les enseignants, pédagogues et gens de théâtre qui œuvrent pour le développement du théâtre à l'école. Actuellement, la société groupe 300 membres individuels.*
- *La société collabore avec les autorités scolaires; elle compte à l'heure actuelle 50 membres collectifs parmi les autorités scolaires, les instituts de perfectionnement et de formation pédagogique, les sociétés d'enseignants, etc.*
- *Son activité pour le développement du théâtre à l'école s'effectue bien entendu par l'intermédiaire de ses membres. Cependant, un comité élu tous les deux ans par l'assemblée générale élabore un programme d'action destiné à approfondir et à rechercher toutes formes de jeu théâtral à l'école.*
- *Ce programme d'action concerne tout particulièrement l'information, la coordination, la formation, le perfectionnement et l'octroi de subsides. Il est défini par le comité en collaboration avec des groupes de travail ad hoc.*

¹² Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, Case postale 881, 2301 La Chaux-de-Fonds.

- *La société finance son activité avec les cotisations de ses membres, les contributions officielles ou privées et avec les recettes de ses activités propres.*
- *Depuis avril 1975, la société publie un bulletin d'information mensuel qui renseigne ses membres sur l'organisation de cours, de congrès, de séminaires, etc. Pour promouvoir les contacts et les échanges, le bulletin donne également un calendrier de manifestations et des références bibliographiques. Des articles plus développés traitent de sujets tels que «L'organisation régionale du théâtre de la jeunesse et du théâtre à l'école», etc.*
- *Elle met à disposition de ses membres un dossier de travail qu'elle complète chaque année. Le dossier contient des conseils pratiques, des instructions sur les ateliers et des commentaires critiques sur le choix du répertoire (depuis 1974).*
- *Elle établit et entretiens des contacts avec des organismes nationaux et internationaux; elle a, par exemple, participé à l'élaboration de l'exposition itinérante «Un théâtre des jeunes en Suisse?» en collaboration avec l'ASTEJ et la VSP (Association des marionnettistes suisses).*
- *Elle organise chaque année plusieurs manifestations importantes (congrès, séminaires, cours). Par exemple: au printemps 1974 un symposium à Zurich, ou en janvier 1976, à Zoug, des journées d'information sur des problèmes techniques. Elle contribue par cette activité stimulante au perfectionnement systématique de tous ceux qui se consacrent au théâtre à l'école.*

Actuellement, ses effectifs et son recrutement sont les mêmes; elle reste une association de Suisse alémanique; elle est en train de se réorganiser sur la base de sections cantonales, les activités centralisées n'ayant pas toujours donné satisfaction¹³. C'est ainsi qu'à Zurich s'est constituée une section SADS reliée au secrétariat de la Beratungsstelle au Pestalozzianum et qu'un programme de recyclage (général ou spécialisé) a été mis sur pied l'an passé et à la disposition du corps enseignant.

¹³ Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule. Geschäftsstelle: Im Laubegg 26, 8406 Winterthur.

IV

Vers une politique du théâtre pour les jeunes ?

L'engagement des troupes professionnelles dans le théâtre pour les jeunes a donné sans doute l'impulsion décisive surtout en Suisse française; mais il n'est pas le seul élément du problème. En particulier, à la faveur du vaste mouvement de réforme, qui, dans les années 60, a affecté les systèmes d'enseignement de pratiquement tous les cantons suisses, des possibilités nouvelles sont apparues.

Les cas des cantons de Neuchâtel, du Jura et de la fraction francophone du canton de Berne sont particulièrement intéressants. D'une part, le TPR en a fait son domaine d'implantation privilégié. Cela signifie que, depuis près de dix ans, les élèves des écoles de tous degrés ont pu voir régulièrement des spectacles de la troupe¹⁴ et ceux qu'elle invite.

A l'occasion de la réforme de l'enseignement, le canton de Neuchâtel a introduit au niveau secondaire (11 à 15 ans) des ACO (activités complémentaires à option), ceci dans le cadre de l'horaire scolaire. Ces activités, variables d'une école à l'autre, touchent à de multiples domaines (sport, bricolage, cuisine, disciplines culturelles, etc.); le théâtre y figure très souvent. Des groupes de création ont pu se développer ainsi beaucoup plus systématiquement que dans d'autres lieux en Suisse.

Le problème majeur des ACO-théâtres est celui des animateurs. En l'absence d'animateurs formés (seule une partie des enseignants et instituteurs, et cela depuis peu d'années, peuvent bénéficier d'une telle formation dans le cadre de leurs études — en-

¹⁴ On peut estimer à 80 % des élèves d'âge concerné ceux qui suivent les spectacles du TPR.

core est-elle très insuffisante), chaque école règle ses problèmes empiriquement, selon les disponibilités. Seule troupe professionnelle du canton, le TPR, largement sollicité, a pris en charge directement quelques groupes. Il essaie de collaborer avec des enseignants de plusieurs disciplines pour créer peu à peu des équipes d'animation qui pourront travailler de manière indépendante. Troupes d'amateurs, centres culturels et de loisirs fournissent aussi des animateurs; c'est notamment le cas du Centre Culturel Neuchâtelois (CCN) et de la Tarentule. Enfin, des enseignants «mordus» de théâtre assurent une partie des animations.

Le travail ainsi réalisé est très divers, allant des simples exercices d'expression au montage de spectacles quelquefois importants, qui sont présentés hors du cadre scolaire. Il ne faut pas surestimer l'importance numérique de ces groupes d'élèves: certainement moins du vingtième de la population scolaire de 11 à 15 ans. Mais, en tant que groupes de création directement liés à l'école, ils sont des éléments moteurs irremplaçables, et leurs contacts avec l'extérieur (par les animateurs) en font un pont décisif entre les activités théâtrales en général et leurs condisciples. Ces efforts ont aussi leurs prolongations: à Neuchâtel, le CCN anime maintenant deux groupes de jeunes amateurs issus directement des ACO . . .

Dans le Jura, la réforme scolaire a choisi une formule différente. Les Ecoles secondaires supérieures peuvent organiser une fois l'an des *semaines hors cadre*: cela signifie que les élèves d'une école, pendant une semaine, vont pouvoir travailler de manière intensive un domaine particulier, un centre d'intérêt choisi dans les propositions que pourra faire la direction de l'école. En fait, la difficulté de trouver des animateurs en nombre suffisant, et pour une même période, limite la pratique des semaines hors cadre.

Pour le théâtre, l'intérêt de la formule est évident: travailler avec un groupe volontaire, libre de toute autre préoccupation, permet une démarche collective vers l'expression beaucoup plus poussée — même dans un temps limité. En dehors des semaines hors cadre, d'autres possibilités existent, liées à des initiatives des écoles ou de certains enseignants. Là aussi, la forte implantation du TPR, ses liens très étroits avec les troupes d'amateurs du

Jura ont permis des expériences de longue durée dans une dizaine de villes ou de petites localités.

A Genève, canton urbain par excellence, où le théâtre (en général) est relativement bien implanté, la situation se présente de manière sensiblement différente et plus centralisée.

Au niveau de l'enseignement primaire, c'est avec le début des activités d'Am Stram Gram (1973) que s'instaure une action tant soit peu systématique. Les spectacles proposés par D. Catton et son équipe sont engagés pour une trentaine de représentations dans le cadre de l'horaire scolaire. En plus, Am Stram Gram organise des représentations libres pour enfants le jeudi, le samedi et le dimanche — dans les limites bien sûr de ses possibilités (voir plus haut). D'autres organismes sont également actifs de manière occasionnelle dans ce domaine: le Service culturel Migros, par exemple; ou d'autres théâtres de Genève, comme Carrouge-Atelier — du moins avant la création d'Am Stram Gram. Ceci en collaboration ou non avec les directions d'écoles.

Pour ce qui est de l'animation, elle est active surtout dans un cadre libre. Il faut mentionner à ce titre les expériences très intéressantes et prometteuses de groupes d'animation théâtrale autonomes: *La Lune Rouge* d'abord, qui s'inspire largement du Bread and Puppet. En 1976, le succès d'un de ses spectacles, *La Polka du Fou*, où participèrent une quarantaine d'enfants, l'a conduit à entreprendre une tournée de plein air en Suisse romande au début des vacances d'été. *La Lune Rouge* s'est divisée depuis en deux groupes: *Le Loup* et *Les Montreurs d'Images*. Ces derniers ont contribué d'une façon remarquée au succès d'une des fêtes qui accompagnaient le récent festival international organisé par Am Stram Gram.

Quant au *Cycle d'orientation des écoles genevoises* (degrés 7-8-9), il s'est préoccupé dès sa fondation (en 1963) de la formation culturelle des élèves. Dans le cadre de ses cours d'information générale, une heure pendant un semestre (au degré 8 en général) est consacrée au théâtre. 14 collèges sur 17, actuellement, dispensent ces cours, assumés par des «spécialistes». Les élèves du degré 7 ont une heure par quinzaine de «diction», terme qui ne recouvre plus le contenu réel des leçons, données par des comédiens professionnels de la place. Enfin, la plupart

des collèges organisent des ateliers-théâtre — ceci sur une base volontaire — qui peuvent déboucher sur des spectacles.

Pour la première fois en 1975/76, le cycle d'orientation a systématisé les représentations dans l'horaire scolaire pour tous les élèves. Cette tentative a donné lieu, vu les difficultés rencontrées, à une controverse qui n'est pas terminée. Actuellement, le principe est maintenu pour les degrés 7 et 8. De plus, un système de spectacles à prix (très) réduit est organisé d'entente entre le Département de l'instruction publique et les théâtres de la ville pour les collégiens, apprentis et étudiants. C'est là un perfectionnement d'un vieux système bien connu.

En Suisse alémanique, le canton d'Argovie constitue de loin le pôle le plus actif en matière de théâtre pour les enfants et les jeunes. Ce n'est pas un hasard si la troupe professionnelle de langue allemande la plus importante du pays dans ce domaine

*Théâtre de la Lune rouge:
«La Polka du Fou», 1976*



a pu s'y établir et développer un travail à long terme. En 1973, un centre de documentation, *Kantonale Schultheater-Beratungsstelle*, a d'ailleurs été fondé avec l'appui des autorités cantonales. Le rôle joué par les enseignants eux-mêmes dans les activités théâtrales à l'école est beaucoup plus important dans ce cas qu'en Suisse romande. C'est un peu, nous l'avons vu, une tradition suisse allemande. Mais alors que dans d'autres cantons les activités restent dispersées, en Argovie la politique menée est beaucoup plus cohérente. La formation théâtrale des enseignants y est assurée à l'École normale; le relais est établi entre l'école et les théâtres de poche très actifs du canton, de même qu'avec la troupe Spatz & Co. L'inspiration de cette politique est allemande: on sent l'influence des «Réflexions didactiques» de Peter Schweiger et de l'école berlinoise. Cette position plus engagée dans la pédagogie du théâtre met les animateurs de théâtre argovien en position charnière pour assurer la collaboration entre l'ASTEJ et la SADS. C'est du moins mon avis.

La situation zurichoise semble aujourd'hui en pleine évolution. Les enseignants, les animateurs culturels et leurs initiatives jouent ici un rôle de premier plan, caractère distinctif de la situation en Suisse alémanique; nous l'avons vu déjà à propos de l'Argovie. Un travail systématique d'animation est en place pour les classes du 7^e degré; une troupe spécialisée est en formation, qui s'orienterait vers les plus petits (5^e degré). La collaboration de la section zurichoise de la SADS et de la Beratungsstelle s'annonce sous les meilleurs auspices.

Au niveau des spectacles proposés, le *Theater für den Kanton Zürich*¹⁵, dirigé par Reinhart Spörri, est pour l'instant la seule troupe professionnelle qui fait un travail régulier de création pour les enfants. Elle propose chaque année deux spectacles, l'un pour les petits (degrés 1 à 3), l'autre pour les préadolescents (12 à 14 ans), qui sont diffusés dans l'ensemble du canton.

Un très gros effort est fait en direction de la formation des enseignants, tant dans le cadre de l'École normale que dans celui de la formation continue. Le rôle de la *Schauspiel-Akademie*, dont nous parlerons plus loin, paraît décisif dans l'évolution à venir.

¹⁵ Il ne s'agit pas, précisons-le, d'une troupe spécialisée dans le théâtre pour les enfants.

C'est ainsi Felix Rellstab, en effet, son directeur-fondateur, qui est à l'origine du programme actuel d'animation théâtrale dans les écoles zurichoises. Alors qu'il était directeur du Theater am Neumarkt, il fut le premier à proposer, en 1967, une initiative des enfants au théâtre avec «Wie eine Aufführung entsteht» (repris ensuite par Jean Grädel, en Argovie); destiné aux élèves de 8^e année, cette initiation figure aujourd'hui (grâce à une subvention spéciale de la municipalité) au programme de toutes les écoles si bien que tous les élèves zurichois bénéficient de cette introduction au théâtre. Depuis cinq ans, 3000 élèves de 7^e assistent chaque année à la représentation de «Theaterspielen», une production de la Schauspiel-Akademie, laquelle entreprend un travail à l'intention des élèves du degré moyen, non sans s'interroger sur les risques d'institutionnalisation de l'animation et du théâtre à l'école. On aurait tort cependant d'imaginer que le canton d'Argovie et la ville de Zurich sont les seuls à entreprendre une activité sérieuse dans ce domaine.

Citons par exemple l'impulsion donnée, par les Basler Theater et le pédagogue de théâtre Hansjörg Betschart, les activités du Kindertheaterhaus à Lucerne, de Jeannot Hunziker dans l'Oberland zurichois, les efforts de la Schulwarte et du Zähringer-Refugium (déjà cité) à Berne, et les spectacles de René Quellet et Franz Hohler. Sans oublier le travail considérable d'enseignements isolés (tel Racine dans le canton de Soleure), de la Suisse centrale, de la Suisse orientale et des Grisons.

Il est impossible de prétendre passer en revue l'ensemble des activités théâtrales pour les jeunes dans notre pays. Encore une fois, il y a toutes ces réalisations ponctuelles, limitées localement, qui restent en deçà d'une vision globale et s'éteignent avec le retrait ou le découragement de leurs initiateurs. Et la fragilité même de ce qui paraît solide: le changement d'orientation du CDL en 1976 le montre bien, qui rend brusquement au désert tout un circuit vaudois ¹⁶.

Il faut bien voir que globalement, à l'échelle nationale, malgré quelques réussites remarquables, les difficultés sont énormes;

¹⁶ Le CDL est resté actif, à un certain niveau, dans la région lausannoise par son système de matinées scolaires. Plus récemment, il a pris l'initiative d'atelier et de stages dont il faut souhaiter le développement.

les cloisonnements culturels du pays empêchent une vaste diffusion des spectacles — on ne joue pas en français pour des enfants de langue allemande et réciproquement! Au sein même de la région germanophone, l'emploi indispensable des dialectes avec les très jeunes spectateurs crée des barrières. Est-ce cela qui a conduit les grandes troupes à négliger ce public? Car il faut le dire: ce sont de petits théâtres pauvres qui, en Suisse allemande, assurent la quasi-totalité du travail professionnel pour les enfants et les jeunes.

Enfin, nulle part, la situation financière n'est assurée. Les subventions restent insuffisantes; en 1975, l'ASTEJ résumait ainsi le problème:

Le prix de revient est le même, que ce soit du théâtre pour les enfants ou pour les adultes, à partir du moment où les exigences sont les mêmes (un comédien, un camion, un musicien, etc. ont les mêmes coûts!). De plus, si on veut faire un travail régional en profondeur, cela signifie tournée dans des salles peu équipées, donc infrastructure importante et chère.

Travailler en collaboration avec les enseignants, les rencontrer, les consulter, cela prend du temps: le temps se calcule aussi en salaires (quand un seul comédien d'un spectacle en cours dans une troupe est dans une classe, le spectacle entier est arrêté).

Il est difficile de donner des prix de revient moyens, beaucoup d'éléments entrent dans un tel calcul. Disons en tout cas que très peu de spectacles sont sur le marché à moins de 2000 ou 3000 francs la représentation. Or les habitudes sont telles que, aux heures scolaires et de façon obligatoire, un enfant devrait n'avoir rien à payer. Et ceux qui paieraient à sa place admettent, dans le meilleur des cas, un prix de 4 francs par élève. Combien les enfants paient-ils au cinéma? Par contre, les exigences de bon contact et l'exiguïté des salles dans les régions suisses réduisent à une moyenne de 200 à 300 spectateurs le public par représentation — soit une recette maximum de 600 à 1200 francs. Bien évidemment, le théâtre pour enfants ne peut exister valablement qu'avec l'aide des pouvoirs publics.

En 1975, par exemple, le TPR jouant quatre spectacles a donné dans sa seule région 137 représentations pour les écoles pour une recette brute moyenne de 620 francs, et les salles étaient pleines selon leur capacité. Or, le TPR n'est qu'insuffisamment subventionné par rapport aux charges d'une région très morcelée

et doit vivre à 60 % de ses recettes propres en n'assurant à ses membres qu'un salaire égalitaire certes, mais anormalement bas. Quand en plus on sait que ces spectacles n'étaient pas, sauf un, de «petits spectacles», l'un nécessitant même la mobilisation de quinze personnes, donc empêchant toute autre activité importante, on comprend à quel point le travail théâtral pour les jeunes peut devenir onéreux pour une troupe! ¹⁷

Même à une échelle plus réduite, la situation est périlleuse. Jean Grädel présente ainsi la situation spécifique des petits théâtres:

Les producteurs de théâtre pour enfants (troupes professionnelles, artistes isolés et marionnettistes) font toujours les mêmes expériences: leurs représentations ne peuvent être payées que par un petit nombre de théâtres de poche et d'écoles par rapport aux frais engagés et à la rentabilité nécessaire. C'est pourquoi nous avons la situation suivante:

a) Le producteur de théâtre pour enfants rabat son prix et rend ainsi possible la location de son spectacle à une salle de théâtre dont les moyens sont restreints ou à une petite école. Cela prouve que le producteur est un bienfaiteur. Ce qui ne pourra cependant pas durer longtemps: de telles pratiques commerciales vont le mettre à sec en peu de temps.

Exemple: Une troupe professionnelle se compose de cinq comédiens; ces comédiens touchent ensemble 7500 francs de salaire par mois. Nous admettons que ce théâtre est fort demandé et peut jouer souvent, nous arrivons à une moyenne annuelle de peut-être dix spectacles par mois. Etablissons le prix de la représentation:

— cachet par représentation (pour une moyenne de dix représentations par mois)	Fr. 750.—
— participation au temps de préparation (deux mois de travail = 15 000 francs; quatre mois de représentations)	Fr. 250.—
— participation aux frais matériels (décors, costumes, etc.)	Fr. 30.—
— droits d'auteur	Fr. 60.—
— transports (en moyenne)	Fr. 60.—
— participation à la publicité	Fr. 50.—
Total par représentation	<u>Fr. 1200.—</u>

Le montant que nous demanderons à un théâtre de poche ou à une école s'élève à 600 francs. Le déficit doit être couvert par des subventions aujourd'hui très péniblement accordées. Lorsque, en outre, un organisateur est incapable de payer ces 600 francs, tout le budget est remis en question et par conséquent la vie de la troupe aussi.

b) Le producteur de théâtre pour enfants s'obstine, pour des raisons valables, à exiger les montants établis. L'organisateur ne peut payer — les représentations n'ont pas lieu et, lorsque cette situation se renouvelle, la troupe n'arrive pas au nombre de représentations prévues dans son budget: l'existence de la troupe est en danger.

c) Les comédiens de théâtre pour enfants jouent pour de petits gages et sont contraints de subvenir à leurs besoins ou par un travail annexe dans un autre théâtre ou en travaillant à mi-temps (difficile actuellement). Cela est tout à fait néfaste au travail de la troupe théâtrale: on a des délais à respecter et la production ne peut être préparée avec sérieux. Chaque personne qui s'occupe de théâtre pour les enfants sait que ce travail prend plus de temps que le théâtre pour adultes. On doit faire des recherches de thèmes de spectacle. Le travail d'équipe avec sociologues, pédagogues et auteurs exige un énorme investissement de temps. Les contacts directs avec le futur public sont très importants. Au cours d'heures de jeu avec les enfants et les adolescents, lors d'entretiens préparatoires et de discussions dans les écoles et les centres de jeunesse, on rassemble le matériel de base nécessaire et on peut améliorer ainsi les futures productions au vu des résultats obtenus.

La troupe ne peut-elle être active à plein-temps, la qualité des productions en souffrira — on s'adressera moins volontiers à elle, elle aura moins la possibilité de jouer ses spectacles: son existence est en danger.

d) L'organisateur élève le prix d'entrée du spectacle pour enfants de manière à pouvoir payer tous les honoraires. Il augmente le prix, par exemple de 4 à 6 francs, pour arriver, en remplissant sa salle de 100 places, à la somme de 600 francs. Cela n'est pas possible, car le prix de 4 francs est déjà trop élevé pour la majorité des parents. Particulièrement lorsque deux à trois enfants

¹⁷ Aujourd'hui, soit quatre ans plus tard, les conditions financières de travail n'ont pas varié.

veulent aller au théâtre. La TV sera à nouveau la préférée et fera vaciller les budgets de l'organisateur et de la troupe.

Malgré les efforts ponctuels de la Fondation Pro Helvetia, aucune solution durable n'est possible sans un gros effort de la Confédération, que la situation économique actuelle rend hélas aléatoire! Il faut bien se rendre à l'évidence: les efforts consentis jusqu'à présent par quelques-uns ont permis de poser, sans plus, le problème du théâtre pour les enfants et les jeunes en Suisse¹⁸. Le résoudre ne dépend pas d'eux.

¹⁸ «Pour les jeunes» est un peu une figure de style; même là où des structures minimales sont en place, une masse énorme subsiste qui n'est presque jamais atteinte, pour laquelle aucun effort n'est consenti: les 15 à 20 ans, mis à part les privilégiés des gymnases et parfois des autres écoles supérieures. Mais les apprentis, ceux qui sont engagés tôt dans la vie active, restent hors circuit.

Centre Culturel Neuchâtelois:

«Les Amants du Métro» de Jean Tardieu, 1976

Pour le Vernissage de l'EXPO ASTEJ/SADS/VSP

Photo: Pierre-W. Henry



V

Événements

L'exposition itinérante de l'ASTEJ/SADS/VSP de 1975

La mise sur pied et l'exploitation de l'exposition de l'ASTEJ et de la SADS, en collaboration avec l'Association des marionnettistes suisses, constitue en quelque sorte une première en Suisse. Si l'on excepte quelques publications remarquables (par exemple l'Annuaire du théâtre suisse N° XXXIII, en 1967), aucun travail commun ni même aucune réflexion commune tant soit peu approfondie n'avaient réuni jusqu'ici les gens intéressés par le théâtre en Suisse et surtout de milieux aussi divers. Rien ne résume mieux cette confrontation que la manière dont les organisateurs présentent eux-mêmes leur travail et leurs buts:

«Un théâtre de jeunes en Suisse?
Celui qu'ils voient, celui qu'ils créent»

Organisée sur dix-neuf parois de 3 m² à double face, l'exposition propose un circuit extérieur et un circuit intérieur. Elle est divisée en quatre parties:

1. Entrée

Les quatre parois d'accueil sont réservées à la présentation des deux associations organisatrices, à une carte de la Suisse situant les exposants et au titre de l'exposition.

2. Le circuit extérieur

Qui fait du théâtre en Suisse pour et avec les jeunes?

35 membres de l'ASTEJ, de la SADS et de l'Association des marionnettistes suisses (VSP) présentent eux-mêmes leur activité théâtrale pour l'enfance et la jeunesse. Chaque exposant est

désigné par un numéro d'ordre qui renvoie au catalogue et à une fiche d'identité. Cette partie spéciale regroupe des activités très diverses en quatre sections:

- a) théâtre professionnel;
- b) enseignants;
- c) théâtre d'amateurs;
- d) centres culturels et de loisirs.

La deuxième section répartit les activités scolaires selon le degré d'âge des élèves: Ecoles enfantines, Ecoles primaires, Ecoles secondaires, Ecoles normales. Les organisateurs n'ont pas opéré de choix. Ils ont accueilli ceux de leurs membres qui souhaitaient participer à l'exposition itinérante. Il est par conséquent évident qu'elle n'est pas exhaustive de tout ce qui se fait en Suisse dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, que ce soit en milieu scolaire ou en milieu ouvert (hors de l'école). Le circuit extérieur se termine par une synthèse provisoire, quelque peu provocatrice, qui débouche sur une question: oui, mais quel théâtre?

3. Le circuit intérieur

Alors que le circuit extérieur présente des exemples d'activité théâtrale pour et avec des jeunes sans aucun souci d'explication ou de critique, le circuit intérieur vise à attirer l'attention des visiteurs sur les principaux problèmes qu'on ne peut éviter de se poser si l'on entend faire un travail créateur dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Son objectif est donc de tenter une synthèse. Les réalisateurs ont procédé par analyses et conclusions partielles successives. De manière générale, les analyses s'opèrent sous forme de questions, tandis que les éléments de réponse se retrouvent dans la partie finale du circuit.

Le circuit intérieur comporte lui aussi quatre parties:

a) Nous questionnons

Nous y posons une série de questions:

— De quoi le théâtre peut-il parler avec les jeunes?

Il est montré 21 exemples de thèmes avant de conclure: tous les thèmes peuvent être intéressants s'ils sont rendus complémentaires par une politique du répertoire; il n'y a pas de thèmes réservés à l'enfance ou la jeunesse, mais on peut parler de tout à tous, c'est une question de forme.

— Où les jeunes voient-ils des spectacles?

Les lieux les plus divers sont montrés avant de conclure: il im-

porte d'obéir aux exigences de la pièce, d'inventer des lieux théâtraux variés et de favoriser un contact vivant entre acteurs et spectateurs.

— Suffit-il d'assister à un spectacle ou peut-on l'exploiter de manière active? Avant, pendant et après la représentation?

On aborde les problèmes de l'animation et de la participation, avant de conclure: un spectacle est réellement dynamique dans la mesure où il conduit les enfants à l'expression.

— Tous les jeunes ont-ils les mêmes chances de voir du théâtre? Quels que soient la situation sociale de leurs parents, leur statut scolaire, l'endroit où ils habitent?

— Qui vend — qui achète — qui paie?

Cette première partie, plus particulièrement consacrée au théâtre que voient les jeunes, se termine par un constat général: depuis quelques années, les spectacles pour enfants créés en Suisse se multiplient; oui, mais pas partout.

La deuxième série de questions concerne le théâtre que font les jeunes:

— Qui sont ces jeunes? Pourquoi se proposent-ils de faire du théâtre? Où vont-ils travailler? Avec qui — avec quoi?

Dans le meilleur des cas, le groupe est composé de volontaires, il a des préoccupations communes, il se donne le temps de travailler, il recherche une expression de groupe; mais dans tous les cas, il leur faut un local, des conseils, un peu de matériel et un petit peu d'argent.

— Que pouvons-nous mettre à leur disposition?

Les structures d'accueil et d'animation que sont les écoles, les centres de loisirs et les troupes de théâtre; oui, mais les écoles sont-elles toutes équipées? Y a-t-il partout des centres de loisirs et des troupes de théâtre permanentes? Et les structures ne sont pas tout: il faut des hommes et des femmes capables de répondre à la demande des jeunes.

b) Nous affirmons

Après cette série de questions et de réponses partielles, où les réalisateurs ont cherché à éviter les problèmes théoriques, les deux associations affirment leur certitude: le théâtre n'est pas qu'un divertissement, il est un moyen irremplaçable d'éducation, il sert l'enfant; le théâtre est communication, il entraîne le dialogue.

c) *Nous revendiquons*

Pour que le théâtre soit un moyen d'éducation et serve l'enfant, il faut du temps, des locaux, de l'argent et des conseillers compétents. Ces conditions valent autant pour les troupes qui proposent des spectacles et des animations que pour les écoles qui les accueillent ou les suscitent en leur sein.

De ces quatre conditions, la dernière est la plus fondamentale: l'ASTEJ et la SADS demandent qu'on se préoccupe enfin de la formation à tous les niveaux de comédiens et de maîtres qui soient capables de faire face aux innombrables problèmes que pose le théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

d) *Notre conclusion*

Elle découle des constatations, affirmations et revendications énoncées: dans l'intérêt des jeunes, il est indispensable d'aménager une collaboration permanente entre les autorités cantonales et fédérales, les enseignants, les animateurs de jeunesse et les gens de théâtre, avec la participation des jeunes.

L'exposition se termine par la citation de deux essais d'une telle collaboration, dans le canton d'Argovie et dans celui de Neuchâtel. Et par une dernière question:

— Et dans votre canton, que se passe-t-il?

4. *Sortie*

C'est à cette dernière question que l'organisateur local répond. Il dispose à cet effet du revers des quatre parois d'entrée, où il tente de montrer ce qui se passe (ou ne se passe pas) dans son canton et de définir les principaux problèmes qui s'y posent dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Il y affiche d'autre part le programme des manifestations qui se déroulent dans le cadre de l'exposition. Dans l'esprit des organisateurs, en effet, cette exposition n'est qu'une enveloppe destinée à servir de cadre à des spectacles de jeunes ou pour les jeunes, à des ateliers, à des séminaires, à des débats. Elle n'a pas d'autre ambition que d'attirer l'attention des autorités politiques et scolaires, des responsables de groupements de jeunes et des parents sur l'importance que peut avoir le théâtre dans l'éducation et la socialisation de la jeunesse. Encore faut-il donner à ceux qui se vouent à sa promotion qualitative les moyens de remplir leur tâche.

Théâtre Populaire Romand:

Animation

Scène implantée dans la rue, à la disposition des enfants, Biennale 1976





Inaugurée à Baden en août 1975, l'exposition itinérante *Un théâtre pour les jeunes en Suisse?* fut présentée jusqu'en juin 1978 dans près de 25 localités des quatre régions linguistiques du pays, grâce aux subsides de Pro Argovia et de la Fondation Pro Helvetia. Elle fut partout l'occasion de représentations, d'ateliers, de débats, de rencontres, et contribua à sensibiliser les enseignants, les parents, les autorités scolaires et politiques à la valeur éducative du théâtre et aux problèmes que rencontrent ses promoteurs en milieu scolaire aussi bien qu'en milieu ouvert.

La V^e Biennale du TPR 1976

Autre événement marquant de la période récente, la V^e Biennale du théâtre organisée par le TPR à La Chaux-de-Fonds en automne 1976 autour du thème:

Le théâtre et les jeunes

Nous souhaitions faire de cette Biennale le temps fort d'un travail continu: elle l'a été avec une réussite vraie.

La Biennale a été fête de théâtre pour les enfants par le large éventail de spectacles proposés, mais tout autant par la multitude d'occasions mises à leur disposition pour exercer leur créativité à propos du théâtre.

2000 jeunes ont été directement actifs dans les nombreux ateliers proposés. 1000 autres ont pu dialoguer avec des gens de théâtre, par petits groupes, ou suivre des animations de marionnettes, poésie, musique, contes, etc. (Statistiquement, cela atteindrait un élève sur deux dans la ville.)

Parmi les ateliers, citons le travail de Catherine Dasté dans une classe du Bas-Monsieur — le cortège de rue et les jeux de craie et de peinture organisés par la Ferme Gallet à la sortie des représentations — les jeux sur la scène machinée que nous avons plantée sur une place — les spectacles de rue montés dans des classes — les vingt-deux articles de la chronique du jeune spectateur dans «L'Impartial», le quotidien local — le Cirque One-rouge avec le Centre de Rencontres, cirque d'enfants réalisés en une seule journée (160 participants).

Théâtre Populaire Romand:

Animation

Spectacle d'élèves de l'Ecole secondaire, dans la rue, 1976

La Biennale a été information pour les enseignants, au triple plan des spectacles, de l'animation et de la «Biennale studieuse».

Elle nous a appris des formes de collaboration avec l'école, tant pour sa préparation¹⁹ que pour son déroulement. En particulier, nous avons pu dialoguer avec tout le corps enseignant secondaire et primaire en trois séances de début de semaine. Cela a permis aux oppositions de se manifester, des éclaircissements ont pu être donnés, tout cela est constructif.

Le panorama des spectacles de la francophonie, offert à l'examen des adultes tout autant qu'au plaisir des jeunes, avait été choisi avec soin. Nous étions dépendants des disponibilités repérées et tout à fait conscients du peu de choix possible pour les adolescents, par rapport à l'importante production pour enfants: cela reflète la réalité et la difficulté de créer des spectacles pour cet âge charnière; c'est pourquoi le nombre de représentations a été volontairement limité au secondaire par rapport au primaire.

Tel quel, l'éventail proposé était très large et très significatif des directions de recherche actuellement explorées. Il sera une plateforme commune indispensable pour le travail futur.

Il faut encore souligner la prouesse technique constituée par l'accueil de tant de spectacles en même temps dans neuf salles différentes de la ville et sans le théâtre! Nous avons montré de multiples propositions de scénographie. Nous avons pu aussi, en créant les installations nécessaires, faire voir de grands spectacles impossibles à mettre sur les scènes de la ville. Nous n'avons donc pas limité nos choix comme à l'ordinaire.

Nous ne les avons pas non plus limités sur le plan des coûts, puisque la Biennale, déficitaire en dépit de la subvention de la ville, est prise pour une part sur la caisse du TPR! De ce point de vue, il faut souligner que le déficit provient du succès même de la Biennale et de la quantité de représentations à assurer (avec des spectacles importants, donc chers, dans des salles de faible contenance).

La Biennale a été ouverture sur la ville. Environ 5000 places d'adultes aux représentations dans une ville de 40 000 habitants! Les ponts ont fonctionné entre le théâtre scolaire et le monde adulte: c'est une attitude réjouissante qui ne fait plus de l'enfant un être minorisé, mis à part. Partout, on a senti s'effacer la barrière entre théâtre pour enfants et théâtre populaire, et souvent

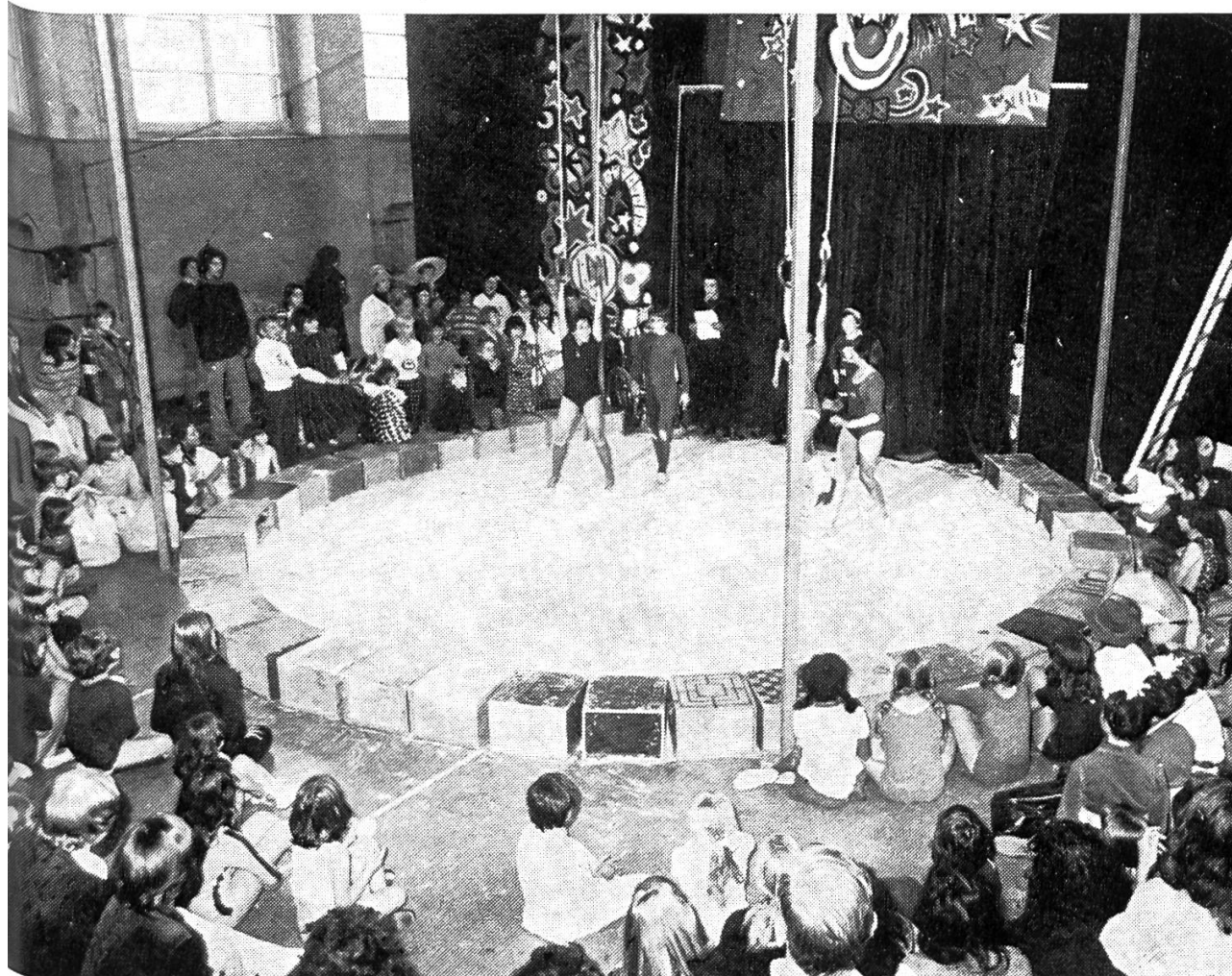
¹⁹ Cinq enseignants, mandatés par les commissions scolaires, sont allés voir douze spectacles à Paris, pendant quatre jours, pour le choix décisif.

la spécificité du théâtre pour les jeunes a été mise en question; c'est une voie dans laquelle nous nous étions engagés avec «Le Dragon» et que nous considérons avec attention, nous aussi.

L'importante fréquentation de la Biennale studieuse est la preuve de cet intérêt des adultes. Le théâtre pour enfants y fut analysé comme tout autre phénomène théâtral, que ce soit à l'inauguration officielle, face à l'exposition de l'ASTEJ qui témoignait de la situation suisse, dans les rencontres organisées ou informelles avec les troupes et surtout au colloque.

Là, face aux spécialistes qui parlaient avec passion d'expériences diverses, une soixantaine de nos partenaires régionaux ont multiplié questions, informations, réflexions communes sur les thèmes fondamentaux de la création, de la spécificité des rapports avec

*Théâtre Populaire Romand:
«Cirque Onerouge»
Animation de la Biennale, 1976*





*Théâtre Populaire Romand:
Animation
Stage d'enseignants jurassiens, 1975*

l'école et avec les institutions, des structures des troupes, etc. Un article de Jean Gabriel Carasso dans «Travail théâtral» (N° 26) résume ces débats qui furent un véritable dialogue entre une région active et les spécialistes qu'elle souhaitait interroger. A cela s'ajoutent 40 stagiaires, la plupart enseignants ou animateurs, dans quatre stages d'une semaine.

La Biennale s'étalait dans la rue, dans toute la ville: il y avait des quantités de dessins d'enfants et d'affiches des spectacles dans toutes les vitrines du Pod et dans les quartiers; il y avait les deux places de jeux de plein air où se déroulaient spectacles de jeunes et animations; il y avait les nombreuses représentations gratuites de notre spectacle «Découverte» dans des quartiers, et aussi dans des homes ou établissements privés. Il y avait aussi la caravane sur le Pod, véritable centre de renseignements, très utilisé. Il y avait enfin ce mur de planches que nous avons installé sur le trottoir de la Poste, et devant lequel s'arrêtaient beaucoup de passants pour lire les nouvelles de la Biennale au jour le jour.

Enfin la Biennale a montré de fécondes possibilités de collaboration avec d'autres organismes de la ville. Nous avons informé systématiquement tous les groupements. Nous avons travaillé de façon très intéressante avec la Ferme Gallet, avec le Centre de

Rencontres, avec le Théâtre ABC, avec l'Atelier Musical, avec les deux groupes d'enseignants primaire et secondaire, avec les groupes-théâtre du Gymnase et de l'Ecole de Commerce.

La Biennale a été un pôle attractif pour notre région. De Neuchâtel, du Jura, de Bienne sont venus des participants aux diverses manifestations. Là aussi, l'information a existé et servira par la suite (en particulier, pour le choix des futurs invités sur le circuit scolaire); quelques représentations ont pu être décentralisées dans l'immédiat.

910 élèves sont venus à La Chaux-de-Fonds voir des spectacles. Ils ont été accueillis et guidés pour la plupart par des comédiens du TPR; ils ont pu, pour certains, passer une journée complète, avec animations, débats, ateliers tout autant que spectacles. Les Ecoles normales, en particulier, ont saisi l'occasion d'information qui leur était proposée, au plan pédagogique.

La Biennale n'était pas conçue comme une opération de prestige pour l'extérieur ni comme un rassemblement international. S'y sont intéressés ceux qu'un tel type de travail préoccupe, venus surtout de Suisse ou de France — excellente occasion de contacts dans le concret de l'action.

La Biennale a surtout été l'occasion de contacts remarquables entre le TPR et son public et la plupart des troupes invitées. Il y a eu découverte réciproque, et souhaits très réels de collaboration future. Bien entendu, ce phénomène a surtout fonctionné quand il s'agissait face à nous de véritables équipes, avec des options précises et de véritables expériences à échanger: plusieurs ont prolongé leur séjour à La Chaux-de-Fonds au-delà du temps prévu . . .

Quant à la Troupe du TPR, elle eut confirmation de ses capacités de relais d'animation, d'organisation, d'accueil technique. Elle eut surtout la démonstration éclatante des collaborations possibles avec les écoles, les centres culturels et de loisirs, avec les groupes de public de sa région.

Décidé à marquer un temps de pause et de réflexion dans ses créations pour la jeunesse, le TPR a rassemblé là une masse d'éléments communs à sa troupe et à son public: reste à en faire le tri et un bon usage . . .

Statistiques globales: 88 représentations de 18 spectacles avec 13 troupes professionnelles (8 françaises, 1 belge, 1 turque, 3 suisses), 18 000 spectateurs, dont environ 5000 adultes, 3000 jeunes touchés par animation et ateliers²⁰.

²⁰ Journal du TPR, octobre 1976.

La Giostra del Teatro 1977, 1979

Du 3 au 11 septembre 1977, le Panzinis Zircus a présenté à Lugano une première *Giostra de Teatro*, soit dix journées d'animation théâtrale, d'ateliers, de stages, de conférences, etc., sur le thème du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. L'exposition de l'ASTEJ décrite plus haut y avait naturellement sa place. Et le Panzini's, soucieux d'animation théâtrale globale, avait également organisé des ateliers pour les adultes.

Sept spectacles, dont quatre invités d'Italie, étaient également présentés. Modeste, vu les moyens de la troupe, cette *giostra* a été très remarquée tant par la presse que par la télévision. Plus de 3000 personnes ont participé aux différentes manifestations, enfants et adultes mêlés, confirmant une demande latente considérable en matière théâtrale, surtout si on tient compte que l'expérience se déroulait sur un terrain particulièrement délaissé, et sans l'appui que constitue (comme c'était le cas de la Ve Biennale du TPR) un long travail antérieur d'implantation.

Du 5 au 14 octobre 1979, le Théâtre Panzinis Zircus a organisé la deuxième manifestation de la *Giostra del Teatro*, qui cette année a assumé un caractère international.

Dans différents lieux de la ville de Lugano 10 troupes de quatre pays différents, Italie, France, Espagne et Suisse, ont représenté 16 spectacles, qui ont offert un panoramique de la façon de faire du spectacle: les marionnettes, le mime, les pupazzi, le clown, le théâtre de la fable ont été des moments spécifiques d'un modèle de communication avec le public, chacun avec sa propre contribution.

Parallèlement aux représentations se sont déroulés des ateliers dans les écoles et dans des lieux de la ville (expression corporelle, techniques théâtrales, marionnettes) pour les enfants et les jeunes. Il a aussi été organisé un cours de formation pour adultes: «de l'expression au geste théâtral».

Ce Festival s'est conclu avec un bilan positif, soit par affluence (environ 6000 personnes entre enfants des écoles et adultes ont assisté aux spectacles), soit par critique. La presse, les autorités scolaires, le public nous ont soutenu même si nous avons eu de grosses difficultés financières. Ce succès nous ouvre la route à un travail théâtral professionnel de qualité pendant toute l'année.

Le Festival international du Théâtre pour enfants 1979

Du 21 au 31 mai 1979, le Théâtre Am Stram Gram a organisé à Genève un *Festival international de Théâtre pour enfants*, le premier du genre dans la cité de Calvin. Huit troupes, provenant de cinq pays²¹, ont donné durant cette période 25 représentations scolaires et 8 soirées où les adultes pouvaient assister (ce qui est trop rare) aux spectacles conçus pour les enfants.

Après les soirées, des débats informels d'après spectacle, qui remplaçaient les colloques et séminaires, toujours un peu guindés,

²¹ Une troupe québécoise, deux troupes belges, deux troupes françaises, deux troupes suisses. Seule non francophone, une troupe britannique présentait une création; vu le type de spectacle, grand succès auprès des enfants! Possibilités et limites des échanges...

1er Festival international de Théâtre pour enfants, 1979

Vue de la fête en plein air, organisée par les Montreurs d'Images

Photo: Daniel Baudraz



se sont régulièrement tenus; il est un peu tôt pour en faire le bilan: remarquons qu'ils ont peu attiré le public, en dehors des spécialistes et des passionnés. Ce n'est qu'une confirmation supplémentaire de la difficulté d'un tel exercice, quelle que soit la forme choisie. Les deux fêtes qui accompagnaient le festival ont remporté un succès considérable (1500 personnes à la fête animée par les *Montreurs d'Images*).

Sur le plan du public, Dominique Catton constate que le succès a dépassé toutes les espérances. Près de 12 000 spectateurs enfants et adultes, c'est important même pour Genève; surtout si l'on ajoute, et c'est là peut-être l'aspect le plus inattendu de ce festival, qu'à toutes les représentations données en soirée, on a joué à guichets fermés. Le nombre de spectateurs adultes renvoyés chez eux devenait préoccupant. Il est clair que ce succès du théâtre pour enfants auprès des adultes, confirmé ici de façon particulièrement frappante, incite à une nouvelle réflexion sur les formes du théâtre populaire²².

Les Rencontres suisses du Théâtre pour enfants 1979

Organisées à l'initiative de *Spatz & Co* et de Jean Grädel, vice-président de l'ASTEJ, ces Rencontres se déroulèrent à Bremgarten (Argovie) du 12 au 16 septembre. Non content de les patronner, le Kuratorium argovien de promotion des activités culturelles les subventionna de telle manière que les enfants purent assister gratuitement aux manifestations. Ils répondirent si bien à cette invitation que les 16 représentations affichèrent «complet».

Le choix d'une petite ville comme Bremgarten répondait à la volonté d'intéresser toute la population d'une région décentralisée au théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Les Rencontres avaient un autre objectif, celui de susciter la collaboration et la discussion entre les gens de théâtre (acteurs, metteurs en scène, animateurs, pédagogues de théâtre) d'une part et les représentants des autorités politiques et culturelles, les directeurs d'école et le corps enseignant de l'autre. A l'ordre du jour: le cahier des tâches

²² Le TPR a pu aussi, à quelques occasions, faire le même constat, particulièrement avec «Le Roman de Renart».

du théâtre pour enfants, les différents modes d'action, les conditions de production, les implications économiques et la politique de subventionnement. Il est regrettable que la presse se soit très peu intéressée à cette table ronde et qu'aucun des chefs des Départements de l'instruction publique et des responsables de la politique culturelle de notre pays n'ait répondu à l'invitation qui leur fut adressée. Faute de leurs partenaires officiels, la discussion se limita par conséquent aux gens de théâtre ... Quant au choix des spectacles, il ne répondait pas aux seuls critères qualitatifs, mais au désir d'offrir un éventail aussi large que possible. Le niveau artistique des représentations fut en conséquence très variable.

Le plupart des 16 groupes et solistes invités restèrent à Bremgarten pendant toute la durée des Rencontres et purent échanger

*Centre Culturel Régional Delémont:
Animation Théâtre de Rue, 1978*



le bilan de leurs expériences respectives²³. Il s'avéra fort difficile de faire une analyse globale de la situation du théâtre pour enfants en Suisse, faute de principes généraux et de critères admis par tous, faute aussi de conscience chez certains des participants de leurs options particulières. L'assemblée en conclut qu'il convenait d'adresser à la Confédération une demande de subvention qui permette à l'Association faîtière suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (ASTEJ) d'organiser chaque année un voire deux séminaires de travail et de formation, où seraient invités des professionnels de niveau international, ayant une longue expérience de la pratique du théâtre pour les jeunes.

Les rapports des groupes entre eux, et ceux des gens du théâtre et du public, furent grandement favorisés par la disposition des divers locaux du Théâtre de Poche de Bremgarten, lequel possède des installations d'une qualité très rare en Suisse.

Les Rencontres comportèrent un succès total auprès du public qu'elles voulaient atteindre: les enfants et leurs parents, les maîtres et leurs élèves. Les groupes invités y ont appris qu'il leur appartient certes, pour une part, de construire eux-mêmes leur avenir, en opérant une nécessaire réflexion sur leur travail. Mais il leur manqua de trouver auprès des autorités sinon de l'intérêt du moins une résonance à leurs efforts. Il leur reste à convaincre les responsables de la politique culturelle de la valeur spécifique de la contribution que les professionnels du théâtre peuvent apporter à la pédagogie.

Les Rencontres de Bremgarten furent honorées de la présence de Mesdames Ilse Rodenberg (Berlin-Est), présidente de l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ), Inga Juhl, présidente de l'association danoise, Elisabeth Cozona, présidente de l'association suisse, ainsi que celle de délégués de la Hollande et de l'Espagne.

²³ Un service d'interprètes était à disposition. Saluons cette initiative: est-ce qu'enfin, en Suisse, on cesserait de postuler que la diversité culturelle implique le pluralisme linguistique généralisé?

VI

Perspectives

Le succès et le retentissement des grandes manifestations occasionnelles ne doivent pas faire illusion. Tout d'abord parce qu'elles ne remplacent pas l'implantation profonde; le théâtre peut créer l'événement: il faut périodiquement faire le constat, à travers des temps forts, de cette capacité. Et savoir en tirer les leçons sans se faire d'illusions ni vivre sur l'euphorie des festivals. Ceci vaut d'ailleurs pour toutes les formes de théâtre et pour bien d'autres choses. Tout le monde connaît ces villes qui vivent autour de leurs «festivals» et qui, passé la quinzaine ou le mois consacré, entrent en léthargie.

Ensuite, parce qu'à regarder les choses attentivement, le théâtre pour les enfants et les jeunes n'est implanté en Suisse, avec un début d'institutionnalisation présentant quelques garanties de durée, que dans 5 régions: Neuchâtel-Jura, Argovie, Genève, Zurich et Bâle. Si du moins on s'accorde à entendre par-là la mise à la portée du jeune public de tous les moyens, de toutes les virtualités que représente l'expression théâtrale.

Neuchâtel, Jura et Argovie sont des zones d'urbanisation modeste ou moyenne: on n'y trouve aucune ville de 100 000 habitants — ni même aucune agglomération approchant ce chiffre. La nécessité d'une décentralisation des activités s'y impose plus fortement qu'ailleurs pour les troupes professionnelles. La collaboration directe avec les écoles, les enseignants, les centres culturels locaux s'y réalise aussi plus facilement — la centralisation est moins poussée dans tous les domaines. A Genève, par la force des choses, on voit s'esquisser une structure nettement plus administrative et centralisatrice, avec tous les problèmes que cela pose;

la discussion sur les spectacles obligatoires pour le Cycle d'orientation est aussi une question d'échelle. Dans une région peu urbanisée, la dispersion même du public scolaire diminue de beaucoup l'importance du problème.

Par contre, il y a partout le même sous-équipement en salles de spectacles répondant aux nécessités du théâtre d'aujourd'hui — surtout pour les jeunes. Même là où ils existent théoriquement, leur coût d'utilisation est prohibitif, et leurs dimensions peu adaptées: conduire des élèves au spectacle, ce n'est pas les entasser à 500, 600 ou plus dans un théâtre! Là aussi, les pouvoirs publics devront à terme prendre leurs responsabilités financières — et les constructeurs de salles consulter si possible les utilisateurs avant l'achèvement des travaux . . .

Certes, le reste du pays n'est pas un désert absolu, le panorama des troupes professionnelles que nous avons tenté d'établir plus haut le prouve bien. Là où les professionnels du théâtre n'interviennent pratiquement pas, les efforts et les enthousiasmes d'enseignants ou d'animateurs isolés donnent parfois des résultats non négligeables. Mais la dispersion, l'isolement, le campanilisme, l'absence de soutien, tout cela maintient ces activités à l'état d'éléments épars, et bien en deçà d'une politique. Surtout, l'absence de continuité oblige à repartir toujours à zéro, une fois lassées les bonnes volontés, lorsqu'un éventuel continuateur veut reprendre le flambeau après quelques années de vide. Bien plus: si l'impulsion des professionnels disparaît, même après des années de travail, c'est l'effondrement. Le cas du canton de Vaud, où tout un réseau patiemment mis en place s'est volatilisé, est particulièrement éloquent à cet égard.

L'expérience acquise aujourd'hui permet d'entrevoir à quelles conditions minimales on peut espérer fonder une véritable politique du théâtre pour les enfants et les jeunes:

1. Tout d'abord, *la présence de troupes professionnelles bien implantées régionalement*. Cela demande des moyens. Ce qui suppose de la part des autorités (Confédération, cantons, communes) une prise de conscience de la précarité des conditions actuelles faites au théâtre pour les jeunes. Toutes les troupes ont des problèmes de locaux. Les subventions sont insuffisantes, la parité avec le théâtre adulte jamais reconnue. De plus, le théâtre

pour enfants est une source de charges supplémentaires et de déficit assuré au niveau de l'exploitation des spectacles, nous l'avons vu. Les nouvelles troupes spécialisées en font tous les jours l'amère expérience²⁴.

Est-il pensable que les troupes assument longtemps encore les frais d'une politique théâtrale d'implantation régionale au détriment de leurs conditions de vie et de travail? L'autre aspect de la question est la maigreur des budgets culturels des écoles, qui limite les possibilités d'accueil de spectacles ou d'animation. Le travail hors scolaire, cadre d'expérimentations, dépend lui aussi des structures d'accueil, centres de loisirs, centres culturels, encore très rares . . . Le bénévolat, si estimable et si irremplaçable soit-il, n'est pas viable à long terme.

2. *L'établissement du dialogue à tous les niveaux* avec le monde de l'école: les groupes d'enseignants de tous les degrés, par spécialités ou par établissements, les collèges, les Ecoles normales, etc.; aucune planification par le haut ne peut suppléer à l'absence de contacts locaux réguliers entre professionnels du théâtre et enseignants intéressés par ce domaine. L'établissement d'un tel réseau «à la base» conditionne toute implantation sérieuse²⁵.

3. *L'élaboration soigneuse de cahiers des charges* précisant les engagements réciproques entre autorités (à tous les niveaux) et troupes. Les professionnels du théâtre ont là un rôle capital à jouer: c'est à travers la mise au point de ces «contrats» qu'il est

²⁴ Les difficultés actuelles du TPEL de Claude Vallon illustrent bien l'illogisme de la situation. Le refus d'une subvention à la création de la part du Fonds du théâtre en Suisse romande met en cause l'avenir de la troupe. Cela signifie d'abord le risque de voir perdues des années d'expérience, ce que personne ne peut admettre dans le monde du théâtre. Cela révèle aussi au grand jour une anomalie grave: si une subvention à la création devient vitale pour une troupe, c'est qu'on ne lui donne pas les moyens de base nécessaires à son existence. Donc à la limite, elle ne pourra pas exploiter vraiment ses créations, par exemple parce qu'elle ne peut garder suffisamment longtemps un spectacle à son répertoire. Ce sont les modalités actuelles du subventionnement qui sont en cause. Bien d'autres troupes ont vécu ou vivent les aléas de ce coup par coup.

²⁵ On a évité en Suisse, jusqu'ici, les instances ou commissions d'habilitation qu'on voit fonctionner parfois à l'étranger, et qui peuvent pratiquer la censure, ou caser un spectacle sur tout un réseau de diffusion. Le dialogue préconisé est le meilleur moyen d'éviter ce type d'institution.

possible, concrètement, de sensibiliser les responsables politiques et administratifs aux problèmes du théâtre, que très souvent ils ignorent complètement.

Il ne s'agit pas, on le voit, de proposer un «modèle» détaillé et rigide prêt à être plaqué sur toutes les situations. Nous n'en sommes heureusement pas là!

Sur le terrain, comme on dit, chaque activité nouvelle de théâtre avec les jeunes fait apparaître encore plus de besoins, plus de demandes, plus d'intérêt. Mais qui pourra assumer ces tâches énormes?²⁶ Les rares animateurs formés aux techniques théâtrales et les comédiens intéressés sont très rapidement débordés, incapables d'assumer tout ce qui est proposé: travail avec les jeunes, les enseignants, etc.

Dans ce sens, l'expérience remarquable conduite à Zurich depuis 1973 par la Schauspiel-Akademie mérite d'être mieux connue: conscients de l'ampleur des problèmes et de l'enjeu, Felix Rellstab et Jean Grädel ont créé une formation spécialisée de pédagogie de théâtre.

C'est au printemps 1976 que les trois premiers pédagogues de théâtre ont inauguré la pratique de cette nouvelle profession, après avoir suivi trois années de formation à la Schauspiel-Akademie de Zurich (SAZ). Depuis lors plus d'une douzaine d'étudiants diplômés sont entrés dans le vaste champ d'activité du théâtre pour les enfants et les jeunes, du théâtre d'amateurs, de l'éducation culturelle de la jeunesse, de la formation des enseignants et des adultes. Leurs secteurs de travail sont multiples dans le domaine artistique qui est le leur et qui relève de la pédagogie et de l'animation. Les pédagogues sont acteurs dans les théâtres pour enfants, dans les troupes de clowns et de comédiens, à la radio et à la télévision; ils sont aussi professeurs de didactique et d'animation théâtrales dans les Ecoles normales; ils travaillent dans les Ecoles primaires et secondaires; ils s'occupent de formation continue des enseignants, dirigent des centres d'information sur le théâtre et sont encore metteurs en scène dans les écoles ou dans les troupes d'amateurs, collaborateurs culturels dans une grande entreprise ou animateurs d'un centre culturel de quartier.

²⁶ Le TPR, actuellement, est occupé deux mois par an par des activités d'animation théâtrale. Le point de saturation semble atteint...

Les tâches très diverses du pédagogue de théâtre dans les domaines de l'art, de l'enseignement, de la technique et de l'organisation exigent de lui des aptitudes multiples, avant tout d'acteur, de metteur en scène et de pédagogue. La formation doit donc satisfaire à ces exigences du champ d'application de la profession.

Le programme de la première année de formation est consacré à une introduction aux nombreuses formes d'expression de l'art dramatique: exercices d'improvisation et de jeu de rôle, pose de la voix, diction, expression corporelle, théorie du jeu de l'acteur, histoire du costume, esthétique du cinéma et de la télévision. Dans les étapes suivantes de la formation professionnelle, le travail scénique sera toujours combiné avec la pratique et la pédagogie de l'animation théâtrale scolaire et du théâtre pour enfants. La formation dramatique aboutira à des spectacles d'initiation des jeunes au théâtre et finalement à la composition, la réalisation et la représentation d'une pièce de théâtre pour enfants. C'est ainsi qu'au printemps 1978 les pédagogues de théâtre donnèrent avec un grand succès (sur la grande scène de la SAZ, le Dépôt de Tiefenbrunnen) une pièce en dialecte de leur cru: «Durs Fäischter» («Par la Fenêtre»), laquelle traite des problèmes qui se posent aux jeunes gens sortis des écoles et qui sont à la recherche d'un apprentissage.

A partir de la deuxième année, la formation pédagogique s'élargit par l'enseignement et la pratique de la méthode et de la didactique. Les élèves se familiarisent avec les formes de jeu les plus diverses et leurs applications. Les futurs pédagogues de théâtre s'expérimentent à la pratique dans leur propre atelier de théâtre pour enfants, situé dans un centre de loisirs, et lors de stages dans les écoles et les centres de formation théâtrale pour enseignants.

L'ensemble de cette activité s'accompagne de cours de toutes sortes: jeu de paroles, improvisation corporelle, pantomime, acrobatie, jonglerie, confection et jeu de masques, danse, chanson et marionnettes. Les élèves participent, d'autre part, activement à l'élaboration de leur programme d'études, dans la perspective de leur permettre d'acquérir une formation aussi complète que possible et de se forger des instruments efficaces pour le travail de pionnier qu'ils auront à entreprendre par monts et par vaux en qualité d'acteur et de promoteur d'une animation théâtrale, d'un théâtre pour enfants et d'un théâtre d'amateurs qui soient émancipateurs, créateurs et stimulateurs de communication.

La plupart des étudiants formés jusqu'ici étaient à l'origine des

enseignants. Les troupes pour enfants de Suisse alémanique (Spatz und Co, D Spilkischte) ont largement bénéficié de cet apport. Il faut souligner la volonté de dépasser l'antagonisme toujours latent entre enseignants et professionnels du théâtre que révèle ce type de formation. Est-il besoin de souligner l'urgence d'une généralisation de cette initiative, au moment où l'on parle de réorganiser la formation théâtrale?

Pour terminer, insistons encore une fois sur une vérité essentielle: l'inutilité de tout effort en direction du jeune public qui ne s'accompagne pas d'une volonté de *continuité*. Combien de faux débats sur le répertoire, sur le type d'exercices à proposer dans les cours ont là leur origine. La formation d'un public de théâtre et la diffusion de la pratique théâtrale ne passent pas par des recettes.

Tous les thèmes, toutes les formes, peuvent être intéressants s'ils sont rendus complémentaires; il faut donc concevoir un programme général . . .

Un travail de longue haleine:

- *respecte la liberté d'opinion et d'invention des enfants;*
- *provoque leur réflexion et leur prise sur le monde;*
- *développe leur personnalité et leur capacité de travail en groupe;*
- *il favorise la recherche des créateurs;*
- *il leur accorde le droit à l'erreur.*

*Cette exigence d'un travail suivi vaut autant pour une troupe qui propose des spectacles et des animations que pour une école qui les accueille ou les suscite en son sein. Elle n'est pas contradictoire bien au contraire, avec la spontanéité d'activités en milieu ouvert*²⁷.

Une telle insistance sur la continuité, venue de gens qui passent ordinairement pour s'adonner plutôt à l'éphémère, peut sembler quelque peu paradoxale pour le sens commun. Mais pour eux, la «politique culturelle» a un sens concret et représente un besoin vital; ils en ont compris, à leur échelle, les conditions élémentaires. A ceux qui parlent tant de politique culturelle de prendre maintenant le relais.

²⁷ Exposition itinérante ASTEJ/SADS/VSP.

Theater für Jugendliche in der Schweiz

Einleitung

Im Rückblick auf das letzte Jahrzehnt mit seinen vielen Experimenten und dem damit geweckten Interesse — hervorgerufen durch eine Reihe von Aufführungen von teils internationalem Niveau — kann man heute behaupten, dass das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz sich als einer der lebendigsten Sektoren des Theaterlebens in unserm Lande präsentiert.

Hat es dafür «Bürgerrecht» erhalten? Die Frage mag ungereimt erscheinen. Und doch muss man sie zu Beginn stellen. Gewiss wird das Kinder- und Jugendtheater für einen wichtigen Bereich des Berufstheaters mehr und mehr zu einem Anziehungspunkt. Sicher erkennen immer mehr Lehrer und Animatoren die Forderungen der Theaterpraxis und die Bedeutung von Spiel und Darstellung für die Kinder. Da und dort scheinen auch Politiker und Schulbehörden den Einsatz und die Notwendigkeit dieser langfristigen Aufgabe zu verstehen. Und da kann man sich nur beglückwünschen, dass die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur im Jahre des Kindes beschlossen hat, in der Reihe ihrer Publikationen¹ diesem wichtigen Bereich im Zusammenspiel des Theaterlebens Platz zu geben: Die Jugend von heute, erfahren durch Begegnungen mit Theater, ist das aufmerksame und kritische Publikum, das morgen alle nötig haben. Da ist auch Garantie für ein lebendiges, verwurzeltes Amateurtheater, unentbehrlich für das kulturelle Leben in Stadt und Land.

¹ Es ist dies nicht das erstemal: War auch der Zugang sehr verschieden, haben die Bände II, XV und XXXIII der Jahrbücher 1929, 1945 und 1967 diese Frage bereits angeschnitten.

Dennoch bestehen zwei bedeutende Hindernisse, die andauernd und schwerwiegend alle diese Anstrengungen bedrohen. Erstens ist die Schweiz ein Land, das kulturell und politisch abgekapselt und aufgespalten ist. Dieser Umstand lässt wenige Bereiche des kulturellen Lebens so schlecht dastehen wie das Theater. Der Austausch zwischen den Sprachregionen ist sehr schwierig. Muss man da noch sagen, dass es noch schwieriger wird, wenn es sich um Theater für die Jugend handelt? — Zweite Schwierigkeit: die materiellen Bedingungen, die dem Jugendtheater zugebilligt werden. Auch wenn die Fachleute schnell begriffen haben, dass die Arbeit und die Bedingungen in diesem Bereich die gleichen Aufwendungen verlangen wie beim Theater für die Erwachsenen, die Behörden sind davon viel weniger überzeugt. Und die Forderung nach gleichwertiger Unterstützung bleibt ein frommer Wunsch . . .

Die bewilligten Beträge für Theateraufführungen lassen alle Hoffnung auf angemessene Finanzierung schwinden. Daher das Gefühl, dass die Verantwortlichen für das Jugendtheater in einer Art von Notlage stehen; es sind einige wenige in diesem Land, die ihre Unternehmen tragen, ohne angemessene Mittel, verdammt zu finanzieller Akrobatik bis zur Erschöpfung, weil sie das Basteln und die Arbeit auf Rabatt ablehnen. Das «Bürgerrecht» scheint weiter weg denn je . . .

Bei diesen Bedingungen erstaunt es nicht, dass die Versuche, das Jugendtheater Fuss fassen zu lassen, bruchstückhaft bleiben und willkürlich scheinen. Antrieb bleibt ein allzuoft aufgesplitterter Wille, mit all den Risiken, die damit verbunden sind. Und wo nicht ein Rest von minimaler Institutionalisierung bleibt, sind katastrophale Rückschläge immer möglich.

Und endlich muss man gleich auch die Mannigfaltigkeit der Lösungen festhalten, die sich in den Regionen mit dem grössten Einsatz für diese Art von Theater abzeichnen. Offensichtlich ein unfreiwilliger Beweis, wie diese helvetische Aufsplitterung, wie dieser zufällige Pluralismus erst recht die Gegenüberstellung und den Vergleich braucht, will man wenigstens die Fallen des Kantönliges vermeiden.

In dieser Arbeit wird häufig die Rede sein von Theater-Animation. Vielleicht sollte man präzisieren, was unter diesem Begriff, der welschem Publikum wohl vertrauter ist, verstanden wird.

Der Begriff Animation deckt ein weites Feld von Tätigkeiten ab, das man in Frankreich «action culturelle», Kulturaktion, nennt. Im Bereich des Theaters heisst dies: Nichtprofessionelle, Laien werden zur Kunst des Theaters geführt und mit deren Praxis bekannt gemacht.

Die Kultur-Animatoren (es gibt kein deutsches Wort für Animation und Animator; Anregung und Belebung — Anreger und Beleber wirken reichlich schüchtern und schwach) versuchen mit viel Einsatz, allen Theater und Theaterkunst zugänglich zu machen

- durch die Publikation von Informationsheften über die Tätigkeiten der Theater und deren Probleme,
- durch gut dokumentierte Programme zu Stück und Aufführung (Autor, Inhalt, Dramaturgie, Interpretation usw.),
- durch die Organisation von Gesprächen und vorbereitenden Einführungen,
- durch Diskussionen und Debatten nach Aufführungen,
- durch Aktionen «Offene Türen» für Besuche im Theater und öffentliche Proben,
- durch Aufführungen ausserhalb der Theatermauern (wenn möglich gratis) in den Quartieren der Städte, in Kleinstädten und Dörfern, vorwiegend als Freilichtaufführungen,
- durch Vorstellungen in Fabriken, Werkstätten, Supermärkten, Spitälern und Schulen.

Alle diese einzelnen Aktionen wollen dem Theater im Volk ein breites Publikum gewinnen, Passivität und Konsumentenhaltung abbauen helfen und dadurch aufmerksame, aktive und aufgeklärte Zuschauer heranbilden.

All dies kann dem Theater-«Benützer» indessen nur zusätzliche Kenntnisse und ein nicht zu verachtendes Vergnügen verschaffen. Die kulturelle Aktion aber setzt sich zur Hauptaufgabe, dem Individuum vor allem Möglichkeiten der Persönlichkeitsentfaltung in der Gemeinschaft zu bieten. Dazu soll auch die Praxis der Kollektivkunst Theater beitragen, eine Praxis, die Selbsterkenntnis fördert, Kreativität und Ausdrucksfähigkeit anregt, die Personen und deren Erfahrungen in der Gruppe konfrontiert.

Man versteht Theater-Animation so vor allem in ihrer pädagogischen Funktion. Sie verzichtet zunächst auf jede Form von Theaterkursen, Vorträgen und die Inszenierung von Stücken nach Texten von Autoren. Theater-Animation will Rollenspiele, Spiele aus heutiger Realität, Dramatisierung von Geschichten aus der Wirklichkeit oder der Phantasie. Ob sich diese Animation im Bereich der Schule oder in öffentlichem Rahmen (in Freizeitzentren z. B.) abspielt, ob mit Erwachsenen oder mit Kindern gearbeitet wird, sie verfällt nur zu oft dem Fehler, vor allem ästhetisch wirken zu wollen. Das ist aber sehr unbefriedigend, ist doch pädagogisches Verhalten für diese Arbeit entscheidender als das künstlerische Resultat.

Das ist der Grund, warum die ASTEJ für die Zusammenarbeit von Berufsschauspielern und Lehrern im Bereich der Schule kämpft. Diese Zusammenarbeit braucht, um fruchtbar zu werden, unentbehrlich Theaterbildung für die Lehrer und ebenso gebieterisch pädagogische Bildung der Schauspieler.

Auch aus diesem Grund begrüsst die ASTEJ die Initiative der Schauspiel-Akademie in Zürich (siehe letztes Kapitel), die einen neuen Beruf entwickelt, den des Theaterpädagogen, der für Schauspieler und Erzieher gleichermassen offen ist.



*Théâtre Populaire Romand:
«Découverte», 1975
Création pour enfants de 4 à 7 ans*



*Spatz & Co:
«Strititis», 1979. Zum Thema Streit/Aggression
Für Menschen ab 8 Jahren*



*La Boîte à rire:
«Circus Parade», 1979
Pour enfants entre 6 à 12 ans*



*Theaterpädagogische Abteilung der Schauspiel-Akademie:
«Philipp Lämmerzahl», 1979
Ein Mitspielstück für eine Kindergartenklasse*



*Puppentheater Martin Spühler:
«D Baumlüüt», 1979
Für Kinder ab 9 Jahren*



*Bobibibifax Variété:
«s Viich», 1979
Für Kinder ab 6 Jahren*

Le Théâtre Tel Quel est la seule troupe suisse pouvant jouer dans tout le pays. Etablie pour l'hiver 79/80 dans le canton de Vaud, elle a entrepris un travail d'animation dans les écoles lausannoises.



*Théâtre Tel Quel:
«August, August, August», de Pavel Kohout, 1979
Spectacle pour tous les âges.*



*Puppentheater Charli Schluchter:
«s Unghüür», 1979
Spieltheater für Kinder ab 7 Jahren
Farbaufnahmen Diethard König*

I

Das Kinder- und Jugendtheater vor Ende der sechziger Jahre

Hat das Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz eine eigene Geschichte? Es wäre ohne Zweifel voreilig, dies zu behaupten. Es beginnt wie überall als ein Theater für Erwachsene, gespielt von den Schülern in Kollegien unter der Leitung ihrer Lehrer. Die Dokumente von St. Gallen und Einsiedeln geben Einblick in die Art der Vorstellungen im 10. und 12. Jahrhundert. Im 16. Jahrhundert bekam das Schultheater in den zur Reformation sich bekennenden Städten als Mittel der Erziehung und Charakterbildung grösste Bedeutung, zum Beispiel in Zürich mit Zwingli und seinen Nachfolgern, in Basel mit Thomas Platter, auch in Schaffhausen und in St. Gallen, in Bern sogar bis ins Ende des 17. Jahrhunderts zur Zeit der Gegenreformation. Das Theater der Jesuiten (und der Benediktiner) blühte auf im 17. und 18. Jahrhundert. Die intensive Theaterarbeit in den religiösen Schulen dieser Epoche ist bestens belegt. Am Ende des Ancien régime war das Kindertheater abgewertet und trat nur noch in Erscheinung durch Tourneen einiger Wiener Truppen.

Seit dem 19. Jahrhundert bis in die neueste Zeit waren die jährlichen Theateraufführungen von Schulen (vor allem Gymnasien) wichtige lokale Ereignisse, zumindest in kleineren Städten. Diese vornehmlich akademische Tradition (manchmal spielte man Sophokles oder Plautus in der Originalsprache) ist im Abnehmen begriffen, hat sich aber trotzdem manchenorts sehr lebendig erhalten. Man muss wohl feststellen, dass daraus selten ein Anlass zu wirklicher Theaterpolitik erwuchs — wenn man auch den Einfluss dieses Theaters auf zahlreiche Amateurgruppen nicht unterschätzen darf.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ging das offenkundige Interesse für das Theater über verschiedene Strömungen der Pädagogik; vor allem in der deutschsprachigen Schweiz trug einiges dazu bei, den Wirkungskreis von Theater in der Schule zu erweitern, vor allem zugunsten der jüngeren Schüler. Aber es handelte sich in erster Linie um den Einsatz von Möglichkeiten des Theaters für pädagogische Zwecke.

Zwischen den beiden Weltkriegen breitete sich das Amateurtheater in den Jugendbewegungen aus. In einigen Gebieten der Westschweiz machte sich der Einfluss von Copeau und Chancerel bemerkbar. Aber man tut gut daran, die Grenzen dieser doppelten Tradition zu erkennen, hier dieses gelehrt-kunstvolle Theater, Kultur — und nicht selten Zeremonie, und da Theater auf dem Bau, beim Volk, gemacht von begeisterten Pädagogen, bar aller Hilfsmittel. Keine Politik auf lange Sicht und keine gemeinsame Auffassung von Theater stützten diese verzettelten und sehr ungleich geratenen Anstrengungen. Sie waren ausschliesslich an Einzelinitiativen gebunden oder dem guten Willen der Schulbehörden ausgeliefert (wenn es auch manchmal mehr Prestigedenken als guter Wille war).

Theater für die Jugend — die Situation auf diesem Felde war keineswegs glänzend. Wohl hatten sich die Puppenspieler ihren Platz und ihr Publikum geschaffen. Aber das Sprechtheater blieb für die Mehrheit unerreichbar. Höchstens Gymnasiasten kamen gelegentlich in den Genuss einer Vorstellung. Diese Situation blieb sehr lange bestehen. Es ist bezeichnend, dass der Bericht «Beiträge für eine Kulturpolitik der Schweiz» bemerken muss²:

Bis über die Mitte der sechziger Jahre hinaus gab es für Schüler und Jugendliche in der deutschen wie in der Westschweiz nur zwei Möglichkeiten, mit dem Medium Theater in Berührung zu kommen: auf dem Wege der literarischen Rezeption — durch die Lektüre von Theatertexten — und durch die Besuche spezieller Schülervorstellungen, bevorzugt oder gar vorgeschrieben: Klassikeraufführungen. Darüber hinaus war (und ist) der Besuch mit

² Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz, 1975, S. 80. Dieser gross-angelegte Rapport (482 Seiten), Clottu-Bericht genannt, war bis heute noch nicht Gegenstand einer parlamentarischen Diskussion; was das Theater betrifft, sind die Unzulänglichkeiten bestens bekannt. Wir verweisen ferner auf die Stellungnahme der SGTK in «Szene Schweiz» Nr. 4, S. 5 ff.

verbilligten Theaterkarten möglich, sei es (früher) als Mitglied einer Jugendtheatergemeinde, sei es (jetzt) einfach durch die Legitimation als Schüler. Die Lektüre aber kann das wirkliche Theatererlebnis nicht ersetzen, und weder die Aufnahme eines harmlosen, angeblich kindergerechten Weihnachtsmärchens ins Repertoire noch der klassenweise kommandierte Besuch verstaubter Klassikeraufführungen noch schliesslich die Kopierung des Erwachsenentheaters durch verkleidete Jugendliche vermögen ein echtes Verständnis für die Möglichkeiten, die Bedeutung und Notwendigkeit des Theaters zu wecken. Erforderlich sind einerseits die didaktisch kluge Einführung der Jugendlichen vom frühesten Kindesalter an in die Theaterwelt der Erwachsenen und danach die aktive Teilnahme an einem theatralischen Gestaltungsprozess, andererseits eine echte Theaterausbildung, die, vom Spieltrieb des Kindes ausgehend, es dazu anleitet, seine eigenen Probleme theatralisch umzusetzen.

Es wäre ungerecht, die Arbeit einiger Vorläufer hier nicht zu erwähnen. Zuallererst *La Compagnie des Quatre-Jeudis*, eine Gruppe von Genfer Amateuren, geführt von Robert Privat, gegründet 1950; bis 1967 hat sie sieben Inszenierungen, die ganz besonders für ein junges Publikum bestimmt waren, geschaffen. Beeinflusst durch die Arbeit von Léon Chancerel, gebunden an die pädagogische Bewegung des CEMEA — Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation actives — hat die Gruppe damit zugleich die Kursarbeit für Lehrer belebt. Ihre Beharrlichkeit, die Notwendigkeit und die Möglichkeiten zu betonen, Kindern vom Schulanfang weg Theater zu zeigen, war zu jener Zeit unnachahmlich.

Wenige Amateurgruppen sind diesem Beispiel gefolgt. Zu erwähnen wäre hier die Truppe der *Luzerner Spielleute*.

Die pädagogische Bewegung für das Theater war in der Deutschschweiz ausserordentlich geprägt durch die Persönlichkeit von Josef Elias. Gleichzeitig Lehrer und Theatermensch — als Bühnenbildner —, hat er viel zur Beliebtheit des Theaters beigetragen, vor allem durch die Ausbildung der Lehrer seit den fünfziger Jahren. Als einstiger Lehrer an der Schauspielakademie und derzeitiger Lehrer am Oberseminar in Zürich betreibt er seine Versuche mit Schülergruppen und Lehrern streng methodisch mit dem Ziel, die Elemente des Theaters in ihrer ganzen Vielfalt darzustellen. Produktionen professionellen Jugendtheaters sind ge-

rade nicht das Hauptanliegen dieser Richtung; aber die Unterstützung, welche diese aufmerksam gewordenen Lehrer für Aufführungen und Stücke leisten, ist eine Hauptvoraussetzung für das Jugendtheater überhaupt. Um so erstaunlicher ist es, festzustellen, dass die grossen Truppen des Berufstheaters in der Deutschschweiz nie in Erwägung gezogen haben, diese Möglichkeit auszunutzen³.

Es war die welsche Schweiz, von welcher der entscheidende Impuls kommen sollte für die Neugestaltung des Jugendtheaters in der Schweiz. Die professionellen Truppen, die nach und nach in den Jahren 1950—1960 entstanden, mussten unter unglaublichen Schwierigkeiten neue Zugänge schaffen (Faux-Nez, dann Centre Dramatique de Lausanne, Théâtre de Carouge, Théâtre de l'Atelier, Genf⁴, Théâtre Populaire Romand im Kanton Neuenburg und im Jura). Man versteht, dass einige unter ihnen sich auf diesen Bereich des Theaters stürzten, der ja besonders unbeachtet und mittellos war⁵.

³ Mit Ausnahme des Theaters für den Kanton Zürich in Winterthur.

⁴ Zurzeit die einzige Truppe des Théâtre de Carouge-Atelier de Genève.

⁵ Noch heute sind die Mittel, mit denen in der Westschweiz Theater gemacht wird, kaum zu vergleichen mit dem, was in der Deutschschweiz geschieht.

II

Das professionelle Theater für die Jugend im Aufwind

In der Westschweiz

THEATRE POPULAIRE ROMAND

Es ist das Théâtre Populaire Romand unter der Leitung von Charles Joris, welches 1967 das erste in der Schweiz realisierte professionelle Stück für Kinder gezeigt hat (neben den berühmten berüchtigten Märchen zu Weihnachten, welche die grossen Bühnen jeweils programmierten).

Lassen wir ihn seine Arbeit selbst präsentieren:

Im Jahre 1967 schaffen wir ein erstes für Jugendliche bestimmtes Theaterstück, «Moliere und wir» (Molière et nous), eine Einführung in die Techniken des Theaters am Beispiel eines Aktes von «Der Bürger als Edelmann» (Bourgeois gentilhomme). Das war ein Versuch mit dem Ziel, ein Publikum zu mehr Kenntnis, mehr Mitarbeit und mehr Kritikfähigkeit zu führen. Die Schauspieler besuchten 361 Klassen in der französischsprachigen Schweiz. Dieses Experiment zeigte ein ungeheures Bedürfnis auf und wies der Arbeit mit jungen Menschen ihren klaren Platz zu. Diese Arbeit macht heute bereits einen Drittel der Tätigkeit unserer Truppe aus.

1968, das zweite Stück: «Die Schlacht von Hernani» (La Bataille d'Hernani), ebenfalls für Jugendliche. Wir zeigen, dass Theater sehr unterschiedlich sein kann, entwicklungsfähig ist und die Veränderungen einer Epoche widerspiegeln kann.

Wir beginnen die Lehrer zu informieren, sie systematisch zu befragen, nach den Aufführungen in den Klassen zu arbeiten.

1969, «Der Roman von Renart» (Le Roman de Renart), unser erstes Stück für Kinder. Zum erstenmal arbeitet eine Gruppe von Primarlehrern, die uns seither treu geblieben ist, an der Erarbeitung des Stückes mit uns zusammen. Ihre Schüler werden auch

eingesetzt, in klar festgelegten Grenzen. Unser Renart ist weder mittelalterlich noch heldenhaft; er vertritt ein Tier im Kampf ums Leben, unter seinen viel stärkern oder schwächern Artgenossen, gegenüber einer Gruppe von Bauern. Man muss an die Kraft des Theaters, des einfachen, klaren und lebendigen Spiels glauben; die vielen einzelnen Geschichten zeigen, dass ja der Lebenslauf dieses Renart noch andauert . . . Und so lassen wir ihn für unsere Tournee in Mexiko wieder auferstehen.

1970, erste Etappe zur Schulung der Lehrer. Das Erziehungsdepartement in Neuenburg verlangte von uns eine Spielkonferenz über die Strömungen des zeitgenössischen Theaters für die offiziellen Herbstkonferenzen der Lehrerschaft.

1971: Wir machen einen Versuch mit zwei Stücken zum gleichen Thema: die Information. «Der Reporter in der Stadt» (*Le Reporter dans la Ville*) wendet sich an Kinder und folgt einer bekannten Figur in verschiedenen Formen von Reportagen über das Leben, die Quartiere und die Entwicklung der Stadt. «Die Zeitung, öffentlicher Dienst und Geschäft» (*Le Journal, Service public, Entreprise commerciale*) wurde vorbereitet mit zwölf Klassen von ESRN in Neuenburg. Es ist ein Lehrstück für Jugendliche. Eine Serie von Tafeln zeigt die Herstellung der Zeitung, den Kreislauf der Information, die Arbeit des Journalisten, die Probleme der Pressefreiheit, die Situation der Leser. Die Lehrergruppe setzt ihre Mitarbeit fort, nimmt teil an den Überlegungen zum Repertoire und redigiert eine Zeitung des TPR über seine Tätigkeit.

Wir nehmen teil am Theaterfestival von Berlin und an der Biennale von Venedig. Wir verfolgen aufmerksam die Erfahrungen und die Entwicklung an andern Orten und versuchen so, für unsere eigene Arbeit Anregung und Ideen zu finden.

Unsere Beziehungen zu den Schulen lassen ein regionales Netz entstehen, in welchem jeder seine ganze Freiheit wahrt, das uns aber erlaubt, zusammenzuarbeiten, wenn es gilt, auswärtige Truppen zu guten Bedingungen einzuladen. In diesem und den folgenden Jahren empfangen wir das Théâtre de Carouge, das Centre Dramatique de Lausanne, Los Jairas, das Spectacle Prévert, das Théâtre de l'Eclipse, das Théâtre du Bonhomme Rouge, Françoise Pillet du Pomme-Verte, jede Gruppe für ein Minimum von 20 Vorstellungen. So können die Schüler der Region auch andere Theatergruppen als das TPR sehen und in ihre Erziehung zum Theater Abwechslung bringen.

Seit 1972 beginnen wir die Arbeit der Jungen selber zu unterstützen. Am Gymnasium von Biel «Burlospasme», eine kollektive Theaterarbeit. An der Berufsschule von La Chaux-de-Fonds «Das grosse Spiel der Stadt» (Le Grand Jeu de la Ville), eine Kinderoper von Hindemith, welche im Entstehen viel Platz für Improvisation lässt. Diese beiden markanten Werke zeigen einen neuen Weg, und alle Forderungen rufen nach schöpferischer Belebung.

Ebenfalls 1972 sind wir beauftragt, einen Kurs des Schweizerischen Zeichnungslehrer-Verbandes durchzuführen. Wir arbeiten nach «Däumling» (Petit-Poucet). Dabei durchlaufen wir alle Etappen von konkreter und experimenteller Kollektivarbeit.

Wir nehmen mit andern Theatergruppen Kontakt auf, mit den Lehrern, den Leitern von Freizeitzentren, um ein schweizerisches Organ für Information und Verbindung zu gründen, die ASTEJ, Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, die der internationalen Organisation ASSITEJ angegliedert wird.

1973 erarbeiten wir «Das Geheimnis der zwei Federn» (Le Secret des Deux Plumes), ein Stück für Kinder. Zum erstenmal gehen wir das Problem an, mit Kindern zu spielen in einer Geschichte, in der ein einsamer, einfallsreicher Junge sich mit andern Jungen und Erwachsenen auseinandersetzt und am Ende sich für die Gruppe entscheidet.

«Die phantastische Geschichte des Zündhölzchenkönigs» (L'Histoire fantastique du Roi des Allumettes), ein Stück für Jugendliche, erzählt in Form einer Operette und am Beispiel einer Persönlichkeit die Geschichte der Krisenjahre um 1930 und deren Rückwirkungen.

Wir verlassen die üblichen Gemeindesäle mit ihren Guckkastenbühnen, welche die einzigen «Arbeitsplätze» der Region bilden, um neue Möglichkeiten der szenischen Darstellung zu versuchen: Da stehen die Zuschauer mitten im Spiel, das sich auf drei Bühnen abspielt, die vierte ist für die Musikanten reserviert. Manchmal spielen wir unter freiem Himmel.

Von nun an haben wir den Montag als Animationstag für die Praxis der Theaterarbeit festgelegt. So halten wir uns frei für Proben und Planung innerhalb der Truppe. Zur gleichen Zeit stehen wir alle Wochen regelmässig zur Verfügung und können uns verpflichten, Kurse zu geben. Unsere Animatoren sind Schauspieler des TPR, geschult durch die Erfahrung mit Kindern und, das scheint uns besonders wichtig, immer wieder neu gefordert durch die Mitwirkung in schöpferischer Zusammenarbeit.

Seither sind wir während eines Schuljahres an etwa zehn Kursen und vielen andern zeitlich begrenzten Experimenten beteiligt. Je nachdem suchen wir einiges zu verwirklichen. Aber immer wieder lassen wir der Technik der Gruppen grossen Spielraum für die Improvisation, für die Schulung des Ausdrucks. Mit bestimmten Gruppen können wir, als Folge der Arbeit von mehreren Jahren, zu dramaturgischen Techniken und ästhetischen Versuchen übergehen und Theater-Ateliers bilden.

1974, «Die Clowns» (Les Clowns), ein Stück über die Formen des Lachens (die traditionellen Clowns, die Komik des Stummfilms, die derben Possen der politischen Satire, ein Stück absurden Humors). Die Lehrerschaft zögert vor diesem Stück (wegen eines Szenenausschnitts vom Teatro campesino), eine Haltung, die man Selbstzensur nennen muss. Die Vorstellungen vor Jugendlichen überzeugen zunehmend, und Schulaufführungen drängen sich in dem Moment auf, wo wir das Stück abbrechen müssen, weil uns der Hauptdarsteller verlässt.

Ebenfalls 1974 bringt ein Kurs 40 Lehrer des Juras in Tramelan zusammen, mit denen wir versuchen, in fünf Tagen einen ersten Theaterentwurf zu erarbeiten.

Schliesslich zeigt 1974 die 4. Biennale drei Beispiele unserer Theaterarbeit mit Jugendlichen. Dabei werden die lebendige Beteiligung der Jugend unserer Region, ihre Reife, ihr Wunsch nach Ausdruck, ihr Interesse für ein zeitgenössisches Theater offenkundig.

1975, «Der Drachen» (Le Dragon) von Jewgeni Schwartz, von der Lehrergruppe mit Begeisterung als viertes Stück für Kinder ausgewählt. Zuerst war es als freie Bearbeitung gedacht. Im Laufe der Arbeit verzichten wir darauf und zeigen das Stück vollständig, ohne uns um besondere Kindertümlichkeit zu bemühen. Das Stück dauert mit einer Pause zweieinhalb Stunden. Die Premieren finden in Pruntrut statt während einer «Versuchswoche» mit allen Altersgruppen, einschliesslich Erwachsener. Ohne gross analysieren zu wollen: Der Erfolg der Aufführungen bei jedem Publikum ab acht Jahren gab zum mindesten Anlass zur Überprüfung vieler Theorien.

«Entdeckung» (Découverte), geschaffen zur gleichen Zeit, ist unser erstes Schauspiel für die ganz Kleinen. Es behandelt die Stufen der Entdeckung des Ausdrucks und fordert die Kinder zu persönlicher Aktivität auf. Zur Beteiligung der Zuschauer während der Vorstellung fanden wir keine Form, die uns befriedigt hätte.

Zwei Schauspiele um Leben und Werk Le Corbusiers: das eine, «L. C. der Erbauer» (L. C. le Bâtitteur), war dokumentarisch und richtete sich hauptsächlich an die Jugendlichen. Das andere, «Bahnhof Corbusiers» (Gare au Corbu), behandelte auf kritische und lyrische Weise die Architektur und den Städtebau von heute. Es wurde vor allem abends aufgeführt. Dann, nach einer Überprüfung mit unsern Partnern, wurden die zwei Schauspiele an einigen Orten an Schulvormittagen gespielt. Eine grössere Anzahl Schüler folgte beiden Stücken sehr interessiert, weil sie sich formal und inhaltlich ergänzten.

Drei Lehrerkurse über den mündlichen Ausdruck kamen der Erneuerung der Lehrprogramme sehr entgegen, einer für die Sekundarlehrer von Neuenburg, dann für die Lehrer der Oberstufe in Genf und schliesslich einer für die Lehrerschaft der ESRN in Neuenburg.

Kurz zusammengefasst: Dieser Fahrplan unserer Arbeit für die Jugend zeigt eine Ausweitung auf alle Gebiete schöpferischer Arbeit, der Animation, der Verbreitung, der Schulung, der methodischen Studien, der Publikationen (14 Nummern des «Journal du TPR» behandeln das Jugendtheater). Was uns stark prägt, ist unsere Parteinahme für das zeitgenössische Theater, auch in den Werken der Vergangenheit, unsere ständige Sorge um die Zusammenarbeit mit der Schule und den Jungen selbst, unsere starke Verwurzelung in der Region, die uns erlaubt, in Zyklen zu arbeiten, Aufführung und Animation sich ergänzen zu lassen, und das systematische Vorgehen bei der Durchführung unserer Versuche.

Nach neun Jahren empfinden wir das Bedürfnis, diese Arbeit zu überdenken, sie kategorisch in Frage zu stellen und, parallel dazu, sie auch ins rechte Licht zu rücken. Das ist auch der Grund, weshalb die 5. Biennale des TPR dem Thema «Das Theater und die Jungen» gewidmet ist. Und dies ist kein Zufall; es nimmt grossen Raum ein in unserer zukünftigen Arbeit und ist dazu bestimmt, Erfindung und gemeinsames Suchen wieder aufzubringen.

Seit 1976 ist das TPR in eine neue Phase eingetreten. Es betont die Suche nach ursprünglichem Theaterschaffen, das die Summe unserer Arbeit auszudrücken vermag und ein interessiertes Publikum vereint und nicht zersplittert. Deshalb wurde Gewicht gelegt auf vielfältig ansprechende Themen, Schauspieltechnik, Erfahrungen und Versuche in Dramaturgie, Choreographie und Bühnenbild. Selbstverständlich bleibt die Verbundenheit zur Re-

gion erhalten, werden Aktivitäten, Animationen, Publikationen, Biennalen usw. fortgesetzt und durch erhöhte und planmässigere Anregungen der künstlerischen Belange bereichert.

Weitergeführt werden auch unsere Arbeit für die Kinder und die Jugendlichen, die Werkstattarbeit am Montag, die Kurse, der Erfahrungsaustausch mit den regionalen Gruppen, die Zusammenarbeit mit der ASTEJ.

In dieser Phase, geplant als eine aktive Pause, hat das TPR keine Inszenierung speziell für Jugendliche mehr gemacht. Es sucht im Gegenteil ein Theater, das zusammenführt, wirkungsvoll und «volkstümlich», Theater für die ganze Familie. Wenn Schulen, Lehrer und Schülergruppen, die unsere Aufführungen gesehen haben, sich weiterhin dafür interessieren, spielen wir für die Heranwachsenden «König Lear» (Le Roi Lear), «Der Esel des Hospizes» (L'Ane de l'Hospice), «Der gute Mensch von Setschuan» (La Bonne Ame de Setchouan), «Geschichten von Ruzzante» (Histoires de Ruzzante) und das Schauspiel «Majakowskij». Für den Herbst 1980 sehen wir ein Stück für Kinder vor, das aber auch für ein breiteres Publikum gedacht ist. Wir sind uns aber bewusst, dass für die ganz Kleinen eine besondere Form notwendig ist. Wir haben deshalb «Entdeckung» (Découverte) wieder in unser Programm aufgenommen. (Es wurde schon mehr als 200mal aufgeführt.) Wir werden in dieser Richtung weiterfahren. Das Bedürfnis nach ergänzenden Alternativen durch Puppentheater scheint uns nötig.

CENTRE DRAMATIQUE DE LAUSANNE

Unter der damaligen Leitung von Charles Apothéloz schlägt das *Centre Dramatique de Lausanne* wenig später den gleichen Weg ein, nachdem es anfänglich das System der Matineen an Schulen entwickelt hat.

Seit 1968 unterhält das Centre Dramatique de Lausanne ein kulturelles Programm für Kinder: Aufführungen, welche von einer Animation begleitet sind. Diese Animation ist in der Tat stets ausgerichtet auf eine Vorführung des CDL, welche für Kinder bestimmt ist. Sie hat mehrere Ziele: Schulung zukünftiger Zuschauer, Entwicklung kritischen Geistes durch Information, Hinführen zu Vorstellung und Theaterpraxis und Einsicht in die Parallelität dieser beiden Bereiche.

Das Animationsprogramm ist im Prinzip folgendes:

- Information der Kinder durch einen Schauspieler über die Themen des Theaters und die verwendeten Spieltechniken;*
- Interesse wecken durch eine Einführung und Arbeit mit den Kindern vor der Aufführung (Dokumentationsmappe, Arbeitsvorschläge);*
- Vorstellung des Stückes;*
- Fortsetzung der Kinderarbeiten;*
- Gespräch der Kinder und der Schauspieler über die Aufführung und die Arbeit der Kinder;*
- Schlussdarstellung der Animation: Vorstellung der Spiele, Projektion von Filmen und Montagen, die erarbeitet wurden, usw.*

Es ist offensichtlich, dass dieses Programm in einem organisierten und strukturierten Schulumilieu leichter einzusetzen ist. Und doch hängt die Qualität dieser Animation in hohem Masse von der Mitarbeit des Lehrers und dessen Methoden ab; deshalb sollte sie immer fakultativ sein. Sie leidet unter den Begrenzungen und Zwängen der Schulstruktur.

Deshalb praktiziert das CDL diese Animation ebenfalls in offenem Rahmen: Freizeitzentren usw. Experimente dieser Art finden im Musée cantonal des beaux-arts (1969) und im Musée des arts décoratifs in Lausanne (1972 und 1974) statt.

Die Altersklassen: Das CDL unterscheidet Vorführungen und die begleitende Animation nach folgenden Altersklassen (entsprechend der Schulstruktur des Kantons Waadt): 5 bis 9 Jahre (Kindergarten und Primarschule), 7 bis 12 Jahre (Primar- und Sekundarschule), 10 bis 16 Jahre (Primar-, Sekundarschule und Abschlussklassen). Bis heute hat das CDL weder zu den Kinderhorten (weniger als 5 Jahre) noch zu den Berufsschulen und der Universität (16 Jahre und mehr) Zugang gefunden.

Liste der Stücke für Kinder und Jugendliche, aufgeführt durch das Centre Dramatique de Lausanne:

a) Für Kinder von 5 bis 9 Jahren

1. «Wie die Maus einen Stein auf den Kopf bekommt und die Welt entdeckt» (Comment la Souris reçoit une Pierre sur la Tête et découvre le Monde), nach dem Buch von Etienne Delessert, mit einem Vorwort von Professor Jean Piaget. Dieses Stück wurde aufgeführt

— 1972, öffentlich, im Musée des arts décoratifs in Lausanne (mit Animation und Atelier) anlässlich einer Ausstellung über «Das Bilderbuch in der Welt»;

— 1973 in den Schulen der Westschweiz und in Frankreich (mit freiwilliger Animation).

2. Buch-Theater (Livre-Théâtre)

Ein Schauspieler erzählt eine Geschichte: Er spielt den Erzähler, benützt aber die Techniken seiner Kunst. Die Kinder entwickeln diese Geschichte und fügen Personen hinzu. In der Werkstatt erstellen sie in Gruppenarbeit die Requisiten, Kostüme und Masken, die sie für ihr Spiel benötigen. Mit dem Schauspieler zusammen improvisieren sie ein Bühnenbild.

Eine Reihe des Buch-Theaters ist von mehreren Schauspielerinnen und Schauspielern vorbereitet worden. Das CDL leistet ihnen einfache technische Hilfe. Diese Theater-Werkstätten fanden in der Öffentlichkeit (Museen, Freizeitzentren) und in Schulen (1972, 1973 und 1974) statt.

b) Für Schüler von 7 bis 12 Jahren

3. «Peter und der Wolf» (Pierre et le Loup), nach dem musikalischen Märchen von Serge Prokofiev. — Das Stück stellte vier Bühneninterpretationen vor; diese bestanden darin, das Thema und die Beziehungen von Peter und dem Wolf zu differenzieren: der Wolf ist wirklich ein Tier — der Wolf ist ein Mythos, in Wirklichkeit ist es Peters Grossvater, der sich als Wolf verkleidet hat — der Wolf ist ein Tabu: beispielsweise ist es verboten, mit dem Feuer zu spielen (hier stellt der Wolf eine wirkliche Gefahr dar) — der Wolf ist das Symbol der Schulwirklichkeit: der kleine Italiener ist der Ausgestossene einer Kindergruppe, ihr Rassenhass macht aus diesem Kind einen Wolf. Für jede dieser Interpretationen sind die Spieltechniken verschieden: Pantomime, welche die Geschichte illustriert (Bühnenparaphrase); Schatten-spiele; Marionetten und schwarzes Licht (Traum); dramatisches Spiel in gemeinsamem Schaffen. Die Animation in der Schule war sehr offen: Die Arbeiten gaben Anlass zu einer Ausstellung — wiederum mit Animation — im Musée cantonal des beaux-arts (Atelier und Improvisation) im Jahre 1969. Das Westschweizer Fernsehen strahlte darüber eine einstündige Sendung aus.

4. «Telesphor, Vagabund des Raums» (Télesphore, Vagabond de l'Espace), nach einem Szenario von Pierre Dénervaud, Schauspieler-Animator des CDL 1972 bis 1974. — Dieses Stück wurde

in den Schulen der Kantone Waadt und Neuenburg und im Berner Jura (mit Animation) und in der Öffentlichkeit in Genf (ohne Animation) bei der Migros-Jeunesse aufgeführt. Die Animations-Werkstätten führten die Schüler in die Technik der Kartonmarionetten ein, die ohne den üblichen Aufbau offen geführt wurden.

5. «Vert-de-Pomme», Marionettenspiel von Suzanne und Pierre Brunner (Coproduktion CDL/Compagnie de la Rose des Vents). — Dieses Marionettenspiel, offen geführt, wurde im Musée des arts décoratifs in Lausanne anlässlich einer Ausstellung von bekannten europäischen Marionetten kreiert und anschliessend 1974/75 in den Schulen der französischen Schweiz vorgestellt. Es vertrat die Schweiz beim Internationalen Marionetten-Festival in Stockholm.

c) Für Schüler und Jugendliche von 10 bis 16 Jahren

6. «Die Prinzessin und der Schweinehirt» (La Princesse et le Porcher), nach dem Märchen von Andersen und dem Stück von Jewgenj Schwartz «Der nackte König». — In den Schulen Auf-
führung mit Animation wie bei «Peter und der Wolf».

7. «Die Horatier und die Curiatier» (Les Horaces et les Curiaces), Lehrstück von Bertolt Brecht. — Die Animation in den Schulen bestand in einem Versuch, Brechts Dramaturgie des Lehrstücks in die Praxis umzusetzen (1970/71).

8. «Der grosse Sonderbundskrieg» (La Grande Guerre du Sonderbond), nach der Erzählung von C. F. Ramuz. — Die Schauspieler geben sich als Erzähler aus. Sie sprechen und spielen Ramuz' Erzählung: Ein Veteran des Sonderbundskrieges (1847) erzählt von seinem Feldzug von Morges nach Freiburg mit der Bundesarmee von General Dufour. Dieses Stück wurde in Waadtländer und Tessiner Schulen, in einigen Deutschschweizer Gymnasien und in den Schulen von Neuenburg aufgeführt. — Als Freilichtspiel wurde es auch auf der Bretterbühne des Théâtre de la Rue (1973/74) gezeigt. Die Animation in der Schule schlug 26 Themen vor, die Anlass zu Arbeiten verschiedenster Art gaben: Theateraufführungen (Sketchs, Dramen, Marionetten usw.), audiovisuelle Montagen, Radioreportagen, Foto- und Zeitungsberichte, geschichtliche Nachforschungen usw. Das Westschweizer Fernsehen widmete diesem Stück und dieser Animation eine Sendung des «Plateau libre».

9. «Das Spiel vom Bischof und vom Esel» (Le Jeu de l'Evêque et de l'Ane), eine Gemeinschaftsarbeit über das Mittelalter. —

Dieses Stück wurde aus Anlass der Jubiläumsfeier 700 Jahre Einweihung der Kathedrale von Lausanne vom CDL für die Waadtländer Schulen geschaffen. Es erzählt vom Konflikt zwischen der Gemeinde du Bourg und dem Bischof der Cité, der sich im 13. Jahrhundert abspielte. Die Animation in der Schule schlug 22 Themen vor, ähnlich den oben erwähnten. — Das Stück wurde ebenfalls im Freien auf der Bretterbühne des Théâtre de la Rue (1974/75) aufgeführt.

10. «Amerika existiert nicht» (L'Amérique n'existe pas), eine Theateradaption von drei Novellen des Solothurner Schriftstellers Peter Bichsel. — Bichsels Erfolg lässt sich damit erklären, dass es dem Publikum gefiel, sich in diesen Beschreibungen einfacher Leute wiederzufinden, Leute, die sich plötzlich Fragen nach dem Sinn des Lebens stellen: «Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen.» — Inszenierung von Alain Knapp, erarbeitet in 87 Klassen, geschrieben als Kollektivarbeit. Februar 1976.

Seit 1976 hat das CDL auf Inszenierungen für die Jugend verzichtet, behält aber seine Tätigkeit im Bereich der Theateranimation nach wie vor bei. Der neue Direktor, Frank Jotterand, erklärt diesen Verzicht vor allem mit der Gründung des TPEL, einer Spezialtruppe für Jugendtheater.

AM STRAM GRAM

Das Theater *Am Stram Gram* von Dominique Catton aus Genf (1973) hat bis heute fünf Stücke inszeniert:

«Basilik», ein Werk nach Arbeiten von Kindern im Alter von 6 bis 9 Jahren (Erzählungen, Zeichnungen, Marionetten, Tonbänder usw.). Basilik ist ein Poet und erfindet eine Sprache. Er startet mit einer komischen Maschine zur Weltentdeckung. — Text von D. Catton und A. Lecoultré. Zusammenarbeit mit der Gruppe 72 aus Nyon.

«Prosper, du mogelst» (Prosper, tu triches), ein Stück für Kinder von 9 bis 12 Jahren, geschrieben von D. Catton und A. Lecoultré. — Die Geschichte eines Landes, in dem die Bevölkerung entdeckt, dass ihr Präsident mogelt. Er wird entlarvt und gestürzt. — Eingeladen zum 10. Festival du Théâtre de Nancy, Mai 1975.

«Die Schneekönigin» (La Reine des Neiges), nach dem Märchen von Andersen. Ein Spiel für Kinder von 8 bis 11 Jahren. —

Gerda, das kleine Mädchen, reist in die weite Welt, um seinen Freund, den kleinen Kay, zu suchen, der sich von der faszinierenden, aber eisigen Schneekönigin hatte entführen lassen. Am Ende der Reise und dem glücklichen Wiedersehen stellen Gerda und Kay fest, dass viel Zeit vergangen ist und sie keine Kinder mehr sind. — Eingeladen zu den Rencontres Internationales du Théâtre in Palermo 1976. Vom Westschweizer Fernsehen aufgezeichnet und im Dezember 1976 ausgestrahlt.

«Knüppel-Kasper» (Le Guignol au Gourdin), ein Schwank von F. G. Lorca. Ein Stück für 8- bis 11jährige. — Der dicke, reiche und hässliche Cristobal will die zarte Rosita heiraten. Doch diese liebt den jungen, schönen und mausarmen Cocoliche. Wirrwarr. Glücklicherweise platzt Cristobal, und die Liebenden behalten recht gegen die Habgier, die Dummheit und die Ungerechtigkeit einer gewissen Gesellschaft. — Eingeladen zu den 1. Rencontres Internationales du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse de Lyon, Juni 1977.

«Der Baum, der nicht sterben wollte» (L'Arbre qui ne voulait pas mourir), von Michel Viala, Oktober 1977. — Dies ist die Geschichte des kleinen Mädchens Sophie, das einen Baum, der auf Befehl von Madame Chachanin gefällt werden soll, vor der Axt des Holzfällers schützen will. Um die Baumkönigin zu finden, die allein die Macht hat, zum Tode verurteilte Bäume zu retten, unternehmen Sophie und ihr Onkel in einem beinahe magischen Trolleybus eine grosse Reise bis ins Herz von Afrika. Um ihr Ziel zu erreichen, müssen sie zahlreiche Personen besiegen, die allesamt wenig ermutigend sind. Doch alles endet gut!

«Die Schöne und das Tier» (La Belle et la Bête), nach dem berühmten Volksmärchen. — Die Geschichte vom Mädchen, das bereit ist, mit einem Ungeheuer zu leben, um seinen Vater zu retten, und das am Ende dieses hässliche Biest wirklich liebt, ist ein alter Mythos, der unser Unterbewusstsein plagt, wie es Bruno Bettelheim in seiner «Psychoanalyse der Märchen» dargelegt hat. Das Schauspiel wurde von Michel Soutter für das Fernsehen verfilmt.

Die geduldige Aufbauarbeit, die in Genf von Dominique Catton, Nathalie Nath und den Mitarbeitern des Am Stram Gram geleistet wurde, ihre enge Zusammenarbeit mit den Primarschulen der Stadt und dem kulturellen Dienst der Migros haben dieses Jahr die Organisation eines Festivals ermöglicht, von dem wir später sprechen werden.

Die Finanzlage hat bis heute die Bildung einer richtigen Truppe noch nicht erlaubt. Am Stram Gram arbeitet während drei Monaten im Jahr. D. Catton hofft, in Zukunft ein intensiveres Arbeitstempo einschlagen zu können: zwei Inszenierungen pro Jahr, nächstes Jahr ein Stück und die Organisation des Festivals. Die Möglichkeiten zu Animationen sollen ebenfalls stärker genutzt werden.

Es ist zu erwähnen, dass Am Stram Gram ebenfalls in der Umgebung von Nyon arbeitet. Die Möglichkeiten für eine Tournée sind leider begrenzt durch den zeitlich eingeschränkten Charakter der Truppe.

Von Anfang an haben die Animatoren des Theaters Am Stram Gram der Wahl der Themen oder Stücke besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Mir scheint, dass jedesmal der Begriff der Beziehung zwischen Kind und Erwachsenem neu einbezogen wurde. Die Kindheit wird nicht als eine geschlossene Zone, als eine Art erfundenes und nostalgisches Paradies empfunden — die allzu gewohnte Versuchung für den Erwachsenen, seine Phantasievorstellungen wieder zu erschaffen —, sondern als ein Lebensabschnitt, der wie die andern stets zwischen dem Wirklichen und dem Imaginären schwebt. Das Theater Am Stram Gram weist Gefälligkeit, allzu Kindliches und leeres Geschwätz zurück. Diese fundamentale Haltung, die darin besteht, das Kind als einen vollwertigen Zuschauer zu betrachten, ihm in jeder Hinsicht die Rechte zu gewähren, die der Erwachsene hat, habe ich im «Knüppel-Kasper» gefunden, wie ich sie bereits in «Prosper, du mogelst», der Fabel über Tyrannei und Freiheit, und in der «Schneekönigin» nach dem Märchen von Andersen empfunden habe.

Aber diese Forderungen an die Themenwahl blieben wirkungslos ohne den Einsatz der eigentlichen Theatermittel. Die künstlerische Wirkung von Am Stram Gram rührt von der Art und Weise her, den Schauplatz sehr frei als Treffpunkt der Vorstellung (visuell, gestisch, auditiv) und der Darstellung, der Unterhaltung und des poetischen Erwachens zu benützen. Dies ist eine Haltung, die ganz auf dem Vertrauen gründet, das man den Fähigkeiten der künstlerischen Wahrnehmung jedem Publikum gewähren muss, und damit auch den jüngsten Zuschauern.

Ich glaube, es ist Mendel, welcher nach der Notwendigkeit der «Entkolonialisierung» des Kindervolkes rief. Im Theater bedeutet

Entkolonialisierung, den ganz Kleinen offene Werke zu bieten, die durch das Spiel subtile Beziehungen zwischen der Innenwelt und der Welt der Wirklichkeit herstellen und damit Entscheidungsfreiheit und Lebensfreude stiften.

Dies scheint mir der Sinn der Arbeit einer Gruppe zu sein, die auf Ehrfurcht vor dem Kinde gesetzt hat. Es ist dringend und notwendig, diese Arbeit fortzusetzen und weiterzuentwickeln.

Jo Excoffier

THEATRE POUR ENFANTS DE LAUSANNE

Das TPEL, *Théâtre pour Enfants de Lausanne*, wurde 1975 von Claude Vallon gegründet, und zwar zu dem Zeitpunkt, als das CDL die Produktion von Spielen für das junge Publikum einstellte. Es umschreibt seine Ziele so:

- *Inseln der Entspannung schaffen, wo sich die Kinder ganz nach ihrer Art äussern, sich befreien und ihre Kreativität nähren können.*
- *Durch Aufführungen und Animationen Modelle liefern für Phantasie und Vorstellung.*
- *Horizonte öffnen und die echte Spontaneität der Zuschauer von morgen bewahren.*
- *In kreativer Arbeit und durch sie den Sinn für Vergnügen und Freude wecken, erhalten und fördern.*
- *Gruppengeist, Erfahrungsaustausch, Dialog und Geselligkeit entwickeln.*
- *Die Persönlichkeit der Kinder befreien und entfalten unter Einbezug ihrer Eigenart.*

Es hat regelmässige und intensive Arbeit geleistet, vor allem durch Animationen in der Umgebung von Lausanne, und eine Reihe von Stücken inszeniert:

Geschichte des Goldes (Histoire d'Or) nach «L'Or» von Blaise Cendrars; *Farinet oder Das Falschgeld (Farinet ou la Fausse Monnaie)* nach Ramuz; *Kleine Hundegeschichten (Petites Histoires du Chien)*; *Morgen ist Freitag oder Robinson 2001 (Demain sera Vendredi ou Robinson 2001)*; *Die Vögel (Les Oiseaux)*, eine Adaption nach Aristophanes. Ausserdem hat das TPEL in Zusammenarbeit mit der «Rose des Vents» Marionettentheater aufgeführt.

Andere Gruppen

Einige neuere Experimente müssen hier noch erwähnt werden: jene des *Théâtre du Levant* mit André Fiaux, der *Die Posse des Herrn Pathelin* (*La Farce de Maistre Pathelin*) aufgeführt hat. Dann Pascal Dayer und das *Adera-Théâtre Saxon* mit der Inszenierung eines koreanischen Märchens *Der gelbe und der blaue Drachen* (*Dragon jaune et Dragon bleu*). Ebenfalls zu erwähnen ist das *Théâtre des Habitants de Fribourg* (Jacques Roman) mit dem Stück für Kinder *Wer bringt die Sonne?* (*Qui apportera le Soleil?*) nach Indianerlegenden aus Nordamerika.

Schliesslich müssen wir mit Bedauern das Verschwinden des Théâtre-Création von Alain Knapp in Lausanne erwähnen, das von 1968 bis 1975 sehr aktiv war. In der Überzeugung, dass man Schöpferisches lernen kann, schlug Alain Knapp eine Methode strenger Annäherung mit klaren Anweisungen vor, eine Methode, die sich versteht als Bruch mit gewissen allzu leichtfertigen Aspekten von «Spontan-Animation», wie sie zu oft praktiziert wurde. Seine intensive Arbeit in den Schulen um Lausanne und seine Kurse waren wichtige Ausgangspunkte für die Diskussionen über die Theater-Animation in der Schweiz.

Alain Knapp, der zurzeit in Paris arbeitet, organisiert gelegentlich noch Kurse in unserm Land.

In der deutschen Schweiz

CLAUQUE — SPATZ & CO

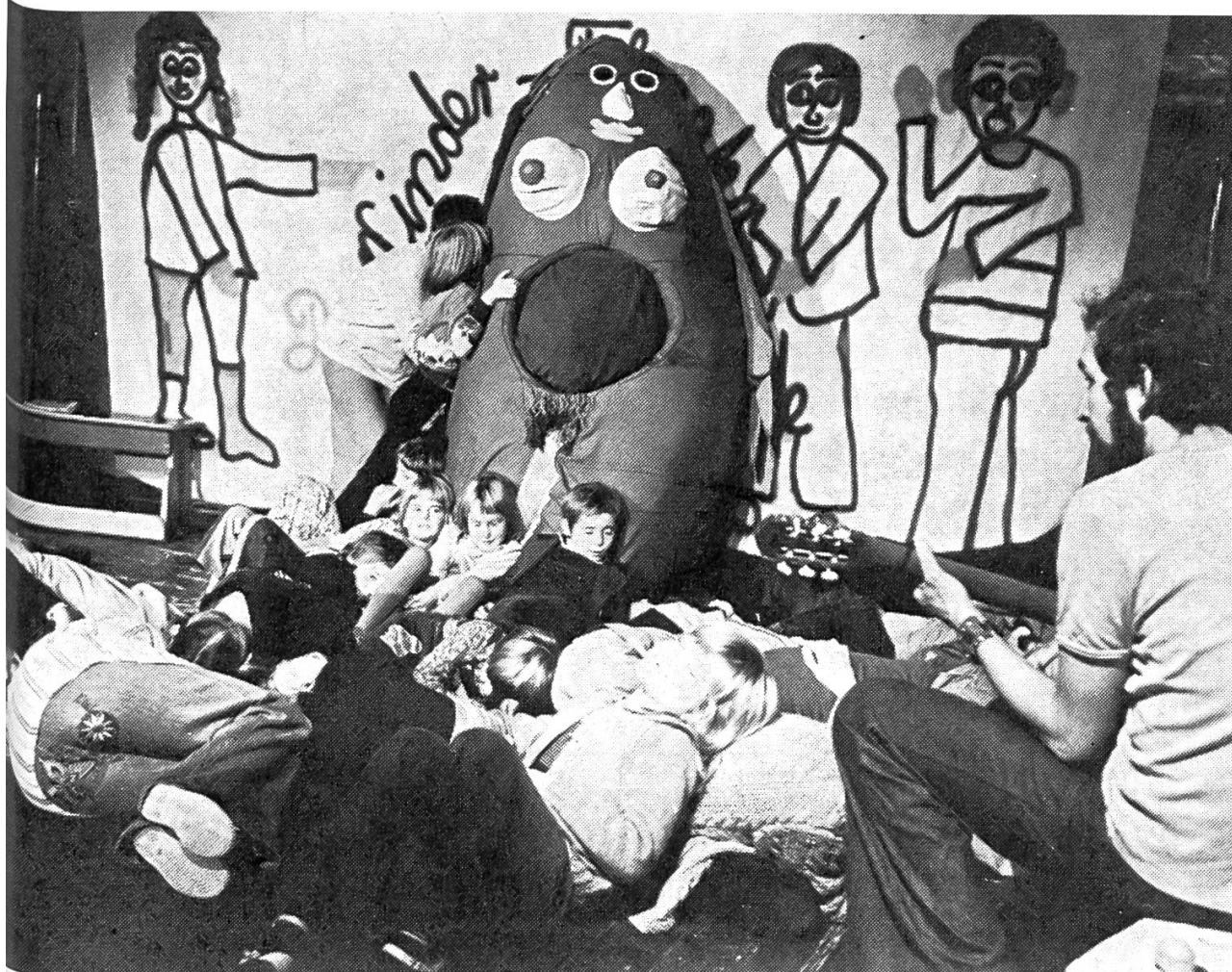
1970 inszenierte die Truppe *Die Claque* aus Baden unter der Leitung von Jean Grädel ein Stück für die Jungen *Wie eine Aufführung entsteht*, eine Demonstration von Theatertechniken, die dazu bestimmt war, in Schulen gezeigt zu werden. Ein zweites Stück folgte, *Darüber spricht man nicht*, ein Spiel aus Deutschland, das in den Aargauer Dialekt übertragen wurde. Sein Thema: die Sexualerziehung. 1976 teilte sich die Truppe. Ein Teil widmet sich der Arbeit für Jugendliche nach der Schulentlassung und für Erwachsene. Der andere Teil gründete die Truppe «Spatz & Co» mit Jean Grädel. Er konzipiert seine Arbeit so:

Die Mittel des Theaterspiels und die Methoden der Theaterpädagogik sind geeignet, die emotionalen und kognitiven Entwicklungsprozesse der Kinder und Jugendlichen zu fördern. Im Thea-

terspiel sind alle Elemente der produktiven Lebenstätigkeit enthalten. Theaterspielend wird der Mensch zum Zeichenträger, sein Spiel besteht aus Zeichen, denen eine Bedeutung zukommt, welche die andern erkennen. Damit werden die Sachverhalte im Spiel zum Gegenstand menschlicher Beziehungen. Das Theaterspiel ist eine Mitteilung, die einen bestimmten Inhalt hat. Dieser Inhalt vermittelt sich dem Zuschauer rational und emotional. Das Spiel ist eine Folge von Zeichen, die ein menschliches Verhalten zum Ausdruck bringen. Während des Spiels werden die Dinge mehrdeutig. So können gewöhnliche Kisten alles mögliche bedeuten: sie können ein Tisch sein, an den sich jemand setzt, sie werden zum Stuhl, auf den sich jemand setzt; sie können aber auch ein Auto sein, ein Schiff, das in einen Sturm gerät, eine Verkehrskanzel, zu mehreren eine Brücke, eine Hütte oder ein

Die Claque:

«Darüber spricht man nicht», 1974



Berg und vieles andere mehr, je nach der Vereinbarung der Spieler. Mit den Mitteln der Realität kann der spielende Mensch über die Realität hinausgreifen, er kann das Mögliche zeigen, wirklich erlebbar machen, er kann planen. Wie bei der Sprache sind die Abbilder zugleich auch Neuschöpfungen. Im Theater-spiel kann sich der Mensch als Schöpfer seiner selbst erkennen. Er kann Utopien entwickeln, alternative Verhaltensweisen durchspielen und Modelle ausprobieren. Vorstellungen professioneller Theater für Kinder können die jungen Zuschauer anregen, selber phantasievoller an ihre Realität heranzutreten. Angeregt durch Mitspielmöglichkeiten, die ihnen die Schauspieler bieten, oder in speziellen Kindertheatergruppen lernen die Kinder Möglichkeiten, durch Rollenspiel und Stegreifspiele usw. eine produktive Beziehung zur Wirklichkeit herzustellen. In diesen Spielen werden alle Fähigkeiten geübt und entwickelt, die für die kommunikativen Prozesse notwendig sind. Da sie auch die Kreativität zur Entfaltung bringen, schaffen sie die Möglichkeit, in der Wirklichkeit die Ansätze für das Neue aufzuspüren, neue Zusammenhänge zu entdecken und in Beziehung zur gesellschaftlichen Praxis zu realisieren.

Bertolt Brecht: «Unser Theater muss die Lust am Erkennen erregen, den Spass an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern sich auch an der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Spässe der Erfinder, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserem Theater gelehrt werden.»

In der Grundsatzerklärung der 1976 gegründeten Kindertheatertruppe «Spatz & Co» lesen wir:

Unsere Stücke beschäftigen sich mit den Problemen, die Kinder und Jugendliche mit sich und ihrer Umwelt haben. Animation und Vergnügen, Poesie, Lust am Spass, Phantasie und Kreativität sollen dabei die äussere Form bestimmen. Wir werden verschiedene Mitspielformen erarbeiten und in unsere Stücke einbauen. Lieder und Musik werden eine zentrale Funktion einnehmen.

Spielen für Kinder ist kein Kinderspiel. Es ist eine unablässige Suche nach neuen Formen, nach neuen Methoden. Kindertheater soll Spass machen, soll nicht tantenhaft und verzopft sein, trotzdem soll es Zielen dienen, Kinder aus der Reserve locken, zum Mitmachen animieren. Im Mitmachen sollen sie erfahren, was sie

zu selbstverständlich gewordenen Verhaltensweisen führte. Rollenspiele, in denen Rollenvorurteile erkannt und hinterfragt werden. Stärkung kindlichen Selbstvertrauens und Selbstbewusstseins. (Reinhardt Stumm.)

Theoretisch weiss man durch die Entwicklungs- und Lernpsychologie sehr viel über die Kräfte, die bestimmend auf die Entwicklung von Kindern einwirken. Dieses Wissen aber nützt dem Theatermacher nur bedingt. Er muss fähig sein, die theoretischen Kenntnisse umzusetzen in für Kinder verständliche szenische Aktionen mit pädagogischem Erfolg. Über diese Methoden weiss man heute noch wenig. Ein Schauspieler im Kindertheater muss sich unverhältnismässig intensiver mit Vermittlungsweisen und Rezeptionsweisen auseinandersetzen als sein Kollege im Erwachsenentheater. Trotzdem wird für die Ausbildung des Kindertheater-Schauspielers heute noch sehr wenig getan. Die meisten

Spatz & Co:

«D Lumpesammler», 1976

Ein Stück über Solidarität und Kooperation
für Kinder ab 7 Jahren



müssen sich ihr Rüstzeug zusätzlich zur Schauspielerausbildung autodidaktisch selber erarbeiten und in der praktischen Erfahrung zusammensuchen. Ansätze zu einer spezifischen Ausbildung sind vorhanden an der Schauspiel-Akademie Zürich mit der Abteilung Theaterpädagogen.

Die meisten Kindertheatermacher sind ehrlich genug zuzugeben, dass ihr Theater keine Patentlösungen anzubieten hat. Denn wie können Parodie und Persiflage, Ironie und Überzeichnung stärker sein als die knallbunten Verführer, die an den Kiosken Flucht aus dem unbewältigten Alltag versprechen? Die Stücke können immer nur mögliche Wege zeigen, Modelle, die es auch noch gibt, alternative Verhaltensweisen. Die Stücke für Kinder können nur Anreisser sein. Ein einmaliger Theaterbesuch erbringt zu

Spatz & Co:

«Zäme öppis mache», 1978

*Zum Thema Familie und Kooperation
für Kinder ab 7 Jahren*



wenig. Die dort empfangenen Eindrücke verlangen eine produktive Verarbeitung. Die Kinder wollen sich über ihre eigenen Erfahrungen aussprechen, Probleme verstehen und Alternativen ausdenken. Hier sind die Theater auf die Mitarbeit der Lehrer, Eltern und Freunde angewiesen. Solche Nachbereitungen sind ebenso wichtig wie der Theaterbesuch selbst.

Bis Ende 1978 hat «Spatz & Co» fünf Stücke in sein Repertoire aufgenommen: *D Lumpesammler*, *Spielverderber*, *Help! Help!* (über das Thema der Angst), *Familie Märlin*, nach Märchen von Grimm — es handelt sich aber um ein Stück für Erwachsene! — und *Zäme öppis mache*.

Ob es sich nun um Gemeinschaftsproduktionen oder um Texte von Autoren handelt, ein wichtiger Teil der Vorbereitungsarbeit wird immer mit Kindergruppen geleistet. Neben ihrer schöpferischen Tätigkeit und ihren Tournéeen leistet die Truppe bedeutende Animationsarbeit in Ateliers und Kursen. Jean Grädel ist ausserdem an der Schauspiel-Akademie engagiert. Die Truppe hat heute ihren festen Sitz in Bremgarten, wo sie offenbar Platz und Räume gefunden hat, die ihr zusagen — es lohnt sich, diese so seltene Tatsache zu erwähnen . . .

Daneben versucht *Die Claque* auf eigenwillige Art an ein junges Publikum zu gelangen — unseres Wissens die einzige Truppe, die ihre Bestrebungen auf diesen Publikumstyp konzentriert. Bis 1978 hat sie die folgenden Stücke aufgeführt: *Bezahlt wird nicht* (Dario Fo), *Sind mir denn niemer?* (M. Kägi) und *Die Insel* (Athel Fugard).

SPILKISCHE

D Spilkische aus Basel debütierte 1974 als Amateur-Kleinsttheater. Die Truppe, die auf Gemeinschaftsbasis organisiert und vom Kanton Basel-Stadt subventioniert wird, bekam in der Folge professionellen Status. Heute erscheint sie als eine der wichtigen Truppen der deutschen Schweiz in dem Bereich, der uns hier interessiert.

Von 1974 bis 1978 hat D Spilkische acht Stücke, sowohl nach Texten von Autoren als auch in Gemeinschaftsarbeit entstandene, inszeniert: *Kikerikische* (P. Maar), *Robinson und Freitag* (Hansjörg Schneider), *Obe-n-abe, unde-n-uffe*, *Komische Käuz*, *s Hüh-*

neri und s Eierhuehn (J. Arnold), David und Goliath (Franz Hohler), Des Kaisers neue Kleider, Ich heisse Jakob.

Die schöpferische Arbeit — Tourneen in der Nordostschweiz unterstreichen deren Bedeutung — wird begleitet von grossem Einsatz durch Animationen vielfältigster Art. Die Truppe versteht ihre Rolle im Theater so:

Wir werden oft gefragt, warum wir ausgerechnet Theater für Kinder machen, ob wir daran den «Plausch» hätten und das in unserer Freizeit als Hobby betreiben würden?

Wenn wir dann von unserer Arbeit erzählen, erklären, dass wir hauptberuflich, ganzjährig und ausschliesslich für Kinder Theater spielen, erleben wir manches Kopfschütteln, Erstaunen und Ungläubigkeit über so viel «Idealismus». Uns zeigen solche Gespräche, welchen Stellenwert Theater für Kinder bei vielen Erwachsenen immer noch hat. Sie haben «ihr» Theater, «ihr» Kino, «ihr» Fernsehen. Für die Kinder gibt es doch die Weihnachtsmärchen und Kindersendungen am Fernsehen.

Wir sind aber überzeugt, dass Theater für Kinder mehr sein kann als nur ein Teil der Weihnachtsbescherung oder ein durch das Fernsehen ins Haus geliefertes Fertigprodukt.

Wir sind der Auffassung, dass Theater zusammen mit den Zuschauern passiert. Es soll auf der einen Seite nicht nur «konsumiert» und auf der anderen Seite nicht nur «produziert» werden.

Mit dem Theater haben wir die Gelegenheit, Probleme, Vorgänge und Verhaltensweisen von Kindern und Erwachsenen in spielerischer Form aufzuzeigen. Und da wir, wenn immer möglich, auf die Reaktionen der Kinder eingehen und sie in unser Spiel einbeziehen, haben sie die Möglichkeit, am Geschehen aktiver teilzunehmen.

Was will die Spilkische?

- *Mit möglichst einfachen Mitteln dem Kind das Theater fassbar machen.*
- *Ihm aufzeigen, dass Theaterspielen Spass macht und dazu kein grosser Aufwand nötig ist.*
- *Mit ihren Stücken auf Konfliktsituationen hinweisen, denen Kinder, aber auch Erwachsene, ausgesetzt sind.*
- *Die Phantasie der Kinder anregen und sie zum aktiven Mitdenken herausfordern.*

Andere Gruppen

Das *Studio am Montag* in Bern stellte in seinem Kleintheater ein spezielles Repertoire vor, das wesentlich vom Grips-Theater in Berlin übernommen wurde: *Maximilian Pfefferling*, 1973; *Balle, Malle, Hupe und Arthur*, 1974; *Mannomann*, 1975; *Ruhe im Karton*, 1976.

Das *Studio am Montag* entwickelt ebenfalls bedeutsame und anregende Theateraktivität, die sich zurzeit im Zähringer-Refugium abspielt.

Im März organisierte das Zähringer-Refugium eine sehr interessante Tagung über das Schultheater, die mit der jährlichen Versammlung der ASTEJ zusammenfiel.

Erwähnen wir zum Schluss *Die Birne* in Zürich. Es handelt sich um die Truppe des Kleintheaters 41 in Berlin, welche eine gewisse Zeit des Jahres in der Schweiz arbeitet. Der Mobilität der

Spilkische:

«s Hühnerei und s Eierhuehn», 1976





*Spilkishte:
Ein Spiel um Comics, 1979*

Truppe, die einzigartig ist, entspricht die Anpassungsfähigkeit der Aufführungen, die je nach Land, wo sie stattfinden, vielseitig entwicklungsfähig sein müssen. Zum Repertoire: *Hau den Lukas, Langfinger, Ein Stuhl für Onkel Albert* usw.

Dieser kurze Überblick über die Kindertheateraktivitäten in der Deutschschweiz muss auch die Existenz einer originellen Gruppe für Dramaturgie und didaktische Untersuchungen erwähnen, die an der Innerstadtbühne von Aarau nach den Vorstellungen von Peter Schweiger arbeitet; ähnlich die «Kleine Bühne» der Basler Theater.

In der italienischen Schweiz

TEATRO PANZINIS ZIRCUS

Die italienische Schweiz ist ohne Zweifel jene Region, die am meisten unter der Gespaltenheit der schweizerischen Kultur zu leiden hat. Dies belegt die Tatsache, dass sich im Bereich des Theaters bis heute keine professionelle Gruppe behaupten konnte.

Deshalb ist das Experiment *Teatro Panzini's Circus* um so mehr zu würdigen. Diese Kultur-Animations-Kooperative, 1975 von Leuten gegründet, die Theaterausbildung hinter sich hatten, organisierte im Herbst 1977 die erste bedeutende Theaterveranstaltung im Tessin. (Eine zweite «Giostra» [Karussell] fand diesen Herbst statt: zwei Wochen für das Kindertheater.)

Nach einer ersten Arbeit mit einem italienischen Puppenspieler, die zum Theater *Bellbon* führte, inspiriert von Brechts «Maha-gonny», zeigte die Equipe des Panzini's Circus zwei Gemeinschaftsproduktionen für Kinder: *Die Fabel und der Zirkus* (*La Favola e il Circo*), über das Theater als Ausdrucksform, und *Ecologugu*, das Problem der Ökologie vorstellend.

Die Truppe will nicht zum Spezialisten für Kindertheater werden. Sie zeigte auch *Ul Spusalizi* nach Brechts «Kleinbürgerhochzeit», in Tessiner Dialekt übertragen. Zurzeit arbeitet sie an zwei Theaterprojekten: einer Gemeinschaftsarbeit nach Calvins *Der geteilte Graf* (*Visconte dimezzato*) und einem Clownstück *Ich bin ich, Du bist Du* (*Io proprio io, tu proprio tu*). Muss man da noch präzisieren, dass Panzini's Circus mit Dimitris Schule in Verscio zusammenarbeitet?

Diese Truppe hat mit besonders grossen Schwierigkeiten zu kämpfen: keine festen Plätze und Räume, viel zu geringe Subventionen (hier sprang die Pro Helvetia mit einer Unterstützung ein). Die Tätigkeit der Truppe ist grösstenteils ehrenamtlich und kann nur in Teilzeitarbeit geschehen. Sie ist trotzdem bei vielen Aktivitäten für Kinder und Erwachsene mit dabei: Kurse, Ateliers, Praktika usw. — Diese Situation ist eigentlich nicht zulässig. Dennoch beteuern alle, dass die Sache hier im Tessin drängt . . .

Dieser kurze Überblick ist sicherlich unvollständig. Er hält sich an die professionellen Truppen und Gruppen und setzt den Akzent auf die Theaterarbeit. Tanz und Puppenspiel wurden beiseite gelassen. Es muss aber gesagt werden, dass die Theaterleute keine Archivare sind. Sie ziehen es offensichtlich vor, zu spielen, was sie zu sagen haben, statt Berichte über ihre Tätigkeit zu verfassen und sich in Bürokratie einzurichten. Wer wollte es ernsthaft wagen, ihnen dies nachzutragen angesichts der offenkundig mittelmässigen Wirkung solcher Übungen?

III

Umgruppierungen und Kontakte

Zu Beginn der siebziger Jahre entstanden zwei Organisationen von nationaler Bedeutung, dazu bestimmt, Treffen zu organisieren und das Theater für Kinder und Jugendliche in der Schweiz zu fördern:

Association Suisse du Théâtre
pour l'Enfance
et la Jeunesse (ASTEJ)

Die ASTEJ ist das schweizerische Zentrum der ASSITEJ, der internationalen Vereinigung mit ungefähr 40 angeschlossenen Ländern. Ihr Ziel ist die Entwicklung, Förderung und Verbesserung des Kinder- und Jugendtheaters in der ganzen Welt.

Weshalb eine Vereinigung mehr? Weil die Schweiz ein zerstückeltes Land ist, das in vier Sprachzonen, 23 selbständige Kantone, viele kleine Regionen, Täler und Gemeinden aufgeteilt ist. Weil wir der Meinung sind, dass Theater für Kinder und Jugendliche nicht allein von den Vorstellungen des Berufstheaters lebt, sondern sich auch in Animationen, Praxis, individuellen und kollektiven Ausdrucksmöglichkeiten in Gruppen verwirklicht, in pädagogischen und Theaterforschungen, im Weg durch die Institutionen, durch den Einsatz für eine globale Kulturpolitik.

Das Theaterschaffen ist von grosser Bedeutung, und gerade deshalb dürfen die schöpferisch Tätigen sich nicht absondern. Ihre Dynamik erwächst auch aus dem Dialog mit ihrer Umgebung. Die ASTEJ versteht sich als eine Vereinigung zur Koordination und Information, bei aller Rücksicht auf die Unterschiede. Ihre gegenwärtig 108 Mitglieder (davon sind 42 Kollektivmitglieder)

sind Theaterprofis, aber auch Amateure, Lehrer, Animatoren von Freizeit- und Kulturzentren, Pädagogen, Schriftsteller, Verleger aus den drei wichtigsten Sprachgebieten der Schweiz.

Die ASTEJ gibt zweimal pro Semester eine Zeitschrift heraus (Leitartikel, im Turnus die Vorstellung eines ihrer Mitglieder, Spiel- und Aktionenkalender der Schweiz, Informationen).

Die ASTEJ publizierte eine Bilanz des «Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse en Suisse» (Verfasser B. Duvanel). Sie zeigt den Reichtum und seine Relativität, die regionalen Verschiedenheiten und Schwierigkeiten. Dieser Text, veröffentlicht in der «Revue» der ASTEJ (Juli/Dezember-Doppelnummer 1977), wurde sofort ausführlich behandelt und besprochen. Die vorliegende Untersuchung ist eine Ergänzung und Neubearbeitung dieser Bilanz.

Die ASTEJ schuf ein Schweizerisches Dokumentationszentrum, das unter anderem die Aufgabe hat, die schweizerischen Experimente und Erfahrungen laufend zu archivieren. Dieses Zentrum befindet sich in La Chaux-de-Fonds und arbeitet mit Katalogen und Ausleihe.

Die ASTEJ verwirklichte eine Wanderausstellung (Thematik und Vorstellung der Tätigkeit in der Schweiz). Innerhalb dreier Jahre wurde die Ausstellung in 25 Orten eingesetzt, um regionale Kontakte zu ermöglichen und zu erweitern (in Zusammenarbeit mit der SADS).

Die ASTEJ nimmt an den Diskussionen über die schweizerische Kulturpolitik teil, um die Bedürfnisse und die Sonderstellung des Theaters für Kinder und Jugendliche sowie die Verbindung mit dem globalen Theaterschaffen zu bekräftigen (Symposium des schweizerischen Zentrums des Institut International du Théâtre ITI). Sie versucht nicht nur die Schulautoritäten und die Behörden allgemein auf sich aufmerksam zu machen, sondern auch die gesamte Bevölkerung.

Die ASSITEJ arbeitet vor allem als ein Organ für Verbindungen und Reflexion. Sie hat ein Büro und ein Exekutivkomitee von 13 Mitgliedern. Die Sitzungen des Büros und der Dreijahresversammlung finden in Verbindung mit nationalen und internationalen Kongressen statt. Die Mitglieder der ASSITEJ stehen so in Kontakt mit der Realität in verschiedenen Ländern. Die letzte Generalversammlung wurde im Juni 1978 in Madrid abgehalten.

Die Anliegen der ASSITEJ gehen aus der Kommissionsliste des Exekutivkomitees hervor: Statuten und offizielle Dokumente, Veröffentlichungen, Fachsprache, Themen des Theaters für Kinder und Jugendliche, Zusammenarbeit mit andern internationalen

Theaterorganisationen. Die Hauptpublikation ist die Zeitschrift, die in Paris herauskommt; Informationsnotizen werden in Prag verlegt.

Die ASTEJ wünschte, in der ASSITEJ aktiv zu sein, im Bewusstsein, dass ihre internen Anliegen für die internationale Vereinigung von möglichem Interesse sein könnten. Die schweizerische Kandidatur für das Exekutivkomitee wurde in Madrid gestellt und mit 57 von 65 Stimmen angenommen. Das Bundesamt für Kulturpflege steuerte bis heute die finanziellen Mittel für eine jährliche Delegation bei, welche die ASTEJ mit zwei Personen für das Exekutivkomitee und drei Personen für die Versammlung delegieren will. Damit soll die Wirksamkeit der Kontakte und die wechselnde Vertretung der Sprachregionen gesichert werden.

Die zuständige Adresse:

Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
Case postale 881
2301 La Chaux-de-Fonds

Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)

Die SADS, 1973 gegründet, ist hauptsächlich eine Vereinigung von Lehrern der Deutschschweiz. Sie stellte sich anlässlich der Ausstellung 1975 folgendermassen vor:

Die SADS

- ist eine Arbeitsgemeinschaft mit dem Zweck, das darstellende Spiel in der Schule zu fördern;*
- schliesst die in Schulspiel und Jugendarbeit tätigen Lehrer, Erzieher und Theaterleute zusammen; sie umfasst zurzeit über 300 Einzelmitglieder;*
- arbeitet mit Erziehungs- und Schulbehörden zusammen; ihr sind bereits über 50 Kollektivmitglieder (Erziehungsbehörden, Schulen, Fortbildungsinstitute, Lehrervereinigungen, Schülerheime usw.) angeschlossen;*
- basiert auf der Tätigkeit ihrer Einzelmitglieder, erarbeitet aber mit Hilfe eines durch die Mitgliederversammlung (GV) auf zwei Jahre gewählten Vorstandes ein Aktionsprogramm zur*

Vertiefung dieser Spielarbeit und zur Förderung der Spielmöglichkeiten an der Schule;

dieses vom Vorstand konzipierte Tätigkeitsprogramm betrifft insbesondere die Information, Koordination, Fortbildung und finanzielle Unterstützung; es wird mit ad hoc gebildeten Arbeitsgruppen vom Vorstand durchgeführt;

- *finanziert ihre Tätigkeit aus Mitgliederbeiträgen, Beiträgen öffentlicher und privater Hand sowie Erträgen von Eigenaktivitäten.*

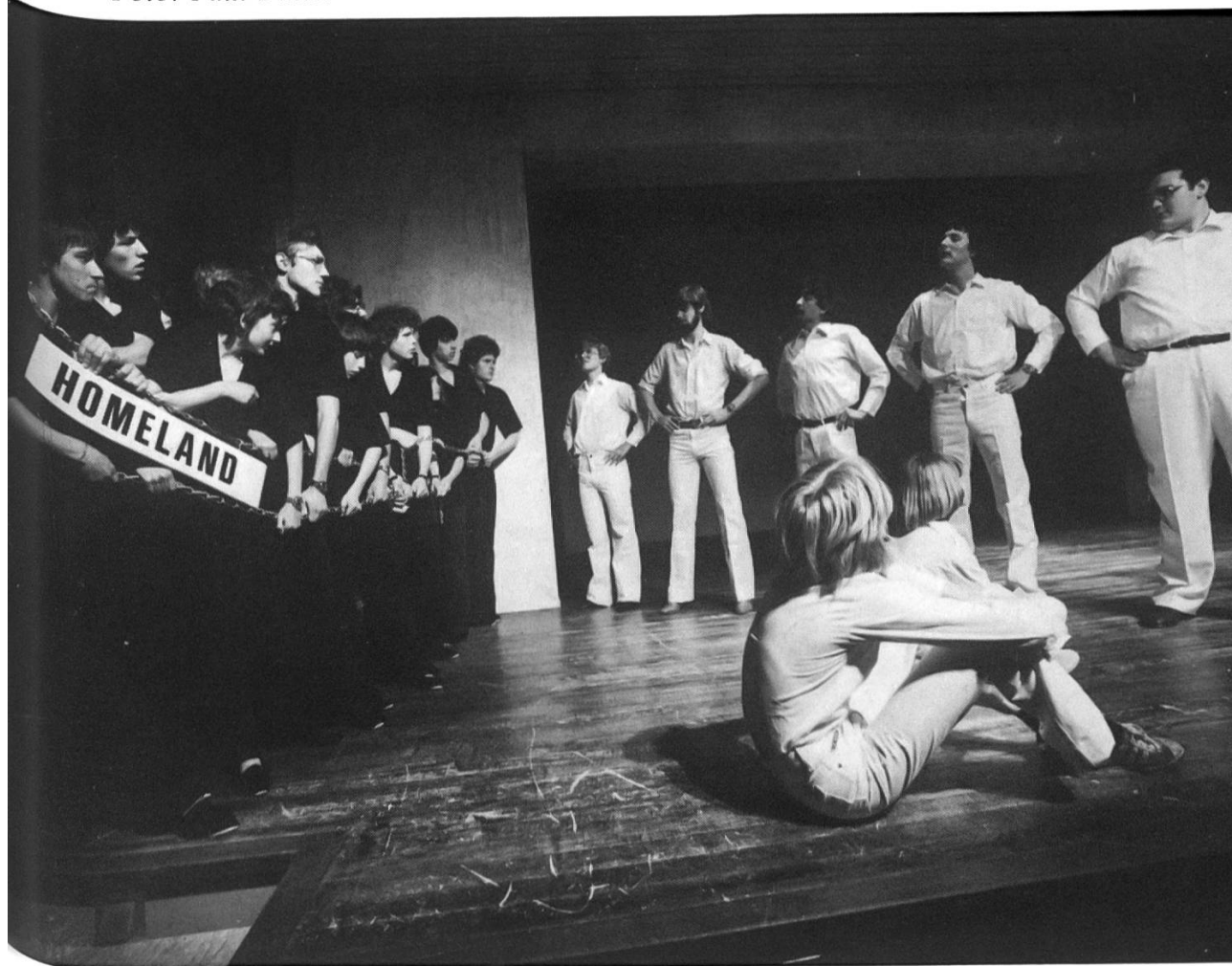
Die SADS bietet:

- *ein seit April 1975 monatlich erscheinendes Bulletin mit allgemeinen Hinweisen (auf Bibliographie, Kurse und Tagungen), Veranstaltungsnachrichten (zwecks Förderung von Kontakt*

Gymnasium Bethlehem Immensee:

«Steve Biko» oder «Was in Südafrika geschieht», 1979

Foto: Paul Bütler



und Erfahrungsaustausch) und speziellen Themen (z. B. regionale Organisationsformen von Schul- und Jugendtheater, Arbeitsberichte u. ä.);

- in Form einer Werkmappe mit jährlichen Ergänzungen konkrete handwerkliche Anleitung, ausführliche Werkstattberichte, kritische Information über das Spieltext-Angebot (seit 1974);*
- Impulse und Kontakte durch Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Organisationen (beispielsweise durch diese Wanderausstellung, einer ersten gesamtschweizerischen Schulspielaktion in Zusammenarbeit mit der ASTEJ und VSP);*
- durch jährliche grössere Veranstaltungen (Tagung, Seminar, Kurs) mit besonderen Zielsetzungen (z. B. Symposium vom Frühjahr 1974 in Zürich oder Informationstagung über technische Probleme vom Januar 1976 in Zug) konkrete Beiträge an die systematische Fortbildung der im Schulspiel auf Anregung und Ideen Angewiesenen.*

Zurzeit sind Zusammensetzung und Bestand dieselben. Sie bleibt eine Vereinigung der Deutschschweiz. Sie ist im Begriff, sich auf der Basis kantonaler Sektionen neu zu organisieren, da die zentralisierten Tätigkeiten nicht immer befriedigend ausfielen. So hat sich im Kanton Zürich eine Sektion gebildet, deren Sekretariat der Beratungsstelle für Schulspiel am Pestalozzianum angegliedert ist. Seit 1978 wird den Lehrern ein einheitlich gestaltetes Grund- und Spezialprogramm in der Lehrerfortbildung angeboten.

Die zuständige Adresse:

Schweizerische Arbeitsgemeinschaft
für das Darstellende Spiel in der Schule SADS
Geschäftsstelle
Im Laubegg 26
8406 Winterthur

IV

Eine Politik für das Jugendtheater

Der Einsatz der professionellen Truppen im Theater für die Jugend hat ohne Zweifel den entscheidenden Impuls gegeben. Er ist jedoch nicht das einzige Element des Problems. Neue Möglichkeiten kamen auf, besonders dank der breiten Reformbewegung, die in den sechziger Jahren die Schulsysteme in praktisch allen Schweizer Kantonen berührte.

Die Fälle der Kantone Neuenburg und Jura sowie des französischsprachigen Teils des Kantons Bern sind besonders interessant. Zum einen Teil wurden sie für das TPR zum bevorzugten Ort seines Wirkens. Dies bedeutet, dass die Schüler aller Stufen seit fast zehn Jahren regelmässig Aufführungen dieser Truppe sehen konnten. (Man schätzt, dass 80 Prozent der Schüler des betreffenden Alters die Aufführungen des TPR besuchten.)

Aus Anlass der Schulreform führte der Kanton Neuenburg auf der Sekundarstufe (11—15 Jahre) ACO — *activités complémentaires à option*, eine Art von Wahlkursen — in den Stundenplan ein. Diese Tätigkeiten, die von Schule zu Schule variieren, berühren verschiedene Bereiche: Sport, Basteln, Kochen, kulturelle Disziplinen usw. Das Theater wird sehr oft in diese Auswahl aufgenommen. Arbeitsgruppen konnten sich auf diese Weise viel stärker zielgerichtet entwickeln.

Das Hauptproblem des ACO-Theaters liegt bei den Animatoren. Da ausgebildete Animatoren rar sind — nur ein Teil der Lehrerschaft, und das erst seit kurzer Zeit, gelangt im Rahmen ihrer Studien in den Genuss einer solchen Ausbildung, und zudem ist sie noch ungenügend —, löst jede Schule ihre Probleme je nach Verfügbarkeit und Gutdünken. Einzig die Berufsgruppe des Kan-

tons, das TPR, wohl sehr beansprucht, kümmert sich direkt um einige Gruppen. Es versucht, mit den Lehrern verschiedener Fächer zusammenzuarbeiten, um allmählich Animations-Equipen zu bilden, die selbständig arbeiten können. Amateurgruppen, Kultur- und Freizeitzentren stellen ebenfalls Animatoren. Dies ist besonders beim Neuenburger Kulturzentrum CCN und beim Zentrum von Tarentule der Fall. Schliesslich steuern «angefresene» Theaterlehrer einen Teil der Animationen bei.

Die so geleistete Arbeit ist sehr unterschiedlich. Sie reicht von einfachen Ausdrucksübungen bis zur Inszenierung von manchmal bedeutenden Stücken, die ausserhalb der Schule aufgeführt werden. Die zahlenmässige Bedeutung dieser Schülergruppen darf nicht überbewertet werden; bestimmt sind es weniger als 5 Prozent der Schülerschaft von 11 bis 15 Jahren.

Aber als Arbeitsgruppen, die in direkter Verbindung mit der Schule stehen, sind sie doch unersetzliche Antriebskräfte. Ihre Kontakte mit der Aussenwelt, durch die Animatoren, bilden eine entscheidende Brücke zwischen den Theateraktivitäten

Kollegitheater Altdorf:

«Die Rattenfänger» von Carl Zuckmayer, 1979

Foto: Aschwanden



allgemein und ihren Mitschülern. Diese Anstrengungen haben auch sichtbare Folgen: in Neuenburg führt das CCN nun zwei Gruppen, die direkt aus der ACO kommen.

Im Jura hat die Schulreform eine andere Formel gewählt. Die Mittelschulen können einmal im Jahr «Studienwochen» organisieren. Dies bedeutet, dass die Schüler einer Schule während einer Woche intensiv ein Spezialgebiet bearbeiten können, das sie aus den Vorschlägen der Schulleitung wählen. Die Schwierigkeit, während dieser einen Zeitperiode genügend Animatoren zu finden, schränkt in der Praxis diese Studienwochen spürbar ein. Für das Theater ist dieses System offensichtlich wichtig. Mit einer Gruppe Freiwilliger zu arbeiten, die frei von jeglicher andern Belastung ist, erlaubt ein gemeinsames Vorgehen zur Entfaltung des Ausdrucks auch während dieser beschränkten Zeit. Ausserhalb dieser Studienwochen gibt es andere Möglichkeiten, die an die Initiativen der Schulen und gewisser Lehrer gebunden sind. Auch dort ermöglichten die starke lokale Verbundenheit des TPR und die engen Beziehungen zu den Amateurgruppen des Jura an etwa zehn Orten langjährige Erfahrungen.

In Genf, dem Stadtkanton par excellence, wo das Theater im allgemeinen relativ gut integriert ist, sieht die Lage spürbar anders und zentralisierter aus.

Auf der Stufe des Primarschulunterrichts setzte mit der Tätigkeit des Am Stram Gram 1973 eine wenig systematische Aktivität ein. Die von D. Catton und seiner Equipe vorgeschlagenen Stücke wurden mit etwa dreissig Aufführungen im Rahmen des Schulbetriebs eingesetzt. Zusätzlich organisiert Am Stram Gram an Donnerstagen, Samstagen und Sonntagen freie Aufführungen für die Kinder, selbstverständlich innerhalb der Grenzen ihrer Möglichkeiten (siehe oben). Andere Verbände sind gelegentlich ebenfalls in dieser Sparte tätig: z. B. der Kulturdienst der Migros oder andere Theater aus Genf, wie das Carouge-Atelier, wenigstens vor der Entstehung des Am Stram Gram. Dies alles mit oder ohne Zusammenarbeit mit den Schulleitungen.

Was die Animation betrifft, wird sie vor allem in freiem Rahmen betrieben. Da müssen die ausserordentlich vielversprechenden Experimente selbständiger Theateranimationsgruppen erwähnt werden:

Zuerst *La Lune Rouge*, die stark von Bread and Puppet inspiriert ist. Der Erfolg eines ihrer Stücke im Jahre 1976, *Die Polka des Verrückten* (La Polka du Fou), in dem ungefähr 40 Kinder eingesetzt waren, führte anfangs der Sommerferien zu einer Freilicht-Theatertournee in der französischen Schweiz. La Lune Rouge teilte sich in der Zwischenzeit in zwei Gruppen: *Le Loup* und *Les Montreurs d'Images*. Letztere haben auf beachtliche Weise zu einem der Feste beigetragen, welche das vom Am Stram Gram organisierte internationale Festival begleiteten.

Die Orientierungsstufe der Genfer Schulen (7.—9. Schuljahr) hat sich seit ihrer Gründung 1963 mit der kulturellen Ausbildung der Schüler beschäftigt. Im Rahmen der allgemeinen Informationskurse ist während eines Semesters eine Stunde dem Theater gewidmet. Zurzeit werden in 14 der 17 Gymnasien von Fachleuten solche Kurse gehalten. Die Schüler der Stufe 7 haben alle zwei Wochen eine Stunde «Aussprache», Diktion. Dieser Begriff entspricht nicht mehr dem Inhalt dieser Lektionen, die von Berufsschauspielern gehalten werden. Schliesslich organisiert die Mehrheit der Gymnasien Theaterwerkstätten, Ateliers, auf freiwilliger Basis, die zu Stücken und Inszenierungen führen können. Erstmals 1975/76 hat die Orientierungsstufe Vorstellungen für alle Schüler im Schulprogramm systematisch eingesetzt. Dieser Versuch gab angesichts der aufgetauchten Schwierigkeiten zu einer noch nicht beendeten Kontroverse Anlass. Momentan hält man für die Stufen 7 und 8 prinzipiell daran fest. Zusätzlich wurde, im Einverständnis mit dem Erziehungsdepartement und den städtischen Theatern, für Gymnasiasten, Lehrlinge und Studenten eine Reihe von Aufführungen mit sehr geringen Preisen organisiert. Eine verbesserte Neuauflage eines altbekannten Systems.

In der Deutschschweiz stellt der Kanton Aargau mit Abstand den aktivsten Pol, was das Kinder- und Jugendtheater betrifft. Es ist kein Zufall, dass die bedeutendste deutschsprachige Profi-Truppe des Landes sich hier einrichten und ihre Arbeit auf lange Sicht entwickeln konnte. 1973 wurde übrigens, mit der Unterstützung der kantonalen Behörden, ein Dokumentationszentrum, die Kantonale Schultheater-Beratungsstelle, eingerichtet. Die Rolle der Lehrer in der Theaterarbeit der Schule ist in diesem

Falle ausgesprägter als in der französischen Schweiz. Wie wir gesehen haben, ist dies ein wenig deutschschweizerische Tradition. Während aber die Aktivitäten in den andern Kantonen verstreut bleiben, führt die im Aargau verfolgte Politik viel stärker zusammen. Die Theaterausbildung der Lehrer an den Seminaren ist gesichert. Die Verbindung mit den sehr aktiven Kleintheatern des Kantons und zur Gruppe «Spatz & Co» ist hergestellt. Der Geist dieser Politik ist deutsch: man spürt den Einfluss der «Didaktischen Überlegungen» Peter Schweigers und der Berliner Schule. Diese engagiertere Haltung in der Theaterpädagogik bringt die Aargauer Theateranimatoren in eine Schlüsselposition, um die Zusammenarbeit zwischen der ASTEJ und der SADS zu sichern. Das ist meine Meinung.

Die Situation in Zürich scheint heute in voller Entwicklung zu stehen. Die Lehrer, die Kulturbeauftragten, die Animatoren und ihre Initiativen spielen hier eine bedeutende Rolle. Dies betont die Eigentümlichkeit der Situation in der Deutschschweiz. Das haben wir im Zusammenhang mit dem Aargau bereits gesehen. Es gibt systematische Animationsarbeit für die Klassen ab dem 7. Schuljahr. Eine spezialisierte Truppe, die sich den Kleinen, ab 5. Schuljahr, zuwenden wird, ist im Entstehen.

Was Aufführungsmöglichkeiten betrifft, ist das *Theater für den Kanton Zürich* unter der Leitung von Reinhart Spörri momentan die einzige Berufsgruppe, die regelmässig Theaterarbeit für Kinder macht. (Es muss betont werden, dass es sich nicht um eine auf Kindertheater spezialisierte Truppe handelt.) Sie bietet jedes Jahr zwei Stücke an, das eine für die Kleinen (1.—3. Schuljahr), das andere für die Jugendlichen (12—14 Jahre), die im ganzen Kanton gezeigt werden.

Eine grosse Anstrengung wurde in der Ausbildung der Lehrer sowohl im Rahmen der Grundausbildung als auch in der Fort- und Weiterbildung unternommen. Die Rolle der Schauspiel-Akademie, von der wir später sprechen werden, erscheint für die zukünftige Entwicklung entscheidend. So darf hier festgehalten werden, dass Felix Rellstab, deren Direktor, auch das Programm für die Theateranimation in den Zürcher Schulen entworfen und weiterentwickelt hat. Als ehemaliger Direktor des Theaters am Neumarkt ergriff er bereits 1967 die Initiative für eine Einfüh-

*Theater für den Kanton Zürich:
«De Tüüfel mit de drüü goldige Haar»
von Peter Bissegger nach Grimms Märchen, 1977
Foto: Bruno Oberhänsli*



rung ins Theater für Jugendliche, indem er «Wie eine Aufführung entsteht» schuf (von Jean Grädel nachher für den Kanton Aargau übernommen), bestimmt für Kinder des *achten* Schuljahres. Dank einer besonderen Subvention der Stadt Zürich wurde diese Einführung 1969 obligatorisch erklärt und ist es bis heute geblieben; das heisst: dass alle Zürcher Schüler der 8. Klasse neben den anderen Vorstellungen eine solche Einführung bekommen. Seit etwa fünf Jahren sehen zudem jährlich etwa 3000 Schüler des *siebenten* Schuljahres ebenfalls die Produktion der Schauspiel-Akademie «Theaterspielen», eine animatorische Vorstellung mit Gruppengesprächen und Spielversuchen (jährlich etwa dreissig Vorstellungen, mit Lehrern konzipiert, von den Schulbehörden begutachtet und empfohlen). Zurzeit hat man die Arbeit auf der Mittelstufe aufgenommen, wiederum versuchsweise und mit der Zielsetzung einer späteren Institutionalisierung. Ein solches schrittweises Vorgehen hat sich in Zürich als erfolgreich erwiesen.

Man darf jedoch nicht annehmen, dass nur die Stadt Zürich und der Kanton Aargau auf diesem Gebiet schöpferisch tätig sind. Zu erwähnen sind auch die Impulse, die von den Basler Theatern ausgehen, unter Mitarbeit des Theaterpädagogen Hansjörg Betschart, und jene des Kindertheaterhauses in Luzern. Wichtig sind auch die Aufführungen von René Quellet und Franz Hohler, die Kurstätigkeit von Jeannot Hunziker im Zürcher Oberland, die Bemühungen in Bern über die Schulwarte, das Zähringer-Refugium, den Zytglogge-Verlag und andere mehr, im Kanton Solothurn von Racine. Nicht zu vergessen die in der Zentral- und Ostschweiz wie auch im Kanton Graubünden geleistete Theaterarbeit vieler einzelner Lehrerpersönlichkeiten.

Jugendtheaterarbeit der Basler Theater

Als einziges städtisches Theater der Schweiz betreiben die Basler Theater seit 1977 eine intensive Jugendtheaterarbeit, die die «Weltwoche» in einem ausführlichen Artikel als «beispielhaft» bezeichnete. Diese für ein jugendliches Zielpublikum von 12 bis 18 Jahren erarbeiteten Aufführungen fanden zuerst innerhalb der Reihe der bekannten «Montagabende» statt und sind seit 1978 integrierender Bestandteil des Programms der «Theaterwerkstatt Kleine Bühne», deren Leiter Erich Holliger ist.

Die Hauptverantwortlichen für die Jugendtheaterarbeit der Basler Theater sind neben Erich Holliger vor allem die Regisseure Ingrid Hammer/Helmut Berger und Christoph Startenwerth und der Theaterpädagoge Hansjörg Betschart sowie das aus jugendlichen Laiendarstellern zusammengesetzte Ensemble.

Der Riesenerfolg der bisherigen fünf Produktionen zeigt auf, wie sehr Jugendliche das Bedürfnis haben, ihre Probleme auf der Bühne dargestellt zu sehen und diese nachher diskutieren zu können: 12 000 Jugendliche sahen «Do flippsch uss» (die baseldeutsche Fassung des Grips-Stückes «Das hältst ja im Kopf nicht aus»), und mehr als 20 000 Jugendliche sahen in 90 Aufführungen «Kasch mi gärn ha» (nach dem Rote-Grütze-Stück «Was heisst hier Liebe?»). Aber auch das mit einer Sekundarklasse erarbeitete Stück «Bisch und blibsch e Dubel» und die vom Ensemble selber geschriebene Szenenfolge über Rollenverhalten «Spilts e Rolle?» sowie vor allem die neueste Jugendtheaterproduktion «Gohts no?» (nach einer Vorlage des Mailän-

*Theater für den Kanton Zürich:
«Tom Sawyers Abenteuer», 1978
Foto: Charles Seiler*





Basler Theater:

«Gohts no?», nach einer Vorlage des Mailänder Teatro del Sole

«DUDUDADA — Il Disperato vincerà», 1979

der Teatro de Sole «DUDUDADA — Il Disperato vincerà» sind ermunternder Ansporn, die bisherige Arbeit nicht nur weiterzuführen, sondern sie längerfristig auszubauen und sie — vor allem was die Vor- und Nachbereitung in den Schulen betrifft — inhaltlich zu vertiefen.

Es ist unmöglich, die Summe aller Theateraktivitäten für die Jungen in unserm Land Revue passieren zu lassen. Es muss nochmals gesagt werden, dass es vielerorts lokal begrenzte Leistungen gibt, die ausserhalb der allgemeinen Übersicht bleiben und die sich allzuoft mit dem Rücktritt oder der Enttäuschung ihrer Initiatoren auflösen. Zerbrechlichkeit sogar dort, wo alles solide schien: der Richtungswechsel des CDL 1976, der einen ganzen Kreis im Waadtland in die Wüste schickte. (Das CDL ist in der Umgebung von Lausanne bis zu einem gewissen Grade aktiv geblieben im

Rahmen der Schulmatineen. Neulich hat es die Initiative für Werkstätten und Kurse übernommen; diese Entwicklung ist sehr zu begrüßen.)

Man darf nicht vergessen, dass die Schwierigkeiten enorm sind, trotz einiger beachtlicher Erfolge auf nationaler Ebene. Die kulturelle Aufsplitterung des Landes verhindert weite Ausstrahlung der Theater — man spielt nicht auf französisch für deutschsprachige Kinder und umgekehrt! Selbst innerhalb der deutschsprachigen Region stellt der unerlässliche Gebrauch des Dialektes Barrieren auf. Ist es diese Tatsache, welche die grossen Truppen veranlasste, dieses Publikum zu vernachlässigen? — Denn, dies muss gesagt werden, es sind mittellose, kleine Theater, die in der Deutschschweiz gewissermassen die Gesamtheit der professionellen Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche leisten.

Basler Theater:

«Kasch mi gärn ha», nach dem Rote-Grütze-Stück

«Was heisst hier Liebe?», 1977



Schliesslich: Nirgends ist die finanzielle Situation gesichert. Die Subventionen bleiben ungenügend. 1975 fasste die ASTEJ das Problem zusammen:

Der «Selbstkostenpreis» bleibt sich gleich, ob es sich nun um Theater für Kinder oder für Erwachsene handelt. Die Anforderungen sind dieselben (ein Schauspieler, ein Lastwagen, ein Musiker usw. kostet immer genau gleich viel!). Ausserdem bedeutet gründliche Arbeit in der Region Tournées in schlecht eingerichteten Räumen, was nach viel eigener und teurer technischer Infrastruktur ruft.

Die Zusammenarbeit mit der Lehrerschaft, mit Besprechungen und Beratungen, erfordert viel Zeit; diese Zeit wirkt sich ebenfalls in den Gehältern aus. (Wenn ein einziger Schauspieler eines Theaters in einer Klasse arbeitet, ist für diese Dauer das ganze Stück blockiert.) Es ist schwierig, einen durchschnittlichen Selbstkostenpreis anzugeben. Viele Elemente spielen bei einer solchen Rechnung mit. Wir können auf jeden Fall sagen, dass sehr wenige Theater mit weniger als Fr. 2000.— bis Fr. 3000.— pro Aufführung auskommen. Nun wurde zur Regel, dass ein Schüler während der obligatorischen Schulzeit nichts zu bezahlen braucht — und jene, die an seiner Stelle bezahlen sollten, genehmigen bestenfalls einen Preis von Fr. 4.— pro Schüler. Wieviel bezahlen die Kinder denn fürs Kino? — Andererseits reduzieren die Forderungen nach gutem Kontakt zum Zuschauer und die Kleinheit der Säle das Publikum auf durchschnittlich 200 bis 300 Zuschauer pro Vorstellung, was zu Einnahmen von Fr. 600.— bis maximal Fr. 1200.— führt. Ganz offensichtlich kann ein Theater für Kinder nur mit Hilfe der öffentlichen Hand wirklich existieren.

1975 beispielsweise gab das TPR in seiner eigenen Region mit vier Stücken 137 Aufführungen in Schulen für ein durchschnittliches Bruttoeinkommen von Fr. 600.—, und die Säle waren jeweils voll, nach ihrer Kapazität. Das TPR ist damit im Verhältnis zu den Verpflichtungen in dieser sehr zerstückelten Region nur ungenügend subventioniert. Dabei muss es zu 60 Prozent von seinen eigenen Einnahmen leben, will es seinen Mitgliedern ein gleichmässig grosses, wenn auch ungewöhnlich niedriges Gehalt sichern. Wenn man ausserdem weiss, dass diese Aufführungen, mit einer Ausnahme, keine «kleinen» Vorstellungen waren — eine benötigte sogar das Aufgebot von 15 Personen — und damit

jede andere grössere Betätigung verhinderten, dann versteht man, wie sehr Theaterarbeit für die Jungen für eine Truppe belastend werden kann! Heute, das heisst vier Jahre später, sind die finanziellen Bedingungen dieser Art unverändert schlecht.

Auch auf unterer Stufe ist die Lage gefährlich. Jean Grädel stellt die spezifische Situation der Kleintheater dar:

Die Kindertheatermacher (professionelle Truppen, Einzelkünstler und Puppenspieler) machen immer wieder die gleichen Erfahrungen: Ihre Vorstellungen können nur von wenigen Kleintheatern und Schulen, entsprechend Aufwand und notwendigem Ertrag, bezahlt werden. Daraus ergibt sich folgende Situation:

a) Der Kindertheaterproduzent lässt in seinem Preis nach und ermöglicht es dadurch einem finanzschwachen Theater oder einer kleinen Schule, die Vorstellung trotzdem nehmen zu können. Dadurch betätigt sich der Produzent als Wohltäter. Dies wird er aber nicht lange bleiben; bei diesen «Geschäftspraktiken» geht ihm in kürzester Zeit das Geld aus.

Beispiel:

Eine professionelle Truppe besteht aus fünf Schauspielern. Diese Schauspieler beziehen zusammen einen Lohn von Fr. 7500.— im Monat. Wenn wir annehmen, dass dieses Theater sehr gefragt ist und viel spielen kann, kommt die Truppe vielleicht auf zehn Vorstellungen im Monat (auf das ganze Jahr verteilt).

Rechnen wir uns die Kosten für eine Aufführung aus:

Gagen pro Vorstellung bei

10 Vorstellungen/Monat *Fr. 750.—*

Gagenanteil aus der Produktionszeit *Fr. 250.—*

(2 Monate Arbeit = Fr. 15 000.—, verteilt auf die Vorstellungen von vier Monaten)

Anteil Ausstattung *Fr. 30.—*

Tantiemen *Fr. 60.—*

Transportspesen (durchschnittlich) *Fr. 60.—*

Werbeanteil *Fr. 50.—*

Total Ausgaben pro Vorstellung *Fr. 1200.—*

Der oberste Betrag, den wir für eine Vorstellung an Kleintheatern und Schulen verlangen, beläuft sich auf Fr. 600.—. Der Truppe, die spielt, fehlen also Fr. 600.—. Dieser Fehlbetrag muss sich durch vor allem heute sehr schwierig zu erlangende Subventionen

decken lassen. Wenn nun ein Veranstalter ausserstande ist, diese Fr. 600.— als Honorar für eine Vorstellung zu bezahlen und die Truppe für weniger als Fr. 600.— spielt, gerät deren ganzes Budget ins Wanken, und bei Wiederholungen ist die Existenz der Truppe in Gefahr.

b) Der Kindertheaterproduzent beharrt aus guten Gründen auf seiner festgesetzten Gage. Der Veranstalter kann sie aber nicht bezahlen, und die Veranstaltung findet nicht statt. Bei Wiederholungen dieser Situation kommt die Truppe nicht auf die budgetierte Anzahl Vorstellungen — die Existenz der Truppe ist gefährdet.

c) Die Kindertheatermacher spielen für kleinere Gagen und sind dadurch gezwungen, ihren Lebensunterhalt entweder noch aus der Beschäftigung an einem andern Theater oder durch Halbtagsarbeit (sehr schwierig heute) zu bestreiten. Das wirkt sich für die Arbeit der Theatertruppe sehr negativ aus: Man ist beschränkt in der Vergabe von Terminen, und die Produktionen können nicht seriös vorbereitet werden. Jeder, der sich mit Kindertheater beschäftigt, weiss, dass diese Arbeit zeitaufwendiger ist als die Arbeit am Erwachsenentheater. Es müssen Recherchen zu den Stückthemen gemacht werden. Die Zusammenarbeit mit Soziologen, Psychologen, Pädagogen und Autoren erfordert einen enormen Zeitaufwand. Sehr wichtig ist der direkte Kontakt mit dem Zielpublikum. In Spielstunden mit Kindern und Jugendlichen, Nachbearbeitungsgesprächen und Diskussionen in Schulen und Jugendzentren wird das notwendige Grundlagenmaterial gesammelt, und es können nach den Ergebnissen bei den Rezipienten die nächsten Produktionen verbessert werden.

Kann die Truppe nicht ganztags voll beschäftigt werden, wird die Qualität der Produktionen darunter leiden; die Truppe wird nicht mehr gefragt sein, kann weniger Vorstellungen spielen — die Existenz der Truppe ist gefährdet.

d) Der Veranstalter hebt die niedrigen Eintrittspreise für Kinder an, um das volle Honorar bezahlen zu können. Er erhöht beispielsweise von Fr. 4.— auf Fr. 6.—, um bei seinen 100 Sitzplätzen im Theater vielleicht auf die erforderlichen Fr. 600.— zu kommen. Er wird nicht darauf kommen, denn schon Fr. 4.— sind für die meisten Eltern zuviel, besonders wenn sie mit zwei bis drei Kindern ins Theater wollen. Fernsehen wird dann vorgezogen, und wieder wankt die Kalkulation von Veranstalter und Truppe.

Trotz gezielter Anstrengungen der Stiftung Pro Helvetia ist ohne den Einsatz der Eidgenossenschaft keine Dauerlösung möglich, eine Hilfe, die bei der momentanen Wirtschaftslage in Gottes Namen höchst ungewiss ist. Man muss hervorheben: Die bis heute erbrachten Leistungen einiger Leute erlaubten lediglich, das Problem des Theaters für die Kinder und die Jungen zu stellen. Es liegt nicht an diesen Leuten, diese Probleme zu lösen.

Apropos: «Für die Jungen» ist eine Floskel. Selbst dort, wo die minimalen Strukturen vorhanden sind, bleibt eine enorme Masse übrig, die nie erreicht wird, für die keine Anstrengung gemacht wird: die 15- bis 20jährigen, abgesehen von den Privilegierten an Gymnasien und gelegentlich an andern höhern Schulen. Die Lehrlinge wiederum, die ganz im aktiven Berufsleben engagiert sind, bleiben weitgehend ausserhalb dieses Kreises.

V Ereignisse

Die Wanderausstellung 1975 der ASTEJ/SADS/VSP

Die Entstehung und Auswertung der Ausstellung der ASTEJ und der SADS in Zusammenarbeit mit der Vereinigung Schweizerischer Puppenspieler VSP stellt in gewisser Hinsicht eine Premiere in der Schweiz dar. Wenn man von einigen beachtlichen Publikationen (z. B. dem Schweizer Theater-Jahrbuch XXXIII, 1967) absieht, gab es bis heute keine Zusammenarbeit, nicht einmal ein gemeinsames, tieferes Nachdenken, welches die Theaterinteressierten verschiedenster Herkunft vereinigt hätte. Nichts fasst diese Auseinandersetzung besser zusammen als die Art und Weise, wie die Organisatoren selbst ihre Arbeit und ihre Ziele darstellen:

«Theater für die Jugend in der Schweiz?
Theater zum Schauen — Theater zum Spielen»

Auf 19 doppelseitigen Wänden à 3 m² führt die Ausstellung in vier Teilen durch einen äussern und einen innern Weg.

1. Eingang

Die vier Eingangswände sind für die Darstellung der beiden organisierenden Vereinigungen reserviert. Neben dem Titel der Ausstellung zeigt eine Karte der Schweiz die beteiligten Aussteller.

2. Der Aussenweg

«Wer spielt Theater für die Jungen und mit den Jungen?»

35 Mitglieder der ASTEJ, der SADS und der VSP berichten über ihr Wirken für das Jugendtheater. (Jeder Aussteller ist mit einer Nummer bezeichnet, die auf den Katalog verweist, wo

zusätzliche Auskünfte zu finden sind.) Dieser spezifische Teil umfasst vier Gruppen: Berufstheater, Lehrer⁶, Laiengruppen, Freizeitstätten.

Die Organisatoren haben hinsichtlich der Aussteller keine Wahl getroffen. Praktisch jeder, der mitmachen wollte, konnte sich an der Ausstellung beteiligen. Die Ausstellung stellt daher nicht den Anspruch, lückenlos über alles zu berichten, was in der Schweiz auf dem Gebiet des Kindertheaters unternommen wird, sei es inner- oder ausserhalb der Schule.

Dieser spezifische Teil wird durch eine schematische Zusammenfassung der verschiedenen Wege von Jugendtheater abgeschlossen und mündet in die leicht herausfordernde Frage: «Was soll Jugendtheater sein?»

3. Der Innenweg

Während der äussere Weg Beispiele von Theatertätigkeit für und mit Jungen zeigt, ohne Erklärungen und Kritik, möchte der innere Weg die Aufmerksamkeit der Besucher auf prinzipielle Probleme lenken, die man sich stellen muss, will man in Bereich des Kinder- und Jugendtheaters schöpferisch wirken. Sein Ziel ist der Versuch einer Synthese. Analyse und Folgerungen sollen diese vorbereiten. Diese Analysen kommen als Fragen daher. Die Antworten finden sich im Schlussteil des Weges.

Der Innenweg gliedert sich wiederum in vier Teile:

a) Wir fragen

Wir stellen hier eine Reihe von Fragen:

— Was hat das Theater den Jungen zu sagen?

21 Beispiele von Themen zeigen: Alle Themen können interessieren, wenn sie sich untereinander ergänzen. Die Programmierung muss sich über die ganze Schulzeit erstrecken. Man kann Kindern, ungeachtet ihres Alters, über alles berichten. Massgebend ist, wie man es tut.

— Wo wird Theater zum Schauen gespielt?

Sehr verschiedene Spielplätze werden gezeigt. Wichtig ist, dass den Anforderungen des Stücks Rechnung getragen wird, dass das Theater immer wieder an neue Stätten gebracht wird, dass der Kontakt zwischen Darstellern und Zuschauern gefördert wird.

⁶ Diese zweite Gruppe zeigt die Tätigkeit der Lehrer-Aussteller nach Schulstufen geordnet: (Internate) — Kindergarten — Primarschule — Sekundar- und Bezirksschule — Mittelschule.

— Genügt es, einfach Zuschauer zu sein? Oder kann man aktiv werden? Vor, während und nach der Vorstellung?

Hier werden Probleme der Vorbereitung und der Mitwirkung angegangen. Wichtig ist: Eine Aufführung ist nur dann dynamisch, wenn sie in den Kindern eigene Ausdrucksmöglichkeiten weckt.

— Haben alle Jungen die gleichen Chancen, Theatervorstellungen zu besuchen? Ungeachtet der sozialen Stellung ihrer Eltern? Ungeachtet der Schule, die sie besuchen? Ungeachtet ihres Wohnorts?

— Wer verkauft? Wer entscheidet? Wer bezahlt?

Dieser erste Teil, der vor allem dem «Schau»-Theater für Junge gewidmet ist, stellt allgemein fest: Seit einigen Jahren werden vermehrt Stücke und Aufführungen angeboten, leider nicht überall.

Die zweite Serie von Fragen behandelt das Theater, das die Jungen selber machen:

Wer sind die Jungen? Warum wollen sie Theater machen? Wo wollen sie arbeiten? Mit wem? Womit?

Im besten Falle setzt sich die Gruppe aus Freiwilligen zusammen. Sie nehmen sich Zeit. Sie suchen nach Ausdruck in der Gruppe. Aber in jedem Falle braucht es einen Raum, Beratung, etwas Material, etwas Geld.

Was können wir zur Verfügung stellen?

Für den Anfang, als Anregung, können Schulen, Freizeitzentren, Theatergruppen helfen. Aber: Sind die Schulen genügend ausgerüstet? Gibt es überall Freizeitzentren, Theatergruppen? Doch: Strukturen sind nicht alles. Es braucht fähige Männer und Frauen, die Antwort geben auf die Fragen der Jungen.

b) Wir stellen fest

Nach dieser Reihe von Fragen und Teilantworten (allzu Theoretisches wurde vermieden) stellen die beiden Organisationen fest: Theater ist nicht nur Unterhaltung. Es ist ein unersetzliches Mittel der Erziehung. Es dient den Kindern und Jugendlichen. Theater ist Verständigung, Kommunikation. Es übt den Dialog.

c) Wir fordern

Wenn das Theater ein Erziehungsmittel ist und dem Kind, dem Jugendlichen dienen soll, dann braucht es Zeit, Raum, Geld und kompetenten Rat. Das gilt gleichermassen für Gruppen, die



*Kollegi-Theater Sarnen:
«Frühere Verhältnisse» von Johann Nestroy, 1973*

Stücke und Animationen vorschlagen, als auch für die Schulen, die sie anfordern und pflegen sollen.

Von diesen vier Bedingungen ist die letzte die gewichtigste. ASTEJ und SADS fragen, ob man sich endlich einsetzen will für die Schulung auf allen Stufen, die Schulung auch von Schauspielern und Lehrern, die fähig sein müssten, die unzähligen Probleme des Kinder- und Jugendtheaters anzugehen.

d) Schlussfolgerung

Sie fasst die Feststellungen und Forderungen zusammen: Es ist wichtig, dass im Interesse der Jugend und mit Beteiligung der Jungen zwischen den kantonalen Behörden, den Gemeinden, der

Lehrerschaft, den Jugendleitern und den Theaterschaffenden eine permanente Zusammenarbeit zustande kommt.

Die Ausstellung schliesst mit der Vorstellung zweier Versuche solcher Zusammenarbeit in den Kantonen Aargau und Neuenburg.

Und die letzte Frage:

Wie steht es in Ihrem Kanton — in Ihrer Region?

4. Ausgang

Auf die letzte Frage soll der örtliche Organisator antworten. Dafür stehen ihm die Rückseiten der vier Eingangswände zur Verfügung. Hier soll er zeigen, was in seinem Kanton geschieht (oder nicht geschieht). Er soll die Hauptprobleme ansprechen,

Kollegi-Theater Sarnen:

«Die Vögel» von Aristophanes, 1979



die sich im Kinder- und Jugendtheater stellen. Ausserdem kann er das Programm der Veranstaltungen vorstellen, die im Rahmen der Ausstellung stattfinden. Im Sinne der Organisatoren soll die Ausstellung ein Anlass für Aufführungen von Jungen und für Junge, für Theaterwerkstätten, Seminarien und Diskussionen sein. Sie hat keine andere Absicht, als die Aufmerksamkeit der politischen und Schulbehörden, der Verantwortlichen von Jugend- und Elterngruppen auf die Wichtigkeit des Theaters in der Erziehung und im sozialen Zusammenleben der Jugend zu lenken. Und alle können nur hoffen, dass man jenen, die sich der qualitativen Förderung des Theaters widmen, endlich jene Mittel zur Verfügung stellt, die sie brauchen, um diese Aufgabe zu erfüllen.

Die Wanderausstellung «Ein Theater für die Jungen in der Schweiz?», die im August 1975 in Baden eingeweiht wurde, konnte dank der Unterstützung der Stiftung Pro Argovia und der Stiftung Pro Helvetia bis Juli 1978 in nahezu 25 Ortschaften des Landes vorgestellt werden. Sie bot überall Gelegenheit zu Aufführungen, Ateliers, Diskussionen, Begegnungen und trug dazu bei, die Lehrer, die Eltern, die politischen und Schulbehörden für den erzieherischen Wert des Theaters und für die Probleme zu sensibilisieren, denen die Initiatoren in Schule und Öffentlichkeit begegnen.

5. Biennale des TPR 1976

Ein weiteres Ereignis, welches die jüngste Zeit prägte: die 5. Biennale des Theaters, organisiert vom TPR im Herbst 1976 in La Chaux-de-Fonds, welche rund um das Thema «Das Theater und die Jungen» kreiste.

Es war unser Anliegen, aus dieser Biennale eine intensive Zeit kontinuierlicher Arbeit zu machen. Sie wurde es, mit einem wahren Erfolg.

Die Biennale war ein Fest des Kindertheaters. Vor allem brachte sie ein breites Angebot an Aufführungen und eine Vielfalt von Möglichkeiten, eigene Kreativität im Theater zu erproben. 2000 Jugendliche waren in den zahlreichen Ateliers direkt tätig. 1000 andere konnten in kleinen Gruppen mit den Theaterleuten diskutieren oder Puppenspiel-Animationen, Poesie, Musik, Erzählungen usw. verfolgen. (Statistisch gesehen erreichte man damit jeden zweiten Schüler der Stadt.)

Von den Ateliers möchte ich Catherine Dastes Arbeit in einer Klasse des Bas-Monsieur zitieren: den Strassenumzug, die Zeichen- und Malspiele, die durch die Ferme Gallet am Ende der Vorstellungen organisiert wurden — die Spiele auf einer Theatermaschine, die wir auf einem Platz aufgestellt haben — die Strassenaufführungen, die in den Klassen erarbeitet wurden — die 22 Artikel als Chronik des jungen Zuschauers im «Impartial», der lokalen Zeitung — den Cirque Onerouge, mit dem Centre de Rencontres, ein Kinderzirkus, der an einem einzigen Tag realisiert wurde (160 Teilnehmer).

Die Biennale war dreifache Information für die Lehrer auf der Ebene der Veranstaltungen, der Animation und als Studientreffen. Sie lehrte uns Formen der Zusammenarbeit mit der Schule, deren Vorbereitung und Durchführung. (Fünf Lehrer, die von Schulkommissionen dazu bestimmt worden waren, schauten sich in Paris während vier Tagen zwölf Aufführungen an, um eine definitive Wahl zu treffen.) Vor allem kamen wir mit der gesamten Lehrerschaft der Primar- und Sekundarschulen ins Gespräch. Anfangs der Woche fanden in den Lehrerzimmern, während der Kaffeepausen, drei Sitzungen statt. Dabei kamen Einwände zur Sprache, und es konnten Erklärungen abgegeben werden. All dies war sehr konstruktiv.

Der Querschnitt durch französischsprachige Stücke, welcher den Erwachsenen zur Prüfung, den Jugendlichen zum Vergnügen angeboten wurde, war sorgfältig zusammengestellt worden. Wir waren abhängig von der Verfügbarkeit der Stücke und Truppen. Dabei wurde uns bewusst, wie wenig für Jugendliche zur Verfügung stand im Vergleich zur grösseren Produktion von Stücken für Kinder. Das zeigt die Realität, die Schwierigkeit, für dieses Übergangsalter etwas zu gestalten. Aus diesem Grund begrenzte man die Zahl der Vorstellungen für die Sekundarklassen absichtlich.

Auf diese Weise war der hier vorgeführte Fächer der zurzeit ausgewerteten Forschung sehr breit und bezeichnend für die Vielfalt der Richtungen, in der gesucht und geforscht wird. Sie wird für die Arbeit in der Zukunft die unerlässliche gemeinsame Plattform sein.

Noch etwas muss erwähnt werden: die technische Grosstat, gleichzeitig in neun verschiedenen Sälen einer Stadt ohne Theater Aufführungen durchzuführen. Wir zeigten eine grosse Zahl von Bühnenbild-Möglichkeiten. Weil wir alle notwendigen Einrichtungen selber herstellten, konnten wir grosse Stücke zeigen, die auf den bestehenden Bühnen der Stadt unmöglich gewesen wären.

Wir haben unsere Auswahl nicht beschränken wollen auf das «Gewohnt-Übliche». Wir haben sie auch kostenmässig nicht limitiert, da die Biennale trotz der Subvention der Stadt defizitär abschloss und zum Teil aus der Kasse des TPR finanziert wurde. Hier muss betont werden, dass das Defizit der Biennale vom Erfolg und von der Zahl der versprochenen Aufführungen herührt (mit bedeutenden und daher kostspieligen Aufführungen in Sälen von geringem Fassungsvermögen).

Die Biennale war die Öffnung zur Stadt. Ungefähr 5000 Erwachsene bei Theatervorstellungen in einer Stadt mit 40 000 Einwohnern! Die Brücken vom Schultheater zur Welt der Erwachsenen sind geschlagen. Dies ist eine erfreuliche Haltung, welche das Kind nicht mehr länger als ein minderwertiges Geschöpf behandelt und es links liegen lässt. Man hat überall gespürt, wie die Schranke zwischen dem Kinder- und dem Volkstheater fiel. Oft wurde die besondere Eigenart des Kindertheaters in Frage gestellt. Dies ist eine Spur, die wir seit «Le Dragon» mit Aufmerksamkeit verfolgen.

Der gewaltige Zulauf zur Biennale ist der Beweis für das Interesse der Erwachsenen. Das Kindertheater wurde wie jede andere Theatererscheinung unter die Lupe genommen, bei der Einweihung, an der Ausstellung der ASTEJ, während organisierten und freien Begegnungen mit den Truppen und vor allem bei Gesprächen.

In Gegenwart von Fachleuten, die mit Begeisterung von ihren verschiedenen Versuchen berichteten, wurden mit etwa 60 Personen aus der Region Fragen aufgeworfen, Informationen, gemeinsame Überlegungen zu den fundamentalen Themen der schöpferischen Arbeit, die Beziehungen zu Schulen und Behörden, die Struktur der Truppen angesprochen.

Ein Artikel von Jean Gabriel Carasso in «Travail théâtral» (Nr. 26) fasst diese Diskussionen zusammen, ein echter Dialog zwischen einer aktiven Theaterregion und den Fachleuten, die sie zu befragen wünschten.

Dazu kamen 40 Kursteilnehmer, grösstenteils Lehrer oder Animatoren, in vier Kursen zu einer Woche.

Die Biennale ging auf die Strasse, in der ganzen Stadt gab es eine Unmenge von Kinderzeichnungen und Plakaten über die Veranstaltungen zu sehen, in allen Schaufenstern des Pod und in den Quartieren. Es gab zwei Plätze für Freilichtbühnen, wo Junge spielten und Animationen gezeigt wurden. Es gab die vielen Gratisvorstellungen unseres Stücks «Entdeckung» in den

Quartieren, in Heimen und Privatschulen. Es gab auch den Wohnwagen auf dem Pod, ein Informationszentrum, welches stark beansprucht wurde. Schliesslich war da auch noch die Bretterwand, die wir auf dem Trottoir vor der Post aufgestellt hatten. Sie veranlasste viele Passanten zum Anhalten, um die täglichen Neuigkeiten der Biennale zu lesen.

Schliesslich zeigte die Biennale die reichhaltigen Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit andern Organisationen der Stadt. Wir hatten systematisch alle Gruppierungen informiert. Wir haben auf höchst interessante Weise mit der Ferme Gallet, dem Centre de Rencontres, dem ABC-Theater, dem Musikatelier, den beiden Lehrergruppen der Primar- und Sekundarschulen, mit den Theatergruppen des Gymnasiums und der Handelsschule zusammengearbeitet.

Die Biennale war ein attraktiver Pol für unsere Gegend. Aus Neuenburg, dem Jura und Biel kamen Teilnehmer zu unsern Veranstaltungen. Auch hier klappte die Information, und sie wird in Zukunft nützlich sein (im besonderen für die Wahl der Einzuladenden aus dem Schulbereich). Einige Inszenierungen konnten unverzüglich weitervermittelt werden.

910 Schüler kamen nach La Chaux-de-Fonds zu den Aufführungen. Sie wurden mehrheitlich von Schauspielern des TPR empfangen und geführt. Einige konnten einen ganzen Tag lang mit Animationen, Diskussionen, in Ateliers und an Vorstellungen verbringen. Vor allem die Seminaristen benutzten die Gelegenheit, sich auf pädagogischem Gebiet zu informieren.

Die Biennale war weder als äusserliches Prestigeunternehmen noch als eine internationale Tagung konzipiert. Interessierte waren hier, vor allem Gäste aus der Schweiz und Frankreich, die selber mit dieser Art von Arbeit beschäftigt sind. Es war für sie eine günstige Gelegenheit zu Kontakten mit Handfestem, mit Aktionen.

Die Biennale war vor allem eine bemerkenswerte Kontaktgelegenheit zwischen dem TPR und seinem Publikum und den eingeladenen Truppen. Es kam zu gegenseitiger Entdeckung und zu sehr konkreten Wünschen in bezug auf zukünftige Zusammenarbeit. Selbstverständlich funktionierte dieses Phänomen vor allem mit Truppen, die von ihren Erfahrungen und Entscheidungen zu berichten wussten. Einige haben ihren Aufenthalt verlängert.

Was die Truppe des TPR betrifft, so fand sie ihre Stärke in bezug auf Animation, Organisation und technische Belange bestätigt.

Es war vor allem die glanzvolle Demonstration möglicher Zusammenarbeit mit den Schulen, den Kultur- und Freizeitzentren und den Publikumsgruppen der Region.

Wenn das TPR auch beschlossen hat, Zeit für Pause und Besinnung über die Arbeit im Jugendtheater einzusetzen, hier hatte es eine Fülle von Gemeinsamkeiten mit seinem Publikum zusammengefasst. Bleibt nur, Auswahl zu treffen und davon geschickten Gebrauch zu machen.

Gesamtstatistik

88 Aufführungen von 18 Stücken mit 13 Berufsgruppen (8 französischen, 1 belgischen, 1 türkischen und 3 schweizerischen). 18 000 Zuschauer, davon etwa 5000 Erwachsene. 3000 Jugendliche, durch Animation und Ateliers erfasst.

Journal du TPR, Oktober 1976

La Giostra del Teatro 1977

Vom 3. bis 11. September 1977 stellte der Panzini's Circus in Lugano eine erste *Giostra del Teatro* vor. Das hiess: 10 Tage lang Theateranimation, Ateliers, Kurse, Konferenzen usw. über das Thema Kinder- und Jugendtheater. Die oben beschriebene Ausstellung der ASTEJ/SADS fand dabei natürlich auch ihren Platz. Der Panzini's Circus bemühte sich, umfassende Theateranimation zu leisten, und organisierte auch Theaterwerkstätten für Erwachsene. Sieben Schauspiele, davon vier aus Italien, wurden aufgeführt. Dieser angesichts der Mittel der Truppe bescheidenen «Giostra» wurde sowohl von der Presse als auch vom Fernsehen viel Beachtung geschenkt. Mehr als 3000 Personen nahmen an den verschiedenen Veranstaltungen teil. Kinder und Erwachsene bestätigten damit, dass viele versteckte Bedürfnisse auf dem Gebiet des Theaters bestehen. Das ist um so beachtlicher, wenn man bedenkt, dass sich das Experiment auf einem besonders vernachlässigten Terrain abspielte und ohne die Stütze langjähriger Aufbauarbeit auskommen musste.

Internationales Kindertheater-Festival 1979

Vom 21. bis 31. Mai 1979 veranstaltete das Theater Am Stram Gram in Genf ein *Internationales Kindertheater-Festival*, das erste dieser Art in der Calvin-Stadt. Acht Truppen aus fünf Ländern (eine aus Quebec, zwei aus Belgien, zwei aus Frankreich,

zwei aus der Schweiz und eine nicht französischsprachige aus England) gaben während dieser Zeit 25 Schulaufführungen und 8 Abendveranstaltungen, bei denen Erwachsene Stücke sehen konnten, welche für Kinder bestimmt waren. Etwas, das noch zu selten vorkommt!

Anschliessend an die Abendveranstaltungen wurden regelmässig Gespräche über die Aufführung geführt, welche die stets steifen Kolloquien und Seminare ersetzten. Es ist verfrüht, darüber Bilanz zu ziehen. Beachten wir, dass sie das Publikum wenig anzuziehen vermochten, von Fachleuten und Theaterbegeisterten abgesehen. Das bestätigt ebenfalls die zusätzliche Schwierigkeit einer solchen Übung, welche Form auch immer gewählt wird. Die beiden Feste, welche das Festival begleiteten, waren ein beachtlicher Erfolg; 1500 Personen am Fest der «Montreurs d'Images».

Dominique Catton stellt fest, dass der Erfolg, was das Publikum betrifft, alle Erwartungen übertroffen hat. Annähernd 12 000 Kinder und Erwachsene, das ist sogar für Genf hervorragend, vor allem, wenn man beifügt, dass alle Abendveranstaltungen vor ausverkauftem Haus stattfanden. Das hatte man von diesem Festival am wenigsten erwartet. Die Zahl der nach Hause Geschickten war geradezu beunruhigend. Es ist klar, dass dieser Erfolg des Kindertheaters bei den Erwachsenen, der sich hier verblüffend bestätigte, zu neuer Betrachtung des Volkstheaters anregen sollte. (Das TPR kam bei verschiedenen Gelegenheiten, besonders mit «Le Roman de Renart», zur gleichen Feststellung.)

Schweizerisches Kindertheatertreffen 1979

Vom 12. bis 16. September 1979 fand in Bremgarten AG das *1. Schweizerische Kindertheatertreffen* statt. Dieses Treffen der Kindertheatermacher wurde vom Vizepräsidenten der ASTEJ, Jean Grädel, ins Leben gerufen und vom professionellen Theater für Kinder und Jugendliche «Spatz & Co» in Zusammenarbeit mit dem Kellertheater Bremgarten organisiert. Das Aargauische Kuratorium zur Förderung des kulturellen Lebens hatte das Patronat übernommen und es grosszügigerweise so subventioniert, dass Kinder die Vorstellungen gratis besuchen konnten; ein Angebot, von dem die Kinder in den insgesamt 16 Vorstel-

lungen so fleissig Gebrauch machten, dass alle Vorstellungen bis auf den letzten Platz besetzt waren.

Das Treffen fand absichtlich in einer Kleinstadt wie Bremgarten statt, damit auch einmal eine Region von einem derartigen Angebot profitieren konnte. Kindern, Eltern und Lehrern in einer etwas dezentralisierten Gegend wurde bewusst, dass es überhaupt Theater für Kinder und Jugendliche gibt.

Dieses Treffen der Kindertheatermacher war also einerseits ein Informationstreffen für eine breite Öffentlichkeit, andernteils aber auch ein internes Arbeits- und Diskusstreffen, anlässlich dessen sich professionelle Kindertheatermacher, Schauspieler, Animatoren, Theaterpädagogen, Regisseure einerseits und Vertreter der Behörden, Schulen und Lehrerschaft sowie Kulturmanager andererseits über ihre Arbeit, die Arbeitsweisen, Produktionsbedingungen, ökonomischen Voraussetzungen und Subven-

*Kellertheater Bremgarten:
«Kikerikiste» nach Paul Maar, 1979
Für Kinder ab 5 Jahren*





*Susanne Leinweber:
Mimin, Pantomimin, Clown, 1979*

tionspolitik, inhaltliche und formale Fragen auseinandersetzen sollten. Die Auswahl der Gruppen geschah zunächst nicht aus qualitativen Erwägungen, um ein möglichst breites Spektrum zu bieten; deshalb bestand ein sehr starkes Leistungsgefälle zwischen den einzelnen Vorstellungen.

Da fast alle der 16 Gruppen und Solokünstler während der ganzen Zeit des Treffens anwesend waren, konnte ein Erfahrungsaustausch stattfinden. Allerdings stellte man fest, dass die nötigen Kriterien für eine produktive Standortbestimmung weitgehend

fehlten mangels Grundsatzorientierung und zuwenig Bewusstsein der eigenen Absichten. Die Theatermacher haben aber gleich eine Konsequenz aus dieser Situation gezogen und reichen nun beim Bund ein Gesuch ein, damit dieser den Dachverband der Kindertheater, die ASTEJ (Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) subventioniere. Mit diesem öffentlichen Geld soll die ASTEJ jährlich ein bis zwei Weiterbildungsseminare veranstalten. Geplant sind dramaturgische Seminare, Weiterbildungskurse für Schauspieler, Regisseure, Animatoren und Theaterpädagogen, wobei man internationale Fachleute, die über langjährige spezifische Kindertheatererfahrungen verfügen, einladen will. Sehr bedauerlich war, dass zu den Podiumsdiskussionen, zu denen Erziehungsdirektoren und kulturpolitisch verantwortliche Persönlichkeiten aus der ganzen Schweiz eingeladen worden waren, niemand erschien. Auch die Presse war an diesen Diskussionen kaum vertreten. Dieses Manko verunmöglichte eine Diskussion zwischen Theatermachern und Vertretern der Behörden, Kulturmanagern und Schulen.

Besonders ehrenvoll für das Kindertheatertreffen war das Interesse der Präsidentin des internationalen Verbandes ASSITEJ, Frau Ilse Rodenberg aus Ost-Berlin, die die ganze Zeit über anwesend war. Ebenfalls am Festival teilgenommen haben Frau Inga Juhl, Präsidentin der ASTEJ Dänemark, Frau Elisabeth Cozona, Präsidentin der ASTEJ Schweiz, sowie Vertreter von Kindertheatern aus Holland und Spanien.

Der Kommunikation der Gruppen untereinander sowie mit dem Publikum besonders förderlich war die Raumaufteilung des Kellertheaters Bremgarten in Foyer, Trainingsraum, Zuschauer-raum, Bar, Bühne, Büro usw. Derartige ideale Voraussetzungen findet man sonst in der Schweiz nur schwerlich.

Das Kindertheatertreffen war ein voller Erfolg beim Zielpublikum, also den Kindern, deren Eltern sowie Lehrern und Schulklassen. Die beteiligten Gruppen wissen nun, dass es in Zukunft darauf ankommt, das eigene Selbstverständnis aufzubauen. Eine Hauptabsicht der Kindertheatermacher, bei den zuständigen staatlichen Stellen Interesse oder auch nur eine Resonanz zu finden, blieb aus. Den kulturpolitisch Verantwortlichen muss noch klargemacht werden, dass das Kindertheater neben der Schule einen ganz wesentlichen pädagogischen Beitrag liefert.

Internationales Marionetten-Festival 1979

Vom 16. bis 22. September 1979 fand im Kongresszentrum Lugano das erste internationale Festival für Marionettentheater statt, organisiert und durchgeführt von Michel Poletti.

Sieben Truppen aus Italien, Frankreich, der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz nahmen daran teil, darunter Poletti selbst mit seinem «Romeo und Julia 80». Die Bevölkerung nahm grossen Anteil an den verschiedenen Produktionen, welche die Möglichkeit gaben, verschiedene Stile und Sprachen kennenzulernen. Ferrari di Parma zeigte «Ariane und Barbebleu» von Maurice Maeterlinck mit grossem Geschmack und Sensibilität, ähnlich das Fust-Theater von Montélimar. Unvergesslich war auch der Abend mit dem 72jährigen Yves Joly, einem Pariser, der aus einem Stück Karton eine Marionette gestaltete und allein mit seinen Händen eine ganze Geschichte erzählen konnte. Michel Poletti hat versichert, dass dieses erste Festival der Beginn einer Reihe war, die er planen will. So haben er und sein Theater Antonin Artaud erneute Anerkennung gefunden.

La Giostra del Teatro 1979

Vom 5. bis 14. Oktober fand in Lugano die zweite Giostra statt als internationales Festival für Kindertheater, organisiert von Panzini's Circus. An verschiedenen Spielorten der Stadt traten zehn Truppen auf und boten mit 16 verschiedenen Aufführungen ein vielfältiges Programm: mit Marionetten, Mimen, Handpuppen, Clowns. Auch das Märchentheater fehlte nicht. So ergaben sich verschiedene Modelle der Kommunikation.

Parallel dazu gab es in den Schulen und in verschiedenen städtischen Räumlichkeiten Ateliers für Körperausdruck, Theatertechniken, theatralische Ausdrucksfähigkeit und anderes mehr, wo Erwachsene und Kinder sich betätigten.

Dieses Festival weist eine positive Bilanz auf, denn über 6000 Personen, Kinder und Erwachsene, haben daran teilgenommen. Presse, Schulbehörden und das Publikum haben dieses Festival unterstützt. Dieser Erfolg öffnet das Tor zur Weiterarbeit während des ganzen Jahres, und zwar für eine professionell geleistete Qualitätsarbeit.

VI Perspektiven

Der Erfolg und das Aufsehen bei gelegentlichen Grossveranstaltungen dürfen nicht zu Illusionen verleiten. Feste Verwurzelung am Ort und in der Region kann so nicht geschehen. Das Theater kann wohl Ereignis werden, und zu gegebenen Zeiten sollten solche Bestandesaufnahmen — Wozu sind wir fähig? — immer wieder gemacht werden. Daraus sind Lehren zu ziehen, ohne dass man Illusionen nährt oder in Festival-Euphorie verfällt. Dies gilt übrigens für alle Theaterformen und für viele andere Dinge. Jedermann kennt die Städte, die von «Festivals» leben und nach zwei Wochen oder einem Monat zurück in dumpfe Lethargie verfallen.

Weiter stellt man bei aufmerksamer Betrachtung der Dinge fest: Das Kinder- und Jugendtheater ist mit einer gewissen Sicherheit durch Institutionalisierung und auf Dauer nur in fünf Regionen der Schweiz eingeführt: Neuenburg-Jura, Aargau, Genf, Zürich und Basel. Zum mindesten wäre hier zu sehen und zu hören, wie ein junges Publikum Zugang bekommt zu allen Möglichkeiten und Mitteln des Ausdrucks, welche das Theater bietet.

Neuenburg, Jura und Aargau sind wenig verstädterte Regionen. Man findet dort keine Stadt von 100 000 Einwohnern — nicht einmal annähernd so grosse städtische Agglomerationen. Die Notwendigkeit, Aktivitäten zu dezentralisieren, stellt sich hier für die professionellen Theatergruppen viel stärker als anderswo. Die direkte Zusammenarbeit mit den Schulen, den Lehrern und den örtlichen Kulturzentren lässt sich so auch viel leichter verwirklichen. Zentrale Leitung in allen Bereichen wird weniger

dringend. In Genf wird, durch den Zwang äusserer Umstände, eine deutlich administrativ geführte und zentralisierte Struktur entworfen mit all den Problemen, die sich daraus ergeben müssen. Die Diskussion über die obligatorischen Aufführungen für die Orientierungsstufe wird auch eine Stufenfrage. In einer wenig verstädterten Region verringert die bessere Übersicht auch über die Volksschule die Notwendigkeit solcher Strukturen um vieles.

Dagegen gibt es überall den gleichen Mangel an Theatersälen, welche den Anforderungen des heutigen Theaters entsprechen. Sogar da, wo es dies theoretisch gibt, sind die Kosten für Miete und Gebrauch abschreckend und Grösse und Ausstattung wenig angepasst. Schüler ins Theater führen heisst nicht, sie zu 500, 600 oder mehr in einem Theater zusammenzupferchen. Auch hier wird die öffentliche Hand ihre finanzielle Verantwortung mit der Zeit übernehmen müssen. Und die Architekten werden wenn möglich die Benützer der Theatersäle vor der Vollendung dieser Arbeiten zu Rate ziehen müssen.

Sicher ist der Rest des Landes nicht eine total verlassene Gegend. Unser Überblick über die professionellen Theatergruppen beweist dies zur Genüge. Dort, wo die Berufsschauspieler nicht wirken können, ergeben die Anstrengungen, der Einsatz und die Begeisterung von Lehrern und vereinzelt Animatoren manchmal nicht zu verachtende Resultate. Aber die Streuung, die Isolation, der typisch ländliche Kirchturmgeist, das Fehlen von Unterstützung hält diese Tätigkeiten allgemein auf bescheidenem Niveau — mit Ausnahme einiger herausragender «Einzelleistungen» — und kann nicht als eigentliche Theaterpolitik bezeichnet werden. Vor allem das Fehlen von Kontinuität zwingt immer wieder zu einem Neuanfang. Und wenn die Gutwilligen erschöpft sind, dann wird ein möglicher Nachfolger nach Jahren nur mehr Leere vorfinden. Mehr noch: Wenn der Impuls von Berufsschauspielern verschwindet, bedeutet das selbst nach Jahren der Arbeit meist Zusammenbruch. Der Fall des Kantons Waadt, wo sich ein ganzes Netz, geduldig aufgebaut, dann in Nichts auflöste, ist ein besonders deutliches Beispiel dieser Art.

Die gewonnene Erfahrung erlaubt heute, vorauszusehen, unter welchen Bedingungen man hoffen kann, eine wirkliche Politik für das Kinder- und Jugendtheater aufzubauen:

*Kantonsschule Sargans:
«Das Wintermärchen» von Shakespeare, 1978*



Kantonsschule Sargans:
«Die verkehrte Welt» von Ludwig Tieck, 1976



1. Zuallererst *die Präsenz von professionellen Theatergruppen*, die sich in der Region gut eingelebt haben. Das verlangt Mittel. Das setzt von seiten der Behörden (Bund, Kantone und Gemeinden) Einblick in die gegenwärtig schlechte Lage voraus, Einblick in die Bedingungen, unter denen Jugendtheater gemacht wird. Alle Truppen haben Raumprobleme. Die Subventionen sind ungenügend. Die Gleichstellung mit dem Theater der Erwachsenen ist nie verwirklicht worden. Ausserdem bringt das Theater für Kinder nur zusätzliche Belastungen; und das Defizit ist sicher, wenn es um die finanzielle «Ausbeute» der Aufführungen geht, das haben wir gesehen. Neu entstandene Gruppen haben diese Erfahrung tagtäglich machen müssen.

(Die jetzigen Schwierigkeiten des TPEL von Claude Vallon zeigen sehr gut die Widersprüchlichkeit der Situation. Die Verweigerung von Unterstützungsgeldern durch den Theaterfonds der welschen Schweiz stellt die Zukunft der Theatergruppe in Frage. Das bedeutet zuerst einmal das Risiko, viele Jahre der Erfahrung verloren zu sehen. Das kann niemand in der Theaterwelt zulassen. Dies enthüllt auch offensichtlich einen schweren Missstand. Wenn Subventionen für die schöpferische Arbeit einer Truppe lebenswichtig werden, heisst das nur, dass sie die notwendigen Mittel für ihre Existenz nicht bekommen hat. So kann sie schliesslich ihre Arbeiten nicht mehr voll ausschöpfen, weil sie zum Beispiel ein Stück nicht lange genug im Repertoire halten kann. Dies sind die aktuellen Bedingungen der Subventionierung, wie sie im Gespräch sind. Es gibt genug Gruppen, die Schlag auf Schlag solche Zufälle erleben oder erleben.)

Ist es denkbar, dass die Theatergruppen die Kosten bezahlen müssen für eine Theaterpolitik der Regionalisierung, diese erkaufen müssen mit schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen? Der andere Aspekt dieses Problems ist das dürftige Kulturbudget der Schulen, was die Möglichkeit, Aufführungen anzufordern und zu Animationen einzuladen, stark einschränkt.

Die ausserschulische Arbeit, als Rahmen für Versuche, hängt auch von Strukturen ab, Freizeitzentren, Kulturzentren, die noch sehr selten sind. Und noch etwas: Lebensfähig ist diese Arbeit auf der Basis der so schätzenswerten Ehrenamtlichkeit auf die Dauer nicht.

2. *Die Errichtung des Dialogs auf allen Stufen der Schule.* Die Lehrergruppen, als Fachleute oder als Beauftragte, die Mittelschulen, die Seminarien usw.: Jede Planung von oben kann den Mangel an ständigen Kontakten zwischen Berufstheaterleuten und interessierten Lehrern in diesem Bereich nicht ersetzen. Die Gründung eines solchen «Netzes» an der Basis bedingt einen ganz ernsthaften Aufbau.

(Man hat in der Schweiz bis jetzt Instanzen wie Bewilligungskommissionen vermieden, wie sie etwa in andern Ländern eingesetzt werden und eine Art von Zensur praktizieren oder die Aufnahme eines Stückes in ein ganzes «Verteilernetz» verunmöglichen. Das abwägende Gespräch vorher ist das beste Mittel, einen solchen Auswuchs an Institution zu verhindern.)

3. *Die sorgfältige Ausarbeitung des Pflichtenheftes*, das die gegenseitigen Verpflichtungen zwischen Behörden (aller Stufen) und den Theatergruppen regelt. Die Berufsschauspieler haben da eine wichtige Rolle zu spielen. Das Festlegen solcher Verträge macht es möglich, die verantwortlichen Politiker und Administrationen für die Probleme des Theaters zu sensibilisieren, für Fragen, die sie allzuoft völlig ignorieren.

Es handelt sich nicht darum, ein detailliertes Modell, fixfertig für alle Situationen, vorzulegen. Soweit sind wir glücklicherweise noch nicht.

Auf diesem Gebiet lässt jede neue Aktivität des Theaters mit den Jungen noch mehr Bedürfnisse, mehr Forderungen, mehr Interesse erscheinen. Aber wer wird diese enormen Aufgaben übernehmen? Die wenigen Animatoren, die in Theatertechniken ausgebildet sind, und die interessierten Schauspieler sind sehr schnell ausgelastet, unfähig, alles, was vorgeschlagen wird, in die Wege zu leiten: Arbeit mit den Jungen, den Lehrern usw.

In diesem Sinne verdiente die bemerkenswerte Erfahrung, die seit 1973 an der Schauspiel-Akademie in Zürich gemacht wird, mehr Beachtung: Im Wissen um die Fülle von Problemen und den Einsatz im Spiel hat Felix Rellstab eine Spezialabteilung für Theaterpädagogik gegründet:

Im Frühjahr 1976 sind nach dreijähriger Ausbildung an der Schauspiel-Akademie Zürich (SAZ) die ersten drei Theaterpädagogen in die Praxis übergetreten. Seither haben über ein Dut-

zend Absolventen im weiten Feld des Kinder- und Jugendtheaters, des Laientheaters, der kulturellen Jugenderziehung und der Lehrer- und Erwachsenenbildung ihre Tätigkeit aufgenommen. Die Arbeitsgebiete lassen sich in einen mehrheitlich darstellerischen und einen betont pädagogisch-leitenden Bereich gliedern. Einerseits arbeiten diese Theaterpädagogen als Schauspieler in Kindertheatern, Clown- und Komödiantentruppen; sie spielen an Radio und Fernsehen. Und andererseits sind sie Kursleiter für Schulspiel und Didaktik des Schulspiels in Lehrerseminarien; sie sind in der Lehrerfortbildung und in Mittel- und Volksschulen tätig, auch als Leiter der Beratungsstellen für Schulspiel, als Regisseure für Schul- und Laientheater, als kulturelle Mitarbeiter in einem Grossunternehmen und als Leiter eines kulturellen Quartierzentrums.

Die vielfältigen künstlerischen, pädagogischen, technischen und organisatorischen Aufgaben erfordern vom Theaterpädagogen als Voraussetzung eine Doppel-, ja Mehrfachbegabung, vor allem als Schauspieler, als Regisseur und als Pädagoge. Auf diese Anforderungen des Berufsfeldes hat sich auch die Ausbildung auszurichten.

Das erste Ausbildungsjahr gilt der Einführung in viele Ausserungsformen der darstellenden Künste. Praktische Improvisations- und Rollenarbeit geht neben Stimm- und Sprechschulung und Bewegungsschulung einher; auch in Spieltheorie, Kostümkunde, Film und Fernsehästhetik wird eingeführt. In der nachfolgenden Fachausbildung wird die Schauspielerarbeit weitergeführt und immer wieder mit der Ausbildung in Praxis und Pädagogik von Schulspiel und Kinder- und Jugendtheater kombiniert. Die darstellerische Arbeit gipfelt in Aufführungen von Einführungsprogrammen für Schulkinder und schliesslich im Verfassen, Inszenieren und Aufführen eines Kinder- oder Jugendstückes. Im Frühjahr 1978 wurde mit grossem Erfolg das von den Theaterpädagogen selbst entwickelte schweizerdeutsche Jugendstück «Durs Fäischter» (Durchs Fenster), das sich mit Problemen der Schulentlassenen und der Lehrstellensuche befasst, im grossen Spielraum der SAZ, dem Depot Tiefenbrunnen, aufgeführt.

Vom zweiten Ausbildungsjahr an nimmt die spielpädagogische Ausbildung breiten Raum ein. In Kursen werden Methodik und Didaktik des Schulspiels gelehrt und praktisch erprobt. Die Stu-

*Arbeitsgemeinschaft Literaturgymnasium Zürich: «Prinz Seidenwurm»
von F. M. Klingler, 1979. Schülerinnen beim Herstellen der Masken*



denen werden mit den verschiedensten Spielformen und Anwendungsgebieten vertraut gemacht. In einer eigenen Kindertheaterwerkstatt einer Freizeitanlage und in wechselnden Praktika an Schulen und Lehrerausbildungsstätten üben sich die angehenden Theaterpädagogen.

Aber auch diese Tätigkeit wird stets begleitet von Kursen aller Art: Sprechspiele, freie Körperimprovisation, Pantomime, Akrobatik und Jonglieren, Maskenbau und Maskenspiel, Tanz, Chanson und Puppenfilm. Beim Gestalten des Lehrprogrammes arbeiten auch die Studenten aktiv mit im Sinne einer möglichst effektiven Ausbildung und dem Ziel, sich ein solides Rüstzeug zu schaffen für die oft auch beschwerliche Pionierarbeit in Stadt und Land, als Darsteller und Anreger eines emanzipatorischen, kommunikationsfördernden und kreativ-animatorischen Schulspiels und Kinder-, Jugend- und Volkstheaters.

Der Grossteil der bis heute ausgebildeten Studenten war ursprünglich Lehrer. Die Theatergruppen der deutschen Schweiz (Spatz und Co, D Spilkische) haben aus dieser Pionierarbeit grossen Nutzen gezogen. Diese Art von Schulung hilft auch mit, die latent vorhandene Gegnerschaft zwischen Lehrern und Profischauspielern zu überwinden. Ist es nötig, die Dringlichkeit zu unterstreichen, diese Initiative auf breiter Basis weiterzuentwickeln in einem Moment, da man von einer Reorganisation der Theaterausbildung spricht?

Zum Schluss wollen wir noch einmal eine wichtige Erkenntnis festhalten: Die Nutzlosigkeit jeder Anstrengung für ein junges Publikum, die nicht vom Willen zu *Kontinuität* begleitet ist. Wie viele falsche Debatten über das Repertoire, die Art von Übungen usw. haben dort ihren Ursprung? Die Bildung eines Theaterpublikums und die Verbreitung von Theaterpraxis geschehen nicht durch Geld.

Alle Themen können interessieren, wenn sie sich untereinander ergänzen. Die Programmierung muss sich über die ganze Schulzeit erstrecken.

Schauspiel-Akademie Zürich, Autorenkollektiv Theaterpädagogen:
«Durs Fäischter», 1978
Ein Stück für Leute ab 14 Jahren



Eine ernsthafte und auf lange Sicht durchgeführte Theaterpolitik

- respektiert die Meinungsfreiheit der Kinder,*
- regt sie zu selbständigem Denken an,*
- fördert die Persönlichkeitsentfaltung.*

Sie unterstützt die Forschungsarbeit der Theaterschaffenden und lässt auch Fehlversuche gelten.

Diese Voraussetzungen gelten sowohl für Theatergruppen, die Aufführungen für Schulen produzieren, als auch für die verantwortlichen Lehrer, welche die Stücke für die Kinder auswählen oder innerhalb der Schule eine eigene Theatertätigkeit entfalten.

Wanderausstellung ASTEJ/SADS/VSP

Ein solches Beharren auf Kontinuität von Leuten, die gewöhnlich berufshalber sich eher dem Augenblick hingeben, das muss für den gesunden Menschenverstand etwas paradox erscheinen. Aber für jene hat die kulturelle Politik einen wesentlichen Sinn und repräsentiert eine Lebensnotwendigkeit. Sie verstehen darunter, auf ihrer Stufe, bei ihrem Massstab, ihre elementaren Bedingungen. Mögen jene, die so viel von Kulturpolitik sprechen, die Weiterführung übernehmen!

Teatro per i Giovani in Svizzera

Introduzione

Alla luce delle esperienze di questi ultimi dodici anni e dell'interesse suscitato da certe sue realizzazioni perfino in campo internazionale, si può affermare che il teatro per bambini e giovani si è imposto in Svizzera quale uno dei settori più vivi della vita teatrale odierna del nostro paese.

Ma nello stesso tempo possiamo chiederci: questo teatro ha acquisito il diritto di cittadinanza? La domanda può sembrare assurda, ma è tuttavia necessario porsi. Certo, il teatro per bambini e giovani costituisce un polo d'attrazione sempre più importante per una schiera sempre più vasta di professionisti del teatro; insegnanti ed animatori sempre più numerosi prendono coscienza delle esigenze della pratica teatrale, dell'importanza per il fanciullo del gioco e della rappresentazione teatrale. Qua e là anche le autorità scolastiche e politiche sembrano capire qual'è la posta in gioco, quale la necessità di un'azione a lunga scadenza. E bisogna rallegrarsi che la Società svizzera di Studi teatrali abbia deciso, in occasione dell'Anno del fanciullo, di dare spazio, nelle sue pubblicazioni¹, a questo settore strategico per i vari aspetti della vita teatrale. I giovani educati al teatro rappresentano il pubblico critico e informato di cui tutti avranno bisogno un giorno; sono anche garanzia di un teatro di dilettanti vivo e radicato, indispensabile per ogni specie di vita culturale locale.

Ci sono però due gravi ostacoli che minacciano continuamente e gravemente gli sforzi intrapresi. La Svizzera, sul piano politico

¹ Non è del resto la prima volta, benché la prospettiva sia piuttosto diversa. Nei volumi II, XV e XXXIII dell'Annuario del teatro svizzero (1929, 1945, 1967) la questione veniva già affrontata.

e culturale, è un paese di frazionamenti e di particolarismi. In questa situazione pochi settori della vita culturale sono danneggiati quanto il teatro, gli scambi essendo assai difficili tra le varie regioni linguistiche. È forse necessario aggiungere che lo sono ancora maggiormente quando si tratta di spettacoli per ragazzi?

La seconda difficoltà è rappresentata dalla possibilità economiche del teatro per i giovani. Se i professionisti (del teatro) hanno subito capito che la produzione e le infrastrutture in questo settore presentano gli stessi problemi del teatro «adulto», le autorità, invece, non ne sono molto persuase e l'esigenza di parità in fatto di sovvenzioni resta un pio desiderio ...

E le somme accordate per l'acquisto di spettacoli non permettono di sperare in un guadagno. Da qui la sensazione di un certo malessere che si ha a contatto con i responsabili del teatro per l'infanzia. Vi sono, nel nostro paese, persone che sostengono il peso di questa iniziativa senza mezzi adeguati, condannate ad una ginnastica finanziaria mortificante perché si rifiutano di vivere alla giornata e di lavorare a prezzo ridotto. Il diritto di cittadinanza sembra dunque essere ancora lontano.

In queste condizioni non meraviglia il fatto che la distribuzione geografica del teatro per ragazzi e per giovani appaia irrazionale per non dire arbitraria; l'iniziativa rimane opera di volontà isolate con tutte le incertezze che tale situazione comporta. E si sa che ove non si raggiunga un minimo di regolamentazione si corre sempre il rischio di un regresso catastrofico.

Bisogna infine sottolineare la diversità delle «soluzioni» che si profilano nelle regioni in cui questo tipo di lavoro teatrale è più diffuso, prova evidente anche se involontaria dei particolarismi elvetici. Questo pluralismo causale rende ancor più necessario il confronto almeno per evitare la trappola del cantonalismo.

In questo scritto si parlerà spesso di animazione teatrale. Forse è bene precisare cosa si intenda con questa nozione.

L'animazione comprende il vasto campo di attività di ciò che in Francia è chiamata l'azione culturale e che consiste, nel campo del teatro, nell'avvicinare i non professionisti alla conoscenza e alla pratica dell'arte drammatica.

Gli animatori culturali si sforzano di iniziare la massa alla conoscenza del teatro con la pubblicazione di quaderni d'informa-

zione sull'attività ed i problemi del teatro (cf. il «Journal» del TPR), con programmi ben documentati sull'opera cui si assisterà (l'autore, il contenuto, la sua drammaturgia, l'interpretazione), con conferenze o conversazioni preparatorie allo spettacolo, con dibattiti sulla rappresentazione vista, operazioni «porte aperte», visite del teatro e repliche pubbliche, allestimento di spettacoli (se possibile gratuiti) fuori dal proprio ambiente, tournées nei quartieri urbani, in cittadine e villaggi (meglio all'aperto), spettacoli in fabbriche, laboratori, supermercati, ospedali, scuole.

Tutte queste attività puntuali tendono a guadagnare al teatro un vasto pubblico popolare, a farlo uscire dalla sua passività di consumatore e a formare spettatori attenti, consapevoli e attivi. Esse tuttavia procurano ai fruitori del teatro solo un bagaglio di conoscenze supplementari e un piacere non trascurabile, mentre l'azione culturale aspira innanzitutto ad offrire ad ognuno reali possibilità di costruire la propria personalità in seno al gruppo sociale. L'azione culturale vorrebbe contribuirvi con la pratica dell'arte collettiva del teatro, pratica che favorisce la presa di coscienza dell'individuo, stimola la creatività e l'espressione nei riguardi degli altri e mette a confronto gli individui e le loro esperienze nell'ambito del gruppo. Si comprende allora come l'animazione teatrale abbia specialmente una funzione pedagogica attiva: essa preferisce rinunciare ad ogni forma di corso di drammaturgia o di dizione tendente all'allestimento di opere teatrali d'autore e procede per realizzazioni di scene, drammatizzazioni ispirate alla realtà quotidiana e a storie vissute o immaginarie. Sia che impegni ragazzi o adulti, l'animazione pecca sovente sul piano estetico, ciò che non può certamente soddisfare, anche se il procedere pedagogico è più importante del risultato artistico.

È per questo motivo che l'ASTEJ si batte a favore dei fanciulli e dei giovani per una collaborazione nell'ambiente scolastico degli attori professionisti e degli insegnanti, collaborazione che per essere fruttuosa sottintende un'indispensabile formazione teatrale dei maestri e una non meno necessaria formazione pedagogica degli artisti. L'ASTEJ plaude dunque all'iniziativa della Schauspiel-Akademie di Zurigo che prepara ad una nuova professione (v. ultimo capitolo), quella di maestro di teatro, professione aperta sia agli attori sia agli educatori.

I

Il teatro per i fanciulli e i giovani prima delle fine degli anni 60

Il teatro per i fanciulli e i giovani ha, in Svizzera, una storia particolare? Sarebbe certamente azzardato affermarlo. Esso comincia, come dovunque, sotto forma di teatro per ... adulti, realizzato da studenti sotto la guida dei loro maestri.

Alcuni documenti di San Gallo e di Einsiedeln attestano le rappresentazioni di allievi nel X^o e XII^o secolo. Nel XVI^o secolo le città riformate diedero grande importanza alla pratica del teatro nella scuola perché considerata come mezzo di educazione e di formazione della personalità. Per esempio a Zurigo con Zwingli e i suoi successori, a Basilea con Thomas Platter, a Sciaffusa, a San Gallo e fino alla fine del XVII^o secolo a Berna, nel periodo della controriforma. Il teatro dei Gesuiti e dei Benedettini fu fiorentissimo nei secoli XVII e XVIII; sono documentate rappresentazioni frequenti nei collegi religiosi dell'epoca. Le rappresentazioni teatrali per fanciulli, tanto apprezzate alla fine dell'Ancien Régime, si svolsero soprattutto sotto forma di «*tournées*» di compagnie viennesi.

A cominciare dal XIX^o secolo e fino ai tempi recenti, le rappresentazioni teatrali annuali di certe scuole (soprattutto di licei) erano avvenimenti locali importanti, specialmente nelle cittadine. Questa tradizione ad accentuato carattere accademico oggi in netto declino — talvolta si rappresentava Sofocle o Plauto nella lingua originale — si è però mantenuta assai viva in certi luoghi. Bisogna comunque dire che essa raramente è sfociata in una vera politica, anche se non si può negare la sua influenza su numerose compagnie di dilettanti. Dalla fine del XIX^o secolo l'interesse per il teatro dimostrato da alcune correnti pedagogiche,

soprattutto nella Svizzera tedesca, contribuì ad allargare alquanto l'area di attività del teatro scolastico, specialmente a favore dei giovani scolari. Ma si trattava di un uso pedagogico delle tecniche teatrali.

Tra le due guerre il teatro di dilettanti si diffuse nelle organizzazioni giovanili. Nella Svizzera romanda si fece sentire qua e là l'influenza di Copeau e di Chancerel. Ma bisogna cercare di capire a fondo i limiti di questa doppia tradizione, quella del teatro colto, e troppo spesso accademico, e quella del teatro improvvisato, realizzato senza mezzi importanti da maestri entusiasti. Nessuna politica lungimirante, nessuna teoria teatrale sostenevano veramente questi sforzi isolati, diffusi assai irregolarmente, troppo legati ad iniziative individuali o alla buona volontà — se non a un certo desiderio di prestigio — delle autorità scolastiche.

Sul piano degli spettacoli per giovani, la situazione non era affatto brillante. Se i marionettisti si erano conquistati uno spazio, i testi teatrali restavano preclusi alla maggioranza; solo gli studenti di liceo usufruivano ogni tanto di una rappresentazione. Questa situazione si è protratta per molto tempo; tanto che un recente rapporto sulla politica culturale in Svizzera può affermare severamente²:

Fino alla metà degli anni 60 non c'erano nella Svizzera tedesca nè in quella romanda che due modi per gli studenti e per i giovani di avvicinare il teatro: da un lato la «ricezione» attraverso la lettura delle opere teatrali, dall'altro l'allestimento di rappresentazioni per studenti di opere soprattutto e preferibilmente classiche. Inoltre, biglietti a prezzo ridotto erano e sono concessi sia ai membri di una gilda teatrale per i giovani (come succedeva un tempo), sia dietro presentazione di una tessera di studente, come succede oggi. Però la lettura non può sostituire efficacemente la rappresentazione teatrale. E non basta mettere

² *Eléments pour une politique culturelle en Suisse 1975*, p. 76. Questo lunghissimo rapporto (482 pagine), detto Rapporto Clottu, non è ancora stato oggetto di discussione parlamentare. Per quanto riguarda il teatro, ben conosciute sono le sue carenze (v. rapporto SSST in «Scena Svizzera» n. 4, pp. 5 e seg.).

in programma un banale racconto natalizio giudicato adatto ai fanciulli, nè condurre classi di studenti alla rappresentazione di stantie opere classiche, e nemmeno copiare il teatro per adulti affidando le parti a giovani truccati, per suscitare una vera comprensione delle possibilità, dell'importanza e della necessità del teatro. Ciò che è soprattutto necessario è una intelligente propeudeutica nel mondo del teatro per adulti fin dalla prima infanzia nonché una viva partecipazione al lavoro di teatro. In seguito si tratta di impartire una vera educazione teatrale e scenica che, a cominciare dai giochi infantili, porterà i giovani a esternare i propri problemi per mezzo del teatro.

Sarebbe ingiusto non ricordare qui l'opera di alcuni precursori. Innanzitutto la *Compagnie des Quatre-Jeudis*, compagnia di dilettanti ginevrini diretta da Robert Privat, fondata nel 1950. Fino al 1967 essa ha allestito sette spettacoli destinati particolarmente al pubblico dei giovani. Stimolata dall'opera di Léon Chancerel, legata alla corrente pedagogica dei CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation actives), la compagnia ha anche animato degli stages per insegnanti. Era una grossa novità in quell'epoca il suo insistere sulla possibilità e la necessità di presentare spettacoli ai bambini fin dall'inizio della scolarizzazione. Poche compagnie di dilettanti hanno seguito questo esempio: ricordiamo a Lucerna il gruppo dei *Luzerner Spielleute*.

Sul piano dell'azione pedagogica in favore del teatro, la Svizzera tedesca è stata fortemente influenzata dalla personalità di *Josef Elias*. Insegnante e insieme uomo di teatro (scenografo), egli ha contribuito a propagandare la formazione teatrale dei docenti fin dagli anni 50. Professore alla Schauspiel-Akademie e alla Scuola magistrale di Zurigo, continua le sue esperienze con gruppi di alunni e di docenti per diffondere le tecniche teatrali secondo una metodologia molto severa. Evidentemente, primo scopo di questo orientamento non è la produzione di spettacoli-modello per giovani, ma un dato fondamentale del teatro per i giovani è l'apporto che insegnanti consapevoli possono dare alla presentazione di tali spettacoli. E tanto più sorprendente è la constatazione che le grandi compagnie professionistiche della Svizzera non abbiano mai pensato di tenerne conto, eccetto il «Theater für den Kanton Zürich (Winterthur)».

Lo stimolo decisivo al rinnovamento del teatro per i giovani doveva venire dalla Svizzera romanda. Le compagnie di professionisti che a poco a poco erano nate tra gli anni 50 e 60 attraverso incredibili difficoltà (Faux-Nez poi Centre Dramatique de Lausanne, il Teatro di Carouge e il Teatro dell'Atelier a Ginevra³, il Théâtre Populaire Romand nel cantone di Neuchâtel e nel Giura), non potevano portare che innovazioni. È evidente che alcune di esse si sono lanciate in un campo particolarmente sprovvisto e povero di mezzi finanziari⁴.

³ Attualmente compagnia unica del Teatro di Carouge-Atelier di Ginevra.

⁴ Ancora oggi i mezzi di cui complessivamente dispone il teatro nella Svizzera romanda sono molto inferiori a quelli di cui dispone la Svizzera tedesca.

II

Fioritura del teatro professionale per i giovani

Nella Svizzera romanda

THEATRE POPULAIRE ROMAND

È stato il *Théâtre Populaire Romand*, diretto da Charles Joris, ad allestire nel 1967 il primo spettacolo professionale per ragazzi realizzato in Svizzera (a parte il famoso Racconto di Natale programmato dai grandi teatri). Ecco come egli stesso presenta il suo lavoro:

Nel 1967 creiamo un primo spettacolo per adolescenti, «Molière et nous», iniziazione alle tecniche teatrali a proposito di un atto del «Bourgeois gentilhomme». È un'esperienza destinata alla formazione di un pubblico più competente, quindi più attivo e capace di critica. Gli attori presentano i loro spettacoli in 361 classi della Svizzera romanda. Questo esperimento è indice di un grande bisogno di teatro e indirizza la compagnia verso il lavoro per i giovani, lavoro che rappresenta oggi un terzo della sua attività.

Il secondo spettacolo è del 1968: «La Bataille d'Hernani», pure per adolescenti. Qui dimostriamo che il teatro è diverso e si evolve e che può rispecchiare i cambiamenti di un'epoca.

Incominciamo ad informare i docenti, a consultarli sistematicamente, a lavorare nelle classi dopo gli spettacoli.

Nel 1969: «Le Roman de Renart», il nostro primo spettacolo per bambini. Per la prima volta un gruppo di docenti, che ci sarà in seguito sempre fedele, collabora con noi allo studio di programmi teatrali. Anche i loro alunni sono invitati a collaborare, naturalmente entro limiti stabiliti. Il nostro Renart non è nè medioevale nè eroico, ma rappresenta un animale che lotta per vivere in mezzo ai suoi simili più forti o più deboli di lui di fronte ad un gruppo di contadini. Bisogna credere nel valore teatrale di una

recitazione assai semplice, vivace, efficace, divisa in parecchi episodi, poiché la carriera di questo Renart continua ancora, tanto è vero che l'abbiamo ripresa un'altra volta nella nostra tournée in Messico.

Il 1970 segna la prima tappa verso una formazione dei docenti. Il Dipartimento dell'istruzione pubblica del canton Neuchâtel ci affida uno spettacolo-conferenza sulle grandi correnti del teatro contemporaneo destinato ai raduni ufficiali d'autunno del corpo insegnante.

Nel 1971 sperimentiamo due spettacoli su uno stesso tema: l'informazione. «Le Reporter dans la Ville» è rivolto ai fanciulli e segue un personaggio amico in diverse forme di reportages sulla vita, i quartieri e l'evoluzione di una città. «Le journal, Service public, Entreprise commerciale», allestito con dodici classi dell'ESRN a Neuchâtel, è uno spettacolo didattico per adolescenti. Una serie di quadri illustra come si realizza un giornale, come circola l'informazione, il lavoro del giornalista, il problema della libertà di stampa, la posizione dei lettori.

Il gruppo di docenti continua la sua collaborazione, partecipa alle nostre ricerche di repertorio e redige un numero del «TPR» sulla sua attività.

Partecipiamo al Festival di Berlino, alla Biennale di Venezia e osserviamo con attenzione le esperienze ed i tentativi attuati in altri paesi onde trovare materiale per le nostre ricerche.

I nostri contatti con le scuole hanno consentito di realizzare una rete regionale, ove ognuno conserva tutta la sua autonomia, che però ci permette di collaborare tra di noi e di invitare a buone condizioni altre compagnie. Quest'anno e negli anni seguenti accogliamo il Théâtre di Carouge, il Centre Dramatique di Losanna, los Jairas, lo Spectacle Prévert, il Théâtre de l'Eclipse, il Théâtre du Bonhomme Rouge, Françoise Pillet della Pomme-Verte, ognuno per almeno venti rappresentazioni. In questo modo gli allievi della regione possono vedere altre compagnie oltre al TPR e variare così la loro educazione teatrale.

Dal 1972 abbiamo incominciato a incoraggiare le creazioni dei giovani. Così al Liceo di Bienne, «Burlospasme», opera collettiva; alla Scuola professionale di La Chaux-de-Fonds: «Le Grand Jeu de la Ville», opera per fanciulli di Hindemith, che lascia molto spazio all'improvvisazione nel corso dello spettacolo. Queste due rappresentazioni importanti indicano una nuova strada ed incominciano ad affluire le richieste per un'animazione creatrice.

Nel 1972 siamo anche incaricati di tenere uno stage dalla Società svizzera dei maestri di disegno. Incominciamo a lavorare con «Petit Poucet» e percorriamo concretamente e sperimentalmente le tappe della creazione collettiva.

Entriamo in contatto con altre compagnie, con insegnanti e con animatori di centri per il tempo libero, per fondare un organo svizzero d'informazione e di collegamento, l'ASTEJ (Associazione svizzera del teatro per l'infanzia e la gioventù), affiliata all'organizzazione internazionale ASSITEJ.

Nel 1973 allestiamo per i ragazzi «Le Secret des Deux Plumes»; per la prima volta affrontiamo il problema del gioco con bambini in una favola in cui un bambino solo e fantasioso si confronta con altri bambini e con alcuni adulti e alla fine opta per il gruppo. «L'Histoire fantastique du Roi des Allumettes», per adolescenti, racconta sotto forma di operetta e tramite un personaggio esemplare la storia del crac economico del 1930 e delle sue ripercussioni.

Usciamo dalla solita sala comunale con un palcoscenico di fortuna che rappresenta l'unico «posto di lavoro» di tutta la nostra regione per iniziare ricerche sulla scenografia teatrale: qui gli spettatori stanno in piedi in mezzo allo spettacolo che si svolge su tre piani, mentre il quarto è riservato ai musicisti. Talvolta recitiamo anche all'aperto.

Ormai abbiamo stabilito il lunedì quale giorno di animazione e di pratica teatrale. In questo modo ci teniamo disponibili per le prove e per la programmazione e nello stesso tempo possiamo impegnarci a tenere dei corsi regolari. Nostri animatori sono gli attori del TPR, portati dall'esperienza della compagnia all'interesse per il teatro per ragazzi, ma nello stesso tempo, cosa che ci sembra basilare, continuamente rinnovati dalla partecipazione collettiva al lavoro di creazione.

Garantiamo pure una decina di corsi della durata di un anno scolastico e molti altri esperimenti di più breve durata. A seconda dei casi possiamo giungere o meno alla realizzazione di qualcosa di positivo, comunque diamo molto spazio alle tecniche di gruppo, all'improvvisazione, all'apprendimento dell'espressione. Con taluni gruppi, dopo un lavoro di parecchi anni, possiamo passare alle tecniche drammatiche, a ricerche estetiche, a formare a poco a poco dei laboratori di teatro.

Nel 1974, «Les Clowns», spettacolo sui modi del ridere (i clowns tradizionali, il comico del cinema muto, il burlesco della satira

politica, un saggio di umorismo assurdo). Gli insegnanti sono esitanti davanti a questo spettacolo a causa di una scena tolta dal Teatro campesino: atteggiamento, il loro, che si può ben chiamare di autocensura. Ma le rappresentazioni alla presenza degli adolescenti convincono a poco a poco e lo spettacolo s'impone proprio nel momento in cui dobbiamo interromperlo per la partenza dell'attore principale. Pure nel 1974 uno stage raduna a Tramelan quaranta docenti del Giura con i quali sperimentiamo in cinque giorni la realizzazione di un abbozzo teatrale.

Sempre nel 1974 la IV^a Biennale presenta tre esempi della nostra animazione teatrale con i giovani, ma soprattutto essa evidenzia la partecipazione brillante del giovane pubblico della regione, la sua maturità, il suo desiderio di esprimersi, il suo interesse per un teatro contemporaneo.

Nel 1975 «Le Dragon» di Schwartz viene entusiasticamente scelto dal gruppo dei docenti per il nostro quarto spettacolo per ragazzi. Dapprima si pensa ad un adattamento, ma durante il lavoro cambiamo idea e allestiamo integralmente il dramma senza preoccuparci di modificarlo in funzione dei ragazzi. La durata è di due ore e mezzo, con un intervallo. Le «prime» hanno luogo a Porrentruy durante una settimana «d'essai» davanti a un pubblico eterogeneo. Con riserva di analisi, il successo delle rappresentazioni decretato da un pubblico di ogni età a partire dagli otto anni ci porta perlomeno al riesame di molte teorie!

Contemporaneamente allestiamo il nostro primo spettacolo per piccolissimi, «Découverte». Presenta le fasi della scoperta del linguaggio e induce i bambini all'attività personale prendendo spunto dallo spettacolo. Per quanto riguarda la partecipazione dei piccoli spettatori durante la rappresentazione non abbiamo ancora trovato una formula soddisfacente.

Due spettacoli sulla persona e l'opera di Le Corbusier: il primo, «L. C. le Bâtitteur», è un documentario rivolto soprattutto agli adolescenti. L'altro, «Gare au Corbu», tratta dello stile critico e lirico dell'architettura e dell'urbanesimo odierno. Dapprima sono spettacoli serali; dopo averli esaminati con i nostri colleghi, li diamo in qualche località in rappresentazioni pomeridiane per scolari. Parecchi allievi li vedono entrambi, interessati come sono a questi due spettacoli che si completano a vicenda sia per la forma che per il contenuto.

Tre stages sull'espressione verbale rispondono ad un rinnovamento dei programmi scolastici per i docenti di scuola secondaria

del canton Neuchâtel, per i professori del ciclo d'orientamento ginevrino e per quelli dell'ESRN di Neuchâtel.

Questo breve riassunto del nostro lavoro per i giovani ci dimostra quanto estesi siano i nostri impegni: dalla creazione, alla diffusione, all'animazione, alla formazione di animatori-coordinatori, agli studi teorici, alle pubblicazioni (14 numeri del «Journal du TPR» trattano del teatro per i giovani). Ci caratterizzano il proposito di realizzare un teatro contemporaneo anche servendoci di opere del passato, la costante preoccupazione di collaborare con la scuola e con i giovani, il profondo inserimento nella regione che ci permette di lavorare a cicli, poiché spettacoli e animazione si completano a vicenda, e infine il nostro sistematico avanzare sulla strada della sperimentazione.

Dopo nove anni sentiamo la necessità di riflettere sul nostro lavoro, di rimetterlo in discussione e anche di evidenziarlo. Di qui la necessità di dedicare la V^a Biennale del TPR al tema «Il teatro e i giovani». Non è un caso, è un momento importante di un lavoro continuo, destinato a rilanciare l'invenzione e la ricerca in comune.

Dal 1976 il TPR è entrato in una nuova fase e ha messo l'accento sulla ricerca di una creazione teatrale originale, capace di esprimere tutto il nostro lavoro e di interessare un pubblico omogeneo piuttosto che diversificato. Di qui il rilievo dato a temi vari, alle tecniche dell'attore, alle esperienze drammatiche e scenografiche. Beninteso l'insediamento a livello di regione, le animazioni, le pubblicazioni, continuano, arricchite dall'impulso artistico.

Continua pure la nostra opera a favore dell'infanzia e della gioventù: laboratori al lunedì, stages per i docenti, collaborazione con l'ASTEJ, gruppi regionali di studio e scambio di esperienze, inviti a spettacoli.

Secondo i suoi programmi di pausa attiva il TPR non ha più creato nulla di specifico per i giovani cercando al contrario di realizzare un teatro di gruppo spettacolare e tipicamente «popolare» che coinvolga le famiglie. Quando scuole, docenti, associazioni studentesche che hanno visto le nostre rappresentazioni dimostrano interesse, noi recitiamo per gli adolescenti «Le Roi Lear», «L'Ane de l'Hospice», «La Bonne Ame de Setchouan», «Histoires de Ruzante» e lo spettacolo «Majakowskij». Per l'autunno 1980 abbiamo in programma uno spettacolo per fanciulli a cui speriamo partecipi una larga cerchia di persone. Per

i piccolissimi invece siamo convinti sia necessario uno spettacolo specifico. Così abbiamo ripreso «Découverte», rappresentato più di duecento volte specialmente nella nostra regione. Continueremo su questa strada in cui ci sembra urgente una alternativa complementare agli spettacoli di marionette.

CENTRE DRAMATIQUE DE LAUSANNE

Il *Centre Dramatique de Lausanne*, allora sotto la direzione di Charles Apothéloz, si avvia un po' più tardi sulla stessa strada, dopo aver sviluppato il sistema delle rappresentazioni scolastiche pomeridiane. Il nuovo direttore, Frank Jotterand, ha ridotto l'attività teatrale del CDL essendo stata creata una compagnia specializzata del TPL.

Dal 1968 questo centro ha iniziato un'intensa azione culturale per l'infanzia sotto forma di spettacoli integrati dall'animazione. Questa animazione è in effetti sempre imperniata su di uno spettacolo del CDL per i fanciulli. Essa ha uno scopo multiplo: formazione dei futuri spettatori, sviluppo dello spirito critico attraverso l'informazione, lavori paralleli allo spettacolo e pratica teatrale.

Il programma d'animazione è in linea di massima il seguente:

- *informazione dei fanciulli da parte di un attore sui temi dello spettacolo e sulle tecniche di recitazione utilizzate;*
- *interessamento dei fanciulli ad un lavoro alcune settimane prima dello spettacolo (documentazione e proposte di lavoro);*
- *presentazione dello spettacolo;*
- *continuazione dei lavori dei ragazzi;*
- *dibattito tra ragazzi e attori sullo spettacolo e sui lavori dei ragazzi;*
- *manifestazione di chiusura dell'animazione: esposizione dei lavori dei ragazzi, rappresentazione delle loro scene, proiezione dei loro film o dei loro montaggi, ecc.*

È evidente che un tale programma è più facilmente realizzabile in un ambiente scolastico organizzato e strutturato. Ma la qualità di questa attività d'animazione — che deve essere facoltativa — dipende molto dalla partecipazione dell'insegnante e dai suoi metodi di lavoro per cui essa risente dei limiti e dei legami della

struttura scolastica. Perciò il CDL svolge questa animazione anche in ambienti aperti: centri per il tempo libero, ecc. Le esperienze migliori si svolsero al Musée cantonal des beaux-arts (1969) e al Musée des arts décoratifs di Losanna (1972 e 1974). *Classi secondo l'età:* Il CDL propone spettacoli diversi a seconda delle seguenti età corrispondenti alla struttura scolastica del canton Vaud: da 5 a 9 anni (scuole materne ed elementari); da 7 a 12 anni (scuole elementari e secondarie); da 10 a 16 anni (scuole elementari e secondarie). Fino ad oggi il CDL non è riuscito ad entrare negli asili (bambini al disotto dei 5 anni) nè nelle scuole professionali nè all'università.

Ecco la lista degli spettacoli per ragazzi del CDL (con animazione).

a) Per bambini dai 5 ai 9 anni

1. «Comment la Souris reçoit une Pierre sur la Tête et découvre le Monde», da un libro di Etienne Delessert con prefazione del professor Jean Piaget.

Questo spettacolo è stato rappresentato:

- nel 1972, pubblicamente, al Musée des arts décoratifs di Losanna (con animazione e laboratorio) in occasione di un'esposizione su «Le livre d'images à travers le monde»;
- nel 1973 nelle scuole della Svizzera romanda e in Francia (con animazione facoltativa).

2. Livre-Théâtre

Un attore racconta una storia: s'improvvisa narratore, ma seguendo le tecniche della sua arte. I fanciulli sviluppano il racconto, vi aggiungono dei personaggi. In laboratorio essi preparano, a gruppi, gli accessori, i costumi, le maschere necessarie alla recita. Improvvisano una scena drammatica a cui partecipa l'attore. Una serie di «Livre-Théâtre» è stata preparata liberamente e individualmente da parecchi attori e attrici. Il CDL interviene con la sola assistenza tecnica. Questi laboratori teatrali si sono svolti pubblicamente in musei, centri per il tempo libero e in ambienti scolastici (1972, 1973 e 1974).

b) Per ragazzi dai 7 ai 12 anni

3. «Pierre et le Loup», dal racconto musicale di Serge Prokofiev. Lo spettacolo presentava quattro interpretazioni sceniche del racconto musicale, consistenti nel differenziare il tema e i rapporti tra Pierino e il lupo. Il lupo è un animale vero, il lupo è un mito: in realtà è il nonno di Pierino travestito da lupo; il lupo è un tabù:

per esempio è proibito giocare col fuoco (qui il lupo è un pericolo reale); il lupo è il simbolo di una realtà sociale: il piccolo Italiano è il paria di un gruppo di fanciulli il cui odio razzista fa di questo bambino un lupo. Per ognuna di queste interpretazioni variavamo le tecniche di recitazione: la pantomima per illustrare il racconto musicale (parafrasi scenica); ombre cinesi; marionette e luce bassa (sogno); recitazione drammatica per una creazione collettiva. L'animazione scolastica è stata assai viva: i lavori sfociarono in un'esposizione — ancora con animazione — nel Musée cantonal des beaux-arts (laboratorio e improvvisazione) nel 1969. La Televisione romanda ha realizzato una trasmissione di un'ora su questa animazione.

4. *«Télesphore, Vagabond de l'Espace», da una sceneggiatura di Pierre Dénervaud, attore-animatore del CDL (1973/74). Questo spettacolo è stato presentato nelle scuole dei cantoni Vaud, Neuchâtel e nel Giura bernese (con animazione) e pubblicamente a Ginevra, ma senza animazione (Migros-Gioventù). I laboratori di animazione istruivano gli alunni nella tecnica delle marionette di carta bristol, mosse a vista, senza teatrino.*

5. *«Vert-de-Pomme», spettacolo di marionette mosse a vista di Suzanne e Pierre Brunner (coproduzione CDL/Compagnie de la Rose-des-Vents). Questo spettacolo di marionette è stato creato nel Musée des arts décoratifs di Losanna in occasione di una esposizione di marionette popolari europee. È stato in seguito presentato nelle scuole della Svizzera romanda (1974/75). Ha anche rappresentato la Svizzera al Festival internazionale delle marionette a Stoccolma.*

c) *Per ragazzi dai 10 ai 16 anni*

6. *«La Princesse et le Porcher», dal racconto di Andersen e dall'opera teatrale di Evgueni Schwartz: «Il Re nudo». Spettacolo per le scuole, con animazione, come in «Pierino e il Lupo» (1969 e 1970).*

7. *«Les Horaces et les Curiaces», dramma didattico di Brecht. L'animazione nelle scuole consisteva nel tentativo di realizzare la drammaturgia brechtiana del «Lehrstück» (1970/71).*

8. *«La Grande Guerre du Sondrebond», racconto di C. F. Ramuz. Tre attori diventano narratori. Essi dicono e recitano il racconto di Ramuz: Un veterano della guerra del Sonderbund (1847) narra la sua campagna da Morges a Friburgo con l'esercito federale del general Dufour. Questo spettacolo è stato presentato nelle scuole di Vaud, del Ticino, in alcuni ginnasi della Svizzera te-*

desca e nelle scuole di Neuchâtel. Come spettacolo all'aperto è stato anche dato sul palcoscenico di fortuna del «Théâtre dans la Rue» (1973/74). L'animazione scolastica proponeva 26 temi e offriva lo spunto per i lavori più diversi: rappresentazioni teatrali (marionette, sketches, drammi), montaggi audiovisivi, cronache radiofoniche, fotografiche e giornalistiche, ricerche storiche, ecc. La Televisione romanda ha dedicato un servizio di «Plateau libre» a questo spettacolo e a questa animazione.

9. «Le Jeu de l'Evêque et de l'Ane», creazione collettiva sul medioevo. Questo spettacolo è stato creato dal CDL per le scuole del canton Vaud in occasione dell'anno giubilare per il 700° anniversario della consacrazione della cattedrale di Losanna. Narra il conflitto sorto nel XIII° secolo tra il comune del Borgo e il vescovo della Cité. L'animazione scolastica proponeva 22 temi di lavoro simili ai precedenti. Anche questo spettacolo è stato presentato all'aperto sul palcoscenico improvvisato del «Théâtre dans la Rue» (1974/75).

10. «L'Amérique n'existe pas» di Peter Bichsel. È un adattamento teatrale di tre novelle dell'autore solettese. Il successo di Bichsel è dovuto al fatto che il pubblico si è divertito riconoscendosi nella descrizione della vita banale di certe persone che ad un tratto si domandano quale senso abbia la loro vita: «La signora Blum non vede mai l'uomo che ogni mattina le porta il latte: ma esiste proprio il lattaio?» Sceneggiatura di Alain Knapp, dopo che 87 classi avevano collettivamente svolto il lavoro di compilazione (Febbraio 1976).

AM STRAM GRAM

Il teatro *Am Stram Gram* di Dominique Catton a Ginevra (1973) ha allestito fino ad oggi cinque spettacoli:

«Basilik», creazione basata su lavori realizzati da ragazzi dai 6 ai 9 anni (racconti, disegni, marionette, colonne sonore, ecc.). Basilik è un poeta, inventa un nuovo linguaggio e, a bordo di una strana macchina, parte alla scoperta del mondo. Testo di Dominique Catton e di A. Lecoultre. Coproduzione col Gruppo 72 di Nyon.

«Prosper, tu triches», spettacolo per ragazzi dai 9 ai 12 anni. Il testo è di D. Catton e A. Lecoultre. È la storia di un paese i cui

Théâtre Am Stram Gram:

«La Belle et la Bête», d'après le conte populaire, 1978. A partir de 6 ans

Photo: Daniel Vittet





*Franz Hohler und René Quellet:
«Franz und René ruumed uf», 1979
Für Kinder ab 4 Jahren
Foto: Diethard König*

abitanti scoprono che il loro presidente è un imbrogliatore. Sarà smascherato e cacciato. Invitato al 10° Festival du Théâtre di Nancy, nel maggio 1975.

«La Reine des Neiges», da un racconto di Andersen. Uno spettacolo per ragazzi di 8—11 anni. La piccola Gerda parte per il vasto mondo alla ricerca del suo amichetto Kay che si è lasciato sedurre dall'affascinante ma gelida regina delle nevi. Alla fine di un lungo viaggio e dopo essersi felicemente ritrovati, Gerda e Kay si accorgono che il tempo è passato e che essi non sono più bambini. Invitato alla 7ª manifestazione degli «Incontri internazionali del teatro» a Palermo nel 1976. Registrato dalla Televisione della Svizzera romanda e trasmesso nel dicembre 1976.

«Le Guignol au Gourdin», farsa di F. G. Lorca. Spettacolo per ragazzi di 8—11 anni. Il grasso, ricco e brutto Cristobal vuol sposare la dolce Rosita che invece ama il giovane bello e squattrinato Cocoliche. Imbroglione. Per fortuna Cristobal scoppia come una bolla di sapone e i due innamorati hanno ragione della cupidigia, dell'ignoranza e dell'ingiustizia di un certo ambiente sociale. — Invitato nel giugno 1977 alle «Premières Rencontres Internationales du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse» di Lione.

«L'Arbre qui ne voulait pas mourir» di Michel Viala, ottobre 1977. È la storia di una bambina, Sofia, che vuol salvare un albero condannato all'ascia del boscaiolo per ordine della signora Chachanin. Per trovare la Regina degli Alberi che sola ha il potere di salvare gli alberi minacciati di morte, Sofia, accompagnata da suo zio, intraprende un lungo viaggio in un tram quasi magico, fin nel cuore dell'Africa. Per raggiungere il loro scopo i due dovranno persuadere numerosi personaggi, l'uno meno rassicurante dell'altro. Ma tutto finisce bene!

«La Belle et la Bête», dalla celebre favola popolare (1978). La storia di questa fanciulla che si adatta a vivere con un mostro per salvare suo padre e che finirà per innamorarsi della brutta creatura, è un antico mito che ossessiona il nostro inconscio come bene ha dimostrato Bruno Bettelheim nella «Psicanalisi dei racconti delle fate». Lo spettacolo è stato filmato per la televisione da Michel Soutter.

Il paziente lavoro svolto a Ginevra da Dominique Catton, Nathalie Nath e dai collaboratori di Am Stram Gram, la loro stretta collaborazione con le scuole elementari della città e il servizio culturale Migros, hanno permesso quest'anno di organizzare un festival di cui parleremo in seguito.

Le condizioni finanziarie non hanno consentito fino ad oggi la formazione di una vera compagnia. Am Stram Gram lavora tre mesi all'anno. Nel futuro, D. Catton spera di lavorare più intensamente: un anno due spettacoli, l'anno seguente uno spettacolo e l'organizzazione di un festival. Anche le attività di animazione, assai ridotte finora, saranno intensificate⁵.

Fin dall'inizio, gli animatori del teatro Am Stram Gram si sono particolarmente preoccupati della scelta dei temi e delle pièces e mi pare che ogni volta si cercasse di mettere in evidenza il concetto del rapporto tra bambino ed adulto. L'infanzia non è vista come un mondo chiuso, una specie di paradiso fittizio e nostalgico — tentazione questa abituale nell'adulto che tende a ricreare i suoi fantasmi —, ma come una tappa della vita che, come le altre, è sempre in bilico tra realtà e fantasia. Il teatro Am Stram Gram respinge la compiacenza, l'infantilismo, la sciocca ingenuità. Questa scelta fondamentale che consiste nel considerare il fanciullo uno spettatore completo, con diritto a tutti i riguardi dovuti ad un adulto, l'ho ritrovata nel «Guignol au Gourdin», così come l'avevo già intuita nel «Prosper tu triches», la favola sulla tirannide e la libertà, e nella «Reine des Neiges», dal racconto di Andersen.

Ma il rigore nella scelta dei temi sarebbe inutile senza l'uso di mezzi squisitamente teatrali. L'efficacia artistica di Am Stram Gram procede da un modo molto libero di utilizzare il teatro come luogo d'incontro dell'immaginazione (visuale, gestuale, uditiva) e della creazione, del divertimento e del risveglio poetico. È questo un atteggiamento fondato sulla fiducia che si deve accordare alla facoltà di percezione artistica di qualsiasi pubblico, e quindi anche del pubblico infantile.

Credo sia Mendel colui che fa presente la necessità di «decolonizzare» il mondo dei bambini. Nel caso del teatro, «decolonizzare» significa offrire ai giovanissimi delle opere aperte, che, per mezzo della recitazione, stabiliscano delle relazioni sottili tra l'universo interiore e il mondo della realtà, suscitino la libertà di giudizio e la gioia di vivere.

Mi sembra sia questo il senso dell'opera di una compagnia che ha puntato tutto sul rispetto del fanciullo, un'opera che urge proseguire e sviluppare.

Jo Excoffier

⁵ Segnaliamo che Am Stram Gram è attivo anche nella regione di Nyon, ma le sue possibilità come compagnia di giro sono purtroppo limitate a causa del carattere «temporaneo» della compagnia.

THEATRE POUR ENFANTS DE LAUSANNE

Il TPL, Teatro per ragazzi di Losanna, fu fondato nel 1975 da Claude Vallon quando il CDL abbandonò la produzione di spettacoli per il pubblico giovanile. I suoi scopi sono i seguenti:

- *creare oasi di sogno in cui i ragazzi possano esprimersi, sbloccarsi e sviluppare la propria creatività;*
- *offrire modelli alla fantasia mediante spettacoli e animazioni;*
- *aprire nuovi orizzonti e conservare la spontaneità autentica degli spettatori di domani;*
- *dare, mantenere e suscitare la nozione di piacere per mezzo della creazione;*
- *favorire lo spirito di gruppo, lo scambio, il dialogo, la socializzazione;*
- *liberare e sviluppare la personalità dei fanciulli in funzione dei loro tratti distintivi.*

Il TPL ha sviluppato un lavoro di animazione regolare e intenso nella regione di Losanna ed ha allestito una serie di spettacoli: *Histoire d'Or* (da «L'Or» di Cendrars), *Farinet ou la Fausse Monnaie* (da Ramuz), *Demain sera Vendredi ou Robinson 2001*, *Petites Histoires de Chien*, *Les Oiseaux* (libero adattamento da Aristofane). Inoltre, in collaborazione con «La Rose des Vents», il TPL ha presentato spettacoli di marionette.

Altri gruppi

Dobbiamo accennare qui ad alcune esperienze più recenti: quella del «Théâtre du Levant» di Losanna con André Fiaux che ha presentato *La Farce de Maître Pathelin*; quella di Pascal Dayer (*Adera-Théâtre*, Saxon), con l'allestimento scenico di un racconto coreano *Dragon jaune et Dragon bleu*, e lo spettacolo per ragazzi del *Théâtre des Habitants de Fribourg* (Jacques Roman): *Qui apporte le Soleil?*, ispirato a leggende indiane dell'America del Nord.

Segnaliamo infine con rimpianto la scomparsa a Losanna del *Théâtre-Création* di Alain Knapp, attivissimo dal 1968 al 1975. Persuaso che si può imparare a creare, A. Knapp proponeva un metodo rigoroso di approccio ai suoi meccanismi, metodo che si identificava con il ripudio di certe arrendevolezzae «spontaneiste», troppo spesso praticate nell'animazione. La sua intensa opera

nelle scuole della regione di Losanna e gli stages che organizzava sono stati un importante punto di riferimento dei dibattiti sull'animazione teatrale in Svizzera. Alain Knapp, che ora è attivo a Parigi, organizza ancora di quando in quando degli stages nel nostro paese.

Nella Svizzera tedesca

CLAUQUE — SPATZ & CO

Nel 1970 la compagnia *Die Claque* di Baden, diretta da Jean Grädel, allestì uno spettacolo per giovani *Wie eine Aufführung entsteht*, una dimostrazione delle tecniche teatrali destinata alle scuole. Seguì un secondo spettacolo *Darüber spricht man nicht*, una commedia tedesca dedicata all'educazione sessuale e adattata in dialetto di Argovia. Nel 1976 la compagnia si scinde: una parte si dedica ai giovani che hanno assolto l'obbligo scolastico ed agli adulti, l'altra fonda la compagnia *Spatz & Co* con Jean Grädel. Ecco come Grädel intende il suo lavoro:

La pratica e i metodi teatrali come mezzo pedagogico favoriscono lo sviluppo emotivo e conoscitivo dei fanciulli e degli adolescenti. L'interpretazione teatrale comprende tutti gli elementi di un'attività produttiva; colui che fa del teatro è portatore di una simbolica: la sua recitazione è fatta di simboli ai quali è stato dato un significato che gli altri comprendono. È per questo che l'uso delle cose, sulla scena, diventa soggetto di relazioni umane. La recitazione è una comunicazione che ha un suo specifico contenuto, contenuto che ha un impatto sullo spettatore, sia dal punto di vista razionale, sia dal punto di vista emotivo. Essa è un susseguirsi di segni che portano i sentimenti umani ad esternarsi. Sulla scena le cose assumono un significato più profondo. Così, delle semplici casse possono significare cose diverse: una tavola alla quale ci si siede o una sedia su cui ci si accomoda; possono però essere anche un'automobile, o un battello che affronta una tempesta o un belvedere. Se sono molte esse diventeranno un ponte, una capanna o una montagna, e tante altre cose a seconda della necessità degli attori. Con i mezzi offerti dalla realtà l'attore può andare al di là del reale stesso, può mostrare tutte le possibili sfumature, renderle raggiungibili, proiettarle in avanti. Come nel linguaggio, le immagini sono creazioni. Sulla scena ogni attore può essere un creatore, può sviluppare delle uto-

pie, rappresentare situazioni diverse e cambiare modelli. Le rappresentazioni per fanciulli allestite da compagnie di professionisti possono indurre i giovani spettatori, così ricchi di fantasia, ad avvicinarsi alla propria realtà. Stimolati dalla possibilità di partecipare al gioco scenico a cui gli attori li invitano, o da esercizi teatrali di gruppo, i ragazzi imparano ad avvicinare utilmente la realtà attraverso la recitazione e l'improvvisazione, per cui tutte le attitudini indispensabili al processo della comunicazione sono esercitate e sviluppate. Ciò comporta anche lo sviluppo della creatività, l'allargarsi delle possibilità, la scoperta di nuovi aspetti della realtà, e infine aiuta a scoprire nuovi rapporti ed a realizzare delle applicazioni collettive.

Bertold Brecht: «Il nostro teatro deve stimolare il desiderio di conoscere e di realizzare la gioia di modificare la realtà. I nostri spettatori non solo devono ascoltare come Prometeo incatenato venga liberato, ma addirittura desiderare di liberarlo. Il nostro teatro deve insegnare a scoprire tutti i desideri e le gioie degli inventori, tutti i sentimenti di trionfo dei liberatori.»

Dalle note programmatiche redatte al momento della fondazione di Spatz & Co, togliamo ancora i seguenti passi:

Le nostre pièces portano in scena i problemi con i quali i fanciulli e i giovani si confrontano. Animazione e divertimento, poesia e piacere, fantasia e creatività devono determinare la forma esteriore. Metteremo alla prova diversi tipi di recitazione e li includeremo nelle nostre pièces. Canti e musica avranno una funzione importante.

La recitazione per i ragazzi non è un gioco da ragazzi. È una ricerca infaticabile di molte forme e di nuovi metodi. Il teatro per fanciulli deve divertire, non deve essere ampoloso e pedante; dopo tutto serve ad uno scopo: trarre i fanciulli dal loro isolamento e incitarli alla partecipazione. In questo modo essi devono scoprire che il loro comportamento che sembra naturale è invece frutto di convenzioni. Nella recita delle parti le preoccupazioni saranno messe a punto e discusse e ciò rafforza nel bambino la fiducia in se stesso e gli dà coscienza del proprio valore.

In teoria, grazie alla psicologia evolutiva e dell'educazione, si conoscono bene le forze che hanno un influsso determinante sullo sviluppo del fanciullo. Bisogna saper trasferire con un certo successo pedagogico queste conoscenze teoriche in azioni sceniche comprensibili dal fanciullo. Per ora non conosciamo ancora gran che di questi metodi. Un attore di teatro infantile deve

sapersi esprimere in modo immensamente più efficace del suo collega del teatro per adulti. Ciò malgrado, poco si è fatto per la formazione di attori di teatro per ragazzi. I più devono ancora acquisire una formazione complementare autodidattica e fare ricerche personali con esercizi pratici. Una formazione specifica complementare è possibile presso la Schauspiel-Akademie di Zurigo (sezione pedagogica teatrale).

La maggior parte dei produttori di teatro per ragazzi ammettono facilmente che il loro teatro non offre soluzioni particolari. Infatti, parodia e presa in giro, ironia e critiche possono forse essere più forti degli imbonitori tonanti dall'alto della loro sicurezza e che sostengono l'immutabilità di tutto ciò che è banale? Forse che il teatro per fanciulli può solo seguire le vie tradizionali, presentare dei modelli (se ancora ne esistono) e rappresentare i vari tipi di comportamento? Forse che il teatro per ragazzi dev'essere solo divertente? E uno spettatore occasionale non ha forse il diritto a qualcosa di più del minimo? Le impressioni che si hanno al momento della rappresentazione richiedono una rielaborazione produttiva dello spettacolo. I fanciulli vogliono esprimersi sulle loro esperienze, comprendere i problemi e immaginare le alternative. A questo punto il teatro dipende dalla collaborazione degli insegnanti, dei genitori e degli amici. I commenti dopo lo spettacolo sono altrettanto importanti dello spettacolo stesso.

Fino alla fine del 1978 Spatz & Co aveva cinque spettacoli in repertorio: *D Lumpesammler*, *Spielverderber*, *Help! Help!* (sul tema della paura), *Familie Märlein*, da un racconto di Grimm — ma si tratta di uno spettacolo per adulti — e *Zäme öppis mache*.

Che si tratti di creazioni collettive o di testi adattati da autori, un importante lavoro di preparazione è sempre realizzato con gruppi di ragazzi. Oltre all'attività creativa e di tournées, la compagnia svolge un considerevole lavoro di animazione (laboratori, stages, ecc.). Jean Grädel è inoltre impegnato alla Schauspiel-Akademie di Zurigo. La compagnia si è oggi stabilita a Bremgarten (Argovia) dove pare abbia trovato dei locali adatti. Val la pena di citare questo fatto così poco comune...

Dal canto suo *Die Claque* continua una ricerca originale diretta al pubblico adolescente. Per quel che ne sappiamo, è l'unica compagnia che concentra i suoi sforzi su tale pubblico. Essa ha allestito fino al 1978 i seguenti spettacoli: *Bezahlt wird nicht* (Dario Fo), *Sind mir denn niemer?* (W. Kägi), *Die Insel* (A. Fugard).

SPILKISCHE

D Spilkische a Basilea ha debuttato come teatro «de poche» di dilettanti nel 1974. La compagnia, organizzata in cooperativa, e sovvenzionata dal cantone di Basilea-Città, si è data in seguito uno statuto professionale e oggi essa è una delle compagnie importanti della Svizzera tedesca nel campo che ci interessa.

Dal 1974 al 1978 *D Spilkische* ha allestito otto spettacoli, parte d'autore e parte creazioni collettive della compagnia: *Kikerische* (P. Maar), *Robinson und Freitag* (H. Schneider), *Obe-nabe, unde-n-uffe*, *Komische Käuz*, *s Hüehnerei und s Eierhuehn* (J. Arnold), *David und Goliath* (F. Hohler), *Des Kaisers neue Kleider*, *Ich heisse Jakob*.

Questo lavoro di creazione e di diffusione — sottolineiamo l'importanza delle tournées nella Svizzera nord-orientale — si accompagna ad un grande impegno nelle animazioni di ogni genere. Ecco come la compagnia intende il suo ruolo teatrale:

Ci si domanda spesso perché ci impegniamo in modo particolare nel teatro per fanciulli, se questo ci diverte, se esso rappresenta per noi una forma di passatempo. Quando rispondiamo che gli dedichiamo tutto il nostro tempo, esclusivamente e per tutto l'anno, molti si stupiscono di tanto «idealismo». Ciò sta a dimostrare quanto poco il teatro per ragazzi preoccupi gli adulti. Forse che nei teatri non si rappresentano i «Racconti di Natale» per ragazzi? e non ci sono anche trasmissioni televisive per loro?

Noi siamo però convinti che il teatro per ragazzi può essere assai più che una strenna o un prodotto finito servito a domicilio dalla televisione. Siamo del parere che è qualcosa di vivo che unisce attori e spettatori, ma non bisogna che da un lato ci si limiti a «produrre» e dall'altro a «consumare».

Il teatro offre l'occasione di esporre problemi, avvenimenti, modi di essere di giovani e di adulti. E poiché noi ci preoccupiamo, per quanto possibile, delle reazioni dei ragazzi e li coinvolgiamo nella recitazione, essi hanno la possibilità di parteciparvi attivamente.

Che cosa vuole la Spilkische?

- Con mezzi semplici rendere il teatro accessibile ai fanciulli.
- Mostrare loro che il teatro è un gioco divertente che può essere realizzato con facilità.
- Descrivere nelle sue pièces situazioni conflittuali che li riguardano, ma che toccano anche gli adulti.
- Stimolare l'immaginazione e la riflessione dei ragazzi.

Altri gruppi

Lo *Studio am Montag* di Berna ha presentato nel suo teatro «de poche» un repertorio specifico ispirato soprattutto al teatro Grips: *Maximilian Pfefferling* (1973), *Balle, Malle, Hupe und Arthur* (1974), *Ruhe im Karton* (1976). Lo *Studio am Montag* sviluppa pure un'importante attività di animazione teatrale che continua attualmente allo *Zähringer-Refugium*.

Nel marzo 1979 lo *Zähringer-Refugium* ha organizzato un'interessantissima giornata sul teatro scolastico nella regione bernese, in coincidenza con l'assemblea annuale dell'ASTEJ.

Ricordiamo infine: *Die Birne* a Zurigo. Si tratta della compagnia del Kleintheater 41 di Berlino che opera per una parte dell'anno in Svizzera. Questa mobilità della compagnia si accompagna, fatto poco comune, ad una mobilità degli spettacoli che cambiano a seconda del paese in cui sono allestiti. In repertorio troviamo: *Hau den Lukas*, *Langfinger*, *Ein Stuhl für Onkel Albert*, ecc.

Questo rapido panorama delle attività teatrali per ragazzi nella Svizzera tedesca deve anche segnalare l'esistenza di un originale gruppo di teatro e di ricerche didattiche attivo all'*Innerstadtbühne* di Aarau sulle orme delle tesi di Peter Schweiger.

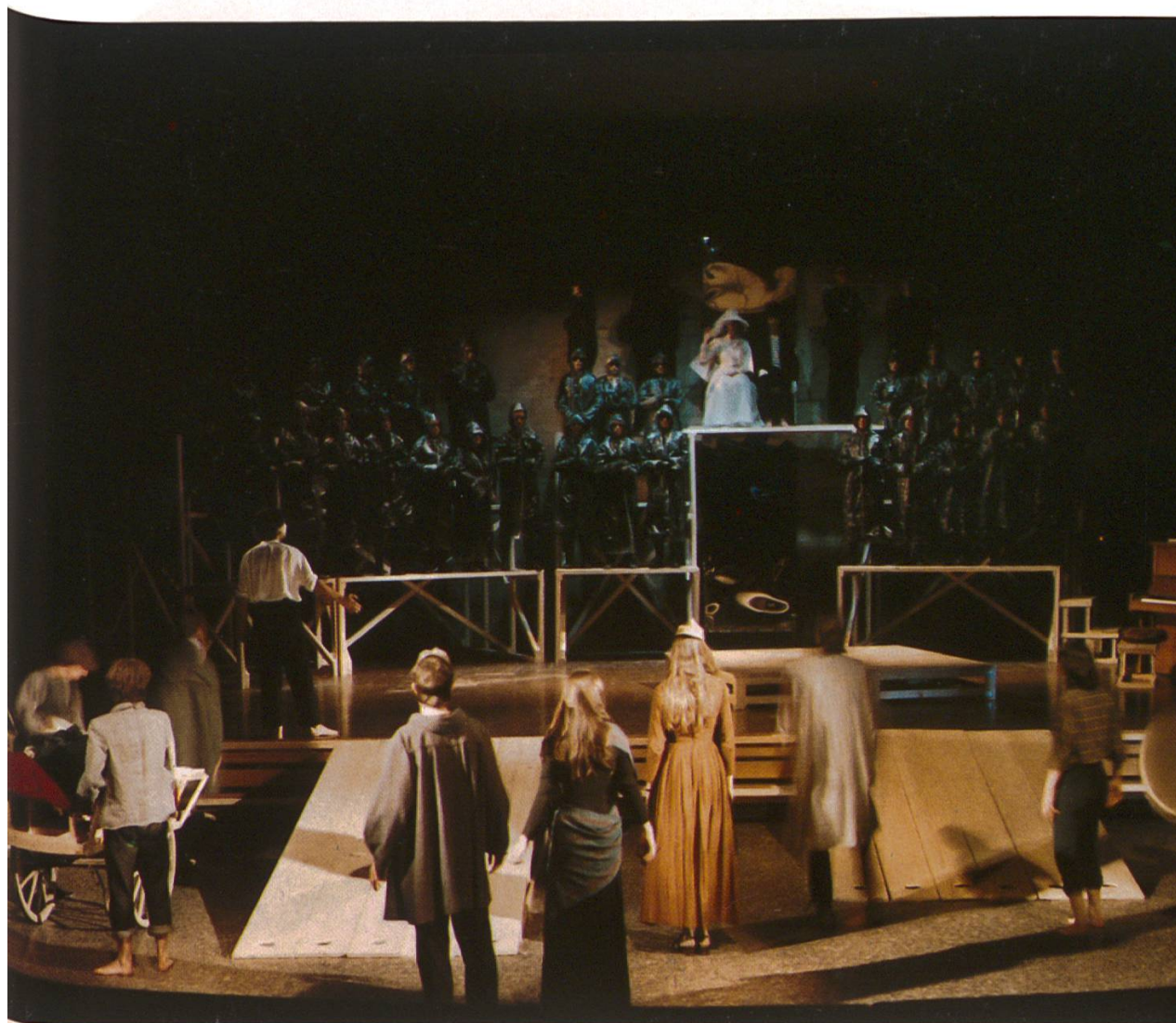
Nella Svizzera italiana

TEATRO PANZINIS ZIRCUS

La Svizzera italiana è senza dubbio la regione in cui è più accentuata la diversità culturale delle regioni svizzere. Nel campo teatrale il fatto che fino ad ora nessun gruppo di attori professionisti sia riuscito ad assicurarsi un'esistenza ne è una prova eloquente.

Questo stato di cose rende ancor più degno di interesse l'esperimento del *Teatro Panzini's Zircus*. Questa cooperativa di animazione culturale fondata nel 1975 da animatori con un'apprezzabile formazione teatrale, ha organizzato nell'autunno 1977 la prima manifestazione teatrale importante nel Ticino. Una seconda «giostra» ha avuto luogo quest'anno, è stata una «quindicina di teatro per ragazzi».

Dopo un primo lavoro con un marionettista italiano che era sfociato nello spettacolo «Belbon» ispirato a «Mahagonny» di



*Arbeitsgemeinschaft Literaturgymnasium Rämibühl:
«Prinz Seidenwurm» von F. M. Klinger, 1979*



Brecht, la compagnia del Panzinis Zircus ha presentato due creazioni collettive per ragazzi: *La Favola e il Circo* e *Ecologu*, che presentano due tematiche: il teatro come mezzo di espressione e il problema dell'ecologia.

La compagnia non intende specializzarsi nel teatro per ragazzi. Essa ha allestito anche «Ul Spusalizi» cioè «Le Nozze piccolo borghesi» di Brecht, in dialetto ticinese. Ora essa è impegnata in due spettacoli: un lavoro collettivo ispirato al «Visconte dimezzato» di Calvino ed uno spettacolo clownesco *Io proprio io, tu proprio tu*. È necessario precisare che il Panzinis Zircus collabora con la scuola di Dimitri a Verscio?

La compagnia deve affrontare difficoltà particolarmente gravi: mancanza di locali, sovvenzioni assai modeste (ha beneficiato di un aiuto della Pro Helvetia). Il lavoro degli attori, in gran parte gratuito, non può svolgersi che a tempo parziale, tuttavia la compagnia è impegnata in molteplici attività di animazione: stages, laboratori, ecc., sia per ragazzi sia per adulti. Questa situazione non è certo ammissibile e tutti convengono che nel Ticino urge prendere provvedimenti.

Certamente questo rapido panorama è incompleto, considera le compagnie e i gruppi di attori professionisti e mette l'accento soprattutto sulla creazione teatrale. La danza, i burattini, sono trascurati. Ma, diciamolo pure, gli uomini di teatro non sono archivisti e preferiscono rappresentare sulla scena ciò che hanno da dire piuttosto che redigere rapporti sulla loro attività o occuparsi di problemi amministrativi. Ma che importanza può avere rimproverarli di ciò vista la scarsa efficacia di un lavoro di questo genere?

Teatro Panzinis Zircus:
«Io proprio io, tu proprio tu», 1979
Creazione di Gerri Beretta-Piccoli
Foto: Diethard König

III

Gruppi e contatti

Agli inizi degli anni 70 nacquero due società di indirizzo nazionale con lo scopo di allacciare contatti e promuovere il teatro per ragazzi e giovani in Svizzera.

L'Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASTEJ)

L'ASTEJ è la sezione svizzera dell'ASSITEJ, associazione internazionale che comprende una quarantina di paesi e il cui scopo è lo sviluppo qualitativo del teatro per l'infanzia e la gioventù nel mondo intero.

Perché ancora un'associazione? Perché la Svizzera è un paese spezzettato in zone linguistiche, in cantoni autonomi e in tante piccole unità indipendenti, valli e comuni. Perché siamo convinti che il teatro per l'infanzia e la gioventù non consiste solo in spettacoli di professionisti ma è anche fatto di animazioni, di pratica, di espressione individuale e collettiva messa a disposizione di gruppi, di ricerca pedagogica e teatrale, di influenza sulle istituzioni, di inserimento in una politica culturale globale. La creazione teatrale è certamente spontanea, ma coloro che creano non possono isolarsi; il loro dinamismo è legato anche al loro contatto con l'ambiente.

L'ASTEJ si caratterizza come associazione di coordinamento e di informazione, nel rispetto delle diversità. I suoi 108 membri (di cui 42 sono membri collettivi) sono professionisti e anche appassionati di teatro, insegnanti, animatori di circoli per il tempo libero e per la cultura, pedagoghi, scrittori, editori nelle tre prin-

cipali zone linguistiche della Svizzera. L'ASTEJ pubblica un bollettino bimestrale (articolo di fondo, a turno presentazione particolareggiata di uno dei suoi membri, calendario delle attività in Svizzera, informazioni varie). L'ASTEJ ha anche pubblicato un bilancio del «Théâtre pour l'enfance et la jeunesse en Suisse» (a cura di B. Duvanel), che documenta la sua ricchezza e i suoi limiti, le differenze regionali e la sua precarietà. Questo testo, apparso nella rivista dell'ASTEJ (giugno/dicembre 1977, numero doppio) è stato immediatamente esaurito⁶.

L'ASTEJ ha fondato un Centro svizzero di documentazione, che ha tra l'altro lo scopo di conservare in archivio le esperienze svizzere, sempre diverse. Questo centro ha la sua sede a La Chaux-de-Fonds e presta libri e cataloghi per corrispondenza.

L'ASTEJ ha realizzato anche un'esposizione itinerante (tematica e presentazione delle attività in Svizzera), che in tre anni è stata ospitata da 25 località favorendo contatti a livello regionale. Essa partecipa ai dibattiti sulla politica culturale svizzera per tutelare i diritti e il ruolo specifico del teatro per l'infanzia e per la gioventù, e anche il suo legame con un'azione teatrale globale (simposio del centro svizzero dell'Institut International du Théâtre ITI). Infine essa si sforza di destare l'attenzione non solo dei professionisti, delle autorità civili e scolastiche, ma anche della popolazione.

L'ASSITEJ agisce soprattutto come organismo di contatto e di riflessione, con un ufficio ed un comitato esecutivo di 13 membri. Le sessioni dei membri e dell'assemblea triennale sono legate a congressi internazionali. I membri dell'ASSITEJ hanno così contatti concreti con la realtà dei diversi paesi. L'ultima Assemblea generale si è svolta a Madrid nel giugno 1978.

Gli scopi dell'ASSITEJ sono evidenti nell'elenco delle commissioni del comitato esecutivo: statuti e documenti ufficiali, pubblicazioni e terminologia, temi di teatro per l'infanzia e la gioventù, collaborazione con gli altri organismi internazionali del teatro. La più importante pubblicazione è il bollettino che esce a Parigi; un foglio d'informazione più regolare è pubblicato a Praga.

L'ASTEJ ha voluto essere attiva in seno all'ASSITEJ, consapevole che i suoi problemi interni avrebbero incontrato l'interesse di questa importante organizzazione internazionale. La candidatura svizzera al comitato esecutivo è stata posta a Madrid e accettata da 57 su 65 votanti. L'Ufficio federale degli affari culturali

⁶ Il presente studio ne è un aggiornamento e un rifacimento.

ha finora finanziato una delegazione annuale: l'ASTEJ si sforza che sia composta di due membri per il comitato esecutivo e di tre per l'assemblea, sia per mantenere contatti efficaci, sia per assicurare a turno la rappresentanza alle regioni linguistiche⁷.

Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS)

La SADS, «Comunità svizzera di lavoro per il teatro nelle scuole», fondata nel 1973, è prima di tutto un'associazione di insegnanti della Svizzera tedesca. Così essa si presentava all'epoca dell'esposizione nel 1975 di cui parleremo in seguito:

- *Una comunità di lavoro che si è costituita in società nel 1973 con lo scopo di sviluppare il teatro nelle scuole.*
- *Comprende insegnanti, educatori, gente di teatro che operano per lo sviluppo del teatro nella scuola. Attualmente consta di 300 individui membri.*
- *Collabora con le autorità scolastiche. Conta 50 gruppi membri fra le autorità scolastiche, gli istituti di perfezionamento e di formazione pedagogica, le associazioni di insegnanti, ecc.*
- *La sua attività dipende dall'iniziativa dei suoi membri. Tutta-
via un comitato eletto ogni due anni dall'Assemblea generale elabora un programma di ricerca e di approfondimento di ogni forma di rappresentazione teatrale nella scuola.*
- *Questo programma d'azione concerne soprattutto l'informa-
zione, il coordinamento, il perfezionamento, la concessione di
sussidi. È elaborato dal comitato in collaborazione con gruppi
di lavoro ad hoc.*
- *La società finanzia le proprie attività con le quote degli asso-
ciati, con i contributi pubblici e privati e con le entrate delle
proprie attività.*
- *Dall'aprile 1975 pubblica un bollettino mensile d'informa-
zione che informa gli iscritti sull'organizzazione di corsi, con-
gressi, seminari, ecc. Per promuovere i contatti e gli scambi,
il bollettino porta anche un calendario delle manifestazioni e
schede bibliografiche. Articoli più estesi trattano soggetti*

⁷ Association Suisse du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, Case postale 881, 2301 La Chaux-de-Fonds.

quali «L'organizzazione regionale del teatro scolastico e del teatro per i giovani», ecc.

- *Essa mette a disposizione dei suoi membri una cartella di lavoro che completa annualmente con consigli pratici, istruzioni sui laboratori e con commenti critici sulla scelta del repertorio (dal 1974).*
- *Stabilisce e mantiene contatti con organizzazioni nazionali e internazionali; ha p. es. partecipato all'esposizione itinerante «Un teatro dei giovani in Svizzera?» in collaborazione con l'ASTEJ e la VSP.*
- *Organizza ogni anno manifestazioni di rilievo: congressi, seminari, corsi (p. es. nella primavera del 1974 un simposio a Zurigo, e, nel gennaio 1976, giornate d'informazione su problemi tecnici a Zugo). Essa contribuisce per mezzo di questa stimolante attività al sistematico perfezionamento di tutti coloro che si dedicano al teatro nella scuola.*

Oggi i suoi effettivi e il suo reclutamento sono immutati; essa rimane un'associazione della Svizzera tedesca. È sul punto di riorganizzarsi sulla base di sezioni cantonali poiché le attività centralizzate non sono sempre state soddisfacenti⁸. A Zurigo infatti si è costituita una sezione SADS collegata alla Beratungsstelle del Pestalozzianum a l'anno scorso è stato preparato un programma basilare di riciclaggio per il perfezionamento dei docenti.

⁸ Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule, Geschäftsstelle: Im Laubegg 26, 8406 Winterthur.

IV

Verso una politica del teatro per i giovani?

L'impegno di compagnie di professionisti ha senza dubbio dato un impulso decisivo al teatro per la gioventù; ma non è questo il solo problema. Grazie al vasto movimento di riforma che negli anni 60 ha influito sui sistemi d'insegnamento di tutti i cantoni svizzeri si sono presentate nuove possibilità. Particolarmente interessante è la situazione nel canton Neuchâtel, del Giura e della regione francofona del canton Berna, zone d'influenza privilegiate dal TPR. Ciò significa che da dieci anni gli alunni delle scuole di ogni grado possono assistere regolarmente agli spettacoli della compagnia e degli attori che essa invita. (Si può presumere che l'80% degli alunni segua gli spettacoli del TPR.) In seguito alla riforma dell'insegnamento, il canton Neuchâtel ha introdotto nelle scuole di grado secondario (dagli 11 ai 15 anni) attività complementari opzionali (ACO) nel quadro dell'orario scolastico. Queste attività che variano da scuola a scuola, riguardano molteplici settori (sport, bricolage, cucina, discipline culturali, ecc.) e il teatro vi è spesso compreso. In questo modo i gruppi di creazione hanno qui potuto svilupparsi molto più e meglio che negli altri cantoni svizzeri.

Il problema più importante del teatro ACO è quello degli animatori. In mancanza di animatori formati (solo una parte dei docenti da pochi anni può usufruire di tale formazione nel corso dei loro studi e solo in modo insufficiente) ogni scuola si regola in modo empirico e secondo le proprie possibilità. Unica compagnia di professionisti del cantone, il TPR, largamente sollecitato, si occupa direttamente di alcuni gruppi. Cerca di collaborare con insegnanti di diverse discipline per creare un po' per

volta gruppi di animatori che potranno lavorare in modo indipendente. Anche compagnie di dilettanti, circoli di cultura e per il tempo libero forniscono animatori: è questo il caso del Centro culturale di Neuchâtel (CCN) e della «Tarentule». Infine alcuni insegnanti «patiti» per il teatro assicurano una parte delle animazioni.

Il lavoro eseguito in questo modo è assai vario: va dal semplice esercizio di espressione all'allestimento di spettacoli talvolta importanti che vengono presentati al di fuori della scuola. Non bisogna sopravvalutare l'importanza numerica di questi gruppi di alunni: essi sono certamente inferiori a 1/20 della popolazione scolastica dagli 11 ai 15 anni. Ma, in quanto gruppi di creazione direttamente legati alla scuola, essi sono elementi propulsori insostituibili e per i loro contatti esterni (attraverso gli animatori) rappresentano un legame decisivo tra le attività teatrali in generale e i loro condiscipoli. Questi sforzi hanno un seguito: a Neuchâtel il CCN anima ora due gruppi di giovani dilettanti usciti direttamente dalle ACO.

Nel Giura la riforma scolastica ha scelto una formula diversa. Le scuole secondarie superiori possono organizzare annualmente delle *settimane fuori programma*: ciò significa che gli alunni d'una scuola, per una settimana, possono dedicarsi intensamente a un determinato centro d'interesse, scelto tra quelli proposti dalla direzione della scuola. Di fatto, la difficoltà di trovare un numero sufficiente di animatori e in uno stesso periodo, rende limitata la realizzazione di queste settimane.

Per il teatro l'importanza di questa formula è evidente: lavorare con un gruppo di volontari liberi da ogni preoccupazione permette un apprezzabile miglioramento collettivo nell'espressione, anche in un tempo così ridotto. Ci sono altre possibilità, oltre le settimane fuori programma, legate all'iniziativa di qualche scuola o di taluni insegnanti. Anche qui il forte inserimento del TPR, i suoi stretti legami con le compagnie di dilettanti del Giura, hanno permesso esperienze di lunga durata in una decina di località.

A Ginevra, cantone urbano per eccellenza, dove il teatro è in generale relativamente ben inserito, la situazione è sensibilmente diversa e più centralizzata.

A livello della scuola elementare, un'azione abbastanza sistematica si è iniziata nel 1973 con l'inizio dell'attività di Am Stram Gram. Una trentina di spettacoli proposti da D. Catton e dal suo gruppo vengono inseriti nell'orario scolastico. Oltre a ciò, Am Stram Gram organizza rappresentazioni libere per fanciulli, il giovedì, il sabato e la domenica, naturalmente nel limite delle proprie possibilità (v. sopra).

Altri organismi sono occasionalmente attivi in questo settore: il servizio culturale Migros, per esempio, o altri teatri di Ginevra come «Carouge-Atelier», per lo meno prima della creazione di Am Stram Gram. Tutto ciò con o senza la collaborazione delle direzioni scolastiche.

Per quanto riguarda l'animazione, essa è messa in atto soprattutto in ambienti aperti. Ricordiamo qui le esperienze interessanti e promettenti di gruppi di animazione teatrale autonomi: *La Lune Rouge* per prima, che s'ispirò specialmente a Bread and Puppet. Nel 1976 il successo di uno dei suoi spettacoli, *La Polka du Fou* a cui parteciparono una quarantina di ragazzi, ha spinto questa compagnia a intraprendere una tournée all'aperto nella Svizzera romanda, all'inizio delle vacanze estive. *La Lune rouge* si è poi scissa in due gruppi: *Le Loup* e *Les Montreurs d'Images*. Questo ultimo ha contribuito notevolmente al successo di una festa nel quadro del Festival internazionale organizzato da Am Stram Gram.

Il *Cycle d'orientation des écoles genevoises* (dal settimo al nono anno scolastico) fin dalla sua fondazione si è preoccupato della formazione culturale degli alunni. Nel quadro dei suoi corsi di informazione generale, durante un semestre un'ora (ottavo anno in genere) è dedicata al teatro. Attualmente 14 ginnasi su 17 organizzano questi corsi tenuti da specialisti. Gli allievi del settimo anno usufruiscono, ogni due settimane, di una lezione di «dizione», termine che non corrisponde più al contenuto reale delle lezioni tenute da attori professionisti locali. Infine la maggior parte dei ginnasi organizza laboratori teatrali facoltativi che possono sfociare in spettacoli.

Per la prima volta nel 1975/76 il ciclo d'orientamento ha reso regolare per tutti gli allievi le rappresentazioni nell'ambito dell'orario scolastico. Questo tentativo ha originato, a causa delle difficoltà incontrate, un contrasto che non è ancora composto.

Attualmente la disposizione viene mantenuta per il settimo e l'ottavo anno. Inoltre una serie di spettacoli a prezzi assai ridotti viene organizzata per tutti gli studenti e apprendisti, d'accordo con il Dipartimento della pubblica istruzione e i teatri della città. È questo il perfezionamento di un costume molto diffuso.

Nella Svizzera tedesca, il canton Argovia è di gran lunga il più attivo in fatto di teatro per i bambini e i giovani. Non a caso la più importante compagnia di professionisti ha potuto stabilirvisi e sviluppare un'attività a lungo termine. Nel 1973 è stato fondato, con l'appoggio delle autorità cantonali, un centro di documentazione, la «Kantonale Schultheater-Beratungsstelle». Il ruolo che gli insegnanti hanno sostenuto nelle attività teatrali scolastiche è stato in questo caso assai più rilevante che nella Svizzera romanda. È un po', l'abbiamo visto, una tradizione svizzero-tedesca. Ma mentre in molti altri cantoni le attività sono disperse, nell'Argovia si è adottata una politica assai più coerente. La formazione teatrale degli insegnanti è garantita alla Scuola magistrale, il contatto è assicurato tra la scuola e i teatri «de poche» molto attivi nel cantone, e anche con la compagnia Spatz & Co. Questa politica è d'ispirazione tedesca: vi si sente l'influenza delle «riflessioni didattiche» di Peter Schweiger e della Scuola di Berlino. Questa posizione più impegnata nella pedagogia del teatro pone gli animatori del canton Argovia in una posizione chiave per assicurare la collaborazione tra l'ASTEJ e la SADS.

La situazione di Zurigo pare sia oggi in piena evoluzione. I docenti, gli animatori culturali e le loro iniziative hanno qui un ruolo di primo piano, cosa questa che distingue la situazione della Svizzera tedesca, come abbiamo già visto a proposito del canton Argovia. Un lavoro sistematico di animazione è pronto per le classi del settimo anno e si sta formando una compagnia specializzata che dovrebbe rivolgersi ai più piccoli (quinto anno). La collaborazione fra la sezione di Zurigo della SADS e la Beratungsstelle si annuncia quindi sotto i migliori auspici.

Per quanto concerne le possibilità di rappresentazione, il *Theater für den Kanton Zürich*⁹, diretto da Reinhart Spörri, è per il momento la sola compagnia di professionisti che faccia regolarmente

⁹ Precisiamo che non si tratta di una compagnia specializzata nel teatro per i ragazzi.

del teatro per i ragazzi. Essa propone ogni anno due spettacoli che vengono rappresentati in tutto il cantone: uno per i più piccoli (dal primo al terzo anno scolastico), l'altro per i ragazzi dai 12 ai 14 anni.

Un grande sforzo è compiuto nell'intento di formare dei docenti, sia nell'ambito della Scuola magistrale, sia in quello della formazione continua. Il compito della *Schauspiel-Akademie*, di cui parleremo in seguito, sembra essere decisivo per una futura evoluzione. Infatti è Felix Rellstab, suo direttore-fondatore, il promotore dell'attuale programma di animazione teatrale nelle scuole zurighesi. Nel 1967 Rellstab, allora direttore del teatro Neumarkt, allestì lo spettacolo «Wie eine Aufführung entsteht» per iniziare i giovani al teatro, spettacolo ripreso da Jean Grädel per il canton Argovia e destinato ai ragazzi dell'ottavo anno scolastico. Grazie ad una speciale sovvenzione della città di Zurigo questa rappresentazione fu resa obbligatoria nel 1969 per cui tutti gli allievi dell'ottava classe beneficiano oggi, accanto ad altri spettacoli, di questa «introduzione» al teatro. Da cinque anni, inoltre, tremila allievi del settimo anno scolastico assistono ai «Theaterspiele» della Schauspiel-Akademie: circa trenta spettacoli annuali preparati con la collaborazione dei docenti. Attualmente questa esperienza è stata estesa sperimentalmente alla scuola media con l'obiettivo di una futura istituzionalizzazione. Non si deve però pensare che solo la città di Zurigo e il canton Argovia siano attivi in questo campo. Citiamo per esempio l'impulso dato dai teatri basilesi con la consulenza del pedagogista di teatro Hansjörg Betschart, le attività del Kindertheaterhaus a Lucerna e di Jeannot Hunziker nell'Oberland zurighese, gli sforzi della Schulwarte, del Zähringer-Refugium e del Zytglogge-Verlag a Berna, gli spettacoli di René Quellet e Franz Hohler e infine le rappresentazioni di Racine nel canton Soletta. E non dimentichiamo il lavoro svolto a favore del teatro da parte di singole personalità della scuola nella Svizzera centrale e orientale, nonché nei Grigioni.

Teatro a favore dei giovani da parte dei teatri di Basilea

I teatri della città di Basilea svolgono dal 1977 un'intensa attività a favore del teatro per i giovani, attività che la «Weltwoche» in un esauriente articolo ha definita esemplare. Le rappresentazioni

adattate per un pubblico di 12—18 anni ebbero dapprima luogo nel corso delle note «serate del lunedì» e dal 1978 sono ormai parte integrante del programma della «Theaterwerkstatt Kleine Bühne» il cui direttore è Erich Holliger. I responsabili del teatro giovanile basilese sono, oltre a Erich Holliger, i registi Ingrid Hammer/Helmut Berger, Christoph Startenwerth e Hansjörg Betschart, come pure il «Gruppo giovanile di attori dilettanti» (Jugendliches Laiendarsteller-Ensemble).

Il successo clamoroso dei cinque spettacoli fino ad oggi allestiti, mostra quanto grande sia il bisogno dei giovani di vedere i loro problemi rappresentati sulla scena per poterne discutere poi. Dodicimila giovani hanno visto «Di flippsch uss» (sei fuori gioco) — adattamento in dialetto basilese della pièce del Grips «Das hältste ja im Kopf nicht aus» (Questo è insopportabile) — e più di ventimila giovani hanno assistito, nel corso di novanta spettacoli, a «Kasch mi gärn ha» (Mi puoi amare) — da una pièce del Rote-Gruze «Was heisst hier Liebe?» (Cosa significa amore?). Ma anche il lavoro preparato con una classe di scuola media «Bisch und blibsch e Dubel» (Sei e rimani uno stupido) e le sceneggiature scritte dal Gruppo già citato sul procedere delle parti «Spilts e Rolle?» (È importante?) e soprattutto la recente pièce «Gohts no?» (Come va?) tratta da «Dududada: il disperato vincerà», presentata a Milano dal Teatro del Sole, sono stimolo alla continuazione del lavoro intrapreso e all'approfondimento dei contenuti.

È impossibile pretendere di passare in rassegna tutte le attività teatrali per i giovani nel nostro paese. Ripetiamo che ci sono tante realizzazioni valide limitate ad un determinato luogo, che rimangono al di qua d'una visione globale e muoiono con la defezione, o lo scoraggiamento dei loro iniziatori. E la stessa fragilità di ciò che sembra solido lo dimostra: il mutamento di orientamento del CDL nel 1976 che annulla bruscamente tutto un circuito vodese. (Il CDL è rimasto attivo, fino ad un certo livello, nella regione di Losanna con le sue rappresentazioni scolastiche pomeridiane. Più recentemente ha preso l'iniziativa di laboratori e di stages, di cui ci auguriamo lo sviluppo.)

Bisogna riconoscere che globalmente e su scala nazionale, nonostante alcuni notevoli successi, le barriere culturali del Paese

impediscono una vasta diffusione degli spettacoli; non si recita in francese per ragazzi di lingua tedesca e viceversa! Persino nella regione germanofona l'uso indispensabile dei dialetti con i giovanissimi spettatori crea delle barriere. È forse questo il motivo che ha condotto le grandi compagnie a trascurare il pubblico giovanile? Perché, dicamolo pure, nella Svizzera tedesca sono i piccoli teatri poveri che assicurano la quasi totalità del lavoro professionale per i ragazzi ed i giovani.

Infine, la situazione finanziaria è ovunque incerta, le sovvenzioni restano insufficienti; nel 1975 l'ASTEJ riassume così il problema:

Il prezzo di costo è uguale, sia per il teatro dei ragazzi sia per quello degli adulti, dal momento che le esigenze sono le stesse. (Un attore, un autocarro, un musicista, ecc., hanno lo stesso prezzo!) Inoltre, svolgere un lavoro regionale in profondità, significa allestire spettacoli in sale poco attrezzate, che richiedono quindi infrastrutture speciali più costose.

Lavorare in collaborazione con i docenti, incontrarli, consultarli significa impiegare molto tempo; il tempo pure è denaro, se anche un solo attore di compagnia va in una classe, l'intero spettacolo in corso si ferma.

È difficile indicare un prezzo di costo medio, molti elementi entrano in gioco in questo calcolo. In ogni caso possiamo dire che ben poche spettacoli costano meno di due-tremila franchi per rappresentazione. Ora, in generale, durante le ore di scuola obbligatoria un ragazzo non dovrebbe pagare nulla e l'ente finanziatore ammette, nel migliore dei casi, un prezzo di quattro franchi per allievo. Quanto pagano i ragazzi al cinema? D'altronde l'esigenza di un buon contatto con il pubblico e la modesta capienza delle sale riducono gli spettatori a una media di 200/300 unità per rappresentazione, con un introito massimo di 600/1200 franchi. È chiaro che il teatro per fanciulli non può vivere senza l'aiuto dei pubblici poteri.

Nel 1975, p. es., il TPR che presentava tre spettacoli, ha dato nella sua sola regione 137 rappresentazioni per le scuole, con un introito lordo medio di 620 franchi; da notare che le sale erano al completo. Ora, il TPR riceve sovvenzioni insufficienti rispetto agli impegni in una regione estremamente frazionata e

deve vivere per il 60% dei propri introiti, se vuol assicurare ai suoi membri un salario proporzionato, ma inusitatamente modesto. Se poi si considera che questi spettacoli non erano (tranne uno) «piccoli spettacoli», visto che uno di essi mobilitava anche quindici persone impedendo quindi alla compagnia ogni altra attività, si capisce fino a che punto il lavoro teatrale per i giovani possa essere oneroso. (Oggi, cioè quattro anni dopo, le condizioni finanziarie sono immutate.)

Anche in proporzione più ridotta la situazione rimane precaria. Jean Grädel presenta in questo modo la situazione specifica dei piccoli teatri:

I produttori di teatro per ragazzi (compagnie di professionisti, artisti isolati e burattinai) vivono sempre le stesse esperienze: le loro rappresentazioni possono essere pagate da troppo pochi teatri «de poche» e scuole, in proporzione alle spese sostenute e ai necessari proventi. Ecco perché abbiamo la seguente situazione:

a) Il produttore di teatro per ragazzi riduce i prezzi e rende così possibile a un teatro dai mezzi limitati o a una piccola scuola la rappresentazione del suo spettacolo. In questo modo il produttore si fa benefattore, ma ciò non può durare a lungo: affari del genere lo porterebbero al fallimento in poco tempo. Esempio: Una compagnia di professionisti è composta di cinque attori che riscuotono complessivamente 7500 franchi mensili. Ammettiamo che questa compagnia sia molto richiesta e reciti sovente, arriviamo ad una media annuale di forse dieci spettacoli al mese. Calcoliamo i prezzi della rappresentazione:

<i>Onorario per ogni rappresentazione (per una media di dieci spettacoli mensili)</i>	<i>fr. 750.—</i>
<i>Partecipazione alla preparazione (2 mesi di lavoro fr. 15.000.— quattro mesi di spettacolo)</i>	<i>fr. 250.—</i>
<i>Partecipazione alle spese di allestimento (scenari, costumi, ecc.)</i>	<i>fr. 30.—</i>
<i>Diritti d'autore</i>	<i>fr. 60.—</i>
<i>Trasporti (in media)</i>	<i>fr. 60.—</i>
<i>Partecipazione alle spese di pubblicità</i>	<i>fr. 50.—</i>
<i>Totale per rappresentazione</i>	<i><u>fr. 1200.—</u></i>

Il contributo che noi chiederemo ad un teatro «de poche» o ad una scuola è di 600 franchi. Il deficit deve quindi essere coperto da sovvenzioni che oggi vengono accordate difficilmente. Inoltre quando un organizzatore non può pagare questi 600 franchi, il bilancio, e di conseguenza la vita della compagnia, vengono messi in discussione.

b) Il produttore di teatro per ragazzi insiste con valide ragioni per riscuotere la somma fissata. Se l'organizzatore non può pagare, le rappresentazioni non hanno luogo. Quando questa situazione si ripete, la compagnia non raggiunge il numero di spettacoli previsti in bilancio e la sua esistenza è in pericolo.

c) Gli attori di teatro per ragazzi recitano con retribuzioni modeste e sono costretti a far fronte alle loro necessità o con un lavoro in un altro teatro o lavorando a metà tempo (cosa difficile al giorno d'oggi). Ciò è assai dannoso per il lavoro della compagnia: ci sono delle scadenze da rispettare e lo spettacolo non può essere preparato seriamente. Chi si occupa di teatro per ragazzi sa che questo lavoro richiede più tempo che il teatro per adulti. Si devono fare ricerche di soggetti di spettacolo e il lavoro d'équipe con sociologi, psicologi, pedagogisti e autori richiede pure grande impegno. Molto importanti sono le relazioni dirette col futuro pubblico. A contatto con bambini e adolescenti, in occasione di colloqui preparatori e di discussioni nelle scuole o nei circoli di giovani, si raccoglie il materiale di base necessario: si possono così, tenuto conto dei risultati ottenuti, migliorare le future produzioni.

Se la compagnia non può lavorare a tempo pieno, ne soffrirà la qualità della produzione, la compagnia sarà richiesta meno vo-

lentieri e avrà minor possibilità di presentare i suoi spettacoli: la sua sopravvivenza è compromessa.

d) L'organizzatore alza il prezzo d'entrata allo spettacolo in modo da poter pagare tutti gli onorari. P. es. aumenta il prezzo da 4 a 6 franchi per giungere, riempiendo la sua sala di cento posti, a riscuotere 600 franchi. Non avrà successo perché il prezzo di 4 franchi è già troppo alto per la maggior parte dei genitori, soprattutto se due o tre figli vogliono andare a teatro. La preferenza andrà alla televisione e il bilancio dell'organizzatore e della compagnia correrà seri pericoli.

Nonostante gli sforzi ricorrenti della Pro Helvetia non c'è possibile e durevole soluzione senza un grosso impegno della Confederazione, impegno che purtroppo la situazione economica attuale rende aleatorio.

Bisogna arrendersi all'evidenza: gli sforzi compiuti fino ad ora da alcuni volonterosi hanno solamente permesso di porre il problema del teatro per i ragazzi e i giovani in Svizzera¹⁰. Risolverlo non è loro compito.

¹⁰ «Per i giovani» è un po' una figura retorica; anche dove esistono strutture minime c'è una gran massa che non viene quasi mai coinvolta e per la quale non si fa nessun sforzo: sono i giovani dai 15 ai 20 anni, a parte i privilegiati dei licei e talvolta delle altre scuole superiori. Sono specialmente gli apprendisti che, impegnati presto nel mondo del lavoro, restano emarginati.

V Avvenimenti

L'Esposizione itinerante del 1975 ASTEJ/SADS/VSP

L'allestimento e la gestione dell'esposizione dell'ASTEJ e della SADS, in collaborazione con l'Associazione dei burattinai svizzeri, costituiscono in qualche modo una novità in Svizzera. Se si eccettuano alcune pubblicazioni degne di nota (come l'Annuario del teatro svizzero n° XXXIII del 1967), nessun lavoro di gruppo e nemmeno una riflessione comune, sia anche poco approfondita, aveva raccolto fino ad ora le persone interessate al teatro in Svizzera, e in particolare provenienti da ambienti così diversi. Per documentare adeguatamente questa situazione ecco come gli organizzatori presentano i loro lavori e le loro finalità:

«Un teatro di giovani in Svizzera?

Il teatro che i giovani vedono, quello che essi creano»

Articolata su 19 pareti a doppia faccia, la mostra propone un percorso esterno e uno interno. È divisa in quattro parti:

1. Ingresso

Le quattro pareti d'ingresso hanno la funzione di presentare le due associazioni organizzatrici, accanto al titolo una carta della Svizzera indica gli espositori partecipanti.

2. Percorso esterno

Chi fa teatro in Svizzera per e con i giovani?

Trentacinque membri della ASTEJ, della SADS e della Società svizzera dei burattinai (VSP) presentano personalmente la loro attività teatrale rivolta ai bambini e ai giovani.

Ciascun espositore è designato da un numero che fa riferimento al catalogo e a una scheda d'identità.

Questa parte speciale raggruppa attività molto differenti in quattro sezioni:

- a) teatro professionale;*
- b) insegnanti;*
- c) teatro di dilettanti;*
- d) centri culturali e del tempo libero.*

La seconda sezione suddivide le attività scolastiche secondo il livello di età degli alunni: scuola materna, scuola elementare, scuola media, scuola magistrale.

Gli organizzatori non hanno effettuato una selezione. Hanno accettato fra i loro membri coloro che desideravano partecipare alla mostra itinerante.

Di conseguenza, è evidente che la mostra non esaurisce tutto quello che si fa in Svizzera nel campo del teatro per i bambini e per i giovani, sia nell'ambito delle strutture scolastiche sia al di fuori di esse.

Il percorso esterno si conclude con una sintesi provvisoria, in parte provocatoria, che sbocca in un interrogativo: sì, ma quale teatro?

3. Percorso interno

Mentre il percorso esterno presenta esemplificazioni di attività teatrali per e con i giovani senza alcuna preoccupazione esplicativa o critica, il percorso interno mira ad attrarre l'attenzione dei visitatori sui principali problemi che non può evitare di porsi chi intenda fare un lavoro creativo nel campo del teatro per i bambini e per i giovani. L'obiettivo è quindi quello di tentare una sintesi.

Gli organizzatori hanno proceduto mediante analisi e conclusioni parziali successive. In linea generale, le analisi si attuano sotto forma di interrogativi, mentre le risposte si riscontrano nella parte finale del percorso.

Il percorso esterno si articola anch'esso in quattro parti:

a) Noi chiediamo

Qui poniamo una serie di domande:

— «Che cos'ha il teatro da dire ai giovani?» Si presentano ventuno esempi di argomenti prima di concludere che tutti i temi possono essere interessanti se si completano a vicenda; non ci

sono temi riservati all'infanzia o alla gioventù, ma si può parlare di tutto a tutti, è solo questione di forma.

— *Dove i giovani vedono spettacoli? Sono presentati i luoghi più disparati prima di concludere: bisogna obbedire alle esigenze del testo; inventare luoghi teatrali diversi e promuovere un contatto vivo tra attori e spettatori.*

— *Basta assistere a uno spettacolo o si può fruirne in forma attiva? Prima, durante e dopo la rappresentazione? Si affrontano i problemi dell'animazione e della partecipazione prima di concludere: uno spettacolo è veramente dinamico nella misura in cui conduce i bambini all'espressione.*

— *Tutti i giovani hanno le stesse possibilità di vedere teatro? Qualunque sia la condizione sociale dei loro genitori, il loro iter scolastico, l'ambiente dove abitano?*

— *Chi vende, chi compra, chi paga? Questa prima parte, più specificatamente riservata al teatro che vedono i giovani, si conclude con una constatazione generale: da qualche anno gli spettacoli per ragazzi realizzati in Svizzera si moltiplicano, ma non dappertutto.*

La seconda serie di domande concerne il teatro che fanno i giovani:

— *Chi sono questi giovani? Perché si propongono di fare teatro? Dove vanno a lavorare? Con chi, con che cosa? Nel migliore dei casi il gruppo è composto di volontari, ha preoccupazioni comuni, lavora senza assilli di tempo, cerca un'espressione di gruppo; ma in ogni caso necessita di un locale, di consigli, di attrezzature e di un po' di soldi.*

— *Che cosa possiamo mettere a loro disposizione? Le strutture ricettive e di animazione che sono le scuole, i centri del tempo libero e i gruppi teatrali; sì, ma le scuole sono tutte attrezzate? Ci sono dappertutto centri del tempo libero e gruppi teatrali permanenti? E le strutture non sono tutto; necessitano persone in grado di rispondere alle richieste dei giovani.*

b) Noi sosteniamo

Dopo questa serie di interrogativi e di risposte parziali, nelle quali i realizzatori hanno cercato di evitare i problemi teorici, le due associazioni dicono la loro convinzione: il teatro non è solo un divertimento, è un mezzo insostituibile di educazione al servizio del ragazzo; il teatro è comunicazione e trascina al dialogo.

c) Noi rivendichiamo

Perché il teatro sia un mezzo di educazione e serva al bambino sono necessari tempo, spazi, denaro ed esperti. Queste condizioni valgono tanto per i gruppi che propongono spettacoli e animazioni, quanto per le scuole che li accolgono e li suscitano nel loro ambito.

Di queste quattro condizioni, l'ultima è quella fondamentale; l'ASTEJ e la SADS richiedono che ci si preoccupi finalmente della formazione a tutti i livelli degli attori e dei maestri in grado di far fronte agli innumerevoli problemi che presenta il teatro per i bambini e per i ragazzi.

d) La nostra conclusione

È frutto delle constatazioni, affermazioni e rivendicazioni enunciate: nell'interesse dei giovani, è indispensabile promuovere con la loro partecipazione una collaborazione permanente fra le autorità cantonali e federali, gli insegnanti, gli animatori e la gente di teatro.

L'esposizione si conclude con la citazione di due esempi di questo tipo di collaborazione, nel canton Argovia e in quello di Neuchâtel, e con un ultimo interrogativo:

Che cosa avviene nel vostro cantone?

4. Uscita

È a quest'ultima domanda che l'organizzatore locale risponde. Egli dispone a questo scopo del rovescio delle quattro pareti d'ingresso, dove cercherà di mostrare quello che avviene (o non avviene) nel suo cantone, e di definire i principali problemi che si pongono per quanto riguarda il teatro per i bambini e per i giovani. Egli affigge inoltre il programma delle manifestazioni che si succedono nel quadro della manifestazione. Nello spirito degli organizzatori, infatti, questa mostra non è che un incentivo a spettacoli di giovani o per i giovani, a laboratori, a seminari, a dibattiti. Non ha altra ambizione che quella di attirare l'attenzione delle autorità politiche scolastiche, dei responsabili di associazioni di giovani e di genitori sull'importanza che può avere il teatro ai fini dell'educazione e della socializzazione.

Si può solo sperare che a coloro che si dedicano alla sua promozione qualitativa vengano messi a disposizione i mezzi per concretizzare questo sforzo.

Inaugurata a Baden nell'agosto del 1975, la mostra itinerante *Un teatro per i giovani in Svizzera?*

fu presentata fino al giugno del '78 in circa trenta località delle quattro aree linguistiche del paese, grazie ai sussidi della Pro Argovia e della Fondazione Pro Helvetia. Essa si rivelò dappertutto occasione di rappresentazioni, di laboratori, di dibattiti, d'incontri, e contribuì a sensibilizzare gli insegnanti, i genitori, le autorità scolastiche e politiche al valore educativo del teatro e ai problemi che incontrano i suoi promotori nell'ambiente della scuola come nell'ambiente esterno.

La V^a Biennale del TPR 1976

Altro avvenimento notevole del periodo recente, la V^a Biennale del teatro, organizzata dal TPR a La Chaux-de-Fonds nell'autunno del 1976 sul tema:

Il Teatro e i giovani

Era nostro desiderio fare di questa Biennale il momento saliente di un lavoro continuo: ci siamo pienamente riusciti.

La Biennale è stata una festa del teatro dei bambini, grazie al largo ventaglio di spettacoli proposti e anche per la moltitudine di occasioni messe a disposizione per esercitare la loro creatività infantile relativamente al teatro. Duemila giovani sono stati attivi nei numerosi laboratori. Mille altri hanno potuto dialogare con gente di teatro; in piccoli gruppi, o seguire animazioni di burattini, poesia, musica, racconti, ecc. (Statisticamente ciò ha raggiunto un allievo su due della città.) Tra i laboratori citiamo il lavoro di Catherine Dasté in una classe di Bas-Monsieur, i disegni, le pitture, il corteo in strada organizzati dalla Ferme Gallet alla fine delle rappresentazioni; le scene recitate sul palcoscenico che avevamo impiantato in una piazza, gli spettacoli di strada allestiti da alcune classi, i venticinque articoli della cronaca del giovane spettatore nell'«Impartial», quotidiano locale, il Circo Onerouge, con il Centre de Rencontres, un circo con bambini allestito in una sola giornata (160 partecipanti).

La Biennale è stata, oltre ad un incontro di studi, fonte di informazione per gli insegnanti circa la presentazione di spettacoli e l'animazione. Ci ha insegnato le forme di collaborazione con la scuola, la loro preparazione, il loro svolgimento. (Cinque inse-

gnanti incaricati dalle commissioni scolastiche hanno assistito a dodici spettacoli a Parigi, durante quattro giorni, per la scelta decisiva.) In particolare, abbiamo potuto dialogare con tutto il corpo insegnante primario e secondario in tre sedute d'inizio della settimana, durante la pausa del caffè, nelle sale dei docenti. Ciò ha consentito alle obiezioni di palesarsi, si sono potuti dare dei chiarimenti: tutto questo è stato costruttivo.

Il panorama degli spettacoli in lingua francese, presentato all'esame degli adulti e insieme al piacere dei giovani, era stato scelto con cura. Noi eravamo dipendenti dai mezzi reperiti e del tutto consapevoli delle scarse possibilità di scelta per gli adolescenti, in confronto con l'importante produzione per i bambini: ciò rispecchia la realtà e la difficoltà di produrre spettacoli per questa età «cerniera». Ecco perché il numero di rappresentazioni è stato limitato alla scuola secondaria a scapito di quella elementare. Il ventaglio qui proposto si presentava assai ampio e significativo per le direzioni di ricerca attualmente esplorate: sarà una piattaforma comune indispensabile per il lavoro futuro. Bisogna ancora sottolineare la prodezza tecnica della presentazione contemporanea di tanti spettacoli in nove sale diverse di una città senza teatro! Abbiamo mostrato molteplici proposte di scenografia. Abbiamo anche potuto, creando le installazioni necessarie, allestire grandi spettacoli, irrealizzabili sul palcoscenico della città. Quindi non avevamo limitato la nostra scelta, come di norma succede. Non l'abbiamo limitata nemmeno sul piano dei costi, poiché la Biennale, deficitaria nonostante la sovvenzione della città, è finanziata in parte dal TPR. Da questo punto di vista bisogna sottolineare che il deficit deriva dal successo stesso della Biennale e dalla quantità di rappresentazioni da allestire con degli spettacoli importanti, dunque cari, in sale di modesta capienza.

La Biennale è stata un'apertura sulla città. Circa cinquemila presenze di adulti alle rappresentazioni in una città di quarantamila abitanti. Il ponte tra il teatro scolastico e il mondo adulto è gettato, cosa rallegrante che non fa più del bambino un essere sfavorito, emarginato.

Dappertutto si è sentita cadere la barriera tra teatro per bambini e teatro popolare e spesso la specificità del teatro per i giovani è stata messa in discussione; è una strada nella quale ci eravamo incamminati con «Le Dragon» e che seguiamo con attenzione.

Il notevole numero di frequenze alla Biennale è una riprova di questo interesse degli adulti. Il teatro per bambini vi fu analizzato

come qualsiasi altro fenomeno teatrale all'inaugurazione ufficiale, alla mostra dell'ASTEJ che documentava la situazione svizzera, negli incontri organizzati o informali con le compagnie, e soprattutto nel corso dei colloqui. Di fronte agli specialisti che parlavano con entusiasmo di esperienze diverse, una settantina di nostri colleghi hanno moltiplicato domande, informazioni, considerazioni comuni sui temi fondamentali della creazione, della specificità, dei rapporti con la scuola e con le istituzioni, delle strutture delle compagnie, ecc.

Un articolo di Jean Gabriel Carasso nel «Travail théâtral» (n° 26) riassume questi dibattiti che furono un autentico dialogo fra una regione attiva e gli specialisti che essa intendeva interpellare. A ciò si aggiungano quaranta tirocinanti per la maggior parte insegnanti o animatori, in quattro «stages» di una settimana.

La Biennale si prolungava nella strada, in tutta la città: c'erano quantità di disegni di bambini e di manifesti in tutte le vetrine del POD e nei quartieri, due piazze erano riservate agli spettacoli all'aperto dove i giovani recitavano e presentavano animazioni; numerose rappresentazioni del nostro spettacolo «Découverte» venivano date gratuitamente in alcuni quartieri, istituti o in scuole private. C'era anche il carrozzone sul POD, vero centro d'informazioni sempre attivo. C'era poi un grande albo che avevamo installato sul marciapiede della posta davanti al quale si fermavano molti passanti per leggere le notizie della giornata sulla Biennale.

Infine la Biennale ha mostrato feconde possibilità di collaborazione con altri organismi della città. Avevamo sistematicamente informato tutti i gruppi. Abbiamo lavorato in modo molto interessante con la Ferme Gallet, con il Centro d'Incontri, con il Teatro ABC, con il Laboratorio musicale, con i gruppi d'insegnanti di scuola elementare e secondaria, con i Gruppi teatrali del Liceo e della Scuola di commercio.

La Biennale è stata un polo di attrazione per la nostra regione. Da Neuchâtel, dal Giura, da Bienne sono venuti partecipanti alle diverse manifestazioni. Anche qui l'informazione ha avuto esito positivo e servirà in seguito, in particolare per la scelta dei futuri invitati provenienti dall'ambiente scolastico. Alcune rappresentazioni hanno potuto essere dislocate sul momento. 910 alunni sono venuti a La Chaux-de-Fonds per assistere agli spettacoli. Sono stati accolti e guidati per la maggior parte da attori del TPR. Alcuni hanno potuto passare una giornata completa fra animazioni, dibattiti, laboratori, spettacoli. Le scuole magistrali in

particolare hanno colto l'occasione dell'informazione che veniva loro proposta sul piano pedagogico.

La Biennale non era concepita come un'operazione di prestigio esteriore, nè come incontro internazionale. Se ne sono interessati coloro che hanno a cuore tale tipo di lavoro, venuti soprattutto dalla Svizzera o dalla Francia: eccellente occasione di contatti nel concreto dell'azione.

La Biennale è stata soprattutto l'occasione di contatti importanti tra il TPR e il suo pubblico e la maggior parte delle compagnie invitate.

Si giunse alla reciproca scoperta e ad auguri molto concreti di collaborazione futura. S'intende, questo fenomeno ha funzionato soprattutto quando ci trovavamo di fronte a veri gruppi teatrali, con delle scelte precise e con valide esperienze da scambiare: molti hanno prolungato il loro soggiorno a La Chaux-de-Fonds oltre il tempo previsto.

Quanto alla compagnia del TPR, ha avuto la conferma delle sue capacità d'animazione, d'organizzazione e di disponibilità tecnica. Si è avuta soprattutto la dimostrazione evidente delle possibili collaborazioni con le scuole, i centri culturali e di svago, le associazioni della regione.

Deciso a segnare un tempo di pausa e di riflessione sulle sue creazioni per la gioventù, il TPR ha riunito una quantità di elementi comuni alla sua compagnia e al suo pubblico: resta da farne una cernita e un buon uso.

Statistiche globali

88 rappresentazioni di 18 spettacoli ad opera di 13 compagnie di professionisti (8 francesi, 1 belga, 1 turca e 3 svizzere), 18.000 spettatori, di cui 5000 adulti, 3000 giovani coinvolti nelle attività di animazione e di laboratorio.

La Giostra del Teatro 1977

Dal tre all'undici settembre 1977 il Panzinis Zircus ha presentato a Lugano una prima *Giostra del Teatro* cioè dieci giornate di animazione teatrale, di laboratori, di stages, di conferenze, ecc., sul tema del teatro per l'infanzia e la gioventù. L'esposizione dell'ASTEJ descritta sopra, vi ha avuto naturalmente la sua collocazione.

E il Panzinis si preoccupò di organizzare centri d'animazione teatrale (globale) nonché laboratori per gli adulti. Furono presentati sette spettacoli, di cui quattro invitati dall'Italia. Pur

essendo modesta, dati i mezzi della compagnia, questa giostra è stata seguita con interesse sia dalla stampa che sia dalla televisione. Più di 3000 persone hanno partecipato alle diverse manifestazioni, bambini e adulti insieme, ciò che conferma una necessità latente in campo teatrale soprattutto se si tiene conto che l'esperienza si svolgeva in un terreno particolarmente trascurato, e senza l'appoggio (come era stato nel caso della V^a Biennale del TPR) di un lungo lavoro anteriore di inserimento.

Il Festival internazionale del teatro per ragazzi 1979

Da 21 al 31 maggio 1979 il teatro Am Stram Gram ha organizzato a Ginevra un *Festival internazionale del teatro per ragazzi*, il primo del genere nella città di Calvino. Otto compagnie, provenienti da cinque paesi¹¹, hanno dato durante questo periodo venticinque rappresentazioni scolastiche e otto rappresentazioni serali in cui gli adulti potevano assistere (cosa assai rara) agli spettacoli ideati per i bambini.

Dopo gli spettacoli serali si sono tenuti regolarmente dibattiti che sostituivano incontri e seminari, sempre un po' elitari. È presto per farne il bilancio: facciamo notare che essi hanno attirato poco pubblico fatta eccezione per gli specialisti e per gli appassionati. Ciò non è che una conferma supplementare della difficoltà di un tale esperimento, qualunque sia la forma prescelta. Le due feste che accompagnavano il Festival hanno riportato un successo considerevole (millecinquecento persone alla festa animata dai «Montreurs d'Images»).

A livello di pubblico, Dominique Catton constata che il successo ha superato ogni previsione. Circa diecimila spettatori tra bambini e adulti sono importanti anche per Ginevra; soprattutto se si aggiunge, ed è forse questo l'aspetto più inatteso di questo Festival, che in tutte le rappresentazioni serali si è recitato col tutto esaurito.

Il numero di spettatori adulti, rimandati a casa, diveniva preoccupante. È chiaro che questo successo del teatro del bambino

¹¹ Una compagnia del Québec, due compagnie belghe, due francesi, due svizzere, una sola non francofona. Una compagnia britannica presentava uno spettacolo che ebbe grande successo presso i bambini.

presso gli adulti, confermato qui in modo particolarmente sorprendente, spinge a una nuova riflessione sulle forme del teatro popolare ¹².

Giornate del teatro svizzero per ragazzi 1979

Dal 12 al 16 settembre 1979 ha avuto luogo a Bremgarten (Argovia) e per la prima volta in Svizzera un convegno del teatro per l'infanzia, convegno voluto dal vice-presidente dell'ASTEJ, Jean Grädel, e dalla Compagnia di teatro professionale per l'infanzia e la gioventù «Spatz & Co», in collaborazione col Kellertheater Bremgarten. L'ente argoviese per la promozione della vita culturale se ne è assunto il patronato e ha sovvenzionato questo festival tanto generosamente, che i bambini hanno potuto assistere gratuitamente e con entusiasmo alle 16 rappresentazioni in un teatro tutto esaurito. L'incontro ha avuto luogo volutamente in una piccola città come Bremgarten, per dar modo anche a questa regione di approfittare dell'avvenimento e affinché genitori, insegnanti e giovani di una zona decentralizzata potessero rendersi conto dell'esistenza di un teatro per l'infanzia e la gioventù. Questo convegno di operatori del teatro per l'infanzia è stato occasione non solo di informazione per un vasto pubblico, ma anche di lavoro interno e di discussione: operatori professionali, attori, animatori, pedagogisti del teatro, registi da una parte e rappresentanti delle autorità scolastiche, del corpo insegnante e uomini di cultura dall'altra, hanno dovuto illustrare i loro metodi, le condizioni di produzione, le premesse economiche, la politica dei sussidi, i problemi di contenuto e di forma.

In un primo tempo la scelta dei gruppi non avvenne in base a considerazioni selettive e ciò per offrire una più vasta gamma di possibilità d'espressione; ci fu perciò una notevole differenza di qualità tra le singole rappresentazioni.

Poiché durante gli incontri quasi tutti i 16 gruppi e gli artisti indipendenti erano presenti, ha potuto aver luogo un proficuo scambio di esperienze. Fra l'altro si è dovuto constatare che i criteri necessari a una positiva designazione delle sedi più oppor-

¹² Il TPR ha fatto in qualche occasione le stesse costatazioni specialmente col «Roman de Renart».

tune lasciavano molto a desiderare per mancanza di orientamenti basilari e per scarsa coscienza di ciò che si voleva raggiungere. Gli operatori hanno però tratto insegnamento da questa situazione e inoltreranno una richiesta alla Confederazione affinché questa sovvenzioni l'ASTEJ (Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse); con i sussidi federali l'ASTEJ potrà così organizzare ogni anno da uno a due seminari di formazione. Sono in progetto seminari di drammaturgia, corsi di perfezionamento per attori, registi, animatori, maestri di teatro; a tali seminari saranno invitati esperti internazionali di specifica esperienza nel campo del teatro giovanile. Purtroppo sul podio delle discussioni non si presentò nessuno dei direttori didattici o delle personalità politico-culturali invitate da tutta la Svizzera. Anche la stampa era scarsamente rappresentata. Queste assenze hanno reso impossibile una discussione tra operatori teatrali e rappresentanti delle autorità, tra uomini di cultura e uomini di scuola.

Particolarmente encomiabile è stato l'interesse dimostrato dal presidente dell'associazione internazionale ASSITEJ, la signora Ilse Rodenberg di Berlino Est, presente a tutti i dibattiti. A questo Festival hanno pure partecipato le signore Inga Juhl, presidente dell'ASTEJ danese, Elisabeth Cozona, presidente dell'ASTEJ svizzera, e rappresentanti del teatro per l'infanzia venuti dall'Olanda e dalla Spagna.

Per facilitare la comunicazione fra i gruppi e il contatto col pubblico è stata particolarmente felice la suddivisione del Kellertheater Bremgarten in foyer, luogo di riposo, sala per gli spettatori, bar, scena, ufficio: simili condizioni ideali si trovano molto raramente in Svizzera.

Queste giornate del teatro per fanciulli hanno avuto pieno successo presso il pubblico cui erano destinate, cioè i ragazzi, i loro genitori, gli insegnanti e le classi scolastiche.

I gruppi che vi hanno partecipato sanno ora che per il futuro è importante costruirsi una propria autonomia.

L'intenzione prima degli operatori di teatro di suscitare l'interesse presso i competenti organi statali o anche soltanto di svegliare in essi una risonanza, non è stata realizzata.

I responsabili in campo culturale devono convincersi che il teatro per l'infanzia può dare, accanto alla scuola, un essenziale contributo educativo.

Primo Festival internazionale delle marionette 1979

Ideato, organizzato e diretto da Michel Poletti, si è svolto dal 16 al 22 settembre al Palacongressi di Lugano, il primo Festival internazionale delle marionette.

Vi hanno preso parte sette compagnie, provenienti dall'Italia, Francia e Repubblica federale tedesca. Fra i gruppi svizzeri, naturalmente anche quello di Michel Poletti, che ha presentato, fra e l'altro, «Romeo e Giulietta '80». La popolazione ha dimostrato di gradire la manifestazione. Infatti il pubblico è accorso numeroso

*Teatro Antonin Artaud — Piccolo Teatro di Lugano:
«L'Isola disabitata» di Carlo Goldoni, 1979
Marionette e realizzazione di Michel Poletti*





*Teatro Antonin Artaud — Piccolo Teatro di Lugano:
«L'Isola disabitata» di Carlo Goldoni, 1979
Marionette e realizzazione di Michel Poletti*

ad ogni appuntamento, seguendo con attenzione le varie produzioni, alle quali non sono mancati nè il plauso dei presenti nè quello della critica.

Questo festival, che dobbiamo ad un appassionato e competente artista quale Michel Poletti, ha offerto dunque una felice occasione di confronto fra stili e linguaggi diversi. Apprezzati i «classici» Ferrari di Parma, appassionante l'«Ariane e Barbebleu» di Maurice Maeterlinck, realizzata con una sensibilità ed un gusto tali dal Théâtre du Fust di Montélimar, da affascinare il pubblico in sala.

Indimenticabile addirittura la serata con il settantaduenne Yves Joly, un parigino «cresciuto» fra i cabarets più prestigiosi della Ville Lumière: capace di inventare una marionetta avvolgendo su se stesso un pezzo di carta. E capace con il gioco delle sole mani di costruire tutta una storia. La presenza di Joly ha conferito un risalto particolare a tutta la rassegna luganese.



Théâtre Tel Quel:
«August, August, August» di Pavel Kohout, 1979
Spettacolo per tutti
Foto: Diethard König

Quanto all'infaticabile Michel Poletti ha tenuto a dichiarare che questo sarebbe stato il primo di una serie di festivals di marionette.

Tutto fa dunque presumere che lui ed il suo Théâtre Antonin Artaud abbiano vinto una sfida.

La Giostra del Teatro 1979

Dal 5 al 14 ottobre 1979 il teatro Panzini Circus ha organizzato la seconda rassegna della «Giostra del Teatro», che quest'anno ha assunto un carattere internazionale. In diversi luoghi della città di Lugano dieci compagnie di quattro paesi diversi, Italia, Francia, Spagna e Svizzera hanno rappresentato sedici spettacoli, che hanno offerto una panoramica del modo di far spettacolo: i

Teatro Panzini Circus:

«La Favola e il Circo», 1976

Spettacolo d'animazione per ragazzi dai 6 ai 12 anni



burattini, il mimo, i pupazzi, il clown, il teatro della fiaba sono stati momenti specifici di un modello di comunicazione con il pubblico, ognuno con un suo particolare contributo.

Parallelamente alle rappresentazioni si sono svolti laboratori nelle scuole e al di fuori, di espressione corporale, tecniche teatrali, burattini, a cui hanno aderito numerosi bambini e giovani. È stato pure organizzato un corso di formazione per adulti «dall'espressione al gesto teatrale».

Il festival si è concluso con un bilancio positivo, sia per affluenza, circa seimila persone fra bambini delle scuole e adulti hanno assistito agli spettacoli, sia per critica. La stampa, le autorità scolastiche, il pubblico l'hanno sostenuto. Le difficoltà finanziarie sono state enormi, ma questo successo apre la via a un lavoro teatrale su tutto l'arco dell'anno, un lavoro di qualità e professionale.

Teatro Panzini's Circus:

«Ecologugu», 1977

Creazione collettiva per ragazzi dai 6 ai 12 anni



Gruppo teatrale studenti Scuole medie superiori

Diretto da Alberto Canetta

Lavori rappresentati

1970 «L'Istruttoria» di Peter Weiss

1971 «Il Drago» di Evgenij Schwartz

1972 «Senza Titolo» di Nicola Borella

1975 «Il Processo» di Franz Kafka

1976 «Casimiro e Caroline» di Odon von Horvath

1978 «La Cucina» di Arnold Wesker

1979 «L'Orologeria Taus» di Gellu Naum

Tutti questi spettacoli sono stati rappresentati a Lugano e nelle principali località ticinesi. Nei dieci anni di esistenza il gruppo ha coinvolto circa trecento giovani (studenti, maestri, lavoratori), visto che la composizione del gruppo varia di anno in anno. Per il 1980 è prevista una ripresa de «L'Istruttoria» di Peter Weiss in gennaio, in occasione del decimo anno di attività del gruppo, e una serata dedicata al teatro espressionista tedesco con atti unici di August Stramm, Hans Jost e Georg Britting (marzo, aprile). Da due anni il Dipartimento della pubblica educazione del cantone Ticino ha affidato al regista e animatore del gruppo, Alberto Canetta, l'incarico di tenere un corso di animazione teatrale al Liceo cantonale di Lugano.

VI Prospettive

Il successo e la risonanza delle grandi manifestazioni occasionali non devono ingenerare illusioni. Innanzitutto perché esse non sostituiscono le strutture di base. Il teatro può produrre l'avvenimento: bisogna periodicamente fare la verifica di queste capacità e saperne trarre gli insegnamenti senza farsi illusioni, nè vivere nell'euforia dei festivals. Ciò vale per tutte le forme di teatro e per molte altre cose. Tutti sappiamo di quelle città che vivono intorno ai loro festivals e che, trascorse due settimane o un mese, entrano in letargo.

Inoltre, ad osservare i fatti attentamente, si constata che il teatro per i bambini e i giovani non è insediato in Svizzera, con quel tanto di istituzionalizzazione che presenti qualche garanzia di durata, che in quattro regioni: Neuchâtel-Giura, Argovia, Ginevra e forse Zurigo. Almeno ci si accordi sull'opportunità di mettere alla portata del giovane pubblico tutti i mezzi e tutte le potenzialità che comporta l'espressione teatrale.

Neuchâtel, Giura e Argovia sono zone di urbanizzazione limitata o media: non vi si trova nessuna città di 100.000 abitanti e nemmeno agglomerati urbani che si avvicinino a questa cifra. Per le compagnie di professionisti la necessità d'un decentramento delle attività si impone qui più decisamente che altrove. La collaborazione diretta con le scuole, gli insegnanti, i centri culturali locali, si attua così più facilmente e l'accentramento è meno forzato in tutti i campi. A Ginevra, per forza di cose, si vede delinearsi una struttura decisamente più amministrativa e accentratrice con tutti i problemi che questo comporta; la discussione sugli spettacoli obbligatori per il ciclo d'orientamento è

anche una questione di priorità. In un territorio poco urbanizzato la dispersione stessa del pubblico scolastico sminuisce di molto l'importanza del problema. D'altro canto ci sono dappertutto le stesse carenti attrezzature per quanto riguarda sale di spettacoli rispondenti alle necessità del teatro d'oggi, soprattutto per i giovani. Anche là dove esistono teoricamente, il loro costo di utilizzazione è proibitivo e le loro dimensioni poco idonee: condurre gli alunni allo spettacolo non vuole dire ammucciarli in cinquecento o seicento, o più, in un teatro! Anche in questo caso le amministrazioni pubbliche dovranno per tempo assumersi le loro responsabilità finanziarie e i costruttori di sale consultare, se possibile, i fruitori prima del completamento dei lavori. Certamente il resto del paese non è un deserto assoluto, il panorama delle compagnie di professionisti che noi abbiamo tentato di elencare più sopra lo prova chiaramente. Dove i professionisti di teatro praticamente non intervengono, gli sforzi e gli entusiasmi di insegnanti e di animatori isolati danno talvolta dei risultati non trascurabili. L'isolamento, il campanilismo, la dispersione, la mancanza di aiuti mantengono tali iniziative allo stato di elementi sporadici e ben lontani da una politica culturale. Soprattutto la mancanza di continuità obbliga a ripartire sempre da zero, una volta fiaccate le buone intenzioni, quando un eventuale continuatore vuole riprendere la fiaccola dopo qualche anno di vuoto. Di più: se lo stimolo dei professionisti scompare, anche dopo anni di lavoro, è il crollo. Il caso del canton Vaud dove tutta una rete pazientemente intessuta si è volatilizzata, è particolarmente eloquente in proposito.

L'esperienza acquisita oggi permette di intravedere a quali condizioni minime si può sperare di fondare un'autentica politica del teatro per i bambini e per i giovani.

1. *Innanzitutto la presenza di compagnie di professionisti* bene inserite nel territorio. Ciò richiede dei mezzi e presuppone da parte delle autorità (Confederazione, cantoni, comuni) una presa di coscienza della precarietà delle condizioni attuali del teatro per i giovani. Tutte le compagnie hanno problemi di spazio. I sussidi sono inadeguati, la parità con il teatro per adulti mai riconosciuta. Inoltre, il teatro per bambini è una fonte di impegni supplementari e di deficit assicurato a livello di gestione degli spet-

tacoli, l'abbiamo visto. Le nuove compagnie specializzate ne fanno tutti i giorni l'amara esperienza.

Le difficoltà attuali del TPEL di Claude Vallon illustrano bene l'illogicità della situazione. Il rifiuto di una sovvenzione per la creazione da parte del «Fonds du théâtre en Suisse romande» mette in causa l'avvenire della compagnia. Ciò vuol dire in primo luogo il rischio di veder perduti anni di esperienza, cosa che nessuno può accettare nel mondo del teatro, infine questo rende palese una grave anomalia: se il sussidio per l'attività diventa vitale per una compagnia è perché non si assicurano i mezzi di base necessari alla sua esistenza. Dunque, al limite, essa non potrà valorizzare a pieno le sue creazioni, per esempio perché non può mantenere sufficientemente a lungo uno spettacolo in repertorio. Sono le modalità attuali di sovvenzionamento che sono in causa.

Molte altre compagnie hanno sperimentato o sperimentano la precarietà di questo vivere alla giornata.

È concepibile che le compagnie stesse si assumano ancora a lungo le spese di una politica teatrale di inserimento regionale a detrimento delle loro condizioni di lavoro?

L'altro aspetto del problema è la scarsità dei fondi per la cultura a disposizione delle scuole, ciò che limita la possibilità di organizzare spettacoli. Anche l'attività extra-scolastica finora a livello sperimentale, dipende dalle strutture dei centri per il tempo libero e dei centri culturali ancora molto rari. Il volontariato per quanto lodevole e insostituibile non può durare a lungo.

2. *L'istituzione del dialogo a tutti i livelli col mondo della scuola:* i gruppi di insegnanti di ogni ordine e grado, secondo le specializzazioni e gli istituti, i collegi, le scuole magistrali, ecc.; nessuna programmazione dall'alto può supplire all'assenza di contatti regolari fra professionisti del teatro e insegnanti interessati all'argomento. L'istituzione di una simile rete «alla base» condiziona qualsiasi impostazione seria. (Si sono evitate finora in Svizzera le istanze o commissioni d'abilitazione che si vedono funzionare talvolta all'estero e che possono praticare la censura e annullare uno spettacolo su tutta una rete di diffusione. Il dialogo preconizzato è il miglior mezzo per evitare questo tipo di istituzione.)

3. *L'elaborazione accurata degli oneri* che definisca gli impegni reciproci fra autorità (a tutti i livelli) e compagnie. I professionisti del teatro hanno qui un ruolo capitale da sostenere: è attraverso la messa a punto di questi «contratti» che è possibile, concretamente, sensibilizzare i responsabili politici e amministrativi ai problemi del teatro, che essi spesso ignorano completamente. Non si tratta, è chiaro, di proporre un modello dettagliato e rigido pronto da applicare a qualsiasi situazione. Non siamo fortunatamente a questo punto!

In questo campo ciascuna nuova esperienza di teatro con i giovani mette in evidenza un maggior numero di necessità, di richieste, di interessi. Ma chi si potrà sobbarcare questi enormi impegni? Il TPR, attualmente, è occupato due mesi all'anno in attività di animazione teatrale. Il punto di saturazione sembra raggiunto!

I rari animatori formati alle tecniche teatrali e gli attori interessati sono assai rapidamente sopraffatti, impossibilitati ad assumersi tutto quanto viene proposto: attività coi giovani, con gli insegnanti, ecc. In questo senso, l'esperienza notevole condotta a Zurigo a partire dal 1973 dalla Schauspiel-Akademie merita di essere conosciuta meglio: consapevoli della vastità dei problemi e dell'impresa, Felix Rellstab e Jean Grädel hanno ideato una formazione specializzata di maestro di teatro.

Nella primavera del '76 i primi tre maestri di teatro inaugurano la pratica di questa nuova professione, dopo tre anni di formazione alla Schauspiel-Akademie di Zurigo (SAZ). Da allora più di una dozzina di diplomati operano nel vasto campo del teatro per dilettanti, dell'educazione culturale giovanile, della formazione teatrale di insegnanti e di adulti. I loro settori di lavoro sono molteplici nel campo artistico-pedagogico e dell'animazione: essi sono attori nel teatro per fanciulli, nelle compagnie di clown e di commedianti, recitano alla radio e alla televisione, sono anche docenti di didattica e d'animazione teatrale nelle scuole magistrali, si occupano delle scuole elementari e secondarie, dell'aggiornamento degli insegnanti, dirigono centri d'informazione sul teatro e fungono anche da registi nelle scuole o nelle compagnie di dilettanti, da collaboratori culturali presso grandi ditte o da animatori di un centro culturale di quartiere. I diversi compiti del maestro di teatro nel campo dell'arte, dell'insegnamento e dell'organizzazione, esigono capacità molte-

plici specialmente come attore, regista, pedagogo. La sua formazione deve quindi tendere a soddisfare queste esigenze professionali. Il problema del primo anno di corso è dedicato all'introduzione nelle numerose forme d'espressione dell'arte drammatica: esercizi d'improvvisazione e di recitazione, impostazione della voce, dizione, espressione corporale, teoria della recitazione, storia del costume, estetica del cinema e della televisione. Successivamente il lavoro scenico sarà sempre combinato con la pratica e con la pedagogia dell'animazione teatrale scolastica e del teatro per fanciulli. La formazione drammatica avrà come primo fine spettacoli d'indiziazione dei giovani al teatro, per culminare poi nella composizione, nella realizzazione e nella rappresentazione di una pièce per fanciulli. Nella primavera del '78 gli insegnanti di teatro rappresentarono con grande successo sul grande palcoscenico della SAZ (Depot Tiefenbrunnen) un'opera dialettale di loro composizione: «Durs Fäischter» (Dalla Finestra) che tratta il problema dei giovani alla ricerca di un apprendistato alla fine della scolarità.

A partire dal secondo anno, la formazione pedagogica si estende all'insegnamento della metodica e della didattica e gli allievi si familiarizzano con i generi più diversi di recitazione. In un loro teatro-laboratorio situato in un centro del tempo libero e in occasione di stages nelle scuole e nei centri di formazione teatrale per insegnanti, i futuri maestri di teatro fanno le loro esperienze.

Ma anche questa attività si accompagna a corsi di ogni genere: giochi di parole, improvvisazione corporale, pantomima, acrobazia, giochi di destrezza, confezione delle maschere e loro utilizzazione, danza, canto e marionette. Gli studenti partecipano pure attivamente all'elaborazione del loro programma di studi, nell'intento sia di acquisire una formazione possibilmente completa, sia di forgiarsi strumenti efficaci per il lavoro pionieristico cui andranno incontro nelle città e nelle campagne quali attori e promotori di un'animazione teatrale, di un teatro per fanciulli e per dilettanti: teatro che sarà emancipatore, creatore e stimolante.

La maggior parte degli studenti preparati fino ad ora, all'origine erano insegnanti. Le compagnie per bambini della Svizzera tedesca (Spatz & Co, D Spilkische) hanno ampiamente usufruito di questo apporto. Questo tipo di formazione aiuta a superare l'antagonismo sempre latente e presente fra insegnanti e professionisti del teatro.

È forse necessario sottolineare l'urgenza di una generalizzazione di questa iniziativa, al momento in cui si parla di riorganizzare la formazione teatrale?

Per concludere insistiamo ancora una volta su di una verità essenziale e cioè l'inutilità di qualsiasi sforzo nei confronti di un pubblico giovane, se non accompagnato da una volontà di continuità. Quanti dibattiti inutili circa il repertorio e il genere di esercitazioni hanno qui la loro origine! Evidentemente la formazione di un pubblico per il teatro e la diffusione della pratica teatrale non sono possibili su ricetta.

Tutti i soggetti, tutte le forme, possono essere interessanti se sono considerate complementari; è necessario quindi studiare un programma generale.

Un lavoro di lungo respiro

- *rispetta la libertà di opinione e d'inventiva dei bambini;*
- *provoca la loro riflessione e la conoscenza del mondo che li circonda;*
- *sviluppa la loro responsabilità e la loro capacità di lavoro di gruppo;*
- *favorisce la ricerca di chi ha spirito creativo;*
- *accorda il diritto all'errore.*

L'esigenza di un lavoro continuato vale sia per una compagnia che propone spettacoli o animazioni, sia per una scuola che li ospita o che li fa nascere nel proprio ambito.

Questa esigenza non è in contraddizione con la spontaneità delle attività in spazi aperti. Tutt'altro!

Esposizione ASTEJ/SADS/VSP

Insistere così sulla continuità da parte di chi è ritenuto piuttosto volto all'effimero, potrà sembrare un po' paradossale ai più, ma per gli operatori di teatro per i giovani «la politica culturale» ha un significato ben concreto e rappresenta un bisogno vitale; essi ne hanno compreso le condizioni fondamentali. Spetta a coloro che parlano tanto di politica culturale il compito ora di continuare la strada da altri intrapresa.

Bibliographie

Etablir une liste bibliographique des parutions suisses dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse serait un très grand travail étant donné la diversité et surtout l'éparpillement des documents. Dans le cadre de ce livre, il nous a paru plus simple d'indiquer les bibliothèques où sont entreposés ces documents, allant du simple article aux relations d'expériences scolaires, aux documents de troupes et de spectacles, aux éditions de textes spécialisés, etc. . . .

Bibliothèque Nationale

La Bibliothèque Nationale, Hallwylstrasse 15, 3005 Berne, dispose normalement d'un exemplaire de toutes les éditions.

La *Collection suisse du théâtre* possède des livres et divers documents.

Centre de documentation de l'ASTEJ

Le Centre de documentation de l'ASTEJ, bibliothèque de la ville, Progrès 33, 2300 La Chaux-de-Fonds, regroupe dans toutes les langues manuscrits, dossiers de troupes, documentation internationale, textes

théoriques, manuels de techniques théâtrales.

Centre suisse de documentation en matière d'enseignement

Le Centre suisse de documentation en matière d'enseignement, Case postale 16, 1211 Genève 14, ainsi que l'Institut romand de documentation pédagogique (IRDP), faubourg de l'Hôpital 45, 2000 Neuchâtel, ont des rubriques concernant le théâtre et la pédagogie.

Schultheater-Beratungsstelle

La Kantonale Schultheater-Beratungsstelle d'Argovie, Klosterzelgstrasse 13, 5200 Windisch, dispose d'importantes collections en allemand, d'archives sur les expériences scolaires régionales et d'animateurs.

Pestalozzianum

Le Pestalozzianum, Beckenhofstrasse 31, 8006 Zurich, dispose d'une bibliothèque spécialisée autour de laquelle la SADS anime un centre de conseils pour les enseignants.

Schulwarte

La Schulwarte, Helvetiaplatz 2, 3005 Berne, est dans le même cas.

Bibliographie

Im Rahmen dieser Publikation schien es uns zweckmässig, die *Bibliotheken* anzugeben, wo Dokumente über das Kinder- und Jugendtheater vorhanden sind, ausgehend vom einfachen Zeitungsartikel über Schulexperimente, Unterlagen über Truppen und einzelne Aufführungen, Stücktexte und anderes mehr.

Schweizerische Landesbibliothek

Die Schweiz. Landesbibliothek, Hallwylstrasse 15, 3005 Bern, erhält in der Regel von jedem in der Schweiz gedruckten Buch ein Exemplar.

Die *Schweizerische Theatersammlung* (gleiche Adresse vorläufig) verfügt über Fachbücher und Dokumente.

Centre de documentation de l'ASTEJ

Das Centre de documentation de l'ASTEJ, Stadtbibliothek, Progrès 33, 2300 La Chaux-de-Fonds, besitzt in vielen Sprachen Manuskripte, Dossiers einzelner Truppen, internationale Dokumente, Texte über theoretische und theatertechische Fragen.

*Centre suisse de documentation
en matière d'enseignement*

Das Centre suisse de documentation en matière d'enseignement, Case postale 16, 1211 Genève 14, wie auch das *Institut romand de documentation pédagogique (IRDP)*, faubourg de l'Hôpital 45, 2000 Neuchâtel, haben besondere Abteilungen, die das Theater und die Pädagogik betreffen.

Schultheater-Beratungsstelle

Die Kantonale Schultheater-Beratungsstelle des Kantons Aargau, Klosterzelgstrasse 13, 5200 Windisch, besitzt viele Dokumente in deutscher Sprache, Archive von re-

gionalen Schultheaterexperimenten und Theateranimationen.

Pestalozzianum

Das Pestalozzianum, Beckenhofstrasse 31, 8006 Zürich, besitzt eine Spezialbibliothek, der die Beratungsstelle der Schweiz. Arbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule (SADS) angegliedert ist, die vor allem für Lehrer zur Verfügung steht.

Schulwarte

Die Schulwarte, Helvetiaplatz 2, 3005 Bern, besitzt eine Spezialbibliothek und dient vor allem den Bedürfnissen der Schule.

Bibliografia

Redigere un elenco bibliografico delle pubblicazioni svizzere nel campo del teatro per l'infanzia e la gioventù è cosa molto complessa, considerate la diversità e soprattutto la quantità di documenti a disposizione, che vanno dal semplice articolo di giornale alle relazioni scolastiche, dalle documentazioni delle varie compagnie ai testi specialistici. Ci è sembrato quindi opportuno indicare le biblioteche dove questi documenti sono reperibili.

Schweizerische Landesbibliothek

La «Schweizerische Landesbibliothek», Hallwylstrasse 15, 3005 Berna, dispone, di regola, di un esemplare di tutti i libri pubblicati in Svizzera.

La «Collezione Svizzera di Teatro» (indirizzo, come sopra) possiede testi e documenti specialistici.

*Centre de documentation
de l'ASTEJ*

Il «Centre de documentation de l'ASTEJ», biblioteca comunale, Progrès 33, 2300 La Chaux-de-Fonds, abbonda di manoscritti in molte lingue diverse, incarti di compagnie, documenti internazionali, testi teorici, manuali di tecniche teatrali.

*Centre suisse de documentation
en matière d'enseignement*

Il «Centre suisse de documentation en matière d'enseignement», casella postale 16, 1211 Ginevra, e l'«Institut romand de documentation pédagogique (IRDP)», faubourg de l'Hôpital 45, 2000 Neuchâtel, dispongono di particolari reparti concernenti il teatro e la sua pedagogica.

Schultheater-Beratungsstelle

La «Kantonale Schultheater-Beratungsstelle» del canton Argovia, Klosterzelgstrasse 13, 5200 Windisch, possiede una vasta documentazione in tedesco e documenti sulle esperienze scolastiche regionali e sulle animazioni teatrali.

Pestalozzianum

Il «Pestalozzianum», Beckenhofstrasse 31, 8006 Zurigo, ha una biblioteca specializzata collegata alla sezione di consulenza per insegnanti della SADS.

Schulwarte

La «Schulwarte», Helvetiaplatz 2, 3005 Berna, dispone di una biblioteca rispondente in modo particolare alle esigenze scolastiche.