

Quan les carabasses es tornen carrosses...

Els lligams entre teatre i educació

II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

PUNCTUM & GELCC

QUAN LES CARABASSES ES TORNEN CARROSSES...

QUAN LES CARABASSES ES TORNEN CARROSSES...
ELS LLIGAMS ENTRE TEATRE I EDUCACIÓ

II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Edició a cura de Francesc Foguet i Núria Santamaria

PUNCTUM & GELCC
2009

L'edició d'aquestes actes ha estat possible gràcies al suport econòmic de CESPÀ i l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, i la col·laboració de la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, el Grup Bambalina de Cerdanyola del Vallès, el Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona i el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.

Primera edició: setembre de 2009

© 2009, dels textos, els autors
© 2009 d'aquesta edició, PUNCTUM
<http://www.editorialpunctum.com>

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per
QUADRATÍ
<http://www.quadrati.com>

Imprès per
ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL
Sant Salvador, 8
25005 Lleida

Enquadernat per
ENQUADERNACIONS FONTANET, SL
Av. Indústria, parcel·la 502
25191 Lleida

ISBN: 978-84-937371-1-5
DIPÒSIT LEGAL: L-1052-2009

SUMARI

<i>Pròleg</i>	7
Francesc Foguet i Núria Santamaria	
<i>Presentació del Simposi. Parlaments de benvinguda</i>	11
Anna Cros, Daniel Casals, Jaume Amigó i Consol Pla	
CONFERÈNCIA INAUGURAL	
<i>Presentació</i>	21
Jordi Auseller Roquet	
<i>«Erziehen ohne zu Versüssen»: Das Verhältnis von Kunst und Pädagogik im Kinder- und Jugendtheater oder brauchen Kinder Theater?</i>	25
Henning Fangauf	
<i>«Educar sense edulcorar»: la relació entre l'art i l'educació en el teatre infantil i juvenil, o bé, és necessari el teatre per als infants?</i>	
Henning Fangauf	33
PONÈNCIES	
<i>El teatre i l'educació</i>	43
Marc Hervàs	
<i>Formació d'espectadors: un repte per als ensenyants i la gent de teatre</i>	55
Antoni Navarro Amorós	
TAULA RODONA	77
DEBAT	101
APORTACIONS AL DEBAT	
Jordi Auseller Roquet	111
María Barragán	118
Marc Fonts Barrachina	124

Pruden Panadès	126
Núria Plana Eguia	132
Joan Segalés	137
Lluís Serrasolses	140
Xavier Serrat	141
PENÚLTIMES PARAULES	145
Nota biogràfica sobre els ponents	149
Annex: Document de treball del simposi	153

PRÒLEG

La segona edició del Simposi sobre el teatre infantil i juvenil —una iniciativa del Grup Bambalina i de la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya— ha consolidat una plataforma de debat i de reflexió sobre un àmbit cultural, amb tantes derivacions socioeducatives, com és el teatre adreçat al públic més jove. Els assistents al primer simposi van coincidir a expressar la necessitat de mantenir un fòrum de trobada perquè la professió pugui intercanviar-hi idees, propostes i inquietuds sobre el seu ofici. En tant que espai òptim per a la prospectiva, la universitat esdevé, en aquest sentit, un marc ideal per analitzar la complexitat del fenomen i la incidència que té en una societat cada vegada més intricada. Des de les forces abassegadores del mercat fins a les polítiques culturals, tot passant per la «gestió» del que eufemísticament anomenem «la diversitat» o «l'educació per la ciutadania», entre altres aspectes, tot el que té lloc en la societat repercuteix en l'escola o en l'institut (també en la universitat) com a reductes d'un món sòlid que rep trompades de totes bandes.

En aquesta segona edició del Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, que hem intitulat al·lusivament «Quan les carabasses es tornen carrosses...», hem volgut posar el punt de mira en els lligams entre les arts escèniques i l'educació, des d'una perspectiva prou oberta, perquè ens permetés de formular preguntes i indagar sobre allò que massa sovint es dona per descomptat, com ara el valor intrínsecament pedagògic o cultural del teatre. No pas amb la intenció d'oferir respostes inapel·lables o conclusions lenitives, que també foren difícils de trobar, sinó de mitigar, tant com es pugui, el desconcert o el desencant. Això sí, tanmateix: sense perdre el nord ni fer volar coloms, és a dir, tocant de peus a terra, però, alhora, albirant més enllà. Com ja és habitual en les nostres iniciatives, vam redactar un document de treball que volia ser un esperó dialèctic per als participants en el

simposi, sense cap altra voluntat que la d'encetar el diàleg i convidar a intervenir-hi activament. Aquest text, que hem recollit en l'annex, va complir amb escriure l'objectiu proposat, tal com podreu comprovar, ja que serví per emmarcar el debat i posicionar-s'hi des d'altres mirades i perspectives.

Excepcionalment, l'intercanvi que la Fundació Xarxa mantenia amb el Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (Centre de Teatre Infantil i Juvenil de la República Federal d'Alemanya) va fer possible de disposar de la participació al segon simposi d'una notable representació alemanya: la del director d'escena Henning Fangauf, director adjunt d'aquesta institució, i la del dramaturg Lutz Hübner, autor de l'obra *Reacció* (*Aussetzer*), donada a conèixer en català en el marc del simposi. L'experiència de Fangauf, les iniciatives que promou i l'entusiasme amb què desenvolupa la seva feina van ser molt reveladores per delimitar de manera més diàfana la «necessitat» del teatre infantil i juvenil en l'actualitat. Com a model que cal valorar, la intervenció de Fangauf ens va oferir un testimoni directe del dinamisme d'una de les tradicions teatrals més consolidades d'Europa, que ha continuat treballant els vincles entre les arts escèniques i la seva funció socioeducativa, tot vetllant per la independència artística del fet teatral.

Des d'àmbits diferents, diversos professionals catalans van contribuir també a dilucidar alguns dels topants del binomi teatre i educació vistos des de més a prop i de més endins: Marc Hervàs, de La Companyia del Príncep Totilau, que abordà el tema del simposi des d'una òptica pragmàtica i especulativa alhora, i Antoni Navarro, de la Universitat de València, que el tractà des de l'angle de la pedagogia teatral. Al costat d'aquestes intervencions unipersonals, la taula rodona, moderada pel periodista i crític de teatre Andreu Sotorra, va permetre copsar l'opinió dels qui són a primer rengle de l'escenari: Ricard Bonmatí, poeta i comediògraf per a infants i joves; Jordi Gilabert, president de Teatre per a Tots els Públics i actor de la companyia Clown Teatre; Josep Macià, programador de Xarxa de Mataró, i Carme Pomareda, mestra d'escola.

Quan les carabasses es tornen carrosses..

Com a complement més distès i informal del Simposi, es va programar una conversa de Heinnig Fangauf amb l'autor i director d'escena Lutz Hübner, i es van dramatitzar també un fragment de la seva obra *Reacció* i un altre d'*A l'arca a les vuit* (*An der Arche um acht*), d'Ulrich Hub —totes dues peces, d'estètiques ben diferents, van ser traduïdes per Eduard Bartoll i editades a posta per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya en la col·lecció Teatre-Entreacte. La cloenda consistí en la inauguració, a la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, de la mostra dedicada al Grup Bambalina de Cerdanyola del Vallès, una de les companyies amateurs de més llarga trajectòria —més de 25 anys d'història— en el teatre infantil i juvenil català.

La publicació de les intervencions del simposi i del resultat de la taula rodona i del debat ulterior s'acompanya de l'aplec de les aportacions que —tal com ja vam fer en les actes de la primera edició— ens han enviat per escrit diversos participants en l'encontre. Aquest conjunt de textos que conforma el llibre que teniu a les mans aporta, sense cap mena de dubte, un ventall de punts de vista molt enriquidor, atès que provenen de professionals bregats en el tema, per comprendre els lligams que s'estableixen entre el teatre i aquesta matèria extremament sensible que anomenem «educació». Tant de bo les reflexions i les propostes que es formulen en aquest volum puguin ser útils per millorar la situació —encara massa precària— en què es mouen els professionals del teatre infantil i juvenil als Països Catalans. Tant de bo —si més no, aquest és el nostre desig— el teatre adreçat a la franja d'edat més vulnerable pugui continuar incitant la imaginació perquè, tant en la ment dels espectadors petits i grans com en la dels agents que hi estan implicats, les carabasses es tornin carrosses abans que passi a la inversa.

FRANCESC FOGUET I NÚRIA SANTAMARIA
Coordinadors del II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

AGRAÏMENTS

La celebració del II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil hauria estat impossible sense el suport econòmic de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, ni sense l'ajut logístic del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. L'organització del simposi, que tingué com a contraforts Ramon Llimós (de la Fundació Xarxa) i Rosa Maria Soler (del Grup Bambalina), també disposà de la col·laboració de diverses entitats o institucions (i les persones que tant dignament les representen): l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (Enric Cervera), l'Associació de Teatre per a Tots els Públics (Jordi Gilibert), la Biblioteca d'Humanitats de la UAB (Marina Carbonell) i l'Institut del Teatre de Barcelona (Jaume Melendres).

A més dels participants i dels assistents en el simposi, sense els quals la iniciativa seria com un teatre completament buit, volem expressar també la nostra gratitud envers els actors que van tenir cura de les lectures dramatitzades dels textos d'autoria alemanya: Eva Marichalar i Dolors Rusiñol, actrius i directores de l'Aula de teatre de la Universitat de Vic, i de Bernat Mestre, alumne d'aquest centre, que van interpretar un fragment de *Reacció* (*Aussetzer*), de Lutz Hübner, i el quartet Clara Dalmau, Marc Hervàs, Anna Ros i Andreu Sans, actors de La Companyia del Príncep Totilau, que ens escenificaren un fragment d'*A l'arca a les vuit* (*An der Arche um acht*), d'Ulrich Hub.

Des del punt de vista acadèmic, el simposi es va inscriure en el projecte de recerca «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la Literatura Catalana dels segles XIX i XX» (HUM 2005-01109), finançat pel Ministerio de Educación y Ciencia i dirigit pel Dr. Jordi Castellanos, i en el marc de les activitats dutes a terme pel Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la UAB. A més, fem extensió el nostre agraïment a Montserrat Domingo i Caballol, alumna avantatjada de segon cicle de la nostra titulació, que va vetllar per la transcripció de la taula rodona i del debat.

PRESENTACIÓ DEL SIMPOSI. PARLAMENTS DE BENVINGUDA

ANNA CROS Bon dia, benvinguts al II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. Començarem aquest acte de benvinguda al simposi. Us presento les persones que hi ha a la taula: en primer lloc, el senyor Daniel Casals, coordinador d'estudis i professor del Departament de Filologia Catalana; el senyor Jaume Amigó, a la meva dreta, president de la fundació Xarxa de teatre infantil i juvenil de Catalunya i la senyora Consol Pla i Dou, tinenta d'alcalde de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès. Primerament, dono la paraula al senyor Daniel Casals.

DANIEL CASALS Bon dia a tothom. Benvinguts al II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. En aquest acte represento la direcció del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona i, en primer lloc, vull excusar l'absència del director, el doctor Xavier Villalba, a qui un compromís previ li ha impedit de ser aquest matí aquí.

L'organització d'aquest simposi és una mostra de la tensió que els professors i investigadors del Departament de Filologia Catalana de la UAB, en particular de l'àrea de literatura contemporània, mantenen, amb l'impuls d'una oferta d'activitats extraacadèmiques que s'organitzen des del Departament, destinades al debat i a la reflexió entorn d'un àmbit concret. En aquesta ocasió, els eixos al voltant dels quals girarà aquesta reflexió seran el teatre i l'educació. Les propostes que aquest simposi ens ofereixi ens arriben en un moment molt oportú, quan la universitat està immersa en un procés de canvi dels plans d'estudi i dels mètodes d'ensenyament per adaptar-los a l'Espai Europeu d'Educació Superior. Alhora vull destacar que el marc con-

PRESENTACIÓ

cret d'aquest simposi serà un magnífic punt de trobada entre professionals, investigadors i estudiants, interessats pel teatre infantil i juvenil.

Felicito les ànimes de l'organització, la doctora Núria Santamaria i el doctor Francesc Foguet, per la feina que han fet perquè aquest simposi hagi estat una realitat. I desitjo, en nom de la direcció del Departament de Filologia Catalana, que la trobada que ara comença sigui rica en aportacions i consolidi el camí iniciat amb el I Simposi de trobades periòdiques dels estudiosos del teatre infantil i juvenil, per als quals el Departament de Filologia Catalana de la UAB sempre tindrà les portes obertes. Moltes gràcies i bona feina.

JAUME AMIGÓ Il·lustre regidora de cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola, vicerectora de Relacions Institucionals, coordinador d'Estudis de Filologia Catalana, presidenta del Grup Bambalina, amics i amigues, benvinguts al II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil.

Fa dos anys el Grup Bambalina i la Fundació Xarxa vam iniciar, amb el suport de l'Ajuntament de Cerdanyola, aquesta aventura acadèmica a l'entorn del teatre infantil i juvenil. Hi creïem, no cal dir-ho, i hi vam esmerçar hores, molta dedicació i més hores, però hi havia quelcom d'aventura en aquella activitat acadèmica pura del FIT Festival (Festival Internacional de Teatre Infantil i Juvenil) de Cerdanyola del Vallès. L'aventura reeixí i tots n'estem molt satisfets, i, després de treballar amb tenacitat durant dos anys, la segona edició del simposi és una realitat.

Faig esment d'aquest inici perquè no estem acostumats, en el nostre petit món de la cultura, a treballar de manera contínua perquè els fets perdurin en el temps. Massa sovint els nostres actes comencen i acaben en un acte o en unes jornades, i l'endemà comencem de cap i de nou. El II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil il·lustra una voluntat de fer camí en la normalització acadèmica del teatre infantil i juvenil.

Des de la Fundació Xarxa pensem que la tasca rigorosa i diària, una voluntat perseverant i unes quantes complicitats, discretes però segu-

res, són bones pedres de toc per contribuir al fonament del discurs i la reflexió necessàries per al nostre teatre infantil i juvenil. Ho vam dir fa dos anys i ho repetim ara, ens cal la vostra cooperació, doctors, filòlegs, estudiants, especialistes, etcètera, per tal que aquest sector del teatre assoleixi la consistència crítica i reflexiva necessàries per alimentar la seva potència artística.

Ara fa just un any tornàvem contents i il·lusionats de la Fira del Llibre de Frankfurt, després de presentar-hi quatre produccions de teatre infantil i juvenil català. La nostra ambaixada a Alemanya, impulsada per la Fundació Xarxa i amb el suport de l'Institut Ramon Llull, tenia per objectiu mostrar-hi els treballs de les companyies Teatre Mòbil, La Baldufa, Teatre Nu i Xirriquiteula Teatre. L'experiència va ser molt reeixida, fins al punt que, enguany, el festival Starke Stücke de Frankfurt ha convidat la companyia Xirriquiteula a presentar-hi el seu espectacle *Papirus*, i el festival Schöne Aussicht, de Stuttgart, ha convidat La Baldufa perquè hi presenti *El llibre imaginari*. N'estem molt satisfets i pensem que estem en la bona via per a futures col·laboracions.

Una conseqüència immediata de la nostra estada a Frankfurt va ser la signatura d'un conveni de col·laboració amb el Goethe-Institut de Barcelona i, en segon lloc, però de manera molt principal també, el coneixement i l'establiment de lligams amb el Centre de Teatre Infantil i Juvenil d'Alemanya i, en concret, amb el seu vicepresident, el senyor Henning Fangauf, que avui ens acompanya. La seva presència entre nosaltres conclou, ara i aquí, dues setmanes llargues d'accent alemany. El dissabte 27 de setembre passat, va tenir lloc la inauguració oficial de la IV edició del FIT Festival internacional de teatre infantil i juvenil de Cerdanyola, després d'assistir a la representació de l'espectacle *Klasse klasse*, de la companyia del Theater Strahl de Berlín.

En aquella ocasió, ens acompanyaren la Cònsol General d'Alemanya a Barcelona, la senyora Christine Gläser, i el director del Goethe Institut de Barcelona, el senyor Ulrich Braeß, sense el suport i la col·laboració dels quals aquesta presència alemanya entre nosaltres no hauria estat possible. Durant tota la setmana passada, els actors i les

PRESENTACIÓ

actrius de la companyia del Theater Strahl, han dut a terme diversos workshops a Palma de Mallorca amb motiu de les activitats preliminars de la Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears que organitza l'associació Sa Xerxa. I, finalment, l'espectacle *Klasse klasse* es tornà a representar el divendres dia 3 d'octubre tot inaugurant la III edició de la Mostra Butaka Olesa de teatre jove.

Aquestes activitats, doncs, arriben fins aquest II Simposi amb la presència dels senyors Henning Fangauf i Lutz Hübner, un autor del qual presentem la traducció de la seva obra *Reacció (Aussetzer)*, conjuntament amb la peça *A l'arca a les vuit (An der Arche um acht)*, d'Ulrich Hub. Tant la conferència inaugural com les lectures de fragments d'aquestes dues obres pensem que són llavors prou potents perquè aquesta jornada i les activitats que l'han precedida facin créixer la nostra col·laboració i l'interès pel teatre infantil i juvenil d'aquí i de fora del nostre país.

El lema d'aquest segon simposi és «teatre i educació». El Grup Bambalina, la Fundació Xarxa i els coordinadors Francesc Foguet i Núria Santamaria hem pensat que calia il·luminar aquest aspecte del teatre infantil i juvenil. Es tracta de no recloure les arts escèniques per a nens i nenes en el territori educatiu, pedagògic, didàctic fins i tot. No ens cansarem de repetir-ho, però hem de continuar vetllant perquè el teatre infantil i juvenil no sigui vist i entès com una manifestació artística amb la dosi de moral indispensable per a un públic que encara no està format, amb l'edulcoració necessària en els temes que tracta, amb un llenguatge tou i desnerit que no evoca ni alimenta.

Reclamem un teatre infantil i juvenil plenament adult en la seva producció, però també en la seva manifestació artística. Els seus recursos expressius han de ser portats al límit en nom de la innovació constant. El públic a què es deu el componen nens i nenes, és a dir, persones entenimentades i amb plenes capacitats que perceben, experimenten i valoren d'una manera diferent de com ho fem els adults. El seu teatre, doncs, no ha de ser més educatiu que el nostre, ni més didàctic, ni ha de voler ensinistrar més. Per al teatre infantil i juvenil també són vàlids tots els temes, qualsevol format, tots els directors,

Quan les carabasses es tornen carrosses...

els actors i les actrius... si es té present que el seu públic és d'una altra manera. Perceben, experimenten i valoren la vida d'aquella manera que un dia ho vam fer tots nosaltres. Tant de bo puguem sentir el nen o la nena que un dia vam ser. Mostrem-lo sense vels i potser els altres ens veuran més educats, més afectuosos i més a punt per a totes les fantasies i realitats escèniques. Moltes gràcies.

CONSOL PLA I DOU Gràcies, vicerectora. Molt bon dia a tothom. Benvinguts a aquest acte d'inauguració del II Simposi sobre teatre infantil i juvenil. Primer de tot voldria donar les gràcies a la UAB per acollir-lo. El I Simposi, ara fa dos anys, ja el vàrem fer aquí, en unes altres dependències, però també a la UAB, al campus de la nostra ciutat.

Crec que ho hem d'agrair perquè des de la ciutat de Cerdanyola treballam perquè totes les activitats que fem adreçades al públic infantil i juvenil, aquest teatre de qualitat del qual parlava el president de la Fundació Xarxa, tingui també el suport d'altres d'entitats, d'altres ens, que realment se sumin al treball conjunt. El simposi que avui fem aporta un factor clau per garantir l'èxit de la feina comuna: la formació i la reflexió, necessàries sempre.

El teatre adreçat als més petits, i als joves també, ha de ser un teatre de qualitat, molt ben dirigit i preparat perquè arribi al públic a qui ha d'arribar. Són persones que ja s'estan formant i que necessiten que aquests grups, aquests professionals del teatre, tinguin una òptima formació continuada per tal de poder preparar i elaborar les seves produccions. Uns espectacles de qualitat, amb les essències del millor teatre pensat per infants i joves.

Aquest és el teatre de qualitat que volem per a Cerdanyola del Vallès. L'entitat Bambalina fa molts anys que treballa en aquesta línia, gràcies a la feina feta pel seu voluntariat, bo i aconseguint crear una programació teatral que compta amb el vistiplau del públic i les complicitats de companyies i altres professionals del sector.

Fa dos anys vàrem fer el primer simposi. La voluntat i l'objectiu era potenciar la formació i el debat. Una formació que creiem que ha de ser continuada. Ho ha de ser per poder treballar, per poder donar i

PRESENTACIÓ

oferir aquesta qualitat en forma d'espectacles que és el que tots esperem, el que a tots ens agrada rebre.

Quan fa dos anys vàrem fer aquest simposi i, posteriorment, se'n varen publicar les actes, ens n'adonàrem, que valia la pena continuar treballant en aquesta línia. Ens resultava difícil poder-lo celebrar anualment i vàrem decidir fer-lo cada dos anys.

Hem preparat aquest II Simposi gràcies al treball en comú de diferents entitats, d'entre les quals hi ha la nostra entitat local Bambalina i la Fundació Xarxa. Conjuntament i amb gran dedicació han anat treballant per aconseguir col·laboracions destacades, com l'aconseguida amb Goethe-Institut a través del Consolat Alemany a Barcelona.

Totes les intervencions faran un simposi molt enriquidor, amb aportacions importants al teatre infantil i juvenil. És per això que vull agrair la feina que fan totes aquestes persones que s'hi dediquen, que d'alguna manera l'objectiu, la missió i el missatge que volen transmetre és a través d'aquest teatre infantil i juvenil. Agraieixo l'esforç que fan i desitjo que, del simposi, les conclusions que se'n desprenguin puguin realment fer aquesta aportació que tots desitgem important en el teatre infantil i juvenil.

Des de Cerdanyola del Vallès, fa molts anys que fem una aposta en aquest sentit. I així continuarem. Hem anat elaborant propostes diferents i el simposi que avui s'inaugura n'és una mostra. La reflexió i el debat culminaran la IV edició del FIT Festival, celebrat la darrera setmana de setembre, amb un gran nombre d'espectacles de gran qualitat.

Fou llavors quan vàrem poder veure aquest teatre que, d'alguna manera, és el fruit final, el que arriba al públic. Però que al darrere té la feina de totes aquestes persones que han estat treballant molts anys i que han procurat que el que arribi als espectadors sigui el millor. El teatre de qualitat, amb professionals que tinguin una formació constant. I això és, d'alguna manera, el que volem aconseguir amb aquest II Simposi. Per tant, esperem que sigui tot un èxit.

ANNA CROS Per acabar aquest acte de benvinguda, vull sumar-me a la felicitació i a l'agraïment als organitzadors i als coordinadors del simposi: el grup Bambalina, la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya; el Departament de Filologia Catalana i el Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la nostra Universitat, així com a totes les entitats que hi col·laboren i que hi donen suport (l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya; l'Institut del Teatre de Barcelona; el Goethe-Institut i l'Associació Professional de Teatre per a Tots els Públics; l'Ajuntament de Cerdanyola del Vallès, i el Consolat alemany). Una col·laboració que permet d'establir una sèrie de complicitats entre el món professional i acadèmic que, a la universitat, li resulten imprescindibles si vol acomplir allò que se sol anomenar la «tercera missió o la missió social»: la transferència —en ambdós sentits— de coneixements i d'experiències.

Aquest grup d'investigadors i de professionals ja van mostrar en el primer simposi la importància i la vitalitat d'aquest gènere, sovint tractat injustament com a *menor* —com la Ventafocs del teatre—, tal com es deia a les actes del primer simposi. I van reivindicar-ne la necessitat d'un major reconeixement social i cultural, per tal de situar el teatre infantil i juvenil com una alternativa de qualitat, més enllà, tal com diuen Francesc Foguet i Núria Santamaria en aquelles actes, «d'un circumstancial tapaforats per als ocis familiars o les activitats educatives complementàries».

Segurament, les possibilitats formatives de les arts escèniques i la franja d'edat a la qual va dirigit el teatre infantil i juvenil han estat un dels motius per dedicar aquest segon simposi als lligams entre teatre i educació. Durant el dia d'avui, es discutiran una sèrie de qüestions que giraran al voltant d'algunes de les preguntes que, per tal de provocar el diàleg, els organitzadors formulen en el document de treball del simposi: es pot educar sense edulcorar a través del teatre? Es pot fer teatre educatiu sense que això engavanyi la llibertat de creació artística?

I jo, també per provocar la discussió, hi afegiria: cal que el teatre per a infants i joves tingui una funció educativa diferent de la que té

PRESENTACIÓ

el teatre pensat per al públic adult, deixant de banda la indiscutible funció de formar futurs espectadors de teatre adult? Ha de transmetre un *plus*, com diem ara, de valors educatius?

La línia que separa l'educació d'allò que podríem considerar l'adoc-trinament quan es parla de producció cultural per als infants (teatre, cinema, narració escrita...) no sempre és clara i, des del meu punt de vista, l'excés de doctrina pot restar valor a aquestes produccions i pot fer trontollar l'objectiu que comentava abans de formar futurs espec-tadors de teatre adult, lectors de literatura adulta. Hauríem de recorde-r que molts infants han esdevingut bons lectors llegint els excel·lents *Versos perversos per a criatures perverses*, de Roald Dahl; divertint-se amb la revenja de la políticament incorrecta Matilda, del mateix autor, o amb les aventures de la bibliotecària de Margaret Mahy, segrestada per uns pirates ferotges.

Però vosaltres sou els especialistes, i estic segura que durant el dia d'avui discutireu i reflexionareu de manera molt profitosa sobre el paper que han de tenir les arts escèniques en l'educació dels infants i joves. I, tot i que els organitzadors avisen que no s'oferiran respostes ni conclusions inapel·lables, estic segura de l'interès que tindrà per a tots vosaltres disposar d'aquest espai de discussió.

Em congratulo, doncs, que la UAB aculli aquest segon simposi, que constitueix ja la consolidació d'un fòrum de reflexió i debat sobre el teatre infantil i juvenil, i us desitjo que la jornada d'avui sigui un èxit.

CONFERÈNCIA INAUGURAL

PRESENTACIÓ

JORDI AUSELLER ROQUET

El Centre de Teatre Infantil i Juvenil de la República Federal d'Alemanya (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland), amb seu a Frankfurt del Main i Berlín, és, a grans trets, una entitat d'àmbit nacional i internacional que vetlla per al desenvolupament i foment del teatre per al públic més jove. La seva tasca està vinculada amb activitats dutes a terme en teatres, associacions, institucions, festivals i altres entitats dins i fora d'Alemanya. A més a més, promou el teatre per a joves i amb joves, dóna suport a artistes i formadors en la seva tasca teatral i representa els interessos políticsosocials dels professionals del sector.

El Centre es va crear l'any 1989 per iniciativa de la secció alemanya de l'ASSITEJ (Association International du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), que en té la titularitat, i a través del llavors Ministeri Federal de Joventut alemany. Actualment, està finançat pel Ministeri Federal per a la Família, la Gent Gran, les Dones i els Joves, i pel Ministeri d'Art i Ciència de l'estat de Hessen i de la ciutat de Frankfurt. A més d'aquests organismes, els diferents projectes i activitats que organitza i duu a terme també reben el suport d'altres entitats. Bàsicament, les seves activitats se centren en els àmbits següents: el foment d'autors, la formació professional contínua, l'intercanvi nacional i internacional, i la informació i la documentació.

Foment d'autors

Amb la voluntat de fomentar la creació de noves obres de teatre per a infants i joves, el Centre de Teatre Infantil i Juvenil convoca anualment beques per a joves dramaturgs per participar al Taller d'autors

de teatre infantil i juvenil, que té lloc a l'Acadèmia Federal de Formació Cultural (Bundesakademie für kulturelle Bildung) de Wolfenbüttel. Es tracta d'un taller orientat a la pràctica de l'escriptura teatral per al públic més jove, durant el qual les activitats en grup, les exposicions orals, les primeres lectures i les anades al teatre constitueixen importants pautes de treball per aprendre a escriure una obra. Des del 1996, també convoca el Premi de Teatre Infantil Alemany (Deutscher Kindertheaterpreis) i el Premi de Teatre Juvenil Alemany (Deutscher Jugendtheaterpreis) que concedeix el Ministeri Federal per a la Família, la Gent Gran, les Dones i els Joves. Però la seva principal activitat en l'àmbit del foment d'autors és, sens dubte, el Fòrum d'Autors de Teatre Infantil i Juvenil (Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater) que se celebra cada any a Frankfurt. A més a més, el Centre és el representant europeu al Festival Internacional de Joves Dramaturgs World Interplay (International Festival of Young Playrights) de Townsville (Austràlia), una trobada amb caràcter biennal i que, des de la primera edició el 1985, s'ha consolidat com un dels certàmens més importants del món dins del gènere.

Formació professional contínua

En el camp de la formació, s'organitzen seminaris sobre el joc teatral a l'ensenyament primari conjuntament amb l'Institut de Formació Contínua del Professorat de Berlín (Berliner Institut für Lehrerfort- und weiterbildung) i amb diferents teatres de la ciutat especialitzats en el públic infantil. A través d'altres seminaris, també s'ofereix a actors i actrius professionals la possibilitat d'explorar nous recursos i de reflexionar sobre noves formes d'actuació amb reconeguts directores de l'escena teatral infantil i juvenil d'Europa. A més, es duen a terme cursos sobre pedagogia teatral dins i fora d'Alemanya. Tots els programes de formació també estan adreçats a directores de teatre que treballen amb nens i adolescents.

Presentació

Intercanvi nacional i internacional

La principal activitat en el terreny de l'intercanvi nacional i internacional que duu a terme el Centre de Teatre Infantil i Juvenil és la Trobada de Teatre Infantil i Juvenil Alemany Augenblick mal! (Deutsches Kinder- und Jugendtheatertreffen), que des del 1991 es fa cada dos anys a Berlín. Des del 1989, i també de forma biennal, realitza jornades sobre el teatre infantil i juvenil dels seus països veïns (Països Baixos, Suïssa, Itàlia, França...) en col·laboració amb la Fundació Friedrich Ebert (Friedrich-Ebert-Stiftung). A banda d'això, el Centre és un dels membres fundadors de la European Network of Art Organisations for Children and Young People (EUnetART), a la qual pertanyen actualment més de 100 institucions d'aproximadament 28 estats d'Europa. L'objectiu d'aquesta xarxa és fer més intens l'intercanvi interdisciplinari dels diferents centres artístics i culturals per a infants i joves, i portar-lo endavant en l'àmbit europeu.

Informació i documentació

El Centre de Teatre Infantil i Juvenil disposa d'un arxiu i una biblioteca-mediateca on es recopilen obres de teatre per a infants i joves, així com programes, pòsters, fotografies, bibliografia, revistes i vídeos. Tots aquest fons documental està a l'abast del públic en general. Des del 1990, és també la seu de l'Arxiu Internacional de l'ASSITEJ, en el qual es recull material de totes les seccions d'aquesta associació. Fins al moment actual, doncs, la principal prioritat en matèria de documentació ha estat l'adquisició de documents: unes 3.000 peces de teatre en llengua alemanya, aproximadament 1.700 llibres sobre el teatre infantil i juvenil, uns 3.400 articles, 1.700 documents audiovisuals i diferents arxius teatrals, tant històrics com contemporanis. D'aquesta manera, el Centre assumeix la responsabilitat de l'herència cultural del teatre infantil i juvenil com a puntal per al seu futur. Amb un ampli ventall de serveis, també ofereix informació i asses-

sorament a artistes, estudiants, formadors teatrals i tothom que hi estigui interessat.

Henning Fangauf

Director adjunt del Centre de Teatre Infantil i Juvenil de la República Federal d'Alemanya amb seu a Frankfurt del Main, Henning Fangauf (1954), va fer de dramaturg, entre el 1981 i el 1989, en teatres de Coburg, Osnabrück i Bremen. Actualment, treballa per a l'intercanvi internacional en l'àmbit del teatre adreçat especialment al públic infantil i juvenil, i per a la promoció de joves autors teatrals europeus des de l'associació Interplay Europe e.V., de la qual és el president. És també editor de la Biblioteca de Pedagogia Teatral de les editorials Heinrichshofen Bücher i Schulbuch Klett Verlag. Forma part del consell del Land de Hessen per a la promoció del teatre independent, i és membre de la junta directiva del Festival Internacional de Joves Dramaturgs World Interplay (International Festival of Young Playrights). En diferents avinenteses, ha treballat en el camp de la formació del professorat i com a conferenciant per al Goethe-Institut, i ha estat membre del jurat en múltiples certàmens literaris. Al llarg de la seva trajectòria professional, ha publicat diversos escrits sobre literatura dramàtica per a infants i joves.

«ERZIEHEN OHNE ZU VERSÜSSEN»:
DAS VERHÄLTNIS VON KUNST UND PÄDAGOGIK
IM KINDER- UND JUGENDTHEATER ODER
BRAUCHEN KINDER THEATER?

Henning Fangauf

Die Fragestellung, die dieser Tagung zugrunde liegt, nämlich wie wir es mit dem Verhältnis zwischen Theater und Pädagogik halten, ist mir aus den Diskussionen des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland sehr vertraut.

Das zeitgenössische Kinder- und Jugendtheater diskutiert immer wieder sein Verhältnis zur Schule und zur Pädagogik, zum Lehrplan und zum Lernen. Das professionelle Kinder und Jugendtheater hat dabei stets auf seine künstlerische Autonomie geachtet und zu achten. Theater darf nicht, wie wir sagen, die «siebte Schulstunde» werden, also seine künstlerische Arbeit in den Dienst der Schule und des Lehrplans stellen. Auf der anderen Seite sind Schule und Theater eng verbunden: Schulklassen sind die größte Besuchergruppe des Kinder und Jugendtheaters, der Dramenunterricht benötigt die Aufführungen und das Theater ist ein Teil unseres Bildungssystems. Fast jedes deutsche Theater bietet Theaterkurse für Kinder und Jugendliche an, Theaterpädagogen arbeiten auf diesem Feld und bringen «Theater sehen» und «Theater spielen» zusammen. Damit sind die früher so klaren Abgrenzungen fließend geworden: Hier das Theater in der Schule, also das Theater der Kinder und Jugendlichen selber und dort das Profi-Theater, also das Theater für die Kinder und Jugendlichen. Ich halte diese Auflösung der Grenzen für eine sehr positive Entwicklung – schließlich geht es um unser aller Bedürfnis, mit dem Spiel das Leben besser zu erfahren und auch zu verstehen.

«Kinder brauchen Theater» lautete für viele Jahre der Slogan, mit dem meine Institution, das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland in die Öffentlichkeit trat. Natürlich brauchen Kinder Theater, denn — wie es bereits in der Bibel steht und von Bertolt Brecht profanisiert wurde: «Der Mensch lebt nicht vom Brot allein». Er braucht «geistige Nahrung», sucht nach spirituellen Erfahrungen, begreift sich nicht nur als materielles Wesen. Das gilt für Kinder und Jugendliche genauso wie für Erwachsene.

Aber der Slogan «Kinder brauchen Theater» klingt auch sehr nach Propaganda. Ich bin überzeugt, dass der Vertreter eines Sportvereins sagen wird «Kinder brauchen Sport» und die Vorsitzenden eines Schützenvereins «Kinder brauchen Gewehre». Denn sie alle glauben an den persönlichen und sozialen Nutzen für ihre Mitglieder. Also, folgen wir hier nicht länger der oberflächlichen Propaganda und den Slogans, sondern fragen uns, warum Kinder Theater brauchen. Und dabei stoßen wir unweigerlich auf Bildung und Erziehung, die mit dem Theater verbunden sind.

Ich möchte anfangs das Thema aus der Perspektive der Schüler betrachten und die Frage stellen: «Was nützt ihnen das Theater ganz konkret für ihre jetzige Lebenssituation und ihre Lebensperspektive, was nützt es ihnen, wenn sie Theateraufführungen sehen oder wenn sie selber Theater spielen?»

Kompetenzen erwerben

Die Pädagogen und Lehrer des Schultheaters argumentieren, wenn es um die positiven Effekte des Theaterspielens mit Kindern und Jugendlichen geht, mit dem Erwerb von Kompetenzen. Sie erlangen

- Sozialkompetenz, durch das Theaterspielen in der Gruppe
- Sachkompetenz, durch die Beschäftigung mit den Themen der Stücke
- Sprachkompetenz, durch den praktischen Umgang mit der dramatischen Literatur.

Erziehen ohne zu Versüssen

Die in Deutschland bekannte Pädagogin und Schulleiterin Enja Riegel beschreibt in ihrem Buch «Schule kann gelingen» die schulische Theaterarbeit. *«Fast alle Schüler haben vor der Premiere Angst. Gleichzeitig wissen sie im hintersten Winkel ihres Bewusstseins, dass sie es schaffen werden. Bevor sich der Vorhang öffnet, machen die Jugendlichen auf diese Weise eine Erfahrung, die sie prägt. Viele würden im letzten Augenblick am liebsten flüchten. Es kostet große Anstrengung, auf die Bühne zu treten. Wenn sie dann aber vor dem Vorhang stehen, die ersten Worte sagen und das Publikum in ihren Bann ziehen, ist das eine große Befreiung: ich werde nicht ausgebuht, ich kann Menschen zum Lachen bringen, ich habe Erfolg. Das stärkt das Vertrauen in die eigenen Kräfte und den Mut, sich auch in anderen Bereichen auf neues Terrain zu wagen.»* Interpretieren wir Enja Riegel richtig, könnten wir sagen: Erfolg macht erfolgreich, und wer erfolgreich Theater spielt, wird auch gut in Mathematik.

Ästhetische Bildung erfahren

Und welche Kompetenzen werden bei der Rezeption von Theater, also dem «Theater sehen» vermittelt? Das Kindertheater wird immer wieder als eine «Schule der Sinne» also des Sehens und Hörens bezeichnet, es schult also die Wahrnehmung der Kinder und fördert ihre Ästhetische- und Kulturelle Bildung.

Unter Ästhetischer Bildung bezeichnen wir einen Pädagogik, bei der sinnliche Erfahrungen Ausgangspunkt von Bildung und Entwicklung des Menschen sind. Das griechische Wort «aisthesis» bedeutet «sinnliche Wahrnehmung». Ästhetische Bildung versteht Bildung nicht in erster Linie als Wissensaneignung, bei der das Denken der Wahrnehmung übergeordnet ist, sondern als Ergebnis sinnlicher Erfahrungen, die selber Quelle von Wissen und Erkenntnis sein können. Friedrich Schiller schreibt in seiner Schrift «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» von 1795 *«...der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt...»*. Schiller spricht also dem Spiel die Kraft zu, die Tren-

nung des Menschen von seinem Ideal zu überbrücken. Mit unseren modernen Worten könnte man sagen, Schiller hat den pädagogischen Wert des Theaterspiels erkannt.

Was bedeuten nun ästhetische Bildung im Zusammenhang mit dem Kinder- und Jugendtheater? Es schult die sinnliche Erfahrung durch die Rezeption des Kunstwerks «Theater» und es schult das Wissen über diese. Die Schüler entwickeln beim Betrachten einer Aufführung,

- Kriterien um ihre sinnlichen Erfahrungen zu beschreiben, sie zu hinterfragen und in Bezug zu ihrem eigenen Leben zu stellen.
- Im besten Falle spielen sie beim Besuch der Vorstellung in ihrer Imagination mit, sie schulen ihre Phantasie.
- Sie identifizieren sich mit einer Figur des Stückes und erleben durch diese Empathie ihre eigene Gefühlswelt.
- Sie können mutiger und gestärkter das Theater verlassen, denn sie haben in der Inszenierung erfahren, dass sie mit ihren eigenen Lebensgefühlen nicht allein auf der Welt sind. Die Schauspieler haben sie ihnen stellvertretend vorgeführt.

Mit diesen sinnlichen Erfahrungen verlassen die Schüler die Theateraufführung.

Kindertheater ist ein Theater des Bildungsbürgertums

Immer wieder wird in Deutschland das Kindertheater damit begründet, dass es die «Zuschauer von Morgen» erreicht, also aus den Kindern jene klassisch gebildeten Bürger macht, die sich und ihren gesellschaftlichen Status auch über die Rezeption von Kunst definieren. Kaum hat man den Satz ausgesprochen, schiebt man noch schnell hinterher «...aber es ist natürlich auch ein Theater für den Zuschauer von heute» also, die Kinder sollen dort abgeholt werden, wo sie stehen. Aber die Haltung, die in diesem Satz «Der Zuschauer von Morgen» steckt, ist eindeutig. Sie zielt auf ein im klassischen Sinne bildungs-

bürgerliches Verständnis von Theater. Und so ist es nicht verwunderlich, dass die deutschen Kinder- und Jugendtheater ohne jeden Selbstzweifel Stücke wie Lessings «Nathan der Weise», Goethes «Werther» oder Schiller «Räuber» für Kinder und Jugendliche adaptieren und inszenieren. Wir wollen sie mit der Weltliteratur vertraut machen und gerade hier erhoffen wir uns den Beifall der Schulen.

Aber das ist sicherlich nicht die einzige Bestimmung, die das Kinder- und Jugendtheater hat. Sie werden zu Recht fragen, wo sich denn bei all dem, was ich bisher beschrieben habe, Ihr schönes Zitat, das über dem Tagungsthema steht «*Quan les carabasses...*» («Wenn die Kürbisse Karossen werden...») wieder findet? Verleiht dieses Theater mit seinen vielfältigen Bildungsaufgaben «der Phantasie Flügel»? Bietet es sich den Schülern als ein Freiraum an, in dem für sie Zeit und Raum unerwartet definiert wird?

In Frankfurt fand im September eine Tagung mit dem provozierenden Titel «Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen» statt. Der Titel «Stop Teaching!» machte deutlich, dass Schluss mit dem «Belehrungstheater» gemacht werden sollte.

Das Tagungsthema war aktuell, da momentan die wichtigsten ästhetischen Impulse für das Kinder- und Jugendtheater (vielleicht sogar für das Theater allgemein) von einem professionell gemachten Theater mit Kindern und Jugendlichen ausgeht. Professionelle Künstler, vor allem Regisseure, Performer aber auch künstlerisch geschulte Pädagogen erarbeiten spannende Inszenierungen mit Jugendlichen. Dieses vollzieht sich im Rahmen der Diskussionen um das postdramatische Theater. Gruppen wie «Rimini Protokoll» aus Berlin, das Schauspiel Essen («Homestories»), die Münchner Kammerspiele («Bunny Hill»), das Schauspiel Stuttgart («Reiher») oder das Junge Theater Basel («I Furiosi») haben sehr innovative Inszenierungen mit Jugendlichen und Profis gemacht.

Der Hype um diese Theaterform mit Kindern und Jugendlichen erreichte in Deutschland 2004 einen ersten Höhepunkt. Die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle erarbeiteten zusammen mit 250 Kindern aus 25 Nationen und unterschied-

lichen sozialen Schichten eine Aufführung des Ballett «Le sacre du printemps» von Igor Stravinsky. Die Aufführung «Rythm is it» wurde aufgezeichnet und im Fernsehen und Kino gezeigt. Dieses Beispiel scheint vor allem Kulturpolitiker gezeigt zu haben, dass man auch mit Kindern aus schwierigsten sozialen Verhältnissen ein klassisches Theater machen und sie somit von der Straße wegholen kann. So wünschen es sich viele: das Ereignis Theater erhält die Funktion als Sozialtherapeut.

Einen ganz anderen Weg beschritt das belgische Theater Victoria, das den englischen Regisseur Tim Etchell beauftragte, mit ca. 20 Kindern eine Performance über ihre Lebenswirklichkeit zu inszenieren. Die Aufführung «That Night follows Day» geriet zu einer einzigen Beschimpfung der Erwachsenen, denn die Kinder klagten uns Erwachsenen an, wie sehr wir ihr Leben dominieren: «Ihr sagt uns, dass man höflich ein soll; Ihr sagt uns, dass man sich die Zähne putzen soll; Ihr sagt uns, dass Jungen sich nicht prügeln dürfen; Ihr sagt uns, dass Mädchen immer brav sein sollen...». Die Botschaft des Abends war klar «Stop Teaching!»

Das Interesse der Künstler an den Kindern und Jugendlichen basiert darauf, sie als «Experten ihrer Lebenswirklichkeit» anzusehen. Genau das ist das vieldiskutierte Schlagwort im deutschen Kinder- und Jugendtheater. Die Tagung «Stop Teaching!» wies aber auf ein Problem hin, das, ich möchte sagen naturgemäß, zwischen Theater und Schule herrscht. Die Schule muss ein Teil unseres bürgerlichen Bildungsapparats sein. Sie muss durch gesellschaftlich vorgeschriebene Bildungspläne Wissen vermitteln, hat ihre eigene Didaktik und soll das Fremde den Schülern vertraut machen. Die Schule muss affirmativ sein.

Das Theater will aber Gegenspieler der Gesellschaft sein, will durch Provokation bilden und die Fremdheit als Fremdheit stehen lassen. Im Theater spielen Differenzen und Diskontinuität (Gerd Taube) die entscheidende Rolle. Kinder- und Jugendtheater muss seine Bestimmung nicht in der Vermittlung von Wissen suchen sondern in einer ästhetischen Bildung im weitesten Sinne.

Ich kehre also zu meiner Frage zurück:

Wozu brauchen Kinder Theater? Sie brauchen es — wie wir gesehen haben — für ihre Ästhetische Bildung, ihre sinnlichen Erfahrung und ihre Suche nach dem idealen Menschen. Sie brauchen es aber auch, im Sinne von Aristoteles Begriff der «Mimesis», als ein Theater der Nachahmung menschlichen Lebens, das uns in seinen Grundzügen vor Augen geführt wird. Dieses Theater klärt uns auf, es dient uns als Erkenntnismedium, um uns in einer unübersichtlichen Welt zu Recht zu finden.

Müssen auch Kinder über ihre Welt im Theater aufgeklärt werden? Wissen wir denn was Kinder im Theater brauchen und wie sie sich in dieser Welt zurechtfinden? Wollen sie vom Theater «aufgeklärt» werden? Kinder gehören noch nicht zu unserer «Diskursgemeinschaft» (Bartels), die über die Welt reflektiert, sie deutet und interpretiert. Kinder äußern sich vital und direkt, sie agieren statt reflektieren — vieles bei ihnen geschieht ohne eine Absicht. Im wahrsten Sinne des Wortes be-greifen und er-fassen sie die Welt.

Wir Erwachsenen urteilen über Kinder anhand jener Bilder, die wir von Kindern und Kindheit in uns haben. «Ich suche das Kind in mir» ist eine häufig zu hörende Selbstaussage von Künstlern des Kinder- und Jugendtheaters. Nehmen wir den griechischen Begriff «Pädagogik» in seinem wörtlichen Sinne ernst, nämlich «Führer der Kinder» zu sein, dann muss die Frage gestellt werden, wohin führen wir sie denn mit unserem Kinder- und Jugendtheater?

Wie können wir entscheiden ob Kinder Theater brauchen und vor allem, welches Theater sie brauchen? Wir sollten uns der Frage nicht aus der Perspektive der Kinder nähern, die uns Erwachsenen ja mehr oder weniger «fremde Wesen» sind, sondern uns nach unserem eigenen Interesse fragen, Kindertheater für sie notwendig und hilfreich zu finden. Der Heidelberger Philosoph Martin Bartels kommt zu einer These, die uns sicherlich provoziert: «Es könnte sein, dass wir Kindertheater deshalb veranstalten, weil es uns Erwachsenen selbst gut tut und wir es brauchen. Dann ginge es im Kindertheater gar nicht primär um die Bedürfnisse von Kindern, sondern um unsere eigenen.»

Wenn es also wirklich so ist, dass wir das Kindertheater in erster Linie für uns Erwachsene machen und den Kindern die Welt erklären und deuten wollen, dann ist es folgerichtig, dass wir das Kindertheater als ein pädagogisches und realistisches Theater ansehen, in denen ein Thema unserer Zeit im Vordergrund steht und eine aufklärerisch didaktische Absicht verfolgt. Dieses Theater verschweigt nicht die Probleme und Schattenseiten der Welt, es will sie schildern und die Jugendlichen zumindest mit Fragen, meistens aber auch mit aufbauenden, moralischen Botschaften entlassen. Ist das Theater der richtige Ort für solche sehr direkten Aufklärungen? Ist es das, was die Kinder vom Theater erwarten und dort finden dürfen? Oder beruhigt dieses pädagogische Kindertheater das schlechte Gewissen der Erwachsenen?

Es gehört zur Theatergeschichte die Welt auf der Bühne so abzubilden, wie sie ist und sie zu problematisieren. Die Stücke und Inszenierungen erweisen sich aber oft als Kopien der sozialen Welt. Warum sollten sich Kinder aber für diese interessieren und sich ihre Sprache und Probleme im Verhältnis 1:1 auf der Bühne anhören? Auch bei diesen realistischen Stücken wäre zu untersuchen, ob sie nicht eher uns Erwachsene beruhigen, wenn wir uns gut zureden können, möglichst tabulos auf der Bühne über die Welt gesprochen zu haben.

Ich möchte mit einem Plädoyer für eine ästhetische Bildung im Theater abschließen. Ich wünsche mir ein Theater für Kinder und Jugendliche, in dem diese in der Darstellung von Fremdheit und Differenzen ihre Sinne erfahren und schulen können. Ein Theater der Erfahrung. So kann Weltaneignung geschehen, ganz persönlich, subjektiv und mit überschaubaren und lebendigen Geschichten. Der Schauspieler Gotthart Kuppel hat es eine «Mensch zu Mensch Beatmung» genannt.

«EDUCAR SENSE EDULCORAR»:
LA RELACIÓ ENTRE L'ART I L'EDUCACIÓ
EN EL TEATRE INFANTIL I JUVENIL,
O BÉ, ÉS NECESSARI EL TEATRE PER ALS INFANTS?

Henning Fangauf

El tema d'aquesta jornada, la relació entre el teatre i l'educació, m'és molt familiar, ja que és una qüestió que també genera debat en l'àmbit del teatre infantil i juvenil alemany.

El teatre infantil i juvenil actual discuteix, una vegada i una altra, la seva relació amb l'escola i l'educació, amb el currículum escolar i l'aprenentatge. Així i tot, el teatre professional infantil i juvenil sempre ha vetllat, i cal que ho continuï fent, per la seva autonomia artística. El teatre no es pot convertir, tal com diem nosaltres, en la «setena hora», és a dir, no pot posar el seu art al servei de l'escola i del pla d'estudis. D'altra banda, l'escola i el teatre estan molt relacionats: les escoles van molt al teatre, les representacions són un complement imprescindible de l'assignatura de teatre i literatura dramàtica, i el teatre és una part integrant del nostre sistema educatiu. Gairebé cada teatre d'Alemanya ofereix cursos de teatre adreçats a infants i joves, i en aquest camp molts pedagogs teatrals treballen posant en comú dos aspectes: «veure teatre» i «fer teatre». D'aquesta manera, els límits que abans eren tan clars, ara ja no ho són tant: d'una banda, el teatre a l'escola, és a dir, aquell que té els infants i joves com a actors, i de l'altra, el teatre professional, o sigui, el que s'adreça al públic més jove. Penso que aquesta dissolució de les fronteres és una evolució molt positiva —al

* Traducció de Jordi Auseller Roquet

cap i a la fi, es tracta de la necessitat que tots tenim d'experimentar i entendre la vida a través del joc teatral.

Durant molt temps, la institució que represento es va presentar amb un eslògan que deia: «els infants necessiten teatre». És ben cert que els infants necessiten teatre, ja que —tal com diu la Bíblia i tal com va secularitzar Bertolt Brecht: «l'home no viu només de pa», necessita «aliment espiritual», busca experiències espirituals, es considera no tan sols com un ésser material. I això és així tant per a la mainada i els adolescents com per als adults.

Però l'eslògan «els infants necessiten teatre» sona molt propagandístic. Estic convençut que el representant d'un club esportiu dirà: «els infants necessiten esport», o el president d'una societat de tir: «els infants necessiten armes», perquè tots dos creuen en el benefici personal i social per als seus socis. De manera que a partir d'ara no anirem al darrere de la propaganda superficial ni dels eslògans, sinó que ens preguntarem la raó per la qual els infants necessiten teatre. I amb això topem inevitablement amb la formació i l'educació, les quals estan molt relacionades amb el teatre.

En primer lloc, voldria enfocar la qüestió des de la perspectiva dels escolars i plantejar la pregunta següent: «en concret, en quin aspecte els és útil el teatre per a la seva vida i la seva manera de veure la vida, de què els serveix veure espectacles teatrals o fer teatre?»

Adquirir competències

L'adquisició de competències és un dels principals arguments en què s'emparen els pedagogs i els mestres quan es tracta de fer teatre a l'escola amb infants i joves. Atès que adquireixen:

- competència social mitjançant el treball en grup,
- competència especialitzada tractant els temes de les obres i
- competència lingüística en tant que entren en contacte amb la literatura dramàtica de forma pràctica.

La coneguda pedagoga alemanya i directora d'escola Enja Riegel descriu, en el seu llibre *L'escola pot donar bon resultat*, el teatre que es fa en l'àmbit escolar: «gairebé tots els alumnes tenen por abans de l'estrena. Al mateix temps, en l'últim racó de la seva consciència, saben que se'n sortiran. Així, abans que s'alci el teló, els joves ja experimenten una sensació que els marca. En l'últim moment, molts preferirien fugir. Costa molt sortir a l'escenari. Però, quan són davant del teló, diuen les primeres paraules i captiven el públic, llavors s'alliberen del tot: no em xiulen, puc fer riure a la gent, tinc èxit. Això reforça la confiança en les pròpies forces i dona valor per atrevir-se a trepitjar terrenys d'altres àmbits». Si interpretem les paraules d'Enja Riegel correctament, podríem dir: l'èxit contribueix a l'èxit, i qui té èxit fent teatre, també en té fent matemàtiques.

L'experiència d'una formació estètica

I quines competències proporciona la recepció teatral, és a dir, veure un espectacle de teatre? El teatre infantil es qualifica cada vegada més d'«escola dels sentits», o sigui, del veure i l'escoltar. En aquest aspecte, doncs, forma la percepció dels infants i ajuda a desenvolupar la seva educació estètica i cultural.

Per educació estètica entenem una pedagogia, en la qual les experiències sensorials són el punt de partida de la formació i el desenvolupament de l'individu. En grec «aisthesis» significa «percepció sensorial». L'educació estètica no concep en primer terme la formació com una adquisició de coneixements, un procés durant el qual el pensament preval sobre la percepció, sinó com a resultat de les percepcions a través dels sentits, les quals poden ser font de saber i de coneixement. Friedrich Schiller escriu en la seva obra *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795): «l'home només juga quan és home en el ple sentit de la paraula i només és plenament home quan juga» [traducció de Jordi Llovet, 1983]. Schiller, per tant, concedeix al joc la força per superar la divisió entre l'home i el seu ideal. Nosaltres, utilitzant

un llenguatge més actual, podríem dir que Schiller va reconèixer el valor pedagògic del joc teatral.

Ara bé, què significa educació estètica en el context del teatre infantil i juvenil? Forma l'experiència sensorial a través de la recepció de l'obra d'art «teatre» i exercita en el coneixement d'aquesta. Veient una representació els escolars desenvolupen

- criteris per tal de descriure les seves experiències sensorials, indagar-les i posar-les en relació amb la seva pròpia vida;
- en el millor dels casos, durant la representació, participen amb la seva imaginació, exerciten la fantasia;
- s'identifiquen amb un personatge de l'obra i, a través d'aquesta empatia, s'adonen per pròpia experiència del seu món emocional;
- poden sortir del teatre sentint-se més segurs i forts, ja que a través de la posada en escena han vist que no estan sols al món amb els seus sentiments. Els actors, com a representants seus, els els han mostrat damunt de l'escenari.

Així doncs, els escolars surten d'un espectacle amb totes aquestes experiències sensorials.

El teatre infantil és un teatre de la ciutadania culta

El teatre infantil a Alemanya es legitima una vegada i una altra en base als «espectadors del futur», per tant fa dels infants aquells ciutadans educats segons la concepció tradicional que els defineixen, tant ells com el seu estatus social, per la forma que tenen de consumir art. Però tot just s'acaben de dir aquestes paraules que ràpidament s'hi afegeix: «però naturalment també és un teatre per als espectadors del present». Per tant, cal anar a buscar els infants allà on són. No obstant això, l'actitud que s'amaga al darrere de «l'espectador del futur» és ben clara: fa referència a una concepció burgesa del teatre entesa en un sentit tradicional. I, per tant, no ens ha d'estranyar gens que

el teatre infantil i juvenil alemany adapti i porti a escena, sense dubtar-ho ni un segon, obres com *Nathan el Savi*, de Lessing; el *Werther*, de Goethe, o *Els bandits*, de Schiller. Volem familiaritzar el públic més jove amb la literatura universal, i precisament aquí volem que les escoles aprovin la nostra tasca.

Però de segur que aquesta no és l'única raó de ser del teatre infantil i juvenil. Després de tot el que he dit fins ara, segurament molts de vostès es preguntaran: què se n'ha fet, de la bonica metàfora «Quan les carabasses es tornen carrosses...» que acompanya el tema d'aquesta jornada de debat? Aquest teatre, amb les seves múltiples funcions educatives, dóna «ales a la fantasia»? S'ofereix als escolars com un espai de llibertat, en el qual, per ells, els conceptes de temps i lloc es defineixen de manera inesperada?

Al setembre va tenir lloc a Frankfurt una jornada de títol provocador: «Stop Teaching! Noves formes teatrals amb infants i joves». El títol «Stop Teaching!» deixava clar que s'havia de posar fi al «teatre allisonador».

La jornada va tractar un tema d'actualitat, ja que de moment les tendències estètiques més importants dins del teatre infantil i juvenil (potser fins i tot del teatre en general) provenen del teatre infantil professional que es fa amb infants i joves. Els artistes professionals, sobretot els directors d'escena, i els *performers*, així com pedagogs amb formació artística, desenvolupen amb petits o joves actors muntatges teatrals molt interessants. Aquests treballs es porten a terme en l'àmbit del teatre postdramàtic. Grups com Rimini Protokol de Berlín, i les companyies del Schauspiel Essen (*Homestories*), del Münchner Kammerspiele (*Bunny Hill*), del Schauspiel Stuttgart (*Reiher*) o del Junges Theater Basel (*I Furiosi*) han realitzat amb joves i professionals posades en escena molt innovadores.

A Alemanya, aquest teatre amb infants i joves com a actors va arribar al seu punt àlgid l'any 2004. L'Orquestra Filharmònica de Berlín, sota la direcció de Sir Simon Rattle, va representar el ballet *La consagració de la primavera*, d'Ígor Stravinsky, conjuntament amb 250 nens i nenes de tots els estrats socials i provinents de 25 països dife-

rents. L'espectacle, amb el títol de *Rythm is it*, es va enregistrar i es va passar al cinema i a la televisió. Sembla que aquest exemple hagi servit per mostrar, sobretot als responsables de la política cultural, que es pot fer teatre clàssic amb infants que viuen en condicions socials molt difícils i, d'aquesta manera, poder-los treure del carrer. Això és el que molts desitgen, que el teatre tingui una funció de teràpia social.

El grup belga Theater Victoria va seguir un camí ben diferent. Va encomanar al director anglès Tim Etchell treballar amb 20 infants i portar a escena un muntatge sobre la seva realitat, la seva vida. L'espectacle *That Night follows Day* es va convertir en una injúria als adults, ja que els infants ens acusaven, a nosaltres, els adults, de dominar en gran mesura la seva vida: «Ens dieu que s'ha de ser amable; ens dieu que ens hem de raspallar les dents; ens dieu que els nois no s'han de barallar; ens dieu que les noies sempre s'han de portar bé...». El muntatge era, doncs, molt clar: «Stop Teaching!»

L'interès dels artistes pels infants i joves es basa a considerar-los com a «experts en la seva pròpia vida», una paraula clau molt discutida en l'àmbit del teatre infantil i juvenil alemany. No obstant això, la jornada «Stop Teaching!» va posar de relleu un problema que existeix —i m'agradaria dir, de manera natural— entre el teatre i l'escola. L'escola ha de ser una part del nostre aparell educatiu civil. Ha de transmetre coneixements a través de plans de formació prescrits socialment, té la seva pròpia didàctica i ha de familiaritzar els escolars amb allò que és desconegut. L'escola ha de tenir un caràcter afirmatiu.

Però el teatre vol oposar-se a la societat, vol educar mitjançant la provocació i deixar com a tal allò que és desconegut. En el teatre, les desavinences i la discontinuïtat (Gerd Taube) tenen un paper decisiu. La definició d'allò que ha de ser el teatre infantil i juvenil l'hem de buscar no pas en la transmissió de coneixements, sinó en l'educació estètica en el sentit més ampli.

Torno, per tant, a la meua pregunta d'abans: per què és necessari el teatre per als infants? Tal com hem vist, doncs, per a la seva educació estètica, la seva experiència sensorial i la seva recerca de l'home ideal. Però també els és necessari, en el sentit de la mimesi aristotè-

lica, en tant que és un teatre de la imitació de la vida dels homes, la qual se'ns mostra en els seus trets més característics. Aquest teatre ens ensenya, ens serveix de mitjà de coneixement per tal de poder orientar-nos en un món complex.

Ha de ser necessàriament a través del teatre que expliquem als infants el seu món? És que potser sabem el que els infants necessiten i com s'orienten en aquest món? I ells, volen ésser «instruïts» pel teatre? Els infants encara no pertanyen a la nostra «comunitat de parla» (Martin Bartels), la qual reflexiona sobre el món i l'interpreta. Els infants s'expressen de forma vital i directa, actuen en lloc de reflexionar —fan moltes coses sense un propòsit. En tota l'extensió de la paraula com-prenen i en-tomen el món.

Nosaltres, els adults, ens formem un judici sobre els nens per mitjà d'aquelles imatges dels infants i de la infantesa que tenim dins nostre. Sovint la gent que fa teatre per a nens i joves s'expressa amb les paraules «busco el nen que porto dins». Si agafem literalment el concepte grec de «pedagogia», és a dir, ser «l'acompanyant dels nens», llavors hem de formular la pregunta següent: cap a on els portem amb el nostre teatre infantil i juvenil?

Com podem decidir si els infants necessiten teatre i, sobretot, quin tipus de teatre necessiten? No hauríem d'apropar-nos a aquesta qüestió des de la perspectiva dels infants, que per a nosaltres, els adults, són més o menys uns «éssers estranys», sinó qüestionar-nos el nostre propi interès, trobar un teatre infantil que sigui necessari i beneficiós per a ells. El filòsof de Heidelberg, Martin Bartels, arriba a una tesi provocadora: «Podria ser que féssim teatre infantil perquè a nosaltres, els adults, ens és útil i necessari. Llavors voldria dir que en el teatre infantil anteposem les nostres pròpies necessitats a les dels infants.»

Si això és realment així, és a dir, que fem teatre infantil abans que res per a nosaltres, els adults, i volem explicar i aclarir el món als infants, llavors és lògic pensar que contemplem el teatre infantil com un teatre didàctic i realista, en el qual en primer terme hi ha un tema d'actualitat i allò que es persegueix és una fita didàctica i educativa. Aquest teatre no amaga les dificultats i les parts obscures de la realitat,

sinó que vol exposar-les, que els joves surtin de l'espectacle amb interrogants, la majoria de vegades, però, també, amb missatges morals i edificants. El teatre és el lloc adequat per aquest tipus d'illustracions tan directes? És realment això el que els infants esperen del teatre i el que hi haurien de trobar? O bé, més aviat, aquest teatre didàctic tranquil·litza la mala consciència dels adults?

Representar damunt l'escenari el món tal com és i posar-lo en dubte forma part de la història del teatre. Però sovint les obres i les escenificacions resulten reproduccions fidels de la realitat social. Aleshores, per què aquests espectacles que reproduïxen sobre l'escenari de manera tan exacta el llenguatge i els problemes dels infants haurien de despertar l'interès del públic més jove? Caldria veure també si aquestes obres realistes no ens tranquil·litzen més aviat a nosaltres, els adults, quan ens animem a parlar del món dalt de l'escenari el més desacomplexadament possible.

Voldria acabar amb un al·legat a favor de l'educació estètica del teatre. Desitjaria un teatre per a infants i joves on, en la representació del desconegut i de les desavinences, aquests puguin experimentar sensacions i exercitar els sentits. Un teatre de l'experiència. D'aquesta manera pot produir-se l'apropiació del món, de forma completament personal i subjectiva, i amb històries comprensibles i vitals. L'actor Gotthart Kuppel ho ha anomenat una «respiració artificial d'home a home».

PONÈNCIES

EL TEATRE I L'EDUCACIÓ

Marc Hervàs

Per a una companyia de teatre infantil, parlar del teatre i l'educació ens provoca una sensació ambivalent. D'una banda, ens produeix una certa incomoditat perquè les companyies de teatre, en general, no volem ser «educadors» sinó que volem ser «artistes» i ens sembla que la càrrega d'educar és contradictòria amb la llibertat que caracteritza la creativitat de tot artista. També ens fa molta nosa el prejudici que l'educació implica un cert adoctrinament del públic, perquè la gent de teatre defensem molt la llibertat i no volem convertir-nos ni en moralistes ni en repressors. Però, d'altra banda, el fet que la nostra activitat s'associï a un objectiu tan elevat com és l'educació, hem de reconèixer que també omple de significat la manera que tenim de guanyar-nos la vida, com també hem de reconèixer que sovint utilitzem, amb més o menys justificació, l'adjectiu «educatiu» per vendre els nostres espectacles.

Ens agradi o no, doncs, els pares, els mestres, els programadors teatrals i la mateixa professió coincidim a considerar que el teatre infantil és una bona eina per educar. És curiós que no sempre ens plantejem, en canvi, si el teatre per a adults és o ha de ser educatiu.

Si ens fixem en la història del teatre, però, veurem que aquest sempre ha estat relacionat amb la transmissió d'uns valors, unes creences i, en definitiva, una cultura. És en aquest sentit que diem que el teatre és educatiu: perquè educar vol dir transmetre uns valors, unes creences i una cultura. Qui pot negar, per exemple, que l'obra de Shakespeare és educativa? I no són educatives, també, les tragèdies de Sòfocles, el teatre del Segle d'Or espanyol o els espectacles de la companyia Els Joglars d'Albert Boadella?

És evident, doncs, que en el teatre hi ha implícita una intenció educativa que es concreta en dos moments: el de la creació de l'espectacle i el de la representació davant del públic. En el primer moment (el de la creació de l'espectacle), és la mateixa companyia que és educada entorn dels temes i els personatges de l'espectacle que està creant, i en el segon moment, quan s'ofereix l'espectacle al públic, és quan es comparteix amb els espectadors tot el procés educatiu de descoberta i transformació personal.

Aquesta és, per a mi, la principal relació entre el teatre i l'educació: tota bona obra teatral aconsegueix una transformació de l'espectador, i això equival a un procés educatiu, perquè educar vol dir transformar. Si una obra d'art no ens transforma d'alguna manera és que no té gaire valor estètic, ni gaire contingut de fons.

Des d'Homer, Plató, Shakespeare, Cervantes, fins a arribar a Josep Pla, per posar un exemple de casa nostra, veiem que el valor d'aquests grans artistes és que han transformat l'ésser humà, que l'han construït al llarg de la història de la cultura fins a formar-lo tal com és ara. Això ens porta a una conclusió força simple: si el bon teatre és el que ens transforma com a espectadors, i el teatre que ens transforma és el teatre educatiu, el que anomenem, doncs, «teatre educatiu» es podria definir simplement com a teatre artísticament bo.

Quatre possibles formes d'educació

Tot i que aquesta transformació de l'espectador de què parlem es produeix de manera global a través del conjunt de sensacions, emocions i signes que un espectacle transmet, podríem destriar quatre possibles formes d'educació. D'una banda, el teatre, amb les seves accions, educa la moral: veiem què és bo i què és dolent. També ens educa sobre temes molt diversos amb relació a l'ésser humà a través dels seus arguments i personatges, i podríem dir, doncs, que el teatre també ens educa «humanísticament». En tercer lloc, hi ha també una educació estètica a partir de la forma en què està realitzat l'espectacle: la plàstica de la presència dels actors, la musicalitat de la paraula, l'es-

cenografia, el vestuari, la banda sonora, la il·luminació, etcètera. I, en darrer lloc, podríem dir que hi ha una educació cultural, que es produeix en el fet de relacionar una experiència teatral amb la cultura del propi país.

Anem a pams i provem de destriar aquestes quatre possibles formes d'educació que, com dèiem, en les arts es donen de manera entrellaçada.

L'educació moral a partir del teatre

L'ésser humà, en tant que és un ésser social, és moral per definició. L'educació moral és la valoració i l'aprenentatge dels costums, els actes i els pensaments dels homes en tant que són bons o dolents. El teatre és un espai privilegiat per a la formació i la transformació moral. En un escenari teatral, les accions que desenvolupa un actor són sempre valorades des d'un punt de vista moral per part del públic. Després de qualsevol acció teatral es produeix en l'espectador el pensament d'«això està bé» o «això està malament». I aquest pensament es pot convertir en una creença sòlida, si està prou fonamentat des d'un punt de vista escènic.

I és que, per a una companyia de teatre, el tema moral és la clau de volta de tota l'escenificació. Així, per exemple, si parlem de *La tempesta* de Shakespeare, diem: aquest espectacle tractarà de la capacitat de perdonar. I, a partir d'aquí, construïm tota l'escenificació. Però les companyies de teatre que desenvolupem temes morals el que proposem és més un dubte moral que no una afirmació. I l'espectacle es converteix, així, en un mecanisme per compartir amb el públic l'experiència de resoldre aquest problema moral. Perquè un artista no pretén sentenciar de manera paternal, sinó que, sobretot, pretén compartir experiències de descobriment.

L'educació humanística a partir del teatre

Aquesta és una altra de les modalitats educatives del teatre: els escenaris ens permeten conèixer històries d'arreu del món i de tots els temps. Podem observar els comportaments dels personatges teatrals en aquestes obres i, a través d'aquest mirador, comprendre com és l'home.

Tradicionalment, al llarg dels segles, aquesta educació humanística es produïa, pel que fa als infants, a través de la rondallística. Els contes populars eren i són una gran font de coneixement per a la canalla. Els nens construeixen, a partir d'aquests relats, la seva visió i comprensió de la vida humana. Sovint són històries que s'han anat destil·lant al llarg dels segles i que ens arriben amb un gruix de continguts i saviesa molt important. Si els contes populars de tota la vida es caracteritzen per la seva profunditat, hauríem d'aspirar que el teatre infantil actual pogués fer el mateix.

El professor i assagista Harold Bloom té un llibre anomenat *Shakespeare, The Invention of the Human*, on dona a entendre que amb les seves obres William Shakespeare va «inventar-se» què és l'home. És cert que, en l'actualitat, si hem de parlar de l'amor pensem en Romeu i Julieta, si hem de parlar de gelosia pensem en Otello. La història de l'ésser humà és una contínua substitució de relats explicatius de com és l'home, i aquesta substitució es produeix a través de moltes formes, una de les quals és el teatre.

Per a una companyia de teatre, doncs, el plantejament de cada nou espectacle hauria d'implicar tota una feina d'investigació sobre l'autor, el tema i els personatges de l'espectacle, ja que aquesta es transformarà, durant la representació, en informació per al públic: informació de caire filosòfic, històric, psicològic, etcètera. Dit d'una altra manera: cada espectacle acaba constituint una nova realitat que servirà de nou relat explicatiu sobre l'ésser humà.

L'educació estètica a partir del teatre

És evident que el teatre, en tant que és un art, ens educa, també, estèticament. La clau estètica de l'art teatral és la presència material de l'actor, una matèria que s'ha de transformar als ulls de l'espectador per convertir-se en una altra cosa: en un rei, en un captaire, o en el que sigui. La matèria humana que es transforma fa que el públic, a través de la identificació, entengui la seva pròpia persona no com una cosa fixada i immutable, sinó com a material transformable. És per això que el teatre esdevé un provocador de la llibertat i la transformació humanes. En el teatre, tot és possible i aquesta llibertat es contagia al públic en sortir de la platea. El teatre trenca les màscares construïdes per la societat, i és per aquest motiu que, de vegades, ens fan por els actors quan baixen a platea, perquè tenim por que ens trenquin la pròpia màscara social: aquest exercici de la llibertat humana és el tret fonamental de l'art teatral.

Ara bé, la composició dels espais escènics, l'escenografia, la il·luminació, el vestuari, la música de l'espectacle, etcètera, són altres eines estètiques per convertir l'experiència teatral en una font de plaer per als sentits i l'esperit. La complexitat de llenguatges que utilitza un espectacle teatral s'unifica davant de l'espectador per oferir una sola realitat. La conjunció de totes les arts en la forma única d'una escenificació, per tant, fa que el teatre sigui un art especialment complex, i aquesta complexitat provoca que la creació d'un espectacle sigui una aventura de final imprevisible. És a causa d'aquesta complexitat que és molt important, al meu parer, construir equips artístics estables per tal d'acumular l'aprenentatge artístic de cada espectacle.

L'educació cultural a partir del teatre: el repertori

Finalment, hi ha també una última intenció educativa per part de les companyies i dels programadors quan diem que volem connectar l'espectador infantil amb la tradició cultural d'on vivim. Existeixen dues fonts de riquesa cultural a compartir amb el públic infantil: d'una

banda, la nostra llengua; de l'altra, el repertori que els oferim. L'ús correcte de la llengua catalana en els espectacles infantils és una magnífica forma de transmissió de la seva riquesa i potencialitat. Aprenre a valorar la llengua catalana com una font viva de comunicació és fonamental perquè els nens la utilitzin al carrer amb naturalitat. Però, si les companyies no tenim una especial cura a l'hora d'utilitzar-la, el públic tampoc no la tindrà. Si en els nostres espectacles fem servir el català per una mena d'obligació política, però deixem anar frases en castellà en els moments còmics, per posar exemples que sovintegen, el que estem dient és que el català no serveix per transmetre comicitat ni diversió. Un espectacle teatral ha de servir per a l'enriquiment lingüístic d'una companyia i el seu públic. No hem de tenir por d'oferir als nens una llengua catalana rica, perquè els infants assaboreixen cada nova paraula que descobreixen amb l'alegria d'una petita victòria.

Tal com hem dit, a més a més de la llengua, l'altre element clau en l'educació cultural és el repertori que oferim als nostres nens. De la mateixa manera que es fa en el teatre per a adults, el teatre infantil hauria de servir per convertir el nostre passat literari en una cosa viva damunt dels escenaris. Els nostres infants tenen el dret de conèixer d'on provenen com a cultura, i les companyies i els programadors tenim l'obligació d'oferir-los aquest coneixement.

Com sempre, l'educació pel que fa a la llengua i al repertori, es produeix, primer, dintre de la companyia que crea l'espectacle i, després, en el moment de compartir-lo amb el públic. És un enriquiment doble, mai no és una acció paternalista. Si decidim escenificar un clàssic per als nostres nens, ha de ser primer perquè ens agrada a nosaltres i després perquè el volem compartir.

En parlar del repertori, hem de defensar especialment la cultura del nostre país, per la senzilla raó que, si no ho fem nosaltres, ningú més no ho farà. Però, evidentment, també és molt important apropar al nostre públic les històries que han construït les cultures d'arreu del món: una cosa no treu l'altra.

La realitat del teatre educatiu a Catalunya

Fins ara he anat explicant quines són, al meu parer, les potencialitats educatives del teatre. A partir de la premissa que el teatre educatiu és simplement l'artísticament bo, he de dir que, des del meu punt de vista, el teatre infantil català produeix de tant en tant algunes bones propostes artístiques, però, en termes generals, crec que pateix d'una clara mala salut, especialment si el comparem amb el teatre per a adults o amb el teatre infantil que es fa a Europa. Anem a veure quines són les causes d'aquesta situació.

Pel que fa a *l'educació moral*, es produeix una situació contradictòria: d'una banda, les mateixes qüestions morals s'han convertit en un tabú en els escenaris de teatre per a nens, i les companyies ens autocensurem perquè els programadors ens puguin contractar amb més tranquil·litat i nosaltres puguem arribar a final de mes. Així, per exemple, en el teatre infantil no es pot parlar sobre temes com ara Déu, la mort, la sexualitat, la pobresa, etcètera; és a dir, sobre tots aquells temes que ens fan sentir incòmodes. Evitar la controvèrsia moral sembla ser la premissa d'algunes programacions actuals, i el resultat no és un altre que la producció majoritària d'espectacles buits i superficials. És com si, en el teatre, volguéssim repetir el gest domèstic de deixar els nens davant de la televisió perquè callin una estona i ens deixin en pau, però tenint la consciència tranquil·la perquè «fem cultura». El que resulta curiós, però, és que aquesta sobreprotecció «temàtica» vers els nens desapareix absolutament en sortir de l'edifici teatral. Al cine o a la televisió no hi ha cap problema a oferir complexitat argumental, densitat de significats i una forta dosi de crítica moral; fixem-nos, si no, en la pel·lícula recent *Wall-E* de la Disney-Pixar's. Contràriament, però, moltes programacions teatrals del nostre país es guien per un rígid puritanisme. Sembla com si el teatre conservés encara la seva perillosa força subversiva, tot i que parlem de teatre per a nens.

D'altra banda, per part de les companyies també es dona, de vegades, una situació remarcable en aquest sentit: es realitzen espectacles buits

de contingut moral, però es presenten i es venen com si l'espectacle pretengués «conscienciar» el públic sobre un tema sensible. D'aquesta manera no s'entra a fons en les controvèrsies morals i tothom queda satisfet, perquè aparentment estem fent reflexionar els infants sobre temes importants, com ara l'escalfament global o el reciclatge.

Pel que fa a l'*educació humanística*, el teatre infantil a Catalunya pateix d'una simplificació excessiva dels continguts. De vegades, és una simplificació que arriba a ser insultant per a la intel·ligència i la sensibilitat dels nens. Aquesta situació genera, a llarg termini, comportaments estupiditzats davant de l'escenari que eliminen qualsevol possibilitat de convertir el teatre en una font d'educació i de creixement personals.

Tot i que és evident que una companyia de teatre s'ha de plantejar a qui va adreçat el seu espectacle i com això en condiciona la creació, crec que és molt important no simplificar els continguts dels nostres espectacles pel fet de tractar-se de públic infantil. La infantesa no es caracteritza ni per manca de complexitat, ni per manca d'intel·ligència. En el cas de la companyia que dirigeixo, tenim una sola i simple premissa al cap durant tot el procés creatiu: què t'agradaria veure, si fossis nen? A partir d'aquesta premissa, la creació d'un espectacle es converteix en un regal per a un mateix, en el qual els límits són els del creador, no els del nen.

És per tot això que, si creiem que els nens són persones en una etapa de la vida d'especial sensibilitat i obertura al món, ens hem de plantejar la creació dels espectacles com a reptes vitals per a la seva intel·ligència i sensibilitat. No des d'una suposada posició de superioritat de l'adult, sinó més aviat amb una voluntat de compartir l'experiència comuna que es produeix en el teatre. Perquè en la pregunta: «Què t'agradaria veure si fossis un nen?», el procés de creació d'un espectacle es converteix, també, en un procés de descoberta per al creador. És en el moment de representació davant del públic quan l'experiència de descobriment es comparteix amb els nens, i el teatre esdevé una cerimònia d'amor i amistat entre dos desconeguts: el públic i una companyia de teatre.

D'altra banda, per saber si un espectacle agrada o no als nens, només cal tenir l'orella atenta al llarg de la representació: el públic infantil està mancat, molt saludablement, de convencions teatrals. Si l'espectacle els agrada, callaran, en un silenci sagrat, i, si no els agrada, t'ho faran saber sorollosament. És un públic directe, salvatge.

Per un altre cantó, si parlem d'*educació estètica* i de qualitat estètica en el teatre infantil, hem de parlar, per força, de diners. És evident que fer propostes estètiques de gran qualitat depèn dels múltiples talents d'un equip teatral ben dirigits cap a un fi comú, però també depèn dels pressupostos dels espectacles i de les programacions, que en el teatre per a públic familiar són sempre molt inferiors als pressupostos del teatre per a adults. En la creació dels espectacles, la manca de diners i la reducció consegüent dels equips artístics fa que, per força, el teatre infantil mostri sovint, de manera més descarada, el que Josep Pla anomenava «la sordidesa del teatre», on la matèria no es transforma en res d'ideal, on la matèria es queda en matèria sòrdida.

El teatre és un art col·lectiu per definició i construir un equip artístic que pugui fer la seva feina amb dignitat demana diners, exactament igual que en el teatre per a adults. En el teatre per a públic familiar, però, els preus que es paguen per funció són baixíssims, injustificadament molt més baixos que en el teatre per a adults. Si, a aquest greuge comparatiu, hi sumem la tradicional morositat de molts ajuntaments a pagar les actuacions, es fa molt difícil donar continuïtat econòmica a un equip artístic mínim format per dos o tres actors, un tècnic, una persona a la producció i un director. I, per altra banda, es crea un sostre econòmic molt baix que fa impossible plantejaments artístics més arriscats.

Per sort, des dels darrers anys, s'està produint un fet que és la principal font d'optimisme per a la professió: els teatres institucionals han entrat en el panorama del teatre infantil i han aportat més recursos als espectacles, la qual cosa ha permès que moltes companyies realitzessin la seva feina amb més dignitat. També hem d'agrair, al nostre país, el suport de l'Institut Català de les Indústries Culturals de la Gene-

ralitat de Catalunya, que ha estat i és fonamental per a la subsistència de molts projectes artístics; i els ajuts, una mica més llunyans, del ministeri de Cultura, a través de l'INAEM: sense tots ells, el panorama teatral infantil seria realment molt més desolador.

D'altra banda, si hem parlat de diners en referir-nos a la forma estètica del teatre, també hauríem de parlar d'una altra mancança que se sol destacar quan s'analitza la qualitat dels espectacles per a infants: la de la formació artística de les companyies. El teatre infantil ha estat durant molts anys una plataforma perquè molta gent sense gairebé formació teatral entrés en el mercat del teatre infantil com una forma d'autoaprenentatge de la professió, i també com una manera senzilla de guanyar quatre duros. Això, però, ha tingut com a conseqüència un excés d'oferta de produccions que, en primer lloc, ha fet abaixar els preus i, en segon lloc, ha fet baixar la qualitat dels mateixos espectacles. Això ha provocat que molts pares que van al teatre habitualment no portin mai, per norma, els seus fills a veure espectacles familiars, perquè ho consideren una oferta artística i educativa indigna. Fins i tot hi ha, entre els estudiants d'art dramàtic, el greu perjudici que dedicar-se al teatre infantil és una cosa menor dins de la professió, per no dir un clar fracàs professional. Poquíssimes vegades hem vist els grans actors i directors del nostre país realitzar algun espectacle infantil, i és evident que la causa d'aquesta absència és la manca de prestigi que té aquest gènere dins de la nostra societat i, evidentment, la manca de diners.

Pel que fa a l'*educació cultural* en el teatre infantil, és a dir, la que es refereix a la llengua catalana i al repertori, la clau són els programadors. És molt important que no tinguin por i siguin ambiciosos en les seves programacions, perquè és amb les programacions que es premia una mena d'espectacles o una altra. Les companyies sovint sentim, per part d'alguns programadors, expressions com ara «aquest espectacle té un català massa elevat per al meu públic» o «aquest espectacle no és per a la mena de públic que jo tinc», o bé «és un espectacle massa poètic», o també «el meu públic no aguanta més de tres quarts d'hora d'espectacle», unificant, amb aquests prejudicis, una platea

plena de riques individualitats en una mena de ramat sense consciència. Hem d'entendre que el gust del públic es crea a partir de les nostres programacions i dels nostres espectacles. Fixem-nos què passa en altres ofertes culturals per a la família, per exemple, en el cinema o en la música, o anem encara més enllà i observem quin teatre per a infants es produeix en altres països europeus. França o Alemanya, posem per cas, presenten sens dubte un teatre d'una categoria molt superior a la del teatre infantil català. Que potser són més llestos i sensibles, els nens d'aquests països? No, senzillament els seus creadors i programadors tenen, em sembla, més ambició cultural i no tants prejudicis.

Crec sincerament que el problema principal de moltes de les programacions de casa nostra és que parteixen de prejudicis greus entorn dels límits de l'espectador infantil. Hi ha certs programadors, de la mateixa manera que certs pares i certes companyies, que tenen el prejudici que els nens són éssers poc intel·ligents i poc sensibles, com també hi ha un fort prejudici sobre què és el que són capaços d'entendre a cada franja d'edat. Els programadors de teatre sovint ens pregunten: per a quin límit d'edat és el vostre espectacle? Es tracta d'una pregunta que se'ns fa difícil de respondre, perquè en el teatre l'element visual i musical és més important que el lingüístic, i encara que estiguis fent una obra de Salvat-Papasseit els nens més petits tindran una comprensió visual i musical de la història que farà prou vàlida l'experiència. És significatiu que aquesta pregunta no es produeixi, per exemple, quan els nens estan davant un quadre de Joan Miró o quan se'ls fa escoltar una peça musical de Mozart. És evident que hi ha diferents nivells de comprensió segons les edats i la persona, però, per equilibrar aquests nivells, sempre hi ha la tasca dels mestres quan es tracta de funcions escolars, i la dels pares, si es tracta d'una funció de cap de setmana. Si els mestres preparen bé l'anada al teatre i en fan un treball posterior a classe, l'experiència teatral pot ser molt més enriquidora, i, si els pares estableixen un diàleg amb els seus fills sobre l'espectacle, tota la família en sortirà beneficiada. Els límits dels nens davant d'una obra d'art són molt ambigus. Per a mi, si el públic

d'un espectacle està limitat exclusivament a una franja d'edat molt determinada, és que falla alguna cosa. Un espectacle infantil primer ha d'interessar els adults que el fan i després ha de ser un espectacle que «també» poden veure els nens.

En resum, doncs, crec que tots els prejudicis sobre el teatre familiar es basen en un menyspreu latent contra el públic infantil. Una platea plena de nens no és tan important com una platea plena d'adults. Això fa que, generalment parlant, ni els polítics, ni els programadors, ni els pares, ni la mateixa professió ens prenguem seriosament el teatre infantil. I no parlo de la coneguda idea de fer-ho perquè el públic infantil serà el públic del demà. No, el públic infantil és el públic d'avui, el d'ara mateix, que està esperant que nosaltres, els adults, els oferim el millor espectacle i la millor programació que puguem fer. Hem de prendre consciència que el teatre que donem als nostres fills els construirà com a persones. Encara que el teatre representi només una petita part en la responsabilitat educativa d'una societat, encara que no siguem l'agent principal de l'educació (que haurien de ser primer els pares i després l'escola), formem part de l'oferta cultural que la societat els ofereix, i aquesta és una responsabilitat prou important.

Voldria concloure, doncs, dient que, segons el meu parer, el teatre infantil català té moltes coses a millorar, si bé és cert que de mica en mica, entre tots plegats, ho anem aconseguint. Cada vegada hi ha companyies amb més formació i amb més recursos, cada vegada hi ha programadors més ben formats, i cada vegada hi ha més debat: la celebració d'aquest segon simposi n'és un clar exemple.

Moltes gràcies!

FORMACIÓ D'ESPECTADORS:
UN REPTE PER ALS ENSENYANTS
I LA GENT DE TEATRE

Antoni Navarro Amorós

El perill més gran
en temps de turbulències
no és la turbulència; és actuar
amb la lògica d'ahir.

PETER F. DRUCKER

Voldríem començar aquesta exposició sobre la formació d'espectadors amb una anècdota que, durant tota la nostra trajectòria professional, ens ha estimulat a voler despertar en els nostres companys, i després en els nostres alumnes, la recerca de la cultura, el plaer del coneixement i, en definitiva, el desig del teatre. Us la contaré en primera persona. Des de ben jove, he sabut que m'agradava l'ensenyament i vaig començar el camí de la docència amb la il·lusió que l'educació i el teatre poden transformar la societat. Però també sóc conscient, com diu Borges, que l'ensenyament és molt difícil i que, més que ensenyar alguna cosa, els mestres el que sí que poden fer és contagiar l'estima per eixa cosa que ens apassiona. Allò que ens apassiona a totes les persones que ens hem reunit ara i ací és el teatre en l'educació, i més concretament la formació d'espectadors i la recerca de metodologies per despertar el desig de teatre entre els infants i els joves. Doncs bé, l'anècdota que ha estat el motor de la meua recerca des que em dedique a l'ensenyament de la literatura i el teatre ha estat la pregunta següent: què és el que fa que un determinat tipus d'alumnes desenvolupen amb l'educació el desig de la cultura, entesa com un cercle que es retroalimenta i que no para mai, i altres no? És a dir, què és el que fa que alguns alumnes, amb l'educació, esdevinguin persones per a les quals la cultura entrarà a formar part de les seues vides: un

film els suggerirà una música, una música els portarà a un viatge, un viatge els descobrirà una novel·la que, al seu torn, els portarà a una conversa amb amics que els farà descobrir un altre autor i així fins a convertir-se en persones cultes, no en pedants que tenen la cultura només com a ornamentació social. També podríem descriure aquest procés de «culturització» de les persones amb un refrany de la saviessa popular que ens diu que «la curiositat, a diferència d'altres apetits, creix i creix quan més se l'alimenta», però la pregunta continua essent la mateixa: com s'aviva el foc de la curiositat en els aprenents?

La curiositat intel·lectual, és a dir, el desig de la cultura i, per tant, del teatre, no s'ensenya sinó que s'aprèn i, en última instància, es contagia o s'adquireix per imitació. Els infants i els joves descobreixen en els mestres, i després en els professors, models a seguir en funció dels interessos de cadascun d'ells o elles. No hi ha una fórmula preestablerta. A tots, ens agradaria tenir una paraula màgica, un «abracadabra» que obrís el desig del coneixement i la cultura en els nostres alumnes, però açò seria massa fàcil. Es tracta, més aviat, que l'alumnat en formació trobe resposta a les seues inquietuds en les formes de relacionar-se amb la cultura que tenen alguns adults i esdevinguin per a ells un model de persona culta a seguir. Tots recordem aquell professor o professora que ens va despertar el «desig del coneixement», gràcies a qui hem pres decisions importantíssimes en les nostres vides, com la carrera que hem triat o el tipus de relació que hem establert amb la cultura: alguns han esdevingut cinèfils o lectors empedreïts, altres han desenvolupat el plaer per l'escriptura, n'hi ha que els ha apassionat l'expressió corporal o la dansa i sempre busquen alguna forma de cultura del cos, els més afortunats han desenvolupat alguna destresa artística com el cant, la pintura o la interpretació. No hi ha un camí, sinó molts camins. Cadascú de nosaltres desenvolupa itineraris personals pels territoris de la cultura en funció de no se sap quines coordenades intel·lectuals. El que sí sabem és que és la passió del modelatge que els alumnes trien en la figura dels seus professors el que els inclina a decidir amb el cor i no només amb l'anàlisi i la raó. Per altra banda, és de tots conegut, des que s'han divulgat

les teories sobre la intel·ligència emocional, que són les emocions les que ens mouen a l'acció.

Queda clar, doncs, amb aquesta primera anècdota que el problema no està resolt i que, si hi ha algun camí per començar a formar els futurs espectadors, aquest passa per les emocions i el desig. Per altra banda, la famosa crisi del teatre no és tal, ans al contrari; o encara diríem més: el teatre sempre ha estat, està i estarà en crisi perquè el teatre parla de les persones, de la vida, i aquesta sempre es basa en els «conflictes» com a part essencial de la seua existència, perquè és el signe que alguna cosa es belluga. La crisi mundial de l'economia de final de la primera dècada del segle XXI no va ser només una crisi del sector financer, sinó que va ser una crisi de valors i de canvi de model mundial, d'interrelacions socials que ens han portat a abandonar alguns comportaments «postmoderns» com l'individualisme substituït per la collectivitat, el gregarisme ajornat en ares de la globalització, etcètera, i que ens encaminen cap a una nova era anomenada «neomoderna».

M'agradaria que consideràreu aquesta perspectiva sobre la crisi com un fenomen cultural i que focalitzàreu l'atenció en la idea que, en realitat, la crisi radica en la resistència al canvi d'alguns agents de la cultura, de la gestió sociocultural i de l'educació. Vivim un canvi de paradigma cultural tan gran que difícilment podrem convertir-nos en subjecte de «modelatge» per al nostre alumnat o per als espectadors si no utilitzem les noves formes de comunicació dels joves que, com sabem, estan generant noves formes de coneixement i d'estratègies cognitives. I el que és pitjor, si no ens adonem que aquestes formes de comunicació i interacció entre ells generen també noves formes d'entendre l'art i la seua funció social. Un marxant d'art m'explicava que, per animar a comprar a nous col·leccionistes, el que feien primer era ensenyar-li la producció artística de creadors de la seua generació per tal que el futur col·leccionista d'art tingués la possibilitat de trobar algun punt d'ancoratge en els temes, en els referents o en les anècdotes de persones que presumiblement han estat marcades pels mateixos esdeveniments històrics. Més encara deuríem

fer els que pretenem formar els futurs espectadors, bé siga des de la docència, la gestió o la creació. Aquests tres col·lectius, el dels educadors, els gestors i els creadors, juntament amb les famílies, tenim la responsabilitat de coordinar-nos i contribuir col·laborativament en la creació de públics.

Com que tenim la intenció d'acabar amb bon ànim aquesta exposició, i no és que ens agraden particularment els *happy ends* hollywoodencs, sinó per donar un raig d'esperança a mesura que s'acosta la fi de la nostra narració, començarem parlant dels conflictes actuals en els models de formació d'espectadors tant en àmbits socioeducatius com, en la part que els pertoca, en els àmbits dels creadors. Existeix, actualment, en alguns sectors de la societat la creença o la inclinació per unes formes de programació cultural basada en l'espectacularització i el gust pels grans esdeveniments amb tota mena de pompa mediàtica que fa creure als incauts que realment s'està democratitzant la cultura, recurrent fins i tot a les antigues fórmules de manipulació del «panem et circenses» que ja varen ser criticades pel poeta Juvenal. No voldríem detenir-nos en posar exemples, perquè és una pràctica, dissortadament, massa estesa i que pretén mercantilitzar l'educació, el teatre i la cultura, tot encarregant a empreses, per mitjà de subcontractes, la tasca que deuriem portar a cap «especialistes de reconegut prestigi» seleccionats també per la seua estima i la seua passió per la cultura i la societat a la qual representen.

Tothom que s'haja interessat una miqueta per la cultura i per l'educació sap que les accions que es duen a terme en aquests aspectes de la societat s'han de planificar a curt, a mitjà i a llarg termini i, el que és més important, s'ha d'assumir —lúcidament— que no es poden esperar resultats si no és a llarg termini. Les raons per les quals aquest tipus d'accions culturals «ocasionals» o «no estructurals» no tenen cap valor en la formació d'espectadors són les següents: en primer lloc, perquè solen ser improvisades i mai no són el fruit d'un procés d'anàlisi o de la selecció d'un projecte cultural específic per a cada zona concreta, per a cada grup humà amb la seua idiosincràsia; massa sovint ens troben amb accions fragmentàries, és a dir, no estan interrelacionades

amb la vida cultural i educativa de la població; les vies de programació esdevenen unidireccionals i s'obliden de la màxima humanista que s'ha de gestionar «per al poble i amb el poble» i troben agents culturals i educatius que s'erigeixen en intèrprets de la voluntat d'espectadors («el públic del meu poble no està preparat per a aquest tipus de teatre», hem sentit dir a algun gestor) i alumnat («els meus alumnes no ho entendrien») sense fer contínues accions de *feed-back* per captar vertaderament el sentir de la població o l'alumnat; inventar accions amb criteris massa mecanicistes sense tenir en compte l'opinió del poeta quan diu «el teatre i la dansa no són patrimoni de les idees sinó l'ànima»; i els pitjors enemics de l'educació i del teatre, els factors economicistes que ens obliguen a pensar les accions culturals en termes de quantitat i de «qualitat» massa sovint elitista sense tenir en compte aspectes com l'equitat que ens portaria a planificar en funció dels menys afortunats. Una escola i una programació teatral que tinga en compte aquests elements es convertiran a la llarga en motors d'equilibri social i, naturalment, en vivers actius de formació de futurs espectadors perquè, com diu Joan Fuster en un dels seus aforismes, el que és car no són les entrades del teatre, d'un concert de música o de l'òpera, sinó l'educació que fa que els ciutadans troben normal gastar-se els diners en activitats culturals.

Al capdavant, com dèiem abans, la vertadera crisi està en la reticència al canvi d'un col·lectiu com és el dels ensenyants i el de la cultura que hauria de ser, ai las!, capdavanter en la innovació i la recerca. Els canvis produïts, com diem, en tots els àmbits de la comunicació humana arran de la popularització de les tecnologies de la informació i la comunicació, per la globalització i la internacionalització de turistes i d'immigrants, i per la universalització de l'educació obligatòria fins als 16 anys són tan definitoris que han creat un nou paradigma social. Aquesta nova manera d'entendre el món no hauria de fer por al professorat i a la gent de la cultura, ans al contrari: hauria de ser l'estímul per propugnar un nou model educatiu i, per extensió, un nou model per al món del teatre. A continuació ho exemplifiquem amb un esquema (extret de Tomás Motos, reinterpretant els

models de nous paradigmes educatius de Charles M. Reigeluth de la Universitat d'Indiana) on se'ns identifiquen les pràctiques de l'antic model i les noves pràctiques que cal tenir en compte en un paradigma en què es done rellevància a la cultura a nivell social:

Cultura per a una elit	La cultura com a equilibra- dora social per desenvolupar el potencial de tots
Estandardització	Productes específics persona- litzats
Consum passiu	Participació cultural activa
Iniciativa i responsabilitat sota el control dels gestors-profes- sors	Responsabilitat i control com- partits
Propostes descontextualitzades	Oferta cultural per temes
Espais tancats i uniformes	Espais diferents i sorprenents
Gestor – professor – director és vist com «un savi en la seua torre de vori»	Dinamitzador sociocultural com «un guia al costat de la gent»
Activitats dissenyades per supo- sats «experts»	Activitats dissenyades també a partir de la demanda de la gent
Oferta cultural simple	L'humor intel·ligent s'aprèn i «Pensar és un plaer intel·ligent»
Públic captiu	Públic seduït

Eppur si muove! I, malgrat totes aquestes dificultats, continuem anant al teatre. Però, per què sempre tornem a les sales de teatre, malgrat els desenganys? Us ho heu preguntat alguna vegada? Els savis diuen que, com en el tango, es torna al teatre com es torna sempre a l'amor, pel desig de repetir aquella experiència en què ens vàrem sentir únics! El primer que hem de tenir en compte els professors que portem els alumnes al teatre és que les primeres experiències els marcaran per a tota la vida, perquè com diu Maria Aurèlia Capmany (o era Voltaire?): «una obra de teatre ensenya més que qualsevol gran llibre». A aquestes edats dels joves alumnes, si l'experiència és bona, incorporaran la pràctica i el ritual d'anar al teatre per a tota la vida. Però, de la mateixa manera, si l'experiència és dolenta identificaran tot allò que tinga a veure amb el teatre amb tots els elements negatius que s'atribueixen al món de la «faràndula». No oblidem mai aquesta dimensió emocional en la formació dels futurs espectadors.

Per altra banda, no podem caure en un pedagogisme benintencionat perquè, com diu Enrique Jardiel Poncela: «el teatro es un gran medio de educar al público; pero el que hace un teatro educativo, se encuentra siempre sin público al que poder educar». Contràriament, hem de buscar vies d'implantar als centres educatius l'optativa de dramatització o els crèdits variables de teatre per tal que els alumnes s'entrenen en el taller de teatre a descobrir que, com diu Nietzsche, «el plaer de la metamorfosi és una condició prèvia de tot art dramàtic». Per als joves, descobrir la força educativa del «com si...» de la ficció teatral que ens permet, al taller de dramatització, esdevenir uns altres té tanta importància que els que ho han provat, més tard al llarg de la seua vida, i encara que siga en grups amateurs intentaran recuperar aquesta experiència.

Pensem que el taller de teatre en etapa de formació és una de les experiències de formació d'espectadors més definitòries que podem posar en marxa. Les maneres de dur a terme una experiència teatral amb alumnes poden ser múltiples i variades i és una de les pràctiques d'innovació permanent que sovint endeguem motivats més per l'emoció de la creació que per l'anàlisi racional de possibilitats. Al llarg

del temps, els pioners a introduir el teatre a l'ensenyament s'han inspirat en la fórmula màgica del «i si...» que els ha permès somniar que una altra educació era possible. Pel que fa a l'assistència de l'alumnat a espectacles, hem de ser prudents i preparar-los molt abans d'arriscar-nos a una experiència teatral, que si no està ben seleccionada i planificada podria arribar a ser, fins i tot, traumàtica. A més de seleccionar molt bé l'espectacle iniciàtic, hem de preparar-los per a esdevenir un potencial públic de teatre, per a la qual cosa hem preparat, com veurem, un *Decàleg de l'espectador*.

Sovint solem explicar en les nostres classes aspectes estructurals de l'esquema dramàtic com ara els personatges, el conflicte, el temps, l'argument o l'espai amb referents cinematogràfics propers als alumnes perquè ens fan de pont per tal d'arribar als personatges, arguments i temes, específicament teatrals. Amb tot, ens adonem que el teatre esdevé cada vegada més elitista, perquè utilitza uns referents culturals, de vegades, massa allunyats de la cultura televisiva del nostre alumnat. Per això, convé donar algunes pautes i codis propis de la recepció teatral i sobre el ritual d'anar al teatre.

Escola d'espectadors

Per a esdevenir espectador, com per a dominar un llenguatge expressiu, no cal aprendre de memòria el nom de cada part de l'escenari, la història de la literatura universal o les èpoques i moviments teatrals més importants. Es tracta, més aviat, que l'alumne entenga que en aquesta «experiència de convivio» que suposa anar al teatre seran importants totes les anècdotes des que es manifesta l'interès, es decideix que es vol anar al teatre en grup o en parella, que es tria l'obra, que s'assisteix a una creació en viu i en directe i que es comenta amb altres persones que tingueren la mateixa experiència, però un altre dia. És així com va nàixer la idea de determinar «les 10 coses que has de saber abans d'anar al teatre», que podrien ser aquestes:

Formació d'espectadors

- 1a. Hauràs de tenir en compte que el temps real dels espectadors no és equivalent al temps de l'escenari i que ens hem de deixar transportar a l'època i l'espai dels personatges. Recorda que com va dir Einstein per a explicar la teoria de la relativitat a uns joves: «un minut amb la teua estimada no és el mateix que un minut fent un examen».
- 2a. Per al ritual de teatre, no es necessita gran cosa, recorda Peter Brook: «Imagina un espai buit... algú el travessa i algú se'l mira. No es necessita res més per a fer teatre.» El que sí que fa falta és la mirada atenta de l'espectador: «Toca amb els teus ulls!»
- 3a. Assumir que la funció de l'espectador (sense la qual no existiria el teatre) està molt codificada: mirar, escoltar, respectar el silenci i, en la mesura del possible, compartir emocions amb la resta d'espectadors. Ah, i per a entendre algunes coses que no saps com interpretar-les, pensa que «l'art no imita la naturalesa, actua com ella».
- 4a. Descobrir que, en l'art teatral, l'espai i els elements esceno-gràfics poden ser abstractes o simbòlics i no sempre han d'estar representats de forma figurativa, explícita o realista perquè en art, menys és més. L'economia del llenguatge també és una característica del teatre no figuratiu que ens ensenya de veritat a veure teatre.
- 5a. Respectar el ritual del teatre que ens permet veure en el company o companya d'institut, a més d'un actor o actriu, els personatges que estan creant. I saber que l'acte creatiu respon a una forma d'estar en el món. Com diu Saul Steinberg: «la vida d'una persona creativa està orientada i controlada per l'avorriment. Evitar l'avorriment és un dels nostres objectius més importants».
- 6a. No caure en el riure fàcil davant de les escenes maniquees o en els diàlegs estereotipats, ni deixar-se seduir pels recursos de sempre, les anomenades «taules» del teatre conformista, ans al contrari: ser conscients que el teatre ha de tenir

la facultat de posar el dit a la ferida i saber, com diu Molière, que als poderosos sempre els molestarà: «els marquesos, les precioses, els banyuts i els metges han suportat la seua representació amb dolçor, i han fingit divertir-s'hi, però els hipòcrites no ho han pogut suportar». Però, com diu Cervantes al *Quixot*: «si ladran, déjalos Sancho, éso quiere decir que avanzamos».

- 7a. Defensar la capacitat de les obres de teatre per a mostrar la vida, el desig de canvi i les inquietuds de les persones, en cada època i lloc, per damunt de l'espectacularitat gratuïta o la grandiloqüència: «tota gran funció necessita un gran estímul», segons Jorge Wagensberg.
- 8a. Valorar la dimensió vivencial i poètica del fet teatral enfront als efectes tècnics i espectaculars del cinema, com valorem els estímuls de la música viva i en directe. I saber que en teatre, com en la Gestalt, «la unió de les parts és més que la suma de totes elles».
- 9a. Recordar que el teatre és l'art del col·lectiu on, a més del director i els primers actors, hi ha altres emissors de significat, com són els escenògrafs, il·luminadors, dissenyadors de vestuari, coreògrafs, tècnics, etcètera. I que molts autors, com ara Augusto Boal, posen l'accent en la necessitat del teatre com a mitjà d'expressió social: «tothom pot fer teatre, fins i tot els actors».
- 10a. Ser conscients que el teatre és i serà un motor de canvi social i que es pot fer teatre en qualsevol espai i en tot moment. «El plaer de la metamorfosi és una condició prèvia de tot art dramàtic» (Nietzsche).

CODA Analitzar el fet teatral i el microcosmos que es crea als escenaris com una metàfora de la vida en totes les seues dimensions... «En una bona obra de teatre, es tenen més preguntes després d'eixir que abans d'entrar.»

Malgrat tot, la clau per entendre tot aquest decàleg sobre la formació d'espectadors ens la dóna Eugene Ionesco: «si és absolutament necessari que l'art o el teatre serveixin per a alguna cosa, serà per a ensenyar a la gent que hi ha activitats que no serveixen per a res i que, així i tot, són indispensables». Si els alumnes assumeixen aquesta idea, haurem aconseguit de manera emocional arribar al seu cor, que és el lloc de les decisions i, amb el temps, ells també aniran al teatre o, com a mínim, defensaran la importància del teatre com a part essencial de la societat. Per altra banda, pensem que compartir el riure i el plor amb un públic de la mateixa edat i interessos fa funcionar el ritual del teatre i, a més, hi ha una veritat de calaix i és que, per aprendre a veure teatre, cal anar al teatre. Ací entrariem en un apartat que deixarem per a una altra ocasió i que tractaria sobre les mesures de popularització dels preus de les entrades, de la dinamització cultural dels espais teatrals (penseu, per exemple, en els experiments d'Àlex Rigola amb els seus videoblogs durant els períodes d'assaigs de *Días mejores*) i de la democratització de la cultura.

El focus en el receptor

Per tornar altra vegada al nostre tema d'interès, que és el de la formació d'espectadors, volem analitzar a continuació el camí que ens ha portat durant el segle XX cap a l'estètica de la recepció i, més recentment, a l'estètica de la participació.

Està a la vista de tothom que totes les expressions artístiques, totes les àrees del coneixement i, és clar, totes les formes de comunicació humana, al llarg del segle XX, han experimentat un canvi de focus respecte als continguts epistemològics i a les metodologies de fer-los arribar al públic destinatari. Aquesta evolució ha anat desplaçant-se, progressivament, cap al receptor de l'obra artística, és a dir, els espectadors, o cap al subjecte-destinatari dels processos d'ensenyament-aprenentatge, és a dir, l'alumnat. En l'obra literària el focus d'anàlisi va anar desplaçant-se des de la biografia dels autors, el context sociohistòric, l'obra pròpiament dita, fins a arribar al destinatari del

fet artístic, és a dir, el receptor. De fet, és l'estètica de la recepció i més recentment l'estètica de la participació les que analitzen el fet artístic com a comunicació, i la implicació dels espectadors en l'acte de convivència durant els espectacles. En l'àmbit de l'educació, s'ha produït el mateix canvi de focus i, així, hem evolucionat, de centrar tot l'interès en la matèria pròpiament dita o en els tradicionals «continuts», a passar a interessar-nos pels «procediments» o el «saber fer» i, finalment, per les «actituds», que són les que ens ajudaran a trobar vies per a la creació d'aprenents autònoms, en el cas de l'educació, i a formar espectadors conscients, en el cas de les arts.

Aquest debat està al si del sistema educatiu, però també és una de les claus per entendre com es porta a cap la formació d'espectadors, que no és una altra cosa que la creació de ciutadans cultes, compromesos i socialment participatius. Aquests dies, està en cartell, a la ciutat de Barcelona, la versió catalana que Josep Maria Pou ha fet de l'obra de teatre d'Alan Bennett *The History Boys* que tracta sobre l'esperit rebel de l'adolescència, tot analitzant la finalitat de l'educació i la naturalesa de la història. Hèctor, el professor de «ciències socials», representa l'entranyable professor que tots recordem com el que ens va despertar la passió pel coneixement amb tota mena de tècniques vivencials (algunes d'elles una mica excèntriques, a ulls de la societat benestant), que contrasta amb els mètodes d'Irwin, el pulcre i eficaç professor d'història, que es guia pels resultats i la competitivitat. L'autor de l'obra de teatre ens diu que tant Hèctor com Irwin demostren ser massa humans com per a servir de models perfectes de comportament per als nois, però açò no és rellevant, perquè correspon als joves obrir els seus propis camins cap a allò que de veritat volen aconseguir en la vida. Són, per tant, ells i només ells, els responsables últims de les seues decisions i els professors només ens hem de preocupar de plantar les llavors i esperar que donen els seus fruits.

El nou focus de l'ensenyament en els aprenents i de l'estètica de la recepció ens porta a preguntar-nos no tant els *per què* uns alumnes desenvolupen el gust per la cultura i altres no, malgrat haver tingut una mateixa formació, sinó el *com*. Aquest plantejament seria

molt més gestàtic i focalitzaria el problema en les metodologies per aconseguir els nostres objectius d'alfabetització artística. Hem de recordar que els ensenyants som dels pocs col·lectius de professionals que no apliquem les darreres investigacions en la matèria. Us imagineu metges que no saberen utilitzar l'anestèsia o l'actual laparoscòpia, doncs, com pot ser que a hores d'ara encara existisquen docents que ignoren les aportacions de Gardner respecte a les «intelligències múltiples» i els estils cognitius de les persones, o la importància de la «intelligència emocional» de Goleman que tant rellevant ha estat per despertar el desig de coneixement i per desenvolupar la sensibilitat de futurs espectadors? I això per no parlar de «la piràmide de l'aprenentatge» d'Edgar Dale que ens deixa meridianament clar que els continguts que realment recordem els aprenents són aquells que experimentem o que vivenciem amb les tècniques dramàtiques del «com si...».

En resum, totes aquestes recerques ens vénen a dir que cadascú accedeix al coneixement i a la cultura de maneres completament diferents i que, a aprendre, s'aprèn aprenent, i a viure, vivint i, com deia Erich Fromm a *La por a la llibertat*, no podem renunciar al somni més important de tot ésser humà que és la construcció del nostre «jo» en llibertat. Aquest repte creatiu de tota persona d'incorporar l'art a la seua vida, i al que ningú hauria de renunciar, serà la motivació per a l'escola d'espectadors que s'hauria de posar en marxa a tots els centres educatius. Ara bé, aquest desafiament és complicat i s'ha de planificar sempre a llarg termini. Per tal que ningú es desanime, a continuació exemplifiquem alguns projectes de sensibilització artística dels joves en àmbits educatius i les etapes que han contribuït al fet que aquestes propostes siguen possibles.

Noves metàfores educatives per a la formació d'espectadors

En l'era de les comunicacions, ja no ens serveixen les teories o les històries argumentades amb anècdotes en les quals ens parlaven dels sacrificis amb «sang», de particulars *libricos* o de la sofisticada «excel·lència» d'unes èpoques en què alguns preconitzaven la competitivitat

com a valor social en alça. En aquesta nova era, volem parlar, en primer lloc, de la metàfora dels «agafadors» que ens serviran tant per al món educatiu com per a la creació de públics conscients. Com veurem, una vegada més, la creació de públics està molt relacionada amb els estils didàctics que en cada època s'han preconitzat.

Joan Ferrès, al seu llibre *Educar en la cultura de l'espectacle*, analitza la dificultat de l'ensenyament en una època en la qual la rapidesa, l'emoció, les percepcions o la recerca del plaer immediat en què viu immersa tota la societat s'enfronta a les metodologies pròpies de l'escola tradicional, que se centra en els processos lents, la racionalització, el desenvolupament de conceptes abstractes per mitjà de l'anàlisi, l'objectivitat i la reflexió, i, el que és més definitori, erigeix l'esforç com a sacrosant valor de l'aprenentatge. Malgrat tot, Ferrès no planteja un enfrontament entre els món de l'escola i de la societat de l'espectacle, ans al contrari: propugna la recerca de particulars «agafadors» que creen ponts entre aquests dos mons com serien: els aforismes, les metàfores, l'humor, les imatges, les cançons, els *reàlies* (o informacions de la vida quotidiana), els resums, els relats, les paràboles.

La segona metàfora educativa per a la formació d'espectadors consisteix en una magistral recreació que fan Jordi Balló i Xavier Pérez del tema de la «llavor immortal» de Plató a la llum de les noves formes de producció literària com són el cinema i la televisió. Al seu llibre *La llavor immortal (Temes de la literatura universal a través del cinema)*, els autors ens expliquen com es tornen a fer vius els personatges, temes i arguments de la literatura universal per mitjà de recreacions actualitzades en les pel·lícules. Ensenyar a identificar aquests personatges en els films actuals s'erigeix així com una de les més potents eines de formació d'espectadors per diferents factors: en primer lloc, perquè acostava la literatura universal als joves; en segon, perquè els aporta noves dimensions als personatges, arguments i temes originaris i, en tercer, perquè els fa més vius que mai en l'ací i l'ara de l'art actual. Compte! Aquest recurs s'ha d'utilitzar amb intel·ligència, perquè els personatges i temes no apareixen tal qual, sinó fragmentats i barrejats amb altres recreacions o revisions. Serà la tasca del professor

ensenyar a identificar l'original i a valorar la recreació que cada versió cinematogràfica en fa i en quines altres recreacions s'inspira. Penseu, per exemple, en el film *Matrix*, que és una recreació del tema de «l'intrús benefactor o el Messies» i, al llarg de l'obra, podem reconèixer-hi Èdip, Jesucrist, Segismundo, El Zorro, Malcom X, etcètera. Els autors ens expliquen com el cinema, en tant que art característic del segle XX, ha transmès a la seva manera particular aquests arguments universals:

No es pot entendre aquesta pertinença a una cadena creativa com una limitació. Pel contrari, el que fa el cinema és evocar els models narratius anteriors amb una posada en escena que provoca que una determinada història aparegui nova, fresca, acabada d'inventar, suggerint una manera contemporània d'entendre aquella trama ja evocada en algunes de les millors obres del passat.

Aquesta actualització argumental va molt més enllà del limitatiu concepte d'adaptació: més que les recreacions explícites de textos anteriors, ens interessa conèixer com aquestes obres essencials han proporcionat un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramàtic que el cinema ha fet seu reconvertint-lo en llenguatge propi.

Així doncs, aquest assaig es converteix en un vertader referent per a la formació d'espectadors perquè a cada capítol s'analitza un tema universal, tot dedicant especial atenció a aquella obra teatral, mítica, literària o de tradició oral on millor ha pres forma aquest motiu, i com s'ha transformat en films diferents per gèneres, autors o procedències. Descobrirem com un mateix argument pot trobar-se en films aparentment allunyats entre ells i que això és el que ens els fa més atractius perquè ens ajuda a desenvolupar l'habilitat de saber comprendre.

La tercera metàfora és per a mi la més volguda, perquè ha estat la que ha donat resposta a la pregunta clau o el motor que ha impulsat la meua recerca en innovació docent que comentàvem al principi, i es coneix com «el mapa no és el territori», és a dir, els manuals de literatura teatral no són la literatura, sinó la seva recreació i que, si volem entendre el món, ens hi hem de capbussar i recordar que els mapes

no són una altra cosa que referents. Per tant, ningú no pot ensenyar res, però sí acompanyar els aprenents per «dreceres», a manera d'itineraris individualitzats per la literatura, fins que aquests puguin esdevenir autònoms i entrar en el cercle de les persones amb cultura, com ja hem vist abans. En aquesta tercera metàfora trobarem una altra guia complementària inspirada en les «constel·lacions literàries» de Guadalupe Jover, la qual, al seu llibre *Un mundo por leer (Educación, adolescentes y literatura)*, propugna una reinvençió del «cànon literari de l'escola» adequat al receptor, al seus problemes, a la seva etapa evolutiva i a la seva competència cultural, tot respectant l'«horitzó d'expectatives» dels xiquets i els joves (sense pedagogicismes ni condescendències). L'autora, inspirada també pel pedagog Paulo Freire, propugna que és imprescindible lligar la lectura de la paraula i la lectura del món en els àmbits educatius.

El taller de dramatització

S'alça el teló!

Apareix... un os.

ERIC SATIE, *Obra de teatre per a gossos*

Al capdavant, el taller de dramatització a les aules és el millor i més eficaç instrument per a la creació de futurs públics. Serà experimentant la màgia del «com si...» del teatre la manera com els alumnes aprendran a valorar la creació artística. Ara bé, el professorat ens hem de formar per tal de fer del «taller de dramatització» un vertader espai d'aprenentatge, sobretot si convenim que l'ensenyament també és un art i no l'agafem com un complement econòmic de la nostra tasca com actors o actrius. Però, compte! L'ensenyament és un art que, encara que molt similar al del teatre, també té les seves especificitats i com a tal les hem d'aprendre. En primer lloc, ens trobem amb el debat sobre la figura del professor/a de teatre com l'«artista pedagog» al servei de l'art i l'educació. Georges Laferrière i Tomás Motos, al seu llibre *Palabras para la acción*, defineixen l'artista-pedagog com «un professio-

nal de l'ensenyament especialitzat en l'art teatral que sap utilitzar els coneixements, les tècniques i els instruments propis d'aquest art i la pedagogia, tant a les classes teòriques com als tallers pràctics, amb la finalitat de mesclar-los i obtenir la seua màxima potencialitat, amb vistes a un ensenyament creatiu i a una implicació social i cultural cada vegada majors». En definitiva, l'artista-pedagog és un mediador totalment implicat en la formació dels estudiants en teatre, en la producció d'espectacles escolars i en la programació dels espectacles als quals els estudiants són invitats i incitats a assistir.

El taller de dramatització és un recurs didàctic que ens serveix als professors de teatre per a estructurar les activitats i moments de la classe, concebuda com a pràctica. És a partir d'aquestes activitats que el professors anem vehiculant els continguts de la nostra proposta didàctica. Els tallers solen començar amb un tanda d'activitats anomenades de trencament del gel, *break ickers*, *demarrage*, posada en marxa, etcètera, en què es fomenten els jocs preliminars afavorint un clima de relaxació en el qual allò que importa és l'ací i l'ara i la interrelació entre els participants i d'aquests amb el professor. La tipologia d'activitats de «posada en marxa» és molt variada (vegeu els llibres de Tomás Motos i Paco Tejedó sobre aquest tema) i poden anar des de l'escalfament físic, els jocs de desinhibició, d'atenció i concentració, fins a l'estímul de la sensopercepció i la imaginació creativa. Les tasques en aquest apartat són: motivar, cohesionar el grup, comprovar l'estat de recepció del grup i veure les possibilitats d'interrelació de les propostes de l'animador amb els interessos reals del grup.

A continuació, en l'apartat de «preescalfament», alguns especialistes plantegen activitats de relaxació amb els objectius d'estimular la distensió muscular, provocar benestar físic, produir una bona respiració i afavorir la presa de consciència i la concentració. Nosaltres compartim aquesta idea en la mesura que el benestar resultant és tant físic com psicològic, d'on es deriva una disponibilitat del participant que afavoreix la seua expressió i comunicació. Amb tot, hem de ser conscients que, conforme avancem en els moments del taller

de dramatització, hem de tenir en compte alguns elements més tècnics com són els següents:

- la didàctica de la «consigna», imprescindible per saber preguntar, suggerir i estimular per a l'acció dels grups de treball;
- l'«anècdota literària» com a fil conductor de tot el taller que done coherència a tota mena d'activitats que anem inventant per a assolir els objectius;
- els «entrebancs formals» (*contraintes*) com a repte a superar per tal de despertar i mantenir viva la flama del desig de coneixement;
- la «tècnica de la mescla» per a una bona dinàmica de grups que permeta, per mitjà de les interaccions flexibles, un millor funcionament del taller.

Respecte a la part central del «taller de dramatització-teatre», entès com el procés de donar forma dramàtica a quelcom que en principi no la té (parlem, per exemple, de la dramatització d'un poema, d'un relat, d'una cançó o de qualsevol tipus de text o idea), és una fase on es fa una utilització més global del llenguatge dramàtic, permetent als participants manifestar d'una manera activa la seua assimilació i comprensió dels codis treballats en l'apartat anterior. Les activitats continuaran l'esperit lúdic de les anteriors perquè propicien l'ocasió d'explorar certes possibilitats del cos, de la veu o de l'entorn, i perquè l'alumnat pugui adquirir un major domini, lleugeresa, confiança i habilitat. A més, inclourem les activitats d'improvisació i exploració, com són: improvisacions no verbals, en les quals per a elaborar l'acció es recorre a la mímica, al gest, a la postura, a la interacció amb l'altre per mitjà de l'expressió corporal; improvisacions verbals, en les quals es posa l'accent en l'ús de la comunicació per mitjà de la paraula i en el joc amb els elements del so; improvisacions verbals i gestuals, en les quals s'exigeix la utilització simultània del llenguatge verbal i de l'expressió corporal; exploració del cos (presa de consciència segmentària dels elements de l'esquema corporal), del moviment (motrici-

tat global i motricitat fina), de la veu, dels objectes, de l'espai; exploració i utilització dels distints suports que desencadenen l'expressió.

El darrer apartat del taller o «retroacció» ens permet fer una posada en comú on analitzar, comentar, i valorar l'activitat realitzada pel grup. Consisteix, en essència, en la verbalització de les vivències desenvolupades durant les fases anteriors, a compartir les idees i les emocions viscudes. La retroacció té com a funció desenvolupar la presa de consciència, establir una comunicació verbal i obtenir un *feed-back*. Les activitats de reflexió se solen realitzar tot utilitzant algun dels següents formats:

- Activitats d'interiorització.
- Verbalització simple (cada alumne, per torn, comenta l'activitat) i intercanvi verbal (es comenta i analitza l'activitat amb intervencions lliures).
- Transposició a altres formes d'expressió (escriptura, dibuix, collage, expressió corporal, cançó, dansa, etcètera) de les imatges, emocions, sensacions o idees sorgides durant les fases del taller.
- Presentació davant del grup d'una activitat avaluadora realitzada per un equip.

Aquest darrer apartat del taller de dramatització-teatre ens permet sovint plantejar activitats de reflexió inspirades pels autors de teatre al llarg de totes les èpoques. Com sabem, els grans homes i dones de la història del teatre han reflexionat en les seues obres de creació o en escrits paral·lels sobre el sentit i finalitat d'aquest art de la comunicació humana. Des de Shakespeare fins a Rodolf Sirera o Sergi Belbel, passant per Calderón, Pirandello o Lorca, la història del teatre està plena de propostes «metateatrals» on els autors han parlat del «teatre dins del teatre». L'ús del metateatre s'erigeix en una metàfora per a la vida en la mesura que ens fa veure que tota la vida és teatre (tant la il·lusió òbvia de la representació teatral com l'obra que els actors ens representen), com un mecanisme despietat d'anàlisi de la soci-

etat, i el que és més important per a l'objectiu de la nostra recerca, es converteix en una lliçó de teatre magistral que ens servirà per a la formació d'espectadors, conscients a través de les obres dels autors de totes les èpoques.

Efectivament, són molts els creadors que han acarat les paradoxes del llenguatge dramàtic des de la representació mateixa, que han posat en qüestió els mecanismes de la comunicació teatral i han abordat espinoses controvèrsies de teoria dramàtica en les seues obres. En definitiva, que ens han ensenyat a veure teatre amb aquest procediment metateatral, com ho fa Rodolf Sirera a l'obra *El verí del teatre*, on per mitjà d'un diàleg entre un marquès en la pell d'un majordom i un actor enganyat, ens planteja un debat profund al voltant del sentit de la interpretació, dels límits amb la realitat i del fet mateix d'actuar.

En última instància, són els propis creadors —conscients de la fragilitat de l'art del teatre— els que millor contribuiran a la creació de bons espectadors de teatre en la mesura que ens donen les pautes per saber distingir l'autenticitat en la interpretació escènica. De fet, el teatre és una manera d'investigar la realitat i, com pretén Hamlet en aquesta escena, actuar per desentranyar la veritat oculta de les coses. Però a més, Shakespeare, per mitjà del personatge de Hamlet, també pretén fer-nos reflexionar sobre el fet que el teatre, com la vida, tenen simultàniament l'estatut de la realitat i de la il·lusió, una doble naturalesa que aspira, mitjançant el fingiment, a donar l'aparença de veracitat, a fer-se versemblant.

Acte III, escena 2 de Hamlet

Elsinore: el castell

Entren Hamlet i tres actors

HAMLET

Recita aquell fragment, si et plau, tal com ho he fet jo, com si et fluís sobre la llengua; però si l'has de dir cridant, tal com fan molts comedians, val més que el facis recitar a un pregoner. I no tallis massa l'aire amb les mans, així. Tracta'l més aviat amb gentilesa, perquè fins i tot en el mateix torrent, en la tempesta, i, per dir-ho d'alguna

Formació d'espectadors

manera, en el remolí de la passió, has d'adquirir i generar una temperància que hi doni suavitat. Ah, l'ànima se'm fereix quan sento un energumen d'aquests, amb la perruca a la closca, esquinçant i esparacant un sentiment, i eixordant els del pati. A la majoria d'aquests espectadors se'ls fa impossible entendre res més que les gesticulacions incongruents i el soroll. Un individu així, jo el faria fuetejar per exagerar el paper de Tergamant i per fer més d'Herodes que el mateix Herodes. No ho feu, això, si us plau.

ACTOR 1

Altesa, us ho garanteixo.

HAMLET

Tampoc no es tracta de ser massa insípid. Deixa't guiar pel teu criteri. Harmonitza el gest amb la paraula i la paraula amb el gest, amb aquesta observació especial: no desbordis la modèstia de la naturalitat, perquè qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut des del començament, i encara ara té, la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa i de mostrar a la virtut la seva pròpia figura, al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la forma i estil que li són propis. Ara bé, si això s'exagera o s'amorteix, per més que faci riure als que no hi entenen, entristeix els que tenen seny, i l'opinió d'aquests t'ha d'importar més que tot un teatre ple dels altres. Mira: he vist actuar comedians —i n'he sentit lloar d'altres— que, per no dir-ho d'una manera profana, sense tenir accent ni gesticulacions cristianes, ni paganes, ni tan sols humanes, es movien estufats i bramaven de tal manera que em feien pensar que havien estat creats per algun aprenent de la natura que no en sabia gaire, perquè imitaven la humanitat d'una manera totalment inhumana.

ACTOR 1

Espero que nosaltres fins a cert punt hàgim solucionat aquest problema.

HAMLET

Ah, solucioneu-lo del tot. I no permeteu que els que representin papers còmics parlin més del compte, perquè n'hi ha alguns que es posen a riure només per fer riure els espectadors estúpids, encara que en aquell moment s'hagi de tenir en compte alguna qüestió important de l'obra. Això és una canallada, i demostra que els actors que es

comporten així tenen una ambició ben lamentable. Au, vinga, prepareu-vos!

Esperem que aquestes paraules de Shakespeare sobre l'art de la interpretació per mitjà del personatge de Hamlet ens ajudin a esdevenir bons espectadors, conscients i crítics amb tota mena de propostes escèniques. I, és clar, que ajuden a «educar el gust» per valorar i apreciar el risc que suposa tota creació artística innovadora, veritable motor de creació de nous públics.

TAULA RODONA

ANDREU SOTORRA Bon dia. A la taula, hi ha en Ricard Bonmatí que és dramaturg i poeta, fa una mica tots els papers de l'auca i ens parlarà una mica des de l'òptica de la dramaturgia. Al meu costat, en Jordi Gilabert, que és president de l'Associació Teatre per a Tots els Públics; és també actor i membre de la companyia Clown Teatre. Aquí, a la meua esquerra, la Carme Pomareda, és mestra d'escola, de l'escola Torre de la Llebre de Rubí, i forma part també de la Fundació Xarxa de Rubí. I, finalment, en Josep Macià, que és programador infantil de la Xarxa a Mataró i que porta uns anys treballant en aquest camp. Hem establert un ordre: cadascú farà una intervenció inicial de deu minuts o quinze minuts i, com que finalment ja hi ha previst el debat general al final del matí, si hi ha alguna cosa, la podem deixar per a l'última mitja hora. El primer a intervenir serà, doncs, Ricard Bonmatí, des de la seva òptica d'autor i de dramaturg.

RICARD BONMATÍ Us parlaré molt de mi, no pas per un afany de protagonisme, sinó de servei a l'educació i a la cultura.

Després de fer dotze anys de mestre, ara faig de poeta, rondallaire i comediògraf per a infants i joves. La meua dona, Pilar Fernández Espina, mestra a l'escola Arc Iris de Barcelona, ha dirigit la desena d'obres que li he escrit per als seus 25 alumnes de cicle mitjà. I jo li he fet d'ajudant de direcció en la fase final de cada muntatge. En tinc cap de publicada? Doncs, aquest any, sí:

- 1a. La meua actualíssima comèdia *Hem inventat el motor d'aigua!* s'ha inclòs en el llibre *Ens entenem!*, d'Eumo, i la va estrenar ella, el juny de 2006, amb un gran èxit de públic de

totes les edats: pàrvuls, primària, pares i familiars, en tres representacions.

- 2a. Amb l'Associació de Mestres Rosa Sensat, acabo de publicar el llibre per a mestres *Poesia a l'escola. Com fer grans lectors i recitadors*, en el qual, a més d'oferir una gran selecció de poemes de molts autors i reflexions i propostes de treball creatiu i expressiu, adjunto al final l'obra de teatre també per a 25 actors que he escrit (i també ha estrenat amb èxit la Pilar) aquest curs passat: *Com més serem, més riurem*.
- 3a. I ja tinc una tercera obra de teatre en premsa: *La llegenda de sant Jordi*, que sortirà publicada al final de març de 2009 per les Edicions Cadí, que és també la meva editorial de capçalera com a poeta.

Vull subratllar que aquest llibret de teatre anirà il·lustrat a tot color i serà per fer teatre llegit o representat. En el llibre del simposi de l'any passat, a la pàgina 67, l'actriu Anna Roca es queixa que, de petita, a la biblioteca de la seva escola no hi havia cap obra de teatre. Però que «un dia, un professor va tenir una gran idea: fer teatre. I ens va passar una obra per llegir. Ens va encantar, tant llegir-la com fer-la. Vaig descobrir el teatre i, com veieu, m'hi he quedat». Doncs bé, la meva intenció i la d'Edicions Cadí és que cada alumne d'una classe disposi d'un llibre, en comptes dels fulls fotocopiats que acostumem a donar-los. Hi ha escoles en les quals tots els alumnes d'una aula es podran comprar aquest llibre de preu assequible. Però, per a les escoles de barri, faig una proposta contundent: que la biblioteca de l'escola disposi de 25 exemplars de *La llegenda de sant Jordi*, per si mai un mestre del centre es decidís a fer teatre llegit amb els seus alumnes.

Què té aquesta obra en concret? Doncs, dues virtuts clau: primera, la llegenda de sant Jordi és la història que més es representa a les escoles, i segona, la meva versió teatral de la llegenda, sense allunyar-se gens de la tradicional, hi aporta uns complements argumentals, ètics i lingüístics fenomenals. M'he basat en la versió antiga que presenta un rei que no accepta el resultat del sorteig i una princesa democràtica

que diu que ella és igual que tothom. A més dels de quart de l'escola Arc Iris, aquesta obra l'han representada en dues escoles que són ben bé els dos extrems de la nostra situació escolar actual: primer, l'abril de 2007, els de quart de les escoles de Gurb (Osona), uns actors d'un entorn de comarques que em van dir que com podia haver escrit una obra en els assaigs de la qual ells mateixos no podien parar de riure; i segon, el juny de 2008, els de cicle superior de l'escola Bernat de Boïl del barri del Bon Pastor de Barcelona, uns actors d'un entorn molt poc catalanitzat (de procedència gitana, sobretot els de sisè, i immigrants de l'Amèrica del Sud, el Marroc, l'est d'Europa i la Xina) que es van divertir tant, van aprendre tant i es van comunicar tant, que van demanar fer més i més teatre; i les mestres em demanen més teatre perquè diuen que han descobert, en aquesta activitat, una mina pedagògica des de tots els punts de vista.

Sóc plenament conscient de les dificultats que comporta fer un muntatge teatral amb vint-i-cinc actors. Molts mestres, sé que *només* faran fer teatre llegit als seus alumnes. Però, alerta: teatre llegit amb un paper per a tots i cadascun d'ells. I això ja és molt; però poden fer més: representar l'obra amb un petit esforç addicional.

Precisament perquè conec les dificultats de muntatge i organització dels centres, faig les meves obres dividides en escenes i actes, cadascun dels quals no té més de tretze actors. Això permet assajar amb mig grup classe mentre l'altre mig fa una altra activitat. I els 25 actors junts únicament actuen en la curta escena final, que se sol assajar quan hi ha tot el text ben lligat, ben assajat. I és que estic convençut que no hem de fer obres per a menys actors. La cohesió de grup requereix papers per a tothom. El treball en equip tan sensible que en surt ha de ser cosa de tothom.

Com podeu deduir de tot plegat, sóc un gran defensor (no gens teòric, sinó amb exemples ben vius) del teatre d'autor representat pels infants. Durant aquests darrers quinze anys de teatre a l'aula, els infants i joves ens han aportat, degudament motivats i dirigits, boníssimes lliçons de gest, entonació i fins i tot millora i/o ampliació de determinades frases del text. Pel que fa a la literalitat del text i a les

acotacions, jo els dic als mestres: «l'obra és al servei dels actors; no és pas intocable; i l'autor no és pas un déu de vitrina, sinó un dinamitzador de sentiments, igual que el director d'escena: gestos, ganyotes, entonacions, mirades i desplaçaments (fins i tot, d'aquells que no parlen en el moment en qüestió); ah, i els actors també hi aporten molt de la seva vida; no ha de ser tota dirigida; es tracta de saber posar el toc personal, de vivències pròpies, en el paper que jo he creat inspirant-me en coses també viscudes o intuïdes per mi. Ah, i cada alumne ha d'escollir el paper que vol fer; i, si dos o més volen fer el mateix, en memoritzen un tros i el representen davant dels companys, i aquests voten el que ho fa millor; és a dir, cal fer un càsting democràtic.

Per què considero *imprescindible* fer (llegir i declamar) teatre i poesia a l'escola? Doncs, perquè, com dic al meu llibre *Poesia a l'escola*:

els infants, per aprendre, necessiten xerrar i jugar. [...] *Xerrar* implica buidar el pap [...] i *escoltar* implica omplir-se el cor de coses dels altres [...]. I, en segon lloc, *jugar* comporta crear, descobrir, meravellar-se, experimentar, desmuntar i tornar a muntar, aprendre imitant, inventar per millorar allò que imites, memoritzar i ampliar bagatge i habilitats. [...] Tota persona només pot ser feliç comunicant coses als altres i aportant als altres coses fetes per ella; és a dir, aconseguint que l'escoltin, que l'entenguin, i que l'admirin pel que fa (i pel que diu, ja que dir és fer).

[...] Els infants ens demanen coses fortes. No pas plurals ni ves baixes, sinó pensaments sensibles, irònics i profunds. Volen ser crítics, lliures: tenir criteri. Entendre el món. Entendre els altres i a si mateixos. Volen entrar en els valors que estan en debat constant, en reequilibri constant. I això, no els ho poden donar ni els llibres de text ni una adoctrinadora assignatura d'educació de la ciutadania. Els famosos valors, els treuen de tres llocs clau: 1r) del contacte quotidià amb persones properes de totes les edats, també de la seva; 2n) de l'exemple, els sermons i el diàleg amb els adults; i 3r) del diàleg amb la literatura: amb l'oral (rondalla, poesia i teatre) i l'audiovisual, i amb l'escrita.

Un petit exemple. En un grup classe de tercer de primària, el noi més agressiu va triar el paper més agressiu de l'obra de teatre perquè d'entrada s'hi va sentir identificat. Però, una vegada s'havia après el text que li tocava dir, resulta que el deia sense cap mena de convicció: com que no estava realment enutjat, no li sortia aquell espontani mal humor incon-

Quan les carabasses es tornen carrosses...

trolable que, en la realitat, sovint el dominava. I és que ara era ell el qui havia de dominar l'agressivitat, és a dir, distanciar-se'n, fingir-la, fer-la veure, burlar-se'n; perquè en aquella comèdia la gent violenta quedava ben ridiculitzada. I vet aquí que, quan per fi va ser capaç de mostrar-se enfadat sense estar-ho, de manera que es burlava de la part més llejta d'ell mateix davant de tothom, es va tornar més bona persona en la vida real. És a dir, que havia entaulat un diàleg amb la literatura i amb mi, l'autor de la comèdia, posant en paraules i, el que és més important, en gestos i entonació, la meva dura i divertida crítica contra la violència.

I és que treballar per la comprensió mútua i per la pau no és només predicar i mostrar solidaritat, sinó especialment fer persones lliures, persones totalment crítiques... fins i tot amb si mateixes. El qui dubta i posa en dubte, no es creu ni a si mateix, i llavors... com volem que es cregui una ideologia tancada, fanàtica, violenta, destructiva? Doncs resulta que dins la literatura hi ha tots els parers: hi ha debat. Perquè, encara que es noti molt que l'autor, dins de l'obra de teatre en qüestió, es decanta per una posició contrària a la violència, dalt de l'escenari hi ha moltes entonacions diverses, hi ha una mena de joc de rol (mai més ben dit) que fa que els actors debatin amb la pròpia pell i amb la dels altres els missatges d'un adult; i això, en comptes de rebre'ls fredament des de fora per mitjà d'un discurs alligador.

En anglès *to play* és «jugar» i també «interpretar un paper». I en francès passa igual: *jouer* serveix per als dos conceptes. Doncs bé, d'això es tracta: cal que el joc simbòlic que fan els infants des de ben petits no s'estronqui amb el pas dels anys: simplement cal que es converteixi en recitació de poemes i obres teatrals com una de les millors maneres d'entendre la humanitat i alhora de contribuir a millorar-la.

En resum, per ajudar els infants a ser feliços i alhora a anar-se fent adults, no hem de matar-los el joc i la capacitat de meravellar-se, sinó, ben al contrari, hem d'alimentar-los aquestes facultats. Per què? Doncs perquè l'ésser humà només estima la humanitat si se sent meravellat per ella i per la seva pròpia capacitat d'aportar-hi crítiques i millores creant, inventant. I, perquè un infant pugui conservar tota la vida aquesta capacitat de jugar i de meravellar-se que té de petit, necessita la companyia d'almenys un adult que es meravelli amb ell (i també la companyia de literatura que el meravelli): d'un adult (o d'un text literari) que sigui molt sincer admirant coses bones del món i criticant-ne les dolentes, i també les seves pròpies (Ricard Bonmatí, *Poesia a l'escola*, Barcelona: Associació de Mestres Rosa Sensat, 2008, p. 12).

S'ha demostrat que a la comprensió lectora de qualsevol mena de text, només s'hi pot arribar havent adquirit primer una bona entonació, opinant en debats i recitant textos poètics i teatrals, amb una bona implicació afectiva, vital. Per sort, ja queden poques escoles on regni el treball purament de paper sense entonació ni gest ni moviment del cos en qualsevol matèria.

Darrerament, moltes escoles on vaig a recitar poemes i a contar rondalles, em demanen obres de teatre. I, per fi, els en puc oferir unes quantes d'impreses. Els dramaturgs existim. I eduquem jugant, *en jouant, playing*.

CARME POMAREDA Bon dia, sóc mestra i membre de la Fundació Xarxa. Treballo en el CEIP Torre de la Llebre de Rubí. Dins del nostre projecte educatiu, donem una gran importància al teatre i a la dramatització. Intentem que els nens i les nenes aprenguin a viure'ls i a entendre'ls. Des de molt petits, aprenen a dramatitzar petits textos, dites, poemes. Així, comencen a experimentar multiactivitats musicals, verbals, artístiques i motrius.

Per a nosaltres, és una importantíssima eina de cohesió social, d'aprendre junts alumnes diferents; un principi de l'escola inclusiva, paraula de moda, però que sense ella és del tot impossible entendre l'ensenyament avui en dia. Tothom hi té cabuda: el gros, el prim, el lleig, el llest i aquell a qui li costa més. Aprenem a parlar bé, a llegir en veu alta amb claredat les diferents llengües que es parlen a l'escola: català, castellà i anglès.

El teatre, el fet dramàtic, és fer realitat una acció, unes paraules però, per sobre de tot, uns sentiments. Per això, el fet de fer llegir el text, els fa adonar que aquell llibre no és un llibre de contes, és un llibre que, llegit com els altres, no ens diu res, o ben poca cosa. Que seran ells els que físicament faran possible la història que allà s'explica. Són ells, els nens i les nenes que donen vida a la història. Se n'adonen, que s'escriu d'una manera especial, diferent, determinada. Està ple de guions, de punts, parèntesis. Alhora hauran d'imaginar-se

els personatges, el vestuari, els moviments, l'espai. Tot allò que conforma el fer teatre.

La formació no passa només per l'aprenentatge dels diversos llenguatges (comunicatius, tecnològics, numèrics, verbals...), sinó que abasta el desenvolupament integral del nen/a com a persona en tots els camps, i això implica necessàriament una educació artística i, en el nostre cas, una educació *en i per al* teatre sense la qual el projecte educatiu quedaria incomplet.

El teatre, el fet dramàtic, pot ajudar, i ajuda, a molts nens a gestionar la seva vida. Sempre és una activitat col·lectiva. Vivim en una societat completament competitiva i els nostres alumnes ho viuen tot el dia. Quan han d'enfrontar-se al fet teatral, han d'interactuar amb tot el grup i no poden permetre's el seu egocentrisme. És el grup el qui porta a terme la feina. Tots i cadascun dels infants aporten el seu granet. El fet d'haver de pensar en els decorats, en el vestuari, exposar nous personatges, o ser ajudants de direcció, tècnics de so, per tal que tots els alumnes siguin protagonistes fa que aquest egocentrisme no hi tingui cabuda.

El teatre és una eina imprescindible per educar en valors, per poder canviar actituds i tenir molts punts de vista sobre la vida, els altres i el món. També serveix per establir altres vincles amb el professorat, perquè, en ser activitats més lúdiques, surten del marc estricte de l'aula i és on el joc té un important paper.

Anem a veure teatre amb el grup classe per aprendre socials, educació viària, però també per gaudir del simple fet de ser espectadors, per divertir-nos i, potser, per a alguns, per poder sortir de situacions estressants. Abans d'anar al teatre, recollim informació sobre l'autor, la seva obra, també sobre el grup que la representarà. Inculquem als nostres nois i noies els hàbits del respecte i la convivència a dins i a fora del teatre i, quan arribem a l'escola, mirem de ser crítics productius.

En definitiva, reivindiquem que el fet teatral, en el camp més ampli, s'ha d'inscriure necessàriament en el procés educatiu dels nens i

nenes. Demanem a les companyies espectacles que ens facin gaudir, també pensar, però, per sobre de tot, fruit del teatre. Moltes gràcies.

ANDREU SOTORRA La crítica de qualsevol àmbit cultural és matèria sensible. El divorci entre qui l'exerceix i qui se sent alludit és inevitable. Les relacions d'amor i odi entre crítics i criticats —quines definicions més desagradables!— formen part de les misèries quotidianes que ens envolten. Quantes vegades no hem sentit aquella pregunta que ningú no ha respost encara i que diu: qui critica el crític? És a dir, en llenguatge teatral infantil: qui posa el cascavell al gat?

Fer de crític literari és un ofici de risc. Dins del periodisme, després del risc que corren els corresponsals de guerra i els fotoperiodistes, el següent esglaió de risc se l'emporten els crítics, els columnistes, els generadors d'opinió.

La paraula continua essent una eina poderosa. I, si és escrita, encara més. Una paraula, només una, pot provocar una tempesta. I una crítica literària —de novel·la, de poesia, de teatre—, pot acabar provocant un daltabaix dins del petit món de la cultura.

Si ens entretenim a passar els ulls per suplementos o revistes literaris, tant de paper o electrònics, o parem l'orella a les emissores de ràdio i fem zàping pels canals de televisió, traurem la conclusió que el teatre no es contempla a l'hora d'analitzar-lo des de la publicació o la lectura, sinó que només es contempla, si es contempla, des de la seva representació a l'escenari.

En el cas de la literatura infantil i juvenil, hem de posar de seguida sobre la taula que les publicacions de teatre no han estat mai gaire abundoses. En els quaranta anys llargs que portem de la represa, iniciada bàsicament per l'editorial La Galera, de Barcelona, als anys seixanta, ben pocs autors i editors de novel·la, poesia o narració s'hi han apuntat.

Lamentablement, algunes de les col·leccions que van aguantar fins a final dels anys vuitanta o inicis dels noranta —com ara Teatre Joc d'Equip, de La Galera, amb una trentena de títols— han anat desapareixent del catàleg, en un retrocés similar al que també ha patit, per exemple, l'edició de poesia.

Actualment, el teatre pensat per arribar als joves —com a espectadors o com a intèrprets—, només té com a referent de constància la col·lecció Micalet Teatre, de l'editorial Bromera, d'Alzira. També hi ha alguna altra edició esporàdica, a Tàndem edicions, de València, i alguna altra a partir del premi de teatre Guillem d'Efak, del Teatre Principal de Palma. Un cas singular es va produir en la col·lecció Entreacte, de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, amb un recull d'obres breus de dramaturgs no precisament especialitzats o etiquetats com a dramaturgs de teatre infantil i juvenil. Una experiència que hauria de tenir més seguidors.

Ara, un nou intent molt recent, novetat d'aquesta tardor, és la col·lecció Teatrí, que torna a publicar l'editorial La Galera i, com en els seus inicis, molt enfocada al teatre fet pels mateixos nois i noies i que, com també passa amb la col·lecció Micalet Teatre de Bromera, afegeix unes orientacions escèniques pel que fa a l'escenografia, el vestuari, els personatges i el muntatge de l'obra. De moment, aquesta nova col·lecció, Teatrí de la Galera, acaba de publicar tres títols, per cert, no gaire innovadors. Són adaptacions de *La caputxeta vermella*, *El gat amb botes* i *Sant Jordi i el drac*.

Fora d'aquestes publicacions, doncs, que jo sàpiga —i en tot cas algú ja em rectificarà—, no hi ha gaire cosa més. Parlo de text publicat. Una altra cosa són les adaptacions, versions o obres originals dels creadors i de les companyies que passen directament del bloc de notes a l'ordinador i de l'ordinador a l'escenari.

El que sí que hi ha és un increment progressiu de premis literaris dedicats al teatre infantil i juvenil. Alguns que són vigents, els trobem majoritàriament al País Valencià: un a Paterna, que edita Tàndem; el Xaro Vidal, que edita Bromera; el de Torrent, un altre a Masagranell. A les Illes, com he dit abans, hi ha el Guillem d'Efak; i al Principat, acaba de néixer el de Sant Pere de Ribes. Generalment, són premis finançats per Ajuntaments. També hi ha la possibilitat de les convocatòries que admeten qualsevol gènere i, per tant, el teatre infantil i juvenil: el Lazarillo i l'Ala Delta. I també hi ha el conegut premi de la SGAE. Alguna necessitat hi ha, doncs, que es con-

voquen tants premis per recaptar noves obres de teatre adreçades als espectadors primerencs.

Si parlem de la crítica teatral de l'àmbit que ens ocupa, no cal tornar a lamentar, perquè em sembla que ja se'n va parlar prou en el simposi de l'any passat, que, pel que fa als mitjans de comunicació, la crítica és inexistent. L'excepció, en aquest moment, la tenim amb la revista setmanal *Time Out BCN* que, des del primer número, va preveure, dins la secció En Família, la crítica d'aquest àmbit teatral.

Quan se'm va proposar, puc dir que es va fer amb una certa por. El primer director de *Time Out*, el periodista de cultura de TV3, Toni Puntí, tenia el convenciment que els periodistes que parlem de teatre no volem parlar del teatre infantil i juvenil. Raó no n'hi faltava perquè en general, entre els meus estimats col·legues, és així.

Aquest és un llast —i greu— que encara no s'ha superat. La majoria de periodistes culturals que exerceixen de crítics, ja sigui de llibres o de teatre, arriben a la professió amb un enorme complex sobre segons quines àrees. I una de les àrees més maltractades és la de literatura i el teatre infantil i juvenil.

Mentre a les seccions de Societat, Política, Economia, Esports... es parla d'allò que afecta directament els joves: la moda, els hàbits de consum, l'alimentació, els nous mitjans digitals, els videojocs, les playstations, la música, la internet, el cinema, l'explotació en el treball, la prostitució infantil o el disbarat dels nens i nenes soldat, quan s'arriba a la seccions de Cultura i d'Espectacles, el tema de literatura o teatre infantil i juvenil sempre queda descartat.

La literatura infantil i juvenil com a crítica, una altra cosa és la informació o l'agenda, és pràcticament ignorada en els grans mitjans —m'està malament dir-ho perquè fa vint anys que faig crítica al diari *Avui* i més de cinc a la revista digital *Cornabou*— i, en conseqüència, també és ignorada la crítica del teatre infantil i juvenil —també m'està malament dir-ho per la columna setmanal a *Time Out BCN* que signo i per la ja extensa hemeroteca de crítiques signades a la revista digital *Clipdeteatre*. Però entenc que una oreneta, vaja, un crític, no fa estiu.

Les causes d'aquesta ignorància i discriminació, quines són? Sobretot, em sembla que parteixen d'un complex adquirit a l'escola. Els professionals del periodisme actuals són molt joves. És un ofici jove perquè entre els pioners dels setanta i els actuals hi va haver un buit temporal. I els periodistes joves, quan arriben a les redaccions de diaris, ràdios, televisions o mitjans digitals, no troben el patró establert i arrossegueu el complex que els faria ser poc importants si parlessin de segons què. Allò que té regust d'escola i d'institut, les lectures obligatòries, el teatre en pandilla, no es vol admetre com a matèria d'adult professional.

La tendència només canvia una mica quan aquests mateixos periodistes deixen de ser becaris, si tenen sort, s'estableixen a la feina, tenen parella, tenen fills i, aleshores, sí, mentre les seves criatures passen per l'etapa infantil, redescobreixen un cert interès pels llibres i pel teatre que es publica i es representa per als seus plançons. Però, quan els plançons creixen i entren a l'institut, l'interès dels pares torna a decaure.

L'altra causa d'aquest dèficit de crítica o d'informació de literatura, de teatre infantil i juvenil, és que aquells periodistes que entren a l'ofici amb la comprensible, lícita i respectable aspiració d'arribar a dirigir seccions, diaris sencers, ràdios o televisions, saben molt bé que és molt difícil que hi arribin mai dedicant-se, no ja a la literatura i el teatre infantils, sinó a la cultura i els espectacles.

Aquestes dues ventafocs del periodisme —fixem-nos que, en qual-sevol mitjà, sempre van al darrere de tot— no les trobareu mai en els currículums de cap director de mitjà de comunicació, un personatge que ha fet l'ofici gairebé sempre en les àrees de Política i d'Economia, que són els dos pilars que monopolitzen els mitjans de comunicació que paguem entre tots, a través de la publicitat o a través de les contribucions públiques.

I és que el periodisme del segle XXI, més que formar part de la «foguera de les vanitats» retratades pel senyor Tom Wolfe, forma part de la «febre d'or» monopolitzada per l'economia moderna i la pressió del mercat. Un llibre, una pel·lícula o un espectacle teatral és carnassa

d'informació només si és un bestseller universal, si es ven molt, si té molts espectadors, si té un pressupost elevat de producció... Ara bé, el que diu, el que aporta a la cultura, els esquemes que trenca i si és una obra de creació de més o de menys qualitat són aspectes superflus i secundaris que, a jutjar pel criteri dels mitjans de comunicació, no interessin ningú. En tot cas, ja ho ventilarem el crític, si n'hi ha, en les quinze línies que li deixaran escriure. Però l'onada i la consigna que ara corre pels mitjans és: com menys crítica, millor. Molta imatge i poca teca.

Ja ho veuen. Una espècie, la del crític, en perill d'extinció i que va caient de tots els mitjans de comunicació a la mínima oportunitat: aprofitant el remodelatge d'un Suplement de Cultura, arran de l'anul·lació d'un programa de ràdio, a causa del defenestrament d'un programa de televisió... Així, hem vist recentment com s'aprimava, per exemple, un Suplement de Llibres com el del diari *Avui*, considerat fins ara una referència per a la literatura catalana. O hem vist com s'ha fos a poc a poc la crítica teatral de Catalunya Ràdio i les seves emissores filials, després de vint-i-cinc anys de sentir la veu autoritzada de Toni Moreno, fins a la temporada passada [2007-2008] des del programa d'Antoni Bassas. I no parlem de la televisió, on la crítica raonada ni tan sols s'insinua.

Mal de molts? Doncs, sí. Fa pocs dies, l'escriptor Paul Auster, que va passar per Barcelona a promocionar la seva última novel·la, *Un home a les fosques*, es lamentava també de la retallada o desaparició de suplementos literaris i de crítica rigorosa en mitjans de comunicació dels Estats Units. No és cap consol, però serveix de comparació. Si es queixa en Paul Auster, com podem deixar de queixar-nos nosaltres?

Tinc la sensació, tal com evoluciona el periodisme, que la crítica cultural, de les arts i de les lletres, la crítica com l'hem entesa fins ara, orientadora, reflexiva, honesta amb ella mateixa i els seus lectors i còmplice del sector del qual parla, acabarà desapareixent del tot. I el pitjor és que ens hi acostumarem. De la mateixa manera que hem perdut el sentit del gust i el perfum de segons quina fruita i segons quins productes de la terra. Allò que no es coneix, que no s'ha tastat

mai, difícilment es troba a faltar. I ja he dit al principi que la crítica és matèria sensible, una matèria artesanal i treballada com un producte de la terra.

Per qüestió professional, doncs, he pogut veure en els últims mesos la majoria dels espectacles que es programen pensant en l'eufemisme que anomenem «públic familiar». I això em permet dir el que molts de vostès ja saben: que el nivell actual del teatre infantil és en general bo, molt bo, i que la varietat de companyies i de propostes el converteix en un dels sectors més dinàmics dins dels dinamisme i l'eufòria que viu el teatre català, amb més de dos milions i mig d'espectadors la temporada passada. Rècord absolut.

Un quart de segle no passa en va, i el nivell dels actors, de les actrius, dels tècnics i dels equips de companyies de teatre infantil i juvenil es beneficia de la bona feina dels seus antecessors i d'una escola teatral com la de l'Institut del Teatre, de les escoles de teatre privades i d'una major educació de la interpretació a través de les telenovelles que són la pedrera d'actors i actrius joves i el pla de pensions d'actors i actrius veterans.

El que s'observa és que hi ha més experimentació, tant de temàtiques com de tècniques, en les companyies que treballen amb títols que no pas amb intèrprets de carn i os. En les programacions, hi ha un cert ancorament en els clàssics, en els contes populars, en els personatges de ficció que ja es coneixen, pels llibres, pel cinema o per la televisió.

Proliferen, doncs, les Ventafocs, les Caputxetes, les Belles Dorments, els Soldadets de Plom, les Blancaneus, al costat de sorpreses interessants com *El somni d'una nit d'estiu*, *Papanotes* o *El Mikado*. Per descomptat, l'aposta de festivals com el de Peralada o el Temporada Alta en la coproducció amb altres teatres d'espectacles infantils, o també la programació del Teatre Nacional de Catalunya, a més d'El Petit Liceu, ajuden que els muntatges tinguin una mica més de recursos dels que habitualment tenen.

A vegades, perquè moltes companyies són ambulants i preveuen actuar en teatres i escenaris de tota mena, segons quins espectacles

infantils pateixen de no tenir una millor escenografia i una millor il·luminació. Però, en canvi, hi ha espectacles amb un acabat molt digne que acaben captivant més els adults que no pas els petits.

Les programacions actuals de teatre familiar es limiten, diria que totes, a un públic més aviat infantil. A partir dels 3 anys en endavant —tot i que s’hi veuen criatures encara més petites que els segueixen atentament—, i com a màxim fins als 9 o 10 anys. Aleshores ja és més difícil trobar un espectacle que no faci sentir els espectadors preadolescents, els que tenen entre 11 i 12 anys, una mica «massa grans» per veure segons quin espectacle dels «més petits». És un mecanisme d’autodefensa propi del període de creixement. Però també és un altre complex a superar, si no volem que, quan siguin adults, els passi com als periodistes culturals.

És clar que també ens plantejem sovint dubtes sobre allò que és infantil i el que no ho és, i allò que és juvenil i el que no ho és. Si fem una ullada al teatre d’aquesta temporada mateix, no hi trobarem gaires espectacles que vagin directament als cinc sentits dels adolescents. En canvi, sí que hi ha una influència manllevada del teatre general i a hores d’ara hi ha molts pocs espectacles infantils que no tinguin una aportació considerable del gènere musical. Molt ben interpretat, això sí, perquè els nous actors, les noves actrius, estan cada vegada més ben preparats en música i coreografia. I això enriqueix la majoria de muntatges.

Tots sabem que els nois i noies del segle XXI —la generació que ha nascut amb una pantalleta penjada al coll— són incapaços de mantenir l’atenció més enllà de tres quarts d’hora. Això passa tant en col·loquis de literatura a les aules com en representacions teatrals a l’escenari. Tampoc els adults no ens escapem d’aquesta falta de concentració. Per descomptat, no és el mateix veure una pel·lícula a casa on es pot parlar, canviar de canal, fer anar el comandament del DVD, intercalar publicitat i menjar a taula, que estar-se una hora i mitja, dues, tres hores... veient a les fosques i en silenci una obra teatral.

Per això, em sembla tan important el teatre familiar, aquell al qual acudeixen pares, mares, fills, filles, alguns avis, fins i tot, amb els seus

néts o nétes, i que s'asseuen barrejats, entre adults i petits. Tret d'algunes excepcions de consentiment mal interpretat propis dels temps que corren, els petits segueixen amb molta atenció el que se'ls ofereix a l'escenari.

A vegades, comenten el que veuen, en plena funció, i poden continuar parlant-ne quan surten del teatre amb els grans i, sobretot, s'acostumen a educar-se en l'hàbit d'anar al teatre com una opció de lleure o de cultura personal i no com una obligació escolar, com passa amb les representacions que es fan específiques per a grups d'escoles i instituts.

No dic que aquestes no hagin d'existir. Hem de ser conscients que molts nois i noies no veurien mai teatre si no fos a través de l'escola. De la mateixa manera que potser tampoc no llegirien mai un llibre si no fos per l'escola. És indiscutible el paper educatiu i formatiu de l'escola. El nivell cultural, social, econòmic de cada família, per molta igualtat que prediquem, no és per ara i tant una realitat. I aquí és on entra el paper d'una societat, dels creadors i d'una política educativa que vulgui intentar fer persones millors.

I què passa amb el públic adolescent, aquell que trepitja l'institut amb cara de por als dotze anys i que als catorze, quan ja s'ha vist les orelles, vol imitar els companys més grans, i es pensa que pot arribar a casa els caps de setmana tocada la mitjanit?

Si bé algunes programacions intenten incloure espectacles per a aquesta franja d'espectadors, el fet és que la majoria miren, com deia abans, cap a edats més primerenques —les que més depenen de l'orientació de pares i tutors i, entre parèntesis, de la butxaca dels pares i tutors— i el tractament escènic tendeix també a adreçar-se a un públic més infantil que juvenil.

Aquesta tendència no és exclusiva del teatre. També la literatura infantil i juvenil té seriosos dubtes a l'hora de saber on comença i on acaba una determinada franja lectora. Em temo que d'aquí a uns anys l'etiqueta de juvenil acabarà sent només un record comercial de temps passats i tan sols tindrà sentit l'etiqueta d'infantil. Entre altres coses perquè, per la franja alta, la dels adults, les propostes, tant literàries

com teatrals, han anat baixant cada vegada més l'exigència de nivell, pressionades sobretot per la banalitat de la televisió.

A més, així com la literatura juvenil, durant anys, ha abusat de segons quins temes, el teatre juvenil, ara, els ignora, cosa que no passava a la dècada anterior amb alguns espectacles d'intèrprets molt joves i caràcters força rebels. Ara ens hem classicitzat. Això és un fet. I no trobarem cap muntatge teatral on es parli obertament de la sexualitat, de la sida, de l'embaràs en l'adolescència, de l'avortament, de l'homosexualitat, de l'amor, de la discriminació, de les drogues, del pas de l'adolescència a l'edat adulta, de la immigració juvenil, de les adopcions, de l'assetjament escolar...

En canvi, ironies del sistema, aquestes temàtiques protagonitzen les sinopsis de molts espectacles teatrals no juvenils, però sí fets pels creadors emergents, els més joves, els que estan a la franja dels trenta, trenta-cinc anys, i no cal dir que són temàtiques que omplen el cinema que consumeixen els adults.

El gran públic és ara, durant més temps, més jove que abans. I les preocupacions psicològiques o existencialistes de fa trenta anys han estat substituïdes per la tendència quasi exclusiva de l'humor, a vegades sense cap gràcia, i pel producte cultural que més es ven com més *light*, més fresc i més divertit es diu que és.

Davant d'aquesta constatació, la literatura i el teatre en aquest cas juvenils, per a adolescents, poden quedar com un gènere, si se'n pot dir gènere, en terra de ningú. I, si no, posem només uns exemples recents de la cartellera teatral de Barcelona, de temporades anteriors i l'actual:

Els musicals *Grease*, *Boscós endins*, *Spamalot*, *Mamma mia!*, *Fama*, *Mortadelo y Filemón*, el Cirque du Soleil, el musical *Què* —amb un esplet de gent jove a l'escenari i una protagonista de només setze anys—, els espectacles de Tricicle, els espectacles de Comediants, els de Vol-Ras, i fins i tot les adaptacions fetes la temporada passada d'obres com *La plaça del Diamant* o *Tirant lo Blanc*, i encara hi posaria *La ruïna*, una obra estrenada aquesta temporada a la Villarroel, són espectacles juvenils o no?

Si les estadístiques ho reflectissin, veuríem que una bona part dels milers i milers d'espectadors d'aquests espectacles són joves que encara depenen de la família. I, en molts casos, són ells els que volen anar al teatre, sobretot al del gènere musical que, d'altra banda, ha contribuït a despertar, com ja va fer Dagoll Dagom fa més de vint anys, el cuquet de l'escena entre els adolescents per ser cantants i actors, cantants i actrius.

Hi ha una anècdota que m'agradaria explicar. És referent a l'espectacle *Tirant lo Blanc*, el de Calixt Bieito, que es va estrenar a la passada Fira de Frankfurt, la de la cultura catalana convidada, i després al Teatre Romea, la temporada passada [2007–2008]. Un espectacle adult, però també adolescent. Entre altres coses perquè el *Tirant* és matèria de llengua i literatura als instituts. Doncs, bé, a l'hora de les funcions especials per a estudiants —aquesta mena de funcions horroroses que són un suplici per als intèrprets i que es fan especialment per a grups organitzats d'institut—, es van haver de prendre mesures sense precedents.

En el *Tirant lo Blanc*, com vostès segurament saben, hi actuava la cantant Bet, aquesta noia de Súria. A *Tirant lo Blanc*, hi feia el paper de Carmesina. El director Calixt Bieito la feia sortir a la tarima central amb poca roba, per no dir gens. El nu és, actualment, una de les condicions sembla que indispensables per als actors i les actrius joves debutants. El cas és que al cap d'una o dues funcions amb grups d'adolescents estudiants, la direcció va haver de decidir posar tapalls al nu de Carmesina, és a dir de la pobra Bet, perquè els telèfons mòbils dels joves de la platea no paraven de fer fotos, l'escàndol pel que veien a la tarima era impressionant i les reaccions no tenien res a envejar a aquelles reaccions de la primera fila d'El Molino, en el temps del Paralel més decadent dels anys cinquanta i seixanta. I això que ara a l'escola i l'institut es parla de sexualitat i de relacions de parella i no hi ha tabús. Però, pel que es veu, la primavera continua alterant la sang adolescent.

No sé si aquesta anècdota pot servir per parlar de «teatre i educació», que és el lema principal d'aquest II Simposi. És bo que els joves

en formació visquin el teatre des d'aquesta òptica de falta de respecte pels intèrprets? És bo que els actors i les actrius vegin en molts casos malmesa la seva feina de setmanes davant d'un públic que confon el teatre amb un xou televisiu?

I ara, una altra anècdota, aquesta més personal. A principis dels anys vuitanta, aleshores jo exercia de mestre en una escola, vaig portar un grup reduït de nois i noies d'entre 13 i 14 anys a veure un dels espectacles mítics de l'època: *La nit de Sant Joan*. Era el 1981. Els primers Dagoll Dagom, el cantant Sisa en plena forma i el Teatre Romea. Bé, amb el grup d'alumnes vam omplir una filera de la platea, més o menys, una dotzena de butaques, suposo. En horari de nit. Amb públic adult. En un temps que l'ensenyament no era el que és avui. Vint-i-cinc anys després, si mai m'he trobat amb algun d'aquells nois i noies, avui ja pares i mares, més d'una vegada em recorden encara l'experiència que van viure i el món que se'ls va obrir pel sol fet d'anar una nit al teatre. Alguns d'ells, em consta que són ara espectadors habituals. I segurament que els caps de setmana, també practicants del teatre familiar. És una anècdota, petita. Però em sembla que significativa de com es poden establir lligams entre teatre i educació.

I, finalment, voldria remarcar un fet que diferencia el teatre familiar, infantil, juvenil, per a joves, o com en vulguem dir. Tota la programació que es fa, tant en teatres de Barcelona, com en teatres d'altres poblacions, és l'últim reducte del teatre en català. De la mateixa manera que la literatura infantil i juvenil és també l'últim reducte de la literatura catalana. I tot això perquè l'escola és l'últim reducte de la supervivència de la llengua catalana.

Dic això perquè la programació teatral catalana en general, musicals inclosos, és cada vegada més en castellà, malgrat que el balanç de la temporada de l'Associació d'Empreses de Teatres de Catalunya (ADETCA) acabi donant sempre un 60% d'espectacles en català i un 40% en castellà. Però, no ens enganyem, en el 60% d'espectacles en català hi ha incloses les sales petites i les alternatives, i en el 40% dels espectacles en castellà hi ha inclosos els grans auditoris i els teatres amb més capacitat.

El nombre d'espectadors, doncs, puja, sí, però pel musical en castellà, sobretot des que els musicals importats des de la Gran Vía de Madrid no es poden fer en català, segons els seus promotors, perquè els turistes de creuer que arriben als molls del World Trade Center, és a dir, europeus i americans hipotètics potencials espectadors d'aquests espectacles, no entendrien, diuen, el català.

Espero que aquí no hi hagi gaires creueristes del World Trade Center i que tots vostès m'hagin entès, ni que alguns potser hagin hagut de fer ús de la traducció simultània.

A uns i als altres, moltes gràcies i estic a la seva disposició al final, a l'hora del debat.

JOSEP MACIÀ Bon dia. Bé, jo sóc programador de Xarxa de Mataró i potser som la part més feble de la cadena, perquè hem de triar i no sempre és fàcil. Tampoc no hi ha obres que siguin reeixides sempre. Com a programadors voluntaris, ens preguntem si volem educar, divertir, formar nous públics (el futur públic adult) i, de vegades també, volem adreçar-nos als pares perquè pensin que l'obra és interessant per als seus fills —nosaltres programem els diumenges i, és clar, els nanos vénen amb els seus pares—. A vegades, hi ha gent que només vol omplir el teatre, vull dir que també hi ha una part econòmica en la programació. I potser volem una mica de tot, aquest equilibri és difícil per portar una programació estable, com portem a Mataró.

Els factors que hi juguen i que cal vetllar per fer aquesta programació estable són: primer, el teatre de què disposem i, segon, les obres que programem. Pel que fa al primer, a Mataró tenim la sort de tenir un bon teatre, municipal, que normalment fa una programació per a adults, i el fet de plantejar-nos una programació per a nois volíem que fos exactament igual, volíem que fos de la mateixa categoria dels adults, que ha de ser en el mateix lloc —és a dir, que el nano vagi a veure l'obra al mateix lloc on van els pares—, d'una banda. De l'altra, ha de ser fàcil anar al teatre, vendre anticipadament les entrades, que sigui acollidor, que el pare sàpiga que té lloc (abans no eren numerades i ara les hem fet numerades perquè no hi hagi problemes d'in-

tentar agafar lloc el primer) i crear un ambient relaxat, on puguin entrar mitja hora abans, amb una música ambiental baixeta... perquè el nano es vagi acostumant a aquest nou hàbitat que és el teatre.

En relació amb la peça, intentem fer una petita presentació de l'obra, donant-ne una sinopsi perquè els pares sàpiguen què van a veure i el nano també, vaja. I, després, en segon lloc, respecte a les obres de teatre que volem triar, una cosa que s'ha de tenir en compte és la posada en escena de l'obra. Són companyies que en tres hores munten i en tres hores desmunten, que han de ser ràpides (almenys en el teatre infantil, aquí a Catalunya, són companyies que han d'anar amb pocs elements escènics). Això condiona el tipus d'escenografia, però no hauria de condicionar-la, perquè hi ha companyies que fins i tot amb pocs elements són capaces de crear un ambient on l'obra es pugui desenvolupar bé. I, a més a més, les obres que porten més muntatge també són les que tenen més caixet, no sempre una escenografia espectacular aconsegueix els propòsits de ser una bona eina.

L'aspecte visual ha d'adequar-se a la història que es vol contar. I has de tenir en compte que l'obra se sustenta en una escenografia, i com és la proposta visual. Normalment, és innovadora i engrescadora. De vegades, una bona il·luminació fa que una obra creï un caliu i un ambient que sigui atractiu per al nano.

Després, un altre aspecte és el llenguatge. A part que sigui en català i que sigui en un bon català, perquè tot i ser per a nanos se li ha de donar el mateix tractament que a una obra per adults. Moltes obres tenen un doble llenguatge, ja que, en ser un espectacle familiar, va bé que el pare no s'hi avorreixi —teòricament hauria de ser un espectacle per a tots dos— i hi ha moltes obres que tenen doble llenguatge i que el pare i el fill entenen coses diferents, però a tots dos els fa pensar o els fa riure. Ha de tenir un bon conductor i un ritme que es pugui seguir; que si va *in crescendo*, doncs millor. Les cançons, en aquest sentit, van bé perquè ajuden a lligar trossos de l'obra.

Una altra cosa és el tipus de llenguatge, i això és una opinió personal. A vegades parlem amb l'infant en un to carrincló, un to que

estrafà la veu de nen petit, que personalment no m'agrada, perquè som adults i, als adults, se'ls ha de parlar d'una manera normal.

Per últim, l'argument. Penso que el nano s'hauria de poder identificar amb algun personatge, o que es tracti de personatges amb els quals sigui fàcil identificar-se.

L'estructura de l'obra —introducció, nus, resultat— també ha de ser ben clar. I que arribi el missatge que es vol donar, que la moralitat sigui clara. A tot això, suposo que una bona direcció també hi ajuda. Per tant, i concloent, els objectius de la programació que nosaltres ens proposem és que sigui una programació variada, en català, que representi tots els gèneres (titelles, teatre musical, circ, màgia, dansa, pallassos...) i de qualitat i innovadora en la mesura del possible. Si aconseguim que, quan els pares surtin del teatre, surtin parlant de l'obra amb el nano, i que ho facin en un to distès i de bon humor, a part de fer un espectacle familiar, podem aconseguir un diàleg, una comunicació familiar i això està bé, que les obres portin un diàleg entre pares i fills. Per acabar, hi ha una cançó d'en Joan Isaac, que em va atrapar: es titula *Gràcies, vida, gràcies* i dona gràcies a moltes coses que li han passat a la vida. I donava gràcies als diumenges de gol nord on va abraçar-se tant al pare. És una excusa, però el teatre hauria de permetre això, abraçar-se el pare amb el fill i alhora dialogar amb ell.

JORDI GILABERT Gràcies i bon dia. No m'estendré gaire, perquè, abans, el Marc ha donat una visió molt directa i molt real del que es planteja una companyia. I penso que ho ha explicat molt bé: subcric molt del que ha dit. Penso que potser en simposis com aquest, en taules rodones, en debats, el fet d'aportar opinions des de tots els punts de vista permet d'aconseguir solucions més palpables que no pas que cadascú treballi en el seu camp amb la pròpia experiència. Si, finalment, no les posem en comú i no aportem la problemàtica des del nostre punt de vista, i també allò positiu que hi puguem aportar, doncs sembla que anem fent la guerra cadascú pel seu costat i no ens movem de lloc.

Sí que és veritat que el teatre ha d'educar, però no en el sentit estricte de l'escola o de la família, perquè penso que els nens no tenen la mateixa necessitat d'anar al teatre perquè els eduquin, sinó que, en la seva vida diària, ja tenen algú a prop que exerceix aquest paper o almenys haurien de tenir-lo. El teatre en sí crec que ha de qüestionar més les coses, ha d'aportar més preguntes que solucions. Moltes vegades, des del punt de vista de la programació o de les persones que gestionen les programacions municipals o no, el que sí que es demana als espectacles és que aportin aquesta solució, que potser siguin més neutres i més divertits o més entretinguts i no hi posen tant d'èmfasi, com em sembla que sí que n'hi hauríem de posar les companyies. En el sentit que el que realment estem explicant i com ho estem explicant és una cosa més, però que al final de tot això ens ha de plantejar, no respostes, sinó potser més aviat preguntes. I que aquestes preguntes portin a la relació entre els espectadors (pare-fill, home-dona o el que sigui).

Potser, en aquest camp, les companyies no hem sabut o no hem tingut el valor d'experimentar i d'apropar-nos més als nostres espectadors. De crear aquests ponts, aquests vincles entre l'escola, la ciutadania, entre els centres culturals i les companyies. Potser no hem tingut el valor d'apostar, d'anar lluny, de renovar continguts i, també, maneres d'expressar-nos, buscant llenguatges. Sembla que, en el teatre d'adults, sí que està com més ben vist, el fet d'experimentar, a diferència del que passa en les companyies infantils, juvenils o per a tots els públics, que, si ho fan, després sembla que, comercialment, no se'n sortiran o que només es tracta d'un mer experiment. Tens més opcions de punxar pel fet que no et sents tan comprès i que no et sents que tens tant de suport. El programador de vegades busca una cosa més segura que no pas: «ara he de portar això al meu públic?» Que moltes vegades tampoc no coneix el seu públic, però bé això seria un altre tema.

Però, el fet és que les companyies no ens hem sabut potser plantar i apostar per aquest tipus de gènere. El fet d'arriscar, el no donar res per suposat, com deia el Marc, el creure-t'ho més i defensar-ho i, durant un trajecte en el qual construeixes, mentre construeixes, n'aprens, i

tot això ho trasllades després a l'espectacle. Potser s'ha anat més per l'opció fàcil o rendiblement econòmica de la «cultura de la caputxeta» que en diem; dels espectacles senzills, dels espectacles neutres, perquè precisament, si vols viure d'una companyia professional estable de teatre per a tots els públics, com que el tema de subvencions i tot això ja sabem com està, doncs, el teu dia a dia són els bolos, el vendre, la teva producció que t'encamina cap a un parell o tres d'anys, o amb sort quatre o cinc, en els quals allò serà la teva font d'aliment.

Aleshores, evidentment, si t'arrisques i no et surt bé, tens problemes. Llavors, moltes vegades l'opció de les companyies és anar a buscar això, aquesta seguretat de dir: «joestic vivint d'això i aposto per això». I potser aquesta profunditat la deixem per quan les coses ens vagin més bé, o quan trobem aquells raconets que ens permetin experimentar, però no és la norma. Aleshores, jo crec que traslladar tot això als circuits i a les mostres podria ser interessant, perquè començaríem a crear i l'excepció passaria a ser la norma. I potser les caputxetes i tot això —alerta que no hi tinc res en contra: no seria la normalitat. Moltes vegades, ens trobem que programacions de diverses poblacions acaben essent bastant calcades en el sentit que hi ha una mateixa base en què vull que vingui el públic, que la sala estigui plena cada setmana, que vull aconseguir uns recursos econòmics d'aquestes entrades —quan sabem que el teatre per definició és deficitari. Sovint, les opcions polítiques no ho tenen gaire en compte.

Pel que fa a la feina dels mestres, en tenir més eines a l'abast en el moment de triar entre el que se'ls ofereix per a les programacions escolars, tenir més eines per poder saber què voldran els seus alumnes, moltes vegades ens deixem portar pels títols, ens deixem portar pels autors, ens deixem portar per aquestes coses. I, moltes vegades, queden petites perles d'espectacle que, per sort o per desgràcia, la informació sobre les quals no ha arribat a la gent i queden allà, arraconades, i no arriben potser al públic escolar que realment és el públic captiu, perquè van allà a veure allò perquè algú els ha triat. I ben sovint la persona que tria allò o no té els arguments, o no té la informació suficient per saber què duu als seus alumnes.

Bàsicament això: la capacitat de les companyies de reinventar-nos, de buscar nous llenguatges, nous arguments, noves maneres de fer arribar al públic. Penso que és una qüestió que hem de treballar i molt, les companyies que ens dediquem a això: intentar posar-nos a la mateixa altura del teatre per a adults, que moltes d'aquestes coses no les qüestiona, sinó que les té normalitzades. En canvi, en el teatre familiar, en el teatre per a tots els públics, infantil i juvenil o com vulgueu dir-ne, doncs sí que sembla que tenim molt camp per córrer. Vull dir que, a partir d'aquí, en el debat, i tot el que vagi sorgint, puguem aportar noves —no solucions, perquè són complicades, però sí que a través de les experiències i, sobretot, abonar aquests ponts i aquests camps i aquests enllaços que ens permetin apropar-nos els uns als altres. Gràcies.

ANDREU SOTORRA Tenim micros mòbils i tenim mitja horeta. Mentrestant, hi ha intervencions? Així, anirem passant per ordre. Vols començar tu? Molt bé, doncs, Ramon Vila, actor.

DEBAT

RAMON VILA Només una petita anècdota, al meu entendre tristíssima, perquè reflecteix aquesta visió dels crítics respecte al teatre infantil, juvenil en aquest cas. Una obra (no cal que diguem el nom) que va tenir molt males crítiques i amb la qual tothom es planyia i s'estripava les vestidures («com podia ser que una suma de diners i de talents hagués donat un resultat tan desastrós»). Un crític i estudiós del teatre seriós, de Barcelona, deia per menysprear-la que semblava teatre fet «per a adolescents». Sé que no era gaire intencionat, perquè li vaig escriure i em va dir: «Ostres, sí, perdona. És una patinada». Justament, com que no era intencionat, encara ho trobo més autèntic i més trist. És allò que dèiem del complex.

PRUDEN PANADÈS Celebro avui retrobar gent que ens vam trobar fa uns anys a Granollers, en unes jornades, el 2003. Volia comentar una anècdota, que és just als antípodes de la que s'ha comentat ara: una representació d'*Oliver Twist* al centre cívic de Nou Barris de Ciutat Meridiana, feta per alumnes d'un IES Picasso, allunyat del centre de Barcelona, en un barri molt especial. El públic que hi assistia hauria horroritzat a una companyia professional, ja que no tenia cap experiència ni cap hàbit d'anar al teatre. El que jo vaig veure aquell dia va ser un espectacle fet per adolescents d'un institut, molt ben fet, amb totes les exigències del resultat, un espectacle capaç d'electricitzar i de commoure un públic adolescent. Explico aquesta anècdota perquè —remetent a les idees que proposava l'amic Navarro— penso que, en el teatre fet per a joves i per a nens, és importantíssim el procés, però també el resultat. Crec que la gent que esteu treballant en aquest àmbit teniu una gran responsabilitat, perquè els nens i els

joves poden donar un resultat brillant. Si ho comparéssim amb la música, seria com acceptar uns estudiants que finalment desafinen.

D'altra banda, també vaig notar no fa gaire que Peter Brook, abans de portar els seus espectacles als adults, els fa veure als nens. Crec que els nens són un dels millors públics, amb una capacitat de reacció immediata. Valdria la pena que molts dels espectacles que es fan per a adults abans passessin el test, la prova del nou, d'haver estat oferts als nanos.

I, per acabar, la responsabilitat de les companyies que fan teatre per a nens és enorme. Per múltiples raons. El dret a la cultura, el dret al teatre, a les arts escèniques, és un dret, no pas un afegit. La UNESCO, en aquest sentit, està donant unes recomanacions molt clares sobre el dret a la cultura i a la formació artística. Vaig tenir ocasió de veure a Milà, aquest Nadal passat, un muntatge reprès d'una obra que havia fet Georgio Strehler, adreçat a nens i no nens, basat en textos de nens i d'Alfonso Sastre i interpretat, a més, per nens. Jo us recomano que, si teniu possibilitat de veure-ho, hi aneu. És el millor exemple de com una companyia, feta per nens i, per tant, estable, i amb uns criteris artístics, molt consolidada, fa una aposta, un muntatge amb una història de Brecht. Joestic segura que si a molta gent se li explica que un dels muntatges més commovedors que he vist a la meua vida era sobre un dels textos de Brecht, no s'ho creuen, de com una combinació de Brecht amb Alfonso Sastre es pot representar amb nens, alguns més petits de vuit anys, degudament dirigits i convertir-lo en un teatre d'altíssim nivell.

Teatre d'idees, teatre polític, teatre «difícil», però que va assolir un nivell altíssim de qualitat i que el públic assistent, adults i nens, van quedar absolutament meravellats. No sé si vindrà per aquí aquest espectacle, però és un exemple, per a mi molt important. Com una companyia absolutament consolidada s'apropa al públic infantil, però amb tota la potència creativa, amb tota la intencionalitat i amb tota la identitat que tenen com a creadors. Per tant, jo penso que és una llàstima que els que tenen responsabilitats, com a polítics o l'estat d'opinió general, considerin que el públic infantil i juvenil és una cosa de

segona categoria. Si algú de vosaltres va veure l'acte que es va fer a Frankfurt, per presentar la cultura catalana, es va retransmetre per televisió, hi havia una sèrie d'actors i actrius, que deien textos; malauradament no hi havia cap adolescent ni cap nen. I representaven la cultura catalana i el teatre català. Vol dir que vivim en un context en què nens i adolescents no existeixen o existeixen d'una manera subsidiària. Crec que és un error i és un error ètic i estètic.

Penso que la vigoria del teatre infantil de casa nostra té una oportunitat extraordinària per trobar-se, per reconèixer al màxim i per aspirar amb més o menys recursos (aquí s'ha parlat abans que els recursos ajuden a fer muntatges més espectaculars). Potser sí, però, sobretot, són les idees abans que els recursos, i penso que aquesta trobada d'avui pot ser altament optimista, ens pot fer sentir molt optimistes perquè es tracta d'un sector que és viu i, per tant, hi ha una potencialitat molt gran. Estic segura que amb trobades com aquesta podem fer-lo avançar.

HENNING FANGAUF També m'agradaria fer una aportació. Em trobo molt bé, compartint aquest matí amb vostès. Perquè tinc la impressió que tots estem bastant d'acord. Crec que tots diem o venim a dir que el teatre és molt important per als infants i per als joves. I els senyors i senyores que estan aquí, presidint aquesta taula, ens ho han ensenyat des de diferents perspectives. El programador vol crear un ambient digne, que representi una obra. La mestra vol que els seus alumnes visquin una realitat diferent des del teatre. L'autor també ho justifica i també ho fonamenta. En última instància, el que venim a dir és que els joves i els infants han de conèixer la realitat a través del teatre. Conèixer la vida i tot això són, per a mi, arguments que ens menen cap una educació per a la societat. Volem que els nostres nens siguin uns bons ciutadans en la nostra societat, contra això no hi ha res a dir.

Però s'ha plantejat aquí la qüestió de si no podem plantejar-nos més coses, més preguntes. Podem potser observar tot això des d'una perspectiva nova. I voldria aquí plantejar una perspectiva que par-teix des de l'infant com a individu. Diguem-nos el següent: en el tea-

tre infantil tenim cent individus mirant, cent espectadors, Cadascú és totalment diferent de l'altre i viu una experiència diferent. Un veu un color, a l'altre li crida l'atenció un gest i tot això esdevé una reflexió totalment individual. Ara mirem-nos els artistes, que creen aquest teatre. També ells són individus i només poden ser artistes si creen una cosa partint d'ells mateixos i si no tenen aquest idea de: «jo he de transmetre, traslladar alguna cosa». Llavors, parlem de dos nivells molt individuals, i potser, en aquestes condicions, podríem pensar en un teatre exempt de valors, sense aquesta idea de rerefons d'explicar el món, sinó senzillament mostrar alguna cosa. Així, doncs, jo advoco per la individualitat del fet de mirar de ser espectador, de l'artista, de l'autor i també de l'actor. Hi ha moments molt especials en els quals tot això es conjumina.

ANDREU DEXEUS Sóc professor de música i arts escèniques d'un institut amb una llarga tradició i he intervingut en el disseny curricular del nou batxillerat de música, arts escèniques i dansa que comença aquest any. I només volia comentar que no havíem parlat gaire històricament de les arts escèniques. La música, la dansa mai no havien tingut una presència en el món acadèmic ni universitari; una mica en el conservatori, escoles de dansa o art dramàtic, però mai en l'educació secundària. Aquest any ha començat. Ens ha costat molt que s'aconseguís; portem deu anys fent projectes, fent esborranys que hem enviat a Madrid, que han retornat, que hem retornat, etcètera. Estic sorprès que no se'n parli als diaris, ni surti a la televisió, una cosa tan important com és que les arts escèniques, la música i la dansa per fi tinguin un batxillerat, tinguin una modalitat de batxillerat.

Se n'ha parlat, però se'n parla d'una manera anecdòtica, treient-li importància perquè només són uns quants instituts. Penso que ja era hora que això passés. Està passant, com deia el company, a Alemanya; està passant a Anglaterra, on l'assignatura de teatre, no tan sols a la primària, sinó també a la secundària és important des de sempre. Aquí, això no s'havia fet mai, sempre s'havia fet el teatre com una cosa extraescolar i penso que se n'hauria de parlar i no se'n parla.

Després, una altra cosa, que també és important dir: això ha estat fruit d'un esforç molt gran per part de la gent que està treballant-hi; no únicament meva, sinó tota la gent d'escoles, que han estat fent projectes i que sempre ho havien fet d'una manera extraescolar i que, a poc a poc, veuen aquest fruit, que això s'inclogui dins del currículum. Aquesta novetat és important. Estic molt sorprès que no se'n parli, no m'ho explico. Moltes gràcies.

RICARD BONMATÍ Volia respondre el que ha comentat la Pruden. I contraposar-ho una mica al que havia dit l'Antoni Navarro. Partint de la idea també del Marc Hervàs, la intervenció del qual també m'ha semblat fabulosa. En Marc parlava que la llibertat representa posar-se dintre d'un actor, fent veure que ets una altra persona. Com deia l'Antoni, aquesta llibertat és fer de l'individu, conscient que ho és, que comparteix. I, llavors, la compartença aquesta d'actors públics: «fer que pensar siga un plaer», o sigui, l'obra de teatre que hagin de fer els mateixos actors, els mateixos nois, ha d'agradar als adults i també als nens.

Això que deies que es tracta que sí que podem obtenir resultats com comentava la Pruden; jo estic d'acord amb les dues coses: pot haver-hi tallers de dramatització, en què no busquis resultats, i pot haver-hi un taller concret que vagi destinat a obtenir uns resultats presentables i exportables. És a dir, podem combinar-ho tot: una cosa és treballar la tècnica de dramatització i una altra seria oferir un producte acabat que també pot ser molt bo, com aquell que comentaves. Una petita anècdota: hi ha hagut obres de teatre que els actors, petits alumnes, vuit nou, deu anys han assegurat que se l'han passada molt bé, en els assaigs i en la representació final. Un altra qüestió: cal demostrar als altres, ajudar-los a pensar, a pensar i riure, és impressionant.

A més a més, el contingut d'obres de teatre que no siguin senzilletes, «carrinclonetes», i els pares que han vingut a les obres dels alumnes aquests de primària, saben que venien a veure una obra senzilla, d'aquelles que els faran els nens, disfressadets... i han sortit del teatre amb comentaris textuais com ara: «m'ho he passat tan bé com

en una obra d'adults, de les bones». I m'han fet pensar que, quan hi ha crítiques a sistemes electorals, a barreges, a lluites socials, a problemes domèstics, a problemes socials. s'han adonat que els seus fills els han fet vibrar, amb idees, amb sentiments i amb emoció dalt de l'escenari i això ho podem aconseguir, pot haver-hi resultats, perquè realment el teatre comunica vida i n'és una eina.

Jo és el que proposo a les escoles. Hi vaig com a dramaturg, com a poeta i com a rondallaire, i els dic: «No feu mai més classe de llengua, és una estafa». A ensenyar la llengua, a la universitat. A l'escola ensenyem literatura, que els autors i els actors us hem donat molt mastegades moltes idees que, de vegades, els mestres voleu donar amb sermons o amb llibres de text. La vida i la intel·ligència que es transmet dins del teatre i dins de la literatura és fonamental en aquests moments per poder connectar amb la vida i entendre-la.

MANUEL Estic molt content d'haver participat en aquest simposi, en el qual han sortit molts temes en què estic implicat des de moltes bandes. Sóc membre d'una companyia de titelles, estic estudiant educació social, i al mateix temps sóc pare. Voldria intervenir des d'aquesta última perspectiva que és l'única que fins ara no s'ha contemplat.

A mi, m'encanta també l'atmosfera d'aquest simposi perquè realment sento una mica que estem tots d'acord. I tots, des de les nostres perspectives, tenim moltes aportacions per fer en aquesta direcció. A mi el que em preocupa és que quan sortirem d'aquí, a fora, no tots pensen com nosaltres. Al contrari, la majoria no pensa com nosaltres.

Una anècdota per contrarestar una mica els fabulosos exemples d'educació que han ofert els diversos ponents: aquesta setmana el meu fill m'ha portat a casa un full on havia d'escriure vint vegades: «jo no sé fer fila, jo no sé fer fila». A l'escola, quan entren han de fer fila. Jo no vull generalitzar a totes les escoles, però aquesta mena de pràctiques són de qualitat molt dubtosa. Passa molt que, per més que hi hagi grans avenços fets en recerca, l'escola que es pot tocar els ignora completament. La mestra que ha fet escriure això al meu fill deu tenir la meua edat, trenta o trenta-cinc com a molt, i la veritat

és que a mi m'ha deixat desolat i he parlat amb la cap d'estudis i tot, però ara ja no ve al cas.

Crec que, donades aquestes situacions, demanaria als coordinadors d'aquest simposi que, d'aquesta trobada, en pogués sortir un missatge fort i contundent; que arribi a les autoritats, que poden realment decidir, que el teatre entri a l'escola. I que no siguin exemples puntuals com els que han relatat. Realment, m'omple d'entusiasme que existeixi això, perquè són exemples de com el teatre pot conduir cap a un canvi social que cal que es produeixi des de l'escola, des de l'educació. I de les persones, que no són gots per omplir, sinó que han de poder formar la seva identitat. I realment demano això: que hi hagi una demanda perquè el teatre entri a l'escola i els artistes entrin a l'escola.

A Itàlia, hi ha moltes experiències que de segur que molts de vos-
tès ja coneixen. A Regio Milia hi ha un titellaire que pertany a l'ajuntament de Regio Mila, que treballa amb totes les escoles i que fa tots els projectes dels quals vosaltres també heu parlat, d'entrar a l'escola i tot això. I jo, francament, des del meu paper de pare, des del meu paper d'estudiant d'educació social i des del meu paper de titellaire, crec molt en aquest teatre fet per als nens i el teatre com a eina de rescat social, ja que la societat que tenim a fora no és la mateixa que tenim aquí dintre, sinó que és, desgraciadament, una societat molt pitjor i necessita un canvi.

CARME POMAREDA Som molts els mestres, que hem begut de Regio Milia, som molts els que tenim ganes de tirar l'escola endavant i, no cal dir-ho, totes les arts creatives. Com a mestra, et diria: «treu el teu fill d'aquesta escola, segur». Això ens fa quedar molt malament a la resta i crec que avui en dia no es pot permetre.

ANTONI NAVARRO És un debat clàssic. A mi m'agrada molt estar aquí entre vosaltres, perquè tots hem sigut actors, tots som professors i animadors. Però hem de deixar les coses en el seu punt: a l'escola, és clar que s'hi porten espectacles per a mostrar-los, quan algun any tens molt bon material i «con estos carros tenemos que arar».

Com a assessor del festival de teatre grecollatí de Sagunt, per exemple, m'ha vingut gent professionalitzada, disfressada d'alumne i això és intrusisme. Perquè fan «bolos», i cobren, i ens rebenten els preus! I després anem als professionals i, com voleu competir amb això? Són aspectes completament diferents: a l'escola es poden fer productes dignes i mostrar-los, i no quan hi ha obligació com aquell director que diu: «A veure si tens una obra de teatre per Nadal», perquè això és un procés que costa molt. Si els alumnes aquell any són molt bons i saben ballar, actuar i cantar tindrà un producte; si no, no.

D'altra banda, el teatre ha d'anar amb l'escola. Insistim perquè els nens vagin a veure, per posar l'exemple que ha posat el crític, la Carmesina nua. Si nosaltres traïem els alumnes de l'institut o de l'escola, a vegades es descontextualitzen. I hi ha una cosa: jo també faig de programador en el sentit que contracto molts actors, artistes, jo treballa en un centre de professors. Quan porto els contadors, intentem fer entendre als mestres que és millor que vingui un contador, un narrador oral que no pas un actor. Llavors, el nano veu que els artistes, que per a mi són dipositaris de la màgia, els veuen com de carn i ossos, que han vingut a casa seva i a veure'ls a ells. És millor que no faci una cosa en pla massiu, sinó més aviat personalitzada, de petit format.

Explico una metàfora perquè ho entengueu: el Cirque du Soleil, allò que tenia de bonic al principi quan venia, era que hi havia molt poqueta gent a la carpa i aleshores convíviem, ens vèiem la cara tots, i això era molt bonic. A València, un any als promotors se'ls va ocórrer la felicitat idea de portar això que està molt bé i ho paga «el capità moro». Anem a fer-ho per a milers de persones a la fira i allò perdía el sentit, enteneu? Perquè allò important en aquell teatre és el *convivium*, és la relació d'una miqueta de gent veient una eucaristia, un ritual, no la massificació de l'espectacle que és bonic per a tots i perd la màgia, sinó poca gent i, si els productes són bons, es mostren i, si no, el procés ja està molt bé.

RAMON VILA M'agradaria tornar a la intervenció del senyor Fangauf. Em sembla que aquest to general de reivindicar la bonesa del tea-

tre a l'escola, o de manera de formar bons ciutadans i persones en les arts que s'han de conèixer, sí que és veritat que hi és. Jo, i que em contradigui qui li sembli, diria que és de fet perquè, per desgràcia, estem encara en defensa, estem encara havent de convèncer molta gent i aquí, per altres intervencions, encara hem de convèncer d'aquesta bondat.

Estem realment en una situació que fa molt estrany, després de tant de temps. Abans comentava aquí fora que el senyor Sanchis té un escrit esplèndid de l'any 1973, en què parla de les virtuts del teatre per ell mateix, de les virtuts del teatre en l'educació, i no ha avançat gairebé res. Sí que hem avançat, eh, no vull ser pessimista. Han sortit, aquí també opinions optimistes, realitats optimistes però, vaja, hem avançat molt poquet.

Estem encara en una situació d'haver d'avançar. Una mostra és això que deia l'Andreu del batxillerat d'arts escèniques, no només no se n'ha fet publicitat, sinó que quan s'ha proposat a la Generalitat que intervinguessin artistes, o professors artistes com per exemple gent de l'Institut del Teatre, i gent que té una certa capacitat pedagògica per anys que fa que s'hi dedica participessin en el disseny curricular d'aquests continguts del batxillerat artístic, des del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya, s'hi han negat en rodó dient que això era una cosa de l'ensenyament secundari i que aquí els artistes no hi tenien res a veure en un batxillerat d'arts escèniques. Cal dir també que la Generalitat ha fet això perquè hi ha un decret de Madrid que ho contempla i llavors s'han vist obligats a fer-ho i, bonament, com han pogut han tirat endavant això. En els centres on hi ha gent voluntariosa, doncs, anirà molt bé i en altres centres sortirà com es pot imaginar.

Per tant, és una pena que haguem d'estar encara en aquest rang de defensa, perquè realment seria interessantíssim, i comença a haver-hi algunes llances trencades en aquest sentit, de parlar d'això —no sé si n'hem de dir creació— en tot cas, d'aquestes individualitats, anant molt més enllà de la utilitat purament social del teatre. Això per tornar una mica a la pregunta que has deixat feta, que era la que aparegui aquest plantejament així: fem art, a més a més de tots els seus valors.

I llavors, només una altra cosa, discutint aquí que si s'ha de presentar o no, joestic d'acord amb la Pruden, que és bo com a objectiu en un treball amb nanos i joves, que com a objectiu hi hagi la presentació. L'únic que cal saber és en quin àmbit es dona aquesta presentació. De fet, la presentació dins l'aula ja és una presentació i és important, que en un ambient acadèmic que ho sàpiguen pares, amics, que ha arribat del treball però que sortia d'aquest constrenyiment per utilitzar la paraula teva, de dir: ara a això li hem de donar forma i i ho hem de presentar... A mi, em sembla que és bo. El que ja no és tan bo, i pot ser intrusisme i se'n comencen a donar alguns casos és dir, com que hi comença a haver-hi una certa sensibilització i el teatre fet per joves és bo, muntarem una cosa per a joves que ens cobraran dos duros i una empresa ho explotarà. D'això, en tenim un exemple que pot ser que sigui un gran èxit, aquí en aquest país, aviat.

JOAN SEGALÉS Per a mi, el teatre és pedagogia i ho ha estat tota la vida, per això dic que se'm fa curt el temps, perquè tota la gamma d'experiències que he tingut tant a dintre de l'escola, com a fora de l'escola, com en el teatre i a les xerrades és immens. O sigui, que no n'hi ha una, de línia pedagògica, n'hi ha moltíssimes. El que passa que jo, només per dir una cosa que tu ja has dit: «ves-te'n de l'escola i vigileu quines obres van a veure; no aneu a veure obres de teatre dolentes que no és bo per ningú, ni pel que ho fa ni pel qui ho va a veure». No hi aneu, que, si no, no ho deixaran de fer. Per mi, és bastant pedagògic, No les contracteu. Si tu com a programador veus que allò no està bé, no ho programis, perquè és pedagògic per a tots. És tan pedagògic el teatre que és bo, que no vegis allò dolent. Trobo que, de pedagògic, el teatre n'és per essència. És el transmissor de tots els valors socials, de tots els mites, de l'imaginari popular. Per a mi, no té sentit plantejar-se això.

APORTACIONES AL DEBAT

JORDI AUSELLER ROQUET

Estudiós del teatre infantil i juvenil alemany
i professor de la Universitat de Vic

*Teatre i educació a Alemanya:
noves propostes per a una relació complexa*

Actualment, a Alemanya, hi ha un interès creixent per l'educació estètica, i la qüestió afecta de ple l'àmbit del teatre adreçat especialment al públic més jove. La majoria d'experts en aquest camp qualifiquen de molt positiu aquest boom, ja que està propiciant un intens debat tant en el sector del teatre com en l'àmbit escolar. Com a conseqüència d'aquesta tendència, molts es pregunten si les arts escèniques corren el perill de convertir-se en una ciència auxiliar de la pedagogia. Com veuen, doncs, els especialistes alemanys la relació entre art i educació en l'àmbit del teatre infantil i juvenil actual?

La qüestió pren, sens dubte, una altra dimensió si es pensa cap a on pot evolucionar el teatre adreçat als més joves, quan actualment, i després de l'impacte que va tenir a Alemanya l'últim informe PISA, a les escoles pràcticament només es dona importància a l'aprenentatge de les matemàtiques i la llengua. Si s'entén l'aprenentatge com un emmagatzematge massiu, semblant a un disc dur, llavors ni la formació cultural ni el teatre no ho tenen gens fàcil. Per la seva banda, els teatres alemanys manifesten obertament el seu descontentament envers les escoles, ja que assisteixen als espectacles cada vegada menys i, si ho fan, és perquè l'obra forma part dels textos de lectura obligatòria. Davant d'això, sembla que, als teatres, no els queda altre remei que

adaptar-se al currículum escolar. En aquestes circumstàncies, doncs, com es caracteritza el binomi teatre i escola a Alemanya?

Teatre i educació

Una gran part de la vida dels infants i adolescents consisteix a aprendre. Aprenen a moure's pel dia a dia; aprenen a llegir, escriure, sumar i restar; aprenen comportaments i actituds; i acumulen coneixement abstracte. Per això, no ens ha de resultar estrany si al teatre adreçat especialment al públic més jove se li atribueix, *per se*, una finalitat pedagògica. De fet, a Alemanya, el teatre com a mitjà didàctic compta amb una llarga tradició: des del teatre humanístic que es feia a les escoles, passant per les idees de Friedrich Schiller sobre l'educació estètica a través del teatre considerat com a institució moral, fins a l'ímpetu il·lustrador del teatre infantil i juvenil emancipador dels anys seixanta i setanta del segle XX.

No obstant això, els que fan teatre, sobretot per al públic més jove, manifesten sovint la seva animadversió envers la pedagogia. En aquest context, tal com diu Gerd Taube, potser la qüestió que ens hauríem de plantejar seria més aviat: què s'entén per pedagogia? És evident que si d'entrada es veu la pedagogia com una amenaça, llavors se li atribueix un efecte negatiu i anihilador de la llibertat creativa. En canvi, si es pensa en el caràcter mediador i transmissor de la pedagogia, la qual és considerada com una condició prèvia del procés de formació individual que els humans desenvolupem de forma creativa i que és més que una simple transmissió de matèria, llavors art i pedagogia estarien en harmonia, ja que l'art té un efecte reflexiu i és un estímul per enfrontar-se amb el món. Des d'aquest punt de vista, doncs, la relació entre art, en aquest cas el teatral, i educació no seria problemàtica.

Gerd Taube pensa que l'actitud de rebuig que tenen molts artistes no porta enlloc, que és gratuïta i, a més a més, poc actual. Ja que en vista dels processos que s'estan produint a escala mundial, com ara la globalització i el pluralisme, i davant d'una realitat cada cop més complexa, el terme *lifelong learning* (aprenentatge al llarg de la vida)

té cada vegada més sentit. Cal, això sí, que aquest aprenentatge se sustenti en una nova definició del concepte d'educació, una definició que, d'una banda, no redueixi l'educació a una mera transmissió de coneixements i, de l'altra, que accepti que, a més d'un apropament a la realitat mitjançant processos cognitius, el tracte artístic i lúdic amb el món i amb un mateix també forma part de la naturalesa humana. És d'aquesta manera que el teatre com a fenomen edificant i mètode educatiu adquireix un sentit important.

Mentre que entre estudiosos i estudioses del teatre infantil i juvenil hi ha un consens pràcticament unànime sobre la concepció del teatre adreçat als més petits i les funcions que aquest ha de tenir, les opinions respecte al teatre juvenil, la seva necessitat i la seva especificitat difereixen substancialment. Sobre aquesta qüestió, hi ha diferents posicionaments: des d'aquells que encara defensen l'«educació autèntica» del teatre emancipador i social crític dels anys seixanta i setanta, passant pels partidaris d'un concepte més ampli de teatre juvenil que al mateix temps inclogui les produccions del *teatre institucional* (aquest concepte inclou tots els teatres públics que reben subvencions de l'administració municipal, federal o del land) i de l'escena *off*, fins als defensors d'un art teatral específic per als joves, mancat d'inspiració programàtica social i desproveït de qualssevol consignes agitatories.

Teatre i escola

Ja fa un temps que alguns experts, com ara Henning Fangauf, es pregunten si l'escola ha entès el gran potencial que pot tenir l'educació en la sensibilitat artística i en el gaudi estètic. A Alemanya, com aquí a casa nostra, l'escola és un interlocutor molt important per al teatre infantil i juvenil, però malauradament està molt lluny de poder oferir espais on l'art i la fantasia es puguin desenvolupar amb tota llibertat. Això s'aprecia també en el cànon de lectura de textos teatrals, bàsicament format pels clàssics alemanys (Goethe, Schiller, Lessing, etcètera). Els alumnes que acaben els estudis de batxillerat, per exem-

ple, han llegit entre dues i tres obres teatrals senceres a l'assignatura de llengua i literatura alemanyes. La majoria pensen que les activitats relacionades amb la literatura dramàtica són avorrides, que s'han pogut familiaritzar poc amb les teories dramàtiques i que gairebé no han arribat a entendre què és el teatre contemporani. En el seu pla de lectura hi figuren obres com *La mort de Danton*, de Georg Büchner; *Andorra*, de Max Frisch; *Don Carlos* i *Guillem Tell*, de Friedrich Schiller, i *Faust*, de J. W. von Goethe. Molts mestres porten els seus alumnes al teatre només quan s'hi representa alguna d'aquestes obres, perquè és matèria escolar i per això rellevant per a l'assignatura. Opinió del tipus «les obres no m'han interessat gens», o bé «conèixer-les no m'ha servit de res» són força freqüents entre els joves estudiants, pels quals anar al teatre significa saltar-se la classe de llengua i literatura. Sens dubte, això no tan sols té conseqüències negatives per a l'escola i la motivació de l'alumnat, sinó també per al teatre i les arts escèniques en general. Però fins que l'escola no reconegui el potencial educatiu que té el teatre més enllà dels temes literaris, el problema continuarà existint. I, amb tot, ja fa temps que està provat i documentat que els infants i adolescents que veuen teatre i en fan adquireixen unes competències que van més enllà de l'aprenentatge efectiu.

Davant d'aquesta problemàtica, les escoles reaccionen de manera vacil·lant. Són sobretot professors i professores joves i personal docent en pràctiques els qui, quan es tracta d'escollir les lectures de textos teatrals, es decanten pel teatre contemporani i en especial pel teatre juvenil. No obstant això, encara són una minoria. Els plans d'estudi reformats d'alguns *länder* (Hessen, per exemple) incorporen en les seves llistes de lectures recomanades, tot i que de manera esporàdica, obres de teatre actuals escrites per joves autors alemanys com Ulrich Hub (*A l'arca a les vuit*), Lutz Hübner (*Creeps, El cor d'un boxejador, Reacció*) o Kai Hensel (*Klamms Krieg*). Algunes experiències didàctiques fetes amb aquestes obres demostren que, a diferència dels textos clàssics, una bona part de l'alumnat s'identifica molt més amb les situacions que s'hi plantegen, així com amb els personatges que hi

apareixen i el llenguatge que aquests utilitzen. Aquestes obres permeten també als professors introduir i apropar el gènere teatral als joves estudiants d'una manera més amena.

Amb la voluntat d'oferir un espai de debat i reflexió, el Centre de Teatre Infantil i Juvenil de la República Federal d'Alemanya (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland) va organitzar, l'any 2005, a Frankfurt del Main, una jornada sobre el tema «obres del teatre juvenil contemporani a la classe de llengua i literatura alemanyes» («Stücke des Zeitgenössischen Jugendtheaters im Deutschunterricht»), adreçada a mestres i professors de secundària i a professionals del món del teatre. Durant aquesta jornada es van posar de relleu alguns dels problemes reals amb què es troben alguns docents, com ara la manca de quaderns de lectura amb textos dramàtics actuals a un preu assequible i la pràctica inexistència de material didàctic per a mestres i alumnes amb, per exemple, la fitxa tècnica, el resum argumental i la temàtica de l'obra, a més d'una biografia de l'autor/a, uns suggeriments didàctics i metodològics i unes propostes de treball. També es va deixar constància del dèficit en la formació del professorat: en la formació professional contínua no hi ha cursos sobre teatre juvenil ni seminaris que ofereixin als mestres metodologies i didàctiques concretes per aplicar a l'aula. A més a més, es va parlar d'introduir la lectura de literatura dramàtica a l'últim curs de primària, és a dir, a partir dels 10 anys, i no esperar, com ara, fins al segon cicle de secundària, quan els alumnes tenen entre els 14 i els 15 anys. En aquest context, i com a complement a la lectura de textos dramàtics, els assistents van coincidir a considerar el fet d'anar a veure una representació teatral com a part integrant de l'educació de l'alumnat, ja que un dels objectius de l'assignatura també és familiaritzar els joves estudiants amb el teatre com a institució. Finalment, es va discutir sobre els avantatges de tractar la literatura postdramàtica a batxillerat. Sens dubte, la combinació d'elements com ara la tecnologia, la música etcètera, de què se serveix l'anomenat teatre postdramàtic podria ser molt interessant per aquests joves estudiants que viuen a l'era digital. A més, la multiplicitat de lectures que per-

met aquest tipus de teatre i el caràcter obert de les seves obres ajudarien a facilitar i/o potenciar el treball creatiu conjunt durant la classe.

Propostes i recursos educatius per a centres de secundària

Un any més tard, i després del diagnòstic que va oferir aquesta jornada, el Centre de Teatre Infantil i Juvenil va iniciar, en col·laboració amb l'Associació de Biblioteques Escolars de Hesse (Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) Schulbibliotheken in Hessen e.V.) i amb el suport del Ministeri Federal per a la Família, la Gent Gran, les Dones i els Joves, i del Ministeri de Cultura de Hesse, el projecte anomenat Hora de llengua i literatura alemanyes (Deutschstunde), un programa d'orientació i suport als centres de secundària en matèria de literatura dramàtica juvenil actual. Amb el temps, aquest projecte ha anat creixent: actualment es troba en la seva tercera edició i, si bé inicialment només estava pensat per desenvolupar-se dins l'àrea de Frankfurt del Main (Hesse), ara també es porta a terme en altres ciutats d'Alemanya, com ara Duisburg (Rin del Nord-Westfàlia) i Emden (Baixa Saxònia).

L'objectiu prioritari és informar als docents de llengua i literatura alemanyes i propiciar la lectura de textos dramàtics actuals entre els alumnes d'ensenyament secundari d'edats compreses entre els 12 i els 18 anys. En aquest sentit, i mitjançant l'exposició de llibres Lesebühne, el Centre posa a l'abast dels centres educatius que participen en el programa les eines necessàries, en aquest cas una selecció de manuscrits i volums de teatre així com bibliografia secundària, per tal de facilitar la lectura i la representació d'obres de teatre juvenil actual a l'escola. L'exposició conté un total de 35 peces dramàtiques escrites per autors i autores contemporanis que van des de l'adaptació teatral de contes i textos clàssics fins a les històries més actuals, passant per la dramatització d'obres de la literatura infantil i juvenil universal. Paral·lelament, al llarg de l'activitat, s'ofereix als centres de secundària l'assessorament pedagògic continuat de reconeguts experts.

Quan les carabasses es tornen carrosses...

D'altra banda, en el context de la informació i la difusió de la literatura dramàtica juvenil actual i, dins el seu programa de formació contínua, el Centre de Teatre Infantil i Juvenil també organitza cursos i seminaris adreçats al professorat d'ensenyament secundari que ja duen (o volen dur) a terme activitats teatrals amb els seus joves estudiants.

Nota bibliogràfica

- Autors diversos, *Zukunft durch ästhetische Bildung. Dokumentation des Symposiums in Dortmund, 8. Mai 2004*, Köln: Deutscher Bühnenverein, 2004 (Actes).
- Autors diversos, «Kindertheater als ästhetische Bildung. Ein Gespräch von Theaterkünstlern und Theaterwissenschaftlern», dins *Grimm & Grips 17. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, Frankfurt am Main: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., 2003 (Anuari), p. 47-55.
- Baur, Detlev, *Jugendtheater international. Ein Gespräch mit Gerd Taube und Henning Fangauf vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum*, Köln: Die Deutsche Bühne, 2008, p. 46-48.
- Fangauf, Henning, *Rückblende: Stücke des Jugendtheaters für den Deutschunterricht*, Frankfurt am Main: Kinder- und Jugendtheaterzentrum, 2005.
- Hentschel, Ingrid, «Sinn und Sinnlichkeit. Dimensionen eines Lernorts Theater», dins *Grimm & Grips 17. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, Frankfurt am Main: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., 2003 (Anuari), p. 29-46.
- Kurzenberger, Hajo, «Theater in der Schule. Anregungen für eine innovative Lehrerbildung im Fach Theater», dins *Grimm & Grips 16. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, Frankfurt am Main: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., 2002 (Anuari), p. 47-57.
- Mittelstädt, Eckhard, «Schule und Theater. Von neuen Orientierungen in einem komplizierten Verhältnis», dins *Grimm & Grips 16. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, Frankfurt am Main: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., 2002 (Anuari), p. 27-29.
- Mittelstädt, Eckhard, «Lernort Theater? Das Kinder- und Jugendtheater und die Bildungsdebatte», dins *Grimm & Grips 17. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater*, Frankfurt am Main: ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V., 2003 (Anuari), p. 25-27.
- Taube, Gerd, «Kinder- und Jugendtheater in der Bildungs- und der Mediengesellschaft», Frankfurt am Main: Kinder- und Jugendtheaterzentrum, 2001.

Enllaços d'interès

- Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (<http://www.kjtz.de>)
- Theater und Schule (<http://www.theaterundschule.net>)

Schultheatertexte — Verlag der Autoren (<http://www.schultheatertexte.de>)
Taschenbücherei Texte & Materialien — Ernst Klett Verlag (<http://www.klett.de>)
Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) Schulbibliotheken in Hessen e.V. (<http://www.schulbibliotheken.de>)

MARÍA BARRAGÁN

Estudianta i directora teatral

Teatre per a nens

Pensar, reflexionar, i fins i tot investigar sobre el teatre infantil i juvenil, comporta una gran responsabilitat estètica, artística, cívica, moral i professional. Tractem de diverses coses juntes: art, educació i formació.

Com a directora de teatre infantil, sempre he tingut dubtes pel que fa a allò que ha de mostrar-se als nens en una obra teatral. El teatre ha de ser lúdic o, sinó, ha d'impregnar-se d'una formació cívica. Cal que ensenyem alguna cosa amb el teatre. «El teatre és un espai lliure» (Henning Fangauf). Des del meu punt de vista, ho ha de ser.

Una màxima de Pitàgoras diu: «eduqueu els nens i no serà necessari castigar els grans». No sé fins a quin punt això és veritat, perquè el teatre no serveix per aniquilar les persones, grans o petites, sinó per ajudar-les a pensar, a tenir els seus propis principis i eines per a la vida. És un espai on formar-se com a persona. Des del meu punt de vista, no hauria de ser un espai per dir què s'ha de fer o què no s'ha de fer, sinó per ensenyar a reflexionar-hi. Les persones som éssers sociables i no tenim una naturalesa de maldat; la maldat la creen les circumstàncies.

La socialització és —en paraules del sociòleg Salvador Giner— el procés mitjançant el qual l'individu és absorbit per la cultura de la seva societat.

Quan les carabasses es tornen carrosses...

Fonamentalment, la socialització és un aprenentatge; en la seva virtut, l'individu aprèn a adaptar-se als seus grups, i a les seves normes, imatges i valors. Es tracta d'un procés d'aprenentatge de conducta (i d'idees i de ciències que a la fi han de plasmar-se en la conducta). Com a procés és permanent, atès que dura tota la vida de l'individu i és perenne en la societat. Per a l'individu, la socialització és particularment intensa durant els seus primers anys. I és durant la infantesa quan més clara es veu la naturalesa de la socialització, la qual és, en el seu caràcter d'aprenentatge, un procés d'interiorització normativa, imaginativa i valorativa. (Salvador Giner, *Sociologia*, Barcelona: Península, 1983, p. 94).

En efecte, el nen ha d'aprendre des del primer moment unes pautes de conducta presents en el medi social, les quals van configurant la seva pròpia identitat i constituint la seva forma de ser en el món. A poc a poc, el nen va aprenent, en aquest sentit, de primer allò que el seu entorn familiar espera d'ell: que no s'embruti la roba, que besï l'àvia, que es porti com els nens bons..., i, en segon lloc, allò que la societat espera d'ell.

Quant al teatre, segons Pilar López, presidenta de l'associació Te Veo, l'objectiu d'aquesta entitat és insistir en el paper dels nens i dels joves no tan sols com a futurs espectadors teatrals, sinó com a ciutadans i espectadors d'avui. Que tinguin el dret de gaudir d'espectacles de qualitat, creats per a ells, que siguin vertaders actes culturals i viscuts en les condicions més bones.

Però això, en molts casos, no és així. Des de l'experiència que tinc amb la meua mateixa companyia teatral, en bona part dels llocs on hem treballat els programadors de teatre busquen productes barats per emplenar buits, sense mirar la qualitat de l'espectacle. Especulen amb les companyies, de manera que moltes vegades la qualitat de l'espectacle baixa perquè les circumstàncies pel fet teatral no són les idònies, com per exemple els tallers al carrer en ple hivern, o fins i tot les obres representades al carrer que serien de sala.

El sentiment que m'envaeix, quan veig això, és que el públic infantil és una massa generadora de diners. Són injeccions de diners per a la programació teatral. És on més públic hi ha: els pares que acom-

panyen els nens i viceversa. És el que costa menys. És el que necessita menys temps de muntatge. És on les empreses ingressen més guany.

No cal ni dir que el pressupost amb què compten les companyies de teatre infantil és molt més petit en relació amb la resta de companyies. Cal preguntar-se: això, a què es deu? El teatre ja està prou mal pagat, i no perquè no generi ingressos a l'estat (segons la memòria publicada per la SGAE el 2007 pel que fa a les arts escèniques: els ingressos socials es xifren en gairebé 43 milions d'euros i l'increment experimentat respecte al 2006, en un 14,4%, que es tradueix en més de 6 milions d'euros), sinó perquè no s'atorga la importància que caldria a les arts escèniques. Per això el teatre infantil i juvenil queda relegat a l'inframón de les arts. Per a moltes companyies representar per al públic infantil és més aviat una feina «per amor a l'art», per tal com és molt difícil de treballar amb les condicions idònies i de tenir una remuneració equilibrada: és un somni i no una realitat.

Les companyies que tenen ja una trajectòria es neguen a acceptar les condicions a la baixa que els imposen les institucions, que juguen en aquest sentit amb el pressupost dels espectacles infantils, de manera que són les noves companyies (que sovint no tenen cap interès pel teatre infantil) les que acaben acceptant-les per començar la seva trajectòria.

Quant a la temàtica que cal tractar en les obres infantils, em vénen molts dubtes. El primer és si realment els nens estan preparats per conèixer qualsevol temàtica. L'Asociación de Teatro para Niños y Jóvenes, Te VEO, promulga un protocol sobre les condicions d'exhibició en el teatre per a nens i joves, en què, entre altres aspectes, defensa la difusió de les edats per a les quals es recomana l'espectacle. Es tracta, per tant, d'«informar sobre les edats per a les quals s'ha creat l'espectacle i, així, permetre els adults (pares i professors) que prenguin la decisió de dur els nens/nenes i els joves al teatre, en realitzar una tria responsable».

Però, amb això, no delimitem el públic a què va adreçat l'espectacle? Durant el simposi, Marc Hervàs va dir que els programadors pregunten quin és el límit d'edat dels espectacles infantils-juvenils i

va considerar que, si té algun límit d'edat, és perquè hi ha alguna cosa que falla, ja que cada nen comprendreà de manera diferent un mateix espectacle. Perquè, per a veure un altre mena d'art, no hi ha edat, com passa per exemple amb una peça de Mozart o un quadre de Picasso.

La dramaturga canadenca Suzanne Lebeau, cofundadora el 1975 de la companyia Le Carroussel, al Quebec, autora d'un reconegut prestigi internacional per les seves creacions teatrals per a nens i adolescents, reconeix que li agrada la infantesa, però no accepta la imatge idíl·lica que se'n presenta sempre. Vol i intenta aprendre dels nens les seves pròpies necessitats, conèixer-los acostant-se als seus dubtes i problemes, indagar, viure amb ells. El teatre infantil i juvenil —diu— ha de ser dens, intens, carregat d'emocions; se'ls ha de parlar de tots els temes, als nens, els quals els comprenen i els accepten. Els prejudicis davant d'alguns textos i representacions vénen dels adults. Per a l'autora, hi ha dues qüestions fonamentals: la cultura del qüestionament i la censura. La recepció d'un espectacle teatral no és igual entre els nens que entre els adults. El tema del sofriment dels nens no apareix en el teatre, quan és una realitat de la vida.

Amb la nostra companyia —explica Lebeau— ho hem abordat en obres com *Contes de nens reals* i a *Gil*, i estem satisfets de l'acceptació. L'autocensura, que ve d'un desconeixement de la infantesa, ha de tenir els seus límits. Sobre els nens del carrer, les violacions o els nens soldats, no se'n vol parlar. Tinc un text recent en què tracto aquest darrer tema. Presentem un documental dur de televisió davant 13 grups de nens de 9 a 12 anys i de diferents barris del Quebec. Els nens van dir que no tan sols tenien el dret a veure aquell documental, sinó que teníem el deure d'ensenyar-los-hi.

Amb opinions tan diverses em sorgeixen molts dubtes. Què s'ha de mostrar i com, on són els límits, si és que n'hi ha. Cal tenir present l'ètica i la moral. La moral, segons la RAE, és la ciència que tracta del bé en general, i de les accions humanes en relació amb la seva bondat o maldat. Per tant, cal ser moralitzants amb el teatre infantil o cal mostrar la realitat? Crec que hem de ser una guia per als nens amb

el fet teatral, però no uns censors. Cal ensenyar-ho tot amb cura, no crec que s'hagi de mostrar a un nen la «crua realitat», però sí que pot intuir-la, i que aprengui i aprengui a tenir-la present en la seva vida, perquè, en el seu moment, sigui capaç de prendre decisions, sigui capaç de diferenciar la bondat de la maldat.

Ha de ser el teatre infantil i juvenil un teatre didàctic? «El teatre didàctic és tot aquell teatre —segons el *Diccionari del teatre*, de Patrice Pavis— que pretén instruir el públic, convidant-lo a reflexionar sobre un problema, a comprendre una situació o adoptar una determinada actitud moral o política». Crec que el teatre infantil pot tenir alguna cosa de didàctic, encara que això, des del meu punt de vista, no és imprescindible. El teatre s'ha de gaudir i no sempre cal sortir d'una representació teatral amb una lliçó apresca.

Com sap l'autor creador, la reacció del públic, en concret del públic infantil? Des de la meua experiència, el públic reacciona d'una manera diferent en cada indret. Aquesta reacció depèn de molts factors. Uns factors com poden ser la infraestructura on es representa: si hi ha escenari, il·luminació, tel·lo o ciclorama, si el públic està assegut o no, si es representa al carrer o a la sala..., el nivell cultural del públic, l'accessibilitat del tema representat i com es representa. L'estat anímic dels actors, el civisme del públic, fins i tot si l'espectacle és gratuït o no l'és.

Teatre a l'escola

La legislació educativa actual a l'Estat espanyol (llei orgànica 2/2006, del 3 de maig, d'Educació) concep la formació com un procés permanent, que es desenvolupa durant tota la vida, que no es pot entendre al marge dels canvis socials, i que necessita del suport de la societat envers el sistema educatiu per dur a terme els seus objectius. Les institucions que desenvolupen funcions educatives responen a aquesta demanda com a mediadores culturals entre la comunitat social i el desenvolupament particular de les noves generacions.

M'agradaria aclarir que entenc per cultura, seguint Àngel I. Pérez, «el conjunt de significats, expectatives i comportaments compartits per un determinat grup social, que faciliten i ordenen, limiten i potencien, els intercanvis socials, les produccions simbòliques i materials i les realitzacions individuals i col·lectives dins d'un marc espacial i temporal determinat».

Només si vivim la cultura des de dins i en participem podem reproduir-la o reinterpretar-la i, per tant, transformar-la. Una formació adequada que contribueixi al desenvolupament d'un esperit crític i no tan sols a la socialització de les generacions futures serà capaç d'aconseguir el canvi.

El teatre dins de l'escola ha estat utilitzat com una tècnica pedagògica per desenvolupar la capacitat d'expressió, comunicació, treball en grup, lectura, etcètera. S'ha emprat com a recurs didàctic, però també com a teatre a seques. És a dir, com una assignatura interdisciplinària de totes les formes d'expressió que hi ha.

Com a investigadora i estudianta de teatre, sempre em ve al cap la pregunta de qui ha de formar un nen en teatre, la mateixa gent de teatre o els pedagogs infantils? La gent de teatre, està qualificada per fer classes als nens? Segons l'estat, hi ha un Curs d'Aptitud Pedagògica (CAP), adreçat exclusivament a la didàctica del teatre. Legalment, són les persones que reben aquest curs les que estan preparades per fer classes de teatre en els instituts d'educació secundària. D'aquí ve que sorgeixin problemes. El primer és que el mateix estat no té l'assignatura de teatre com a reglada, per la qual cosa no s'ofereixen places per a les persones que han fet aquest curs, tot quedant l'«assignatura» de teatre relegada a les classes extraescolars en bona part dels casos, que imparteixen professors d'altres disciplines. El segon problema es planteja si de veritat aquest curs forma professors de teatre, pedagogs en teatre infantil i juvenil.

Les respostes a aquestes preguntes s'embranquen amb altres interrogants que, de vegades, són difícils de respondre. Cal formar éssers pensants, aquesta tasca no és gens fàcil. Penso que el teatre infantil i juvenil en relació amb l'educació és mereixedor de moltes més pàgi-

nes de reflexió i moltes més jornades de treball. Això és un començament. Gràcies.



MARC FONTS BARRACHINA

Pallasso, membre de la companyia Teatre Mòbil

Lletres, gestos

Sóc membre de Teatre Mòbil, companyia de pallassos que existeix des de fa 24 anys. Sóc, per tant, creador d'espectacles, professional. També he estat, i encara esporàdicament, professor de teatre i pallasso. Ho he estat també amb nens i nenes que a final de curs ofereixen una representació, i també amb pares de nens i nenes que volien oferir als seus fills una representació de final de curs. És a dir, que he hagut d'escriure obres també per adaptar-les a les presentacions, i també amb algun grup d'amateurs hem presentat alguna obra ja escrita. Em féu pensar en tot això el senyor Ricard Bonmatí a qui felicito per la seva clarividència en els temes tractats.

Si em demanéssiu pel resultat emocional de les presentacions, tant en l'àmbit professional com en l'amateur que us acabo de plantejar, us diria que en l'amateur la satisfacció és molt més gran, més festiva i més celebrada. Gairebé sempre un èxit! En l'àmbit professional, un cop estrenada l'obra solem repassar els petits errors, nedem en la incertesa i sempre ens preguntem «a veure si surten bolos», tot i que l'estrena hagi estat correcta i el públic surti satisfet. Però l'ombra de la crítica i la fredor imperen. És normal, lògic i evident que sigui així. En el primer cas l'àmbit és reduït, familiar i proper, els errors poden generar riure, condescendència, fins i tot amor. I, en el segon cas, l'àmbit és professional, rigorós, estricte, i els errors poden generar el fracàs d'una producció on hi ha diners, hores no remunerades, sous...

El senyor Antoni Navarro, a qui felicito per la seva brillant ponència, va dir que els actors no anem gaire al teatre. I té raó. Curiosament, jo m'ho passo molt millor actualment anant a veure una obra de teatre amateur (si m'és propera, millor) que no pas anant a veure una producció de teatre de text a Barcelona. Per què? Doncs, perquè la primera és més a prop de la veritat, que és un aspecte de l'espectacle que fa vint anys que ens sedueix, la idea de *reality show* és vigent i per molt temps. Alhora, els professionals ens hem d'anar reinventant contínuament, i així fem reviuire el teatre, i amb molt de gust!

D'altra banda, fa temps vaig llegir a la revista *Entreacte*, editada per l'Associació d'Actors i Directors, que el teatre infantil i juvenil estava en una crisi horrorosa i abismal perquè no hi havia bons textos. La meua companyia, com moltes d'altres, com les companyies de circ, o com les de teatre gestual no partim dels textos per elaborar les nostres obres. El nostre procediment creatiu fa que aquest «text», el «que diem», hagi sorgit d'improvisacions. I aquest «text» només existeix quan la SGAE ens el reclama per registrar l'obra a fi de tenir-ne l'autoria. En aquest text, no expliquem que el pallasso patina, fa una tombarella, trepitja el peu de l'altre i llença un barret enlaire. Ni que toquem una peça amb instruments amb tots els accidents que passen en el número. Tot i que l'essència dels nostres espectacles és el pallasso amb tot el que comporta: *slapstick*, caigudes, malabarismes, gags verbals i beneiteries a dojo difícils d'escriure i de descriure..., hem de presentar un text, que és una part més del tot, però, per a alguns, per a la majoria, n'és la mare dels ous.

És molt probable que hi hagi dèficit de textos per a teatre infantil, però no s'ha de barrejar aquest dèficit amb la salut de teatre infantil en general. La nostra manera de fer no és ni millor ni pitjor, és diferent. He estat membre de la junta de l'APCC, els professionals del circ, i aquí sí que el tema de l'autoria es convertia en autèntica paradoxa. Com registrar el text d'un espectacle de circ? I és que aquí volia arribar. Una cosa és la literatura i l'altre l'espectacle. I em sembla poc coherent que s'estableixi un casament no desitjat a vegades. Com a molt, jo parlaria d'una coincidència. També hi ha molts premis i con-

cursos «de teatre» que, en realitat, són premis i concursos de literatura teatral. Clamo per establir-ne la diferència etimològica! I tot això ho dic també perquè, al simposi, hi va haver moments en què aquesta diferència s'obviava o, si més no, es donava per fet que un espectacle és, a priori, un text escrit i després interpretat.

PRUDEN PANADÈS

Llicenciada en Història de l'Art i gestora cultural

Orfeneses i suggeriments

«...QUI VA GUANYAR»

Qui va guanyar no m'estimava,
ho vaig anar sabent de mica en mica.

RICARD CREUS, *36 poemes a partir del 36*

Quan, entre els companys, vaig comentar que enguany el simposi s'ocuparia del teatre infantil i juvenil a Alemanya, de seguida algú em va preguntar: «es tracta de teatre per a nens i joves, o bé de teatre fet per nens i joves?» Bona pregunta. Certament, són coses diferents, però tant? Per a alguns, durant les etapes de formació, fer teatre i veure teatre seria com llegir i escriure, una pràctica simultània que, com més es cultiva, més inseparable, més indispensable resulta per allò que «fent s'aprèn».

Però, sovint, en el nostre context cultural, aquest binomi és una realitat escindida. Per quina raó? Per què l'atomització d'iniciatives o la desconexió dels diversos agents implicats en l'àmbit del teatre infantil i juvenil? A què obeeix el desconcert quan no partim de zero (vegeu *Dramatúrgia al País de les Meravelles?*, 2008)? Com s'explica

la invisibilitat de certes propostes educativoteatral? No és més aparent que real la llunyania entre el món de l'educació i el de la creació artística? On és la crítica especialitzada? Quines són les bones pràctiques? Quines són les mancances?

Sense derrotismes estèrils, si mirem al voltant, és fàcil constatar la desafecció pel món de la infància i la joventut. Deixant de banda els índexs de natalitat a Catalunya en els darrers vint anys, convidrem que, encara avui, els termes «infantil» i «juvenil» són un sinònim subtil de «segona categoria» o «subgènere». Analitzant de prop el tipus d'atenció i els recursos que des de tots els àmbits s'hi dediquen, és palès que el món dels infants i joves no és «seriosament» prioritari. Això no vol dir, però, que no sigui comercial o mediàtic, quan convé.

L'educació obligatòria viu una situació d'atzucac envoltada de pressions de tota mena: els informes PISA convivint amb els deplorables aularis provisionals, conjuntament amb l'errònia consideració dels centres escolars com a únics interlocutors de «totes» les responsabilitats educatives. També sovinteja la dimissió de les obligacions educatives familiars enmig d'una deshumanitzada organització horària general.

No tothom té clar que, al costat de la família i l'escola, hi ha molts altres agents implicats en l'educació, com és ara la biblioteca, el camp d'esports, el teatre, el museu, o el lleure organitzat d'una o altra manera... La corresponsabilitat educativa dels quals és ineludible. Amb tot, és estesa la confusió entre l'escolarització i l'educació, i encara és molt feble el convenciment que el futur d'un país es dibuixa en el present d'aquestes qüestions. Tots aquests no són, però, indicadors apocalíptics, senzillament expressen una atenció no preferent envers els nens i els joves menors de 18 anys que, a més, no voten.

És des d'aquesta mena d'orfenesa col·lectiva que potser es puguin explicar, entre molts altres, alguns fets com per exemple: la precària situació de l'educació artística (arts plàstiques i visuals, música, dansa, teatre, literatura) en els nivells obligatoris de primària i secundària; el fet que hi hagi tants pocs dramaturgs o poetes «d'adults» que

també escriguin per als més joves; les escassíssimes adaptacions teatrals per ser representades durant l'ensenyament obligatori; el caràcter subsidiari —no central— dels serveis educatius dels museus; la inhibició dels mitjans de comunicació en aquest camp o l'ús interessat, quan no abusiu, dels infants i joves com a públic exclusivament captiu. (En el II Simposi, Andreu Sotorra relatà, perquè en fou testimoni, un lamentable exemple de comportament pèssim d'uns estudiants de secundària durant una representació en un teatre barceloní. Aquell dia «l'alegria estadística» dels programadors era total, però va ser un mal servei a l'educació dels joves espectadors i, de passada, indisposava completament actors i tècnics envers aquell públic. Un públic captiu, però en cap cas captivat per la representació a la qual havien assistit. Fets com aquest sovintegen, però les estadístiques no els comptabilitzen mai. Com tampoc no comptabilitzaran mai l'enorme respecte amb el qual més de quatre-cents estudiants, també de secundària, assistiren a la representació d'un excel·lent *Oliver Twist* interpretat pels alumnes de l'IES Picasso de Nou Barris. Jo vaig ser testimoni del silenci entusiasmat d'aquell públic jove, captivat pel que veien. País de contrastos!) A vegades, la complaença estadística dels teatres públics o privats és incompatible amb les exigències d'una programació educativa de qualitat i a llarg termini. El buit entre el «públic familiar» i el «públic adult», és a dir l'espai per al «públic jove», és enorme i no és a base de teatre musical que es podrà omplir i consolidar.

Precisament, en un dels actes centrals de presentació de la Cultura Catalana a la Fira de Frankfurt 2007 que oferí al públic alemany una significativa selecció d'intervencions musicals, de dansa i de literatura, entre els intèrprets no hi havia cap adolescent ni cap nen: una eloqüent absència de futur. Confesso que m'hauria agradat, per exemple, escoltar algun poema de Ricard Creus o Miquel Desclot en boca d'un joveníssim intèrpret que, malgrat no ser professional, segurament ho hauria fet molt bé. Per què no hi eren? Aquesta orfenesa paradoxal dificulta una visió prestigiada i estimulante de tot allò relatiu al món de la infància i la joventut.

Seria, però, terriblement injust obviar tot el que s'està fent a Catalunya en el camp del teatre infantil i juvenil, que és molt, i encara fóra més imperdonable ignorar tot el que es va fer en temps ben difícils. El Festival Internacional de Cerdanyola, la Fira d'Igualada o la de Tittelles de Lleida, les diverses associacions, fundacions, iniciatives i campanyes institucionals de teatre escolar, com també la creixent programació d'arts escèniques per a un «públic familiar» durant els caps de setmana, donen prova que es tracta d'un sector vigorós, amb un gruix important de professionals en actiu que ha triat decididament adreçar-se als més joves, no com a claudicació de res sinó com a opció.

Especialment important en la formació de pedagogs teatrals són el màster en «Teatre i Educació» de la Universitat de València i els cursos de postgrau de «Teatre i educació. Teatre amb adolescents» que ofereix la seu d'Osona de l'Institut del Teatre. La trajectòria de les dues iniciatives suposa una de les millors aportacions en els darrers anys per a la formació de pedagogs i mediadors teatrals.

És igualment molt important la consolidació dels serveis educatius en equipaments com el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Nacional de Catalunya, l'Auditori, el Teatre Lliure, el Palau de la Música o el Mercat de les Flors conjuntament amb les seves produccions infantils i les accions adreçades als joves, però la seva concentració a Barcelona limita l'abast de la seva projecció. També, puntualment, els festivals com ara Temporada Alta, Grec o Perelada inclouen ofertes per a un públic familiar. Certament s'està fent molt, però encara no és «seriosament» suficient.

Tal vegada patim una altra orfenesa més profunda: la no convicció que la cultura és un dret de la ciutadania i, si no tenim clar que és un dret, correm el perill que es perpetui la seva condició de «floreta», per fer bonic en societat. En el «full de ruta» de la Conferència Mundial sobre Educació Artística, convocada per la UNESCO i celebrada a Lisboa l'any 2006, trobem fonamentades totes les orientacions tant en la Declaració Universal dels Drets Humans com en el reconeixement argumentat del paper central de l'educació artística en totes les etapes de la vida. També hi són incloses les arts escèniques.

O potser les arts escèniques són únicament entreteniment? Un entreteniment rendible i mesurable en termes econòmics? O potser són també «útils» per a d'altres propòsits educatius i formatius? A qui correspon avaluar-ne els efectes? Qui i de quina manera pot fer coincidir les arts escèniques i l'educació? Nens i joves: espectadors o ciutadans? Per avui o per demà? Contemplar i practicar: les dues coses, separades o juntes?

Les intervencions dels convidats Henning Fangauf i Lutz Hübner en aquest II Simposi, junt amb les publicacions que les complementaven, fan pensar que a Alemanya potser serien improbables preguntes com aquestes. Tot i que res no és fàcil i de segur que, com arreu, hi ha tensions i dificultats, el que és evident és que unes polítiques educatives i culturals integradores faciliten les condicions perquè el binomi educació-cultura es desenvolupi amb naturalitat. És potser des de la desconexió i la fragilitat que sigui explicable l'escenari borrós, incert i absurdament fragmentat del teatre infantil i juvenil català.

«...els fils de la marioneta»

Quan el director teatral Peter Brook convida a un grup de nens com a primers espectadors dels seus muntatges, probablement ho fa perquè sap que el seu judici serà sincer, una veu crítica fiable, no mediatitzada. Tots guardem en la memòria alguna manifestació artística: poema, pel·lícula, muntatge teatral, coreografia, composició musical, pintura, conte... capaç de commoure i fascinar nens i adults alhora. Quan això passa, vol dir que ens trobem davant dels escassos exemples d'excel·lència, el vistiplau unànime de petits i grans, experts i profans, ve a ser una prova que no falla mai. Aquest és el millor referent, el que pot orientar amb fiabilitat noves creacions o noves accions culturals: el que tracta també els més petits com a persones intel·ligents i amb capacitat per gaudir i a les quals no es pot escamotejar el bo i millor de la cultura universal. És, al mateix temps, el repte més difícil.

Tal com ha documentat aquest II Simposi, un dels fets més admirables de la situació del teatre infantil i juvenil a Alemanya («el quart

departament, al mateix nivell que l'art dramàtic, la música i el ballet», segons s'explica a *Abracadabra. Una mirada sobre el teatre infantil i juvenil alemany*, 2008) és la quantitat intensíssima i diversa d'iniciatives que despleguen tota mena de vincles i intercanvis entre els educadors, els mediadors i pedagogs teatrals, els dramaturgs, joves espectadors, actors... Es podria dir que hi ha tot un ecosistema que viu al voltant dels teatres (públics i privats) i de les companyies especialitzades en els públics més joves. En definitiva, que hi ha un diàleg constant, fluid, mimat, del qual es beneficia creativament tothom. És massa simple concloure que és així perquè es creu i s'estima el que s'està fent? Resulta que amb aquesta orientació, a més, la rendibilitat de tots els esforços és altíssima.

Un dia, el venerable marionetista Harry Vernon Tozer (1902–1999) em contà aquell proverbi xinès que diu: «ai d'aquell que veu els fils de la marioneta, perquè es quedarà cec!» Aquí, a vegades, voregem la ceguesa de tant com ens perdem «comptant fils» o, fins i tot, passant olímpicament de la marioneta.

«... les coses pertanyen»

«Le cose appartengono, dice il signor Bertoldo, a chi più le cura, e non è giusto che voglia tenerle chi ha tutto e non fatica a niente, e non lavora di gomiti per migliorare la cosa: non spreca la vista a guardarla e amarla, e non la bagna col sudore della fronte, e non scava profondo il solco perché cresca sana e dia frutti appetitosi.»

ALFONSO SASTRE, al programa de mà *La storia della bambola abbandonata* (muntatge del Piccolo Teatro di Milano, temporada 2007–2008)

Probablement, està en mans dels professionals implicats i interessats en el teatre infantil i juvenil «institucionalitzar» el diàleg i l'intercanvi permanents. Tots ells, des de perspectives diverses —creació, educació, producció, publicació, difusió, crítica, formació de públics, programació— i, en base a la seva pràctica professional, són els interlocutors més adequats per reconèixer aquesta polifonia i rescatar-la del

silenci. Al costat de les inevitables cuites gremials, tenen al seu davant la possibilitat de transformar la dispersió en un escenari de concrecions i avançar. El treball en xarxa resulta imprescindible.

També està a les seves mans iniciar o consolidar ponts de relació regular (amb els centres escolars, amb els públics, amb col·lectius diversos, amb altres creadors, amb les institucions) com a exercici possible de connexions pendents. En aquest sentit, els exemples alemanys són molt suggerents.

Precisament perquè es tracta d'un sector viu, pot encarar la responsabilitat d'autoexigir-se i exigir el millor de cara a aconseguir unes polítiques públiques integradores i de qualitat. Aquest II Simposi és un excellent exemple de com, des d'una instància acadèmica com la universitat, és possible afavorir el diàleg i ampliar perspectives.

Entre el catastrofisme i el cofoisme hi ha un camí important a recórrer en què cada pas, cada conversa és una contribució per resituar al lloc que correspon la realitat viva del teatre infantil i juvenil. Perquè també és patrimoni viu, cal tenir-ne cura i vetllar pel seu futur.



NÚRIA PLANA EGUÍA

Doctorat en Arts Escèniques i professora de l'Institut del Teatre

El teatre i la dansa en l'educació

Evidentment, no cal discutir sobre la importància i la necessitat de realitzar activitats artístiques en l'àmbit escolar i extraescolar, però sobre el que sí que s'hauria de parlar i debatre és, entre altres coses, sobre la manera d'introduir-les i impartir-les, quins materials són els més adients i per a quines edats; parlar de la formació del professorat i dels professionals d'aquestes arts i les necessitats del públic a

qui van adreçades, tenint en compte el panorama cultural vigent i els recursos destinats en aquest sentit.

Les arts escèniques com el teatre i la dansa, ja des del començament de la història de l'home, han estat emprades com a eines importants de transformació i actuació ritual, social i cultural, a més de ser obres per al lleure i l'oci de l'espectador, una tasca a la qual sovint aquestes disciplines artístiques s'han vist reduïdes, especialment en l'actualitat.

Tenint en compte que, des de final del segle XIX i començament del XX, amb l'aparició d'una nova visió de la pedagogia que tracta l'individu d'una manera molt més integradora i amb una finalitat de desenvolupament personal —explicitada amb major o menor concreció per part de les diferents tendències pedagògiques emergents—, ja es defensa que l'aprenentatge no consti només d'activitats intel·lectuals, sinó també d'activitats pràctiques, sense separar el coneixement i l'acció com a mètode d'integració dels diferents coneixements. Per raons històriques, aquestes teories i pràctiques educatives es van desenvolupar de manera molt diferent arreu d'Europa durant la segona meitat del segle XX i, si bé en alguns països el teatre i la dansa van ser inclosos en el desenvolupament dels currículums educatius com una eina necessària per a la construcció d'una nova visió de l'home i de la nova societat, en d'altres, com ara Espanya, es va mantenir com a eina d'adoctrinament.

No és fins fa relativament poc temps que la dansa i el teatre han estat descoberts pels sistemes educatius del nostre país com a mecanismes de treball i reflexió amb joves i infants, però encara queda molt camí per fer, i s'ha d'esbrinar com fer el millor recorregut possible.

Així, des dels anys noranta, el teatre i la dansa han esdevingut part del sistema educatiu amb més o menys fortuna, dedicació lectiva, valoració social, franges d'educació, com a activitat curricular (amb més o menys autonomia dels currículums educatius, depenent de les polítiques culturals de cada moment) o extracurricular, etcètera.

Arribats en aquest punt, és imprescindible fer una aproximació al món educatiu i com aquest treballa el fet teatral en el seu sentit més

ample, per tal de preparar no només els infants i joves per poder gaudir de les arts escèniques, sinó també com a focus vertebrador de la formació cultural del públic del futur.

La situació actual de la dansa i el teatre, per exemple, a secundària, és prou complexa. A infantil i primària, pel seu propi concepte, és la figura del mestre la que aglutina els coneixements com a focus principal de referència dels alumnes; però, a secundària, la cosa canvia i els professionals del teatre i la dansa només poden accedir a la docència des de les assignatures de Llengua castellana i Educació física, respectivament.

Veritablement, no hi ha cap atenció cap a aquestes disciplines com a tals al currículum escolar de secundària, i, professionalment, només són tractades pels estudis de grau professional i superior, així que es veuen abocades a ser tractades pels professionals —en el millor dels casos— en l'àmbit extraescolar del currículum oficial.

Un cop aquestes disciplines s'introdueixen en el sistema educatiu d'una o una altra manera, la valoració següent és d'aplicació directa al tipus d'interpres i públic a qui van adreçades, tenint en compte la maduresa i la implicació necessàries per part dels alumnes tant en la seva realització com en la seva visualització i recepció, i també la conceptualització d'allò que s'exposa, cosa que fa que realment hagi de ser una tasca consensuada entre els professionals de l'educació i els professionals de l'àmbit artístic.

Les diverses aportacions de les arts escèniques en l'educació escolar i social són indubtables, ja que en formen part. Ajuden a comprendre millor la vida des de la pràctica i l'experiència, des de la visualització externa del fet i el contingut mateix que s'exposa: es treballen, desenvolupen i fins i tot s'adquireixen diverses competències (lingüístiques, motores, de relació social, d'anàlisi de diferents situacions per donar el seu punt de vista i saber expressar-lo verbalment o simbòlicament a través del moviment, etcètera) que reafirmen la personalitat pròpia i reforcen la confiança personal capacitant els alumnes o, més ben dit, donant-los eines per poder enfrontar-se a les diverses situacions reals en què es trobaran en un futur no gaire llunyà.

La funció del pedagog/artista en aquest context és fonamental per saber utilitzar i canalitzar el potencial tant dels alumnes com de l'activitat en si mateixa, per tal de conduir unes experiències úniques, motivadores i formadores no únicament en aquells temes més propers als intèrprets i al públic a qui, en principi, van adreçades aquestes activitats, sinó també en temes d'aproximació estéticoartística (plantejament i creació de l'escenografia, del vestuari, utilització de determinades músiques en relació amb les diverses activitats...) fins a arribar a la posició ètica i moral davant de les qüestions plantejades en l'acció teatral-dansística.

Segons va comentar molt bé Marc Hervàs en la seva ponència, el fet teatral com a tal i, per tant, com a eina d'educació, va més enllà de la posada en escena d'una obra escrita per a una franja d'edat molt determinada. Entren en joc múltiples factors com ara la construcció de l'ésser social i moral en què les accions de l'actor són valorades moralment, plantejant uns dubtes que es reconstrueixen constantment, compartint experiències des del coneixement de la tradició, coneixent com és l'home. L'actuació com a intèrpret possibilita la capacitat transformadora de la persona, on canvien el temps i l'espai de la realitat per poder analitzar-la i transformar-la, «com a exercici de llibertat humana», on es té cura del detall (o així hauria de ser), de tots els elements que intervenen en l'acció teatral.

Però la realitat es troba en una altra dimensió, una dimensió que no tan sols no ajuda a desenvolupar un autèntic treball educatiu i artístic, sinó que sovint planteja molts obstacles per a la seva realització: ens trobem immersos en la voluntat de ser crítics i de saber expressar una opinió personal basada en l'anàlisi dels diferents aspectes que nodreixen el nostre context social, però alhora ens trobem amb un seguit de temes tabú per tractar amb els infants i els joves (els futurs adults de la nostra societat), temes com ara la mort, Déu, la sexualitat, la pobresa, la fam, etcètera; trobant-nos amb una programació per a infants i joves extremament simplificada a temes que no solen ser de l'interès d'aquest tipus de públic, en comptes de trobar i plantejar temàtiques que realment suposen un repte per a la seva intel·ligència,

sense cap tipus de menyspreu; no podem obviar que és un públic directe, sovint mancat de la tradició i els conceptes de la convencionalitat de la teatralitat. Però... on es troben els mitjans econòmics per tal que les diferents companyies professionals de dansa i teatre puguin desenvolupar la creativitat necessària per dur a terme espectacles de qualitat per als infants, els joves i els adults? Per desenvolupar el treball artístic i professional dels seus intèrprets i/o creadors? Per poder formar en l'esperit crític el públic del demà? Per tal de poder oferir una programació suficientment captivadora i interessant, que trenqui el cercle viciós al qual es troben abocades i la gent visiti els teatres com una activitat ordinària en el contrasentit de l'extraordinarietat?

Sens dubte, ens trobem immersos en una realitat que prefereix vendre allò que els adults creuen que «necessiten» els infants i els joves sense tenir en compte l'opinió dels professionals del sector i dels pedagogs que treballen contínuament amb ells; fins que els polítics, en primer lloc, i els programadors culturals, en segon lloc, no es plantegin que la cultura és una inversió a «fons perdut» (indubtablement des del punt de vista econòmic, però amb un gran i importantíssim valor des del punt de vista de l'educació i formació cultural i social dels més joves), mai no es trencarà aquest cercle viciós que bloqueja no tan sols la creativitat i la productivitat d'uns professionals de l'art, sinó també el seu desenvolupament professional.

Amb les circumstàncies actuals, on sembla que de mica en mica les activitats escèniques van obrint camins en el món de la docència amb una implicació més gran dels diferents estaments i que es comencen a valorar les seves «utilitats» educatives, s'ha de continuar buscant, doncs, un mecanisme eficaç per poder establir un pont entre els professionals de l'educació i els docents de les professions artístiques, i entre aquests i els estaments culturals, polítics i legisladors; i així arribar a comprendre que per treballar el teatre i la dansa en l'àmbit educatiu hi ha paràmetres que han de ser tractats prèviament; que es necessita una clara voluntat política i cultural de subvencions que ara gairebé són inexistents o insuficients per desenvolupar la qualitat que tothom necessita; que aquestes disciplines són molt

Quan les carabasses es tornen carrosses...

eficaces en el món educatiu com a integradores dels coneixements de la persona, tractant molts aspectes fonamentals per a la seva formació i convivència en una societat determinada. En definitiva, que hem d'aconseguir que joves, infants, adults, polítics, programadors, etcètera, compreguin que el pensament ha d'esdevenir en aquests àmbits un plaer, i que convertir-se en un altre durant les representacions per buscar coses noves, per aprendre actituds i valors positius pel seu desenvolupament personal i social, tractant la realitat i l'abstracció, creient en l'obra artística com una recerca de la bellesa poètica plantejant dubtes i preguntes, s'ha de fer amb entusiasme i passió, però també amb els recursos necessaris per dur-ho a terme amb la qualitat que exigeix tant la professió com el públic.



JOAN SEGALÉS

Actor, membre de Vol-Ras

Com podem entendre l'educació sense el teatre?

No hi ha «un» teatre, com tampoc no hi ha «una» educació. Aquesta afirmació inicial, de per si tan òbvia segons les pròpies experiències, ens avisa d'una complexitat que pot portar a múltiples lectures i camins d'experimentació. No deixo de preguntar-me com hem deixat perdre una eina d'aprenentatge tan completa, com són tots els mitjans d'expressió i els sistemes de dramatització, del currículum escolar obligatori. Cal fer encara una reflexió sobre la quantitat de valors positius que comporta incorporar l'exercici teatral a l'escola?

- La possibilitat de situar els continguts que es volen transmetre en un context històric i vinculats a unes persones concretes, en uns ambients únics.

- Els lligams que tenen unes matèries curriculars amb les altres, tot obrint camps de relació entre «assignatures» que es presenten estanques en si mateixes, com a coneixements aïllats.
- L'ampliació de camps que s'obren en llegir una obra que es treballa en equip, de la qual es poden analitzar els per què de cada personatge, el sentit col·lectiu del que es llegeix, els valors literaris que amaga, com aconsegueix expressar els raonaments, els sentiments, els ritmes, els matisos temporals...
- Tota la complexitat de tècniques que s'utilitzen per portar endavant una obra de teatre: la llum, la musicalitat, el vestuari, l'espai, el so, el saber moure's, la dicció, la respiració, l'arquitectura i el disseny de l'escenografia, els materials que s'utilitzen en l'*attrezzo*...

I molts d'altres, que això es pot fer llarg. I en el camp de l'adquisició de virtuts més personals:

- Saber expressar-se davant dels altres amb seguretat.
- Tenir capacitat de treballar en equip.
- Exercitar la memòria.
- Treballar la capacitat de parlar clar.
- Dominar l'espai.
- Descobrir la complexitat de fer un personatge.
- Marcar unes pautes de treball.
- Saber moure's segons la pròpia voluntat...

I tantes altres qualitats, que no cal dir-les totes ara i aquí!

Com hem estat capaços, dic, de deixar perdre'ns totes aquests virtuts i fer fora del currículum escolar obligatori unes eines educatives tan completes!

Per a mi, és molt més important plantejar això com a col·lectiu social que no pas dilucidar si cal fer teatre en grup-classe tots junts o per grups, si cal que l'escola vagi al teatre, o que les obres és millor que vinguin a l'escola, si les obres que van a veure els nens són adequa-

des a la seva edat, si cal que hi hagi obres escrites de manera expressa per a les diferents edats. I no dic que tot això no s'hagi de plantejar, ni molt menys! Cal que ho fem.

He tingut ocasió d'abordar el fet teatral vinculat amb l'educació de maneres diferents: treballant dins d'una aula amb nens de 3 a 5 com una activitat lúdica dins de l'horari escolar; fent classes de teatre fora de l'horari escolar amb els nens que volien fer-ne; com a eix dinamitzador d'una classe de sisè d'EGB de la qual era tutor, una experiència meravellosa i única; com a actor d'una companyia de teatre, Vol-Ras, representant obres per a nens de primària, secundària i cicle superior, que venien al teatre en grups de més de dos-cents; fent gires i temporades en teatres on venien tant nens d'escola com nois de secundària i batxillerat, com tot tipus de públic; fent una activitat a aules de sisè d'EGB de dinamització literària a partir del treball gestual; donant molts cursos i xerrades per a gent que vol passar-ho bé fent teatre o vol ser-ne professional.

Ha estat una experiència fantàstica i no me'n penedeixo gens ni mica de tot el que he i hem arribat a fer. Ans al contrari. Estic francament satisfet de com reacciona i viu la gent el fenomen teatral. I és precisament aquesta bona vibració el que em fa dir i, de manera més exagerada, exigir que fem el possible perquè el teatre (l'expressió dramàtica, o com en vulgueu dir) torni a l'escola. No tan sols que a l'escola es pugui fer teatre, o vagi al teatre, sinó sobretot que perdem una ocasió immillorable d'educar (això que està tan devaluat per la nostra societat, de manera incomprendible). Fem pedagogia (una altra paraula que fa *yu-yu* pronunciar) de manera positiva, formem persones. I el teatre, amb totes les seves característiques, eines, mitjans, tècniques i recursos, és profundament positiu i educatiu.

LLUÍS SERRASOLSES

Pare de família, professor de secundària
i crític de literatura juvenil

Els espectadors som còmplices

En els últims anys he estat anant relativament sovint a espectacles de teatre infantil amb les meves filles i em fa la impressió que la salut del sector és relativament bona. Hi ha teatres amb una programació estable de teatre familiar i sempre he vist les sales plenes i una impagable cara de satisfacció en infants i adults. A més, la varietat és molt gran: titelles de diversa tipologia, màgia, ombres xineses, musicals, òperes... Hi ha companyies amb ganes d'oferir el seu treball i també hi ha un públic considerable... Considerable si ens conformem amb xifres modestes, pròpies més de l'àmbit del voluntariat que del negoci. En tot cas, com a pare, i aprofitant que en aquesta jornada han intervingut moltes persones abocades de ple a aquest «petit negoci» i, a la vegada, «gran objectiu», vull donar-vos les gràcies. Perquè, gràcies a vosaltres, les famílies tenim una alternativa a la cultura de masses, un accés al fet artístic en viu.

Una des les coses que ens està passant és que tenim molta cultura de masses, en detriment de la cultura de la comunitat. La cultura de masses té com a primer objectiu omplir hores de programació, tantes que fa la impressió que ja no construeix un relat en el temps, sinó un continuïum sense principi ni final. No dóna temps, sinó que més aviat el pren, l'absorbeix; amb la qual cosa les seves potencialitats formadores poden quedar fàcilment suspeses per un excés de voracitat. La cultura de la comunitat, en canvi, es caracteritza per les pauses, pel seu caràcter ritual, per un domini del temps. Anem al teatre amb la nostra família i uns actors ens ofereixen un relat on la intel·ligència i l'emoció són allà de veritat. Potser hi passen coses desbaratades (tant a *Spiderman* com a *El somni d'una nit d'estiu* hi passen

Quan les carabasses es tornen carrosses..

coses desbaratades), però en el teatre (i en la literatura) els disbarats (o els fets tràgics) ordenen. Com és possible que amb tan pocs elements es creï un relat complert? Perquè hi ha interacció entre les dues bandes de l'escenari, perquè es compta amb l'espectador, amb el seu temps, amb la seva intel·ligència, amb la seva sensibilitat. Com diuen els coordinadors d'aquest simposi, es tracta de comptar amb un espectador actiu i no amb un client. Al primer, se li donen pistes perquè ell mateix s'orienti. Al segon, se'l vol tenir permanentment despistat i captiu. Quan amb les meves filles sortim d'una sala d'espectacles no tan sols estem contents d'haver passat una bona estona, sinó d'haver-nos sentit protagonistes d'una creació.

XAVIER SERRAT

Llicenciat en Humanitats i doctorand en Arts Escèniques,
actor, educador en el lleure i formador de monitors

En favor de les AMPA's i dos apunts tècnics

M'agradaria, en primer lloc, felicitar els organitzadors d'aquesta trobada l'enfocament amb què han abordat la temàtica: sense prejudicis, amb ambició, tal com es demostra en el document de treball «Educar sense edulcorar». Ara bé, tractar el teatre fet *per* infants i joves i el teatre fet *per a* infants i joves en un mateix simposi dificulta que es generi un debat aprofundit sobre una i altra qüestió, que, al cap i a la fi, difereixen en molts aspectes. Tot i que totes dues vessants tenen grans possibilitats pedagògiques, resulta ben diferent ser l'emissor que el receptor en un fet comunicatiu com és el teatre; i, tanmateix, un i altre són necessaris per a un bon desenvolupament de l'infant o jove.

Casualment, tant en un cas com en l'altre, la figura dels progenitors és fonamental. D'una banda, algunes AMPA's podrien promo-

cionar més els tallers i assignatures de teatre que es donen a les seves escoles i ser més exigents amb la seva qualitat, assumir que la mostra final d'aquestes activitats no hauria d'entendre's sempre com a necessària i, sobretot, no hauria de ser la demostració d'allò que els seus fills han après al llarg del curs; uns plantejaments que alguns mestres malauradament encara comparteixen. En aquest sentit, però, cal fer autocrítica i recordar que molts estudiants d'actor i actriu han trobat en aquest sector una forma de guanyar alguns cèntims (no gaire més), normalment amb la millor de les intencions, però sense cap mena de formació en l'educació en el lleure. Fins al moment, les mancances han estat compartides, doncs. Ara bé, aquí cal advertir que les escoles (amb el vistiplau de les AMPA's, però també per imperatiu legal) cada vegada demanen més la titulació de monitor per treballar amb els seus alumnes.

D'altra banda, i com ja sabem, les mares i els pares són decisius en el fet que els infants i joves assisteixin a representacions teatrals. I una bona forma de conscienciar els progenitors podria ser a través de les AMPA's, novament. Els seus integrants, més enllà de poder aplicar als fills els criteris de l'associació, tenen contacte amb altres pares i mares que no hi pertanyen, de manera que un canvi en aquesta línia amb segons quines d'elles podria repercutir positivament també en el teatre per a infants i joves representat no tan sols al centre d'ensenyament o com a activitat obligatòria dins l'horari escolar (matinals a segons quines sales d'exposició), sinó també en el fet d'anar al teatre en família. Per una i altra raó, en fi, crec que hauria estat positiu donar la paraula també a alguna de les federacions d'AMPA's existents —i afegir en el capítol d'absències, que les institucions públiques continuen fent-se fonedisses en aquesta mena d'actes, tot i la seva importància per a molts dels membres implicats.

Per acabar, voldria fer dos apunts en relació amb les tècniques de teatre fet per infants. Primer, les arts escèniques permeten la combinació de tots els llenguatges expressius, de manera que afavoreixen especialment el treball holístic en l'infant o jove. Prioritzar l'expressió oral verbal, sovint derivada d'un text, en detriment de la corporal

o viceversa per apriorismes estètics és un error, com ho és desaprofitar l'oportunitat per confeccionar vestuaris, escenografies, màscares o maquillatges (plàstica), tocar música, dansar o cantar en un taller o assignatura de teatre. Posar l'accent en algun d'aquests aspectes hauria de respondre només a motius pedagògics.

Segon, cal apuntar que, en general, en el període infantil, allò que resulta més atractiu, més que la preparació i representació d'un espectacle concret, és l'experimentació. També és la manera amb què més i millor poden aprendre: amb activitats perceptivomotrius diverses, en un primer moment, dramatitzant i recreant diferents situacions a través d'improvisacions grupals. A partir de la pubertat, en canvi, començar a assajar un espectacle final, pot resultar reconfortant per a ells i altament pedagògic, ja que l'aprofundiment en un relat concret, l'anàlisi dels personatges i la posada en pràctica dels recursos expressius propis dels quals ja comencen a ser conscients i a dominar van de la mà del canvi cognitiu que experimenten (atenció i concentració, memòria, capacitat d'abstracció...), tot i que serà bo donar prioritat, encara cal recordar-ho, a l'aprenentatge al llarg de tot aquest recorregut, més que no pas en el moment de l'estrena —gairebé sempre en representació única. Amb tot, les improvisacions continuaran exercint el seu poder de seducció també en els més grans i serà bo no deixar-les de banda. Això no vol dir oblidar la literatura, atès que una forma d'esperonar de manera efectiva aquestes dinàmiques és a través d'escenes curtes ja escrites, poemes, contes breus, però també pel·lícules que es podrien recrear. I, igualment, es pot recórrer a les altres arts (plàstica, música...). I tot plegat sense oblidar enlloc ni mai els caràcters lúdic i social del fet escènic.

PENÚLTIMES PARAULES

Si el principal propòsit d'aquest II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil hagués estat arribar a grans conclusions, la que s'imposaria amb més força seria precisament la que dissuadeix d'una empresa tan ambiciosa. La intuïció que es va fixar amb més nitidesa per mitjà de l'intercanvi d'idees que aquest nouencontre d'especialistes i gent de l'ofici va propiciar és que les relacions entre l'esfera del teatre per a joves i menuts i l'àmbit educatiu són múltiples i intricades, i que no hi ha una manera simple ni unívoca d'abordar-les.

L'exercici inicial de distingir diversos fronts i línies d'anàlisi es presenta un bon pic dificultós, atès que l'aliança genèrica entre teatre i educació es revela matisadament distinta si es parla del teatre que els adults fan per als més joves o del teatre que els nois i noies representen, si es tracta de la instrumentació de les arts de l'espectacle i de la literatura dramàtica per fer digeribles determinats continguts del currículum escolar (idiomes, història, ciències naturals, etcètera), o bé de formar espectadors cultes i sensibles. Els trànsits per tots aquests camins de reflexió es compliquen exponencialment a l'hora de decidir si hi ha res que sigui privativament infantil o juvenil, o si hi ha cap activitat cultural que no sigui intrínsecament formativa amb independència de la mena de públic a qui es pretengui adreçar.

L'explicitació del camp que queda per recórrer en totes aquestes parcelles, la pluralitat d'angles d'estudi i debat que es van entreveure i fins els petits punts de dissidència que el col·loqui va desvetllar no entelen l'evidència de preocupacions i reivindicacions àmpliament compartides. De la mateixa manera que, segons diuen, tots els camins duen a Roma, hi ha molts canals i moltes vies d'intervenció possibles

per aconseguir un teatre d'alta qualitat artística per al públic novençà i moltes formes imaginatives per descobrir i estimular el gust teatral.

La lectura d'aquestes actes i el plantejament inicial dels promotors i coordinadors d'aquest simposi mai no han dissimulat el seu caràcter militant quant a la necessària dignificació del teatre infantil i juvenil, i quant a l'existència mateixa d'aquest tipus de manifestacions artístiques, contemplades sovint des d'una displicent cua d'ull. Un dels rèdits intel·lectuals d'aquest II Simposi ha estat el de desplegar una persuasiva bateria d'arguments a propòsit dels valors educatius de les arts escèniques en un afany d'omplir de contingut l'axiomàtica associació.

En aquest sentit, fa tot l'efecte que convidats i participants aconseguiren posar de manifest la riquíssima varietat d'estímuls formatius que el teatre integra, des dels que poden tenir un caire més pragmàtic —tal com hem indicat més amunt— fins als que poden afavorir el desenvolupament de capacitats psicomotrius, la rekol·locació del cos, facultats com la memòria o la imaginació, tot passant per aquella mena d'aprenentatges que sensibilitzen nens i joves sobre els problemes i els avantatges d'estar immersos en un teixit social i afectiu complex (pluralitat de models familiars, integració de persones d'altres cultures, consumisme, etcètera).

Tot i amb això, a pesar de la llarga llista de «prestacions educadores» que les arts de l'espectacle poden oferir als espectadors i/o intèrprets més joves, l'acord general se centrava en la voluntat de repensar un teatre que defugí la temptació de tractar nens i joves com a simples projectes d'adults, desestimant la perspicàcia, la intel·ligència i la sensibilitat que ja posseeixen com a éssers humans autònoms. La insistència en el valor artístic suficient que haurien de tenir els espectacles adreçats a la canalla o bastits per la canalla, i això, que inclou tant les qualitats literàries i/o plàstiques com el tractament de temes d'un cert gruix intel·lectual i/o ètic, recala de ple en el convenciment que «sintonitzar» amb aquests espectres de població no demana pas simplificacions paternalistes o succedanis didactistes, sinó un treball honest i respectuós, capaç de superar aquella deriva cap a l'autocom-

plaença dels adults que malden per ratificar les pròpies conviccions sobre el que és bell o bo o just, en lloc d'arriscar-se a esbrinar què és el que els seus fills consideren bell, bo o just... o d'assumir les ambigüitats i incerteses inherents a aquestes qüestions.

La idea que el teatre és un alçaprem per interrogar i interrogar-se, més que no pas per manufacturar respostes o predicar segons quines seguretats ha sorgit en més d'una ocasió al llarg de les intervencions del simposi. També s'ha fet evident que treballar des d'aquesta franquesa artística i intel·lectual demana una alta preparació tècnica, una ferma adhesió als valors humanístics i socials del teatre infantil i juvenil, i feina molt llarga, mantinguda en àmbits i plans diversificats, per bé que amb un cert esforç de coordinació o, si més no, d'entesa. En l'aspiració de construir un teatre de qualitat han de participar-hi els professionals de l'escena, sí, però també la resta d'instàncies educadores que constitueixen la societat civil.

No cal dir que els professionals han d'assumir la seva dedicació amb el màxim rigor i exigència possibles, conscients que no es tracta d'un «teatre menor» i que no s'hauria de tractar només d'un circumstanciat mitjà de supervivència. Naturalment, l'escola hauria de mostrar-se receptiva a les eines i procediments que les arts de l'espectacle brinden i ésser capaç de treure'n els rendiments formatius amb la creativitat, la sensibilitat i la qualificació que aquestes arts requereixen, depassant-ne l'ús merament il·lustratiu o instrumental. També és obvi que les famílies haurien de contribuir a la sensibilització dels més joves a través de la freqüentació al teatre i la lectura de peces dramàtiques, enteses com alguna cosa més que simples productes per a l'oci intercanviables amb d'altres formes d'entreteniment.

Tot això ja és prou sabut, però cal apuntar també més amunt i no deixar la responsabilitat als qui prou feina tenen. Així, la política nacional i municipal hauria de vetllar per la qualitat i la supervivència d'un tipus d'expressió cultural que es troba en els fonaments de la cultura cívica occidental. Alhora, els gestors i programadors podrien mostrar-se més coratjosos en la contractació i el suport de projectes amb substància artística, abandonant els preus i caixets com a cri-

teri singular, i deixant de banda els «productes» artísticament precaris, sol·licitats amb els tòpics de la infantilitat, la joventut o el que se suposa que és educatiu.

En definitiva, allò que afecta de ple la societat, l'educació dels nois i noies, no pot ésser delegat en exclusiva a ningú, i tampoc, és clar, no pot diluir-se les responsabilitats fins que els uns pels altres la feina quedi per fer. Per això caldria que, més enllà dels directament implicats, els mitjans de comunicació ajudessin també a millorar la dignitat d'aquest món a través d'una crítica solvent i continuada de llibres i espectacles, i a prestigiar la cultura dels més joves a través d'una atenció sostinguda, al marge dels sensacionalismes d'ocasió i els reclams del mercat.

Fet i fet, l'autèntica mesura moral d'un país, de tots els sectors que el configuren, la dóna la forma com tracta els seus ciutadans més joves. No tan sols perquè són part del present i encarnen els valors del futur, com es proclama a tort i a dret, sinó sobretot perquè, si la cultura és un dels seus drets, vetllar-ne la qualitat i la divulgació és el nostre deure.

NOTA BIOGRÀFICA SOBRE ELS PONENTS

RICARD BONMATÍ I GUIDONET (Barcelona, 1954) és poeta, comediógraf i professor d'educació literària. Des de 1995, assumeix l'ajudantia de direcció de les seves obres a l'escola Arc Iris de Barcelona. Des del curs 2008–2009, és professor de Joc dramàtic i muntatges creatius a l'escola de magisteri Blanquerna. Ha publicat els poemaris *L'any tirurany* (2003), *En cap cap cap* (2008) i *Estimades feres* (2009), i les comèdies *Hem inventat el motor d'aigua!* (dins del recull *Ens entenem!*, 2008), *Com més serem, més riurem* (annexa al seu llibre *Poesia a l'escola*, 2008) i *La llegenda de sant Jordi* (2009). També fa de rapso-de i rondallaire.

HENNING FANGAUF (Hamburg, 1954) és director adjunt del Centre de Teatre Infantil i Juvenil de la República Federal d'Alemanya amb seu a Frankfurt del Main. Entre el 1981 i el 1989, va ser dramaturg en teatres de Coburg, Osnabrück i Bremen. Actualment, treballa per a l'intercanvi internacional en l'àmbit del teatre adreçat al públic infantil i juvenil, i per a la promoció de joves dramaturgs europeus des de l'associació Interplay Europe e.V., que presideix. És també editor de la Biblioteca de Pedagogia Teatral de les editorials Heinrichshofen Bücher i Schulbuch Klett Verlag. Forma part del consell del Land de Hessen per a la promoció del teatre independent, i és membre de la junta directiva del Festival Internacional de Joves Dramaturgs World Interplay. Ha publicat diversos escrits sobre literatura dramàtica per a infants i joves.

JORDI GILABERT SEGUÍ (Montmeló, 1974) és actor. Va estudiar al Col·legi del Teatre de Barcelona. L'any 1999, va fundar la companyia Clownx Teatre, a la qual es dedica en exclusiva. Ha estre-

nat: *Ot, el Quixot* (1999), *Còmix* (2001), *Willy* (2003), *Ambulants* (2004), *Action!* (2006) i *Bellum* (2007). Ha guanyat el Premi Xarxa dues vegades amb els muntatges: *Ot, el Quixot* i *Willy*. Amb la companyia, forma part de les associacions TTP i Te VEO, on es lluita pel sector teatral dedicat a tots els públics.

MARC HERVÀS (Barcelona, 1969) treballa com a director d'escena i dramaturg. És llicenciat en art dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona i en Filosofia per la UAB. Va fundar la companyia Teatre Nu i, més recentment, La Companyia del Príncep Totilau. A més de dirigir espectacles per a la companyia Microcosmos Teatre, ha treballat al Teatre Nacional de Catalunya amb *La Venta focs, potser sí, potser no* (2004), i *Sis Joans* (2008); i al festival Temporada Alta amb *La tempesta* (2008). Paral·lelament, s'ha encarregat també de l'esce-nificació de diversos concerts per a l'Auditori, com ara *Percussions* (2005) i *Wimoweh* (2008), i per a l'Obra Social de La Caixa amb *Un te a la menta* (2008).

LUTZ HÜBNER (Heilbronn, 1964) és un dels dramaturgs alemanys més prolífics i amb més projecció i repercussió internacionals. Va cursar estudis d'art dramàtic a l'Escola Superior de Saarbrücken i va entrar en contacte amb el món de les arts escèniques a través del teatre independent com a membre d'una companyia de cabaret. Ha estat actor i director d'escena a Saarbrücken, Karlsruhe, Aachen, Neuss i Magdeburg. Des del 1996 treballa com a autor i director teatral. De la seva extensa i variada obra dramàtica, premiada i reconeguda per la crítica i el públic, en destaquen tres textos —traduïts al català—adreçats als espectadors més joves: *Das Herz eines Boxers* (1996), guardonat amb el premi de Teatre Juvenil Alemany, *Creeps* (2000) i *Aussetzer* (2007).

JOSEP MACIÀ FOGÀS (Mataró, 1957), diplomad en ciències socials, és programador de teatre familiar. Pertany des del seu inici al grup Rialles de Mataró que, més tard, va ser un dels patrons fundadors de Xarxa. Del 1995 al 1997, fou membre de la Junta del Patro-

nat Municipal de Cultura de Mataró. Actualment, és el president del grup Xarxa de Mataró.

ANTONI NAVARRO AMORÓS (Capdet, 1960) és llicenciat en Filologia Catalana per la Universitat de València, diplomat en Llenguatge Audiovisual per la UNED i Màster en Didàctica de l'Art Dramàtic per la Universitat de Quèbec a Montreal. Professor de llengua i literatura des de 1984, treballa actualment d'assessor pedagògic al CEFIRE de Sagunt. És coordinador del postgrau de Teatre en l'Educació de la Universitat de València. Algunes de les publicacions més rellevants, a banda de les guies didàctiques i dels articles sobre teatre en revistes especialitzades, són els manuals *Itineraris de literatura* i el *Taller de Dramatització-Teatre*, i també les traduccions de *L'amor també és això*, de Louis-Domenique Lavigne, i *Les cunyades*, de Michel Tremblay.

CARME POMAREDA PALOMO (Barcelona, 1954) és mestra. Treballa al CEIP Torre de la Llebre de Rubí des de fa 30 anys. Compagina la tutoria de parvulari amb l'assessorament del projecte de l'Eix transversal «El teatre a l'escola», i també amb la coordinació de la biblioteca escolar. Membre fundadora de Xarxa, forma part de la Comissió Assessora d'Espectacles i, en la secció local de Rubí, és la responsable de la programació infantil i juvenil de la temporada estable del Teatre Municipal La Sala.

ANDREU SOTORRA (Reus, 1950) és periodista cultural de premsa escrita i ràdio, especialitzat en l'àrea de teatre i crítica literària. Ha publicat vint-i-cinc llibres en llengua catalana —la majoria de novel·la breu i contes—, alguns en constant reedició. Ha obtingut una vintena de premis literaris de narrativa curta i de novel·la i el premi Trajectòria pel conjunt de la seva obra de crítica literària. Ha estat traduït a l'italià, el castellà, el gallec i l'euskera. És pioner en la publicació en català de novel·les en suport digital. Participa com a autor en col·loquis amb grups de lectors d'escoles de primària, instituts de secundària i biblioteques públiques en la xarxa de programes de foment de la lectura.

ANNEX:
DOCUMENT DE TREBALL DEL SIMPOSI

Educar sense edulcorar

El lligam entre teatre i educació, com passa amb el concepte llampanant de llibertat, no pot donar-se per descomptat. Ni tot el teatre és educatiu, ni potser cal que ho sigui *per* sistema o *sota* sistema. Però tampoc no es pot donar gat per llebre: el teatre que es fa en l'àmbit escolar —o en qualsevol teatre públic, volem dir, pagat amb diners públics— no pot deixar de banda la seva funció inequívocament educativa. Ara bé, quina és la relació que s'estableix *en realitat* entre *teatre* i *educació*? Com es pot fer teatre educatiu, adreçat als infants i als joves, sense que això coarti o engavanyi la llibertat creativa dels artistes, però també sense que converteixi el públic en un mer receptor de doctrines formulàries? En què ha d'educar —si convenim que ha de fer-ho— el teatre?

En aquest aspecte, quines implicacions ètiques, polítiques, socials, estètiques té la relació d'aquest art, social per excel·lència, amb la seva funció educativa? Com poden les arts escèniques fer front a la «cultura de casino» (George Steiner), que crea productes culturals instantanis, fungibles, fets per al consum immediat, o a la «precarització» (Pierre Bordieu) cada vegada més galopant dels individus, extremament vulnerables davant de la pressió de les forces del mercat? De quina manera poden contribuir, les arts escèniques, a la «reconstrucció de l'espai públic» (Zygmunt Bauman), entès com el punt de trobada entre la dimensió individual i col·lectiva, els interessos comuns i els particulars, els drets i els deures socials? Ha de ser necessàriament, el teatre infantil i juvenil, l'agent principal o singular que s'encari a tots aquests reptes d'abast col·lectiu?

El II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, seguint l'estela de la primera edició, vol aprofundir en els terrenys relliscosos d'un concepte com és el d'«educació» que s'empra sovint a tort i a dret, quan s'aplica al teatre destinat a les franges biològiques en estat d'escolarització forçosa. A vegades, l'adjectivació del teatre com a educatiu no fa res més que embolcallar el producte o edulcorar-lo perquè sigui més mengívol, sense que hi hagi una reflexió de fons sobre qüestions tan bàsiques com ara el públic a qui va destinat, els conceptes educatius que es volen treballar o la capacitat que té la proposta de generar interès i passió en els espectadors potencials. Educar no vol dir adoctrinar, ni moralitzar, ni idiotitzar, sinó tot el contrari.

De fet, tot el teatre reporta aprenentatges de molt diversa mena i, per això mateix, és susceptible de sotmetre's a un cert grau de domesticació segons unes determinades receptes pedagògiques. Al capdavant, l'alliçonament i el teatre, l'ús instrumental de l'objecte estètic per a inculcar determinats valors morals ha existit des de gairebé sempre: des de la rudimentària dramatització de les contalles de la tribu fins a les obres hagiogràfiques, el teatre medieval, etcètera. Però, naturalment, hi ha una diferència qualitativa important entre la contribució al reforçament dels valors comunitaris o la provisió de lligams emocionals i culturals en un país o en un territori que pot assumir el teatre, i la seva simple instrumentació com a «cullerada de sucre» —a l'estil de les aules universitàries del Renaixement— per fer que la medicina instructiva sigui més comestible.

A més a més, tal com apuntava el dramaturg Manuel Molins en la ponència que va fer en el I Simposi, no és pas el mateix adreçar-se als infants, als adolescents o als joves. Ni tampoc és irrellevant el fet que aquest sector de població tan fràgil que no acabem de saber com anomenar no canviï a marxes forçades amb els anys —en termes emocionals, però també en la manera de ser i d'estar, o en referents d'amarratge sociocultural— fins al punt que d'una generació a l'altra es produeixen *mutacions* espectaculars. És probable que els canvis afectin també la percepció o la vivència que cada fornada té del fet teatral, ja que, avesats als productes cibernetics com estan, quin espai

poden ocupar en el seu imaginari o en els seus interessos els espectacles en viu i en directe? Quedaria, això sí, la possibilitat de *fer teatre* per a estimular la creativitat, la imaginació, el treball solidari, etcètera. Topem aquí, tanmateix, amb una dualitat indefugible: el consum passiu de l'alliçament —nens i adolescents com a espectadors— i el teatre pensat perquè els infants i joves l'executin, cosa que contribueix a d'altres aspectes formatius. Ben mirat, que uns nois i noies muntin *El malalt imaginari*, *Les sabates noves de l'emperador*, *El somni d'una nit d'estiu*, *El castell dels tres dragons* o *Supertot* no és ja essencialment educatiu? Més encara: la necessitat d'explicitar tot-hora la «utilitat» social/educativa del teatre no és un símptoma d'esquifidesa cultural?

Altrament, l'educació *en i amb* el teatre té també una altra deriva que no cal pas menystenir: la funció que el teatre infantil i juvenil exerceix en la formació d'espectadors del futur, uns espectadors *adults*, crítics, que no es deixin entabanar amb les modes teatrals més supèrflues i liquades i, alhora, que reclamin de manera exigent un teatre estèticament revulsiu i ideològicament compromès. Si en l'àmbit de la formació, s'ha arribat a un consens en el fet que l'educació i l'aprenentatge són continus i duren tota la vida, no és lògic que el teatre infantil i juvenil serveixi d'enllaç, de continuïtat natural amb el teatre adult? El fenomen que detectem en el teatre no delata, també, l'enconyiment de les perspectives educatives, marcades per una pedagogia que pesa i mesura la rendibilitat de cada concepte i cada aportació?

En una conjuntura en què els desafiaments de l'educació es multipliquen al mateix ritme que ho fa la realitat, el teatre infantil i juvenil no pot deixar de reflexionar sobre el paper que pot tenir a l'hora de cercar alternatives, que no seran simples ni immediates, a fenòmens d'una gran complexitat que no admeten demagògies ni pedaços. Educar no és edulcorar, ni tampoc escatimar el dret a la imaginació i a l'aprenentatge de la llibertat. En tot cas, allò que podem exigir del teatre infantil i juvenil és que no s'adreci a un *client*, sinó a un *espectador* actiu, que sàpiga llegir les metàfores i atorgar valor a les paraules, per tal que les carabasses puguin continuar convertint-se

ANNEX

en carrosses i no ens trobéssim, ai las!, que els futurs espectadors no desxifressin l'encantament ni entenguessin per què la Ventafocs és una heroïna que té dret a anar al ball vestida de seda.

FRANCESC FOGUET I NÚRIA SANTAMARIA
Coordinadors del II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil
Universitat Autònoma de Barcelona, 19 de juliol de 2008