

Gledališče zatiranih za krepitev moči skupnosti

Zbornik 2. konference
gledališča zatiranih

Uredila **Nežka Struc**

Gledališče zatiranih za krepitev moči skupnosti: Zbornik 2. konference gledališča zatiranih

Avtorji: **Aldo Milohnič, Tjaša Kosar, Ronald Matthijssen, Zala Dobovšek, Tomaž Podbevšek, Jana Burger, Metka Bahlen Okoli, Joschka Köck, Adriana Vučković.**

Uredila: **Nežka Struc**

Pomoč pri urejanju: **Barbara Polajnar**

Jezikovni pregled prispevkov v slovenščini: **Jelka Šutej Adamič**

Jezikovni pregled prispevkov v angleščini: **Jaka Andrej Vojevec**

Oblikovala: **Jana Kumberger**

Ljubljana, Kulturno umetniško društvo KUD Transformator
September, 2022

Elektronska publikacija

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID [121003267](#)
ISBN 978-961-95175-2-9 (PDF)

Soorganizator konference: SLOGI- Slovenski gledališki inštitut
Projekt sofinancirata: JSKD in MOL mladina



sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INŠTITUT



Mestna občina
Ljubljana

- 4** **Nežka Struc**
Uvod
- 6** **Aldo Milohnič**
Gledališče upora nekoč in danes
- 12** **Tjaša Kosar**
Skupnost: misija gledališča zatiranih in človeštva v 21. stoletju
- 14** **Ronald Matthijssen**
Creating Communities in an Atomized Society
- 28** **Zala Dobovšek**
»Mi smo ena taka velika družina«:
o zatiranju in principih stockholmskega sindroma v uprizoritvenih
umetnostih
- 34** **Tomaž Podbevšek**
Gledališče zatiranih kot orodje za delo z otroki
- 42** **Jana Burger in Metka Bahlen Okoli**
Gledališka pedagogika in gledališče zatiranih
- 50** **Metka Bahlen Okoli**
Vstani, deklica
- 56** **Adriana Vučkovič**
Medvrstniško nasilje v osnovni šoli ter uporaba gledališča zatiranih
kot oblika preventivne dejavnosti
- 66** **Joschka Köck**
From Community towards a Movement - Thoughts from Practice



Uvod

Nežka Struc

Novembra 2021 se je v Ljubljani zgodila druga dvodnevna Transformatorjeva mednarodna konferenca gledališča zatiranih. Namen konference je bil preizpraševanje gledališča zatiranih kot potencialnega orodja za krepitev moči skupnosti in raziskovanje načinov za njegovo optimalno implementacijo, tako na slovenskih kot mednarodnih tleh.

V ta namen so svoje izkušnje, metode, uspehe in ovire v prostorih Slovenskega gledališkega inštituta 11. in 12. novembra predstavljale_i slovenske_i in mednarodne_i avtorice_ji. Predstavitve so potekale v treh sklopih, ki predstavljajo tri različna področja delovanja gledališča zatiranih in morebitna prizorišča za krepitev moči skupnosti: povezovanje skozi pedagoško delo in izobraževanje; širitev mednarodnih povezav izvajalk_cev in prepoznavnosti te gledališke metode preko mednarodnih in domačih festivalov gledališča zatiranih; oblikovanje skupnosti med občinstvom in aktivacija publike s pomočjo gledališča zatiranih kot uprizoritvenega pristopa.

Na podlagi konferenčnih predstavitev so nastali pisni prispevki, objavljeni v pričujočem zborniku. Tako kot so potekale predstavitve, so tudi prispevki, ki so nastali kasneje, po svoji obliki zelo raznovrstni. Skupaj predstavljajo segment pogledov na uporabo metodologije gledališča (zatiranih) pri tvorjenju skupnosti in izobraževanju. Ne glede na to iz kakšne pozicije avtorji_ice začnejo svoje razprave, bodisi so njihovi razmisleki teoretični, bodisi izhajajo iz prakse, se strinjajo v tem, da gledališče (zatiranih) nosi

možnost upora proti kapitalizmu in družbenim problemom, ki iz njega izhajajo. Avtorji_ice v svojih prispevkih ne opisujejo le lepe podobe gledališča zatiranih, ampak se ukvarjajo s konkretnimi problematikami, ki nastajajo ob srečanju gledališča zatiranih in resničnega sveta. Zbornik se začne z razmisleki o gledališču in uporu, ki se nadaljujejo v konkretne načine gradnje skupnosti in se vedno bolj usmerjajo k uporabi metodologij in tehnik gledališča zatiranih pri pedagoških procesih, s čimer se tudi zaključijo.

Aldo Milohnić v prispevku *Gledališče upora nekoč in danes* pojasni nekatere iztočnice njegove knjige *Gledališče upora*, ki je pol leta pred konferenco izšla pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete. Ob tem poudarja, da izraza »gledališče upora« in »gledališče« nista enoznačna in da ju lahko razumemo različno glede na zgodovinska obdobja. V prispevku omenja delavski oder, partizansko gledališče ter aktivistične performanse nedavno preminulega Marka Breclja, ki nas prav vsi s svojo inovativnostjo in angažiranostjo, nagovarjajo še danes.

Naslednji prispevek gradnjo skupnosti gledališča zatiranih predstavi na konkretnem primeru. Osrednji del prispevka Tjaše Kosar z naslovom *Skupnost: misija gledališča zatiranih in človeštva v 21. stoletju* je kratka video zgodba o Jani Sanskriti iz Indije, največjem gibanju gledališča zatiranih na svetu. Kratki film je nastal med tritedenskim festivalom gledališča zatiranih Muktadhara. Do njega je mogoče dostopati preko navedene spletne povezave.

V obsežnejšem prispevku z naslovom *Creating Communities in an Atomized Society* Ronald Matthijssen razmišlja o pasteh, v katere pada atomizirana družba nepovezanih posameznikov_ic, ki se zaradi razdrobljenosti ni zmožna upirati institucijam

zlorabe moči in ekonomskemu izkoriščanju. Na podlagi dolgoletnih izkušenj obravnava pregled dinamike gledališča zatiranih po svetu in opozarja tudi na interne problematike. Prispevek je v angleščini.

Zala Dobovšek v prispevku »*Mi smo ena taka velika družina*«: o zatiranju in principih stockholmskega sindroma v uprizoritvenih umetnostih obravnava trenutek, kjer se princip »forumskega« gledališča zaradi zlorabe moči v profesionalnem okolju ni udejanil znotraj gledališke scene, ampak se je prestavil v množične medije in tako postal predmet javne refleksije. Gre za zelo resno temo zlorabe moči, o kateri se je veliko let le govorilo, ne da bi se jo kritično obravnavalo.

V prispevku *Gledališče zatiranih kot orodje za delo z otroki* Tomaž Podbevšek predstavi razvijanje Boalove metode pri delu z najmlajšimi znotraj programa »Early learning through the Arts«. Zelo pomemben vidik prispevka je, da se kritično opredeli do neoliberalizma v šolstvu ter do vloge in odgovornosti vzgojno-izobraževalnih delavcev.

Tudi Jana Burger in Metka Bahlen Okoli v prispevku *Gledališka pedagogika in gledališče zatiranih* povezujeta gledališče zatiranih s pedagoškim procesom in razmišljata, kako se gledališče zatiranih opredeljuje znotraj gledališke pedagogike. V prispevku delita svoje praktične izkušnje iz usposabljanj za zaposlene v vzgojno izobraževalnih zavodih, v okviru programa KATIS.

Temu sledi prispevek Metke Bahlen Okoli, z naslovom *Vstani, deklica*, ki je naravnano zelo empirično. Avtorica v njem predstavlja proces priprave in izvedbe zakonodajne forumske predstave, katere podlaga so izkušnje vstopanja na trg dela, ki jo pripoveduje osem mladih udeleženk projekta, ki ga je vodila avtorica.

Adriana Vučković v prispevku *Medvrstniško nasilje v osnovni šoli ter uporaba gledališča zatiranih kot oblika preventivne dejavnosti* predstavi možnost uporabe gledališča zatiranih v šolskem prostoru. V članku najprej umesti nasilje v družben kontekst in v nadaljevanju predstavi potek dneva dejavnosti na temo medvrstniškega nasilja, ki ga je izvedla na osnovni šoli.

Zadnji prispevek v zborniku, ki ga je napisal Joschka Köck, *From Community towards a Movement - Thoughts from Practice*, na podlagi lastnih izkušenj obravnava gradnjo skupnosti preko gledališča zatiranih in hkrati razmišlja o njegovi vlogi pri pedagoških procesih. Začetna pozicija avtorja je, da tovrstne skupnosti običajno izhajajo iz nereda, ki se razvije iz projektov, ampak so usmerjene k dolgoročni zavezi. Prispevek je v angleškem jeziku.

Za konec bi dodala, da sama pomembnost gledališča zatiranih vidim v njegovih načinih komunikacije, ki vzpodbujajo prepoznavanje in odpravo hierarhičnih in avtoritarnih struktur. S tem daje prostor in moč neslišanim, zatrtim, prezrtim. Ne glede na to, bi merilo uspešnosti gledališča zatiranih kljub vsemu omenjenemu zelo težko določili. Pa vendar lahko zagotovo trdim, da je najboljši upor proti vsiljenim družbenim vzorcem, proti patriarhalizaciji družbe, kapitalizmu in v bistvu vsemu, trdovratna, vztrajajoča, neumorna gradnja skupnosti ob katerikoli priložnosti. Kot opomnik dodajam, da ta proces ni nujno najbolj prijetna stvar na svetu, lahko je zelo boleč, in ni rečeno, da je s tem kaj narobe. Skupnosti je mnogo, nobena ni popolna, lahko pa stremimo k temu, da se bomo v njih počutili_e varno.



Aldo Milohnič

Gledališče upora nekoč in danes

Povzetek

Članek na kratek in jedrnat način predstavi nekatera izbrana poglavja iz avtorjeve najnovejše knjige Gledališče upora (2021). Zgodnji primer gledališča upora je Delavski oder v Ljubljani. V nadaljevanju avtor opozori na partizansko gledališče, ki je bilo sestavni del upora proti okupaciji v času 2. svetovne vojne. Kot sodobni primer gledališča upora avtor izpostavi Marka Breclja, ki je znan po svojih »mehkoterorističnih« performativnih akcijah. Zgodovinski primeri, ki jih avtor obravnava v knjigi Gledališče upora, zaslužijo našo pozornost, ker nas s svojo inovativnostjo in angažiranostjo nagovarjajo tudi danes; prav tako tudi novejši primeri aktivističnih performativnih praks, ki jih lahko razumemo kot posebne oblike gledališča upora.

Pričujoči prispevek je nastal kot odziv na prijazno povabilo kolegice Barbare Polajnar, da na konferenci o gledališču zatiranih predstavim svojo novo knjigo Gledališče upora, ki je le pol leta prej izšla pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete, sozaložnik pa je bila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Za objavo v zborniku sem tako le nekoliko uredil in dopolnil iztočnice, ki sem jih sicer v grobem pripravil za predstavitev, na sami konferenci pa sem se v hipu odločil, da jih ne bom uporabil in sem se raje prepustil trenutnemu navdihu. Zato nekaterih misli iz tega članka na predstavitvi gotovo nisem povedal, vsaj ne v tej obliki, po drugi strani pa sem takrat povedal tudi marsikaj drugega, kar je šlo v »eter«, in mi tega zdaj po spominu ne bi uspelo obnoviti. A to morda niti ni tako pomembno, saj se pri pisanju nisem obremenjeval z morebitno rekonstrukcijo izgovorjenega, temveč je bilo moje edino vodilo, da na kratek in jedrnat način predstavim nekatera izbrana poglavja iz knjige Gledališče upora. Bralke in bralce, ki bi želeli izvedeti nekaj več o tej temi, pa seveda prijazno vabim, da si knjigo preberejo – v tiskani ali digitalni obliki (slednja

je celo prosto dostopna na spletni strani Znanstvene založbe Filozofske fakultete: <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/book/257>.

Najprej bi rad poudaril, da izraz »gledališče upora« lahko razumemo različno in ga tudi ne moremo omejiti samo na eno obdobje v zgodovini gledališča, saj se beseda »upor« uporablja za številne pojave, zgodovinske in sodobne, kakor tudi »gledališče« ni enoznačen pojem in je skozi stoletja doživel številne spremembe. Poleg tega se je v prejšnjem stoletju pod vplivom performansa (performance art) pojavil izraz »scenske umetnosti« (tudi »performativne umetnosti«, performing arts), s katerim je bilo mogoče zajeti tudi tiste izrazne oblike, ki so lahko hibridne in nastajajo na presečišču likovnih (vizualnih), glasbenih, plesnih, gledaliških in paragledaliških praks.

Med zgodnjimi obravnavami gledališča upora je npr. knjiga Roberta Brustaina The Theatre of Revolt, ki je prvič izšla leta 1962. Vendar pri tem moramo upoštevati, da je Brusteinov izraz »revolt« podoben,

ni pa povsem enak izrazu »upor«. Sam uporabljam izraz »gledališče upora« v najširšem pomenu: gledališče, ki nastaja v okviru ali kot sestavni del upora ali uporniškega gibanja; gledališče, ki ga ustvarjajo uporniki za upornike in tudi tiste, ki morda to niso, ki morda upor le podpirajo ali mu vsaj aktivno ne nasprotujejo; navsezadnje tudi gledališče, ki ga lahko le pogojno tako imenujemo, saj ima morda nekatere razpoznavne elemente gledališča (maske, kostumi, lutke ipd.), po drugi strani pa se dogaja izven gledaliških prostorov, je izrazito politično angažirano, lahko tudi povsem neobremenjeno z estetskimi oziri, kot v primeru performativnih in paragledaliških akcij v okviru protestnih manifestacij ipd.

Moje razumevanje gledališča upora torej ne izhaja iz Brusteinovega »gledališča revolta«, temveč je bolj podobno konceptu »radikalnega performansa«, kot ga je razvil Baz Kershaw v svoji knjigi *The Radical in Performance* (1999). Prav tako izhajam iz zgodovine političnega gledališča, začenši z ustanovitvijo Proletarskega gledališča v Berlinu (1919) in izidom knjige *Politično gledališče* (1929) Erwina Piscatorja. Danes je seveda obseg tega koncepta veliko širši.

Delavski oder

Leta 1919, torej sočasno z ustanovitvijo Piscatorjevega Proletarskega odra, je delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev Jakoba Rude, ki se je zgodila leta 1920 in se je spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti v Ljubljani, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je

bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici.

Naslednji prelomni dogodek se je zgodil leta 1927, ko je Bratko Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra v okviru društva Svoboda. Njegova uprizoritev *Krize*, socialne drame Rudolfa Golouha, je bila velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika brez težav identificirala z vsebino igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize. Poleg tega je bil to tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatike, ker je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

Leta 1932 se je zgodil pomemben novi mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Najpomembnejši dogodek je bila prelomna in danes že znamenita uprizoritev njegove dramatisacije Cankarjevega Hlapca Jerneja in njegove pravice.

Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba tako imenovanega »govornega zbora«, ki je posebej hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil samo enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, a izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabelo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposoda vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici podobo pomnoženih teles, množice brezpravnih iskalcev pravice. S tem

dramaturškimi in režijskimi manevri je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj.

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance. Kreft in Delak sta režijsko metodo prilagodila okoliščinam, pri tem pa sta se seveda zgledovala tudi po delavskih odrih v tujini. Katere so značilnosti te metode? Najprej, premišljena repertoarna politika: izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala težavno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva (to je pomembno prispevalo k izjemnemu interesu delavske publike). Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava tako imenovanega »govornega zbora«. Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. V času, ko sta ga vodila Kreft in Delak, je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizorjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

Partizansko gledališče

Naslednje pomembno poglavje v zgodovini gledališča upora je bilo partizansko gledališče. Med vsemi odporniškimi gibanji preteklega stoletja, in ni jih bilo malo, ne najdemo tako množičnega in tako dognanega kulturno-umetniškega udejstvovanja, kot so ga prakticirali jugoslovanski partizani. Za zgodovino slovenskega gledališča pa je bila zlasti pomembna ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča (SNG) 12. januarja 1944 na osvobojenem ozemlju v Beli krajini, saj se je prvič v zgodovini pojavila javna kulturna institucija, ki se je uradno imenovala Slovensko narodno gledališče.

V teh okoliščinah so morali seveda tudi gledališki ustvarjalci slediti preizkušenemu partizanskemu pravilu »najdi se« (kakor veš in znaš), zato si partizanski gledališčniki niso delali pretiranih skrbi, če v vseh podrobnostih niso sledili metodam dela starega meščanskega gledališča; raje so se zanašali na iznajdljivost, ki so jo izmojstrili v teh časih suhih krav.

Podobno sposobnost improvizacije so morali pokazati tudi pri sestavljanju repertoarja – od propagandno-zabavnega skeča do klasičnih besedil, npr. Čehova ali Molièrovega Namišljenega bolnika. Tudi uprizoritve klasičnih besedil na partizanskem odru so bile del kulture upora, ki je, kot pravi Ivanka Mežan, igralka SNG na osvobojenem ozemlju, »prinašala žarek upanja« v tistih težkih časih. Uprizoritve klasičnih besedil na partizanskih odrih tako potrjujejo tezo, da političnost gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije.

Aktivistični performansi Marka Breclja

Marko Breclj je prototip aktivističnega performerja, je absolutni fenomen, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih šerifov (zlasti seveda koprskemu Popoviću, a večkrat tudi ljubljanskemu Jankoviću in mariborskemu Kanglerju), ustanovitelj Društva prijateljev zmernega napredka (pri izbiri imena ga ja navdihnil kdo drugi kot slavni satirik Jaroslav Hašek in njegova Stranka zmernega napredka v mejah zakona), odličen glasbenik in izostren retorik, za povrh še publicist in še bi lahko našteval.

Breclj nikoli ni bil »zgolj« umetnik, njegova pozicija izjavljanja je vselej večplastna in z lahkoto prebija rigidne meje med umetnostjo, politiko, aktivizmom itn. Njegove tako imenovane mehko teroristične akcije so nenavadna zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti.

Med novejšimi Brecljevimi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« Kolenovanje, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprskega župana Borisa Popovića. Ko Breclj označi Kolenovanje za »monumentalni performans«, je to seveda duhovita (samo)ironična raba izraza, ker je bila izvedba performansa zasnovana na minimalistični gesti: vsakič, ko je po naključju srečal župana Popovića, je padel pred njim na kolena in se mu poklonil.

V ta namen si je pritrdil copate na kolena z lepilnim trakom, pozneje pa je raje uporabljal role toaletnega papirja. Rabo teh rekvizitov (za katere je – v svojem slogu – izumil novo besedo: »kolenovalniki«) so sicer narekovali praktični razlogi (da je lažje dlje časa klečati,

da se hlače ne umažejo itn.), ampak imata oba rekvizita tudi simbolno vrednost: copate kot simbol pohlevnosti (»copatar« ipd.), a tudi domačnosti, ki je lahko prijetna ali grozljiva (ali pa oboje hkrati, kakor pri Freudovem pojmu das Unheimliche); toaletni papir kot nujna toaletna potrebščina, a hkrati tudi metafora za politični »sekret«, fekalnost oblasti ipd.

Kolenovanje je performans, v katerem se je Breclj nadidentificiral (pretirano poistovetil) s pozicijo podložnika in z uporabo te metode subverzivne afirmacije vztrajno kritiziral samopašno politiko koprskega župana, ki se mu je sicer izmikal, a v tem večkrat ni uspel, ker je bil performer nenehno na preži, vedno opremljen s »kolenovalniki« in pripravljen, da se vrže na kolena pred takratnim županom Popovićem.

Za konec

V knjigi sem izpostavil (in jih tukaj le delno in zelo na kratko povzemam) nekatere primere gledališča upora na Slovenskem v 20. stoletju, ki so bili pomembni v svojem času in si zato še vedno zaslužijo našo pozornost, ker nas s svojo inovativnostjo in angažiranostjo nagovarjajo tudi danes, ter nekaj novejših primerov performativnih praks, ki jih lahko razumemo kot posebne oblike gledališča upora v najširšem pomenu.

Seznam pojavov v zgodovini slovenskega gledališča, ki bi jih lahko uvrstili v to kategorijo, seveda ni zaključen, prav tako v naši sodobnosti nenehno nastajajo novi primeri tovrstnih praks, ki jih spodbuja aktualna oblast s svojimi avtoritarnimi tendencami. Relevantnega gradiva za prihodnje raziskave gledališča upora pri nas torej gotovo ne bo zmanjkalo, saj se kljub stopnjevanju

represije vedno najde dovolj ljudi, ki se zavedajo, da je prav to, da oblastnikom in pripadnikom avtoritarnih elit povemo resnico, ki je najraje ne bi slišali, pomembno za demokratični ustroj družbe.

Čeprav je za današnji čas značilna krepitev komunikacije v virtualni realnosti, so najrazličnejše protestne manifestacije v fizičnem javnem prostoru še vedno primarne oblike upora. Tako kot druge pravice, ki nikoli niso priborjene enkrat za vselej, se je treba vedno znova boriti tudi za pravico do izražanja nezadovoljstva v fizičnih prostorih javnosti.

O avtorju

Dr. Aldo Milohnič je izredni profesor na Univerzi v Ljubljani – Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kjer predava zgodovino gledališča. Od leta 2013 je predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Je urednik in sourednik številnih zbornikov in tematskih števil strokovnih in znanstvenih revij (npr. Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk; The Politicality of Performance; Artivizem; Body/Differences; Brecht/Gestus; Kaj lahko naredimo z besedami v gledališču; Ženske v gledališču; Gledališče upora), soavtor več knjig (Kultura d.o.o.: materialni pogoji kulturne produkcije; Čas je za Brechta), avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter avtor znanstvenih monografij Teorije sodobnega gledališča in performansa (2009), Umetnost v času vladavine prava in kapitala (2016) in Gledališče upora (2021). Je član uredniških odborov gledaliških revij Amfiteater in European Journal of Theatre and Performance, član Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije in International Federation for Theatre Research ter član sveta Slovenskega gledališkega inštituta in izvršnega odbora European Association for the Study of Theatre and Performance.



Tjaša Kosar

Skupnost: misija gledališča zatiranih in človeštva v 21. stoletju

Po vaseh na obronkih Kolkate človeško oko ujame najbrž še zadnje vzdihljaje skupnostne kulture. Z udeležbo na festivalu Muktheadhara v Kolkati pa se preko gledališča zatiranih zgodi trčenje mnogih kultur in skupnosti hkrati.

Kratka video zgodba o Jani Sanskriti iz Indije, največjem gibanju gledališča zatiranih na svetu, odpira vprašanja o tem, kaj je skupnost in postavlja ogledalo individualizmu in neoliberalnim odnosom zahodnega sveta. Kako Jani Sanskriti uspeva graditi mostove med sabo, med občinstvom in z mednarodno skupnostjo že več kot 30 let? Kakšna je vloga gledališča zatiranih skozi njihovo prakso?

In zakaj je skupnost nasploh globalna misija v 21. stoletju?

<https://vimeo.com/677172169>

Tjaša Kosar je novinarka in aktivistka, ki v medijih in nevladnih organizacijah deluje na področju človekovih pravic. Leta 2016 in 2017 je pri KUD Transformator opravila trenersko usposabljanje iz tehnik gledališča zatiranih, vse od takrat pa pod domačimi in tujimi mentorji izpopolnjuje znanje in participira v različnih projektih, ki naslavljajo družbeno diskriminacijo. Leta 2018 se je udeležila zadnjega 3-tedenskega festivala gledališča zatiranih, Muktheadhara v Indiji, kjer je pred pandemijo korona virusa z glasovi tamkajšnje skupnosti posnela tudi osebne intervjuje.

en

Community: The mission of Theater of the Oppressed community and humanity in the 21st century

In the villages on the slopes of Kolkata, the human eye catches probably one of the last sights of communal culture. By participating in the Muktadhara festival, however, many cultures and communities collide simultaneously through the Theater of the Oppressed.

The short video story of Jana Sanskrit from India, the largest theater movement of the oppressed in the world, opens up questions about what community is and sets a mirror to the individualism and neoliberal attitudes of the Western world. How is Jana Sanskrit managing to build bridges within the movement, the audience and international theater community for more than 30 years? What is the role of Theater of the Oppressed through their practice?

And why is the community a global mission of the 21st century?

<https://vimeo.com/677172169>

Tjaša Kosar is a journalist and activist who works in the field of human rights in the media and non-governmental organizations. In 2016 and 2017, she completed joking training in the techniques of the Theater of the Oppressed at KUD Transformator, and since then she has been perfecting her knowledge and participating in various projects, addressing social discrimination, under local and international mentors. In 2018, she attended the last 3-week theater festival of the oppressed, Muktadhara in India, before the corona virus pandemic, and also recorded personal interviews with the voices of their community.



Ronald Matthijssen

Creating Communities in an Atomized Society How Theater of the Oppressed Focuses on Values to Mobilize against Oppression

Abstract

The 20th century had the Roaring Twenties, the 21st century has the Polarizing Twenties. Individualization, the product of the 1st and 2nd Modernity, has now moved into atomization.

Atomization is one of the looming dangers of what is called the Third Modernity. Citizens separated from and pitted against each other can no longer build a resisting front against abuse of power and economic exploitation. Since the 1970s in Latin America they used to say “El pueblo unido jamás será vencido” – a united people shall never be defeated. Now it is rather “El pueblo dividido será muy oprimido” – a divided people shall be very much oppressed.

The article elaborates on the idea of community building using Theater of the Oppressed and by focusing on values, referring to theoretical concepts from, among others, Augusto Boal, Antonio Gramsci, Shoshana Zuboff, Chantal Mouffe, Birgit Fritz and David Diamond. The importance of dialogue as the key element of a community is highlighted. The author also raises the question if TO can contribute to changing patterns in community and structures in society at the same time.

The urgency of achieving a form of cultural and political hegemony in opposition to widespread false consciousness, now fueled by online manipulation by paid trolls, is explained in the

light of the current climate crisis.

The central thread of the article is the account of a Forum Theatre performance in a context so polarized that it almost backfired. Almost.

Introduction

In this article I will explore what I have dubbed The Power of Dialogue¹, based on Augusto Boal’s concept of dialogue, as opposed to monologue, “which create the Oppressors-Oppressed relationship” (Boal 2003, cf. Fritz 2017:91). We live in a rapidly changing world in which monologues thrive and gradually tear societies apart. We already knew that the traditional media, like printed media and TV, try to retain readers and viewers by tapping into monologic narratives, thus creating the first *bubbles*. Recent developments in social media have demonstrated an even stronger tendency to nudge people into extreme opinions, which are monologic by nature. In her groundbreaking book “The Age of Surveillance Capitalism” (2018), Shoshana Zuboff meticulously analyzes the mechanisms behind the invisible manipulation processes which deprive humanity of many of its human characteristics.

¹ Which was also the title of the TO multiplication program *Formaat, Workplace for Participatory Drama* performed in Moldova, Serbia and Croatia between 2005 and 2007.

“The basic aim of Theater of the Oppressed is to humanize humanity” (Boal 2003, cf. Fritz 2017:86). Now the stage is set for a truly historic task. What Boal obviously meant in this main principle of TO was setting out to *rehumanize* humanity. The exercises described in “Games for Actors and Non-Actors” (Boal 2005) and any others added in the past 30 years have clearly been designed to restore many of the human capacities damaged or even erased by systemic oppression. These exercises form the basis of working with a community, with a group of which the members share the same experiences of oppression.

In a ‘regular’ TO process, the exercises yield images and the images are dynamized into scenes. In any of these processes there is a moment in which the personal transforms into the collective. This varies from group to group and from context to context. The scope can be quite huge: in some contexts there is an instant collectivist spark from day 1, in others it seems that individual members want to stick to their personal oppressions and find it difficult or even *wrong* to trade them for collective ones. Here is where TO methodology and the concepts of *false consciousness* and (cultural) *hegemony* begin to overlap. False consciousness is the antithesis to informed collective desire and cultural hegemony is the prerequisite for false consciousness.

Collective desire

In 1999 the ARGE Forumtheater Austria, one of the longest running TO collectives in Europe, hosted the Forum Theater Festival in Vienna. Augusto Boal attended the festival and gave several interviews.

The interview that was published in *Under Pressure*² focused on the issue of individual vs. collective desire. Remember that in late 1999 the two bombshell books *Rainbow of Desire* (Boal 1998) and *Legislative Theatre* (Boal 1999) had just been published.

Boal emphasizes that what he means with *desire* is in fact a collective thing: “[there is also]... the desire in confrontation with the desires of the people of the same kind. It's not ‘*my desire and the rest of the world's*’. It's all the desire of members of the movement called Theater of the Oppressed. So we have one desire. Each one of us has the same desire as the other one. And we are workers in the same factory. We have one desire. It's not a desire in the sense of: ‘I desire this only’, that's not in the sense of society. [...] I could say that it's a social desire, if I could use that expression, which is an incoherence, because desire usually goes against society. And society is about the regulation of desire [...] But sometimes the regulation of the desire is done by the desire of some people, that they *impose their desire*” (Formaat 1999).

Boal does not elaborate further on the issue of conflicting desires, because his position is that of an *a priori*: there is a collective desire among the oppressed to terminate oppressing desires being imposed upon them. This type of a priori would qualify as a structuralist or essentialist point of view, by which the subjects (the oppressed, the members of the TO movement) are identified by their position in the oppressed/oppressor dichotomy. The advantage of a structuralist view is that it offers analytical clarity and, when it comes to identifying the path towards change, a more or less defined timeline. If we assume we are dealing with a Marxist timeline, we would

² Under Pressure used to be the international newsletter of Formaat and of the theatreoftheoppressed.org website between 1999 and 2007.

be in the stage of monopolization of capital, leading towards the collapse of capitalism and a subsequent revolution.³

Following this reasoning, we are facing a major problem. The Marxist timeline is based on class struggle. However, what used to be easily definable classes in the 19th and early 20th century, began to gradually erode in the run-up to World War II. In the majority of the countries of the world today, the notion of class has disappeared almost completely. Neoliberalism and surveillance capitalism have achieved the total atomization of modern societies, transferring the competition between enterprises to competition between citizens (including artists and Theater of the Oppressed groups and jokers).

TO jokers, including Boal, have always acknowledged that there can be oppressor/oppressed relationships between members of the TO movement, as a representation of the intersectionality of oppression in society. In the late 1970s a huge paradigm shift happened among the radical Left of those days. The Leninist premise that the Party would lead the revolution was challenged by both feminist and black activists who failed to see their interests represented by communist and socialist parties. In some countries, especially in Italy but also in the Netherlands⁴, this shift was massive which meant that suddenly oppression within the party was challenged. In other

³ This article is not the place to do so, but in the book I am preparing I will try to explain that the unresolved dilemma of the Left – and consequently also of TO – is how to shape the period after the revolution, which Marx/Engels/Lenin have characterized as the Dictatorship of the Proletariat. If we align the word *dictatorship* with *hegemony*, we get a pretty good idea of what this ominous term could mean in our times.

⁴ As a young communist I found myself right in the middle of this colossal shift, the scope of which is hard to imagine from today's point of view.

countries, the shift was less drastic, sometimes leading to a split in the movement. The issue of unity put itself on the agenda and has not been taken off since. So what about the collective desire Augusto Boal talked about in 1999?

“There is always a need to build a unity that is not given, either in the economy or in society. It is not a question of unveiling something already there, but of articulating differences and forging a collective will” (Errejón/Mouffe 2016:18). A collective will is tantamount to collective desire which by itself can be understood as a *community of desires* or a desiring community.

And here is where Gramsci comes in. The concept of ‘creating’ or ‘building’ communities was originally aimed at uniting what Gramsci called the “historical bloc” (Gramsci 1971: 418) against capitalism, consisting of different oppressed groups which seemed to have diverging interests.

“[Gramsci] is aware that a socialist project has to be the articulation of a collective will for these different groups. He talks about the need to think in terms of historical blocs, and that I think is very important to us.

In politics there is a dimension of antagonism, which it is impossible to eliminate, but there is also a need for forms of consensus. In order to establish a hegemony it is necessary to articulate these different groups and to create a collective will among them. Politics has to do with collective subjects” (Errejón/Mouffe 2016:41).

Hegemony is the key word here: the power to determine the narrative of society, which is the basis for change. Without a widely accepted ‘real image’, there cannot be a transition to a collective

'ideal image'. If we transpose the 'ideal image' to the concept of the 'common good', which is widely regarded as the objective of politics and political struggle, the concept of hegemony makes even more sense: "Those capable of persuading the majority to identify itself with their conception of the common good achieve hegemony" (Mouffe/Errejón 2016:41). The majority, however, is divided within itself.

Because today, 100 years after Gramsci's first thoughts about hegemony, the division among the oppressed has gone further than 'just' a division by groups. Individualism on the contemporary level has led to a division on the level of each single person. It has become harder and harder to agree upon the 'real image' of society, mainly because the media-industrial complex wants to single out every person on this planet to become an isolated consumption unit, thus maximizing profit. As a result, each and every one of those who use the internet, will already have a different *newsfeed* from all the others. It is inevitable that we disagree, turning unity into a distant dream, even beyond what we can imagine desiring.

Community dialogue

As soon as a community and/or group develops a Forum play, there will be room for dialogue with people outside this group or community. The story of the Forum will give the informed spect-actor some clues about the level of collectivism behind the play. Research has found that Forum Theater, among others, "strengthens community cohesion" and "promotes opportunities for positive dialogue" (instead of polarization) (Sloman 2011:6).

Most of this research looks at communities of interest. This is logical, because a Forum play is usually born out of the interest of a group, out of the desire for change. The shape of this change is subject to the Forum. Since the birth of Forum Theater 50 years ago, a number of techniques have been added to break down the process towards change into several stages. It roughly goes from Image Theater and Aesthetics of the Oppressed to either visible Forum Theater or Invisible Theater and may or may not culminate into Legislative Theater. That is a long process during which the group may constantly fluctuate. Community members will come and go, at least in countries in which there is no clear geographical boundary defining the community. This means that there will be an ebb and flow of interests. At a performance on day 1, the spect-actors will focus on scene 1 and the next day it could be scene 2 or 3. This may be true for linear and non-linear storylines alike. There will be several strategic options. Interests vary.

Coalitions based on interest will last as long as the common interest supersedes the particular goals of these now temporarily united groups. As soon as either the goal is achieved or the objective slips out of reach, the division reappears. I have never observed this more clearly as during the 2014 "Revolution of Dignity" in Ukraine. A coalition of communists and left-wing students, pro-EU citizens and political parties, oligarchs and their supporters, as well as right-wing nationalists and even paramilitary groups, defeated president Yanukovich and his Berkut secret police force. A few weeks after the revolution I was shown around Maidan square, where the insurrectionists camped out to prevent any counter-revolutionary action. On one side of the square psychologists were

offering free counseling to people who had been traumatized during the street fighting, but also during the Crimea takeover and the first skirmishes in the Southeastern Donetsk and Luhansk provinces. On the other side the right-wing paramilitary Pravy Sektor were rounding up fighters for the Southeast.

Toppling Yanukovich had been the common cause, and as far as I could see this was based on values, first and foremost the self-determination of a nation. What united these groups with totally different political agendas was the desire to not become a Russian satellite state. The mobilizing element of the revolution was not a particular interest, as there were many ideas about self-determination beneath the roof of unity.

What ensued could have been a scenario similar to the February and October 1917 Russian revolutions, except that after the February revolution, October never happened. Russia took hold of the Crimea, and the Donetsk and Luhansk provinces declared independence from Ukraine. Ukraine was paralyzed and went on to elect another oligarch as president. Media campaigns from Ukraine and Russia created an insurmountable enmity: each side began to regard the other as evil.

This became apparent when I went back to Ukraine in 2015, giving workshops in the city of Dnipro, only 100 miles from the two southeastern provinces, where refugees from Donetsk, Luhansk and the Crimea had been pouring in. Through Image Theater the participants made the process of mutual demonization crystal clear.

So we are back at square one: false or hegemonic consciousness. But we are playing chess on a

different board, and with different rules now. We have moved into the Third Modernity (Zuboff 2019: 31-37). Whereas the First Modernity is equated with industrialization and the rise of modern capitalism in the second half of the 19th century, introducing individual economic choices, the Second Modernity, broadly since the late 1950s, is characterized by the rise of technology, introducing individual identities, originally designed to solve problems and subsequently becoming the problem itself. Since the inception of the 21st century, the Third Modernity regards human beings themselves as the primary means of production, introducing the individual as a commodity. “Data mining” has become the most profitable industry on the planet, moving oppression to the realm of the digital, i.e. invisible, world. Power is not only associated with capital but increasingly with information. The tech giants sell this information to the highest bidder and even help them exploit this information to their greatest benefit, regardless of moral standards. Information can not only sell products but also win elections, silence and wipe out political opposition and create a totalitarian world in which Thomas Hobbes’ dystopia, “a war of all against all”, becomes reality. To summarize the development from the first into the third modernity, it could be said that initially the emancipation of the working classes became a threat to capitalism, but over the period of 100 years it eventually managed to convert more and more individualized workers into raw material for their surveillance industries. Being consumers, we are now consumed. You could say that the old saying – tweaked for the 21st century reality – goes: *if you can’t beat them, eat them.*

Many community Forums Formaats performed in

the early 21st century took place during a time when surveillance capitalism was in its early stages. The notion that huge profits could be made from increasing polarization, pitting group against group, person against person, applying psychological mechanisms in the most devious way, was not yet so widespread. The fact that it is now should remind us of the reason why psychology became so popular in the 1930s and 40s, after a period in which it had been regarded 'just' as a supplement to philosophy and medicine. That reason is warfare. Psychology was discovered as a subtle and, if you will, invisible way to coerce soldiers into behaving exactly how their superiors wanted them to, hence the origin of *behaviorism*. Today, behaviorists have taught tech companies to make people even think what politicians and businesspeople want them to think. The method is easy: if a radical point of view tapping into a well of emotions is not contradicted, people will not only feel emotionally confirmed and satisfied, but the point of view will transition from meaning to fact.

Patterns and structures

The importance of dialogue could not be asserted more strongly than this. But how do you get people out of their bubbles? Can Forum Theater, which seems to rely on the oppressor-oppressed dichotomy, unite human beings against systemic oppression? Or to phrase it more accurately: can Forum Theater open people's eyes to make them aware of the existence of systemic oppression in the first place? Is Theater of the Oppressed an adequate tool to reverse the process of false consciousness into something like

realistic awareness? Plus, and this is crucial if we want to counter the process of atomization, does Theater of the Oppressed necessarily and unquestionably lead to the creation of communities instead of reinforcing the bubbles and creating/cementing subcommunities? Is it Pangea or an archipelago that which TO is steering towards?

What exactly is this community we are talking about? It is obviously more than a random number of people showing up at a certain event (like a rally but also a TO workshop or a public Forum Theater performance). David Diamond writes about living communities as organisms and quotes Fritjof Capra (2002): »Social networks are first and foremost networks of communication involving symbolic language, cultural constraints, relationships of power, and so on" (Diamond 2007:45). Mentioning communication as the foundation of communities clearly points at dialogue as an essential aspect of communities. But there is more.

"Capra defines the *pattern of organization* of a living system as the 'configuration of relationships among the system's components that determines the system's essential characteristics'" (Diamond 2007: 46). Diamond goes on to explain that the structure of a system is determined by this pattern of organization, i.e. "it is *the pattern of relationships that creates the structure*, not the other way around" (op. cit.).

Birgit Fritz also emphasizes the role communication plays in the process of creating communities, especially since communities also create their own realities. This process is called autopoiesis. "Outside our own subjective reality, there is an objective reality upon which we can agree with others in a community

[...]. Maturana and Varela [1987] signaled a key insight (radical constructivism) in clarifying that there can be no reality independent from us. That means, if we are interested in existing with others, who likewise exist in their autonomous, self-creating reality, it is communication that makes community life possible (Fritz 2017: 246).” She goes on to point out that Theater is well suited as a means of communication between individuals to share realities as it directly relates to creating images of reality.

Following this line of thought, we could add that Boal argued that it does not stop at creating images of reality. Being a citizen means inventing images of the future and acting to convert them into reality.

Communities create patterns of communication and organization, i.e. the reality of everyday life of their members. It is within this everyday life that oppression takes place. This leads to a challenging question, as phrased by David Diamond: “Is it then the case that in order to change the local and global structures that seem to control our lives, it is not effective to focus solely on structural change? That we must work to change the *patterns* that create those structures, otherwise the structures will be recreated in that same form again?” (Diamond 2007:46).

My answer to this question would be that it is a feedback loop: many patterns are no longer based on generic human behavior, but rather on economic and technical structures. There is a 9-5 work day structure, a 5-day school week structure and a leisure time structure based on the availability of technical devices. This structure did not emerge from cultural evolution but initially from industrial, later from technological and eventually surveillance capitalism.

On the other hand, all structures differ enormously if you add the cultural factor. Change, especially radical change, requires addressing oppression on both levels. Focusing merely on the structural level would be essentialist, the downside of which was discovered already by noone less than Che Guevara himself. A cultural revolution must ensue, but not a top-down one. Focusing on patterns only is the evolutionary, “baby steps” way, which may not produce any structural changes within our lifetimes (even though it may eventually make a difference in the long run).

The urgency for developing a strategy against oppression does not match very well with baby steps. If you talk to TO practitioners who have been around for many years, they will tell you how exhausting the “long march” has been. Newly emerging practitioners will tell you that they find the concept of changing patterns locally *plus* aiming for structural changes on a higher level daunting, no matter how necessary the structural approach may seem. One of the complicating factors in this regard is the fact that in none of Augusto Boal’s books one will find a clear path to structural change, whereas the tools to change patterns abound. Nevertheless, there is no doubt whatsoever that the overall objective of Theater of the Oppressed is to change structures. The Declaration of Principles of the International Theater of the Oppressed Organization (ITO⁵), drafted by Augusto Boal, formulates the main objective as “humanizing humanity” (cf. Fritz 2017: 86). One cannot imagine taking baby steps towards that goal.

5 ITO used to be a virtual global network of TO practitioners and supporters between 2003 and 2009. It was founded by Augusto Boal, Julián Boal and Luc Opdebeeck and revolved around the Theateroftheoppressed.org website. ITO ceased to be in the year of Augusto Boal’s demise, after the control of the website changed hands from Formaat, Workplace for Participatory Drama (Rotterdam) to a global committee.

An equally major objective has emerged in the shape of a global climate crisis. Just a few numbers for better understanding. In order to achieve the 1,5 degrees of global warming goal in the long run, the production of fossil fuels needs to drop globally by 6% per year (UNDEP 2020), but it has fallen only around 2% in the last 20 years. The main reason for this is that governments worldwide are spending a stunning *USD 500 billion* on fossil fuel subsidies (New Zealand Foreign Affairs and Trade 2021). This is 4 times as much as the world spends on renewable energies. Huge efforts are needed to persuade governments to reverse this trend. Not even teenager or adult steps will suffice. The energy transition is and will be the biggest challenge the world has ever faced. And we should not kid ourselves: the countries of the global North are those burning most of the energy, so we should be the first to change, both on a structural and on a lifestyle (patterns) level. The days of consumption growth are over – but not for the (surveillance) capitalists, as such a radical transition would kill off their dreams of a comfortable, luxury life.

We must fight and win!

How should we go about this? First of all I believe that the conjunction of changing patterns as well as structures implies the need for a *shift in cultural hegemony*. Counteracting the current shift towards atomization as the core feature of the Third Modernity would mean reconquering the realm of community. As we have seen above, this requires communication and dialogue. Calling out the oppressors or the oppressive systems cannot change

structures. Integrating atomized humans or groups into communities can.

This implies breaking the bubbles and deconstructing polarization frames. We may win if we manage to stitch together the ‘historic bloc’ against oppression. This must include the oppressed who were represented by the Left during the First and the first half of the Second Modernity but were lost during the past 30-40 years. The citizens who crossed to the Right because they did not feel represented by the Left anymore, clearly acting against their own interests on account of a false consciousness. The origin of this false consciousness, however, is not just surveillance capitalism mechanisms, although they play a major part, but also the detrimental use of ethics to exclude instead of including by the Left. I’m going out on a limb here, but there has been a noxious strategy of placing all those with a false consciousness, despite being part of the historic bloc, outside the scope of “our community”, thus leaving them in the open to be picked up by the Right. We are talking about people whom Hillary Clinton dubbed the “deplorables”, and some renowned joker colleagues dubbed them as people who “we do not choose to work with”. Achieving cultural hegemony of any sort without including them, unfortunately, is short of impossible and reduces the scope of TO to the realm of the structural, where we are spectacularly outnumbered and outspent.

If TO succeeds in mobilizing the oppressed by resorting to values, however, the chances of creating a strong historic bloc appear to be quite promising.

ARTiculating Values⁶

Introducing values, or, more specifically, ethical dilemmas into the fabric of Forum Theater was introduced to *Formaat*, where I used to work from 1999-2011, in the year 2000. The idea emerged from a collaboration project between social work and education platforms all over the Netherlands with the goal to implement a new approach to community dialogue. The idea was that the collective learning process – what Jana Sanskriti might call the “intellectual journey” – of a community about how to address conflicts may be triggered by ethical dilemmas and the values they are based on. If values are at the root of dialogue, both the approach and the outcome will be an ethical one, not – as we usually observe – a unilateral ‘winner takes all’ result.

After a rather difficult start, since back in the day the general approach to Forum Theater was rather unilateral, we began to see some astonishing results, especially in situations in which polarization was at an explosive level. At first we believed that there was another branch of FT developing, but the more we introduced values into our Forums, the more interventions they would trigger and the more practical the solutions became. The desperate, violent solutions which resembled revenge rather than revolution started to become less frequent, so it worked quite well within the framework of a Forum Theater performance. Clearly, we were also challenging patterns, starting with the reflex “an eye for an eye – a tooth for a tooth” response. But we

didn’t stop at that.

We began to experiment with the format of the intervention stage of the Forum, matching values with collective desires and thus introducing structural issues as part of an antagonist improvisation. If, for example, a Forum about racism and bullying in schools would yield a strong appeal by students to their teachers “not to look away or even encourage racism and bullying by singling out students and linking their behavior to ethnic characteristics”, one of the actors would play the role of the principal and downplay the role of teachers regarding a general phenomenon which had to be dealt with outside the field of education. The hidden values behind the appeal were responsibility and solidarity, the hidden value behind the principal’s reaction was efficiency (do not waste time or energy on things you cannot change anyway). This would usually lead to concrete proposals by students for a responsible, solidary AND also efficient policy against racism and bullying at school. This methodical transition happened during a period of two years, during which we got from ‘defeating the bully’ to ‘changing the school system AND thus defeating the bully’.

The major difference between focusing on values and focusing on interests is that interests tend to be particular, whereas values tend to be collective. Interests may shift depending on the context, while values are more often consistent across various contexts. In an oversimplifying way one could say that interests belong to the individual and values belong to the community. And there is another reason to focus on values. In his groundbreaking book *Humankind: A Hopeful History* (2021), the Dutch journalist and

⁶ This was the name of a major project in 8 countries (2009-2011), relying on multiple art forms to initiate a dialogue about values. Young people and their teachers from Europe and the Middle East went through a TO training by Birgit Fritz and Chen Alon before developing presentations.

historian Rutger Bregman⁷ points at the many distortions of key events that would prove the basic evilness of the human race, including the notorious Milgram experiment. In reality those key events, if examined in detail, proved exactly the opposite. Humanizing humanity still has a firm basis and it can reach deep into the group of people that some TO jokers “do not choose to work with”.

Some, if not many of the readers might now be asking: are you proposing to break the wall between oppressor and oppressed? To throw them into one single category? To erase the power gap so that oppression becomes invisible? Not in the least! Theater of the Oppressed is not directed at blurring these lines. It rather redraws the lines and makes visible what has hitherto been invisible. One of the invisible systemic oppressions is the deliberate atomization of humans via the division of interest.

Communities that used to be united in terms of economic and social class, thereby possessing an enormous power, have now become powerless individual entities. They compete with all the other individuals on multiple levels. Instead of struggling for a decent existence and equality, they compete for recognition, for *likes*, if you like. Recognition is no longer based on virtues but on success. This ranks human beings on a multitude of hierarchical scales: diplomas, positions in an organization, possessions, skills, countries visited, bucket list items completed, beauty, fashion, health, living conditions, access to

⁷ He became famous for proposing “taxes, taxes, taxes” for the filthy rich as the only way to achieve equality at the World Economic Forum in Davos, Switzerland, where all the filthy rich had gathered: <https://www.youtube.com/watch?v=P8jjiLqfXP0>; and for getting slurred by Tucker Carlson when Bregman exposed him as a “millionaire paid by billionaires”: https://www.youtube.com/watch?v=6_nFI2Zb7qE.

food, leisure, culture and subsequently all this for their children as well. With all of these mostly material symbols of success being the subject of competition, the level of envy is permanently on the rise. And this is where modern capitalism places its hooks.

Make no mistake: we are all susceptible to being caught by these hooks, unless we reduce our internet presence to zero and choose to live our lives away from the limelight. Since the introduction of self-publication on websites and later on social media, people can actually show off permanently. Pride is no longer primarily based on the recognition of what you have achieved by the community, but rather on your personal satisfaction. This has penetrated the education culture and the education system profoundly in the scope of just one generation: be proud of what you did, no matter what others think about it. The question: “was it of any value to you personally or also to the community?” is no longer met with a nod. It is met with bewilderment.

Surveillance capitalism has purposely invented a whole new species of cops in the head, representing several branches of the surveillance apparatus. There are the cops who tell us not to trust those with a different opinion because they must be hatching a devious plan. There are the cops who tell us that we have the right to be selfish and greedy as long as 10% of what we buy is donated to charity. And there are the cops who tell us that our interests are better served by developing our own plan in life, instead of adapting to collective plans. Bubbles, consumerism, atomization.

Now you may object and say that TO jokers will not be dominated by these cops, that ‘we’ have purged

ourselves from these evils. Judging by my own 30-year experience in the TO movement I can assure you that 'we' have not. Neither have I personally achieved this. I have seen jokers being ostracized by other jokers, sometimes in public, many jokers rely on extensive air or car travel to get around, jokers from the global North compete with those from the global South for jobs in the South, and there is a strong reluctance towards any form of collective action by jokers even from the same country, let alone from the entire world. We have been invaded by these cops (the original Portuguese title of the technique translates as "Invasion into the brain") and we are in no position to criticize others for being invaded as well. We shall have to expel these cops together with our fellow jokers and with our fellow human beings. We need to identify these cops to understand why people act contrary to their own interests or why they do not act at all.

This means that we need to develop a more systematic way of healing the wounds inflicted by these cops. We must counter the atrophy of the essential human characteristics; in many of us they have been replaced by automatic reactions, usually with a finger on some smartphone trigger. By countering these relatively new tendencies to dehumanize us, we acknowledge their existence and by doing so also acknowledge the tilt of cultural hegemony towards atomization. Tilting it back and ultimately tipping the scale implies investing into the creation of more and more communities that will communicate in dialogue, not in monologue. This also implies that we need to take the liberty to develop methods and techniques suited for such new challenges.

In the famous article *Creative Heresies and Inexcusable*

Deviations which Augusto Boal wrote 20 years ago he encouraged jokers to continue to experiment, because "the techniques of the Theater of the Oppressed were made for people; people were not made for the techniques. Our techniques are alive like their practitioners, they are not dead words written on stone.

There is a lot of talk about heresies in the practice of our Method and, because of this, we need to keep in mind that the TO is not a religion that bears the Revealed Truth. It can and must grow, and to grow is to change...(Boal 2002)"

Today, creative heresies are needed in the field of creating communities, countering atomization and achieving unity through dialogue. If we will not dissolve our bubbles into larger entities, we stand no chance against the powers that be. They have understood that despite their apparent fierce competition, they must agree on one unifying issue, and that is to extract as much surplus value and surplus data from human beings as possible and deplete Mother Earth as much as they can. They do not just control armies of uniformed soldiers and police officers, but also invisible armies of bots and trolls, driving a wedge between all people, so that they can be exploited even more efficiently.

Media resistance

That is why I have started to experiment, albeit on a very small scale, with Media Theater as a creative heresy and addition to Newspaper Theater. As an extension of Media Theater I have proposed to jokers and TO practitioners that they engage in online

discussions in which trolls or otherwise oppressive people try to bully and victimize vulnerable people. Although some platforms are called the dumpsters of the internet, we should not look away. There are communities to be created in every corner of the earth, even in the darkest ones. “Battling the trolls” is also a good exercise in dialogue, even with those you might want to “not choose to work with”. Even if you reject them, they will still pose a threat to others. Asking questions instead of blunt condemnation sometimes has a de-escalating effect, especially when values come in. Your interventions may be followed by others. Your resistance is watched by the online community. Your communication may eventually create a community.

But in order to take more than baby steps, there is a pressing need for coordinated action. The climate change movement is already performing this with their weekly Friday demonstrations. A weekly event may be too much to ask, but a monthly global TO action should be possible. If as many jokers/practitioners as possible act on the same day of every month (I would propose the 16th), what would that mean in terms of creating a global community? I would also propose that every month a single issue is chosen to highlight the community ‘behind’ it. It could be anything, from Forum Theater on a square to Invisible Theater on a market, Legislative Theater in a school, Newspaper/Media Theater on a bandstand, Image Theater in the middle of the road. It could be a single action or part of a long-term process, it could be the product of a group or the start of a group process. I imagine it as a rhizome-, a cashew tree-like event, during which we are all connected by being in the same time and space and intervening in public space.

Resorting to unorthodox techniques within the framework of a Forum Theater play, it is possible to stretch the scope of the method way beyond what was originally conceived as feasible or desirable. A number of bold examples come to mind: PartecipArte, a long-standing TO group in Rome, performed a Forum about the exploitation of migrant workers in Southern Italy and the underlying racism in a predominantly neo-fascist district. They managed to establish an analogy between the treatment of Italians in Northern Europe and the treatment of migrants in Italy. The discernable value: equality of experiences.

CTO Rio de Janeiro worked for a period of 10 years in more than 100 Brazilian prisons to improve the human rights conditions for inmates and staff alike. They broke the wall between prisoners and guards and helped establish common causes. Solidarity among those oppressed by the same system.

The Afghanistan Human Rights and Democracy Organization (AHRDO) have worked relentlessly and with enormous courage to protect and promote the rights of all victims of human rights violations in the past 40 years, regardless by which regime or social structure. They have forged all kinds of unexpected coalitions and have especially stimulated women to come forward and denounce the violations they have suffered. Justice and equality emerged as central values (cf. AHRDO 2015).

A shift in cultural hegemony has already been achieved in smaller and not so small contexts. What sometimes seems unlikely is certainly not impossible!

Bibliography

- AHRDO (2015): *Women in the Eyes of Men: Tackling the Structural Roots of Women's Problems in Afghanistan*. Kabul: AHRDO.
- Boal, Augusto (1998): *The Rainbow of Desire*. London/New York: Routledge
- Boal, Augusto (2002): *Creative Heresies and Inexcusable Deviations*, in: *Under Pressure* 11⁸, p. 1
- Bregman, Rutger (2021): *Humankind, a hopeful history*. London: Bloomsbury.
- Capra, Fritjof (2002): *The Hidden Connections*. New York: Doubleday.
- Diamond, David (2007): *Theatre for Living, the art and science of community-based dialogue*. Victoria, BC: Trafford.
- Errejón, Iñigo/Mouffe, Chantal: *Podemos, in the Name of the People*. London: Lewis & Wishart.
- Formaat (1999): *Why Do We Live? To Be Happy? An Interview with Augusto Boal*, in: *Under Pressure* 1, published on www.formaat.org.⁹
- Fritz, Birgit (2017): *The Courage to Become, Augusto Boal's Revolutionary Politics of the Body*. Vienna: danzig & unfried
- Gramsci, Antonio (1971): *Selections From the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco (1987): *Tree of Knowledge*. Boston: Shambala
- New Zealand Foreign Affairs and Trade (n.d.): *500 Billion Reasons for Change*, see: <https://www.mfat.govt.nz/en/environment/fossil-fuel-subsidy-reform-ffsr/500-billion-reasons-for-change>,¹⁰ accessed 12/19/2021
- Slovan, Annie (2011): *Using participatory theatre in international community development*, in: *Community Development Journal* 47(1), p. 42-57. Oxford: Oxford University Press.
- UNDEP (2020): *World's governments must wind down fossil fuel production by 6% per year to limit catastrophic warming*, see: <https://www.unep.org/news-and-stories/press-release/worlds-governments-must-wind-down-fossil-fuel-production-6-year>,¹¹ accessed 12/19/2021
- Zuboff, Shoshanna (2019): *The Age of Surveillance Capitalism, the Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. London: Profile Books.

8 Unfortunately, *Under Pressure* can no longer be found online. Those who would like a copy, please contact the author under ronald@c-ling.nl.

9 Unfortunately this issue can no longer be retrieved.

10 Unfortunately this article can no longer be retrieved.

11 Unfortunately this article can no longer be retrieved.

About the author

Ronald Matthijssen (1961, The Hague/NL), now living in Austria, of bicultural origin, grew up in a village below sea level, surrounded by civil servants and small businesspeople. Co-founder of the youth branch of the first Dutch green party, squatter/antifa activist before traveling to Central America several times. Outreach worker with migrant youth in Rotterdam, shifting gradually to right-wing youth, first in NL, later in Germany. Took up debt counseling for ex-convicts/substance addicts in Bremen by the end of the 20th century.

First encounter with Theatre of the Oppressed in 1990, co-creating a Forum about sexual harassment in the workplace and doing some acting for 2 years. Hiatus until 1999, when *Formaat*, Workplace for Participatory Drama was founded together with Luc Opdebeeck and Irma Hazeleger. What ensued were 12 years of fulltime TO: project development and financing (with partners in the field), jokering, Forum play writing,

tour management and project evaluation. From 2002 contact desk of the International Theatre of the Oppressed Organization (ITO). Self-employed since 2011, mainly Image Theatre, Prison Theatre, Jokering, TO group development and Media Theatre workshops in several countries, of which twice in Slovenia. Counsel to a TO group of people with psychiatric diagnoses and drug issues and their supporters from 2011-2018, today a sustainable local community.

Trained as a social pedagogue/psychologist/teacher and currently working as a university of applied sciences teacher and translator.

Last but not least: currently writing a book about TO and sustainable systemic change. Working title: *After the Rehearsal*.



Zala Dobovšek

»Mi smo ena taka velika družina«:
o zatiranju in principih stockholmskega
sindroma v uprizoritvenih umetnostih

Povzetek

Uprizoritvene umetnosti veljajo za specifičen prostor ustvarjanja, saj ga zaznamujejo močne komponente zaupnosti, ranljivosti, bližine in povezovalnosti. Pogosto se napajajo iz ideje, da veljajo za sinonim »velike družine«, a več kot pozitivnega je v tem negativnega. Principi t. i. stockholmskega sindroma so ukoreninjeni izjemno globoko, predvsem kot privzgojene želje po pripadnosti in sprejetosti, ki vključujejo tudi nekritično prevzete vzorce podreditve, seksizma, homofobije, rasizma, razredizma in starizma. Kakšni so načini realizacije principov gledališča zatiranih v profesionalnem gledališču oziroma ali so sploh mogoči? Zaradi izjemne majhnosti in prepletenosti (familiarnosti) scene je to tako rekoč nemogoče, saj je strah pred izgubo dela in statusa prevelik. Vendar pa se je ta princip »forumskega« gledališča kljub vsemu zgodil, a na drugačni ravni: »ultimativni NE« se ni zgodil v internem in strokovnem prostoru, ampak se je prestavil v množične medije in tako postal predmet javne refleksije, s tem pa javnost tudi obložil z odgovornostjo.

Uprizoritvene umetnosti veljajo za specifičen prostor ustvarjanja, saj ga zaznamujejo močne komponente zaupnosti, ranljivosti, (umske in čustvene) bližine, tveganja, (samo)analiziranja, razkrivanja in povezovalnosti. Tako proces ustvarjanja gledališke uprizoritve kot izobraževanje na tem področju pogosto posegata globoko v človekovo intimo, čeprav se ta največkrat »osvetljuje in filtrira« prek dramske ali druge literarne predloge oziroma izbrane raziskovalne tematike. Kljub temu da je navzoč transfer (torej nek »zunanji« material za obravnavo), skozi katerega se pretaka kompleksna in osebna vsebina sodelujočega v nekem procesu, ta transfer ne zmanjša relevantnosti, avtentičnosti in intenzivnosti odzivov ustvarjalke

in ustvarjalca. Podobno analogijo lahko najdemo v zelo osnovnem fenomenološkem razumevanju zaznave fikcije, kjer je tisto, kar opazujemo, sicer lahko izmišljeno, a čustva, ki nas pri tem doletijo, so resnična. Sfera uprizoritvene dejavnosti je po eni strani ekskluzivna (ali pa jo tako vsaj radi označujemo), po drugi strani pa so v njen mehanizem delovanja/ustvarjanja vpisani tako rekoč identični vedenjski vzorci kot v širši družbi.

Nekaj bistvenih paralel najdemo v obliki močne navzočnosti hierarhij, nekritičnega idealiziranja in zakoreninjenih pozicij moči, ki s pridom in v lastno korist izkoriščajo privilegij razglašanja »kaj je prav in kaj

ne«, se pravi prilaščanja vesplošnih kriterijev. Zaradi umetno in natančno preišljene družbeno privzgojene glorifikacije avtoritet prostor scenskega ustvarjanja prevzame formo družine in njene temeljne značilnosti – vzgoje. Mlad človek, ki vstopi na področje poklicnega ukvarjanja z uprizoritveno umetnostjo, se znajde na točki pre-vzgoje (ta ni le drugačna od prvotne, ampak naj bi jo v nekem etičnem in moralnem smislu celo presešla), ki je v tej sferi, kot že omenjeno, izjemno specifična, saj ne gre le za novo izkušnjo znanja ali nadgradnjo lastnega razvoja kot takega, gre za vstop v »ekskluzivni« prostor intenzivnega (samo)raziskovanja, ki pa vselej poteka z/med/ob drugimi in celo javnostjo. Skupnost je tisti odločilni faktor udeležbe v uprizoritveni umetnosti, ki nam tako rekoč ne dopušča kakršne koli izolacije. Brez možnosti (vsaj začasne) izolacije pa je človekova avtonomija velikokrat izjemno težko dosegljiva. Na novo vzpostavljene »družinske parametre« prepoznamo v močni želji po sprejetju s strani avtoritete in še prevečkrat nekritičnemu sledenju njenih pravil in stališč, ki so posredovana bodisi neposredno (z jasnimi verbalnimi ali pisnimi direktivami) ali posredno (s čustvenim izsiljevanjem oziroma pasivno agresivnostjo). Gledališče se ohranja kot ogromen mehanizem, njegov tempo pa vzporedno in komplementarno poganjata tako stroka kot javnost (občinstvo) – z vsemi svojimi pogoji, normativi, pričakovanji in uredbami.

Gledališče se pogosto napaja iz ideje, da velja za sinonim »velike družine«, a več kot pozitivnega je v tem negativnega, mestoma celo ogrožajočega. Vsaka družina je najbolj sveta sama sebi, zato ima velik odpor do zunanje kritike (lastno le redko premore), skrajno pazljivo ščiti sebe kot idealno institucijo, permisivno zagovarja svoje »otroke«, je samozadostno

domačijska, spregleduje svoje prekrške ter se upira re-definiciji in najraje ohranja tradicijo. Sledeč temu so tudi posledice tovrstne »ideologije« pričakovane: njeni člani in članice iščejo ultimativno pripadnost, s tem pa zanemarjajo lastna načela in želje. Upor v družinski/gledališki skupnosti vedno pomeni kazen, ki sočasno poteka tako navznoter (izguba všečnosti, privilegijev in udobja) kot navzven (družbena stigmatizacija in javna degradacija). Eden od prelomnih momentov človeka je namreč lahko prav trenutek ultimativnega spoznanja, da se kategorično ne strinja z eksistenčnim vrednostnim sistemom (stališči, pričakovanji) svojih staršev. Nekatero teorijo stockholmski sindrom prepoznavajo prav v družini – kot osnovni celici našega »jetništva«. Otrok svet dojema skozi perspektivo staršev, prek njih se vanj zasidrajo vrednote in stališča, oni zarišejo njegovo sfero svobode. Pogled na starša je pogosto nekritičen in idealiziran, četudi kot posledica obrambe pred lastnim obupom. In ko se zgodi prej omenjeni rez v to »utopijo« in se človek globoko zave nestrinjanja z obstoječo vzgojo in družinskim delovanjem, mu preostane dvoje: ali sledi svojemu načelu in se upre ali pa potisne bolečino globoko v nezavedno in nadaljuje z idealiziranjem. »Če imata žrtev in agresor dovolj časa, se lahko razvije pozitivna ali negativna navezanost. Ali se razvije negativna ali pozitivna, je odvisno od interakcije« (Strentz, 1980). Prav po tem lahko sklepamo, da obstajajo številna, nekako povsem funkcionalna pozitivna razmerja, ki črpajo moč prav iz navezanosti in strahu pred izgubo pripadnosti, varnosti. V takšnih kontekstih ni nujno, da gre za kakršno koli očitno ali hudo starševsko zlorabo, saj se travma navsezadnje lahko prikraje tudi v bolj subtilnih oblikah, ko otrok spozna, da svoje življenje živi po podobi pričakovanj svojih staršev in ne kot lastno bivanjsko avtonomijo. »Če je otroku odvzeta

individualnost, spodbujajo pa soglašanje, njegovo neenakopravnost, devalvirajo različnost njegovih mnenj, vedenj, ga nadzirajo in omejujejo, lahko razvije privzet identitetni položaj. Mladostnik v tem primeru zgolj prevzame identiteto neke druge pomembne osebe. S čimer povzroči, da prevzema predvsem njegova stališča in vrednote« (Umek in Zupančič, 2020). Podobne vzorce vsebujejo tudi toksična razmerja v zakonu, ko zlorabljene osebe želijo potisniti stran ugrabitelja, ki jim škoduje, po drugi strani pa ga želijo imeti ob sebi, saj so se nanj navezale. Takrat se pogosto vzpostavi t. i. »preložena jeza«, ko zlorabljene osebe ne »smejo« izraziti jeze proti agresorju (saj bi to pripeljalo do negativnih posledic), zato preložijo to jezo nase ali pa na druge, ki imajo nad njimi manj moči kot agresorji (Graham, 2001).

Soroden princip privzgojene želje po pripadnosti, varnosti, vsečnosti in sprejetosti je izrazito vpet tudi v familiarne mehanizme gledališkega ustvarjanja, ki se še vedno regenerira na nekritično prevzetih standardnih vzorcih podreditve, seksizma, homofobije, rasizma, razredizma in starizma, s čimer ohranja svojo tradicionalno, patriarhalno in normativno podobo »pravega, privlačnega in lepega«. Vzporedno s temi imperativi pa (surovo ali subtilno) že izloča, zatira in onemogoča vse, kar odstopa od mačističnih pričakovanj. Najbolj pomembno se zdi prepoznati zatiranje, ki je nevidno, se pravi zatiranje tistih vsebin ali populacij, ki na »gledališke odre« ali pa v dramatiko sploh ne pridejo. Takšna represija se pojavlja v zelo različnih kontekstih in je izjemno fluidna, mestoma tudi težko določljiva oziroma dokazljiva. Prezir (določenih tematik ali populacij) kot akt učinek doseže s tem, da učinka sploh ne proizvede. S tem, ko večina gledališke scene v svoje uprizorjanje

dosledno ne vključuje družbeno ranljivih, marginalnih in stigmatiziranih vsebin/oseb in jih odrinja ter v »najboljšem« primeru stereotipno reprezentira, zavrača njihov obstoj in v tem se nahaja največja gesta razvrednotenja oziroma zatiranja.

Telo na slovenskih odrih »ne sme« biti nebelo, staro, transspolno ali debelo. Mora biti belo, binarno, brez sledi staranja in drugih »estetskih nepravilnosti«. Včasih pa je lahko tudi to. Lahko je tudi drugačne polti, a bo deležno izključno temu primerno stereotipnih vlog. Lahko je tudi transspolno, a bo namenjeno zgolj reprezentaciji svoje lastne družbene stigmatizacije. Lahko je starikavo, a bo moralo nujno pokazati pri tem kakšen drug osupljiv atribut, da bo v resnici v isti sapi starost zasenčilo. Lahko je mestoma tudi debelo, starejši korpulenten igralec je največkrat markanten, igralka pa po vsej verjetnosti zanemarjena, mlade igralko s prekomerno težo (in prekomerna je zelo hitro) v slovenskem gledališkem sistemu niso zaželele. Če seštejemo teh le nekaj najbolj plastičnih primerov ustroja in imperativov, dobimo uvid v vladavino patriarhata, ki zatira in nadzoruje vse, kar ni njemu lastno. To je še vedno močno navzoča »primarna gledališka vzgoja« lokalne uprizoritvene scene in tudi izobraževanja.

Šele – a v oziru kolektivne klime povsem razumljivo, zakaj ne prej – leta 2021 je igralka Mia Skrbina, nekdanja študentka Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, javnosti razkrila izkušnjo večletnega psihičnega in spolnega nadlegovanja s strani profesorja v času študija. S to gesto je ne le zaščitila lastno digniteto, temveč tudi prikazala več desetletij trajajoči molk vseh tistih, ki so bili deležni in deležne raznolikih oblik psihičnega nadlegovanja

in spolnih zlorab v času izobraževanja in študijskih procesov – kot tudi izven njih, torej na povsem zasebni ravni. Tako zlorabe v družini kot v gledališču zaradi njune sorodne narave skupnosti, prepletenosti in domačijskosti, ki lahko prav zato perpetuirata tudi strah, odvisnost in nemoč, potekajo dolga leta, preden prodrejo v javnost (če sploh). Principi stockholmskega sindroma so v obeh sferah ukoreninjeni izjemno globoko in nezavedno, obravnavani so kot nevidna ponotranjenost imperativov večine oziroma avtoritete. Osebe, nad katerimi se v teh primerih izvršuje kakršna koli oblika pritiska si »pogosto napačno razlagajo odsotnost fizične zlorabe kot prijaznost in zaradi tega razvijejo hvaležna čustva do agresorjev. Če je ta samo zloben in nasilen, bodo do njega razvile sovražna čustva, če pa pokaže nekaj prijaznosti, bodo potlačile jezo in se osredotočile na agresorjevo 'dobro stran', da bi zaščitile same sebe« (Fabrique idr., 2007). Ali še radikalneje: osebe smatrajo, da so jim agresorji podarili življenje preprosto s tem, ker jim ga niso vzeli.

Močno zakoreninjena patriarhalna miselnost – tako pri moških kot ženskah – se napaja na izkoriščanju položaja moči (to je največkrat režiser, profesor, mentor), ki velja za poglavarja pričakovanj in imperativov, kako naj ženska ali pa kdorkoli njemu podrejen, izgleda, misli in deluje. Tovrstno zatiranje se ne dogaja kot jasen obračun, ampak je vraščeno v splošno kulturo življenja in ustvarjanja, je edina prava »normalnost«, ki jo seveda sočasno s pridom podpira tudi kapitalizem – kot bolj objektivni, zunanji zatiralec. Največji problem zatiranja v gledališkem prostoru (kot tudi v družini) je med drugim v tem, da se nemalokrat dogaja vsem članicam in članom na očeh, a je ponotranjeno, nereflektirano, zato ga je težje prepoznati, hkrati pa si zatirani in zatirane samodejno

aktivirajo svoj obrambni sistem potlačevanja vseh nelagodnih, posmehljivih, poniževalnih in nespoštljivih situacij in komentarjev, ki so jih deležni, in jih razumejo kot pač neizogiben nujni del na poti k uspehu in napredovanju. V tem se skriva potuhnjena toksičnost razredizma, ki pelje v naslednjo poanto: »Zatirani si želijo zatiralca posnemati, mu slediti, te težnje se opažajo predvsem pri tistih iz nižjega, srednjega razreda, ki želijo biti enaki 'imenitnemu človeku' t. i. visokega razreda« (Freire, 2019). Še vedno pa lahko od etabliranih režiserjev (srednje generacije) slišimo izjave, da se jim zdi neetično, da o zatiranih skupinah govorijo (jih problematizirajo) s svojega privilegiranega položaja. Zaradi takšnih stališč lahko v neki družbi (gledališkem okolju) nastane ideološka praznina, saj se ustvarjalci in ustvarjalke – zaradi moralnih zadržkov in tudi želje po varnosti – osredotočajo le na probleme in tematike, ki naslavljajo njihov družbeni status oziroma tematizirajo vsebine že obstoječih, predvsem pa vidnih družbenih resnic.

Kakšni so načini realizacije principov gledališča zatiranih v profesionalnem gledališču oziroma ali so sploh mogoči. Zaradi izjemne majhnosti in prepletenosti scene, je to tako rekoč nemogoče, saj je strah pred izgubo dela, kariere in statusa prevelik. Zato se oblika forumskega gledališča znotraj gledališke scene (naj bo to na vajah, med študijem ali v drugih sorodnih procesih) nikoli ne zgodi. Tako rekoč skoraj nikoli se ne zgodi, da bi zatirana oseba (ali pa priča) ustavila problematično situacijo ali pogovor in direktno in iz oči v oči nekemu rekla »ne« oziroma se na kakršenkoli dolgoročno učinkovit način uprla. Pogosto se tudi pustijo prepričati o lastni nesposobnosti, posrka jih kompleks manjvrednosti in odvisnost od nadrejenega. Vendar pa se je ta princip forumskega

gledališča kljub vsemu zgodil, a na drugačni ravni. Ta »ultimativni NE« se ni zgodil v internem in strokovnem prostoru (torej v gledališču, med vajami ali študijem), ampak se je prestavil v javni prostor, se pravi v množične medije in postal predmet javne refleksije. Zgodili sta se dve stvari: širša javnost postane seznanjena z določeno anomalijo (v tem primeru spolnim nadlegovanjem), hkrati pa postane njena naloga tudi, da zavzame mesto zaveznice, na javnost se nekako računa, da bo zaradi narave delovnega okolja ona tista, ki bo prevzela odgovornost in se jasno opredelila do storilca in do definicije, kaj je zloraba in da je nedopustna, sankcija pa obvezna.

Sproži se krožni princip reakcije: iz – za javnost nevidnega prostora – vaj ali študija, kjer sta prisotni zatiranje in zloraba pozicije moči, se gesta upora in želja po »prekinitvi« tovrstnega vedenja prestavi in zgodi v javnem diskurzu, zato da bi se kasneje znova vrnila v prvotni prostor vaj in študija, tokrat razbremenjena nadlegovanja in manipuliranja. Prestop določene problematike v javno sfero seveda omogoča tudi možnost, da se sprememba nekega krivičnega in avtoritarnega sistema zgodi na sistemski ravni in ne le individualni. Zato je tudi gesta anonimnih prijav spolnega nadlegovanja lahko kljub vsemu razumljiva in pomembna, saj s tem naslovi problem kot družben, vseobsežen in ne kot osebni, privaten, en-kraten. Soroden primer zatiranja je navzoč tudi v primerih zasidranih normativov o izgledu igralk, ki jih kroji imperativ moških pričakovanj. Mlada slovenska igralka Sara Dirnbek, ki ne ustreza kapitalističnim lepotnim idealom in standardom družbe ter umetnosti, bo na podlagi neposrednih lastnih izkustev poglobljeno reflektirala številne ovire, ki jih je kot igralka s prekomerno težo bila deležna in jih je morala preseči

na račun obstoječih norm privlačnosti. Projekt bo zaključila v formatu (pol)literarnega zapisa in morda tudi v performativni obliki – torej znova v obliki javnega izrekanja.¹

¹ Obrazložitev njenega projekta, ki ga izvaja v sklopu štipendije Sklada Jerneja Šugmana (ZDUS), je dostopna na <https://zdus.si/porocilo-komisije/>.

Literatura:

- Fabrique, N., Romano in J. S., Vecchi. Understanding Stockholm Syndrome. FBI Law Enforcement Bulletin, 2007, str. 10.
- Freire, Paul: Pedagogika zatiranih. Krtina, 2019, str. 37.
- Graham, D. L. R. A scale for identifying »Stockholm Syndrome« reactions in young dating women: Factor structure, reliability, and validity. Psychological abuse in violent domestic relations. Springer Publishing Company, 2001, str. 77–100.
- Strentz, Thomas. The Stockholm Syndrome: Law enforcement policy and ego defenses of the hostage. Ann NY Acad Sci / Forensic Psyc. 1980, str. 137.
- Umek Marjanovič, Ljubica in Zupančič, Maja. Razvojna psihologija. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2020, str. 57.

O avtorici

Zala Dobovšek je dramaturginja, gledališka kritičarka, teatrologinja in docentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Na AGRFT je diplomirala iz dramaturgije in se v času študija izobraževala na gledališki akademiji DAMU v Pragi (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze). Leta 2019 je doktorirala na AGRFT (smer Študiji scenskih umetnosti) z disertacijo »Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja«. Je aktualna predsednica Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Od leta 2016 je mentorica celoletnega seminarja Mala šola kritike. Deluje kot praktična dramaturginja, recenzentka, mentorica kritiškega pisanja in pedagoginja.



Tomaž Podbevšek

Gledališče zatiranih kot orodje za delo z otroki

Povzetek

V prispevku bomo predstavili, kako razvijajo Boalovo metodo pri delu z najmlajšimi znotraj programa »Early learning through the Arts«. Kritično se bomo opredelili do neoliberalizma v šolstvu ter do vloge in odgovornosti vzgojno-izobraževalnih delavcev.

Razredni boj in gledališče zatiranih

Brazilski režiser, dramatik in aktivist Augusto Boal ter brazilski filozof in aktivist Paulo Freire sta se pri razvijanju svoje metode gledališča zatiranih in pedagogike zatiranih naslanjala na marksizem. Augusto Boal v svojem delu *Theatre of the Oppressed* v prvem delu knjige nazorno razlaga, kako se je skozi zgodovino konstruiralo buržoazno gledališče. Predstavi nam, da gledališče ni nevtralnno, tako kot ni nevtralna nobena umetnost, in da je bilo gledališče vselej v rokah vladajočega razreda, ki je gledališče zavedno ali nezavedno izkoriščal za širjenje svojih ideologij in krepitev lastne moči. Buržoaznemu gledališču se prvi zoperstavi Brecht s svojim epskim oz. dialektičnim gledališčem, na podlagi katerega Boal naprej utemeljuje in razvija svoje gledališče, torej gledališče, kjer moč ni več v rokah buržoaznega razreda, temveč je v rokah navadnih ljudi.

Karl Marx je leta 1848 v Komunističnem manifestu zapisal, da je zgodovina vsake dosedanje družbe zgodovina razrednih bojev. Razredni boj je posledica protislovij razredne družbe, ki se deli na dva glavna družbena razreda: kapitalističnega in delavskega. O

razredni družbi govorimo, ko ima del družbenega prebivalstva (ki je procentualno gledano manjšina) monopol nad družbeno produkcijo. Vladajoči razred si zaradi svojega monopola družbeni presežek,¹ ki ga ustvarjajo delavci, prisvoji za osebno rabo.²

Ker se vzgojno-izobraževalni pristopi, zavodi, institucije, mediji in kultura razvijajo v korist kapitalističnega razreda, ki ima to moč, da si podreja vse družbene dejavnosti, je Freire razvil svoj pedagoški model, Boal pa različne gledališke pristope, ki temeljijo na prebujanju politične zavesti delavskega razreda. Boalovo gledališče zatiranih in Freirejeva pedagogika zatiranih omogočata, da delavci prepoznajo, da so zatirani, in odpirata potencialne možnosti za upor delavcev.³

1 Družbeni presežek predstavlja presežna vrednost, ki je razlika med vrednostjo delovne sile in količino dela, realizirana v produkcijskem procesu. Višina mezde ni določena glede na delo, ki ga delavec opravi, ampak glede na vrednost delovne sile na trgu dela (»Presežna vrednost«, Wikipedia, 5. december 2019, https://sl.wikipedia.org/wiki/Presežna_vrednost. Dostop 20. mar. 2022).

2 »Razredni boj«, Wikipedia, 2. marec 2021, https://sl.wikipedia.org/wiki/Razredni_boj. Dostop 20. dec. 2021.

3 Delavski razred ne predstavljajo zgolj delavke in delavci v tovarnah, temveč delavci v širšem smislu, med njimi tudi vzgojno-izobraževalni in kulturni delavci, ki so enako kot drugi delavci prisiljeni za mezdo na trgu dela prodajati svojo delovno silo.

Gledališče zatiranih (GZ) ali gledališče za družbene spremembe je okrog leta 1960 zasnoval Augusto Boal. Njegova metoda se uporablja v gledališko-aktivistične, pedagoške in izobraževalne namene kot orodje za doseganje socialne pravičnosti.⁴ Danes je GZ v različnih oblikah razširjeno tako v Evropi kot tudi drugod po svetu.

Gledališče za družbene spremembe temelji na ideji, da je treba najprej razumeti, kaj vzpostavlja zatiranje v družbi; dekodirati je treba, kaj vzpostavlja neenakosti, diskriminacijo, rasizem, seksizem ali druge oblike izkoriščanja. Zato je osnovni koncept gledališča zatiranih moč, preko katere raziskuje, obravnava in izpostavlja razmerja moči med zatiralcem in zatiranim.⁵ Igralke in igralci s pomočjo različnih tehnik, kot so časopisno gledališče, forumsko gledališče, nevidno gledališče in slikovno gledališče, razvijajo kritično mišljenje o moči dominantnega razreda.

Kapitalizem in družbeni problemi

Ker živimo v kapitalistični in potrošniško usmerjeni družbi, kjer je glavno gonilo dobiček, se soočamo z mnogimi družbenimi problemi, kot so vse večje neenakosti med bogatimi in revnimi,⁶ degradacija okolja in enormno izkoriščanje živali za človekove

4 »Gledališče zatiranih«, Kudtransformator, <https://kudtransformator.com/gledalisce-zatiranih/>. Dostop 20. dec. 2021.

5 »Gledališče zatiranih«, Kudtransformator, <https://kudtransformator.com/gledalisce-zatiranih/>. Dostop 20. dec. 2021.

6 Leta 2017 je imelo 8 oseb več premoženja kot 3,5 milijarde najrevnejših ljudi skupaj. Zaradi globalne ekonomske in socialne krize, ki jo med drugim povečuje še Covid-19, se bodo neenakosti med kapitalističnim in delavskim razredom še povečale (Just 8 men own same wealth as half the world, Oxfam International 16. januar 2017, <https://www.oxfam.org/en/press-releases/just-8-men-own-same-wealth-half-world>. Dostop 20. decembra 2021).

potrebe. Razredno izkoriščanje ni zgolj podobno drugim oblikam izkoriščanja na podlagi nacionalnosti, spola, spolne usmerjenosti, veroizpovedi, starosti itd., ampak sestavlja skupaj z njimi sistem medsebojno odvisnih in vzajemno delujočih izključevanj in dominacij.

Neoliberalizem v šolstvu

Neoliberalizem vpliva s svojimi mehanizmi na vse sfere družbe, torej tudi na javne vzgojno-izobraževalne institucije.⁷ Šola je bila od nekdaj vodilni ideološki aparat države, ki je z učenjem določenih tehnik (branja, pisanja, računanja), pravil (ustrezno vedenje, morala, državljanska zavest, poklicna vest itd.) in prvin znanstvene in humanistične kulture zagotavljala obvladovanje in podrejanje množic vladajoči ideologiji (Podbevšek, 2018).

Teja Kržišnik (2008) v svoji diplomski nalogi z naslovom *Neoliberalni diskurz v osnovnošolskih učbenikih* ugotavlja, da lahko iz učnih načrtov in Zakona o osnovni šoli razberemo, da se neoliberalne vrednote vse bolj uveljavljajo tudi v slovenskem šolstvu. Neoliberalno usmerjeno izobraževanje poudarja tržno logiko razmišljanja, individualizem, tekmovalnost in materializem. Spodbuja tiste izkušnje, kompetence in znanja, ki so uporabna na trgu fleksibilne delovne sile. Kržišnik ugotavlja, da avtorji osnovnošolskih učbenikov v ospredje postavljajo posameznika, ki ga razumejo kot gospodarja svoje usode in časa.

7 David Harvey (2012) neoliberalizem, ki je zgolj ena od različic kapitalizma, opredeli kot »teorijo politično-ekonomskih praks, ki pravi, da do človeške blaginje najhitreje pridemo z osvoboditvijo individualnih podjetniških svoboščin in večšin v institucionalnem okviru, ki ga zaznamujejo močne pravice do zasebne lastnine, prosti trg in prosta trgovina. Vloga države pa je ustvariti in ohraniti institucionalni okvir, ustrezen takšnim praksam.«

To se kaže tudi pri ekoloških vprašanjih, kjer se pri degradaciji okolja poudarja odgovornost posameznika (ločevanje odpadkov, zmanjšana uporaba plastike itd.), ne pa vloga in odgovornost korporacij. Avtorji in avtorice učbenikov obenem poudarjajo pomen naroda in družine, ne pa delavskih pravic, enakopravnosti spolov, javnega šolskega in zdravstvenega sistema itd. Tradicionalnost se kaže tudi v opredelitvi družbene vloge spolov, kjer avtorji jasno ločijo moška in ženska opravila ter moškega predstavljajo kot rešitelja vseh težav.

Gledališče zatiranih kot alternativna metoda pri poučevanju

Učitelji in učiteljice pri poučevanju in raziskovanju uporabljajo različne oblike in metode dela. Gledališče zatiranih lahko služi kot metoda za poučevanje, saj služi kot orodje za naslavljanje nepravilnosti v neoliberalnem sistemu ter usmerja k aktivni in pravični participaciji ne zgolj učencev, temveč tudi staršev, društev, nevladnih organizacij in aktivističnih skupin.

Gledališče zatiranih sprva ni bilo namenjeno delu z otroki, zato se je moralo naslanjati na različne gledališke tehnike, pristope in metode. Vprašanje, kako pri najmlajših spodbuditi razmislek o zatiranju in emancipaciji, me je vodilo do raziskovanja dobrih praks gledališča zatiranih kot orodja za delo z otroki. V delu »Youth and Theatre of the Oppressed«, ki sta ga leta 2010 uredila Peter Duffy in Elinor Vetraino, je navedenih več različnih pristopov, kako gledališče zatiranih uporabiti pri delu z mladimi. Julian Boal (2010) na začetku knjige zapiše, da lahko otroci preko gledališča ozavestijo, kaj pomeni biti v koži nekoga drugega. Gledališče jim bolj kot drugi mediji

omogoča, da prepoznajo in razumejo človekov položaj v družbi. Ko spoznajo, da so vloge in položaji družbeno konstruirani, oblikujejo zavest, da je možna tudi drugačna družba. Družba, ki ne temelji na izkoriščanju oz. zatiranju Drugega.⁸

Forumsko gledališče in lutkovna umetnost

V Queensu od leta 1990 vpeljujejo Boalovo metodo pri delu z najmlajšimi v okviru programa »Early Learning through the Arts«, ki ga vodi skupina Creative Arts Team (CAT) z Mestne univerze New York. Pri delu z otroki, starimi od tri do sedem let, se je za učinkovito izkazala kombinacija forumskega gledališča z lutkovno umetnostjo (Dishy in Naumer, 2010). Pedagogi že dalj časa prepoznavajo prednosti in koristi lutk pri njihovem vključevanju v vzgojno-izobraževalni proces. Lutka je sredstvo, ki olajša komunikacijo, saj omogoča posredni dialog z otrokom.⁹ Intervencije z lutkami so pokazale, da se otroci lažje vživijo v like, prepoznajo in delijo svoja občutja in razmišljanja (Dishy in Naumer, 2010).

Forumsko gledališče temelji na dialogu, ki ga med igralci in gledalci vzpostavlja joker ali moderator, in intervencijah, s katerimi vplivamo na potek dogajanja. Omogoča tudi izkustveno učenje, s čimer podpira in krepi razvoj lastnosti, ki jih bodo otroci potrebovali v svojem življenju. Tistemu, kar otroci gledajo, sledijo pogovor, refleksija, analiza in evalvacija »gledanega«. Preko intervencij z lutkami otroci tudi lažje ozavestijo,

⁸ Drugi predstavljajo različne marginalizirane skupine, kot so begunci, migranti, Romi, homoseksualci, živali itd

⁹ Kozinc, Manca »Vloga lutke v predšolskem obdobju.« Varuska-ziva.si, <https://www.varuska-ziva.si/vloga-lutke-v-predsolskem-obdobju/>. Dostop 21. dec. 2021.

kaj je vzrok za nastali konflikt, razvijajo svojo senzibilnost do drugih in tehtajo različne možnosti za reševanje konfliktov (Dishy in Naumer, 2010).

Pri delu z najmlajšimi je kreativna skupina izhajala iz forumskega gledališča, ki ga je uspešno priredila otrokovim zmožnostim, potrebam in interesom. Prednost samega forumskega gledališča je, da lahko predstavo prekinjamo oz. zaustavljamo, kadar želimo, kar omogoča poseben prostor, znotraj katerega otroci s pomočjo učitelja/moderatorja razmišljajo, razglabljajo in presojujejo o videnem (Dishy in Naumer, 2010). Tina Fischer (2010), članica kreativne skupine, je zapisala, da otroci na tak način razvijajo spretnosti, ki so nujne za to, da se bodo v prihodnosti lahko postavili zase in za druge.

Notranji moderator – lutka in zunanji moderator – joker

Znotraj intervencij z lutkami so namesto enega uporabljali kar dva moderatorja: zunanjega in notranjega. Notranji moderator je lutka oz. lutka, ki se odziva na mnenja otrok in upošteva njihove predloge pri nadaljevanju predstave. S tem otroci v ponovnih uprizorjenjih/intervencijah spoznajo posledice svojih predlogov. Naloga notranjega moderatorja je, da otroke spodbuja, da se vživijo in razmišljajo kot liki. Notranji moderator lahko kadarkoli tudi zaustavi predstavo, še posebej tedaj, ko njegova lutka rabi pomoč ali nasvet. Običajno sedi v centru, nekje na sredini, kjer lahko opazi odzive otrok in zunanjega moderatorja, s katerim morata sodelovati. Zunanji moderator pa je v bistvu joker, torej tisti, ki vodi in koordinira ponovitve z intervencijami. Njegova naloga je, da zagotavlja varno in spodbudno

okolje, daje navodila, npr. kdaj in kako lahko otroci intervenirajo oz. prekinejo predstavo, jih spodbuja ter usmerja h kritičnemu razmišljanju in iskanju predlogov za izboljšanje situacije. Lahko stoji ali sedi ob strani dogajanja, kjer ima pregled nad otroki in notranjim moderatorjem, da lahko v proces dela hitro poseže z vprašanji, podvprašanji in preusmerjanjem situacij, če se izkažejo za neučinkovite. Zunanji moderator mora obvladati, kako predloge otrok vključiti oz. vpeljati v predstavo. Je v vlogi vsevednega pripovedovalca, ki od zunaj usmerja potek predstave. Je tisti, ki otrokom zastavlja vprašanja glede ravnanja lutk: ali to deluje ali ne, je to prav ali narobe itd. Zunanji moderator ne moralizira, temveč zgolj z vprašanji preverja njihovo mnenje (Dishy in Naumer, 2010).

Augusto Boal si je jokerja zamislil po Sokratovi metodi, ki temelji na postavljanju vprašanj in podvprašanj učencem, s katerimi se izpostavlja protislovja v njihovih mislih in zamislih. Tudi zunanji moderator z vprašanji in podvprašanji spodbuja otroke, da definirajo in artikulirajo svoje misli. Gre za učno metodo, ki spodbuja kritično razmišljanje, analiziranje, poenostavljanje, sklepanje in argumentiranje. Zunanji moderator z vprašanji in podvprašanji krepi dvom v njihove predloge, ki jih otroci nato sprejmejo ali zavrnejo. Kreativna skupina je izpostavila, da se pri delu z otroki pogosto pojavljajo predlogi, s katerimi bi se s pomočjo magije ali pa zvijače dokopali do rešitev. Oba moderatorja (notranji in zunanji) morata takšne predloge upoštevati, saj je meja med realnim in nerealnim pri otrocih te starostne skupine zabrisana. Zato naj oba moderatorja otroke spodbujata, da so čim bolj konkretni pri podajanju svojih predlogov (Dishy in Naumer, 2010).

Rezultati intervencij z lutkami

Intervencije z lutkami so pokazale, da morajo biti učitelji/moderatorji dobro usposobljeni. Poleg igralskih spretnosti se morajo naučiti, kako animirati (oživljati) lutke. Poleg animatorskih morajo dobro obvladati tudi moderatorske spretnosti. Znotraj programa so s tem namenom učiteljem omogočili razna usposabljanja in izobraževanja, kjer so izpopolnjevali svoje animatorske in moderatorske spretnosti. Program še vedno ni dokončno oblikovan, saj se še izpopolnjuje ter razvija v skladu z izzivi in problemi, ki se pojavljajo pri delu z otroki (Dishy in Naumer, 2010).

Večina avtorjev in avtoric, ki delajo z mladimi, v delu *Youth and Theatre of the Oppressed* izpostavlja, da je GZ učinkovita metoda, kadar se usposobi učitelje in učiteljice o njegovi vlogi in namenu (Duffy idr. 2010). Če učitelji in njihovi ravnatelji prepoznajo, da GZ spodbuja ustvarjalnost, kritičnost, čut za drugega, solidarnost, razbija stereotipe in predsodke, ga bodo vključili v kurikulum ter k sodelovanju povabili tudi zunanje in strokovno usposobljene izvajalce. Zgoraj smo navedli primer intervencij z lutkami, ki jih lahko učitelji in njihovi spremljevalci, če se za to usposobijo, izvajajo tudi sami z učenci v razredu. Učiteljice in učitelji lahko pri pouku uporabijo tehnike gledališča zatiranih na različne načine. Učitelj slovenščine lahko namesto usmerjenega pisanja uporabi forumsko gledališče in učenca spodbudi, da prikaže glavni problem in okoliščine, v katerih bi protagonist lahko odreagirala drugače (Duffy idr. 2010). GZ je lahko prav tako učinkovito sredstvo za dialog med učitelji, učenci in njihovimi starši.

Avtorji in avtorice prepoznajo, da je gledališče zatiranih lahko učinkovito orodje v boju proti

izkoriščanju in zatiranju, saj raziskuje in razkriva razmerja moči in neenakosti v družbi. Z intervencijami in vodenim pogovorom otroci prepoznajo drugačne možnosti, ki vplivajo na njihova razmišljanja, vedenja in ravnanja. To dokazujejo tudi intervencije z lutkami, saj avtorici navajata, da so otroci preko igre z lutkami prepoznali enake zatiralske vzorce tudi v resničnem življenju: »You just did that just like that puppet did. That isn't a good thing.«¹⁰ (Duffy idr., 2010)

Navsezadnje gledališče zatiranih ne vključuje zgolj učiteljev in učencev, temveč tudi druge deležnike. V GZ lahko vključimo tudi starše, razna društva in iniciative, nevladne organizacije itd., s katerimi krepimo povezanost šole z lokalnim okoljem (Duffy idr., 2010).

Učitelji in učiteljice bi morali biti glasniki družbenih sprememb

Po drugi strani pa se GZ sooča tudi z velikimi ovirami. Velik problem v vzgojno-izobraževalnih zavodih predstavljajo učitelji, ki se ne zavedajo svojega poslanstva in zgolj nekritično prenašajo svoje znanje. Učitelji in učiteljice bi kot intelektualci in intelektualke morali biti glasniki družbenih sprememb ter s tem mlade usmerjati v kritično in kreativno soustvarjanje pravične prihodnosti za vse (Podbevšek, 2018). Ker šole ne spodbujajo in ne razvijajo kritičnosti, so emancipatorne metode in prakse, kakršno je gledališče zatiranih, neuspešne za razvijanje politične zavesti.¹¹

¹⁰ »Ravnal si tako, kot je ravnala lutka. To je narobe.«

¹¹ Karl Marx (1945) je v enajsti tezi o Feuerbachu zapisal, da so filozofi svet samo različno interpretirali; gre pa za to, da ga spremenimo. Temu sta pri razvijanju svoje metode in pedagogike sledila tudi Paulo Freire in Augusto Boal.

Globalni kapitalizem ustvarja vse bolj široko organizirano in sistematično izkoriščanje ljudi, živali in okolja, zato moramo že pri najmlajših spodbujati vprašanja o razmerjih moči v družbi. Gledališče zatiranih je lahko ena izmed učinkovitih participatornih praks, ki bi morala postati del širšega organiziranega boja za odpravo kapitalističnega družbenega sistema.

Seznam literature

- Dishy, Andrea, in Naumer, Karina. »Puppet Intervention in the Early Childhood Classroom: Augusto Boal's Influences and Beyond« v Youth and Theatre of the Oppressed, ur. Peter Duffy in Elinor Vettraino, Palgrave Macmillan, 2010, str. 17–43.
- Duffy, Peter, Vettraino, Elinor, Alon, Chen, Blair, Brent, Conrad, Diane, Dishy, Andrea, Dodge, B. J., Saldaña, Johnny, Linds, Warren, Arsham Kuftinec, Sonja. »Why This? Why Now?« A Contributors' Discussion v Youth and Theatre of the Oppressed, ur. Peter Duffy in Elinor Vettraino, Palgrave Macmillan, 2010, str. 1–14.
- Harvey, David. »Kratka zgodovina neoliberalizma.« Studia humanitatis, 2012, str. 7.
- Kržišnik, Teja. »Neoliberalni diskurz v osnovnošolskih učbenikih.« Diplomsko delo, 2008, str. 6–20; 68–70.
- Marx, Karl, in Engels, Friedrich. »Komunistični manifest.« ČZDO Komunist, 1980, str. 29–30, Ljubljana.
- Marx, Karl, v Engels, F. »Ludwig Feuerbach in konec klasične nemške filozofije« Cankarjeva založba, 1945, str. 55.
- Podbevšek, Tina. »Neoliberalizem v geografskem izobraževanju.« Magistrsko delo, 2018, str. 6–11; 109–115.

Seznam virov

- Just 8 men own same wealth as half the world, Oxfam International 16. januar 2017, <https://www.oxfam.org/en/press-releases/just-8-men-own-same-wealth-half-world>. Dostop 20. decembra 2021.
- KUD Transformator. »Gledališče zatiranih«, 2021, Kudtransformator, <https://kudtransformator.com/gledalisce-zatiranih/>. Dostop 20. decembra 2021.
- »Presežna vrednost«, 2019, Wikipedia, https://sl.wikipedia.org/wiki/Presežna_vrednost. Dostop 20. marca 2022.
- »Razredni boj«, 2021, Wikipedia, https://sl.wikipedia.org/wiki/Razredni_boj. Dostop 20. decembra 2021.

O avtorju

Tomaž Podbevšek je profesor slovenskega jezika s književnostjo, mladinski delavec, izvajalec delavnic gledališča zatiranih in gledališki performer. Kot prostovoljec je izvajal delavnice z otroki in mladostniki iz socialno ogroženih družin, z otroki z motnjo v duševnem razvoju in z otroki priseljencev s Kosova, iz Albanije in Bosne. Več let je bil aktivni član neformalne gledališke skupine ZIZ, ki deluje po pristopih gledališča zatiranih. Trenutno je zaposlen kot učitelj za dodatno strokovno pomoč na Osnovni šoli Toneta Čufarja Maribor.



Jana Burger in Metka Bahlen Okoli

Gledališka pedagogika in gledališče zatiranih

Being human is being theater. - Augusto Boal

Povzetek

Že nekaj let si več institucij, organizacij in posameznikov prizadeva opredeliti izraz gledališka pedagogika in terminologijo tega področja, kaj pravzaprav pomeni in katere aktivnosti vključuje ter kje se srečujeta gledališče in pedagogika. V ta namen je društvo ustvarjalcev Taka Tuka izdalo priročnik Moč (spo)razumevanja, ki ga priporoča v branje vsem, ki jih ta tema zanima.

V tem prispevku ne želiva poglobljeno razpravljati o terminologiji, predvsem naju zanima, kako se gledališče zatiranih lahko opredeli znotraj gledališke pedagogike. Navedli bova nekaj značilnosti gledališča zatiranih (v nadaljevanju GZ) in predlagali, kje v polju gledališke pedagogike je mesto metodologije GZ. V drugem delu zapisa deliva najini praktični izkušnji z dveh usposabljanj, ki ju že nekaj let zapored izvaja v okviru KATIS-a za zaposlene v vzgojno izobraževalnih zavodih.

GZ išče inkluzivno, pravično in solidarno družbo, v kateri posamezniki delujejo kolektivno, sodelovalno in v so-moči. Vse na tem svetu je odvisno od pozicij moči, ki je danes prevečkrat uporabljena kot nadmoč oziroma premoč. Zanimiv podatek je, da SSKJ pozna besedo premoč, medtem ko je beseda so-moč zloženka. Odnos med posamezniki, ki in medsebojno razumevanje, sta ključna za kolektivno akcijo, ki bi omogočila širše, sistemske spremembe. Cilj GZ tako ni produkcija ene določene predstave, ampak konkretna in kontinuirana politična akcija. To izraža tudi ime metode: »gledališče« kot umetnost in »zatiranih« kot politično stanje/dejanje (Santos, 2019).

Sistem zatiranja vzpostavlja neenakosti med skupinami ljudi, na podlagi družbenih (ne) privilegijev, utemeljenih na vrednotah in sistemskih strukturah družbe na podlagi rasnih, spolnih, verskih, ekonomskih, seksualnih, etničnih razlik.

Šolski razred je skupina, družba v malem. V razredu se odseva vse, kar se dogaja izven šole. Oder kot prostor, ki drži pozornost, lahko ponuja varno mesto za preizpraševanje naših izkušenj in dogodkov, ki so za neko skupino pomembni v vsakdanjem življenju. GZ ponuja številne tehnike, ki naših izkušenj ne postavljajo samo na verbalno, ampak tudi na telesno raven in išče izraze onkraj besed. Kar doživljamo, seveda občutimo individualno, z lastnimi občutki, ki so indikator čustev, ki jih doživljamo. GZ raziskuje te telesne vtise na estetski ravni in jih prevprašuje na kolektivni ravni. Ob tem naj omenimo, da GZ nikakor ni terapija, lahko pa ima terapevtske učinke na posameznika_ico. Prav tako GZ sledi načelu majevtike, kjer ni režiserke/režiserja, ni vodje procesa, ampak t.i. jokerka/joker povezuje igralce in publiko, pri tem pa je sama, sam del procesa, del skupine, učeča se oseba (Santos, 2019).

Trije vidiki gledališke pedagogike

Zgoraj omenjeni priročnik navaja tri vidike gledališke pedagogike: gledališko opismenjevanje, gledališko ustvarjanje in učenje z gledališkimi pristopi, ki jih v članku *Gledališka pedagogika na preseku gledališke umetnosti in pedagoške znanosti* predstavi Irina Lešnik (2020).

Gledališko opismenjevanje je eden od bolj prisotnih v šolah in vrtcih po Sloveniji. Gre za »organizacijo ogleda kakovostnih gledaliških predstav, ki mora potekati čim bolj celostno. To pomeni, da se priprava na ogled začne že v učilnici z načrtovanimi dejavnostmi, ki otrokom približajo dramske like, motive, teme. Po ogledu naj bi učitelj otrokom dal možnost izražanja lastnih doživetij« (Lešnik 2020, 9). Cilj tega vidika je izobraziti avtonomne gledalce, ki bodo gledališko opismenjeni.

Tudi drugi vidik gledališke pedagogike je pri nas dobro znan, gre za gledališko ustvarjanje: »Ta oblika dejavnosti poteka večinoma v okviru gledaliških krožkov in izbirnega predmeta gledališki klub. Izhodišče gledališkega ustvarjanja v šoli je običajno v naprej izbrano besedilo, lahko pa besedilo nastaja tudi med samim ustvarjalnim procesom ali pa celo povsem izostane, saj premore gledališče še veliko drugih izraznih sredstev« (Lešnik 2020, 10). Lešnik nadaljuje: »Predstava, ki jo učitelj skupaj z učenci postopno gradi in nazadnje postavi na (šolski) oder, za otroke nedvomno predstavlja edinstveno izkušnjo javnega nastopanja. Učitelji izpostavljajo težave pri časovnih omejitvah, saj tovrstne ustvarjalne oblike dela zahtevajo svoj čas« (Lešnik 2020, 10).

Kot lahko beremo v prvih dveh vidikih gledališke pedagogike, je cilj dejavnosti ustvarjena ali ogledana

predstava, torej gledališka umetnost. Pri učenju z gledališkimi pristopi pa gre za učenje snovi med poukom, torej ponuja »interaktivne učne pristope za doseganje vzgojno-izobraževalnih ciljev z različnih predmetnih področij« (Lešnik 2020, 10). Lešnik omenja, da »pogosto uporabljajo te metode pri pouku tujih jezikov, kjer poskušajo učitelji v skladu s sodobnimi načeli komunikacijskega pouka ustvariti fiktivne dialoške situacije s pomočjo ene od osrednjih metod gledališke pedagogike – metode igre vlog.« (Lešnik, 10).

Gledališče zatiranih bi glede na ustvarjalni proces lahko šteli med gledališko ustvarjanje, prav tako bi z nekaterimi značilnostmi, recimo gled-igralci_kami (vsi smo igralci_ke in gledalci_ke) ustrezalo tretjemu vidiku, učenju z gledališkimi pristopi. Pa vendar je v prvem primeru vezan na gledališki produkt – predstavo, in v drugem učenju neke določene učne snovi. GZ, kot omenjeno, ne sledi cilju produkcije oz. predstave, ampak si želi kontinuiranega procesa, prevpraševanja, v katerem ni končnih rešitev, ampak iskanje razumevanja pravih vprašanj, predvsem pa se posveča kolektivnemu procesu. Prav tako GZ ni samo umetniška forma, je več, je politično angažirano gledališče. V primerjavi z vidikom učenja z gledališkimi pristopi GZ ne išče učenja neke določene snovi (recimo angleščine), ampak gradi na iskanju kolektivnega procesa in izhaja iz naših izkušenj, ne glede na starost udeleženk_cev. Presega torej »bančno izmenjavo« in sledi Freirevemu konceptu součenja.

Gledališka pedagogika bi morala po najinem mnenju upoštevati ne samo umetniški vidik gledališča, ampak tudi družbeno politično moč tovrstne pedagogike, ki jo nosijo nekatere metodologije, torej tudi gledališče zatiranih. Izpostaviti želiva manjkajoče umeščanje

družbene angažiranosti in vzpostavljanja skupnosti v opredelitve gledališke pedagogike.

Vloga institucij vzgoje in izobraževanja

V povezavi z umeščanjem gledališča zatiranih v kontekst gledališke pedagogike razmišljamo tudi o vlogi institucij vzgoje in izobraževanja v sodobnem svetu in o tem, kaj je njihova naloga. Kako sploh oblikovati kurikulum, ki bo izobraževal za življenje v današnji družbi? Kako ga oblikovati, da bo izobraževal za družbo prihodnosti? Kaj morajo vzgojno-izobraževalne institucije pravzaprav »naučiti« slehernike, ki jih obiskujejo?

Pri tem se zagotovo odpre vprašanje, kako poteka proces pridobivanja znanja. Ali se je izobraževanje kaj bistveno spremenilo od šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, ko je Paulo Freire pisal o prehajanju s t.i. bančniškega izobraževanja, pri katerem učeči se na nekritičen način prejema znanje od tistih, ki arbitrarno vedo več od njega, na emancipacijsko učenje, kjer je pridobivanje znanja pojmovano kot družbeno-politični proces, kot »avtentičen dialog, ki je sposoben počlovečiti« (Freire 2000 v Gregorčič, 2019)? Ranciere je v svojem delu *Nevedni učitelj* pisal o krogih moči in o tem, kako so ti homologni krogom nemoči. »Nevedna oseba se bo sama naučila tudi tistega, česar učitelj ne ve, če učitelj verjame, da to zmore, in jo obvezuje, da spozna svojo sposobnost« (Rancière, 1991). Pravi, da se tako začne in nadaljuje krog emancipacije ali krog moči. »Krog nemoči pa je nenehno prisoten kot samo delovanje družbenega sveta. Tisti, ki so izključeni iz sveta inteligence, se sami strinjajo s sodbo o svoji izključitvi« (prav tam).

Sodobne izobraževalne institucije pa naj bi vendarle »krepile moč znanja pri preseganju obstoječega, moč osvobajanja, utopične dimenzije znanja« (Barle, 2007). »Šola kot institucija, ki prenaša in oblikuje, obenem pa tudi spreminja vrednote v okolju, ima potencial biti učinkovit dejavnik družbenih sprememb« (Klemenčič, 2011).

Pri vzpostavitvi tovrstne vloge šole in drugih vzgojno-izobraževalnih institucij je zagotovo pomembno vprašanje, kako se to lahko zgodi. Praktiki gledališča zatiranih bolj ali manj intenzivno v okviru različnih projektov z učenci, dijaki in študenti (tudi vrtčevskimi otroki) izvajamo delavnice različnih tehnik gledališča zatiranih. Pogosto naslavljamo različne teme z uporabo forumskega gledališča. Na ta način vzpostavljamo prostor in čas, v katerem spregovorimo o nepravilnostih v družbi, o diskriminacijah, o družbenih razlikah, o nasilju, o spolnem nasilju, o spolnih vlogah ... O temah torej, ki jih je pomembno naslavljanje, da bi tako delali korake k družbenim spremembam. Predvsem zaradi prekarnega financiranja pa so to redke in zgolj občasne dejavnosti, ki dolgoročno zagotovo ne morejo imeti tolikšnega učinka kot bi ga tovrstno delovanje lahko imelo, če bi ga izvajali kontinuirano. Pozitivne učinke uporabe gledališča v vzgoji in izobraževanju pa so pokazale že številne raziskave.¹

1 Alenka Kobolt, Jelena Sitar-Cvetko, Andreja Stare. Gledališko ustvarjanje kot socialno integrativno delo z mladimi. Socialna pedagogika, vol. 9, št. 3, 2005, str. 229–264.

American Alliance for Theatre & Education. The Effects of Theatre Education, <https://www.aate.com/benefits-of-theatre-ed>, dostop 6. 1. 2022.

Prigl, Mojca. Pozitivni učinki metod gledališke pedagogike na učence pri pouku slovenščine v osnovni šoli, Univerza v Mariboru, 2018.

KATIS - Katalog programov nadaljnega izobraževanja in usposabljanja

V Sloveniji imamo vzpostavljen *Katalog programov nadaljnega izobraževanja in usposabljanja strokovnih delavcev v vzgoji in izobraževanju*. Prisotnost v tem katalogu smo prepoznali kot eno od možnosti k poti do bolj kontinuirane uporabe metodologije gledališča zatiranih in sorodnih metod za podporo emancipacijskemu učenju v institucijah vzgoje in izobraževanja v Sloveniji. V letu 2018 sva tako Jana Burger in Metka Bahlen Okoli v medsebojnem sodelovanju pripravili dve usposabljanji: *Gledališka pedagogika za ustvarjalno razreševanje konfliktov* in *Gledališče zatiranih za inkluzivnost v skupini* (ki sva ga kasneje preimenovali v *Igre za sodelovanje in inkluzijo*). Usposabljanji sta namenjeni strokovnim delavkam in delavcem v vzgoji in izobraževanju, oblikovali pa sva ju z namenom, da jih opremimo z metodologijo za emancipacijsko učenje. Na ta način spodbujava njuno uporabo pri rednem delu v formalnem izobraževanju.

Pri oblikovanju programov obeh usposabljanj sta bili osnova metodologije teoriji Freireove Pedagogike zatiranih in Kolbovega kroga izkustvenega učenja ter Boalova gradiva o Gledališču zatiranih. V izkustvenem usposabljanju udeleženske in udeleženci preizkušajo, raziskujejo in reflektirajo metodologijo, ki jo je moč uporabiti v izobraževalnih institucijah pri naslavljanju družbeno perečih (tabu) tem in nastajanja skupnosti medsebojnega povezovanja in avtentičnega dialoga. Tako jih usposabljanje podpira pri kritičnem in celostnem presojanju raznolikih življenjskih situacij v skupinah, s katerimi delajo, ter pri vzpostavitvi procesa, v katerem bodo tudi svoje učenke_ce in

dijake_inje vodili po poti kritičnega in celostnega presojanja.

V omenjenih programih usposabljanja strokovne delavke in delavci v vzgoji in izobraževanju pridobijo nove uvide glede možnosti in načinov doseganja ne-kognitivnih rezultatov procesov vzgoje in izobraževanja. Z vnašanjem metod, ki jih spoznajo na usposabljanju, v vsakodnevno delo pri otrokih in mladih lahko dosežajo, da:

- se bodo ti lažje in bolj samostojno soočali z reševanjem konfliktov,
- bodo bolj optimistično gledali na prihodnost,
- bodo izražali višjo stopnjo inovativnosti in moči za izražanje kreativnosti,
- bodo imeli bolj pozitivno samopodobo,
- bodo pridobili večšine javnega nastopanja,
- se bo pri njih zmanjšala stopnja anksioznosti,
- bodo razvili večjo stopnjo tolerantnosti in odprtosti, itd.

Način, na katerega omogočimo prenos tega znanja v prakso, je izkustveno učenje. Izvajamo t. i. trening v treningu, pri čemer udeleženci na svoji koži preizkusijo aktivnost, izkušnjo reflektirajo ter na osnovi tega načrtujejo prenos v svojo prakso. Na obeh usposabljanjih pridobijo konkretna orodja oz. metode, ki jih lahko uporabijo v razredu ali v drugih skupinah, s katerimi delajo, da bi vzpostavili pozitivne in solidarne odnose. Naslova usposabljanj nakazujeta, da ima vsako od njiju tudi svojo specifiko.

Usposabljanje Gledališka pedagogika za ustvarjalno razreševanje konfliktov

Pri usposabljanju *Gledališka pedagogika za ustvarjalno razreševanje konfliktov* udeležence_c_i izkusijo proces priprave in izvedbe forumskega gledališča. V tej tehniki odigramo kratek prizor konflikta z jasno prikazano osebo, ki je zatirana, in osebo, ki zatira. Opazovalke_c_i razmišljajo o spremembah in nanje aktivno vplivajo z vstopom v sam prizor v vlogi protagonista_ke. Tako kolektivno reflektirajo o primeru in oblikujejo svoja stališča ter dobijo ideje za delovanje v resničnih situacijah. Stik med opazovalci_kami in igralci_kami prizorov vzpostavlja moderator_ka, joker_ka, ki spodbuja k aktivni udeležbi in spodbuja dialog. Strokovne delavke in delavci v institucijah vzgoje in izobraževanja se preizkusijo tudi v vlogi moderatork in moderatorjev. Tako delujejo kot fasilitatorke_ji, ki vsem udeležencem nudijo podporo pri osvetljevanju situacij z različnih zornih kotov in spodbujajo medsebojno razumevanje in spoštovanje.

Pri tej aktivnosti so posebej poudarjeni vzpostavljanje in razvoj socialnih stikov ter povezav med posamezniki_cami, ki se spletajo ob skupnem iskanju rešitev za npr. predstavljeni problem v foramskem gledališču. Skupnost, ki sodeluje v procesu, se uči novih in inovativnih pristopov k participaciji in neposredne participacije, medsebojnega razumevanja med ljudmi iz različnih socialnih okolij, izboljšanja socialne vključenosti, razvija veščine svobodnega izražanja, enakopravnosti, strpnosti, vzajemnega spoštovanja in, nenazadnje, ozaveščanja o večplastnosti življenjskih situacij ljudi, s katerimi soobstajamo.

Usposabljanje Igre za sodelovanje in inkluzijo

V formalnem sistemu vzgoje in izobraževanje so skupine oblikovane umetno, posameznice in posamezniki se v njih ne povezujejo na osnovi lastnih želja in interesov. Tako tudi ni samodejno, da so te skupine vključevalne in je potrebno vključevanje spodbujati. Za usposabljanje *Igre za sodelovanje in inkluzijo* sva avtorici pripravili šest sklopov aktivnosti, ki sva jih prepoznali kot ključne za vzpostavljanje vključevalnih skupin. S sprotnimi refleksijami dajemo prostor za izmenjavo različnih vidikov v posameznih uporabljenih tehnikah (vsebinski, čustveni, socialno-integracijski, fizični ...), ki jih predlagamo za uporabo v praksi med izvajalci_kami usposabljanja in udeleženci_kami.

1. Pozornost (na okolje, na druge ljudi, nase)

V tem sklopu izvajamo vaje, s katerimi »spoznamo« in »osvojimo« prostor, se ga učimo uporabiti skupaj z njegovimi pomanjkljivostmi in prednostmi, ga sprejmemo in se tako učimo, kako se udomačiti v katerem koli drugem prostoru, se osredotočimo nase, na svojo telesno držo, dihanje in gibanje, pridemo do raznolikih uvidov glede sebe, spoznamo tudi druge udeležence in udeležence, se z njimi povezujemo, usklajujemo in vzpostavljamo skupnost (Bahlen Okoli, 2021).

2. Sodelovanje in prijateljstvo

Sklop je namenjen vajam za usklajevanje, razvijanje svobodnega izražanja in medsebojnega poslušanja ter posameznikove_čine avtonomije, pridobivanje izkušenj učinkovite socialne komunikacije, povezovanje

s svetom okoli sebe, izboljšanje socialne vključenosti, enakopravnosti, razvijanje strpnosti in vzajemnega spoštovanja.

3. Moč in so-moč

Prostor za preizpraševanja pozicije moči. Kaj pomeni izražanje moči in kaj so-moči? Zakaj so-moč in ne premoč? Z vajami razvijamo učinkovito in konstruktivno sodelovanje v svojem družbenem okolju, še posebej v naraščajočih raznolikih družbah, intenzivno sodelovanje in udejstvovanje v družbenem življenju.

4. Varnost

Z vajami, pri katerih s skupnimi močmi podpiramo drug drugega v skupini, in s tem celotno skupino, se urimo v kolektivnem zagotavljanju občutka varnosti. Spoznavamo sebe in svoj notranji svet, se povezujemo z notranjimi svetovi drugih in tako vzpostavljamo varno socialno okolje.

5. Zaupanje

Sklop vaj, ki je tesno povezan z vajami za varnost. Gre za prepuščanje procesu, tako v telesnem kot psihičnem smislu, za spodbujanje intenzivnih interakcij med udeleženci, prenašanje in podajanje odgovornosti med članicami in člani skupine ter medsebojno podporo za skupinsko izpolnjevanje zadane naloge in doseganje zastavljenega cilja.

6. Izražanje čustev

Ta sklop je morda najbolj igriv in v njem najbolj popusti cenzura. Vaje so namenjene razvijanju veščine izražanja raznolikih čustvenih stanj z uporabo telesa, glasu in prostora, ustvarjalnemu odpiranju, izražanju idej, misli, čustev ali mnenj, inovativnosti.

Na mestu zaključka

Povratne informacije udeleženk in udeležencev obeh usposabljanj so izjemno pozitivne. Izražajo hvaležnost za možnost avtentičnega izražanja in navdušenje nad metodologijo, s pomočjo katere so se v zgolj nekaj urah povezali drug z drugim in ustvarili skupnost. V kolikšni meri od udeležbe na usposabljanjih uporabljajo tehnike pri delu ni znano, prav tako ne dolgoročni učinki njihove uporabe. Tako vsekakor prepoznavamo potrebo po raziskovalnem projektu, s katerim bi beležili tovrstne učinke.

Viri:

- American Alliance for Theatre & Education. The Effects of Theatre Education, <https://www.aate.com/benefits-of-theatre-ed>, dostop 6. 1. 2022.
- Bahlen Okoli, Metka. Navodila za uporabo videa 'Vstani, deklica', Zavod Bob, 2021, <https://drive.google.com/file/d/1pxGkWqCgH2YNuJW6mBWnBN8zAGOZGc9O/view>, dostop 7. 1. 2022.
- Barle, Andreja. Instrumentalizacija znanja - šole organizacije za hitro dostavo znanja? Genialna prihodnost - genetika, determinizem in svoboda. Mednarodni posvet Biološka znanost in družba, 2007. Str. 239-249.
- Gaber Korbar, Veronika; Jenko, Sandra; Korbar, Valentina; Lešnik, Irina; Picelj, Katarina; Suhadolnik, Gorazd; Šmalc, Matjaž; Štampek, Marjetka. Moč (Spo)Razumevanja - Osnove gledališke pedagogike. Društvo ustvarjalcev Taka Tuka, 2020.
- Gregorčič, Marta. Pedagoške smernice za emancipacijsko učenje. Zavod Bob, 2019, <https://drive.google.com/file/d/1qIvrVsxDoXFqLzslCzoA54GXZKkJA26z/view>, dostop 7. 1. 2022.
- Klemenčič, Eva. Nacionalna in mednarodna perspektiva izobraževanja za državljanstvo v multikulturni družbi. ZRC SAZU, 2011.
- Kobolt, Alenka, Jelena Sitar-Cvetko, Andreja Stare. Gledališko ustvarjanje kot socialno integrativno delo z mladimi. Socialna pedagogika, vol. 9, št. 3, 2005, str. 229–264.
- Lešnik, Irina. 2020. Gledališka pedagogika na preseku gledališke umetnosti in pedagoške znanosti. Moč (Spo)Razumevanja - Osnove gledališke pedagogike. 8-13.
- Prigl, Mojca. Pozitivni učinki metod gledališke pedagogike na učence pri pouku slovenščine v osnovni šoli, Univerza v Mariboru, 2018.
- Rancière, Jacques. The Ignorant Schoolmaster. Stanford University Press, 1991.
- Santos, Barbara. Theater of the Oppressed Roots and Wings, KURINGA, UCLA Art and Global Health Center and UCLA Prison Education Program, 2019.

O avtoricah

Jana Burger je komunikologinja, praktikantka in certificirana trenerka nenasilne komunikacije in mentorica, še raje pa uporabnica gledališča zatiranih. Dela v Sloveniji in v tujini, je članica več kolektivov in rada vadi petje.

Metka Bahlen Okoli je pedagoginja in andragoginja ter mladinska delavka, pevka, pripovedovalka, jokerka, igralka. Pri svojem delu se posveča osvetljevanju v javnosti spregledanih tem in opozarjanju na nepravilnosti v družbi. Gledališče zatiranih je metodologija, ki je nikoli ne neha navdihovat. Zanj je to jezik neslišanih – ljudi, vsebin, krajev, dogodkov, zatiranj. Je umetnost, ki je potisnjena na obrobje kot ne-umetnost. Ustvarjajo jo vsak dan, z vsakim korakom, dejanjem, gesto in izrečeno besedo. Vsaka uprizoritev je priložnost, da se prisotni povežejo in ustvarijo skupnost, ki solidarno in iskreno naslavlja družbene neenakosti. Navdušuje jo delovanje med fikcijo in realnostjo, v kateri ustvarja vzporedne svetove in jih nato prenaša v resničnost, tako da lahko stopa na oder življenja brez občutkov nemoči in krivde.



Metka Bahlen Okoli

Vstani, deklica

Povzetek

V prispevku predstavljamo proces priprave in izvedbe zakonodajne forumske predstave Vstani, deklica. To je zgodba o izkušnjah vstopanja na trg dela, ki jo pripoveduje osem mladih udeleženk projekta Pogon, ki smo ga v Zavodu Bob izvajali od februarja 2020 do septembra 2021. V tem času smo s 120 udeleženkami in udeleženci izvedli 630 ur usposabljanj, da bi krepili kompetence mladih skozi aktivno državljanstvo za večjo zaposljivost. Poleg tega smo vzpostavili mrežo zaposlovalcev, kamor se je vključilo kar 42 organizacij in posameznikov, nekateri so gostili mlade na t. i. job shadowingu¹ ter sodelovali na zaključnem dogodku projekta. Slednji je bil namenjen srečanju mladih iskalcev zaposlitev in zaposlovalcev ter njihovi medsebojni izmenjavi pogledov na zaposlovanje mladih. V Pogonu smo podpirali mlade iskalke in iskalce zaposlitve v krepitvi kompetenc za večjo zaposljivost skozi aktivno državljanstvo.

¹ Job shadowing je proces spremljanja izkušenega zaposlenega pri opravljanju točno določenega dela/poklica oz. konkretnih delovnih nalog na določenem delovnem mestu. Za ta izraz najdemo različne prevode v slovenščino: metoda osvetlitve dela, izobraževalni obisk, obdobje opazovanja na delovnem mestu.

Mladi se soočajo z brezposelnostjo ali negotovimi zaposlitvami ter netrajnim in nepravičnim zaposlovanjem. Po konceptu »vsak je svoje sreče kovač« je družba tovrstne strukturne probleme naložila na pleča posameznika in mu sporočila, da je za njihovo reševanje odgovoren sam. Za piko na i smo tako v projektu organizirali *Posvet med mladimi in zaposlovalci*, kjer je v dialogu sodelovalo 22 predstavnikov zaposlovalcev in 23 mladih iskalcev zaposlitev. Izvedli smo ga v obliki zakonodajne forumske predstave z naslovom *Vstani, deklica*. Pripravile so jo mlade iskalke zaposlitve in v njej prikazale svoje izkušnje zaposlovanja ter izpostavile nepravičnosti in diskriminatorne prakse, ki se ob tem izvajajo. Omenjene udeleženke so brez dvoma aktivne državljanke, so pa nezaposlene. V gledališkem procesu so izrazile svoj pogled na položaj mladih na

trgu dela in v obliki forumskega gledališča izpostavile problematiko zaposlovanja med mladimi. Obiskovalci dogodka so vstopali v prizore in odigrali svoje predloge za spremembe na bolje.

Z gledališčem zatiranih družbene nepravičnosti tako naslavljamo in rešujemo kolektivno, na družbeni ravni. Mlade udeleženke so v procesu medsebojnega povezovanja ter deljenja in analiziranja svojih zgodb odstirale tančice iluzij o zaželjenosti fleksibilnih zaposlitev. O temah, ki v javnosti niso izpostavljene, so tako javno spregovorile osebe, ki največkrat nimajo javnega glasu. Družba, v kateri živimo, je izrazito kapitalistična. Povečuje konkurenčnost, potrošnjo, premoč. V gledališču zatiranih preizprašujemo te družbene premise in jih zastavljamo na novo, v smeri vzpostavljanja sodelovanja in tvorjenja skupnosti. Eno glavnih vprašanj, ki si jih postavljamo, je, kako

lahko v družbi delujemo z močjo in ne s premočjo? Zgodba neke posameznice ali posameznika postane širša zgodba in zgodba neke družbene skupine, ki jo lahko umestimo v širši družbeni kontekst. To sta naloga in poslanstvo gledališča zatiranih in projektov kot je Pogon.

Skupnost in proces nastajanja forumske predstave

Prvi dan razpisanih delavnic se je zbralo osem udeleženk. Med sabo se niso poznale, skupno jim je bilo to, da so se prijavile na eno od usposabljanj projekta Pogon in da so bile brezposelne. Le ena od njih je imela izkušnje z gledališčem zatiranih. Prišle so, ker smo ustvarili prostor, v katerem so lahko delile izkušnje zatiranja pri zaposlovanju. Kot že rečeno, je bila osnova tega prostora gledališče zatiranih, ki ga je v šestdesetih letih 20. stoletja utemeljil Augusto Boal, brazilski gledališčnik in aktivist. Boal razume gledališče v najširšem smislu, kjer je gledališče namenjeno vsem in črpa iz neusahljivega izvira življenja (Fritz, 2012).

Začele smo z igrami, ki so med drugim tudi temelj metodologije gledališča zatiranih, uporabimo pa jih lahko tako rekoč v vseh fazah dela s skupinami. So igre v najboljšem in najširšem pomenu besede, nepogrešljive pri vzpostavljanju nove skupnosti. Sodelujoče podprejo v tem, da se osvobodijo spon svojega družbenega položaja, da se izrazijo, da utelesijo, kako doživljajo sebe in svoje notranje doživljanje ter svet okoli sebe. Igre lahko prinašajo razigranost pa tudi nove uvide in kritičnost ter skoraj vedno uigranost.

Nadaljevale smo s časopisnim gledališčem, tehniko gledališča zatiranih, s katero smo raziskovale in

preizpraševale družbeno medijsko krajino in širile razumevanje, kaj v širšem družbenem kontekstu povzroča, omogoča in ohranja določena dogajanja v družbi. Zgodba posameznice je postala širša zgodba, zgodba neke družbene skupine. Nastala je pesem z naslovom *Vstani, deklica*.

To je bil trenutek, ko je bilo v skupini že čutiti elemente skupnosti. Povezoval nas je skupen interes, vzpostavile so se vloge posameznic v skupini in čustvene povezave, zadovoljena je bila potreba po svobodnem izražanju. Posvetile smo se zgodbam – prekarnosti, izkoriščanju na delovnem mestu, negotovosti, delu brez plačila, nezakonitemu odpuščanju.

Slikovno gledališče in ritem mašine² smo nato uporabile za nadaljnje raziskovanje perečih vsebin, povezanih s položajem mladih na trgu dela. Z analizo pozicij teles in njihovih posameznih delov (telesna drža, položaj nog in rok, izraz na obrazu), usmerjenosti pogleda itd., smo izluščile vsebine, na katere sicer ne bi pomislile ali niso bile izražene in evidentne. V nadaljevanju so s kiparjenjem³ nastajali zametki prizorov, ki smo jih kasneje sestavile v predstavo.

Ko nastaja forumska predstava, zgodbo pripovedujemo večplastno. Ena od plasti je narativna, predstava ima scenarij, odvija se v sosledju prizorov z dialogi,

² V skupinski zamrznjeni sliki vsaka posameznica in posameznik poišče enostaven gib, ki izhaja iz pozicije, v kateri se nahaja. Gib ponavlja in izdeluje, da je povsem jasno, kako se začne in kako se konča. Gibu nato doda še pripadajoči zvok. Tako nastane eden od »zobnikov« ritem mašine, ki bo ponazarjala celoto vsebine, ki jo uprizarjamo. Ko združimo posamezne elemente (zobnike), nastane ritem mašina.

³ Kiparimo lahko v pari ali v skupini, aktivnost poteka v tišini. Pri kiparjenju oblikujemo telesa drugih, ki nam služijo kot t. i. pametna glina. Kaj želimo od osebe, ki je v vlogi pametne gline, nakažemo s tem, da premaknemo njen del telesa v določeno pozicijo. Če na tak način ne dosežemo zelene oblike, lahko tudi sami pokažemo, kako si predstavljamo neko pozicijo, ki jo pametna glina nato upodobi. Tako lahko naredimo individualne ali skupinske zamrznjene slike in kipe. Zamrznjeno sliko lahko oblikuje tudi vsakdo sam, ne da bi ga oblikovala druga oseba. Če delamo skupinske slike, se več oseb ena za drugo pozicionira v njej.

skozi katere je moč razbrati dogajanje. Druga plast je intonančna. Ta nam daje impresije, čustveno podstat, analogije ... Tretja je vizualna. Skozi scenografijo in kostumografijo nam sporoča podobe zgodbe, kot jih doživlja dotična skupina zatiranih (Fritz, 2012). Svojstveno vlogo ima pri tvorjenju skupnosti zatiranih ustvarjanje lastne estetike, ki je nemalokrat izraz upora proti estetiki kot jo narekujejo elite. Gre za boj za svet brez vladajočih, za tvorjenje skupnosti čutenja, ki »zoperstavlja mrtvemu mehanizmu države živo silo skupnosti, ki jo napaja čutno utelešenje njene ideje« (Rancière 2012, str. 66).

1. Zakonodajno forumsko gledališče

Nastalo forumsko predstavo smo predstavili na konferenci *Mladi, družba, služba*. V dialogu so sodelovali mladi in zaposlovalci, ki so v varnem okolju preizkušali različne možnosti za razplet prikazane zgodbe. Forumsko gledališče nam lahko služi kot vaja za realnost. Kar naredimo na odru, ne bo imelo posledic v resničnem življenju. Še več, vsako potezo bomo lahko osvetlili z različnih zornih kotov, pri čemer bodo sodelovali vsi prisotni s svojimi razmišljanji. Izplen forumske predstave tako ni nujno najboljša možna rešitev za prikazan problem, temveč širše in globlje razumevanje celotne situacije ljudi, ki so vanjo vpleteni, ter širšega družbenega konteksta.

Dogodek s forumsko predstavo v grobem izpeljemo v treh fazah:

- priprava vseh prisotnih (običajno pripravimo ogrevalne vaje za aktivacijo občinstva in vaje, s katerimi vpeljemo obravnavano temo)
- prikaz problema – predstava (na odru odigramo pripravljen prizor, v katerem se prizor konča slabo za

zatirane osebe)

- intervencije v predstavo (prizor se ponovi in prisotni ga lahko ustavijo in predlagajo drugačno nadaljevanje s tem, da vstopijo v prizor in nadomestijo zatirano osebo ali njegove zaveznike oz. vpeljejo novega zaveznika)

Za vsako intervencijo razmislimo, kaj se je v prizoru spremenilo, ali se nam je zdela realistična, kakšen je njen dolgoročni potencial za spremembe na bolje. Sledi diskusija s publiko, v kateri analiziramo, kar smo videli in osvetlimo raznolike vidike situacije v intervenciji. Pri zakonodajni forumski predstavi v času dogodka zbiramo predloge za spremembe na sistemski ravni, na ravni regulativ, pravilnikov in drugih dokumentov, s katerimi so urejena različna področja človekovega delovanja. S pomočjo zakonodajne forumske predstave *Vstani, deklica* smo zapisali *Priporočila za trajno vključevanje na trg dela*.

In čemu forumsko gledališče namesto preproste diskusije o izpostavljeni problematiki? Nemalokrat je komentar osebe, ki je intervenirala: »Nisem si mislila, da bo tako težko.« Res je, da v forumski predstavi nismo v resnični situaciji, a je ta kljub temu tako reprezentativna, da lahko do neke mere občutimo, kaj ta situacija za nekoga pomeni v realnosti, ko vanjo vstopimo na odru. Ključna je interaktivnost – s tem se predstava spremeni v celostno izkustveno doživetje. Čim bolj so sodelujoči vpeti v situacijo, tem intenzivneje doživljajo in spoznavajo raznolike aspekte prikazanega zatiranja.

Pri tem gre lahko za vzajemen emancipacijski proces zatiranih, posamezniki_ce, ki nimajo dotične izkušnje zatiranja, pa le-to bolje razumejo, se z njo povežejo na neki ravni in prav tako sodelujejo v

procesu emancipacije. Celoten proces pri sodelujočih vzbuja čustva, ki so lahko prijetna ali neprijetna. Preizkušamo in reflektiramo nova spoznanja v novih situacijah. Poleg prepoznavanja obstoječih kot skupnost ustvarjamo nove zamisli, stališča, vrednote in delovanje in novo kolektivno resničnost. Na konkretne situacije lahko pogledamo z več zornih kotov in svoja opažanja vključimo v svoje delovanje v vsakdanjem življenju.

Viri:

Fritz, Birgit. InExActArt. The Autopoietic Theatre of Augusto Boal. Ibidem-Verlag, 2012.

Marentič Požarnik, Barica, Magajna, Lidija in Peklaj, Cirila. Izzivi raznolikosti: stili spoznavanja, učenja, mišljenja, Educa 1995.

Rancière, Jacques. Nelagodje v estetiki, ZRC SAZU 2012.

Zavod Bob (22. oktober 2021). Vstani, deklica [Video]. Pridobljeno 10. 1. 2022 s <https://youtu.be/AFRMTOYw-rl>

O avtorici

Metka Bahlen Okoli je pedagoginja in andragoginja ter mladinska delavka, pevka, pripovedovalka, jokerka, igralka. Pri svojem delu se posveča osvetljevanju v javnosti spregledanih tem in opozarjanju na nepravilnosti v družbi. Gledališče zatiranih je metodologija, ki je nikoli ne neha navdihovat. Zanja je to jezik neslišanih – ljudi, vsebin, krajev, dogodkov, zatiranj. Je umetnost, ki je potisnjena na obrobje kot ne-umetnost. Ustvarjajo jo vsak dan, z vsakim korakom, dejanjem, gesto in izrečeno besedo. Vsaka uprizoritev je priložnost, da se prisotni povežejo in ustvarijo skupnost, ki solidarno in iskreno naslavlja družbene neenakosti. Navdušuje jo delovanje med fikcijo in realnostjo, v kateri ustvarja vzporedne svetove in jih nato prenaša v resničnost, tako da lahko stopa na oder življenja brez občutkov nemoči in krivde.



Adriana Vučković

Medvrstniško nasilje v osnovni šoli ter uporaba gledališča zatiranih kot oblika preventivne dejavnosti

Povzetek

S pojavom medvrstniškega nasilja se lahko srečamo na vsaki šoli, kljub vzpostavljeni ničelni toleranci do nasilja. V zadnjem času raziskovalci obravnavanju tega pojava in njegovemu preprečevanju namenjajo vedno več pozornosti. Pomembno vlogo pri preprečevanju medvrstniškega nasilja imajo preventivne dejavnosti.

Kot ena možnih oblik preventivne dejavnosti v prihodnosti se mi zdi smiselna uporaba gledališča zatiranih. Gledališče zatiranih naslavlja temo neenakomerno razporejene moči in njene zlorabe, kar je značilno za pojav nasilja. Skozi dejavnosti se usmerja k razvijanju bolj strpne, odprte družbe, zmožne dialoga. Učenci preko različnih iger, vaj in z uporabo različnih tehnik gledališča zatiranih pridobijo večje razumevanje pojava nasilja. Prav tako se preko izkustvenega učenja opremijo z znanjem in veščinami, ki jih opolnomočijo za lasten, bolj aktiven pristop k preprečevanju tega. Oder postane njihova vaja za resničnost.

V članku najprej umestim nasilje v družben kontekst in v nadaljevanju predstavim potek dneva dejavnosti na temo medvrstniškega nasilja, ki sem ga izvedla na osnovni šoli s sedmimi razredi. Zaključim z evalvacijo delavnice in možnostjo uporabe gledališča zatiranih v šolskem prostoru.

Nasilje in družba

Začetnik gledališča zatiranih Augusto Boal je mnenja, da se vse moralne in politične vrednote družbe, vse njene strukture dominacije in moči, vsi njeni mehanizmi zatiranja lahko kažejo že v najmanjših celicah družbene organizacije ter v najmanjših incidentih v našem socialnem življenju (Boal, 1995, str. 40). Ena teh celic družbene organizacije je šola.

Kadar govorimo o individualnem primeru zatiranja (npr. nasilje do vrstnika v razredu), govorimo o več drugih podobnih primerih zatiranja in o družbi, ki ta zatiranja omogoča.

Medvrstniško nasilje je univerzalen pojav, ki poteka tudi v slovenskih šolah. Pri medvrstniškem nasilju obstaja neravnovesje moči med nasilnežem in žrtvijo. Gre za zlorabo moči, pri kateri si žrtev ne zmore pomagati sama. Ne gre za konflikt, ki je

normalen pojav med vrstniki. Negativna dejanja do žrtve (žaljenje, brcanje, osamitev, izsiljevanje ...) so povzročena namerno. Nasilje se običajno ponavlja, lahko se tudi stopnjuje v hujše oblike in traja dlje časa. Poznamo fizično, verbalno, psihično, ekonomsko in, z vse večjo uporabo socialnega omrežja, tudi spletno nasilje (Razpotnik in Dekleva, 2015).

Medvrstniško nasilje se ne dogaja v izolaciji, temveč vedno poteka v nekem socialnem kontekstu, sestavljenem iz posameznika, družine, šole in družbenega okolja (Espelage in Swearer, 2010, v Lampe, 2012, str. 48). Muršič meni, da moramo za celovito razumevanje nasilnih odzivov posameznika, postaviti nasilno vedenje v kontekst, torej upoštevati medsebojni vpliv različnih dejavnikov (Muršič v Lampe, 2012, str. 48). Prav tako moramo poznati posameznikove vire, tiste, ki so mu na voljo, oz. tiste, za katere je strukturno prikrajšan.

Nasilje v šoli je v veliki meri povezano s širšim družbenim kontekstom. Šole so vse bolj storilnostno naravnane. Pogosto vlada tekmovalno okolje pri doseganju učnih, športnih in socialnih dosežkov. Manj uspešnim to povzroča občutek manjvrednosti. Učenci občutek odtujenosti, nepovezanosti s šolo, kompenzirajo tudi z nasilnim vedenjem (Yoneyama 2015, v Mavroudis in Bournelli, 2016, str. 3).

Učenci, ki doživljajo ali povzročajo nasilje v šoli, so lahko z nasiljem obremenjeni v družinskem okolju. V raziskavi, ki jo je opravila avtorica Pušnik (2012), je teh skoraj tretjina. Baldry (2003) meni, da imajo tisti, ki so priča nasilju doma, trikrat večjo možnost, da tudi sami postanejo nasilni v šoli.

Učenci, ki so izpostavljeni nasilju v šolah, so pogosto tisti, ki izstopajo. Lahko gre za otroke, ki se razlikujejo po narodnosti, veri, rasi, učence s posebnimi potrebami, učence, ki izstopajo od povprečja (po videzu, oblačenju, spolni usmerjenosti, učni uspešnosti ...), učence iz socialno ogroženih družin ... Pogosto gre za tiste, ki spadajo v ranljive družbene skupine.

Razpotnik in Dekleva (Razpotnik in Dekleva, 2015, str. 224) menita, da učenci, ki izvajajo vrstniško nasilje, pri žrtvah prepoznajo družbeno nezaželene lastnost (nezdrav videz, revščina, priseljenstvo, posebne potrebe ...). Sprašujeta se, ali s tem, ko učenci izvršujejo nasilje nad »drugačnimi«, ne udeležujejo neke kolektivne volje? S to razliko, da učenci to večinoma počnejo na neposreden, brutalen način, medtem ko odrasli to počnemo na bolj prefinjen, sofisticiran način. Habbe (2000) meni, da problematiko nasilja v šolah razrešujemo s spremembo načina življenja in vrednot. Namesto k vedno večji storilnostni naravnosti šol moramo dati večji poudarek socialno-čustvenemu opismenjevanju učencev, namesto k tekmovalnosti jih moramo spodbujati k sodelovanju ipd.

Ena od usmerjenih dejavnosti, kjer učenci poleg na novo pridobljenega znanja krepijo socialne veščine in sodelovanje, so dnevi dejavnosti. V nadaljevanju bom opisala dan dejavnosti, izveden na osnovni šoli s sedmošolci. Tema dneva dejavnosti so bili medvrstniški odnosi ter medvrstniško nasilje. Učenci so se prav tako srečali z gledališčem zatiranih.

Potek dneva dejavnosti

V prvih dveh urah smo naredili različne vaje na temo prijateljstva in sodelovanja, ki smo jih sproti reflektirali. Zaključili smo s tem, da z drugimi ne vzpostavimo vedno odnosa »jaz zmagam, ti zmagaš«, ki je značilen za prijateljstvo. Obstajajo tudi destruktivni odnosi, za katere je značilna ena od naslednjih oblik (»jaz zmagam, ti izgubiš«, »jaz izgubim, ti zmagaš«, »jaz izgubim, ti izgubiš«). Po malici smo prešli na temo medvrstniškega nasilja.

V uvodnem delu se je pol učencev postavilo v kip nasilneža, druga polovica pa v kip žrtve. Prizori so bili podobni. Eni učenci so imeli pesti pred seboj, drugi pa so si z rokami zakrivali obraz. Poleg prikazanega fizičnega nasilja, ki ga učenci najlažje prepoznajo kot nasilje, smo se pogovorili še o drugih oblikah nasilja: psihičnem, verbalnem, ekonomskem, spolnem, spletnem. Na temo spletnega nasilja, ki je z vse večjo uporabo socialnih omrežij tudi bolj razširjeno, smo si pogledali kratek film. Skozi skupno analizo filma, kjer so bili učenci zelo aktivni, se je bogatilo njihovo znanje o tej temi, tako so lažje uprizorili prizore nasilja, kjer smo v prihodnjem delu ure uporabili tudi elemente gledališča zatiranih.

Za razliko od pasivnega sprejemanja informacij učenci s pomočjo elementov gledališča zatiranih pridobivajo znanje z zanimanjem. Ker so bili vsi že kdaj izpostavljeni medvrstniškemu nasilju (večina v vlogi opazovalcev), jim je bila tema blizu. O izpostavljenem problemu so aktivno razmišljali ter se učili v povezavi z drugimi, v dialogu.

Na ta način učenci tvorijo reflektiven in dejaven odnos

do sveta. Zavedajo se problematike in možnosti preoblikovanja sveta skozi aktivno držo. V tem procesu lahko učenci začnejo zaupati v svojo lastno moč, prevzemati odgovornost in interpretirati realnost še iz drugih kotov (Freire, 2005).

Tako npr. pri vprašanju, ali je lahko nasilnež tudi žrtev, skozi diskusijo pridejo do ugotovitve, da lahko. Kar nekaj učencev je izpostavilo povezanost nasilja z družinskimi razmerami. Največ učencev je izpostavilo, da nasilnež mogoče potrebuje pozornost, ker se doma nihče ne ukvarja z njim (starši nenehno delajo in nimajo časa zanje, oče ni prisoten ...). Drugi so povedali, da so učenci lahko žrtve, če so sami izpostavljeni nasilju (so priča nasilju med starši oz. drugimi družinskimi člani, so sami deležni fizičnega ali verbalnega nasilja). Eden od učencev je izpostavil, da so učenci morda jezni, ker jim ne gre dobro v šoli in so zato nasilni do drugih. Glede na poznavanje situacij določenih učencev je bil vsaj eden teh odgovorov osnovan na lastni izkušnji.

Učenci so skozi diskusijo spoznali, kako pomembno vlogo imajo in kakšno odgovornost nosijo kot opazovalci. Po njihovih besedah v primeru fizičnega nasilja pogosto posreduje že učitelj. Če ga ni dlje časa, gre po njega v večini primerov katera izmed učenk. Na vprašanje, kaj opazovalce (učence) zadržuje, da bi bili bolj aktivni, jih je večina odgovorila, da je to strah, da se bo kasneje nasilnež spraval tudi nanje. Pri nekaterih drugih oblikah nasilja se ne želijo vpletati oz. ne vedo, da dejansko gre za nasilje. Nekateri stvari vzamejo za samoumevne. Sprejmejo, da imajo nekateri učenci dodatno strokovno pomoč, zaradi primanjkljajev na različnih področjih (npr. vedenjske - čustvene težave),

navajeni so, da z nekaterimi enostavno nimajo stika (drug spol, sramežljivost/tihost nekaterih, priseljenci, »posebneži«) in jih to ne moti. Kadar ne gre za fizično nasilje, večinoma menijo, da je žrtev tista, ki bi morala biti bolj aktivna pri reševanju svojih težav. Npr. lahko bi sama povedala učiteljem, se postavila po robu nasilnežem, se bolj prilagodila in sama pristopila do njih, da bi bila bolj vključena. Na vprašanje: »Ali bi v svojo družbo sprejeli nekoga iz razreda (ki je izključen, kar žrtve pogosto so), če bi ta pristopil do vas, in rekel, da bi se rad družil?« so najprej vsi odgovorili pritrdilno. Potem pa so skozi podvprašanja ugotovili, da bi bili verjetno na začetku zgolj vljudni in ni nujno, da bi ga zares sprejeli in se z njim družili.

Nato smo se navezali na ogledani film o spletnem nasilju, v katerem žrtev začne verjeti nasilnežem, da je zguba. Pogovorili smo se o žrtvi in njenih občutkih nemoči, sploh, kadar ta začne sama verjeti oznakam, ki ji jih pripišejo drugi. Spomnila sem jih na začetek dneva dejavnosti, ko je vsak učenec povedal dobro lastnost o sebi (pozitivno oznako). Prvi učenec, ki je zase rekel »ne vem«, je bil v obeh razredih deležen izjave drugega učenca: »ker je nimaš«, čemur je sledil smeh. V nadaljevanju sem spodbudila razred, da pomaga učencu najti pozitivno lastnost. Učenci so začeli naštevati njegove pozitivne lastnosti. Ta vaja je za nekaj trenutkov spremenila ozračje (povezanost razreda, dobro počutje ...).

Prednost delavnice je v tem, da so nekateri učenci, najprej skozi navedbo primerov za vsako obliko nasilja spoznali, da so tudi ignoriranje, obrekovanje in kontinuirano žaljenje oblike nasilja, ki imajo lahko za žrtev dolgoročne posledice. Nekateri niso

vedeli, da so posledice in občutek nemoči žrtve tako močni. Žrtve imajo pogosto nizko samopodobo, občutijo tesnobo, osamljenost, krivdo, strah, sram, zaradi katerih se nekatere med njimi zatečejo tudi k samodestruktivnemu vedenju. Učenci so bili med drugim šokirani tudi nad podatkom, da so se med njihovimi vrstniki v Sloveniji zaradi vrstniškega nasilja zgodili tudi že samomori.

Ena od oblik nasilja, ki je za učence samoumevna, so vsakodnevne žaljivke. Žaljivke v razredu slišimo vsak dan, vendar jih učenci pogosto ne obravnavajo kot vrste nasilja. V večini primerov gre za govorico mladih. Npr., ko en učenec reče drugemu: »Kok si glup.« Drugi pa je tiho ali pa mu odvrne: »Bod tih, debilčina.« in se naprej družita. Takšnega primera ne moremo obravnavati kot nasilnega vedenja. Ne gre za neravnovesje moči, ki je značilno za nasilje. Primer, kjer učenec, ki ima moč, reče drugemu z manj moči: »Bosanc en.« ali: »Prokleta piflarka.« pa učenci prepoznajo kot žaljivko. Pomembna sta kontekst in interpretacija situacije. Ali želi tisti, ki izreče žaljivko, s tem nekoga ponižati, ali si tisti, na katerega se žaljivka nanaša, to interpretira kot boleče. Nasilje je družbeno definirano, vendar je obenem stvar individualne interpretacije.

Učence sem opozorila, da gre pri tem vprašanju za hojo po tankem ledu. Kdaj je verbalno nasilje prekrito z vsakodnevno in neškodljivo komunikacijo? Lahko se zgodi, da je oseba užaljena in ponižana, ampak se vseeno smeji, reče kaj nazaj, se dela, kot da ni nič. Učence sem spodbudila k razmisleku, zakaj lahko pride do takšnega vedenja. Veliko učencev se strinja z izjavo učenca, da bi s tem, ko bi skušali povedati sošolcu

ali sošolki, da jih to moti, izpadli kot »jokice,« če bi povedali učitelju, bi bili »tožibaba«. Nekaj učencev pa se je strinjalo z izjavo sošolca, da se bojijo možnosti, da bi s tem izgubili prijatelja, oziroma se ne bi imeli s kom družiti ipd. Zaključim lahko, da učenci raje sprejmejo neprijetnosti, ker bi sprememba zanje lahko poslabšala situacijo.

V nadaljevanju so se učenci razdelili v skupine. Vsaka skupina je imela čas, da ustvari prizor, iz katerega je razvidna ena od oblik nasilja. Že v fazi tvorjenja skupin smo lahko opazili dinamiko razreda ter razna izključevanja (prijatelji želijo biti skupaj in novih ne želijo, nesprejemanje že izključenih posameznikov, večinoma hočejo fantje in dekleta biti ločeni, itd). Problematiko sem nasloвила in jih pred lastnim deljenjem v skupine (v krogu sem jim razdelila števila) spodbudila k temu, da uporabijo znanje s prejšnje ure in urijo večino sodelovanja. Pri razdelitvi vlog (nasilnež, žrtev, opazovalec) sem jih nagovorila, da se preizkusijo v vlogah, v katerih še niso bili. Učenci, ki so najbolj glasni in so vloge izbrali prvi, so pogosto izbrali vlogo nasilneža, tisti, ki imajo radi izzive, tudi vlogo žrtve. Opazila sem, da skupina pogosto predlaga, kdo bo žrtev v skupini, žrtve pa se s tem strinjajo. Nekateri se celo sami javijo. Ostali so opazovalci. Učenci so, kot v realnosti, najraje v tej vlogi zaradi na videz pasivne drže.

Igranje vlog je ena od metod izkustvenega učenja. Skozi igro vlog raziskujemo nove oblike odzivanja in vedenja v različnih socialnih kontekstih, rešujemo problemske situacije in preigravamo potencialno provokativne situacije v varnem in podpornem okolju (Vec in Peklaj, 2003). Pri igranju vlog uporabljamo

mehanizem projekcije. Ker ga uporabljamo zavedno, nam služi kot podpora za kontakt (Ščuka, 2002). S tem, ko vstopamo v vlogo drugega, skušamo dojeti in razumeti njegove poglede, doživljanja in njega samega ter si pridobiti novo perspektivo. Z vstopanjem v vlogo druge osebe spoznavamo in vzpostavljamo to drugo osebo, njene misli, skrbi, občutja, strahove, izzive in vedenja. S tem, ko igramo drugo osebo, se zavedamo njenega položaja in jo priznavamo ne glede na to, ali se z njo strinjamo ali ne. Nasilnež lahko raziskuje bolečino žrtve, žrtve lahko raziskujejo načine, kako se upreti, opazovalci spoznajo, da niso sami v svojih občutjih nelagodja (Salas, 2005, v Mavroudis in Bournelli, 2016, str. 6).

Učenci so najprej s pomočjo slikovnega gledališča uprizorili, katere vrste nasilja bodo prikazali. Ostali so ugibali. Za uprizarjanje dogodka, povezanega s fizičnim nasiljem med vrstniki, smo uporabili forumsko gledališče. Ob slednjem je bilo v obeh skupinah prisotnih največ spontanij intervencij. Večkrat so intervencije vodile v novo nasilje. Tisti, ki so hoteli pomiriti ali ustaviti nasilneža, so sami postali žrtve ali nasilnež; intervencija, kjer je učenec šel po učitelja, je nasilje zaustavila.

Pri uprizarjanju psihičnega/verbalnega nasilja so imeli učenci večje težave. Med igranjem prizora sem s ploskom ustavila igro, igralci so zamrznili v kipe. Na dotik ramena je vsak lik začel govoriti svoje misli, občutja ali želje. Ta prizor je bil emocionalno bolj nabit kot prejšnji. Pri tem gre za manj vidne oblike kot pri fizičnem nasilju, vendar je njihova teža močnejša. Gre lahko za bolj odkrite oblike, kot so grožnje, žaljenje, kričanje, kritiziranje ali bolj prikrite, kot so kaznovanje

z molkom, poniževanje, zavračanje, prekinjanje, minimaliziranje mnenja, čustev drugih ipd. Po odigranem prizoru je sledila diskusija.

Kot pravi Moreno (2000), je na odru dovoljeno raziskovati vse asocialne tendence, nesprejemljive želje, prepovedana vedenja, »nezdrava« občutja. Zato sem učence nagovorila, da se v svoji skupini razdelijo na pol in najprej prvi del skupine drugemu na glas govori žaljivke, na moj znak pa zamenjajo vloge. Na začetku je bilo učencem zelo neprijetno, potrebovali so kar nekaj časa, da izpeljejo vajo. Večjo težavo so imela dekleta. Govorila so tiho in kljub spodbudam so se v večini primerov težko vživela v vloge. Prav tako je bilo sram nekatere dečke, sploh tiste, ki so vedenjsko manj izstopajoči. Fantje, ki pogosto uporabljajo žaljivke, so začeli najprej z »manj grobimi« žaljivkami, potem, ko sem jim dala dovoljenje in primer žaljivk, ki jih ponavadi uporabljajo, so se osvobodili. Takrat jih je bilo težko ustaviti. Zabavali so se. Ko so bili v vlogi tistega, ki posluša, jim ni bilo prijetno. Tudi sami so v evalvaciji povedali, da jim je bilo lažje govoriti žaljivke kot jih slišati. Eden je rekel: »Še dobro, da je bila vaja, ker bi ga drugače razbil.«

Tudi obrekovanje je ena od problematik, ki jo je na šolah mogoče zaznati. Skupini sem po prvotni uprizoritvi vsakič dala novo nalogo, ki so jo morali odigrati. Opazovalci so po vsakem prizoru delili svoja opažanja. Poskušali so povezati, na kakšen način novo dejanje vpliva na dinamiko v skupini in na samo obrekovanje. Npr. v enem prizoru je skupina, ki obrekuje, nehala poslušati tistega, ki obrekuje; v ponovitvi prvotnega prizora je eden od skupine začel govoriti o pozitivni lastnosti osebe, ki jo obrekujejo,

ipd. Opazovalci so na ta način povezovali prizore z možnimi rešitvami in ugotavljali, kako lahko sami reagirajo v podobni situaciji. Seveda v primerih, če želijo narediti konec obrekovanju. Še vedno jim to vedenje namreč predstavlja pomembno pripadnost vrstniški skupini.

Po vseh zaključenih prizorih smo naredili evalvacijo. Najbolj nemirni učenci so povedali, da se niso ničesar naučili. Povedano sem dala v kontekst (mudilo se jim je domov, bili so utrujeni, imeli so že manko pozornosti) in prepustila besedo drugim učencem. Ti so povedali, kaj so spoznali tekom dneva dejavnosti, kaj jim je bilo zanimivo. V evalvacijo so se na koncu vključili vsi učenci.

Sklep in evalvacija dneva dejavnosti, možnost uporabe gledališča zatiranih

Izvedba dneva dejavnosti se mi je zdela v veliki meri uspešna. Učenci so skozi različne dejavnosti zagotovo pridobili večje razumevanje pojava medvrstniškega nasilja. Poleg njim najbolj znanega fizičnega nasilja so se spoznali še z drugimi oblikami nasilja. S pridobljenim znanjem (teoretičnim, praktičnim) bodo v prihodnosti bolj dovzetni za njegovo prepoznavanje, kar je prvi korak k preprečevanju nasilja. Spoznali in raziskovali so različne vloge, ki jih lahko prevzamejo v medvrstniškem nasilju. Poudarek je bil na vlogi opazovalcev, v kateri se učenci najpogosteje znajdejo. S pomočjo gledališča zatiranih so spoznali moč in odgovornost, ki jo imajo kot opazovalci. V tej vlogi lahko nehote, tudi z ignoriranjem, nasilje spodbujajo,

ob pravilni intervencijah pa ga lahko pomembno preprečujejo (Vec in Andrinek, 2019, str. 12).

Lewin meni, da učinkovito izkustveno učenje vpliva na posameznikovo kognitivno strukturo, stališča, vrednote, zaznavanje in vedenjske vzorce. Zato je nujno ustvariti sprejemajoče in podporno okolje, kjer lahko posameznik eksperimentira s svojimi drugačnimi pogledi, vedenjem in doživljanjem. Vse to lažje spreminja v skupini kot individualno (Johnson in Johnson, 1996, v Vec in Peklaj, 2003, str. 54–56).

Ustvarjanje sprejemajočega in podpornega prostora v razredu je dolgotrajen proces. Pozitivna klima v razredu je pomemben varovalni dejavnik pri preprečevanju nasilja. V razredih, kjer sem izvedla dan dejavnosti, je bilo opaziti, da razred ni bil v celoti povezan (prisotne so bile občasne žaljivke, izločanja, nestrpnost ipd.). Na klimo razreda vpliva tudi učni uspeh učencev. Učno neuspešni učenci izražajo večjo osamljenost in občutke zavrnitve in izolacije (Salomon in Strobel, 1996, v Arzenšek Krajačič, 2018, str. 211). V skupinskem delu niso vsi učenci sodelovali enakovredno. Pri igranju prizorov so se nekateri učenci zlahka poistovetili s svojo vlogo. Drugim se ni uspelo celostno angažirati (miselno, čustveno, telesno) oz. se poistovetiti z likom, morebiti zaradi strahu pred obsojanjem drugih (sram) oz. nelagodjem, povezanim s situacijo oz. likom, ki so ga igrali. V nekaterih skupinah se je to nelagodje kazalo skozi obilico smeha in zabave učencev pri ustvarjanju nasilnih prizorov. Učenci so uprizoritve, pogovore in intervencije izpeljali. Nekateri učenci so skozi igro vlog pridobili na samopodobi, odkrili nov talent, drugim je bilo všeč, ker so uspešno intervenirali oz. dobro opazovali situacije.

Po dnevu dejavnosti se je v teh razredih nasilje še naprej pojavljalo. Enkratna dejavnost ne bo prispevala k bistvenim razlikam. Dejavnosti je pomembno izvajati kontinuirano. Na podlagi izkušnje lahko rečem, da bi bilo smiselno, da se razred razdeli v dve ali več skupin, sploh, kadar gre za razred z vedenjsko problematiko. Šele s kontinuiranim izvajanjem skupinskih dejavnosti (spodbujanje sodelovanja, povezovanja, medsebojnega zaupanja ...), kjer bi se ustvaril varen prostor, bi lahko raziskovali temo nasilja bolj poglobljeno, saj bi v tem primeru učenci občutili razred kot varno okolje, primerno za raziskovanje.

Šola se uspešno spopada z medvrstniškim nasiljem, kadar ima izraženo ničelno toleranco do nasilja in če se aktivnosti (s preventivnimi programi) loteva načrtno in premišljeno (Lešnik, 2012, v Muršič, 2012). Vsi bi se morali zavzemati, da so tovrstne aktivnosti vključene v redne dejavnosti šole. Poleg osvajanja znanja je pomembno tudi razvijanje strpnosti, kritičnega mišljenja, socialnih veščin ipd., s čimer se ukvarja prav gledališče zatiranih. Večina učiteljev se za uporabo dramskih tehnik v večini ne počuti dovolj kompetentnih. Nekateri učitelji nimajo zaupanja v dramske tehnike, druge je strah, da se bo pri odkritem obravnavanju nasilja to še povečalo (Burton in O'Toole, 2009, v Mavroudis in Bournelli, 2016, str. 7).

Mednarodni programi so s pomočjo gledaliških tehnik uspeli zmanjšati nasilje na šolah. Pomembni dejavniki pri tem so bili usposabljanje in izobraževanje učiteljev o teoriji in tehnikah drame v vzgoji in izobraževanju oz. zaposlitev zunanjih izvajalcev, ki so specialisti na dramskem področju. Ostali dejavniki so bili: dobro načrtovana strategija ter vrednotenje faz, finančna podpora za izvedbo programa s strani

države, sprejetost programa in podpora v celotni šolski skupnosti (zaposleni, učenci, starši), uvedba programa v šolski kurikulum in dalj časa trajajoča izpostavljenost učencev dramski aktivnosti (Mavroudis in Bournelli, 2016).

Tudi v Sloveniji je čas, da se preventivne dejavnosti na šolah (usmerjenost k razvijanju veščin za nenasilno komunikacijo in k socialnemu vključevanju, razvijanje socialnih veščin, krepitev pozitivne samopodobe, razvoj ugodne šolske klime, strategije za razreševanje konfliktov ...) uvedejo kot del kurikuluma. Uvedba dramskih tehnik in elementov gledališča zatiranih bi s svojim celostnim pristopom bogato pripomogla k preprečevanju in zmanjševanju medvrstniškega nasilja na šolah.

Literatura:

- Arzenšek Krajačič, Helena. »Socialni odnosi učencev s posebnimi potrebami v osnovni šoli.« Socialna pedagogika, letn.22, št. 3-4, str. 199-228.
- Baldry, A. C. (2003). Bullying in schools and exposure to domestic violence. *Child Abuse and Neglect*, 27 (7), 713-732.
- Boal, A. (1995). *The rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*. London; New York: Routledge.
- Habbe, J. (2000). *Nasilje in varnost otrok v šolah: nasveti za ravnatelje, učitelje, starše in vse, ki skrbijo za varnost v osnovnih in srednjih šolah*. Ljubljana: Lisac & Lisac.
- Lampe, T. "Medvrstniško nasilje v osnovni šoli z vidika učencev in strokovnih delavk." *Socialna pedagogika*, letn.24, št. 1-2, 2020, str. 43-64.
- Razpotnik, Š., Dekleva, B. "Medvrstniško nasilje v šoli- socialnopedagoški pogled," *Socialna pedagogika*, letn.19, št. 3-4, 2015, str. 217-230.
- Mavroudis, N., Bournelli, P., (2016). The role of drama in education in counteracting bullying in schools, *Cogent Education*, 3:1, 1233843. Pridobljeno 14.12.2022 s spletne strani: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2331186X.2016.1233843>
- Moreno, J.L., Moreno, Z.T. (2000). *Skupine, njihova dinamika in psihodrama*. Ljubljana: Inštitut Antona Trstenjaka.
- Muršič, M. (2012). *Prekiniti krog nasilja (za varnejše družine in vzgojno-izobraževalne zavode)*. V: (O)krog nasilja v družini in šoli, ur. Muršič, M., Filipčič, K., Klemenčič, I., Pušnik, M. in Lešnik Mugnaioni, D. Ljubljana: Inštitut za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani.
- Vec, Tomaž, Andrinek, Mateja (2019). *Vpliv skupinske dinamike na nasilje v razredu*. *Socialna pedagogika* (Ljubljana), letn. 23, št. 1/2, str. 1-20.
- Vec Rupnik, T., Peklaj, C., (2003). *Igra vlog in simulacija kot učna metoda: priročnik za učitelje psihologije in drugih družboslovnih predmetov ter razrednike*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

O avtorici

Adriana Vučković je univerzitetno diplomirana socialna pedagoginja. Zaposlena je na osnovni šoli kot učiteljica za dodatno strokovno pomoč. Z gledališčem zatiranih se je leta 2009 srečala v okviru projekta SOFA Inštituta Ekvilib. V letu 2015 je obiskovala Akademijo gledališča zatiranih KUD Transformator. Elemente gledališča zatiranih uporablja vseskozi v praksi. Najprej nekaj let v gledališki skupini Odpisani (Društvo za pomoč in samopomoč brezdomcem Kralji ulice), pozneje v različnih organizacijah in društvih (Mladinski center Bit, Javni zavod Mladi zmaji ...), mladinskih izmenjavah (Where is your dreamland, Puppets in action). Uporabila jih je tudi v svojem diplomskem delu (Policaji v glavi), kjer je združila gledališče zatiranih (Mavrica želja) z geštalt pristopi. V letu 2020/21 je vključena v program Umetnost učenja, ki učitelje spodbuja k uporabi gledališke pedagogike v šolskem prostoru.



Joschka Köck

From Community towards a Movement - Thoughts from Practice

Introduction

Believing that in Theatre of the Oppressed (TO) praxis, when the show is over, the real work starts, this paper suggests to define audiences of TO projects in a wider sense, not only as the people attending a specific show or workshop. Similarly, in this paper I look at community not as a (group) feeling that evolves during a performance, but starts thereafter: Community is the messiness that evolves from projects and is aimed at long-term commitment.

A second strand of thought in this paper is a reflection on the question if, while TO work is good at community building, it is also good at changing society (as its premise and reason for existence claims, i.e. at “humanising humanity”)? In finding out if TO is actually good at working against oppression, I turn to the term movement. For the sake of this short paper I define social movements as social groups that want to change society in a progressive way. I also argue that social movements are the only political actors who can make meaningful progressive social change (a statement open for discussion). In a different article (Köck 2020), I argue that the TO movement constitutes a social movement in itself. Here, however, I separate TO as a praxis from social movements in the sense that I do not take it for granted that it actually manages

progressive change. Interesting tensions emerge between community building and movement action: What are the differences and commonalities between community and movement building?

These tensions are best explored by looking at specific projects and I will therefore reflect on three recent TO projects that I am/was involved in. The first is Resilient Revolt, an international TO network/movement working towards climate justice, the second is Prekär geht nicht mehr!/Precariousness no longer works!, a recent project of our association TdU Wien/TO Vienna, and the third is a university course I conducted with social work students about their precarious internships. Analysing and reflecting upon each of the projects, what guides me are the following three questions: 1) What is the community that evolved through each of the projects? 2) How is the work in each specific project related to movement work and action? 3) What are the specific joys and challenges of each project?

Resilient Revolt

The first project, Resilient Revolt (RR), is an international movement and network of people using TO to advocate for Climate Justice.¹ At the moment it consists of quite stable groups in Germany, Slovenia and Austria, with other individual practitioners in Europe beyond these groups. What defines it are the friendships that were made through this movement. I claim (and other members of Resilient Revolt might disagree with me in that regard), that the people do not come to activities of the movement principally because they want to change something political, but because they are good friends. This is not to say that this is not a worthwhile reason to meet for a TO project. I only want to emphasise that it depends on individual members of the movement to work for climate justice within it. RR has not (yet) reached the point at which all the people involved would work together towards climate justice. Neither do people become involved with the movement principally because they would want to work activistically towards climate justice or become part of social movement action in general. Thus this specific project includes mainly friends and colleagues rather than political comrades working together. We can test my hypothesis by assuming the same groups that are involved with Resilient Revolt would meet for a different theatre project: Is this realistic? Yes, however, some members of the groups would always come back to climate justice as one of or even the main issue.

On the positive side, maybe because Resilient Revolt attracts members based on friendship and sympathy, people who would otherwise never have been exposed to climate justice suddenly learn to care about this political concern.

Coming to the challenges of the project: An open question is: How can new groups join the network? How does the recruiting process work? Based on what criteria are groups chosen? Is it because of their deep engagement with climate justice, their experience with TO, or is a personal meeting with the other groups required in order to also become friends with them? How are new groups approached: By the movement itself or does it want to be approached by them? Or does it form new “chapters” through workshops? A second important question is what are the political positions of the group. RR does have a charta in which core principles are stated, like intersectionality, inclusion, resilience, multiplication and horizontality. But these are no actual political values that RR actively fights for. One way forward would be to adapt them from climate justice movements (which RR implicitly does by claiming to be part of them). Also, I claim, the clearer the political positions and strategy of the group get, the clearer it becomes which groups to recruit.

¹ Read more (and also about core principles mentioned further below) here: <https://resilientrevolt.org/>. Some might debate the very fact that Resilient Revolt is a movement and many of the reasons for that are discussed later in this paragraph.

Prekär geht nicht mehr! Precariousness no longer works!

The next project I want to deal with is “Prekär geht nicht mehr!”,² a project we recently did in TO Vienna (TdU Wien). It consisted of a series of short three hour workshops in which people could get to know and enjoy TO practice regarding the issues of precarious work. After that we had a one week workshop in which a fixed group came together in order to create a play. And then we had performances of this play in different communities (schools, youth centres, university), but also some that were aimed at a wider public. A very diverse theatre group was chosen (within many other criteria) based on their different experiences with precarious work. There were Non-EU students who did not have work permits for Austria which was officially their right to have, there were CARE workers, low income pensionists and many more. Our idea was that these diverse experiences would allow for alliances to form between people affected by very different forms of precarity. We imagine the emergence of a community of solidarity and joint political work against precarity. In the context of this project, we learned that community is also a scale of political organisation between the individual and the governed society. As such, it is a relational support structure at instances when individual coping as well as government infrastructure (like the welfare state) no longer work to cope with precarity in order to find ways out of it and to instigate joint political actions. In a sense, the community formed in the course of this project is

similar to Resilient Revolt, but it is also much more concrete as we really talk about specific politics.

In the project we also connected with different social movement organisations (SMOs), like unions, in order to anchor our community in civil society in this way. I wonder if contacts to SMOs are a necessary condition for us as TO practitioners to do our job as social change makers.

What went really well in this project is that people from very diverse precarious contexts came together and after the project officially ended, the actors themselves self-organised a performance at a protest rally of non-EU students. So the project developed its own dynamics. However nice the diversity of the group and their struggles was, the fact that not all actors were connected to the same social struggle also constituted a challenge, because CARE workers do have other political challenges than migrant students or pensionists. How is it possible then to deeply engage with a struggle? If we really want to change something politically, it is necessary to engage with one specific injustice or struggle. On another note, if participants in a project have problems obtaining (working) visas, as was the case in our project, this can also pose a danger to the continuity of the theatre community. Another challenge is that the more precarious also the documentation status of people in the project is, the more danger it poses to the continuity of the group in case people leave the country (or worse get deported).

An important lesson for us was that it is important to tell people very clearly before the theatre project what it actually is about, and that the goal is to build

² More information (also in English) to be found here: <https://tdu-wien.at/prekaer-geht-nicht-mehr/>.

a community of support, not “only” to carry out a theatre project that ends at some point.

Precarious internships in Social Work at the University of Applied Sciences Würzburg-Schweinfurt (FHWS)

Every semester I give a seminar in TO for social work students at the FHWS. My students all have to do six months of full time internships for which they are not paid at all (or too few to make a living). During this time, they are unable to make an income with any other job. If they are sick for more than five days during this time, they have to make up for these days at the end of the internship. There is no (paid or unpaid) vacation during this time. So, as you can see, the conditions of these internships are very precarious. When I first started teaching the course, the university did not support their students in fighting for better conditions. It was actively promoting neoliberal values in education to the point that my students at the time were surprised that I was allowed to hold a seminar with this title. This is the political status quo in which I offered my TO course.

In this context, we created a forum play to which we invited the university staff, of which only two members attended last semester. Besides that, we launched a petition with almost 1000 signees³ and an Instagram account⁴ for PR which was flooded with

³ More on <https://www.change.org/p/fhws-lohn-statt-lob-prek%C3%A4res-praktikum-beenden-2ab2e6f8-0d3f-4b74-8add-f5dde24bb1ab>.

⁴ More on https://www.instagram.com/prekaeres_praktikum_fhws/.

networking opportunities. We also invited the union of social workers to the course to talk about best practice examples in other social work faculties all over Germany. So the TO work, from the beginning, was conceptualised alongside political work. We tried to find a way to make TO artistic interventions work for this specific political situation. I would therefore argue that this is a different approach to the projects mentioned above, where the artistic objectives are in the foreground rather than the political ones.

When I talk about community here, it is important to say that the students at FHWS are being coerced into participation. They do not want to do TO voluntarily, but they are forced to take one artistic course during their BA in social work and some of them do not like arts at all. So this is the community we are forming here, but it is really important that all of them, with no exceptions, are precarious workers in the framework of the internship programme. This formed, very fast, a community of activists (or: social movement) advocating for better working conditions, even though the members did not participate on a voluntary basis (which is also a challenge for politically organised work). I argue that it is not voluntary but rather a dialogic context and action which is the best you can get in such a situation.

It was the petition that created a lot of real political impact, especially within the university where many people were shocked. We chose a very antagonistic and conflict based approach, as we saw that the university did not do anything in the past. With

my current course we chose a much more dialogic and harmonic approach with the university. There are several reasons for that: First, we see that the university now grasped the full consequences of the precarious working situations of the internships and is currently in active dialogue with student representatives about how to improve the situation (which we can see as a direct result of our petition and forum play), second, in the non-violent political action I use as a basis when conceptualising TO political work, one prefers to make new allies rather than enemies and transform oppressors from the standpoint of the oppressed.

The joy of this project is clearly its actual political impact. Regarding the students, it was amazing to see their conscientization process during the course, how they became politically conscious of oppression, also through TO exercises (that, by the way, were conducted online). In this way, the project really changed real people and also entire communities.

A challenge however remains that while TO is integrated into the project, it is not its main component. A clear role for artistic intervention is not defined and the forum theatre felt a bit like an addition to political work. So my question here would be, how TO and “real activism” interact. My take on this is that my TO courses are always conceptualised as direct action aiming at real change in the real world. Part of it is also to negotiate as a group what defines and counts as a success. Changing society can sometimes be tiring, and it is always hard work with no “absolute” victories.

Discussion and further questions

Are we friends and/or colleagues and/or political comrades in our TO praxis? What really drives us in our TO work? To answer this question, I argue, it is important to look at specific projects rather than make general conclusions or worse, prescriptions. It is important to analyse each project separately. Taking into account that communities are defined as existing offstage and outside theatre, leads to the conclusion that it really matters how we embed our TO projects into more general social contexts and into specific social movements. I argue it can bring us closer to social justice if we design TO projects according to the change we want to see and make in the world(s). This means that TO is not considered to be a method, but a very context specific artistic and theatrical intervention. Within each social context the artistic form that it takes can vary and it is not wise to cling too strongly to the methods that were transferred to us by Augusto Boal. Rather, I suggest, we should ask, which artistic interventions can bring about the biggest and most meaningful change. This also means asking whether and how each project is related, or better, integrated into social movement action. In judging movement action, we can also ask, what counts as movement action for us? Maybe my categorization is too strict and dogmatic and neglects all kinds of other ways in which TO severely impacts society in a progressive way, e.g. by de-mechanizing the body, dialogic action etc. Also, it remains open for discussion if the borders between political comrades/activists and friends and colleagues are more fluid than portrayed here.

It is therefore right to ask if friendship is a necessary condition to participate in any given TO project,⁵ if community is the driving motivation of people to come to a workshop/festival/action (as I observed for Resilient Revolt). However, I believe that people in this specific project only became friends with time and have not been friends from the start, so I would not consider it a necessary condition of participation (as TO is indeed an effective community building tool within workshops/festivals/performances, even though here it was not discussed as such). Looking at current tendencies within TO praxis, I would wish for more projects taking an explicit organising approach, meaning that they get people as participants that are united by specific oppression(s) to fight together. These might be people that “normally” would not participate in theatre projects or are not part of traditional leftist activist circles.

Josipa Lulić, in response to this talk given at the conference, suggested that in the Ma(g)dalena network of women’s* TO, community and political goals were working well alongside each other: These are feminist groups of women*, inside and outside TO, and also a community. She also pointed out her TO group, POKAZ, explicitly supporting Croatian social movements with TO, e.g. a young Roma community who use the method for their cause. I find these examples very beautiful and I wonder how it can become the rule rather than an exception within the TO praxis, even though I do not want to determine any right or wrong practices of making TO. I do recognize the benefits of very different ends of TO projects as a

community building and/or movement action praxes respectively.

⁵ Thanks to Ronald Matthijssen for this question.

References

Köck, Joschka (2020): »Global TO Movement(s) and its Discontents,« Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal: Vol. 5 , Article 3. Available at: <https://scholarworks.uni.edu/ptoj/vol5/iss1/3>

About the author

Joschka Köck is a participatory theatre maker, member of TdU Wien (www.tdu-wien.at). Currently he is writing his PhD in Political Science on the TO movement in the Anthropocene, working towards climate justice as well. He also teaches TO at the University of Applied Sciences Würzburg-Schweinfurt, department of Social Work. He considers TO as a means and praxis of active non-violence.

