

საბავშვო თეატრი შვედეთში: „უნგა კლარა“ და სუსანე ოსტენი (მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან დღემდე)

ანა მირიანაშვილი

საკვანძო სიტყვები: საბავშვო თეატრი, შვედეთი, „უნგა კლარა“, სუსანე ოსტენი, საბავშვო დრამატურგია, მეოცე საუკუნე

შვედეთი საყოველთაოდ აღიარებულია როგორც მსოფლიოში ერთ-ერთი ლიდერი ქვეყანა საბავშვო თეატრის დარგში. შვედურმა საბავშვო თეატრმა დამოუკიდებლობისკენ მიმავალი საინტერესო გზა განვლო. ათწლეულების განმავლობაში აღმოცენდა ახალი ფორმები, წაიშალა საზღვრები ჟანრებს შორის, მნიშვნელოვნად გაიზარდა დრამატურგია და საბავშვო თეატრებისათვის ადაპტირებული ლიტერატურის ნუსხა. გაჩნდა კონკრეტულად მცირეწლოვანი მაყურებლისთვის შექმნილი ქორეოგრაფიული წარმოდგენებიც; დროთა განმავლობაში ასეთი ტიპის ქორეოგრაფია გამოეყო დრამატულ თეატრს და ახლა უკვე არსებობს როგორც ცალკე ჟანრი – საბავშვო ქორეოდრამა.

შვედური საბავშვო თეატრის რადიკალურად გადაზრებისა და ევოლუციის პერიოდი 1960-იანი წლების ბოლოსა და 70-იანების დასაწყისზე მოდის. სწორედ ამ დროს, დაიწყო აღმოცენება პატარა, დამოუკიდებელმა თეატრალურმა ჯგუფებმა. ბავშვთა კულტურის, მისი მიზნებისა და ამოცანების, ფორმისა და შინაარსის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლა დიდწილად განაპირობა ასტრიდ ლინდგრენის შემოქმედებამ, კონკრეტულად კი „პეპი გრძელწინდას“ დაბადებამ. წიგნის გამოსვლიდან ერთ წელიწადში პეპი უკვე სცენაზეც გამოჩნდა (1946 წელს). მანამდე პროფესიულ თეატრთა რეპერტუარი შემოიფარგლებოდა ვიწრო, კლასიკურ ნაწარმოებთა ნუსხით. მაგალითად 11-14 ასაკობრივი ჯგუფისთვის მიზანშეწონილი იყო რობინ ჰუდის, დევიდ კოპერფილდის, ტომ სოიერის, სათავგადასავლო წიგნების, საბავშვო დეტექტივების და ა.შ. ადაპტირებული ვარიანტების ინსცენირება. არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ დიდი ხნის განმავლობაში საზოგადოებაში მყარად დამკვიდრდა სტე-

რეოტიპი, რომ საბავშვო თეატრი ხელოვნების უფრო დაბალი და ნაკლებ საინტერესო ფორმაა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებდა იმას, რომ დარგი ნაკლებად იყო განვითარებული და ჩაკეტილი ყველაფერი ახლისთვის.

შვედურ საბავშვო თეატრზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ თანამედროვე შვედური საბავშვო თეატრის იდეოლოგი და სულისჩამდგმელი სუსანე ოსტენი. ოსტენი 1944 წელს სტოკჰოლმში დაიბადა; სუსანეს მშობლები მალევე გამოდნენ ერთმანეთს, გოგონა დედასთან იზრდებოდა. უმაღლესი განათლება ლუნდის უნივერსიტეტში მიიღო და შემდეგ კვლავ დედაქალაქში დაბრუნდა. ჯერ კიდევ ლუნდში დაიწყო თეატრალური მოღვაწეობა, იქურ სამოცვარულო თეატრში. სტოკჰოლმში დაბრუნებულმა ოსტენმა სწრაფად გაითქვა სახელი, როგორც აქტიურმა ფემინისტმა და ქალაქის თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთმა ლიდერმა. სხვა ევროპული ქვეყნების მსგავსად, 60-70-იან წლების შვედეთშიც მძლავრი იყო ფემინისტური და სტუდენტური მოძრაობები, ხშირად იმართებოდა საჯარო დისკუსიები, საუბრები კულტურისა და ხელოვნების რაობაზე, აუცილებელ ცვლილებებზე. იმ პერიოდში განსაკუთრებით მომრავლდა დამოუკიდებელი თეატრალური ჯგუფები, რომლებიც ახალ ფორმებს ეძებდნენ. სწორედ ამიტომ, 60-იანი წლები შვედური თეატრის ძირეული ტრანსფორმაციის პერიოდად მიიჩნევა.

სუსანე ოსტენი სულ ახალგაზრდა იყო, როდესაც ახალფეხადგმული თეატრი ჩააბარეს, 1975 წელს „უნგა კლარას“, სტოკჰოლმის თეატრის ახალი განყოფილების სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნეს. იმ დროისათვის მას უკვე მრავალფეროვანი სარეჟისორო გამოცდილება ჰქონდა. „უნგა კლარა“ („ახალგაზრდა

კლარა“. კლარა სტოკჰოლმის იმ უბანს ჰქვია, სადაც თეატრი მდებარეობს) ჩაფიქრებული იყო, როგორც დამოუკიდებელი პატარა თეატრი, რომელსაც სახელმწიფო დააფინანსებდა; თეატრი განსაზღვრული იყო მცირერიცხოვანი აუდიტორიისთვის (ადგილების მაქსიმალური რაოდენობა 200, თუმცა ზოგიერთ წარმოდგენაზე გაცილებით ნაკლები მაყურებელი დაიშვებოდა). სამიზნე აუდიტორია - ბავშვები - ყველა ბავშვი განურჩევლად სოციალური ფენისა და ეთნიკური ჯგუფისა. საკვანძო იდეა - „ბავშვის ხედვა“ - ბავშვი, რომელიც ფაქტობრივად უფლებდოდ ცხოვრობს უფროსთა საზოგადოებაში. მაშინაც და შემდეგ წლებშიც, ოსტენის ძიებათა მთავარი ობიექტი იყო ბავშვი; ბავშვი, როგორც ცალკეული სუბიექტი, მცირეწლოვანი ადამიანი; ბავშვი, როგორც დიალოგის სრულყოფილი მონაწილე; ბავშვი, როგორც ინსპირაციის წყარო.

„1971 წელს მივხვდი, რომ საბავშვო თეატრს მოწინავე პოზიცია უჭირავს თეატრალურ სივრცეში და გადავწყვიტე ისეთი რამე მეცადა, რაც მანამდე არასდროს გამეკეთებინა. გადავწყვიტე დამევიწყებინა ძველი კლიშეები, გამეწმინდა მტვრიანი გზები, გაბმული აბლაბუდები. ბავშვებიც ხომ ასე იქცევიან...“ - იგონებს ოსტენი.

თავის ნაშრომში „Mina meningar“ ოსტენი სვამს შეკითხვას: „როგორი თეატრი უნდათ ბავშვებს? თამაშის პროცესი, თამაში თავისთავად გვაძლევს გარკვეულ პასუხს. ბავშვ-მაყურებელს სჭირდება მისთვის გასაგებ ენაზე მეტყველი თეატრი, წარმოსახვის ისეთი გაქანებით, რაც ბავშვების მოთხოვნებსა და შინაგან ჩარჩოებს არ გასცდება. ...შეიძლება ცოტა უცნაურია, რომ 1975 წელს კვლავ არისტოტელესეული კათარსისის კონცეფციას ვუბრუნდებით და ბავშვებისთვის განკუთვნილ ტრაგედიებზე ვმუშაობთ. ჩვენი ამოსავალი წერტილი ისაა, რომ შეიცვალა თავად ბავშვობის ცნების გაგება. გვწამს, რომ ბავშვობა უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც ბიოლოგიური, არამედ როგორც ისტორიულად და სოციალურად განპირობებული კატეგორია... ბავშვები, გამომწყვდეულნი არიან თანამედროვე სამყაროში, სამყაროში, სადაც წესებს უფროსები აკანონებენ. ბავშვისთვის ბავშვის ბედისწერაზე თხრობა იგივეა, რაც ბერძნულ

ტრაგედიაში პიროვნების დაპირისპირება ჭირვეულ ღმერთებთან. თუ ბავშვების ცხოვრებას სერიოზულად გავიაზრებთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მათთვის საგანგებოდ უნდა შეიქმნას „ბედისწერის დრამატურგია“, იმაზე თუ რა შეზღუდული შესაძლებლობები აქვთ ბავშვებს უფროსთა სამყაროში: ეს ხომ ნამდვილად ბავშვების ტრაგედიაა!“¹

დრამატურგ პერ ლისანდერთან ერთად ოსტენმა დაწერა პიესა „მედეას შვილები“ (Medeas barn). ეს არის მედეას ისტორიის გააზრება ბავშვის თვალთახედვიდან. უცნაური, უცნობი ცნება სახელად „გაყრა“. ეს სპექტაკლი შვედური საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს, გარდამტეხ მოვლენად იქცა. ამ დროიდან დაიწყო გაცხოველებული კამათი თემაზე - რა არის დაშვებული საბავშვო თეატრში და რა - მიუღებელი. ამდენი წლის შემდეგაც კი, პიესა საკამათოდ ითვლება და ზრდასრული საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის ის მაინც მიუღებლად რჩება.

საინტერესოა, რომ ამრთა ასეთი სხვადასხვაობის მიუხედავად, პიესა „მედეას შვილები“ არაერთხელ დაიდგა შვედეთის თეატრებში და ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ასეთი შეფასებაც მისცა, რომ ეს პიესა არის ბავშვებისთვის და არა მარტო მათთვის. ეს მახასიათებელი - საბავშვო და არა მხოლოდ საბავშვო - სუსანე ოსტენის შემოქმედებას მუდმივად გასდევს. ოსტენი ყოველთვის ხაზს უსვამდა, რომ ქმნიდა თეატრს ბავშვებისა და მოზარდებისათვის და მხოლოდ და მხოლოდ მათთვის, მიუხედავად ამისა ოსტენის პიესებსა და დადგმებს ამბივალენტურად მიიჩნევენ - მისი შემოქმედება თანაბრად საინტერესო და გასაგებია როგორც ბავშვებისათვის, ისე უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ ოსტენის შემოქმედება ხასიათით ახლოს დგას ლუის კეროლის ნაწარმოებთან „ელისი საოცრებათა ქვეყანაში“, ასტრიდ ლინდგრენის ზოგიერთ საბავშვო რომანთან, ანდა ტუვე იანსონის „მუმილების“ სერიასთან - ეს ნაწარმოებები მრავალშრიანი და მათი ფორმა ბავშვის ესთეტიკიდან, ბავშვური თვალსაწიერიდან გამომდინარეობს, თუმცა, თანაბრად საინტერესოა დიდისთვის და პატარისთვის.

„უნდა კლარას“ სტრატეგია დღემდე არ შეცვლილა - მთავარ მიზანს წარმოადგენს ბავშვებთან და

1 OSTEN, Mina meningar, 2002, 29-30.

ბავშვობასთან დაკავშირებული პრობლემების წარმოჩენა, ტაბუების, სტიგმების, სტერეოტიპების ნგრევა, ბავშვის ხედვა აქ პირველ ადგილას დგას. წლების განმავლობაში თეატრი გამდიდრდა მრავალფეროვანი, მეტად საინტერესო რეპერტუარით, მათ შორის, ისტორიული პიესებით: მარგარეტა გარპეს „კუდიანები - დაწვით ისინი!“ (Häxorna – bränn dem!) ანდა მელქიორ შედლერის „ლაზარილო“, ვარიაციები რაინერ ვერნერ ფასბინდერის სოციალურ დრამაზე „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები“ (Petra von Kants bittra tårar) და სხვა. 1978 წელს „უნგა კლარა“ კიდევ ერთ, მეტად მწვავე თემას შეეხო - ალკოჰოლიზმს (ბორიე ლინდსტრომის „სული“), ამას მოჰყვა 1981 წელს შელა დელანის პიესა „თაფლის გემო“ (En doft av honung), რომელშიც ნაჩვენებია იყო თინეჯერი გოგონასა და ალკოჰოლზე დამოკიდებული დედის ცხოვრება. 1980 წელი - ლარს ნორენის „ანდერგრაუნდის ღიმილი“ (Underjordens leende) და ნიკლას რედსტრომის „ჰიტლერის ბავშვობა“ (Hitlers barndom), ლოტი მოლერის „სუფთა გოგონა“ (En ren flicka), სადაც წამოწული იყო ანორექსიის თემა; გენდერულ სტერეოტიპებთან გამკლავების თემა ჯინ ბოულის „საზაფხულო სახლში“. 1994 წელს ოსტენმა დადგა ეტინ გლეიზერის პიესა „მზადება თვითმკვლელობისთვის“, რომელიც დოსტოევსკის რომან „ძმები კარამაზოვების“ ზოგიერთი ნაწილის მიხედვით დაიწერა. მოგვიანებით კი, 1999 წელს ოსტენმა დადგა საკუთარი პიესა, ნაწილობრივ ბიოგრაფიული - „გოგო, დედა და ნაგავი“.

წარმოდგენა ეხება თანამედროვე საზოგადოებაში გამეფებულ ისეთ საშიშ ტაბუს, როგორცაა ფსიქიკური ჯანმრთელობა, ბავშვები, რომლებიც ფსიქიკურად ავადმყოფ მშობლებთან ერთად ცხოვრობენ. სამიზნე აუდიტორია - 7+. ამავე ასაკისაა სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟი, პატარა გოგონა. პიესა ერიკ უდენბერგს ეკუთვნის, თუმცა მას საფუძვლად უდევს სუსანე ოსტენის ამავე სახელწოდების წიგნი. წიგნი ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულია: თავად სუსანე ოსტენის დედასაც ფსიქიკური აშლილობა ჰქონდა და გოგონას ადრეული ბავშვობიდან უწევდა დედაზე ზრუნვა, თუმცა გარკვეული ხნის შემდეგ, როდესაც დედასთან ერთად ცხოვრება შეუძლებლად ჩათვალა,

სუსანემ თავად დარეკა ბავშვთა დაცვის შესაბამის კომიტეტში და ვითარება შეატყობინა. დედამ სიცოცხლის დარჩენილი წლები ფსიქიატრიულ კლინიკაში გაატარა.

„ბავშვობაში ჩემი არავის ესმოდა. - წერდა რეჟისორი, - ეს (სპექტაკლი) ჩემზეა, ჩემი ოჯახის ამბავია. ვიზრდებოდი დედასთან, რომელსაც შიზოფრენია ჰქონდა... უმნიშვნელოვანესი იყო ის მომენტი, როცა მივხვდი, მართო არ ვარ და გამოსავალი არსებობს. მაგრამ როგორ ვუამბოთ ეს ამბავი სხვა ბავშვებს? 1998 წელს დავწერე წიგნი, რომელშიც ეს დაავადება დემონებად გადავაქციე. ამგვარად დედის სიყვარულის თემა ხელუხლებლად შევინარჩუნე... ჩვენი პიესა არის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა, რომ ზრდასრული ადამიანის ფსიქოზი და შიზოფრენია ბავშვის პოზიციიდან დავინახოთ. ეს ამბავი არის ყველა იმ ბავშვისთვის, ვისაც ავადმყოფი მშობლების მოვლა უწევს. ყველა ქვეყნის ყველა საკლასო ოთახში მის ბავშვი, რომელმაც ჯერ არ იცის, რომ მშობლის ავადმყოფობა მისი ბრალი არ არის...“²

ოსტენმა არც ამ შემთხვევაში უღალატა თავის მიდგომას, სპექტაკლის მომზადების პროცესში კონსულტანტებად მოიწვია ბავშვები, რომელთა მშობლებსაც ფსიქიკური პრობლემები აქვთ. ბავშვები მსახიობებთან ინტენსიურად მუშაობდნენ.

შეიძლება თუ არა, რომ პატარა ასაკის მაყურებელმა სცენაზე ფსიქიკური აშლილობის მქონე პერსონაჟი ნახოს? - ასეთი შეკითხვა დღემდე ისმის და მასზე ერთგვაროვანი პასუხი არავის აქვს. მაგალითად, 2006 წელს, ლონდონში, სადაც „უნგა კლარას“ უნდა წარმოედგინა სპექტაკლი „გოგო, დედა და ნაგავი“, მასწავლებლებმა საშინელი პროტესტი გამოთქვეს და თავიანთ მოსწავლეებს სპექტაკლზე დასწრების უფლება არ მისცეს.

მოგვიანებით ოსტენი წერდა: „სპექტაკლმა „გოგო, დედა და ნაგავი“ უამრავი ქალაქი მოიარა. ამ სპექტაკლით ათი წელი ვიმოგზაურეთ. ვითამაშეთ ბევრ ევროპულ ქალაქში, ასევე იოჰანესბურგში, მონრეალსა და ნიუ იორკშიც. მაყურებლის რეაქცია ყველგან ისეთი იყო, როგორც სტოკჰოლმში. ყველა ქალაქში, ყველა სკოლაში ვნახეთ ბავშვები მსგავსი გამოცდილებით - ბავშვები, რომლებიც იძულებულ-

2 Švachová, Unga Klara, 2016, p. 50.

ნი არიან მშობლებზე იზრუნონ. განსხვავდებოდა ბავშვებისა და უფროსების აღქმა - უფროსების რეაქციებში სტარბობდა სევდა, დარდი, გაღიზიანება და ზიზღი კი; ბავშვებთან კი პირიქით (წარმოდგენას 7+ ასაკის მოზარდებს უჩვენებდნენ) - ისინი დიდი ინტერესითა და ემპათიით უცქერდნენ სპექტაკლს, მათთვის ეს სავსებით მისაღები მხატვრული რეალობა იყო. ხშირად უფროსებს უჩნდებათ სურვილი „დაიცვან“ პატარები მსგავსი სანახაობისაგან. ჩვენს სპექტაკლში გოგონას ძალიან უყვარს თავისი დედიკო, მაგრამ მათ შორის დემონები დგებიან, რომლებსაც დედა-შვილის განშორება უნდათ. ბავშვი ურთულესი ამოცანის წინაშე დგას - იგი უნდა გაუმკლავდეს მისთვის უხილავ ბოროტ ძალას. ეს იოლი არ არის, მაგრამ მას ბრძოლა შეუძლია, მას აქვს წარმოსახვა და რაც მთავარია, არსებობს ხალხი, ვისაც მისი დახმარება უნდა. ბევრი ბავშვისთვის ეს მეტად ნაცნობი სიტუაციაა, მაგრამ უფროსები მაინც ცდილობენ „დაიცვან“ პატარები, მოაქციონ იმ, მათი აზრით, „უსაფრთხო“ გარემოში, სადაც ბავშვებს „არაფერი ეშუქებათ“. შედეგად კი საპირისპირო რამ გამოდის - ბავშვები გამოიწყვეტენ არიან ქაოსურ სამყაროში და ხშირად უფროსების არ ესმით. ყველას გთხოვთ და გაფრთხილებთ, ნუ „დაიცავთ“ ბავშვებს და ნუ აუკრძალავთ მათთვის შექმნილი დრამატული ნაწარმოებების ნახვას. ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ ბავშვებს აუცილებლად უნდა მივაწოდოთ ხარისხიანი პროდუქტი - ეს ნიშნავს საუკეთესო დეკორაციას, საუკეთესო კოსტიუმებს, გრიმს, ტექნიკას, და რაც მთავარია, საუკეთესო მსახიობებს. მართალია, ჯერ კიდევ ვერ დამკვიდრდა ტრადიცია, რომ საბავშვო თეატრის მსახიობებს ისეთივე ანაზღაურება ჰქონდეთ, როგორც სხვა დრამატულ თეატრის მსახიობებს, მაგრამ მე ჩემს თეატრში მკაცრად ვაკონტროლებ ამ საკითხს. ყველა თეატრი თანაბრად მნიშვნელოვანია, თანაბრად ღრმა და საინტერესო“.³

ხანგრძლივი კარიერის მანძილზე სუსანე ოსტენმა დაამტკიცა (და დღემდე ამტკიცებს), რომ შეიძლება შეეხო ნებისმიერ ტაბუირებულ თემას, მიუხედავად იმისა, ეს ეხება ბავშვს თუ უფროსს. იგი ყოველთვის გაურბის „გაკვალიულ გზებს“, მუდმივად მიდის მხატვრული ექსპერიმენტის გზით, მისი სარეჟისორო ენა ერთი შეხედვით მარტივია, თუმცა დატვირთულია

სიმბოლოებით, ყველაფერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ატარებს. სწორედ ასეთი თამამი ექსპერიმენტი იყო „ბებიიდრამა“ (Babydrama) - პირველი წარმოდგენა 6-თვიდან 12-თვემდე ჩვილებისთვის.

„უფროსებს ავიწყდებათ თუ რა ჭკვიანები და გონებაგახსნილები ვიბადებით ადამიანები“. - ამბობს სუსანე ოსტენი ერთ ინტერვიუში. როდესაც „ბებიიდრამაზე“ მუშაობა დაიწყო, საზოგადოება მათ ეჭვის თვალთ უყურებდა (მათ შორის მუნიციპალური თეატრალური საბჭოც, რომელმაც პროექტი უსარგებლოდ და ძვირადღირებულად მიიჩნია). ბევრი თვლიდა, რომ ასეთი ასაკის ბავშვებს არ უჩნდებათ ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნილება და რომ ეს წამოწყება ერთი დიდი, უცნაური ახირება იყო. მაგრამ პატარებს ასე არ მოეჩვენათ, პირიქით - დიდი ინტერესით უყურებდნენ წარმოდგენას, რომელიც საათი და ოცი წუთი გრძელდებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ სულ პატარებისთვის შეიქმნა, „ბებიიდრამა“ ფორმითა და შინაარსით დატვირთული, რთული სპექტაკლია. წარმოდგენის მთავარი თემაა დაბადების საიდუმლოება, ყოფიერება, ამქვეყნად მოვლინება. მაყურებლის თვალწინ თამაშდება ასეთი სიუჟეტი: ქალი და კაცი ერთმანეთს გაიცნობენ, დაახლოვდებიან და ერთხელაც შვილის გაჩენას გადაწყვიტენ. მაყურებელი ხედავს ჩვილის (ემბრიონის, ახალი სიცოცხლის) ცხოვრებას და განვითარებას დედის საშოში, შემდეგ მის დაბადებას. ყველაფერი ახალი და უცხოა. ჩვილი გადის გზას ემბრიონიდან თავის პირველ დაბადების დღემდე. სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი ხაზია „სად ვიყავი, ვიდრე დედიკოს მუცელში აღმოვჩნდებოდი?“ - რთული, საოცარი, ფილოსოფიური შეკითხვაც კი. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პიესაზე „უნგა კლარამ“ დრამატურგ და ბავშვთა ფსიქოთერაპევტ, ან-სოფი ბარანისთან ერთად იმუშავა. (შემდეგ ბარანიმ წიგნიც დაწერა ამავე სათაურით)

ასეთი მცირეწლოვანი აუდიტორიისთვის განკუთვნილი სპექტაკლი უჩვეულო მოვლენაა. კიდევ უფრო საოცარია, რომ ეს წარმოდგენა ისეთ ეგზისტენციალურ და ფილოსოფიურ თემებს ეხება, როგორებიცაა სიცოცხლის, დაბადების, ცხოვრების საზრისი და მათი გააზრება. ამ წარმოდგენით სუსანე ოსტენმა კიდევ

3 OSTEN, Mina meningar. 2002, p. 29-30.

ერთხელ დაამტკიცა, რა ძალა აქვს თეატრს და რაოდენ მნიშვნელოვანია თეატრი ბავშვებისთვის, განსაკუთრებით კი ყველაზე მცირეწლოვანი აუდიტორიისთვის.

სუსანე ოსტენი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს: „როდესაც საბავშვო თეატრის სფეროში მომუშავე ხალხი ერთად ვიკრიბებით, გული სიხარულით მევსება და ამავე დროს, სულ განცვიფრებული და ბედნიერი ვარ, თუ რამხელა კოლექტიური ცოდნა დავაგროვებ. მთელს მსოფლიოში არსებობს უამრავი ხელოვანი - ზოგი ახალგაზრდა, ზოგი კი უკვე ჩემსავით გაჭაღარავებული - ვინც ბევრი დაბრკოლების მიუხედავად ცდილობს უფროსებს აუხსნას, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ხელოვნება ბავშვებისათვის და რაოდენ უუფლებონი არიან პატარები; ჩვენც ხომ ერთ დროს ბავშვები ვიყავით. ბავშვები იზრდებიან, ცდილობენ, დამოუკიდებლები გახდნენ და სამყარო ნებისმიერი გზით დაიპყრონ. რასაკვირველია, უფროსების უმრავლესობას პატარებისთვის კარგი უნდა და მუდმივად მათ გაბედნიერებას ცდილობენ. მაგრამ მათ საკუთარი ბავშვობა დაივიწყეს. დაავიწყდათ, როგორ იფართოებდნენ თავალსაწიერს, თამაშობდნენ, სვამდნენ შეკითხვებს. კულტურის მუშაკნი გამუდმებით ვიკვლევთ თემას „ბავშვი და საზოგადოება“, შევისწავლეთ სოციოლოგია, ანთროპოლოგია, ხელოვნების სხვადასხვა თეორია, თამაშის თეორიები, ფსიქონალიზმი, გავცანით უახლეს იდეებსა და მიღწევებს ნეირომეცნიერებაში, გამუდმებით ვეძებთ არგუმენტებს, რათა უფროსებმა უფროსებს გავაგებინოთ, თუ რა და როგორ უნდა შევთავაზოთ ბავშვებს, რა არის მათთვის უკეთესი. ვესაუბრებით ერთმანეთს, გაუთავებლად ვხვდებით ხელისუფალთ, პოლიტიკოსებსა და საჯარო მოხელეებს, მასწავლებლებსა და მშობლებს. გამუდმებით ვუსვამდი ჩემს თავს ასეთ შეკითხვას: რატომ არის ხოლმე ასე ძნელი მხარდაჭერის მოპოვება იმისათვის, რაზეც ყველა ვთანხმდებით? - რომ ბავშვი ყველაზე მნიშვნელოვანია. ყოველ შემთხვევაში, ყველა ასე ამბობს“.⁴

1995 წელს სუსანე ოსტენმა კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი პროექტი „Childhood project“ - წამოიწყო შვედეთის დრამატულ ინსტიტუტში, შემდეგ კი სტოკ-

ჰოლმის დრამატულ ხელოვნებათა აკადემიაში The Stockholm Academy of Dramatic Arts. მისი ხელმძღვანელობით სამეფო თეატრის დღის ცენტრში იდგმება წარმოდგენები სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვის, ექსპერიმენტული დადგმები დაწყებითი კლასების მოსწავლეთათვის, განიხილება და იდგმება ახალი პიესები სიყვარულზე, სიცოცხლესა და გარდაცვალებაზე; ეს არის უამრავი ახალი შესაძლებლობა და დიდასპარები ამ სფეროთი დაინტერესებული შემოქმედებისათვის. ყოველივე ეს სუსანე ოსტენის შემოქმედებით ძიებათა და ექსპერიმენტთა შედეგია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი და პედაგოგი აღნიშნავს: „ასეთი შეხვედრები პროცესის განუყოფელი ნაწილია. პროექტის განმავლობაში სტუდენტებს დიდი დროის გატარება უწევდათ თავიანთ უშუალო აუდიტორიასთან და ასე ჩადიოდნენ სიღრმეებში, იკვლევდნენ მას. 1996 წლიდან ჩვენ ძალიან დიდი პროგრესი გვაქვს და ამ სფეროში დიდ წარმატებას მივალწიეთ. მთლიანად შეიცვალა მიდგომა საბავშვო თეატრების მიმართ. ბევრი ჩვენი საუკეთესო დრამატურგი, საუფროსო თეატრების პარალელურად, ახლა უკვე საბავშვო თეატრებშიც მუშაობს. ეს მათთვის ორმაგი გამოწვევაა. საბავშვო აუდიტორია საკმაოდ მომთხონია და განათლებული, ამავდროულად დიდ ასპარეზს გვაძლევს ფანტაზიის გაშლისთვის. ჩვენ (უფროსებს) გამჭდარი გვაქვს გარკვეული ცრუ მოსაზრებები, თუ როგორი უნდა იყოს საბავშვო თეატრი. თუნდაც ის, რომ ასეთი თეატრი უძკობესია მცირე ფორმატის იყოს. თუმცა გიგანტურმა სამეფო თეატრის დღის ცენტრმა (Kungliga Teaterdagiset) საპირისპირო დაამტკიცა. ბავშვებთან საუბრისას შეგიძლია იმაზე უფრო თამამი და მამაცი იყო, ვიდრე უფროსებთან ურთიერთობაში. ეს დიდი შთაგონების წყაროა. თუმცა ჩვენი პროექტის მიზანი სულაც არ ყოფილა, რომ სტუდენტს იძულებით გაეკეთებინა რაიმე ბავშვებისთვის. ძირითადი იდეა იყო, რომ მათ მუდმივად ეფიქრათ ბავშვის თვალსაზრისიდან, ბავშვის პოზიციიდან გამომდინარე. ბუნებრივია, აქედან შეიძლება გამომდინარეობდეს და დაიბადოს საუფროსო დრამაც. ამ მეთოდით შეიძლება ბავშვობისდროინ-

4 OSTEN, Mina meningar. 2002, p. 50.

დელ მოგონებებშიც დაბრუნდე. ამ პროექტმა თავისი შედეგი უდავოდ გამოიღო“.⁵

დღეს, შვედურ საბავშვო თეატრში ოსტენისეული შემოქმედებითი მიდგომითა და პრინციპებით მისი ბევრი მოსწავლე და თანამოაზრე მუშაობს. სუსანე

ოსტენი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეში მოღვაწე ხელოვანი ქალის ერთ-ერთი თვალსაჩინო და ძალიან საინტერესო მაგალითია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- MERETE Elnan (2009) Staging the Impossible for Young Audiences: Preliminary Findings in a Research Project, *Youth Theatre Journal*, 23:1, 39-47, DOI: 10.1080/08929090902851569
- OSTEN, Suzanne. *Mina Meningar. Hedemora, Gidlunds*, 2002.
- SÖRENSON, Margareta. ‘Om modernism, bildkonst och dans i barnteatern.’ In: https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=38s
- ŠVACHOVA, Romana, *The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental*; *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, 30/2016/1. To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/08929090902851569/>

5 Švachová, Unga Klara, 2016, p. 60.

THEATRE FOR YOUNG AUDIENCE; UNGA KLARA AND SUZANNE OSTEN

Ana Mirianashvili

Keywords: *Theatre for children and youth, children's aesthetics, children's perspective, the aesthetics of play, Unga Klara, Suzanne Osten, Swedish TYA, Contemporary theatre*

The Swedish TYA has been recognized and appreciated worldwide. It has come a long way towards independence and the main artistic breakthrough in the 1970s.

The basic idea was that children should be taken seriously and treated with the same respect as adults, the flowering of theatre for children and youth coinciding with parallel developments in academia, politics, and psychology.

The radical re-thinking and evolution of Swedish theatre for children and youth up to its current form began with the era of independent theatre groups in the 1960s and at the early the 1970s. A change of the social attitude toward children's culture was partially conditioned by Astrid Lindgren's Pippi Longstocking, which burst also onto the stage only a year after its book publication, in 1946. Until then, the repertoire of various professional theatre companies or institutions providing productions for schools consisted, for instance in the case of the age group from 11 up to 14 years, primarily of popular adventure classics for boys, such as stage adaptations of Robin Hood, David Copperfield, Tom Sawyer, etc. Also, for a long time, there was a stereotype in society that children's theater is a lower and less interesting form of art, which, in turn, meant that the field was less developed and closed to everything new.

When talking about Swedish children's theater, we must mention the ideologist and inspirer of modern Swedish TYA, Suzanne Osten. Born in 1944 in Stockholm, she turned after studies in art, literature, and history at Lund University back to life in the capital, and quickly built her reputation as an active feminist and one of the leaders of those days in Stockholm's theatrical landscape. The 1960s and 1970s in Sweden and the rest of Western countries were a period of student and feminist

movements, public discussions, new programs, and inner transformation of the cultural climate. Onstage, those decades were represented mainly by a boom and sudden development of free theatre groups, independent of large institutions and seeking new topics and forms.

In 1975, Suzanne Osten was appointed artistic director of the newly established Unga Klara, Stockholm City Theatre's new division for children's theatre. By that time she was an experienced young director and playwright. The concept of Unga Klara was economically self-evident: an independent small theatre financed by the state, intended for a close audience, to bring up socially relevant or problematic topics. The target audience was all children without exceptions, of all social classes and all ethnic groups. The key idea was "child's perspective", a child is seen mainly as a powerless individual living in an adult society.

In Mina Meningar, Osten answers her question "What kind of theatre does a child want to have?":

"While we are playing, unflagging examination gives us some definite answers. If we draw a critical informative theatre wanting to break down certain patterns and authoritarian models, the (child) audience does like it, but also requires both fullness of imagination and an understandable language together with images corresponding with its frames of reference. [...] It may seem strange to return in 1975 to Aristotle's concept of catharsis and do a survey of tragedies for children. But the basis here is that our understanding of childhood's concept has changed. We believe that childhood should be seen as a historical and socially determined category, not only as a biological one. Children, trapped in a modern childhood world, separated from the adult's society, [...] have become [simply] children and gained no productive role in a modern society like ours. Telling children about children's destiny is

to a certain degree like to describe a man versus the capricious gods of the Greek tragedy. Taking children's experience seriously means to give them a 'destiny drama' about their limited possibilities of action in the adult's world: a children's tragedy!"¹

Together with playwright Per Lysander, Osten wrote: "Medea's Children", a version of "Medea" from a child's point of view about an unknown, unfamiliar topic called "divorce", which is obviously about to happen between the parents in the play. The play became a turning point in Swedish children's theatre, starting a debate about what could be—and what should be—presented for a child onstage. "The play is about children but not really for them"—this is a characteristic feature of Osten's life-long work. Although Osten herself proclaims her theatre activities as creating theatre for children and youth, the performances are, as Gunilla Lindkvist claims, similar to such ambivalent literary pieces as *Alice in Wonderland* or Tove Jansson's Moomin books—they are usually rather multi-layered, with a form deriving from children's aesthetics. Even after so many years, the play "Medea's children" is still considered controversial and for some parts of the adult community, it remains unacceptable.

Unga Klara's artistic approach has not changed so far: the main goal is to present the problems of children and childhood, to break taboos, stigmas, stereotypes, and the vision of the child comes first. Over the years, the theater has been enriched with a diverse, very interesting repertoire, including historical plays: "The Witches—Burn Them!" by Margareta Garpe, or "Lazarillo" by Melchior Schedler. Unga Klara's variations on social drama *Petra von The Bitter Tears of Petra Von Kant* by Rainer Werner Fassbinder, *A Man Casted in One Piece* by Anders Ahlbom Rosendahl, Tomas Forser and Staffan Seeberg, or *Emilia, Emilia* by Reidar Jönsson and Ove Wall. In 1978, the play *Sprit* by Börje Lindström opened Unga Klara's another topic, alcoholism, followed in 1981 by Shelagh Delaney's play *A Taste of Honey*, which portrayed a teenage girl living with an alcohol-addicted mother. Further during the 1980s, besides Lars Norén's *The Underground's Smile*, such plays as *Hitler's childhood* by Niklas Rådström or *A Pure Girl* by Lottie Möller, discussing anorexia, also attracted attention. Gender stereotypes were dealt with in a play with the title *In the*

Summerhouse by Jane Bowles. In 1994, Osten staged a play called *Suicide Preparation* by Etienne Glaser based on parts of Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*, or later with her own, partly biographical, play *The Girl, the Mother and the Trash* about growing up with a psychotic parent.

The play refers to such dangerous taboos prevailing in modern society as mental health, children living with mentally unhealthy parents. Target audience - 7+. The main character of the play, a little girl, is the same age. Susanne Osten's mother also had a mental disorder and the girl had to care for her mother from an early age, but after some time, when she found it impossible to live with her mother, Susanne herself called the Social workers from the child protection committee and reported the situation. Her mother spent the rest of her life in a psychiatric clinic.

In one of her interviews, Osten said that nobody understood her as a child. This play is about her childhood, her family story. The most important artistic decision is how to tell this story to other children? In 1998, Susanne Osten wrote a book turning disease (schizophrenia) into demons. In this way, she kept the theme of mother's love intact. This play is one of the first attempts to see the psychosis and schizophrenia of an adult through the eyes of a child. "This story is for all children who are caring for sick parents. In every classroom in every country, there is a child who does not yet know that it is not his parent's fault."

The director did not betray her approach in this case either, inviting children whose parents have mental health problems, as consultants in the process of preparing the play. The children worked intensively with the actors.

Is it acceptable for a young viewer to see a character with a mental disorder on stage? some people still ask such questions. In London, for example, in 2006, when Unga Klara was to present the play *Girl, Mother and Garbage*, teachers protested terribly and barred their students from attending the play.

Osten later wrote: "The play *Girl, Mother and Garbage* toured many cities. We traveled with this play for ten years. We played in many European cities, as well as in Johannesburg, Montreal and New York. The spectator

1 Švachová, Unga Klara, 2016, p. 50.

reaction everywhere was the same as in Stockholm. In every city, in every school, we have seen children with similar experiences—children who are forced to care for their parents. Perceptions of children and adults differed—melancholy, sadness, irritability and even disgust prevailed in the reactions of adults; On the contrary with the children (the performance was shown to adults aged 7+) - they watched the play with great interest and empathy, for them it was a perfectly acceptable artistic reality. Adults often want to ‘protect’ the little ones from such shows. In our play, the girl loves her mother very much, but among them, some demons want to separate the mother and child. The child is faced with a difficult task - she has to deal with an evil force invisible to him. It’s not easy, but she can fight, the girl has an imagination, and most importantly, there are people who want to help her. This is a very ‘familiar situation for many children, but adults still try to ‘protect’ the little ones, to put them in what they think is a ‘safe’ environment where children are ‘safe’. As a result, the opposite is true—children are locked in a chaotic world and often do not understand adults. Please do not ‘protect’ children and do not forbid them to see dramatic works created for them. Nor should we forget that we must provide children with a quality product—that means the best scenery, the best costumes, makeup, equipment, and most importantly, the best actors. It has not yet been established a tradition for children’s theater actors to be paid the same as other drama actors, but I in my theater have strict control over this issue. All theaters are equally important, equally deep, and interesting”.²

Over her long career, Susanne Osten has proved that she can talk about any taboo from the scene, whether it concerns a child or an adult. She always avoids “trodden paths”, constantly goes through artistic experimentation, her directing language is simple at first glance but rich in characters, everything has a special meaning. Such a bold experiment was Osten’s last directorial project, “Baby Drama”, written by Ann-Sofie Bárány and premiered in 2006. The performance proclaimed as the world’s first theatre performance intended for 6- to 12-month old children, led to a book publication of a survey behind the whole performance. (BÁRÁNY 2008; UNGA KLARA 2016)

“Adults forget how smart and open-minded people

are,” Susanne Austen says in an interview. “When we started working on Baby Drama, we were viewed with suspicion (Including the members of Municipal Theater Council, who considered the project useless and expensive). Society believed that children of this age did not need aesthetic pleasure and that our initiative was one big, weird whim. But the little ones did not look like that, on the contrary, they watched the performance with great interest, which lasted for an hour and twenty minutes.”

Although it was created for the little ones, “Baby Drama” is a difficult play loaded with form and content. The main theme of the performance is the mystery of birth, existence, entering into this world. The following story is played in front of the audience: a woman and a man get to know each other, get closer, and once they decide to have a child. The viewer sees the life and development of the baby (embryo, new life) in the mother’s vagina, and after its birth. Everything is new and unknown. The baby goes through the path from the embryo to its first birthday. One of the main lines of the play is “Where have I been before I found myself in my mother’s womb?” a difficult, amazing, even philosophical question. It is no coincidence that Unga Klara worked on this play with playwright and child psychotherapist Ann-Sophie Barany.

A performance for such an underage audience is unusual. Even more amazing is the fact that it addresses existential and philosophical themes such as life, birth, the meaning of life, and their understanding. With this performance, Susanne Osten once again proved the power of theater and its importance to children, especially the youngest audience.

In one of the interviews, Susanne Osten states, “When people working in the field of children’s theater get together, my heart fills with joy and at the same time, I am amazed and happy that we have accumulated so much collective knowledge. There are plenty of artists around the world—some young, some already gray-haired as me—who, despite many obstacles, try to explain to adults how important art is to children and how disenfranchised they are the little ones. Once we all were children. Children grow up, strive to become independent, and conquer the world in any way. Of course, most adults want the best for their little ones and are

² OSTEN, Suzanne, *Mina meningar*. 2002, p. 29-30.

constantly striving to make them happy. But they forgot their childhood. They forgot how to widen their horizons, play games, and ask questions. Cultural workers are constantly researching the topic of ‘child and society’, we have studied sociology, anthropology, various theories of art, game theories, psychoanalysis, we have introduced the latest ideas and advances in neuroscience, and we are constantly looking for arguments to offer to adults. We talk to each other; we meet endlessly with government officials, politicians, and public officials, teachers and parents. I kept asking myself this question: Why is it so hard to get support for what we all agree on—that the child is the most important?”³

In 1995, Susanne Osten launched another major Childhood project at the Swedish Drama Institute and later at the Stockholm Academy of Dramatic Arts in Stockholm. Under her leadership, the Royal Theater Day Center staged performances for preschoolers, experimental productions for elementary school students, discuss and stage new plays on love, life and death; This is a lot of new opportunities and a big arena for creative people interested in this field. All this is the result of Susan Osten’s creative research and experiments.

The director considers such meetings as an integral part of the process. During the project, students spent

a lot of time with their immediate audience and so delved into the depths, exploring it. With her constant work, Sussane Osten has made great progress since 1996 and achieved great success in this area. The approach to children’s theaters has completely changed. Many of the best Swedish playwrights, in addition to senior theaters, work in children’s theaters as well. This is a double challenge for them. The children’s audience is quite demanding and educated, at the same time it gives an artist a big arena for spreading their imagination. “We (the adults) have some false ideas about what a children’s theater should look like. Even the fact that such a theater is better to be in a small format. However, the Giant Royal Theater Day Center (Kungliga Teaterdagiset) proved the opposite. When talking to children you can be more bold and courageous than in dealing with adults. It’s a great source of inspiration. However, the goal of our project was not necessary to force the student to do anything for the children. The basic idea was that they should constantly think from the child’s point of view, depending on the child’s position. Naturally, this can lead to the birth of a senior drama as well. With this method, you can go back to your childhood memories. This project has undoubtedly yielded results”.⁴

REFERENCES:

1. MERETE Elnan (2009) Staging the Impossible for Young Audiences: Preliminary Findings in a Research Project, *Youth Theatre Journal*, 23:1, 39-47, DOI: 10.1080/08929090902851569
2. To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/08929090902851569>
3. OSTEN, Suzanne. *Mina Meningar*. Hedemora, Sweden: Gidlunds, 2002.
4. ŠVACHOVA, Romana, *The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental*; *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, 30/2016/1
5. SÖRENSON, Margareta. ‘Om modernism, bildkonst och dans i barnteatern.’
In: https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=38s

³ OSTEN, Suzanne, *Mina meningar*. 2002, p. 50.

⁴ Švachová, *Unga Klara*, 2016, p. 60.