საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
სადოქტორო პროგრამა – ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები –
თეატრმცოდნეობა „მსოფლიო თეატრი – ეპოქები, ასპექტები, ეტაპები“

ნინო ჩერქეზიშვილი

თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარდგენილი დისერტაციის
ავტორეფერატი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: თამარ ცაგარელი,
ხელოვნებათმცოდნოების დოქტორი
თამარ ბოკუჩავა,
ხელოვნებათმცოდნოების დოქტორი

თბილისი
2020

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა

ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები –

თეატრმცოდნეობა „მსოფლიო თეატრი – ეპოქები, ასპექტები, ეტაპები“

ქვედარგის კოდი: 100701

ავტორის ხელმოწერა _____

დაცვა დანიშნულია _____

ხელმძღვანელი:

თამარ ცაგარელი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები:

მანანა მაჩაბელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ფსიქოლოგი

გიორგი აფხაზავა, ხელოვნების დოქტორი

საერთაშორისო ექსპერტი:

ბეატრის პიკონ ვალენ Béatrice Picon Vallin

კვლევითი სამუშაოების ხელმძღვანელი **/ ემერიტუსი, საფრანგეთის სამეცნიერო კვლევების ეროვნული ცენტრი CNRS , უნივერსიტეტი “ახალი სორბონა- პარიზი 3“ Sorbonne Nouvelle-Paris 3 & THALIM** XIX-XXI საუკუნეების თანამედროვე ხელოვნების და ლიტერატურის თეორია და ისტორია ერთობლივი სამეცნიერო გაერთიანება (საფრანგეთი, პარიზი)

შინაარსი

შესავალი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

კვლევის მიზანი

კვლევის აქტუალობა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

კვლევის მეთოდოლოგია

I თავი

აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრი

აუგუსტო ბოალი

თეატრი თეატრს მიღმა

საგაზეთო თეატრი

უხილავი თეატრი

სახეთა თეატრი

სიმულტანური დრამატრგია

II თავი

თეატრალური გავლენები

კონსტანტინ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია ბოალისთან

ბერტროლდ ბრეხტი როგორც ტრამპლინი

ჩაგრულთა თეატრის ჩანასახი არისტოტელესთან

III თავი

ფორუმ თეატრი - თეატრალური დებატები

მოდერატორი/ჯოკერი

მაყურებელ-მსახიობი/ spect-acteur

IVთავი

ჩაგრულთა თეატრი საფრანგეთში

ბოალის თანამოზრეების თეატრები პარიზში

თეატრი ENTREES de JEU

თეატრი NAJE

V თავი

ევროპაში შექნილი თეატრალური ფორმები

სურვილის ცისარტყელა

საკანონმდებლო თეატრი

VI თავი

სოციალური თეატრები

IMAGE-AIGUE

საზღვრებთან მოლოდინში Waiting in the Margins

VII თავი

პირადი თეატრალური ექსპერიმენტები

სალექციო კურსი - ფორუმ თეატრი / თეატრალური დებატები

კონტაქტური იმპროვიზაცია ტუბერკულიოზის ცენტში

დასკვნა

ბიბლიოგრაფია

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

სადისერტაციო ნაშრომი „თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“ არის პირველი მცდელობა საქართველოს სათეატრო მეცნიერებაში კომპლექსურად შეისწავლოს და დანერგოს თეატრის როლი სოციალურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პროცესებში. მასში გამოკვლეულია ის ე.წ. არატრადიციული თეატრები, რომლებიც ხელს უწყობს ადამიანებს შორის დიალოგის, ჰუმანურობისა და ღირსების აღდგენას. კვლევაში ასახული თეატრალური დადგმები საფრანგეთში, პირადად ვნახე და შევისწავლე. კვლევას ვაწარმოებდი 8 წლის განმავლობაში, 2010-2018 წლებში. ჩემი საფრანგეთში ინტენსიური მუშაობის მთავარი ამოცანა იყო გამეანალიზებინა თუ როგორ შეძლეს არასამთავრობო ორგანიზაციებმა და სახელმწიფო სტრუქტურებმა იქ XXI საუკუნის ყველაზე მტკივნეული და მწვავე პრობლემების, როგორიცაა: ძალადობა, ჩაგვრა, ბულინგი, მოზარდებს შორის კონფლიქტი, უკანონო მშენებლობები, თეატრალური დებატების საშუალებით მოგვარება.

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს:

1.საქართველოში აუგუსტო ბოალის **„ჩაგრულთა თეატრის“** დაარსებას და რაც მთავარია, **„თეატრალური დებატების“** ინტერაქტიული მეთოდების გაძლიერებას, მათ უკვე 50 წელია რაც მსოფლიოში წარმატებით იყენებენ.

2. აუგუსტო ბოალის და მისი მოწაფეების თეატრების **NAJE** (ჩვენ არასოდეს ვტოვებთ იმედს) და **ENTREES de JEU** (ახალგაზრდებს შორის) სპექტაკლების, განსაკუთრებით კი ფორუმ თეატრის ფორმატში შექმნილი დადგმების გაცნობას.

3. ფრანგული თეატრის **IMAGE-AIGUE** წარმოდგენების განხილვას.

4. პროექტის **„საზღვრებთან მოლოდინში“** (Waiting in the Margins) შესწავლას. სოციალური ნორმების და როლების ათვისების პროცესში ბავშვის დასახმარებლად ხშირად მიმართავენ თეატრალურ ხელოვნებას. შვედი ქორეოგრაფი ბენო ვორქჰემი ოთხჯერ ჩამოვიდა საქართველოში. მან, სხვადასხვა მოცეკვავეებთან ერთად, ჩაატარა ორკვირიანი ვოქრშოფების ციკლი ცეკვის, ფიზიკური თეატრის და ვიზუალური ხელოვნების მიმართულებით წეროვანში მცხოვრები დევნილებისთვის.

5. საქართველოში, სწავლების საბაკალავრო საფეხურზე, თეორიული **კურსის „ფორუმ თეატრისა და სოციალური უფლებების“ ე.წ. „თეატრალური დებატების“ დანერგვას. ეს მიზანი შეიძლება ითქვას რომ უკვე განხოციელებულია. რამდენადაც 2011 წლიდან მოყოლებული, ჯერ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში, შემდეგ კი 2016 წლიდან საქართველოს ეროვნულ უნივერსიტეტში აღნიშნულ კურს ვკითხულობდი. კურსი 9 წელიწადია იკითხება.**

6. ორგანიზაცია - **MSF -ის (ექიმები საზღვრებს გარეთ)** ინიციატივით და ჩემი უშუალო ხელმძღვანელობით ჩატარებული არტ თერაპიული დადგმებისა და აქტივობების შესწავლას ტუბერკულიოზის ცენტრში.

კვლევის აქტუალობა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

XXI საუკუნეში სათეატრო ხელოვნებაში ახალი ეტაპი დგება, იქმნება სოციალური თეატრები: გამოყენებითი თეატრი, ჩაგრულთა თეატრი და სხვა. ახალი თეატრები, თავისი სოციალური ფუნქციით, ადამიანებს შორის კომუნიკაციის და კავშირის პირობად იქცევა. თეატრი ასახავს ინდივიდისა და სოციალური ჯგუფების ინტერესებს, არც თუ იშვიათად, სოციალური თუ პოლიტიკური დაპირისპირების პროცესებში აქტიურად ერთვება, და ხდება დამხმარე საშუალება - ინსტრუმენტი - ამ კონფლიქტური სიტუაციების მოსაგვარებლად. თეატრალური თამაში იმიტაციაა, წარსულის აწმყოში „გადმოტანაა“. ამ ტრანსპოზიციას თერაპიული და პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭება.

თანამედროვე სამყარო ახალი გამოწვევების წინაშე დგას, აქტუალურია სოციალიზაციის და რესოციალიზაციის პრობლემა, როგორც ბავშვთა - ასევე ზრდასრულთა, რაც გამოწვეულია ცხოვრების პირობების მუდმივი და სწრაფი ცვალებადობით. სამყარო ადამიანისგან მოქნილ აზროვნებას მოითხოვს, სწრაფად ორიენტირების უნარს და ახალ გარემოსთან ადაპტირებას, ასევე პრობლემების გადაჭრის შემოქმედებით მიდგომას. თეატრით თერაპია რესოციალიზაციის ერთერთი ფორმაა. მისი ზემოქმედების ქვეშ ადამიანები ცდილობენ გაერკვნენ

თავიანთ კონფლიქტებში და ამ გაგების საფუძველზე თავიანთი საქციელი და ქცევა შეცვალონ.

ქცევა - ადამიანის სტატუსით განსაზღვრული ქმედებაა.

თანამედროვე სამყაროში თეატრმა ფორმის ცვლილებასთან ერთად ფუნქციური ცვლილებაც განიცადა. ერთერთი განმარტებით, ადამიანის სტატუსით განსაზღვრულ მოსალოდნელ ქცევას როლი ეწოდება. დღეს, მეტი ყურადღება ეთმობა სპექტაკლს, არა როგორც დასრულებულ პროდუქტს, რომელსაც გარკვეული ესთეტიკური ღირებულება აქვს, არამედ იმას, თუ როგორ ვითვისებთ როლებს არატრადიციულ თეატრში, და იმ საზოგადოებაში, რომლის წევრებიც ვართ. სოციალიზაციის პროცესში ჩვენი როლი იმითაა განსაზღვრული, თუ რას ელოდებიან სხვები ჩვენგან.

„თეატრი – ეს არის ცოდნის ფორმა, მას შეუძლია და უნდა იყოს საზოგადოების გარდაქმნის მეთოდი“[1] – თქვა ბრაზილიელმა რეჟისორმა და პოლიტიკოსმა აუგუსტო ბოალიმ და „ჩაგრულთა თეატრი“ დააარსა. ჩაგრულთა თეატრი მოიცავს თეატრალურ ფორმებსა და მეთოდებს, რომლებიც ბოალიმ 1960 – 1970 წლებში ბრაზილიაში, მოგვიანებით კი ევროპაში, შეიმუშავა.M

რეჟისორზე ზემოქმედება წიგნის - „ჩაგრულთა პედაგოგიკის“ - ავტორის, პაულო ფრეიერის, შრომებმა მოახდინა.

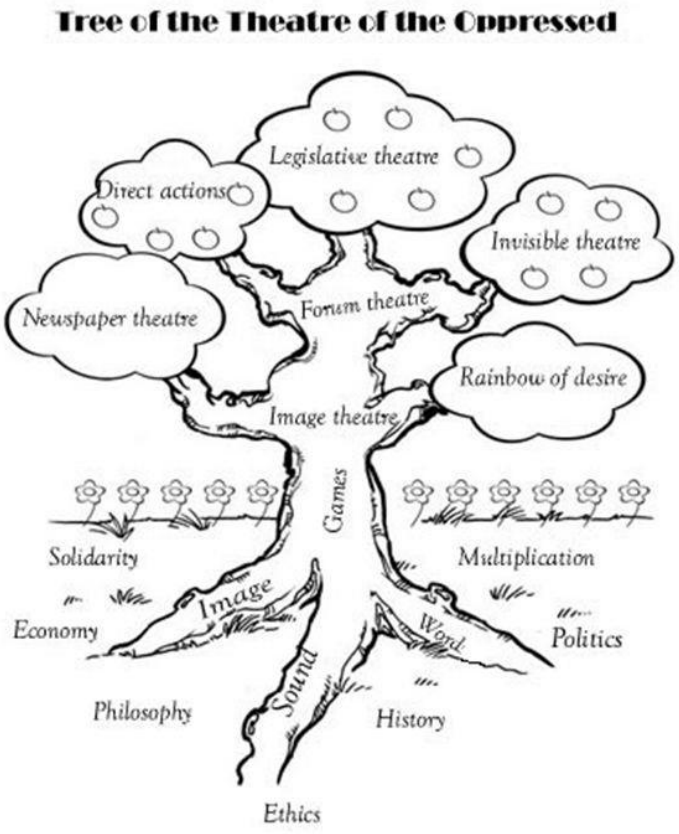
ჩაგრულთა თეატრში აუდიტორია, რომელსაც ბოალიმ „მაყურებელ-მსახიობი“ უწოდა, ხდება აქტიური. ისინი იკვლევენ, აანალიზებენ და გარდაქმნიან იმ რეალობას, რომელშიც ცხოვრობენ. ეს არატრადიციული თეატრი გამოიყენება იმისათვის რომ ხელი შეუწყოს ადამიანებს შორის დიალოგის დაწყებას და პრობლემების დებატებით გადაჭრას.

სახელწოდება - ჩაგრულთა თეატრი - იმ თეატრალური კვლევებისა და ანალიზის შედეგად მოიფიქრა, რომლებიც 1950-იან წლებში განახორციელა. ბოალი თეატრში ინტერაქტიული ტექნოლოგიების გამოყენებით მუშაობდა. მისი მიზანი იყო სოციალურ სიტუაციაში ადამიანის ცნობიერების ამაღლება. ჩაგრულთა თეატრის

[1] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, i

მეთოდიკას წარმოადგენს ე.წ. ***„ჩაგრულთა თეატრის ხე“,*** რომელიც აერთიანებს ***პოლიტიკურ, საგანმანათლებლო და თერაპიულ თეატრს.***

CagrulTa Teatris xe



ჩაგრულთა თეატრის პოპულარობა ბოლო ათ წლეულებში საგრძნობლად იზრდება და მთელ მსოფლიოში გამოიყენება, მათ შორის დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებში (მაგალითად ქალაქის მერიაში, სკოლაში, ლიცეუმში, გასართობ ცენტრებში) ურთიერთობათა დემოკრატიზაციის მიზნით. კერძოდ, იმ შემთხვევებში, როდესაც იქმნება კადრებისა და პიროვნებების ურთერთობების პრობლემა და საჭირო ხდება ვითარების ანალიზი და გამოსავლის მოძებნა.

ფრანგმა პროფესორმა, მსოფლიო თეატრის მკვლევარმა, ბეატრის პიკონ ვალინიმ, განაცხადა[2], რომ ჩაგრულთა თეატრი მსოფლიოში, უკვე, მოძველდა. სადღეისოდ,

[2] პერსონალური ინტერვიუ - ბეატრის პიკონ ვალინი, პირადი ჩანაწერები, პარიზი 2012 წ.

რეჟისორები სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად სხვა, ახალ, ხერხებსა და მეთოდებს იყენებენ, რაც შეეხება საქართველოს, ჩვენს ქვეყანაში „ჩაგრულთა თეატრი“ არ ფუნქციონირებს, მსგავსი თეატრი არასდროს არსებობდა, ბოალის ფორმატით მხოლოდ ორიოდე დადგმა განხორციელდა. ძირითადად, არასამთავრობო ორგანიზაციები იყენებენ „ფორუმ თეატრის“ ფორმას. არსებულ დადგმებში რეჟისორები და მსახიობები არ მონაწილეობენ. ამ მნიშვნლოვანი ფაქტის მიუხედავად, ისინი ხმამაღლა აცხადებენ, რომ „ფორუმ თეატრს“ აკეთებენ.

სასწავლო თეორიული კურსი - ***„ფორუმ-თეატრი და სოციალური უფლებები“***- ჩემი სადოქტორო კურსის ფარგლებში, ჩემს მიერ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლების საბაკალავრო საფეხურზე 2011 წელს დაინერგა, რომელიც 2015 წლამდე იკითხებოდა, ხოლო 2016 წლიდან კურსი საქართველოს ეროვნულ უნივერსიტეტში გაგრძელდა.

„ჩაგრულთა თეატრის“ ამოცანაა - შეისწავლოს ადამიანების კონფლიქტური, დაპირისპირებული სიტუაციები თეატრში და მისი ტრანსფორმაცია მოახდინოს.

1973 წელს ბოალიმ გამოსცა წიგნი „ჩაგრულთა თეატრი“, სადაც განავითარა თეატრალური მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია ბრაზილიელი პედაგოგის პაულო ფრეიერის ნაშრომზე „ჩაგრულთა პედაგოგიკა“.

პაულო ფრეიერი მიზნად ისახავდა საზოგადოების გარდაქმნას განათლების მეშვეობით. ამისათვის ფრეიერმა სპეციალური მეთოდი შექმნა: ფრეირის კონცეფციიდან გამომდინარე, ჩაგრულები ვერ ახდენენ თავიანთი პრობლემების გაცნობიერებასა და იდენტიფიკაციას. ამისათვის მათ გარეშე ადამიანის დახმარება სჭირდებათ. ასეთ დამხმარე პირს, რომელიც ჩაგრულებთან კომუნიკაციაში შედის და მათ საკუთარი საჭიროებების და საწუხარის გაცნობიერებაში ეხმარება, ფრეიერმა ანიმატორი უწოდა. ანიმატორი ჩაგრულებთან გამართული გასაუბრებების საფუძველზე წამოჭრილი თემების იდენტიფიცირებას ახდენს, რათა განახორციელოს პედაგოგიკის ამოცანათა ადაპტირება ჩაგრულთა სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პედაგოგიკას ჰქვია „**დიალოგური**“, ის მაინც რჩება „განათლების იმ ჩარჩოში, რომელმაც უნდა უპასუხოს „**განათლებულთა**“ მიერ დასმულ შეკითხვებს“. ანიმატორმა უნდა შეიმუშავოს პედაგოგიური ინსტრუმენტები, გააანალიზოს მისი გუნდის მიერ მიღწეული „პროგრესი“; ამის

საფუძველზე მან უნდა შეიმუშაოს მეთოდი და მოახდინოს მისი ორიენტირება მიზნობრივი ჯგუფის ცნობიერების თავისებურებებზე. ცხადია, ანიმატორი თვითონაც სწავლობს ჩაგრულთა ჯგუფთან კონტაქტის პროცესში, და ამ ცოდნას ჩაგრულებთან ურთიერთობის შემდეგი საფეხურისთვის იყენებს.

საბოლოოდ, ანიმატორი მიზნობრივ ჯგუფს განათლებისა და თავისუფლების მიღწევის მეთოდს სთავაზობს. ჩაგრულები ამ პროცესში ცნობიერების ისეთ დონეს აღწევენ, რომ თავად ხდებიან ანიმატორები.

მეთოდს რომლითაც ანიმატორი მუშაობს ***დიალოგური განათლების*** მეთოდი ჰქვია, თავად ანომატორს კი ***დიალოგური განმანათლებელი.*** ბოალის თეატრში დიალოგიური განმანათლებლის როლი უახლოვდება „ჯოკერის“ და ჩაგრულთა თეატრის მსახიობის როლს. „***ჯოკერს***“ ბოალი „***მოდერატორს***“ უწოდებს.

ბოალის წარმოდგენა აგებულია იდეაზე, რომ წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს ნებისმიერ ***„მაყურებელ–თანამონაწილეს***“ (მაყურებელ -მსახიობს) შეუძლია თეატრალურ დადგმაში ჩაერიოს და პიესის ინსცენირებაში განვითარებულ მოვლენებზე საკუთარი პოზიცია გამოთქვას, პიესის კურსიც კი შეცვალოს. ბოალის მეთოდი, რომელიც მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში გამოიყენება, მიზნად ისახავს, რომ აუდიტორია თეატრალური წარმოდგენის აქტიურ მონაწილედ აქციოს, რაც ადამიანების და მათი გარემოს გაუმჯობესებასა და სასიკეთოდ გარდაქმნას ემსახურება.

კვლევის მეთოდები

კვლევა ჩავატარე საფრანგეთსა და საქართველოში.

კვლევის ობიექტი იყო აუგუსტო ბოალის ორი ჩაგრულთა თეატრი პარიზში- **NAJE** და **ENTREES de JEU**. პარიზის ორი და ვერსალის ერთი ლიცეუმი, მისი მოსწავლეები, პედაგოგები და მშობლები, ასევე, კვლევა განვახორციელე ლიონში, თეატრ **IMAGE-AIGUE** -ში. კვლევის ფარგლებში თანამონაწილე - მკვლევარი ვიყავი

შვედ ქორეოგრაფ ბენო ვორქჰემის ერთ წლიან ვორქშოფში სახელწოდებით - „საზღვრებთან მოლოდინში.“ პროექტის სამიზნე აუდიტორია იყო 2008 წლის აგვისტოს ომის დროს დაზარალებული დევნილი ბავშვები, რომლებიც წეროვანსა და ბაზალეთზე დევნილთა დასახლებაში ცხოვრობენ.

კვლევის ობიექტია ჩემს მიერ დანერგილი საუნივერსიტეტო კურსი -„ ფორუმ თეატრი და სოციალური უფლებები“. ასევე **MSF- ის (ორგანიზაცია -ექიმები საზღვრებს გარეთ)** ინიციატივით, ჩემი უშუალო ხელმძღვანელობით ტუბერკულიოზისა და ფილტვის დაავადებათა ეროვნულ ცენტრში განხორციელებული ვორქშოფები საშემსრულებლო ხელოვნებასა და ვიზუალურ ხელოვნებაში. ტუბერკულიოზის ცენტრში ჩემთან ერთად ჩემმა ათმა სტუდენტმა იმუშავა.

კვლევის დროს ვიყენებ სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში საკმაოდ აპრობირებულ მეთოდებს: ხშირად მივმართავ მეთოდთა ტრაინგულაციას ერთი და იმავე ჰიპოთეზის შესამოწმებლად მონაცემთა შეგროვების ერთზე მეტ ფორმას.

1. **მონაცემთა შეგროვების მეთოდები:** აქ ერთმანეთისგან განვასხვავებ მონაცემთა შეგროვების ოთხ ძირითად ფორმას:

1. დაკვირვების მეთოდი. გამოვიყენე ოთხი ძირითადი ტიპი: სხეულის ზედაპირსა და ფიზიკურ ნიშნებზე დაკვირვება, ექსპრესიული მოძრაობის ანალიზი, ფიზიკური ადგილმდებარეობის ანალიზი და სამეტყველო ქცევაზე დაკვირვება.

2. გამოკითხვა. აქ გამოვიყენე პერსონალური და ვიდეო გამოკითხვა. ჩაგრულთა თეატრის კველევის ფარგლებში გამოვკითხე ორი თეატრალური კომპანიის 30 მსახიობი, სამი რეჟისორი. დავაკვირდი - 340 მოზარდის ქცევას. სურვილისამებრ 10 მოზარდი თავად გამესაუბრა.

კვლევის ფარგლებში გამოვკითხე IMAGE-AIGUE რეჟისორი, ადმინისტრატორი, 3 მსახიობი, სამი ფრანგი ბავშვი და თურქეთის მოქალაქე, რომლებიც სპეციალურად თეატრალური პროექტში მონაწილეობის მისაღებად წამოიყვანეს ლიონში.

კვლევის ფარგლებში გამოიკითხა ერთი ქორეოგრაფ-რეჟისორი, სამი ქართველი მსახიობი, სამი შვედი მსახიობი. ასევე, ჩემი სტუდენტები.

3. თვისებრივი კვლევის ფარგლებში ვადგენთ, რომ მეცნიერებმა უნდა მიაღწიონ საზოგადოებრივი ფენომენების ემპათიურ გაგებას, მათ უნდა აღიარონ ადამიანის ქცევის ისტორიული განზომილებაც და ადამიანის გამოცდილების სუბიექტური ასპექტებიც.

4. მეორად მონაცამეთა ანალიზი.

2. **ჩართული (მონაწილეობითი) დაკვირვების მეთოდი –** მე, როგორც მკვლევარი, ვცდილობდი, ახლო კავშირი დამემყარებინა იმ ჯგუფთან რომლის შესწავლაც მსურდა.

ერთადერთ წინააღმდეგობას წავაწყდი ვერსალის ლიცეუმში - მშობლებისგან. მათ სპექტაკლის გადაღების საშუალება არ მომცემს.

3. **მონაცემთა დამუშავების და ანალიზის მეთოდი** – როდესაც დაკვირვების შედეგები გარდაქმნილია კოდებად, რაც ექვემდებარება ანალიზს.

4. **კონტენტ-ანალიზის მეთოდი** – გამოვიყენე იმ შეტყობინების გასაანალიზებლად, რაც IMAGE-AIGUE-ს და ჩაგრულთა თეატრმა აუდიტორიას გაუგზავნა. ტექსტის ანალიზი ტარდება იმისათვის, რომ გაკეთდეს დასკვნა შეტყობინების ავტორის შესახებ, ასევე, მიზეზებისა და წანამძღვრების შესახებ.

ნაშრომის პირველ თავში სახელწოდებით **„აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრი“,** ვეცნობით აუგუსტო ბოალის პიროვნებას და მიმოხილულია ჩაგრულთა თეატრის პირველი ფორმები. თეატრი თეატრს მიღმა, საგაზეთო თეატრი, უხილავი თეატრი, სახეთა თეატრი, სინქრონული დრამატურგია.

მეორე თავი - **თეატრალური გავლენები** შედგება შემდეგი ქვეთავებისგან: კონსტანტინ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია ბოალისთან, **ბერტროლდ ბრეხტი როგორც ტრამპლინი, ჩაგრულთა თეატრის ჩანასახი არისტოტელესთან**.

მესამე თავში სახელწოდებით- **ფორუმ თეატრი** - თეატრალური დებატები, აღწერილია მოდერატოტი-ჯოკერი და მაყურებელ-მსახიობები.

მეოთხე თავი-**ჩაგრულთა თეატრი საფრანგეთში**-- განხილულია ბოალის თანამოზრეების, თეატრალური კომპანიების მუშაობის პროცესი საფრანგეთში თეატრი **ENTREES de JEU** და თეატრი **NAJE**.

მეხუთე თავი - **ევროპაში შექნილი თეატრალური ფორმები** -შეიცავს ქვეთავებს **სურვილის ცისარტყელა, საკანონმდებლო თეატრი**

მეექვსე თავი - სოციალური თეატრები , ქვეთავები **IMAGE-AIGUE** თეატრი და

საზღვრებთან მოლოდინში **Waiting in the Margins**, ეს არის დადგმები ჩემი უშუალო მონაწილეობით, სადაც ვარ პროექტის კოორდინატორი და მოდერატორი.

მეშვიდე თავი სახელწოდებით -პირადი თეატრალური ექსპერიმენტები- მოიცავს სალექციო კურსი - **ფორუმ თეატრი / თეატრალური დებატები, კონტაქტური იმპროვიზაცია ტუბერკულიოზის ცენტში**

დაკვნა. დანართი შეიცავს ფოტომასალას და სტუდენტების მიერ ფორუმ თეატრისთვის დაწერილ ტექტებს, მცირე ზომის პიესებს.

აუგუსტო ბოალი

„ჩაგრულთა თეატრის“ დამაარსებელი – აუგუსტო ბოალი – დაიბადა რიო-დე-ჟანეიროში. მისი მამა ხოსე აუგუსტო ბოალი იყო ეროვნებით პორტუგალიელი და მცხობელად მუშაობდა, დედა – ალბერტა პიანტო – დიასახლისი.

ბოალი სწავლობდა ქიმიური ინჟინერიის ფაკულტეტზე რიო – დე –ჟანეიროს უნივერსიტეტში.

ბავშვობაში ბოალი ძმებთან ერთად პაროდიებს დგამდა, მაგრამ თეატრალური კარიერის გაგრძელებაზე არ ფიქრობდა. თეატრით ის საუნივერსიტეტო განათლების დამთავრების შემდეგ დაინტერესდა და როგორც კი მიიღო მაგისტრის დიპლომი - 1952 წელს, მაშინვე გაემგზავრა ნიუ-იორკში, სადაც კოლუმბიის უნივერსიტეტის დრამატურგიული ხელოვნების სკოლაში ჩააბარა. M

მის პედაგოგებს შორის იყო ჯონ გასერნი, ტენესი უილიამსისა და არტურ მილერის პადაგოგი. სწორედ, გასერნმა აზიარა ბოალი ბერტოლდ ბრეხტის და კონსტანტინე სტანისლავსკის თეორიებსა და პრაქტიკას. ასევე, სხვადასხვა თეატრალური ჯგუფების შემოქმედებას, მათ შორის, შავთა ექსპერიმენტალური

თეატრისას. 1955 წელს ბოალი დგამს სპექტაკლს ორი თავისი პიესის მიხედვით: „ცხენი და წმინდა“ და „სახლი ნაპირზე“.

1956 წელს, თეატრალური სკოლის დასრულების შემდეგ, ბოალი სამუშაოდ მიიწვიეს თეატრ არენაში, სან-პაულოში, ბრაზილიის სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე ქალაქში. B

ბოალიმ დადგა სხვადასხვა პიესა, მათ შორის, თეატრ არენას დამფუძნებლის ხოსე რენატოსი. აქვე დაიწყო თეატრალური ექსპერიმენტების ჩატარება. თეატრმა არენამ მალე საქვეყნოდ გაითქვა სახელი. ასეთი პოპულარობა მანამდე ბრაზილიის არც ერთ თეატრს არ ჰქონია. სტანისლავსკის სისტემა ბრაზილიელი მსახიობებისთვის არ იყო ცნობილი, ბოალიმ სტანისლავსკის მეთოდი სოციალურ თეატრის საჭიროებებს მოარგო. მას რადიკალური მემარცხენე პოლიტიკური შეხედულებები ჰქონდა, რაც ძალიან პოპულარული იყო იმ წლებში.

თეატრ არენაში მუშაობისას ბოალიმ დადგა რამდენიმე კლასიკური დრამა. მან პიესები ბრაზილიის მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური რეალობის გათვალისწინებით გადააკეთა.

1965 წელს მან მიიღო სამხატვრო ასოციაციების კრიტიკოსების პრიზი სპექტაკლისთვის „თაგვებსა და ადამიანებზე“. ეს არის 1962 წლის ნობელიანტი ამერიკელი მწერლის ჯონ სტაინბეკის იგავი დანაშაულის, მარტოობის, უიმედობისა და იმედის შესახებ, ორი ადამიანის მეგობრობასა და მათ საზიანო ოცნებებზე.

მე-20 საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში თეატრ არენას პოპულარობა მცირდება, ამ პრობლემის მოსაგვარებლად დირექციამ გადაწყვიტა, პიესები ბრაზილიელი დრამატურგებისთვის შეეკვეთა. სტრატეგია წარმატებული აღმოჩნდა. ბოალის გაუჩნდა აზრი, რომ თეატრ არენას სცენაზე დრამატურგების სემინარები გამართულიყო, რომელსაც ის უხელმძღვანელებდა. მისი იდეა წარმატებით განხორციელდა. თავის მეთოდს ბოალი სწავლებას უწოდებდა. მეთოდის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანებს საკუთარი არსი გაეცნობიერებინათ და რეალობა უკეთ დაენახათ. ეს პროექტი უამრავი ახალგაზრდა დრამატურგისთვის

შემოქმედებით პლტფორმად გადაიქცა. სემინარზე მრავალი წარმატებული სპექტაკლი დაიბადა. ასე შეიქმნა თეატრ არენას ახალი რეპერტუარი.

1964 წელს ბრაზილიაში მოეწყო სახელმწიფო გადატრიალება, რომელიც ბრაზილიის ელიტის მიერ იყო ორგანიზებული. მასში ჩართულნი იყვნენ ეკლესიისა და საშუალო კლასის წარმომადგენლები, გადატრიალებას მხარს უჭერდა აშშ. ეს იყო ერთგვარი რეაქცია მემარცხენე კომუნისტური იდეების გავრცელებაზე. ბოალის პედაგოგიური მოღვაწეობა ეჭვის ქვეშ დადგა, მისი თეატრალური დებატები ახალი რეჟიმის მიერ საფრთხედ აღიქმებოდა, რადგან რადიკალური მემარცხენე იდეებით გამოირჩეოდა.

1971 წელს, ის ქუჩიდან გაიტაცეს, დააპატიმრეს, აწამეს და არგენტინაში გააძევეს. ბოალიმ არეგენტინაში 5 წელი დაჰყო. Aამ პერიოდში მან ორი ხელნაწერი წიგნი შექმნა – ,,ტორკვემადა“ და ,,ჩაგრულთა თეატრი“ ,,ტორკვემადა“ 1971 წელს დაწერა და ,,მიუძღვნა“ ,,დიდ ინკვიზიტორს“, თომას დე ტორკვემადას, ციხეებში წამების სისტემური გამოყენების დამნერგავს. 1481-1498 წლებში ამ ესპანელი ინკვიზიტორის ,,მოღვაწეობის“ შედეგად, დაწვეს 10000-ზე მეტი ადამიანი, 90000-ს წაართვეს ქონება, ხოლო 6 500 ესპანეთიდან გაიქცა.

1973 წელს ბოალიმ გამოსცა წიგნი ,,ჩაგრულთა თეატრი“, სადაც განავითარა თეატრალური მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია ბრაზილიელი პედაგოგის პაულო ფრეიერის ნაშრომზე ,,ჩაგრულთა პედაგოგიკა“.

,,ჩაგრულთა ბრძოლა სამართლიანობისა და თავისუფლებისთვის, დაკარგული ადამიანობისთვის, ჰუმანიზაციისკენ სწრაფვას კიდევ უფრო აძლიერებს. დეჰუმანიზაცია არა მხოლოდ მათზე მოქმედებს, ვისაც ადამიანობა წაართვეს, არამედ მათზეც, ვინც წაართვა,“[3] წერდა ფრეიერი თავის წიგნში. ფრეიერის აზრით, როდესაც ადამიანი იჩაგრება, ადრე თუ გვიან ის თავის მჩაგვრელებთან ბრძოლას იწყებს, ამ ბრძოლას რომ აზრი ჰქონდეს, ჩაგრულები, რომლებიც საკუთარი ადამიანური

[3] ფრეირი პაულო, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს. თბილისი 2005 წ გვ.15

ღირსების აღდგენას ცდილობენ, თავად კი არ უნდა იქცნენ მჩაგვრელთა მჩაგვრელებად, არამედ ორივე მხარემ ადამიანური სახისა და ღირსების აღდგენა უნდა სცადოს.

თეატრი თეატრს მიღმა

საგაზეთო თეატრი

1968 წლიდან 1971 წლამდე, ბოალიმ და მისმა ჯგუფმა თეატრ არენაში ახალ ექსპერიმენტს ჩაუყარეს საფუძველი, მათ შექმნეს „ჯოკერის“ ე.წ. „მოდერატორის“ სისტემა.

პირველად „ჯოკერი“ ე.წ. „მოდერატორი“ სპეციალურად საგაზეთო თეატრში გამოიყენეს. ჟორჟ ლაპასადიმ, ბრაზილიაში ამ ტექნიკის გამოყენების შესახებ თქვა „საქმე ეხება ყოველდღიურ გაზეთებში იმ ინფორმაციების წინა პლანზე წამოწევას, რომელთაც უკვე გადალახეს ცენზურის ბარიერები, ამ ინფორმაციების სცენამდე მოტანას იმპროვიზებული პერფორმანსების სახით“ 4

საგაზეთო თეატრი უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიური პასუხია ცენზურაზე, რომელიც მომდინარეობს ბრაზილიელი სამხედრო პირებისგან 1970 -იანი წლების დასაწყისში. ის ფაქტორი, რომ თითქმის შეუძლებელი იყო დარბაზებში თამაში, თეატრი მიაქვთ იქ, სადაც მას არ ელოდნენ; თეატრის შენობის გარეთ ქუჩაში.

საგაზეთო თეატრის მიზანია გამოააშკარავოს დეზინფორმაციის დამალული შინაარსი, ხელი შეუშალოს ყალბი „სიმართლის“ გავრცელებას. ის რამდენიმე მარტივი ტექნიკისგან შედგება:

1. ყოველდღიურ ახალი ამბები, ან არა დრამატურგიულ მასალა თეატრალურ წარმოდგენებად გარდაიქმნება.

2. მარტივი კითხვა - გაზეთის კონტექსტიდან იკითხება ახალი ამბები, რომლებიც ჩანს ყალბი ან ტენდენციური.

[4] Georges LAPASSADE, Chevaux du Diable : une dérive transversaliste, Paris, Editions universitaires, 1974, p. 50.

3. ჯვარედინი კითხვა - ორი ახალი ამბავი იკითხება ჯვარედინულად, მონაცვლეობით, მეორე ახალი ამბავი, პირველს აძლევს ახალ მოცულობას, ახალ მნიშვნელობას.

4. დამატებითი კითხვა - დამატებულია მონაცემები და ინფორმაცია, რომელიც გაზეთებში მმართველი კლასის მიერ არის გამოტოვებული.

5.რითმული კითხვა - როგორც მუსიკალური კომენატრები, ახალი ამბები-იკითხება, სამბის, ტანგოს, გრიგორიანული გალობის ფონზე. ასე რომ რითმი ფუნქციონირებს, როგორც ახალი ამბების კრიტიკული „ფილტრი“ , ხსნის ნამდვილ კონტეტნს, რომელიც გაზეთში დამალულია.

6.პარალელური მოქმედებები - მსახიობი კითხვის დროს პარალელურად მოქმედებს, აჩვენებენ იმ კონტექსტს რომელშიც ამბავი მოხდა, ერთი იგებს ამბავს, და ხედავს დამატებით კიდევ რაღაცას, რომელიც მას ვიზუალურად ავსებს.

7. იმპროვიზაცია - ახალი ამბავი არის იმპროვიზირებული სცენაზე, რათა გამოიყენოს ყველა მისი ნიმუშები და შესაძლებლობები.

ზემოთ ჩამოთვლილი ტექნიკები მიზნად ისახავს სცენაზე გამოიტანოს ნოველების წაკითხვის ხერხი მისი ზუსტი გადმოცემით, სხვა ხერხებთან შედარებით, მიანიჭოს განსაკუთრებული ტონალობა და რითმი, კითხვის პროცესს და წარმოაჩინოს ტექსტის ღრმა ხასიათი. ტექსტი შეიძლება გადმოიცეს მიმიკით, იმპროვიზებულად, მსახიობის სხეულით ან მოხდეს მისი თამაში კონტექსტის გარეშე.

სცენის მჭერმეტყველი სივრცის დაკარგვა ამ ჟანრს რისკის ქვეშ აყენებს. თეატრალურ წარმოდგენაში რიტუალური სივრცე მოიცავს ძალადობას, ამ კულტად ქცეულ სივრცეში. ამ სცენის კულტად ქცევის მოშლა მისი უარყოფით იძლევა სრულებით ახალ საშიშ პერსპექტივებს. ეს არ არის უსაფრთხო თუ აღნიშნული ტექნიკა პირველად განხორციელდება ჩაგრულთა თეატრში. ეს განაპირობებს შესაძლო სიახლის დანერგვას-ფიქციისა და რეალობის დაკავშირებას და მაყურებელს უფლება ექნება შეაღწიოს წარმოდგენაში და მასში მონაწილეობა მიიღოს.

უხილავი თეატრი

ლათინურ ამერიკაში შექმნილი სხვა ტექნიკების მსგავსად, უხილავი თეატრი ევროპაში, ბოალის მეორე გადასახლებისას, დაინერგა. ეს სისტემატიზაცია დაადგენს თამაშის წესების გარკვეულ რაოდენობას:

უხილავი თეატრის მიზანია ხილული გახადოს ჩაგვრა. მსახიობებს არ უნდა ჰქონდეთ ჩაგვრის მცირედი ჟესტიც კი მაყურებლის მიმართ, და არ უნდა შეაშინოს ის; მათი ქმედება ყოველთვის წყნარი უნდა იყოს, ხოლო მიზანი საზოგადოების ძალადობაზე ყურადღების გამახვილება და არა ამ ძალადობის გაორმაგება.

ასეთი თეატრის მაყურებელი გარდაიქმნება მოქმედების მთავარ გმირად, „მაყურებელ-მსახიობად " (***spect-acteur)*** ისე, რომ ამას ვერც აცნობიერებს. ის არის პროტაგონისტი იმ რეალობისა, რომელსაც ხედავს, რადგან მან არაფერი იცის რეალობის ფიქტიური წარმოშობის შესახებ. სწორედ, ამიტომ არის აუცილებელი წინსვლა და აუდიტორიის - მონაწილეების- გაცნობიერებული ჩართვა დრამატულ ქმედებებში, და იმისთვის რომ ხელი შეუწყონ მათ მონაწილეობას, აუდიტორიის წევრები უნდა „შეემზადონ" წინასწარი სავარჯიშოებითა და თამაშებით;

სცენა უნდა იყოს შესაძლებლობის ფარგლებში თეატრალიზებული და საჭიროების შემთხვევაში მოქმედება მაყურებლის ჩარევის გარეშე განვითარდეს. მსახიობებმა უნდა გაიმეორონ სცენის ან პიესის დაწერილი ტექსტი, მაგრამ მათ ასევე უნდა გაითვალისწინონ მომავალი მაყურებლების შესაძლო და გათვალისწინებული ჩარევა.

უხილავი თეატრის სადადგმო ჯგუფმა უნდა იყოლიოს მსახიობები, რომლებიც თეატრალურ წარმოდგენაში არ მონაწილეობენ, და რომელთა დანიშნულებაა მაყურებელი აალაპარაკოს „ფარულ წარმოდგენაში" გათამაშებულ თემაზე. გამოიყენონ რეპლიკები და სხვა ხერხები, რომ ისინი წარმოდგენაში ფარულად ჩართონ. უსაფრთხოების ზომები ყოველთვის უნდა იქნეს მიღებული, რადგან ყველა ქვეყანას თავისი კანონები აქვს და შესაბამისი საფრთხის მომცველი ფაქტორები არსებობს (ზომები განსხვავებულია შემთხვევების შესაბამისად)). უკანონო ქმედებას

არასდროს უნდა ჰქონდეს ადგილი, **რადგან უხილავი თეატრის მიზანია წინა პლანზე წამოწიოს კანონის კანონიერება.**

აღსანიშნავია, რომ ამ წესების დაწესება ხელს უშლის ძალადობას, რომელმაც შეიძლება თავი იჩინოს მსგავს შემთხვევებში და გამოიწვიოს შესაბამისი ქმედებები.

მომდევნო ტექნიკური ნაბიჯები როგორიცაა თეატრი ფორუმი, იქნება ის შესაბამისი თუ შეინარჩუნებს სცენური სივრცის არა კულტირებულ იდეას და ამასთან არ მოახდენს მის გაუქმებას?

ბოალი იცნობს სუბორდინაციის ისტორიულ ფორმას თავის ნაშრომში. „არსებობს იერარქია“, ეს სიმართლეა. მაგ.თავიდან ავიღოთ უხილავი თეატრი, შემდეგ „დავანგრიოთ ჩაგვრა“, შემდეგ იყოს თეატრ ფორუმი, უფრო შემუშავებული ტექნიკა.“

თუ უხილავი თეატრი გამოიყენება დღეს, მიუხედავად ყველაფრის, ის რჩება „ჩაგრულთა თეატრის“ შემადგენლობაში. ეს არის ეტაპი, რომელიც ავლენს სურვილს დაანგრიოს თეატრალური წესები და რომელიც დატოვებს თავისუფალ არეალს იმ ახალი ტექნიკის შესამუშავებლად, როგორიცაა გამომსახველობითი - სახეთა თეატრი.

ლათინურ ამერიკაში გამოგონილი სხვა ტექნიკების მსგავსად, უხილავი თეატრი დანერგილი იქნება ევროპაში ბოალის მეორე გადასახლებისას. ეს სისტემატიზაცია დაადგენს თამაშის წესების გარკვეულ რაოდენობას:

უხილავი თეატრის მიზანია ხილული გახადოს ჩაგვრა. მსახიობებს არ უნდა ჰქონდეთ ძალადობის მცირედი ჟესტიც კი მაყურებლის მიმართ, და არ უნდა შეაშინოს ის; მათი ქმედება ყოველთვის წყნარი უნდა იყოს, ხოლო მიზანი საზოგადოების ძალადობაზე ყურადღების გამახვილება და არა ამ ძალადობის გაორმაგება.

სახეთა თეატრი

1973 წელს ბოალიმ მონაწილეობა მიიღო პერუს წიგნიერების პროგრამაში მოზრდილთათვის. ეს ექსპერიმენტი მიმდინარეობს წიგნიერების პროგრამის ფარგლებში, რომელიც პაულო ფრეიერის თეორიებს ეფუძნება.

ფრეიერის პედაგოგიური სწავლების გათვალისწინებით, რომელიც მედიატორის როლს თამაშობს და ფოტოგრაფიის გამოყენების მაგალითზე - რომელიც ხელს უწყობს თემის ან სოციალურ ჯგუფის შემქმნელი სიმბოლოების აღმოჩენას, - ბოალი სიტყვას უარყოფს და აქცენტს აკეთებს კომუნიკაციის პროცესზე, რომელიც გადმოცემულია სურათის სახით -- გამოსახულებით.

არაესპანურენოვან ინდოელებთან კონტაქტისას ბოალი იყენებს გამოსახულებას, როგორც ენობრივი კოლონიალიზმისგან გათავისუფლების საშუალებას.

1973 წლის ბოლოს, ბოალი წერს ბერნარდ დორს, რათა მოუთხროს, რაც ნახა ინდოელებთან -- ის, რომ მათ არასოდეს უნახავთ არც თეატრი და არც ტელევიზორი.

”ეს ყველაზე მშვენიერი გამოცდილება იყო, რაც კი მქონია თეატრში. ჩვენ არ ვდგამთ „სპექტაკლს“ : ჩვენ ვსაუბრობთ, და კომუნიკაციას ვამყარებთ თეატრის ენით. დიდებულია, როცა ხედავ ამ ხალხს, რომელიც ახლებურად საუბარს სწავლობს. ისინი არ ფიქრობენ თეატრზე: ისინი ლაპარაკობენ თეატრს. “[5]

სახეთა თეატრი შედგება უხმო, მუნჯური სავარჯიშოების სერიისაგან და მონაწილეები თავიანთ გრძნობებს, აზრებს და გამოცდილებებს თავიანთი სხეულით მატერიალიზაციას უკეთებენ. შემდგომში ამ სხეულის სკულპტურებს განიხილავენ და ისინი ხანდახან მოძრაობაში მოდიან. ნერგავს რა ამ პროცესს, ბოალი აცნობიერებს, რომ შესაძლოა, თეატრი გამოვიყენოთ, როგორც ***„ენა“***. ამ გამოცდილებაზე დაყრდნობით იგი ამტკიცებს, რომ თითოეულ ჩვენგანს თეატრის ელემენტები აქვს და ჩვენი არსებობის განმავლობაში, ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, თეატრალურ ენას ვიყენებთ.

[5] Extrait d'un courrier d'Augusto Boal à Bernard Dort datant de 1973. (Augusto BOAL, « Fond Bernard Dort », Correspondence, Archives de l’IMEC.) Cette lettre est la première écrite par les mains de Boal en français

სიმულტანური დრამატურგია

სიმულტანური დრამატურგია თითქოს წარსული გამოცდილების შედეგად იქმნება. ის პასუხობს იმ აუცილებლობას, რომ შეიქმნას სხვა თეატრი, რათა არ ჩაიკეტოს თავის თავში აგიტაციის გაწევისას. ის ცდილობს, პუბლიკას მონაწილეობა მიაღებინოს სპექტაკლის განვითარებასა და კვანძის გახსნაში. ის ინტეგრირებას ახდენს ფრეიერის იდეისა, რომელსაც სურდა, რომ „ჩაგრულთა პედაგოგიკა შემუშავებული ყოფილიყო ჩაგრულებთან ერთად და არა ჩაგრულთათვის“,[6] ცდილობდა რა იმავე პროცესის განხორციელებას თეატრალური პიესისთვის.

სინქრონული დრამატურგიის პასაჟის ასახსნელად - ბოალი პარადოქსულად საუბროს ფორუმ თეატრში განვითარებულ მოვლენებზე, რომლებიც ეხება „ქალბატონს ლიმადან“. „მსუქანი ქალბატონი“ დამაჯერებლად თამაშობს როლს, ის იყენებს სხვადასხვა ტექნიკებს, საბოლოოდ ის სხვა ქალბატონად გარდაისახება, რომელიც დარჩება სახელისა და მეტსახელის გარეშე, იგი შეასრულებს პირველხარისხოვან როლს ჩაგრულთა თეატრის შესაძლო მოქმედების მომავალ ადგილას.

„პერუში, სადაც ვმუშაობდი 1973 წელს, თეატრის საშუალებით ანბანიზაციის პროგრამაზე, მე დავიწყე ახალი თეატრალური ფორმის გამოყენება, რომელსაც დავარქვი „სინქრონული დრამატურგია“. პრინციპი იყო მარტივი: ჩვენ წარმოვადგენდით პიესას, რომელიც შეიცავდა პრობლემას, რომლის გადაჭრასაც ვცდილობდით. პიესა გრძელდებოდა კრიზისის მომენტამდე; იმ მომენტამდე, როცა მთავარი როლის შემსრულებელს უნდა მიეგნო გადაწყვეტილებისათვის. ამ მომენტში ვაჩერებდით პიესას და ვეკითხებოდით მაყურებელს, როგორ უნდა მოქცეულიყვნენ. თითოეული მათგანი თავის აზრს გამოთქვამდა და მსახიობებიც

[6] ფრეირი პაულო, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს. თბილისი 2005 წ, გვ. 18

ამას იმპროვიზებულად ასრულებდნენ ერთმანეთის მიყოლებით, მანამდე, სანამ ყველა ვარიანტს ითამაშებდნენ.

თეატრალური გავლენები

მოცემულ ქვეთავში შევისწავლე, თუ რა ფორმით შეითვისა თეატრალურმა დასმა „არენამ“ სტანისლავსკისა და ბრეხტის შემოქმედება; მათი შემოქმედების ადაპტაციის პროცესში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ის, თუ როგორ აღიქვამდა თავად ბოალი თეატრის ამ ორ „მეტრს“. თეატრის ეს ორი პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი, თავის მხრივ, განსხვავებულ გავლენას ახდენდნენ იმ ხელოვანებზე, რომლებიც შთაგონებას მათ ესთეტიკაში პოულობდნენ. სტანისლავსკი გარდაქმნის მსახიობის თამაშისა და ჩამოყალიბების პროცესს, ბრეხტი კი, რადიკალურად ცვლის მსახიობის თამაშს, დრამატურგიას, მიზანსცენასა და მაყურებელთან ურთიერთობის პრინციპს.

დასში, რომელიც ინტერპრეტაციის ლაბორატორიად გარდაიქმნა, სტანისლავსკის მეთოდის შესწავლის მიზანი მრგვალი თეატრის სტრუქტურასთან მსახიობის თამაშის უკეთ მორგება (მაყურებელთან სიახლოვე…) და, თამაშის შესახებ მისი გაკვეთილების საფუძველზე, იმ მექანიზმის შექმნაა, რომელიც ბრაზილიური საზოგადოების სოციალურ რეალობას ამხელს. ამ ყველაფერთან ერთად კი ვითვალისწინებთ, რომ ემოციები უნდა იყოს მთავარი პრიორიტეტი. „მაგრამ, როგორ უნდა მოხდეს ემოციების „თავისუფლად“ გამოხატვა მსახიობის სხეულის დახმარებით, თუკი, სწორედ ეს ინსტრუმენტია (სხეული) მექანიზირებული, კუნთის დონეზე ავტონომიური […]. ამრიგად, ახალი ემოციის აღმოჩენის პროცესი, შესაძლოა, მსახიობის მექანიკურმა ქცევამ წარმართოს.“[7]

საწყის ეტაპზე აღნიშნული მექანიკურობა განხილულია, როგორც წმინდა ფიზიკური მოვლენა. სტანისლავსკის უმოქმედო, „სკლეროზული“ სამსახიობო ხელოვნებასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება აქვს, სადაც სხეული,

[7] Augusto BOAL, Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l’opprimé, Paris, Maspero, 1978, p. 65.

უმოქმედობამდე დაყვანილი, პერსონაჟს ემოციების გათავისების საშუალებას არ აძლევს. ამგვარად, დასს „არენას“ აინტერესებს, თუ როგორ ხდება მსახიობის ჩამოყალიბება მისი სხეულის საფუძველზე, იშლება რა სხეულსა და გონებას შორის არსებული ზღვარი. სოციალური ნიღბებისთვის მექანიკურობის რღვევის ტექნიკის მისადაგება, მოგვიანებით, იმ ემოციათა და შეგრძნებათა აღქმის მომენტის შესწავლის მიზნით ხდება, რომელთაც მსახიობი ზოგჯერ ვერც კი აცნობიერებს. მსახიობის ჩამოყალიბების პრინციპებიდან, ბოალი განსაკუთრებულ ყურადღებას როგორც პიესის, ასევე მასში მონაწილე მსახიობების მომზადებისა და შექმნის ფაზაზე ამახვილებს.

ბერტროლდ ბრეხტი როგორც ტრამპლინი

ბრეხტის შემოქმედებითი აზროვნება, სტანისლავისკისგან განსხვავებით, თეატრ არენაში კოლექტიურად არ დამუშავებულა. თუმცაღა, დასში მისი ნამუშევრები იმავე პერიოდში ჩნდება, რა დროსაც სტანისლავსკის წიგნები. უდავოა, რომ ბრეხტის ადაპტაცია სპონტანურად მოხდა, კერძოდ კი პოლიტიკური კავშირების საფუძველზე. ანტონია პერეირა ბეზერა აღნიშნავს, რომ მას შემდეგ რაც ბოალმა პიესა Revoluçã na América do Sul დადგა, კერძოდ კი 1959 წლის ბოლოსა და 1960 წლის დასაწყისში, სტანისლავსკი აღარ განიხილებოდა, როგორც ერთადერი თეატრალური რეფერენცია.

ბოალი უფრო და უფრო აიგივებს თავის საქმიანობას ბრეხტის ეპიკურ თეატრთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბრეხტის მიერ შემოთავაზებული ტექნიკური გადაწყვეტილებები საშუალებას იძლეოდა სცენური დადგმა იდეალურად შერწყმოდა თეატრ არენას მრგვალ სცენას. როგორც აცხადებს, მაყურებელსა და პუბლიკას შორის კონტაქტი მსახიობზე გადის, თუმცა არ არის ის ერთადერთი ელემენტი ამ პროცესში.

მართლაც, თამაშში სხვადასხვა ელემენტი ერთვება და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, თავი მოქმედების ნაწილად იგრძნოს ან პირიქით, გაუჩნდეს შეგრძნება, რომ

გარე დამკვირვებელია. სწორედ, ამ ელემენტებს შორის წონასწორობის, სიმეტრიის ზუსტი დაცვა სპექტაკლს დიალექტიკურ ასპექტს ანიჭებს, რის პოვნასაც ბრეხტი ცდილობდა, საუბრობდა რა მსახიობის მიერ განსხვავების შექმნის ეფექტზე.

ბოალიმ ბრეხტის შემოქმედებითი პრინციპები პოლიტიკური სიახლოვის გამო გაითავისა, თუმცაღა მეორე მიზეზი გახლდათ ის, რომ ბრეხტი კარგი მედიატორი იყო, როდესაც კლასიკური მოდელის საწინააღმდეგო არგუმენტებს ეძებდა (რასაც Theatro Brasiliero de Comédia ანსახიერებდა).

ის, რასაც ბოალი აფასებს და წინა პლანზე აყენებს ბრეხტის შემოქმედებაში, ეს მის მიერ არისტოტელეს ხედვის მნიშვნელობის დაკნინებაა, არ დაფასებაა, რასაც თავად ბრეხტი „არისტოტეტელისეულ ძალდატანებით ტრაგიკულ სისტემას“ უწოდებდა. ბრეხტი ერთგვარი ტრამპლინია, რომლის საშუალებითაც ბოალი ჩაგრულთა თეატრის კონცეპტუალიზაციას ახდენს, კლასიკური თეატრის ხედვისა და არისტოტელესეული ინტერპრეტაციის საპირისპიროდ.

არნოლდ ჰაუზერზე დაყრდნობით ბოალი იხსენებს, რომ თავდაპირველად თეატრი იყო „ქორო“ რომელიც წარმოადგენდა ხალხს და წარმოაჩენდა თავის თავს დღესასწაულების დროს. ბოალისთვის მთავარი როლის შემსრულებლის გამოგონებისას (ტრაგიკური გმირი), თესპისე არისტოკრატიულს ხდის თეატრს, რადგან დიალოგი ქოროსა და მთავარი როლის შემსრულებელს შორის წარმოდგენს ხალხსა და არისტოკრატიას შორის დიალოგის ანარეკლს .

ტრაგიკული გმირი ჩნდება, როცა სახელმწიფო თეატრს პოლიტიკური მიზნებისთვის იყენებს ხალხის ნების საწინააღმდეგოდ.8 ამის გამო ბოალი არისტოტელეს პოეტიკას განიხილავს და ახდენს ასიმილირებას არისტოტელიზმთან, როგორც ღრმად კონსერვატორულ ჰეგემონურ ინსტრუმენტთან.

ჩაგრულთა თეატრი საფრანგეთში

1973 წლის ჩილეს სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ საფრანგეთი დევნილებისთვის, რომლებიც გაურბოდნენ ბრაზილიურ დიქტატურას,

[8] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p56

მნიშვნელოვანი თავშესაფარი გახდა. ბოალი ბრუნდება ბრაზილიელ, არგენტინელ და ჩილელ ლტოლვილებთან ერთად, რომელთაც ეხმარებიან პოლიტიკურ თავშესაფართა სოლიდაროზის ქსელის წარმომადგენლები. ლათინო-ამერიკული ტრაგედიის მიმართ მგრძნობიარე დამოკიდებულება ძლიერია მემარცხენე ძალებში.

ბოალის შეუძლია, მრავალი მიმართულებით იმოქმედოს, რადგან მას ბევრი დიქტატურა უნახავს.

ძალიან სწრაფად ჩაგრულთა თეატრი სათეატრო ხელოვნებაში იწვევს ინტერესს, მაგრამ აღიარება მოდის ისეთი ორგანიზაციებიდან, როგორიცაა: ოჯახური მოწყობის ორგანიზაცია(MFPF),ATD,ან CLAP (ანბანიზაციის და იმიგრირებულ მშრომელთა დახმარების კავშირის კომიტეტი), ასევე პროფკავშირი CFDT. ამ ჯგუფების ეკლექტურობა კითხვას არ ბადებს ამ ქმედების მიზეზებზე.

1978 წელს ბოალი ჩამოდის საფრანგეთში, ის თავის ირგვლი იკრებს ათ თანამოაზრეს. და ისინი თეატრალური ხელოვნების გამოყენებით მუშაობენ. ბოალი მათ ასწავლის თავის თეატრალურ მეთოდებს აუდიტორიასთან მუშაობისას.

ბოალის თანამოაზრეების თეატრები პარიზში

NAJE და ENTRÉES DE JEU

თეატრი NAJE 1997 წელს აუგუსტო ბოალოს ორმა თანამოაზრემ, ფაბიენ ბრუგელიმ და ჟან პოლ რემატიმ, დაარსა. 1981-1984 წლებში ეს ადამიანები აუგუსტო ბოალისთან ერთად მუშობდნე. NAJE -ს კონცეპცია არის თეატრალური დებატების მოწყობა იმ თემებზე, რაც საფრანგეთის საზოგადოებისთვის აქტუალურია. თეატრი ENTRÉES DE JEU 1997 წელს ბერნარდ გროჟანიმ დააარსა.

1981-1987 წლებში აუგუსტო ბოალისთან ერთად ჩაგრულების თეატრის ცენტრში, ბერნარდ გროჟანი, ფაბიენ ბრუგელ და ჟან პოლ რემატი მუშაობს. იმ დროს ბოალოსთან დაახლობით 10 ადამიანი მუშაობდა. 1987 წელს ეს ჯგუფი დაიშალა და ამ ადამიანებმა საკუთარი თეატრალური ჯგუფები შექმნეს და ბოალოს ხაზს აგრძელებენ.

1981 წელს საფრანგეთში ჩაგრულთა თეატრის პირველი ფესტივალი მოეწყო.

თეატრი NAJE დევიზია ჩვენ არასოდეს ვტოვებთ იმედს, დღეს ორმოც მსახიობამდე აერთიანებს. ისინი ამტკიცებენ რომ ჩაგრულთა თეატრი არის ძლიერი

ინსტრუმენტი ტრანსფორმაციის. ერთად მოქმედების პრინციპით შესაძლებელია მსოფლიოს შეცვლა, რაც შეიძლება გაკეთდეს ანალიზით, შეთავაზებით და იმ მოქმედებით რომელიც გარდაქმნას აჩვენებს.

თეატრი ENTRÉES DE JEU 1997 წელს ბერნარდ გროჟანიმ დააარსა. 1978 წელს როდესაც, ბატონი ბერნარდი სკოლაში ინკლუზიური სწავლების პრინციპით, ფრენეს მეთოდით მუშაობდა ბავშვებთან, ბატონი ბოალი დაინტერესდა ფრენეს 9მეთოდით და ბატონ ბერნარდის შეთავაზებით დაესწრო გაკვეთილებზე. შემდეგ უკვე 1979-1987 წლებში ბერნარდი ბოალოსთან ჩაგრულთა თეატრის ცენტრში მუშაობას10. თეატრი ENTRÉES DE JEU რაც ქართულად ნიშნავს „ახალგაზრდებს შორის“ თეატრალურ დებატებში, ძირითადად, ახალგაზრდებს იწვევს.

დღეს ENTRÉES DE JEU თეატრი 40 პროფესიონალ მსახიობს აერთიანებს. ჩაგრულთა თეატრის მსახიობები სხვა თეატრებშიც მუშაობენ. ბერნარდ გროჟანი სორბონას უნივერსიტეტში Paris III ასწავლის მსახიობის ოსტატობას.

ევროპაში შექმნილი თეატრალური ფორმები

თეატრალური მუშაობა შეიძლება დავახასიათოდ როგორც ფსიქოთერაპევტული პროცესი, რაც ხშირ შემთხვევაში იმას გულისხმობს რომ მსგავსი წამოწყება გასცდება ესთეტიკის ჩარჩოებს. თუ შევადარებთ ფსიქოთერაპიას და თეატრალურ პრაქტიკას, პიტერ ელზასმა11 (პროფესორი კლინიკური ფსიქოლოგიის მიმართულები) თვალსაჩინო მსგავსება აღმოაჩინა, მსახიობებისა და ფსიქოთერაპევტების საქმიანობას შორის. ორივე შემთხვევაში მათი მიზანია ახალი ხედვის და ახალი ცოდნის ხელმისაწვდომი მიწოდება აუდიტორიისა და პაციენტებისთვის; „განკურნება“ და „კარგი სპექტაკლი“ გულისხმობს ისეთი რაღაცის შექმნას რაც ადრე არ არსებობდა. გარდა ამისა, ის გამოთქვამს მოსაზრებას რომ ორივე პროცესი „შეიძლება იყოს პროდუქტიული და მიაღწიოს შედეგს, განიკურნოს, თუ მსახიობს ან

[9] სელესტინა ფრენე-ფრანგი პედაგოგი, ავტორი წიგნის პედაგოგიური ინვარიანტები“ ახალი სკოლის მეთოდიკის ფუძემდებელი საფრანგეთსა და ევროპაში.

[10] ინტერვიუ - ბერნარდ გროჟანი. პარიზი 2011 წ.

[11] პიტერ ელზასი, პროფესორი კლინიკური ფსიქოლოგიის მიმართულებით, კოპენგაჰენის უნივერსიტეტი. თავდაპირველად, კლინიკური ფსიქოლოგიის განვითარებაზე გავლენა მოახდინა ზ.ფროიდის ნაშრომებმა, რომელიც ფოკუსირდებოდა იდეაზე, რომ ფსიქოთერაპევტს კლიენტის ფსიქიკური პრობლემის მოგვარება შეეძლო საუბრით. ამის შემდგომ, საუბრით თერაპიას თავისი ჩამოყალიბების ადრეულ წლებშივე აქტიურად იყენებდა კლინიკური ფსიქოლოგიაც

თერაპევტს აქვს გარე ხედვა, რომელსაც ის აღიქვამს როგორც ერთგვარ ჭეშმარიტებას და მნიშვნელობას.“ ეს „გარე ხედვა“ სიმბოლურ სფეროს მიეკუთვნება, და აგრეთვე ხელმძღვანელობს სიმბოლურ საქმეს. „ამის გარეშე არავითარი ფარული ცოდნა არ იქნება გაცხადებული... ხედვის გარეშე, არც შესრულება და არც თერაპია არ მოახდენს გამაძლიერებელ ზემოქმედებას მათ „ობიექტებზე“.

საკანონმდებლო თეატრი

1993-1997 წლებში ბოალიმ შეიმუშავა საკანონმდებლო თეატრის მეთოდი ბრაზილიაში მუშათა პარტიის სახელით მისი ქალაქის საბჭოს წევრად ყოფნის პერიოდში მანამდე, სანამ ეს პარტია ნეოლიბერალიზმს შეურიგდებოდა. როდესაც ბოალი აირჩიეს ამ თანამდებობაზე, მან გამოყოფილი თანხის ნაწილით დაიქირავა ადამიანები-- ჯოკრები/მოდარატორები. ამ ადამიანებმა საზოგადოებრივ ჯგუფებთან ერთად გზა გაუკვალეს საკანონმდებლო თეატრს. მათ ჩამოაყალიბეს პროექტები, რომლებიც წარდგენილ იქნა, როგორც პოტენციური კანონები.

ბოალი საბჭოს წევრად ყოფნის გამოცდილებას აღწერს როგორც თავისი თეატრალური ნაწარმოების ნიღაბს. ეს სულით ავადმყოფის ან აგრესიული პატიმრის დამაწყნარებელი პერანგის ჩაცმას ჰგავდა: ადმიანები მას პასუხს სცემენ მისი როლის და არა პიროვნების შესაბამისად. იგი განიცდის მუდმივ ,,მენტალურ დაბინძურებას“ ბიუროკრატიის მხრიდან. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ უბრალოდ არასდროს გამოუყენებია თეატრი პარტიის პოლიტიკური მიზნებისათვის. იგი ემხრობა მოსახლეობის მტრულ განწყობას პოლიტიკური კლასებისადმი, მაგრამ იგი აგრეთვე ცდილობდა, თეატრი და საპარლმენტო პოლიტიკა გამოეყენებინა უკეთესი კანონების შესამუშავებლად. როგორც მოსალოდნელი იყო, ბოალი მემარჯვენე ფრთის მედიისა და პოლიტიკური ესტაბლიშმენტის მხრიდან მტრობის სამიზნედ იქცა. რაშიც მოიაზრება მთელი რიგი ცილისმწამებლური ბრალდებები და წარუმატებელი (მაგრამ ძირგამომთხრელი და ძვირი) სასამართლო პროცესები. საკანონმდებლო თეატრის ერთ-ერთ ნარკვევში მსჯელობაა ეშმაკის გამოსახვის ისტორიაზე მერის მიერ სიტუაციის დემონიზების გათვალისწინებით.

საკანონმდებლო თეატრს ესაფუძვლა წარმომადგენლობითი (ან გარდამავალი) დემოკრატიის იდეები. ამ თვალსაზრისით დემოკრატია არის ორმხრივი ურთიერთობა კანონმდებელსა და ამომრჩეველს შორის ფრეირისეული განათლებისა და ჩაგრულთა თეატრის მსგავსად.

ამომრჩეველი უნდა იყოს უბრალოდ მაყურებელი, მონაწილე. ე.წ. „მაყურებელ - თანამონაწილე“, კანონმდებლებსა და ამომრჩევლებს შორის ურთიერთობამ უნდა წარმოშვას დინამიკა და არა კათარზისი. საარჩევნო სეზონი ბრაზილიაში, ბოალის მიხედვით, უკვე მოიცავს საჯარო წარმოდგენის ეროტიულ ან საკარნავალო მომენტს. საკანონმდებლო თეატრი კიდევ უფრო მეტად ავითარებს ამ პროცესს და წაახალისებს მონაწილეობას.

სოციალური თეატრები

IMAGE-AIGUE

IMAGE-AIGUE არის 1983 წელს რეჟისორ კრისტიან ვერისელის მიერ დაარსებული თეატრი ლიონში (საფრანგეთში). თეატრი სოციალურ ცვლილებებს ემსახურება.

36 წელია Image-Aigue მოგზაურობის (aller-retour) კონცეფციაზე დაფუძნებით სპექტაკლებს ქმნის. ფრანგული თეატრი განსხვავებული კულტურის, ენის, ასაკის, რელიგიის და სოციალური მდგომარეობის ადამიანებს აერთიანებს. ერთი თეატრალურ დადგმაში სხვადასხვა ენაზე ამეტყველებული პიროვნებების თანაცხოვრებას გვაჩვენებს. მსახიობები და მოყვარულები, მოყვარულების მრავალფეროვანი სპექტრია: ემიგრანტები, მიგრანტები, ლტოლვილები, მიუსაფარი ბავშვები და ჩვეულებრივი, მშობლების მზრუნველობის ქვეშ მყოფი მოზარდები, საკუთარ თავს თამაშობენ, მათი პირადი სურვილების, პრობლემების, აგრესიის, სათნოებისა და სიყვარულის ამოფრქვევა ხდება თეატრალურ სივრცეში და თან მოაქვს მტკიცებულებები, რომ თეატრი საუკეთესო საშუალებაა განსხვავებული პიროვნებების შესახვედრად. მსახიობები და მოყვარულები რეალიზებას უკეთებენ იმას, რაც ნიშნავს - იყო ევროპისა და მსოფლიოს მოქალაქე.

მთლიანი სპექტაკლი, წინასწარ შედგენილი ტექსტის გარეშე, არის კითხვების განხილვის შესაძლებლობა – ადამიანის ადგილი დღევანდელ მსოფლიოში.

Image-Aigue სპექტაკლები თემატიკით და პრობლემათა სიმწვავით დღესაც აქტუალურია, პრობლემათა სპექტრი გლობალურია.

კრისტიან ვერისელის კონცეფცია იმაში მდგომარობს რომ სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ადამიანებს შეუქმნას საერთო სივრცე და ისინი აიძულოს დაეკონტაქტონ ერთამანეთს სხეულის ენით. ხშირად, მხახიობები თავად ქმნიან სიტყვებს, რომელსაც შინაარსი არ აქვს.

კრისტიან ვერისელი იმპროვიზაციული თამაშების ერთ-ერთი დამფუძნებელია საფრანგეთში. იგი მუშაობდა ემიგრანტ და მიგრანტ ბავშვებთან ევროპულ კულტურასთან ადაპტაციის თემაზე. მუშაობის პროცესში ვერისელი მივიდა იმ აზრამდე, რომ მიზნის მიღწევის ყველაზე მარტივი გზა თამაშების მეთოდის გამოყენება იყო. მის მიერ ჩამოაყალიბა თეატრალური კომპანია, ბავშვები დგამდნენ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს სრულიად მოულოდნელ გარემოში. ვერისელის მეთოდები შემდგომში ახალგაზრდა მსახიობების სწავლების მეთოდებში გადაიზარდა.

კრისტიან ვერისელის თეატრალური დადგმების ძირითადი ნაწილი თეატრალურ თამაშებს ეყრდნობა. მისი მეთოდოლოგია ემყარება შემდეგ ძირითად ელემენტს. ელემენტი არის კონცენტრაციის წერტილი. ყველა თამაშში, ძირითადი დავალების გარდა, ვერისელი ბავშვებს აძლევდა მინი დავალებასაც. მაგალითად, საკვების მოპოვების სცენა. თეატრალური სივრცე გაყოფილია ორ ნაწილად. ბავშვი უნდა გადავიდეს იმ მეორე ნაწილში, სადაც გადასვლა აკრძალულია. იქ მას ხვდება საკვები, ოღონდ საკვებთან ერთად ხვდება -მეტოქე, რომლის ტერიოტორიაზე გადასვლა აკრძალულია. ამ დროს ბავშვი რთავს თამაშის ელემენტებს, რა დამატებითი კომპონენტი გამოიყენოს საკვების მოსაპოვებლად. რამე ნივთი, საგანი თუ პარტნიორი ? მის მხარეზეა მოთამაშე ბავშვი - რომ სცენა გამოვიდეს უფრო ცოცხალი და ბუნებრივი. იმპროვიზაციის მეორე ელემენტია პარტნიორობა.

კრისტიან ვერისელი ამბობს „რომ არ არსებობს ნიჭიერი და უნიჭო ბავშვები ყველას შეუძლია ისწავლოს თამაში. მთავარია, რომ სწავლების პროცესში თეატრალური ტექნიკა იყოს იმდენად ინტუიტიური, რომ მოსწავლემ ისინი გაითავისოს. იმისათვის, რომ მიხვიდე ინტუიტიურ ცოდნამდე, საჭიროა გარემო, რომელშიც ადამიანი მზად იქნება ექსპერიმენტებისთვის და აქტივობები, რომლებიც უბიძგებს სპონტანურობისკენ. მე ვუქმნი ასეთ გარემოს“12

2016 წელს კრეატიული ევროპის ფარგლებში Image-Aigue თეატრი საქართველოში ჩამოვიდა.

საერთაშორისო კულტურული თანამშრომლობა საფრანგეთს, პორტუგალიას, მაროკოს, ბოსნია-ჰერცოგოვინასა და საქართველოს შორის ევროკავშირის პროგრამის - „კრეატიული ევროპის“ ფარგლებში განხორციელდა სახელწოდებით - „ქორო“.

ქვეყნებს შორის კულტურულმა თანამშრომლობამ სახელწოდებით „ქორო“ გააერთიანა ვორქშოფები, მრგვალ მაგიდები და სპექტაკლები.

მრგვალი მაგიდის ირგვლი შეიკრიბებნენ პროექტის მონაწილე ორგანიზაციები:

სპექტაკლი „მოსიარულე ადამიანი“ Image-Aigue თბილისში, ბათუმსა და წეროვანში აჩვენა. ჩვენება თეატრალური დებატების ფორმატში მიმდინარეობდა. მაყურებელმა იხილა ოთხი პატარა ისტორია. პერფორმანსი მოდერატორის დახმარებით საჯარო განხილვის საგნად გადაიქცა. პირველი თემა იყო გადარჩენა და კვება;

მეორე - საკუთარი ადგილის პოვნა, საზღვრები, დამორჩილება და წინააღმდეგობის გაწევა;

მესამე - სამუშაო და ძალაუფლება, სხვების ექსპულატაცია, მანიპულირება;

მეოთხე - როგორ მოვაწყოთ საზოგადოება ერთად თუ ცალცალკე;

[12] ინტერვიუ კრისტიან ვერისელთან -პირადი ჩანაწერები-2011 წ. ლიონი

სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, „მოსეირნე ადამიანმა“ ასახა სოციალური ჯგუფების ინტერესები, არც თუ იშვიათად სოციალური და პოლიტიკური დაპირისპირების პროცესში აქტიურად ჩაერთო. საკუთარი ადგილის პოვნა, საზღვრები, დამორჩილება თუ წინააღმდეგობის გაწევა, ამ თემებმა ააღელვა წეროვანის დასახლებში მცხოვრები დევნილები.

თეატრალური დებატები

2011 წელს ჩემი სადოქტორო პროგრამის ფარგლებში ილიას უნივერსიტეტში დაინერგა კურსი „ფორუმ თეატრი და სოციალური უფლებები“. ე.წ. თეატრალური დებატები

კურიკუმულით გათვალსწინებული კურსი უნდა ყოფილიყო თეორიული ნაწილი. ვინაიდან მე გახლავართ თეორეტიკოს და არა პრაქტიკოსი.

კურის გამოვიდა ადაპტირებული.

2011 წლის ფორუმ თეატრის ლექციას 11 სტუდენტი ესწრებოდა.

2019 წელს 60 სტუდენტი.

სასწავლო კურსის სილაბუს 6 კრედიტი მიენიჭა. 36 სალექციო საათი ერთ სემესტრში გადანაწილდა. გამოყენებულ ლიტერატურაში აუგუსტო ბოალის და პაულო ფრეირის წიგნები მივუთითე.

სტუდენტებმა თეორიულად შეისწავლეს აუგუსტო ბოალის თეატრალური დებატები.

ყველაზე რთული პრაქტიკული ნაწილი აღმოჩნდა...

თეატრალური დებატების დადგმისთვის მოვიწვიე რეჟისორი, სამწუხარდ მხოლოდ რამდენიმე რეპეტიცია გაიმართა. თეატრალური დებატები არ შედგა.

კურსზე ყურადღება გავამახვილე, ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა,

ინფრმაციის აღქმის საფეხურები

მიღება	ცოდნა	შეცნობა

სტუდენტებს ავუხსენი, დაენახათ კავშირი ამ სამ კოპონენტთან. ბოალის თქმით, ამ პროცესები სწავლა მგრძნობიარეა. „ჩვენი ნეირონები არიან ინფორმირებულები, მაგრამ ინფორმირებილობა შეცნობა, არ არის. ადამიანი ინფორმაციის კონსტრუქციით ქმნის შეცნობას, რომელიც ადამინების გადარჩენისთვის, უკეთესად ცხოვრებისთვის არის შეთავაზებული“13.

რა არის ჩაგრულთა თეატრის საგანი ?

ჩაგრულთ თეატრი ხელს უწყობს ადამიანების შორის დიალოგის აღდგენას, ყველა საზოგადოებრივი ურთიერთობა – ქვეყნების, სოციალური კლასების, ეთნიკური მდგომარეობის ხალხებს შორის, ძალიან ხშირად, არის სქემატიზირებული მონოლოგი. ამ ურთიერთობაში ერთი არის მბრძანებელი- მოლაპარაკე, კითხვის დამსმელი და მეორე იმყოფება სიჩუმეში. ჩაგრულთა თეატრი ეხმარება ასეთი ურთიერთობის გაგებაში და განვითარებაში.

ეს თეატრი ისწრაფვის რომ მოქალაქე შეეგუოს გარდაქმნას. ადამიანებმა უნდა შეგნონ რომ პასიურობა მშვიდობის მტერია.

2011 წლიდან 2019 წლამდე სტუდენტებმა რამდენიმე სიუჟეტი მოიტანეს ლექციაზე. მათ დაწერეს დრამტული ტექტსები თეატრალური დებატებისთვის.

ყველაზე აქტუალური მათთვის განათლების საკითხი აღმოჩნდა. 2013 წელს ილიას უნივერსიტეტის სტუდენტმა და 2018 წელს საქართველოს ეროვნული უნივერიტეტის სტუდენტმა ლექტორისა და სტუდენტის კონფლიქტური სიტუაციები ასახეს. სტუდენტი რომელსაც უნდა ლექტორმა ქულა დაუწეროს,

[13] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p.48

აჩუქოს რიგი მიზეზების გამო და სტუდენტი რომელსაც ლექტორი ხმაურის გამო აუდიტორიიდან აძევებს.

დაუდევარი ექიმები და დაზარალებული პაციენტები - მორიგი თეატრალური დებატების თემა:

ჰომოსექსუალები და მათი შევიწროვება

ადამიანების ექსპლუატაცია სამსახურში. გაზრდილი სამუშაო საათები და შემცირებული ხელფასები.

სტუდენტები სიხარულით ან იძულეიბით ირგებდნენ მჩაგვრელისა და ჩაგრულის როლებს.

ჯოკერი- ეტყობოდა რომ სუსტი იყო, ვერ ხელმძღვანელობდა თეატრალურ დებატებს..

მაყურებლ-მსახიობები ხან თამამად ამბობდენ შესაძლო ვარიანტებს, ხან დუმდნენ.

სტუდენტი - თორნიკე მერაბიშვილი -ყველაზე ძლიერი მჩაგვრელი პერსონაჟი აღმოჩდა. მისი ჩაგვრა ვერავინ დაამარცხა. ჩაგრული მომუშავე პერსონაჟები-მასთან საუბარში მარცხდებოდნენ. ხელფასის მომატება ვერავინ დაიმსახურა, ვერც სამუშაო საათების შემცირება.

ის რაც ხდებოდა ქვეყანაში, რაზეც საუბრობდა მედია, პარალელურად იდგმებოდა ჩემს ლექციებზე. პლანის დეკრიმინალიზაცია, ლგბტ თემის განხილვა, საპარლამენტო და საპრეზიდენტო არჩევნები. ქალისა და მამაკაცის სასიყვარულო ურთიერთობები...

ხშირად, სტუდენტებს/ მჩაგვრელსა და ჩაგრულს ავიწყდებოდათ რომ თეატრალური დებატების ფორმატში კამათობდნენ და სერიოზულ კონფლიქტში გადადიოდა მათი პოზიციები... ისე ითავისებდნენ მჩაგვრელ/ჩაგრულის როლებს რომ მათთვის არც ჯოკერი ფუნქციონირებდა და აღარც ლექტორი.. უცებ,

მაყურებლ-მსახიობებიც ერთდროულად ერთვებოდნენ და სერიოზულ კამათსა და ყაყანში გადაიზრდებოდა სალექციო კურსი. ემოციურად იმდენად იყვნენ ჩართულნი რომ სერიოზულად ბრაზდებოდნენ...

კონტაქტური იმპროვიზაცია ტუბერკულიოზის ცენტში

ორგანიზაცია - MSF -ის (ექიმები საზღვრებს გარეთ) ინიციატივით და ჩემი უშუალო ხელმძღვანელობით ჩავატარეთ არტ თერაპიული დადგმებისა და აქტივობები ტუბერკულიოზისა და ფილტივის დაავადებათა ეროვნულ ცენტრში.

სოციალური ნორმების, როლების და ფუნქციების ათვისებაში ბავშვის დასახმარებლად ხშირად მიმართავენ ხელოვნებას.

2015 წლის ზაფხულში პირველი აქტიობის დროს MSF -ის ექიმები აქტიურობდნენ, ისინი ბავშვებთან ერთად თამაშობდნენ იმპროვიზაციულ თამაშებს.

შემდეგ ილიას უნივერსიტეტის მსოფლიო თეატრის ისტორიის კურსის და ფორუმ თეატრის სტუდენტებისგან შევქმენი ჯგუფი და ამ ჯგუფთან ერთად ოთხი თვის განმავლობაში ვატარებდით ვორქშოფების ციკლს ჰოსპიტალში.

ცნობილია, ხელოვნებას ადამიანზე ძლიერი ზემოქმედების უნარი აქვს, ამიტომ მხატვრულ-ესთეტური აღზრდა უნდა განიხილებოდეს არა მხოლოდ როგორც მხატვრული ცოდნის და უნარების შეძენის პროცესი, არამედ, როგორც პიროვნული განვითარების საშუალება, რომლის საფუძველზეც ვლინდება ინდივიდუალური შესაძლებლობები და ინტერესები.

თეატრალური აქტივობების დროს ბავშვები სწავლობენ ერთად მუშაობას, მოსმენას და სხვისი აზრის მიღების უნარს. ჰოსპიტალში პერფორმანსები არსებობდა კოლექტიური შემოქმედების ხარჯზე. ცალკეული მონაწილეების როლი განსხვავებული იყო, მაგრამ მათ აქვთ საერთო მიზანი. სწორედ ამიტომ, ხელოვნების არცერთი დარგისთვის არ არის თანამშრომლობა ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორც თეატრისთვის.

მუშაობის პროცესში მივხვდით, რომ მიზნის მიღწევის ყველაზე მარტივი გზა თამაშების მეთოდის გამოყენება იყო. ჩამოვაყალიბეთ თეატრალური ჯგუფი, სადაც ბავშვები დგამდნენ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს სრულიად მოულოდნელ გარემოში -ჰოსპიტალში.

ბავშვის და მოზარდის თამაში ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მხოლოდ ხარისხობრივად განსხვავდება თეატრალური თამაშისგან და არა პრინციპულად. წარმოსახვის მეშვეობით სიტუაციის შექმნის შესაძლებლობა და მასში როლის თამაში საინტერესო გამოცდილება და მოსახერხებელი გზაა რუტინული ცხოვრებისგან და რეალობისგან თავის დასაღწევად. ეს ფსიქოლოგიური თავისუფლება ქმნის მდგომარეობას, რომლის დროსაც დაძაბულობა და კონფლიქტი ქრება, ხოლო შესაძლებლობები კი გარეთ გამოდის.

დასკვნა

ჩემი სადოქტორო ნაშრომი რამდენიმე ეტაპისგან შედგება - თეორიული და პრაქტიკული კვლევა-ძიება. დისერტაცია მოიცავს ამ რამდენიმე ეტაპზე, რომელიც თითქმის ცხრა წელი გრძელდება, მიღებულ გამოცდილებას. დისერტაციის ნაწილი მოიცავს, აუგსტო ბოალის, მისი შვილის, ჯულიან ბოალის მისი თანამოაზრეების ნაშრომებს. ჩაგრულთა თეატრის სპექტაკლებს, რომელსაც თავად დავესწარი საფრანგეთში.

დისერტაციის ნაწილი მოიცავს სოციალური თეატრის IMAGE AIGUE დადგმებს.

ამ ნაშრომში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჩემს პირად ექსპერიმენტებსა და სალექციო კურს - თეატრალურ დებატებს.

დისერტაციის წერის პროცესმა შეცვალა ჩემი ცხოვრების წესი, თეატრის მკვლევარი, თეატმცოდნის როლიდან გამოვედი და ვიქეცი მსახიობად, რეჟისორად, მოდერატორად, თარჯიმნად, პროექტის ხელმძღვანელად და ბოლოს, საუნივერსიტეტო სასწავლო კურსის შემქმნელად და ხელმძღვანელად.

ყველაზე რთული აღმოჩნდა უბრალო, მსახიობის როლში ყოფნა. როდესაც ბენო ვორჰემის პროექტში აღმოვჩნდი და კონტაქტურ იმპროვიზაციას ვეზიარე, იმდენად

გამიჭირდა მოძრაობის საშუალებით-სხეულის ენით ამბის გადმოცემა რომ დისერტაცია რომ არა, სარეპეტიციო სივრცეში აღარ დავბრუნდებოდი.

დროთა განმავლობაში შევეცადე, სხეულის ენით მოძრაობები, შემესწავლა. იმდენად საინტერესო და დადებითი ემოციების მოტანა შეუძლია ამ პროცესს, რომ შეუძლებელია ის აღწერო. რომ არა პრაქტიკული კომპონენტი ვერ გავიგებდი რატომ მუშაობენ დათრგუნულ ბავშვებთან ამ მეთოდით. ცეკვა არის თავისუფლების სიმბოლო. გათავისუფლებული სულის სიმბოლო. ერთია როდესაც ამას უყურებ და სულ სხვაა როდესაც განიცდი. ცდილობ კონტაქტური იმპროვზაციის საშუალებით გათავისუფლდე. სავარჯიშოებს ჰქონდათ თერაპიული ფუნქცია, რაც საკუთარ თავზეც გამოვცადე. დავინახე შედეგი, ჩემთან ერთად ერთი წლის განმავლობაში როგორ შეიცვალნენ დევნილი ბავშვები. თამაშის ელემენტები მათ დაეხმარათ გამხდარიყვნენ დამოუკიდებელი, თამამი, ლიდერი და ინიციატივის მქონე ადამიანები. რამოდენიმე მათგანი საშემსრულებლო ხელოვნებას, კონტაქტურ იმპოვიზაციას იმდენად დაეუფლა რომ თეატრის სცენაზე, პარტნიორობა გაუწიეს პროფესიონალ ქართველ და უცხოელ მსახიობებს.

მსახიობობაზე უფრო რთული აღმოჩნდა მოდერატორობა-თარჯიმნობა, როდესაც **IMAGE-AIGUE** წეროვანში გამართა სპექტაკლი. უამრავი ადამინისთვის უნდა მოგესმინა, გეთარგმნა და ფრანგულად აგეხსნა მსახიობებისთვის. მღელვარების ნიადაგზე ენაც კი დამავიყწდა, ფრანგულს და ინგლისურს ვურევდი.

კვლევის დროს შედარებით, მარტივი და სასიამოვნო პროცესი იყო საფრანგეთში თეატრალური დადგმების კვლევა. იქ მხოლოდ მაყურებელი და შემდეგ, ინფორმაციის შემგროვებელი-ინტერვიუერი ვიყავი.

ძალიან საინტერესო იყო თეატრალური დებატები ფრანგ თინეიჯერებში.

კვლევა ჩავატარე საფრანგეთში პარიზისა და ვერსალის სკოლებში, გამოვიყენე რაოდენობრივი და თვისობრივი კვლევის მეთოდები. კვლევისათვის შერჩეულ იქნა საფრანგეთის სამი სკოლა: პარიზის ცენტრში მდებარე სახელმწიფო სკოლა, პარიზის გარეუბანში მდებარე სახელმწიფო სკოლა და ვერსალის სახელმწიფო სკოლა. ჯგუფში გაერთიანებული იყვნენ 5-8 წლის ბავშვები პარიზის სხვადასხვა უბნებიდან, ისინი

თავად მოვიდნენ **NAJE** -ს თეატრში. ამ ბავშვებს თეატრალური დებატები თეატრალური კომპანიის **NAJE** -ს და **ENTREES de JEU** -ს მსახიობებმა ჩაუტარეს. კველევის ფარგლებში გამოკითხულ იქნა ორი თეატრალური კომპანიის 30 მსახიობი და სამი რეჟისორი. განხორციელდა 340 მოზარდის ქცევაზე დაკვირვება.

დებატების დაწყების წინ, ჯოკერი ინფორმაციას აწვდის „მაყურებელ-თანამონაწილეებს“ რომ ისინი თეატრალურ დებატების მონაწილეები არიან და პირველი ჩვენების შემდეგ სპექტაკლის ხელმეორედ ჩვენება გაიმართება. ამ დროს ნებისმიერს შეუძლია დაიყვიროს „სტოპ“, და ჩაგრულ პერსონაჟს დაეხმაროს კონფლიქტის მოგვარებაში.

დახმარების არსი:

პირველი – უკარნახოს როგორ მოიქცნენ,

მეორე – მაყურებლის ადგილი მიატოვოს და სცენაზე ჩაგრული მსახიობი ჩაანაცვლოს.

კვლევისათვის გამოყენებულ იქნა დაკვირვების მეთოდი, პერსონალური და ვიდეო გამოკითხვა, ჩართული (მონაწილეობითი) დაკვირვების მეთოდი.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ წარმოდენას ქვია თაეტრალური დებატები, მასში მონაწილე სტუდენტებსა და მშობლებს არ სურთ, მათი ან მათი შვილის ვინაობა გამჟღავნდეს, ამიტომ კვლევის დროს შექმნილი ვიდეო და ფოტომასალის საზოგადოებაში გავრცელება აკრძალულია.

კვლევაში მონაწილეობდა ვერსალის სკოლის ერთი ჯგუფი – 14-16 წლის მოზარდები. საკვლევი თემა იყო გენდერული თანასწორობა. **ENTREES de JEU** მსახიობებმა ოთხი სხვადასხვა წყვილი გაითამაშეს, მამრობითი სქესის მსახიობი ფსიქოლოგიურად ძალადობდა მდედრობით სქესზე. ქალს ძალადობა თავად უნდა აღეკვეთა. სამიზნე ჯგუფი „მაყურებელ-სპექტატორები“ ადგილიდან კარნახობდნენ მსახიობებს თუ როგორ მოქცეულიყვნენ, როგორ გაეთავისუფლებინათ თავი არსებული ჩაგვრისა და ძალადობისგან. თეატრალური დებატების პროცესი გადაღებულ იქნა ვიდეოფირზე. სამიზნე ჯგუფის წევრმა გოგონამ, როგორც კი დაინახა კამერა, დებატებში მონაწილება შეწყვიტა და თქვა, რომ არ სურდა მისი

პირადი აზრები და შეხედულებები ვერსალის აუდიტორიას გასცდენოდა. ფაქტიურად თეტრალური დებატები ჩავარდა. ჩემი სურვილი, ვიდეოფირზე გაადამეღო თეატრალური დებატები, სავალალო აღმოჩნდა. ჩემი როგორც უცხო პირის დანახვისას, მოსწავლეებმა უარი განაცხადეს თეატრალური დებატების გაგრძელებაზე. სცენაზე ჩაგრული მაყურებლის ჩანაცვლების სურვილი 80 მოსწავლიდან არავის გასჩენია.

მსგავსი დებატები პარიზის სკოლაში წარმატებით დასრულდა. პარიზის სკოლის მოსწავლეები გარეშე პირზე არ რეაგირებდნენ. უფრო აქტიურები აღმოჩნდნენ და არა მხოლოდ ადგილიდან უკარნახეს ჩაგრულ პერსონაჟს როგორ მოქცეულიყო, არამედ სცენაზეც ჩაანაცვლეს. 80 მოსწავლიდან 6 ავიდა სცენაზე, 15-მა ადგილიდან უკარნახა მსახიობს როგორ აღეკვეთა ჩაგვრა.

კვლევაში მონაწილე მესამე ჯგუფს წარმოადგენდნენ პარიზის ლიცეუმის 14-16 წლის სტუდენტები. საკვლევ თემას წარმოადგენდა სტუდენტების დამოკიდებულება სოციალურ ქსელებზე – „კიბერ-ბულინგი“. ასეთი ტიპის თეატრალურ დებატებში ნაჩვენები იყო თანატოლის ალკოჰოლური სასმელით თრობა, ფარულად მისი ფოტოების გამოქვეყნება, დამცინავი და შეურაცმყოფელი კომენტარების გავრცელება სოციალური ქსელებით. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ ინტერნეტზე ფსიქოლოგიური დამოკიდებულება ყველაზე მეტად გავრცელებული მოვლენაა პარიზის სკოლებში. 80 მოსაწავლიდან 7 ავიდან სცენაზე, 20-მა ადგილიდან უკარნახა, თუ როგორ მოქცეულიყო ჩაგრული მსახიობი.

მეოთხე ჯგუფს წარმოადგენდა – 5-8 წლამდე ბავშვები. მათთვის სცენაზე შეზღუდული შესაძლებლობების მქოდე ადამიანები გაითამაშეს. ნაჩვენები იყო ქუჩაში გადაადგილება, მაღაზიაში შევიწროება, ტაქსში აბუჩად აგდება, ოჯახში კვებისა და წამლის რეჟიმის იძულებით შესრულება. შშმპ ფიზიკური ან ფსიქოლოგიური იძულება, გარკვეული ქმედების შესრულება თავისი სურვილის საწინააღმდეგოდ. ყველაზე აქტურები ამ ასაკის ბავშვები აღმოჩნდნენ. 100 მაყურებელ-მონაწილედან სცენაზე 40 ავიდა, რათა ჩაგრული მსახიობი ეთამაშა და გამოსავალი მოეძებნა.

კვლევამ აჩვენა, რომ ჩვეულებრივ, ბავშვებში არ ვლინდება დისკრიმინაციული დამოკიდებულება შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე ადამიანების მიმართ, პირიქით, თანადგომა უფრო იგრძნობა.

დისერტაციაში თეატრი გამოყენებულია როგორც ინსტრუმენტი რომ განხორციელდეს სოციალური ცვლილებები.

ვფიქრობ, ზემოთ ქვეთავებში განხილული მაგალითებიდან, თეატრმა აჩვენა რომ ის არის დამხმარე საშუალება ადამიანების კეთილდღეობისთვის.

თეატრალურ დებატებში ადამიანებს აზროვნებისკენ და მოქმედებისკენ მოუწოდებენ. თეატრი არის ინტელექტუალური შესაძლებლობების განვითარების მეთოდი, პირადი გამოცდილების და განცდების გამოყენებით. თეატრალური დადგმა აჩქარებს და ამარტივებს სწავლის პროცესს და შესაძლებელს ხდის პიროვნების მრავალმხრივ განვითარებას. როგორც პედაგოგიური მეთოდი იგი ფართოდ გამოიყენება საფრაგეთში განათლებისა და აღზრდის სისტემაში. თეატრი ამარტივებს ჩვენს ცხოვრებაში გაგონილი ტექსტების და ყოველდღიური მოვლენების აღქმას და ინტერპრეტაციას. გარდა ამისა, თეატრი ასწავლის გადაწყვეტილების მიღებას, კომუნიკაციას, კომპრომისის მოძებნას. სოციალური თეატრი სხვადასხვა სფეროებში, სხვადასხვა მასალის კრეატიულად შესწავლის აქტიური მეთოდია, ამასთან იგი ააქტიურებს მონაწილეებში შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

თეატრი ეხმარება ადამიანებს შეცვალონ გარემო, რომელშიც ცხოვრობენ. თეატრი არის სასწავლო სივრცე, სივრცე სადაც სწავლობენ იმას, რაც უკვე იციან.

სივრცე, რომელიც ადამიანს აიძულებს, საკუთარ ქმედებაზე იფიქროს, დაინახოს, გაანალიზოს და შეცვალოს საკუთარი მომავალი, ნაცვლად, უბრალო ლოდინის.

დღეს, XXI საუკუნეში, ხელოვნების მთავარი ფუნცია არის ადამიანების დამხარება.

საქართველოში აუცილებელი პირობაა სოციალური თეატრების არსებობა. ხაზგასმით ავღნიშნავ, არა ერთი ან ორი დადგმის განხორციელება, არამედ სოცალური თეატრების არსებობა, რომლებიც ადამიანებს დაეხმარება არსებული რეალობის გარდაქმნა, გაუმჯობესებაში.

ბიბლიოგრაფია

1. ფრეირი პაულო, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს. თბილისი 2005 წ
2. Augusto Boal , The Aesthetics of the Oppressed, Paris, 1996
3. Augusto Boalo Théâtre de l'opprimé . La Decouvert , coll "Poche Essais" Paris, 1996
4. Augusto Boal, Jeux pour acteurs et non-acteurs. La Decouvert , coll "Poche Essais" Paris, 1997
5. Augusto Boal, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007,
6. Augusto Boal, Stop ! c'est magique: les techniques actives d'expression, Paris, Hachette, 1980,
7. Augusto Boal, Adrian Jackson , The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy, Published January 20th 1995 by Routledg
8. Augusto Boal, Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics, Published November 12th 1998 by Routledge
9. Augusto Boal and Susana Epstein. TDR (1988-).JOURNAL ARTICLE The Cop in the Head: Three Hypotheses
10. Brook, P. (1993). The open door: Thoughts on acting and theatre. New York: Pantheon Books
11. Andrew Robinson. Power, Resistance and Conflict in the Contemporary World: Social movements, networks and hierarchies (Routledge Advances in International Relations and Global Politics) Hardcover – 22 Sep 2009
12. Andrew Robinson, Augusto Boal: The Rainbow of Desire ,NEW IN CEASEFIRE 2017.
13. Andrew Robinson, Augusto Boal: Augusto Boal: Legislative Theatre and Politics ,NEW IN CEASEFIRE 2017.
14. BOAL,julian « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »...,
15. BOAL Julian, « Le théâtre forum : une répétition de la révolution », in Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance, Colophon asbl, 2004, p. 27-35.
16. BOAL Julian, « Éléments de réflexion sur le Joker »,
17. Bertolt BRECHT, Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963, vol.
18. BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » dans Écrits sur le théâtre, Paris : Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000,

19. BALA Sruti et ALBACAN Aristita I., « Workshopping the revolution? On the phenomenon of joker training in the Theatre of the Oppressed », Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 18-4, 1 novembre 2013,
20. joe kelleher. theatre and politics. 2009. Londan
21. Panorama ART & JEUNESSE. Centre Pompidou, Publication de l'INJEP, N° 87
22. Ici là-Bas . Histoirs e mouvantes Du temp qui passe. Image aigue Companie Christiane Vericel. Sepembre 2008. magazine
23. Antonio GRAMSCI, François RICCI et Jean BRAMANT, Gramsci dans le texte, Paris, Éditions sociales, 1975,
24. Antonia PEREIRA, Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001,
25. Georges LAPASSADE, Chevaux du Diable : une dérive transversaliste, Paris, Editions universitaires, 1974
26. L'Eroupe commence ici ou là-Bas. dossier de presse, Image aigue Companie Christiane Vericel.
27. Carnet de voyage, septembre 2008. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
28. Carnet de voyage, Mai 2009. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
29. Image aigue Companie 2006, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
30. Image aigue Companie 2007, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
31. Image aigue Companie 2008, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
32. Image aigue Companie 2009, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
33. P. FREIRE, L'Education: pratique de la liberté..., 1965
34. Paulo FREIRE, Cultural action for freedom, Cambridge, MA, Harvard Educational Review, 2000.
35. Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, La rigueur du qualitatif les contraintes empiriques de l'interprétation socioanthropologique, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2008, p
36. Helen Nicholson theatre et education . 2009 Edward Bond
37. Eisenberg N, Fabes RA. 1992. Emotion, regulation and the development of social competence. In Review of Personality and Social Psychology: Emotion and Social Behavior, ed. MS Clark, 14:119–50. Newbury Park, CA: Sage

38. Fox, Jonathan. Acts of service: spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre. New Paltz, NY: Tusitala Pub, 1994. Print
39. Halverson, E. (2010). Artistic production processes as venues for positive youth development. WCER working paper No. 2010-2. Wisconsin Center for Education Research. Retrieved June 13, 2011 from ERIC.
40. Michelson, L., & Mannarino, A. (1986). Social skills training with children: Research and clinical application.
41. Neva L. Boyd, Play, a Unique Discipline. 1934
42. BOTTIN, Camille, « Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.) » dans Revue belge de philologie et d'histoire.
43. Susan J. ERENRICH, Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change, Antioch University, 2010
44. Spolin, Viola. Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1983. Print
45. Subrahmanyam, Kaveri, Kraut, Robert E. and Greenfield, Patricia M. 2000. The Impact of home computer use on children's activities and development.
46. R. UEBERSCHLAG, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet »...,
47. Robert J. Landy, Dacid T. Montcomery, Theatre for Change, education, ocial action adn therapy 2007.
48. Carnet de voyage, Octobre 2009. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
49. Carnet de voyage, Octobre 2010. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
50. Carnet de voyage, 2009/10. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
51. Carnet de voyage, 2008/09. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
52. Konstantin Sergueevitch STANISLAVSKI, La formation de l'acteur, Paris, Payot, 1963.
53. Frey, Lawrence R. and Carragee, Kevin M, eds. Communication Activism. Volume Two: Media and Performance Activism. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2007. Print.
54. Epskamp, C. P. Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training. London; New York: Zed Books, 2006. Prin
55. Revue 1. Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel. 2010

56. Revue 2 .Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel 2009
57. Revue 2. Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel 2009/2010
58. RANCIÈRE Jacques, Le spectateur émancipé, Paris, la Fabrique, 2008.
59. TAUSSIG Michael, SCHECHNER Richard et BOAL Augusto, « Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal »
60. TAYLOR Charles, Multiculturalisme : différence et démocratie, Paris, Aubier, 1994.
61. TAYLOR Diana, « Augusto Boal 1931-2009 », TDR, 4,
62. http://image-aigue.org/publications (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
63. http://www.entreesdejeu.com(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
64. https://www.compagnie-naje.fr/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
65. http://www.mandalaforchange.com/site/applied-theatre/theatre-of-the-oppressed/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
66. https://medium.com/@e.louiselarson/the-politics-was-all-theatre-6aa2f5097fec(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
67. https://beautifultrouble.org/theory/theater-of-the-oppressed/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
68. https://www.theatre-contemporain.net/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
69. https://beautifultrouble.org/theory/theater-of-the-oppressed/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
70. http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45. (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
71. http://rechercheseducations.revues.org/303. (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
72. https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-rainbow-desire/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
73. https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-legislative-theatre-politics/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

პერსონალური ინტერვიუები

1.ჯულიან ბოალი, პარიზი, 2011წ.აუგუსტო ბოალის შვილი

2. ბეატრის პოკონ ვალინი, პარიზი 2011. სორბონას უნივერსიტეტის ემერიტუსი. თეატრის მკვლევარი.

3. კრისტიან ვერისელი, ლიონი, 2011წ.თეატრ IMAGE AIGUE -ს დამფუძნებელი , რეჟისორი.

4. ნიკოლას ბერტრანი, ლიონი, 2011წ.თეატრ IMAGE AIGUE-ს ადმინისტრატორი

5.ფაბიენ ბრუგი, პარიზი, 2011წ. აუგუსტო ბოალის თანაგუნდელი, თეატრ **NAJE-ს** დამფუძნებელი.

6. ჟან პოლ რემატი, პარიზი, 2011წ.აუგუსტო ბოალის თანაგუნდელი, თეატრ **NAJE-ს** დამფუძნებელი

7.ბერნარდ გროსანი, პარიზი, 2011წ. აუგუსტო ბოალის თანაგუნდელი, თეატრ **ENTREES de JEU** დამფუძნებელი

8.კამილა ბერნ, პარიზი, 2011წ. თეატრ **ENTREES de JEU** მსახიობი.

9.მარია ფრანსე დუფლო, პარიზი, 2011წ. თეატრ **NAJE-ს** მსახიობი.

10.ფარიდა აუსისი, პარიზი ,2011წ. თეატრ **NAJE-ს** მსახიობი

11.კლარა გენუნი, პარიზი 2011წ. თეატრ **NAJE-ს** მსახიობი

12.ბენო ბორჰემი, თბილისი 2014. წ ქორეოგრაფი რეჟისორი, ცეკვის თეატრის დამფუძნებელი,

13.დანიელ ბელკინი, თბილისი 2014წ. ქორეოგრაფი რეჟისორი,ცეკვის თეატრის მსახიობი

14.სერგეი გოლოვნეა, თბილისი 2014წ.ქორეოგრაფი რეჟისორი, ცეკვის თეატრის მსახიობი

15.ლორენცო გუგლიელენტი. თბილისი 2016წ. MSF ექიმი

17.ლევან ხეთაგური,თბილისი , 2017წ. თეატრმცოდნე

18.ნინო მითაიშვილი. თბილისი, 2014 წ. მუსიკისა და დრამის თეატრის მსახიობი

19. ანა ქურთუბაძე. თბილისი 2014 წ. მუსიკისა და დრამის თეატის მსახიობი

დისერტაციის ირგვლი გამოქვეყნებული ნაშრომები

1. „სახელოვნებო მეცნიერებათ ძეიბანი“ #2 (79),2019
2. „სახელოვნებო მეცნიერებათ ძეიბანი“ #4 (81),2019
3. „ენა და კულტურა“ #22 2019 წ