საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა – საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)

„დრამის რეჟისურა“

მანანა კვირკველია

აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი

სადისერტაციო ნაშრომი

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი – **მარიკა მამაცაშვილი**

(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი)

შემოქმედებითი კომპონენტის ხელმძღვანელი –

გიორგი მარგველაშვილი (პროფესორი)

თბილისი

2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:

დრამის რეჟისურა - შემოქმედებითი პედაგოგიკა

სწავლის სფეროს კოდი: 0215.1.2 თეატრალური ხელოვნება

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით **მანანა კვირკველიას** სადოქტორო ნაშრომს: **„აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი“**.

ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელები:

მარიკა მამაცაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გიორგი მარგველაშვილი, პროფესორი

რეცენზენტები:

მაკა (მარინე) ვასაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარინა ხარატიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დიმიტრი ხვთისიაშვილი, თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, მანანა კვირკველიას სადოქტორო ნაშრომის, „აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი“, გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მითითებულია წყარო და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

მანანა კვირკველია

ავტორის ხელმოწერა: _____

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ

შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact

us on the following contact addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia

info@tafu.edu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author's e-mail address

mkvirkvelia@tafu.edu.ge

სარჩევი

აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი
რეზიუმე....5

Augusto Boal's Interactive Theater
Abstract....6

შესავალი....7

თავი პირველი
მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში....12

ინტერაქტიური თეატრი....16

თავი მეორე
აუგუსტო ბოალი - თეატრის რეფორმატორი....21

აუგუსტო ბოალის ,,ჩაგრულთა თეატრის" წინამორბედი თეატრები და რეჟისორები....31

იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი....37

ფორუმ თეატრი....43

თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის....52

თავი მესამე
,,ჩაგრულთა თეატრი" – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება....69

„ცვლილებების თეატრი" საქართველოში....82

თავი მეოთხე
პიესა ,,სან ნიკოლას პიაცა" – ექსპლიკაცია....92

დასკვნა....128

გამოყენებული ლიტერატურა....131

აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი

რეზიუმე

ნაშრომის „აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი“ მიზანია შევისწავლოთ, გავაანალიზოთ ფორუმ თეატრის თავისებურებები. შევადაროთ დრამატული და ინტერაქტიური თეატრების მუშაობის სპეციფიკა. განვსაზღვროთ ინტერაქტიური თეატრის წარმოშობის მიზეზები, წარმოვაჩინოთ მისი განვითარების მნიშვნელოვანი ასპექტები.

განვიხილავთ ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრის“, ბერტოლტ ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“, ეჟი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრის“ მთავარ კონცეფციასა და არსს. ვიკვლევთ მათ გავლენას აუგუსტო ბოალის „ჩაგრულთა თეატრზე“.

ნაშრომში ცალ-ცალკე წარმოვაჩენთ აუგუსტო ბოალის „ჩაგრულთა თეატრის“ სამივე სახეს - ფორუმ თეატრს, იმიჯთეატრს, უჩინარ თეატრს. საილუსტრაციოდ ბოალის წიგნიდან მოგვყავს სამივე თეატრის მაგალითები. მათი ანალიზის საფუძველზე ვიკვლევთ თითოეული თეატრის მთავარ პრინციპებსა და თავისებურებებს.

ბოალის წიგნის „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ შესწავლის საფუძველზე ვადარებთ ერთმანეთს აუგუსტო ბოალისა და კონსტანტინე სტანისლავსკის სავარჯიშოებს, ვახდენთ მათ კლასიფიკაციას და კატეგორიებად დაყოფას.

„ჩაგრულთა თეატრის“ მეთოდოლოგიის პრაქტიკულად გამოყენების საილუსტრაციოდ განვიხილავთ პატიმარ ქალთა ფოკუსჯგუფთან მუშაობის საკუთარ გამოცდილებას, ყურადღებას ვამახვილებთ მუშაობის პროცესში რეინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის ინდივიდუალური გზების ძიებაზე და მათ მნიშვნელობაზე.

ნაშრომში დიდი ადგილი ეთმობა ქეთევან პატარაიას პიესის „სან ნიკოლას პიაცა“ ლიტერატურულ და რეჟისორულ ანალიზს. თვალსაჩინოებისათვის მიმოვიხილავთ ქ. პატარაიას პიესებს, რომლებიც ფორუმ თეატრისთვის არის დაწერილი.

სპექტაკლი „სან ნიკოლას პიაცა“ 2021 წლის ივლისში დაიდგა ნოდარ დუმბაძის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე. ნაშრომში მოგვყავს სპექტაკლის შემდეგ გამართული ფორუმის სტენოგრაფიული ჩანაწერები და მათი ანალიზი.

Augusto Boal’s Interactive Theater

Abstract

The work aims to study and analyze the diversity of the Forum Theatre, compare the specifics of the dramatic and interactive theaters, determine the causes of the interactive theater, and show the significant aspects of its development; discuss the main concepts of Antonin Artaud's Theater of Cruelty, Bertolt Brecht's Epic Theater, and Jerzy Grotowski's Theater of the Poor. We study how they influenced Augusto Boal's Theater of the Oppressed. We separately discuss all three forms of Augusto Boal's theater -forum, image, and invisible theater; give an example of each of these theaters for illustration from Boal's book. We study the basic principles and features of each of them via analysis. Based on the study of Boal's book: "The Games of Actors and Non-Actors" we compare the exercises of Augusto Boal and Konstantin Stanislavski and classify and categorize them. To illustrate the practical use of oppressed theatre, we discuss our own experience with focus groups of female prisoners, focusing on reintegration and the search for individual rehabilitation paths and their implications. We also pay great attention to the literary and directorial analysis of KetevanPataraia's play "San Nicholas Pjazza." For clarity, we consider plays of K. Pataraia, written for the forum theater. "San Nicholas Pjazza" was staged on an experimental stage in July 2021 at the NodarDumbadze State Professional Youth Theatre. We provide the work with a transcript of the after-performance discussion and its analysis.

შესავალი

აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი, კონკრეტულად, ფორუმ თეატრი, დღეს მთელ მსოფლიოში ძალიან პოპულარული და აქტუალურია. მისი მიზანია საზოგადოების ტრანსფორმირება, კონფლიქტების მოგვარების გზების ძიება და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობის ამაღლება. პიროვნების არასრულფასოვნების კომპლექსებიდან დაწყებული, გლობალური კატასტროფებით დამთავრებული – ყველა პრობლემა ფორუმ თეატრისა და აუგუსტო ბოალის ინტერესის საგანს წარმოადგენს.

აუგუსტო ბოალი 1931 წლის 16 მარტს რიო-დე-ჟანეიროში დაიბადა. ბოალმა საკმაოდ კარგი განათლება მიიღო. მან რიო-დე–ჟანეიროს ფედერალური უნივერსიტეტის საინჟინრო-ქიმიური ფაკულტეტი წარმატებით დაამთავრა, თუმცა გული მაინც თეატრისკენ მიუწევდა. 1952 წელს ბოალი ნიუ-იორკში გაემგზავრა და კოლუმბიის უნივერსიტეტის დრამატული ხელოვნების სკოლაში ჩააბარა. აშშ-ში გამგზავრების შემდეგ თეატრი ბოალის სერიოზული გატაცება გახდა. 1956 წელს ბოალი სამშობლოში ბრუნდება, ცნობილ და ხელისუფლებისადმი რადიკალურად განწყობილ თეატრ „არენაში“ რეჟისორად იწყებს მუშაობას. „არენაში“ ბოალმა ექსპერიმენტულ თეატრალური ფორმების ძიებაც დაიწყო. რეჟისორი მისთვის ცნობილი თეატრალური მეთოდოლოგიების ბრაზილიის სოციალურ პირობებთან ადაპტაციას ახდენს. ყველაზე დიდი სიახლე იყო სცენაზე პერსონაჟ „ჯოკერის“ გამოყვანა, რომელიც მოქმედებას ხშირად აჩერებდა და მაყურებელს მიმართავდა. „ჯოკერის“ საშუალებით სპექტაკლის მსვლელობაში მაყურებელი უშუალოდ მონაწილეობდა და სიუჟეტს საკუთარი შეხედულებების შესაბამისად აგრძელებდა.

1964 წელს ბრაზილიაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა. ბოალი სოციალისტური შეხედულებების გამო რეჟიმის მტრად მიიჩნიეს, ჯერ დააპატიმრეს, შემდეგ ოჯახთან ერთად არგენტინაში გადაასახლეს.

ემიგრაციაში ბოალი სპექტაკლებს დგამს, საეტაპო მნიშვნელობის წიგნებს წერს, ევროპის ბევრ ქვეყანაში კითხულობს ლექციებს, ატარებს მასტერკლასებს. მან თეატრალური ფორმების ახალი სახეები შეიმუშავა, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი, ფორუმ თეატრი. თხუთმეტწლიანი გადასახლების შემდეგ უკვე საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი ბრაზილიაში ბრუნდება და რიო-დე-ჟანეიროში „ჩაგრულთა თეატრის“ ცენტრს აარსებს.

აუგუსტო ბოალი გარდაიცვალა 2009 წლის 2 მაისს რიო-დე-ჟანეიროში ლეიკემიით.

2003-2005 წლებში საქართველოში გიორგი სიხარულიძის ხელმძღვანელობით აუგუსტო ბოალის ფორუმ თეატრის ანალოგი, „ცვლილებების თეატრი“ დაარსდა. თეატრს ჰქონდა წარმატებული სპექტაკლები და გასტროლები საქართველოს ბევრ ქალაქში. მიუხედავად ამისა „ცვლილებების თეატრი“ და მისი სპეციფიკა სპეციალური კვლევის საგანი არ გამხდარა. აღსანიშნავია, რომ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნინო ჩერქეზიშვილმა დისერტაცია დაიცვა თემაზე „თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“. ნაშრომი ძირითადად შეეხება ბოალის მეთოდით მოყვარულთა დასის მიერ დადგმულ და შესრულებულ თეატრალურ წარმოდგენებს და თავად ავტორის გამოცდილებას არტ თერაპიულ მუშაობაში.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია:

1. აუგუსტო ბოალის თეატრის (ფორუმ თეატრის, იმიჯთეატრის, უჩინარი თეატრის) სპეციფიკის გაცნობა და შესწავლა.

2. დრამატული და ინტერაქტიური თეატრების შედარებითი ანალიზი.

3. ინტერაქტიურ და დრამატულ თეატრში მსახიობების თამაშის ხერხებს შორის განსხვავებისა და საერთო მახასიათებლების კვლევა.

4. ინტერაქტიური სპექტაკლებისთვის მსახიობების მომზადების მეთოდოლოგიის კვლევა და მისი პრაქტიკული გამოყენება.

ნაშრომის სიახლედ მივიჩნევთ ინტერაქტიური თეატრის სპეციფიკის კვლევას არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც. ასევე, ბოალის მეთოდის პრაქტიკულად განხორციელებასა და შედეგების ანალიზს (ბოალის მეთოდით სტუდენტების სადიპლომო სპექტაკლი განვახორციელეთ ნოდარ დუმბაძის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე). საკუთარი პრაქტიკული გამოცდილების საფუძველზე, გარკვეული ცვლილებები შევიტანეთ ბოალის მეთოდში და შევეცადეთ ის ქართულ მენტალიტეტზე მოგვერგო.

თემაზე მუშაობისას გამოვიყენეთ აუგუსტო ბოალის წიგნები, სტატიები, ინტერვიუები (აღსანიშნავია, რომ ბოალი ქართულად ნათარგმნი არ არის. ამიტომ ნაშრომზე მუშაობისას მოგვიხდა ინგლისურიდან თარგმნა. ერთ-ერთი წიგნი კი „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“, ფაქტობრივად თავიდან ბოლომდე ვთარგმნეთ). ასევე დავამუშავეთ და გამოვიყენეთ არისტოტელეს „პოეტიკა“, ბერტოლტ ბრეხტის ხუთტომეულიდან მეხუთე ტომი,

კონსტანტინე სტანისლავსკის რვატომეული, ანტონენ არტოს ,,თეატრი და მისი ორეული“, ეჟი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრი“; სერგეი ჩერკასკის წიგნი რიჩარდ ბოლესლავსკის, ლი სტრასბერგის და სტანისლავსკის რეჟისურასა და პედაგოგიკაზე. სერგეი გიპიუსის „სამსახიობო ტრენინგი“, მერაბ მამარდაშვილის „საუბრები ფილოსოფიაზე“, კარლო ინასარიძის „თეატრისმეტყველება“.

კვლევისას გამოყენებული მეთოდოლოგია:

კონტენტ-ანალიზის მეთოდი - მუშაობის პროცესმა მოითხოვა აუგუსტო ბოალის წიგნების, „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“, „ჰამლეტი და ხაბაზის შვილი“ დამუშავება. ბოალის ინტერვიუები და სტატიები.

შედარებითი ანალიზის მეთოდი - სტანისლავსკისა და ბოალის სავარჯიშოების სისტემატიზაცია. არტოს, ბრეხტის, გროტოვსკისა და ბოალის თეატრალური მეთოდების შედარება.

თვისებრივი ანალიზი - ინტერვიუები საქართველოში ფორუმ თეატრის ანალოგი „ცვლილებების თეატრის“ დამფუძნებლებთან. პატიმარი ქალების ფოკუსჯგუფთან ფორუმ თეატრის სპექტაკლის დადგმის პროცესისა და შედეგების ანალიზი.

ფუნქციური ანალიზი - პიესა „სან ნიკოლას პიაცას“ ლიტერატურული და რეჟისორული ანალიზი. ფორუმის შედეგების შეჯამება.

ნაშრომი „აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი“ შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისგან. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის სია.

პირველ თავში ორი ქვეთავია: ,,მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში” და „ინტერაქტიური თეატრი“.

პირველ ქვეთავში მიმოვიხილავთ და ვიკვლევთ გლობალიზაციისა და ციფრული ტექნოლოგიების ზრდის ფონზე ადამიანების ინდივიდუალური იზოლირების პროცესს. ვმსჯელობთ თანამედროვე თეატრზე, რომელიც სოციოლოგიური კვლევებისა და დაკვირვებების საფუძველზე აქტუალური პრობლემების წარმოჩენას ცდილობს.

კარლო ინასარიძის წიგნზე „თეატრისმეტყველება“ დაყრდნობით, რეტროსპექტულად განვიხილავთ და ვიკვლევთ „მსახიობ – მაყურებლის“ ბილატერალურ ურთიერთობას, რომელიც უკვე საკმაო ხანია თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებული ადამიანების ყურადღების ცენტრში მოექცა. მაყურებელი განსაკუთრებულ როლს ასრულებს თეატრში. ამის შესახებ არაერთ

ხელოვანსა და თეატრის მკვლევარს დაუწერია. მოგვყავს მაგალითები ცნობილი ადამიანებისა და მეცნიერების გამონათქვამებიდან.

მეორე ქვეთავში „ინტერაქტიური თეატრი“, მოკლედ განვიხილავთ თეატრალურ ინტერაქტივს, როგორც თანამედროვე კულტურის კომუნიკაციის მოდელს. ინტერაქტიურ თეატრზე ვმსჯელობთ, როგორც სოციალური გარდაქმნების საშუალებაზე.

მეორე თავის პირველ ქვეთავში ,,აუგუსტო ბოალი – თეატრის რეფორმატორი”, მის წიგნებზე, ინტერვიუებზე, კრიტიკოსების სტატიებზე დაყრდნობით, ბოალის შემოქმედებას ვიკვლევთ. განვმარტავთ „ჩაგრულთა თეატრის“ მეთოდოლოგიას. ბოალის ბიოგრაფიის მნიშვნელოვან ეტაპებს განვიხილავთ, რამაც რეჟისორი „ჩაგრულთა თეატრის“ შექმნის იდეამდე მიიყვანა.

მეორე ქვეთავში – „აუგუსტო ბოალის „ჩაგრულთა თეატრის“ წინამორბედი თეატრები და რეჟისორები (ანტონენ არტო, ბერტოლტ ბრეხტი, ეჟი გროტოვსკი) – მოკლედ მიმოვიხილავთ იმ თეატრალურ მიმდინარეობებსა და თეატრებს, რომლებმაც ბოალსა და ,,ჩაგრულთა თეატრზე” დიდი ზეგავლენა იქონია: არტოს ,,სისასტიკის თეატრი”, ბრეხტის ,,ეპიკური თეატრი”, გროტოვსკის ,,ღარიბი თეატრი”.

შემდეგ ქვეთავში – „იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი“ – ,,ჩაგრულთა თეატრის” ორ სახეობას განვიხილავთ, რომლებიც ბოალმა თავის წიგნში ,,თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის” აღწერა. ბოალის ნაშრომიდან მოყვანილი და გაანალიზებული კონკრეტული მაგალითებით თითოეული თეატრის სპეციფიკას, ხერხებს, პრინციპებს შევეხებით და დასკვნებს გამოვიტანთ.

შემდეგ ქვეთავში – „ფორუმ თეატრი“ – ეტაპობრივად მიმოვიხილავთ ამ თეატრის მოსამზადებელ პერიოდს. ყურადღებას მის სპეციფიკურ მხარეებზე გავამახვილებთ: დრამატურგია, დადგმა, მიზნები, ამოცანები. ფორუმ თეატრის ფუნდამენტურ საკითხებს გამოვყოფთ და გავაანალიზებთ. განვმარტავთ ჯოკერის როლსა და ფუნქციას ფორუმ თეატრის წარმოდგენებში. მოგვყავს მაგალითები ბოალის წიგნიდან, სპექტაკლებიდან.

ქვეთავში – „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ – განვიხილავთ ბოალის წიგნში თავმოყრილ სავარჯიშოებსა და თამაშებს. ვახდენთ მათ სისტემატიზაციას. მოგვყავს კონკრეტული სავარჯიშოების მაგალითები. ვადარებთ სტანისლავსკის სავარჯიშოებს. ვიკვლევთ, რა არის მათში საერთო და განმასხვავებელი.

მესამე თავის პირველ ქვეთავში – „ჩაგრულთა თეატრი“ – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება” – ვმსჯელობთ და ვაანალიზებთ ჩვენს პირად გამოცდილებას, რომელიც ქალთა მეხუთე დაწესებულებაში პატიმარ ქალებთან სპექტაკლზე მუშაობის დროს დაგვიგროვდა. მიმოვიხილავთ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებიც მოვძებნეთ პატიმარ ქალებთან მუშაობისას, მათი რეაბილიტაციისა და საზოგადოებაში ინტეგრაციისთვის საჭირო გზების ძიების დროს.

მეორე ქვეთავში – „ცვლილებების თეატრი საქართველოში“ წარმოდგენილია ინტერვიუები იმ ადამიანებთან (ქერენ ჩეპმენ კლარკი, გიორგი სიხარულიძე, ქეთევან პატარაია, ირაკლი კაკაბაძე, ლალი მესხი, ვანო ხუციშვილი), რომლებმაც ფორუმ თეატრს ჩაუყარეს საფუძველი საქართველოში.

მეოთხე თავში ქეთევან პატარაიას მიერ სპეციალურად ფორუმ თეატრისთვის დაწერილი პიესის ექსპლიკაციას შემოგთავაზებთ. განვიხილავთ პატარაიას ფორუმ თეატრისთვის დაწერილ სხვა პიესებსაც. განვსაზღვრავთ მოცემული პიესის თემასა და იდეას. ვაკეთებთ ლიტერატურულ ანალიზს. შემდეგ მოქმედ პირებს ვახასიათებთ, ვადგენთ ზეამოცანებსა და გამჭოლ მოქმედებას. გთავაზობთ პიესის რეჟისორულ ჩანაფიქრს. უკვე განხორციელებული სპექტაკლის ინტერაქციის რამდენიმე მაგალითს განვიხილავთ და გავაანალიზებთ.

დასკვნაში - ვაჯამებთ კვლევის შედეგად მიღებულ დასკვნებს.

თავი პირველი

მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში

ციფრული ტექნოლოგიების არნახულმა ზრდამ თანამედროვე ადამიანს დროისა და სივრცის ბარიერი ფაქტობრივად მოუხსნა. კომუნიკაციისთვის აღარ არის საჭირო ერთიან დროსა და სივრცეში თანაარსებობა. დღეს არავის უკვირს ერთი კონტინენტიდან მეორეზე ვიდეოგზავნილების მყისიერი მიღება, ე.წ. live ჩართვები და სხვა. თანამედროვე ადამიანი ბევრად უფრო ინფორმირებულია, ვიდრე თუნდაც ათი წლის წინ იყო. მას არჩევანის არნახული მასშტაბი აქვს: რას უყუროს, რას მოუსმინოს, რა წაიკითხოს. ერთი მხრივ, ეს ძალიან კარგია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოუმზადებელი მაყურებელი, მსმენელი, მკითხველი, ხშირად, ასე ვთქვათ, ,,გაუვალ ჯუნგლებში" იკარგება. გლობალიზაციის მიუხედავად, თანამედროვე კაცობრიობას თან სდევს ადამიანებს შორის კონტაქტის გახლეჩა, ინდივიდუალური იზოლირება, რაც ურთიერთობის დეფიციტმა, თვითგამოხატვის ნაკლებობამ განაპირობა. აჩქარებულმა დრომ, ტექნიკურმა პროგრესმა, მძიმე სოციალურმა და პოლიტიკურმა ფონმა კიდევ უფრო მეტად გაათითოკაცა საზოგადოება. ყველაფერმა ამან ადამიანის ისედაც მყიფე ფსიქიკას დიდი დარტყმა მიაყენა. ის მარტო უკვე ვეღარ უმკლავდება არსებულ პრობლემებს და ხშირად არასწორ გზებს ირჩევს მათ გადასალახავად. ადამიანი სოციალური არსებაა, მას სჭირდება ის, ვინც მოუსმენს, რჩევას მისცემს, თანაუგრძნობს, შეაქებს, თუნდაც გააკრიტიკებს. ცნობილი ამერიკელი ფსიქოლოგი, აბრააჰამ მასლოუ ამბობს, რომ ფიზიოლოგიურ, უსაფრთხოებისა და სხვა სასიცოცხლო საჭიროება-მოთხოვნილებებს შორის ერთ-ერთი მთავარი მიკუთვნებულობისა და აღიარების მოთხოვნილებაა. ჩიხში მომწყვდეული ადამიანი გამოსავალს ეძებს. სწორედ ამ დროს მას დახმარების ხელს (სხვა ისეთ საშუალებებთან ერთად, როგორებიცაა: არტთერაპია, ფსიქოთერაპია, სულიერი მოძღვარი) ხელოვნება უწვდის.

თანამედროვე თეატრი საერთო გლობალიზაციის ნაწილია. ტექნიკურმა პროგრესმა დროსა და სივრცეში ინფორმაციისა და ცოდნის გაზიარება გააადვილა. თანამედროვე დრამის რეჟისორები თეატრის მკვლევრებიც არიან, სწავლობენ და იყენებენ დაგროვილ ინფორმაციას და მასზე

დაყრდნობით თანამედროვე თეატრს ქმნიან. თეატრი განიხილება, როგორც კულტურული მემკვიდრეობისა და მიმდინარე პროცესების ინდიკატორი.

თეატრის მიმართ მაყურებლის დამოკიდებულებაც შეიცვალა. ეს ორივე მხარის სურვილით არის განპირობებული. თეატრი ახალ გზებს, ახალ ალტერნატიულ სივრცეს, ახალ სათქმელსა და ფორმას ეძებს; თავის მხრივ, მაყურებელიც ცდილობს ამ პროცესის სრულუფლებიანი, აქტიური თანამონაწილე იყოს და არა მხოლოდ პასიური დამკვირვებელი, რომელიც არაფერზეა პასუხისმგებელი.

,,თეატრის მეცნიერების მკვლევართა ინტერესის ცენტრში, უკვე დიდი ხანია, მსახიობ-მაყურებლის ურთიერთობა მოექცა. სპექტაკლში მაყურებლის როლსა და ფუნქციაზე ბევრს მსჯელობენ. ზოგი მკვლევარი მაყურებელს „მსახიობის პარტნიორად“ განიხილავდა, ზოგიერთი მას „უპირველეს მოთამაშეს“ უწოდებდა. ჯერ კიდევ 1908 წელს ვსევოლოდ მეიერჰოლდმა მაყურებელი აღიარა, როგორც წარმოდგენის შემქმნელი, რომელიც რეჟისორის მინიშნებებს თავისი წარმოსახვით ასრულებს. სპექტაკლის შექმნაში მაყურებლის მონაწილეობაზე ბჭობა 1940 წლიდან განახლდა. 1962 წელს ანა რიხტერმა მაყურებელი განსაზღვრა, როგორც მსახიობი, რომელიც ცოცხალი თანაშემოქმედია წარმოდგენისა“.[1]

თეატრალური წარმოდგენა იმ პროცესში იქმნება, როცა „მიმწოდებელი“ (მსახიობი) და „მიმღები“ (მაყურებელი) უშუალო ურთიერთობაშია. მსახიობი თამაშობს მაყურებელთან ერთად. მათ შორის შეთანხმებაა დამაკავშირებელი რგოლი სცენასა და დარბაზს შორის.

გოეთე ამბობს, რომ თეატრალური წარმოდგენა არის სამყარო, სადაც დრამატურგი, მსახიობი და მაყურებელი ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი, ერთმანეთს ათბობენ და ანათებენ. ,,დიადური თანხმობა”, ე.ი. „ორმხრივი თანხმობა“, მსახიობსა და მაყურებელს შორის წინაპირობაა, რომ თეატრალური მხატვრული ნაწარმოები, სპექტაკლი დაიბადოს. მსახიობს თეატრალური წარმოდგენა დრამატურგისა და რეჟისორის გარეშეც შეუძლია შექმნას, უმაყურებლოდ კი ამას ვერ მოახერხებს. სპექტაკლი მსახიობისა და მაყურებლის უშუალო ურთიერთობისას იქმნება და „ქრება“. ამ „დიადურ“ – ორმხრივ თამაშში, როგორც „თეატრისმეტყველების“ ავტორი კარლო ინასარიძე ამბობს, რეციპიენტი[2] პროდუცენტის პირისპირ მხოლოდ რეაქციით კმაყოფილდება.

[1] ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება, მიუნჰენი 1995. გვ.123.

[2] ლათინური სიტყვაა მიღებას ნიშნავს. ობიექტი ან სუბიექტი, გზავნილის მიმღები ან აღმქმელი სხვა ობიექტისგან ან სუბიექტისგან.

რეაქციის როლის შემსრულებელი, თავის მხრივ, მსახიობის „აქციაზე“ ზეგავლენას ახდენს. ჰერბერტ შულცი, თეატრის მკვლევარი, ასკვნის: პროდუცენტების შემოქმედებითი ქმედება რეციპიენტების შემოქმედებითი ქმედების პარალელურად მიმდინარეობს.

„თომას მანის სიტყვებით, თეატრს არა აქვს წარსული, ის მუდმივი აწმყოა! სცენაზე გათამაშებული დრამა მაყურებლის წინაშე სიცოცხლეს იძენს. აწმყოში დამკვირვებლის თვალწინ მიმდინარე პროცესის ფორმას იღებს. ამით აიხსნება მისი ზემოქმედების ძალა. ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, თეატრი მხოლოდ მაყურებელთან, აღმქმელსა თუ შემფასებელთან ურთიერთობის სახით არსებობს. აუდიტორია მისი აუცილებელი ელემენტია“.[3]

თეატრს შეუძლია დეკორაციაზე, ტექნიკურ ეფექტებზე, ტექსტზეც კი უარი თქვას, მაგრამ მსახიობსა და მაყურებელზე ვერასდროს უარს ვერ იტყვის, რადგან ისინი თეატრალური წარმოდგენის – სპექტაკლის, განხორციელების თანამონაწილენი არიან. ასევე, შეთანხმებულნი არიან, ერთად იყვნენ ერთ სივრცეში, ერთი თეატრალური წარმოდგენის განმავლობაში. კომუნიკაციის ეს პროცესი, სცენასა და მაყურებელთა სივრცის სფეროში, მსახიობსა და აუდიტორიას შორის არის ბილატერალური, ორმხრივი. მსახიობი ხვდება მაყურებელს, მაყურებელი – მსახიობს. კომუნიკაცია „გაგებითობის“ პროცესს აღნიშნავს („გააგებინო“ და „გაიგოს“), პირებსა და პიროვნებათა ჯგუფს შორის ცნობის გაცვლას გულისხმობს. პოსტმოდერნიზმი, ე.წ. კონცეპტუალური ხელოვნება (ლათინურად – conceptus - აზრი, წარმოდგენა), თავის მთავარ დანიშნულებად სწორედ იდეის, კონცეფციის გადმოცემას მიიჩნევს.

თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. ეს სინთეზი მაყურებელ-აქტიორის მიერ წარმოდგენილ თანა-სანახაობის პროცესში მიიღწევა. კოლექტივი აქტიურად მონაწილეობს მის შექმნაში და თავადვე იმავე სანახაობის მაყურებელიცაა.

ძალზე მნიშვნელოვანია მაყურებლის ეროვნული და სოციოლოგიური რაობის განსაზღვრაც, რადგან „მიმიკური გამოსახვა“ ეროვნულ და სოციოლოგიურ განსხვავებას ამჟღავნებს, რომელიც ხშირად გაუგებარია ან ნაწილობრივ გასაგები სხვა ერებისთვის. ამიტომ სხვა კულტურის ცოდნაა საჭირო, რომ მაყურებელმა წარმოდგენა, შინაარსი – ფორმა – გამოხატვა, შესაბამისად აღიქვას. არსებობს სხვა განსხვავებაც, რაც მაყურებლის განზოგადებულ ცნებაში მოქცევის საშუალებას არ იძლევა – მაყურებლის „მხედველობითი კუთხე“, ის რაკურსი, საიდანაც სპექტაკლს უყურებს.

[3] მირცხულავა რ. ფსიქოლოგიური დრამიდან-ფსიქოდრამამდე, თბ. 2021. გვ. 30.

მაყურებლისა და მსახიობის ურთიერთობა თეატრის არქიტექტურულ ფორმაშიც კარგადაა ასახული. მასში სხვადასხვა ეპოქის სოციალური ურთიერთობებიც ჩანს. ანტიკურ თეატრში, პირველი რიგის ზოგიერთი ადგილის გარდა, სადაც ქურუმები და მოხელეები ისხდნენ, მაყურებელთა დარბაზის არქიტექტურულ განლაგებაში სოციალური იერარქია არ ჩანს. რენესანსმა მაყურებელთა დარბაზის ანტიკური ამფითეატრის რიგების განლაგება გამოიყენა. მე-17 საუკუნეში სამეფო კარის თეატრში ნალისებრი ფორმის დარბაზის ირგვლივ განლაგებული ლოჟები და დაბალი ფენის მაყურებლისთვის განკუთვნილი პარტერი მაყურებელთა დარბაზის საზოგადოების ფენებად დაყოფას ასახავდა.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ავანგარდისტმა არქიტექტორებმა, მაყურებლის გააქტიურების მიზნით, დარბაზი გადააკეთეს. ვალტერ გროფიუსმა, ერვინ პისკატორთან ერთად, „ტოტალური თეატრის“ ნახაზი შექმნა. მაქს რეინჰარდტმა კი, ანტიკური თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სივრცეზე დაყრდნობით, ხალხური თეატრის იდეა წამოაყენა. იქ სცენა მაყურებელთა დარბაზში ღრმად შეჭრილი უნდა ყოფილიყო. მან პირველმა ევროპულ თეატრში იაპონური ე.წ. „ყვავილების გზა“ გამოიყენა – მარჯვნივ, ან მარცხნივ, ან შუაში ფიცარნაგის გადაჭიმვა. ჰანს პოელცინგმა შუმანის ცირკის გუმბათიანი მრგვალი ნაგებობა რეინჰარდტის გეგმით დრამატულ თეატრად გადააკეთა.

XXI საუკუნის ადამიანი თითქმის ყველა სფეროში ურთიერთობის ინტერაქტიურ ფორმას ირჩევს. კომუნიკაციის ეს საშუალება ხელოვნების სხვადასხვა დარგმაც წარმატებით აითვისა. მათ შორისაა თეატრიც.

ჯერ კიდევ აღორძინების ხანაში არსებული „კომედია დელ არტეს“ თეატრის მსახიობები წარმოდგენას იმპროვიზაციაზე აგებდნენ, რადგან მათ პიესის მხოლოდ ფაბულა ჰქონდათ. მოვლენების განვითარება მთლიანად მსახიობის იმპროვიზაციაზე იყო დამოკიდებული. ცხადია, არტისტი ყოველთვის ითვალისწინებდა მაყურებლის ფაქტორს, მის გემოვნებასა და ინტერესებს.

ანტიკური პერიოდიდან დღემდე თეატრში ბევრი რამ შეიცვალა, და მომავალშიც შეიცვლება - სტილი, ფორმა გამოსახვის ხერხები, დეკორაციები, კოსტიუმები, თავად თეატრის შენობა-ნაგებობა და ა.შ. ერთადერთი, რაც უცვლელი რჩება, არის მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში. ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე დემოკრატიული დარგი, თეატრი, ორი ძირითადი მხარის (მსახიობისა და მაყურებლის) ბილატერალურ, ორმხრივ ურთიერთობაზეა დამყარებული.

ინტერაქტიური თეატრი

ინტერაქტიური თეატრი არის ფორმა თეატრალური მოქმედებისა, რომელიც გულისხმობს აუდიტორიის აქტიურ მონაწილეობას: მაყურებელი აღარ არის მხოლოდ მაყურებელი. ის საერთო შემოქმედებითი პროცესის სრულუფლებიანი წევრი ხდება. ინტერაქტიური თეატრი ცდილობს, მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის საზღვრები წაშალოს. მაყურებელს საშუალება ეძლევა მოქმედებაში შეიჭრას, სპექტაკლის მსვლელობაზე გავლენა იქონიოს. დიალოგის ორივე მხარე, მაყურებელიც და მსახიობებიც, ერთმანეთზე ზემოქმედებს, გამოხატავს ემპათიას და ახალ სათამაშო სივრცეს ქმნის. ინტერაქტიური თეატრის მთავარი პრინციპი მეოთხე კედლის[4] უარყოფაა. მისი ამოცანაა, მაყურებელი გამოიყვანოს კომფორტის ზონიდან, „მეთვალყურის“ პოზიციიდან და ის ცოცხალი ურთიერთობისა და აღქმის სფეროში გადაიყვანოს.

ინტერაქტიური თეატრი თავისი სოციალური ფუნქციით ადამიანებს შორის კომუნიკაციისა და კავშირის პირობად იქცა. ტრადიციულის ნაცვლად ახალი სცენური პრაქტიკა, ალტერნატიული სივრცე საურთიერთობოდ, ადგილი, სადაც ადამიანები ერთმანეთს უსმენენ, აზრს გამოთქვამენ - ეს ის კომპონენტებია, რომლებიც ინტერაქტიურ თეატრს სოციალური გარდაქმნების საშუალებად აქცევს. ინტერაქტიური თეატრი თავის აღმქმელ და შემფასებელ მაყურებელთან პირდაპირ, უშუალო კონტაქტს ამყარებს, ცოცხალ დიალოგში შედის, მას სცენური მოქმედების თანამონაწილედ ხდის.

,,ინტერაქტიური (ინგლისური სიტყვიდან „interaction“ - „ურთიერთმოქმედება“), ნიშნავს ცნებას, რომელიც ხსნის ობიექტისა და სუბიექტის ურთიერთმოქმედების ხასიათსა და ხარისხს. ინტერაქტივობის ელემენტებია ურთიერთმოქმედების სისტემის ყველა ელემენტი, რომელთა დახმარებითაც ურთიერთმოქმედება ხდება სხვა სისტემასთან ან ადამიანთან. ინტერაქტიურობა სისტემის ორგანიზაციის პრინციპია, რომლის დროსაც მიზანი მიიღწევა სისტემის ელემენტებს შორის ინფორმაციის გაცვლის საფუძველზე. ურთიერთმოქმედების ხარისხის მიხედვით, ინტერაქტიურობა შეიძლება შემდეგი დონეებით განვიხილოთ:

[4] მეოთხე კედელი - წარმოსახვითი კედელი მსახიობებსა და მაყურებელს შორის ტრადიციულ „სამკედლიან“ თეატრში. ტერმინი ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში დენი დიდრომ მოიფიქრა. ფართოდ გამოიყენება XIX საუკუნიდან, ე.წ. „თეატრალური რეალიზმის“ ხანიდან.

- პირადი ურთიერთმოქმედება – ანუ ინტერაქტიურობის გარეშე, როცა გზავნილს გადავცემთ, რომელიც წინა გზავნილს არ უკავშირდება.
- რეაქტიული ურთიერთმოქმედება – როცა გზავნილი მხოლოდ ერთადერთ მყისიერ გზავნილთან არის დაკავშირებული.
- მრავლობითი ან დიალოგის რეჟიმში ურთიერთმოქმედება – როცა გზავნილი წინა მრავალჯერად გზავნილებთანაა დაკავშირებული“.[5]

მოკლედ განვიხილოთ თეატრალური ინტერაქტივი, როგორც თანამედროვე კულტურის კომუნიკაციის მოდელი. როგორც ვიცით, ინტერაქტიური თეატრი არის თეატრალური მოქმედების ფორმა, რომელიც აუდიტორიის აქტიურ მონაწილეობას გულისხმობს. მაყურებელი აღარ არის მხოლოდ მაყურებელი, იგი საერთო შემოქმედებითი პროცესის სრულუფლებიანი წევრი ხდება. მას ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა, თანაგანცდა მხოლოდ მჭვრეტელის პოზიციიდან აღარ აინტერესებს. მაყურებელს ხელოვნების ნაწარმოებში აქტიური მონაწილეობის მიღება სურს. ინტერაქტიურ თეატრში სპექტაკლს, რეჟისორსა და მსახიობთან ერთად, მაყურებელი ქმნის. ეს, პირველ რიგში, დიალოგის ფორმით ხდება.

თეატრალური კომუნიკაციების მოდელებთან დაკავშირებით სორბონის პროფესორი, თეატრის თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი, სტრუქტურალისტი[6] ანა იუბესფილდი[7] წერს, რომ მოდელის საფუძველს კომუნიკაციის სახეები წარმოადგენს. ისინი განსაზღვრავენ თეატრალური ინტერაქტივის სიტუაციაში აქტიორსა და მაყურებელს შორის ურთიერთმოქმედებას. ესენია: ,,უშუალოდ კომუნიკაციის აქტი. ადრესატის ამორჩევა, მასთან საურთიერთობო მასალის შერჩევა.

- ავტოკომუნიკაცია (კომუნიკაციის დონე, როდესაც კომუნიკატორები შეგნებულად თუ ქვეცნობიერად, ერთდროულად ადრესატებიცა და ადრესანტებიც არიან. ადამიანების ურთიერთობის პროცესში ურთიერთმოქმედება, ურთიერთზეგავლენა ხდება.
- აუტოკომუნიკაცია (ამოქმედებულია ერთი ინდივიდი, რომელიც ადრესატიც და ადრესანტიც არის). აუტოკომუნიკაციის პროცესი გაცნობიერებული შინაგანი დიალოგია. მხატვრულ–კომუნიკატორულ სიტუაციის კონტექსტში აუტოკომუნიკაცია ორი სახისაა: ა)

[5] მასალა შეგროვებულია https://ru Wikipedia.org>wiki>Интерактивность {გადამოწმებულია: 12.07.2022}
[6] სტრუქტურალიზმი - ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გავრცელებული მიდგომა ლინგვისტიკურ, კულტურულ, ფილოსოფიურ, სოციალურ, მათემატიკურ კვლევებში.
[7] ანა იუბესფილდი (1918-2010) - ისტორიაში ტრილოგიით „თეატრის წაკითხვა“ შევიდა.

აქტიური: აქტიური აღქმა, რომელიც თავისთავად ინტელექტუალურ, კულტურულ-ინფორმაციულ, გრძნობად, ზეგრძნობადად იყოფა. ბ) პასიური-ფიზიკური აღქმის პროცესი, როცა მოუმზადებელ ადამიანს არ უნდა, არ შეუძლია მხატვრული ინფორმაციის აქტიური აღქმის პროცესში გადასვლა.

თუ ადამიანის ტვინში ინფორმაციის მიწოდების ჯაჭვს განვიხილავთ (გარეგნული წრე – გარემო – ქვეცნობიერი – ცნობიერი), შეგვიძლია დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ყველაზე პასიური აღმქმელი (მაყურებელი) ხელოვნების დადებით გავლენას განიცდის. კვალი, რომელსაც მის სულზე სპექტაკლი ტოვებს, დიდხანს რჩება. ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, ნანახი სპექტაკლი დიდხანს ამახსოვრდება. ნამდვილი კომუნიკაციის მიზანი პიროვნებაზე დადებითი ზეგავლენის მოხდენის სურვილია. ზოგჯერ, ახალი აზრები და შეგრძნებები ადამიანს ახალი მოქმედებისა და საქციელისკენ უბიძგებს.

- მეტაკომუნიკაცია (სცენის პოზიციიდანაც და მაყურებლის პოზიციიდანაც შეგვიძლია განვიხილოთ). შემოქმედებით პროცესში შემსრულებლები ერთდროულად ადრესატებიცა და ადრესანტებიც არიან. გვერდიდან აღიქვამენ, ხედავენ საკუთარ თავს. ეს აუცილებელი პირობაა სრულფასოვანი კომუნიკაციის აქტისთვის. „საკუთარ თავში“ წასული შემსრულებელი მხოლოდ საკუთარ თავთან კონტაქტობს და არა სცენური დიალოგის სხვა მონაწილეებთან ან მაყურებელთან.
- პოსტკომუნიკაცია - პროცესი, რომლის დროსაც მაყურებელი და მსახიობები კომუნიკაციის აქტის რეზულტატს აღიქვამენ და დასკვნები გამოაქვთ“.[8]

ინტერაქტიურ თეატრს საფუძველი შემდეგმა მიმდინარეობებმა ჩაუყარა: verbatim, performance, stand-up show, improvisation. ყველა ამ მიმდინარეობისთვის, პირველ რიგში, დამახასიათებელია პირდაპირი ურთიერთმოქმედება მაყურებელზე, მისი სპექტაკლში ჩართვის მიზნით. მოკლედ დავახასიათოთ თითოეული მათგანი:

verbatim ლათინურიდან ითარგმნება, როგორც „სიტყვასიტყვით“. ეს არის დოკუმენტური თეატრი, რომელიც XX საუკუნეში წარმოიშვა. ამ მიმდინარეობის წარმოშობას ბრიტანელებს უკავშირებენ. თავად ისინი სამხატვრო თეატრის გამოცდილებას მიიჩნევენ verbatim თეატრის დასაწყისად. როცა სამხატრო თეატრის დასი ერთ-ერთ სპექტაკლზე მუშაობისას ,,ხიტროვის

[8] Григорянц Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникаций современной культуры, Вестник Томского государственного университета , 2014, # 383, ст.73-77.

ბაზარში“ წავიდა და იმდროინდელ უსახლკაროებს ესაუბრა, კითხვები დაუსვა, შემდეგ ყველაფერი უცვლელად სპექტაკლში გამოიყენა. ფაქტობრივად, verbatim-ის მასალა არის ინტერვიუ, ოღონდ არა ჟურნალისტური. ჟურნალისტი ინტერვიუს დროს ინფორმაციას იღებს. verbatim-ის დროს კი ე.წ. კორესპონდენტი ცდილობს ღრმად ჩასწვდეს ადმიანის ფსიქიკურ მდგომარეობას, განწყობას, განჭვრიტოს მისი ფიქრები.[9]

performance ინგლისური სიტყვაა და ითარგმნება, როგორც „წარმოდგენა“. ის თანამედროვე ხელოვნების უჩვეულო და შემოქმედებითი ფორმაა. არტისტი რეალურ დროში მაყურებელს უჩვენებს დამაინტრიგებელ, ზოგჯერ შოკის მომგვრელ წარმოდგენას, რომლის მთავარი გმირი თვითონ არის. სპექტაკლის დახმარებით ავტორი ცდილობს მნიშვნელოვანი ინფორმაციის გავრცელებას, მოუწოდებს მოქმედებისკენ. Performance-ის უფრო საინტერესო მიმართულებაა ჰენინგი. ამ შემთხვევაში მაყურებელი ხდება შოუს მონაწილე. წინასწარ გაწერილი სცენარი არ არსებობს. ყველაფერი იმპროვიზაციაზეა აგებული.[10]

Stand-up show იუმორისტული, გასართობი ჟანრის სოლო წარმოდგენაა. სცენაზე გამოდის კონფერანსიე, რომელიც უშუალოდ ურთიერთობს მაყურებელთან, ესუბრება აქტუალურ თემებზე, სხარტად ხუმრობს, ხანდახან უხამსობებსაც ამბობს. წარმოდგენა აქაც იმპროვიზაციაზეა აგებული. მაყურებელს შეუძლია ადგილიდანვე ჩაერთოს წარმოდგენაში, უპასუხოს დასმულ კითხვას, რეპლიკა ესროლოს.[11]

improvisation (ფრანგულად) – improvisus (ლათინურად) ითარგმნება, როგორც “მოულოდნელი”. იმპროვიზაციის ტრადიციები თეატრში მომდინარეობს საშემსრულებლო ხელოვნების ადრეული ფორმებიდან, რიტუალური აქტებიდან. აღორძინების ხანის ნიღბების თეატრი „კომედია დელ არტე“ მთლიანად იმპროვიზაციის პრინციპზე იყო აგებული. პერსონაჟი სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე ინარჩუნებდა სახელს, გარეგნობას, პლასტიკას, მეტყველების მანერას. სცენარი მუდმივად იცვლებოდა.[12]

დღესაც თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევა მაყურებელთან ურთიერთობის ახალი, უფრო ეფექტური გზების ძიებაა. მაყურებელს აღარ აკმაყოფილებს პასიური

[9] მასალა შეგროვებულია: **Error! Hyperlink reference not valid.**Театр- OpenSpace.ru {გადამოწმებულია 12.07. 2022}
[10] Сироткина И. Перформанс – арт: социальная теория в действии, „Театр“, 2017, #29.
[11] მასალა შეგროვებულია: https://ru Wikipedia.org стендап (жанр) {გადამოწმებულია 12.07.2022}
[12] მასალა შეგროვებულია: **Error! Hyperlink reference not valid.** театральная {გადამოწმებულია12.07.2022}

დამკვირვებლის როლი. ის მისი ფუნქციის გააქტიურებას, პროცესებში ჩართულობას მოითხოვს. ექსპერიმენტული თეატრი ამ ვითარების შეცვლისკენ არის მიმართული. „მაგალითად, ბრეხტის თეატრი აუდიტორიისათვის უპასუხო კითხვების დასმით მის მობილიზებასა და გააქტიურებას ისახავს მიზნად. აუგუსტო ბოალის თეატრალური სკოლის ამოცანას აუდიტორიის საპასუხო მოქმედების პროვოცირება წარმოადგენს. ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი“ თავისი მეთოდებით მაყურებლის ფსიქიკაზე პირდაპირ ზემოქმედებას ითვალისწინებს“.[13]

ინტერაქტიური თეატრი, ყველა მისი მიმდინარეობა, მაყურებელს საშუალებას აძლევს უშუალოდ პროცესში მიიღოს მონაწილეობა და წარმოდგენილი სანახაობით შიგნიდან დატკბეს. ასეთი თეატრის არსი არის აქტიური ურთიერთმოქმედება დარბაზსა და სცენას შორის. შედეგად მაყურებელი სპექტაკლის თანაშემქმნელი და თანამონაწილე ხდება.

[13] მირცხულავა რ. ფსიქოლოგიური დრამიდან-ფსიქოდრამამდე, თბ. 2021.

თავი მეორე

აუგუსტო ბოალი - თეატრის რეფორმატორი[14]

1960-იან წლებში ბრაზილიაში, სამხედრო ხუნტის დიქტატურის დროს, თეატრალურმა რეჟისორმა და საზოგადო მოღვაწემ, აუგუსტო ბოალმა თეატრალური მეთოდოლოგია შექმნა, რომელსაც „ჩაგრულთა თეატრი“ უწოდა. სიტყვა „ჩაგრული“ გულისხმობს ადამიანს, რომელმაც თავისი ნებისა და სურვილის გამოხატვის უფლება დაკარგა. ასეთი ადამიანის ცხოვრება სხვისი მონოლოგის მსმენელის როლზე დაიყვანება. „ჩაგრულთა თეატრი“ კლასობრივი ჩაგვრის ნებისმიერი ფორმის წინააღმდეგ გამოდის, იქნება რასიზმი, სექსიზმი თუ ნებისმიერი დისკრიმინაცია. მეთოდის მიზანია, ყველას, ვინც შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობს, უსაფრთხო გარემო შეუქმნას.

აუგუსტო ბოალის აზროვნებაზე დიდი გავლენა მარქსისტულმა შეხედულებებმა, ბრეხტის „ეპიკურმა თეატრმა“ და პაულუ ფრეირეს გათავისუფლების პედაგოგიკამ მოახდინა. ბოალის თეატრი შეიძლება ასე დახასიათდეს: საგანმანათლებლო-სოციალური, სახალხო, დინამიკური (ცვლილებების), გათავისუფლების, ჩაგრულთა თეატრი. ბოალი თეატრს (პერფორმანსს) განმარტავს, როგორც ცვლილებების ინსტრუმენტს. ყველგან, სადაც არის პოლიტიკური თუ ძალადობის სხვა სახეობები (ფარული ფორმებიც), სოციალური და ფსიქიკური ჩაგვრა, ბოალი მაყურებლისგან რევოლუციურ ქმედებებს მოითხოვს, რომლებსაც ცვლილებები მოჰყვება. „ჩაგრულთა თეატრი“ მაყურებელს ყველანაირ პირობას უქმნის, რომ აქტიურად ჩაერიოს, ზეგავლენა მოახდინოს წარმოდგენის მსვლელობაზე. ხანდახან ეს ზეგავლენა ძალიან მნიშვნელოვანია. მაყურებელი მოვლენების აქტიური მონაწილე ხდება. ის გროტოვსკის მაყურებელი-მოწმე არ არის, ის მაყურებელი-აქტიორია. პროფესიონალი მსახიობები სასწავლო დაწესებულებებში, ქალაქის გარეუბნებში მცხოვრები ადამიანებისთვის აქტუალურ პრობლემებზე (ძალადობა, კანონდაუმორჩილებლობა, ნარკოტიკების ზედოზირება, შიდსი, სექსუალური ან

[14] კვირკველია მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიური თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2018, „კენტავრი“, #3-4 (76-77), გვ. 133-145.

ფსიქოლოგიური ძალადობა, სუიციდის გაზრდილი რაოდენობა, ეთნიკური უმცირესობების რთული კულტურული ადაპტაცია, უმუშევრობის მაღალი დონე) სპექტაკლებს გაითამაშებენ. ზოგჯერ ძნელი გასამიჯნია, ეს თეატრია თუ პარათეატრი, რომელიც სოციალური თერაპიისა და სწავლების ზღვარზეა (ბოალი თვლიდა, რომ ევროპისთვის თეატრის თერაპიული ფორმა ძალიან ახლოსაა). ბოალს საგანთა არსებული მდგომარეობა არასდროს აკმაყოფილებდა. წიგნებს, რომლებიც არ მოსწონდა, გადააკეთებდა. ისტორიებს, რომლებიც არ არწმუნებდა, ხელახლა წერდა (ფაქტობრივად, პრინციპი „არ ეთანხმები - შემოგვთავაზე სხვა ვარიანტი“, მის მიერ მოფიქრებულ თეატრალურ მეთოდს საფუძვლად დაედო).

ბოალის თეატრი უფრო შორს მიდის და ტრადიციული ინტერაქტიური თეატრის თამაშის ხერხებს ბევრ საინტერესო სიახლეს მატებს. ასევე, თეატრის ორიგინალურ ფორმებს ქმნის, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი. ინტერაქტიური თეატრის მთავარი პრინციპი მეოთხე კედლის უარყოფაა. მისი ამოცანაა მაყურებელი გამოიყვანოს კომფორტის ზონიდან, „მეთვალყურის“ პოზიციიდან და ის ცოცხალი ურთიერთობისა და აღქმის სფეროში გადაიყვანოს. ბოალის თეატრი პროვოცირებას უწევს მაყურებელს, არ სჯერდება დიალოგის ურთიერთობის ფორმას და მას მოქმედებისკენ უბიძგებს.

აუგუსტო ბოალი დასავლეთშიც და აღმოსავლეთშიც (პალესტინიდან შუა აზიამდე) საკულტო ფიგურა გახდა. 2008 წელს იუნესკომ აღიარებულ რეჟისორსა და საზოგადო მოღვაწეს „თეატრალური ელჩის წოდება“ მიანიჭა. იგი ნომინირებული იყო ნობელის პრემიაზე მშვიდობის დარგში. თავისი გავლენით და მასშტაბებით ბოალი ბრეხტსაც კი ეტოლება. თანამედროვე თეატრალურ სამყაროში თითქმის არც ერთ თეატრმცოდნეობით კონფერენციას მასზე მოხსენების გარეშე არ ჩაუვლია. მანამდე კი ბოალის ბიოგრაფიაში დევნის, დაპატიმრების, სპექტაკლების დადგმის აკრძალვისა და სამშობლოდან იძულებითი ემიგრაციის წლები იყო.

აუგუსტო ბოალი 1931 წლის 16 მარტს პორტუგალიიდან ემიგრირებული ხაბაზის, ხოსე ბოალისა და ალბერტა პიანტოს ოჯახში დაიბადა. ბოალი თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში „ხაბაზის შვილი და ჰამლეტი“ წერს, რომ პატარობიდანვე საათობით შეეძლო სახლის წინ ხიდზე ჯდომა და „სამყაროს ჭვრეტა“.[15] პატარა აუგუსტო თავის ძმებთან ერთად პაროდიებში ხშირად მონაწილეობდა. ბოალი საკმაოდ კარგ განათლებას იღებს. ის რიო-დე-ჟანეიროს ფედერალური

[15] Boal A. Hamlet and the Baker's Son – Routlage Taylon and Franc'is Group London and New York*c 2001.p.45.

უნივერსიტეტის საინჟინრო-ქიმიურ ფაკულტეტს წარმატებით ამთავრებს, თუმცა გული მაინც თეატრისკენ მიუწევს. 1952 წელს აუგუსტომ მაგისტრის წოდება მიიღო. იმავე წელს ნიუ-იორკში გაემგზავრა და კოლუმბიის უნივერსიტეტის დრამატული ხელოვნების სკოლაში ჩააბარა. აშშ-ში გამგზავრების შემდეგ თეატრი ბოალის სერიოზული გატაცება გახდა. უნივერსიტეტში მას დრამატურგი ჯონ გასნერი[16] ასწავლიდა. (გასნერი ტენესი უილიამსისა და არტურ მილერის მასწავლებელი გახლავთ. მისი ლოზუნგი იყო: ანტირეალიზმი თეატრში). ბოალმა საფუძვლიანად შეისწავლა შექსპირი და ბრეხტი, სწავლობდა სტუდიაში, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. გაეცნო ჰარლემის ხელოვნებას, შავ ექსპერიმენტულ თეატრს. 1955 წელს საკუთარი პიესების („ცხენი და წმინდანი“, „სახლი მოპირდაპირე მხარეს“) მიხედვით ორი სპექტაკლი დადგა. 1956 წელს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ცნობილ და ხელისუფლებისადმი რადიკალურად განწყობილ თეატრ „არენაში“, რეჟისორის ადგილი მიიღო. „არენა“ ძალიან პოპულარული თეატრი იყო. მის პოპულარობას იმ დროისთვის დარბაზის უჩვეულო განლაგებაც განაპირობებდა. პატარა, ას ორმოცდაათკაციან დარბაზში მაყურებელი სცენის ირგვლივ ისხდა, ერთმანეთის პირისპირ, მოქმედება შუაში მიმდინარეობდა. ასეთი განლაგება მაყურებელს თანამონაწილეობის განცდას უჩენდა. რაც მთავარია, ის პრობლემები, რომლებზედაც მსახიობები სცენიდან საუბრობდნენ, მათთვის ხშირად სასიცოცხლო მნიშვნელობის იყო. „არენაში“ ბოალმა ექსპერიმენტული თეატრალური ფორმების ძიებაც დაიწყო. რეჟისორი მისთვის ცნობილი თეატრალური მეთოდოლოგიების ბრაზილიის სოციალურ პირობებთან ადაპტაციას ახდენდა.

თავდაპირველად ბოალი კლასიკას დგამდა. 1956 წელს რეჟისორმა სტეინბეკის „თაგვებსა და ადამიანებზე“ დადგმისთვის სან-პაულუს მხატვრული კრიტიკის ასოციაციის პრიზი მიიღო. კლასიკის გარდა ბოალი მიუზიკლებსაც დგამდა, ოღონდ მწვავე სოციალური თემებით დატვირთულს და ისტორიულ ან თანამედროვე ნამდვილ ამბებზე დაფუძნებულს. ტექსტებს ლიბერალურად განწყობილ დრამატურგებთან ერთად წერდა. ცდილობდა, რომ მათი ჩანაფიქრი მაყურებელს ადვილად გაეგო და პიესაში ყოფითი პრობლემები აესახა. სათაურებიც მარტივი იყო: „არენა გიყვებათ ბოლივარზე“, „არენა გიყვებათ ტირანებზე“ და სხვ. სათაურიდან ჩანდა, რომ ეს ისტორიები კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი იყო და ერთი ავტორი არ ჰყავდა. მოქმედება ფარსიდან მელოდრამაში, ხან მუსიკალურ შოუში, ხანდახან დოკუმენტურ სპექტაკლში

[16] მეოცე საუკუნის 50-60-იანი წლების ამერიკული თეატრის ცნობილი კრიტიკოსი.

გადადიოდა. მაგრამ ყველაზე დიდი სიახლე იყო სცენაზე პერსონაჟ „ჯოკერის“ პირველად გამოყვანა, რომელიც მოქმედებას ხშირად აჩერებდა და მაყურებელს მიმართავდა. „ჯოკერის“ საშუალებით სპექტაკლის მსვლელობაში მაყურებელი უშუალოდ მონაწილეობდა და სიუჟეტს საკუთარი შეხედულებების შესაბამისად აგრძელებდა. გარდა ამისა, ის (მაყურებელი) დამკვირვებლის პასიური მდგომარეობიდან „მოთამაშე მაყურებლის“ როლში გადადიოდა და მის მიერვე შემოთავაზებულ გარკვეულ სცენებს თავად ასრულებდა. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ ,,ჯოკერი“ მაყურებელს იწვევდა სპექტაკლის განსახილველად. (მოგვიანებით ბოალის ეს გამოგონება მისი სტილის მთავარი ნიშანი გახდება).

1964 წელს ბრაზილიაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა, რომელსაც ბრაზილიის ელიტა, ეკლესია და საშუალო კლასი მხარს უჭერდა. ბოალს, სოციალისტური შეხედულებების გამო, სამხედრო რეჟიმი მტრად მიიჩნევდა. 1971 წელს ხელისუფლების საწინააღმდეგო სპექტაკლების დადგმისთვის უკვე საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი ქუჩიდან მოიტაცეს და დააპატიმრეს. მან სამი თვე ციხეში დაჰყო, სადაც საშინლად აწამებდნენ, ამცირებდნენ. მისი დასაცავი წერილი არტურ მილერმა დაწერა და ბევრმა ცნობილმა პიროვნებამ მოაწერა ხელი. საბოლოოდ საზოგადოებრივმა აზრმა გაჭრა, ბოალს ბრალდებები მოუხსნეს და ციხიდან გამოუშვეს. ტოტალიტარული რეჟიმის ბრაზილიაში ბოალი აღარ დატოვეს და შვილსა და მეუღლესთან ერთად არგენტინაში გადაასახლეს. „არენას“ დასი დროთა განმავლობაში დაიშალა და თეატრმა არსებობა შეწყვიტა.

ემიგრაციაში ბოალი პრაქტიკული რეჟისურიდან თეორიულ მუშაობაზე გადადის (მას აეკრძალა თეატრში სპექტაკლების დადგმა. ეს აკრძალვა, მომავალში ორიგინალური თეატრალური ფორმის გამოგონების მიზეზი ხდება, რომელსაც ბოალი „უჩინარ თეატრს“ დაარქმევს). 1970-იან წლებში მან ორი წიგნი დაწერა – „ტორკვემადა“ და „ჩაგრულთა თეატრი“. „ტორკვემადა“ ესპანეთის დიდი ინკვიზიტორის, თომას ტორკვემადას[17] დროს ციხეში სისტემატიურ წამებას ეხება. მეორე წიგნის – „ჩაგრულთა თეატრის“ – სათაური კი შემდგომში ბოალის სოციალური თეატრის სახელწოდებად გადაიქცევა. ბოალის აზრით, თითოეული ჩვენგანი ჩაგრულია, რადგან ჩაგრულ ადამიანს არ აქვს აზრის გამოთქმის შესაძლებლობა (საბოლოოდ ის კარგავს არა მარტო ლაპარაკის, არამედ აზროვნების უნარს). ჩაგრული ხელისუფლებისა და არასწორად ორგანიზებული სახელმწიფო სისტემისგან ზეწოლას განიცდის. იძულებულია სხვისი მონოლოგები მოისმინოს,

[17] 1481-1498 წლებში, ტორკვემადას მოღვაწეობის დროს, 8800 ადამიანი დაწვეს და 90000 ადამიანს ქონება წაართვეს. მათიაშვილი შ. „ისტორიანი“, 2011, #10.

ისე, რომ დისკუსიაშიც კი ვერ ჩაერთოს. ამ მანკიერი წრის გარღვევა შეუძლია მხოლოდ თეატრს, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია. თეატრი ცხოვრებაა, რადგან ყოველ წამს ჩვენ წინ წარმოდგენა თამაშდება. ჩვენ ვირჩევთ, მაყურებლად დავრჩეთ თუ სცენაზე გავიდეთ. ბოალის აზრით, თეატრი არა მხოლოდ მასშტაბური დრამატული სპექტაკლები, ვნებები და ინტრიგებია, ეს ყოველდღიური რიტუალებიცაა, რომელთა მონაწილეები ჩვენც ვხდებით. იმისათვის, რომ მიმდინარე ამბებს პასიურად ვუყუროთ, არანაირი სპეციალური ჩვევები არ არის საჭირო. ამ მანერის მოქმედებას ჩვენ ოჯახსა (ბავშვობაში) და საზოგადოებაში (მთელი ცხოვრება) გვასწავლიან. მოქმედებაში ჩასართავად აუცილებელია ხმის უფლების მოპოვება.

შემდეგში ბოალი ამ იდეას გააღრმავებს და სახელმძღვანელოს შექმნის მათთვის, ვისაც არ უნდა მხოლოდ მაყურებლად დარჩენა: მოძრაობითი ტრენინგები, სავარჯიშოები კონცენტრაციაზე, სხეულის სიჩქარისა და სიტყვიერი რეაქციის განვითარება. ეს სავარჯიშოები თავმოყრილია ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“.

1973 წელს ბოალი განათლების ორგანიზაციის მიწვევით პერუში გადადის. პერუს განათლების სისტემა ბრაზილიელი პედაგოგის, განმანათლებლისა და კრიტიკული პედაგოგიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, პაულუ ფრეირეს (1921-1997) მეთოდს ეფუძნება. 1968 წელს ფრეირემ თავისი საეტაპო წიგნი „ჩაგრულთა პედაგოგიკა“ გამოსცა. ფრეირე თვლიდა, რომ განათლების არსებული სისტემა მეტისმეტად მანკიერი იყო. მისი აზრით, ცოდნა კონკრეტული კლასის ან ადამიანთა ჯგუფის პრეროგატივა არ არის. განათლება ყველასთვის ხელმისაწვდომი უნდა იყოს. სწავლება მუდმივი და სრულფასოვანი ურთიერთგაცვლის პროცესია. ფრეირეს პედაგოგიკა დიალოგის პრინციპზეა აგებული. დიალოგი ურთიერთობის ერთადერთი ფორმაა, რომლის დროსაც ერთი ადამიანისგან მეორეს დაჩაგვრა გამორიცხულია. დიალოგი, მონოლოგისგან განსხვავებით, ერთად სწავლის, შემოქმედებისა და თანამონაწილეობის სურვილს გულისხმობს. ,,ჩაგრულთა პედაგოგიკაში“ ავტორი ტრადიციულ პედაგოგიკას „საბანკოს“ უწოდებს, სადაც მოსწავლე, ცარიელი ჭურჭლის მსგავსად, ყულაბა-ღორივით ცოდნით ივსება. „მასწავლებელი, ურთიერთობის ნაცვლად, შემტანად იქცევა (საბანკო დეპოზიტზე შემტანის მსგავსად), მოსწავლე კი თვინიერად იღებს ამ შენატანს, იმახსოვრებს და ჰყვება იმას, რაც დაიმახსოვრა. ჩვენ წინაშეა განათლების „საბანკო“ (ან შემზღუდველი) კონცეფცია, რომელშიც მოსწავლეს უფლება ეძლევა, მიიღოს ინფორმაციის ერთეული, თაროზე გაანაწილოსა და მომავლისთვის შეინახოს. განათლება

უნდა იწყებოდეს მოსწავლეებსა და მასწავლებლებს შორის ამ წინააღმდეგობის მოგვარებით, საპირისპირო პოლუსების შეთანხმებით და იმის აღქმით, რომ ორივე მხარე ერთდროულად არის მასწავლებელიცა და მოსწავლეც. და არა ასე:

- მასწავლებელი ასწავლის – მოსწავლეები სწავლობენ.
- მასწავლებელმა ყველაფერი იცის, მოსწავლეებმა – არაფერი.
- მასწავლებელი ფიქრობს – მოსწავლეების ნაცვლად.
- მასწავლებელი ლაპარაკობს – მოსწავლეები მორჩილად უსმენენ.
- მასწავლებელი დისციპლინას ამყარებს – მოსწავლეები მას ემორჩილებიან.
- მასწავლებელი არჩევანს აკეთებს და თავს ახვევს მას – მოსწავლეები ემორჩილებიან.
- მასწავლებელი მოქმედებს – მოსწავლეები მასწავლებლის მოქმედების წყალობით ილუზიაში არიან.
- მასწავლებელი სწავლების პროგრამის შინაარსს განსაზღვრავს – მოსწავლეები (რომლებსაც ისედაც არავინ არაფერს ეკითხება) ეთანხმებიან.
- მასწავლებელი არ მიჯნავს ცოდნის ძალას მისი პროფესიული ძალისგან და ამით მოსწავლეთა თავისუფლებას ზღუდავს.
- სწავლების პროცესში მასწავლებელი სუბიექტია, მაშინ როცა მოსწავლეები მხოლოდ სწავლების ობიექტები არიან“.[18]

ბოალმა თავისი თეატრის საფუძვლად სწორედ „ჩაგრულთა პედაგოგიკის“ პრინციპები აიღო. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელსაც ბოალი ფრეირეს დაესესხა, არის ცნობიერების გაღვიძება. მიძინებული ცნობიერება ხელს გვიშლის, რომ ცხოვრებისეული სპექტაკლის აქტიური მონაწილეები გავხდეთ. აუცილებელია ცნობიერების გაღვიძება. პასიური, სხვა ადამიანების ნების მიერ მართული სუბიექტიდან სრულუფლებიანი ობიექტი რომ გახდე, უნდა გაიცნო შენი სხეული, გააცნობიერო, რომ მას თავისი ენა აქვს და ამ ენაზე უნდა დაიწყო ლაპარაკი. სპექტაკლი, ბოალის აზრით, სხვადასხვა თეატრალური ხერხით თვითგამოხატვის საშუალებაა და არა წინასწარ დაზეპირებული მოქმედებებისა და რეპლიკების ნაკრები. ხშირად ბოალის ორიგინალური იდეების ინსპირაციის წყარო არა რომელიმე კოლეგა ან ინტელექტუალი თეატრმცოდნე, არამედ ჩვეულებრივი ხალხი, გლეხები, უსახლკაროები, წერა-კითხვის უცოდინარი ადამიანები იყვნენ. აი,

[18] მასალა შეგროვებულია: Maswavlebeli.ge პაულუ ფრეირე: განათლება როგორც თავისუფლების პრაქტიკა. {გადამოწმებულია 12.07.2022}

რამდენიმე მაგალითი: ბოალი „არენასთან“ ერთად ბრაზილიის ჩრდილო-აღმოსავლეთში მოგზაურობს. ღარიბთა რაიონებში გამოდის და ხალხს თავისი სპექტაკლებით ჩაგვრისა და უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლისკენ მოუწოდებს. ერთ-ერთ პროვინციაში მიწის მესაკუთრეობასთან დაკავშირებით დიდი კონფლიქტი წარმოიშვა გლეხებსა და მემამულეებს შორის. მემამულეები აშკარად ატყუებდნენ და ჩაგრავდნენ გლეხებს. დაძაბულობა შეიარაღებულ კონფლიქტში გადაიზარდა. სწორედ ამ პროვინციაში წარმოადგინეს მსახიობებმა მუსიკალური სპექტაკლი, რომელიც გლეხთა აჯანყებას ეხებოდა და ასეთი სიმღერით მთავრდებოდა: „მოდით, დავღვაროთ ჩვენი სისხლი“. ვირგილიომ, ერთ-ერთმა გლეხმა, ბოალის მსახიობების გათამაშებული წარმოდგენა გულწრფელად დაიჯერა. ნანახით შთაგონებული ბოალთან მივიდა. აღფრთოვანებულმა მადლობა გადაუხადა მსახიობებს გლეხების პრობლემების გულთან ასე ახლო მიტანისა და სოლიდარობისთვის. მსახიობები აღფრთოვანებულები და ბედნიერები იყვნენ. ვირგილიომ მსახიობებს შესთავაზა – გავერთიანდეთ და ერთად შევებრძოლოთ მჩაგვრელებსო. მსახიობები დაიბნენ, შეეცადნენ აეხსნათ, რომ ეს სპექტაკლია, თოფები ნამდვილი კი არა, ბუტაფორიულია. ვირგილიო მაინც არ ცხრებოდა. მსახიობებს ნამდვილი თოფების დარიგება შესთავაზა. მსახიობები პანიკაში ჩავარდნენ. ვერანაირად ვერ გააგებინეს, რომ სცენაზე სპექტაკლი გათამაშდა და ისინი მხოლოდ მსახიობები იყვნენ. ვირგილიო საშინლად განაწყენდა: თქვენ ლაპარაკობთ სისხლზე, რომელიც უნდა დაიღვაროს და გულისხმობთ მხოლოდ ჩვენს სისხლსა და სიცოცხლეს და თქვენ? ეს სერიოზული განაცხადი იყო. ამ მომენტში ბოალმა გაიაზრა თავისი შეცდომა. სპექტაკლით ის გლეხებს სოლიდარობას უცხადებდა, მაგრამ თვითონ მზად არ იყო რისკზე წასასვლელად. ამ ფაქტის შემდეგ ბოალის არც ერთ პიესასა და სპექტაკლში ასეთი მოწოდება არ გაჟღერებულა. იმ გამონაკლისის გარდა, როცა თავად ბოალიც მზად იყო, მაყურებელთან ერთად ებრძოლა.

ბოალმა გადაწყვიტა მთლიანად შეცვალოს ჩვეული თეატრალური სისტემა - უკუაგდოს დაყოფა ჯგუფებად - ვინც მოქმედებს (უფრო სწორად, მოქმედებას განასახიერებს) და ვინც თვალყურს ადევნებს. ბოალი ახალი თეატრალური ფორმით, ე.წ. ,,სინქრონული დრამატურგიით” არის გატაცებული. ის დგამს წარმოდგენებს, სადაც მწვავე პრობლემებზეა საუბარი. კულმინაციის მომენტში, როცა გმირმა გადაწყვეტილება უნდა მიიღოს, სპექტაკლი ჩერდება. მედიატორი, იგივე ჯოკერი (მასზე დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება საუბარი) აუდიტორიას მიმართავს და რჩევას

ეკითხება. მაყურებელი თავის აზრს გამოთქვამს. შემდეგ მსახიობები ამ ვერსიებს გაითამაშებენ. ეს ფორუმ თეატრის ერთგვარი უვერტიურა იყო. თავად ამ თეატრის დაბადება ერთ ანეკდოტურ ისტორიასთან არის დაკავშირებული.

ბოალს ერთმა ქალბატონმა თავის გასაჭირზე უამბო. ყოველ თვეში ქმარი ქალს დანაზოგს ართმევდა ვითომ სახლის მშენებლობისთვის. ქმარი უმუშევარი იყო. პერიოდულად ცოლს ქვითრებს აძლევდა, რომელიც რატომღაც სუნამოს სუნით იყო გაჟღენთილი. ქალის თხოვნას, ეჩვენებინა მშენებარე სახლი, ქმარი ყოველთვის უარით პასუხობდა და რაღაცას იმიზეზებდა. ერთხელ ცოლ-ქმარმა იჩხუბა. ვინაიდან ქალი წერა-კითხვის უცოდინარი იყო, ქვითრები მეზობელს მიუტანა შესამოწმებლად. აღმოჩნდა, რომ ქვითრები კი არა, სასიყვარულო ბარათები იყო, რომელთაც ქმრის საყვარელი წერდა. ქალმა ბოალს რჩევა სთხოვა. ბოალმა მსახიობებთან ერთად ამ სიტუაციის გათამაშება გადაწყვიტა. იმავე საღამოს „სინქრონული დარამატურგიის“ მეთოდით გაითამაშეს ეს სცენა. დადგა კულმინაცია. ქმარი ე.წ. მივლინებიდან ბრუნდება. ჯოკერი აჩერებს წარმოდგენას და მაყურებელს სთხოვს ვარიანტების შემოთავაზებას. გაჟღერდა სხვადასხვა ვერსია. ერთი ნაწილი ქმართან შერიგებას მოითხოვს, მეორე – წინააღმდეგია. ბოალის ყურადღება მსუქანმა ქალმა მიიპყრო, რომელიც ძალიან გაბრაზებული და უკმაყოფილო იყო წარმოდგენილი ვერსიებით. ბოალმა ქალს სთხოვა საკუთარი ვერსიის გაჟღერება. ქალის ვერსიით, ცოლ-ქმარს გულახდილად უნდა ესაუბრა და მხოლოდ ამის შემდეგ ცოლს უნდა მიეღო გადაწყვეტილება. თითქოს შემოთავაზებული ვარიანტი მსუქანი ქალის მდგომარეობას არ შეესაბამებოდა. მსახიობებმა ეს ვერსიაც გაითამაშეს. მსუქანი ქალი კიდევ უფრო უკმაყოფილო დარჩა. მსახიობებმა ისევ გაითამაშეს. ქალი მაინც უკმაყოფილოა. ადგილიდან ხმამაღლა რეპლიკების სროლაც დაიწყო. მაშინ ბოალმა შესთავაზა, თავად ასულიყო სცენაზე და ეჩვენებინა თავისი ვერსია. ასე მიიღო მაყურებელმა სცენაზე გამოსვლისა და პიესაში აქტიური ჩარევის უფლება. დაიბადა ფორუმი, რომელიც არა მარტო „ჩაგრულთა თეატრის“, არამედ ბოალის სხვა გამოგონებების ერთ -ერთი ხერხი გახდა.

აუგუსტო ბოალმა შეიმუშავა თეატრალური ფორმების მთელი რიგი: თეატრი - მითი, თეატრი - ფოტორომანი, თეატრი - შიფრი, თეატრი - კოლაჟი, დიდაქტიკური თეატრი, პროპაგანდისტული თეატრი, თეატრი - ქანდაკება, ცვლილებების თეატრი, ფარული თეატრი და, პირველ ყოვლისა, თეატრი ფორუმი.

თეატრს (პერფორმანსს) ბოალი განსაზღვრავს, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტს. თავის წიგნში „ჩაგრულთა თეატრი“ პირველი ასი გვერდი თეატრზე, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დარგზე, გვესაუბრება. ამ მოკლე ისტორიის ბოლოს ორ ძირითად თეზისს აყალიბებს:

1. თეატრი თავიდანვე აღმოცენდა, როგორც საზოგადოებრივი ინსტიტუტი, რომელიც ყველასთვის ხელმისაწვდომი იყო (მაგრამ თანდათან ეს უფლება ხალხს ჩამოერთვა).

2. თეატრი ყოველთვის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს თამაშობდა.

ბოალის აზრით, პირველი, ვინც თეატრის ხალხისთვის დაბრუნება სცადა, ბერტოლტ ბრეხტი იყო. „თუ ჩვენ პოლარულად განსხვავებული სტანისლავსკისა და ბრეხტის სისტემებიდან გამოვალთ, ჩაგრულთა თეატრს ბრეხტის ეპიკურ თეატრთან ახლოს განვათავსებთ. ბოალი, ისევე როგორც ბრეხტი, კათარზისს უარყოფდა. ბრეხტისგან განსხვავებით კი, ის მაყურებლისგან არა მარტო კრიტიკულ - სოციალურ აზროვნებას, არამედ საქციელსაც მოითხოვს, რომელიც რევოლუციურ ხასიათს ატარებს, რასაც ცვლილებები მოაქვს. ხატოვნად რომ ვთქვათ, სტანისლავსკი აქცენტს ემოციაზე აკეთებდა, ბრეხტი - აზროვნებაზე, ბოალი - საქციელებზე“.[19]

ვფიქრობთ, ეს „ხატოვანი“ მოსაზრება ზედაპირულია და დიდი რეფორმატორების მეთოდოლოგიებს პრიმიტიულად განიხილავს, რადგან ემოცია აზროვნების შედეგია და საქციელი ორივე მათგანით და კიდევ სხვა კომპონენტებით, მაგ., სურვილებით არის განპირობებული.

მართალია, ბრეხტი და მისი ეპიკური თეატრი ბოალს აღაფრთოვანებს, მაგრამ ის თვლის, რომ საჭიროა უფრო შორს წასვლა. მაყურებელს მარტო ფიქრის, რეფლექსიისა და შეფასების საშუალება კი არ უნდა მივცეთ, მას უნდა ჰქონდეს უფლება – სცენაზე ავიდეს და აქტიორი შეცვალოს. ბოალს შემოაქვს ტერმინი spect-actor, რომელიც „მოთამაშე მაყურებელს“ შეესაბამება (ნაცვლად, spectator, რაც მაყურებელს ნიშნავს). ბოალი ამტკიცებს, რომ იდეალურ მაყურებელს, როგორც კი ამის აუცილებლობა წარმოიშვება, სპექტაკლში შესვლა მყისიერად შეუძლია. ხელოვნება ერთ-ერთი აუცილებელი საშუალებაა არსებული საზოგადოებრივი წყობის შესაცვლელად. ყოველი წარმოდგენის აზრია, დაეხმაროს მონაწილეებს მიზნის მიღწევაში და ამისათვის მოქმედება დაიწყონ. მოქმედება ბოალს დრამიდან რეალურ ცხოვრებაში გადააქვს და „მეოთხე კედელს“ საბოლოოდ არღვევს.

[19] მასალა შეგროვებულია: https/www.ru/article/boal method oftheatre anderapy/ Метод Боаля: театр и терапия {გდამოწმებულია 12.07.2022}

ბოალისგან განსხვავებით, არისტოტელე სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას მაყურებელთა ამფითეატრში მიმდინარე მოქმედებისგან მკვეთრად გამოყოფდა. სწორედ ეს გაყოფა იყო კათარზისის საწინდარი. ბოალის აზრით, ემპათია, ერთი მხრივ, მაყურებელს ეხმარება პროცესში ჩართვაში და განსაზღვრულ სტადიაში პროტაგონისტის შეცვლაში, მეორე მხრივ, ის მაყურებელს ხელს უშლის ანალიზში. საბოლოო ჯამში, ბოალი ბრეხტთან ერთსულოვანია და მკვეთრად გამოხატული ემპათიის წინააღმდეგი, მოუწოდებს რა ემპათია რეფლექსიასა და თვალის მიდევნებას გაუთანაბრონ. ბოალი არისტოტელესთან პოლემიკის შემდეგ შექსპირსაც ბევრ რამეში ედავება. ბოალის აზრით, შექსპირს გმირების შინაგანი სამყარო უფრო აინტერესებდა, ვიდრე სოციალური კატაკლიზმები. ბოალს ინგლისელი დრამატურგი იმიტომ არ ესიმპათიურებოდა, რომ ის გამორჩეულ ადამიანებს აღწერდა და თანაც აფექტის დროს (გვახსენდება ლევ ტოლსტოის უარყოფითი დამოკიდებულება შექსპირის მიმართ. მისთვის არადამაჯერებელი იყო, რომ შექსპირის ყველა პერსონაჟი მეფე, მასხარა თუ აზნაური, ერთ სტილისტურ ენაზე საუბრობს). ,,რომანტიზმი არ მოსწონს, რადგან შეთხზული, წარმოსახვითი სამყაროა, რომელსაც რეალობასთან არაფერი საერთო აქვს. რეალიზმი აღიზიანებს ფსევდოობიექტური მიდგომით. აბსურდის თეატრს ანტითეატრს უწოდებს და იონესკოს მაგალითი მოჰყავს, რომელმაც თავის გმირებს ურთიერთობისა და ურთიერთმოქმედების საშუალება ჩამოართვა“.[20]

ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, რომ ბოალი თავს ტრადიციის მიმდევრად არ თვლის. პირიქით, იგი ოპონენტია, ხანდახან მტერიც. განავრცობს რა ბრეხტის იდეას, ის უპირისპირდება არისტოტელეს და ასეთ ფორმულირებას იძლევა - „ჩაგრულთა პოეტიკა“, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მისი შემდგომი თეატრალური სისტემის საძირკველი ხდება. თეატრი არ არის ადგილი და შენობა. ეს არის საზოგადოების ტრანსფორმაციის საშუალება. ბოალი მოუწოდებს სცენის დესაკრალიზაციისკენ: „ეს არის საკურთხეველი, რომელსაც მსახიობები თაყვანს სცემენ. უნდა დაინგრეს ძველი თეატრი, რომ ერთად ახალი ავაშენოთ“.[21]

ამ პოსტულატებზე დაარსდა ბოალის ახალი თეატრი, სადაც მაყურებლის ერთი წამოძახილიც კი აქტიორის სცენურ ნახაზსა და შინაარსს ცვლის. ბოალისთვის მნიშვნელოვანი იყო მაყურებელსა და აქტიორებს შორის ზღვარის მოშლა. ის სხვადასხვა ფორუმზე გამოდიოდა, მასტერკლასებს ატარებდა, დისკუსიებს მართავდა და სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებთან

[20] მასალა შეგროვებულია: http://ototeatre.info/aogusto-boali-ugnetennyh {გადამოწმებულია 12.07.2022}
[21] Boal A. Games for actors and non-actors, London and New York,1992.

ერთად ძალადობის საწინააღმდეგო გზებსა და საშუალებებს ეძებდა. სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნობით პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მსახიობებისთვის მან ტრენინგებისა და სავარჯიშოების მთელი კომპლექტი შეიმუშავა. ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ თავმოყრილი სავარჯიშოები განსაზღვრულია როგორც მომზადებული, ასევე მოუმზადებელი მონაწილეებისთვის. როგორც წიგნის ინგლისურ ენაზე მთარგმნელი ადრიან ჯექსონი ამბობს, ეს წიგნი ყველასთვის არის, ვისაც თეატრი აინტერესებს, როგორც ძალა ცვლილებების განსახორციელებლად.

აუგუსტო ბოალის ,,ჩაგრულთა თეატრის” წინამორბედი თეატრები და რეჟისორები
(ანტონენ არტო, ბერტოლტ ბრეხტი, ეჟი გროტოვსკი)

როგორც წინა ქვეთავში უკვე აღვნიშნეთ, აუგუსტო ბოალი ტრადიციის მიმდევრად თავს არ თვლის, პირიქით, ემიჯნება კიდეც მას. მიუხედავად ამისა, გარკვეული თეატრალური მიმდინარეობებისა და რეჟისორების გავლენას განიცდის. გამოვყოფთ ანტონენ არტოს და მის „სისასტიკის თეატრს“, რა თქმა უნდა, ბერტოლტ ბრეხტის „ეპიკურ თეატრს“, ეჟი გროტოვსკის „ღარიბ თეატრს“.

არტოს თეატრი „ჩვეულებრივისა“ და „ავანგარდულის“ საზღვრებს სცდება და თეატრალური განცდა ეზოთერულ, რიტუალებისა და წეს-ჩვეულებების, ოკულტიზმის, ალქიმიის სამყაროში გადააქვს. ამიტომ არტომ სიტყვიერი კომპონენტი და ვერბალური გამოხატვა მინიმუმამდე დაიყვანა. აქტიორული კომპონენტიც ისე შეამცირა, რომ შემსრულებელს საკუთარი ინიციატივა ჩამოართვა და „ინიციატორ-რეჟისორის“ ხელში ინსტრუმენტად გადააქცია. არტოს პერფორმანსში სიტყვებმა ახალი განზომილება შეიძინეს, რომელიც ხშირად მათ სემანტიკასთან დაკავშირებული არ იყო. ნიშანი ახალი „იეროგლიფური“ ელემენტით უნდა შეცვლილიყო, რომელსაც საკუთარი გრამატიკა ექნებოდა. არტომ ეს პრინციპი ბოლომდე ვერ მიიყვანა. სამაგიეროდ, ანტროპოსოფმა რუდოფ შტაინერმა მსგავსი მეთოდი დანერგა სცენური ევრითმიის სახით. ევრითმია თავისთავადი სცენური მეტყველებაა, ბგერა ახალ სემანტიკაზე, მოძრაობებზე, ჟესტებზე, ფერებსა და ტონებზეა

დაფუძნებული. როგორც ევრითმიკოსები ირწმუნებიან, ეს ყველაფერი საფუძველს ძველი ონტოლოგიური პრინციპიდან იღებს.

არტომ მისი თანამედროვე თეატრი უარყო და რიტუალებით დაინტერესდა. მათში დრამა უნივერსალური, მუდმივი, კოსმოსური მითების სახით თამაშდება, სათავეს კი უძველეს მექსიკურ, ებრაულ, ირანულ კოსმოლოგიაში იღებს. ეს ლიტერატურული დრამები არ არის, რომლებიც ისტორიულ დრამაში ვითარდება. ეს არის ანონიმური შემოქმედის ქმნილება. „არტოს უნდოდა თავისი თეატრის რიტუალის მეშვეობით ცნობიერების გაფართოება, რაც ადამიანს ათავისუფლებს გაუცხოებული დეპერსონალიზაციისგან და მიჰყავს რეინტეგრაციისკენ. მთლიანობას რეპერსონალიზაციის საშუალებით აღწევს“.[22]

არტო თეატრს აბსოლუტური კათარზისის თვალთახედვიდან განიხილავდა. თეატრი არა მარტო გრძნობებს, არამედ სულსაც იპყრობს. თეატრალური განცდის საშუალებით ადამიანი ლატენტური სისასტიკისგან თავისუფლდება. შეიძლება თავის თეორიას ამის გამო დაარქვა „სისასტიკის თეატრი“. პიტერ ბრუკმა და ჩარლზ მაროვიცმა გამოიყენეს ეს ტერმინი და მათაც დააარსეს სისასტიკის თეატრი. აქტიორი არტოს „სისასტიკის თეატრში“ შამანის როლს თამაშობდა. მისი გამოსვლა რიტუალური პროცესია, მსოფლიო სულთან შერწყმა.

პირველ მანიფესტში არტო ტექსტის „მეშჩანური“ ცხოვრების რეალისტური გამოხატვის უარყოფისკენ მოუწოდებს. მისი არგუმენტებით, თეატრი ტაძრად უნდა გადაიქცეს. თეატრს უშუალოდ შესაქმესთან, პირველწყაროსთან, ქაოსთან დაკავშირებული იდეები უნდა აღელვებდეს. არტოს დასავლური თეატრის უძველესი არქეტიპების ხელახლა გახსნა, თავის ფესვებთან დაბრუნება და დრამატული ენის განახლება უნდოდა. არტო თავის თეატრალურ პროექტებში („სისასტიკის თეატრი“, „აბსურდის თეატრი“, „გროტესკის თეატრი“, „თეატრი და მისი ორეული“), ძირითადად კათარზისს ეყრდნობა. მისი „სისასტიკის თეატრი“ (ამ შემთხვევაში არტო სისასტიკეს მეტაფიზიკურად მოიაზრებდა და არა ფიზიკურად ან ფსიქოსოციალურად) განსხვავებულ ფორმებს და მექსიკურ საკრალურ სიმბოლოებს - სისხლი, მზე, არწივი, ცეცხლი - იყენებდა. ამ სიმბოლოებისთვის ახალ სცენურ ჟესტებს, ხმებს, სახეებსა და ცივილიზაციური კატასტროფების სიმულაციებს ეძებდა. ის ამბობდა, ნამდვილი სისასტიკე დაუმალავი სადიზმი არ არის. ის ჟესტების, მოძრაობების სისასტიკეშია დამალული, რომელიც მაყურებელში საფრთხისა და

[22] Валента М. Полинек М. Драматерапия, М. Когито-Центр, 2013, ст.89.

განგაშის გრძნობას იწვევს. არტოს სწამდა, რომ მაყურებელში „სისასტიკის თეატრის“ საშუალებით კათარზისის გამოწვევა შესაძლებელია. თავის თეატრში არტო წინა პლანზე მოულოდნელობისა და გაკვირვების მომენტს აყენებდა. არისტოტელესგან განსხვავებით, ტრაგედიას კომედიის ტოლფასად მიიჩნევდა.

არტოსთვის თეატრი ცოცხალი პროცესი იყო, მითი, რომელიც მაყურებლის თვალწინ იბადება. მასზე დიდი ზეგავლენა ბალიელი აბორიგენების საცეკვაო რიტუალმა მოახდინა. ისინი როლებს კი არ თამაშობდნენ, ამ მითების შიგნით ცხოვრობდნენ. მათთვის რეალური იყო ის, რაც სცენაზე ემართებოდათ. არტოსთვის დამახასიათებელი იყო სიკვდილის შეგრძნება, პესიმიზმისა და უიმედობის ზეიმის მოლოდინი. 1938 წელს არტოს ყველაზე ცნობილი ნაშრომი „თეატრი და მისი ორეული“ გამოქვეყნდა (არტოს წარმოდგენაში თეატრი ცხოვრების ორეულია, ცხოვრება - თეატრის ორეული). არტო ჩვენს ცხოვრებაში საპირისპირო ერთობაზე ორიენტირებს, რაც ხორცშესხმას ლუნარული და სოლარული დრამის სინთეზში პოულობს. არტო ნიცშეს აზრს იზიარებდა და მიაჩნდა, რომ ადამიანი დამჯერე ცხოველია, დამუშავებული და დათრგუნვილი კულტურით. იგი ცდილობდა თეატრში მაყურებელთან უშუალო კონტაქტზე გასვლის ფორმა მოენახა, რის საშუალებითაც დათრგუნვილი ადამიანი თავისუფლებას მოიპოვებდა. ერთ-ერთ გზად არაცნობიერის გამოთავისუფლება მიაჩნდა.

ნაშრომში „თეატრი და მისი ორეული“ არტო მაგიურ და რიტუალურ თეატრალურ საწყისებს უბრუნდება, ახალი სათეატრო ენის შექმნას ცდილობს, სადაც ტოტემი და ჟესტი იქნება წამყვანი, დიალოგის გარეშე არსებული სივრცობრივი ენა ხუთივე გრძნობაზე იქნება მიმართული. „თეატრი, რომელშიც მკაცრი ფიზიკური სახეები მაყურებლის მგრძნობელობაზე ზემოქმედებს და ჰიპნოზის მდგომარეობაში ამყოფებს, ზებუნებრივი ძალებივით მაყურებელს მთლიანად იპყრობს“ – აცხადებს არტო. მისი აზრით, „სისასტიკის თეატრის'' განსაკუთრებული ენა მაყურებელზე ზემოქმედებს, მის გულს კურნავს და გრძნობებსა და გონებას ჰარმონიას უბრუნებს. „ტოტალური სანახაობის“ წყალობით მაყურებელი ცხოვრებისეულ პირველწყაროს „კოსმიურ“ სტიქიებს ეზიარება. თეატრალობის ამ ფენომენს არტო „ტრანსცენდენტულ“ ტრანსს უწოდებს. არტოს მიხედვით, სცენაზე მოვლენები რეალურ ცხოვრებას გადის, მაგრამ არა პირველადი, არამედ მეორადი სახით და მოგონებებით იქმნება. ამ პროცესში კოლექტიური არაცნობიერის მეშვეობით ერთიანდება ყველა დარბაზში მყოფი. ისინი უკვე არა მაყურებლები, არამედ თანამონაწილენი არიან.

აუგუსტო ბოალმა „იმიჯთეატრში“, რომელზეც დაწვრილებით შემდეგ ქვეთავში გვექნება საუბარი, არტოსეული გამოცდილება გამოიყენა და აქცენტი ჟესტსა და მიმიკაზე გააკეთა. ამით ვერბალური ზღვარი მოხსნა და ამ თეატრში დასმული პრობლემა ყველა ერისა და ეროვნების მაყურებლისთვის გასაგები და აქტუალური გახადა.

აუგუსტო ბოალი ბერტოლტ ბრეხტს თავის იდეურ მამად მიიჩნევდა. მათი ინტერესების საფუძველი მარქსისტული იდეოლოგია იყო, რომელიც თეატრისადმი დამოკიდებულებაში ნათლად აისახა. გერმანიაში ეპიკური თეატრის შექმნა ისტორიულ-სოციალური თვალსაზრისით ფაშიზმის დამკვიდრებამ განაპირობა. მასობრივი ფსიქოზისგან ხსნა მხოლოდ ჯანსაღ გონებასა და ინტელექტს შეეძლო. ამიტომ ბრეხტი თეატრალური სანახაობის იმ ფორმებს ეძებდა, რომლებიც მაყურებელს მეტი ფიქრისა და ანალიზის საშუალებას მისცემდა. მას მაყურებლის გააქტიურება უნდოდა. „ბრეხტმა სცენაზე რაციონალური და მკაცრად ლოგიკური ხელოვნების შეტევითი ძალა შემოიტანა. მაყურებელს სოციალური პრობლემების სიმძაფრე და მნიშვნელოვნების შეგრძნება გაუღვივა და ნათლად დაანახვა. ყველაზე მეტად მას სურდა ეხილა არა მარტო სინამდვილის, რეალობის შემსწავლელი თეატრი, არამედ როგორც ამ სინამდვილის გარდამსახველი“. [23]

ბრეხტის მიხედვით, აქტიორის ამოცანა პერსონაჟთან შერწყმა კი არ არის (როგორც სტანისლავსკისთან), არამედ დისტანცირება და მისი კომენტირება. ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ მთავარი პრინციპია „გაართე და ასწავლე“. თეატრი მისთვის ცოცხალ სურათებში ნამდვილი ან გამოგონილი ამბების ასახვაა, რომელთა ფონზეც ადამიანთა ურთიერთობები ვითარდება. აქტიორი მაყურებელს არა მხოლოდ ართობს, არამედ მისი პედაგოგიცაა. ბრეხტს სურს, რომ მისმა „მოსწავლემ“ იაზროვნოს, გააკეთოს დასკვნები, შეხედულებები გადააფასოს და საბოლოოდ, ცნობიერად (და არაცნობიერადაც), პოზიციები შეიცვალოს და ეს ცვლილებები რეალურ ცხოვრებაში გაატაროს.

ბრეხტი ცხოვრების მიბაძვას, ნამდვილი ცხოვრების ილუზიის შექმნას ეწინააღმდეგება. იგი უკიდურეს პირობითობას მიმართავს. ცდილობს წარმოსახოს, განასახიეროს და არა ასახოს, არეკლოს. იგი სინამდვილის არსს, საზრისს გადმოგვცემს და არა თავად რეალურ სინამდვილეს. ილუზორული, მიმეტური თეატრი შთაგონებას ემყარება, მაყურებელს აიძულებს პერსონაჟის გრძნობები, განცდები, საქციელები შეიგრძნოს, მათთან ერთად იცინოს ან იტიროს, თავი

[23] Стуруа Р. Революционныцй преобразователь сцены, „Молодежь Грузии”, 1978, 14.02.

პერსონაჟთან გააიგივოს და ამის საშუალებით მაყურებლის გრძნობათა კათარზისი მოახდინოს. ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“ მადემონსტრირებელ-თხრობით ფორმას მოითხოვს. ეს მაყურებელს საშუალებას აძლევს საკუთარი დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება მიიღოს და სცენაზე მომხდარი ამბის მიმათ კრიტიკულად განეწყოს. ბრეხტმა (მის შემდეგ კი ბოალმა) თეატრს „მეოთხე კედელი“ მოხსნა. იგი თეატრალური სანახაობის პირობითობას უსვამს ხაზს. „ბრეხტის თეატრი არც ერთი წუთით არ შორდება (გამოეყოფა) საზოგადოებას, რომელსაც იგი ემსახურება. უკვე აღარ არსებობს მეოთხე კედელი შემსრულებელსა და მაყურებელს შორის. მსახიობის ერთადერთი ამოცანაა, გამოიწვიოს მაყურებლის განსაზღვრული რეაქცია, რომელსაც იგი უსაზღვროდ პატივს სცემს. სწორედ საზოგადოებისადმი პატივისცემის გამო, ბრეხტმა წამოსწია გაუცხოების იდეა. გაუცხოება – ეს მოწოდებაა შეჩერებისკენ. გაუცხოება სინათლის შუქზე მოვლენების ახლებურად შეხედვას გვასწავლის. გაუცხოება, უპირველეს ყოვლისა, მოწოდებაა მაყურებლისადმი – იაზროვნოს. ამის შედეგად იზრდება მაყურებლის პასუხისმგებლობა იმის მიმართ, რასაც ხედავს. ასე რომ, იგი მხოლოდ იმას მიიღებს, რაც სერიოზულად დაარწმუნებს“.[24] „გაუცხოების მეთოდი“ გამომსახველობით საშუალებებზეც ვრცელდება. ნაცნობი სიტუაციები ისეა შეტრიალებული, რომ მაყურებელი მათ ახალი თვალით უყურებს. ბრეხტის თეატრი აპირობებს არა თანაგანცდას, არამედ თანააზროვნებას, თანაფიქრს, დავასა და კამათს. ,,გაუცხოების ეფექტი აგებულია – აზროვნებისა და ემოციის განცალკევებაზე. ის მაყურებელზე ანტიკათარზისულ ზემოქმედებას ახდენს, რადგან პერსონაჟთან ფსიქოლოგიურ შერწყმას ბლოკავს“.[25] მან მაყურებელი მოქმედი და მოაზროვნე უნდა გახადოს. რეპეტიციაზე მსახიობები როლებს ცვლიდნენ, ერთი როლიდან მეორეზე გადადიოდნენ, საკუთარ ტექსტებს მესამე პირიდან დეკლამირებდნენ. ჟესტები და მოძრაობები განზრახულად ეწინააღმდეგება წარმოთქმულ ტექსტს (ასეა ბოალთანაც), პერსონაჟების გაორება ხდება. წარმოდგენის სტრუქტურა უფრო ნარატიულია, ვიდრე დრამატული. ყოველი სცენა თითქოს რომანის ახალი თავია, მის დასახელებას მაყურებელი ეკრანზე ან პლაკატზე კითხულობს. ზონგების საშუალებით მსახიობი მაყურებელს უშუალოდ მიმართავს და სიუჟეტს წინასწარ აცნობს. ავტორი აქტიურად ერევა მოქმედებაში, ალაგ-ალაგ წყვეტს მოქმედებს და კომენტარებს ურთავს.

[24] Брук П. Пустое пространство. Секретов нет, „Наука“, 2003, ст.108.
[25] იქვე.

ბოალმა ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ ბევრი ხერხი თავისი ,,ჩაგრულთა თეატრისთვის” გამოიყენა. ბრეხტისეული წამყვანი მან ჯოკერით, მასხარათი შეცვალა, რომელიც მაყურებელთან უშუალოდ საუბრობს. ბრეხტის მეთოდი, პრაქტიკულად, თეატრიდან ქუჩაში გადაიტანა. ამის ნათელი მაგალითია ბოალის ,,უჩინარი თეატრი“.

გამოჩენილმა პოლონელმა რეჟისორმა, ეჟი გროტოვსკიმ, მრავალი ექსპერიმენტი განახორციელა, მუდმივ ძიებაში იყო, თუმცა რაიმე სისტემა არ შეუქმნია. მან ახალი ტერმინებიც შემოიღო: პარათეატრი, პოსტთეატრი, მეტათეატრი, ღარიბი თეატრი, თეატრი - ლაბორატორია. გროტოვსკი განსაკუთრებულ ყურადღებას მსახიობებთან მუშაობას უთმობდა. მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე ნაწილობრივ სტანისლავსკის მეთოდზე იყო აგებული. მოძრაობისა და ხმის საშუალებით მსახიობი საკუთარ გრძნობებს ხსნის და აანალიზებს, რომლებიც ხშირად კონტროლით, ტრადიციებით, აღზრდითა და სამაგალითო ქცევით დაბლოკილია. სხვადასხვა სავარჯიშოს მეშვეობით გროტოვსკი ცდილობს მსხიობებს დაბლოკილი ინსტინქტები და რეფლექსები გაუხსნას. (შევადაროთ სტანისლავსკის ე.წ. ქვეცნობიერი და ზეცნობიერი). კითხვაზე „ვინ არის მსახიობი?“ გროტოვსკი პასუხობს, მსახიობი ნებისმიერი მოქმედებისთვის მზადმყოფი ადამიანია. გროტოვსკის სურს თეატრის საშუალებით მსოფლიო გარდაქმნას, ადამიანები უკეთესობისკენ შეცვალოს.

გროტოვსკის უნდოდა პირველადი თეატრალური სპონტანურობისათვის მიეღწია. ის ვარაუდობდა, რომ მხოლოდ ძირეულ რიტუალს შეუძლია თეატრს სპონტანურობა დაუბრუნოს, რადგან მასში მსახიობებიცა და მაყურებელიც ერთად მონაწილეობენ. იმისთვის, რომ ავთენტური და უშუალო რეაქცია მიიღო, საჭიროა ყოველი სპექტაკლისთვის განსაკუთრებული სცენური სივრცის შექმნა. არც ერთ სპექტაკლს კულისები არ ჰქონდა. ცხოვრების ტოლფასი ხელოვნების გზების ძიებაში გროტოვსკი თავის მსახიობებთან ერთად თეატრიდან მიდის, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და თავის ექსპერიმენტებს ტყეში, ტბის პირას, სოფელში, ღია ცის ქვეშ ატარებს. თავიდან რეჟისორს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის საზღვრების მოშლა და მათი ერთ სივრცეში გაერთიანება უნდოდა. მსახიობები მაყურებელთა შორის დადიოდნენ, თამაშობდნენ, თვალებში უყურებდნენ, უყვიროდნენ, ეხებოდნენ. თუმცა ამ ექსპერიმენტების დროს გროტოვსკიმ საინტერესო პარადოქსი აღმოაჩინა: იმისთვის, რომ მაყურებელს თეატრალურ რიტუალში მონაწილეობისა და საკუთარი თავის პერსონაჟთან იდენტიფიცირების შანსი მისცე,

მაყურებელი და მსახიობები სივრცობრივად უნდა გამიჯნო. მხოლოდ ის, მეთვალყურე, ,,მოწმე'' მაყურებელი შეძლებს თეატრალურ მოვლენაში ნამდვილად მონაწილეობას. და პირიქით, თუ გვინდა მაყურებლებს გაუცხოების გრძნობა გაუჩნდეთ და დისტანცირების შეგრძნება ჰქონდეთ, ისინი და მსახიობები ერთ სივრცეში უნდა მოვათავსოთ. გროტოვსკის თეატრალური კრედო კარგად ჩანს მის სიტყვებში: „თეატრი მხოლოდ საშუალებაა, რომელიც ნებას გვაძლევს ჩვენს სტერეოტიპულ წარმოდგენებს, პირობით გრძნობებს და ჩვევებს, მსჯელობის სტანდარტებს გადავაბიჯოთ. ეს თავის დასაწყნარებლად არ არის საჭირო. უნდა შევძლოთ ყველაფერი ნამდვილის შემოწმება, უარი ვთქვათ ცხოვრებიდან ყოველდღიურ გაქცევასა და პრეტენზიაზე. სრული დაუცველობის მდგომარეობაში შევძლოთ საკუთარი თავის გახსნა, გაცემა, აღმოჩენა. მხოლოდ ამ გზით, შიშისა და შოკის საშუალებით შევძლებთ ყოველდღიური ნიღბებისა და მანერების ჩამოგლეჯას“.[26]

გროტოვსკის მსგავსად ბოალიც სპექტაკლებს ალტერნატიულ სივრცეებში მართავს. გაურბის ყოველგვარ აკადემიურობას. ეძებს მაყურებელთან კომუნიკაციის ახალ გზებს.

ბოალმა გამოიყენა არტოს, ბრეხტის, გროტოვსკის თეატრალური ძიებები და გამოცდილება, ზოგი რამ შეცვალა, გადააკეთა, დაუმატა. თავისი „ჩაგრულთა თეატრის“ მეშვეობით ქვეყნის სოციალური ცხოვრების შეცვლა, მაყურებლისა და საზოგადოების ტრანსფორმაცია მოახერხა.

იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი[27]

ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ „ჩაგრულთა თეატრის“ სამი ძირითადი კატეგორიაა განხილული: იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი და ფორუმ თეატრი. ინტერთამაშში ეს სამი ფორმა განუწყვეტლივ ფარავს ერთმანეთს. ფორმის არჩევა იმაზეა დამოკიდებული, სად ხდება სამუშაო და რა მიზანი აქვს მას.

იმიჯთეატრი (ანარეკლის თეატრი) სავარჯიშოებისა და თამაშების სერიაა, რომლის მიზანი საზოგადოების შესახებ სიმართლის გამოაშკარავებაა. ამ თეატრში ხდება ფაქტების, თუ შეიძლება

[26] Степанова П.М. Театр без кулис, Театральные опыты Ежи Гротовского, СПБ, Гиперион, 2008, ст. 4.

[27] კვირკველია მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2018, „კენტავრი“, #3-4 (76-77), გვ. 133-145.

ითქვას, ვიზუალური კონსტატაცია. მონაწილეები საკუთარ გრძნობებსა და განცდებს განასახიერებენ, შემოთავაზებულ თემებზე სამგანზომილებიან სურათებს „აქანდაკებენ“. იმიჯთეატრის ტექნიკა მარტივია. მაყურებელს სთხოვენ მოცემულ თემაზე ხილულად (ვიზუალურად) სკულპტურების ჯგუფი გააკეთონ, ისე, რომ შემოთავაზებული პრობლემის პერსპექტივა გამოჩნდეს. თემა მრავალფეროვანია. გააჩნია, სად რა პრობლემაა აქტუალური: უმუშევრობა, ოჯახი, სექსუალური ძალადობა, რასობრივი დისკრიმინაცია თუ სხვა. „მოთამაშე მაყურებელი“ აჩვენებს სახეებს, აქანდაკებს მათ. გამოიფინება ცოცხალი სურათები. თუ მაყურებელთა ჯგუფი არ ეთანხმება პრობლემის ილუსტრაციას, მაშინ ერთვება მეორე „მოთამაშე მაყურებელი“ და თავისებურ ვიზუალურ ვერსიას გვაჩვენებს, ან გადააკეთებს თავდაპირველ ვარიანტს, ან სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას შემოგვთავაზებს. თუ მასაც არ ეთანხმებიან, მაშინ შემოდის მესამე და ასე გრძელდება, სანამ კონსენსუსს არ მიაღწევენ. საბოლოოდ, ნამდვილ, რეალობის სახემდე (იმიჯამდე) მივაღწევთ. ეს არის სამყაროს სახე, ისეთი, როგორიც ის სინამდვილეშია. იქ ყოველთვის ძალადობა ბატონობს. ამის შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელს“ სთხოვს იდეალური სახე (იმიჯი) ააგოს, ისეთი სამყაროსი, როგორიც მას საუკეთესო ვარიანტში ძალადობისა და ჩაგვრის გარეშე წარმოუდგენია. შემდეგ ისევ რეალურ სახეს უბრუნდებიან და დებატები იწყება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველა „მოთამაშე მაყურებელს“ რეალური სახის შეცვლის უფლება აქვს, იმ მიზნით, რომ რეალურიდან სასურველ, იდეალურამდე შესაძლო ცვლილებების სახე გვაჩვენოს. ეს არის თეატრის დემოკრატიული ფორმა, რადგან არანაირი შეზღუდვა არ არსებობს, მათ შორის არც ვერბალური. იმიჯთეატრი ხშირად ფარული ან ფორუმ-თეატრის მოსამზადებელი ეტაპია. საილუსტრაციოდ ბოალის წიგნიდან „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ იმიჯთეატრის მაგალითებს მოვიყვანთ:

1. „თემა - ოჯახი. პორტუგალიაში, ქვეყნის შიდა პროვინციიდან, მოქმედმა მაყურებელმა ოჯახი განასახიერა. კაცი მაგიდის თავში ზის. მაგიდას მამაკაცები უსხედან. სუფრის თავში მჯდომარე მამაკაცის გვერდით ქალი დგას და თეფშზე საჭმელს უდებს. ახალგაზრდა მამაკაცმა ლისაბონიდან სხვაგვარი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ყველა მაგიდის ერთ მხარეს დასვა. მარჯვენა მხარე ცარიელი დატოვა. ყველა, გარდა ოჯახის უფროსისა, ერთ წერტილს - ტელევიზორს მისჩერებია. იგივე თემა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ამგვარად წარმოადგინეს: ცენტრალური ფიგურა სავარძელში ზის, სხვა გმირები სავარძლის სახელურებზე, იატაკზე სხედან.

ყველას ხელში თეფში უჭირავს და ტელევიზორს უყურებს. მაგიდა ოთახის კუთხეში დგას და მასზე საჭმელი დევს. საფრანგეთში წარმოდგენილ ვარიანტში ყველას თავისი პირადი სივრცე აქვს, ოჯახის წევრები სხვადასხვა კუთხეში არიან გაფანტული. თითოეულ შემთხვევას აერთიანებს მამა - უფროსი, ტელევიზორი - ცენტრი, დანარჩენი ოჯახის წევრები ან ჩართულები არიან ამ პროცესში, ან არა.

2. თემა - იმიგრანტები. შვედეთში იმიგრანტებმა შემოგვთავაზეს ამ თემაზე წარმოდგენის დადგმა. ეს თემა სხვადასხვანაირად აჩვენეს: ხელებგაწვდილი კაცი მოწყალებას ითხოვს, მუშაობისგან ქანცგალეული კაცი ძლივს დგას ფეხზე, სასოწარკვეთილი შავკანიანი ქალი მიწაზე წევს და ხელგაწვდილი დახმარებას ითხოვს. შემდეგ შვიდ შვედს ვთხოვე თავიანთი თავი წარმოედგინათ მათთან ურთიერთობაში. გაჩაღდა სოლიდარული დამოკიდებულების ცეცხლი: გაშლილი ხელები, ხელის გაწვდენა. შემდეგ მონაწილეების ორივე ჯგუფს სურათის გაერთიანება ვთხოვე, ჯერ უძრავად, მერე ნელ-ნელა მოძრაობა უნდა დაეწყოთ. უცნაური იყო, რომ არც ერთი მათგანი ფიზიკურად ერთმანეთს არ შეხებია. დახმარების მოთხოვნა და შეთავაზება ერთმანეთს არ დაუკავშირდა, ცალ-ცალკე დარჩა. მე გავაგრძელებინე სავარჯიშო და მაყურებელმა დაინახა, რომ შემოთავაზებული დახმარება უბრალოდ ფიქცია, ტყუილი, მოგონილი იყო. ისევ გავაგრძელებინე სავარჯიშო და განცვიფრებულმა მაყურებელმა დააფიქსირა, რომ არც ერთი გაწვდილი ხელი იატაკზე მწოლიარე შავკანიან ქალს არ მიუახლოვდა. ჩვენ დავინახეთ დახმარების და არა მოქმედების სურვილი. ერთმა შვედმა მონაწილემ გამოაცხადა, რომ მას ჰქონდა დახმარების სურვილი და თავისი შეხედულების შესაბამისად მოახდინა მისი დემონსტრირება. თუმცა არც ის მიწვდომია შავკანიან ქალს, რომელიც დახმარებას ითხოვდა. შვედი მამაკაცი მხოლოდ ბოლოს მიხვდა მისი სურვილი რეალური რომ ყოფილიყო, ის მოქმედებით დაეხმარებოდა შავკანიან ქალს, რომელიც იქ ნამდვილად იყო“.[28]

უჩინარი თეატრი ხალხის თეატრია. მაყურებელი ისე გადაიქცევა წარმოდგენის მონაწილედ, რომ ამის შესახებ არაფერი იცის. ყველაფერი ნამდვილად (რეალურად) ხდება, ნამდვილი ადამიანები მონაწილეობენ, ინციდენტები, რეაქციებიც ნამდვილია. ეს სპექტაკლები თეატრის შენობაში ან თეატრისთვის განკუთვნილ ნაგებობებში არ ტარდება. უჩინარი თეატრის სპექტაკლები რესტორნებში, მაღაზიებში, მოედნებზე, მეტროში, ბორანზე თამაშდება. ადამიანებს მყისიერი,

[28] Boal A. Games for actors and non-actors, London and New York, 1992, p. 203-205.

სპონტანური რეაქციების პროვოცირებას უკეთებენ. ყველაფერი ხანდახან ჩხუბითა და სკანდალებით მთავრდება. სცენარი წინასწარ იწერება. მთავარი აზრი ნათლად და მარტივად არის გადმოცემული. მოვლენების განვითარების შესაბამისად, ტექსტის მოდიფიცირება ხდება. სცენარში ყოველთვის სუბვერსიაც არის ჩადებული ისეთი „ნორმალური“ საქციელისა, რომელიც კონკრეტულად მოცემული საზოგადოებისთვის არის დამახასიათებელი. შერჩეული საკითხი მწვავე, მნიშვნელოვანი და საინტერესო უნდა იყოს მომავალი მოთამაშე მაყურებლისთვის. ამ საწყისი წერტილიდან პატარა დადგმა იწყება. მონაწილეებმა თავიანთი როლი ისე უნდა განასახიერონ, როგორც ტრადიციულ თეატრში ითამაშებდნენ, ტრადიციული მაყურებლისთვის. ალბათ, ბოალი გულისხმობს, რომ მსახიობები აბსოლუტურად დამაჯერებლები და ორგანულები უნდა იყვნენ. თუ სიყალბე ოდნავ მაინც გაიპარა ანდა მათ გულწრფელობაში ეჭვი შეიტანეს, წარმოდგენა ჩაიშლება. როგორც ბოალი ამბობს: „როცა დადგმა მზად იქნება, მას ისეთ ადგილას წარმოადგენენ, რომელიც თეატრი არ არის და იმ მაყურებლისთვის, რომელიც მაყურებელი არ არის“.[29]

საზოგადოება რეაქციას გამოხატავს, კამათში ერთვება. მოვლენების განვითარებას ხელს უწყობს პროვოკატორთა წყვილი, რომელიც ხალხშია გარეული და უკიდურესად საპირისპირო რეაქციას გამოხატავს. უჩინარი თეატრის მაყურებელმა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგაც არ უნდა გაიგოს, რომ ის უნებლიედ სპექტაკლის მონაწილე იყო. ასეთ შემთხვევაში ამ თეატრის აზრი იკარგება. თუმცა, როგორც ბოალი აღნიშნავს, გამონაკლისებიც ხდება. მაგალითად, როცა საქმეში პოლიცია ერთვება, მსახიობები იძულებულები ხდებიან სიმართლე აღიარონ და პოლიცია დაარწმუნონ, რომ კონფლიქტი პროვოცირებული, დადგმული იყო. პოლიციელების ამაში დაჯერება საკმაოდ ჭირს. არცთუ იშვიათად, დასის წევრები კურიოზულ სიტუაციაშიც აღმოჩენილან. მაგალითად, შვედეთში ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს პოლიცია მოვიდა. წარმოდგენამ საავტომობილო გზაზე დიდი შეფერხება გამოიწვია. როცა გაიგეს, რომ ეს ყველაფერი სპექტაკლი იყო, საზოგადოებრივი წესების დარღვევის გამო მაინც გადაწყვიტეს მსახიობების დაკავება. მაგრამ რთული აღმოჩნდა გარჩევა, ვინ იყო მსახიობი და ვინ – მაყურებელი. დააპატიმრეს რამდენიმე გამვლელი ქალბატონი, რომლებიც აქტიურად იყვნენ ჩართული წარმოდგენაში. ამას დიდი პროტესტი მოჰყვა და იძულებულნი გახდნენ ყველა

[29] Boal A, Games for actors and non-actors, London and New York, 1992, p. 203-205.

გაეთავისუფლებინათ. დასის შვედეთში გასტროლებისას ხმა გავრცელდა, რომ მეორე დღისთვის უჩინარი თეატრის სპექტაკლი სტოკჰოლმის მეტროში უნდა განხორციელებულიყო. გაზეთებში ბოალის დიდი ფოტოსურათი დაბეჭდეს. ხელისუფლება მოსახლეობას მოუწოდებდა ფხიზლად ყოფნისა და ყოველგვარი პროვოკაციისთვის თავის არიდებისკენ. ცნობილმა „პროვოკატორმა“ გამოსავალი აქაც იპოვა. წარმოდგენა სხვა ადგილზე, ბორანზე გადაიტანა. აქვე მოვიყვანთ ბოალის წიგნიდან უჩინარი თეატრის მაგალითს:

„ძაღლის თვალები“

სათაურის განმარტება. შვედეთში მოსახლეობის აბსოლუტური უმრავლესობა ქერა და ცისფერთვალებაა. ვისაც ღია ფერის თვალები არ აქვს, ,,ძაღლისთვალებიანს“ ეძახიან.

პირველი მოქმედება

რესტორანში ცოლ-ქმარი მაგიდასთან ზის. ცოლი ქმარს საკმაოდ ხმამაღლა საყვედურობს, რომ ის სხვა ქალებით არის გატაცებული და შვილის აღზრდასა და საოჯახო საქმეებში არ ეხმარება.

მეორე მოქმედება

რესტორანში ახალგაზრდა ქალი შემოდის. ეს ქალი ქმრის საყვარელია. იგი გვერდზე მაგიდას მიუჯდება. ცოლის პროტესტის მიუხედავად, ქმარი მასთან გადაჯდება.

მესამე მოქმედება

შემოდის ბერძენი მამაკაცი. ქალს თავისუფალ ადგილზე დაჯდომის ნებას სთხოვს. ქალი ეთანხმება. უეცრად ქალი მამაკაცთან აქტიურ ფლირტს იწყებს.

მეოთხე მოქმედება

ქმარი ეჭვიანობს. უნდა ბერძენი მამაკაცის მოშორება. მას შეურაცხყოფას აყენებს. ქალი მოითხოვს, რომ ქმარმა თავი დაანებოს. კონფლიქტში ოფიციანტი ერევა. ქმარი ბერძენი მამაკაცის რესტორნიდან გაძევებას მოითხოვს. იგი ხმამაღლა აცხადებს – ცოლის მამაკაცთან ფლირტი კი არ აღიზიანებს, არამედ ის, რომ ეს მამაკაცი ბერძენია.

ეს სცენა ორჯერ გავითამაშეთ და საზოგადოება ძალიან აქტიურად ჩაერთო. მეორე წარმოდგენის დროს შვედ ჟურნალისტთან ერთად ვიყავი. რაღაც ისტორიას ვუამბობდი. გვერდზე მაგიდასთან ჟურნალისტის მეგობრები ისხდნენ, როგორც მან მითხრა, ანტირასისტები. როცა ეს

სცენა გათამაშდა, ისინი კონფლიქტში არ ჩაერთნენ. როგორც შემდეგ განმარტეს, ცოლ-ქმრის უფლება-მოვალეობებში არ ჩაერივნენ“.[30]

თუ შევაჯამებთ, დავინახავთ, რომ უჩინარ თეატრში, წარმოდგენის მსვლელობისას, მაყურებელი მთავარ მოქმედ გმირად, პროტაგონისტად, „მოთამაშე მაყურებლად“ გადაიქცევა. მან ამის შესახებ არც წარმოდგენის მსვლელობის დროს იცის და არც მისი დამთავრების შემდეგ. ის სინამდვილის, რეალობის მთავარი გმირია. არ იცის, რომ ყველაფერი თავიდანვე მოგონილია, ფიქციაა. ამის შემდეგ ბოალი უფრო შორს მიდის. მისთვის მნიშვნელოვანია აუდიტორია დრამატული მოქმედების მონაწილე გახადოს და სასურველ შედეგამდე შეგნებულად მიიყვანოს. ამის საშუალებას ფორუმ თეატრი იძლევა. ფორუმ თეატრი ბრძოლას ან თამაშს ჰგავს. როგორც ყველანაირ თამაშსა თუ ბრძოლაში, აქაც კანონებია. მათი დარღვევა შესაძლებელია. თუმცა რაღაც კანონები დაცული უნდა იყოს, რომ ფორუმწარმოდგენა ნორმალურად განვითარდეს და დისკუსია შედეგის მომცემი იყოს.

როგორც იმიჯთეატრი ასევე უჩინარი თეატრი საზოგადოებას ცვლილებებისკენ, გარდაქმნებისკენ მოუწოდებს. ამაში ხედავდა ბოალი თეატრის დანიშნულებას. „თუ კარგად დააკვირდებით, ნებისმიერ საზოგადოებაში, განურჩევლად ეთნიკური ჯგუფისა, სოციალური კლასისა თუ სქესისა, მჩაგვრელებსა და დაჩაგრულებს დაინახავთ და მიხვდებით, როგორი უსამართლოა ქვეყნიერება. ჩვენ ახალი სამყარო უნდა შევქმნათ, რადგან ვიცით, რომ ეს შესაძლებელია. ჩვენ საკუთარი ხელებითა და თამაშით, სცენაზე თუ ცხოვრებაში, უნდა ავაშენოთ იგი. მონაწილეობა მიიღეთ წარმოდგენაში, რომელიც მაშინვე დაიწყება, როგორც კი შინ დაბრუნდებით და მეგობრებთან ერთად საკუთარ პიესას გაითამაშებთ. დაინახავთ იმას, რასაც აქამდე ვერ ამჩნევდით და რაც ასე ნათელია. თეატრი მხოლოდ მოვლენა არ არის. ის თავად ცხოვრებაა! ჩვენ ყველანი მსახიობები ვართ. თუ მოქალაქე ხარ, არ არის საკმარისი, მხოლოდ საზოგადოების წევრი იყო, მისი შეცვლა უნდა შეგეძლოს“.[31]

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრი სოციალური და პოლიტიკური ხასიათისაა. რეპერტუარი საზოგადოებისთვის აქტუალურ და მწვავე პრობლემებს ეხმიანება. მსახიობები და მაყურებელი გამოსავალს ერთად ეძებენ, ერთად მოქმედებენ ჩაგვრის, ძალადობისა და უსამართლობის დასაძლევად.

[30] Boal A. Games for actors and non-actors, London and New York, 1992, p. 280-285.
[31] ბოალი ა. 2009 წლის მსოფლიო თეატრის დღის საერთაშორისო გზავნილი.

ფორუმ თეატრი[32]

ბოალი თავისი წიგნის „თამაშები მსახიობებისა და არა მსახიობებისთვის“ შესავალში ფორუმ თეატრის მოსამზადებელ პერიოდზე მოკლედ გვიამბობს. ევროპაში ექსპერიმენტების ჩასატარებლად ბოალს ყოველთვის ცოტა დრო ჰქონდა. ამიტომ ყოველი დღე და საათი ზუსტად იყო გაწერილი. თავიდან ორი დღე ჯგუფის შემადგენლობას ადგენდნენ. შემდეგი ორი დღე ჯგუფის წევრებს სპეციალური თამაშებით ავარჯიშებდნენ. ბოალი ყველა ფიზიკურ, მასკულატურ მოძრაობას (რესპირატორული, მოტორული, ვოკალური) სავარჯიშოს უწოდებს. ისინი ეხმარება შემსრულებელს თავისი სხეული, კუნთები, ნერვები, ურთიერთობა სხვა სხეულებთან, გრავიტაციასთან, საგნებთან, ნივთებთან, მოცულობებთან, მანძილებთან, პროპორციებთან, ზომებთან, სიჩქარეებთან უკეთ შეისწავლოს და აღიქვას. მესამე და მეოთხე დღეს უჩინარი თეატრისა და ფორუმ თეატრის სცენებს ამზადებენ. მეხუთე დღეს უჩინარი თეატრის ჩვენებაა დაგეგმილი. მეექვსე დღეს ფორუმ თეატრის წარმოდგენა და პრეზენტაციაა ჩანიშნული. თემების არჩევაში ბოალი არასდროს ერეოდა. ამას ან ჯგუფი ან „მოთამაშე მაყურებელი“ წყვეტდა.

ფორუმ თეატრზე მსჯელობისას ბოალი ყურადღებას ზოგიერთ სპეციფიკურ კანონზე ამახვილებს. დავიწყოთ დრამატურგიით.

დრამატურგია

ყოველი გმირის ბუნება, თვისებები ტექსტმა ნათლად უნდა გამოხატოს. გმირის იდეოლოგია „მოთამაშე მაყურებელმა“ ადვილად უნდა გაიგოს. ორიგინალური გადაწყვეტა, რომელსაც პროტაგონისტი გვთავაზობს, სულ ცოტა, ერთ სოციალურ ან პოლიტიკურ შეცდომას უნდა შეიცავდეს, რომელსაც ფორუმ სესიის დროს გააანალიზებენ. ეს შეცდომები, სიტუაციის შესაბამისად, ნათლად უნდა იყოს გამოკვეთილი. ფორუმ თეატრი პროპაგანდისტული თეატრი არ არის, არც დიდაქტიკური თეატრია. ის უფრო პედაგოგიური თეატრია, რადგან ყველა ერთად, მსახიობებიც და მაყურებელიც, სწავლობს. სპექტაკლმა შეცდომა უნდა გვიჩვენოს იმგვარად, რომ ,,მოთამაშე მაყურებელი'' პრობლემის გადასაჭრელად წააქეზოს. ერთად უნდა მოვნახოთ გზები და

[32] კვირკველია მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი (ფორუმ თეატრი), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“, #1 (78), გვ. 69-80.

ძალადობას დავუპირისპირდეთ. ჩვენ კარგ კითხვებს დავსვამთ. აუდიტორიამ კარგი პასუხები უნდა გაგვცეს.

- აუცილებელია პერსონაჟების ჩაგრულებად და მჩაგვრელებად დაყოფა. წარმოდგენაში 4-6 ადამიანი მონაწილეობს. 100% - ჩაგრული, 100% - მჩაგვრელი, 70% - ჩაგრულის მოკავშირე, 70% - მჩაგვრელის მოკავშირე.
- პიესა ნებისმიერი ჟანრის შეიძლება იყოს (რეალისტური, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული და სხვ.), გარდა სურეალისტურისა და ირაციონალურისა. სტილს მნიშვნელობა არ აქვს, თუ მიზანი კონკრეტული სიტუაციის განხილვაა.
- კონფლიქტი სიუჟეტის დასაწყისშივე უნდა იყოს. კულმინაცია ტრაგედიით უნდა დამთავრდეს. მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ სცენის სხვაგვარად წარმართვაც შეიძლება.
- ყოველ სცენაში 4 - 5 ე.წ. ბომბი უნდა იყოს ჩადებული. ბომბი არის ის ადგილი, სადაც მაყურებელს მოუნდება თქვას – „სდექ“, შეაჩერებს წარმოდგენას და სიუჟეტს პოზიტიურად განავითარებს.

დადგმა

არტისტების თამაშის სტილი უნდა შეესაბამებოდეს მათი პერსონაჟების იდეოლოგიას, სამუშაოს, სოციალურ ფუნქციასა და ა.შ. მნიშვნელოვანია, რომ არსებობდეს პერსონაჟის ევოლუციის ლოგიკა და ქმედება. სხვა შემთხვევაში აუდიტორია თავის ადგილზე იჯდება და ფორუმი მოქმედების გარეშე წარიმართება, ისე, როგორც რადიოფორუმი.

- არტისტმა უნდა შეინარჩუნოს პერსონაჟის სტატუსი (შეცვლის შემდგომაც).
- აზრები კონკრეტულად ჩამოაყალიბოს.
- იმპროვიზაციის უნარი გამოამჟღავნოს.
- წარმოდგენილ კონკრეტულ პრობლემაზე სრულ ინფორმაციას ფლობდეს.
- წარმოდგენის დროს ჯოკერის, სხვა მსახიობებისა და „მოთამაშე მაყურებლის“ მოქმედებას კომენტარი არ გაუკეთოს.
- დასახულ მიზანს ბოლომდე მიჰყვეს.
- ტექსტი კარგად გაიაზროს. მყისიერად შეძლოს ნებისმიერ მიზანსცენაში დაბრუნება.
- იყოს ემოციური, მაყურებელში გრძნობები გამოიწვიოს.
- ადვილად შეძლოს როლიდან „გასვლა“ და „შესვლა“.

- ყოველმა სანახაობამ დასმული პრობლემის არსის გადმოცემის საუკეთესო საშუალება უნდა იპოვოს. სჯობს, ეს საზოგადოებასთან შეთანხმებით, პრეზენტაციის ან წინასწარ ჩატარებული რეპეტიციების დროს მოხდეს.
- ყოველი პერსონაჟი ვიზუალურად ისე უნდა გამოიყურებოდეს, რომ ტექსტის გარეშეც მისი ხასიათი ადვილი გამოსაცნობი იყოს. სპექტაკლი აქტიორებსა და „მოთამაშე მაყურებელს“ შორის მხატვრულ-ინტელექტუალური თამაშია. კოსტიუმები მსუბუქი უნდა იყოს. „მოთამაშე მაყურებელს“ მათი ჩაცმა და გახდა არ უნდა გაუჭირდეს.

ფორუმ თეატრში სპექტაკლის სიუჟეტი განსაზღვრული სტრუქტურით იქმნება. წარმოდგენა თავიდან ჩვეულებრივად იწყება. მსახიობები სამყაროს გარკვეულ მოდელს წარმოგვიდგენენ. სპექტაკლი აქტუალურ სოციალურ პრობლემას გვიჩვენებს, მაგრამ მის გადაწყვეტას არ გვთავაზობს. მთავარი მოქმედი პირი, პროტაგონისტი, ცხოვრებისეულ სიძნელეებს ეჯახება. იგი მსხვერპლია, რომელიც ჩაგვრას თავს ვერ აღწევს. წარმოდგენის დასრულებისას მაყურებელი გათამაშებულ პრობლემას განიხილავს, მსჯელობს, რა არის ასეთი სიტუაციის მიზეზი, საზოგადოებისთვის რამდენად ტიპურია მოცემული პრობლემა, ადამიანების დიდ რაოდენობას ეხება თუ არა, რა კულტურული, კანონმდებლობითი, სოციალური ნორმები ქმნიან ან მხარს უჭერენ ამ პრობლემებს. შემდეგ მაყურებელს ეკითხებიან, საკითხის პროტაგონისტულ გადაწყვეტას თუ ეთანხმებიან. მაყურებელი, სავარაუდოდ, არ ეთანხმება. დიალოგისა და სცენარის ანალიზის შემდეგ ჯოკერი მაყურებელს საკუთარი სტრატეგიის შესათავაზებლად იწვევს. ფორუმ თეატრის დროს წარმოდგენა მაყურებლის წინაშე ორჯერ თამაშდება. პირველად „გამზადებული ფორმით“, მეორედ მაყურებლის ჩართვით და მათი შენიშვნების გათვალისწინებით. მაყურებელმა წარმოდგენა ისეთნაირად უნდა წარმართოს, რომ პრობლემის გადაწყვეტის ახალი, რეალური გზები დაგვანახვოს. მსახიობები ისე თამაშობენ, თითქოს ცდილობენ დაგვიმტკიცონ, რომ ძველი ვერსია ერთადერთია და სწორი. ასე გრძელდება, სანამ „მოთამაშე მაყურებელი“ არ ჩაერთვება და საწყის ვარიანტს არ შეცვლის. თუ მაყურებლის აზრით პროტაგონისტი არასწორად იქცევა, „მოთამაშე მაყურებელმა“ სასწრაფოდ მისი ადგილი უნდა დაიკავოს და პრობლემის გადაჭრის უკეთესი ვარიანტი შემოგვთავაზოს. ის სცენას უნდა მიუახლოვდეს და დაიძახოს: „სდექ!“. მსახიობები მყისიერად უნდა გაჩერდნენ. მცირე შეყოვნების შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელი“ აცხადებს, წარმოდგენა რა ადგილიდან გაგრძელდება და შესაბამის ფრაზაზე ან მოძრაობაზე

მიანიშნებს. სცენა ახლიდან იწყება. მთავარი გმირის ადგილს „მოთამაშე მაყურებელი“ იკავებს. შეცვლილი მსახიობი თამაშიდან არ გადის, მეორე პლანზე გადადის. თუმცა პერსონაჟის ხასიათიდან საბოლოოდ არ გამოდის, „მოთამაშე მაყურებლის“ თამაშს კორექტირებას უკეთებს, რომ ის მოცემული ხასიათის ჩარჩოებში დარჩეს. იმ წუთიდან, რაც პროტაგონისტი შეიცვლება, დანარჩენი მსახიობები ძალადობრივ ქმედებებს აძლიერებენ. აჩვენებენ, რამდენად რთულია რეალობის შეცვლა. „მოთამაშე მაყურებელი“ პრობლემის გადასაწყვეტად ახალი გზების მოძებნას ცდილობს. დანარჩენი მსახიობები მას უპირისპირდებიან, აიძულებენ რეალობას შეეგუოს და დაემორჩილოს.

ფორუმის მიზანი გამარჯვება არ არის. მან ადამიანები რეალურ ცხოვრებაში გადაწყვეტილებების მისაღებად უნდა მოამზადოს. ყველა ერთად, აქტიორები და მაყურებელი, მოძალადეთა შესაძლებლობებსა და ძალადობის მსხვერპლთა მოქმედების ტაქტიკასა და სტრატეგიას სწავლობს. თუ „მოთამაშე მაყურებელი“ ნებდება, მის როლს ისევ მსახიობი მოირგებს და სპექტაკლის ძველ ვარიანტს, ჩვენთვის უკვე ნაცნობი დასასრულით, შემოგვთავაზებს. ახლა უკვე სცენას სხვა „მოთამაშე მაყურებელი“ მიაშურებს და თავის ვერსიას შემოგვთავაზებს. აუდიტორიის მიერ შეგულიანებულმა „მოთამაშე მაყურებელმა“ შეიძლება ძალადობის შეჩერება მოახერხოს. მაშინ მსახიობები ერთმანეთის მიყოლებით ნებდებიან.

ფორუმ თეატრის მნიშვნელოვანი პერსონაჟია მასხარა (ჯოკერი), რომელიც სპექტაკლს წარმართავს. მან თამაშის წესები უნდა ახსნას, დაშვებული შეცდომები შეასწოროს, ორივე მხარე გაამხნევოს, მხარი დაუჭიროს, რომ თამაში განაგრძონ. მისი მიზანია – მაყურებელი გააქტიუროს, დისკუსიაში ჩააბას, მოქმედების სურვილი გაუღვიძოს. წარმოდგენის მსვლელობისას ცდილობს მსახიობებსა და მაყურებელს შორის ზღვარი წაშალოს. წარმოდგენის შემდეგ მაყურებელს პროვოკაციულ კითხვებს უსვამს: ცხოვრებაში ასე ხდება? ეს სიმართლეა? და ა.შ. კულმინაციურ ადგილზე სპექტაკლს აჩერებს (თუ ამას მაყურებელი არ აკეთებს), პუბლიკას მოუწოდებს, პრობლემის გადაწყვეტის მისეული ვარიანტი შემოგვთავაზოს, მსახიობებს რჩევებს აძლევს, მათ ნაცვლად როლში შედის. სასურველია, რომ ჯოკერის როლის შემსრულებელს პედაგოგიური, ფსიქოლოგიური ან სარეჟისორო განათლება ჰქონდეს. იგი პროცესს აკონტროლებს და შედეგებზე პასუხს აგებს. მან უნდა იცოდეს, როდის შეაჩეროს თამაში, ვის რა როლი მისცეს, სპექტაკლი დელიკატურად დაამთავროს. თანაც, აბსოლუტურად შეუმჩნეველი იყოს. მაყურებელმა ის,

როგორც წამყვანი, უნდა აღიქვას და არავითარ შემთხვევაში, როგორც რეჟისორი ან ხელმძღვანელი, რადგან ფორუმში ყველა თანასწორია. ამ როლში ხშირად თავად ბოალი გვევლინებოდა.

ფორუმს იმ შემთხვევაში ექნება დადებითი შედეგი, როცა ჯოკერი მოახერხებს აუდიტორიის დარწმუნებას, რომ სამყაროს მათ მაგივრად ვერავინ შეცვლის. თუ ისინი ამას არ გააკეთებენ, მაშინ ყველაფერი ძველებურად დარჩება.

ბოალი წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ ფორუმ თეატრის რამდენიმე ფუნდამენტალურ საკითხს გამოჰყოფს:

მოძალადე თუ აგრესორი?

ფორუმ თეატრის პიესაში „მოთამაშე მაყურებელი“ არასდროს განიარაღებული არ უნდა იყოს. მას უნდა ჰქონდეს მოქმედების საშუალება, რომ წინ აღუდგეს მოცემულ მოდელს, სხვა შემთხვევაში იგი განიარაღებულია და შედეგი უარყოფითი. მაგალითად, შუაღამისას მეტროში ოთხმა შეიარაღებულმა მოძალადემ გოგონა გააუპატიურა. ცხადია, ამ შემთხვევაში გოგონა ბევრს ვერაფერს გააკეთებს. მოდელი არაადეკვატურია, შედეგი - გარდაუვალი კატასტროფა.

ეს არის ფიზიკური აგრესია და ნებისმიერი გადაწყვეტილებაც შეიძლება მხოლოდ ფიზიკური ყოფილიყო. ასეთი შემთხვევები ფორუმ თეატრისთვის არ გამოდგება. ეს არის აგრესია, რომელსაც მოცემულ ვითარებაში გოგონა თავიდან ვერ აიცილებს. აგრესია არის უმაღლესი დონის ძალადობა. ძალადობა მხოლოდ ფიზიკური ფენომენი არ არის. ჩაგრულს ჯერ კიდევ შეუძლია ძალადობისგან თავის დაღწევა. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ განვიხილოთ და გამოვიკვლიოთ მოცემულ მაგალითში სად ჰქონდა ჩაგრულ ადამიანს პრობლემების პოზიტიურად გადაჭრის საშუალება. რისი გაკეთება შეეძლო გოგონას, რატომ იყო ის მარტო, რატომ არ სთხოვა მეგობრებს გაცილება, რატომ არ ჰქონდა გაზის ბალონი და სხვა.

ფორუმ-თეატრი შეიძლება არსებობდეს იმ შემთხვევაში თუ არსებობს ალტერნატივა. სხვა შემთხვევაში ეს ფატალური თეატრია.

მოდელის სტილი

სანამ ფორუმ ნაწილი დაიწყება, სპექტაკლი კარგად დადგმული, ესთეტიკური, მაყურებლისთვის სასიამოვნო და საინტერესო უნდა იყოს.

პრობლემები უნდა გადავჭრათ თუ არა?

ბევრად მნიშვნელოვანია დებატები, ვიდრე პრობლემების გადაჭრა. უნდა მოიძებნოს ხერხი, რომელიც მაყურებელს წააქეზებს თამაშში ჩასართავად. პრობლემის გადაჭრის გზა ან მოიძებნება ან არა. დებატები, იდეების კონფლიქტი, განვითარება, არგუმენტები, კონტრარგუმენტები – ყველაფერი ეს, „მოთამაშე მაყურებელს“ სტიმულს აძლევს, აქეზებს თამაშში ჩასართავად, ამზადებს მას რეალურ ცხოვრებაში მოქმედებისთვის.

მოდელი თუ ანტიმოდელი

ფორუმის პიესა ეჭვს, ძიებას უნდა გადმოსცემდეს. დებატებისთვის ანტიმოდელი ყოველთვის უნდა არსებობდეს, რომელიც გვიჩვენებს რა გზას უნდა გაჰყვე. ანტიმოდელი ჩაგრული პროტაგონისტის ქცევაზე ეჭვის გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს.

ჯოკერი

არსებობს რამდენიმე კანონი ჯოკერისთვის, რომელიც თითქმის სავალდებულოა:

- ჯოკერი იწყებს და წარმართავს დისკუსიას.
- აკონტროლებს ჯგუფის შიგნით სიტუაციას.
- ფლობს ტრენერის უნარ-ჩვევებს.
- არ მანიპულირებს აუდიტორიით. ნათელი დასკვნები გამოაქვს და მათ კითხვით, და არა მტკიცებით, ფორმაში აყენებს.
- პირად გადაწყვეტილებას არ იღებს. აუდიტორიიდან შემოთავაზებულ ცვლილებებს კრიტიკისა და შეფასების გარეშე იღებს.
- არ არის დაღლილი, დეზორიენტირებული. არის ფრთხილი და დინამიკური.
- აჩერებს სპექტაკლს თუ ამას მაყურებელი არ აკეთებს.

თეატრალურობა თუ რეფლექსია?

ეს დამოკიდებულია შოუს მიზნებზე, პირობებზე, თემაზე და სხვა. უმეტესად, თეატრალიზება გარდაუვალია. პაროდირება აუცილებლად თავიდან უნდა ავიცილოთ. როცა საქმე პატარა აუდიტორიასთან გვაქვს, ბოალი უპირატესობას რეფლექსიას ანიჭებს.

სცენაზე დადგმა

ის ჯგუფები, რომლებიც ფორუმ-თეატრს დგამენ, ხშირად ფინანსურად შეზღუდულები არიან. მაგრამ თუ არის საშუალება, რომ სცენაზე იყოს დეკორაცია, ეს კარგია. იგივე ეხება კოსტიუმებს. რაც უფრო მეტი ყურადღება მიექცევა წარმოდგენის ესთეტიკურ მხარეს, მაყურებელსაც მონაწილეობისთვის მეტი სტიმული გაუჩნდება. „მოთამაშე მაყურებელი“ სცენაზე გასვლისას თეატრალურ კოსტიუმში თავს უფრო დაცულად გრძნობს. თუ სპექტაკლს მუსიკა და ცეკვა დასჭირდება, უნდა გამოიყენოთ.

გრძნობათა გამოწვევის ფუნქცია

10-15 წუთის განმავლობაში ჯოკერი ხსნის რა არის ,,ჩაგრულთა თეატრი''. დაწვრილებით აღწერს ფორუმ თეატრისა და უჩინართა თეატრის რამდენიმე მაგალითს და თამაშის კანონებს ადგენს, რომლებიც უნდა დაიცვათ. შემდეგ მონაწილეებს რამდენიმე სავარჯიშოს სთავაზობს. მარტივიდან იწყება. სავარჯიშოების მერე იმიჯთეატრს დგამენ. ,,მოთამაშე მაყურებელი'' შემოქმედებითად იწყებს მუშაობას. საბოლოოდ ჯგუფი ანტიმოდელს წარმოადგენს. ამ წერტილიდან იწყება ფორუმი.

მსახიობის ფუნქცია

ფორუმ თეატრი სხვა სტილის თამაშს მოითხოვს. მსახიობი არ უნდა იყოს ნარცისი. ანტიმოდელი დაეჭვებას უნდა გამოხატავდეს. ყოველი ფრაზა საპირისპირო აზრის გამოთმის საშუალებას უნდა იძლეოდეს.

სცენის გამეორება

ანტიმოდელის ერთხელ ჩვენების შემდეგ დებატები იწყება. ხშირია შემთხვევა, როცა რამდენიმე „მოთამაშე მაყურებელს“ ძალადობის დამსხვრევა ერთიმეორეს მიყოლებით უნდა. ეს ნიშნავს, რომ ერთი და იგივე სცენა რამდენჯერმე უნდა გათამაშდეს. არის საშიშროება, რომ სპექტაკლი მონოტონური გახდეს, რაც ყოვლად დაუშვებელია, რადგან აუდიტორიის ინტერესი, ენთუზიაზმი, კრეატიულობა მოიკლებს. ამიტომ სცენები ზედმეტჯერ არ უნდა გათამაშდეს და ყოველი თამაშის დროს მსახიობებმა განსხვავებული ტემპო-რიტმი უნდა მოძებნონ.

მაკროკოსმოსი და მიკროკოსმოსი

ფორუმ თეატრის მსახიობები იმროვიზატორები უნდა იყვნენ და ერთმანეთის კარგად ესმოდეთ. შესაძლებელია, პრობლემის გადაჭრის გზა, რომელიც მაყურებელმა შემოგვთავაზა,

ანტიმოდელის „მიკროკოსმიურ“ სამყაროში მიუღწეველი აღმოჩნდეს. შოუს ანტიმოდელი მხოლოდ მიკროკოსმოსს აჩვენებს, მაგრამ ისე, რომ მთელი საზოგადოების „მაკროკოსმოსში“ ჩაეწეროს. მაგალითად, ახალგაზრდა წყვილი ბინას ეძებს. აგენტი მათგან ხელფასის ამონაწერს მოითხოვს. შემოდის შეძლებული მამაკაცი, რომელსაც იმავე ბინის დაქირავება საყვარელთან შესახვედრად სურს. აგენტმა ბინა ამ უკანასკნელს მიაქირავა. ახალგაზრდა წყვილს აუცილებლად სჭირდება სივრცე, სადაც იცხოვრებენ, ამიტომ ისინი ბინაში იჭრებიან. აგენტი პოლიციას ურეკავს, თუმცა ანტიმოდელში პოლიციასთან სცენა არ არის გათვალისწინებული. „მოთამაშე მაყურებელი“ იმწამსვე იმპროვიზებულად პოლიციის განყოფილებას წარმოადგენს. მაშინ ახალგაზრდა კაცმა თავის ადვოკატს დაურეკა (ანტიმოდელში არც ადვოკატი იყო). „მოთამაშე მაყურებლის“ დახმარებით ადვოკატის ოფისიც გაჩნდა და ა.შ.

როგორ ჩავანაცვლოთ მსახიობი, რომ მისი ტრანსფორმაცია არ მოხდეს?

ხშირად „მოთამაშე მაყურებელი“ მსახიობს ჩაანაცვლებს, სახეს უცვლის სცენურ გმირს და პრობლემის გადაჭრის სრულიად ახალ გზას გვთავაზობს. „მოთამაშე მაყურებელმა“ განსაზღვრული მოცემულობა არ უნდა დაარღვიოს. პირველი - „მოთამაშე მაყურებელს“ არ შეუძლია სოციალური გარემოს, მოქმედ გმირებს შორის დამოკიდებულების, ასაკის, ეკონომიკური მდგომარეობის და ა.შ. შეცვლა. მეორე – გმირის მოტივაციის შეცვლა.

როგორც ვნახეთ, ფორუმ თეატრის ნებისმიერ წარმოდგენაში აუცილებელი პირობაა შემდეგი როლების არსებობა:

- ჯოკერი – პერსონაჟი, რომელიც მაყურებელსა და მსახიობებს შორის ურთიერთობას წარმართავს. დასაწყისში ჯოკერი მაყურებელთან რამდენიმე სავარჯიშოს აკეთებს, მერე მომავალი სპექტაკლის თემაზე ესაუბრება, შემდეგ ფორუმს მოდერირებს. მაყურებელი თავის გადაწყვეტას სთავაზობს. ჯოკერი მსახიობებს უხსნის მაყურებლის ვერსიას და ეხმარება მის შესრულებაში. ჯოკერი მაყურებელს სცენაზე გასასვლელად და მოქმედებისთვის აგულიანებს. საბოლოოდ შემოთავაზებულ ვარიანტებს აჯამებს.
- პროტაგონისტი – ეს არის დაზარალებული, ჩაგრული პერსონაჟი, რომელსაც მიზნის რეალიზების საშუალებას არ აძლევენ.
- ანტაგონისტი – ეს არის მჩაგვრელი. პროტაგონისტი და ანტაგონისტი სპექტაკლის ორი ცენტრალური ფიგურაა. სიუჟეტი მათ კონფლიქტზეა აგებული.

- ტრიხოგონისტი - კონფლიქტის მოწმეები არიან, ანტაგონისტის მომხრეები ან პროტაგონისტის გულშემატკივრები.

ბოალის წიგნიდან ფორუმ თეატრის ერთ მაგალითს მოვიყვანთ. კოოპერატივი. მოქმედება იტალიაში, ქალაქ ჯორდანოში ხდება. შოუ ექსტრაორდინარულად განვითარდა. პერსონაჟი, რომელსაც მსახიობი თამაშობდა (ქალაქის მერი), მაყურებლებს შორის აღმოჩნდა. ჯორდანოში მეცხვარეებს კოოპერატივის ჩამოყალიბება სურდათ. ისინი ქალაქის მერს ადანაშაულებდნენ ხელის შეშლაში. მათ მოამზადეს სცენა და წარმოადგინეს მოცემული სიტუაცია.

პირველი მოქმედება. კოოპერატივის სამი წევრი კამათობს. ბოლოს გადაწყვეტენ, პრობლემების მოსაგვარებლად, მერს მოსთხოვონ გარკვეული ღონისძიების გატარება. ყველა შეთანხმდა.

მეორე მოქმედება. შემოდის მერი მოსამართლის თანხლებით. მან გადაწყვიტა თანაშემწედ კომპეტენტური მოსამართლე აირჩიოს. კომპანიონები აპროტესტებენ. მათი აზრით, თანაშემწე ჯორდანოს მცხოვრები უნდა იყოს, ვისაც მათი პრობლემები კარგად ესმის და არა უცხო ადამიანი. მერს კონტრარგუმენტები მოჰყავს და საბოლოოდ თავის სურვილს გლეხებს თავს ახვევს.

მესამე მოქმედება. მოსამართლე თავის გეგმებს კოოპერატივის წევრებს აცნობს. კოოპერატივს ბაზის სხვა სოფელში განთავსებას სთავაზობს, რადგან აქ მისი აზრით იდეალური პირობები არ არის. პარტნიორები აპროტესტებენ, მაგრამ მოსამართლისა და მერის არგუმენტებს ვერ უმკლავდებიან და მარცხდებიან.

მეოთხე მოქმედება. მერი ითხოვს კომპანიონების ხელმოწერას დოკუმენტზე, ოფიციალური პროცედურების განსახორციელებლად. კომპანიონები უარს ამბობენ, მაგრამ საბოლოოდ ნებდებიან.

ფორუმი

ფორუმი დაძაბულობის მაღალი ხარისხით გამოირჩეოდა. სანამ მსახიობი – მერი თამაშობდა, მაყურებელი ნამდვილი მერის რეაქციებსაც აკვირდებოდა. ეს უკანასკნელი ცდილობდა ყველაფერი ხუმრობაში გაეტარებინა. ეს არც ისე ადვილი იყო. „მოთამაშე მაყურებლები“ აქტიურობდნენ. ერთმა მათგანმა მერი დაადანაშაულა იმაში, რომ კოოპერატივის გაუქმების გამო, იგი იძულებული გახდა ემიგრაციაში წასულიყო. მეორემ მერს კორუფციულ გარიგებაში დასდო

ბრალი. მესამე, მისი კოოპერატივიდან გარიცხვის მომხრე იყო. უეცრად, საშინლად გაღიზიანებულმა მერმა თავად დაიყვირა – „სდექ“ და ჩაანაცვალა მსახიობი, ვინც მას სცენაზე განასახიერებდა. მერი თეატრალურ თამაშში ჩაერთო, მაგრამ მისი საპარლამენტარო თამაშად გადაქცევა მოინდომა. ის ჩვიდმეტი წელი იყო მერის თანამდებობაზე. ხელმძღვანელობდა მოქმედების მსვლელობას, ცვლიდა მიმართულებას ისე, როგორც მოისურვებდა და ვერავინ ბედავდა შეწინააღმდეგებას. თუმცა ფორუმის შემთხვევაში თამაშში თეატრალური დემოკრატია ჩაერთო. ნებისმიერ „მოთამაშე მაყურებელს“ შეეძლო დაეყვირა, „სდექ“ და იგი იძულებული იქნებოდა გაჩერებულიყო. გლეხები ამას მიხვდნენ. ამ თამაშში ყველა თანასწორი იყო. მერს დემოკრატია არ მოეწონა. რამდენჯერაც შეეცადა თავი ტყუილებით გაემართლებინა, იმდენჯერ გაისმოდა ყვირილი – „სდექ“ და „მოთამაშე მაყურებელი“ სცენაზე ადიოდა თავისი არგუმენტებით შეიარაღებული, უპირისპირდებოდა მას და აბათილებდა მერის კონტრარგუმენტებს. საბოლოოდ ჩიხში მომწყვდეულმა მერმა იფეთქა და დაიღრიალა – „ეს ჩემი კოოპერატივია. თუ გინდათ კოოპერატივი გქონდეთ, თქვენ სხვა დააარსეთ“.

ფორუმ თეატრში არასოდეს არ უნდა იყოს თავსმოხვეული იდეა. ის არ უნდა მანიპულირებდეს ხალხით. შეიძლება პრობლემა ვერ გადაიჭრას, მაგრამ გზა უნდა მოიძებნოს, რომელიც ,,მოთამაშე მაყურებელს” კომპლექსებისგან გაათავისუფლებს, მოქმედებისკენ უბიძგებს.

თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის

ბოალის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, რომ მან თეატრალური განათლება ნიუ-იორკის კოლუმბიის უნივერსიტეტში მიიღო. მისი მასწავლებელი, ამერიკაში ცნობილი დრამატურგი, ჯო გასნერი იყო. გასნერმა გააცნო მას სტანისლავსკის სისტემა.

ამერიკაში ოციანი წლების ბოლოს სტანისლავსკის მოწაფეები, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდიის წევრები, რიჩარდ ბოლესლავსკი და მარია უსპენსკაია აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. მათ სტანისლავსკის სისტემა ამერიკულ სინამდვილეს მოარგეს და მსახიობებს მისი ინტერპრეტაცია შესთავაზეს. ჩვენი ვარაუდით, რომელსაც ქვემოთ არგუმენტებით დავადასტურებთ, ბოალი სისტემის ამ ინტერპრეტაციებსაც კარგად იცნობდა.

სამსახიობო სისტემის ამერიკულმა ვერსიამ მსახიობებთან რეპეტიციებისას კარგად იმუშავა. სისტემას მიმდევრები რეჟისურაშიც გამოუჩნდნენ. ესენი იყვნენ სტელა ადლერი და ლი სტრასბერგი. მათ ამერიკული კინოსა და თეატრის არაერთი ვარსკვლავი აღზარდეს. ადლერისა და სტრასბერგის მსახიობებთან მუშაობის მეთოდები ამერიკაში დღესაც ძალიან აქტუალურია. ლოგიკურია ჩვენი მოსაზრება, რომ გასნერი, სავარაუდოდ, კარგად იცნობდა ამ რეჟისორების მეთოდოლოგიას და ამ ცოდნას ბოალსაც გადასცემდა.

1956 წლიდან ბოალი სან - პაულუს თეატრ „არენაში“ იწყებს მუშაობას, ჯერ რიგით რეჟისორად, შემდეგ სამხატვრო ხელმძღვანელად. 1971 წელს ბოალი, მისი აქტიური ოპოზიციური შეხედულებებისა და სპექტაკლების გამო, ბრაზილიიდან გაასახლეს და თხუთმეტი წელი იძულებით ემიგრაციაში აცხოვრეს.

,,არენაში“ ბოალის მისვლის დროს იქ ძირითადად იტალიელი რეჟისორები მუშაობდნენ, რომლებიც ნებისმიერ პიესას წინასწარ დადგენილი ფორმით დგამდნენ. მსახიობები პორტუგალიურად საუბრობდნენ, იტალიური აქცენტით. შტამპებთან საბრძოლველად ბოალი და მისი თანამოაზრეები მსახიობების ლაბორატორიას ქმნიან (თავის დროზე ბოლესლავსკიმ და უსპენსკაიამ ლაბორატორიული თეატრი „ლებ“ დააარსეს. სწავლების მეთოდოლოგიაშიც ბოალს მათთან ბევრი საერთო ჰქონდა). აქ ისინი პრაქტიკულად მუშაობენ, ექსპერიმენტებს ატარებენ და სტანისლავსკის შრომებს მეთოდურად სწავლობენ. როგორც ვიცით, სტანისლავსკი სისტემაზე მუშაობის ადრეულ პერიოდში პრიორიტეტს ემოციას ანიჭებდა. ბოალიც ასე თვლიდა: ემოცია თავისუფალი უნდა იყოს. მსახიობი მხოლოდ ამ გზით შეძლებს როლის ინტერპრეტაციას. თუმცა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ ლოგიკური კითხვა გააჩინა: როგორ უნდა მოახერხოს მსახიობმა თავისი სხეულით ემოციის თავისუფლად გამოვლენა? მსახიობის სხეულს (ინსტრუმენტს) ნებისმიერ მომენტში მისი დაბლოკვა შეუძლია. ჩვენ ხომ სხეულის შესაძლებლობების სამოცდაათ პროცენტსაც კი ვერ ვიყენებთ. ბოალის პასუხი ამ კითხვაზე ასეთია: უნდა მოხდეს მსახიობის დემექანიზაცია. იმიტომ, რომ ხელოვანი დაკარგულ ემოციებსა და გრძნობებს ხელახლა ჩასწვდეს. გრძნობას აქვს შეგრძნებების რეგისტრირების, არჩევისა და იერარქირების უნარი. მაგალითად, თვალს, მიუხედავად ყურადღების ობიექტისა (გზა, ოთახი, სურათი, ცხოველი), უთვალავი სხვადასხვა ფერის აღქმა შეუძლია. იქ ათასგვარი მწვანეა, სხვადასხვა ელფერის, რომელსაც ადამიანი აღიქვამს. იგივე ნიჭი ვრცელდება სმენაზე, ხმებზე და სხვა გრძნობებსა და შეგრძნებებზე.

ადამიანი, რომელიც მანქანას მართავს, უსასრულო შეგრძნებებს იღებს. ველოსიპედის ტარებისას უამრავი რთული კუნთური მოძრაობა და ტაქტილური (შეხებითი) შეგრძნებები ჩნდება, მაგრამ გრძნობა მოქმედებისთვის ყველაზე აქტიურს ირჩევს. ადამიანის ყოველი აქტიურობა, მოქმედება, ყველაზე უმარტივესიდან დაწყებული, მაგალითად სიარული, უაღრესად რთულია. ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმიტომ, რომ გრძნობებს გადარჩევის (ფილტრაციის) უნარი აქვთ. ამიტომ, ბოალი თვლის, რომ პირველ ეტაპზე მსახიობებთან სტანისლავსკის სენსორულ სავარჯიშოებზე უნდა იმუშაონ.

წიგნის „თამაშები მსახიობებისა და არა მარტო მათთვის“ მომდევნო ქვეთავის სავარჯიშოები კუნთების მოდუნებაზე, დაჭიმულობაზე, მარტივ ფიზიკურ მოძრაობებზე, აფექტურ ქმედებებზეა აგებული. შემდეგ სენსორულ სავარჯიშოებს განიხილავენ გემოზე, სუნზე, მუსიკის წარმოსახვით მოსმენაზე, ხმამაღლა და გულში სიმღერაზე. მეხსიერების სავარჯიშოები (ძილის წინ მთელი დღის გახსენება ყველა დეტალით, ფერით, სმენით, გემოთი, შეხებით, ხმებით), ფოტოგრაფიული სიზუსტით კადრების აღდგენა. ამ სავარჯიშოებში მთავარი ბევრი კონკრეტული დეტალია. მათი რეგულარულად ჩატარებისას მსახიობს კონცენტრაციისა და სიღრმისეული ანალიზის უნარი უძლიერდება. მოცემული სავარჯიშოები სტანისლავსკის სავარჯიშოების იდენტურია. ამის საილუსტრაციოდ ს.გიპიუსის წიგნიდან ,,გრძნობების ვარჯიში“ (წიგნში სტანისლავსკის სავარჯიშოებია თავმოყრილი და კატეგორიებადაა დაყოფილი), რამდენიმე სათაურის მოყვანაც საკმარისია: „აღქმის, მხედველობითი, სმენითი, შეხებითი, გემოვნებითი, ყნოსვითი მეხსიერების სრულყოფის სავარჯიშოები. მოქმედება რეალური და წარმოსახვითი ნივთებით“.[33] როგორც ვხედავთ, ბოალს დამწყები მსახიობებისთვის იდენტური ჯგუფის სავარჯიშოები აქვს შერჩეული.

ბოალი სამართლიანად აღნიშნავს განსხვავებას იმ ემოციებს შორის რომელთაც მსახიობი განიცდის და გამოხატავს. მსახიობი გრძნობს ჰამლეტის განცდებს და თავისი სახით, ხმის ტონით და ა.შ. ცდილობს მათ გამოხატვას. ნებისმიერი შემოქმედი არჩევანის წინაშე დგას – ათასნაირი ღიმილიდან ის ერთი აირჩიოს, რომელიც მისი აზრით ჰამლეტის ღიმილს შეესაბამება. ასევე გაბრაზების სახეობებიდან ჰამლეტის გაბრაზებას ირჩევს. მსახიობმა ეს არჩევანი რომ გააკეთოს, ამისთვის მექანიკური კედელი უნდა გააარღვიოს. ეს კედელი მისი „ნიღაბია“. კედლის გარღვევა მსახიობის პიროვნების ანულირებით იწყება. სწორედ მაშინ პერსონაჟის „პიროვნება“ იბადება.

[33] Гипиус С. В. Гимнастика чувств, Санк –Петербур, 2008, ст. 121.

ბოლესლავსკიც მოწაფეებს „ემოციური მეხსიერების“ სავარჯიშოების გაკეთების წინ თხოვნით მიმართავს, დაივიწყონ საკუთარი ემოციები და გრძნობები და „საქმის მატერიალური მხარე“ (ამინდი, სუნი, ცის ფერი, მეზღვაურების გადაძახილი) გაიხსენონ. ორივე ხელოვანი თანხმდება, „ემოციური მეხსიერების“ გააქტიურებაში მსახიობებს სავარჯიშოები ეხმარება.

სტანისლავსკი თავიდან ტერმინს „აფექტური მეხსიერება“ იყენებდა, რომელსაც ფრანგ ფსიქოლოგ ტეოდიულ რიბოს (1839-1916) დაესესხა. რიბომ პირველი ფრანგული ფსიქოლოგიური ლაბორატორია დააარსა. ცნობილია, რომ ოციანი წლების ბოლოს სტანისლავსკი გარკვეულ ცენზურას დაემორჩილა და „ბურჟუაზი“ ფსიქოლოგის ტერმინი „აფექტური მეხსიერება“ ,,ემოციური მეხსიერებით“ შეცვალა (ჩვენ შემდგომში ამ ორ ტერმინს შორის ტოლობის ნიშანს დავსვამთ. ამ მოსაზრებაზე ოპონენტები დღესაც კამათობენ, თუმცა ჩვენი კვლევის საგანს ეს სცილდება). რიბოს შრომებიდან სტანისლავსკი განსაკუთრებით „აფექტურმა მეხსიერებამ“ დააინტერესა. „აფექტური მეხსიერება“ ცხოვრებაში გადატანილი გრძნობების მეხსიერებას ეყრდნობა. „მხედველობითი, სმენითი და სხვა მეხსიერებებისგან განსხვავებით, ის ფაქტებსა და გარემოებებს კი არ აღბეჭდავს, არამედ მის თანმხლებ გრძნობებსა და ფიზიკურ შეგრძნებებს“.[34] რიბოს წიგნიდან „გრძნობების ფსიქოლოგია“ სტანისლავსკიმ ისიც ამოიკითხა, რომ ემოციები და გრძნობები, ისევე როგორც ვიზუალური და ხმოვანი ხატები ადამიანის ფსიქიკაში მყარ მოგონებებს ტოვებს. მისი პროვოცირება რაღაც შემთხვევებითა და ინციდენტებით ხდება. რიბო სვამს კითხვას: „შეუძლია თუ არ გადატანილი ემოციების წარმოსახვას ცნობიერებაში თავისი ნებით აღდგენა ან ნებელობის მეშვეობით, ყოველგვარი გარე გამღიზიანებლების გარეშე, მისი „ხელახლა გამოწვევა“.[35] ამ კითხვაზე პასუხის მოძებნა გახდა სტანისლავსკისთვის შთაგონების გზის ძიების დასაწყისი. ის „აფექტური მეხსიერების“ გასავარჯიშებელ გზებს ეძებს და სავარჯიშოებს ქმნის. საწყის ეტაპზე სტანისლავსკი მოითხოვდა, მსახიობებს როლზე მუშაობისას მხოლოდ საკუთარი გრძნობებით ეცხოვრათ. მათ „აფექტურ მეხსიერებაზე“ დაყრდნობით, საკუთარ ცხოვრებაში პერსონაჟის განცდების ანალოგიური გრძნობები უნდა მოენახათ. ოღონდ ეს „აფექტური მეხსიერება“ მხოლოდ ხუთ გრძნობის ორგანოს კი არ მოიცავდა, მთლიანად, მსახიობის მთელ არსებას უნდა

[34] Черкаский С. Мастерство актера: Станиславский- Болеславский – Страсберг, Санкт –Петербург, 2016, ст.514.
[35] Рибо Т. Болезни личности, 2002 г. ст.48

დაყრდნობოდა. სწორედ ეს ურთიერთკავშირი ხდება შემდეგ მთავარი „აფექტური მეხსიერების“ კონცეფციის გამოყენებისას ბოლესლავსკისა და სტრასბერგის შემოქმედებაშიც.

საინტერესოა ბოლესლავსკის კიდევ ერთი მოსაზრება, როგორც თვითონ უწოდებს ,,ემოციების მეხსიერებაზე“. მისი ცნობილი ნაშრომიდან „ექვსი საწყისი გაკვეთილი“ (სტელა ადლერის მიერ გადამუშავებული, დღესაც გამორჩეულ წიგნად ითვლება მსახიობის ოსტატობის შემსწავლელთათვის), მეორე გაკვეთილი სწორედ ამ თემას ეხება. როგორც ყველა გაკვეთილი ისიც დიალოგის ფორმითაა დაწერილი (გვახსენდება სტანისლავსკის „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, რომელიც პედაგოგ ტორცოვისა და მოწაფე ნაზვანოვის დიალოგზეა აგებული). ბოლესლავსკისთან პედაგოგს „ემოციური მეხსიერების“ სავარჯიშოს გამოყენებით მოწაფე ნაბიჯ-ნაბიჯ ორგანულ ქმედებამდე და მართალ სიტყვამდე მიჰყავს. მაგრამ რაღაც მომენტში მოწაფეს ყველაფერი ეკარგება და პედაგოგს დახმარებას სთხოვს, რაზეც ბოლესლავსკი პასუხობს: „და მელოდიას როგორ სწავლობთ, რომელიც გინდათ დაიმახსოვროთ? როგორ იმახსოვრებთ კუნთების მდგომარეობას, რომელიც უნდა აამოქმედოთ, როგორ სწავლობთ ნახატში ფერების შერჩევას? .... სავარჯიშო, ტრენინგი!... იმუშავეთ, ისწავლეთ დაკარგული გრძნობებისა და შეგრძნებების გამოძახება. თავიდან ამას დიდი დრო და ძალისხმევა დასჭირდება. გული არ გაიტეხოთ. ეს არის მსახიობის მუშაობაში ფუნდამენტური „ყოფნა“ იმ მდგომარეობაში, რომელსაც ის მოინდომებს, „ყოფნა“ ზუსტად და გაცნობიერებულად“.[36]

ბოალი სავსებით სამართლიანად ამბობს, რომ ემოცია თავისთავად ქაოტური და უწესრიგოა. არ უნდა ვილაპარაკოთ ემოციაზე გამომწვევი მიზეზების გარეშე და პირიქით, გამომწვევ მიზეზებზე ემოციის გარეშე. კარის გაჯახუნება დრამატული მოქმედება შეიძლება იყოს, თუ მას კონკრეტული მიზეზი, მნიშვნელობა და იდეა აქვს. ამის გარეშე ის მხოლოდ ფიზიკურ აქტივობად რჩება.

სამოციანი წლებიდან ბრაზილიის თეატრში პოპულარული გახდა სტანისლავსკის სისტემის, განსაკუთრებით ,,ემოციური მეხსიერების“ სავარჯიშოების გამოყენება. მაგრამ ხშირად რეჟისორებს სისტემაზე მხოლოდ ზედაპირული წარმოდგენა ჰქონდათ. ამასთან დაკავშირებით თავის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ ბოალს ერთი კურიოზული მაგალითი მოჰყავს. „ჩრდილოეთ ამერიკიდან რეჟისორი მოიწვიეს, რომელსაც ტენესი უილიამსის ტრამვაი, სახელად

[36] Черкаский С. Мастерство актера: Станиславский-Болеславский-Страсберг , Санкт –Петербург, 2016, ст. 342.

„სურვილი“ უნდა დაედგა. მუშაობის პროცესში სტენლისა და სტელას კონფლიქტის შემდეგი სცენა არ გამოდიოდა. რეჟისორმა „ემოციური მეხსიერების“ გამოყენება გადაწყვიტა. ის ცდილობდა მსახიობი ქალისთვის გმირის შინაგანი მდგომარეობა აეხსნა; როგორი ვნებიანი ღამე გაატარა ქმართან, ბედნიერსა და კმაყოფილს როგორ ჩაეძინა. მეორე დღეს ის ცოტა დაღლილი, მაგრამ კმაყოფილი იღვიძებს, ბედნიერია, სულ იღიმება. „ზუსტად ეს თვისება ვერ აღმოვაჩინე შენს თამაშში. მოდი, ვცადოთ „ემოციური მეხსიერების“ სავარჯიშო. გაიხსენე შენს ცხოვრებაში ყველაზე ლამაზი ღამე, ვნებიანი სექსის ღამე. აი, ზუსტად ეს აკლია სცენას. საბრალო გოგონა ერთი წამით შეყოვნდა, სანამ აღიარებდა: „მე ქალიშვილი ვარ, ბატონო“. არავინ იცოდა რა უნდა ეთქვა. აღმოჩნდა, რომ ამ შემთხვევაში სტანისლავსკის „ემოციური მეხსიერება“ – „გამოუსადეგარია“.[37] გამოსავალს ისევ თავად მსახიობი პოულობს. მიუხედავად იმისა, რომ მან არ იცის სტანისლავსკის სისტემა, ქვეცნობიერად სწორ გადაწყვეტილებას იღებს. იხსენებს იმას, რისგანაც დიდი სიამოვნება მიიღო. პლაჟზე გატარებულ ზაფხულის ცხელ დღეს, როცა სამი გემრიელი ნაყინი შეჭამა და მის სახეს კმაყოფილების ღიმილი მოეფინა. ეს მაგალითი კიდევ ერთხელ გვახსენებს სტანისლავსკის გამონათქვამს, რომ სისტემა პანაცეა არ არის, ის ნიჭიერ მსახიობს როლის დამაჯერებლად განსახიერებაში ეხმარება. ხოლო მისი ზედაპირულად შესწავლასა და მექანიკურ გამოყენებას სავალალო შედეგებამდე მივყავართ. მით უფრო დასაფასებელია ბოალის სკრუპულოზური მუშაობა მსახიობებთან და მრავალი ახალი სავარჯიშოს შექმნა მსახიობების განვითარებისა და დაოსტატებისთვის. ზემოთ მოყვანილი ლოგიკით, მსახობმა ვერ უნდა ითამაშოს „მაკბეტი“, „დანაშაული და სასჯელი“, „ჰამლეტი“ და მსოფლიო ლიტერატურის სხვა შედევრები, რადგან მას არ აქვს ადამიანის მკვლელობის გამოცდილება, მის ,,ემოციურ მეხსიერებაში“ ეს გრძნობები არ არის. ბოალი, რომელიც კარგად იცნობს ამ საკითხზე ცნობილი რეჟისორების აზრს, მათ ეთანხმება და ასეთი დასკვნა გამოაქვს: ადამიანებს არ ავიწყდებათ ის გრძნობები, რომლებსაც გარკვეულ მომენტში, გარკვეულ სიტუაციებში განიცდიან. ხანდახან ეს ვითარებები იმ სიტუაციების მსგავსია, რომლებშიც მათი გმირები ხვდებიან. „მე არასოდეს მომიკლავს ვინმე, მაგრამ მქონია ამის სურვილი. შევეცდები გავიხსენო ეს სურვილი და გადავიტანო (ტრანსფერი) ჰამლეტზე, როცა ის ბიძამისს ჰკლავს“.[38]

[37] Boal A. Games for actors and non –actors ,London and New York, 1992, 44 p.

[38] Boal A. Games for actors and non –actors ,London and New York, 1992, 46 p.

ბოლესლავსკის აზრით მსახიობს ნებისმიერი როლის თამაში შეუძლია, თუნდაც შესაბამისი ცხოვრებისეული გამოცდილება არ ჰქონდეს. „მკვლელობაც კი შეგიძლიათ საკუთარი გამოცდილებით ითამაშოთ. გაიხსენეთ ტბის პირას ყოფნისას კოღოებმა გული როგორ შეგიწუხეს. როგორი გაღიზიანებითა და სიძულვილით აკვირდებოდით ერთი თავხედი კოღოს ფრენას. მერე სუნთქვაშეკრული მის ხელზე დაჯდომას ელოდებოდით. შემდეგ საკუთარ ხელზე ირტყამდით, იმაზე არც კი ფიქრობდით, რომ შეიძლება საკუთარი თავისთვის ტკივილი მიგეყენებინათ. ერთი სურვილი გწვავდათ, მოგეკლათ საზიზღარი არსება“.[39]

აქვე უნდა გავიხსენოთ სტანისლავსკის ,,მაგიური თუ რომ“, რომელიც სასწაულს ახდენს, მსახიობის წარმოსახვას ეფექტურად ამუშავებს. ,,მაგიური თუ რომ“-ის წყალობით, მსახიობი ნებისმიერ „შემოთავაზებულ ვითარებას“ იჯერებს და ირგებს. ,,დასაწყისში სტანისლავსკი მსახიობის „ემოციურ მეხსიერებას“ ანიჭებდა პრიორიტეტულ მნიშვნელობას. მხოლოდ მოგვიანებით მან დიდი მნიშვნელობა მაგიურ ,,თუ რომს“, ანუ მსახიობის წარმოსახვას მიანიჭა“.[40]

საინტერესოდ მსჯელობს ბოალი შემოქმედი ადამიანის გაორებულ ბუნებაზე, როცა ის რაღაცას განიცდის და პარალელურად თავის თავს გვერდიდან უყურებს და გამოხატვის ფორმებს იმახსოვრებს. ბოალი, რომელიც ბრეხტს თავის თეატრალურ ,,მამად” მიიჩნევს, ცხადია, ,,ეპიკური თეატრის” კანონებს კარგად იცნობს და გვერდიდან შეხედვის, ,,გაუცხოების ეფექტს”, შემდეგში, ხშირად იყენებს თავის სპექტაკლებში.

შემოქმედი ადამიანის ცნობიერების გაორების საილუსტრაციოდ ბოალს დოსტოევსკისა და პრუსტის მაგალითები მოჰყავს. როგორც ცნობილია, დოსტოევსკი ეპილეფსიისით იყო დაავადებული. ამ მძიმე შეტევის დროს, ის როგორც შემოქმედი, ახერხებს გვერდიდან შეხედოს ავადმყოფი დოსტოევსკის ტანჯვას. შემდეგ თავის რომანში „იდიოტი“, არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობითა და ნიუანსებით ამ ავადმყოფობის დეტალებს აღწერს. უფრო მეტად დაუჯერებელია პრუსტის შემთხვევა. იგრძნო რა სიკვდილის მოახლოება, მწერალმა თავის მომვლელ ქალს სთხოვა ჩაეწერა ის სიკვდილისწინა შეგრძნებები, რასაც თავად უკარნახებდა. ისიც კი მიუთითა, ჩანაწერები რომანის რომელ ადგილზე უნდა ჩაემატებინა. ამის შემდეგ იგი გარდაიცვალა.

[39] Черкаский С. Мастерство актера Станиславский Болеславский Страсберг, Санкт –Петербург, 2006, ст. 343
[40] იქვე გვ. 362.

ბოალის აზრით, სტანისლავსკის ემპათიურ თეატრში პრუსტის „დაკარგული დროის" კონცეფციას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. „პრუსტთან „დაკარგული დროის" აღმოჩენის შესაძლებლობა მხოლოდ მეხსიერებაში ხდება. რადგან განცდა ათასერთი განუსაზღვრელი მოვლენის საგანია, სანამ განვიცდით, ჩვენ მისი სრულად და ღრმად აღქმის უნარი არ გვაქვს. ჩვენი საკუთარი სუბიექტურობა რეალობის ობიექტურობის მონაა. „თუ ქალი გვიყვარს, სიყვარული იმდენი პატარ-პატარა ინციდენტით სავსეა, რომ ჩვენ სიყვარულით ტკბობასა და მის მძაფრად შეგრძნებას ვერ ვახერხებთ. ობიექტურ რეალობაში სიყვარული არეულია ისეთი მეორეხარისხოვანი რაღაცებით, როგორებიცაა: დაგვიანებული ავტობუსი, მტკივნეული შეხვედრა, სიდუხჭირე, გაუგებრობა და სხვა. მაგრამ მეხსიერებაში ამ ეპიზოდის თავიდან აღმოჩენის დროს ჩვენ შეგვიძლია ეს სიყვარული, უმნიშვნელო რაღაცების განადგურებით, გავწმინდოთ. ამგვარად, ჩვენ „დაკარგულ დროს" ახლიდან ვიპოვით, როცა ცხოვრებას ჩვენს მეხსიერებაში ახლიდან გავივლით".[41]

სტრასბერგიც სტუდენტებთან მუშაობისას „ემოციურ მეხსიერებას" დიდ როლს ანიჭებს. საინტერესოა, რომ სტრასბერგს, ისევე როგორც ბოალს, საილუსტრაციოდ საკმაოდ გრძელი ციტატა პრუსტის რომანის პირველი ნაწილიდან „სვანის მიმართულებით" მოჰყავს და ისიც ყურადღებას სუბიექტურ შეგრძნებებზე ამახვილებს: „აფექტური მეხსიერება შეგრძნებებით ცოცხლდება. ნამცხვრის გემო, სიგარეტის სუნი, პიჟამოს ნაკეცები, თითქმის მიძინებული სხეულის უჩვეულო მდგომარეობა – ყველა ეს შეგრძნება, მეხსიერებაში აღძრული, ემოციური მეხსიერების ნაკადს ისეთი სიძლიერით ათავისუფლებს, რასაც გონებრივი ძალისხმევით ვერასდროს მოახერხებთ".[42]

ბოალი პრუსტსა და სტანისლავსკიზე მსჯელობას ისევ განაგრძობს და ამბობს, რომ მათ ბევრი საერთო აქვთ. სტანისლავსკის თეატრი, მისი აზრით, გარკვეული ხარისხით „მეხსიერებაა", მხოლოდ აწმყოში, აქ და ახლა! ყოველთვის, როცა მსახიობი პერსონაჟს განასახიერებს, ის თამაშობს პირველად და უკანასკნელად. ჩვენც ხომ ჩვენი ცხოვრების თითოეულ მომენტს ერთხელ და უკანასკნელად „ვთამაშობთ".

ბოალი თვლის, რომ მსახიობს რეპეტიციაზე სივრცე და დრო უნდა ჰქონდეს. სავარჯიშოების საშუალებით (განსაკუთრებით „ემოციური მეხსიერების" სავარჯიშოებით), თავისი „დაკარგული დრო" აღიდგინოს, მისი გმირის გამოცდილება და განცდები დაალაგოს. „მეხსიერება

[41] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 49.

[42] Черкаский С. Мастерство актера Станиславский Болеславский Страсберг, Санкт –Петербург, 2006, ст. 652.

მნიშვნელოვანია, მაგრამ როცა ის აწმყოშია. როცა განცდა „მე ვგრძნობდი“ – შეიცვლება განცდით „მე ვგრძნობ“.[43]

შემდეგ ბოალი ყურადღებას კონფლიქზე ამახვილებს, როგორც თეატრალური ქმედების მამოძრავებელ ძალაზე. ,,თეატრი – კონფლიქტი, ბრძოლა, მოძრაობა, ტრანსფორმაციაა და არა უბრალოდ გონების მდგომარეობის ჩვენება. ეს არის ზმნა და არა ზედსართავი სახელი. მოქმედება ქმედებას ნიშნავს. ყოველი ქმედება რეაქციას წარმოშობს. ეს რეაქციაა – კონფლიქტი“.[44] ამგვარად, ასკვნის ბოალი, ემოციების განვითარების წყარო კონფლიქტია, რომელიც თავისთავად ტრანსფორმაციის მამოძრავებელი ძალაცაა. მსახიობის შემოქმედება სხვა მსახიობთან ურთიერთობის, ერთად თამაშის ხელოვნებაა. ზედმეტმა სუბიექტურობამ, როგორც ბოალი უწოდებს, ზედმეტმა პრუსტიზმმა, მოქმედ გმირებს შორის ურთიერთობის მსხვრევა შეიძლება გამოიწვიოს და იზოლირებული ემოციების ტბა დააყენოს. ადამიანები ხომ გაცილებით მეტ ინფორმაციას ასხივებენ, ვიდრე მათ ჰგონიათ. ასევე ბევრად უფრო მეტი ინფორმაციის მიღებაც შეუძლიათ. ორი არსება კავშირსა და კომუნიკაციას ცნობიერისა და არაცნობიერის დონეზე ამყარებს.

ბოალი როლის ინტერპრეტაციის დიალექტიკურ სტრუქტურას განსაზღვრავს. მსახიობი მუდმივად უნდა სვამდეს კითხვას, რა სურს პერსონაჟს, რომელსაც ის ასახიერებს. სურვილი ყოველთვის კონკრეტული იდეით უნდა იყოს განმტკიცებული. პერსონაჟის ცენტრალური იდეა სტანისლავსკის „ზეობიექტურ“ იდეას უნდა შეესაბამებოდეს (სტანისლავსკისთან როლის „ზეამოცანა“ და სპექტაკლის „ზეამოცანა“). მსახიობს ასევე კონტრსურვილიც უნდა გააჩნდეს. მსახიობი, რომელსაც კონტრსურვილი არ აქვს, სცენაზე იდიოტს ემსგავსება. „მას (მსახიობს) უყვარს, უყვარს და უყვარს. მაყურებელი უყურებს და ფიქრობს, ჩანს უყვარს. ხუთი წუთის შემდეგ იგივე მდგომარეობაა. მეორე მოქმედება – სიტუაცია ისევ უცვლელია. აბა, ვის მოუნდება ამის ყურება“.[45]

ჩაგრულთა თეატრის არსენალი მკითხველს სავარჯიშოებისა და თამაშების ახალ სისტემას სთავაზობს. „ამ წიგნში სიტყვა სავარჯიშოს მე ვუწოდებ ყველა ფიზიკურ, მასკულატურულ მოძრაობას (რესპირატორულ, მოტორულ, ვოკალურ), რომელიც შემსრულებელს თავისი სხეულის,

[43] Boal A.Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 49.
[44] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p.51.
[45] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p.55.

კუნთების, ნერვების, სხვა სხეულებთან ურთიერთობაში და აღქმაში ეხმარება. აგრეთვე გრავიტაციასთან, საგნებთან, სივრცესთან, პროპორციებთან, მოცულობებთან, მანძილებთან, სიჩქარეებთან ურთიერთკავშირი. ამ სავარჯიშოების მიზანია სხეული თავის შესაძლებლობებში დარწმუნდეს".[46] კრებულში სტანისლავსკის სავარჯიშოებია თავმოყრილი, რომლებიც ბოალმა ჩაგრულთა თეატრის მიზნებს მოარგო. ბევრი სავარჯიშო თავად მოიფიქრა, „ზოგი კი ისევე ძველია როგორც ბრეიგელი"[47] (იგულისხმება სავარჯიშო, რომელსაც ბოალმა „ბრეიგელის თამაში" უწოდა. ბრეიგელის სურათზე „საბავშვო თამაშები", რომელიც მრავალსცენიანი კომპოზიციაა, თუ კარგად დააკვირდებით, დაინახავთ კედელთან ზურგით მდგარ სილუეტს, რომლის წინაც ერთ მწკრივში მდგარი ხუთი დახრილი ადამიანი დგას. მათ წინ მდგომი ადამიანის ფეხებქვეშ თავი აქვთ გაყოფილი და ე.წ. ათფეხიან ცხენს ქმნიან. სავარჯიშო-თამაში კი შემდეგში მდგომარეობს: კედელთან მდგომი ფიგურა – „დედაა". პირველი, ვინც მასთან ყველაზე ახლოს დგას, „დედას" თავს მხარზე ადებს. სავარჯიშოს დანარჩენი მონაწილეები გამორბიან და ახტებიან „ცხენს". მათი მიზანია „დედასთან" რაც შეიძლება ახლოს მოხვდნენ. „ცხენზე" დახტომის მერე ადგილის შეცვლა აღარ შეიძლება. ხუთი კაცის შეხტომის შემდეგ დედა ცდილობს „ცხენის" ტანი შეანჯღრიოს და ,,მხედრები" გადმოყაროს. გამარჯვებული ის გუნდია, რომელსაც მეტი მხედარი დარჩება).

ბოალი ისევ სტანისლავსკის ციტირებს და მსახიობისა და ზოგადად ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის ერთიანობაზე ლაპარაკობს. „სტანისლავსკის ნაშრომი ფიზიკური მოქმედების შესახებ იმავე დასკვნისკენ იხრება. სხეულის მოძრაობა – ფიქრია. ფიქრი სხეულებრივი ფორმით გამოისახება. როცა ფიქრობ ჭამაზე, შეიძლება ნერწყვი წამოგივიდეს, სექსზე ფიქრისას ერექცია ხდება, სიყვარული სახეზე ღიმილს გვგვრის, სიძულვილი სახის ნაკვთებს აუხეშებს და ა.შ."[48] დასკვნა – ეს არის პირველი ერთობა, ფიზიკური და ფსიქიკური აპარატის ერთობა.

მეორე ერთობა – ხუთი გრძნობა, რომელიც აგრეთვე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული: „ჩვენ მთელი სხეულით – ხელებით, ფეხებით, ტერფებით ვსუნთქავთ; მიუხედავად იმისა, რომ რესპირატორული აპარატი ამ პროცესში ხელმძღვანელ როლს ასრულებს. მთელი სხეულით, არა მარტო იოგებით ვმღერით. სექსი არა მარტო გენიტალიებით, არამედ მთელი სხეულით გვაქვს. ჭადრაკი უაღრესად ინტელექტუალური, ცერებრალური თამაშია, მაგრამ კარგი მოჭადრაკეები

[46] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p.60.
[47] იქვე გვ. 60.
[48] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 61.

მატჩის წინ ფიზიკურადაც ემზადებიან. მათ იციან, რომ მთელი სხეული ფიქრობს და არა მხოლოდ ტვინი“.[49]

შემდეგ ნაწილში ბოალი თამაშებისა და სავარჯიშოების ხუთ სხვადასხვა კატეგორიას გამოყოფს. სხეულის სამყაროსთან ბრძოლის დროს გრძნობები იჩაგრება. ჩვენ უფრო ნაკლებად ვგრძნობთ, რას ვეხებით, რა გვესმის, რას ვუყურებთ. ჩვენ ვხედავთ, გვესმისა და ვგრძნობთ ჩვენი სპეციალობიდან გამომდინარე. სხეული თავის სამუშაოს ეგუება. ეს ადაპტაცია ერთდროულად ატროფიაცაა და ჰიპერატროფიაც. იმისთვის, რომ სხეულმა მიიღოს და გააგზავნოს ყველა შესაძლებელი შეტყობინება, უნდა მოხდეს მისი ხელახლა ჰარმონიაში მოყვანა. სწორედ ამიტომ ბოალი დესპეციალიზაციისკენ მიმართულ სავარჯიშოებს არჩევს და მათ მიზნებს აყალიბებს:

პირველი კატეგორია – გრძნობასა და შეხებას შორის ზღვარის გადალახვა;

მეორე კატეგორია – ზღვარის გადალახვა მოსმენასა და სმენას შორის;

მესამე კატეგორია – ერთდროულად რამდენიმე გრძნობის გამოწვევა;

მეოთხე – დავინახოთ რასაც ვუყურებთ;

მეხუთე – გავაღვიძოთ გრძნობების მეხსიერება.

პირველი კატეგორია ტაქტილურ გრძნობებთან არის დაკავშირებული. ჩვენი შიშველი სხეული მუდმივად ეხება ჰაერს, ტანსაცმელს, ჩვენი სხეულის სხვა ნაწილებს, სხვა სხეულებს. ეს სავარჯიშოები მსახიობს ეხმარება, უფრო მეტი გაიგოს იმაზე, რასაც ეხება.

პირველი კატეგორიის სავარჯიშოებს ბოალი ხუთ სერიად ჰყოფს.

პირველი სერია: მთავარი სავარჯიშოები: სხეულის აგებულება (კონფიგურაცია) სივრცესთან მიმართებით, წონასწორობის შენარჩუნება საგნებთან ერთად, რიტმი, კოორდინაციული მოძრაობები.

სერია იმ სავარჯიშოებით იწყება, რომლებიც მსახიობს ასწავლის, როგორ დაუმორჩილოს თავისი ფიზიკური აპარატი აქტიორის ნებას, როგორ გახადოს სხეული პლასტიკური და გამომსახველი. ამ სავარჯიშოების სერიაშიც ცხადად ჩანს სტანისლავსკისა და მისი მოწაფეების გავლენა ბოალზე. საილუსტრაციოდ ერთ მაგალითს მოვიყვანთ: ბოალის სავარჯიშო „წრე და ჯვარი“.[50] ეს არის ინდივიდუალური სავარჯიშო. მონაწილეებს მარჯვენა ხელით წრის შემოხაზვას სთხოვენ. მერე მარცხენათი - ჯვრის გამოსახვას. შემდეგ ორივე ხელით, ერთდროულად ამ

[49] იქვე.

[50] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 61.

მოძრაობების გამეორებას. ვარიაციები: მარცხენა ფეხით წრის შემოხაზვა, მარჯვენა ხელით საკუთარი სახელის დაწერა და სხვა. შედარებისთვის წიგნიდან „სამსახიობო ბიბლია“ ვსევოლოდ მეიერხოლდის სავარჯიშოს მოვიყვანოთ:

მარჯვენა ხელში წარმოსახვითი მარაო გიჭირავთ. მარცხენა ხელით პარტნიორს თქვენკენ უხმობთ, მარჯვენა ფეხით აგდებთ. ყველა მოძრაობას ერთდროულად აკეთებთ.

მეორე სერია – სვლები – შენელებული, გადაჯვარედინებული ფეხებით, ერთმანეთზე მიყუდებული, კიბორჩხალისებური, მაიმუნივით, სპილოსავით, აქლემივით, კენგურუსავით, ოთხზე სიარული და სხვა.

„ჩვენ ყოველდღიურ მოძრაობებს მექანიკურად ვასრულებთ. ჩვენი სიარულის ინდივიდუალური სტილი შესაძლოა ყველაზე მეტად იყოს მექანიკური, მაგრამ ადაპტაციას გარკვეული ადგილის მიხედვით ისიც კი განიცდის. ჩვენ გვაქვს საკუთარი, ინდივიდუალური სიარულის მანერა, განსაკუთრებული, ყოველთვის უცვლელი, ე.ი. მექანიკური. ჩვენ ადაპტაციას ვახდენთ – ვაჩვევთ ფეხს იმ ადგილს, სადაც მივდივართ. პარიზის მეტრო თავისი გრძელი დერეფნებით გვაიძულებს ჩვენი ნაბიჯები ავაჩქაროთ; ზოგიერთი ქუჩა თავისი ქვაფენილებით ნელა სიარულს გვაიძულებს. მე ერთნაირად არ დავდივარ ლონდონში, პარიზში, რიოში, ნიუ-იორკში. როცა ვცვლით ჩვენი სიარულის წესს, გარკვეულ კუნთებს, რომლებსაც იშვიათად ვიყენებთ, ვაიძულებთ გააქტიურდნენ. ამით ჩვენი სხეულის შესაძლებლობებს უფრო ვსწავლობთ და პრაქტიკულად ვიყენებთ. სავარჯიშოები მსახიობებს ამაში ეხმარება“.[51]

მესამე სერია – მესიჯები –დიალოგი მონაწილეების სხეულებს შორის. ისინი ათავისუფლებენ თავიანთ სხეულებს დაჭიმულობისგან. აკეთებენ განმეორებით მოძრაობებს (რიტმული დარტყმა, ხელის მოჭერა) და სხვა.

მეოთხე სერია – ინტეგრაციული თამაშები – სხეულის სხვადასხვა ნაწილის პარტნიორის სხეულის ნაწილებთან შეერთება, მარტივი ფიზიკური მოძრაობების შესრულება სხვადასხვა მდგომარეობაში, პარტნიორის სხეულთან ერთად სინქრონული მოძრაობა და მარტივი დავალების შესრულება. ინტეგრაციული თამაშები (მაგალითად, ზემოთ მოყვანილი „ბრეიგელის თამაში“).

მეხუთე სერია – გრავიტაცია – ყველაზე გრძელი სერიაა. სავარჯიშოები ყოველგვარი უხეში ძალის ჩარევის გარეშე, წყნარად და მშვიდად უნდა შესრულდეს. მონაწილეები სხეულზე

[51] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 72.

გრავიტაციის ძალის მოქმედებას შეისწავლიან. ეს ის ძალაა, რომელიც ჩვენს სხეულს 24 საათის განმავლობაში მიწისკენ ექაჩება. ეს არის უზარმაზარი ძალა, რომელიც ჩვენი წონის ეკვივალენტია. დიდი ძალისხმევაა საჭირო, რომ გაშლილი ხელები ძირს არ ჩამოგვივარდეს. ძალისხმევის გარეშე მხრებზე თავიც არ გაგვიჩერდება.

ასე მუდმივად იბრძვის ადამიანი მიზიდულობის ძალის წინააღმდეგ. ჩვენ ამას ყოველდღე ისე ვაკეთებთ, რომ ვერც კი ვაცნობიერებთ. თავდასაცავად სხეული მექანიკურად ასრულებს მოძრაობებს და ყველაზე ეკონომიურ ხერხებს პოულობს სიარულისთვის, დაჯდომისა და მუშაობისთვის. ეს კარგიც არის და ცუდიც, რადგან, ერთი მხრივ, ჩვენ ეკონომიას ვუწევთ ჩვენს ენერგია, მეორე მხრივ ჩვენი სხეულის გამომსახველობა მცირდება.

სავარჯიშოები ამ მექანიზმების გააზრებასა და გაცნობიერებაში დაგვეხმარება.

მეორე სერიის კატეგორიები:

პირველი სერია – რიტმი

მეორე სერია – მელოდია (ორკესტრი, მუსიკა და ცეკვა)

მესამე სერია – ხმები (ხმა და მოძრაობა, რიტუალური ხმები)

მეოთხე სერია – სუნთქვის რიტმი

მეხუთე სერია – შინაგანი რიტმი

პირველ კატეგორიაში შედის რიტმისა და მოძრაობის რაუნდი, რიტმისა და მოძრაობის თამაში, ტაშისკვრების სერია, წრიული რიტმი, რიტმული დიალოგი გუნდებში, რიტმული დიალოგის ჯაჭვი. საილუსტრაციოდ მარტივ სავარჯიშოს მოვიყვანთ, რომელიც სტანისლავსკისთანაც ხშირად გვხვდება. აქ ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია ის კომენტარები, რომელთაც ბოალი შემსრულებლებს აძლევს და მიზანი, საითკენაც ტრენაჟის მონაწილეები მიჰყავს. მსახიობები წრეში დგანან. ერთ-ერთი (მაგალითად, ქალი) ცენტრში დგება და სხვადასხვა მოძრაობას აკეთებს. მოძრაობა შეიძლება იყოს ნებისმიერი, უჩვეულო. მას ხმაურიანი რიტმი ახლავს, რომელსაც მსახიობი თხზავს. ყველა დანარჩენი მონაწილე იმავეს (მოძრაობა და ხმები) იმეორებს. შემდეგ ლიდერი წრეს უბრუნდება და მას სხვა სცვლის. ახლა დანარჩენები მის მოძრაობასა და რიტმს იმეორებენ.

ადამიანი, რომელიც წრეში დგას, ნებისმიერ რიტმში ამოძრავებს სხეულს და ნებისმიერ ხმას გამოსცემს. მას შიში არ უნდა ჰქონდეს, რომ სულელურად გამოყურება. როცა ყველა სასაცილოა,

მაშინ არავინ არის სასაცილო. ყველა მონაწილე, შეძლებისდაგვარად, ზუსტად იმეორებს ყველაფერს რასაც ხედავს და რაც ესმის, იგივე მოძრაობა, იგივე ხმა, იგივე რიტმი. როცა ცენტრში ქალია, წრეში მყოფმა კაცებმა „მამაკაცური“ ვერსია არ უნდა შემოგვთავაზონ. უნდა განასახიერონ ის, რაც მათ იგრძნეს. სხვისი მოძრაობის განსახიერების მცდელობისას, საკუთარ მექანიკურ მოძრაობას ვივიწყებთ და აღარ ვასრულებთ. ამ დროს საკუთარი თავის რესტრუკტურიზაციას ვახდენთ. კარიკატურა არ უნდა გააკეთოთ. ვეცადოთ ცენტრში მდგომ ადამიანს გავუგოთ. მისი გარეგნული მხარის ზუსტი ასლის შესრულებით, შევეცადოთ ადამიანის შინაგანი სამყარო უკეთ შევიგრძნოთ.

ყველა სერიის განხილვას არ შევუდგებით. ჩვენი აზრით, უფრო საინტერესო და ყურადსაღებ მაგალითებს და კომენტარებს მოვიტანთ, რომლებიც „ჩაგრულთა თეატრის“ პრინციპებსა და მეთოდოლოგიას უფრო თვალსაჩინოს გახდის.

მეოთხე სერია – სუნთქვის რიტმი. ,,ჩვენ გვაქვს ისეთი კუნთებიც (voluntary muscles), რომელთა მოძრაობა ჩვენი სურვილისამებრ შეგვიძლია ვმართოთ. ვეტყვი ჩემს ხელებს „დაბეჭდე“ და ისინი დამემორჩილებიან. ვეტყვი ჩემს სხეულს „წამოდექი“ და ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე ადგება. თუ მსურს ვილაპარაკო, ჩემი ხმის იოგებს, ჩემს პირს, ჩემს ენას ვუბრძანებ გააკეთონ ისე, რომ ხმა გამოვცე. ეს არის კუნთები, რომელთაც ადამიანის გონება მართავს.

არსებობს კუნთების რეაქცია, რომელსაც ადამიანი ვერ აკონტროლებს. როცა რაღაცის მეშინია ან ვხედავ საყვარელ ქალს, გული უფრო სწრაფად მიცემს. არანაირი აზრი არ აქვს ჩემს ლაპარაკს - „დაწყნარდი“. ის (გული), ისე სწრაფად იძგერებს, როგორც მოესურვება. მე ვერ გავაკონტროლებ. ასევე არსებობს ისეთი კუნთებიც, რომლებსაც ვაკონტროლებ, რომელთა მუშაობა შეგვიძლია ვმართოთ, რომლებიც არიან „voluntary“. ჩვენ მათზე ყურადღებას არ ვამახვილებთ, ვერც კი ვგრძნობთ მათ, ისინი მექანიკურად მოქმედებენ. ამ კატეგორიას სხვებთან ერთად მიეკუთვნება ის კუნთები, რომლებიც სუნთქვის პროცესში მონაწილეობენ. მათი მექანიკური მუშაობის გამო ჩვენ ცუდად ვსუნთქავთ. ჩვენს ფილტვებში დიდი რაოდენობითაა ჭუჭყიანი აირი, რომელიც განუახლებელია. ადამიანები საკუთარი ფილტვების მხოლოდ უმნიშვნელო შესაძლებლობებს ვიყენებთ“. [52]

[52] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 101-102.

ამ სერიის სავარჯიშოების მიზანია, არ ვისუნთქოთ მექანიკურად, ვაკონტროლოთ ჩვენი სუნთქვა. (მაგალითად, ნელი ჩასუნთქვა, ჰერმეტიული ქვაბი, სწრაფად ჩასუნთქვა, ღრმად ჩასუნთქვა და ა.შ.).

მეხუთე სერია – შინაგანი რიტმი. ადამიანებს რამდენიმე შინაგანი რიტმი გვაქვს: გულისცემის, სუნთქვის, სიარულის, სიცილის, ლაპარაკის, ყურადღების, სექსის და ა. შ.

მესამე კატეგორია – მრავალგვარი შეგრძნებების განვითარება (დინამიზმი)

„გრძნობებს შორის მხედველობა ყველაზე დიდი მონოპოლისტია. რახან ვხედავთ, აღარ გვაღელვებს სხვა გრძნობათა ორგანოებით გარე სამყაროს აღქმა. ამიტომ ისინი უმოქმედოდ რჩებიან და ატროფირდებიან“.[53] ამ სერიის პირველი ნაწილის სათაურია „ბრმა სერია“. სავარჯიშოებში მონაწილეები თავისი სურვილით მხედველობაზე უარს ამბობენ და ამით სხვა გრძნობათა ორგანოებს აძლიერებენ.

იმიჯთეატრის სავარჯიშო: ერთი მწკრივი ბრმების, ერთი – თვალხილულების. ერთ ხაზზე თვალხილული ადამიანები დგანან. თავისი სხეულებით გარკვეულ სკულპტურულ ჯგუფს ქმნიან. ,,ბრმა” პარტნიორებმა ხელის შეხებით უნდა შეისწავლონ ეს „სკულპტურები“. შემდეგ თვალებდახუჭულებმა თვითონაც ასეთივე კომპოზიცია უნდა შექმნან. დასასრულს, თვალებს ახელენ და კომპოზიციებს ერთმანეთს ადარებენ.

სივრცის სერია.

ამ სერიის სავარჯიშოებში ყველა გრძნობის ორგანო მონაწილეობს. მონაწილეებმა ოთახში ცარიელი სივრცე არ უნდა დატოვონ. ჯოკერის ბრძანებისთანავე სხვადასხვა რაოდენობის ადამიანებისგან შემდგარ ჯგუფებად გაერთიანდნენ, ისე რომ, იატაკზე ცარიელი ადგილი არ დარჩეს, გააკეთონ ჯოკერის დასახელებული გეომეტრიული ფიგურები და სხვა.

მეოთხე კატეგორია – იმის დანახვა, რასაც ვუყურებ.

სავარჯიშოები მსახიობებს ობიექტის კარგად დანახვასა და აღქმაში ეხმარება. ამ კატეგორიაში სამი სერიაა გაერთიანებული: სარკეების, სკულპტურებისა და მარიონეტების თანამიმდევრობით. ეს სავარჯიშოებიც იმიჯთეატრის არსენალიდანაა. ორ ან მეტ მონაწილეს შორის დაკვირვების

[53] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 106.

უნარს „visual dialogues“[54]-ის საშუალებით ავითარებს. სავარჯიშოებში ლაპარაკი და „საილუსტრაციო ჟესტები“ აკრძალულია.

მაგალითად – „რიტმული სარკე“. მშვიდად, სიყვარულით სხვა ადამიანში საკუთარ თავს ვაკვირდებით. წარმოიქმნება დიალოგი, რომელიც მონოლოგად გადაიქცევა. ორივე მონაწილე ეძებს მოძრაობებს, რომლებიც ერთ რიტმში სრულდება. სავარჯიშო მონაწილეებისთვის სასიამოვნო უნდა იყოს. მოძრაობა შეიძლება ნელი ან ჩქარი, მშვიდი ან ენერგიული, მარტივი ან რთული. მთავარია, პირველი – პარტნიორებმა თავი კარგად იგრძნონ, არ დაიძაბონ. თავს ბედნიერად გრძნობდნენ. მეორე – მოძრაობები რიტმული და იდენტური იყოს. მესამე – სავარჯიშოების შესრულებაში მთელი სხეული მონაწილეობდეს.

სკულპტურების სერია – მოქანდაკე მოდელს ხელით ეხება

მონაწილეები ერთმანეთის პირისპირ დგებიან, ერთი მწკრივი მოქანდაკეებისგან შედგება, მეორე ქანდაკებებისგან. სავარჯიშოს დასაწყისში მოქანდაკე თავისი ხელებით გონებით წარმოდგენილ ძეგლს გამოაქანდაკებს. ამის დასრულების შემდეგ მოქანდაკე ხელით ეხება ,,ქანდაკების” სხეულს, გულდასმით ცდილობს მიაღწიოს იმ შედეგს რისთვისაც იბრძვის, უმცირეს დეტალებსაც კი ყურადღებას აქცევს. მოქანდაკეები ვერ გამოიყენებენ „სარკის“ ენას. მათ არ შეუძლიათ საკუთარი სხეულით სახე ან გამომეტყველება აჩვენონ, რომლის გამოსახვაც უნდათ. აქ არ შეიძლება მიმსგავსება ან რეპროდუქციის შექმნა. ეს დიალოგი არ არის, ეს – მოდელირებაა. ამიტომ ფორმის მისაცემად აუცილებელია შეხება. ქანდაკების თითოეულ ნაწილთან ყოველი შეხება საპასუხო რეაქციას იწვევს. ყოველი მიზეზი განსხვავებულ შედეგს იწვევს. „სარკის“ დიალოგის დროს ორივე პარტნიორი სინქრონულად მოძრაობს, ერთსა და იმავე მოძრაობას ასრულებს. „მოდელირების“ დიალოგის დროსაც სინქრონულად მოძრაობენ, ოღონდ მათი მოქმედებები ერთმანეთს ავსებენ.

მარიონეტების სერია – „ვიზუალური დიალოგის“ მესამე ფორმაა.

წინაპირობა – სუბიექტს (მარიონეტის მატარებელი) და ობიექტს (მარიონეტი) შორის არსებობს თოკი, რომლითაც მოძრაობები იმართება. სამი მიმდინარეობიდან ეს ყველაზე მოკლეა. მხოლოდ ორ მოძრაობას შეიცავს.

[54] Boal A. Games for actors and non –actors, London and New York, 1992, p. 120.

თოკზე გამობმული მარიონეტი

მეთოჯინე და მარიონეტი ერთმანეთს დაშორებულები არიან. როცა პირველი თოკს მოქაჩავს, მეორე საპასუხო მოძრაობას ასრულებს. ორივემ უნდა წარმოიდგინოს, რომ თოკი მეთოჯინის ხელიდან პირდაპირ მარიონეტის სხეულის რომელიმე ნაწილთან (ხელი, ხელის მტევანი, მუხლი, თავი, ტერფი, კისერი) მიდის. მეთოჯინე სხეულის ამ ნაწილებზე მზერით მიუთითებს.

ყველა ეს სავარჯიშო ბოალს სჭირდებოდა ფორუმ თეატრის მონაწილეების ფსიქო-ფიზიკური აპარატის გასავარჯიშებლად. მათ კარგად უნდა გაეცნოთ ერთმანეთი, რომ ადვილად მიხვედრილიყვნენ პარტნიორების ჩანაფიქრს, ესწავლათ შექმნილი ვითარებიდან მყისიერად გამოსვლა, გადაწყვეტილების მიღება. ფორუმ თეატრში ხომ სიუჟეტი მაყურებლის გადაწყვეტილების მიხედვით ვითარდება.

თავი მესამე

,,ჩაგრულთა თეატრი“ – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება[55]

„შექსპირი „ჰამლეტში“ ამბობდა, თეატრი სარკეს უნდა ჰგავდეს, რომელშიც ჩვენს ნაკლსაც და სათნოებასაც დავინახავთ. ვფიქრობ, ეს ძალიან კარგია, მაგრამ მე მაგიური სარკე მინდა, სარკეში შეღწევა და ჩემთვის მიუღებელი გამოსახულების, ტრანსფორმირება. თეატრი უნდა გამოვიყენოთ, როგორც რეალობის ტრანსფორმაციის რეპეტიცია.“ აუგუსტო ბოალი.

„ფორუმ თეატრი“ დღესაც ამერიკაში, ევროპაში და პოსტსაბჭოთა სივრცეში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ამ თეატრის მაყურებელი უბრალო დამკვირვებელი არ არის, ის წარმოდგენის აქტიური მონაწილე და თანაავტორია. ნებისმიერ მაყურებელს სცენაზე გასვლის, აზრისა და ემოციის გამოხატვის საშუალება ეძლევა. მაყურებელი სიუჟეტის განვითარებასა და მოქმედ პირთა ბედს თავის შეხედულებების შესაბამისად წყვეტს. ასეთი ტიპის თეატრი ადამიანებს ცხოვრებისეულ გამოწვევებთან საბრძოლველად ამზადებს.

2013 წელს შემოქმედებითმა ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ თეატრის რეჟისორი (მანანა კვირკველია), სცენარისტი (ქეთევან პატარაია), ოპერატორი (ელენე ასათიანი), ფსიქოლოგი (ქეთევან მაყაშვილი) ფონდს „ღია საზოგადოება - საქართველო“, პროექტი „სპექტაკლი ციხეში“ წარუდგინა. წლის ბოლოს პროექტმა კონკურსში გაიმარჯვა და დაფინანსება მიიღო. მიუხედავად ამისა, პროექტის განხორციელება მხოლოდ ორი წლის მერე გახდა შესაძლებელი. დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ სამინისტრომ შემოქმედებით ჯგუფს სასჯელაღსრულების ქალთა მე-5 დაწესებულებაში სპექტაკლის დადგმის უფლება მისცა. დაიწყო მოსამზადებელი პერიოდი. რა თქმა უნდა, ჯგუფის თვთმიზანი არ იყო მხოლოდ სპექტაკლის დადგმა. პროექტის მთავარი

[55] კვირკველია მ. „ჩაგრულთა თეატრი“ ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“,#4 (81), გვ. 87-100.

მიზანი პრობაციონერი ქალების რეაბილიტაციისა და საზოგადოებაში ინტეგრაციის პროცესების ხელისშეწყობა იყო.

ციხეში მოხვედრილი ადამიანი ხშირ შემთხვევაში კარგავს სულიერ წონასწორობას, იწყება პიროვნების რღვევის მძიმე პროცესი. ზოგიერთს დანაშაული და სინდისის ქენჯნა არ ასვენებს, ზოგს პირიქით ჰგონია, რომ უდანაშაულოა და შურისძიების წყურვილით არის აღსავსე. ადამიანებს აქვთ განცდა (ხანდახან არცთუ უსაფუძვლო), რომ ყოველგვარი მცდელობის მიუხედავად, განწირულები არიან, არშემდგარნი, დაღდასმულნი, საზოგადოებისგან გარიყულნი და ბოლომდე ასეთებად დარჩებიან. ამიტომაც არავითარი სტიმული არ გააჩნიათ იმისთვის, რომ ძალები მოიკრიბონ და საკუთარ სისუსტეებს შეებრძოლონ. სასჯელის მოხდის შემდეგ საზოგადოება იღებს არა ,,გამოსწორებულ“, არამედ პირიქით, ჩაკეტილ, აგრესიულ, ზოგიერთ შემთხვევაში გარშემო მყოფთათვის საშიშ ადამიანს.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ პატიმრებს დამხვედრ გარემოსთან შეგუება უჭირთ. მათი საადაპტაციო პერიოდი საგრძნობლად იწელება. შესაბამისად, საზოგადოებაში ინტეგრაციის პროცესიც რთულდება. ამიტომ სწორია, როცა მსჯავრდებულების რეაბილიტაცია ციხეში, სასჯელის მოხდის პერიოდში, იწყება.

2014 წლის ბოლოს შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები სასჯელაღსრულების N მე-5 დაწესებულების დირექტორს შეხვდნენ და პროექტის შინაარსი გააცნეს. დაიწყო ეტაპობრივი მუშაობა პროექტის განსახორციელებლად. 2015 წლის დასაწყისშივე ჯგუფი პრობაციონერ ქალებს შეხვდა. პირველი შეხვედრა გაცნობითი ხასიათის იყო, თუმცა აქვე სავარაუდო მონაწილეების შერჩევაც მოხდა. პრობაციონერები თუ უარს იტყოდნენ პროექტში მონაწილეობაზე, კანონით, ამას ვერავინ აიძულებდა. ცხადია, იძულების გამოყენება არც შემოქმედებითი ჯგუფის ამოცანა იყო. შეხვედრას ოპერატორიც ესწრებოდა, რომელიც პირველი დღიდან (რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის ჩათვლით), ყველაფერს კამერით იღებდა. სწორედ გადაღებები გახდა იმის მიზეზი, რომ რამდენიმე პრობაციონერმა უარი თქვა ჯგუფთან თანამშრომლობაზე. მათ არ სურდათ ეკრანზე გამოჩენა, რადგან რცხვენოდათ თავიანთი მდგომარეობის, არ უნდოდათ ნაცნობებს პატიმრების სტატუსით ენახათ. დარწმუნებულები იყვნენ, რომ ოჯახის წევრები, შვილები ამ გადწყვეტილებას არ მოიწონებდნენ და ასე შემდეგ. ასე დაიწყო პრობლემები და მათი გადაჭრის გზების ძიებები.

დარჩენილ პრობაციონერებთან (8 ქალბატონი) გაგრძელდა გაცნობითი საუბარი. საერთო შეთანხმების საფუძველზე გადაწყდა, პრობაციონერები პიესის შექმნის თანამონაწილეები იქნებოდნენ. მათ პირველი დავალება მიეცათ - აქტუალური თემების ჩამოთვლა და თხზულების დაწერა. შედეგი ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა.

ზოგიერთმა დავალება ,,კეთილსინდისიერად“ შეასრულა და დაწერა ის, რაც მათი აზრით, სხვებისთვის (იგულისხმება, შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები), მოსაწონი იქნებოდა. დასკვნა: პრობაციონერი არ ენდობა უცხო ადამიანებს, მათთან სასიცოცხლო პრობლემებზე საუბარს არ თვლის საჭიროდ. იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც თავის მოწონებას უფრო „აგრესიული“ საშუალებებით ცდილობდნენ. მაგალითად, ერთ-ერთი პრობაციონერი, რომელიც ადრე დიდი თანამდებობის პირი იყო, ხელისუფლების პირველ პირებთან დაახლოებული და პატივცემული, თავის დამკვიდრებას ქედმაღლობითა და ცინიკური კომენტარებით ცდილობდა. მასთან თანამშრომლობა ვერ შედგა. როლების განაწილების დროს პრობაციონერს მათხოვრის როლი შესთავაზეს და ამით შეურაცხყოფილმა საერთოდ უარი თქვა თანამშრომლობაზე (საინტერესოა, რომ ეს ქალბატონი ყველას, განსაკუთრებით სხვა პატიმრებს უდიერად ეპყრობოდა. მათ ის არ მოსწონდათ, მაგრამ ვერაფერს უბედავდნენ, თითქოს მისი ეშინოდათ. როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ქალბატონი სასჯელს ჯგუფურ მკვლელობაში მონაწილეობისა და მსხვერპლის სასტიკად წამებისთვის იხდიდა).

იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც აზრის ჩამოყალიბებას კარგად ვერ ახერხებდნენ, მაგრამ ორიოდე სიტყვაში მათი გულწრფელობა და დაუცველობა ჩანდა. ასეთი იყო ახალგაზრდა გოგონა, რომელიც სასჯელს მკვლელობისთვის იხდიდა. მას გენდერული იდენტობის პრობლემაც ჰქონდა.

დაიწყო მეორე ეტაპი. რამდენიმე შეხვედრის შემდეგ პრობაციონერებსა და შემოქმედებითი ჯგუფის ურთიერთობაში პატარა პაუზა გაჩნდა. საჭირო იყო თემების საფუძვლიანად შესწავლა და პიესაზე მუშაობის დაწყება. პრობაციონერებსაც ცოტა დრო სჭირდებოდათ, რომ ყველაფერი გაეაზრებინათ, ერთმანეთს დალაპარაკებოდნენ, ახალ გამოწვევას შეგუებოდნენ.

მოცემულობა ასეთი იყო: დასი შვიდი საშუალო ასაკის ქალბატონისგან და ერთი ახალგაზრდა გოგონასგან შედგებოდა. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ შემოქმედებითი ჯგუფის მიზანი ციხეშივე პრობაციონერების ინტეგრაციის პროცესის დაწყება იყო. ამიტომ გადაწყდა, პიესის

მეცხრე მოქმედი გმირი ყოფილიყო პროფესიონალი მსახიობი და თანაც მამაკაცი. მსახიობი გიორგი ზანგური გახდა დასის ახალი წევრი.

ჯგუფმა მოითათბირა პრობაციონერებთან, გაითვალისწინა მათი სურვილი და გადაწყდა: პიესის მოქმედება ციხეში არ განვითარდება, ისინი არ იქნებიან პატიმრები და განასახიერებენ ჩვეულებრივ თავისუფალ ადამიანებს. თუმცა შემოქმედებითი ჯგუფისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რა იქნებოდა პიესის თემა და მისი მთავარი გზავნილი.

ყველა ცნობილი ფსიქოლოგი ამბობს, თუ გვინდა პრობლემას მოვერიოთ, ის უნდა ვაღიაროთ. პრობაციონერებთან ყველაზე მწვავედ დგას შემდეგი პრობლემა, თითქმის ყველა მათგანი თვლის, რომ უდანაშაულოა და უსამართლოდ არის დასჯილი. ამიტომ მნიშვნელოვანია, მსჯავრდებულმა გააცნობიეროს, როცა კანონი ირღვევა, სხვა ადამიანის უფლება ილახება, დამნაშავე პასუხისმგებელია კანონის წინაშე. რელიგიურად (აღსანიშნავია, რვავე პრობაციონერი იყო მორწმუნე, აღმსარებელი და მაზიარებელი), არ არსებობს დანაშაული, რომელიც წრფელი სინანულისა და აღსარების შედეგად ადამიანს არ მიეტევოს, გარდა სული წმიდის გმობისა. „ამენ გეტყვ თქუენ, ვითარმედ ყოველივე მიეტეოს ძეთა კაცთა ცოდვანი და გმობანი, რაოდენსაცა ჰგმობდენ; 29. ხოლო რომელმან თქუას გმობაი სულისა წმიდისათვის, არა აქუს მიტევებაი უკუნისამდე, არამედ თანა-მდებ არს საუკუნოისა სასჯელისა“.[56]

როცა ადამიანი აცნობიერებს, რომ მან დაარღვია კანონი, ჩაიდინა დანაშაული (სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზის გამო) და სამართლინად ისჯება, მისთვის ფსიქოლოგიურად ასეთი განაჩენის გადატანა უფრო ადვილია. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ პრობაციონერმა საკუთარი თავის წინაშე გულწრფელად აღიაროს – დამნაშავე ვარ. ეს აღიარება ძალიან მნიშვნელოვანია. აღიარება რეაბილიტაციის გზის დასაწყისია. მსჯავრდებული სასოწარკვეთილებაში არ უნდა ჩავარდეს, არ უნდა იფიქროს, რომ ეს საბოლოო განაჩენია, ცხოვრების დასასრული. „იმისთვის, რომ ციხეს თავი დააღწიო, საჭიროა გაიგო, რომ ციხეში ხარ. ხაფანგი – ესაა ადამიანის ემოციური, ხასიათობრივი სტრუქტურა. ცოტა სარგებელი მოაქვს აზრთა სისტემის გამოგონებას ხაფანგის ბუნების შესახებ; ერთადერთი, რაც საჭიროა

[56] ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბ. 1995, გვ. 7.

გასათავისუფლებლად – ესაა ხაფანგის ცოდნა და გამოსავლის პოვნა“.[57] სწორედ აქ სჭირდებათ პრობაციონერებს ოჯახის, სასჯელაღსრულების დაწესებულების თანამშრომლების, საზოგადოების მხარდაჭერა. ისინი უნდა დარწმუნდნენ, რომ შეძლებენ ცხოვრების გაგრძელებას, ან თავიდან დაწყებას. ამისთვის მათ მოტივაცია სჭირდებათ.

ცნობილი ამერიკელი ფსიქოლოგი აბრაჰამ მასლოუ თავის ნაშრომში „ადამიანური მოტივაციის თეორია“ მოთხოვნილებათა იერარქიას აყალიბებს. ამ თეორიის მიხედვით ადამიანის შვიდი ძირითადი მოთხოვნილებაა:

„1. ბიოლოგიური მოთხოვნილებები, რომლებიც ფიზიკურ გადარჩენასთან არის დაკავშირებული (საკვების, სასმელის, ჟანგბადის, დასვენების, სექსის, დაძაბულობის მოხსნის);

2. უსაფრთხოების მოთხოვნილება (უსაფრთხოების, კომფორტის, უშფოთველობის, შიშისაგან თავისუფლების);

3. მიკუთვნებულობის მოთხოვნილება (თანაზიარობის, აფილაციის, მოთხოვნილება იმისა, რომ გიყვარდეთ და უყვარდეთ. ეს მოთხოვნილება ადამიანს გამოქვაბულში ცხოვრების პერიოდიდან აქვს, როცა მარტო ფიზიკურად ვერ გადარჩებოდა. ჯგუფური ცხოვრების დროს მას ახალი უნარ-ჩვევების გამომუშავება დასჭირდა, პირველ რიგში, ნებისყოფის);

4. პატივისცემის მოთხოვნილება (დარწმუნებულობის, საკუთარი თავის ფასეულობისა და კომპეტენტურობის, თვითპატივისცემისა და სხვებისგან პატივისცემის მოთხოვნილება);

5. შემეცნებითი მოთხოვნილებები (ცოდნის, გაგების, სიახლის);

6. ესთეტიკური მოთხოვნილებები (მშვენიერებისა და წესრიგის);

7. თვითაქტუალიზაციის მოთხოვნილება (პოტენციალის სრულიად გამოყენების, განსაზღვრული მიზნისკენ სწრაფვის მოთხოვნილება).

ხშირად დამატებულია მე-8 ტრანსცედენტური მოთხოვნილება: კოსმიური დანიშნულების შეცნობის სულიერი მოთხოვნილება“.[58]

პირველი ორი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი მოთხოვნილება, რამდენადაც შესაძლებელია სასჯელაღსრულების დაწესებულებაში, პრობაციონერებს მეტ-ნაკლებად დაკმაყოფილებული ჰქონდათ. ვფიქრობთ, სუბიექტურ-ობიექტური მიზეზების გათვალისწინებით, პატიმარ ქალებს

[57] მასალა შეგროვებულია: Magma.ge. გურული მ. რაიხის კუნთოვანი ჯავშანი და ორგონული ენერგია. {გადამოწმებულია 27.04.2022}

[58] მასალა შეგროვებულია: B2p.ge/maslou-piramida/ {გადამოწმებულია 12.07.2022}

დანარჩენი ზემოთ ჩამოთვლილი მოთხოვნილებების დიდი დეფიციტი გააჩნდათ. შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა სწორედ ამ დეფიციტის შევსება გახდა, სპექტაკლი კი ამის რეალიზაციის საუკეთესო საშუალება. თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა. მუშაობის პროცესი თანამშრომლობას, ურთიერთგაგებას მოითხოვს. კოლეგები ერთმანეთის შრომას პატივს სცემენ. ადამიანებს, როცა დაკისრებულ მოვალეობას კარგად აკეთებენ, თვითკმაყოფილების გრძნობა ეუფლებათ, თვითშეფასება იზრდება.

ნებისმიერი ადამიანი აფასებს საკუთარ თავს, ანუ თვითშეფასების უნარი აქვს. აფასებს და გრძნობს სხვების დამოკიდებულებას მისდამი, საზოგადოებაში საკუთარ ადგილს ხედავს. ყველა ნორმალურ ადამიანს სურს საზოგადოებაში პატივცემული, დაფასებული, მისაღები იყოს.

ყოველი ახალი სპექტაკლი, ახალი როლი სამყაროს შემეცნებისა და გააზრების საშუალებაა. ხელოვნების საშუალებით ადამიანი მშვენიერებას ეზიარება და ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს. როცა ადამიანი მთლიანად იხარჯება, თავის სათქმელს სხვა ადამიანებს უზიარებს, გამოხატვის ფორმაზეც ნაფიქრი აქვს, თავის პოტენციალს სრულად იყენებს და დასახული მიზნისკენ მიისწრაფის. ამრიგად, სპექტაკლი და თამაში ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ყველაზე კარგი საშუალებაა.

მესამე ეტაპი - პიესის კითხვა. ძალიან მოკლე დროში (დაახლოებით ორ კვირაში), დაიწერა პიესა „ჩემი მძევალი ანგელოზები“.

მოქმედი პირები:

1. ზაზა - მძარცველი
2. მადონა - ოჯახის მარჩენალი
3. მაკა - ბანკის თანამშრომელი
4. გულიკო - მკაცრი ქმრის ცოლი
5. მართა - შინაბერა
6. მეგი - და ჰყავს ამერიკაში
7. ეთერი - ქვრივი
8. მთვარისა - ეთერის შვილი
9. რუსუდანი - მათხოვარი

პიესის სიუჟეტი: შუა ხანს მიღწეული ზაზა ახალგაზრდობაში ნიჭიერი და პერსპექტიული მხატვარი იყო. 90-იან წლებში აფხაზეთის ომში იბრძოდა. იქედან ჩამოსვლის შემდეგ ძალიან შეიცვალა, ცოტა ხანს ციხეშიც იჯდა, მერე სმა დაიწყო. საბოლოოდ თავს მოერია, ბებიასა და პაპას მიეხმარა და სოფელი ფეხზე დააყენა. ცოლის მოყვანის შემდეგ ისევ თბილისში დაბრუნდა. ერთი ბიჭი ჰყავდა.ზაზა სამუშაოს ვერ შოულობდა. ოჯახს ძალიან უჭირდა. ამასობაში ბიჭი წამოიზარდა და მოთავებული ნარკომანი გახდა. ზაზა, რომელსაც ისედაც ბევრი ვალი აქვს, სახლს კრედიტში დებს. ვერც კრედიტის ფულს იხდის, შვილსაც ვერ შველის. სასოწარკვეთილი ბანკის გაძარცვას გადაწყვეტს. ამ დღეს თბილისი ამერიკის პრეზიდენტს მასპინძლობს. ყველგან უსაფრთხოების უპრეცედენტო ზომებს იცავენ. არავის სურს ქალაქის გარეუბანში მომხდარი ბანკის გაძარცვის გახმაურება. ხელისუფლება მძარცველთან მოლაპარაკებას აწარმოებს და სთხოვს პრეზიდენტის წასვლამდე ნურავითარ ზომებს მიმართავს. ვიზიტის დამთავრების შემდეგ მოლაპარაკება ისევ გაგრძელდება. არავის ადარდებს, რომ მძარცველმა რვა უდანაშაულო ადამიანი აიყვანა მძევლად. ახლა ხელისუფლებისთვის მთავარია რამე ინციდენტი არ მოხდეს და ინფორმაციამ არ გამოჟონოს. როგორ იქნება რვა მსხვერპლი, მათ სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება თუ არა, ამ ეტაპზე ეს ნაკლებად მნიშვნელოვანია. მიუხედავად იმისა, რომ მძარცველი ირწმუნება, თუ მას თითო მძევალში ასი ათას დოლარს არ გადაუხდიან და თავისუფლად გასვლის საშუალება არ ექნება, მძევლებს რიგრიგობით დახოცავს.

ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო რვა შეშინებული ადამიანი ერთ ოთახშია შეყუჟული. მათზე არანაკლებ შეშინებული ჩანს სრულიად გამოუცდელი მძარცველი, რომელიც ყვირილითა და რევოლვერის ტრიალით ცდილობს ნერვიულობის დაფარვას. ვიღაც ცუდად ხდება, ვიღაც ცდილობს წინააღმდეგობის გაწევას. ბოლოს ბედს შერიგებულები გაყუჩდებიან და გარედან ელოდებიან დახმარებას, თუმცა იციან, რომ ხვალ დილამდე ასე ღვთის ანაბარა იქნებიან მიტოვებულები. ერთმანეთს უნდობლად და შესამჩნევი აგრესიით ეპყრობიან. მერე თავიანთი ისტორიების მოყოლას იწყებენ. ზოგს თავის წარმოჩენა უნდა,ზოგს თავისი ქმარ-შვილით მოაქვს თავი, ზოგი საკუთარ ინტელექტს ამზეურებს, ბანკის თანამშრომელი ქალი გარეგნობით იწონებს თავს და არც ცდილობს იმის დამალვას, რომ ბევრი მოტრფიალე და მფარველი მამაკაცი ჰყავს. ყველა ერიდება სუნიან მათხოვარ ქალს, რომელიც კარგად შეზარხოშებულია. სწორედ მათხოვარი ქალის სიტყვები ხდება ყველასთვის გარდამტეხი: „რუსუდანი - ტყუილად ნუ ახსენებთ ღმერთის

სიყვარულს. ეს მას ვუყვარვართ. ჩვენ მხოლოდ ვამბობთ, თორემ სინამდვილეში არ გვიყვარს ის. რომ გვიყვარდეს, ასეთები კი არ ვიქნებოდით და არც აქ ვიქნებოდით“.[59]

ამ სიტყვებს მოჰყვება ადამიანების აღსარებები, სინდისის ქენჯნა. მიუხედავად იმისა, რომ არაფერი შეცვლილა, მძევლებს ერთმანეთის მიმართ ინტერესი გაუჩნდათ, მძარცველის ბედითაც დაინტერესდნენ - „რამ მიიყვანა ეს კაცი ასეთ მდგომარეობამე“. ქალები ხედავენ, რომ ზაზას რაღაც გაჭირვება აქვს. მან სხვადასხვა სიტუაციაში მძევლების მიმართ შეძლებისდაგვარად გულსხმიერება გამოიჩინა. პროფესიონალი მძარცველი ასე არ იქცევა. შიში და ბრაზი თანაგრძნობით შეეცვალათ. განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდა ეს, როცა შეზარხოშებული, თავგზააბნეული, დაღლილი, სასოწარკვეთილი ზაზა შემოდის ქალებთან, ბოდიშს უხდის მათ ყველაფრისთვის და სთხოვს წავიდნენ. შემდეგ განერვიულებულს სკამზე ჩაეძინება, ხელში რევოლვერი უჭირავს. რუსუდანი და გულიკო გაპარვას აპირებენ, სხვა ქალები არ უშვებენ. ისინი მიხვდნენ,ზაზა თუ მარტო დატოვეს, აუცილებლად თავს მოიკლავს. ქალები ჩუმად გალობას იწყებენ. ზაზას ეღვიძება. გაკვირვებული და გახარებული უყურებს ქალებს და იღებს ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებას უნდა ჩაბარდეს პოლიციას. ქალები ზაზას მიმართ თანაგრძნობას გამოხატავენ და ყველა ხელებაწეული ოთახს ტოვებს.

მეოთხე ეტაპი - როლების განაწილება. ამ ეტაპზე მთავარი იყო, ყველა პრობაციონერს მისცემოდა შესაძლებლობა, პერსონაჟის მეშვეობით მაყურებლისთვის თავისი სათქმელი ეთქვა. ეს გახდა როლების განაწილების მთავარი პრინციპი.

პატიმარი, რომელიც ბანკის თანამშრომელ ქალს თამაშობდა მარტოხელა დედა იყო. მას არასრულწლოვანი შვილი და ხანდაზმული დედა ჰყავდა. ბავშვი მეურვეებთან იზრდებოდა, დედა მოხუცთა თავშესაფარში იყო. როცა პრობაციონერი თავისი პერსონაჟის, მაკას, სიტყვებს წარმოთქვამდა: „იცით, მე კიდევ სულ არ მახსოვს, როგორი სუნი აქვს ჩემს შვილს... ჩვილი რომ იყო ვგრძნობდი, ახლა უბრალოდ არ მახსოვს...“[60] თითქოს ერთგვარ კათარზისს განიცდიდა. ყველა გრძნობდა რაღაც განსხვავებულ, ამაღლებულ განცდას – სხვა პატიმრები, მაყურებელი და რა თქმა უნდა, თავად მსახიობი. ამას ადასტურებდა მაკას რეპლიკის შედეგ ჩამოვარდნილი პაუზა და სიჩუმე, რომელიც რეჟისორის დადგმული არ იყო.

[59] პატარაია ქ., „ჩემი მძევალი ანგელოზები“, გვ. 20. (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[60] პატარაია ქ. ჩემი მძევალი ანგელოზები, გვ, 20. (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

ახალგაზრდა პატიმარ გოგონას, როგორც უკვე ითქვა, იდენტობის პრობლემა ჰქონდა. ის ქალის ტანსაცმელს არასდროს იცვამდა და თმებიც ბიჭურად ჰქონდა შეჭრილი. პატიმრების მიერ დადგმულ სკეტჩებშიც სულ ბიჭებს თამაშობდა (მაგალითად, ბიჭს თავისი შეყვარებული გოგონასთვის საჩუქრის ყიდვა უნდა. ფული არ აქვს. გადაწყვიტავს მეზობელს მოპაროს. მეზობელი გაიგებს და პოლიციას გამოიძახებს. ჩაერევიან დანარჩენი მეზობლები. პოლიციაში დარეკვას გადაათქმევინებენ. გახარებული ბიჭი ბუქნას ჩამოუვლის. ყველა ბედნიერია, ცეკვავს და მხიარულობს).

ზემოთ მოყვანილი სკეტჩის შინაარსი და მისი სათქმელი ცალკე განხილვის თემაა, რაზედაც ყველას ერთად, სასჯელაღსრულების სისტემის თანამშრომლებს, ფსიქოლოგებსა თუ პატიმრებს მართებთ ყურადღების გამახვილება.

პატიმარმა გოგონამ თანამშრომლობაზე თანხმობა განაცხადა. პირველ ხანებში შებოჭილი იყო, თავს უხერხულად გრძნობდა. თუმცა მუშაობის პროცესში პერსონაჟების ბიოგრაფიებზე ბევრმა ლაპარაკმა შედეგი გამოიღო. პატიმარი რაც უფრო ეცნობოდა თავის პერსონაჟს, ინტერესიც უფრო ეზრდებოდა. თვითონაც იგონებდა რაღაცებს. საკუთარი ცხოვრებიდან მაგალითები მოჰყავდა. ადამიანი ნელ-ნელა იხსნებოდა. მისი პერსონაჟი მამის სიკვდილის შემდეგ დედასთან ერთად თბილისში ჩამოდის საცხოვრებლად. მატერიალურად უჭირთ. დედა ოჯახს კერვით არჩენს. თბილისში ცხოვრების ორივეს ეშინია. დედის აზრით, აქ მამაკაცები ჩასაფრებულები არაინ, რომ პატარა გოგოები შეაცდინონ და დაღუპონ. თუმცა კი ძალიან უნდა შვილის გათხოვება, მაგრამ ყველა ნაბიჯს უკონტროლებს, კალთაზე ჰყავს გამობმული და თან კოჭებამდე კაბებს აცმევს, რომ ვინმე ვიგინდარას მისი გოგონა თვალში არ მოხვდეს. ასეთი ბიოგრაფიის პერსონაჟისთვის შარვლის ჩაცმა, რომელიც დედის აზრით უზნეო საქციელის ტოლფასია, გაუმართლებელი იყო. როცა ეს აუხსნეს პატიმარს, იგი ყველაფერს დაეთანხმა, მაგრამ კაბის ჩაცმაზე მაინც უარი თქვა. შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს ამაზე ყურადღება აღარ გაუმახვილებიათ. სპექტაკლამდე, რეპეტიციაზე გოგონა კაბით მივიდა. რეპეტიციის ბოლოს მას მადლობა გადაუხადეს. მეორე დღეს გოგონა ისევ კაბით გამოცხადდა. ეს დიდი გამარჯვება იყო.

პრემიერაზე, ფინალურ სცენაში, როცა ყველა მიხვდება ზაზას გადაწყვეტილებას, პატიმარი გოგონას პერსონაჟი – მთვარისა, მძარცველს ეუბნება: „ერთი რამე მინდა გთხოვოთ... თუ შეიძლება,

დამხატეთ“.[61] ამ სიტყვებმა გამოაცოცხლა სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი მძარცველი და ფიზიკურადაც გადაარჩინა. პატარა პაუზის მერე ის იწყებს გოგონას ხატვას და თითქოს თავის ბედნიერ დროსა და ცხოვრებას უბრუნდება. მთვარისა მადლიერების გრძნობით სავსე ცრემლებს ვერ იკავებს, ზაზას ეხუტება და კოცნის. პატიმარი გოგონა ისე ემოციურად და უშუალოდ თამაშობდა ამ სცენას, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც ვერ იკავებდა ბედნიერების ცრემლებს. ეს სინანულის, დიდი დარდის, გამოსავალის ძებნისა და იმედიანი ხვალინდელი დღის ცრემლები იყო. მოგვიანებით პატიმარი გოგონა ჯგუფის წევრებს გამოუტყდება, რომ მისი გარდაცვლილი მამაც მხატვარი იყო და ხშირად ხატავდა თავისი გოგონას პორტრეტს.

პრობაციონერი, რომელიც მართას თამაშობდა, ექიმი იყო. იგი წლების წინ გახმაურებული „ექიმთა საქმის“ ე.წ. მსხვერპლი გახლდათ. მისი პერსონაჟი ჩუმი, მარტოხელა ქალბატონია. მას ბევრი შეცდომა აქვს ჩადენილი, სინდისი ქენჯნის, დარჩენილი დრო უნდა შეცდომების გამოსწორებას მოანდომოს. პატიმარი ქალბატონიც გაუთხოვარი იყო, ჩუმი, ჩაკეტილი. მარტო ყოფნასა და დუმილს იყო მიჩვეული. დიდი სტრესის გამო პატიმარს ჯანმრთელობა შეერყა, ნერვული ტიკები დაეწყო და ენის მოკიდება დასჩემდა. თავიდან თითქმის შეუძლებელი ჩანდა მასთან რამე შედეგის მიღწევა და მისი შეცვლის აზრიც მწიფდებოდა. შემოქმედებითი ჯგუფი დროს ჭიმავდა. ადვილი არ იყო გადაწყვეტილების მიღება და ისედაც ტრავმირებული ადამიანისთვის კიდევ ტრავმის მიყენება. მისი თვითშეფასება ხომ ისედაც უკიდურესად დაბალ ნიშნულს იყო მიახლოებული. ამას ისიც ამძაფრებდა, რომ სხვა პატიმრები ხშირად მას დაუფარავად დასცინოდნენ და ამით კიდევ უფრო მეტად ტკენდნენ გულს. პირდაპირი, დიდაქტიკური საუბრები შემოქმედებითმა ჯგუფმა არასასურველად მიიჩნია, რადგან ამას შეიძლება მეტი აგრესია გამოეწვია. ამიტომ სხვა, როგორც ბოლოს აღმოჩნდა, სწორი ტაქტიკა აირჩია. თუ მანამდე სხვებს ფრთხილად და რბილად მიუთითებდნენ შეცდომებზე, ახლა უკვე არც ერთ შეცდომას უყურადღებოდ და შენიშვნის გარეშე აღარ ტოვებდნენ. ეს საჭირო გახდა იმის დასამტკიცებლად, რომ თითოეულ მათგანს აქვს სუსტი მხარე და არავინ არ არის უშეცდომო. სამაგიეროდ, ყოფილი ექიმის ყოველ წარმატებას ხაზი ესმებოდა. ისე მოხდა, რომ მან ირწმუნა საკუთარი შესაძლებლობები, გაიხსნა, გათავისუფლდა. ენასაც სულ უფრო ნაკლებად უკიდებდა. ამ ტაქტიკის გასატარებლად შემოქმედებით ჯგუფს ბეწვის ხიდზე მოუხდა გავლა. დადებითმა

[61] პატარაია ქ. ჩემი მძევალი ანგელოზები, გვ. 24. (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

შედეგმა ყველა გაახარა, წარმატების სურვილმა პატიმრები უფრო გააერთიანა და შეკრა. ერთმანეთის მიმართაც უფრო შემწყნარებლები გახდნენ. ადრე თუ საბაბს ეძებდნენ, ახლა თვითონვე ცდილობდნენ ყოველგვარი კონფლიქტი სათავეშივე აღმოეფხვრათ. პრემიერაზე ყოფილ ექიმ - პატიმარს ენა არ დაბმია.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ერთ-ერთმა პრობაციონერმა იუკადრისა მათხოვრის როლი და შემოქმედებით ჯგუფთან თანამშრომლობაზე უარი თქვა. რეპეტიციებზე მათხოვრის როლს ხან რეჟისორი, ხან დრამატურგი გადიოდა. პრემიერის მოახლოებასთან ერთად აუცილებელი გახდა პრობლემის გადაწყვეტა. აირჩიეს ერთი პრობაციონერი ქალი. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ ისიც უარს აცხადებს მათხოვრის როლის შესრულებაზე. მიზეზი საკმაოდ ბანალური აღმოჩნდა. პატიმარი წარსულში კინგ-ბოქსინგის ჩემპიონი იყო, ფიზიკურად ძალიან ძლიერი, ამაყი. მას ზონაში ერთგვარი ავტორიტეტი ჰქონდა (კრიმინალური ავტორიტეტი არ იგულისხმება). როცა სპექტაკლის არამონაწილე პრობაციონერებმა გაიგეს, რომ მას მათხოვრის როლი უნდა შეესრულებინა, დაცინვის ობიექტად გადააქციეს. შეურაცხყოფილმა ყოფილმა ჩემპიონმა პრესტიჟის აღსადგენად ,,დამამცირებელ“ როლზე უარი თქვა.

ამ დროს თავად პრობაციონერებისთვის ძალიან სენსიტიურია ის პრობლემა, რომ მთელი ცხოვრების განმავლობაში ისინი საზოგადოებისთვის გარკვეული სტიგმის მატარებლებად რჩებიან. როგორც ირვინ ჰოფმანი ამბობს: ,,ეს არის პროცესი, რომლის საშუალებითაც სხვების რეაქცია ამახინჯებს ნორმალურ იდენტობას“.[62] სამწუხაროდ, პრობაციონერები თავად არ არიან გარკვეული სტერეოტიპებისგან თავისუფალი, თუმცა ამას სხვებისგან მოითხოვენ.

შემოქმედებითმა ჯგუფმა სპექტაკლის გადასარჩენად მათხოვრის როლის თამაში დრამატურგს შესთავაზა.

5 მაისს, სასჯელაღსრულების მე-5 დაწესებულებაში პრემიერა გაიმართა, რომელსაც დეპარტამენტის თავმჯდომარის მოადგილე, სხვადასხვა თანამდებობის პირები, შინაგან საქმეთა მინისტრის მოადგილე, ომბუდსმენის აპარატის თანამშრომლები, ფონდ „ღია საზოგადოება – საქართველოს“ დირექტორი, თანამშრომლები, უფლებადამცველები, კოლონიის ადმინისტრაცია და პატიმრები ესწრებოდნენ.

[62] მასალა შეგროვებულია: Dictionary.ccs.ge>content>stigma, ლექსიკონი ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში. {გადამოწმებულია12.07.2022}

კულმინაციურ მომენტში სპექტაკლი შეწყდა. ფასილიტატორმა (ბოალთან, ჯოკერი), რომლის როლი ფსიქოლოგმა შეითავსა, დისკუსია გახსნა. ფასილიტატორს არ გასჭირვებია დარბაზის დისკუსიაში ჩაბმა. მაყურებელი ძალიან აქტიური იყო. ყველა ერთად, კანონდამცველი თუ მსჯავრდებული, პიესაში დასმულ პრობლემაზე მსჯელობდა და საზოგადოებას ფინალის სავარაუდო ვარიანტს სთავაზობდა. ეს ინტეგრაციის კიდევ ერთი კარგი მაგალითი გახდა. როგორც სავარაუდო იყო, მსჯავრდებულების უმეტესობა მძარცველს ამართლებდა და თვლიდა, რომ ის არ უნდა დაისაჯოს, რადგან მძიმე ცხოვრებამ უბიძგა ასეთი საქციელისკენ. უმცირესობაში იყვნენ ის პატიმრები, რომლებიც ამბობდნენ, მძარცველი დასასჯელია, რადგან მან სხვა ადამიანების სიცოცხლე დააყენა საფრთხის წინაშე, დაარღვია კანონი, ამიტომ პასუხი უნდა აგოს. სამართალდამცავებიც ამ აზრს იზიარებდნენ და საილუსტრაციოდ, გარკვეული მუხლები მოჰყავდათ. დაახლოებით ნახევარსაათიანი დისკუსიის შემდეგ ფასილიტატორმა მსახიობებს სპექტაკლის გაგრძელება სთხოვა.

პრემიერასთან დაკავშირებული აჟიოტაჟის გადავლის შემდეგ შემოქმედებითი ჯგუფი მსახიობებთან ერთად ჩატარებული სამუშაოს შესაჯამებლად შეიკრიბა.

ყველაზე მთავარი გზავნილი, რაც გამოითქვა, იყო ის, რომ ადამიანებს საკუთარი თავის რწმენა დაუბრუნდათ, თვითშეფასება აუმაღლდათ, ბედნიერების გრძნობა დაეუფლათ და მომავლის იმედი გაუჩნდათ.

2015 წლის შემოდგომაზე სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის სცენაზე გადაიტანეს. წარმოდგენას ქვეყნის უმაღლესი ეშელონების წარმომადგენლები, დიპლომატიური კორპუსი, პატრიარქი, მინისტრები, მსჯავრდებულების ოჯახის წევრები, 60 მამაკაცი პატიმარი ესწრებოდა.

წარმატებული და ძალიან ემოციური სპექტაკლის შემდეგ პატრიარქმა პრემიერ მინისტრს პატიმარი ქალების შეწყალება სთხოვა. ერთი თვის განმავლობაში ოთხი პატიმარი შეიწყალეს. შემდეგ ერთი წლის განმავლობაში დარჩენილი სხვა ქალბატონები. ბოლოს მკვლელობაში ბრალდებული ახალგაზრდა გოგონა გაათავისუფლეს.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ რამდენიმე ყოფილმა პატიმარმა არასამთავრობო ორგანიზაცია შექმნა, ზოგი ოჯახს დაუბრუნდა, შვილებსა და შვილიშვილებს ზრდის, ზოგმა მცირე ბიზნესს მიჰყო ხელი. მათ შეძლეს ცხოვრების გაგრძელება, მისი უკეთესობისაკენ შეცვლა. ეს არის აუგუსტო

ბოალისა და მისი „ჩაგრულთა თეატრის“ მთავარი გზავნილი – ადამიანებმა უნდა იმოქმედონ, მათ მაგივრად ამას არავინ გააკეთებს. ეს იყო პროექტის მთავარი მიზანიც.

დასასრულს, ამონარიდი ბოალის ავტობიოგრაფიული წიგნიდან. ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ, რომელშიც მოსამსახურე (დამლაგებელი) ქალები თამაშობდნენ (სპექტაკლს დიდი წარმატება მოჰყვა), ბოალი კულისებში შევიდა. ერთი მონაწილე ქალი ატირებული დახვდა. ბოალმა ტირილის მიზეზი ჰკითხა. მან უპასუხა:

„– ეს ჩვენთვის ძალიან ამაღელვებელია. ჩვენ სხვის სახლებში ვმუშაობთ და იქ უჩინარები უნდა ვიყოთ. ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ და არ უნდა გამოვჩნდეთ. დღეს გამნათებელმა რეპეტიციის დროს დამიძახა, აქეთ გამოიწიე, რომ კარგად გამოჩნდე. ჩვენ დამუნჯებას გვასწავლიან. დღეს მიკროფონები დაგვიდგეს, რომ ჩვენთვის მოესმინათ.

– ამიტომ ტიროდით?

– არა. ოჯახი, სადაც ათი წელია ვმუშაობ, დღეს დარბაზში სიბნელეში იჯდა და სცენაზე მე მიყურებდა.

– ალბათ, ამიტომ ატირდით?

– არა.

– აბა, რამ აგატირათ?

– როცა კულისებში გავედი და სარკეში ჩავიხედე, შემეშინდა.

– რა დაინახეთ სარკეში?

– ქალი.

– ეს ხომ ნორმალურია. თქვენ სარკეში ქალს დაინახავთ, მე - კაცს.

– მაგრამ მე პირველად დავინახე ქალი.

– მანამდე ვის ხედავდით?

– ადრე მოსამსახურეს ვხედავდი, ახლა ქალი დავინახე“.[63]

თეატრში თქვენი იდეების, ემოციების, სურვილების დემონსტრირება ხდება, საკუთარი თავის იდენტობა და არა თავს მოხვეული. საზოგადოებაში ყველა შენიღბულია. თეატრში კი ნიღაბს იხსნი და შენ, შენ ხარ. ეს არის ,,ჩაგრულთა თეატრის'' უპირატესობა.

[63] Boal A. “Hamlet and the Baker’s Son” – Routlage Taylon and Franc’is Group London and New York*c 2001, p. 14.

„ცვლილებების თეატრი“ საქართველოში

წინა ქვეთავში დაწვრილებით განვიხილეთ ჩვენი პირველი გამოცდილება ბოალის თეატრთან დაკავშირებით. ვფიქრობთ, ბოალის ინტერაქტიური თეატრის სრულყოფილად შესწავლისა და კვლევისთვის აუცილებელია იმ ადამიანების აზრის გათვალისწინება, გაანალიზება, რომლებმაც საქართველოში დააფუძნეს ფორუმ თეატრის ანალოგი – „ცვლილებების თეატრი“, პირველად დაიწყეს ამ მეთოდით მუშაობა და ახლაც მუშაობენ. ჩვენ მათგან ინტერვიუები ავიღეთ. თითოეულ რესპონდენტს სამი კითხვა დავუსვით:

ინტერვიუს შეკითხვები

1. რატომ დაინტერესდით აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრით?

2. რა სპეციფიკური მახასიათებლები უნდა გაითვალისწინოს რეჟისორმა (მსახიობმა), როცა სხვადასხვა ქვეყანაში ბოალის მეთოდით მუშაობს?

3. ბოალის მეთოდით მუშაობის დროს შეიტანეთ თუ არა რამე ცვლილება მასში და მოარგეთ იმ გარემოს, სადაც გიწევდათ მუშაობა?

ინტერვიუები

ქერენ ჩეპმენ კლარკი - ინგლისელი მსახიობი, რეჟისორი, სცენარისტი, ტრენერი

1. ყოველთვის მოტივირებული ვიყავი შემექმნა თეატრი, რომელიც გამოკვეთდა სიტუაციებს, რომლებშიც მარგინალიზებულ ადამიანებს უსამართლოდ ექცეოდნენ. მინდოდა პერფორმანსი დისკუსიის მაპროვოცირებლად გამომეყენებინა. მსურდა ადამიანები უშუალოდ ჩამერთო დიალოგში, რომელიც ფოკუსირებული იქნებოდა მათი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი პრობლემების გადაჭრის გზების მოძიებაზე.

ვიდრე ბოალის შემოქმედების შესახებ შევიტყობდი, ჩემი თეატრალური საქმიანობისთვის დამახასიათებელი იყო აუდიტორიის მუდმივი ჩართულობა. შოუში, რომლის სცენარსაც ვწერ და ვდგამ, ახალგაზრდებმა უნდა იგრძნონ, რომ მოთხრობილი რეალური ამბის მნიშვნელოვანი ნაწილი ისინი არიან.

ბოალის გამაოგნებელი მეთოდების აღმოჩენა ნამდვილი სასწაული იყო. მივხვდი, ეს არის სოციალური გარდაქმნებისა და სიტუაციის უკეთესობისკენ შეცვლის რეალური შანსი.

2. თუ რეჟისორი მუშაობს მსახიობებთან, რომლებიც სხვა ენაზე საუბრობენ, უნდა ჰყავდეთ თარჯიმანი. თარჯიმანი მეტ-ნაკლებად უნდა ერკვეოდეს ფორუმ თეატრის სპეციფიკაში. რეჟისორმა დასთან თანამშრომლობის საფუძველზე „ახალი შემოქმედებითი ლექსიკონი“ უნდა შექმნას. რეჟისორი ნაკლებად უნდა იყოს დამოკიდებული თარჯიმანზე. ვფიქრობ, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია.

ბოალის უპირველესი პრინციპია, მისცეს მსახიობებს სხვა ადამიანის ადგილზე ყოფნის საშუალება. ამაზე უნდა იმუშაოს რეჟისორმა დასთან.

ჩემი ბოლო პროექტის თემა ინვალიდობა იყო. ვმუშაობდი ბაქოში 30-კაციან ჯგუფში, ჯანმრთელ მსახიობებთან და ინვალიდებთან ერთად. ვიყენებდით ბევრ მუსიკას, მოძრაობასა და სხვა არავერბალურ საშუალებებს, მათ შორის ნიღბებს (არაპირდაპირი მნიშვნელობით). ნიღაბი - როგორ გვხედავენ ჩვენ სხვები; ნიღაბი - როგორ ვხედავთ ჩვენს თავს. ვიყენებდი ჟესტების ენას, ფორუმ თეატრისთვის მსახიობების დაწერილ მარტივ სცენარებს. მათში ჩანდა, რა ცუდად ექცევა აზერბაიჯანული საზოგადოება შეზღუდული შესაძლებლობის ადამიანებს.

3. ფორუმ თეატრის საბაზისო მოდელი მდგომარეობს მთავარი გმირის, რომელიც ამავე დროს მთავარი მსხვერპლიცაა, არჩევანის შესწავლაში. შემდეგ იმის დემონსტრირებაში, როგორ შეუძლია მაყურებლის ჩარევას არჩევანის ახალი და უფრო უკეთესი ვარიანტების შემოთავაზება.

მე მაყურებელს უფლება მივეცი სხვადასხვა პერსონაჟი ჩაენაცვალებინა. ამით ისინი თვალნათლივ დაინახავენ, როგორ შეუძლია მათ არჩევანს მთავარ გმირზე ზემოქმედება. ასევე გავაგრძელე ბოალის ტექნიკის მრავალფეროვანი მენიუ და ბევრი ახალი სავარჯიშო შევქმენი. ამ სავარჯიშოებით მსახიობები, რომლებთანაც ვმუშაობ, შეძლებენ განსხვავებული სოციალური ნორმებისა და ცნებების გამოკვლევას. ეს მათ კომფორტის ზონიდან გამოიყვანს, მოახვედრებს ახალ სივრცეში და ახლებურად ფიქრს დააწყებინებს. [16.02.2022]

გიორგი სიხარულიძე – რეჟისორი, საქართველოში „ცვლილებების თეატრის“ დამფუძნებელი

1. ფორუმ თეატრის შესახებ თავიდან არაფერი ვიცოდი. შემოთავაზება ძალინ მოულოდნელი იყო. ვიფიქრე, ჯერ გაგვაცნობენ სპეციფიკას და გადაწყვეტილებას შემდეგ მივიღებ-მეთქი. იმდენად დარწმუნებულები იყვნენ, ჩვენ ყველაფერს წარმატებით გავართმევდით თავს, რომ პროექტი წინასწარ დააფინანსეს. საქმიანობა აქტიურად დაიწყო. საქმეს სათავეში, ბრიტანეთის საბჭოსთან

ერთად, ლალი მესხი ჩაუდგა. მან შეარჩია შემოქმედებითი ჯგუფი: მე – რეჟისორი, ქეთევან პატარაია - დრამატურგი, ირაკლი კაკაბაძე – ფასილიტატორი და ახალგაზრდა მსახიობები. ჩვენ დავაფუძნეთ ფორუმ თეატრი საქართველოში. შემდეგ აზერბაიჯანსა და სომხეთში გავავრცელეთ. იმდენად ახალი მოვლენა იყო ჩვენთვის ფორუმ თეატრი, რომ გადავწყვიტეთ საფუძვლიანად შეგვესწავლა. ამისთვის ბრიტანეთიდან საგანგებოდ მოვიწვიეთ ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი ქერენ ჩეპმენ კლარკი. მან ჩაგვიტარა ტრენინგები და გაგვაცნო ფორუმ თეატრის თავისებურებები და პრინციპები, რომლებიც განასხვავებს ამ თეატრს სხვა თეატრებისგან.

2. ის, რომ სოციოლოგი საზოგადოებისთვის ყველაზე აქტუალურ და მტკივნეულ თემას შეარჩევდა, პრობლემას არ წარმოადგენდა. ამ თემასთან დაკავშირებულ პიესას დრამატურგი დაწერდა. ესეც სავსებით რეალური იყო. ამ მასალაზე დაყრდნობით ჩვენ სპექტაკლს დავდგამდით და ვითამაშებდით. პრობლემა არც ამაში მდგომარეობდა. მთავარი წინააღმდეგობა მაყურებლის აყოლიება და პროცესში ჩართვა იყო. იმ პერიოდში სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის გაუცხოება იყო. ვნერვიულობდით, რამდენად მოინდომებდა დამსწრე საზოგადოება მსახიობების ჩანაცვლებას და სცენაზე ასვლას. ეს მართლაც დიდი საფრთხე აღმოჩნდა. კოჯორში, სადაც რეპეტიციები გვქონდა, ჩვენი ახლობლებისთვის სპექტაკლი ვითამაშეთ. მართლაც, არავინ მოინდომა მსახიობების ჩანაცვლება. შემდეგ პრემიერა რუსთაველზე, სარდაფში გავმართეთ. იქ უკვე ვიღაც-ვიღაცები მოვამზადეთ, რომ სპექტაკლის შეჩერების შემდეგ მათ პირველებს მოეთხოვათ მსახიობის ჩანაცვლება. ეს მაგალითი უნდა ყოფილიყო სხვა მაყურებლისთვის. ამის შემდეგ დაიწყო ძალიან საინტერესო ინტერაქტივი.

3. მუშაობის ხერხი იგივეა, რაც ჩვეულებრივ თეატრში. უბრალოდ, მსახიობებს ფორუმ თეატრში იმპროვიზაციის უფრო დიდი არეალი აქვთ. ქერენისგან იყო შემოთავაზება, რომ მოვლენების განვითარების კონკრეტული სქემა გვქონოდა, რაზეც ჩვენ უარი ვთქვით და მსახიობების ალღოსა და იმპროვიზაციის უნარს მივენდეთ. ჩვენს სპექტაკლებში მხოლოდ პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობდნენ. შემდეგ, ინგლისში, მე და ქეთევან პატარაიამ, როდესაც ბოალის მასტერკლასს ვესწრებოდით, მისი სპექტაკლი ვნახეთ. სპექტაკლი თავშესაფარში გათამაშდა. თამაშობდნენ კრიმინალები, წამალდამოკიდებული ადამიანები და სხვა წვრილმანი ბოროტმოქმედები. მათთან მუშაობას ბოალი, რა თქმა უნდა, ანბანიდან იწყებდა.

რამდენიმე სპექტაკლის დადგმის შემდეგ გადავწყვიტე, მოდი, შევცვლი ფორმას, სად ვაკეთებ სპექტაკლს, იმის მიხედვით მოვძებნი ხერხს. სპექტაკლების დადგმა დავიწყეთ სხვადასხვა სივრცეში: ბაღი, ციხე, ამერიკული სკოლა, კლუბი „ბერლინი“. ბოლოს ეს მეთოდი შევიტანე პროფესიულ თეატრში და ქუთაისში, ლადო მესხიშვილის თეატრში დავდგი ,,ბამბაზიის სამოთხე“. სპექტაკლი ბრიტანეთის საბჭოსა და ქუთაისის თეატრის კოპროდუქცია იყო. სპექტაკლის ქრონომეტრაჟი ფორუმ თეატრის დროის ხანგრძლივობას არ შეესაბამებოდა. ამიტომ მსახიობების ჩანაცვლება ვერ გამოვიდა. მოვიფიქრე სხვა ხერხი. წარმოდგენის შემდეგ მსახიობები სცენაზე გამოდიოდნენ და წარმოშობით აფხაზ ფასილიტატორთან ერთად იმართებოდა ფორუმი. ფასილიტატორი მაყურებელთან და პერსონაჟებთან ერთად სპექტაკლში დასმულ აქტუალურ პრობლემებზე მსჯელობდა და კამათობდა. [9.02.2022]

ქეთი პატარაია - დრამატურგი

1. თეატრის დანიშნულების შესახებ დავა საბოლოოდ მაინც იმ ცნობილ ორ მოსაზრებამდე მიდის: ხელოვნება ხელოვნებისათვის თუ ხელოვნება ხალხისათვის. თეატრი ხალხის, მაყურებლის გარეშე არ არსებობს, რაც მას, შემოქმედებითობასთან ერთად, კიდევ სხვა ფუნქციებს ანიჭებს: სოციალურს, პოლიტიკურს, ზნეობრივს.

თუ ტრადიციულ თეატრში ეს გზავნილები გარკვეულ მხატვრულ ფორმაშია მოქცეული და სცენიდან მაყურებლისკენ მოდის, ინტერაქტიურ თეატრში მათი დანახვა ახალი კუთხით – მაყურებელთან უკუკავშირშია შესაძლებელი.

ბოალის ინტერაქტიური თეატრი ზრდის მაყურებელს და იზრდება თვითონაც, უკეთ ხედავს არა მხოლოდ იმას, რაც მის მაყურებელს მოსწონს, არამედ იმასაც, რაც მაყურებელს სჭირდება და ცდილობს მისცეს იგი.

ჩემთვის ეს თეატრი ერთდროულად იყო ინტერესის საგანი, გამოწვევა და ადამიანთა გარკვეული ჯგუფისათვის საჭირო საქმის კეთება.

2. ზოგადად, ბოალის მეთოდით მუშაობისას, მართლაც საჭიროა სხვადასხვა მახასიათებლის გათვალისწინება და ამისათვის დასი საგანგებო მომზადებას გადის.

მე ვისაუბრებ დარამატურგიაზე, რომელიც ასევე სპეციფიკურია და მასზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება, რაც პირველ რიგში, მაყურებელთან ურთიერთობას, კონტაქტს გულისხმობს.

პიესა ინტერაქტიური სპექტაკლისათვის, უმჯობესია, მიზნობრივი ჯგუფისთვის დაიწეროს (მაგ: ახალგაზრდები, დევნილები, პატიმრები, მოსწავლეები და ა.შ.). წინასწარ უნდა იქნას შესწავლილი, გამოკვლეული ამ ჯგუფის ინტერესები, პრობლემები. თუმცა, შესაძლებელია, პიესა ზოგადად საზოგადოების პრობლემებს ეხებოდეს.

პიესის თემის შერჩევა უმნიშვნელოვანესია სოციალური ინტერაქტიური სპექტაკლის დადგმისას. ავტორი კარგად უნდა იცნობდეს თავის მომავალ მაყურებელს, ესმოდეს მისი.

სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებელი კიდევ უფრო განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ამდენად, პიესა ყოველთვის უნდა ითვალისწინებდეს ამ თავისებურებებს.

3. ინტერაქტიური თეატრისათვის დაწერილი მაქვს 5 პიესა. ყოველი მათგანი სწორედ ბოალის მეთოდით დასადგმელად იწერებოდა.

პიესა „არჩევანი“ 2003 წელს „ცვლილებების თეატრისათვის“ მომზადდა და არჩევნების თემას ეხებოდა, რომელიც ძალზე მწვავე და აქტუალური იყო იმ დროს. სპექტაკლი რამდენჯერმე იქნა ნაჩვენები საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის თეატრებში: თბილისში, ქუთაისში, ფოთში, ზუგდიდში, თელავში, ოზურგეთში. მაშინ პირველად ვნახეთ, რომ ყოველი სპექტაკლი განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, რადგანაც ინტერაქტივის ნაწილი მთლიანად მაყურებელზეა დამოკიდებული. სავარაუდოდ, პიესის თემა ზუსტად იყო შერჩეული, რაც დაგვანახა სცენაზე ამოსული მაყურებლის რაოდენობამ და იმ სოციალურმა აქტივობამ, რაც სპექტაკლის დასრულების მერე იწყებოდა (მაგ: ზუგდიდში წარმოდგენის მეორე დღეს თეატრის მიმდებარე ქუჩები აჭრელებული იყო პიესის შინაარსთან შესაბამისი წარწერებით – „ჩვენ არ ვიყიდებით“).

პიესის „ზღვარზე“ დაწერას წინ ახალგაზრდების სოციოლოგიური კვლევა უძღოდა, რომლებმაც მათთვის სამ ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემას შორის ნარკომანია დაასახელეს. ჩვენ წინასწარ ვიცოდით, რომ პირველი სპექტაკლისგან განსხვავებით, როცა მაყურებელი მოდიოდა თეატრში, ახლა თეატრი უნდა მისულიყო მასთან და ამიტომ პიესაც, რეჟისურაც და ზოგადად, მხატვრული თეატრალური ხერხებიც ამის გათვალისწინებით აეწყო.

სპექტაკლი ნაჩვენები იყო: სკოლებში, უმაღლეს სასწავლებლებში, ეროვნულ სასახლეში, არასრულწლოვანთა კოლონიაში (მცირე თეატრების სცენებზეც).

ინტერაქტივის ნაწილი ყველგან სხადასხვანაირად ვითარდებოდა. არასრულწლოვანთა კოლონიაში პატიმრებმა თავიდანვე გაგვაფრთხილეს, რომ სცენაზე არ გამოვიდოდნენ და წამყვანს

მოუწია ინტერაქტივის ფორმატის შეცვლა - მაყურებელი ხდებოდა არა მსახიობი, არამედ პიესის ავტორი და თავად კარნახობდა მსახიობებს, რა უნდა ეკეთებინათ.

პიესა „ხვალ შობაა“ დიდ სცენაზე (თუმანიშვილის თეატრის სცენაზე) დასადგმელად დაიწერა, რომელიც დისტანცირებულია მაყურებლისაგან. ამის გათვალისწინებით, ბოალის ინტერაქტივის მეთოდი შეიცვალა: მაყურებელი არ ცვლიდა ამბის ფინალს. სპექტაკლის ბოლოს პერსონაჟები გამოდიოდნენ ავანსცენაზე და პიესის მთავარ თემასთან დაკავშირებით იმართებოდა დისკუსია მათსა (პერსონაჟებს) და მაყურებელს შორის, რომელიც ხშირად კამათშიც გადაზრდილა.

პიესა „ჩემი ანგელოზებიც“ თემების წინასწარი კვლევით, შერჩევით და მიზანმიმართულად ქალთა კოლონიის პატიმრებისთვის დაიწერა, მათი პიროვნული მახასიათებლების გათვალისწინებით. აქაც, ინტერაქტიურ ნაწილში მაყურებელი თავად იქცა დრამატურგად და რეჟისორად (და არა მსახიობად), რამდენჯერმე შეიცვალა ფინალი, რასაც მოჰყვა ბევრი მსჯელობა და განხილვა სპექტაკლში დასმული საკითხებისა.

პიესა „სან-ნიკოლას პიაცა“ მოზარდმაყურებელთა თეატრის სცენაზე დაიდგა და პირველი სპექტაკლივით მისი ინტერაქტიური ნაწილი ყველაზე ახლოს იყო ბოალის მეთოდთან: ჯოკერი ეპატიჟებოდა მაყურებელს სცენაზე ფინალის შესაცვლელად.

საერთოდ, ინტერაქტიურ ნაწილში ჯოკერის (წამყვანის, ფასილიტატორის) როლი უმნიშვნელოვანესია. სწორედ ის ამზადებს მაყურებელს, განაწყობს მას და მართავს პროცესს. ის ინდივიდუალურად იღებს გადაწყვეტილებებს, რომლებიც ყოველ სპექტაკლზე შეიძლება განსხვავებული იყოს. ამ თავისუფლებას მას სწორედ ბოალის მეთოდი აძლევს.

2004 წელს რეჟისორ გიორგი სიხარულიძესთან ერთად მივლინებით ვიყავი ლონდონის ინტერაქტიურ თეატრებში: „Cardboard Sitizens Theatre“ და „Riverside studio“. აქვე გავიარეთ ტრენინგები აუგუსტო ბოალთან, საიდანაც ვისწავლეთ მთავარი: ინტერაქტიური თეატრი ცოცხალი პროცესია, ის არის მუდმივად ცვალებადი, განახლებადი, მაყურებელზე, მის თითოეულ ინდივიდზე დამოკიდებული. ეს თეატრი იმისთვისაა, რომ შეცვალოს მაყურებელი, მისცეს სააზროვნო სივრცე, გახადოს უფრო აქტიური, ქმედითი, შემოქმედებითიც. ამდენად, ბოალის მეთოდი სწორედ ცვლილებას ნიშნავს, ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის საკუთარი, შესაფერისი ხერხის გამოყენებას და ეს ეხება როგორც მხატვრულ, ასევე მაყურებელთან ინტერაქტივის ხერხს. [8.02.2022]

ირაკლი კაკაბაძე – მწერალი, პუბლიცისტი, ფასილიტატორი

1. აუგუსტო ბოალის თეატრით ჩვენი ყველას დაინტერესება გამოიწვია იმ ფაქტმა,რომ 2003 წელს მერაბ ნინიძემ ჩამოიყვანა კანადელი მსახიობი ქერენ ჩეპმენ კლარკი. მან დაგვაწყებინა მუშაობა პროექტზე ,,არჩევანი“, ქეთი პატარაიას პიესის მიხედვით. გიორგი სიხარულიძე იყო რეჟისორი. სპექტაკლში ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი მონაწილეობდა: გიორგი ზანგური, გუგა კახიანი, თამუნა ნიკოლეიშვილი და სხვა. ეს პროექტი ძალიან დასამახსოვრებელი იყო ჩემთვის. მე ვიყავი პირველი ფასილიტატორი-Joker-ი, როგორც ამას თვით ბოალი უწოდებდა. ჩვენმა ახალგაზრდა ,,ცვლილებების თეატრმა“ მთელი საქართველო წარმატებით მოიარა. ეს საოცარი გამოცდილება იყო თითოეული ჩვენგანისთვის.

2. ყოველთვის გასათვალისწინებელია აუდიტორიის კონსერვატიულობის ხარისხი. ეს ძირითადად რეჟისორმა და ფასილიტატორმა უნდა განსაზღვრონ. ეს უმნიშვნელოვანესია.

3. მოგვიანებით, 2008 წელს ბოალთან ურთიერთობა ამერიკაში, კორნელის უნივერსიტეტში გავაგრძელე. ჩემი პიესა „კანდიდატი ჯოყოლა“ წარადგინეს საერთაშორისო პრემიაზე. ჟიურის წევრი აუგუსტო ბოალი იყო. 2008 წლის ბოლოს მან მომწერა, რომ უნდოდა ჩემი პიესის დადგმა რიო-დე-ჟანეიროს გეტოში. 2009 წლის დასაწყისში უნდა ჩავსულიყავი ბოალთან რიოში. ამ დროს უნივერსიტეტში „ცვლილებების თეატრის“ ტექნიკასა და თეორიას ვასწავლიდი. სამწუხაროდ, 2009 წლის მაისში ბოალი გარდაიცვალა და ჩვენი შეხვედრა ვეღარ შედგა. შემდეგ ბრუს ლევიტთან ერთად დავიწყეთ მუშაობა პოსტ-ბოალის თეატრზე. რეჟისორმა ირაკლი გოგიამ ცვლილებები შეიტანა და დადგმაში „2+2“ ერთის ნაცვლად ბევრი ფასილიტატორი დააყენა. ბრაზილიელ რეჟისორ როდრიგო ფიშერთან ერთად განხორციელდა „მულტიტუდის“ ტექნოლოგია, ანუ ფასილიტატორის გამრავლება. ახლაც ვმუშაობთ ამაზე. გოგიას ახალი დადგმა „მედეა და ოიდიპოსი“ გახსნილი ცვლილებების თეატრის სტილია ახმეტელის თეატრში. [7.02.2022]

ლალი მესხი – „ცვლილებების თეატრის“ დამფუძნებელი, პროდიუსერი

1. ვფიქრობ, თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა ხმა მიაწვდინო ადამიანებს. ბოალის ინტერაქტიური თეატრი აღმოჩენა იყო ჩემთვის. თეატრი, რომელიც თანამედროვე ეპოქის გამოწვევებს პასუხობს, საზღვრების, ბარიერებისა და მისტიკის გარეშე მკვეთრად გამოხატავს იმ

კონკრეტულ გარემოში არსებულ მწვავე პრობლემას და გამოსავლის ძიებას მაყურებელს სთავაზობს. სპექტაკლი, მაყურებლები და მსახიობები ერთ სივრცეშია. მაყურებელი პასიური დამკვირვებლიდან აქტიურ მონაწილედ იქცევა და პრობლემის გადაჭრის გზების ძიებაში მონაწილეობს. ბოალი ცდილობდა საზოგადოების გამოღვიძებას. ბოალის ინტერაქტიური თეატრი საუკეთესო მეთოდია მაყურებლის გამოსაფხიზებლად და მათი ქმედითუნარიანობის ასამაღლებლად. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ დიდი კატაკლიზმების დროს, XXI საუკუნის დასაწყისში, ჩვენ გავეცანით და დავიწყეთ ამ მეთოდის გამოყენება „ცვლილებების თეატრში“, რომელიც ჯერ საქართველოში დავაფუძნეთ და შემდეგ სომხეთსა და აზერბაიჯანში.

2. უნდა გაითვალისწინოს იმ ქვეყნის კულტურის თავისებურებები, საზოგადოების გემოვნება, მზაობა და აღქმის უნარი; უნდა შეისწავლოს მათი მთავარი გადაუჭრელი და გამოუთქმელი პრობლემები, აგრეთვე გარემო, სადაც უნდა ითამაშონ.

3. დიახ, ცვლილებების გარეშე შეუძლებელია. ბოალის მეთოდი არის ინსტრუმენტი, ერთგვარი ხედვა, თუ როგორ შეიძლება თეატრალური ხელოვნების გააქტიურება სხვადასხვა სიტუაციაში. სცენაზე და სცენის გარეთ ჩაგრული ადამიანების დასახმარებლად, რომ მათ შეძლონ თავიანთი ქცევის, ყოფის, საზოგადოებისა და ქვეყნის შეცვლა უკეთესობიკენ. ვარგებდით, როგორც პუბლიკას, ისე გარემოს. მაგალითად, სხვადასხვანაირად ვთამაშობდით და განსხვავებულ აქცენტებს ვაკეთებდით პატიმრებისთვის, ლტოლვილებისთვის, სტუდენტებისთვის. [7.02.2022]

ვანო ხუციშვილი – რეჟისორი

1. ინტერაქტიური თეატრი იძლევა მაყურებელთან ურთიერთობისა და დისკუსიის უნიკალურ საშუალებას. დღევანდელი თანამედროვე თეატრი კი ამ მახასიათებლების გარეშე უკვე ძნელად წარმოსადგენი და გასააზრებელია. ფორუმ თეატრში შეიძლება შემოქმედებითი ჯგუფისა და მაყურებლის სადისკუსიო ფორმატში ყველაზე მტკივნეული და მნიშვნელოვანი თემები და პრობლემები განვიხილოთ. მათი გადაჭრის და მოგვარების გზები ვეძებოთ. ეს ხელს შეუწყობს საზოგადოებას, უფრო ქმედითუნარიანი გახდეს პრობლემებთან მიმართებაში და მათი დაძლევის გზების ძიებაში დაეხმარება. დღეს, ინტერაქტიური თეატრი არის ის ფორმა და მეთოდი, რომელიც თვითგამოხატვის ყველაზე მრავალმხრივი საშუალებაა როგორც ხელოვანისთვის, ასევე მაყურებლისთვის.

2. ყველაზე მნიშვნელოვანია თუ რა თემაზე მოხდება კონცენტრირება. თემის განსაზღვრას ყველაზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ფორუმ თეატრში. სწორედ კონკრეტული და აქტუალური თემის გარშემო უნდა მოხდეს დისკუსია და დასმული პრობლემის გადაჭრის სხვადასხვა გზის ძიება. რეჟისორმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს სოციუმის, მაყურებლის გრძნობათაბუნება და ინტერესი, რომელის წინაშეც გათამაშდება ფორუმ თეატრი. კარგი იქნება, რომ წინასწარ გამოიკითხოს საზოგადოება, თუ რა პრობლემებზე დააინტერესებთ სპექტაკლის ნახვა და დისკუსია. ასევე მნიშვნელოვანია ფსიქოლოგების ჩართვა თემის არჩევის და პიესის შექმნის პროცესში. ეს დაეხმარება დრამატურგს პიესის სიღრმისეულად გააზრებაში. კარგი იქნება თუ პიესის შექმნაში ჩართულები იქნებიან მსახიობებიც და მთელი სადადგმო ჯგუფი. მსახიობი ზედმიწევნით უნდა ფლობდეს სპექტაკლის დადგენილ სიუჟეტს და კონკრეტული პერსონაჟის ხაზს. ასევე ის მზად უნდა იყოს და წინასწარ უკვე ნაფიქრი უნდა ჰქონდეს რეჟისორთან ერთად, ამ სიუჟეტის განვითარების ვერსიებზე, ამბის სხვადასხვა დასასრულზე. აქედან გამომდინარე, თეატრის ეს ფორმა, მსახიობისგან მოითხოვს მაღალინტელექტუალურ აზროვნებას და იმპროვიზაციის დიდ უნარს. მაყურებელთან ინტერაქტივი მსახიობისგან ბევრი მოულოდნელი მოცემულობის გამართლებას მოითხოვს. დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვინ იქნება მაყურებელსა და მსახიობს შორის მოდერატორი/ფასილიტატორი. პრაქტიკულად მას მიჰყავს მთელი პროცესი. სწორედ მოდერატორზეა დამოკიდებული, როგორ პრეზენტაციას გაუკეთებს დასმულ პრობლემას, რა ხერხებით შეეცდება მაყურებლის სადისკუსიოდ გამოწვევას. ინტერაქციის პროცესი საკმაოდ რთულია ქართველი მაყურებლის მენტალობისთვის. რთულია საჯარო დისკუსიაში ჩართვა, მითუმეტეს, მასში ჩაბმა თამაშის გზით და ამ ხერხით პრობლემის მოგვარების მცდელობა.

3. რა თქმა უნდა, პერფორმანსის ქმედითუნარიანობას განაპირობებს მაყურებელი. ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ ყველანაირი რისკის გათვლა, პერფორმანსის სიუჟეტის განვითარების ყველა შესაძლო ვერსიის დამუშავება. უნდა ვეცადოთ არ გადავფაროთ სიუჟეტი და ამბავი თეატრალური სანახაობით და მკვეთრი ფორმალისტური სარეჟისორო ძიებებით. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ წარმოდგენილი სპექტაკლი არ არის დასრულებული პროდუქტი. ის შესაძლებელია დასრულდეს მაყურებელთან ინტერაქციით და მხოლოდ და მხოლოდ მათი ჩართულობით. სპექტაკლის გარემოც, უნდა იყოს მინიმალისტური და არათეატრალური. მაქსიმალურად უნდა ვეცადოთ, მოცემულობა, რაშიც მოუწევთ გმირებს

არსებობა, იყოს რეალობასთან ახლოს და მაქსიმალურად ნატურალისტური. სასურველია, თუ შემოქმედებითი ჯგუფი უარს იტყვის კლასიკური თეატრის სცენაზე და განლაგებაზე, სპეციალურად შეარჩევს წარმოდგენისთვის ავთენტურ სივრცეს და იქ „გაითამაშებს“ პერფორმანსს. ასეთ გარემოში მაყურებელიც უფრო გახსნილია და მზად არის, გმირებთან ერთად იმოგზაუროს მოცემულ სიუჟეტში, პრობლემის დასაძლევად. [6.02.2022]

ამ ინტერვიუების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ:

1. ფორუმ თეატრი დიდი გამოწვევაა ხელოვანთათვის. მაყურებელთან უკუკავშირი თეატრს საშუალებას აძლევს დროის პულსაციაზე ედოს ხელი და ინტერესთა კონფლიქტი არ წარმოიშვას მასსა და მაყურებელს შორის. მეორე მხრივ, მაყურებელიც შეიგრძნობს პასუხისმგებლობას. ის აღარ არის პასიურ, მუდმივი მოლოდინის რეჟიმში, აღარ ელოდება, რომ მის ნაცვლად ვიღაც იმოქმედებს და ყველაფერს უკეთესობისკენ შეცვლის. ორივე მხარე ერთმანეთს ეხმარება სიახლეების ძიებაში, სწავლობს საწინააღმდეგო მოსაზრების გააზრებას, რაც საზოგადოების პროგრესსა და განვითარებას ხელს უწყობს.

2. აუცილებლად გათვალისწინებული უნდა იყოს კონკრეტული ქვეყნის მენტალიტეტი, მისი კულტურული ტრადიციები. ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მასალის ზუსტ, სწორ არჩევანსა და გააზრებას. კონკრეტულად უნდა იყოს შერჩეული ფოკუსჯგუფი, ვისთვისაც იდგმება წარმოდგენა და ვინ იქნება ფორუმის მონაწილე. დასის წევრები, გარდა პროფესიული უნარ-ჩვევებისა და იმპოვიზაციის ნიჭისა, ემპათიის გრძნობითაც უნდა იყვნენ დაჯილდოებული.

3. ინტერაქტიური თეატრი ცოცხალი და ცვალებადი პროცესია. ბოალი ყოველგვარი შეზღუდვებისა და დოგმების წინააღმდეგია. დრო, ალტერნატიული სივრცე, სადაც თამაშდება სპექტაკლი და აუდიტორიის ფოკუსჯგუფი რეჟისორის, დრამატურგის, ჯოკერისა და მსახიობებისგან მუდმივ ცვლილებასა და იმპროვიზაციას მოითხოვს.

თავი მეოთხე

პიესა ,,სან ნიკოლას პიაცა“ – ექსპლიკაცია

ლიტერატურული მიმოხილვა

XXI საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო მასშტაბურმა კატაკლიზმებმა მოიცვა: ომი, გადატრიალება, კატასტროფა ადამიანების ყოფის ყოველდღიურობად გადაიქცა. რელიგიურ ფუნდამენტალისტ – ფანატიკოსების შიშით ადამიანები უკვე ვერც ერთ ქვეყანაში თავს დაცულად ვეღარ გრძნობენ. აპოკალიფსური „მხეცი“ თანდათან ბრჭყალებს აჩენს. სტენლი კრამერის ფილმის „ეს შეშლილი, შეშლილი, შეშლილი მსოფლიო“ სათაური ზუსტად შეესაბამება და ახასიათებს თანამედროვე რეალობას. გაუთავებელი სრბოლა, მარათონი, რომელიც არასდროს მთავრდება, ვერავინ იმარჯვებს და საბოლოოდ ყველა მარცხდება.

ნებსით თუ უნებლიეთ შეშლილ მარათონში ჩართულ ადამიანს საკუთარ თავთან განმარტოების ანუ როგორც პრუსტი იტყოდა, „საკუთარ თავთან შინაგანი პაემნისთვის“[64] დრო არ რჩება. უფრო მეტიც, მას ეშინია და ყველანაირად ცდილობს ,, დაკარგული დროის ძიებას” თავი აარიდოს.

ადამიანები კარგავენ ნებელობას შეცვალონ ეს ყველაფერი და პირველ რიგში თავად შეიცვალონ. ამაზე მთელ მსოფლიოში და შეძლებისდაგვარად საქართველოშიც (ქვეყნის მასშტაბიდან გამომდინარე), მედია, შოუბიზნესი და ბევრი სხვა ინდუსტრია მუშაობს. ადამიანებს არ გააჩნიათ ,,გაგება იმისა, თუ რა არის გაგება. მათ თავებში მოქმედებს მექანიზმი, რომელსაც ჰქვია ,,ნამბი მექანიზმი“ (ნამბი ინგლისური სიტყვაა, რომელიც ანალოგიურია „ზომბისა“ და წარმოებულია სიტყვისგან, numb რაც ნიშნავს „ჩლუნგს“, იმას, ვისაც გრძნობები მიყრუებული აქვს).[65]

როგორც პრუსტი ამბობს, სიცოცხლე არის დროში ძალისხმევა. თუ ადამიანებმა, რომელთა ერთობა ერს წარმოადგენს, ძალისხმევის უნარი დაკარგეს, ერის ყოფნა-არყოფნის საკითხიც შეიძლება დადგეს. ,,ერი არის ადამიანთა გარკვეული რიცხვის ერთობლიობა ისტორიული ბედისწერის წინაშე. ამ ბედისწერის ელემენტია თვით ამ ხალხის ძალისხმევა იყოს ერი. ბედისწერა

[64] მამარდაშვილი მ. საუბრები ფილოსოფიაზე, „მეცნიერება“, 1992, გვ. 183.
[65] იქვე გვ. 161.

არის ქსოვილი, რომელსაც ჩვენ ვქსოვთ და ამავე დროს ჩვენვე, როგორც ერი, ვართ ერთობა ამ ქსოვილის, ანუ ბედისწერის წინაშე“.[66]

პიესაში „სან ნიკოლას პიაცა“ მოქმედება საქართველოში XXI საუკუნის 10–იანი წლების მიწურულში ხდება. ქვეყანაში უკიდურესად მძიმე პოლიტიკურ – სოციალური მდგომარეობაა. საქართველოს 20 პროცენტი კვლავ ოკუპირებულია, რუსის ჯარი თბილისიდან 30 კილომეტრის დაშორებით დგას, ყოველდღიურად მცოცავი ანექსიის წყალობით სახელმწიფო ჰექტრობით მიწას კარგავს. ლარის კურსი საშინლად მერყეობს, ქვეყანა ინფლაციის წინაშე დგას. საქართველოს მოსახლეობის ნომერ პირველ პრობლემად კვლავ უმუშევრობა რჩება. საშუალო ბიზნესი სულს ღაფავს. ქვეყნის 1,5 მილიონი მოსახლეობა ემიგრაციაშია. შობადობის ნიშნული უკიდურესად დაბალ ზღვარს გაუტოლდა. გაიზარდა ნარკომომხმარებლების რიცხვი. ხალხის დიდი ნაწილი სიღატაკეს ებრძვის, იმატა სიმსივნურმა დაავადებებმა. ყოველი მმართველი ხელისუფლება კონსტიტუციას საკუთარი მოთხოვნების მიხედვით ცვლის. ქვეყანა ველური კაპიტალიზმის წესებით იმართება. ადამიანებს შორის გამუდმებული ბრძოლაა, ტრანსპორტში ადგილის დაკავებიდან დაწყებული, იერარქიის უმაღლესი საფეხურის დაპყრობის ჟინით დამთავრებული. ორი უკიდურესად ანტაგონისტური ფენა, მდიდრებისა და ღარიბების, შეიძლება ითქვას, არ იცნობს, არ ცნობს ერთმანეთს. საშუალო ფენა, რომელიც, ფაქტობრივად, ყველა სეგმენტში ქვეყნის მამოძრავებელი ძალა უნდა იყოს, ქრება. ამას დაემატა პანდემია, რომელიც ორი წელია მძვინვარებს. პანდემიამ, როგორც მთელ მსოფლიოში, საქართველოშიც საშინელი დარტყმა მიაყენა ქვეყნის ეკონომიკას. ისედაც გახლეჩილი, პოლიტიკურად ანგაჟირებული მოსახლეობა ერთმანეთს დაუპირისპირა. გაჩნდა ვაქცინაციის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა ჯგუფები.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში საბჭოთა კავშირი XX საუკუნის 90-იან წლებში დამთავრდა, ადამიანები კვლავ პოსტ-ტოტალიტარულ სიტუაციაში ცხოვრობენ, გვირაბიდან გამოსასვლელს ეძებენ, რომ საკუთარი თავი დაინახონ. საბჭოთა კავშირის დროს იდეოლოგია ადამიანების ცნობიერებაზე მუშაობდა. უზარმაზარი სახელმწიფო აპარატი და ინსტიტუტები საზოგადოებაში კონფორმისტულ ცნობიერებას აყალიბებდნენ. როგორც მ.მამარდაშვილი ამბობს, ,,პავლე მოციქულის ტერმინოლოგიით, ეს ხმა, რომელიც ჩვენი საკუთარი ხმა გვგონია, არის ცოდვის ხმა ჩვენში. ჩვენ არ ვუწყით რას ვაკეთებთ, ვერ ვცნობთ ჩვენს საქციელს. როგორ

[66] მამარდაშვილი მ. საუბრები ფილოსოფიაზე, . „მეცნიერება“, 1992, გვ. 161.

გამოვარჩიოთ ჩვენი საკუთარი ხმა სხვისი ხმისგან? დარწმუნებული ხართ, რომ ცნობთ მას? რა არის თქვენს თავში თქვენი საკუთარი ხმა და რა არის ვთქვათ, იდეოლოგიის ხმა?.. ეს ხმა, ხმა იმისი რაც მაწყობს, არის არა ჩემი, არამედ პავლეს თქმით, ცოდვის ხმა“.[67]

თავისუფლებისთვის ბრძოლის დროს ყურადღება ყოველთვის კონცენტრირებულია ხელისუფლების ძველი ფორმებისა და იძულების ლიკვიდაციისკენ. შედეგად, ბუნებრივია, იბადება გრძნობა, რომ რაც უფრო მეტი იძულების ტრადიციული ფორმა განადგურდება, ადამიანი მით უფრო თავისუფალი გახდება. ,,ამ დროს ჩვენ ვერ ვხედავთ, რომ მართალია, ადამიანმა თავისუფლების ძველ მტრებს თავი დააღწია, მაგრამ ახალი მტრები გაჩნდნენ, რომლებიც პიროვნების თავისუფლების რეალიზაციას ბლოკავენ... ერთი მხრივ, ჩვენ იმით ვამაყობთ, რომ თავის ცხოვრების წესით ადამიანი გარეგნულ ძალაუფლებაზე, რომელიც კარნახობს რა გააკეთოს და რა არ გააკეთოს, დამოკიდებული არ არის, მაგრამ ვერ ვამჩნევთ ანონიმური ავტორიტეტების როლს. საზოგადოებრივი აზრი და „ჯანსაღი აზრი“ იმიტომ არის ძალიან ძლიერი, რომ ჩვენ მზად ვართ ისე მოვიქცეთ, რა ქცევასაც სხვები ჩვენგან მოელიან. ჩვენ შინაგანად გვეშინია, რომ სხვებისგან რამით განვსხვავდეთ“.[68]

პიესა „სან ნიკოლას პიაცას“ მოქმედება ასეთი პოლიტიკურ-სოციალური გარემოების ფონზე ვითარდება. პიესის ავტორი ქეთევან პატარაია, პროფესიით სცენარისტია. ის სცენარებს დოკუმენტური კინოსთვის წერს. სწორედ დოკუმენტური კინოს სპეციფიკამ განაპირობა მისი ინტერესი თანამედროვე ადამიანის ყოფისა და პრობლემების მიმართ. ქ.პატარაიას ჩვეულებრივი ადამიანის ყოველდღიურობა აინტერესებს, რომელიც ბევრი პერიპეტიითა და მოულოდნელობით არის სავსე. პატარაია რამდენიმე პიესის ავტორიცაა. ის პიესებს ძირითადად ინტრაქტიური სპექტაკლებისთვის წერს. აღსანიშნავია, რომ პირველი ინტერაქტიური წარმოდგენები ქართულ სცენაზე, სწორედ მისი პიესების მიხედვით განხორციელდა. ამიტომ ავტორმა კარგად იცის ასეთი ჟანრის თეატრის დრამატურგიის სპეციფიკა (ზოგადად, ეს თეატრალური მიმდინარეობა და აუგუსტო ბოალის თეატრი საქართველოში პირველად ინგლისელმა რეჟისორმა ქერინ კლარკმა შემოიტანა). პატარაიამ სტაჟირება ფორუმ თეატრის დამაარსებელ აუგუსტო ბოალთან გაიარა. მისი პიესები აქტუალურ, მტკივნეულ პრობლემებს წარმოაჩენს და საზოგადოებას მათზე მსჯელობისთვის იწვევს. ავტორი ყოველთვის ისეთ „მოცემულ ვითარებას“ გვთავაზობს, სადაც

[67] მამარდაშვილი მ. საუბრები ფილოსოფიაზე, „მეცნიერება“, 1992, გვ. 22.
[68] Фромм Э. Бегство от свободы, „Прогресс“, 1990, ст. 95.

პერსონაჟების ხასიათები კარგად ვლინდება. პატარაია არასდროს დგება დიდაქტიკური მორალისტის პოზაში. ის ცდილობს პრობლემების წარმოჩენას, ხოლო გადაწყვეტის გზების ძიებას მაყურებელს ანდობს.

პატარაიას პირველი პიესა „არჩევანი“, რომელიც ფორუმ თეატრისათვის დაიწერა, ითვალისწინებს ამ თეატრის პრინციპებს, მის თავისებურებებს. ამბავი ეხება დედაქალაქის გარეუბანში მცხოვრები მოლოდინაშვილების ოჯახის ისტორიას. მათ ბევრი გაჭირვება გამოიარეს - ომი, ლტოლვილობა, ემიგრაცია, უმუშევრობა, სიდუხჭირე. მიუხედავად ამისა, შეუპოვრად იბრძვიან, შრომობენ ყოველდღიური ლუკმაპურის საშოვნელად.

ყოველივე იცვლება, როდესაც ოჯახს ეწვევა ახლობელი, მოლოდინაშვილების მამის მეგობრის შვილი, ამ დასახლებაში გაზრდილი, უფროს ვაჟთან შეზრდილი და წლების წინ აქედან წასული ირაკლი. ის ახლა მდიდარი ბიზნესმენია, პოპულარული თინეიჯერი მომღერალი გოგონას მამა, რომელსაც პოლიტიკაში მოსვლა მოუნდომებია და კენჭისყრას თავის მშობლიურ დასახლებაში აპირებს. ამ საქმეში კი უნდა, რომ მოლოდინაშვილები დაუდგნენ გვერდით. ერთი შეხედვით, ამაში ცუდი არაფერია, მაგრამ მათ ირაკლის გულწრფელობაში ეჭვი ეპარებათ, თუმცა, უარს ვერ ამბობენ მის მიერ წინასწარ დატოვებულ დიდ თანხაზე და დახმარებაზე თანხმდებიან.

თანდათან ოჯახმა სული მოითქვა. დიდი ხნის წინ ჩაფიქრებული გეგმების განხორციელება დაიწყო. თითქოს ყველა ბედნიერია, მაგრამ თანდათანობით იკვეთება ირაკლის ნამდვილი სახე, ის უღირსი ადამიანია, რომელიც თავისი მიზნის მისაღწევად არაფერზე იხევს უკან და ამას მოლოდინაშვილებისგანაც ითხოვს. მისი არჩევა დეპუტატად არც იმ დასახლებას გამოადგება და არც ქვეყანას, უფრო - პირიქით. ამას გარშემო ყველა ხედავს და მოლოდინაშვილების გასაგონადაც ამბობენ. მათ კი არ უნდათ რეალობას გაუსწორონ თვალი, განსაკუთრებით უფროს ძმას, მამუკას, რომელსაც ამდენი ხნის შემდეგ ნატვრა აუხდა და ცოლი დაუფეხმძიმდა. არავის უნდა მატერიალურ კეთილდღეობაზე და პრივილეგიებზე უარის თქმა. მხოლოდ უმცროსი ძმა, მოლო, დაუპირისპირდება უფროს ძმას და მას საკუთარი პრინციპების ღალატში ამხელს, აღარ უნდა მას ჰგავდეს. მოლო გადაწყვეტს ჯარში წავიდეს და თავი დააღწიოს არაკეთილსინდისიერ გარიგებას.

მამუკას წინაშე დგება არჩევანი: ან უარი თქვას ირაკლისთან ურთიერთობაზე, რასაც ძველებური ცხოვრება მოყვება ან დაკარგოს არა მარტო უმცროსი ძმის, არამედ მის გარშემო მყოფი საზოგადოების პატივისცემა.

ძმებს შორის დაძაბული დიალოგით სრულდება პიესა და იწყება ინტერაქტიური ნაწილი.

სპექტაკლი „არჩევანი“ დაიდგა ჯერ დაბა კოჯორში, სადაც მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი გადიოდა ტრენინგებს და მუშაობდა სპექტაკლზე, შემდეგ თბილისის „თეატრალური სარდაფის“ სცენაზე და ნაჩვენები იქნა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში: ქუთაისში, თელავში, ზუგდიდში. მაყურებელი აქტიურად ერთვებოდა ფორუმში და მოდერატორი (ირაკლი კაკაბაძე) ვერ აუდიოდა მსურველთა ნაკადს. ყველაზე შთამბეჭდავი წარმოდგენები შედგა კოჯორში, სადაც ადგილობრივი მოსახლეობა დიდი ინტერესით ელოდა მას და ზუგდიდში, სადაც 500-კაციან ნახევრადდანგრეულ დარბაზში იჯდა ახალგაზრდების ნაწილი, რომელთაც თეატრალური წარმოდგენა არასოდეს ენახათ. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მაყურებელი გარეთ განაგრძობდა მსჯელობას და დილით შენობის კედლებზე წარწერები გაჩნდა: „ჩვენ არ ვიყიდებით“.

2005 წელს რეჟისორი გორგი სიხარულიძე ქეთევან პატარაიას მეორე ინტერაქტიურ პიესას ,,ზღვარზე“ დგამს. პიესის თემა ნარკომანიაა. მთავარი გმირი ახლგაზრდა ვაჟია, რომელიც მაღალი აკადემიური მოსწრების გამო, გაცვლითი პროგრამით, ერთი წლით სასწავლებლად ამერიკაში გააგზავნეს. სამშობლოში დაბრუნებულს შეცვლილი რეალობა დახვდა. მისი 15 წლის და განარკომანებულია. ძმა ცდილობს გოგონა იმ სახიფათო წრიდან, სადაც თავისი გულუბრყვილობით აღმოჩნდა, როგორმე დაიხსნას. დედას ამ ამბავს უმალავს, რადგან მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ ქალი დიაბეტის მძიმე ფორმითაა დაავადებული. ამ რთულ ამოცანას ბიჭი თავს ვერართმევს. მეტიც, თვითონაც კრიმინალის ჩადენამდე მიდის.

სპექტაკლი პირველად თეატრ „გლობუსის“ სცენაზე დაიდგა, შემდეგ ნაჩვენები იქნა ახალგაზრდულ კლუბში „ბერლინ-კლუბი“, თბილისის საჯარო სკოლებში, მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლეში, ქსნის არასრულწლოვანთა კოლონიაში. ყოველ ჩვენებას მოყვებოდა ძალზე საინტერესო და დაძაბული ინტერაქტივი, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ სხვადასხვა ასაკისა და სქესის ადამიანები. განსაკუთრებით საინტერესო კი არასრულწლოვანთა კოლონიაში ჩატარებული ინტერაქტივი იყო, სადაც პიესის გმირებისა და სპექტაკლის მაყურებლების ცხოვრება ერთმანეთს ჰგავდა.

პიესის „ხვალ შობაა“ მთავარი თემა ეროვნული ფასეულობებია. ერთი ოჯახის სამი თაობის წარმომადგენლები უპირისპირდებიან ერთმანეთს. ლეო ტაბიძე 80 წელს მიღწეული ომგამოვლილი, მაგრამ ხალისიანი კაცია, რომელმაც საინტერესო ცხოვრება განვლო. იგი მეუღლის

გარდაცვალების მერე მშობლიურ სოფელში მარტო არ დატოვეს და თბილისში თავის ერთადერთ ვაჟთან ჩამოიყვანეს. ვაჟი 40-ს გადაცილებული კაცია, რომელმაც ვერაფერში ვერ მოახერხა თავისი თავის რეალიზება (მეცნიერებაში თავისი ცოდნა ვერ გამოიყენა, ოჯახს მატერიალურად ვერ უზრუნველყოფს, ცოლი გაექცა, შვილისთვის ავტორიტეტს არ წარმოადგენს...). მისი შვილი, ლევან ტაბიძე ახალგაზრდა მხატვარ-დიზაინერია, პერსპექტიული, რომელსაც უცხოელი დამფინანსებლები ამჩნევენ, შეკვეთას აძლევენ და ამერიკაში ეპატიჟებიან. ეს ყველაფერი ძალიან მოსწონს მის ახალგაზრდა მეგობარ გოგონას, რომელთან ერთადაც, ურთიერთობის გაფორმების გარეშე მამის და ბაბუის გვერდით ცხოვრობს. ბაბუას ბევრი რაღაც არ ესმის და არ მოსწონს. მასთან ურთიერთობა მეტ-ნაკლებად ყველაზე ახდენს გავლენას. ლეო ბაბუ კვდება, ლევანმა კი უნდა აირჩიოს – წარმატებული კარიერა ამერიკაში, რომელიც იწყება ქართული ტრადიციული სამოსის ეროტიკული კოლექციის გაკეთებით თუ საყვარელი გოგოს დატოვება და მამასთან ურთიერთობის დალაგება.

„ხვალ შობაა“ ყოველი სპექტაკლი გრძელი საუბრებითა და დისკუსიით მთავრდებოდა. ერთმა მაყურებელმა ასე ჩამოაყალიბა თავისი დამოკიდებულება სპექტაკლის მიმართ: „ბევრი ვიცინე, ბევრი ვიტირე, ბევრი ვიფიქრე“.

2013 წელს აღნიშნული სპექტაკლი დაიდგა თავისუფალი თეატრის სცენაზე (თითქმის იგივე შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ) და ამჯერად აქ დარჩა რეპერტუარში 5 წლის განმავლობაში (ოღონდ ინტერაქტიური ნაწილის გარეშე).

ქეთი პატარაიას ბოლო პიესაც ,,სან ნიკოლას პიაცა” ფორუმ თეატრის წარმოდგენისთვის არის დაწერილი. მასში არის ჩაგრული და მჩაგვრელი, ღია ფინალი, ანუ ავტორი პიესაში დასმული პრობლემის გადაწყვეტას არ გვთავაზობს. ეს წესები ზუსტად ემთხვევა და ემორჩილება აუგუსტო ბოალის მიერ შემუშავებულ ფორუმ თეატრის დრამატურგიის მოთხოვნებს. თუმცა შემოქმედებითი ჯგუფი შეეცადა ზოგიერთი სიახლის შეტანას, რაც ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევის როგორც თეორიული ნაწილისთვის, ასევე პრაქტიკული, სპექტაკლისთვისაც, ძალიან მნიშვნელოვანი იქნება.

1. პიესის „სან ნიკოლას პიაცა“ პერსონაჟები სწორხაზოვანი და ერთმნიშვნელოვანნი არ არიან. თუმცა, თავის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ ბოალი ამ მოთხოვნას ხაზგასმით აყალიბებს. ბოალთან ამ მოთხოვნას კონკრეტული ვითარება განაპირობებს. იგი

სპექტაკლებს გარკვეული ფოკუსჯგუფებისთვის მართავდა. ხშირად ეს ადამიანები თითქმის წერა – კითხვის უცოდინარები იყვნენ. მათ გაგება-გააზრების პრობლემებიც ჰქონდათ. ამიტომ ბოალი ცდილობდა აუდიტორიას მარტივ, გასაგებ ენაზე დალაპარაკებოდა. ისტორიებიც, მათი ისტორიების ავთენტური უნდა ყოფილიყო. მაყურებელს ადვილად უნდა გამოეცნო უარყოფითი პერსონაჟი და მისი ბოროტი განზრახვაც ამოეხსნა.

ჩვენი შემოქმედებითი ჯგუფი აქცენტს ძირითადად ახალგაზრდებზე (სტუდენტებსა და მაღალი კლასის მოსწავლეებზე) აკეთებს. ამიტომ ვფიქრობთ, პერსონაჟებს ღრმა, ფსიქოლოგიური ხასიათები შევძინოთ.

2. პიესაში პროტაგონისტი მკვეთრად არ არის გამოხატული. პრიორიტეტი რეჟისორის არჩევანს ეძლევა. თითოეული პერსონაჟი შეიძლება პროტაგონისტად გადაიქცეს.

3. პროცენტულობა თანამოაზრე და მოწინააღმდეგე ჯგუფებს შორის დარღვეულია. ისინი ხან ერთი ბანაკის, ხან მეორე ბანაკის წევრებად გვევლინებიან. ვფიქრობთ, ასეთი ლაბილურობა მათ ხასიათებს უფრო საინტერესოსა და რეალურს ხდის.

რეჟისორისთვის საინტერესოა ცოცხალ ავტორთან მუშაობის პროცესი. მართალია, ყველა რეჟისორი ლიტერატურული პირველწყაროს ინტერპრეტატორია. თუმცა, ხანდახან დრამატურგთან ერთად პიესის ჩანაფიქრზე მსჯელობა შეიძლება რეჟისორისთვის ორიგინალური გადაწყვეტის ინსპირაცია გახდეს.

საინტერესოა რაზე მიგვანიშნებს პიესის სათაური – სან ნიკოლას პიაცა. სან ნიკოლა, წმინდა ნიკოლოზია, პიაცა – მოედანი იტალიურად. რაში დასჭირდა ავტორს ეს „უცხო“ სიტყვები? თუ გავიხსენებთ, პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირი, სანდრო, ექსტრემალურ სიტუაციაში ან რელაქსაციის დროს თავს იტალიაში, წმინდა ნიკოლოზის მოედანზე ან ადრიატიკის ზღვის სანაპიროზე წარმოიდგენს:

„სანდრო – სან ნიკოლას პიაცაზე წარმოიდგინეთ თავი…გარშემო მზე, სითბო და სილამაზეა. ნიავი უბერავს. იქვე, ახლოს ადრიატიკის ზღვის სანაპიროა“...[69] ან კიდევ: ,,იცით, რა უნდა ვქნათ? უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ სან ნიკოლას პიაცაზე ვართ... ადრიატიკის ზღვიდან მონაბერი თბილი

[69] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 14 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

ქარი თმებს გვიწეწავს... ღია კაფეში ვსხედვართ და რაღაცაზე ვიცინით... ვიცინით. ყავის სასიამოვნო არომატი შორეულ მუსიკაში ირევა. ხან მეტად ისმის ხან – ნაკლებად“.[70]

ახალგაზრდების ოცნებები და მომავალი ყოველთვის უცხოეთს, ევროპასა თუ ამერიკას უკავშირდება. სამშობლო მათთვის განვლილი ეტაპია, წარსული, „სალი კლდეები“:

„თაკო – ისეთ დღეში ჩამაგდეს, კინაღამ საქართველოში დავბრუნდი.

ნატა – გაგიჟდი? აქ ვინ ბრუნდება?

ნიკა – ვისაც იქ არ უმართლებს.

სუქო – ვინც სალ კლდეებს არ ცვლის სხვა ქვეყნის სამოთხეზე.

ნიკა – ამან ერთი ლექსი ისწავლა სკოლაში და ტვინს გვიტყნავს.

სანდრო – ვინ გვიცვლის თავის სამოთხეს სალ კლდეებში? სადაც კარგად იქნები, იქ უნდა იცხოვრო და რაც მთავარია, შენს ჭკუაზე, არა?”[71]

სამშობლოში ისინი თავიანთ ადგილს ვერ ხედავენ და თუ მაინც იბრძვიან თავის დამკვიდრებისთვის, მხოლოდ იმ მიზნით, როგორმე აქედან ადვილად გააღწიონ. სამშობლოს მიმართ მომხმარებლული დამოკიდებულება აქვთ, მისგან რაც შეიძლება მეტის მიიღება უნდათ და როცა აღარ დასჭირდებათ, მიატოვებენ, შორს გაიქცევიან, გადაიხვეწებიან.

სამშობლოს მიმართ აგდებული დამოკიდებულება კარგად ჩანს პიესის ერთ ეპიზოდში, სადაც მოქმედი გმირი, ნიკა, მისი მეგობარი ნატას ხუმრობას (ნატამ თავზე ჩიხტიკოპი წამოიცვა) გაღიზიანებული შეხვდება:

„ნატა – დიდი სარკე არ არის სადმე? ნახეთ, რა ვიპოვე? (თავზე ნაწნავებიანი ჩიხტიკოპი ადგას)

ნიკა – (ყველას გადახედავს) – აი, ახლა ნამდვილად ჩამოვედით იტალიიდან ბოსელში.

ნატა – რა ბოსელში?!

ნიკა – ასე არ ჰქვია ამ სოფელს?

სანდრო – რა ბოსელი, ბაგა ჰქვია.

ნიკა – ჰო, რა მნიშვნელობა აქვს, ღურჯისტანში ვართ”. [72]

[70] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 43 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[71] იქვე გვ. 12 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[72] იქვე გვ.15.

ნიკასთვის ბაგასა და ბოსელს შორის არავითარი განსხვავება არ არის. მისთვის ორივე საქონელთან ასოცირდება. ის კიდევ უფრო აფართოებს ასოციაციურ წრეს და ფაქტობრივად, მთელ საქართველოს, როგორც ბოსელს ისე მოიაზრებს.

ავტორი სოფელს, სადაც ახალგაზრდებმა უამინდობას თავი შეაფარეს, ბაგას შემთხვევით არ არქმევს. გავიხსენოთ ლუკა მახარობელის სახარების მე-2 თავის მე-7 მუხლი: „და შვა ძე იგი მისი პირმშოი და შეხუა იგი სახუევლითა და მიაწვინა იგი ბაგასა, რამეთუ არა იყო მათა ადგილ სავანესა მას". [73] ღრმა თეორიული წიაღსვლები არ არის საჭირო იმისთვის, რომ გავიხსენოთ, მაცხოვარმა თავისი განკაცებით და შემდგომ ჯვარცმით თითოეულ ჩვენგანს ხსნის საშუალება მოგვცა. პიესაში მითითებული ბაგა, არის ადგილი, სადაც ყველა პერსონაჟს ეძლევა კათარზისის შანსი. ეს უკვე მათ პირად სურვილზე და არჩევანზეა დამოკიდებული, ამ შესაძლებლობას გამოიყენებენ თუ არა. ერთი პერსონაჟი, თაკო, „ზღვრული სიტუაციის" შექმნისთანავე, მყისიერად იქაურობას გაეცლება. დანარჩენების საბოლოო გაწყვეტილებას, არჩევანს ავტორი ღიად ტოვებს.

ტოტალური ლტოლვა ყველაფერი უცხოსადმი, მისი გაფეტიშება მარტო ქართული ცნობიერებისათვის არ არის დამახასიათებელი. ზოგადად, ასეთი აზროვნება მცირე ერების ერთგვარი კომლექსის გამომხატველია, რაც საქართველოშიც თავს ხშირად იჩენდა. ეს პროცესი განსაკუთრებით მაშინ გააქტიურდებოდა ხოლმე, როცა ქვეყანა სულიერი კრიზისის წინაშე იდგა. ბევრი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ისტორიიდანაც და ლიტერატურიდანაც. ვფიქრობთ, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა", მეფე გიორგის ბოლო მონოლოგი ამის საუკეთესო დამადასტურებელია. საკითხი ღრმა და საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს, რაც ჩვენი კონკრეტული კვლევის საზღვრებს სცდება. თუმცა, ამ წანამძღვრების ზოგადი ცოდნა აუცილებელია პიესის გმირების ფსიქოლოგიის სწორად გაგებისთვის.

პიესის **„სან ნიკოლას პიაცა"**

მოქმედი პირები:

1. **ნიკა**

პროფესიით კინორეჟისორი. თბილისელი, შეძლებული ოჯახის შვილი. დედისერთა. ჰყავს დედ-მამა. მამა თანამდებობის პირია. ის შვილის კარიერულ წინსვლაში დიდ როლს თამაშობს. ნიკა

[73] ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბ. 1995, გვ. 107.

ოიდიპოსის კომპლექსით არის შეპყრობილი. ყველაფერს მამის წყალობით მიაღწია. მისი ავტორიტეტი ნიკაზე დამთრგუნველად მოქმედებს. დიდი ნიჭიერებით არ გამოირჩევა, ყველაზე კარგად ეს თავად იცის. კომპლექსების დასამალად ცდილობს თავი ლაღ და უდარდელ ადამიანად წარმოაჩინოს. კარგად მღერის. გოგოებში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ცდილობს ლიდერობას. ამიტომ ისეთ ხალხთან მეგობრობს, ვის ფონზეც უფრო უკეთესი გამოჩნდება. სნობია. ყოველთვის იცის ვისთან როგორ უნდა მოიქცეს და რა თქვას. მისი უახლოესი ძმაკაცი სუქოა, რომელსაც სკოლაშიც აბულინგებდა და დიდი პატივისცემით არც ახლა ეპყრობა. საშინელი ეგოისტია. „ეგოიზმი საკუთარი თავის სიყვარული კი არ არის, ეს – სიძუნწის სახეობაა. როგორც ყოველგვარ სიხარბეს მასაც გაუმაძღრობა ახასიათებს, რის შედეგადაც ჭეშმარიტი კმაყოფილება, პრინციპში, მიუღწეველია. ადამიანი საკუთარ თავს დაუსრულებლად ხარჯავს იმის მცდელობაში, რომ დაიკმაყოფილოს ისეთი მოთხოვნილებები, რომლებიც არასდროს კმაყოფილდება. ყურადღებით თუ დააკვირდებით დაინახავთ, ეგოისტი, რომელიც ყოველთვის საკუთარი თავით არის დაკავებული, არასდროსაა კმაყოფილი. ის შურის გრძნობით არის სავსე იმათ მიმართ ვისაც ცხოვრებაში მასზე მეტი შეხვდა. თუ უფრო ღრმად ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, ასეთი ადამიანი საკუთარი თავით აღფრთოვანებული არ არის, გულის სიღრმეში მას საკუთარი თავი სძულს. ის არ არის თვითდაჯერებული“.[74] ნიკას სკოლაშიც და ახლაც მოსწონს სალომე, მაგრამ ამაში საკუთარ თავს არ უტყდება, რადგან გოგონას მისი წრისთვის შეუფერებლად მიიჩნევს. დადის კლუბებში. ნარკოტიკებსაც წაეთამაშება ხოლმე. რამდენჯერმე პოლიციასთან უსიამოვნება ჰქონდა. მამა ყოველთვის ყველა უსიამოვნებას აგვარებს. მამისგან უკანასკნელი გაფრთხილება აქვს მიღებული. კარგ სამსხურს ელოდება.

2. სალომე

აკადემიაში კონსერვაცია-რესტავრაციაზე სწავლობს. თბილისელია. ცხოვრობს დედასთან და ბებიასთან. მამა არ ჰყავს. (პიესაში არ ჩანს, მამა გარდაცვლილია თუ გაცილებულია სალომეს დედას). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სალომეს დედამ შეყვარებული მამაკაცისგან გააჩინა შვილი. კაცმა როცა ქალის დაფეხმძიმების ამბავი შეიტყო, მიატოვა და მას შემდეგ აღარ გამოჩენილა. ოჯახი მომჭირნედ ცხოვრობს. დედა და ბებია სალომეს მარტო არსად უშვებდნენ, რადგან კარგი გარეგნობის გამო ყოველთვის ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. რამდენჯერმე ხიფათიდან ძლივს

[74] Фромм Э. Бегство от свободы, „Прогресс“, 1990, ст. 104.

დააღწია თავი. კონტროლი ახლაც გრძელდება. ბებია ადრე მოზარდმაყურებელთა თეატრში მუშაობდა. მას გოგონა პატარობიდანვე თეატრში დაჰყავდა. სავარაუდოდ, ბებია ან ტექნიკური პერსონალი, ან მკერავი იყო. დედის პროფესიაც არ ვიცით, ალბათ სკოლის მასწავლებელია. სალომე, როგორც პიესიდან ირკვევა, ბებიის გაზრდილია. პატარობისას ცეკვაზე დადიოდა. ძველმოდურია, ეს მის ჩაცმულობაში და აზროვნებაშიც ჩანს. (ოღონდ, გოიმი არ არის). არ ეწვა, არ სვამს, ნარკოტიკი არასდროს გაუსინჯავს. ქალიშვილია. საზოგადოებაში ყოველთვის ყურადღების ცენტრში მოქცევა უხერხულ მდგომარეობაში აგდებს. უყვარს კითხვა. კარგად სწავლობს. რომანტიკულია. გარკვეულწილად, სალომეც დაკომლექსებულია. არ არის ლაღი და თავისუფალი. თავს პერფექციონისტად მიიჩნევს. როგორც ირკვევა, ნიკას მიმართ გულგრილი არ არის, მაგრამ დაბალი თვითშეფასება აქვს, ამიტომ ვერასდროს გამოუტყდება თავის გრძნობებში. ახლობელი მეგობრები არ ჰყავს. მისი გარეგნობა გოგონებში შურის გრძნობას იწვევს. ისინი ხშირად სალომეს აბუჩად აგდებას ცდილობენ. სალომე ძალიან მგრძნობიარეა, ასეთი დამოკიდებულება მას გულს სტკენს. მარტოობა ურჩევნია. სწორედ ამაშიც ვლინდება მისი პერფექციონიზმი: ან ყველაფერი, ან არაფერი.

3. **თაკო დოლიძე**

იტალიაში მცხოვრები ქართველი ემიგრანტი. შვიდი წელია სამშობლოში არ ყოფილა. საკმაოდ ამბიციური და ძალაუფლების მოყვარული. ქალაქ ბარიში მოხუცი ქალის კომპანიონია. ხშირად ახსენებს ამ ქალბატონის შვილს პაოლოს, რომელიც, როგორც ჩანს, თაკოს არცთუ უანგაროდ მფარველობს. თაკო ამაზე ხშირად მიანიშნებს. თითქოს ამ თემის გასავრცობად დროსა და სიტუაციას ელოდება. პაოლომ თაკოს საქართველოში მგზავრობა დაუფინანსა. თაკოს დედა და მამინაცვალი მილანში ცხოვრობენ. ისინიც ემიგრანტები არიან. თაკომ ბავშვობაში დიდი ტრავმა გადაიტანა. მამა ემიგრაციაში წავიდა. მერე გაქრა. ოჯახს ეგონა გარდაიცვალა. რამდენიმე წლის შემდეგ მამამ პორტუგალიიდან თავის მშობლებთან დარეკა და უთხრა, რომ ცოცხალია და მეორე ცოლ-შვილი ჰყავდა. ამის შემდეგ მამა თაკოს ცხოვრებში აღარ გამოჩენილა. დედა მეორედ გათხოვდა. ცოლ-ქმარმა იტალიაში ემიგრაციაში წასვლა გადაწყვიტა. პატარა თაკო ბებიასთან (დედის დედა) დატოვეს. ბავშვი ძალიან განიცდიდა მშობლებისგან შორს ყოფნას. განსაკუთრებით მამა ენატრებოდა, რომელიც უზომოდ უყვარდა. მონატრებას არ იმჩნევდა. გაჭირვეულდა, ბებიას ხშირად ატყუებდა, აღარ სწავლობდა, გაკვეთილებს აცდენდა და ბიჭებთან ერთად სიგარეტს

ეწეოდა. დედა იძულებული გახდა, თაკო დროზე ადრე წაეყვანა იტალიაში. იქ დაამთავრა კოლეჯი. თაკოს დედას მისი ქმარი გარდაცვლილი რომ ეგონა, ბავშვი ხშირად დაჰყავდა ეკლესიაში. ახლა თაკოს ამისი რცხვენია (ეკლესიურობა მოდაში აღარ არის). იტალიაში დამოუკიდებელმა ცხოვრებამ თაკო ძალიან შეცვალა. ყველაფერს პრაგმატულად უყურებს. მისი მთავარი მიზანია – რადაც არ უნდა დაუჯდეს უზრუნველი ცხოვრება მოიწყოს. ახლა ყოფილ კლასელებთან უნდა თავის წარმოჩენა. ყოველთვის მოსწონდა ნიკა, მაგრამ ის საპასუხო გრძნობით არ პასუხობდა. იტალიაში გამგზავრების შემდეგ ნიკასთან ხშირად სკაიპით ურთიერთობს. ნიკაც უფრო მეტ ინტერესს ამჟღავნებს გოგოს მიმართ. თაკოს ჩამოსვლის მთავარი მიზეზიც ნიკას გულის საბოლოოდ დაპყრობა და თვითშეფასების ამაღლებაა. ახლანდელი პიკნიკი იტალიიდან დაგეგმა. ნიკას იქიდან უგზავნიდა ინსტრუქციებს. კლასელები კი არ ენატრება, უფრო თავის წარმოჩენა უნდა. მაგრამ მოულოდნელად სხვა კლასელებთან ერთად ხვდება სალომე, რომელიც თაკოს არ დაუპატიჟია. სალომე არ უყვარს, რადგან ქვეცნობიერად მასზე ეჭვიანობს. მომენტს არ უშვებს ხელიდან, რომ დასცინოს და დაამციროს. ამიტომ ბიჭების ჩანაფიქრს (ნარკოტიკი ჩაუყარონ ჩაიში) ხელს არ უშლის, პირიქით, სიამოვნებს კიდეც, მაგრამ თავის დაზღვევის მიზნით, წინასწარ, შედეგებზე პასუხისმგებლობას მათ აკისრებს. ექსტრემალურ სიტუაციაში ყველას და ყველაფერს (სალომეს სიცოცხლესაც) ფეხებზე იკიდებს და თავის გადარჩენას ცდილობს. ელოდება იტალიის მოქალაქეობას და ამ შანსს ხელიდან არაფრის გულისთვის არ გაუშვებს.

4. **ნატა ბურდული**

თბილისელია. ტრადიციულ-მეშჩანური ოჯახის შვილია, სადაც ადათი და წესი უზენაესია. ჰყავს დედ-მამა, რომელიც მის ყველა ნაბიჯს ახლაც აკონტროლებს. როგორც ჩანს, გადამწყვეტი სიტყვა ოჯახში მამას ეკუთვნის. დედა შეეჩვია მსხვერპლის როლს ან სულაც ვერ აცნობიერებს, რომ მსხვერპლია. ნატამ ოჯახში ვერაფერი შეცვალა. სამაგიეროდ, ფემინისტი გახდა, „ენჯეო“ ჩამოაყალიბა და სხვა ქალებს, რომლებიც ძალადობის მსხვერპლი არიან, ეხმარება. პირადი ცხოვრება მოუწყობელი აქვს. ჭკვიანი და ძლიერი ქალის იმიჯი აქვს მორგებული, რითაც კაცებს აშინებს. სინამდვილეში ასეთი ძლიერი არ არის. გულით უნდა გათხოვება ღირსეულ მამაკაცზე. ამაზე არ ლაპარაკობს. ყველასთან დისტანციურია. ამით ერთგვარ პატივისცემას იმსახურებს. უნდა რომ სამართლიანი იყოს, მაგრამ საამისოდ საკმაოდ ეგოისტია. მოსწონს სანდრო, როგორც პერსპექტიული საქმრო.

5. სანდრო

სანდროს ოჯახი წარმოშობით აფხაზეთიდანაა. მამა და ბიძა აფხაზეთის, სამაჩაბლოს, 2008 წლის ომების მონაწილეები არიან. ომის წაგების შემდეგ, როგორც აფხაზეთში მცხოვრები ბევრი ქართველი, ლტოლვილებად იქცნენ. ბავშვობაში არაერთი გაჭირვება და განსაცდელი გამოიარა. როგორც ჩანს, ოჯახმა ცხოვრება კარგად ვერ ააწყო. სანდროს ყველაფრისთვის თვითონ მოუხდა ბრძოლა. ამან მტკიცე ხასიათი და მიზანდასახულობა გამოუმუშავა. საკმაოდ პრაგმატულია. ყველასთან კარგად არის. იუმორის გრძნობა აქვს. შეძლებისდაგვარად კარგი განათლება მიიღო. კარგად იცის ინგლისური. ბანკში ერთ- ერთ წამყვან პოზიციაზე მუშაობს. ძალიან უფრთხილდება თავის სამსახურს. საკმაოდ დისტანციური და თავშეკავებულია. იუმორით კარგად ინიღბება. მეგობრებს საგულდაგულოდ არჩევს. ახლა უკვე ამაყობს, რომ ყველაფერს თავისით მიაღწია. ოდნავ ირონიულია მამიკოს შვილების (მაგალითად, ნიკა), მიმართ. მოსწონს მსუბუქი ფლირტი. ქალებისთვის კომპლიმენტებს არ იშურებს. შორს არ შეტოპავს, ყველა სიტუაციიდან შეუძლია თავი დელიკატურად დაიძვრინოს. კარგად აქვს განვითარებული ინტუიცია. ფრთხილია, სიმწრით მოპოვებულ მდგომარეობას არაფრის და არავისთვის არ გაწირავს. ამ ეტაპზე ნიკასთან ახლობლობა აწყობს. გრძნობს, რომ ნატას მოსწონს, მაგარამ მასთან სერიოზული ურთიერთობა მის გეგმებში არ შედის. საკმაოდ ამბიციურია.

6. სუქო – იგივე კოკა

სუქოც თბილისელია. ბავშვობაში ძალიან მსუქანი იყო და სუქო შეარქვეს. ნამდვილ სახელს, კოკა, მხოლოდ დედა ეძახის. სუქო, მართალია, ახლა მსუქანი არ არის, მაგრამ ბავშვობის კომპლექსები დიდობაშიც გამოჰყვა. სკოლაში ის ბულინგის მსხვერპლი იყო. 90–იანებში სუქოს მამა სახლიდან გავიდა და მოკლეს. მას შემდეგ ოჯახი ძალიან გაჭირვებულად ცხოვრობს. სუქოს და ნიკას უცნაური მეგობრობა აკავშირებთ. ნიკა, თან მისი პირველი დამბულინგებელია, თან დამცველი. სუქო მას უსიტყვოდ, მონურად ემორჩილება და მის პრივილეგიას აღიარებს, მუდამ მისი მადლიერია. ნიკა მისთვის „სხვანაირია“, მას ყველაფერი ეპატიება. სუქოს კომპლექსს კარგად ხსნის სოციოლოგ გიორგი ურჩუხიშვილის ინტერვიუდან მოტანილი ციტატა: „სკოლაში ელიტარულ ბავშვებს სხვანაირად ექცევიან. მობილობა, ფენიდან ფენაში გადასვლა, მადლიერების

განცდა, როგორც დამამუხრუჭებელი ფაქტორი“.[75] სუქოს ბავშობიდან უყვარს სალომე, მაგრამ როცა ხვდება, რომ ნიკაც არ არის მის მიმართ გულგრილი, გრძნობას გულში იკლავს. ნიკას მიმართ მისი მონური მორჩილების გამო სალომეს სიცოცხლესაც კი საფრთხეში აგდებს, ნიკას ჩანაფიქრს, სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდოს, ქმედით წინააღმდეგობას ვერ უწევს. არ ამხელს ნიკას. მხოლოდ ექსტრემალურ სიტუაციაში, როცა ნიკა მის ყველაზე საკრალურ გრძნობას შეეხება, მასზე საცემად წაიწევს, მაგრამ შემდეგ ისევ შერიგდებიან. ფსიქოლოგი გაგა ნიჟარაძე ია ანთაძესთან ინტერვიუში, „ნოსტრიაზე“ ლაპარაკობს, რაც, ვფიქრობთ, ზუსტად შეესაბამება ამ ურთიერთობას. „ნოსტრია“ ლათინური სიტყვაა, რაც ნიშნავს „ჩვენები“, „ჩვენებურები“. „ნოსტრია“, არის ე.წ. ვირტუალური სოფელი, ანუ თვითკმარი ერთეული. მას ჰყავს თავისი ექიმი, თავისი პოლიციელი, თავისი დიდი კაცი, რომელსაც უნდა მიმართო თუ ვიღაცას გაუჭირდა. ჩემი „ნოსტრიის“ წევრი იმთავითვე პრივილეგირებულ მდგომარეობაშია, ყველა სხვასთან შედარებით. მე ის უპირობოდ უნდა დავიცვა და მის მხარეს ვიყო, თუნდაც დამნაშავე აღმოჩნდეს“.[76]

თემა – ბულინგი, როგორც თავის დამკვიდრების საშუალება.

იდეა – ზღვრულ სიტუაციაში მყოფი ადამიანის სწორი ან არასწორი არჩევანი მის შემდგომ ცხოვრებას განაპირობებს.

ფაბულა – ყოფილი თანაკლასელები ლაშქრობაში ერთად მიდიან. ვითომ „უწყინარი ხუმრობა“ ერთ-ერთი მათგანის სიცოცხლეს საფრთხეში ჩააგდებს. ექსტრემალურ სიტუაციაში ყოველი მათგანი ნამდვილ სახეს ავლენს.

სიუჟეტი:

წინაპირობა

ნიკა, სალომე, თაკო, ნატა, სუქო კლასელები არიან. თაკო იტალიაში ცხოვრობს. შვიდი წელია საქართველოში არ ყოფილა. თავის კლასელ ნიკას ინტერნეტით შეატყობინებს, რომ საქართველოში ჩამოდის. სთხოვს, რამდენიმე კლასელთან ერთად საინტერესო მოგზაურობა დაგეგმოს.

[75] მასალა შეგროვებულია: http://sainteresoadamianebi-ინტერვიუ სოციოლოგ გიორგი ურჩუხიშვილთან {გადამოწმებულია 12.07.2022}

[76] მასალა შეგროვებულია: http://sainteresoadamianebi-ინტერვიუ ფსიქოლოგ გაგა ნიჟარაძესთან {გადამოწმებულია 12.07.2022}

მატერიალურ მხარეს თაკო თავის თავზე იღებს. ნიკა დახმარებას თავის კარგ ნაცნობ სანდროს სთხოვს, რომელსაც მთელი საქართველო ფეხით აქვს მოვლილი.

ექსპოზიცია

სურათი 1. შემოსვლა

ლაშქრობაში წამოსული ექვსი ახალგაზრდა თავსხმა წვიმაში მოყვება. თავს მიტოვებულ სოფლის კლუბს შეაფარებენ. სულს მოითქვამენ, პატარა კოცონს გააჩაღებენ, იქაურობას დაათვალიერებენ, მობილურებით ოჯახებთან დაკავშირებას ცდილობენ.

სურათი 2. კოცონთან

ახალგაზრდები ვახშმისთვის იწყებენ მზადებას. ძირითადად სუქოს ასაქმებენ და თან ეღადავებიან, განსაკუთრებით ნიკა. სუქო სულელური ღიმილით ყველაფერს მშვიდად ხვდება, ეტყობა შეჩვეულია. სალომე საიდანღაც ბრეჭნევის სურათს გამოაძვრენს. მის გარდა არავინ იცის, ვისი პორტრეტია. ესეც სალომეს გაღადავების თემად გადაიქცევა. ნატა ცდილობს დაიცვას. სუქოს უნდა ყურადღების სხვა რამეზე გადატანა და იხსენებს, პირველ კლასში ყველას სალომე რომ უყვარდა. ნიკაც აყვება.

სურათი 3. თაკოს ეჭვიანობა

თაკოს აშკარად არ სიამოვნებს სალომეს ყურადღების ცენტრში მოქცევა და საუბარი მუსიკაზე გადააქვს. მეგობრებს მობილურზე ასმენინებს იტალიაში თვის ყველაზე პოპულარულ ნაწარმოებს. სანდრო და ნატა აღმოაჩენენ, რომ ერთნაირი მუსიკალური გემოვნება აქვთ. ორივეს ელექტრონული მუსიკა უყვარს. ეს მათ თითქოს უფრო დაახლოვებს. თაკოს არ გამორჩება მათი ურთიერთ სიმპატია და ამ ფაქტს ხმამაღლა ირონიულად აფასებს. სალომეც ცდილობს თავისი საყვარელი ნაწარმოები მოასმენინოს მეგობრებს, მაგრამ თაკო უხეშად შეაწყვეტინებს და დასცინებს მის გემოვნებას. ნიკა ცდილობს სალომეს გამოესარჩლოს. თაკო ამაზე უფრო განაწყენდება. ნიკას გვერდზე გაიხმობს და საქმეს გაურჩევს. აღმოჩნდება, რომ ნიკამ სალომე თაკოს ნებართვის გარეშე წამოიყვანა. ნიკა ამ გაბრაზებას სერიოზულად არ აღიქვამს და თაკოს პირიქით ეღადავება. თაკო იძულებულია აჰყვეს.

სურათი 4. გარემოს დათვალიერება

ახალგაზრდები გარემოს დათვალიერებას გადაწყვეტენ. შენობაში მხოლოდ სალომე რჩება, რომელიც აქეთ-იქით მიყრილ ნივთებს აწესრიგებს. უეცრად სალომეს წინ იატაკი აიწევს და იქიდან

ჩონჩხი გამოჩნდება. სალომე კივილს იწყებს. დამალული მეგობრები სიცილით შემოვარდებიან. თაკო სურათებს უღებს, ერთი სული აქვს, ინსტაგრამზე გამოაჭენოს შეშინებული სალომეს სიფათი. სანდრო ზემოდან შტანგეტს უშვებს, სადაც დეკორაციის ნარჩენებია დაკიდებული. სალომე თეატრის მხატვრობაზე ოცნებობს. თაკოს ირონიული რეპლიკით კონსერვაცია – რესტავრაცია მისთვის უფრო შესაფერის სპეციალობად მიაჩნია.

სურათი 5. ჭამა-სმა, მამები

იწყებენ ვახშმობას. თაკოს თავი მოაქვს იტალიიდან ჩამოტანილი სასმელ-საჭმელი დელიკატესებით. იტალიაში მის ცხოვრებას ჯადოსნურად აღწერს, თითქოს ამით დანარჩენებთან შედარებით დიდი უპირატესობა გააჩნია. მსმენელები ერთგვარი შურით და სინანულით (რადგან მათ ამ ჯოჯოხეთში უწევთ ცხოვრება) უსმენენ თაკოს მონათხრობს. შემდეგ ახალგაზრდები თავიანთ ოჯახებზე იწყებენ ლაპარაკს. ფაქტობრივად, ეს არის უმამებოდ გაზრდილი თაობა. ზოგს მამა მკვდარი ჰყავს, ზოგმა არც იცის ცოცხალია თუ მკვდარი, ვიღაცის მშობლები გაცილებულები არიან, სანდროს მამა და ბიძა, ამდენი ომისა და უბედურების გადამკიდე, ან განარკომანებულები, ან დაავადებულები არიან. აღმოჩნდება, რომ მათ არანაირი სულიერი კავშირი მშობლებთან არ გააჩნიათ. თითქმის ყველა მათგანს მშობლებთანაც, ისევე როგორც სამშობლოსთან, მომხმარებლური დამოკიდებულება აქვს.

სურათი 6. სინათლის ჩაქრობა

შემთხვევით შუქი ჩაქრება. ყველას საშინელი 90–იანები ახსენდება. კოშმარის გასაფანტად თავს იტალიაში, ადრიატიკის ზღვის სანაპიროზე წარმოიდგენენ.

სურათი 7. რეკვიზიტი და კოსტიუმები

ახალგაზრდები ძველი სპექტაკლების კოსტიუმებს იპოვიან. სანდრო ჯაჭვის პერანგს მოირგებს, ნიკა ჩოხას ჩაიცვამს, ნატა ჩიხტიკოპს დაიხურავს. ძველი ქართული შესამოსელი ნიკაში და დანარჩენებშიც დიდ ირონიას იწვევს. აგრძელებენ თამაშს. ახლა ქართული სუფრისა და სადღეგრძელოების გაშარჟებას იწყებენ. ნიკა სალომეს სასმელს აძალებს. ნიკასა და სალომეს შორის პატარა კონფლიქტური სიტუაცია შეიქმნება, რომელიც მალე განიმუხტება. სალომე განმარტოვდება.

სურათი 8. რომეო და ჯულიეტა

მარტო დარჩენილი სალომე ჩაფიქრებული იყურება დარბაზში. ჩურჩულით იწყებს დიალოგს ,,რომეო და ჯულიეტადან". სანდრო ჩუმად უთვალთვალებს. შემდეგ უახლოვდება, დიალოგში ერთვება. თაკოს ეს არ გამოეპარება. ქილიკს იწყებს. ნიკა ცდლობს არ შეიმჩნიოს, რომ ეჭვიანობს. საბოლოოდ ისევ სანდრო განმუხტავს სიტუაციას.

სურათი 9. ნიკას გადაწყვეტილება

ყველა იმპროვიზებულ სუფრას უბრუნდება. ნიკა ჩასადებიდან გიტარას ამოიღებს. მერე ჯიბეებში რაღაცას ეძებს. იპოვის. ჩაიცინებს. გახარებული მეგობრებთან დაბრუნდება და სიმღერას იწყებს.

კვანძის შეკვრა

სურათი 10. თანამოაზრეების გადმობირება

გოგოები გარეთ გადიან. ნიკა სანდროს კლუბიდან შემთხვევით წამოღებულ ნარკოტიკს აჩვენებს. ბიჭები გადაწყვეტენ გაერთონ და რომელიმე გოგოს ჩუმად ნარკოტიკი ჩაუყარონ. არჩევანი სალომეზე შეჩერდება. სანდრო და ნიკა ნაძლევსაც დებენ იმაზე თუ სალომეს რომელი მოსწონს. სუქო აპროტესტებს, მაგრამ ნიკა ადგილზე მოსვამს. ბიჭების ლაპარაკს შემოუსწრებს თაკო, რომელიც მათ ჩანაფიქრს ხვდება და ბოლომდე ჩაძიებას ცდილობს. ნიკა იძულებულია საიდუმლო გაუმხილოს. თაკო ჯერ ყოყმანობს, საბოლოოდ მათ შეუერთდება.

განვითარება. ბრძოლა.

სურათი11. აბის ჩაგდება

გოგოები შენობაში ბრუნდებიან. ნიკა შემცივნებულ გოგოებს არყიან ცხელ ჩაის სთავაზობს. ხელსაყრელ სიტუაციას ეძებს, რომ სალომეს აბი შეუმჩნევლად ჩაუგდოს. სუქო ცდილობს სალომეს ჭიქა თვითონ აიღოს, მაგრამ არ გამოსდის. სალომე ნარკოტიკიან ჩაის სვამს.

სურათი 12. თრობა

სალომეზე წამალი თანდათან მოქმედებს. ჯერ დაცხება, ტანსაცმელს იხდის. ჰგონია, რომ დათვრა. გოგოები დასცინიან. ბიჭები ჩუმად აკვირდებიან.

კულმინაცია

სურათი 13. აბის მოქმედება

სალომეს ყოველგვარი კომპლექსები ეხსნება. მადიანად ჭამს და სვამს. მერე სუქოს მოიხმობს და მის აბუჩად აგდებას ცდილობს. ნატა გაკვირვებული შესცქერის სახეცვლილ სალომეს, ვერაფერს ხვდება. ნახევრად გახდილი სალომე გამომწვევად ცეკვავს, ნიკას ამოირჩევს, კისერზე ჩამოეკიდება. ნატა ნაძლევზე ნიკასა და სანდროს საუბარს მოჰკრავს ყურს, საქმის გარკვევას ცდილობს. გამარჯვებულ და მომღიმარ ნიკას, თაკოს ირონიული კომენტარების ფონზე, სალომე კულისებში გაჰყავს, მაგრამ უეცრად სალომე ცუდად ხდება და მოწყვეტით ძირს ვარდება.

კვანძის გახსნა

სურათი 14. საქმის გარჩევა, თაკოს წასვლა

ყველა შეაშინა სალომეს ცუდად გახდომამ. განსაკუთრებით ნიკა და სანდრო ჩავარდნენ პანიკაში. ერთმანეთს აბრალებენ სალომეს ცუდად გახდომას. მათი საუბრიდან ნატა არკვევს, რომ სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდეს. ნატა აღმოაჩენს, რომ მის გარდა ეს ამბავი ყველამ იცოდა, აპირებს სასწრაფოში დარეკვას. სანდრო გადაათქმევინებს. არავის უნდა პოლიციასთან საქმის დაჭერა. სანდრო ცდილობს თავის მეგობარ ექიმს დაურეკოს, მაგრამ ტელეფონი ისევ არ იჭერს. ნატა მოითხოვს 112-ზე დარეკვას. მას ახლა თაკო შეაჩერებს. ის ბიჭებს კარგად გამოლანძღავს, ყველაფერს მათ დააბრალებს, თავის ნივთებს აკრეფს და წავა.

სურათი 15. ნიკას და სუქოს კონფლიქტი

დარჩენილები ახლა ერთმანეთში იწყებენ ჩხუბს. ნიკას აზრით, სუქომ მასზე და სალომეზე იეჭვიანა და ამიტომ გოგოზე შურისძიება გადაწყვიტა. სუქო პროვოკაციას წამოეგება და ნიკასთან ხელჩართულ ჩხუბში გადადის. სალომე ბოდვას იწყებს, მერე კრუნჩხვები ეწყება.

სურათი 16. მამასთან დარეკვა

ნიკა სუქოს ბოდიშს უხდის, რიგდებიან. ნიკა მეგობარს ახალ სამსახურში წაყვანას ჰპირდება. სალომე ისევ ცუდად ხდება. სუქოს გოგოს სოფელში ჩაყვანა და სასწრაფოს გამოძახება უნდა. სანდრო ეწინააღმდეგება. პოლიციასთან არ სურს ურთიერთობა. ნიკა იძულებულია მამას სთხოვოს დახმარება. ურეკავს, თავს იმართლებს და ყველაფერს სანდროს აბრალებს. მამა ბოლომდე არ მოუსმენს, ტელეფონს გაუთიშავს. ნირწამხდარი ნიკა ჩუმად ჯდება.

სურათი 17. სანდრო და ნატა

სანდრო ხვდება, რომ თავის გადასარჩენად ნიკა ყველაფერზეა წამსვლელი. თავის მოსაზრებას ნატას უზიარებს. მასთან შეკვრა ახლა სანდროს ძალიან აწყობს. გოგოს გრძნობებზე იწყებს თამაშს. აქედან წასვლას სთავაზობს. ნატა თითქოს მოიხიბლება სანდროს წინადადებით, მაგრამ სინდისი გულწასული მეგობრის დატოვების უფლებას არ აძლევს. სალომე ისევ ბოდავს.

ფინალი

სურათი 18.

სალომე ისევ ცუდაა. ნიკა სასტიკად დათრგუნვილია, ისტერიკა ემართება. ყველა ღონეგამოცლილია, თითქოს სასწაულს ელიან. სანდრო სთავაზობს, თავი ადრიატიკის ზღვის სანაპიროზე წარმოიდგინონ. სალომეც მათთან ერთად არის და ბევრს იცინიან.

შემოდის მოდერატორი – სტოპ!

რეჟისორული ექსპლიკაცია

ამოსავალი მოვლენა, რომელიც განაპირობებს პიესის სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას, პიესამდე მომხდარი ამბავი: ნიკამ თაკო მოატყუა და არ უთხრა, რომ ლაშქრობაში სალომეც მოყავდა. სუქოც მოატყუა და თხოვა, სალომესთვის თაკოს დაპატიჟება გადაეცა და ლაშქრობაში წასვლაზე როგორმე დაეთანხმებინა.

ექსპოზიცია

1. ეპიზოდი – ახალ გარემოსთან ადაპტაცია;
2. ეპიზოდი – თაკოს ,,გაბანძება'';
3. ეპიზოდი – თაკო სალომეს ამცირებს;
4. ეპიზოდი – თაკო ნიკას საქმეს ურჩევს;
5. ეპიზოდი – ნიკას ონავრობა;
6. ეპიზოდი – თაკომ როგორც იქნა ყურადღება მიიქცია;
7. ეპიზოდი – მამების გარეშე გაზრდილი შვილები ;
8. ეპიზოდი – მოგონებები ბნელ 90–იანებზე;
9. ეპიზოდი – რომეო და ჯულიეტა;
10. ეპიზოდი – ნიკას შურისძიების გეგმა;

კვანძის შეკვრა

11. ეპიზოდი – ნაძლევი;

12. ეპიზოდი – თაკო – უნებლიე მოწმე;

13. ეპიზოდი – ნარკოტიკის ჩაგდება;

14. ეპიზოდი – სალომეზე წამლის ზემოქმედება;

15. ეპიზოდი – ექსტაზი;

კულმინაცია

16. ეპიზოდი – სალომე გონებას კარგავს;

17. ეპიზოდი – პანიკა;

18. ეპიზოდი – ნატას არ აძლევენ სასწრაფოს გამოძახების უფლებას;

19. ეპიზოდი – თაკოს გაქცევა;

20. ეპიზოდი – ჩხუბი;

21. ეპიზოდი – გამოსავლის ძებნა;

22. ეპიზოდი – მამის უარი;

23. სანდრო ცდილობს ნატას გადმობირებას;

24. სანდრო ხელში იღებს ინიციატივას.

ვინაიდან დადგმა არის ფორუმ-თეატრის წარმოდგენა, მას ფინალი არ აქვს. ფაქტობრივად კვანძის შეკვრაც არ ხდება. ამას ყველაფერს უკვე მაყურებელი გადაწყვეტს.

სპექტაკლის მთავარი მოვლენები:

1. **შურისძიების გეგმა**

ნიკა ეჭვიანობს სალომეზე და სანდროზე. ამიტომ გადაწყვიტავს გოგოზე შური იძიოს.

2. **შეთქმულება**

ნიკასა და სანდროს, გართობის მიზნით, სალომეს ჩაიში ნარკოტიკის ჩაგდება უნდათ. სუქო წინააღმდეგია, მაგრამ მას არავინ უსმენს. შემთხვევით ამ შეთქმულებას თაკო შეესწრება, რომელიც, აგრეთვე შურისძიების მიზნით ბიჭებს შეუერთდება.

3. **გეგმის განხორციელება**

გოგონები შენობაში ბრუნდებიან. ნიკა მათ ცხელი ჩაით და ყავით უმასპინძლდება, თან სხვების უჩუმრად სალომეს ჭიქაში ნარკოტიკს აგდებს.

4. **სალომეს გულის წასვლა**

სალომე თავის ცხოვრებაში პირველად ჩაის ექსტაზითა და ალკოჰოლით სვამს. (ცხადია, არ იცის, რომ ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდეს). წამალი მალე მოქმედებას იწყებს. ექსტაზში შესული სალომე გამომწვევად ცეკვავს, ტანზე იხდის, ნიკას კისერზე ჩამოეკიდება. ნიკა სალომეს მეორე ოთახში გაყვანას აპირებს. უეცრად სალომე მოწყვეტით ძირს ვარდება.

5. **პანიკა**

ყველა დაბნეულია – ნიკა, სანდრო, სუქო, თაკო ხვდებიან, რომ სალომეზე ნარკოტიკმა იმოქმედა და პანიკაში ვარდებიან. ნატა შეთქმულების მონაწილე არ იყო და ვერაფერს ხვდება, აპირებს სასწრაფოში დარეკვას, მაგრამ ნებას არ აძლევენ. ბიჭებისა და თაკოს საუბრიდან ნატა გაარკვევს, რომ სალომეს ნარკოტიკი ჩაუყარეს

6. **თაკოს გაქცევა**

თაკო ბარგს შეკრავს, ნიკას გამოლანძღავს, გულწასულ სალომეს ამხანაგებს შეატოვებს და გაიქცევა.

7. **მიტოვებული მსხვერპლი**

ნიკა და სანდრო თავის გადარჩენას ცდილობენ, პოლიციასთან საქმის დაჭერა არც ერთს აწყობს. სუქო გახევებულია, ნატა აღშფოთებული, მაგრამ ქმედით ზომებს არავინ იღებს.

სპექტაკლის მიზანდასახულობა – რატომ იდგმება, რისთვის, ვისთვის.

ძალადობის, ჩაგვრის, თაობათა შორის კონფლიქტის, მხოლოდ პრაგმატული და მატერიალური ცხოვრების წესის საწინააღმდეგოდ.

სპექტაკლის ზეამოცანა – ადამიანის სიცოცხლე ამ ქვეყანაზე ყველაზე მეტად ღირებულია. არავის აქვს უფლება, პრაგმატული, თუ სხვა მოსაზრებებით ადამიანის სიცოცხლეს საფრთხე შეუქმნას.

სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება – ბრძოლა სინდისსა და პრაგმატიზმს შორის.

სპექტაკლის იერსახე – ბაგა, ადგილი, სადაც გმირებს განწმენდის შანსი ეძლევათ.

სპექტაკლის ძირითადი ატმოსფერო – ყველა შეპყრობილია სურვილით თავი სხვაზე უკეთესად წარმოაჩინოს. ბრძოლა საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისთვის ფსიქოლოგიური და ფიზიკური ჩაგვრის ხარჯზე, შეჯიბრება, დაპირისპირება.

სპექტაკლის ძირითადი ტემპორიტმი – ვინაიდან ყველა მონაწილე ახალგაზრდაა, ტემპორიტმიც მაღალია. ხანდახან გარეგნული ტემპი ნელია, შინაგანი რიტმი საშუალო და მაღალი.

სპექტაკლის კონტრმოქმედება – შემდეგ დაპირისპირებულ ჯგუფებად ნაწილდება: ნიკა, თაკო, ჩაგრავენ (ძირითადად ფსიქოლოგიური ჩაგვრა იგულისხმება) - სალომეს.

ნიკა, თაკო – სუქოს,

სალომე (ნარკოტიკების ზემოქმედების შედეგად) – სუქოს.

სანდრო თითქოს პირდაპირ ჩაგვრაში არ ერევა, მაგრამ ხშირად ფსიქოლოგიური ჩაგვრის მაპროვოცირებელია.

ნატა – ძირითადად მედიატორის როლშია.

1. **ნიკას ზეამოცანა** – მამაჩემის თვალში ავტორიტეტი აღვიდგინო, გავთავისუფლდე კომპლექსებისგან.

გამჭოლი მოქმედება – გავხდე ლიდერი (საქმეში, სამეგობრო წრეში).

2. **სალომეს ზეამოცანა** – წარმატებული ვიყო, თავი დავაღწიო მატერიალურ სიდუხჭირეს.

გამჭოლი მოქმედება – კარგად ვისწავლო და დავსაქმდე.

3.**თაკოს ზეამოცანა** – უზრუნველვყო ჩემი მომავალი ცხოვრება.

გამჭოლი მოქმედება – მივიღო იტალიის მოქალაქეობა.

4.ნატას ზეამოცანა – თავი დავაღწიო ჩემს მშობლებს.

გამჭოლი მოქმედება – ვიყო დამოუკიდებელი.

5. სანდროს ზეამოცანა – ჩემი ცხოვრება არ დაემსგავსოს ჩემი მშობლების ცხოვრებას.

გამჭოლი მოქმედება – მიზნის მისაღწევად ყველა საშუალება გამოვიყენო.

6.სუხოს ზეამოცანა – მშვიდად ვიცხოვრო.

გამჭოლი მოქმედება – ყველასთან კარგად ვიყო.

განხორციელება

მაყურებელი ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში შედის. ირგვლივ რაღაცები ყრია, უწესრიგობაა. მაყურებლისთვის განკუთვნილი ამფითეატრი ცარიელია. სკამები სცენაზეა განლაგებული. კუთხეში დიდი ლითონის სამკუთხა კიბეა გაშლილი. კედლები მოშიშვლებულია. ყველაფერი ნაცრისფერია. მორიგი ნათურა აქეთ-იქით ქანაობს. ნათურის ცივი შუქი ნაწილობრივ

ანათებს ნაცრისფერ კედლებსა და „შტანგეტებს“. მაყურებლის დაჯდომიდან რამდენიმე წამში დარბაზი ბნელდება. სიბნელე და სიჩუმე ნახევარი წუთი მაინც გრძელდება. შემდეგ გარედან ისმის ხმაური. გოგო-ბიჭების გაურკვეველი შეძახილები, კარის ჯაჯგურის ხმა. როგორც ჩანს, დაკეტილი კარის გაღებას ან შემომტვრევას ცდილობენ. საბოლოოდ კარს შემოამტვრევენ და დარბაზში შემოვლენ. წინ ბიჭები მოდიან, უკან გოგოები მოჰყვებიან. სიბნელის გამო ვერაფერს ხედავენ და ტელეფონის ფარნებს ანთებენ. აქეთ-იქით დადიან, გარემოს ათვალიერებენ. მაყურებლებს შორისაც მიდი-მოდიან. თან ერთმანეთს ესუბრებიან:

„ნატა – სად ვართ?

თაკო – ვერაფრს ვხედავ.

სალომე – შუქი არ არის?

ნიკა – აქ დენს რა უნდა...“[77]

ამ რეპლიკაზე სცენაზე ორი მორიგე ნათურა ინთება, რასაც ახალგაზრდების ყიჟინა და შეძახილები ახლავს. გარემოს დათვალიერების შემდეგ მოგზაურები აღმოაჩენენ, რომ თავი მიტოვებულ თეატრის შენობაში შეუფარებიათ. საკმაოდ გახალისდებიან, ყველაფერს ინტერესით აკვირდებიან. სალომე ტელეფონს მისჩერებია, ხელს მაღლა სწევს, ხან რაღაც შემაღლებულზე დგება. როგორც ჩანს, სიხშირის დაჭერას ცდილობს. არაფერი გამოსდის. მაშინ მეგობრებს შესჩივლებს: ,,ტელეფონი არ იჭერს“. სალომეს რეპლიკაზე ყველა ტელეფონს მოიმარჯვებს და სიხშირის დაჭერას ცდილობს. ენერგიულად დადიან აქეთ-იქეთ. ყველას ხელში მობილური უჭირავს. ერთ-ერთი მათგანი მაყურებლის სკამზე აძვრება, მეორე დარბაზში დადგმულ სამკუთხედ კიბეზე ავა, სხვა ხელს რაც შეიძლება ზევით სწევს. პოზებსა და ადგილებს სწრაფად იცვლიან. ისმის რეპლიკები: „ფუ, შენი; ამის დედაც…“. ერთი პერსონაჟი, თაკო, გაბრაზებული თავის ზურგჩანთას ძირს დაანარცხებს და გაღიზიანებული სანდროს მიმართავს: „სანდრო, სად მოგვიყვანე... ინტერნეტი რომ ვერ დავიჭიროთ, რა უნდა ვქნათ?“[78] სანდრო მხრებს იჩეჩავს, ცდილობს თაკოს ბრაზი გაანეიტრალოს, მაგრამ არ გამოსდის. ახალგაზრდები დასველებულები, შემცივნებულები არიან. რაღაც გაურკვეველ და არაკომფორტულ გარემოში მოხვედრილები ხანძრის შიშით ცეცხლსაც ვერ ანთებენ. საწვიმრებს იხდიან და ფერთხავენ. ზოგი სველ თმას იმშრალებს, ზოგი თბილ სვიტერს ეძებს, თან ერთმანეთს მწარე რეპლიკებს ესვრიან. სიტუაციის

[77] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 1-2 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

[78] იქვე გვ. 2 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

განსამუხტად ნატა სელფების გადაღებას შესთავაზებს. ყველა თავის რაღაცებს უწესრიგოდ აქეთ-იქეთ მიყრის. ხალისიანად იწყებენ სასაცილო სელფების გადაღებას. ბოლოს ესეც მობეზრდებათ და ამფითეატრის სხვადასხვა საფეხურზე მიეყრებიან. სალომე ისევ შეუპოვრად ცდილობს ტელეფონით გარე სამყაროსთან დაკავშირებას. ნიკა სალომეს გვერდით დაისვამს და მასთან ერთად სელფებს იღებს. სალომე ცოტა დაიმორცხვებს. ნიკას უნდა თაკო აეჭვიანოს სალომეზე და მერე თვითონ გოგოებზე იღადაოს. სალომესა და ნიკას სუქოც ყურადღებით აკვირდება. სუქო სალომეზეა შეყვარებული. სუქოს მოწყენის მიზეზს სანდრო ხვდება. ცდილობს სიტუაცია განმუხტოს და გაშტერებულ სუქოს ხუმრობით მოულოდნელად ბურთს ესვრის. ამაზე ყველა გამხიარულდება. დამფრთხალი სალომე კულისებში გადის, რომ იქიდანაც სცადოს ბებიასთან და დედასთან დაკავშირება. ბიჭებს ბურთით თამაში მოუნდებათ. გოგოებიც აჰყვებიან. ნიკას უნდა ფემინისტი ნატა ააგდოს და ღადაობით უარს ამბობს გოგოებთან ერთად თამაშზე. ნატა მართლაც წამოეგება ნიკას ფანდს. ბოლოს მაინც ყველა ერთად იწყებს თამაშს. პირობა ასეთია: ბურთი არ უნდა დაუვარდეთ და სროლის დროს იმის სახელი უნდა დაიყვირონ, ვისაც ბურთს ესვრიან. შემოდის სალომე, რომელმაც არ იცის, რომ მეგობრები ბურთს თამაშობენ. ნატა მოულოდნელად ბურთს სალომეს ესვრის. სალომე დაიბნევა და ბურთს ვერ დაიჭერს. ნიკას საბაბი მიეცა, ხომ ამბობდა გოგოებთან არ ღირს თამაშიო. სალომე თავის მართლებას იწყებს. ნატა ამშვიდებს. ბიჭები გოგოების გარეშე ხმამაღალი შეძახილებით აზარტულად აგრძელებენ ბურთის თამაშს. თაკო დროს პოულობს და სალომეს გესლავს. სალომე არ ეპუება თაკოს აგრესიას და გოგოები ჩხუბს იწყებენ. მათ ხმამაღალ შეხლა-შემოხლაზე ბიჭებიც წყვეტენ თამაშს. ნიკა ცდილობს გოგოების გაშველებას. სალომეს ხუმრობით გულში იხუტებს, „რომეო და ჯულიეტადან“ სასიყვარულო სიტყვებს იშველიებს, თან სიცილით ახსენებს, სკოლაში ინგლისურის მასწავლებელმა „რომეო და ჯულიეტა“ რომ დადგა, როგორ თამაშობდნენ შეყვარებულ წყვილს და ნიკას ჩახუტებაზე სალომე როგორ წითლდებოდა. ამაზე სალომე კიდევ უფრო ბრაზდება, ნიკას უხეშად იცილებს და განმარტოებით ჯდება. ნიკა ვითომ სიტუაციის განსამუხტად იწყებს სუქოზე ღადაობას. სიცილით იხსენებს, სეზამიანი „ბუბლიკის“ გულისთვის მსუქანი მეოთხე კლასელი სუქო როგორ დგებოდა ოთხ ფეხზე და ძაღლივით ყეფდა. თაკოც აყვება მხიარულებაში. დანარჩენები ცდილობენ აზარტში შესული ნიკას გაჩერებას, რადგან ხედავენ, რომ სუქოს სრულებით არ სიამოვნებს ამ ამბების გახსენება უცხო ადამიანის თანდასწრებით. მაგრამ ნიკა თითქოს რაღაც ჟინით არის შეპყრობილი. თავს იქებს,

სუქოს ვითომ ხუმრობით კიდევ უფრო აკნინებს, სანდროს წინაშე თავს მის დამცველად და მეგობრად წარმოაჩენს. ყველას დედის გინებით ემუქრება, ვინც მის საუკეთესო მეგობარს, სუქოს, რამეს აწყენინებს. გაღიზიანებული სალომე კარებს მიიჯახუნებს და კულისებში გავარდება. ნიკა სალომეს საქციელით შეურაცხყოფილია. მასაც კარგად შეუკურთხებს. დაძაბული პაუზა. სიჩუმეში გაისმის სანდროს რეპლიკა: „მაგარი კლასი გქონიათ“. ისედაც ნერვებმოშლილი ნიკა ახლა სანდროს უწყებს საქმის გარჩევას. ნატა ძლივს გააშველებს მოკინკლავე ბიჭებს. პირველობისა და ყურადღების ცენტრში ყოფნის ჟინით შეპყრობილი თაკო სიტუაციას განმუხტავს. გადაწყვეტს, თავი გამოიჩინოს და „გოიმ“ ქართველებს დიდი სიამაყით იტალიურ ჰიტ ათეულის ლიდერ მუსიკალურ კომპოზიციას ასმენინებს. შემდეგ ნატასა და ნიკას ხელს ჩაავლებს და სამივე რიტმულ ცეკვას იწყებს. სანდრო ერთ კუთხეშია ჩამომჯდარი და მოცეკვავე სამეულს დამცინავად უყურებს. ნატას უნდა სანდროც ჩართოს ცეკვაში, მაგრამ ის უარს ეუბნება. სანდრო მხოლოდ ელექტრონულ მუსიკას აღიარებს. ნატა ცეკვის დროს ტელეფონში რაღაცას ეძებს. შემდეგ თაკოს მობილურს გამორთავს, ყურსასმენს მოიმარჯვებს და სანდროს ჩამოუჯდება კუბზე. მუსიკას უსმენენ. სანდრო მოწონების ნიშნად ნატას თავს უქნევს. ნატა გაბადრულია. თაკო აპროტესტებს მუსიკის გამორთვას. ნიკა თაკოს ეჩურჩულება. თაკო გაიცინებს. ნატასა და სანდროს გამოხედავს. მათკენ უნდა წამოსვლა, მაგრამ ნიკა არ უშვებს. თაკო ნიკას კისერზე ხელებს მოხვევს. ჩურჩულებენ და ჩუმად ხითხითებენ. მეორე კუთხეში მოწყენილი სუქო ზის, რომელიც სალომეზე ფიქრობს. ცოტა ხანში სუქო წამოდგება და შეუმჩნევლად გადის კულისებში. რამდენიმე წამში კულისებიდან ხელჩაკიდებული სალომე შემოჰყავს. სუქო ცდილობს ყველას ყურადღება მიიპყროს და საზეიმოდ აცხადებს, რომ სალომესაც უნდა მისი საყვარელი მუსიკა მოასმენინოს მეგობრებს. თაკო მომენტს არ გაუშვებს ხელიდან, რომ ყველას თვალწინ კიდევ ერთხელ დაამციროს სალომე და ვითომ ხუმრობით მიმართავს: ,,სალომე, შენ ალბათ რუსული პაპსა გექნება ჩაწერილი და სუქოსთან ერთად მოუსმინე, კაი?” უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდება. ნიკა ცდილობს თაკო დააწყნაროს. თაკო ამაზე უფრო ცოფდება და ბიჭი გვერდზე გაჰყავს საქმის გასარჩევად. ნიკა თაკოს ეღადავება, თან ხელებს უფათურებს. თაკო უხეშად იცილებს. ბიჭი არ ნებდება. არწმუნებს, რომ ყველაფერს მის გასართობად აკეთებს და სხვა ყველა ფეხებზე ჰკიდია. თაკოს ხასიათი გამოუკეთდება. ნიკას უნდა მეგობრებთან დაბრუნება. თაკო უხეშად შემოატრიალებს და ტუჩებში კოცნის. ნიკას საღერღელი ეშლება, მაგრამ თაკო ხელიდან უსხლტება, ტუჩებს იწმენდს, ნიკას ხელს ჰკიდებს და

გამარჯვებული სახით მეგობრებს უერთდება. ნატა, როგორც ყოველთვის, ცდილობს სიტუაციის განმუხტვას და სუქოს სთხოვს საჭმლის თადარიგი დაიჭიროს. აღმოჩნდება, რომ საჭმელი აღარ აქვთ. თაკო მეგობრებს ისევ მხსნელად მოევლინება. ზურგჩანთიდან მარილიან ჩხირებს იღებს და ახალგაზრდებს ესვრის. ყველა ოვაციით ხვდება. სურპრიზი ამით არ მთავრდება. თაკო ილუზიონისტივით ზურგჩანთიდან ნელ-ნელა რაღაცას იღებს. დანარჩენებს მუშტების იატაკზე დარტყმით რიტმი გამოჰყავთ. ყველა თაკოსთან ახლოს ჩოჩდება. თაკო ხელს მაღლა სწევს და ვერმუთის სავსე ბოთლს აჩენს. სალომეს გარდა ყველა აღფრთოვანებულ ყიჟინას დასცხებს. სუქო თაკოს ბრძანებას ემორჩილება და გამოწვდილ ჭიქებში „სანუკვარ“ სითხეს ასხამს. ყველა კმაყოფილია. ახალგაზრდები თაკოს ადღეგრძელებენ. მშიერ კუჭზე ოდნავ შეზარხოშდებიან და ერთმანეთისთვის გულის გადახსნა მოუნდებათ. საუბრის თემა მათი ოჯახებია, შვილებსა და მამებს შორის არშემდგარი ურთიერთობებია. არცერთ მათგანს სრულყოფილი ოჯახი არ აქვს, ზოგს მამა ჰყავს გარდაცვლილი (სუქო), ზოგი საერთოდ არ იცნობს საკუთარ მამას (სალომე), ზოგიერთის მშობლები დაშორებულები არიან (თაკო). ნიკასთვის საინტერესო არ არის სენტიმენტალური ამბების მოსმენა. მეგობრებს ტოვებს და გარეთ გაისეირნებს. ეს არის ის გამორჩეული ეპიზოდი, რომელშიც ახალგაზრდებს საერთო ტკივილი და დარდი აერთიანებს. ისინი გულწრფელები არიან, ოღონდ ძალიან ცოტა ხნით, მერე ისევ ნიღბებს მოირგებენ, რომლის მიღმა თავს უფრო კომფორტულად და დაცულად გრძნობენ. მოულოდნელად სულ სხვა მხრიდან ყვირილით ნიკა შემოვარდება, რომელსაც ხელში რეკვიზიტებში ნაპოვნი ავტომატი უჭირავს. უცბად შუქი ქრება. ისმის უკმაყოფილი შეძახილები. ინთება ტელეფონის ფარნები. ნიკას სუქო მიჰყავს ჩამრთველთან. სიბნელეში დარჩენილი გოგოები მოიწყენენ. სანდრო ცდილობს მათ გართობას. ერთად დასხდებიან. სანდრო სთხოვს გოგოებს, თვალები დახუჭონ და სან ნიკოლას პიაცაზე წარმოიდგინონ თავი. სასიამოვნო საღამოა. ზღვიდან სიო უბერავს. შორიდან მუსიკის ხმა ისმის. სანდრო და გოგოები ჩუმად იწყებენ ღიღინს. ამ დროს ჩასაფრებული ნიკა კვლავ შემოვარდება და ყვირილით გოგოების შეშინებას ცდილობს. სალომე აპროტესტებს ნიკას უაზრო საქციელს. ნიკა ხუმრობით ვითომ ძალიან განიცდის, რომ სალომეს მოსაწონს ვერაფერს აკეთებს. ამასობაში სუქო მოახერხებს ჩამრთველის შეკეთებას და სინათლე აინთება. მეგობრები სუქოს შეძახილებით ხვდებიან. სანდრო თამადის როლს ირგებს. სუქოს მერიქიფედ ნიშნავს. ყველას სავსე ჭიქა უჭირავს. სალომეს არ უნდა დალევა. თაკო მიზეზს პოულობს და ისევ ცდილობს სალომეს დაბულინგებას.

ვითომ ხუმრობით უნდა შეზარხოშებულ ნიკასა და სალომეს შორის კონფლიქტი გაამწვავოს. ნიკა პროვოკაციას წამოეგება:

„სალომე – მე არ დამისხათ.

ნიკა – შენ არ სვამ?

სალომე – ვერ ვსვამ.

ნიკა – ვერ სვამ თუ არ სვამ?

თაკო – (სიცილით) კაი, დაანებე თავი. ხომ იცი – არ სვამს, არ ჭამს, არ ეწევა, არ კაიფობს, არ გულაობს, ვაფშე არ ცხოვრობს.

სანდრო – ანგელოზია?

თაკო – ანგელოზი არა. ნიკა, შეხედე როგორ გიყურებს, შეიძლება შემოაკვდე.

ნიკა – (სალომეს)… – მართლა? თუ ეგრე არ გევასება ჩემი აქ ყოფნა, შემიძლია საერთოდ წავიდე აქედან. გინდა წავიდე, სალომე?

სალომე – არ ვარ გაბრაზებული. დაჯექი...

ნიკა – მართლა წავალ. არა, თუ ეგრე არ გევასები, წავალ, ამის დედაც მოვტყან. (ჭიქას იატაკზე ახეთქებს და კარისკენ გარბის. ყველა, სალომეს გარდა, ყვირილით უკან ედევნება და ცდილობს მის დამშვიდებას)“.[79]

სალომე მარტო რჩება. თავი ხელებში აქვს ჩარგული. უცბად ხმამაღლა ირონიულად წამოიძახებს: „რომეო და ჯულიეტა არა“. შემდეგ ადგება. ფანჯარასთან ზურგით დადგება და გაღიზიანებული იწყებს „რომეო და ჯულიეტადან“ მონოლოგს. თანდათან ეშხში შედის, თითქოს რეალობას ივიწყებს. ამ დროს ფანჯარას სანდრო მოადგება. ჩუმად გადმოძვრება და ფანჯრის რაფაზე დაჯდება. მონოლოგის დამთავრების შემდეგ სანდრო ხმამაღლა ამბობს: „უილიამ შექსპირი. „რომეო და ჯულიეტა“. ამ ხმაზე შეშინებული სალომე შემოტრიალდება. სანდრო ფანჯრის რაფიდან ჩამოხტება. სალომეს მიუახლოვდება, ხელს ხელზე დაადებს და ჰკითხავს: „ხომ არ შეგაშინე?“. სალომე ხელს გაითავისუფლებს, ახლოს მისულ სანდროს მოსცილდება და ისე უპასუხებს. სანდრო ამას არ შეიმჩნევს და სალომეს სთხოვს გააგრძელოს ჯულიეტას მონოლოგი. სალომე უხალისოდ აგრძელებს. რაღაც მომენტში ჩერდება. სიჩუმე. სანდრო ისევ უახლოვდება და ინტიმური კილოთი ეუბნება, ამ სიტყვებს მისთვის რომ ამბობდეს, სალომესგან არასოდეს არსად

[79] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 5. (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

არ წავიდოდა. სცენას შეესწრება დარბაზში ჩუმად შემოპარული თაკო, რომელიც ამ სიტყვების გაგონებაზე ერთ ამბავს ატეხავს, სალომესა და სანდროს ირონიულად დასცინებს და ყვირილით მოიხმობს დანარჩენ მეგობრებს. „თაკო - ესენი ნახე რა, რა დღეში არიან! ბავშვებო, მოდით ერთი აქ! „(ყველა მოირბენს)“

ნატა – რა იყო, დოლიძე რა ხდება?

თაკო – რა ხდება და ეს ორი აქ ერთმანეთს ეკურკურება“.[80]

სალომე ირონიული სახით უყურებს ნიკასა და თაკოს. გოგო კარგად ხვდება, რა უნდა თაკოს. სანდროც ძალიან გააღიზიანა მისმა საქციელმა. თაკოს ზედაც არ უყურებს, ნიკას მიმართავს: „პროსტა, ორივეს გვყვარებია შექსპირი, რა“.[81] ნიკა ბრაზს ვერ ფარავს. სალომესა და სანდროს ერთად დანახვა აცოფებს, ცდილობს თავი შეიკავოს, არ გამოსდის, ირონიულ რეპლიკას ესვრის: „შექსპირი, არა? გასაგებია“.[82] ნატა, როგორც ყოველთვის, მშვიდობის მტრედად გვევლინება, ცდილობს დაძაბულობა შეამსუბუქოს და თაკოს სიცილით მიმართავს: „თაკო, შენ რა გინდა თქვა, სალომე კლასიკით, კლასიკურად აბამს ბიჭებს, არა? კაი, რა“.[83] ნირწამხდარი თაკო ცდილობს ყველაფერი ხუმრობაში გადაიტანოს და ბიჭებს სთხოვს გიტარაზე რამე დაუკრან და იმღერონ. სუქო სიხარულით აიტაცებს ამ აზრს და ყველა ერთად ნანა მასწავლებელზე დაწერილ სიმღერას მღერის. სუქო მაიმუნობს. სიტუაცია განმუხტულია. ნიკა ზურგჩანთაში რაღაცას პოულობს. სახე უნათდება, თვალები ეშმაკურად უბრწყინავს. გახარებული შარვლის ჯიბეში შეინახავს ნაპოვნს. შემდეგ ხალისიანად აყვება მეგობრებს სიმღერაში. ყველა ისე იქცევა, ვითომ არაფერიც მომხდარა. თაკო სალომესა და ნატას ხელს ჩაჰკიდებს და გარეთ მიჰყავს „გასასეირნებლად“. ბიჭები მარტო რჩებიან. პაუზა. სიჩუმე. უეცრად ნიკა არღვევს სიჩუმეს, სანდროს ძალიან ხალისიანად ეძახის და ხელის გულზე დადებულ ექსტაზის აბს აჩვენებს. ნიკა სთავაზობს, გართობის მიზნით სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდონ და მერე მაგრად იღადავონ. სანდრო ძალიან ჭკვიანია. ხვდება, რომ ეს არის სალომეზე შურისძიების გეგმა. ცოტა ყოყმანის შემდეგ ნიკას ეთანხმება. იცის, რომ ნიკა მერე ინანებს, სინდისის ქენჯნა შეაწუხებს. სანდროს სიამოვნებას მიანიჭებს ნიკას ტანჯვა, რადგან ნიკა მისი პოტენციური მტერია. ნიკა მისი ანტიპოდია. მას ხომ ყველაფერი მზამზარეული მიეცა,

[80] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 12 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[81] იქვე გვ. 12 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[82] იქვე (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).
[83] იქვე (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

არაფრისთვის ბრძოლა არ უწევდა. მაშინ როდესაც სანდრო ბავშვობიდან გადარჩენისთვის იბრძოდა. მერე შეეცდება ნიკას მოუგვაროს პრობლემები, დაამშვიდოს. მაგრამ ახლა სანდროს ნიკაზე უნდა შურისძიება, ხოლო ნიკას სალომეზე. ორივე ერთმანეთს ეხმარება ქვენა ინსტინქტების განხორციელებაში და არც ფიქრობენ, რომ შეიძლება ამით ზიანი მიაყენონ უდანაშაულო ადამიანს. მარტო ეს არ იკმარეს აზარტში შესულებმა, ნაძლევიც დადეს – სალომეს რომელი მოსწონს – ნიკა თუ სანდრო. სუქო ცდილობს გააპროტესტოს ბიჭების გადაწყვეტილება. იცის, ძალით არაფერი გაუვა, თხოვს, რომ ეს არ გააკეთონ. ნიკა სასაცილოდ აიგდებს სუქოს, ერთს კარგად შეუკურთხებს და გვერდზე მიაგდებს. სუქო არ ნებდება, წამოდგება, ნიკასთან მივა, უნდა გადაარწმუნოს, სთხოვს, სალომეს ნარკოტიკი არ ჩაუგდონ. უეცრად შემოდის თაკო, რომელიც ბოლო რეპლიკას ყურს მოჰკრავს. ბიჭები შეცბებიან. შეიძლება შურისძიების გეგმა ჩაუვარდეთ. თაკო ჩააცივდება ნიკასა და სანდროს, უნდა გაიგოს, რას აპირებენ. ბიჭები ცდილობენ სიტყვა ბანზე აუგდონ. გოგო არ ჩერდება. სუქოს იმედი მიეცა, რომ ნიკა და სანდრო გეგმას ვეღარ განახორციელებენ და გახარებულია. გარედან გოგოების ხმა ისმის. სწრაფად უნდა მიიღონ გადაწყვეტილება, თორემ გეგმები ჩაეფუშებათ. ამიტომ თაკოს საიდუმლოს გაუმხელენ და თხოვენ, რომ ხმა არ ამოიღოს, უბრალოდ გაერთონ. თაკო თავიდან ცოტა შეცბუნდება, სუქოს გადახედავს. სუქო ანიშნებს, არ დათახმდეო. თითქოს თაკოც აპირებს გააპროტესტოს ბიჭების სულელური გადაწყვეტილება. მაგრამ მერე წარმოიდგენს გაბითურებულ სალომეს და სიამოვნებისგან გაიღიმებს. ბოლოს ბიჭებთან მაინც გადაამოწმებს – თუ რამე, პასუხისმგებლობას ხომ თქვენ აიღებთო. ისინიც სიამოვნებით დათანხმდებიან. შეთქმულები ხელის ჩარტყმით გამოხატავენ თანხმობას. სუქო იმედგაცრუებულია, მიუახლოვდება, უნდა გადააფიქრებინოს. ამ დროს სალომე და ნატა შემოვლენ. შეთქმულები დაიშლებიან. გოგოებს გარეთ ცოტა შესცივდათ, თბილ ჟაკეტებს იცვამენ. სიჩუმეა. ყველა მათ უყურებს. საეჭვოდ ჩუმად არიან. ნიკა ცდილობს განმუხტოს სიტუაცია და შემცივნებულ გოგოებს ცხელი ჩაით გამასპინძლებას სთავაზობს. სუქო დაღონებული და თავჩაქინდრული კუთხეში კუბზე ზის. ნიკა მეორე კუთხეში მოთავსდება კუბზე. ყველას ეკითხება, ყავის დალევა უნდა თუ ჩაის, შაქრიანის თუ უშაქროსი. ნიკასგან ასეთი მზრუნველობის გამოჩენა ნატას ძალიან უკვირს და მის ასეთ ტრანსფორმაციას ირონიულად უყურებს. ნიკა შეუმჩნევლად სალომეს ჭიქაში ნარკოტიკს ჩააგდებს. დასახმარებლად სუქოს ეძახის და სთხოვს, ჩაი და ყავა მეგობრებს ჩამოურიგოს. თან თვალებით აფრთხილებს, არაფერი მიჰქაროს. სუქო თაკოს, ნატას,

სანდროს ჭიქებს გადასცემს. როცა ჯერი სალომეზე მიდგება, ცოტა ხანს შეყოვნდება. სალომე ღიმილით ხელს გაუშვერს, უცბად სუქო ჭიქიანად ადგილს მოწყდება და თავის კუბზე დაჯდება. ნიკას ნერვები მოეშლება. არ შეიმჩნევს. ყველაფერს სუქოს დაბნეულობას მიაწერს. სწრაფად მიუახლოვდება სუქოს, ჭიქას გამოართმევს და სალომეს გადასცემს, სუქოს ყავიან ჭიქას შეაჩეჩებს ხელში. ყველაფერს იმით ახსნის, რომ სალომეს მწვანე ჩაი უნდოდა, სუქოს ყავა. სუქომ კი, როგორც ყოველთვის, ყველაფერი აურია. ნიკამ მეგობრის „უნებლიე“ შეცდომა გამოასწორა. სიტუაცია ცოტა დაიძაბა, მაგრამ სალომე და ნატა მაინც ვერ მიხვდნენ ვერაფერს. შეთქმულებმა შვებით ამოისუნთქეს. სპექტაკლი გრძელდება. სალომემ დაიწყო ჩაის დალევა. ნიკა თანდათან ეშხში შედის. სალომეს ჩაიში არყის დამატებას სთავაზობს. თაკოც ცდილობს დაარწმუნოს სალომე, რომ არყიანი ჩაია, არ დაათრობს, ცოტა გაახურებს, მეტი არაფერი. საბოლოოდ სალომე დათანხმდება. არყიანი და ექსტაზიანი ჩაი თავისას შვება. ნიკას უნდა მეგობრები გაახიარულოს, სიმღერას იწყებს, სხვებიც აყვებიან. სალომეც აქტიურად ერთვება სიმღერაში, მერე რიტმულ ცეკვას იწყებს, მოსაცმელს იხდის, ხმამაღლა იცინის, ვერ წყნარდება. ნატას წყალს სთხოვს და ერთ ბოთლს თავზე გადაისხამს, თან უაზროდ იცინის. ტანსაცმელს იხდის. მერე წამოხტება და ცეკვას იწყებს. ნიკა მუსიკას ჩართავს. სალომე უჩვეულოდ გამომწვევად იქცევა – ხან ერთ ბიჭს ეცეკვება, ხან მეორეს. ნატა გაკვირვებულია სალომეს ასეთი გარდასახვით. თაკო კმაყოფილია და ირონიული ღიმილით უყურებს სალომეს. სანდრო არაფერს იმჩნევს. სუქო თავს დამწაშავედ გრძნობს. სალომე ნიკას ჩამოეკიდება კისერზე და ეცეკვება. თაკო იბოღმება. სანდრო არ უშვებს ნატას სალომესთან, უნდა ცეკვით შეიქციოს. ექსტაზში შესული სალომე კუბზე ადის, ვნებიანად ცეკვავას, მაისურს იხდის და ბიუსტჰალტერის ამარა რჩება. ვნებამორეულ და შეზარხოშებულ ნიკას უნდა სალომე კულისებში გაიყვანოს. უეცრად სალომე გრძნობას დაკარგავს და დავარდება. სუქო და ნატა სასწრაფოდ მიირბენენ სალომესთან. ნიკა დაბნეულია. ნატა პულსს უსინჯავს, სუქო ასულიერებს. ყველა პანიკაშია. სანდრო ცდილობს ნიკას დააბრალოს ყველაფერი. ნატა ისტერიკაში ვარდება, როცა გაიგებს, რომ სალომეს ნარკოტიკი ჩაუგდეს ჩაიში:

„ნიკა – სალომე, რა მოგივიდა, დადექი ფეხზე.

ნატა – გონება დაკარგა.

სანდრო – ბიჭო, რა მიეცი ასეთი?

ნატა – რა, რამე მიეცი?

ნიკა – არა, რა მივეცი, შენ შიგ ხომ არა გაქვს?

ნატა – აბა, რა ხდება?

თაკო – ჩაუგდე არა მაინც ჭიქაში?

ნიკა – რა იყო, შენ რა, არ გინდოდა თუ არ იცოდი?

ნატა – ხალხო, გამაგებინეთ რაზე ლაპარაკობთ?

სუქო – რა დროს ლაპარაკია, ნახეთ, იწვის სიცხისგან.

თაკო – ესღა მაკლდა.

სანდრო – მოიტანეთ სველი ტილო, ცოტა გაგრილდეს".[84]

სალომესთან სუქო და ნატა რჩებიან, ხელებს, ყურის ბიბილოებს უზელენ, მაგრამ უშედეგოდ. ბიჭებისა და თაკოს ლაპარაკი ხმამაღალ ჩხუბში გადადის. მათი საუბრიდან ნატა არკვევს, რომ სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდეს. გოგო აღშფოთებულია. მერე გონს მოეგება და სასწრაფოში რეკავს. თაკო ნატას ტელეფონს გამოგლეჯს. მერე სალომეს მივარდება, რაც ძალი და ღონე აქვს ანჯღრევს და თან ლანძღავს. ყველა გაოგნებულია. როგორც კი გონზე მოვლენ, გაშმაგებულ თაკოს სალომეს ძლივს მოაცილებენ. თაკო სრულ ისტერიკაშია:

„თაკო – თბილისში იმისთვის ჩამოვედი, რომ კარგი დრო გაგვეტარებინა ერთად. აქ კიდევ ესეც შეუძლებელია – თურმე. ერთ კვირაში უკან ვბრუნდები და პოლიციასთან უსიამოვნება სრულებით არ მჭირდება. თქვენი სულელური გართობის გამო შეიძლება მოქალაქეობა აღარ მომცენ.

ნიკა – მოიცა, თაკო, შენ ხომ იცოდი რასაც ვაკეთებდით?

თაკო – არა, გენაცვალე, მე არ ვიცოდი – თქვენ რას უყრიდით და გითხარით – კიდეც, პასუხს თქვენ აგებთ–მეთქი. მე არაფერი ვიცოდი, არც ახლა ვიცი და საერთოდაც, აქ არც ვყოფილვარ. მივდივარ აქედან.

ნატა – როგორ თუ მიდიხარ, დოლიძე?

თაკო – როგორ და საკაიფოდ. იტალიიდან ჩამოვედი აქ მარტო და აქედანაც ჩემით გავაღწევ (ზურგჩანთას ალაგებს. ნიკას) ჩემთან დაკავშირება არც სცადო, გააჯავი ჩემი ცხოვრებიდან, გაიგე. (დგება გასასვლელად). ბურდული, ახლა შეგიძლია დარეკო. (გადის).[85]

პაუზა. სიჩუმე. უცბად ნიკა წამოვარდება ადგილიდან, კედელს მუშტებს დაუშენს, თაკოს ლანძღავს და ღრიალებს. ბიჭები წაკინკლავდებიან, შეშინებულები ერთმანეთს აბრალებენ სალომეს

[84] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 12 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

[85] იქვე გვ. 22 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

ცუდად გახდომას. კინკლაობა ხელჩართულ ჩხუბში გადადის. სუქოს აღარ უნდა ნიკასგან შეურაცხყოფის ატანა და პირველად მის ცხოვრებაში ფიზიკურ აგრესიას ისიც აგრესიით პასუხობს. სალომეს კრუნჩხვები ეწყება. შეშინებული ნატა განწირული ხმით კივის და ბიჭებს საშველად უხმობს. სანდრო ცდილობს სალომეს კრიჭა გაუხსნას. სალომე თითზე უკბენს. სანდრო შეჰყვირებს, მაგარამ თავს არ ანებებს გოგოს. როგორღაც გადაივლის კრიზისი. ყველა ძალაგამოცლილია. სანდრო სალომეს თბილ ტანსაცმელს დააფარებს. გოგო ნელ-ნელა მშვიდდება. ნატა შუბლიდან ოფლს წმენდს. ნიკა სასმელს ეძებს, თან სუქოსთან შერიგება უნდა. არ აწყობს ახლა უმცირესობაში დარჩენა. ნიკა სუქოს ბოდიშს უხდის და ცდილობს აუხსნას, ასე რამ გაამწარა. რომ ახალ სამსახურს ელოდება ტელევიზიაში, რომელიც მამამისმა ძლივს გაუკეთა და როგორც კი დაიწყებს მუშაობას, ეგრევე სუქოსაც მემონტაჟედ წაიყვანს. უმტკიცებს, რომ მათი მეგობრობა სამუდამოა, ახსენებს, რომ ადრეც ბევრი სიკეთე გაუკეთებია სუქოსთვის და შემდეგშიც ასე გაგრძელდება. ბოლოს პატარა პაუზის შემდეგ ჰკითხავს: ხომ თანახმაა, რომ მასთან ერთად იმუშავოს ტელევიზიაში. ცოტა ყოყმანის შემდეგ სუქო თავს დაუქნევს. ნიკა შვებით ამოისუნთქავს. სუქოს მიუახლოვდება და თავზე მოეფერება. ამას ნატას ირონიული შენიშვნა მოჰყვება: „შერიგდით ტვიქსები“.[86] სუქოს მხარდაჭერით გაძლიერებული ნიკა ცდილობს ჯავრი სანდროზე იყაროს. ცდილობს სანდრო მშიშარა და კარიერისტ ტიპად წარმოაჩინოს, რომელსაც პოლიციაში დარეკვა შეეშინდა, რადგან ბანკში უსიამოვნება შეხვდებოდა და სამსახურს დაკარგავდა. სანდროს ამოასხამს ნიკას ქედმაღლური დამოკიდებულება და სიმართლეს პირში მიახლის, რომ ის მასავით მამიკოს შვილი არ არის და ყველაფერს თავისით მიაღწია. მას აფხაზეთის ომგამოვლილი მამის, ბიძის, კიდევ დედისა და დების პატრონობა აკისრია. დიახაც არ უნდა სამსახურის დაკარგვა. ნიკას კი საკუთარი თავის გარდა ყველა და ყველაფერი ფეხებზე ჰკიდია... სალომეს მდგომარეობა არ უმჯობესდება. საჭიროა სწრაფი გადაწყვეტილების მიღება, სანამ ყველაფერი ტრაგიკულად არ დასრულებულა. ახალგაზრდები ნიკასგან მოითხოვენ, რომ დახმარებისთვის მამას მიმართოს. ნიკა თავს იკავებს, მაგრამ იძულებული ხდება დაემორჩილოს მათ მოთხოვნას. ძლივს მოძებნის ადგილს, სადაც ტელეფონი იჭერს. ცდილობს მამას აუხსნას საქმის ვითარება. თუმცა მოიტყუება და იტყვის, რომ ნარკოტიკი სანდროს ჰქონდაო, მაგრამ წამლის ხსენებაზე მამა კარგად გამოლანძღავს და ტელეფონს გაუთიშავს. ნიკა სასოწარკვეთილი და შეურაცხყოფილია. არც სანდროს რეპლიკაზე

[86] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 23 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

რეაგირებს. განადგურებული კულისებში გადის. მას სუქოც ფეხდაფეხ მიჰყვება. სანდრო და ნატა სალომესთან მარტო რჩებიან. სანდრო ანიშნებს გოგოს და სასაუბროდ გვერდზე გაჰყავს. ბიჭი ცდილობს რეალური სურათი დაანახოს. თუ საქმე პოლიციამდე მივიდა, ისინი ერთად უნდა იყვნენ. მიუხედავად გაბრაზებისა, ნიკას მამა ყველაფერს გააკეთებს, რომ შვილს სასჯელი აარიდოს. რა თქმა უნდა, სუქოც ნიკას დაუჭერს მხარს. თაკოც ალბათ ნიკას მხარეზე იქნება და შეიძლება ეს ყველაფერი სავსებით უდანაშაულო ნატას და სანდროს დაბრალდეს. ნატას არაფრის მოსმენა არ უნდა. ის ახლა მხოლოდ სალომეს მდგომარეობაზე ნერვიულობს. სანდრო თავს არ ანებებს. ახლა სხვა ხერხს ხმარობს გოგოს გადმოსაბირებლად. ნატას „შებმას“ ცდილობს, ეფერება, ყველაფერს ჰპირდება, ერთად გაქცევას სთავაზობს. ხელებს უკოცნის, მერე მხრებზე გადადის, ტუჩებში კოცნის. ნატა გაბრუებულია. სანდროს უნდა ნატა გაქცევაზე დაითანხმოს და გულწასული სალომე სუქოსა და ნიკას შეატოვოს. ნატა გამოერკვევა. ცოტა დარეტიანებულია მოულოდნელი ინტიმური სცენის შემდეგ, მაგრამ თავს ხელში აიყვანს და სანდროს სალომეს გონზე მოსვლამდე წასვლაზე უარს ეუბნება. ნატა სალომესთან ბრუნდება. კულისებიდან ნელი ნაბიჯით თავჩაქინდრული ნიკა შემოდის. ნატა ცდილობს აღელვება დამალოს და ნიკას ეკითხება: „რა ვქნა, ნიკა. აზრი აქვს სასწრაფოში დარეკვას?“[87] ნიკას უნდა რაღაც უპასუხოს. ოღონდ ჩვენ ვერ გავიგებთ, ნიკა რას უპასუხებს, რადგან ამ დროს შემოდის მოდერატორი, იგივე ჯოკერი და ტაშის შემოკვრით აჩერებს სპექტაკლს. როგორც ფორუმ თეატრის სხვა წარმოდგენებს, ამ სპექტაკლსაც ღია ფინალი აქვს, არ სრულდება.

იწყება ფორუმი. მაყურებელი გვკარნახობს საკუთარ ვერსიებსა და ფინალს. მოდერატორი სთავაზობს მაყურებელს, „მოთამაშე მაყურებელი“ გახდეს და მისი მოფიქრებული ვერსია სცენაზე თავად განახორციელოს. შემდეგ სრული იმროვიზაციაა. ყოველ სპექტაკლზე, ყოველ ახალ მაყურებელთან ახალი გადაწყვეტა და ახალი ფინალი.

ვფიქრობ, ჩვენი თეორიული კვლევის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითის მოყვანა საინტერესო იქნება. მოდერატორი ყოველი სპექტაკლის დაწყების წინ მაყურებელს ფორუმ თეატრის თავისებურებას აცნობს, ამზადებს, აგულიანებს მაყურებელს აქტიურობისთვის. თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში მაყურებელი იმდენად ჩართული იყო განხილვასა და სხვადასხვა ვარიანტის

[87] პატარაია ქ. სან ნიკოლას პიაცა, გვ. 26 (ავტორის ხელნაწერის უფლებით).

პრაქტიკულად გათამაშებაში, რომ გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ ჩვენ იძულებული ვხდებოდით შეგვეწყვიტა ფორუმი. დისკუსია ფოეში და ხშირად თეატრის წინ გრძელდებოდა. ახალგაზრდებს არ უნდოდათ დაშლა, რაც, ვფიქრობთ, იმის მაჩვენებელია, რომ ფორუმ თეატრის წარმოდგენამ გაამართლა. ადამიანები დააფიქრა ცხოვრებისეულ პრობლემებზე და დაიწყეს მათი გადაჭრის გზების ძიება. მას შემდეგ, რაც რეჟისორი აჩერებს სპექტაკლს (აღსანიშნავია, რომ რეჟისორის გადაწყვეტილებით შეიძლება სხვადასხვა ადგილას შეჩერდეს. მსახიობებმაც არ იციან, კონკრეტულ წარმოდგენაზე რეჟისორი რომელ ადგილას შეწყვეტს სპექტაკლს), მედიატორი კვლავ გამოდის და უკვე კონკრეტულ კითხვებს უსვამს აუდიტორიას. იწყება დისკუსია, რომელიც არაუმეტეს 10 წუთისა გრძელდება. შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელი“ ცვლის ნებისმიერ მსახიობს და მოვლენებს თავისი შეხედულებისამებერ განავითარებს:

მედიატორი – როგორ ფიქრობთ, ამ პერსონაჟების ადგილას, პრობლემებს როგორ მოაგვარებდით?

პირველი მაყურებელი – ნატა სხვებს არ ემორჩილება, დამოუკიდებლად აზროვნებს. ნატას პერსონაჟი რომ ვიყო, აუცილებლად პოლიციაში დავრეკავდი. მსახიობები თამაშობენ ამ ვარიანტს. სუქო თავს დამნაშავედ გრძნობს. უნდა დაარწმუნოს ბიჭები, რომ სასწრაფოში დარეკონ. ნიკა ტელეფონს წაართმევს და გადაუგდებს. არეულობით ისარგებლებს ნატა. ცდილობს გარეთ გაიქცეს, ხელში ტელეფონი უჭირავს. ნიკა თვალს მოჰკრავს. უნდა გოგო შეაჩეროს. ნატა ნიკას ხელს ჰკრავს, ძირს დააგდებს და გაიქცევა.

მეორე მაყურებელი – ყველამ თანაბრად უნდა გადაინაწილოს პასუხისმგებლობა. ყველაზე მნიშვნელოვანი გოგონას სიცოცხლის გადარჩენაა. შემდეგ გამოძიება დაადგენს დამნაშავეს.

მესამე მაყურებელი – სუქომ რახან გაბედა და ნიკას წინააღმდეგობა გაუწია, ვფიქრობ, პასუხისმგებლობასაც აიღებს და ჩუმად მაინც დარეკავს პოლიციაში. ფინალამდე სუქო და ნიკა კულისებში რომ გადაიან, შეიძლება იქ მიიღოს ეს გადაწყვეტილება.

მეოთხე მაყურებელი – ყველა თავის თავზე ფიქრობს. არავინ დარეკავს. ვითომ სიმპათიური პერსონაჟი სუქოც, არაფრის მაქნისია. იქნებ, მსახიობებმა გაითამაშონ ის ვარიანტი, როცა სალომე გარდაიცვლება. შოკი გადაწყვეტილების მისაღებად ძალიან კარგია. მსახიობები გაითამაშებენ ამ ვარიანტს. კულისებიდან სასოწარკვეთილი ნიკა შემოდის. სალომესთან მიდის. ხელს შუბლზე ადებს. აფასებს, რომ გოგოს სხეული გაციებულია. ყვირილით უხმობს სანდროს საშველად. სანდრო

ხელოვნურ სუნთქვას უტარებს. სუქო შეშლილივით ბუტბუტებს, უნდა დავრეკო, უნდა დავრეკო, თითქოს ვიღაცას ბოდიშს უხდის. შედეგ ფეხზე წამოიჭრება და სასწრაფოში რეკავს. ბიჭები აგრძელებენ სალომეს გონზე მოყვანის მცდელობას, მაგრამ ყველაფერი უშედეგოდ მთავრდება. ღონემიხდილები იქვე მიეყრებიან. ნატას არ უნდა ამის დაჯერება. სალომესთან ჩაიმუხლებს, ჩაეხუტება და ბღავილს იწყებს.

ერთ-ერთ სპექტაკლზე მაყურებელმა მოითხოვა იმავე ვარიანტის გათამაშება, ოღონდ სანდროს ნაცვლად „მოთამაშე მაყურებელი“ შევიდა, რომელმაც სალომეს გარდაცვალების ფაქტის დაფიქსირების შემდეგ მეგობრებს სალომეს ჩუმად დამარხვა და შემდეგ ამ ადგილიდან გაქცევა შესთავაზა. ამის საპასუხოდ სუქო დანით გაეკიდა სანდროს. ამ მონაკვეთის შემდეგ ცხარე დისკუსია დაიწყო. მაყურებელმა ეს ვარიანტი არ მიიღო, როგორც პრობლემის გადაჭრის გზა.

,,მოთამაშე მაყურებელი” სუქოს ნაცვლად შედის. როცა ის სოფელში ანთებულ შუქს დაინახავს, მეგობრებს სთხოვს, სასწრაფოდ გაეცალონ ამ ადგილს და სალომესთან მარტო დატოვონ. სუქო სალომეს სოფელში ჩაიყვანს, სასწრაფოს გამოიძახებს. ყველაფერს თავის თავზე აიღებს. იტყვის, რომ მისი მეგობრები უკვე ერთი დღის წასულები არიან. მან ჩაუყარა სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი. სუქოს დასაკარგი არაფერი აქვს. ნიკუშას და სანდროს კარიერა გაუფუჭდება. ბევრი მცდელობის შემდეგ ის დაიყოლიებს ბიჭებსა და ნატას.

ერთ წარმოდგენაზე ნიკაც შეიცვალა. მამასთან წარუმატებელი საუბრის შემდეგ ნიკას პიროვნებაში გარდატეხა მოხდა. კულისებიდან გამოსვლის შემდეგ ნიკა ყველას სთხოვს წასვლას. ის არის ყველაფერში დამნაშავე და პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე იღებს. არავინ არ იძვრის ადგილიდან. რადგან ნატას გარდა შექმნილ მდგომარეობაში ყველაა დამნაშავე. მაშინ ნიკა ტელეფონს იღებს და სასწრაფოში რეკავს.

ინტერაქტივის შედეგების შეჯამებამ და გაანალიზებამ დაგვარწმუნა შემდეგში:

- პიესისა და სპექტაკლის თემა აქტუალურია;
- სწორადაა გათვლილი ასაკობრივი სეგმენტი და სამიზნე აუდიტორია;
- ალტერნატიულ სივრცეში სპექტაკლის გათამაშება წარმოდგენას ბევრად უფრო დამაჯერებელს ხდის;
- თეატრალურ ეფექტებზე, სცენისა და დარბაზის სივრცის გამიჯვნაზე უარის თქმა მაყურებლის თანამონაწილეობის ხარისხს აძლიერებს;

- სპექტაკლის ღია ფინალი ზრდის მაყურებლის როლის მნიშვნელობასა და პასუხისმგებლობას;
    - ფორუმმა გამოავლინა ახალგაზრდების სურვილი – დიალოგის ფორმით იმსჯელონ მათთვის მნიშვნელოვან და აქტუალურ თემებზე, ისწავლონ საწინააღმდეგო აზრის მოსმენა, მიიღონ გადაწყვეტილებები.

დასკვნა

კვლევის შედეგებმა გვიჩვენა, რომ აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრის მსახიობები და მაყურებელი სპეციფიკურ მომზადებას საჭიროებენ. ბოალის ინტერაქტიურ თეატრში, კონკრეტულად ფორუმ თეატრში მაყურებელს დიდი ფუნქცია ენიჭება. ფორუმ თეატრს მაყურებელი კომფორტის ზონიდან გამოჰყავს. იგი წარმოდგენის თანაავტორია და სცენაზე განვითარებულ მოვლენებზე პასუხისმგებელი. მის გარეშე სპექტაკლი ვერ შედგება. მაყურებელი განსაზღვრავს სიუჟეტის განვითარებას, იგი იღებს გადაწყვეტილებას მოქმედი პირების ბედზე და ეძებს კონფლიქიდან გამოსავალს. ამისთვის საჭიროა გარკვეული გამბედაობა, კამათის კულტურა, საწინააღმდეგო აზრის მოსმენა, ნანახის გაგება-გააზრება, საინტერესო და ოპტიმალური გამოსავლის მოძებნა. მაყურებელმა ზუსტად უნდა იცოდეს, რა სახის სპექტაკლის სანახავად მიდის და რა სახის აქტივობას მოელიან მისგან. ამას გარდა, ფორუმ თეატრის მაყურებელს ხშირად უწევს მსახიობის შეცვლა, მის მიერვე შემოთავაზებული ვერსიის თავად გათამაშება.

რაც შეეხება ფორუმ თეატრის მსახიობს, ისიც სპეციფიკურ მომზადებას საჭიროებს. საუბარია პროფესიონალ მსახიობებზე, რომლებიც ამ სახის თეატრში მუშაობენ. ნაშრომში განვიხილავთ ჩვენს გამოცდილებას ფორუმ თეატრის პროფესიონალ ახალგაზრდა მსახიობებთან და არაპროფესიონალებთან (უფრო კონკრეტულად, პატიმარ ქალბატონებთან) მუშაობის დროს. ცალკეულ თავებში დეტალურად არის განხილული, გაანალიზებული და შედარებული ეს პროცესები. ამ ორ განსხვავებულ წარმოდგენას (პროფესიონალებთან და პატიმრებთან), რა თქმა უნდა, განსხვავებული ამოცანები ჰქონდა. როცა ისეთ ფოკუსჯგუფთან მუშაობ, როგორიცაა პატიმარი ქალბატონები, ბოალის ინტერაქტიური თეატრი უფრო დრამა თერაპიას, არტ თერაპიას უახლოვდება. აქ ყველაზე მნიშვნელოვანია ტრავმირებული პირის რეაბილიტაციისა და ინტეგრაციის პროცესი. ბოალის თეატრის სპეციფიკას ხომ დიდი წარმატებით იყენებდნენ ევროპისა თუ ამერიკის ფსიქო-თერაპევტები.

როცა საქმე პროფესიონალ მსახიობებს ეხება, სხვა ამოცანებიც დგება დღის წესრიგში. ნაშრომში ვმსჯელობთ, ვიკვლევთ და ფაქტებით ვადასტურებთ, რომ ბოალს საკმაოდ სერიოზული თეატრალური განათლება ჰქონდა. იგი საფუძვლიანად იცნობდა სხვადასხვა მიმდინარეობას, ბრეხტს თავის „სულიერ მამად“ მიიჩნევდა. ერთი თავი მთლიანად მივუძღვენით მისი წიგნის

„თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ განხილვასა და სტანისლავსკისა და ბოალის სავარჯიშოების შედარებით ანალიზს. ამ ანალიზის საფუძველზე დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბოალის მსახიობებს პროფესიული თეატრალური განათლება ჰქონდათ. სავარჯიშოების მთელი სერია არსებობს იმისთვის, რომ კოლექტივი შეკავშირებულ და ერთიანი მხატვრული ღირებულების დასად ჩამოყალიბდეს. პარტნიორს უნდა შეეძლოს მისი კოლეგის ჩანაფიქრის გამოცნობა და სწრაფი რეაგირება მის ქმედებაზე. ფორუმ თეატრის მთავარი მახასიათებელი ხომ იმპროვიზაციაა. ასეთი წარმოდგენების დროს დასის წევრებს შორის ადამიანური და მოქალაქეობრივი ერთობაც ძალიან მნიშვნელოვანია.

ფორუმ თეატრის დრამატურგიაც განსხვავებულია. პირველი და აუცილებელი პირობაა სპექტაკლის ქრონომეტრაჟი. როგორც ნაშრომიდან ვიგებთ ფორუმ თეატრის წარმოდგენა შეიძლება ორჯერ გათამაშდეს. ერთხელ მთლიანად და შემდეგ საკვანძო ადგილებით და შეჩერებებით. ამას ემატება მაყურებლის შემოთავაზებული ვარიანტები. ასე რომ სპექტაკლის ხანგრძლივობა მაქსიმუმ 30 წუთს არ უნდა აღემატებოდეს. ძალიან რთული და დარწმუნებული ვართ შეუძლებელი იქნება ორ ან სამ მოქმედებიანი პიესების დადგმა. მნიშვნელოვანია წინასწარ განისაზღვროს რომელი სეგმენტის მაყურებელზე ხდება გათვლა. ბოალი წერა-კითხვის უცოდინარ მაყურებელს ერთ სპექტაკლებს უჩვენებდა (იქ მკაფიოდ გამოყოფილია ცუდი და კარგი. ამას ყველაფერი ხელს უწყობს, კოსტიუმი, გრიმი და სხვა), ინტელექტუალებსა და ახალგაზრდებს განსხვავებულს.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა აუგუსტო ბოალის თეატრის (ფორუმ თეატრის, იმიჯთეატრის, უხილავი თეატრის) სპეციფიკა, დრამატულ და ინტერაქტიურ თეატრებს შორის განსხვავება და საერთო მახასიათებლები. მათ შორის მსახიობების თამაშის ხერხი.

კვლევის საფუძველზე ინტერაქტიური თეატრით დაინტერესებულ ახალგაზრდა რეჟისორებსა და მსახიობებს ფორუმ თეატრის თავისებურებებისა და სპეციფიკის გაცნობა, ზუსტი, ამომწურავი ინფორმაციის მიღება შეუძლიათ. ნაშრომში განმარტებულია ინტერაქტიურ თეატრში დრამატურგიის, მხატვრობის, მუსიკის, მსახიობის როლი, ფუნქცია და მოვალეობა. ერთად თავმოყრილია, შესწავლილი, გაანალიზებული, დახარისხებული ფორუმ თეატრის მსახიობებისთვის საჭირო სავარჯიშოები. ამ ცოდნას ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები შემდგომში პრაქტიკული მუშაობის დროს გამოიყენებენ და ფორუმ თეატრის თავისებურებების გათვალისწინებით დადგამენ თავიანთ სპექტაკლებს.

ხშირად ტრადიციული, კლასიკური თეატრის რეჟისორები და მსახიობები ირონიულ, ქედმაღლურ დამოკიდებულებას იჩენენ ბოალის თეატრისადმი და მას ხელოვნების სფეროს არც მიაკუთვნებენ. ჩვენ კატეგორიულად არ ვიზიარებთ ამ აზრს. ვფიქრობთ, რომ მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ასეთ სპექტაკლებში მუშაობა ბევრად უფრო ძნელი და საპასუხისმგებლოა ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზების გამო. ზოგადად, რა თქმა უნდა, ყველაფერი ნიჭსა და პროფესიონალიზმზეა დამოკიდებული.

ახალგაზრდა მსახიობებისა და რეჟისორების ინტერესი ინტერაქტიური თეატრის მიმართ იმედს გვაძლევს, რომ ასეთ წარმოდგენებს საქართველოშიც ეყოლება ბევრი გულშემატკივარი და მაყურებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არისტოტელე, პოეტიკა, გამომცემლობა „პეგა“, თბ., 2013
2. ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბ., 1995 წ.
3. ბერგსონი ა. „სიცილი“, „ინტელექტი“, 2014 წ.
4. ბოალი ა. 2009 წლის მსოფლიო თეატრის დღის საერთაშორისო გზავნილი.
5. გურული მ. „რაიხის „კუნთოვანი ჯავშანი“ და „ორგონული ენერგია“, www.magma.ge
6. ეკო უ. „როგორ დავწეროთ საკვალიფიკაციო ნაშრომი“, „არეტე“, 2014 წ.
7. ვასაძე მ. „რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა“ თბილისი, 2016 წ.
8. ინასარიძე კ. „თეატრისმეტყველება“, მიუნჰენი, 1995 წ.
9. კვირკველია მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2018, „კენტავრი“ #3-4 (76,77), გვ. 133-145
10. კვირკველია მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი (ფორუმ თეატრი), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“, #1 (78), გვ. 69-80.
11. კვირკველია მ. „ჩაგრულთა თეატრი“ ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“, #4 (81), გვ. 87-100.
12. ლექსიკონი ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში.
13. მათიაშვილი შ. ჟურნალი „ისტორიანი“, 2011 #10.
14. მამარდაშვილი მ. „ცნობიერების ტიპოლოგია“, ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი, 2011 წ.
15. მამარდაშვილი მ. „საუბრები ფილოსოფიაზე“, „მეცნიერება“, თბ., 1992 წ.
16. მამაცაშვილი მ. „პიტერ ბრუკის რეჟისორული ძიებანი“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016 წ.
17. მირცხულავა რ. „ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე“, თბ., 2012 წ.
18. მირცხულავა რ. „ხელოვნების ფსიქოლოგია“, „კენტავრი“, თბ., 2007 წ.
19. მიტჩელი კ. „რეჟისორის ხელოვნება“, სამეფო უბნის თეატრი, 2015 წ.
20. პატარაია ქ. „ჩემი მძევალი ანგელოზები“.
21. პატარაია ქ. „სან ნიკოლას პიაცა“.

22. პრუსტი მ. „ნაპოვნი დრო“, „არტანუჯი“, 2018 წ.
23. უოლდოემერსონი რ. „პაულუ ფრეირე „ჩაგრულთა პედაგოგიკის“ ხელახალი წაკითხვა“, www.mashsavlebeli.ge
24. ურჩუხიშვილი გიორგი ინტერვიუ www.sainteresoadamianebi.1tv.ge
25. ფროიდი ზ. „ფსიქოანალიზი“, თბ., 2015 წ.
26. ჰაიზინგა ი. „კაცი მოთამაშე“, თბ., 2004 წ.
27. Boal A. „Games for actors and non actor“, London and New York, 1992.
28. Boal A. „Hamlet and the Baker's Son“, London and New York, 2001.
29. Interview with Augusto Boal, founder of the Theatre of the Oppressed, https://socialistworker.co.uk
30. A brief biography of Augusto Boal-Pedagogy and Theatre of the Oppressed, https://ptoweb.org
31. amed Brazilian artist Augusto Boal on the „Theatre of the oppressed“. https://www.democracynov.org
32. https://theatrelinks.com 100 Essential Theatre of the Oppressed resources
33. https://journals.openedition.org Invisible Theatre:militarized Space and the staging of affective atmospheres.
34. Бартоу А. „Актерское мастерство - Американская школа'', МОСКВА, 2013.
35. Библия актерского мастерства, АСТ М., 2014.
36. Брук П. Пустое пространство секретов нет, М. ,,Наука'', 2003.
37. Григорьянц Н.В. „Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры“, Вестник Томского государственного университета 2014 N383.
38. Гипиус С. В. „Гимнастика чувств“, Санкт-Петербург, Праим-Еврознак, 2006.
39. Салас Дж. „Играем реальную жизнь в плейбек – театре“, М., ,,Когито – Центр'', 2009.
40. Коэн Л. „Метод Ли Стасберга, Сборник упражнений по актерскому мастерству“, М., 2018.
41. Метод Боаля: театр и терапия, https://psyhology.snauka.ru
42. Валента М. Полинек М. „Драматерапия“, М., Когито –Центр.
43. Пархомовская Н. Театр N24-25, ,,Аугусто Боаль и „Театр угнетенных“, http://oteatre.info
44. Рибо Т. „Болезни личности“, 2002.
45. Степанова П.М. „Театр без кулис, Театральные опыты Ежи Гротовского“ СПБ, Гиперион, 2008.

46. Стуруа Р. Революционный преобразователь сцены, газ. „Молодежь Грузии“, 1978.14.02.
47. „Театр“. 1967.
48. Черкаский С. „Мастерство актера: Станиславский-Болеславский-Страсберг История. Теория. Практика“, Издательство Россиского Государственного Института сценичиских искусств, Санкт-Петербург, 2016.
49. Фромм Э. ,,Бегство от свободы” М. „Прогресс“, 1990.