საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა – ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები – თეატრმცოდნეობა

„მსოფლიო თეატრი – ეპოქები, ასპექტები, ეტაპები“

ნინო ჩერქეზიშვილი

თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი

სადისერტაციო ნაშრომი

წარდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: თამარ ცაგარელი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თამარ ბოკუჩავა

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი

2020

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა

ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები –

თეატრმცოდნეობა „მსოფლიო თეატრი – ეპოქები, ასპექტები, ეტაპები“

ქვედარგის კოდი: 100701

ავტორის ხელმოწერა _____

ჩვენ, ქვემორე ხელმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ნინო ჩერქეზიშვილის სადოქტორო ნაშრომს ,,თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელი:

თამარ ცაგარელი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები:

მანანა მაჩაბელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ფსიქოლოგი

გიორგი აფხაზავა, ხელოვნების დოქტორი

საერთაშორისო ექსპერტი:

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

საავტორო უფლების გვერდი

ფიზიკური პირების, ან სხვა დაწესებულებების მიერ ნინო ჩერქეზიშვილის

სადოქტორო ნაშრომის, „თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“ გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა დაგავრცელების 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 მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას .

ნინო ჩერქეზიშვილი

ავტორის ხელმოწერა ----------

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოვმართეთ 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.adu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author’s e-mail address:

nicherkezi@gmail.com

თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი

რეზიუმე

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

წინამდებარე ნაშრომში აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრსა და ჩემს საკუთარ ექსპერიმენტებს განვიხილავ. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სადოქტორო კვლევის ფარგლებში ჩემს მიერ დაარსებული საუნივერსიტეტო სასწავლო კურსი **„თეატრალური დებატები“**.

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

სადისერტაციო ნაშრომი „თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“ არის პირველი მცდელობა საქართველოს სათეატრო მეცნიერებაში კომპლექსურად შეისწავლოს და დანერგოს თეატრის როლი სოციალურ და

საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პროცესებში. მასში გამოკვლეულია ის ე.წ. არატრადიციული თეატრები, რომლებიც ხელს უწყობს ადამიანებს შორის დიალოგის, ჰუმანურობისა და ღირსების აღდგენას. კვლევაში ასახული თეატრალური დადგმები საფრანგეთში, **NAJE** -ს , **ENTREES de JEU** და **IMAGE-AIGUE-ს** თეატრებში პირადად ვნახე და შევისწავლე. კვლევას ვაწარმოებდი 9 წლის განმავლობაში. 2010-2018 წლებში ჩემი საფრანგეთში ინტენსიური მუშაობის მთავარი ამოცანა იყო გამეანალიზებინა თუ როგორ შეძლეს არასამთავრობო ორგანიზაციებმა და სახელმწიფო სტრუქტურებმა იქ XXI საუკუნის ყველაზე მტკივნეული და მწვავე პრობლემების, როგორიცაა: ძალადობა, ჩაგვრა, ბულინგი, მოზარდებს შორის კონფლიქტი, უკანონო მშენებლობები, თეატრალური დებატების საშუალებით მოგვარება.

Theatre as a tool for social changes

Summary

A new stage of theatrical art occurs in the XXI century: social theatres such as utilitarian theatre, the theatre of the oppressed etc. appear in the period. The new theatres, through their social functions, become a condition for communication and connection between people . The theatre covers the interests of individuals and social groups. It quite often intensely interferes with the processes of social and political confrontations and becomes a facilitator on the way of coping with these conflicting situations. Theatrical action is an imitation. It is a transfer of the past to the present day. This transposition assumes a therapeutic and pedagogical importance.

In this present study I analyse the theatre of the oppressed by Augusto Boali and the experiments conducted by me. The university course under the name of ,,Theatrical Debates" elaborated by me within the confines of the doctoral research arouses a special interest.

Theater - This is the form of knowledge, which can and must be the method of transforming the society." - said Brazilian Director and politician Augusto Boal and created the Theater of the Oppressed.

Greatest human and historic task of the oppressed is as follows: They have to free not only themselves, but oppressors as well. Oppressors that oppress and exploit the oppressed people through their power. They neither see themselves as oppressors nor acknowledge that they also need freedom. Oppressed must initiate the abolishment of oppression.

Methodology of Paolo Freire about political activation of target groups. Boal introduces Freire's Methodology into theater practice. Boal presents the new term: "**Spect-actors**" and this creates the new form - "Theatrical Debates", so called "**Forum Theater**". He also brings "**Joker**" i.e. "Moderator" in theatrical act. Imagination of Boal stands on an idea, whereas any "Spect -actors" can be involved in theatrical play during the play, express his/her position about play issues, even changing the play course. Method of Boal (used in many countries of the world) aims to turn the audience into active participant of the play, providing improvement of people and their environment.

Presently, many theater companies work in Europe and USA following the method created by Boal. Here in the work, we will show you the fragments from the plays created by the students and fellows of Boal. Plays "Simple and Difficult" and "Screen Dependence" belongs to the theater under the name "Among the Youth" (ENTRÉES DE JEU), and "Discrimination" and "People's Law of the Banks" belongs to the theater "NAJE" (abbreviation to Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir）.

სარჩევი

შესავალი 9

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება 9

კვლევის მიზანი 9

კვლევის აქტუალობა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა 10

კვლევის მეთოდოლოგია 15

I თავი

აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრი 17

აუგუსტო ბოალი 18

თეატრი თეატრს მიღმა 25

საგაზეთო თეატრი 25

უხილავი თეატრი 27

სახეთა თეატრი 29

სიმულტანური დრამატრგია 32

II თავი

თეატრალური გავლენები 42

კონსტანტინ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია ბოალისთან 42

ბერტროლდ ბრეხტი როგორც ტრამპლინი 48

ჩაგრულთა თეატრის ჩანასახი არისტოტელესთან 54

III თავი

ფორუმ თეატრი - თეატრალური დებატები 59

მოდერატორი/ჯოკერი 68

მაყურებელ-მსახიობი/ spect-acteur 69

IVთავი

ჩაგრულთა თეატრი საფრანგეთში 72

ბოალის თანამოზრეების თეატრები პარიზში 74

თეატრი ENTREES de JEU 74

თეატრი NAJE 78

V თავი

ევროპაში შექნილი თეატრალური ფორმები 93

სურვილის ცისარტყელა 97

საკანონმდებლო თეატრი 110

VI თავი

სოციალური თეატრები 123

IMAGE-AIGUE 123

საზღვრებთან მოლოდინში Waiting in the Margins 132

VII თავი

პირადი თეატრალური ექსპერიმენტები 139

სალექციო კურსი - ფორუმ თეატრი / თეატრალური დებატები 139

კონტაქტური იმპროვიზაცია ტუბერკულიოზის ცენტში 147

დასკვნა 151

ბიბლიოგრაფია 156

დანართი 162

შესავალი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

კვლევის მიზანი

სადისერტაციო ნაშრომი „თეატრი, როგორც სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტი“ არის პირველი მცდელობა საქართველოს სათეატრო მეცნიერებაში კომპლექსურად შეისწავლოს და დანერგოს თეატრის როლი სოციალურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პროცესებში. მასში გამოკვლეულია ის ე.წ. არატრადიციული თეატრები, რომლებიც ხელს უწყობს ადამიანებს შორის დიალოგის, ჰუმანურობისა და ღირსების აღდგენას. კვლევაში ასახული თეატრალური დადგმები საფრანგეთში, პირადად ვნახე და შევისწავლე. კვლევას ვაწარმოებდი 9 წლის განმავლობაში, 2010-2019 წლებში. ჩემი საფრანგეთში ინტენსიური მუშაობის მთავარი ამოცანა იყო გამეანალიზებინა თუ როგორ შეძლეს არასამთავრობო ორგანიზაციებმა და სახელმწიფო სტრუქტურებმა იქ XXI საუკუნის ყველაზე მტკივნეული და მწვავე პრობლემების, როგორიცაა: ძალადობა, ჩაგვრა, ბულინგი, მოზარდებს შორის კონფლიქტი, უკანონო მშენებლობები, თეატრალური დებატების საშუალებით მოგვარება.

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს:

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

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

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

4. პროექტის **„საზღვრებთან მოლოდინში“** (Waiting in the Margins) შესწავლას. სოციალური ნორმების, დამოკიდებულებების, ღირებულებების ანალიზისას ბავშვის დასახმარებლად ხშირად იყენებენ თეატრალურ ხელოვნებას. შვედი ქორეოგრაფი ბენო

ვორქჰემი ოთხჯერ ჩამოვიდა საქართველოში. მან, სხვადასხვა მოცეკვავეებთან ერთად, ჩაატარა ორკვირიანი ვოქრშოფების ციკლი ცეკვის, ფიზიკური თეატრის და ვიზუალური ხელოვნების მიმართულებით წეროვანში მცხოვრები დევნილებისთვის.

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

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

კვლევის აქტუალობა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

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

თანამედროვე მსოფლიო ახალი გამოწვევების წინაშე დგას, აქტუალურია სოციალიზაციის და რესოციალიზაციის პრობლემა, როგორც ბავშვთა - ასევე ზრდასრულთა, რაც გამოწვეულია ცხოვრების პირობების მუდმივი და სწრაფი ცვალებადობით. სამყარო ადამიანისგან სხარტ აზროვნებას მოითხოვს, სწრაფად მოქმედების უნარს და ახალ გარემოსთან მორგებას. დღევანდელ მსოფლიოში

აქტუალურია შემოქმედებითი აზროვნება. თეატრით თერაპია რესოციალიზაციის ერთერთი ფორმაა. მისი ზემოქმედების ქვეშ ადამიანები ცდილობენ გაერკვნენ თავიანთ კონფლიქტებში და ამ გაგების საფუძველზე თავიანთი საქციელი და ქცევა შეცვალონ.

ქცევა - ადამიანის სტატუსით განსაზღვრული ქმედებაა.

თანამედროვე მსოფლიოში თეატრმა ფორმაც შეიცვალა და ფუნქციაც. ერთერთი განმარტებით, ადამიანის სტატუსით განსაზღვრულ მოსალოდნელ ქცევას როლი ეწოდება. დღეს, მეტი ყურადღება ეთმობა თეატრალურ დადგმას, არა როგორც დასრულებული ესთეტიკური პროდუქტს, არამედ იმას, თუ როგორ ვითვისებთ როლებს არატრადიციულ თეატრში, და იმ საზოგადოებაში, რომლის წევრებიც ვართ. სოციალიზაციის პროცესში ჩვენი როლი იმითაა განსაზღვრული, თუ რას ელოდებიან სხვები ჩვენგან.

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

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

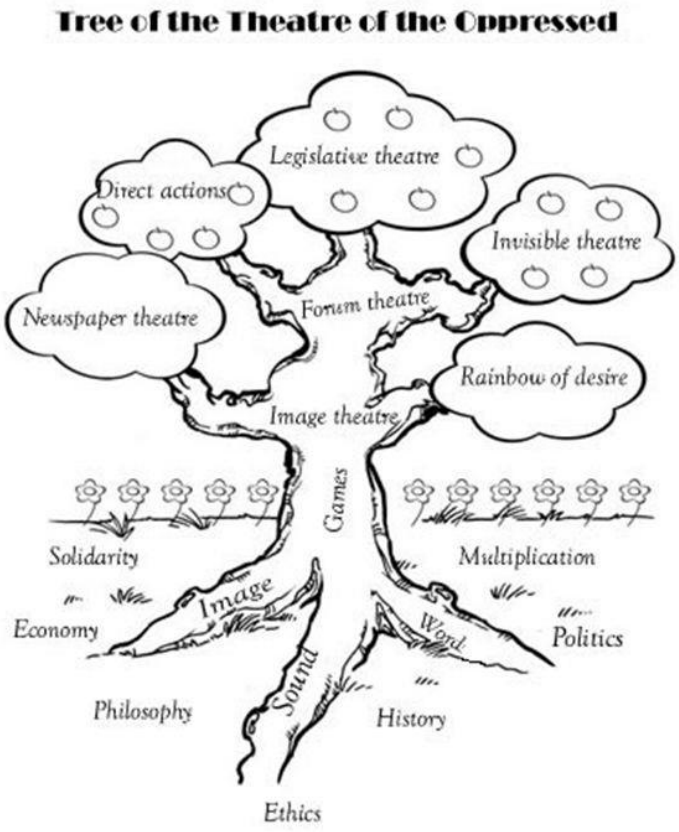
ჩაგრულთა თეატრში აუდიტორია, რომელსაც ბოალიმ „მაყურებელ-მსახიობი“ უწოდა, ხდება აქტიური. ისინი იკვლევენ, აანალიზებენ და გარდაქმნიან იმ რეალობას, რომელშიც ცხოვრობენ. ეს არატრადიციული თეატრი გამოიყენება იმისათვის რომ ხელი შეუწყოს ადამიანებს შორის დიალოგის დაწყებას და პრობლემების დებატებით გადაჭრას.

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

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

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

CagrulTa Teatris xe



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

ფრანგმა პროფესორმა, მსოფლიო თეატრის მკვლევარმა, ბეატრის პიკონ ვალინიმ, განაცხადა[2], რომ ჩაგრულთა თეატრი მსოფლიოში, უკვე, მოძველდა. სადღეისოდ, რეჟისორები სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად სხვა, ახალ, ხერხებსა და მეთოდებს იყენებენ, რაც შეეხება საქართველოს, ჩვენს ქვეყანაში „ჩაგრულთა თეატრი“ არ ფუნქციონირებს, მსგავსი თეატრი არასდროს არსებობდა, ბოალის ფორმატით მხოლოდ ორიოდე დადგმა განხორციელდა. ძირითადად, არასამთავრობო ორგანიზაციები იყენებენ „ფორუმ თეატრის“ ფორმას. არსებულ დადგმებში რეჟისორები და მსახიობები არ მონაწილეობენ. ამ მნიშვნლოვანი ფაქტის მიუხედავად, ისინი ხმამაღლა აცხადებენ, რომ „ფორუმ თეატრს“ აკეთებენ.

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

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

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

პაულო ფრეიერი მიზნად ისახავდა საზოგადოების გარდაქმნას განათლების მეშვეობით. ამისათვის ფრეიერმა სპეციალური მეთოდი შექმნა: ფრეირის კონცეფციიდან გამომდინარე, ჩაგრულები ვერ ახდენენ თავიანთი პრობლემების გაცნობიერებასა და იდენტიფიკაციას. ამისათვის მათ გარეშე ადამიანის დახმარება სჭირდებათ. ასეთ დამხმარე პირს, რომელიც ჩაგრულებთან კომუნიკაციაში შედის და მათ საკუთარი საჭიროებების და საწუხარის გაცნობიერებაში ეხმარება, ფრეიერმა ანიმატორი უწოდა. ანიმატორი ჩაგრულებთან გამართული გასაუბრებების საფუძველზე წამოჭრილი თემების იდენტიფიცირებას ახდენს, რათა განახორციელოს პედაგოგიკის ამოცანათა ადაპტირება ჩაგრულთა სოციალურ-პოლიტიკურ

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

პრობლემებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პედაგოგიკას ჰქვია „**დიალოგური**“, ის მაინც რჩება „განათლების იმ ჩარჩოში, რომელმაც უნდა უპასუხოს „განათლებულთა“ მიერ დასმულ შეკითხვებს“. ანიმატორმა უნდა შეიმუშავოს პედაგოგიური ინსტრუმენტები, გააანალიზოს მისი გუნდის მიერ მიღწეული „პროგრესი“; ამის საფუძველზე მან უნდა შეიმუშაოს მეთოდი და მოახდინოს მისი ორიენტირება მიზნობრივი ჯგუფის ცნობიერების თავისებურებებზე. ცხადია, ანიმატორი თვითონაც სწავლობს ჩაგრულთა ჯგუფთან კონტაქტის პროცესში, და ამ ცოდნას ჩაგრულებთან ურთიერთობის შემდეგი საფეხურისთვის იყენებს.

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

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

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

კვლევის მეთოდები

კვლევა ჩავატარე საფრანგეთსა და საქართველოში.

კვლევის ობიექტი იყო აუგუსტო ბოალის ორი ჩაგრულთა თეატრი პარიზში- **NAJE** და **ENTREES de JEU**. პარიზის ორი და ვერსალის ერთი ლიცეუმი, მისი მოსწავლეები, პედაგოგები და მშობლები, ასევე, კვლევა განვახორციელე ლიონში, თეატრ **IMAGE-AIGUE** -ში. კვლევის ფარგლებში თანამონაწილე - მკვლევარი ვიყავი შვედ ქორეოგრაფ ბენო ვორქჰემის ერთ წლიან ვორქშოფში სახელწოდებით - „საზღვრებთან მოლოდინში.“ პროექტის სამიზნე აუდიტორია იყო 2008 წლის აგვისტოს ომის დროს დაზარალებული დევნილი ბავშვები, რომლებიც წეროვანსა და ბაზალეთზე დევნილთა დასახლებაში ცხოვრობენ.

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

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

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

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

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

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

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

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

4. მეორად მონაცამეთა ანალიზი.

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

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

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

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

5. **დიაგრამების მეთოდი** გამოყენებულია მონაცემთა წარსადგენად.

I თავი

აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრი

„რა მიზნით მჟღავნდება გრძნობა და ჩვევა? რა არის ადამიანის მიზანი? ადამიანის თითოეულ ორგანოს აქვს თავისი მიზანი: ხელს - ჩაჭიდების, პირს - ჭამის, ფეხს - სიარულის, ტვინს - ფიქრის და ა.შ. მაგრამ როგორც ერთ მთლიან არსებას, რა მიზანი ამოძრავებს ადამიანს?“[3] კითხულობს ბოალი თავის წიგნში: „ჩაგრულთა თეატრი“ და იქვე ამბობს -„არისტოტელე გვპასუხობს: სიკეთე არის ადამიანის ყველა ქმედების მიზანი“[4]. სიკეთე აბსტრაქტული ცნება არ არის. სიკეთე კონკრეტულია, მრავალგვარია - მეცნიერებებსა და ხელოვნების ფორმებში, რომელთაც კონკრეტული მიზანი გააჩნიათ! „ადამიანის თითოეულ ქმედებას აქვს მიზანი - ადამიანის უზენაესი სიკეთე. რა არის უზენაესი სიკეთე ადამიანისა? ესაა ბედნიერება! “[5]

„ჩაგრულთა თეატრში“ აუგუსტო ბოალი ადამიანებს ასწავლის - როგორ გახდნენ ბედნიერნი. თეატრი ადამიანებს მიზნის მიღწევაში ეხმარება. ბოალი საუბრობს საყოველთაო ბედნიერებაზე და ამბობს, ბედნიერი ადამიანი სხვის უბედურებას ვერ გაიზიარებს. გაზიარება ნიშნავს თანაგანცდას, შეუძლებელია ადამიანი ერთდროულად ორ რადიკალურად საპირისპირო ემოციას განიცდიდეს, ამიტომ აუგუსტო ბოალი საყოველთაო ბედნიერების მოპოვებას მაყურებელს თავის თეატრში ასწავლის.

არსებობს ბედნიერების 3 ტიპი: ერთი წარმოსდგება მატერიალურ სიამოვნებათაგან, მეორე - დიდებისაგან, ხოლო მესამე - ღირსებისაგან.

„ჩაგრულთა თეატრის“ კვლევის საგანი დაკარგული ღირსების დაბრუნებაა. თეატრი ადამიანს დაკარგული ღირსების დაბრუნებაში ეხმარება.

[3] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p11
[4] იქვე, გვ11

[5] იქვე, გვ11

და ბოლოს, „უზენაესი საფეხური ბედნიერებისა არის იმ ადამიანის ბედნიერება, რომელიც ღირსეულად იქცევა და მეტს არაფერს ითხოვს. მისი ბედნიერება მდგომარეობს ღირსეულ ქცევაში, იმის მიუხედავად, ამას სხვები აღიარებენ თუ არა. ესაა ბედნიერების უმაღლესი ხარისხი: გონიერების ღირსეული განხორციელება.“[6]

ბოალის პრინციპის თანახმად, თამაში ყველას შეუძლია, ის უნივერსალური ფენომენია და, შესაბამისად, თეატრი უნდა აქტიურად იქნეს გამოყენებული, როგორც საზოგადოებაზე ზემოქმედების, სოციალური პროცესების რეგილირება-მართვის ინსტრუმენტი.

„თეატრი საკუთარ თავზე დაკვირვების ხელოვნებაა,” [7] - თქვა ბოალიმ .

აუგუსტო ბოალი

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

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

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

მის პედაგოგებს შორის იყო ჯონ გასერნი, ტენესი უილიამსისა და არტურ მილერის პადაგოგი. სწორედ, გასერნმა აზიარა ბოალი ბერტოლდ ბრეხტის და კონსტანტინე

[6] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p11

[7] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p16

სტანისლავსკის თეორიებსა და პრაქტიკას. ასევე, სხვადასხვა თეატრალური ჯგუფების შემოქმედებას, მათ შორის, შავთა ექსპერიმენტალური თეატრისას. 1955 წელს ბოალი დგამს სპექტაკლს ორი თავისი პიესის მიხედვით: „ცხენი და წმინდა“ და „სახლი ნაპირზე“.

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

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

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

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

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

ადამიანებს საკუთარი არსი გაეცნობიერებინათ და რეალობა უკეთ დაენახათ. ეს პროექტი უამრავი ახალგაზრდა დრამატურგისთვის შემოქმედებით პლტფორმად გადაიქცა. სემინარზე მრავალი წარმატებული სპექტაკლი დაიბადა. ასე შეიქმნა თეატრ არენას ახალი რეპერტუარი.

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

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

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

,,ჩაგრულთა ბრძოლა სამართლიანობისა და თავისუფლებისთვის, დაკარგული ადამიანობისთვის, ჰუმანიზაციისკენ სწრაფვას კიდევ უფრო აძლიერებს. დეჰუმანიზაცია არა მხოლოდ მათზე მოქმედებს, ვისაც ადამიანობა წაართვეს, არამედ მათზეც, ვინც წაართვა,“[8] წერდა ფრეიერი თავის წიგნში. ფრეიერის აზრით, როდესაც

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

ადამიანი იჩაგრება, ადრე თუ გვიან ის თავის მჩაგვრელებთან ბრძოლას იწყებს, ამ ბრძოლას რომ აზრი ჰქონდეს, ჩაგრულები, რომლებიც საკუთარი ადამიანური ღირსების აღდგენას ცდილობენ, თავად კი არ უნდა იქცნენ მჩაგვრელთა მჩაგვრელებად, არამედ ორივე მხარემ ადამიანური სახისა და ღირსების აღდგენა უნდა სცადოს.

ასე რომ, ჩაგრულთა უდიდესი ჰუმანისტური და ისტორიული ამოცანა ასეთია: მათ უნდა გაათავისუფლონ არა მხოლოდ საკუთარი თავი, არამედ მჩაგვრელებიც. მჩაგვრელები, რომლებიც საკუთარი ძალაუფლების მეშვეობით ჩაგრავენ და ექსპლუატაციას უწევენ ჩაგრულებს. ისინი ვერ აცნობიერებენ საკუთარ თავს, როგორც მჩაგვრელებს და ვერც იმას აცნობიერებენ, რომ მათაც გათავისუფლება სჭირდებათ. ჩაგვრის აღმოფხვრის ინიციატივა ჩაგრულებისგან უნდა წამოვიდეს.

პრობლემის სათავეს ბოალი თავისუფლების იმ შიშში ხედავს, რომელიც ჩაგრულებს ასე აწუხებთ. შიში, რომელიც ჩაგრულებს მჩაგვრელის პოზიციის დაკავებისკენ ან ჩაგრულის როლთან შეგუებისკენ უბიძგებს, ნამდვილად შესწავლის ღირსია. მჩაგვრელისა და ჩაგრულის ურთიერთობის ერთ ერთი ძირითადი ელემენტი დირექტივიდან ანუ პრესკრიფციიდან მოდის.Yყოველი დირექტივა ასახავს ერთი ინდივიდის არჩევანის შეზღუდვას მეორის მიერ, ადამიანის ცნობიერების ისეთ ტრანსფორმაციას, რომ დირექტივის ავტორის ცნობიერებას შეეგუოს. ამგვარად, ჩაგრულის ქცევა მჩაგრელის დირექტივებითაა განსაზღვრული

ბოალის ამოცანას წარმოადგენს, რომ შეისწავლოს ეს სიტუაცია და თეატრში მისი ტრანსფორმაცია მოახდინოს. პაულო ფრეირი მიზნად ისახავდა საზოგადოების გარდაქმნას განათლების მეშვეობით. ამისთვის ფრეიერმა სპეციალური მეთოდი შექმნა, ფრეიერის კონცეფციიდან გამომდინარე, ჩაგრულები ვერ ახდენენ თავისი პრობლემის გაცნობიერებას და იდენტიფიკაციას. ამისთვის მათ გარეშე ადამიანის დახმარება სჭირდებათ. ასეთ დამხარე პირს, რომელიც ჩაგრულებთან კომუნიკაციაში შედის და მათ საკუთარი საჭიროებებისა და საწუხარის გაცნობიერებაში ეხმარება, ფრეიერმა ანიმატორი უწოდა. ანიმატორი ჩაგრულებთან გამართული გასაუბრების საფუძველზე წამოჭრილი თემების იდენტიფიცირებას ახდენს, რათა განახორციელოს პედაგოგიკის

ამოცანათა ადაპტირება ჩაგრულთა სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებთან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პედაგოგიკას ჰქვია „დიალოგური“, ის მაინც რჩება „განათლების იმ ჩარჩოში, რომელმაც უნდა უპასუხოს „განათლებულთა“ მიერ დასმულ შეკითხვებს“. ანიმატორმა უნდა შიემუშაოს პედაგოგიური ინსტრუმენტები, გაანალიზოს მისი გუნდის მიღწეული „პროგრესი“, ამის საფუძველზე მან უნდა შეიმუშაოს მეთოდი და მოახდინოს მისი ორიენტირება მიზნობრივი ჯგუფის ცნობიერების თავისებურებაზე. ცხადია, ანიმატორი თვითონ სწავლობს ჩაგრულთა ჯგუფთან კონტაქტის პროცესში და ამ ცოდნას ჩაგრულებთან ურთიერთობის შემდეგი საფეხურისთვის იყენებს. საბოლოოდ, ანიმატორი მიზნობრივი ჯგუფის განათლებისა და თავისუფლების მიღწევის მეთოდს სთავაზობს. ჩაგრულები ამ პროცესში ცნობიერების ისეთ დონეს აღწევენ, რომ თავად ხდებიან ანიმატორები.

მეთოდს, რომლითაც ანიმატორი მუშაობს, ***დიალოგური განათლების*** მეთოდი ჰქვია, ანიმატორს კი ***დიალოგური განმანათლებელი.***

თავის შეხედულებებს თეატრის შესახებ ბოალი კარგად აყალიბებს წიგნში „თამაში მსახიობებისა და არა მსახიობებისა“, სადაც იგი წერს: სიტყვა „თეატრს“ მრავალი მნიშვნელობა აქვს, ზოგი ერთმანეთს ავსებს, ნაწილი კი ურთიერთგამომრიცხავია. თეატრი, პირველ რიგში, არის ადგილი, შენობა, სპეციალურად ჩაფიქრებული კონსტრუქცია სპექტაკლებისთვის, შოუებისთვის, თეატრალური წარმოდგენებისთვის. ის აერთიანებს მის შემადგენელ ყველა ელემენტს – დეკორაციას, განათებას, კოსტუმებსა და სხვა და მათაც, ვინც იქ მუშაობს - ავტორებს, მსახიობებს, რეჟისორებსა და სხვებს.

თეატრი ასევე შეიძლება იყოს ადგილი, სადაც ეწყობა მნიშვნელოვანი ღონისძიებები, თამაშდება ტრაგიკული ან კომიკური ამბები, სადაც ჩვენ ვუცქერთ კრიმინალურ ისტორიებს, ომებს, ჩვენს ვნებებს... რომლებსაც ჩვენ ვუყურებთ გარკვეული დისტანციდან, როგორც პარალიზებული მაყურებლები.

ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყენოთ სიტყვა `თეატრი“ დიდი საზოგადოებრივი მოვლენების მიმართაც. მაგალითად, მეფის კორონაციის, ჯარის აღლუმის, საეკლესიო

წირვისა თუ მეჯლისის, გემის გაშვების ცერემონიალის... ეს საზოგადოებრივი მოვლენები შეიძლება ასევე იყოს გამოხატული სიტყვით ადათ-წესები.

თეატრი შეიძლება დავარქვათ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების განმეორებად მოქმედებებს. ჩვენ გავითამაშებთ საუზმის პიესას, სამსახურში წასვლის სცენას, მუშაობის აქტს, ვახშმის ეპილოგს, ოჯახური საკვირაო სადილის ეპიკურ დრამას და სხვა. მსგავსად მსახიობებისა, რომლებიც ე.წ. ***long ranSi***[9] მონაწილეობენ, ჩვენ ისევ და ისევ ერთსა და იმავე ფრაზებს ვეუბნებით ერთსა და იმავე ადამიანებს, ვასრულებთ ერთსა და იმავე მოძრაობებს, ერთსა და იმავე დროს და ასე დაუსრულებლად. ცხოვრება შეიძლება იქცეს მექანიკურ მოძრაობათა სერიად, რომლებიც მანქანის მოძრაობის მსაგვსად ხისტია და უსიცოცხლო. ჩვენს ცხოვრებაში `ჩანერგილი'' ამ ტიპის თეატრს ჩვენ შეგვიძლია `პროფანთა რიტუალი'' დავარქვათ.

… მაგრამ უფრო არსებითი საზრისით, თეატრი ეს არის ადამიანთა უნარი – და არა ცხოველთა – თავის თავს მოქმედებაში ხედავდნენ. ადამიანებს შეუძლიათ დაინახონ თავისი თავი ხედვის პროცესში, შეუძლიათ იფიქრონ საკუთარ ემოციებზე, აღელვებდეთ თავიანთი ფიქრები. მათ შეუძლიათ დაინახონ თავისი თავი აქაც და წარმოიდგინონ იქაც. დაინახონ თავისი თავი დღეს და წარმოიდგინონ ხვალ.“[10]

ჩაგრულთა თეატრის კონცეფციის ახსნისას ბოალი შუა-შუას შესახებ ჩინურ იგავს იშველიებს. მისი თქმით, იგავის ფაბულა უძველესია და ქრისტესშობამდე ათი ათასი წლით თარიღდება! ის შუა-შუას ძალიან ლამაზ ამბავს მოგვითხრობს, პრიმიტიული ადამიანისა, ქალისა, რომელმაც ექსტრაორდინალური აღმოჩენა გააკეთა – მან თეატრი აღმოაჩინა. ძველი ფაბულის თანახმად, ეს აღმოჩენა სწორედ ქალმა და არა კაცმა გააკეთა. კაცებმა, უბრალოდ, მიითვისეს ეს არაჩვეულებრივი ხელოვნება და პერიოდულად, საუკუნეების განმავლობაში, ქალს მსახიობისა და მაყურებლის როლსაც კი აღარ აძლევდნენ. მეტიც, ზოგიერთ სოციუმში კაცებმა ქალების როლები მიითვისეს

[9] long run – umetesad, brodveis warmatebuli Soul romelic mravali welia scenaze.

[10] Augusto Boal, Games For Actors And Non-Actors, Prefeace to the first addition, The fable of Xua-Xua, the prehuman woman who discovered theatre, London-New-York, pg.11. https://www.deepfun.com/wp-content/uploads/2010/06/Games-for-actors-and-non-actors...Augusto-Boal.pdf

და მათ თვითონვე ასრულებდნენ. რეალური წვლილი, რომელიც მამაკაცებმა თეატრში შეიტანეს, ეს არის არქიტექტურა, დრამატურგია და საშემსრულებლო ხელოვნება.

ბოალი შუა-შუას ფაბულით ახალ ანთროპოლოგიურ `მითს“ გვთავაზობს. მისი მიზანია დაგვანახოს თეატრის ჭეშმარიტი არსი, ამისათვის, ის, ბრეხტის მსაგვსად, იგავს მიმართავს. თუ ბოალის შემოქმედებას XX საუკუნის მოღვაწეთა კონტექსტში გადავხედავთ, ბევრ საერთოს ვიპოვნით სრულიად საპირისპირო ხასიათისა და მსოფლმხედველობის ფიგურებთან – არტოსთან, ბრეხტთან, გროტოვსკისთან და რიტუალური თუ თერაპიული თეატრის ტრადიციასთან.

თეატრი თეატრს მიღმა

საგაზეთო თეატრი

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

პირველად „ჯოკერი“ ე.წ. „მოდერატორი“ სპეციალურად საგაზეთო თეატრში გამოიყენეს. ჟორჟ ლაპასადიმ, ბრაზილიაში ამ ტექნიკის გამოყენების შესახებ თქვა „საქმე ეხება ყოველდღიურ გაზეთებში იმ ინფორმაციების წინა პლანზე წამოწევას, რომელთაც უკვე გადალახეს ცენზურის ბარიერები, ამ ინფორმაციების სცენამდე მოტანას იმპროვიზებული პერფორმანსების სახით“ [11]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

.

უხილავი თეატრი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

სახეთა თეატრი

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

ამ პერიოდისათვის, ჩილეს განსაკუთრებული მდგომარეობა რთულს ხდის წიგნიერების შემუშავების პროგრამას, რადგან არსებობს „სულ მცირე კეჩუას და აიმარას ორმოცდაერთი დიალექტი - ესპანურის გარდა- ორი ძირითადი ენა. “[12]

პაულო ფრეიერის სწავლების შთაგონებით წიგნიერების პროგრამა ორ მნიშვნელოვან მიზანს ისახავს: წიგნიერება მშობლიურ ენაზე და ესპანურ ენაზე ისე, რომ არ მიატოვო ერთი მეორის სასარგებლოდ და წიგნიერება ყველა შესაძლო ენის საშუალებით (მათ შორის ისეთი ხელოვნების, როგორიცაა ფოტოგრაფია, მარიონეტების თეატრი ან კინო).

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

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

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

”ეს ყველაზე მშვენიერი გამოცდილება იყო, რაც კი მქონია თეატრში. ჩვენ არ ვდგამთ „სპექტაკლს“ : ჩვენ ვსაუბრობთ, და კომუნიკაციას ვამყარებთ თეატრის ენით.

[12] Augusto BOAL, Stop ! c’est magique: les techniques actives d’expression, Paris, Hachette, 1980, გვ. 97-98.

დიდებულია, როცა ხედავ ამ ხალხს, რომელიც ახლებურად საუბარს სწავლობს. ისინი არ ფიქრობენ თეატრზე: ისინი ლაპარაკობენ თეატრს. "[13]

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

ბოალი ყოველ ჩვენგანში ხედავს მსახიობს - მოქმედების პროცესში, რომელიც თამაშობს იმისათვის, რომ დაარწმუნოს აუდიტორია. როცა ვმოქმედებთ, ჩვენ ჩვენს თავს ვაკვირდებით ჩვენივე მოქმედებით. ჩვენ ბოალისთვის ერთდროულად ვართ მსახიობებიც და მაყურებელიც ჩვენი საკუთარი ქმედებისა, რასაც მივყავართ სცენამდე.

თითქოს არსებობდეს ***métaxis*** [14] *, მე ვუშვებ ორმაგ სიტუაციაში ცხოვრების შესაძლებლობას. ადამიანი, რომელიც საუბრობს, ერთდროულად ორ სამყაროს მიეკუთვნება. მთელი ჩაგრულთა თეატრი ამ მექანიზმს ემორჩილება. როდესაც ვქმნით „თეატრ-გამოსახულებას“, ადამიანმა, რომელიც ქმნის სამყაროს გამოსახულებებს, კარგად იცის, რომ ეს გამოსახულებები, სურათები, ბოლომდე არაა სამყაროს იდენტური, მაგრამ როცა ჩაგრული თვითონაა ამ გამოსახულებების შემოქმედი და არა მსახიობი, რომელიც სცენაზე ასახიერებს ამ სურათებს, ის უკვე რეალობას აძლევს დასაგამს.*[15]

Métaxis გახდება ჩაგრულთა თეატრის ცენტრის ჟურნალის სახელწოდება პარიზში, ხოლო შემდეგ რიოში.

---

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

[14] *Métaxis აღნიშნავს ორ განსხვავებულ სამყაროში ერთდროულ ცხოვრებას. გამოიყენება ჩაგრულთა თეატრში, როდესაც ჩაგრული ადამიანი თავად ქმნის ჩაგრულ სურათს. ხდება მჩაგვრელი.*

[15] Roger UEBERSCHLAG, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet », L'Éducateur, 54, სექტემბერი 1981, გვ. 7-10.

Métaxis ეს კონცეფცია პრაქტიკოსთა სწავლებაში მთავარი იქნება, რომლებიც ცდილობან, რეფლექსიური ხედვა მიმართონ ინდივიდთა გარკვეული ჯგუფის მიერ ადამიანთა ჩაგვრაზე, იმისათვის რომ შეიქმნას წარმოსახვითი და სიმბოლური, რომელსაც შეეძლება ჩაანაცვლოს რეალური.

ამ პროცესში, სახეთა თეატრი ხშირად მოკრძალებულ, მაგრამ ცენტრალურ ადგილს იკავებს. ეს ტექნიკა მსოფლიოში განვითარებას აგრძელებს იმისათვის, რომ დომინანტური იდეოლოგიები გარდაქმნას როგორც ინდივიდუალურ, ასევე კოლექტიურ დონეზე, მაგრამ ასევე წიგნიერების იმავე მიზნებით ინდოეთში ეს გახდება ტექნიკა, რომლითაც დაწერილია „ პიესები.“

თავდაპირველად აღნიშნული ტექნიკა გამოყენებულ იქნა სახეთა თეატრისთვის, თუმცა იმავე პერიოდში ბოალი ცდილობს, დანერგოს metaxis-ის გამოცდილება - რეალობის გამოსახულებების შექმნა -- გამოსახულებების რეალობის შესაცვლელად -- სცენაზე და სპექტაკლში.

სიმულტანური დრამატურგია

სიმულტანური დრამატურგია თითქოს წარსული გამოცდილების შედეგად იქმნება. ის პასუხობს იმ აუცილებლობას, რომ შეიქმნას სხვა თეატრი, რათა არ ჩაიკეტოს თავის თავში აგიტაციის გაწევისას. ის ცდილობს, პუბლიკას მონაწილეობა მიაღებინოს სპექტაკლის განვითარებასა და კვანძის გახსნაში. ის ინტეგრირებას ახდენს ფრეიერის იდეისა, რომელსაც სურდა, რომ „ჩაგრულთა პედაგოგიკა შემუშავებული ყოფილიყო ჩაგრულებთან ერთად და არა ჩაგრულთათვის“, [16] ცდილობდა რა იმავე პროცესის განხორციელებას თეატრალური პიესისთვის.

ეს ტექნიკა შემოღებული იქნება იმავე წელს, როცა შემოიღებენ სახეთა თეატრს (გამომსახველობით თეატრს) პერუში, ბოალის მონაწილეობით AFLIN-ის (სრული ანბანიზაციის პროგრამა) პროგრამაში. ის მხოლოდ ამ მომენტში გამოიყენება, რადგან სინქრონული დრამატურგია მხოლოდ ერთი ეტაპია ფორუმ თეატრის შექმნის პროცესში.

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

ამ პერიოდის ისტორიის შექმნა რთულია, რადგან ჩვენ მხოლოდ ბოალის ზეპირად გადმოცემულ და დაწერილ ინფორმაციას ვფლობთ ამ ისტორიული მომენტის გასაანალიზებლად. როგორც ამას აჩვენებს პოლ დუიერი[17], ეს ისტორია, რომელიც წარმოადგენს მისი „სამი თეატრალური შეხვედრის“ [18] ნაწილს, განვითარდა პროცესში

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

[17] Paul DWYER, « Augusto Boal and the Woman in Lima: a Poetic Encounter », New Theatre Quarterly, 20-2, 2004, p. 155-163

[18] A. BOAL, L’arc-en-ciel du désir..., op. cit

და ღებულობს სხვადასხვა ფორმას იმის მიხედვით, წერილობით იქნება გადმოცემული, თუ ზეპირად. ამ მოთხრობის უკეთ გასაგებად წარმოგიდგენთ ამ ისტორიის ფრანგულ ვერსიას, რომელიც გამოქვეყნდა ,,სურვილების ცისარტყელის“ სახელით.

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

ეს უკვე პროგრესის მაჩვენებელი იყო: ჩვენ აღარ ვიძლეოდით რჩევას, ჩვენ ერთად ვიყავით შესწავლის პროცესში, მაგრამ მსახიობები ინარჩუნებდნენ „ძალაუფლებას“ სცენის დადგმის პროცესში. რჩევა მოდიოდა პუბლიკიდან, ხოლო სცენაზე ჩვენ, მსახიობები, ვახორციელებდით მათ მიერ მოწოდებულ აზრს.

თეატრის ამ ფორმას დიდი წარმატება ჰქონდა, როცა ერთ მშვენიერ დღეს, და ყოველთვის არის ერთი მშვენიერი დღე ისტორიებში, ერთმა საკმაოდ მორცხვმა ქალბატონმა მოისურვა ჩემთან საუბარი. „მე ვიცი, რომ თქვენ პოლიტიკურ თეატრს ქმნით და ჩემი პრობლემა სულაც არ არის პოლიტიკური, მაგრამ ეს ძალიან დიდი პრობლემაა და მე ამით ძალიან ვიტანჯები. თქვენ ფიქრობთ, რომ შეგიძლიათ დამეხმაროთ თქვენი თეატრით?“

ყოველთვის, თუ შემიძლია, ვეხმარები ადამიანებს -- წერს ბოალი წიგნში- „სურვილების ცისარტყელა“ - მე მას ვკითხე, რითი შემეძლო მისი დახმარება და ის მომიყვა თავის ისტორიას: მისი ქმარი ყოველ თვეს და თვეში რამდენჯერმე მას ფულს სთხოვდა სახლისთვის, რომელსაც, მისივე განცხადებით, აშენებდა მათთვის,

ორისთვის. ყოველ თვე ის მას ფულს აძლევდა, თუნდაც ეს დარჩენილი მცირე რაოდენობა ყოფილიყო. ქმარი, რომელიც პატარ-პატარა სამუშაოებს ასრულებდა, ბევრს ვერ გამოიმუშავებდა. დროდადრო ის ცოლს აძლევდა მიღებული თანხის ვექსილს ხელით დაწერილ, სურნელოვან ფურცელს. როცა ცოლი სახლის ნახვას მოისურვებდა, ის მას ყოველთვის პასუხობდა, რომ მოგვიანებით აჩვენებდა, სახლის დასრულების შემდეგ და ეს იქნებოდა დიდი სიურპრიზი. იმის გამო, რომ ვერ მოახერხა სახლის ნახვა, ცოლმა დაკარგა ნდობა და ერთ დღეს მათ კამათიც მოუვიდათ. მაშინ ცოლმა სთხოვა მეზობელ ქალს, რომელმაც კითხვა იცოდა, წაეკითხა თუ რა ეწერა ვექსილებზე. რა სურპრიზი იყო! ეს არ აღმოჩნდა ვექსილები, ეს იყო სასიყვარულო წერილები, რომელსაც ქმარი იღებდა თავისი საყვარლისგან და დიდი მზრუნველობით ინახავდა ლეიბების ქვეშ, თავისი გაუნათლებელი ცოლისაგან მალულად. „ხვალ ჩემი ქმარი ბრუნდება სახლში. მან მითხრა, რომ გაემგზავრა ჩაკლაკაიოში სამუშაოდ მშენებლის პოზიციაზე, მაგრამ ეხლა ვიცი სად წავიდა ის...როგორ მოვიქცე?

„მე არ ვიცი ქალბატონო, პუბლიკას ვკითხავ“. ეს არ იყო პოლიტიკა, მაგრამ ეს იყო პრობლემა. ჩვენ დავთანხმდით წინადადებას და მოვიფიქრეთ სცენარი. საღამოს პიესა პუბლიკას ვუჩვენეთ „სინქრონული დრამატურგიის“ სახით. კრიზისული მომენტი დგება; ქმარი აკაკუნებს კარებზე, რა უნდა ვქნათ? მე არ ვიცოდი და ვკითხე პუბლიკას -- აზრი ბევრი იყო.

„ის უნდა მოიქცეს ამგვარად: ის მას უშვებს სახლში და ეუბნება, რომ სიმართლე იცის და ტირის ოციოდე წუთის განმავლობაში. ამგვარად ქმარი თავს დამნაშავედ იგრძნობს და ცოლიც აპატიებს, რადგან ქალისთვის მარტო ყოფნა საშიშია...“

იმპროვიზებულად გავითამაშეთ სცენა და ტირილიც. ადგილი ჰქონდა მონანიებას და ბოდიშს, მაგრამ იყო უკმაყოფილება სხვა მაყურებლისგან

„ცოლი ასე არ უნდა მოიქცეს; მან ცხვირწინ უნდა მოუხუროს კარები ქმარს და დატოვოს გარეთ;

ეს „კარების მოხურვის“ სცენაც გავითამაშეთ. ქმრის როლის შემსრულებელი იყო ახალგაზრდა, გამხდარი კაცი, ის კმაყოფილი დარჩა:

„მაგარია! დღეს ავიღებ ფულს და წავალ ჩემს საყვარელთან და მასთან ვიცხოვრებ“;

მესამე მაყურებელმა ქალბატონმა შემოგვთავაზა განსხვავებული ვარიანტი: ცოლს ქმარი მარტო უნდა დაეტოვებინა სახლში. მსახიობი ქმარი მაინც კმაყოფილი დარჩა: ის საყვარელს გადმოიყვანდა სახლში საცხოვრებლად.

ვარიანტები უხვად იყო. ჩვენ ყველას ვთამაშობდით, მანამ, სანამ შევამჩნიე ძალიან მსუქანი ქალბატონი მესამე რიგში, ის განრისხებული იქნევდა თავს. ვაღიარებ, რომ შემეშინდა რათა მომეჩვენა, რომ სიბრაზით მიყურებდა.

მე მას თავაზიანად ვკითხე ყვება ბოალი:

„ქალბატონო,მე ვფიქრობ,რომ თქვენ გაქვთ იდეა,მითხარით და ვეცდებით ვითამაშოთ. მე გეტყვით რა უნდა ჰქნას ცოლმა; შემოუშვას ქმარი, ისაუბრონ მომხდარზე და მხოლოდ ამის შემდეგ აპატიოს.

მე იმედი გამიცრუვდა. მსგავსი ბრაზიანი გამოხედვით, მეგონა უფრო მძაფრ წინადადებას შემომთავაზებდა. მე არაფერი ვთქვი და ვთხოვე მსახიობებს ამ ვარიანტის გათამაშება. მსახიობებმა არც თუ თავდაჯერებით ითამაშეს. ქმარი ცოლს სამუდამო სიყვარულს ჰპირდებოდა და როცა შერიგდნენ, სთხოვა მას წვნიანით გამასპიძლებოდა. ცოლი გავიდა სამზარეულოში და სცენაც დამთავრდა.

მე ვუყურებდი მსუქან ქალბატონს. ის უფრო მეტ სიბრაზეს აფრქვევდა

„ქ-ნო მაპატიეთ, მაგრამ ის ვითამაშეთ, რაც შემოგვთავაზეთ; მათ გაარკვიეს ყველაფერი და ეხლა ბედნიერები იქნებიან...

ეს არ მითქვამს,მე ვთქვი რომ დეტალებში უნდა გაერკვია ცოლს ვითარება და მერე შერიგებულიყვნენ; ჩვენ ეს ვითამაშეთ მაგრამ თუ გსურთ ხელახლა ვითამაშებთ

.-დიახ!

-მე ვთხოვე მსახიობ ქალს უფრო დაწვრილებით მოეთხოვა ქმრისთვის ახსნა-განმარტება. მან ეს გააკეთა და სიტუაციის გარკვევის შემდეგ ქმარმა მაინც ითხოვა წვნიანით გამასპინძლება და ისინი აპირებდნენ ბედნიერ ცხოვრებას ბევრ ბავშვთან ერთად,

როცა შევამჩნიე, რომ მსუქანი ქალბატონი განრისხების პიკში იყო; მე ამან გამანერვიულა, რადგან უნდა ვაღიარო, ის ჩემზე ძლიერი აღმოჩნდა

მე მას შევთავაზე:

„მადამ, ჩვენ ყველაფერს ვაკეთებთ რაც შეგვიძლია,იმისთვის რომ გამოვხატოთ თქვენი სურვილი, მაგრამ თქვენ არ ხართ კმაყოფილი, მაშინ სცადეთ და თავად ითამაშეთ სცენაზე. ქალბატონს სახე გაუნათდა და გვკითხა: `

-„შეიძლება?“

`-დიახ!

ის ამოვიდა სცენაზე ,,მოიხელთა ქმარი,რომელიც მსახიობი იყო და არა ნამდვილი, დაიჭირა და ცოცხის რტყმა დაუწყო მთელი ძალით,თან უხსნიდა რა აზრის იყო ცოლ-ქმრულ ურთიერთობაზე.

ჩვენ ვცადეთ საბრალო მსახიობის გამოთავისუფლება, მაგრამ ქალბატონი უფრო ძლიერი იყო ვიდრე ჩვენ. ბოლოს, როცა გული იჯერა, მან დასვა მაგიდასთან ქმარი და ეუბნება:

ეხლა როცა ყველაფერი გავარკვიეთ, გახვალ სამზარეულოში და მომიტან წვნიანს.

შეუძლებელი იყო უფრო ნათლად თამაში.

მე მივხვდი, რომ „როცა მაყურებელი ამოდის სცენაზე და თავის წარმოსახულს თავადვე თამაშობს, ის ამას პერსონალური ხერხით გააკეთებს, რაც განუმეორებელი და შეუდარებელია და მხოლოდ მას შეუძლია. როცა მაყურებელი სცენზე აჩვენებს თავის რეალობას და ცვლის მას თავისი სურვილისამებრ, ის თავის ადგილზე შეცვლილი ბრუნდება, ***რადგან ტრანსფორმაციის პროცესი მას თავად ცვლის.*** მსახიობი სცენაზე ინტერპრეტირებას ახდენს და ამ ცვლილებაში ის ღალატობს პროცესს. ის სხვანაირად ვერ მოიქცევა.

ამგვარად დაიბადა ფორუმ თეატრი“[19].

მსახიობის უძლურებაზე ხაზგასმა სიტუაციის ტრანსფორმირების პროცესში არის მაყურებლის სურვილი; ბოალი აღნიშნავს, რომ სცენაზე ასვლა აჩვენებს სიმბოლურ რღვევას სასცენო სივრცეში შეღწევისას. „როცა მაყურებელი ადის სცენაზე, ის ახორციელებს სიმბოლურ რღვევას. ეს იგივეა, რაც მორწმუნემ დაიკავოს მღვდლის ადგილი წირვის დროს, მაგრამ შეუძლებელია გათავისუფლდე ერთი თუ მეორე ფორმის რღვევის გარეშე. “ [20] სასცენო სივრცეში შეღწევა არის **ტრანსგრესია** (რღვევა). ეს სივრცე

[19] A. BOAL, L’arc-en-ciel du désir..., op. cit.., p. 8-12

[20] A. BOAL, L’arc-en-ciel du désir..., op. cit.., p. 13-14

უნდა ასიმილირდებოდეს კულტად ქცეულ სივრცესთან. თუ კულტურა ამ სივრცეს არ აქცევს კულტის სივრცედ, ამ სივრცეში შეღწევა არ იქნება ტრანსგრესია. სამაგიეროდ ქმედებაში შეჭრა მის დასასრულებლად შეიძლება მიზეზი გახდეს ტრანსგრესიის, თუ ეს ნორმა აკრძალულია იმ საზოგადოებაში, რომელშიც მიმდინარეობს წარმოდგენა.

ზემოთ ხსენებულ ვერსიაში ბოალიმ გადაწყვიტა, რომ ეს ისტორია „არ იყო პოლიტიკური, მაგრამ იყო პრობლემა“. შემდგომ ეპიზოდებში ბოალი ჰყვება, რომ შეეცადა, დაერწმუნებინა ქალბატონი, რომ მისი ისტორია იყო პოლიტიკური, რადგან ის კაცი იყო მისი ქმარი მხოლოდ იმიტომ, რომ საზოგადოებამ ეს დაუდასტურა (ქორწინებით კავშირი); რომ არჩევანი შეჩერდა ამ პიესის პოლიტიკურ პიესად წარმოჩენაზე.

შემდეგში, ამ ტიპის პრობლემა აღიქმება საზოგადოების პრობლემად წინა პლანზე პოლიტიკური მხარის წარმოჩენით.

მრავალი პირი, რომელთანაც კავშირი გვაქვს და რომლებიც იცნობენ ბოალის, ამბობენ, რომ ის წარმოადგენს ამ მომენტს ***თავის პრაქტიკიდან განდგომის სახით.*** ამ ქალის ჩარევამდე პიესები აღწერდნენ სიტუაციას, როგორც მიწების ექსპროპრიაციას, აგრარულ რეფორმას.

ამ ქალის შემოჭრის შემდეგ ვითარება შეიცვალა. მაყურებელი ესწრება პოლიტიკას, რომელიც შეიჭრა კულტურულ და სოციალურ ცხოვრებში და ამით შესაძლებლობების არეალს უხსნის ჩაგრულთა თეატრს.[21] მისი შეღწევით დიალექტურ კომპლექსურ ვითარებაში. რადგან თუ მუშას შეიძლება ჩაგრავდეს უფროსი, ეს მუშა შეიძლება გახდეს თავისი ცოლის მჩაგვრელი პირად ცხოვრებაში. საინტერესო ფაქტია, ფორუმი თეატრი[22] -პოლიტიკურ თეატრად დაიბადა ამ მოვლენით და ეს შესაძლებელი გახდა ერთი პირის ინდივიდუალური პრობლემით, რომელიც მას არ განიხილავს პოლიტიკურ პრობლემად.

[21] A. BOAL, L’arc-en-ciel du désir..., op. cit.., p.

[22] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p13

ამ გამოცდილების მიღების შემდეგ ფიზიკური ძალადობა აიკრძალება სცენაზე მაშინ, როცა ეს ძალადობა იძლევა ფორუმ თეატრის ტექნიკური აწყობის საშუალებას. აღარ ვლაპარაკობთ მთავარი როლის შემსრულებლის ცოცხით ცემაზე იმისთვის, რომ პუბლიკას სიამოვნება მიანიჭო.[23] მოძალადეს უნდა დაუპირისპირდე დიალოგით და აჩვენო მას არა ფიზიკური, არამედ სხვა ძალა.

ამ ეპიზოდის ძალადობა ბოალის აზრით, სხვანაირადაა გადმოცემული[24]. ეს ვერსიები დასაზუსტებლად ძნელია და წინააღმდეგობრივი. ჩაგრულთა თეატრში (ამ ეპიზოდის I ტექსტი), როცა ბოალი წარმოადგენს სიმულტანურ დრამატურგიას, ის არ მიანიშნებს „მსუქანი ქალბატონი ლიმადან“ სცენაზე ასვლაზე, იმავე ისტორიის თხრობისას. ის აღნიშნავს, რომ ქალბატონი გაბრაზებულია, რომ ის ცოცხით სცემს ქმარს და შემდეგ პატიობს და საჭმელს სთავაზობს, მაგრამ გადაწყვეტილება განსხვავებულია:

> *„მსახიობმა ქალმა ითამაშა ეს ვერსია მას შემდეგ, რაც დასძლია ქმრის წინააღმდეგობა და შემდეგ მასთან ერთად მიუჯდა მაგიდას. სადილობისას მათ ისაუბრეს მთავრობის ბოლო გადაწყვეტილებებზე - იანკების ფირმის ნაციონალიზაციაზე.* “[25]

ბოალი აქ წყვეტს ამ სცენის განვითარებას და აღნიშნავს, რომ ამ გადაწყვეტილებამ ერთნაირი მხარდაჭერა ჰპოვა ქალებსა და მამაკაცებში. რატომ გამოიყენა ბოალმა ეს ისტორია რომ ეჩვენებინა სიმულტანური დრამატურგია მაშინ, როცა ეს ისტორია სხვა ტექსტებს ფლობს ფორუმ თეატრის ვარიანტში?

1997 წელს გამართულ კონფერენციაზე ბოალი უბრუნდება ამ მოვლენას და ჰყვება ვირტუოზულად. მას შემდეგ, რაც ეს ქალი ადანაშაულებს ბოალს, რომ მას არ ესმის მისი, ბოალი პასუხობს:

---

[23] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p11

[24] P. DWYER, « Augusto Boal and the Woman in Lima »..., op. cit.., p. 159

[25] A. BOAL, Théâtre de l’opprimé..., op. cit.., p. 27

მობრძანდით და ნათლად გვაჩვენეთ დიალოგი. ის მე მეუბნება: „შეიძლება?“ ის მოვიდა, ქმრის როლის შემსრულებელი კარგი მსახიობი იყო, მაგრამ ფიზიკურად უფრო სუსტი. მან მე შემომხედა და მითხრა:

„ავგუსტო,მე რას ვაკეთებ?“ მე ვუპასუხე: „არ ვიცი, იმპროვიზებულად მოიქეცი“(სტანისლავსკი).

- რა მიმართულებით?

- დაიცადე, როგორ მოიქცევა ცოლი.

ცოლი ადის სცენაზე, მას ცოცხი უკავია გამოსაგველად, მაგრამ მსახიობი საყელოთი მოქაჩა და ეუბნება: ეხლა ვისაუბროთ გულახდილად და დაუწყო ცემა ცოცხით. მე ვეცადე მივშველებოდი კაცს და ვეცი ქალს. მან მე ეს მიქნა(ბოალი აჩვენებს ხელის გაკვრას). მე დავეცი დეკორაციაზე, სხვები შეეცადნენ მათ გაშველებას. მან ქმარი დასვა სკამზე. ქმარი ამბობდა არასდროს მინახავს უფრო გულახდილი მსახიობი, გეფიცებით ამას აღარასდროს ჩავიდენ``(...)ამ მომენტში მივხვდი, რომ რაღაც არაჩვეულებრივი იყო ამ თეატრში(...) ეკითხებოდნენ მაყურებელს რას შეცვლიდით სცენაში, ზუსტად ეს იყო პირველი რაც შეიცვალა;

მეორე ცვლილება იყო მაყურებლის გაფრთხილება: ყველაფრის გაკეთება შეგიძლიათ, რაც გსურთ მსახიობების ფიზიკურად ცემის გარდა. თუ ამის გაკეთება გსურთ, იმიტირება მოახდინეთ და არა რეალურად[26].

ამ ამბავში ბოალის იუმორის მიუხედავად, უფრო მეტად ჩანს სირთულე, რაც მოჰყვება სცენური სივრცის რღვევას. ეს ფარულად ხდება, ქმარს და სხვა მსახიობებს სურდათ მაყურებელი ქალის შეჩერება რაც ასრულებს მეორე წესს; არა ფიზიკურ ძალადობას სცენაზე.

[26] A. BOAL, Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l’opprimé..., op. cit
[27] A. BOAL, Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l’opprimé..., op. cit

დიდი ხანი არ არის, რაც აუგუსტო ბოალის ნაწარმოებზე შეიქმნა დოკუმეტური ფილმი[27]. ამ ფილმში ბოალი კომენტირებას უკეთებს ამ ეპიზოდს გამოსახულებათა ცვალებადობით დოკუმენტური ფიქციის საშუალებით. ამ ეპიზოდში ქალი ადის სცენაზე და ცოცხით სცემს მსახიობს, მაგრამ ეს წარმოსახვითი სურათი იმაზე მეტ ინფორმაციას არ გვაწვდის, ვიდრე ეს მოხდა პრაქტიკულად. ბოალის ხმა მაყურებელს ათქმევინებს: „აი როგორ მოხდა ეს და როგორ დაიბადა თეატრი ფორუმი“ დუიერი კითხვას სვამს ამ ვერსიების ცვლილებების შესახებ და ამის გავლენის შესახებ მომავალ მონაწილეებზე. ის აღნიშნავს, რომ ეპიზოდის აღწერაში ცვლილებები შეიძლება წაიკითხოს იდეოლოგიურ არა რეალობად, რომელიც დაკავშირებულია ჩრდილოეთ ამერიკაში და ევროპაში მუშაობასთან, სადაც ეს პრაქტიკა განვითარდა გაურკვეველ სოციალურ სივრცეში, სადაც მჩაგვრელის და ჩაგრულის დაპირისპირება შეიძლება იყოს მოძველებული საკითხი.

ის აღნიშნავს ასევე, რომ ეს ისტორია ჩაგრულთა თეატრს უფრო მნიშვნელოვანს ხდის ფემინისტებისთვის, ეფუძნება რა ჯოან სკოტის აზრს[28], ის აღნიშნავს, რომ მოქმედ პირებს პირდაპირი კავშირი არ აქვთ ლიმას ისტორიის სიმართლესთან, რადგან ეს მოთხრობა განიხილება როგორც ამ ამბის პირველწყარო. მიუხედავად იმისა, რომ ეს გამოცდილება წინა პლანზე წამოწევს ბოალის ინდივიდუალურ ხედვას, ის არის საფუძველი, რომელსაც ეფუძნება პრაქტიკის შექმნის განმარტება.

„ქალბატონი ლიმადან“, როგორც ვირჯილიოს ისტორია, წარმოადგენს მოქმედი პირების მობილურ ისტორიას, რომლის არგუმენტირება, დაკანონება და ჩაგრულთა თეატრის პრაქტიკაში არსებული პრობლემების გამოჩენა სურთ. მაშინ ისმის კითხვა, როგორ შეიძლება პრაქტიკა დაეფუძნოს ნამდვილ ფიქციას (true fiction)[29], რომელიც დატვირთულია მიახლოებითი შეფასებით ოცდაათიოდე წლის განმავლობაში .

იმის გამო, რომ მივუახლოვდეთ ისტორიკოსის შეფასებას, ავიღოთ უფრო ანთროპოლოგიური მდგომარეობა, რომ შევიცნოთ ამ მოთხრობის მითიური განზომილება: ე.ი ისტორია, რომელსაც ყვებიან, და რომელიც განიხილება, როგორც

[28] J. BUTLER et J.W. SCOTT, Feminists theorize the political..., op. cit.., p. 25.
[29] Notion empruntée à James CLIFFORD et Kim FORTUN, Writing culture: the poetics and politics of ethnography, University of California Press, 2010.

კოლექტიური სიმდიდრე დროთა განმავლობაში განცდილი გამეორებების და ტრანფორმაციების გამო. ეს გამეორებები საშუალებას გვაძლევს, გავიგოთ, როგორ ჩამოყალიბდა პრაქტიკა და როგორ შეუძლიათ მოქმედ პირებს, მხარი დაუჭირონ საზოგადოებას. ეს მოთხრობა საშუალებას გვაძლევს, ავაგოთ პრაქტიკის მატრიცა მრავალი რეესტრის გახსნის შეთავაზებით, ყველა წარმოჩენილ სირთულესა და პრობლემასთან ურთიერთობით. მას შეუძლია ჩამოაყალიბოს და ახსნას, რა ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს ჩაგრულთა თეატრს პუბლიკასთან. ამ მიზეზით არის ეს ისტორია მობილიზებული დებატებიდან გამომდინარე ჩაგრულთა თეატრში გამოყენებისას. ის ადასტურებს პოლიტიკურ პოზიციას, ეთიკურ, ტექნიკურ და ესთეტიკურ მხარეს. ის მობილიზებულია, რომ ინოვაცია შეიტანოს პრაქტიკაში, როცა თავად ბოალიც არ ერიდებოდა, გვერდი აევლო საკუთარი წესებისთვის. ის განსაკუთრებით გამოიყენება პრაქტიკის არსის ახლებური წარმოდგენისთვის, დუიერი ხაზს უსვამს ამ მოთხრობის გაფეტიშებას მისი წარმოშობიდან ახალ მოქმედ პირებამდე. რა თქმა უნდა, ეს მითიური მასშტაბი განსაზღვრულია გარკვეულ წილად, რადგან მოთხრობა წერილობით არის გადმოცემული, მაგრამ ის ინარჩუნებს თავის დატვირთვას, როცა ხდება მისი ზეპირად გადმოცემა.

Servicio Nacional do Teatro-ს ლექციებში AFLIN--ის პროგრამით, ბოალის პრაქტიკა და სისტემატიზაცია აგებულია გამოცდილებაზე, რომლის შეხსენებაც ყველაზე მნიშვნელოვანია. ეს სისტემატიზაცია მხოლოდ ბეჭდვით გამოცდილებას არ ეფუძნება, ის ითვალისწინებს ირიბ გავლენებს, რომელსაც ჩვენ უნდა მოვერიდოთ.

II თავი

თეატრალური გავლენები

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

კონსტანტინ სტანისლავსკის მეთოდოლოგია ბოალისთან

ინტერპრეტაციისა და დრამატურგიის ლაბორატორიაში ბოალი თეატრალურ დასს „არენასთან“ ერთად სტანისლავსკის მეთოდს ექსპერიმენტის საგნად აქცევს. „არენის“ წევრები განსაკუთრებით მოიხიბლნენ იმ ფაქტით, თუ როგორც მიუძღვნა სტანისლავსკიმ მთელი თავისი ცხოვრება თეატრის ტრანსფორმაციის იდეას, ცდილობდა რა მისთვის დაებრუნებინა ის მნიშვნელობა, რომელიც ცდებოდა უბრალოდ გართობის განზომილებას.

დასში, რომელიც ინტერპრეტაციის ლაბორატორიად გარდაიქმნა, სტანისლავსკის მეთოდის შესწავლის მიზანი მრგვალი თეატრის სტრუქტურასთან მსახიობის თამაშის უკეთ მორგება (მაყურებელთან სიახლოვე…) და, თამაშის შესახებ მისი გაკვეთილების საფუძველზე, იმ მექანიზმის შექმნაა, რომელიც ბრაზილიური საზოგადოების სოციალურ რეალობას ამხელს. ამ ყველაფერთან ერთად კი ვითვალისწინებთ, რომ ემოციები უნდა იყოს მთავარი პრიორიტეტი. „მაგრამ, როგორ უნდა მოხდეს ემოციების „თავისუფლად“ გამოხატვა მსახიობის სხეულის

დახმარებით, თუკი, სწორედ ეს ინსტრუმენტია (სხეული) მექანიზირებული, კუნთის დონეზე ავტონომიური […]. ამრიგად, ახალი ემოციის აღმოჩენის პროცესი, შესაძლოა, მსახიობის მექანიკურმა ქცევამ წარმართოს.“[30]

საწყის ეტაპზე აღნიშნული მექანიკურობა განხილულია, როგორც წმინდა ფიზიკური მოვლენა. სტანისლავსკის უმოქმედო, „სკლეროზული“ სამსახიობო ხელოვნებასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება აქვს, სადაც სხეული, უმოქმედობამდე დაყვანილი, პერსონაჟს ემოციების გათავისების საშუალებას არ აძლევს. ამგვარად, დასს „არენას“ აინტერესებს, თუ როგორ ხდება მსახიობის ჩამოყალიბება მისი სხეულის საფუძველზე, იშლება რა სხეულსა და გონებას შორის არსებული ზღვარი. სოციალური ნიღბებისთვის მექანიკურობის რღვევის ტექნიკის მისადაგება, მოგვიანებით, იმ ემოციათა და შეგრძნებათა აღქმის მომენტის შესწავლის მიზნით ხდება, რომელთაც მსახიობი ზოგჯერ ვერც კი აცნობიერებს. მსახიობის ჩამოყალიბების პრინციპებიდან, ბოალი განსაკუთრებულ ყურადღებას როგორც პიესის, ასევე მასში მონაწილე მსახიობების მომზადებისა და შექმნის ფაზაზე ამახვილებს.

სავარჯიშოების უმრავლესობა წარმოდგენილია მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის განკუთვნილ თამაშებში. თუმცა, როგორც პერეირა ბეზერა აღნიშნავს, „ სტანისლავკის სისტემის სახეცვლილება არ არის რადიკალური […] თეორიულ დონეზე, ორიგინალსა და ბოალის ადაპტაციას შორის აშკარა წინააღმდეგობანი არ ვლინდება. პრაქტიკაში, სხვადასხვა ტიპის სავარჯიშოებს შორის არსებული კორელაცია მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ არც ერთ მომენტში, საქმე არ გვაქვს გამარტივებულ და ბუნდოვან სესხებასთან.“[31] ამ საკითხთან დაკავშირებით, პერეირა იმ მჭიდრო კავშირზე მიუთითებს, რომელიც ორი ავტორის ლექსიკას შორის არსებობს.

ეყრდნობა რა ლაბორატორიაში ჩატარებულ სამუშაოს

[30] Augusto BOAL, Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l’opprimé, Paris, Maspero, 1978, p. 65.
[31] A. PEREIRA, Le théâtre de l’opprimé et la notion du spectateur acteur..., op. cit.., გვ. 31.

ბოალი თეატრალურ სავარჯიშოებს ხუთ ეტაპად ყოფს:

1. კუნთის სავარჯიშოები (მუშაობა მოძრაობაზე, ჟესტებსა და მიმიკებზე, ხმა, ტონი, რიტმი),

2. სენსორული, შეგრძნებითი სავარჯიშოები, რაც გულისხმობს გრძნობათა მეხსიერების კვლევას (გემო, ყნოსვა, რიტმი),

3. მეხსიერების სავარჯიშოები - წარსულში დაბრუნება, მისი გაცოცხლების მიზნით, წარმოსახვის სავარჯიშოები, რაც ალტერნატიული წარსულის წარმოდგენას ისახავს მიზნად,

4. ემოციის სავარჯიშოები, რომელთა დანიშნულება მსახიობის მიერ განცდილ ემოციებსა და მისი პერსონაჟის ფიქტიურ ემოციებს შორის არსებული უფსკრულის შემცირებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ექსპლიციტურად მიემართება რა სტანისლავსკისეულ აფექტურ მეხსიერებას, ბოალი ერთგვარ სიფრთხილეს იჩენს მისი სავარჯიშოების გამოყენების მეთოდის შერჩევაში.

უდავოა, რომ ბოალისა და არენასთვის „ მსახიობის ჩამოყალიბების “ შემდეგ მოცემული ნაწყვეტი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: „ ამრიგად, ფსიქიკური ცხოვრების სამი „ მამოძრავებელი ძალა „ არსებობს: გრძნობა, ინტელექტი და ნება-სურვილი, რაც განსაკუთრებულ როლს ასრულებს შემოქმედებით პროცესისთვის იმპულსის მინიჭების თვალსაზრისით. “ [32]

მართლაც, ყურადღებას ამახვილებს რა ინტერპრეტაციის დიალექტურ სტრუქტურაზე, ბოალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არა იმდენად პერსონაჟის არსს, რამდენადაც მის ნება-სურვილს ანიჭებს. *მისთვის ორ პერსონაჟს შორის ურთიერთობა არ უნდა ასახავდეს უბრალოდ ფსიქოლოგიურ დაპირისპირებას, არამედ უნდა გამოხატავდეს ერთი პერსონაჟის სურვილსა და მეორე პერსონაჟის კონტრ სურვილს, რომელიც მათი დაპირისპირების მიღმა იმალება.* ამ ურთიერთობამ უნდა წარმოაჩინოს პერსონაჟების ნება-სურვილთა შორის არსებული ანტაგონიზმი, რომელიც, თავის მხრივ, დაპირისპირების მთავარი საფუძველია.

[32] K.S. STANISLAVSKI, La formation de l’acteur..., op. cit.., p. 276-277.

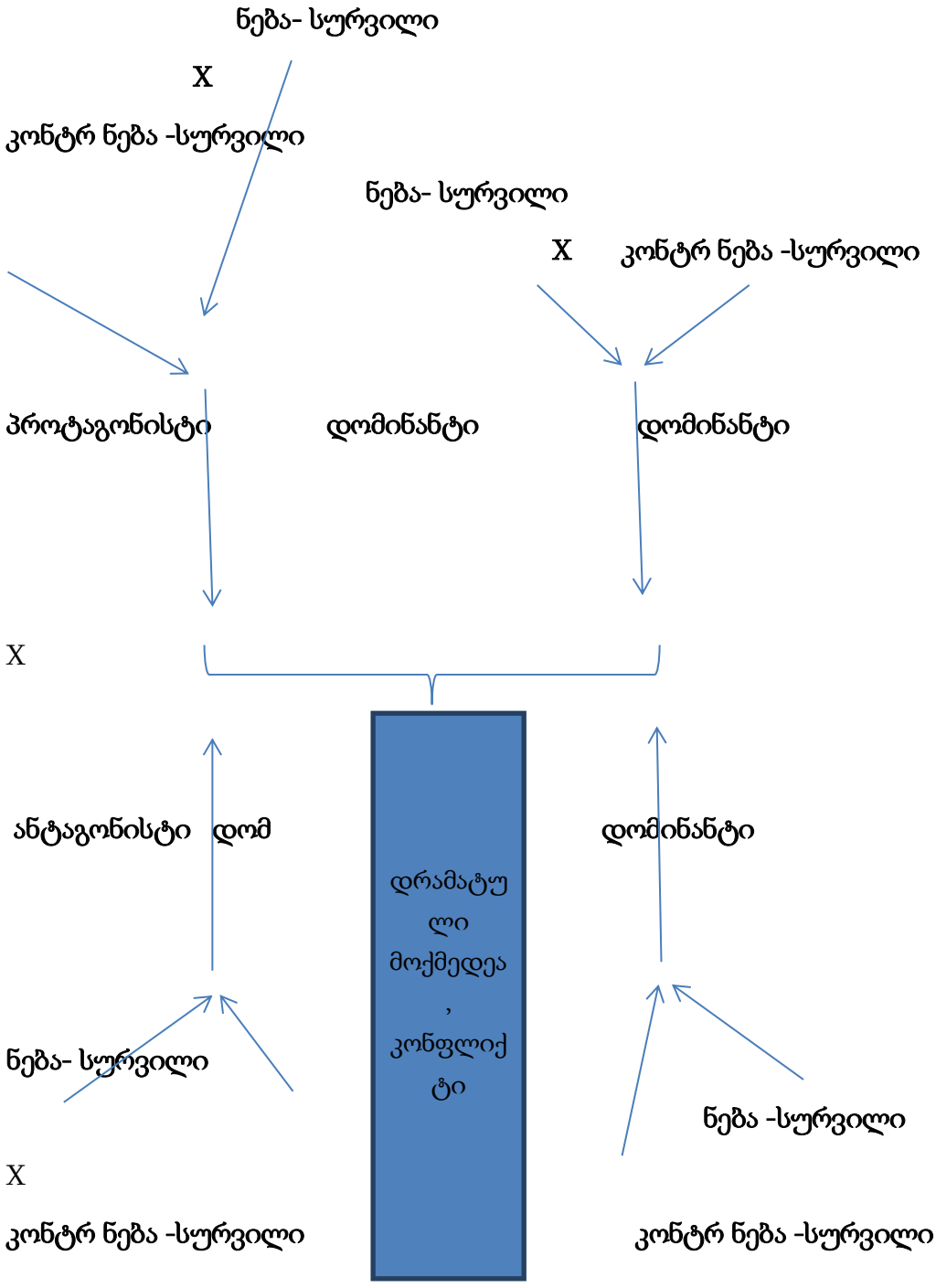
ამრიგად, ბოალი იზიარებს იდეას, *რომ თეატრალურობის არსი სურვილთა კონფლიქტია.*

თითოეულ დრამატურგიულ მოქმედების უკან იგულისხმება ნება-სურვილი, რომლის გამოხატვაც ემოციების საშუალებით ხდება. თეატრალური ფორმა, როგორც თამაშის პროცესში, ასევე მიზანსცენაში, ინდივიდების/პერსონაჟების სურვილებს შორის არსებულ კონფლიქტთა წარმოდგენას ემსახურება. ბოალი აზუსტებს, რომ თითოეული ნება-სურვილის უკან, ვპოულობთ მის საწინააღმდეგო სურვილს, როგორც მაგალითად: „ როდესაც ბრუტუს იულიუს კეისარის მოკვლა სურს, მაგრამ ებრძვის შინაგან კონტრ სურვილს, სიყვარულს, რომელსაც იულიუს კეისრის მიმართ გრძნობს“ [33] . კავშირი სურვილსა და კონტრ სურვილს შორის (რომელსაც ის დიალექტიკურ სურვილს უწოდებს) ბოალის საშუალებას აძლევს, შეინარჩუნოს დინამიური პერსონაჟი იქამდე, სანამ ის დომინანტურ სურვილსკენ მიემართება (ნება-სურვილი, რომელიც კონტრ ნება-სურვილსა თუ სურვილებზე უპირატესია), რაც მის შინაგან კონფლიქტს აყალიბებს.

ამ მიმართულებით, არენას დასი ცდილობს პერსონაჟთა დიალექტიკური სურვილების დაპირისპირების წარმოჩენას, მიზნად ისახავს რა დრამატული მოქმედების რაოდენობრივი და ხარისხობრივი ვარიაციების შესწავლას (იმ ემოციებში, რასაც ეს სურვილები ანიჭებენ და ავლენენ). ამ ყველაფერის საფუძველზე კი ინტერპრეტაციის დიალექტიკური სტრუქტურა შემდეგი სქემატური სახით შეგვიძლია წარმოვადგინოთ.

[33] A. BOAL, Jeux pour acteurs et non-acteurs..., op. cit.., p. 80.

ნახაზი 1: ინტერპრეტაციის დიალექტური სტრუქტურა



ამ სქემის მიზანი, რომელიც ოდნავ ბუნდოვანი და რთულად გასაგებია, იმ ძირითად ელემენტთა წარმოდგენაა, რასაც პიესა ეფუძნება. მისი სტრუქტურა ცენტრალური იდეის ირგვლივ უნდა აიგოს, საიდანაც მოხდება თითოეული

პერსონაჟის ცენტრალურ იდეათა გამოყოფა (X სქემაზე). ამგვარად, თითოეული პერსონაჟის დომინანტური ნება-სურვილები (მხედველობაში ვიღებთ რა კონტრ სურვილებს) ერთმანეთს დაუპირისპირდება ჰარმონიულ და კონფლიქტურ მთლიანობაში. მსახიობის თამაშის ტექნიკის კონცეფციის უკან იმალება კონცეფცია იმისა, თუ რას წარმოადგენს ადამიანი და სოციალური რეალობა. ის ავლენს სურვილით შეპყრობილი ადამიანის ხედვას, სადაც წადილი (ნება-სურვილის მიღმა) თან ერთვის, ემატება მის ურთიერთქმედებებს. სწორედ ამიტომ, ჩვენ შეგვიძლია ერთმანეთთან დავაკავშიროთ აღნიშული „დიალექტიკური ნება-სურვილი“ და მეტოქეობის მიზეზი.

თუკი ბოალის მიერ მოყვანილ მაგალითს დავუბრუნდებით, ბრუტუსი კეისარში მის მეტოქეს ხედავს, დაბრკოლებას, რომელიც იკავებს იმ ერთადერთ ადგილს, რომლის დაკავებაც ბრუტუს სურს. მაგრამ, პარალელურად, ბრუტუსი კეისართან მიმართებაში მიმეზისის საშუალებით ხვდება, თუ ვინ უნდა რომ იყოს თავად. კეისარი, თავდაპირველად, განასახიერებს ბრუტუსის სურვილის ობიექტს, შემდგომ კი გარდაიქმნება ბრუტუსის სურვილის დამაბრკოლებლად, რომელსაც მისი ადგილის დაკავება განუზრახავს. თუმცაღა, შეგვიძლია დავსვათ შეკითხვა, უმიწო გლეხის სურვილი მსგავსი ფორმით ყალიბდება თუ არა მიწის მფლობელთან მიმართებაში.

სუბორდინაციის ურთიერთობები, უდავოდ, უნდა გავმიჯნოთ დომინაციის ურთიერთობებისგან. ეს დიფერენციაცია უკავშირდება იმ ფაქტს, რომ ბრუტუსისა და კეისრის შემთხვევაში (მასწავლებლისა და შეგირდის ურთიერთობა), საქმე გვაქვს შიდა მედიაციასთან, მაშინ როდესაც გლეხის შემთხვევაში გარე მედიაციასთან, რომელიც მიწის მესაკუთრესთან ყალიბდება (ბატონისა და მონის ურთიერთობა, თუკი ჰეგელის დიალექტიკას დავესესხებით), ვინაიდან სოციალური დისტანცია გაცილებით მნიშვნელოვანია. თუმცა, არაფერი უშლის ხელს კონტრ ნება-სურვილის განვითარებას უმიწო გლეხების შემთხვევაშიც. ამ საკითხს მოგვიანებით დავუბრუნდებით, როდესაც პაოლო ფრეირეზე ვისაუბრებით, მას შემდეგ რაც მიმოვიხილავთ სხვა ტიპის თეატრალურ გავლენას ბერტოლტ ბრეხტის მაგალითზე.

ბერტროლდ ბრეხტი როგორც ტრამპლინი

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

ბოალი უფრო და უფრო აიგივებს თავის საქმიანობას ბრეხტის ეპიკურ თეატრთან.

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

მართლაც, თამაშში სხვადასხვა ელემენტი ერთვება და მაყურებელს საშუალებას აძლევს, თავი მოქმედების ნაწილად იგრძნოს ან პირიქით, გაუჩნდეს შეგრძნება, რომ გარე დამკვირვებელია. სწორედ, ამ ელემენტებს შორის წონასწორობის, სიმეტრიის ზუსტი დაცვა სპექტაკლს დიალექტიკურ ასპექტს ანიჭებს, რის პოვნასაც ბრეხტი ცდილობდა, საუბრობდა რა მსახიობის მიერ განსხვავების შექმნის ეფექტზე.

თეორიისა და თამაშის დონეზე, საქმე ეხება ბრეხტის შემოქმედებითი აზროვნების რეპრიზას, გამეორებისა და პრაქტიკაში დანერგვას - იმიტაციას. მიზანი კი იგავის მოყოლა და არა მისი განცდაა.

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

ის, რასაც ბოალი აფასებს და წინა პლანზე აყენებს ბრეხტის შემოქმედებაში, ეს მის მიერ არისტოტელეს ხედვის მნიშვნელობის დაკნინებაა, არ დაფასებაა, რასაც თავად ბრეხტი „არისტოტეტელისეულ ძალდატანებით ტრაგიკულ სისტემას“ უწოდებდა.

ბრეხტი ერთგვარი ტრამპლინია, რომლის საშუალებითაც ბოალი ჩაგრულთა თეატრის კონცეპტუალიზაციას ახდენს, კლასიკური თეატრის ხედვისა და არისტოტელესეული ინტერპრეტაციის საპირისპიროდ.

ანტონია პერეირა ბეზერა სხვადასხვა თეატრალური ფორმის შედარებით ცხრილს გვთავაზობს (დრამატული, ეპიკური და ფორუმი), რასაც ბოალი თავის თეორიულ ესეში განიხილავს (იხილეთ შემდეგი გვერდი).

რასაც არისტოტელისეულ კლასიკურ მოდელს ბოალი საყვედურობს, არის ის, რომ კლასიკური თეატრის მაყურებელი ინტრიგის მიმდინარეობაში ეფლობა და კვანძის გახსნის მოლოდინში იდენტიფიცირება მისი ემოციების მოხმობის საფუძველზე ხდება. ამ თვალსაზრისით, ბოალი განასხვავებს არისტოტელეს თეატრს, რომლის ესთეტიკა კათარზისს მიემართება, და ბრეხტის თეატრს, რომლის ესთეტიკის მიზანი პრაქსისია. [34]

ამიერიდან გავითვალისწინოთ, რომ „არისტოტელისეული ძალდატანებითი ტრაგიკული სისტემის“ მისეული კრიტიკა დიდ წილად ეფუძნება ბრეხტის მისეულ წაკითხვასა და არისტოტელეს პოეტიკის მისეულ ჰერმენევტიკას.

მართლაც, ბრეხტი აკრიტიკებს მაყურებლის ცარიელ სცენაში ჩართვას, რომლის მიზანი მხოლოდ ილუზიის შექმნაა. ამ ტიპის ჩართულობა იმთავითვე ზღუდავს დარბაზსა და სცენას შორის შესაძლო ურთიერთობებს.

ამგვარად, ბრეხტი ამხელს გასართობი თეატრის პრინციპს: „ამ დაწესებულებების წიაღში მაყურებლისთვის მნიშვნელოვანია ჰარმონიული სამყაროს ხილვა წინააღმდეგობებით აღსავსე სამყაროს სანაცვლოდ, იმ სამყაროს გაცვლა ოცნების სამყაროში, რომელსაც, პრინციპში, ცუდად იცნობს.“[35] მას სურს მაყურებელს ასწავლოს საკუთარი თავი აღიქვას, როგორც ისტორიული ობიექტი, ისევე, როგორც ეს სცენაზე წარმოდგენილი პერსონაჟების შემთხვევაში ხდება, რომლებიც, თავის მხრივ, ისტორიის სტრუქტურის ნაწილად გარდაიქმნებიან. ბრეხტს სურს არა-არისტოტელისეული დრამატურგიის განვითარება, რომელიც მოვლენებს თავს უყრის იმ მიზნით, რომ მათგან გარდაუვალი ბედისწერის წარმოდგენა შექმნას. მას სურს, რომ ინდივიდი ამ უიმედო ბედისწერას არ დანებდეს, თუნდაც უპასუხოს ბედს ძალითა და სილამაზით.

[34] პრაქსისი-სიტყვას აქვს ორი განზომილება განსჯა და ქმედება.
[35] Bertolt BRECHT, Écrits sur le théâtre, Paris, L’Arche, 1963, vol

ცხრილი 1 : თეატრალური ფორმათა შედარება: დრამატული, ეპიკური და ფორუმი

	კლასიკური მოდელი არისტოტელე	ეპიკური მოდელი ბრეხტი	ფორუმი მოდელი ბოალი
	მოქმედება	ნარატივი	ანალიზი და მოქმედება
მოხმობა	ემოცია	მიზეზი	მოქმედების მიზეზი
გაშლა	პირდაპირი	მსუბუქი	უცაბედი
ევოლუცია	გაგრძელება	შედეგი გაურკვევლია	გაურკვევლი შედეგი თავდასხმა
თავისებურება	თითოეული სცენა მომდევნო სცენისთვის	თითოეული სცენა დამოუკიდებლად	თითოეული ჩარევა დამოუკიდებლად
ადამიანის დამოკიდებულება	უდავოა	ის იცვლება	ის იცვლება და ცვლის საგნებს
ზემოქმედება მაყურებელზე	იწვევს ემოციებს	აღვიძებს მის ქმედებებს, ინტელექტს	აღვიძებს მაყურებელში მოქმედებებს.
მოქმედება	ჩაფლულია სიუჟეტში	ეჯახება რაღაცას	ჯერ უყურებს და შემდე ერთვება თეატრალუ თამაშში
რეაქცია	ის განსაზღვრავს და ემოციურად მონაწილეობს	ის სწავლობს, მაგრამ რჩება პასიური	ის ანალიზებს და ფიზიკურ ინტერვენციას სთავაზობს
მისი ინტერესი	შედეგი	ინტრიგის განვითარება	სხვა შეთავაზებები

დრამატურგიამ დეტალურად უნდა შეისწავლოს აღნიშნული „ბედისწერა" და გამოავლინოს ის ადამიანური ხრიკები, მაქინაციები, რომელიც მის მიღმა იმალება. მაყურებელმა არ უნდა დაიკავოს პერსონაჟის ადგილი, არამედ შეეცადოს მასთან მიმართებაში საკუთარი პოზიციის დაფიქსირებას. არისტოტელისეულ მოდელში, პერსონაჟთან გაიგივება, იდენტიფიკაცია აფექტის ან სიმპათიის, ემფატიის გზით ხდება. კათარზისის წინააღმდეგ საბრძოლველად ბრეხტი გვთავაზობს სისტემას, რომელიც, შეგახსენებთ, შლის კონფლიქტებს. ამ მიზნით, ის ქმნის დისტანცირების ეფექტს, რომელიც გამორიცხავს პერსონაჟთან ნებისმიერი ტიპის იდენტიფიცირებას. ამგვარად, სცენის ხელოვნების მიზანი „ადამიანთა სოციალური ცხოვრების წარმოდგენაა, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს და აიძულებს კიდეც, ჰქონდეს კრიტიკული, საწინააღმდეგო დამოკიდებულება, როგორც წარმოდგენილი პროცესების, ასევე თავად თეატრალური წარმოდგენის მიმართ. "[36]

ბოალი იზიარებს ბრეხტის მოსაზრებას, რომ თეატრალური წარმოდგენის საგანი ინდივიდებს შორის არსებული კონფლიქტური სოციალური ურთიერთობების ქსელია. ინდივიდი, რომელიც გამოძიების სამიზნეა, სოციალური და პოლიტიკური პროცესის ცენტრშია. ბოალის მაყურებელი გამომძიებელის როლს ირგებს, ის არ უნდა იყოს მხოლოდ ემოციური მიმღები, არამედ თავად უნდა გაერკვეს დრამაში, რომელიც მის წინ თამაშდება. ამ ტიპის ასიმილაცია არენას მიერ ჯოკერის სისტემის გამოყენების საფუძველს ქმნის. აღნიშნული სისტემა პასუხობს ამბიციას, რომელიც ჯერ კიდევ ბრეხტთან გვხვდება, „დაამხოს მეოთხე კედელი", რომელიც გამოყოფს მაყურებელთა დარბაზს და ქმნის მაყურებელსა და მსახიობთა თამაშით წარმოდგენილ დრამატურგიულ მოქმედებას შორის ერთგვარ დისტანციას. მეოთხე კედლის დახმარებით „ იბადება და ვითარდება იდეა, რომ ის რაც სცენაზე ხდება ცხოვრებისეულ მოვლენათა აღწერის ავთენტური პროცესია; თუმცა, ცხოვრებაში, რასაკვირველია, არ გვყავს მაყურებელი. მეოთხე კედლით თამაში კი ნიშნავს ითამაშო ისე, თითქოს მაყურებელი არ არსებობს"[37] ეს კი ძალიან გავს სცენას, როდესაც კარის ჭუჭრუტანიდან

[36] B. BRECHT, Écrits sur le théâtre..., op. cit.., p. 241
[37] B. BRECHT, Écrits sur le théâtre..., op. cit.., p. 241

თვალს ადევნებ სპექტაკლს, რომლის პროტაგონისტებს მცირედი ეჭვიც კი არ უჩნდებათ, რომ ისინი სულაც არ არიან მარტო. რეალურად კი, ჩვენ ვთანხმდებით, რა თქმა უნდა ვთანხმდებით, რომ ყველაფრის დანახვა სირთულის გარეშე მოხდეს. უბრალოდ, ეს შეთანხმება შენიღბულია. „მეოთხე კედლის " საშუალებით მაყურებელი შეუმჩნეველი და უმნიშვნელოა; პიესა მის გარეშეც შეიძლება ითამაშონ. შედეგად, კედელი მაყურებელს იმპლიციტურად აღიარებინებს, რომ ის არ იმყოფება თეატრში, და მას იმ პოზიციაში აყენებს, საიდანაც მაყურებელი რეალობას კარის ჭუჭრუტანიდან აკვირდება. ბრეხტისთვის აღნიშნული მეოთხე კედელი დიდწილად პასუხისმგებელია იდენტიფიკაციის იმ პროცესზე, რომელსაც მაყურებელი განიცდის. კედელი მაყურებელს საშუალებას არ აძლევს „პერსონაჟის ტყავი" მოირგოს. ჯოკერის სისტემა ეფექტური პასუხია ბრეხტის მოწოდებაზე, ხელი შევუწყოთ მაყურებლის აქტიურ მონაწილეობას, თავიდან ავიცილოთ რა მისი პასიური იდენტიფიკაცია. ბოალი უკიდურესად კრიტიკულია გრძნობების მიმართ, რომელიც ამ პასიურობას იწვევს.

ბრეხტის კვალდაკვალ, ბოალი კლასიკურ თეატრში სუბვერსიული და გარდამქმნელი მნიშვნელობის, ხასიათის განდევნის სურვილს ხედავს, რომელიც, თავის მხრივ, ყველა ჩაგრულ ინდივიდს უჩნდება - სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, სურვილს განდევნოს ჰამარტია. „ჰამარტიას ტრაგიკულ შეცდომას უწოდებენ, ერთადერთი სიმდაბლეა, რომელიც პერსონაჟში არსებობს. ჰამარტია ერთადერთია, რომელიც შესაძლოა და უნდა განადგურდეს იმისთვის, რომ აღდგეს პერსონაჟის ეთოსის მთლიანობა, რომელიც, თავის მხრივ, საზოგადოების ეთოსის მთლიანობას შეესაბამება. ტენდენციათა ამ დაპირისპირების დროს, ჰამარტია იწვევს კონფლიქტს: ის ერთადერთი ტენდენციაა, რომელიც საზოგადოებასთან ჰარმონიაში არ არის, არ არის ჰარმონიაში იმასთან თუ რა სურს თავად ამ საზოგადოებას."[38]

ჰამარტია კრიზისის საწყისია. ის არის ქმედება, რომელიც იწვევს რღვევას. სწორედ ეს აინტერესებს ბოალის, ფორუმ თეატრის შექმნის მომენტში, შემოქმედებითი პრაქტიკის დროს მისი ცენტრში მოქცევა. თუმცა მას არ სურს, რომ წარმოქმნილი კრიზისის განეიტრალება დამშვიდებით დასრულდეს და *კათარზისის* ეფექტი მოახდინოს. პირიქით, მას სურს, განავითაროს აღნიშნული კრიზისი.

[38] 5 A. BOAL, Stop ! c'est magique..., op. cit.., p. 95.

ამიტომაც, ეპიკური თეატრის საშუალებით, ის ბრეხტს უკავშირებს ამ „განმწმენდი“ სურვილის აღმოფხვრის მცდელობას; სწორედ მან მოახდინა მაყურებლის დისტანცირება, რათა აეძულებინა ის დაეწყო ფიქრი. მაგრამ, ბოალი ბრეხტს ადანაშაულებს, რომ კათარზისისგან თავის დაღწევის მცდელობისას შუა გზაზე შეჩერდა: მისი თეატრიც კათარზისეულია, ვინაიდან არ არის საკმარისი, რომ მაყურებელმა მხოლოდ „იაზროვნოს“: საჭიროა, რომ მან იმოქმედოს, იმოძრავოს, გააცნობიეროს, შექმნას, ითამაშოს. ბრეხტის შეცდომა ისაა, რომ მან ეთოსსა და დიანოიას შორის, მოქმედებასა და აზროვნებას შორის არსებული განუყოფელი კავშირი ვერ შეიგრძნო; ის გვთავაზობს, ერთმანეთისგან განვასხვავოთ და ერთმანეთს დავუპირისპიროთ კიდეც მაყურებლისა და პერსონაჟის აზროვნება, მაშინ როდესაც დრამატურგიული მოქმედება გრძელდება მაყურებლისგან დამოუკიდებლად, რომელიც რეალურად რჩება მხოლოდ მაყურებლად.

ბრეხტთან მაყურებელი სწავლობს ინტრიგის მსვლელობას, მაგრამ რჩება „პასიური “. ბოალს სურს ამ პასიურობას ებრძოლოს და მაყურებელს თეატრალურ თამაშში ჩართვის, ჩარევის საშუალება მისცეს.

ამგვარად, მაყურებელი სხვადასხვა წინადადებას აანალიზებს და შესაძლოა ალტერნატივაც შემოგვთავაზოს, ფიზიკურად ჩაერთოს სპექტაკლში.

ბოალი მაყურებლისგან ელოდება რეაქციას; „მაყურებელ-მსახიობს “ (***spect-acteur***) შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს დრამატურგიულ მოქმედებაში. ის, რის განდევნასაც ბოალი ცდილობს არის „განმწმენდის თეატრი“ - კათარზის-ადამიანის ქმედების შემზღუდველი ხასიათი. ბოალი სათეატრო პრაქტიკაში აძლიერებს პროტაგონისტის/ანტაგონისტის ცნებებს (აღნიშნულ ცნებებს ჯერ კიდევ თეატრის ბერძნულ საწყისებში ვხვდებით), რაც თეატრს ღრმა სოციალურ და პოლიტიკურ ხასიათს ანიჭებს.

ჩაგრულთა თეატრის პოლიტიკური და სოციალური მიზნების გარდა, ბოალის თეორიები ეფუძნება მთავარ განზრახვას: მაყურებლის გათავისუფლებას. თუმცა, არაფერი გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ მაყურებელი, რომელიც მაყურებელ-

მსახიობად „spect-acteur “-ად გარდაიქმნება, გვერდს აუვლის კათარზისის ყველანაირ ფორმას და ამ ავტორების მიერ გაკრიტიკებული განწმენდის პროცესისგან გათავისუფლდება.

ჩაგრულთა თეატრის ჩანასახი არისტოტელესთან

ბოალის კლასიკურ მოდელზე აგებული პროცესი კრიტიკას იმსახურებს. ჰემა დევრი გამოთქვამს აზრს სტატიაში „ჩაგრულთა თეატრის“ შესახებ გვთავაზობს რა კრიტიკას ენიგმატური ხერხით: „როგორც ჩანს ბოალის ერევა ერთმანეთში არისტოტელესეული ტრაგედიის ესთეტიური თეორია და თავად ტრაგედია და შეიძლება ის წავიდეს შორს, ვიდრე არის ნიცშეს ტრაგიკული თეორია და არტოს თეატრი, თეატრის გარეშე: „ჯოკერი“ ან „მოდერატორი“ იქ არის ავტორის ან მთავარი როლის შემსრულებლის ნაწილი.[39] ეტყობა ავტორი საყვედურობს ბოალის რომ ის იღებს ნაწილს (არისტოტელეს ტრაგედიის ესთეტიური თეორია) მთლიანობისთვის (თავად ტრაგედია). უნდა მოვერიდოთ აღრევას ტრაგედიასა(ლიტერატურული და თეატრალური ჟანრი) და ტრაგედიულ მოვლენას („ანთრპოლოგიური და ფილოსოფიური პრინციპი სხვადასხვა არტისტულ ფორმებში და თავად კაცობრიობის არსებობაში“) შორის. ბოალის კრიტიკა მიმართულია არისტოტელესეული იძულებითი ტრაგიკული სისტემის წინააღმდეგ; თავის კონცეფციაში არისტოტელე გვთავაზობს ტრაგედიას, ბოალი წარმოადგენს შემდეგ სქემას:

ბოალი განმწმენდ პროცესს სამ ეტაპად აანალიზებს:

I ეტაპზე მთავარი როლის შემსრულებელი ბედნიერების გზაზეა და მასთან ერთადაა „ემპათიურად“ განწყობილი მაყურებელი, მაგრამ ხდება გადატრიალება და მთავარი როლის შემსრულებელი უბედურ მდგომარეობაში აღმოჩნდება. მაყურებელი მისი დაცემის მომსწრეა.

[39] Marion BREPOHL DE MAGALHAES, « Les pouvoirs insidieux des hommes ordinaires pendant la dictature militaire au Brésil », Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire, 57, 1 juin 2009, p. 217-224.

II ეტაპზე მთავარი როლის შემსრულებელი აცნობიერებს, რომ შეცდომა დაუშვა და მაყურებელმა უნდა გაიგოს ეს;

III ეტაპზე მთავარი როლის შემსრულებელი აკეთებს დასკვნას თავისი შეცდომის შესახებ, ხოლო სპექტაკლში განცდილი უბედურებით ტერორიზებული მაყურებელი, ცდილობს განწმენდას.[40] ეს კათარზისია. ბოალი აღიარებს ამ სისტემის სარგებლიანობას და განიხილავს მას, როგორც აქტუალობის მუდმივ დაშინებას. „მისი სტრუქტურა მილიონჯერ შეიძლება შეიცვალოს, რაც ზოგჯერ ართულებს მისი შემადგენელი ელემენტების გამომზეურებას, მაგრამ სისტემა არსებობს და ასრულებს თავის როლს: გაასუფთავოს ყველა ანტისოციალური ელემენტი“ [41] დრუიერი ბოალთან ხედავს თეზისს[42] სახალხო თეატრის დასის შესახებ, რაც დასაბამს ჰპოვებს არისტოტელესთან, რომელიც ამ თეზისს აძლიერებს თავისი სისტემით ტრაგედიის იძულებითი ხასიათის შესახებ. ხედავს, რა არისტოტელეში ამ დასის მიერ თამაშის პროცესზე ჩასაფრებულ პირს, ბოალი ცდილობს, აღკვეთოს ეს პუბლიკისთვის „დამღუპველი“ ტენდენცია (აკრძალული ტენდენციები) ბოალი მიმართავს მასზე ადრე მოღვაწე თეორიტიკოსებს იმის ასახსნელად, თუ რა შეცვალა მან.

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

ტრაგიკული გმირი ჩნდება, როცა სახელმწიფო თეატრს პოლიტიკური მიზნებისთვის იყენებს ხალხის ნების საწინააღმდეგოდ. [43] ამის გამო ბოალი

[40] Susan J. ERENRICH, Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change, Antioch University, 2010, p. 115
[41] Susan J. ERENRICH, Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change, Antioch University, 2010, p. 115
[42] Susan J. ERENRICH, Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change, Antioch University, 2010, p. 115
[43] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p56

არისტოტელეს პოეტიკას განიხილავს და ახდენს ასიმილირებას არისტოტელიზმთან, როგორც ღრმად კონსერვატორულ ჰეგემონურ ინსტრუმენტთან. მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა ბოალის ანალიზს არისტოტელეზე. ეხლა ჩანს, რომ ზოგი ნაშრომი მიკერძოებულია და სათაურში დუიერი ხედავს რომ ბოალი არისტოტელედან ქმნის ნეგატიურ თეორიას.[44] ანტი-მოდელი, რომლიდანაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ უფრო იდეალური პრაქტიკა. ბრეხტი შემოგვთავაზებს ნიმუშს რევოლუციური თეატრის შენების პროცესში და ჩადგება მის სამსახურში. ეს მიზანი რეორიენტირებული იქნება პაულო ფრეიერის სამეცნიერო ნაშრომებში, რომლის თეზისებიც საფუძვლად უდევს ბოალის თეატრს.

ბოალი ეყრდნობა ბრეხტს, თუმცა უპირისპირდება კიდეც მას თავისი თეატრალური მეთოდით. იგი თავისი მეთოდის ერთ ნაწილს არისტოტელეს *პოეტიკის* კრიტიკიდან იღებს. ავგუსტო ბოალი ბრეხტის *კათარზისის* კრიტიკის რადიკალიზაციას ახდენს და *არისტოტელეს იძულებით ტრაგიკულ სისტემას* ამხელს: ის ისეთ რეპრესიულ პოეტიკას ქმნის, რომელიც „მაყურებელს თავის ღირებულებებს ახვევს თავს. ისინი თავის ძალას პერსონაჟებს მიანდობენ, რათა ამ უკანასკნელთ იფიქრონ და იმოქმედონ მათ მაგივრად“[45]. ბრეხტისგან განსხვავებით, ბოალი არ უარყოფს მაყურებლის მსახიობთან იდენტიფიცირებას. უბრალოდ, ეს მოხდება არა ემპათიის , არამედ -- სიმპათიის გამო.

*„ტრადიციულ სპექტაკლში [არისტოტელეს „პოეტიკის“ მსგავსში], მაყურებლები და პერსონაჟები **ემპათიურ** ურთიერთობაში იმყოფებიან: **em - ში;** pathos - ემოცია. ჩვენში შემოდის პერსონაჟების ემოცია, სპექტაკლის მორალური სამყარო, იგი სასწაულებრივად გვიპყრობს; ჩვენ მივყვებით პერსონაჟებსა და მოქმედებებს, რომლებიც მძლავრობენ ჩვენზე“.[46]*

ამ მიმართულებით ის უერთდება ბრეხტს და ტრადიციული თეატრის ჰიპნოზურ ხასიათს: „ამგვარად ჩვენ ვეღარ შევძლებთ დავტოვოთ თეატრი იმ მდგომარეობაში, რა მდგომარეობაშიც ახლაა. შევიდეთ ერთ-ერთ დარბაზში და დავაკვირდეთ

[44] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p59

[45] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p111

[46] BOAL, Augusto, L’arc en ciel du désir , Paris : La Découverte, 2002, p.49

მაყურებლებზე მოხდენილ შთაბეჭდილებებს. [...]. მათ თვალები ფართოდ აქვთ გახელილი, მაგრამ საგნებს უძლური მზერით აკვირდებიან, ცხოველებს უფრო გვანან, ყურები რომ დაუცქვეტიათ, ვიდრე ადამიანებს, რომლებიც უსმენენ. ხიბლის ქვეშ არიან, [...]. ყურება და მოსმენა აქტივობებია, ზოგჯერ სახალისოც კი, მაგრამ ეს ხალხი თითქოს აქტივობის ყველანაირ ფორმას გამოთიშეს, თითქოს მათზე მბრძანებლობენ".[47]

მაშინ, როცა ბოალი „ჩაგრულთა პოეტიკას" მიმართავს, „სადაც ჩაგრულნი ქმნიან თავიანთი ჩაგვრის სურათებს , ეს ურთიერთობა გადადის **სიმპათიაში.** ჩვენ აღარ ვართ მართულნი, ჩვენ ვმართავთ. სხვისი ემოცია აღარ გვიპყრობს: მე ჩემს ემოციას ვააშკარავებ. მე მოქმედი პირი ვარ. თუ მე თვითონ არ ვმოქმედებ, ვიღაც მოქმედებს, რომელიც მე მგავს: ჩვენ პირები ვართ. [...] ჩაგრული-არტისტი თავის სამყაროს ხელოვნების მიღმა ქმნის. ის მისი რეალური ჩაგვრის სურათებს წარმოგვიდგენს . სურათების ეს სამყარო მოიცავს ესთეტიკურად ტრანსფორმირებულ იმავე ჩაგვრებს, რომლებიც არსებობს იმ სამყაროში, სადაც ეს წარმოიშვა.[48]

ჩაგრული მაყურებელი ჩაგრულ მსახიობთან ერთად არის უკვე სცენაზე, რადგანაც ის საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ახდენს ჩაგრულთან ხან ანალოგიით, ხან აბსოლუტური იდენტიფიცირებით. „ჩაგვრა, რომელსაც ის განიცდის, ჩვენიც უნდა იყოს, იდენტური ან ანალოგიური" [49] და არა - სიბრალულითა და შიშით გაჟღენთილი სპექტაკლის. *სიმპათიური* იდენტიფიცირების ეს ურთიერთობა თეატრალური დებატების ფორუმ თეატრის დროს სცენაზე მაყურებლის *(მაყურებელ -მსახიობის)* ინტერვენციის საშუალებას მოგვცემს. ამგვარად ჩაგრულთა თეატრი ***„ეკუმენური პოლიტიკის თეატრი"*** კი არ არის, არამედ ის არის თეატრი, რომელიც მიმართავს ჩაგრულებს და მათ მოკავშირეებს იმისთვის, რომ გაიმეორონ რევოლუცია, ეს არის *„კლასის სახალხო თეატრი".*[50]

[47] BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » dans Écrits sur le théâtre, Paris : Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000, p.363.
[48] BOAL, Augusto, L'arc en ciel du désir , Paris : La Découverte, 2002, p.50
[49] BOAL, Augusto, L'arc en ciel du désir , Paris : La Découverte, 2002, p.51.
[50] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007,

„ბრეხტმა თქვა, რომ თეატრი რევოლუციის სამსახურში უნდა ჩადგეს! ის არ არის სამსახურში: ის არის რევოლუციის ინტეგრირებული ნაწილი, ის არის რევოლუციის სამზადისი, ის არის მისი შესწავლა, ანალიზი, რევოლუციის გენერალური რეპეტიცია“.[51]

ბოალი აცხადებს, რომ მან გადაუსწრო ბრეხტს და მის პოეტურობას, რომელიც იქნებოდა ახალი გამოცდილება *„ცნობიერების კუთხით“. „მაყურებელი თავის ძალაუფლებას იმისთვის კი არ განდობთ, რომ მის მაგივრად იფიქროთ, არამედ იმისათვის, რომ მის მაგივრად ითამაშოთ, მისი ნაფიქრალი განასახიეროთ“.*[52]

ამგვარად, *„ჩაგრულის პოეტურობა თავდაპირველად მისი გათავისუფლების პოეტურობაა: მაყურებელი არ მოგანდობთ არანაირ ძალაუფლებას იმისთვის, რომ მის მაგივრად იფიქროთ და იმოქმედოთ. ის თავისუფლდება, მოქმედებს და ფიქრობს თვითონ. თეატრი მოქმედებაა.*[53]

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

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

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

III თავი

ფორუმ თეატრი

თეატრალური დებატები

,,ჩაგრულთა თეატრი“ სარკეა, რომელიც ცხოვრებას აირეკლავს, ის არის დამანგრეველი ხაზი ორ თითქოს და სრულიად განსხვავებულ სამყაროს ,,მაყურებელსა“ და ,,მსახიობს“ შორის. იგი ცდილობს ყველას „ხმა“ მნიშვნელოვანი გახადოს, თუმცა პრობლემა, რომელსაც თეატრი აწყდება არის მონაწილეებისგან დაუინტერესებლობა, რაც ალბათ ირონიულად ცხოვრებისეულ ანარეკლის ნაწილს წარმოადგენს.

,,ჩაგრულთა თეატრის“ არსი არის ის, რომ რეალობა გახადოს თეატრი და გაგვრწთვნას სამყაროსთვის, ამას „მსახიობ–მაყურებლების“ შორის იდეების შემოთავაზებით და ყველა ხმის მოსმენით აკეთებს, შესაძლოა ეს მცირე შემართებად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ყველასთვის ცნობილი ,,პეპლის ეფექტით“ უდიდესის მიღწევა შეიძლება.

,,თუ სცენა ცდილობს მხოლოდ მაყურებლის შეცვლას, მაყურებელს უდიდესი უნარი აქვს შეცვალოს ყველაფერი“.

როგორ შეიძლება გავაერთიანოთ მსახიობი და მაყურებელი? შესაძლოა კითხვა დაიბადოს – მსახიობი ეს არის მსახიობი, მაყურებელი კი მაყურებელი, თეატრი კი საბოლოოდ ეს არის: სცენა, მსახიობი და მაყურებელი!?

ბოალი კი გვახსენებს, რომ თეატრი მოდის ჩვენი წინაპრების შეხმატკბილებული სიმღერიდან, ნადიმებიდან და სახალხო–სახალისო შეკრებებიდან, რომელიც ღია ცის ქვეშ ყოველიგვარი დადგმის გარეშე, ადამიანის სულიდან მომდინარეობდა, რომ თეატრის შექმნას, თუ დრო შეიძლება ჰქონდეს, ეს უდავოდ იქნება ადამიანის გონების დაბადება. ბოალი ბორბლის ხელმეორედ გამოგონებას არ ცდილობს, მისი მიზანია გაგვახსენოს ნამდვილი თეატრი და დაგვაბრუნოს იმ ხანაში, სანამ თეატრს

არისტოტელისეული დრამა მოიცავდა და ნამდვილ სულიერ ემოციების შენაკადს კალაპოტს მისცემდა და მის მართვას მოახდენდა. ბოალის აზრით თეატრმა სული დაკარგა მაშინ, როდესაც მსახიობები და მაყურებლები ერთმანეთისგან გამიჯნეს. მხოლოდ ეს არაა უბედურება, თეატრში მთავარი და მეორეხარისხოვანი გმირები გამოჩნდნენ და თეატრმა ფორმა და შინაარსი იცვალა, გახდა ისეთი, როგორსაც დღეს ჩვენ ვიცნობთ. მაყურებლის სკამიდან თვალს ვადევნებთ თამაშს, რომელსაც „ერთი გადაწყვეტილი“ ბედისწერა აქვს, ალბათ ამ სცენაზე არის მსახიობი, რომელიც ჩვენ ჩამოგვგავს და მისი ცხოვრებაც ჩვენისეული ელფერის მატარებელია, ამიტომ მის გმირთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს ვგრძნობთ და ვგულშემატკივრობთ მას, იოლად რომ ვთქვათ, ამ გმირში ჩვენ თავს ვხედავთ, და მისი ცხოვრება, მისი მოქმედება - გადაწყვეტილებები, ჩვენზე გადმოდის, გვაწუხებს და გვედარდება მისი ცუდი, გვიხარია მისი კარგი და საბოლოოდ, მისი ბედი ჩვენ ბედად გვეჩვენება, ჩვენ ეს გმირი ვართ წუთიერად.

ბოალი ცდილობს აგვიხსნას და დაგვანახოს, რომ ეს გმირი ჩვენ არ ვართ და არც მისი გადაწყვეტილებები მიგვიღი, არც მისი ცხოვრებით გვიცხოვრია და მეტიც, ეს ყოველივე, რასაც ჩვენ სცენაზე ვხედავთ დადგმული დრამის სახით მილიონიდან ერთი ადამიანის , მწერლის , დრამატურგის, ხმააა მხოლოდ.

რა თქმა უნდა დადგმულ თამაშს თავისი ხიბლი აქვს, ერთი სიამოვნებაა იმის გააზრება თუ როგორ ააწყო, დაინახა და დადგა რეჟისორმა სცენარი, იმის ნახვა თუ როგორ თამაშობენ მსახიობები, მაყურებლის განცდების გაზიარება და შეფასების მოსმენა და საბოლოოდ ოვაციები, ეს ყოველივე ადამიანისთვის უდიდესი სიამოვნებაა. ხელოვნებაა, თუმცა რამდენჯერაც არ უნდა მივიდეთ და რამდენჯერაც არ უნდა დავუკრათ ტაში, ის რაც სცენაზე დაგვხვდება, მაინც უცვლელი იქნება, იგივე დიალოგი, იგივე მსახიობი, იგივე დრამა.

ბოალი კი აქ გვთავაზობს მეტად საინტერესოს, მოდით მოვუსმინოთ ყველას, მოდით მივცეთ მიმართულება თამაშს რომელიც კაცმა იცის სად წაგვიყვანს, მივცეთ ხმა მაყურებელს მოვანგრიოთ სცენა, დავანგრიოთ დაკანონებული დოგმები და შევიგრძნოთ თეატრი მთელი მისი სულით, გავერთიანდეთ „ჩაგრულთა თეატრში“.

,,ჩაგრულთა თეატრში“ – ყველა მსახიობია, რადგან ადამიანია, ცოცხალია, ლაპარაკობს, გრძნობს, მღერის, თამაშობს , ცეკვავს. საოცარია იმის გააზრება, რომ ამ ყოველივეს რასაც სცენაზე ვაკეთებთ, რეალურად ცხოვრების სრული კოპირებაა და თუ ამას გაიაზრებ და იტყვი ალბათ ,,ღმერთო განა სასაცილო არაა ის, რომ თეატრი ცხოვრებას გავს, მისი აღრწერაა“ აქ მიხვდები ბოალის ყველა მცდელობის მნიშვნელობას.

დიახ, ცხოვრება თეატრია, თამაშობდე არ ნიშნავს იტყუებოდე, თამაშობდე ნიშნავს გადმოსცემდე, აღწერდე სხეულის ყოველი კუნთუის გამოყენებით, და სწორედ ამას ვაკეთებთ, ჩვენ ყოველ დღე ჩვენს გრძნობებს გადმოვცემთ და სხვების გადმოცემას ვუყურებთ, ამიტომაცაა რომ ყოველი ჩვენგანი არის მსახიობი და მაყურებელი, საუთარ პიროვნებაში ორივეს ასახავს, ჩვენ, ყველანი უკლებლივ მსახიობ–მაყურებლები ვართ, ეს ცხოვრება კი- თეატრია.

ბოალის თეატრის უდიდესი მიღწევა ის არის, რომ არ არსებობს სცენა და ვინმეს მნიშვნელობის გამოსახატათ ამაღლებული ადგილი. ყველა თანასწორია, მოვლენები დარბაზის შუაგულში მიმდინარეობს, ყოველ მონაწილეს აქვს ხმა და ამ ხმის გამოყენების უფლება, ასეთ დროს შევიცნობთ რომ ,,ჩაგრულთა თეატრი“, ფორუმ თეატრი რეალურად დემოკრატიაა.

,,ჩაგრულთა თეატრის“ ფორმა ფორუმ თეატრი. ე.წ. თეატრალური დებატები საშუალებას გვაძლევს მთლიანად შევიგრძნოთ მთელი თამაში და გავიაზროთ მისი ყოველივე ასპექტი, როგორ? უბრალოდ თამაშით, ჩვენ თეატრში მისული მაყურებელი, რომელსაც არანაირი სცენარი და მიმართულება არ გაგვაჩნია, შეიგვიძლია მაყურებელთა შუაგულში მოვექცეთ და თამაშის დროს ჩვენი სათქმელი ვთქვათ, იდეები წარმოვთქვათ, სპექტაკლის მიმდინარეობას მიმართულება შევუცვალოთ და გმირი გავხდეთ. სწორედ ასე ვხდებით მაყურებელ–მსახიობები ,,ფორუმ თეატრში“ და გვაქვს შესაძლებლობა სულითხორცამდე გავიუზაროთ და გავიგოთ დადგმის შინაარსი.

და მართლაც საოცარია ის თუ როგორ გავს ბოალის შემოთავაზებული თეატრის იდეა რეალურ ცხოვრებას, ყოველ დღე, გაღვიძებისას ვიცით ის რომ ცხოვრებაში (თეატრში) ვართ, ვიწყებთ არსებობას (დადგმა დაიწყო), ვხვდებით სხვებს და

ვადევნებთ მათ ქცევებს თვალყურს (სპექტატორი, მაყურებელ-მსახიობი), ისევე როგორც ბოალის თეატრში ჩვენს ცხოვრებაშიც გაურკვეველია რა იქნება. და საბოლოოდ ცვლილებების საპასუხოდ ვიღებთ გადაწყვეტილებებს (ვხდებით მსახიობი) ამიტომაცაა რომ ჩვენ ყველა, მსახიობი და მაყურებელი, შესაბამისად ვართ თეატრი.

,,თეატრი ეს დებატების და საუბრის ენა, და არა კურსი, რომელიც ისმინება“– ამ სიტყვებს ეყრდნობა თეატრალური დებატები, თეატრი ცოცხალი ემოციების შენაკადს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც გზადაგზა ვითარდება და არა მზა–პროდუქტს, რომელსაც მისაღებად გვაწვდიან. დაბადებიდან ყველა პრობლემასა თუ ცხოვრებისეულ შეკითხვაზე; ამოხსნებსა და პასუხებს არავინ გვაძლევს. ყველაფერს ნელნელა ვსწავლობთ- ჩვენი გაკვეთილებითა და გამოცდილებებით. საბოლოოდ ვცდილობთ საუკეთესო გამოსავალი ვნახოთ. ამის არეკვლას ცდილობს „თეატრალური დებატები“. **მისი მიზანია ისეთი გაკვეთილები მოგვაწოდოს რომელიც სამყაროში შესაძლოა შეგხვდეს და** მისი ამოხსნის საშუალებას გვაძლევს, ამგვარად გვამზადებს რეალობისთვის და არ ცდილობს სხვის დრამაში გაგვახვიოს. გვაწოდებს პრობლემებს მის ვარიაციების და სხვადასხვა გზების დანახვის საშუალებას.

თეატრის უმთავრესი დეტალი ვნებაა, სხვაგვარად იგი ცარიელი იქნება, მოქმედი გმირები მთელი თავიანთი არსებით უნდა ჩაერთონ ქმედებაში, ისე ყველაფერი ცარიელი და მოსაწყენი გახდება.

ბოალი მიიჩნევს, რომ თეატრი ადამიანის პირველი გამოგონება, საწყისი იყო. საწყისი, ყველა სხვა აღმოჩენის. თეატრი კი მაშინ აღმოაჩინა ადამიანმა, როდესაც გაიაზრა მისი უნარია დააკვირდეს სხვას ან საკუთარ თავს. **„სწორედ ესაა თეატრი: ხედვის და დაკვირვებიის უნარი. საკუთარ თავსა და სამყაროზე დაკვირვებით ადამიანმა შექმნა ცოდნა, ამ ცოდნამ კი საბოლოოდ ხელი შეუწყო საზოგადოების ჩამოყალიბებასა და დინამიკის წარმოშობას.“**[54] მიღებული ცოდნა არის დამუშავებული ცოდნა რომელიც გვაძლევს საშუალებას წინასწარ განვსაზღვროთ და გამოვიცნოთ. უდაოა გარანტირებული ვერაფერი იქნება, თეატრი ეს არ არის ზუსტი მეცნიერება, ,,2+2=4“

[54] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, 2002

ფორმულები თეატრს არ გააჩნია, თუმცა მისი გამოთვლის საშუალება კითხვების დასმაა, არა ზუსტი, თუმც სავარაუდოა თეატრი საბოლოოდ კი თეატრში დაკვირვებით და გადაცემით მიღებული ცოდნა სხვადასხვა ინსტრუმენტებს გვაწვდის რეალურ ცხოვრებაში გასვლამდე“55.

ბოალის მცდელობა არაა ძველის დანგრევა, ის უბრალოდ გვთავაზობს ახალს, უცხო რაკურსს და გვაჩვენებს თეატრის იმ მხარესა და შესაძლებლობებს, რომლებსაც არც კი ვიცნობდით. თავადაც იზიარებს იმას რომ ძველი წესების დავიწყება და მიგდება სისულელეა, აბა როგორი იქნება ნებისმიერი სპორტი თუ ყოველი მატჩი ახალი წესებით წარიმართება ეს უდიდეს ქაოსს გამოიწვევს და შეუძლებელს გახდის სპორტისთვის თვალის მიდევნებას, მაგრამ წარმოიდგინეთ, რა მოსაწყენია ყველა სპორტი რომ ერთნაირი იყოს, ერთი წესებით და განსაზღვრებებით, ძველს ვერ დავივიწყებთ თუმცა ახალისთვის გემოს გაგება ცოდვა არ არის. თეატრალური დებატებიც რაღაც ახალია, სისტემა, რომელიც მონაწილეებს სულისა და გონების გავარჯიშების, გამოყენების, დასვენების, განტვირთვის საშუალებას აძლევს. ჩაგვრულთა თეატრის ტექნიკები სწორედ ამიტომ შეიქმნა, მათ უნდა გაამარტივონ ადამიანების ცხოვრება, იოლად გადასალახი უნდა გახადონ ყოველი პრობლემა, ეს ტექნიკები შეიქმნა ადამიანებზე მოსარგებად და არა პირიქით.

მთავარ განსხვავებად ტრადიციული თეატრსა და ჩაგრულთა თეატს შორის ბოალი გამოყობს „სიმპატიასა“ და ,,ემპატიას'' განსხვავება იმდენად ცოტაა ერთი შეხედვით ამ ორ სიტყვას შორის საბოლოო სპექტრში კი ორ სხვადასხვა თეატრს უპირისპირებს ერთმანეთს. ემპათია ეს არის უნარი გავიგოთ და გავიზიაროთ სხვების გრძნობები, შეიძლება ჩვენ მსოფლიოსი ყველაზე ბედნიერი ადამიანი ვიყოთ და სხვის მიმართ ემპათიამ მთელი გუნება გაგვიფუჭოს, სწორედ ამიტომ მიიჩნევს ბოალი ემპათიას ყველაზე საშიშ და არასასურველ ქმნილებად, შეუძლებელია სხვისი ცხივრებით ვიცხოვროთ, და მაშინ რატომ ვცდილობთ სხვისი ემოციები ვიგრძნოთ? ესაა არისტოტესეული დრამის ხასიათი იგი მოითხოვს ჩვენგან სხვის კანში მოვექცეთ, გვაკარგვიებს რეალობას და ართულებს აზროვნებას, დღევანდელ რეალობაში კი სამწუხაროდ კინო და ტელევიზია ცდილობს ჩვენს წინააღმდეგ გამოიყენოს ემპათია.

[55] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, 2002

ამ ყოველივეს უპირისპირდება ჩაგვრულთა თეატრი ,,სიმპატიით“ –ერთი და მარტივი განმარტება ,,თანაგრძნობა“, ვიცი შენ რას გრძნობ იმიტომ რომ მეც იგივეს ვგრძნობ და მეც მაწუხებს, ამით იძენ ,,ჩაგვრულთა თეატრი“ სწორედ მის ,,რეალურობას”. მონაწილეებმა იციან რაზე საუბრობენ, ამიტომაც მათ აქვთ უნარი სწორედ გაანალიზონ და მათვის ყველაზე რეალური და მისაღები მიმართულება მისცენ მოვლენებს.

ფორუმ თეატრში მონაწილეებმა უნდა შეძლონ საკუთარი რეპრესირებული გრძნობების გამონთავისუფლება, თუმცა არა ისე რომ სხვებს თავს მოახვიონ საკუთარი პრობლემები და გახადონ სხვა მოთამაშეები ,,დრამის მსხვერპლი“

„ფორუმ თეატრის“ ფორმა სპექტაკლის დროს ჩამოყალიბდა, მაყურებელმა თავად სცადა, მის მიერ შეთავაზაბული იდეა სცენაზე განეხორციელებინა.

„ფორუმ თეატრის“ წარმოდგენა აგებულია იმ იდეაზე, რომ სცენაზე ნაჩვენები უნდა იყოს კონკრეტული ადამიანების ცხოვრებისეული, პრობლემური ეპიზოდები, რათა მაყურებელ-მსახიობებმა, პიესაში დასმული საკითხის მოგვარება იქვე, თეატრის სივრცეში სცადონ.

თეატრალური დებატების წევრები:

რეჟისორი
მსახიობი
მოდერატორი ე.წ. ჯოკერი
დრამატურგი
მაყურებელ-მსახიობი ე.წ. spec-acrteur

დრამატურგი პიესას წერს რეალურ ამბავზე, მასთან მიდის ადამიანი, რომელსაც აქვს პრობლემა ადამიანური ურთიეთობის სფეროში და უყვება თეატრის წარმომადგენელს. დრამატურგი ისმენს მეორე მხარესაც და თეატრის სივრცეში მიმდინარე მოვლენას აცოცხლებს. დრამატურგი ვერბატაიმის ტექნიკას იყენებს.

პიესის ტექსტში გარკვევით არის აღწერილი თითოეული პერსონაჟის ბუნება, ზუსტად არის განსაზღვრული, რის საფუძველზეც მაყურებელ-მსახიობებს მარტივად

შეუძლიათ ერთმანეთის იდეოლოგიის ამოცნობა. მთავარი გმირის მიერ შემოთავაზებული ორიგინალური გადაწყვეტილებები (მაყურებელთა ინტერვენციების პროვოცირება სპექტაკლში) მოიცავს ყველაზე ცოტა ერთ პოლიტიკურ და სოციალურ „შეცდომას“, რომელიც შემდგომში გაანალიზებულია ფორუმის მსვლელობის დროს. ეს შეცდომები პროტაგონისტის მიერ ნათლად არის გამოხატული და დასწავლული, განსაზღვრულ სიტუაციებში.

თეატრალური დებატები დაახლოებით ორი საათი მიმდინარეობს.

სპექტაკლის პირველი ჩვენება სულ 15 წუთს გრძელდება, შემდეგ მიმდინარეობს სპექტაკლის ხელმეორედ ჩვენება, სადაც აუდიტორია - მაყურებელ-მსახიობები, პიესაში დასმულ პრობლემაზე გამოსავალს ეძებს.

თეატრალურ დებატებს მოდერატორი ე.წ. ჯოკერი მართავს.

მაყურებლები არიან მაყურებელ-მსახიობები. ის რომელიც უფრო ძლიერი და გამბედავი აღმოჩნდება, სცენაზე ადის, ანაცვლებს ჩაგრულ მსახიობს და თავად თამაშობს მის მიერ მოფიქრებულ ქმედებას. სპექტაკლი სულ ორი საათი მიმდინარეობს დებატების თანხლებით.

„თუ კაცობრიობა სოციალურ რეალობას წარმოშობს, მაშინ ამ რეალობის ტრანსფორმირება კაცობრიობის წინაშე მდგარი ისტორიული ამოცანაა. ჩაგრულებმა, რომლებსაც ევალებათ თავისუფლებისთვის ბრძოლა, ამ ბრძოლის პროცესში უნდა შეიძინონ კრიტიკული ცოდნა ჩაგვრის შესახებ. ჩაგვრა ადამიანების თვითშეგნებას ამცირებს. ფუნქციურად ჩაგვრა შეჩვევადია, ამიტომ მისი ზემოქმედების მსხვერპლი რომ არ იყოს, ზურგი უნდა აქციოს“[56].

„ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ პრაქტიკული ქმედებით, მსოფლიოს კრიტიკული განხილვით და შეცვლის მიზნით მასზე ზემოქმედებით“[57].

[56] ფრეირი პაულო, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს. თბილისი 2005 წ. გვ. 20

[57] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007, p11

ამ მიზნის მისაღწევად ჩაგრულები რეალობას კრიტიკულად უნდა დაუპირისპირდნენ, მისი მიზეზები უნდა დაადგინონ და მათ შესაბამისად იმოქმედონ. რეალობის უბრალო აღქმა, რომელსაც კრიტიკული ჩარევა არ მოჰყვება, ობიექტური რეალობის ტრანსფორმაციას ვერ გამოიწვევს, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ეს ჭეშმარიტი აღქმა არ გახლავთ. ჩაგრულებმა თავისუფლებისთვის ბრძოლაში საკუთარი თავი თავად უნდა წარმოაჩინონ.

ზუსტად აქ იბადება *métaxis* ორ განსხვავებულ სამყაროში ცხოვრების შესაძლებლობა. ჩაგრულებმა უნდა გაითავისონ მჩაგვრელის როლიც და გამოსავალი მოძებნონ.

თეატრალურ დებატებში ჩაგრულისა და მჩაგვრელის ურთიერთობა და დამოკიდებულება უნდა შევისწავლოთ.

ჩაგრულთა თეატრი პირველ საფეხურზე უნდა ცდილობდეს მჩაგვრელების და ჩაგრულების ცნობიერების პრობლემის გადაჭრას, იმ ადამიანის ცნობიერებისა, ვინც სხვებს ჩაგვარვს და ვისაც სხვები ჩაგრავენ.

ჩაგვრა არის ნებისმიერი სიტუაცია რომელშიც „*ა*“ ობიექტურად ჩაგრავს „*ბ*“-*ს* ან აბრკოლებს მის ბრძოლას დამკვიდრებისთვის.

ძალადობას ის იწყებს, ვინც სხვებს ჩაგრავს. ექსპლუატაციას უწევს და პიროვნებებად არ მიიჩნევს, და არა ის, ვისაც ჩაგრავენ, ექსპლუატაციას უწევენ და პიროვნებებად არ მიიჩნევენ.

„ფორუმ თეატრი“ არ არის პროპაგანდული თეატრი, ეს არ არის ძველი დიდაქტიკური თეატრი. ეს არის პედაგოგიური, იმ თვალსაზრისით რომ ჩვენ ყველა ვსწავლობთ ერთად, მსახიობებიც და აუდიტორიაც. თატრმა უნდა აჩვენოს შეცდომა, მარცხი, იმისთვის რომ მაყურებელ-მსახიობებმა შეძლონ გამოსავლის მოძებნა და გამოხატვის ახალი გზების გამოგონება. ჩვენ ვსვამთ კარგ კითხვებს, მაგრამ აუდიტორიამ უნდა მოგვამარაგოს კარგი პასუხებით.

„როდესაც ჩვენ ვხედავთ, რა ხდება, სცენაზე უნდა ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ როგორ მოხდა ეს. ოღონდ სხვა გზით, ყველა აქტი არის არჩევანი! ბედი არ არსებობს. ჩვენ

ვაშენებთ ჩვენს ბედს. მომავალი გამოიგონეს. აქვს კონიუნქტურული ხასიათი: როგორ შეიძლება ეს ყოფილიყო? ეს არის სოკრატეს კითხვები.."[58]

მაგალითად, მაყურებელმა დაინახა (რაღაც პრობლემა) სიტუაცია და ამ სიტუაციაში მან დაინახა საკუთარი თავი. ეს არის სწორედ თეატრალური დებატების მიზანი ...ხედავ საკუთარ თავს, აკვირდები საკუთარ ქმედებას.

ბოალი ჰყვება: „ერთმა ბადრაგმა გვითხრა: „გუშინდლამდე პატიმრების წამებით ვიყავი დაკავებული, ახლა მივხვდი, რომ ის, რაც მე გავაკეთე, არ იყო სწორი, როგორც მივხვდი - ეს იყო წამება, რომელსაც ახლა ვაცნობიერებ.. მე არ ვარ წამების მომხრე! კარგად ვიცი, რომ ეს პატიმრები ცხოველები არ არიან, ისინი ჩვენნაირი ადამიანები არიან!" მან ყველაფერი გაიგო .. "[59]

სწორედ ეს არის მეთოდი (ამ თეატრის) მიზანი, რომელიც ადამიანებს საშუალებას აძლევს, თავად იფიქრონ, საკუთარი ემოციები გააცნობიერონ, ჩვენ არასდროს უნდა გავცეთ ბრძანებები, არასდროს უნდა მოვექცეთ სხვას ისე, როგორც არ გვინდა, რომ ჩვენ მოგვექცნენ!.

[58] BOAL, Augusto, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007,p.60
[59] A. BOAL, Théâtre de l'opprimé...Paris p. 99

ჯოკერი - მოდერატორი

ჯოკერი ეს არის ადამიანი, რომელიც წარმოდგენის დაწყების წინ გამოდის და უხსნის მაყურებლებს ფორუმ თეატრის წარმოდგენის წესებს. მსახიობები ერთხელ ითამაშებენ და შემდეგ ხდება პიესის ხელმეორედ გათამაშება. მაყურებელს შეუძლია, წარმოდგენის მიმდინარეობისას დაიყვიროს „შეჩერდი!“ და შეწყვიტოს წარმოდგენა. შემდეგ ავიდეს სცენაზე და ერთ-ერთი პერსონაჟი ჩაანაცვლოს.

ჯოკერი ე.წ. მოდერატორი მაყურებელსა და სცენას შორის დგას.

ჯოკერის ასეთი მდებარეობა სცენაზე, საშუალებას იძლევა, რომ მაყურებელსა და მსახიობებს შორის ზღვარი წაიშალოს.

ჯოკერი ამხნევებს მაყურებლებს სცენაზე, ზრდის მოუთმენლობის შეგრძნებას, როდესაც აწვდიან წინადადებას, თუ როგორ გადაჭრან და მოაგვარონ კონფლიქტი. ჩაგრულთა თეატრის ეთიკის შესაბამისად, „თავიდან უნდა ავიცილოთ ნებისმიერ ჟესტი, რომელსაც გავლენა ექნება მაყურებელზე“. [60]

ჯოკერმა აუდიტორიასთან ერთად უნდა შეაფასოს, მთავარი როლის შემსრულებელმა ჩაგრულმა --„ მაყურებელ-მსახიობმა“ მოახერხა თუ არა ჩაგვრის აღმოფხვრა. თუ დადებითი პასუხი მიიღო, მან უნდა ჰკითხოს აუდიტორიას: უნდათ თუ არა კიდევ ვინმემ ითამაშოს მთავარი ჩაგრული პერსონაჟი და მოძებნოს გათავისუფლების გზა --გამოსავალი.

თუ ჯოკერი ფიქრობს, რომ ქმედება ჯადოსნურია, მან უნდა ჰკითხოს მაყურებლებს, ეს შესაძლებელია თუ არა. „როდესაც მაყურებელი ყვირის, რომ ასეთი ქმედება არ არის ჯადოსნური, ასეთი ქმედება რეალურად შესაძლებელია. ეს მაყურებლების მხრიდან აქტიურობის დასაწყისია, რეალური ქმედების სტუმულირებაა“.[61]

[60] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, 2002.გვ. 264.

[61] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, 2002.გვ. 264.

მაყურებელ-მსახიობი/scepct-acteur

მაყურებელ-მსახიობის კონცეფციის ახსნისას ბოალი იშველიებს ჩინურ იგავს ქალი პერსონაჟის, შუა-შუას, შესახებ. მისი თქმით, იგავის ფაბულა უძველესია და ქრისტესშობამდე ათი ათასი წლით თარიღდება! ის შუა-შუას ძალიან ლამაზ ამბავს მოგვითხრობს, პრიმიტიული ადამიანისა, ქალისა, რომელმაც ექსტრაორდინალური აღმოჩენა გააკეთა – მან თეატრი აღმოაჩინა. ძველი ფაბულის თანახმად, ეს აღმოჩენა სწორედ ქალმა და არა კაცმა გააკეთა.

პერსონაჟი შუა-შუა, რომელსაც, უყვარდა ლიპენგი, და მასთან ერთად ბევრ დროს ატარებდა, იშორებს ლიპენგს, და მარტო რჩება თავის სხეულთან, რომელსაც ველარ იმორჩლებს, და საკუთარ ფიქრებთან. შუა-შუა აღარ არის მხიარული, მას მუცელი ეზრდება და ვერ გაუგია, რა ხდება მის თავს.. ერთ დღეს მისი სხეულიდან მისი სხეულის პატარა ნაწილი გამოეყოფა - ამ პროცესს შორიდან, ხეებს ამოფარებული ლიპენგი, უყურებს. პატარა არ ემორჩილება შუა-შუას.

ერთ დღესაც როდესაც, შუა-შუა გაიღვიძებს, ნახავს რომ მისი პატარა სხულის ნაწილი გაუჩინარდა. დაღონებული ქალი ტყეში დახეტალობს.

შემთხვევით წააყდება ლიპენგთან მყოფ თავის სხეულის ნაწილის, ის მის დაბრუნებას გადაწყვეტს, პატარა გაუძალიანდება და წინააღმდეგობას გაუწევს, ეს პროცესი ინდეტიფიცირების საჭიროებას აყენებს, შუა-შუამ უნდა გაიაზროს, რომ არის ორი ადამიანი, ორი აზრი, ორი არჩევანი.

ლიპენგი არის მაყურებელ-თანამონაწილე.. ადამიანი, რომელიც ჩართულია პროცესში, შემდეგ კი პარალიზებული მაყურებელივით უყურებს შუა-შუას თავს მიმდინარე მოვლენებს. ბოალი ამბობს: „ჩვენ ყველანი ვართ მაყურებელ-მსახიობები“, „მაყურებელ-თანამონაწილეები“. ჩვენც ლიპენგის მსგავსად, ხან ვმოქმედებთ და ხან გვერდიდან ვუყურებთ ამბებს.

ბოალი შუა-შუას ფაბულით ახალ ანთროპოლოგიურ `მითს“ გვთავაზობს. მისი მიზანია, გვიჩვენოს თეატრის ჭეშმარიტი არსი.

ბოალის სიტყვებით, ფორუმ თეატრი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, გახდეს პროტაგონისტი -- მთავარი როლის შემსრულებელი, გაუქმდეს მაყურებელსა და მსახიობს შორის გამიჯვნა. „მაყურებლებმა იციან, რომ შეუძლიათ, შეაჩერონ წარმოდეგნა -- როცა მათ სურთ. რათა არაფერი თქვა-მაყურებელმა უნდა გადაწყვიტოს, არაფერი თქვას, ამიტომ ესეც უკვე მოქმედებაა. “62 ბოალი მოხერხებულად ურევს მსახიობებისა და მაყურებლების განსხვავებულ ქმედებებს ფორუმ თეატრის დროს.

სპექტაკლის ხელმეორედ ჩვნების დროს, აუდიტორია გაფრთხილებულია, რომ ეს არის პიესის ხელახალი გამეორება, და კონფლიქტური სიტუაციის შეჩერება/მართვის ძალაუფლება ახლა მაყურებელ აქვს მინიჭებული. ის იკავებს მთავარი გმირის ადგილს სცენაზე, იმ მომენტიდან სადაც პროტაგონისტი შეცდომას უშვებს, იმისთვის რომ მივიღოთ უკეთესი გადაწყვეტა. მაყურებელი მხოლოდ ყვირის „გაჩერდი!“; მსახიობები მაშინვე ჩერდება იქ სადაც არის, ადგილის შეუცვლელად. მაყურებელ მსახიობი ადის სცენაზე და თავად თამაშობს ჩაგრულ- მსახიობს. შეცვლილი მსახიობი მაშინვე არ ტოვებს თამაშს; ის რჩება გვერდით იმისთვის რომ დაეხმაროს მაყურებელ-მსახიობებს, საჭიროების შემთხვევაში. იმ წუთიდან როდესაც მაყურებელ-მსახიობები ცვლიან მთავარ გმირებს და იწყებენ ახალ გადაწყვეტას, ყველა მსახიობი ხდება მჩაგვრელი, ან აძლიერებენ ჩაგვრას, რათა აჩვენონ მაყურებელ-მსახიობებს თუ რა რთულია რეალობის შეცვლა.

მაყურებლები თავიანთი ადგილებიდან წამოიყვირებენ, მონაწილეობენ წარმოდგენაში, მაგრამ არა ისე ძლიერად, როგორც დრამატული ტრანსფორმაცია, მსახიობი სცენაზე. ამგვარად მაყურებლები მაყურებელ-მსახიობებად გარდაიქმნებიან.

კამათი ყველა მოქმედებაშია, რათა გადალახონ პრობლემები, ასე მიიღწევა თეატრალური ფორუმი. ერთი და იმავე პიესის რამდენიმე ჩვენების დროს. დამარცებულ პროტაგონისტს რამდენიმე მაყურებელ-მსახიობი ანაცვლებს, მანამ გამოსავალი არ იქნება ნაპოვნი.

---

[62] BOAL, Augusto. *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, .* Paris: La Découverte, 2002.გვ278

ფორუმ თეატრი არ გამოხატავს გამოხატვის თანასწორ ფორმებს, პოლიტიკას მაყურებელსა და მსახიობებს შორის, მსახიობი რომელიც შეცვალა მაყურებელმა არ ტოვებს სცენას, იქვე დგას და თუ რამეა, ეხმარება „მაყურებელ-თანამონაწილეს“.

აქედან გამომდინარე, მას არ შეუძლია იმდენად თავისუფლად ითამაშოს, როგორც პროფესიონალ მსახიობს. მან პატივი უნდა სცეს ფორუმ თეატრის მიერ შექმნილ პერსონაჟს, ის უნდა დაემორჩილოს მსახიობის განათლებას ესთეტიკასა და პოლიტიკას, სანამ გახდება მსახიობი.

იერარქია შენარჩუნებულია მსახიობსა, რომელმაც იცის თუ როგორ ითამაშოს და მაყურებელს შორის, რომელიც ახლა სწავლობს თამაშს.

თეატრში ყველა ხდება სიტყვებით რაღაცის გამომხატველი, მსახიობი, მაყურებელი.[63]

[63] იქვე, გვ, 70

IV თავი

ჩაგრულთა თეატრი საფრანგეთში

1973 წლის ჩილეს სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ საფრანგეთი დევნილებისთვის, რომლებიც გაურბოდნენ ბრაზილიურ დიქტატურას, მნიშვნელოვანი თავშესაფარი გახდა. ბოალი ბრუნდება ბრაზილიელ, არგენტინელ და ჩილელ ლტოლვილებთან ერთად, რომელთაც ეხმარებიან პოლიტიკურ თავშესაფართა სოლიდარობის ქსელის წარმომადგენლები. ლათინო-ამერიკული ტრაგედიის მიმართ მგრძნობიარე დამოკიდებულება ძლიერია მემარცხენე ძალებში.

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

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

„სავარაუდოდ, სიმპათია, რასაც განიცდიდნენ სამხრეთამერიკელი პოლიტიკური დევნილების მიმართ მოვლენებს თავის ადგილას ალაგებს. შეიძლება მამაჩემიც იყო ცნობილი როგორც „თავისუფლებისთვის მებრძოლი“? საფრანგეთში იცოდნენ, რომ ის დიქტატორულმა რეჟიმმა დააპატიმრა და, როგორც თავად მამაჩემი ამბობს, „წამება გვანიჭებს მომხიბვლელობას.“ 1978 წელს, როცა ბოალი ჩამოდის საფრანგეთში, 10 წელია გასული 1968 წლიდან და, ალბათ, ზოგს სული შეეხუთა და მოისურვა ახალი მეთოდების გამოყენება პუბლიკასთან დასაახლოვებლად. მეორეს მხრივ, ცხადია, რომ

მაშინ საფრანგეთში იყო გარკვეული ტალღა სოციალისტური პარტიის აღზევების გამო, რომელსაც დიდი იმედები და სოციალური ცვლილებები მოჰქონდა".[64]

თუ კვლევის მანძილზე ბოალი ერთი გეგმიდან მეორეზე გადადიოდა, იცვლიდა ქვეყნებს და ხვდებოდა სხვადასხვა სპეციალობის ადამიანებს, მისმა ბოლო გამოცდილებამ კი, ფრეიერის პედაგოგიკასთან ურთიერთობაში მასზე დიდი გავლენა მოახდინა. ამ პედაგოგიკამ ფრანგულ საზოგადოებაში და სახალხო განათლებაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა. სესილია ბოალის სიტყვებით:

„საფრანგეთში დაბრუნებისას ბოალი მუშაობდა მსახიობებთან და, ეს მას ძლიერ მოსწონდა. იმის გამო, რომ ჩაგრულთა თეატრი ძალიან პოპულარული იყო, სხვა მხარეები შეუმჩნეველი რჩებოდა, ბოალი აღმერთებდა მსახიობებს და მსახიობებსაც ძალიან მოსწონდათ მასთან მუშაობა."[65]

სესილია ბოალის სიტყვებით, შეიძლება ითქვას, რომ ავგუსტო ბოალი „ჩაიკეტა" თავის საკუთარ ქმნილებაში და პუბლიკაში რომელსაც თავისი მოლოდინები ჰქონდა.

საფრანგეთში სახალხო განათლებასთან დაკავშირებით, მეორე მსოფლიო ომმა ბევრ ადამიანს გაუჩინა კითხვა განათლების პირობების შესახებ, რომელმაც დიქტატურებს საშუალება მისცა დემოკრატიული გზით ევლოთ. აღნიშნული კითხვა მოქალაქეების ჩამოყალიბების საჭიროებას ქმნის. ამ კონტექსტით იწყება სახალხო განათლებაში ძვრები. სახალხო განათლების მოძრაობა ისეთი ორგანიზაციების წიაღში, როგორიცაა ახალგაზრდული ორგანიზაცია CEMEA (აქტიური განათლების მეთოდების სწავლების ცენტრები). ის იქნება ახალი პედაგოგიკის საფუძველი, რაც მოიცავს ფიზიკურ და პრაქტიკულ აქტივობას.

[64] J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., op. cit.., p. 222.
[65] ინტერვიუ სესილია ბოალთან -პარიზი ,2012 წელი.

ბოალის თანამოაზრეების თეატრები პარიზში

NAJE და ENTRÉES DE JEU

თეატრი NAJE 1997 წელს აუგუსტო ბოალის ორმა თანამოაზრემ, ფაბიენ ბრუგელიმ და ჟან პოლ რემატიმ, დაარსა. 1981-1984 წლებში ეს ადამიანები აუგუსტო ბოალისთან ერთად მუშობდნენ[66]. NAJE -ს კონცეპცია არის თეატრალური დებატების მოწყობა იმ თემებზე, რაც საფრანგეთის საზოგადოებისთვის აქტუალურია. თეატრი ENTRÉES DE JEU 1997 წელს ბერნარდ გროჟანიმ დააარსა.

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

1981 წელს საფრანგეთში ჩაგრულთა თეატრის პირველი ფესტივალი მოეწყო.

თეატრი NAJE დევიზით - ჩვენ არასოდეს ვტოვებთ იმედს, დღეს ორმოც მსახიობს აერთიანებს. ისინი ამტკიცებენ რომ ჩაგრულთა თეატრი ტრანსფორმაციის ძლიერი ინსტრუმენტია. ერთად მოქმედების პრინციპით შესაძლებელია მსოფლიოს შეცვლა, რაც შეიძლება გაკეთდეს ანალიზით, შეთავაზებით და იმ მოქმედებით, რომელიც გარდაქმნას ემსახურება.

თეატრი ENTRÉES DE JEU

თეატრი ENTRÉES DE JEU 1997 წელს ბერნარდ გროჟანიმ დააარსა. 1978 წელს როდესაც, ბატონი ბერნარდი სკოლაში ინკლუზიური სწავლების პრინციპით, ფრენეს მეთოდით მუშაობდა ბავშვებთან, ბატონი ბოალი დაინტერესდა ფრენეს [67]მეთოდით და ბატონ ბერნარდის შეთავაზებით გაკვეთილებზე დაესწრო. შემდეგ უკვე 1979-1987

[66] პირადი ინტერვიუ-ფაბიენე ბრუგელი და ჟან პოლ რემარტი, პარიზი, 2011 წ.

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

წლებში ბერნარდი ბოალისთან ჩაგრულთა თეატრის ცენტრში მუშაობს[68]. თეატრი ENTRÉES DE JEU, რაც ქართულად ნიშნავს „ახალგაზრდებს შორის“, თეატრალურ დებატებში, ძირითადად, ახალგაზრდებს იწვევს.

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

ამ ქვეთავში განვიხილავ იმ თეატრალურ დებატებს, რომელთაც თავად დავესწარი პარიზში. ესენია ENTRÉES DE JEU სპექტაკლები „მარტივი თუ რთული“, „ეკრანზე დამოკიდებულება“, „ჩემი პლანეტა კვდება“ და NAJE სპექტაკლები „დისკრიმინაცია“, „ბანკების სახალხო სამართალი“ და სხვ.

სპექტაკლი ***„ეკრანზე დამოკიდებულება“*** პარიზის 14 დან 17 წლამდე მოზარდებისთვის იყო დადგმული. სპექტაკლი აგებული იყო იმ საშიშროებაზე რაც ეკრანზე დამოკიდებულებამ გამოიწვია, მოზარდები ირგვლივ ვერაფერს ამჩნევენ, ისინი მხოლოდ სოციალური ქსელების და ტელეფონის მეშვეობით ურთიერთობენ. ეს პრობლემა პარიზის მოსახლებისთვის საკმაოდ მწვავეა, როგორც კვლევამ აჩვენა. ფორუმ თეატრი ას მოსწავლეზე იყო გათვლილი, მონაწელეთა უმრავლესობას ბიჭები წარმოადგენდნენ.

რეჟისორმა, ბატონმა ბერნარდ გროჟანმა, სცენაზე უარი განაცხადა და ერთ სიბრტყეზე განალაგა მაყურებლებიც და მსახიობებიც. სამ მწკრივად დასვა მოზარდები და მათ უკან -- მასწავლებლები. წარმოდგენის დაწყების წინ მოდერატორმა -ჯოკერმა აუხსნა მოზარდებს ფორუმ თეატრის წესები და სპექტაკლი დაიწყო. ოთხი სხვადასხვა სიტუაცია იყო ნათამაშები მსახიობების მიერ. პიესა 15 წუთი გაგრძელდა და შემდეგ დაიწყო დებატებით ხელახალი ჩვენება. მოდერატორი საკმაოდ კარგად გამოცდილი მსახიობი იყო, რომელმაც შეძლო 100 მოზარდის თეატრალურ დებატებში ჩართვა. ის საკმაოდ კარგად იმორჩილებდა მოზარდებს და აშკარად ჩანდა, რომ მოდერატორს მიჰყავდა დებატები და არა პირიქით.

[68] პირადი ინტერვიუ - ბერნარდ გროჟანი, პარიზი 2011 წ.

რაც შეეხება სცენოგრაფიას, ოთხი მოძრავი კედელი იყო მართკუთხედის ფორმის, რომლებიც კომპიუტერის ეკრანს წარმოდგენდნენ.

წარმოდგენის დასაწყისში ოთხი მოზარდი, რომლებიც ტელეფონს ჩასცქერიან, ერთმანეთს ვერც კი ამჩნევენ.. დაჯახების შემდეგ ერთმანეთის ყურადღებას მიიქცევენ და საუბარს დაიწყებენ, მაგრამ ერთი ისევ ტელეფონს უყურებს და ვერც კი ამჩნევს მეგობრებს, ყურადღების მისაპყრობად მეგობარი მესიჯს გაუგზავნის.. საუბარი ისევ სოციალურ ქსელებზეა.

მეორე მოქმედებაში მამა შვილს საყვედურობს, რომ ინტერნეტზეა დამოკიდებული და ამ დროს მეგობარი ესტუმრება მხოლოდ იმიტომ, რომ სახლში ინტერნეტი არ აქვს და მეგობრის კომპიუტერით უნდა ისარგებლოს.

მესამე მოქმედებაში მეგობრები ღამის კლუბში დათვრებიან და ერთ-ერთი მათგანი მეგობარი გოგოს ფოტოებს სოციალური ქსელებში ატვირთავს.

მსახიობებმა სოციალურ ქსელებზე დამოკიდებული მოზარდების მშვენიერი სახეები შექმნეს.

მოდერატორი მეორე ჩვენების დროს მსახიობებს სცენაზე აჩერებდა და მოზარდებს ეკითხებოდა აზრს, თუ სად იყო პრობლემა და როგორ უნდა მოგვარებულიყო ის. აუდიტორია საკმაოდ ინტერაქტიული აღმოჩნდა. ისინი თამამად გამოხატავდნენ თავიანთ აზრს, შემდეგ ყველაზე გაბედული სცენაზე ადიოდა და თამაშში ერთვებოდა, ცდილობდა პიესაში არსებული პრობლემიდან გამოსავალი ეპოვა, მსახიობები ახლა თავიდან თამაშობდნენ და მოზარდი ცდილობდა, საკუთარი აზრით და საკუთარი შეხედულებებით მოეგვერებინა პრობლემა. სცენაზე ასულ მაყურებელ-თანამონაწილეს მოდერატორი ყელსახვევს უკეთებდა იმის ნიშნად, რომ მსახიობებისგან გამორჩეული ყოფილიყო.

„ძალიან სანტერესოა, როდესაც აკვირდები თინეიჯერების მიერ ყველაზე მწვავე და აგრესიული პრობლემის მოგვარების პროცესს, ამავდროულად ეხმარები, როგორც მსახიობი, ასწავლი პრობლემის მოგვარების ხერხებს თამაშით. ირონია და სოციალურ

ქსელებზე დამოკიდებულება არა მარტო მშობლების, არამედ მათი პედაგოგების პრობლემაცაა,“[69] -- საუბრისას მითხრა მარია დუფლომ.

„არც ისე მარტივი“ -- ასე ერქვა სპექტაკლს, რომელიც ვერსალისა და პარიზის ლიციუმებში ვნახე. აუდიტორია მოიცავდა 15-17 წლის მოზარდებს. სპექტაკლი ეხებოდა ქალისა და მამაკაცის სასიყვარულო ურთიერთობებს, სექსუალურ ასპექტებს. ოთხი წყვილის პირადი ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები იყო ნაჩვენები.

პირველი წყვილის პრობლემა არის კომპლექსები და სიმორცხვე სექსუალური ცხოვრების დროს. მეორე წყვილის პრობლემა არის ის, რომ მომალადე მამაკაცი თავისუფლებას უზღუდავს პარტნიორ ქალს, კერძოდ კი კარნახობს, თუ როგორ უნდა ჩაიცვას და როგორ უნდა მოიქცეს საზოგადოებაში. მესამე წყვილის პრობლემას წარმოადგენს ქალის მიერ პირველ ღამეს მამაკაცისათვის გაწეული წინააღმდეგობა, სექსუალური მოვალეობისათვის თავის არიდება. მეოთხე მოქმედებაში ჩანს უსაფრთხო სექსუალური კავშირის პრობლემა.

ვერსალისა და პარიზის ლიცეუმის ბავშვები ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდებოდნენ. საყურადღებოა, რომ ვერსალში მცხოვრებ მოზარდებს უფრო გაუჭირდათ საკუთარ ურთიერთობებზე და ემოციებზე საუბარი. მოდერატორის მცდელობის და გამოცდილების მიუხედავად, მას დებატებში აუდიტორიის ჩართვა გაუძნელდა. მხოლოდ ერთი გოგონა აღმოჩნდა გაბედული და სცადა, რომ თავისი მეწყვილე ბიჭისთვის წინააღმდეგობა გაეწია და თავი დაეცვა ჩაგვრისგან.. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მე აღმოვჩნდი მიზეზი იმისა რომ თეატრალურ დებატებში ახალგაზრდებმა თამამად მონაწილეობა ვეღარ შეძლეს, მათ უარი განაცხადეს დებატებში მონაწლეობაზე. ჩემი კვლევის ფარგლებში ამ თეატრალურ დებატებს ვიდეო-ფირზე ვიღებდი, რის გამოც მათ თავი შეიკავეს გაესაჯაროებინათ საკუთარი სექსუალური ცხოვრება.

ვერსალის მოსწავლეებს, მასწავლებლებსა და მშობლებს ავუხსენი რომ ჩემს მიერ გადაღებული ვიდეო და ფოტო მასალა ჩემი კვლევის საგანია და მას არავინ ნახავს.

[69] პირადი ინტერვიუ ENTRÉES DE JEU მსახიობი მარია დუფლო , პარიზი ,2011 წ.

თეატრი ENTRÉES DE JEU ორმოც მსახიობს აერთიანებს. ისინი აქტიურად მუშაობენ ლიცეუმის სტუდენტებთან, ასევე არასამთავრობო და სახელმწიფო სტრუქტურებთან.

ერთ-ერთი პიესის ტექსტის წერის პროცესს თავად დავესწარი პარიზში, თეატრის შენობაში.

რეჟისორი ბერნარდ გროჟენი ხმამაღლა აჟღერებდა იმ პრობლემების ამსახველ ფრაზებს, რაც ადგილობრივ მოსახლეობას, მერიისა და სამშენებლო კომპანიის თანამშრომლებს ჰქონდათ.

მას თეატრის მსახიობებიც ეხმარებოდნენ. პიესის სიუჟეტი, დაახლოებით ხუთი გვერდი, ერთად დაწერეს.

საფრანგეთის მოსახლეობის პრობლემა-უკანონო მშენებლობები, ვფიქრობ, ძალზე აქტუალურია ჩვენთვის.

სამშენებლო კომპანია პარიზის ერთ-ერთ უბანში ნაგებობას აშენებდა და მოსახლობა ამ ფაქტს აპროტესტებდა. პიესის ტექტი მზად იყო, ის მერიის და სამშენებლო კომპანიის თანამშრომლებს აჩვენეს. ამ ეტაპზე თავად მსახიობებმა და მერიის თანამშრომლება გამართეს დებატები. მსახიობებმა გაითვალისწინეს დამკვეთის თხოვნები და პიესაში გარკვეული ცვლილებები შეიტანეს. თეატრალურ დებატებს ადგილობრივ მოსახლეობაში ვეღარ დავესწარი, ვინაიდან ამ დროისათვის უკვე თბილისში ვიყავი.

თეატრი NAJE

თეატრალური კომპანია NAJE-არის საფრანგეთში ყველაზე აქტიური ჩაგრულთა თეატრი. 2011 წელს მან გამართა 74 წარმოდგენა, რომელსაც დაესწრო 5732 მაყურებელი, 900 მონაწილისთვის 105 დღე ჩაატარა ვორქშოფი და მოამზადა 259 ადამიანი 49 დღეში.

თეატრალური კომპანია NAJE- დაარსდა 1997 წელს ფაბენ ბრუგის მიერ, რომელიც 1981 დან 1987 წლამდე აუგუსტო ბოალისთან ერთად ჩაგრულთა თეატრის ცენტრში მუშაობდა და ჟან-პოლ რემარტმა, რომელიც Théâtre du Campagnol ში მუშაობდა 70-იანი

წლების ბოლომდე. 1986 წელს ჟან-პოლი გახდა დრამატურგი და დაიწყო დრამატული ტექსტების წერა ჩაგრულთა თეატრის ცენტრისთვის.

კომპანია NAJE თავს თვლის აუგუსტო ბოალის ჩაგრულთა თეატრად , რომელიც, მათი აზრით, არის „მოქალაქეთა ნამდვილი დემარში“, მაგრამ „უპირველეს ყოვლისა, თეატრალური დემარში“.[70]

კომპანია NAJE-ს წევრები არიან „უტოპისტი რეალისტები“, რომლებსაც სურთ „სამყაროს შეცვლა“, რაც იმას ნიშნავს, რომ არსებული რეალობა გააანალიზონ, წარმოიდგინონ და მოემზადონ ტრანსფორმაციული მოქმედებისათვის სხვებთან ერთად, კოოპერაციული პრინციპის დაცვით. ასევე გამოაშკარავონ კონფლიქტები და მიზნები, რომ გარდაქმნან მდგომარეობა. ისინი მოქმედებენ, რომ „განავითარონ თანამედროვე სახალხო კულტურა“. [71] მათი ქმედება არის „ კოლექტიურისა და ინდივიდუალურის გზაჯვარედინი“ [72] და სამ ძირითად მიზანს ისახავს:

„მივცეთ ადამიანებს საშუალება, რომ შექმნან თავისგან ისეთი პიროვნებები, რომლებსაც ექნებათ სურვილები, აზრები და ქმედების უნარი, ადამიანები, რომლებიც ხელახლა განსაზღვრავენ თავიანთ იდენტობას და გადააბიჯებენ იმას, რაც მათ აწევთ მხრებზე მჩაგვრელთა მხრიდან.

დაძრან საჯარო დებატებით ის თემები, რომლებიც ჩვენ ყველას გვეხება, განავითარონ მობილიზაციის პროცესები და გარდამქმნელი მოქმედებები. ეს პროცესები უნდა დაიწყოს მოქალაქეთა მიერ და ასევე ინსტიტუციების ხელშეწყობით, რომლებიც დაკავშირებულნი არიან უშუალოდ ამ ღონისძიებასთან და რომლებსაც ჩვენსავით სურთ გარდაქმნა.

გაანალიზდეს ჩვენი დაწესებულებების მუშაობა, გამოაშკარავდეს, რაც ხდება და რაც ჩვენ არ გვეხება - ეს მიზანი და ეს განზრახვა - და ხელი შეეშალოს ამ დარღვევებს.

[70] « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, La Force des Gueux, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.9

[71] პირადი ინტერვიუ - ფაბიენე ბრუგელი, პარიზი, 2011წ

[72] იქვე.

კომპანია NAJE რამოდენიმე ფორმით ერთვება ამ პროცესებში: იგი დაკვეთით დგამს სპექტაკლებს. მას ასევე შეუძლია ითამაშოს სპექტაკლები თავისი რეპერტუარიდან მოთხოვნით, ისე რომ მოთხოვნასთან იყოს ადაპტირებული. მონაწილეობის ეს ორი ფორმა ტარდება NAJE კომპანიის პროფესიონალი მსახიობების მიერ. კომპანია ატარებს ასევე თეატრ ფორუმის სახელოსნოებს. უფრო ხშირად შემთხვევითი მოქალაქეების მონაწილეობით, ან დაწესებულებათა თანამშრომლების, ადგილობრივი დეპუტატებისა და ასოციაციების ჩართულობით. NAJE მონაწილეობას იღებს პროფესიონალ სოციალური მუშაკების, პოლიტიკოსების, მასწავლებლების, მედიკოსების მომზადებაში, იყენებს რა ჩაგრულთა თეატრს „რომელიც წამოადგენს სტრუქტურებისთვის და ასევე ხალხისთვის რეალობის გააანალიზებისა და გააზრების იარაღს“.[73] კომპანიის სპეციფიკას წარმოადგენს, ყოველ წელს ჩაატაროს დიდი აქცია, რომელსაც არქმევს სახალხო პროექტს ან სპექტაკლს, კრებს რა პარიზის რეგიონში, ექვსი თვის განმავლობაში ორმოცდაათამდე ადამიანს: მაცხოვრებლებს, რომლებიც ჩამოსულები არიან მთელი საფრანგეთიდან და რომელთა უმეტესობა ცხოვრობს პოპულარულ უბნებში. „გლახაკის ძალა“ არის ეროვნული სპექტაკლი, რომლითაც დაინტერესებულნი ვართ. კომპანიისთვის „ეს დიდი აქცია-წარმოდგენა არის უმნიშვნელოვანესი თეატრალური ძიებისთვის“[74].

სპექტაკლი „გლახაკის ძალა“

პროექტში „გლახაკის ძალა“ მონაწილეობას იღებს ერთი მუსიკოსი, კომპანია NAJE-ს რვა პროფესიონალი მსახიობი, ასევე ოცდაცამეტი მოხალისე: სოციალური მუშაკები, სამხედროები და შემთხვევით მოხვედრილები.

ეს სპექტაკლი დაიდგა შემთხვევითი მონაწილეების მონათხრობების მიხედვით, რომელსაც გაუკეთდა ერთობლივი ანალიზი და გამდიდრდა სოციოლოგების, სამხედროების, სოციალური მუშაკების დახმარებით, ასევე პროექტის სოციალური კოორდინატორებისა და ადგილობრივი ჯფუფების მომუშავეთა თანამონაწილეობით.

[73] Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, La Force des Gueux, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.13

[74] პირადი ინტერვიუ-ფაბიენ ბრუელი. პარიზი 2011 წ.

ის წარმოადგენს ჩაგვრის სიტუაციებს და მათ გამომწვევ სიღრმისეულ მიზეზებს; კოლექტიური ბრძოლის მაგალითებს და სიღარიბიდან „დაღწევის“ ინდივიდუალურ შემთხვევებს. „გლახაკის ძალა“ გვთავაზობს სამ ეპიზოდს: პირველი - უთანხმოება სუპერმარკეტის ხელშეკრულებიან და დროებით მომუშავეებს შორის; მეორე - სიღარიბის სოციალური კონტროლი, ღარიბთა და სოციალურ მუშაკთა შორის დაპირისპირება და მესამე - სოციალურ ცენტრში სამხედრო აქციაში მონაწილეობის მიღება-არმიღება.

პროექტი „გლახაკის ძალა“ დაყოფილია ოთხ ფაზად: პირველი მოიცავს მოსამზადებელ პერიოდს 2010 წლის იანვრიდან აპრილის თვემდე, რომელშიც იგულისხმება კომპანიის პროფესიონალ მსახიობებითა და რამდენიმე მოხალისით დაკომპლექტება.

შემდეგი ფაზა - მონაწილეთა მომზადება და მასალის შეკრება 2010 წლის 30 აპრილიდან 27 ივნისამდე, რომლებშიც მონაწილეობას იღებდა ძირითადი ჯგუფი, მონაწილეები და გარეშე პირები. შემდეგი ფაზა - 2010 წლის ზაფხულში - სპექტალის დაწერის ფაზა კომპანიის ორი თანადამფუძნებლის მიერ და ბოლოს - სპექტაკლის რეპეტიციები და ფორუმში მონაწილეობა, 2010 წლის სექტემბრიდან დეკემბრის თვემდე, რომელშიც ჩართული იყო მონაწილეთა სრული შემადგენლობა (ძირითადი ჯგუფი და მონაწილეები).

მე არ დავსწრებივართ მონაწილეთა მომზადებისა და მასალის შეგროვების ფაზას. ამ პერიოდის განმავლობაში პროფესიონალი და მოყვარული მონაწილეები ოთხჯერ იკრიბებოდნენ პარასკევს 17 საათიდან კვირას 10 საათამდე - მთლიანობაში 80-81 საათი. პარასკევი მიძღვნილი იყო თეატრალური თამაშისთვის, სხეულისა და ხმის დამუშავებისათვის და წინა, კვირა დღეს, დამუშავებული ეპიზოდების განმტკიცებისათვის. შაბათობით ჯგუფი ისმენდა და მიმდინარეობდა დებატები გარეშე მონაწილეებთან და შემდეგ ხდებოდა მოყვანილი მაგალითების იმპროვიზაცია. კვირაობით, ჯგუფი ორად იყოფოდა და მიმდინარეობდა წინა დღის მონაყოლის იმპროვიზაცია, რომელიც თან მდიდრდებოდა მონაწილეთა მხრიდან და ახალ პრობლემებს წამოატივტივებდა. წრეში ხდებოდა რიგ-რიგობით საკუთარი აზრის დაფიქსირება, ყველას ეძლეოდა საშუალება გამოეთქვა აზრი, ისე, რომ არავინ

შეაწყვეტინებდა, და ეს მომენტი კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს სოციალური თანასწორობის საკითხს. 2010 წლის 27 ივნისი: ყველა მონაწილეს დიდი დრო ეძლეოდა ეთქვა ის, რაც მას სურდა, რაც აუცილებელი იყო სპექტაკლისათვის და ნაკლებ აუცილებელი მისთვის. აი, ამ საფუძველზე დაიწერა სპექტაკლი ზაფხულში ორი არტისტის თეატრის დამფუძლებლების: ფაბიენ ბრიუგელისა და ჟან-პოლ რემატის მიერ.

მაყურებელი

2011 წლის 15 იანვარს სპექტაკლი შედგა შელში 600 მაყურებლით, თეატრში, რომელიც იტევს 700 ადამიანს. შესვლა უფასოა, მაგრამ არაა თავისუფალი. მაყურებელს უნდა დაეჯავშნა ადგილი: უნდა გაეგზავნა ფაბიენ ბრიუგელისთვის 5 ევრო, რომელიც უბრუნდებოდა მაყურებელს თეატრის შესასვლელთან.

მსახიობები არიან დარბაზის შესასვლელთან, ხვდებიან მაყურებელს და არიგებენ კითხვარებს [75] . ზოგი კი დარბაზშია და ესაუბრება თავის ნაცნობებს, რომლებიც სპექტაკლზე დასასწრებად მოვიდნენ. სპექტაკლის დაწყებამდე ისინი მიემართებიან დარბაზში ქვევითკენ, შემდეგ დგებიან ხაზად, ქვემოთ სცენის წინ. შემდეგ ადიან სცენაზე მაყურებელთა აპლოდისმენტების თანხლებით. ამით ისინი აჩვენებენ, რომ მოდიან დარბაზიდან, ხალხიდან და მხოლოდ დროებით არიან მსახიობები. ისინი წარმოადგენენ ჩაგრულთა ნაწილს, ისევე როგორც დანარჩენი ხალხი და ერთდროულად არიან მსახიობებიც და მაყურებელიც. ჯოკერი, ფაბიენ ბრიუგელი, წარადგენს სპექტაკლ-ფორუმის თემას : „ვიმუშავეთ საკითხზე: შეძლებენ თუ არა ღარიბები ორგანიზებას და თუ კი როგორ? ხდება სათაურის „გლახაკის ძალა“ - განმარტება: „ჩვენ გამოვიყენეთ სიტყვა გლახაკი, იმისათვის რომ არ გამოგვეყენებინა სიტყვა - ღარიბი“[76]. ჯოკერი ცდილობს თეატრის ფუნქციის დემოკრატიზებას, თან დასძენს, რომ

[75] პირადი ინტერვიუ თეატრის დამფუძნებლებთან - ფაბიენე ბრუგელი და ჯან-პოლ რემარტი, პარიზი 2011წ.

[76] ინტერვიუ თეატრის დამფუძნებელ ფაბიენ ბრუგელთან. პარიზი 2011.

„სერიოზულად არ მივიღოთ ეს ყველაფერი“, შემდეგ გვაცნობს თეატრ ფორუმის პრინციპებს და აზუსტებს ფორუმის მიზანს: „როგორ შევცვალოთ საგნები და მოვლენები? ეს ნიშნავს, „გამოვიგონოთ სხვა საშუალებები, რათა შევცვალოთ საგნები, ხედვისა და მოქმედების ხერხები, შემდეგ მოუწოდებს მაყურებელს ჩაერთონ ფორუმში: „ამბობენ, რომ 700 ადამიანს აქვს ძალა და გამბედაობა, რომ ერთად შექმნან ფორუმი“.[77]

ჯოკერი სცენიდან კიდევ ერთხელ ამტკიცებს გამათანასწორებელ კავშირს სცენასა და დარბაზს შორის და მიმართავს სცენაზე შეკრებილ მსახიობებს: „მზად ხართ?“ რომლებიც პასუხობენ ქოროთი: „დიახ“, შემდეგ იმავე კითხვით მიმართავს მაყურებელს, რომელიც ასევე დადებით პასუხს აძლევს. ჯოკერი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მაყურებელთა ჩართულობის აუცილებლობას თეატრალურ მოქმედებაში, განსაკუთრებით მისი, როგორც შუამავლის როლს დარბაზსა და სცენას შორის.

ექსპლოატაცია, როგორც სიღარიბის მიზეზი

სცენაზე იშლება დიდი სადისტრიბუციო სისტემისა და მაღაზიის თანამშრომელთა ექსპლოატაციის ამსახველი სურათი. სცენის სიღრმინდან გამოდიან თეთრ ტანსაცმელში გამოწყობილი დროებით მოვალეობის შემსრულებელი თანამშრომლები, ცენტრში არიან ცისფერ სამოსიანი დამლაგებელი ქალბატონები, მაღაზიის სექციების მუშაკებს აცვიათ შავი, ხოლო მოლარეებს, რომლებიც ავანსცენაზე არიან - წითელი კოსტიუმები. სხეულთა მოძრაობა არის მექანიკური და განმეორებითი ჩარლი ჩაპლინის დროის სტილში. მომუშავეთა შორის არანაირი კავშირი არ ხორციელდება, ისინი თითქოს გაბნეულნი არიან. მოლარეები და დროებითი მუშაკები დაუღალავად ჩაჰყვირიან მილში და იმეორებენ, თითქოს რიტუალს ასრულებდნენ: „როგორ იხდით?“ „ -ერთგულების ბარათით“ „ – 20 € 50! “ იმეორებენ რიტმში, შემდეგ აჩქარებენ რიტმს, ვიდრე არ გამოჩნდებია სცენაზე მეპატრონე და მისი მრჩეველი. ეს უკანასკნელნი შეიმუშავებენ სტრატეგიას, რათა გადაახდევინონ თანამშრომლებს ზარალის საფასური

[77]პირადი ინტერვიუ თეატრის დამფუძნებლებთან - ფაბიენე ბრუგელი და ჯან-პოლ რემარტი, პარიზი 2011წ.

და სამუშაოს ანაზღაურება შეუმცირონ. ისინი პროსცენიუმზე დგანან და მაყურებელებს ესაუბრებიან, მაშინ როდესაც მათ უკან ექსპლოატაციის მანქანა მუშაობას განაგრძობს. იგივე განლაგება, რაც სპექტაკლის დასაწყისში: სამიზნე: დიალოგი მეპატრონესა და მრჩეველს შორის, რომელებიც თავიანთი მოგების სტრატეგიის შემუშავებაში არიან და არ მალავენ იმ იარაღს, რომელიც ქმნის და აუარესებს უიმედობას: სხვისი მოვალეობის დროებითი შესრულება, დამყოლობა, დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში ყოფნა.

მეორე სურათი, რომელიც გათამაშდება ფორუმზე, არის თანამშრომელთა კრება. მეპატრონი აცნობს მათ სამუშაოს ახალ პირობებს, თან ზრუნავს მუშაკთა დანაწილებაზე თანამიმდევრული ოპერაციებით: თავდაპირველად, აძევებს სცენიდან დროებით მოვალეობის შემსრულებლებს (ისინი არ იქნებოდნენ მომუშავეთა ნაწილი თუკი დასის ნახევარს შეადგენდნენ), შემდეგ დიასახლისებს (ისინი გადაბირებულ იქნენ ზემდგომების მიერ) და ბოლოს 6 ხელფასიანი თანამშრომლის დაიმორჩილებს, რომლებიც რჩებიან სცენაზე სამუშაო დროის განულირების მიუხედავად, მაგრამ შანტაჟის გამო ხდებიან დამყოლები.

ორი მომდევნო სცენა აჩვენებს მეპატრონის არჩევანის შედეგს, ხელფასიანი თანამშრომლების ყოველდღიურ ცხოვრებაში და ასრულებს ზუმის ფუნქციას ექსპოზიციურ სცენასთან მიმართებაში.

მესამე სურათში წარმოდგენილია მოლარეთა რიტუალი, სადაც დეტალურადაა ნაჩვენები სამუშაო დროის მოდულაცია და ასევე ის, თუ როგორ აკონტროლებს უფროსი თანამშრომელი მოლარეებს ქრონომეტრიული წესით. დიალოგი ხელფასიან თანამშრომლებს, მოლარეებსა და უფროს თანამშრომელს შორის, ოჯახის წევრთა სატელეფონო ზარები ტოვებს ხელფასიანი თანამშრომლების ტანჯვის შთაბეჭდილებას, რაც მოჰყვა სამუშაოს ახალი პირობების შემოღებას და რომელიც მათ ცხოვრებას შეუძლებელს ხდის.

მეოთხე სურათი გვიჩვენებს დამლაგებელი ქალების დაქვემდებარებული მდგომარეობისა და უსაბუთო ადამიანების თხოვნის სცენებს, შეუმსუბუქონ სამუშაო.

მაღაზიის დამლაგებელი ქალები, რომლებიც მეორე სურათში დათანხმდნენ და იქნენ გადაბირებულები ზემდგომების მხრიდან, საბოლოოდ ზურგს აქცევენ ყველაფერს.

პირველი ნაწილის დასასრული პასუხობს კითხვაზე „როგორ შექმნა ლიბერალიზმმა სიღარიბე?“ სიღარიბე არსაიდან არ მოდის, ის კაპიტალიზმის შედეგია. ეს პირველი ნაწილი სიღარიბის მიზეზებს და დანაწილების ტექნიკას ამხელს, რომელიც წინააღმდეგობის ყოველ მცდელობას ახშობს.

გლახაკის მტკიცებულებები

მეორე ნაწილი პასუხობს კითხვაზე: „რას ნიშნავს სიღარიბე“. ეს საკითხი არ იქნება შეთავაზებული ფორუმზე, ესაა მტკიცებულებების სცენა.

ჩვენ აქ შევხვდებით გლახაკებს, რომლებიც მიმოფანტულნი არიან სცენის სივრცეში, უძრავები, მტკივნეული სხეულით, თავდახრით მჯდომარენი. ისინი რიგრიგობით ჰყვებიან გადატანილი გამოცდილების შესახებ, სცენის ძალიან შეზღუდულ პერიმეტრზე, მიმართავენ რა პირდაპირ მაყურებელს. ისინი ჰყვებიან ყოველდღიურ ტანჯვაზე: გაჭირვებაზე, უსახლკარობაზე, პროსტიტუციაზე და რჩებიან იმავე ადგილზე და ვითარებაში თავიანთი მტკიცებულებების შემდგომ.

ზოგიერთგან რიტუალური ტექნიკაცაა გამოყენებული: ესაა ყოველდღიური მოქმედებები და ჟესტები. მაგალითად: ადგომა, დაბანა, სამუშაოს საძებნელად წასვლა, ან კიდევ: ყველაფერზე ხელის ჩაქნევა, არაფერზე დათანხმება, წამოწოლა და ძილი. ამ მტკიცებულებებს ფონად გასდევს წყნარი მელოდია, იავნანას მსგავსი, სანზას ტიპის, რომელსაც ასრულებს სამი ადამიანი ავანსცენაზე მოწყობილ ბაღში. გლახაკები არიან დაღლილები, ფისიანები, ან როგორც იტყოდა K: “კარაქწასმული... ნახევრად მთვლემარე“ თითქოს „ბუზმა ცეცემ უკბინა, მაგრამ მთლად ასეც არა“[78].

[78] PREVERT, Jacques « La Grasse matinée » in Paroles, Gallimard, 1945

ეს მეორე ნაწილი მთავრდება გლახაკების მიერ რიგ-რიგობით წარმოთქმული ჟაკ პრევერის ლექსით „დილის გამოძინება“ [79] მიუხედავად იმისა, რომ გლახაკები ერთმანეთისგან მოშორებულნი არიან, ისინი გამოხატავენ ერთსა და იმავე სიტუაციას. ეს სცენა მოიცავს აგრეთვე შეკითხვების დასმას პოტენციურ მაყურებელთან, რომელიც იქნება ინდეფერენტული ღარიბთა სპექტაკლის მიმართ, რადგან ამას ყოველ დღე ხვდებიან მეტროში და ქუჩებში. ლექსი საშუალებას იძლევა მაყურებელში გამოწვეულ სიბრალულის გრძნობას გადააჭარბოს, რომელიც შეიძლება გამოიწვიოს მტკიცებულებებმა. ის გამოხატავს საზოგადოების პასუხისმგებლობას და ხელახლა აღძრავს ისეთ ემოციას, როგორიცაა ბრაზი, გამწარება და უიმედობა.

გლახაკთა განადგურება

თემა, სადაც ვხვდებით გლახაკთა იმავე განლაგებას, როგორსაც წინა ნაწილებში, ემატება მხოლოდ შორიდან სოციალური მუშაკების შემოსვლა, რომლებიც პატარა ესტრადებზე ჩამოსხდებიან. სცენის დასაწყისი ფორუმის წარმართვისთვის მზადებაა. ამოქმედებას იწყებს სოციალური კონტროლის მექანიზმი. სიტუაცია არის უთანასწორო, სოციალური მუშაკი შემაღლებულ ადგილზე დგას. იგი მიმართავს გლახაკს, რომელიც „დიალოგის“ დროს სინათლეში დგება, შემდეგ ისევ ჯდება. სოციალური მუშაკი, ისევე როგორც გლახაკი, საუბრობს, თან მიმართავს ხალხს: თუმცა ერთმანეთს არ უყურებენ. ისინი მობრუნებულნი არიან მაყურებლისკენ და რიგ-რიგობით ირგებენ ჯერ გლახაკის, შემდეგ კი სოციალური მუშაკის როლს. პირველი გლახაკი ცდილობს უპასუხოს, არგუმენტი მოიყვანოს, თავი დაიცვას. ასევე იქცევა მეორე გლახაკიც. ის უფრო სუსტად საუბრობს. შემდეგ კი დადუმდება. ყრუ, სუსტი დიალოგი არაფრის მომცემია: გლახაკები ნებდებიან. წინააღმდეგობა დამსხვრეულია, შეუძლებელია, გავიგონოთ ნებისმიერი სხვა სიტყვა, გარდა სოციალური მუშაკის. სცენაზე ორი მოსაუბრიდან ერთი - გლახაკი - ამიერიდან დამუნჯებულია. სცენა სოციალური მუშაკების დიალოგით მთავრდება. ერთ მხარეს არიან ისეთები, რომლებიც უარს აცხადებენ სოციალურ კონტროლზე და გადაწყვეტენ ბრძოლაში ჩაბმას, და მეორე მხარეს ისინი, ვინც

[79] PREVERT, Jacques « La Grasse matinée » in Paroles, Gallimard, 1945

თანხმდებიან სოციალური პოლიციელის ფუნქციის შესრულებას. ისინი ორ ბანაკად იყოფიან და ტოვებენ სცენას.

გლახაკთა გენერალური ასამბლეა

მეოთხე ნაწილია გლახაკთა გენერალური ასამბლეა. ისინი კვლავ სცენაზე რჩებიან, კვლავ მიმოფანტულნი სცენის სივრცეში, მაგრამ ახლა ფეხზე დგანან. მათი მოძრაობები არის უფრო ცოცხალი, ერთმანეთს უყურებენ, კითხვებს უსვამენ და ექსკლუზიურად აღარ მიმართავენ მაყურებელს. ისინი ერთმანეთს უზიარებენ წინააღმდეგობის გაწევის მცირე ტექნიკას, რომელიც ვითარდება ავტორიტარიზმის პირობებში. შემდეგ ისინი აანალიზებენ სოციალური მუშაკების პოლიტიკურ როლს, რომელიც ჩაწერილია სოციალური მშვიდობის სისტემაში: არც ჩვენ ვჭირდებით, რათა შევაშინოთ სხვები, ისინი, ვისაც აქვს სამუშაო: „ნახეთ, თუ წყნარად არ იქნებით, თუ მოითხოვთ შესაბამის ხელფასებს, ისევე მოგივათ, როგორც სხვებს!“ ...-1: „ის სხვები კი გვეუბნებიან: „ჭკვიანად იყავით, თორემ არავინ მოგეხმარებათ“. თქვენი სისტემა გაცვეთილია.[80]

ისინი ერთმანეთს უზიარებენ მოსაზრებებს, რომელიც სოციალური კონტროლის მორჩილებას აარიდებთ თავიდან: ბუნკერებში ქექვა, პატარა უკანონობები (მაღაზიიდან საკვების მოპარვა, თაღლითობა ტრანსპორტში, თავისუფალი საცხოვრებლის დაკავება) მათხოვრობა. სცენა მთავრდება მტკიცებულების ტრანსფორმაციით - ყურადღების გადატანა პატარა ოფიციალურ მიღებაზე, დაბადების დღის დღესასწაულზე, ნამცხვარზე - მოქმედებით, რომელშიც ყველა მონაწილეობს: ყველა მონაწილეობს დღესასწაულში, გლახაკებს თავი მოუყრიათ პატარა, კოლექტიურ, შემგუებელი ხასიათის აქციაში.

მეორედან მეოთხე ნაწილში აღწერილია გლახაკთა თვითორგანიზება თავიანთ ბრძოლაში: ჩაგვრის მომენტების გაზიარება, პატარ-პატარა ინდივიდუალური

[80] პირადი ჩანაწერები სპექტაკლიდან

წინააღმდეგობები, მოსაზრებები ამასთან დაკავშირებით, პოლიტიკური თვით-ორგანიზება ჩაგრულთა შორის, შემდეგ კი ერთობლივ ქმედებაში მონაწილეობის მიღება. სპექტაკლის მეხუთე და მეექვსე ნაწილები ეთმობა მოკავშირეთა ბრძოლას, მხარდაჭერას სამხედროებისგან თუ სოციალური ცენტრებიდან, „ორგანიზატორებიდან“. ისმება კითხვა: „სად არის ორგანიზებისა და შეხვედრების შესაძლო ადგილები?“

სოციალური ცენტრები -- მტრები თუ მოკავშირეები?

სოციალური მუშაკებიდან გადავინაცვლებთ სოციალური ცენტრებისაკენ. სხვადასხვა სოციალური ცენტრების მუშაკების დიალოგის ფონზე, ოლგა, სოციალური ცენტრის თანამშრომელი, უფრო მებრძოლი, ვიდრე სხვები, ამხელს სოციალური ცენტრების მზაკვრულ განზრახვებს: „ვმუშაობთ იმისათვის, რომ შევცვალოთ [საზოგადოება] თუ არა? ვმუშაობთ უიმედოდ მყოფ ადამიანებთან ერთად თუ არა? ვეხმარებით მათ, აწონ-დაწონონ ყველაფერი თუ არა? ოლგა ასახელებს თეორეტიკოსებს: საულ ალინსკი, პაოლო ფრეიერი, ნელსონ მანდელა, განდი...რომლებსაც შეეძლოთ დახმარების ორგანიზება, შემდეგ კი ახსენებს რაჯაგოპალთან შეხვედრას და მსვლელობას, რომელიც ამ უკანასკნელმა მოაწყო ინდოეთში. იგი ასახელებს ოთხ დემონს, რომელიც ხელს უშლის მოქმედებას: უმწეობის გრძნობა, უსარგებლობის შეგრძნება, შიში და იზოლირების გრძნობა, თან ისმის ქოროს სიმღერა. სოციალური ცენტრების ნახევარი გამოთქვამს მზადყოფნას, მოაწყონ მსვლელობა საფრანგეთში, მეორე ნახევარი არაა თანახმა.

მსვლელობა: ბრძოლაში მონაწილეობა, ჩაბმა და ანალიზი

მეხუთე ნაწილის მეორე სურათში მოქმედება მიმდინარეობს სოციალურ ცენტრში. იგი გათამაშებულ იქნება ფორუმზე. მსვლელობაში მონაწილე ქალი-ლუსეტი, მსვლელობას სიღარიბის წინააღმდეგ და ღირსების დაბრუნების საშუალებად

ასახელებს. სოციალური ცენტრების მიერ საფრანგეთში მოწყობილ მსვლელობაში სოციალური ცენტრის მსახიობებს ჩართვას სთავაზობს.

სცენური სივრცე ორადაა გაყოფილი: ცენტრში, ეზოს მხარეს მოძრაობენ მსახიობები, ესენი არიან: სამი ქალი, რომლებიც მოვიდნენ სამზარეულოს სახელოსნოში, სოციალური ცენტრის მასპინძელი (მიმღები) ქალბატონი, სამზარეულოს ანიმატორი, ოჯახის ანიმატორი, კიდევ ერთი ანიმატორი, ცენტრის დირექტორი. ცენტრის პრეზიდენტი ლუსეტი წარადგენს და კომენტარს უკეთებს მსახიობებთან ერთად მსვლელობის „ფოტოებს“ და „ვიდეოებს“. ისინი მსახიობებმა განალაგეს სცენაზე, ბაღის მხარეს. ეს მასალა გვიჩვენებს ადამიანურ ტილოებს, სურათებს.

აქ ვხვდებით სახეთა თეატრის გამოყენების ტექნიკას თეატრ ფორუმში. პირველი სურათი არის სტატიკური. სურათიდან სურათზე გადასვლის მომენტში ისმის სამკუხედის (მუს.საკრავი) ჟღერადობა. სურათებს ფონად გასდევს საბრძოლო სიმღერა, რომელიც წააგავს საბჭოთა პარტიზანების სიმღერას: ბორცვებიდან და ვაკიდან წამოსული სიმღერა, აღქმული როგორც „მახნოვჩინა“, უსიტყვო და საყვარელი.

ბრძოლის ზოგიერთი სურათი რიგ-რიგობით იწყებს გაცოცხლებას, რათა მეტი ნათელი მოჰფინოს მსვლელობას: მოლაპარაკებები და შეკითხვების დასმა არჩეულებთან და მოთხოვნათა შემუშავება. ლუსეტი აკეთებს პაუზებს მოძრაობის ზოგიერთ სურათში, რათა პოლიტიკურად გაანალიზდეს ის ყველაფერი, რაც ხდება. მოძრაობის სურათის დასასრულს, დიდი ჯგუფის ერთი მსახიობი ქალი „გამოდის“ სურათიდან და პირდაპირ უსვამს კითხვებს მაყურებელს.

თხრობაში ეს თანმიმდევრული წყვეტა, ბოლო სურათში სრულ შეწყვეტამდე, დამახასიათებელია ბრეხტის ეპიკური თეატრისათვის. ეს სცენური განლაგება იძლევა საშუალებას შეისწავლო, შორიდან შეხედო საბრძოლო წარმოდგენას ისე, როგორც სპექტაკლს და ამავე დროს მაყურებელი ბრძოლის ველთან მიაახლოვო. ეს სცენა სრულდება სოციალური ცენტრის ნორმალურ მდგომარეობაში დაბრუნებით: ის მონაწილეობას აღარ მიიღებს მსვლელობაში, რადგან როგორც ოჯახის ანიმატორი

ამბობს: „ჩვენ აქ ხალხის გასაბრაზებლად არ ვართ მოსული, არამედ იმისათვის, რომ სოციალური კავშირი შევქმნათ“.[81]

ამ სცენაში ფორუმის მიზანი იქნება ლუსეტის მიერ დასმულ შეკითხვაზე პასუხი:“ იმიტომ ხართ ჩვენს გვერდში, რომ შევცვალოთ მოვლენები? თუ ადმინისტრაციის გვერდით დგახართ, რათა ის ისეთივე დარჩეს, როგორის არის? ‘’

მოქალაქე: გლახაკთა ორგანიზების მაგალითი

ეს მე-6 ნაწილი ფორუმზე არ გათამაშდება. აქ ხდება ღარიბთა თანამეგობრობის ორგანიზება საულ ალინსკის [82] მეთოდის მიხედვით. იგი ეყრდნობა ადრიენ რუს გამოცდილებას,[83] რომელმაც მოახდინა ლონდონში ასი მოქალაქის ორგანიზება კონგოს თანამეგობრობასთან. ეს ქმედება დეტალურადაა წარმოდგენილი სამ სურათში.

პირველ სურათში მოხალისე ადრიენე ქუჩაში დადის და ეძებს კონგოელს. რამდენიმე წარუმატებელი მცდელობის შემდეგ, იგი იპოვის კონგოელ ქალს, რომელიც მას იმ გამოცდილებისა და გამოძალვების შესახებ მოუყვება რომელიც შეემთხვა კონგოში. ერთი მონაწილის მონათხრობით, შემდეგ შესთავაზებს იმ მღვდლის გაცნობას, რომელიც თითქმის ყველა კონგოელს იცნობს.

მეორე სურათში მიმდინარეობს დიალოგი ადრიენსა და მოქალაქეთა წარმომადგენელს შორის. ადრიანის ორგანიზებით კონგოელებმა კონტეინერით გააგზავნეს იარაღი კონგოში აჯანყებულების მხარდასაჭერად. წარმომადგენელი აზუსტებს მოქალაქეთა მიზანს, რაც გულისხმობს, ლონდონში ხელფასიან თანამშრომელთა ორგანიზებას არაძალადობრივად. ადრიენს მიაჩნია, რომ კონგოელმა უნდა გადაწყვიტოს ყველაფერი, რაც გასაკეთებელია. პასუხისმგებელი პირი ადრიენს

[81] BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, La Force des Gueux, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.54.

[82] ALINSKY, Saul, Manuel de l'animateur social, une action directe non-violente, Présenté par Jean Gouriou. Traduit de l'américain par Odile Hellier et Jean Gouriou, Paris : Éditions du Seuil , 1976

[83] Auteur notamment de ROUX, Adrien, 50 ans de démocratie locale -Comment la participation citoyenne s’est laissée endormir, pourquoi elle doit reprendre le combat, Gap: éditions Yves Michel, 2011. Il est également organisateur à l'Alliance Citoyenne de Grenoble qui lutte selon les méthodes de Saul Alinsky. http://www.projet-echo.org/node/3

სთხოვს კონგოელთა მობილიზაცია მოახდინოს ბანკ HSBC წინააღმდეგ დაგეგმილ აქციისათვის. შედეგად, ბანკი მეტს გადაუხდის თავის დაქვემდებარების ქვეშ მყოფთ, ასევე მოუმატებს ხელფასს დაცვის თანამშრომლებსა და მომსახურე პერსონალს. აქ აღსანიშნავია მოქალაქეთა ალიანსის, სხვადასხვა თანამეგობრობისა და ხელფასიან თანამშრომელთა ერთიანი სტრატეგია, აქციათა გაზრდის მიზნით.

ბიძგი

სპექტაკლი „ბიძგი“ საფრანგეთის ტელეკომის (Télécom Ile-de-France) - ის კომიტეტის მოთხოვნით შეიქმნა, რომელიც ასახავს ამავე კომპანიის ასიოდე თანამშრომლის ყოფას. პიესაში აღწერილია კომპანიის მართვისა და ფუნქციონირების საკითხი, რომელიც საჯარო დაწესებულებისთვის არის ცნობილი და მასში დასაქმებულ პირებზე ზემოქმედებს. აღწერილია პროფკავშირების ჩამოყალიბებაში რა როლს თამაშობს სამუშაო ადგილების შემცირება, მომსახურების რესტრუქტურიზაცია და სოლიდარობის ფრაგმენტაცია. აღნიშნული თეატრალური დადგმა მიზნად ისახავს ისეთ აუდიტორიას, რომელიც ძირითადად შედგება საფრანგეთის ტელეკომის თანამშრომლებისგან, თანამშრომელთა ნაწილი პროფკავშირების წარმომადგენელია. პერსონაჟები არიან: კომპანიის ახალი აღმასრულებელი დირექტორი, რომელსაც თან ახლავს მრჩეველი (აქციონერების წარმომადგენელი), რომელიც დირექტორს რესტრუქტურიზაციისთვის ინსპირაციას სთავაზობს. ერთ სცენაში "მზარეულს" ტექნიკოსების პასუხისმგებელ მენეჯერად ნიშნავენ, რომელიც თავის მენეჯმენტზე ზეწოლას ახდენს, რაც გვახსენებს, რომ ეს ყოველივე აუცილებელი არ არის.

მომდევნო სცენაში ნაჩვენებია ჩაგვრა, რომელიც რეფორმების გატარების ვალდებულებას ეხება. მენეჯერი, "სტრატეგიული შუამავლობით", ზეწოლას ახორციელებს ქვეშევრდომებზე. მსგავსი ურთიერთობები დომინირებს თითოეულ საფეხურზე, საკუთარი პოზიციის უპირატესობის შენარჩუნების სურვილით კმაყოფილია მხოლოდ უმაღლეს საფეხურზე მყოფი მმართველი.

რა შეიძლება ითქვას იმაზე, შეუძლია თუ არა ფრანს ტელეკომს ასეთი არასტაბილური სიტუაციის წინააღმდეგ წავიდეს? თეატრალური ფორუმი მიზნად

ისახავს ამ რეორგანიზაციის პროცესში დასაქმებულთა პასიური მონაწილეობის საკითხს. პიერ ლენელს აღიშნული დადგმა საშუალებას აძლევს შექმნას სიმღერები ზემოთ ნახსენებ პასიურობაზე.

ამგვარად, ინტერვენციებმა ყურადღება გაამახვილა თანამშრომელთა გაერთიანების აუცილებლობაზე, რაც მიზნად ისახავდა, მომუშავე პერსონალის სიტყვის თავისუფლებას სამუშაოს შესახებ, მათ შორის, სამუშაო პირობებზე. ეს სულაც არ იყო გრაფიკით ან ხელფასით გათვალისწინებული მოთხოვნა, მაგრამ სიტყვას აქვს ზემოქმედების უნარი და ის მუშაობს. სუბიექტური ურთიერთობა სიტყვის მეშვეობით შენარჩუნებულია.

ფრანს ტელეკომის მაგალითი მიუთითებს რომ მჩაგვრელის / ჩაგრულის დიქოტომია შეესაბამება სინამდვილეს, თუ ის უფრო კომპლექსურია, არ არის გადაულახავი და თეორიულად შეუძლია მეთოდოლოგიის დანერგვა.

დისკრიმინაცია

ასე ჰქვია სპექტაკლს, რომელიც პარიზში ვნახე და მონაწილე-მკვლევარი ვიყავი. პიესა ინკლუზიური ადამიანების ყოველდღურობას ასახავს. ის 6–10 წლის ბავშვებს აჩვენეს. მსახიობები შეეცადნენ ბავშვები თეატრალურ დებატებში ჩაერთოთ. პატარები უფრო თამამები და გაბედულები აღმოჩნდნენ. ძალადობა და მოქმედებების შეზღუდვა შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირებზე, პატარებისთვის პროტესტის გამოხატვის სიგნალი აღმოჩნდა. ისინი თამამად დაუპირისპირდენე გამოცდილ მსახიობებს, საკუთარი არგუმენტებით NAJE - ს მსახიობებს არ მისცეს საშუალება, რომ ინკლუზიური ადამიანების დისკრიმინაცია მოეხდინათ. ყველაზე საინტერესო ეპიზოდი იყო, როდესაც სამმა შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ადამიანმა ვერ შეძლო გზის გაგრძელება უადგილოდ მოთავსებული ურნის გამო, და ერთმა სრულიად ჯანსაღმა მსახიობმა გვერდი აუარა ყველას და გზა განაგრძო...

პატარებმა სიამოვნებით ჩაანაცვლეს სცენაზე შშმპ-ბი და ჩაგრული მდგომარეობის მოგვარებას შეეცადნენ.

V თავი

ევროპაში შექმნილი თეატრალური ფორმები

ბოალი გამოთქვამს ვარაუდს რომ მაყურებლის მიერ რეალობის ერთ-ერთ ფორმასთან შეხების გამოცდილება (რომელსაც ჩვენ ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად აღვიქვამთ როგორც შექმნილ სიმბოლოს) რეალობის სხვა ფორმაში ყოფნისას (ის როგორც აღვიქვამთ ჩვენს ნამდვილ რეალობას), გარდაუვალად ახდენს რეცეპტორის პროვოცირებას, ორიდან ერთ-ერთი მეთოდით და უბიძგებს ან ავადმყოფობისკენ ან ჯანმრთელობისკენ. მაყურებელი ხდება ან უფრო ბრძენი ან უგუნური, ან უკეთესობისკენ იცვლება ან უარესობისკენ. ის მიიჩნევს რომ ამ გამოცდილების ხარისხისა და ეფექტურობის საკვანძო ელემენტი არის მაყურებლის უნარი ან ამ უნარის არ ქონა, ჩასწვდეს და სავარაუდოდ შეცვალოს მხატვრული ლიტერატურის რეალობა – სიმბოლური კონსტრუირებული რეალობა. მოცემული თვალსაზრისით თეატრი შეიძლება გახდეს თერაპიული ძალის მქონე დაწესებულება.

თეატრალური მუშაობა შეიძლება დავახასიათოდ როგორც ფსიქოთერაპევტული პროცესი, რაც ხშირ შემთხვევაში იმას გულისხმობს რომ მსგავსი წამოწყება გასცდება ესთეტიკის ჩარჩოებს. თუ შევადარებთ ფსიქოთერაპიას და თეატრალურ პრაქტიკას, პიტერ ელზასმა [84] თვალსაჩინო მსგავსება აღმოაჩინა, მსახიობებისა და ფსიქოთერაპევტების საქმიანობას შორის. ორივე შემთხვევაში მათი მიზანია ახალი ხედვის და ახალი ცოდნის ხელმისაწვდომი მიწოდება აუდიტორიისა და პაციენტებისთვის; „განკურნება“ და „კარგი სპექტაკლი“ გულისხმობს ისეთი რაღაცის

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

შექმნას რაც ადრე არ არსებობდა. გარდა ამისა, ის გამოთქვამს მოსაზრებას რომ ორივე პროცესი „შეიძლება იყოს პროდუქტიული და მიაღწიოს შედეგს, განიკურნოს, თუ მსახიობს ან თერაპევტს აქვს გარე ხედვა, რომელსაც ის აღიქვამს როგორც ერთგვარ ჭეშმარიტებას და მნიშვნელობას.“ ეს „გარე ხედვა“ სიმბოლურ სფეროს მიეკუთვნება, და აგრეთვე ხელმძღვანელობს სიმბოლურ საქმეს. „ამის გარეშე არავითარი ფარული ცოდნა არ იქნება გაცხადებული... ხედვის გარეშე, არც შესრულება და არც თერაპია არ მოახდენს გამაძლიერებელ ზემოქმედებას მათ „ობიექტებზე“.

ბოალი კიდევ უფრო მეტად ავითარება ამ მოსაზრებას და უფრო ფართო მნიშვნელობას ანიჭებს ტერმინს „მსახიობი“. მისი აზრით „მსახიობი არის თეატრი. ყოველი ჩვენგანი მსახიობია: ჩვენ თეატრი ვართ“ და ამატებს „მსახიობი და მაყურებელი შეიძლება ორი სხვადასხვა პიროვნება იყოს, თუმცა ერთ ადამიანში იყოს გაერთიანებული.“

ეს შეხედულება მსახიობისა და მაყურებლის როლის შესახებ, პიტერ ელზასის თვალსაზრისით გამოხატავს ჩაგრულთა თეატრის „ხედვას”. რეალობის ერთი ფორმის მიმართ წინააღმდეგობის გამოცდილება (რომელსაც ჩვენ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად აღვიქვამთ როგორც შექმნილ სიმბოლიკას), გარდაუვალად ახდენს რეცეპტორის პროვოცირებას, ორიდან ერთ-ერთი მეთოდით და უბიძგებს ან ავადმყოფობისკენ ან ჯანმრთელობისკენ.

ბოალისთვის, ჩაგრულთა თეატრის ძირითად მიზანს წარმოადგენს „აუდიტორიის სტიმულირება... თუ თეატრში ვახდენთ ადამიანთა სტიმულირებას, ამით ვაყალიბებთ ჩვევას, ნებისმიერი სიტუაცია განვიხილოთ როგორც ერთ-ერთი შესაძლებლობა მრავალ შესაძლებლობას შორის. ჩაგრულთა თეატრის მიზანია გამოიყენოს მხატვრული ფორმა როგორც სოციალური და პიროვნული პრობლემების გაცნობიერების ინსტრუმენტი, და აგრეთვე მათი მოგვარების საშუალება.“

თავის ნაშრომში „სურვილების ცისარტყელა“ ბოალი იყენებს მსახიობის მაგალითს რომელიც აპირებს ითამაშოს მკვლელობის კლასიკური სცენა, რათა აჩვენოს ესთეტიზაციის ფუნდამენტალური დინამიკა, რომელიც მოქმედებს როგორც „ჩაგრულთა თეატრის” ფსიქოტერაპევტული საშუალება. „ოტელოს განსახიერებას

მხოლოდ შეშლილი თუ შეძლებს – და არა მსახიობი! - შეუძლია სინამდვილეში დაახრჩოს დეზდემონას როლის შემსრულებელი მსახიობი. მსახიობი არ კლავს პერსონაჟს და მას ფიზიკურ საფრთხეს არ უქმნის.“ ამ თვალსაზრისით, მკვლელობას სიმბოლური ხასიათი აქვს. ეს მოქმედება თეატრალურ სცენაზე ხდება და აქედან გამომდინარე – თერაპევტულ სცენაზე. ამ შემთხვევაში გამოიყენება ესთეტიური სივრცის „დიქოტომიური“ თვისებები. ფსიქოტერაპევტული დინამიკის სტადიების განხილვისას, ის ყურადღებას ამახვილებს მსახიობისა და პაციენტის გამოცდილებაზე, როგორც დრამის მთავარი გმირებისა. მსახიობის პერსონაჟი განასახიერებს აზრებს და გამოხატავს ემოციებს, გრძნობებს, რომლებიც მიუხედავად იმისა, ეკუთვნის თუ არა თავად მსახიობს, უნდა ეკუთვნოდეს მის პერსონაჟს ანუ ვიღაც სხვას... იმ დროს როცა გმირი – პაციენტი (პაციენტი- მსახიობი) განასახიერებს მის აზრებს და წარმოაჩენს საკუთარ ემოციებს და გრძნობებს, (რომლებიც აღიარებული და გამოცხადებულია როგორც მისი საკუთარი.)

გარდა იმისა რომ მსახიობი შედის თეატრალურ სივრცეში და იძენს გამოცდილებას, მსახიობიც და პაციენტი-მსახიობიც მონაწილეობს თეატრის „ესთეტიური სივრცის“ მაფოკუსირებელ პროცესში, და შეხება აქვს თეატრალური და ნამდვილი რეალობის შერწყმის დიქოტომიურ შედეგებთან – ერთი გამოცდილება არსებობს მეორესთან ერთად. ამ სიტუაციაში, თვითდაკვირვება და საკუთარი თავის შეცნობა გამძაფრებული ფორმით მიმდინარეობს, როგორც ფიზიკური, ასევე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით. ამას ხელს უწყობს ყურადღების გამახვილება – დაკვირვება, გაცნობიერება და სხვების ყურადღება – სიმბოლური პლატფორმის აუდიტორია, მსახიობთან ან პაციენტ-მსახიობთან ერთად აღიქვამს რეალობას. პაციენტი-მსახიობისთვის, რომელსაც შეუძლია წარმოადგინოს ან დაეყრდნოს წარსულ გამოცდილებას, გამოცდილების გაძლიერება და გაცნობიერება, საშუალებას აძლევს წარსულში მიღებული გამოცდილების კონტექსტში დააკვირდეს საკუთარ თავს. “მე ადრე” – რომელიც მაინც დარჩება მისი ამჟამინდელი „სახის“ ნაწილი და „მე-ახლა“. დაკვირვების პროცესი აგრეთვე გულისხმობს დისტანცირებასა და განცალკევებას. პაციენტი-მსახიობი აგრეთვე დგება კითხვის წინაშე, რომელ „მესთან“ ახდენს ის საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას, ან „მე-ადრე“ – რომელმაც შეიძინა ეს გამოცდილება, ან „მე-ახლა“ –

რომელმაც გადაწყვიტა ამ გამოცდილების აღდგენა. თუმცა, შესაძლოა ეს კითვა თავად ბადებს პასუხს, იმ სივრცის და დროის გათვალისწინებით, რომელიც ყოფს გამოცდილებას და მის გახსენებას. ამრიგად, წარსული გამოცდილება და საკუთარი პიროვნების ნაწილი, რომელმაც შეიძინა ეს გამოცდილება, შეიძლება გახდეს ესთეტიური ანალიზისა და კვლევის ობიექტი. პაციენტი-მსახიობი აღარ არის მოქმედი სუბიექტი, არამედ, დამკვირვებელი სუბიექტი, თეატრალურ სივრცეში. ბოალი მიიჩნევს რომ თეატრის, როგორც ფსიქოთერაპიის მნიშვნელობა ამ შესაძლებლობას ეფუძნება და პაციენტ-მსახიობს შეუძლია გახდეს მთავარი გმირი, რომელსაც სხვა მონაწილეები ეხმარებიან.

სამი მნიშვნელოვანი თვისება რომელიც საშუალებას აძლევს თეატრს გააღმაოს ცოდნა და მოახდინოს მასში მონაწილეთა გარდასახვა (გარემოს მოქნილობა, გაორმაგების ან დიქოტომიის თვისება თეატრალურ სცენაზე, ტელემიკროსკოპიის თვისება), ეს ყოველივე არის ესთეტიური თვისებები – რომლებიც გრძნობებს უკავშირდება. თეატრში კომუნიკაცია ხორციელდება მთავარი გრძნობების მეშვეობით, სწორედ ამიტომ, შესაძლებელია ცოდნისა და გამოცდილების გადმოცემა და შეძენა. თეატრალური პროცესების ფსიქოთერაპევტულ ფუნქციაში, თვითდაკვირვების სენსორული გამოცდილება, საშუალებას აძლევს პაციენტ-მსახიობს შეიძინოს ცოდნა საკუთარი თავის შესახებ. "საკუთარი პიროვნების გაორება" რომელიც შეიძლება მოხდეს სხვა სიტუაციაში და სხვა სივრცეში, ამ შემთხვევაში, თეატრალურ სცენაზე ხდება, განსაკუთრებული ინტენსივობით, რაც გამოცდილების ესთეტიური ბუნებიდან გამომდინარეობს. იდეები, ემოციები და შეგრძნებები არის იმ ფენომენის შემადგენელი ელემენტები, რომელშიც სრულად ეფლობა პიროვნება და მისი ცნობიერება. "თეატრი" – არის თერაპია რომელსაც მიეკუთვნება სხეული და სული, „სომა" და „ფსიქიკა."

სურვილების ცისარტყელა

მე-20 საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული ბოალი ქმნიდა თეატრალური მეთოდების ახალ ვარიაციებს, რათა რეაგირება მოეხდინა ჩაგვრის სხვადასხვა ფორმებზე, გარდა გარეშე ჩაგვრისა (external ჩაგვრის) [85]. ამ კონტექსტში, ,,სურვილების ცისარტყელა" არის რეაქცია ბოალის ადრეულ ნაწარმოების არაადეკვატურ აღქმაზე. განსაკუთრებით კი მასში გახმიანებულ გლობალური ჩრდილოეთის იდეაზე. გავრცელებული თვალსაზრისით ჩაგულთა თეატრი ძნელი წარმოსადგენია შედარებით უფრო დახურულ გარემოში. ასეთ გარემოში, უთანხმოებას იწვევს ის საკითხი, თუ ვინ ითვლება ჩაგრულად და ვინ მჩაგვრელად. ზოგ შემთხვევაში ჩაგრულთა თეატრის მეშვეობით ჩაგვრა უფრო ძლიერდება და უფრო რეალური ხდება. ხშირად რთულია გაარკვიო თუ ვინ არის ,,მჩაგვრელი" ან ,,ჩაგრული". ზოგიერთ შემთხვევაში, ჩაგრულთა თეატრი გამოიყენება კიდეც ჩაგვრის გასაძლიერებლად ან განსავითარებლად. ერთი ამერიკელი კომენტატორი იმაზეც კი მიანიშნებს, რომ ჩაგრულთა თეატრის ამერიკაში გატანა წარმატებით ვერ განხორციელდა. იგი ამერიკაში იშვიათად განიხილება, როგორც რეალური თეატრი და წინააღმდეგობას აწყდება პოლიტიკური შეგნების ნაკლებობის თვალსაზრისით. როდესაც ამ ქვეყანაში შემოაქვთ ხშირად, ჩაგულთა თეატრი გარდაიქმნება საზოგადოებასთან ურთიერთობის და არა მისი შეცვლის მეთოდად. „ბოალის თეატრმა ამერიკაში წარმატებას ვერ მიაღწია. - ეს თეატრი იშვიათად მიიჩნევა ,,რეალურ" თეატრად შეერთებულ შტატებში და ჩნდება პოლიტიკური ცნობიერების ნაკლებობა. ზოგიერთების განმარტებით ბოალის თეატრი ამერიკელი ადამიანების ცხოვრებას ასახავს სცენაზე, და არა ცვლილებებს. "[86]

[85] external oppression- ჰეტეროსექსიზმი, ჰომოსექსულების დისკრიმინაცია იმ ნეგატიური წინასწარგანწყობის თავისებურ ფორმას, უპირველეს ყოვლისა, გეებისა და ლესბოსელების წინააღმდეგ.
[86] Andrew Robinson. Power, Resistance and Conflict in the Contemporary World: Social movements, networks and hierarchies (Routledge Advances in International Relations and Global Politics) Hardcover – 22 Sep 2009

ბოალი პასუხობს ასეთ სიძნელეებს ინტერკონტექსტუალური განსხვავებებით. მის ადრეულ ნამუშევარში ლათინურ ამერიკაში, ბოალიმ აღმოაჩინა, რომ იმ მონაწილეებს შეეძლოთ ადვილად მოეწყოთ თავიანთი ცხოვრება მჩაგვრელთა და ჩაგრულთა ურთიერთობის კონტექსტში. ნათლად ჩანდა ვინ იყო მჩაგვრელი - კონკრეტული ადამიანი, რომელიც ფლობდა ძალაუფლებას. როგორიცაა უფროსი, პოლიციელი ან მიწათმფლობელი. ბოალი გვთავაზობს იმას, რომ მაყურებლებმა ხელი შეუწყოს სპექტაკლში პრობლემებზე ფოკუსირებას, მყისიერად გადასაჭრელ პრობლემებზე, როგორიცაა სამეზობლო კონფლიქტები და სამუშაო პრობლემები. შესაბამისად, ფორუმ თეატრის ორიგინალურმა განსხვავებულობამ კარგად იმუშავა.

სხვადასხვა ინოვაციებით, ბოალი ნერგავს, თავის ახალ მიდგომას კონკრეტულ სიტუაციაზე. პრობლემა დასრულდა მაშინ, როცა ბოალი ევროპაში გააძევეს. მონაწილეები ხშირად ითხოვდნენ მის მეთოდს, ჩაგვრის გამოსავლენად, განსაკუთრებით სადაც ნათლად არ ჩანდა პირადი მჩაგვრელი. მოგვიანებით, ბოალის თეატრის აუდიოტია, გაიზარდა და გახდა მრავალფეროვანი.

ევროპელები ისევე, როგორც ამერიკელები არ არიან მიჩვეულნი მჩაგვრელისა და ჩაგრულის თვალსაზრისით ფიქრს. ბოალიმ შენიშნა, რომ მისი ენა ჩრდილოეთში არ არის პოპულარული. ხალხი ვერ აღიქვავს საკუთარ თავს ჩაგრულ მდგომარეობაში. ბოალი ყვება, რომ საფრანგეთში ერთ-ერთ სესიაზე, მონაწილე სტუდენტმა თქვა, რომ მას არასოდეს განუცდია ჩაგვრა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ წარწერას „საძაგელი“. შემდეგ მან ჩამოთვალა ინციდენტები, სადაც იყო უამრავი ჩაგვრის ფაქტი ასახული. სხვა სიტყვებით, პრობლემის ნაწილი მარტივია, რადგან ჩრდილოეთის ხალხს არ ესმის ჩაგვრის დეფინიცია. ჩაგვრის კონტექსტი შესაძლოა შეივსოს ლინგვისტურად. ხალხს სიამოვნებს საკუთარი ლექსიკური მარაგის გაზრდა.

მაგრამ ბოალიმ კვლავ გაანალიზა, რომ ჩაგრულ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანი ვერ გრძნობს ჩაგვრას, ასეთ მდგომარეობას ხშირად აქვს სოციალური საძირკველი. ბოალის სჯერა, ამერიკა, ბრიტანეთი და ბრაზილია, არიან ავტორიტარული სახელმწიფოები. მათ საზოგადოებაში უამრავი სხვადასხვა სახის ჩაგვრა არსებობს, რომლებიც აზიანებს ადამიანს, მაგრამ, ასეთი ჩაგვრის წყაროები უხილავია.

ლათინურ ამერიკაში ჩაგვრა ხშირად გამოწვეული იყო პოლიციისა და სამხედროების მიერ ქუჩებში. მეტად დაჩაგრულ საზოგადოებაში, ჩაგრულების სინდრომს იწვევს ფრაზა - „cops in the head“[87] – (ცენზურა თავში).

ჩაგვრის ასეთი სტრუქტურის გამო, ჩრდილოეთ მონაწილეებს ჰქონდათ კვლავ ახალი პრობლემები ბოალისთან - მარტოობა, სიცარიელის შიში, კომუნაკაციის უუნაროობა. ბოალი ხანდახან აყალიბებს პრობლემას ხალხის თვალსაზრისით. რომელთაც აქვთ თავისუფალი დრო, განიცდიან მარტოობასა და სიცარიელეს. როდესაც ასეთ ხალხს კითხვებს უსმევენ, ისინი წამოწევენ არ პრობლემას, მაგრამ, ასეთ პრობლემებს თეატრი იშვიათად აშუქებს, რადგან გარე ჩაგვრა უარესია. ბოალის აზრით, მარტოობა და სიცარიელე უფრო მწვავეა ჩრდილოეთში. ***ევროპელი ხალხი იღუპება არა შიმშილით, არამედ სუიციდისა და გადამეტებული დოზისგან.***

სურვილის ცისარტყელა შექმნილია ამ სახის პრობლემების საპასუხოდ. ამ ტიპის თეატრი ცდილობს მიიღოს აფექტური განზომილება. ადამიანებს გააჩნიათ სხვადასხვა სუბიექტური გამოცდილებები სივრცესა და მოვლენებთან დაკავშირებით. *ეფექტურ განზომილებაში, ხალხს შეუძლია დააპროექტოს თავისი მეხსიერება და გამოცდილება ესთეტიურ სივრცეში.* ესთეტიური სივრცე გამოიყენება წარსულის ან ქვეცნობიერი შემთხვევების აწმყო დროში გადმოსატანად. თეატრის უდიდესი ნამუშევრები ხშირად ესაუბრება ქვეცნობიერს. ასეთი თეატრი ეძებს ***მოაგვაროს შინაგანი კონფლიქტები ესთეტიურ სივრცეში.*** იგი ასევე ცდილობს აჩვენოს თავისი ფართო კონტექსტი.

იდეა -,,cop in the head“ (ცენზურა თავში) ეს არის ნასესხები სლოგანი ფრანგული სიტუაციონიზმიდან. ეს არის შეთვისებული მჩაგვრელის აღმნიშვნელო მეტაფორა, რომელიც ასრულებს იმავე ფუნქციას, რაც გარე მჩაგვრელი. ადამიანებს გააჩნიათ შინაგანი ორგანო - რომელსაც ეწოდება ,,ცენზურა თავში“ (ხანდახან კი - ,,მოჩვენება“) - რომელიც მსახიობს ავალდებულებს ან თავიდან აარიდებინებს გარკვეულ ქმედებათა შესრულებას მისი სურვილის საწინააღმდეგ. ბოალის თანახმად, ადამიანთა ქმედებაში ერთვება გაცნობიერების აქტი, რაც გულისხმობს სოციალური ჩაგვრის გაგებას.

[87] შიშის საფუძველზე -საკუთარი თავისთვის დაწესებული აკრძალვა. იდეა -,,cop in the head“ (ცენზურა თავში) ეს არის ნათხოვარი სლოგანი ფრანგული სიტუაციონიზმიდან.

გაცნობიერება აქ ნიშნავს, ერთგვარ სოციალურ ინტერპრეტაციას, (,,ოსმოსის" [88] - osmosis) რომლის მეშვეობით ადამიანები შეითვისებენ ღირებულებებს, იდეებსა და გემოვნებას. ეს შინაგანი ფუნქცია ეფექტურად ახორციელებს გარეშე მჩაგვრელი ძალის შინაგან წვდომას. ბოალი ვარაუდობს, რომ ცენზურა არსებობს ადამიანის თავში, მაგრამ მისი მართვის სადავები გარეთ უნდა ვეძიოთ.

რაც შეეხება ჩაგრულთა თეატრს, სურვილის ცისარტყელის გამიზნული ფუნქციაა ჩაგვრის შეწყვეტა.

იგი მუშაობს, მჩაგვრელ-ჩაგრულთა ურთიერთობაში მონაწილის ცნობიერებაზე. ხალხს არ შეუძლია წარსულ მტკივნეულ ემოციებს დაუბრუნდეს. თეორიული პროცესის მიზანია დამანგრეველი მტკივნეული ემოციების შემცველი ელემენტების გარეთ გამოტანა, რის შედეგადაც ის უჩინარდება. ჩაგრული ადამიანი გამხნევებულია რომ რეალობა წარმოსახვაში შეცვალოს. ხოლო შემდეგ ამ წარმოსახული სურათებით თამაშობს. მაშასადამე, საბოლოოდ ის რეალობას გარდასახავს. თავისუფლების წარმოსახვით ადამიანმა შესაძლებელია გამოითვალოს, თუ როგორ შეიძლება იქცეს თავისუფლება რეალობად.

სურვილების ცისარტყელას ტექნიკები ზოგადად მოიცავენ კონკრეტული ადამიანის ფიქრების და ემოციების წარმოშობას, და არა პერსონაჟების. პირად ცხოვრებაში ადამიანი ცდილობს სურვილები აისრულოს, თეატრში მას შეუძლია ისინი შესამჩნევი გახადოს. ეს ნიშნავს, რომ მოქმედებები სრულდება შესაძლო მოწმეების, მაყურებლების, თანდასწრებით. აუდიტორიას შეუძლია განიცადოს ის შემთხვევები და ემოციური მდგომარეობა, რომელიც პროტაგონისტს, მთავარი როლის შემსრულებელს, აქვს. შედეგად, ეს მოვლენები შესაძლოა ჩანდეს სხვა რაკურსიდან. ასეთი სიმპათია სტანდარტულ თეატრში არ არის შესაძლებელი, მხოლოდ ბოალის თეატრში. ეს ხაზს უსვამს სიმპათიას, უფრო მეტად ვიდრე ტრადიციულად თეორიულ ემპათიას, ჩაგრულთა თეატრის უწყვეტობაში.

[88] Osmosis -ბერძნული ტერმინი, დამკვიდრდა ფიზიკაში, დიფუზიის ნაწილი, თანდათანობით ათვისება .

ბოალი ვარაუდობს იმას, რომ ხალხი პირად ცხოვრებაში ფსიქოლოგიურად თავს ითრგუნავს, და იშვიათად წარმოაჩენს თავისი შესაძლებლობების სრულ პოტენციალს და როგორც წესი თავს ითრგუნავენ მორალისა და შინაგანი შეზღუდვების შესაბამისად. ამას მივყავართ გაუფასურებასთან, რომელსაც ბოალი უწოდებს პიროვნულობას. თეატრი ხშირად შუქს ჰფენს ამ პროცესს, რადგანაც თეატრალური პერსონაჟები ხელოვნურად ითრგუნავენ თავს, ნერვოზს ივითარებენ. ეს ანალიზი გავს ბოალის ადრეულ ნამუშევარს.

ბოალის მიზანია გახადოს ხალხი ,,ჯანსაღი“, პიროვნული თვითშეფასების ამაღლებით. იგი მიზნად ისახავს შემოატრიალოს მაყურებელი, პროტაგონისტად, აქციოს მთავარი როლის, მოქმედების შემსრულებლად. რის შედეგადაც ცხოვრებაში პროტაგონისტი გახდება. იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანს მოუწოდეს მოქმედებების განხორციელებისკენ. თეატრს ეს შეუძლია.

მოქმედების ძალა მის რეალურობაშია. მაშინაც კი, თუ პროტაგონისტი ცრუობს, ეს სიცრუე მოიცავს სუბიექტურ სიმართლეს. სცენის სიღრმეში ადამიანის ქვეცნობიერი ამოდის.

პროცესი კვლავ სოციალურია და არა პიროვნული. მუშაობისთვის, პროცესს ესაჭიროება სცენა თუ გამოსახულებები, რომელიც მაყურებელს მოეწონება. პირადი ელემენტები უნდა იყოს სიმბოლური ხასიათის. შემთხვევები რომლის განზოგადებაც არ შეიძლება, თეატრისთვის არ გამოდგება. შესაძლოა საჭირო გახდეს ანალოგიის გამოყენება, კოლექტიური ინდივიდუალური გამოცდილების შესაქმნელად.

მიზანი არის კათარზისი, რომელიც პოსტულატების ნაცვლად ბლოკავს კონტრ-პოსტულატებს. ეს არის თვითტრანსფორმაცია, რომელიც სოციალურ მიზნებს არ ემსახურება. ხელს უწყობს თვითგამოხატვას. კათარზისის ყველა ფორმა წმენდს, ან არიდებს ხელის შემშლელ ელემენტებს, კლასიკურ კათარზისში ძლიერდება ტრანსფორმაციის სურვილი. საწინააღმდეგოდ, ბოალის თეატრი წარმოადგენს კათარზისის უარყოფას.

ამგვარად, წარმოდგენები უნდა აჩვენებდეს მოქმედებას, უფრო ვიდრე ვიწმეს ,,ყოფნას“. ბოალი ვარაუდობს, რომ არსებობს ყოველთვის სურვილი, ,,მე მსურს“, მოქმედების ძირში. ბოალი ასევე წერს, რაც არის ნაგულისხმევი სტრუქტურულ კანონებად. თეატრს უნდა შეექმნა მექანიზმი ან სტრუქტურა, რომელიც წარმოადგენდა ჩაგვრას, პროცესს გამოთქმულ ანალოგიურ ინდუქციად. უამრავი პერსპექტივები უნდა გამოცემულიყო ვიდრე ამ სტრუქტურების მითითებებშია.

,,ცისარტყელის“ იდეაა სურვილების გახლეჩვა ფერებად, მათი ახალ სასურველ საშუალებად გაერთიანება. ემოციები არ არსებობს სუფთა სახით, მაგრამ სხვადასხვა პროპორციებში ჩვეულებრივ ერთი ემოციაა დომინანტი. გათავისებული ჩაგვრა შესაძლოა იყოს რთული. მაგალითად, ხალხი ხშირად სიამოვნებას ღებულობს იმ სიტუაციებში, რაც არის მტკივნეული და დამთრგუნველი.

ასეთ თეატრში განსაკუთრებული ემოციებია გამოხატული. ბედნიერება უფრო აქტიური ჩანს, ვიდრე წარმოსახვითი მდგომარეობა. დანარჩენი პოზიტიური ემოციები მოიცავს განცვიფრებას და აღფრთოვანებას. გაოცება მოულოდნელი შეცნობაა ჩაგვრის, რომელიც ადრე ნორმალურად აღიქმებოდა. აღფრთოვანება აღმოჩენის შეგრძნებად მიიღება.

სხვა პოზიტიური ემოციაა სიყვარული. ორივე ემოციაში- სიძულვილსა და სიყვარულში არის ნაკლებობა, მაგრამ მათ მიმართ დამოკიდებულება განსხვავებულია. სიყვარული არის სათნოება, რომელიც წარმოადგენს ყველა ადამიანურ სიკეთეს, თანაგრძნობასა და ერთგულებას. რელიგიურ კონტექსტში, სიყვარული არა მხოლოდ სათნოება, არამედ ყოველი არსების საფუძველია.

სიძულვილი ცდილობს გაანადგუროს ნებისმერი რამე, რაც მის საკუთრებაში არ არის.

სურვილის ცისარტყელის ტექნიკა

ბოალი გვიშლის სურვილის ცისარტყელის მეთოდისა და ტექნიკის ფართო არჩევანს. უამრავი ასეთი ხერხი წარმოადგენს მოდიფიკაციას, რაც განპირობებულია იმ სიტუაციებისთვის, სადაც ჩაგრულთა თეატრის ჩვეული პირობები არ არსებობს.. ესენია დაუფარავი და გამომწვევი ქვეცნობიერების და ფარული შევიწროვების გზები.

მოქმედება უმთავრესად იმპროვიზირებულია. თუმცა, დამხმარეები გვთავაზობენ დახმარების ,,მეთოდს". მაგალითად, თუ ქმედება კონფლიკტურია, ყურადღების ფოკუსირება ხდება ქმედების ძალადობრივ მხარეზე, და არა დრამატული კონფლიქტზე. სიტუაციის „მშვიდად და მშვიდად" მოგვარება საუკეთესო გამოსავალია. რაც გულისხმობს მოქმედებების შენებულ ტემპში შესრულებას.

- ,,ნორმალურ რეჟიმში" სიტუაცია წარმოდგენილია სტრუქტურულად რეალური გზით. ეს უმთავრესად არ ნიშნავს რეალიზმს, როგორც ტექნიკას, მაგრამ სიტუაციის ცხოვრების რეალობის გამოხატულებას როგორც მისი გარდასახვის, გაუარესების, კრიტიკის საწინააღმდეგოს და ა.შ. მოცემული სიტუაცია კლასიკური ჩაგრულთა თეატრის მსაგავსია. ორი, განსხვავებული სურვილი წარმოშობს კონფლიქტს. კონფლიქტი შედის კრიზისში.
- ,,ჩაგვრის მსხვრევის" ხერხი ცდილობს სიტუაციის გარდაქმნის გზები იპოვოს. ეს ხერხი აღადგენს კონფლიქტის მოგვარების სავარაუდო სიტუაციას.
- ,,შეჩერდი და იფიქრე"-ს მეთოდი ცდილობს მიაღწიოს გამოუთქმელ ფიქრებს და გრძნობებს. ჯოკერი იყენებს ,,შეჩერდი"-ს ბრძანებას რათა მსახიობების ყურადღება რაიმეზე მიაპყროს, რასაც ისინი ერიდებიან, ან გაურბიან. ეს არის აქამდე უხილავი ფაქტის შემჩნევის ხერხი.
- ,,მშვიდად და მშვიდად" მეთოდი ემოციური აფეთქების ნაცვლად იყენებს ნელ და მშვიდ მიდგომას, რათა სტიმულირება გაუკეთოს რეფლექსიას, ემოციური აფეთქების ნაცვლად. ის ადამიანებს მოუწოდებს რომ იყვნენ მაყურებლები და მსახიობებიც.

- ,,ელვისებური ფორუმი“-ში პრობლემის გადაჭრა ელვისებული სისწრაფით ხდება.
- ,,აგორა“-ს მეთოდი გამოიყენება შინაგანი კონფლიქტების საჩვენებლად. მსახიობები ერთვებიან დიალოგსა თუ კონფლიქტში, როგორც სხვადასხვა სურვილების წარმომადგენლები, ან პროტაგონისტები.
- ,,შიში“-ს მეთოდი იწვევს მრავალ იმპროვიზაციას ოთახის ირგვლივ. ერთ-ერთი მისი მიზანია მაყურებლის რაოდენობის შემცირება, ხოლო მსახიობების მოდუნება.
- ,,სამი სურვილი“-ს მეთოდი შესაძლებლობას აძლევს პროტაგონისტებს შეცვალონ სიტუაცია სურვილით. ხშირად, ეს იმას გვიჩვენებს, რომ პროტაგონისტი ჯერ კიდევ ამტკიცებს სურვილებს- მას სწორედ სურს აირიდოს კონკრეტული პრობლემები.
- ,,დისოციაციის“ მეთოდი ანცალკევებს შიდა მონოლოგს, გარე დიალოგს, და სურვილს მოქმედებაში, როგორც წარმოდგენის განსხვავებულ საფეხურს. უპირველესად, ისინი მოქმედებენ საუბრის გარეშე.
- ,,თამაში დაყრუებამდე“ მეთოდით- პერფორმანსის უსიტყვოდ, მოქმედებებით, შესრულებაა. ეს არის არის მოქმედების გაძლიერების გზა, იმ მოქმედების რომლებიც დამოკიდებულია უფრო მეტად სიტყვებზეა დამოკიდებული.

ამ მეთოდების უმეტესი ნაწილი **იმპროვიზაციით** იწყება. პროტაგონისტი მოქმედებს სცენაზე სხვა მაყურებელ-სპექტატორთან ერთად, რომელსაც თავად ირჩევს. მსახიობებს ასეთ პროცესში ესაჭიროებათ ემოციური ურთიერთობის ქონა იმ პერსონაჟთან, რომელსაც თამაშობენ.

რამდენიმე ტექნიკა იყენებს გამოსახულებებს, სადაც მსახიობების მოდელი კონკრეტული სიტუაციაა, ქანდაკება თუ ნახატი რომ ყოფილიყო. ასეთი სურათები შესაძლოა გამოიყენოს მიმდინარე დაჩაგრულობის თუ სასურველი გათავისუფლების მოდელის შესაქმნელად. ხალხი, ვინც დათრგუნულია და ტრამვირებულია, ხშირად ქმნიან იმ სურათებს, სადაც ისინი არიან თვით-დაჩაგრული ან დამორჩილებული, იმაზე მეტად ვიდრე კონფლიქტური მარცხის სურათები. ბოალი გვთავაზობს, რომ ეს არის ,,იდეალური სურათის“ ნაკლებობა - უტოპიური თუ პრაქტიკული მიზანი რაც მას სურს.

სურათები ასევე შეიძლება გაერთიანდეს ან შეკავშირდეს, ხიდის შესაქმნელად, რომელიც საჭიროა ინდივიდუალურ და კოლექტიურ დონეებს შორის. იგი გვიშლის ,,სურათების სურათებს“. რაც ხანდახან გვიჩვენებს, რომ პერსონაჟები არ არიან აქტუალურნი დიალოგში, მაგრამ, შემდგომ აცალკევებს ნარატივებს; ან და აჩვენებს თუ რამდენად გარკვეული ქმედებებია მძიმე არსებულ ,,სურათ“-ზე შესასრულებლად. ხშირად, სურათები აჩვენებს ქვესხვაობებს- მაგალითად, თუ ვინმეს სურს სადმე წასვლა, ან უბრალოდ იმ ადგილიდან გაცლა, სადაც არიან. გამოსახულებაში შეთანხმებულ ხალხს შეეძლო გადაეწყვიტა არიან თუ არა ისინი მატყუარები ან მოწინააღმდეგეები.

მსახიობებს ასევე შეეძლოთ სიტყვის გამოსახულების შექმნა, ორი გამოსახულების შექმნა, რომლის ანარეკლნიც თავადვე არიან, სადაც პროტაგონისტი ანაცვლებს ერთ-ერთ მსახიობს და პირიქით. მიზანი ყოველთვის ის არის, რომ შეიქმნას სუბიექტური გამოსახულება, რომელიც გრძნობს პროტაგონისტის რეალობას. ხოლო, საქმე მდგომარეობს გამოსახულებასთან მუშაობაში- მის უკან უთქმელი ამბავი.

ტექნიკურად მას ეძახიან ,,კალეიდოსკოპის გამოსახულებას“. მონაწილეები ქმნიან საკუთარი პასუხების გამოსახულებებს, სცენაზე. პროტაგონისტს შეეძლო შემდეგ სხვა გამოსახულებები ენახა, რომელიც მის პრობლემაზეა მორგებული. მეორე ტექნიკა, ,,გამოსახულების გამოსახულება“ მოიცავს მონაწილეებს, რომლებიც ქმნიან მრავალ გამოსახულებას საწყისი სცენიდან. საკუთარი შეხედულებით აგებენ სცენას.

,,Rashomon “-ს ტექნიკა, რომელიც იაპონელი რეჟისორის აკირა კუროზოვას ფილმის საპატივცემულოდ დაარქვა, ქმნის გამოსახულებას ერთი სიტუაციის სხვადასხვა რაკურსიდან.

სხვა ტექნიკები „ რიტუალური ჟესტი“, ადგენს ყოველდღიურ რიტუალს (ან ჩვეულ ქმედებას), სასიცოცხლო ადგილზე შეჩერებით. დანარჩენი მონაწილეები განიხილავენ, ან კვლავ ინტერპრეტირებენ სცენას. გვიჩვენებს ასევე ერთგვარი სოციალური რიტუალების არსებობას, ან მსგავსებებს სხვადასხვა სფეროებს შორის. გამოსახულებები ასევე, შესაძლოა გამოიყენონ დაჩაგრულობის თუ ბედნიერების მრავალი ხედვისთვის.

დამატებით, ტექნიკების წარმოსახვით, არსებობს ასევე თვითდაკვირვების ტექნიკები. უმეტესი თვითდაკვირევების ტექნიკები ფოკუსირდება შიშზე. ყურადღება არის კონკრეტული სოციალური შიში, ვიდრე ზოგადი მეტაფიზიკურ შიშები.

მონაწილენი ქმნიან სურათებს, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს თავის შიშს, და არჩევს ამ სურათებიდან, რაც ერთიანი ჯგუფის შიშების სინთეზს ქმნის .

ერთი ვარიანტი, ანალიტიკური წარმოსახვის, გამოიყენება როცა პროტაგონისტი ვერ გებულობს რა ხდება, ან რა სურს მას, ან სულაც დაბნეულია. ეს პროცესი აჩვენებს შეზღუდულ სიტუაციას და მეტამორფოზის თავისუფლებას. იგი იყენებს კარიკატურას სიტუაციის გასაზვიადებლად, აადვილებს მის აღქმას. დამკვირვებლებს შეეძლოთ დაესუსტებინათ პროტაგონისტი, რათა უარი ეთქვა დამთრგუნველ ურთიერთობებზე.

სხვა ტექნიკა ფოკუსირდება cops in ths head - ის მეთოდზე, იმ შემთხვევებში, სადაც ხილული ჩაგვრა არ არსებობს. ეს არის მნიშვნელოვნად ხელსაყრელი, როცა ვინმეს სურს რაიმეს კეთება, მაგრამ არ გამოსდის. ეს შეზღუდვები და დათრგუნვები შეიძლება ნაჩვენები იყოს, როგორც ,,მოჩვენებები“ . მონაწილე ყვება, შექმნილ გამოსახულებებს. მოგვიანებით, გამოსახულებები მოძრაობენ ირგვლივ და ურთიერთმოქმედებენ. მონაწიელეები ცდილობენ ,,მოჩვენებების“ დამარცხების თუ შეცვლის სტრატეგიებს, ქმნიან მოკავშირეს ან ,,ანტიბოდის“ ყოველი მოწინააღმდეგის წინააღმდეგ. აუდიტორიის წევრებს შეეძლოთ შეეთავაზებინათ დამატებითი ,,მოჩვენება“ თუ ,,დამპყრობელი“. ამ პროცესში გაოცება და აღფრთოვანება ჩანს როგორც ტრანსფორმაციული ემოციების გასაღები.

მუშაობის შემდგომ ვარიანტში გამოიყენება გაზვიადება და გაზრდა ნიღბებისა და სოციალური როლების. სხვა ქმნის გამოსახულებას, მონაწილეთა სურვილების, რომელებიც კონფლიტში და დიალოგში შედიან ერთმანეთთან. ტექნიკა სახელწოდებით screen-image გამოიყენება, ორი ადამიანის ურთიერთობის შესასწავლად. ეს ყოველივე ფოკუსირდება მონაწილეთა ფსიქოლოგიურ სურათებზე. არსებობს ასევე ტექნიკა, რომელიც ქმნის იმავე პიროვნების თუ პერსონაჟის საწინააღმდეგო ხასიათს. წიგნი „სურვილების ცისარტყელა“ ასევე მოიცავს თამაშებს, რომელიც პირდაპირ არ არის თეატრალური როგორც ტექნიკები. ერთ-ერთი თამაში შეიცავს, ვინმეს საპირისპირო პიროვნულობის იმპროვიზირებას.

სხვაგვარად ჩამოთვლილ დანარჩენ თამაშებს გააჩნია მსგავსი ჩართულობა. მაგალითად, მსახიობთა და არა მსახიობთა თამაშებში ერთი აღწერილი მოქმდება ითხოვს მონაწილეებისგან, შეასრულონ ბავშვის როლი, რომელსაც ისინი ისურვებდნენ.

მაყურებლებს უნდა გამოეცნოთ, არა ბავშვობის კერპი, არამედ მის უკან მდგომი სურვილი - იმის გამოხატვით, თუ პირმა როგორ იმოქმედა.

ტექნიკების ჯგუფი ძალიან ჰგავს ვიზუალიზაციის თერაპიულ ტექნიკას, სადაც ანალიზდება და შეესაბამება თვითნაწილებს, წარსულ სიტუაციებს და ურთიერთობებს, რადგანაც ისინი იყვნენ სხვადასხვა ადამიანები. შედეგად, ბოალის მიდგომა ასრულებს ვიზუალიზაციას, მსახიობების გამოყენებით შიდა ფსიქოლოგიური ნაწილების წარმოსადგენად.

ერთი უდიდესი სხვაობა არის სურვილის ტექნიკების ცისარტყელასა და მსგავს თერაპიას შორის. ძირითადად დაპირისპირებული ურთიერთობა ,,cops in the head" (ცენზურა თავში)

გლობალური გავრცელება, და აპლიკაციები, ჩაგრულთა თეატრი

დღესდღეობით, ჩაგრული თეატრი ფართოდ გამოიყენება მთელ მსოფლიოში. ჩაგრულთა თეატრის საერთაშორისო ფესტივალი გვიჩვენებს განსხვავებულ მიდგომას სხვადასახვა კულტურულ ტრადიციებში. ჯგუფმა ბურკინა ფასოდან გააერთიანა ნატურალიზმი და რიტუალიზება შესძინა წარმოდგენებს. ქუჩის ბავშვების მასობრივი ჟლეტვის გამო, ბრაზილიურმა ჯგუფმა გამოიყენა რეალური დიალოგი, მსუბუქი დარტყმა და *კაპოეირა.* [89] არსებობს სირთულეები კრეატიული მიდგომის შესანარჩუნებლად. ბოალის ტექნიკები ხშირად მექანიკურად გამოიყენება, და მხოლოდ როლური თამაშის სახით გამოიყენება. შარონ გრინი ამბობს, რომ ცუდ დამხმარეებს შეუძლიათ გამოიყენონ ბოალის მეთოდი მანიპულაციისთვის. როგორც ჩანს მეთოდი დამოკიდებულია დამხმარეების კეთილ ნებაზე. სინამდვილეში, ბოალის მეთოდი დახმარებაზეა დამოკიდებული, რამდენად ემანსიპაციური იქნება.

[89] აფრო-ბრაზილიური საბრძოლო ხელოვნება (ასევე ცეკვის, მუსიკისა და პოპ-კულტურის შემადგენელი ნაწილი) თავდაპირველად ჩამოყალიბდა კოლონიურ პერიოდში ბრაზილიაში აფრიკელ მონათა მიერ. ტექნიკა გამოირჩევა მატყუარა სწრაფი მოძრაობებით, ძლიერი აკრობატული კომპონენტებით და ზოგიერთ ვერსიებში, როგორც წესი, მუსიკის თანხლებით სრულდება

ბოალის თეატრი გამოიყენება ციხეში, ციხეებში მუშაობა შესაძლებელია, მაგრამ პრობლემებთანაა დაკავშრებული, რადგან ბოალი სოლიდარობას არ უცხადებს მსჯავრდებულთა მიერ ჩადენილ დანაშაულებრივ ქმედებებს და არც ბადრაგების მიერ გადაჭარბებულ მოქმედებებს. პატიმრებს შეზღუდული აქვთ სივრცე და არა დრო, მათ ბევრი თავისუფალი დრო აქვთ, მაგრამ მათ აქვთ კონფლიქტური სიტუაციები ციხის მცველებთან. ბოალი ცდილობს პატიმრისა და ბადრაგის ნიღაბს ამოფარებული პიროვნებების დანახვას. რათა ერთმანეთთან მტრულად განწყობილი ეს ორი მხარე, თეატრალური სივრცის საშუალებით დააკონტაქტოს. ბოალის თქმით, აზრი აქვს ისეთ ადამიანებთან მუშაობას, რომლებთაც უწოდებს არაცნობიერ მჩაგვრელებს, როგორიცაა „ციხის მცველი“. თეატრალური დებატების მეშვეობით მათ შესაძლოა შეწყვიტონ ჩაგვრა. მნიშვნელოვანია, რომ ასეთ შემთხვევებში გააცნობიერონ თუ ვინ ,,ჩადის დანაშაულს“, ჩაგრავს სხვებს. ასეთ დროს არც ერთი მხარე, ასეთი ქმედებით სარგებელს არ იღებს.

ციხეში მუშაობისას, ბოალი ვარაუდობს, რომ ადამიანები სხვადასხვა დამთრგუნველი მოქმედებების გამო მოხვდნენ საპყრობილეში, თუმცა ის თვლის, რომ დანაშაულის მიზეზი არის საზოგადოებაში ეთიკის ნაკლებობა. ჩაგრულთა თეატრის მიზანი ციხის სტრუქტურის შეცვლა არ არის. ციხეები აშკარად არიან სტრუქტურულად ჩაგრული დაწესებულებები, უფრო მეტად, ვიდრე სამუშაო ადგილები, თუ სამეზობლო გარემო. პატიმრების უმრავლესობა ციხეში იმის გამო მოხვდა, რომ გადარჩენას ცდილობდნენ. რატომ შეიცვალა თეატრის ფუნქცია? როგორც ჩანს, ბოალის ჰუმანიზმს მიჰყავს იგი უკან სოციალურ შესაბამისობაში სასიცოცხლო არსთან ერთად, ან შესაძლებელია, რომ იგი უარყოფს კომპრომისებს, რომლებსაც ქმნის სამუშაოდ სხვაგვარ მიუდგომელ კონტექტსში.

მაშასადამე, ბოალი მარტივად არ ცვლის თავის თეორიას. მისი მიდგომა აისახება პატიმრის სახით, რომელსაც იგი ხვდება. ადამიანთა უმრავლესობა, ვისთანაც ბოალიმ იმუშავა ციხეში, არიან კომანდოსის მონაწილენი, ან წამლის რეალიზატორები.

ბოალი ასევე კამათობს, რომ ასეთი ახლაგაზრდობა სოციალური ჩაგვრის მსხვერპლია. მათ არჩევანი არ აქვთ, და ვერც კი ამჩნევენ მას. სხვა შემთხვევაში, მუშაობენ გლეხებსა და მუშებთან. ბოალი მუშაობს ხალხთან, ვინც იზიარებს მის

ღირებულებებს. ციხეში ის მუშაობს ხალხთან ვის ქმედებასაც იგი გმობს, მაგრამ ის ასევე სოლიდარობს მათ, როგორც ხალხს, რომელთა დიალოგის უფლება დარღვეულია. მაშასადამე, დევნის ციხის ფასეულობის ორივე ალტერნატივას და ცვლის მათში პირობებს. მცველებთან ერთად, ის ასევე ცდილობს გარდაქმნას მათი ღირებულებები, გახადოს ისინი კრიტიკულნი. იგი ამხნევებს მათ, რათა დაინახონ თავისი ფუნქცია სოციალური მხარდაჭერის სახით, მბრძანებლობაზე მეტად.

მნიშვნელოვანია, ,,პოლიმორფოზის“ გაკრიტიკება, ან დომინანტური სისტემის ეთიკური პოზიციის შეცვლა. ,,საზოგადოება“ ხშირად თვითონ სჩადის იმავე დანაშულს, რომელსაც სჯის. სხვა გადმოცემით, რეინტეგრაცია მოითხოვს სოციალურ ცვლას, და არა მხოლოდ ინდივიდუალურ ცვლილებას. ყურადღება უნდა მიექცეს დანაშაულის სოციალურ შემთხვევებს, მაგრამ არა ინდივიდების დასჯით. იდეა არსებობს ეთიკური ალტერნატივების მოძიებაში და ხალხისათვის არჩევანის უფლების მიცემაში. პატიმრებს სჭირდებათ თვით-განვითარების და ინტელექტუალური ზრდის უფლება. სხვა შემთხვევაში ისინი კვლავ დამცირდებიან. თეატრი ასევე ეხმარება ემპათიის ხელშეწყობაში. მაგალითად, მცველი ცდილობს დაარტყას პატიმარს, დამციროს პირველივე შესაძლებლობის დროს.

მაშასადამე, იძულებითი ციხის პარამეტრები ზღუდავს მეთოდის გამოყენებას. მაგალითად, პატიმრებს არ აქვთ უფლება მოაწყონ სცენები, სადაც ისინი კლავენ მოსამართლეს, რომელმაც ისინი ციხეში გამოამწყვდიეს. ეს არის დაუფარავი კონტრასტი მუშებზე, ვისაც უფლება აქვს უკიდურესად სცადოს ასეთ თატრალურ ტექსტში ქარხნის დანგრევა (მაშინაც კი, თუ ბოალი არ ეთანხმება). ეს გამოიხატება იმაში, რომ იყოს სავსებით დიდი კომპორმისი მჩაგვრელ სტრუქტურასთან.

საკანონმდებლო თეატრი

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

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

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

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

უფრო ზოგადად რომ ვთქვათ, ბოალი მოგვიწოდებს წარმომადგენლობითი დემოკრატიისაკენ. სახელმწიფოს ცენტრალიზებული, ავტორიტარული და ნორმატიული ტენდენციები უნდა აღმოიფხვრას და დაბალ საფეხურზე უნდა ჩანაცვლდეს დემოკრატიული ორგანოებით. ამ ორგანოებმა ჭეშმარიტი დიალოგი უნდა აწარმოონ სხვადასხვა ჯგუფებს, რეგიონებს, ქვეყნებსა და ა.შ. შორის.

საკანონმდებლო თეატრის იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ ზოგჯერ მაყურებლის პრობლემის გადაწყვეტა ცუდ კანონებში უნდა ვეძიოთ. პრობლემების გადაჭრა კანონების შეცვლას მოითხოვს. კანონი აღიქმება, როგორც ვიღაცის სურვილის გამოხატულება. ამჟამად იგი გამოხატავს ძლიერის სურვილს, მაგრამ იგი ასევე შესაძლებელია, გამოხატავდეს ხალხის სურვილს. აქ პრობლემა თავს იმაში იჩენს, რომ არ არსებობს კანონის სტრუქტურისა და ნორმატიულობის კრიტიკა. მონაწილეობა ამ შემთხვევაში ბევრად უფრო ღრმაა, ვიდრე უბრალოდ კონსულტაციები პოლიტიკის საკითხებზე. თავს იჩენს პოლიტიკის ერთგვარი კოლექტიური წარმოება, რომელსაც წარმომადგენელი უფრო მეტად გამოხატავს, ვიდრე წყვეტს. ეს პროცესი მიმდინარეობს მთელი რიგი თანამოაზრეთა კლუბების თანხლებით. ფაქტობრივად, მათი უმეტესობა იყო გაძევებულთა და მარგინალიზებულთა ჯგუფებიდან, თუმცა მათ დიდი მრავალფეროვნება ახასიათებდათ. მაგალითად, ისინი მოიცავდნენ ფერადკანიანი სტუდენტების ჯგუფს, გარეუბნების მცხოვრებთ, პროფკავშირელებს, ხანში შესულებს, შეზღუდული შესაძლებლობების მქონეთ და ეკოლოგიის აქტივისტებს საკანონმდებლო თეატრში შედეგი უნდა შეეფარდებოდეს მოქმედების დროსა და ადგილს და განმეორებით უნდა გამოიცადოს. ჩვენებები მომდინარეობს ერთი საზოგადოებრივი გაერთიანებიდან, მაგრამ მათი წარმოდგენა და განხილვა სხვა გაერთიანებებში ხდება.

ეს აუცილებელია, რათა დავაკავშიროთ ერთმანეთთან პრობლემები, რომელთა წინაშეც სხვადასხვა ჯგუფები დგანან. 13 კანონი, რომელიც იყო შედეგი ამ პროცესისა, ძირითადად შეეხებოდა შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე ადამიანთა, მხცოვანთა, ფსიქიკური პრობლემების მქონე ადამიანებისა და გეი წყვილების უფლებებს. მაგალითად, ბინის დისკრიმინაციული საფასურის აკრძალვა გეი წყვილებისათვის ავტოტურისტთა სასტუმროში. ელექტრო-შოკით თერაპიის აკრძალვა და სატელეფონო ჯიხურების შემაღლებულ ბაქნებზე დადგმა, რათა უსინათლო ადამიანებმა შეძლონ მათი მიგნება ან მათთვის გვერდის ავლა.

ბოალი თავის ყველაზე მნიშვნელოვან კანონს განსაზღვრავს, როგორც მოწმის დამცავ ზომას. იგი აგრეთვე ხაზგასმით შენიშნავს, რომ ერთადერთი კანონი, რომლის ფორმულირებაც თავად მოგვცა, კოლექტიურ ზომებთან შეპირისპირების თვალსაზრისით, ცუდად იყო მოფიქრებული. იგი მიანიშნებს, რომ ამ ცამეტ შემთხვევაში თეატრალურმა ჯგუფებმა სურვილები კანონებად აქციეს.

სოციალური პრობლემები ბრაზილიაში

წიგნი ,,საკანონმდებლო თეატრი'' ასევე მოიცავს ბოალის ინტერვენციებსა და სიტყვით გამოსვლებს ბოალის საბჭოს წევრად ყოფნის პერიოდში. ამ ინტერვენციებში შედიოდა სიტყვა სახელწოდებით ,,მეხსიერება და საწამებელი პალატა,“ რომლის დახმარებითაც, შეიძლება ითქვას, მოპოვებულ იქნა ერთი ხმა, რითაც გადაწყდა, რომ სამარცხვინო წამების ადგილი შენარჩუნებულიყო როგორც მემორიალი. ამ ნაწარმოებში ბოალი ამტკიცებს, რომ თუ ადამიანის უფლებათა შემლახველი წარსული ფაქტები წაიშლებოდა მეხსიერებიდან, ეს აწმყოში მიგვიყვანდა ისეთ სისასტიკემდე, როგორიცაა კარანდირუს ხოცვა-ჟლეტა.

ორი მთავარი პრობლემა ბრაზილიაში, ბოალის თქმით, არის სიღარიბე და ფიზიკური ძალადობა. სისტემა ხალხს სიღარიბესა და უვიცობაში ამყოფებს და ამგვარად შეუძლია მისი კონტროლი. სიღარიბის პრობლემა ვლინდება ისეთი ფაქტებით, როგორიცაა მათხოვრობა და ბავშვების ჩაბმა სექს-მუშაკობაში, თუმცა თავად სიღარიბე უხილავი გახდა. კაპიტალისტები მძლავრობენ სხვა ჯგუფებზე, როგორიცაა

მსახიობთა ჯგუფი, კანონებით, რომლებიც მხოლოდ კაპიტალისტთა ინტერესებს ითვალისწინებს. კანდელარიას ხოცვა-ჟლეტის განხილვისას, რომლის დროსაც პოლიციამ 7 ქუჩის ბავშვი დახოცა, ბოალი ამბობს, რომ ამ ხოცვა- ჟლეტის დანაშაულმა არ უნდა დაგვავიწყოს უფრო სერიოზული დანაშაული. როდესაც ბავშვებს, უპირველეს ყოვლისა, ქუჩაში ეძინათ.

მეორე რეგულარული თემა არის კორუფცია. ბოალი ირწმუნება, რომ ხმების მოსყიდვა საბოლოოდ ძვირად უჯდებათ იმ ადამიანებს, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ამით იგებენ. ხალხი, რომელიც ქრთამს იხდის, რათა არჩეულ იქნას, ისეთ კანონებს მიიღებს, რომელიც გაზრდის ამომრჩეველთა ცხოვრების ღირებულებას. პოლიტიკურ ელიტას კიცხავენ შეთანხმების დარღვევის გამო -- სიტუაცია, რომელიც ყველა შეთანხმებას ფაქტობრივად შეუძლებელს ხდის და ყველაფერი კონფლიქტურ არითმეტიკამდე დაჰყავს.

ღარიბი ადამიანების მიწების მიტაცება კიდევ ერთი გავრცელებული თემაა. ოფიციალური პირები იგნორირებას უწევენ ღარიბი ადამიანების ცხოვრებას. მათი უჩინარი და დაურეგისტრირებელი დასახლებები ხელს უშლის დეველოპერულ პროექტებს. ნარკვევი ,,თანამდებობიდან გადადგომა“ ამხელს მთავრობის წარუმატებლობას, რაც იმით გამოიხატა, რომ მან ვერ შეძლო ზომები მიეღო პროგნოზირებადი სიკვდილიანობისა და უსახლკარობის წინააღმდეგ, რომლებიც წარმოიშობა ყოველ მარტს წყალდიდობის დროს. კიდევ ერთი ნარკვევი სახელწოდებით ,,Elizete“ ახდენს იძულებით გადაადგილების პრობლემის აქცენტირებას.

გამოსახლებული და წყალდიდობას გადარჩენილი ხალხი ხელახლა დაასახლეს, მაგრამ მათი საკვების მარაგი გაქრა. მარაგები, ალბათ, მოპარულ იქნა სხვა ღარიბი ადამიანების მიერ მათი დარიგების პროცესში. ბოალი მიანიშნებს, რომ ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ხალხი უბედურებამდე მიდის ან სიღარიბის გამო ერთმანეთს ვნებს. ბოალი გმობს ნორმის ზღვარს მიღმა პოლიციის მიერ ჩადენილ ძალადობას, რომელიც იძულებით გადაადგილებულმა პირებმა განიცადეს პროტესტის დროს. იგი გვიყვება ერთ-ერთი გადარჩენილის, ელიზეტის შესახებ, რომლისთვისაც სარკე

ტკივილის მიზეზად იქცა -- იგი სარკეში ჩახედვისას საკუთარ თავს ადამიანად ვეღრ აღიქვამს.

ეს ნაწარმოები მკაფიოდ გვიჩვენებს კაპიტალიზმისა და სახელმწიფოს ცენტრალიზებული სისტემის არაჰუმანურობას. იძულებით გადაადგილების პრობლემამ ხელახლა იჩინა თავი, როგორც მთავარმა საკითხმა 2014 წლის მსოფლიო თასისა და 2016 წლის ოლიმპიადის პერიოდში. მსგავსი ამბები ხდება ბრიტანეთსა და მეზობელ ქვეყნებშიც. ერთი მხრივ ბოალი ამხილებს იმას, რომ სახელმწიფოს მხრიდან რეპრესიას სასაცილო ხასიათი აქვს. იგი აწამეს დანაშაულის გამო, რომელიც მდგომარეობდა იმაში, რომ თითქოს მან გაავრცელა ,,ტყუილი“ იმის შესახებ, რომ ვითომ ბრაზილიაში ხალხს აწამებენ. ეს ინციდენტიც გადამუშავებულია ბოალის პიესაში ,,ტორკვემადა" (ეს სიტყვა აღნიშნავს ესპანელს, რომელიც, როგორც დიდი ინკვიზიტორი, პასუხისმგებელია ათასობით ებრაელის სიკვდილზე).

სხვა ნარკვევში განხილულია ორგანიზებული დანაშაულის მატება ბრაზილიაში. ბოალი ორგანიზებულ დანაშაულს აანალიზებს, როგორც პოლიტიკური ძალადობის გადამუშავებულ ვერსიას. ხალხის გატაცებას თავდაპირველად სამხედრო პირები მიმართავდნენ დიქტქტურის პირობებში, შემდეგ -- პარტიზანები შურისძიების მიზნით, რამაც საბოლოოდ ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკის ხასიათი შეიძინა. იგი დანაშაულს ერთგვარ სოციალურ რეგრესიად აღიქვამს. ნარკობარონების აბსოლუტური დესპოტიზმი წარმოადგენს უკუსვლას მონარქიული ძალაუფლების ადრეული ეტაპებისაკენ, როდესაც სამართალი უბრალოდ მეფის ახირებას ნიშნავდა, თუმცა ძირეული მიზეზი სოციალურ უსამართლობაში მდგომარეობს, რომელიც აღრმავებს სიძულვილს და ამძაფრებს ძალადობას. ამასთან, პოლიციისა და კრიმინალთა ქსელები ურთიერთგადაჯაჭვულია. ბოალი აგრეთვე საგულდაგულოდ გახაზავს, რომ სახელისუფლებო ძალების მიერ მოწყობილი ხოცვა-ჟლეტა აგრეთვე უზარმაზარი პრობლემაა, რომელიც შემაშფოთებლად პოპულარულია. მაგალითად, მაღაზიის მეპატრონეები პოლიციელებს ქირაობენ ქუჩის ბავშვების დასახოცად. მნიშვნელოვანი სხვაობაა თანამედროვე ორგანიზებული დანაშაულის შესახებ ბოალის დისკუსიებსა და მისი ბავშვობისდროინდელი ქათმის ქურდების შესახებ უსიამოვნო მოგონებებს შორის.

ეს უკანასკნელნი მამაცნი და მოხერხებულნი იყვნენ. ისინი იძულებულნი გახლდნენ, რომ მოეპარათ, რათა ოჯახები გამოეკვებათ. ამით ისინი საზოგადოების მიერ ლინჩის წესით გასამართლების ან საზოგადოებიდან განდევნის რისკზე მიდიოდნენ. დღევანდელი ელიტარული კრიმინალებისაგან განსხვავებით, მათ ღირსება გააჩნდათ.

ბოალის ბოლოდროინდელი ნაშრომის პოლიტიკა

პოლიტიკურად ბოალის ადრეული ნაწარმოები ,,ჩაგრულთა თეატრი“ აშკარად მარქსისტული და ანტიიმპერიალისტურია. მისი უფრო ბოლოდროინდელი ნაწარმოები მოიცავს დემოკრატიულ, ჰუმანიტარულ და სტრუქტურალისტურ თემებს. ორსავე მიდგომას უწყვეტ ხაზად გასდევს ბოალის ჰუმანიზმი. ბოალი ადამიანებს განიხილავს, როგორც შემოქმედებითად მოქმედ პირებს. რომელთა დანიშნულებაა მისდიონ თავისუფლებასა და ბედნიერებას მტრულად განწყობილ სამყაროში. ერთგან ბოალი მიანიშნებს, რომ ადამიანები გადარჩენისათვის მუდმივად იბრძვიან ბუნების წინააღმდეგ სიხარულის მოსაპოვებლად. სიამოვნებისათვის ბრძოლა არის როგორც უფლება, ისე მოვალეობა. ზოგჯერ ავტორი გვირჩევს, რომ ადამიანებმა თავად უნდა შეცვალონ სამყარო, თორემ იგი დარჩება ისეთად, როგორიც არის. სიამოვნებისათვის ბრძოლა ადამიანის ცხოვრებაში არის ყველაფერ იმის წყარო, რაც კი არაორდინალურია.

ამის საპირისპიროდ, ბუნება აღიქმება, როგორც ჰობსისეული ჯუნგლების კანონი, რომელშიც ძლიერები ანადგურებენ სუსტებს. ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლით ეთიკა სძლევს ბუნებას. აქ აშკარაა ჰუმანისტური მოდერნიზმის წინაშე ვალდებულება. ბუნების დომინანტობის მღელვარე თემა არის ზღვარი ბოალის კონცეფციისა ჩაგვრის შესახებ. აქ გარკვეული ორაზროვნება იჩენს თავს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ბოალი განადიდებს სასიცოცხლო ძალას და ამასთანავე ცდილობს, გამიჯნოს იგი ბუნებისაგან. თავისთავად ცხოვრებას ან ბუნებას არა აქვს მნიშვნელობა. ხელოვანი ხალხი და შეშლილები ცდილობენ, აზრი შესძინონ ცხოვრებას, მოაწესრიგონ მისი ქაოსი. ბოალი ითხოვს, რომ მათ არასოდეს განკურნონ ჩვენი სიგიჟე და რომ ამ გაგებით, ყველა გიჟს ემსგავსება. და მაინც, ჩვენ მუდამ შეწუხებულნი ვართ ჩვენი ბარბაროსული ბუნების გამო. ჩვენ გვაქვს მტაცებელი ცხოველის ბუნება, რომელსაც თავს ვერ დავაღწევთ.მაგალითად, ჩვენ იძულებულნი ვართ, დავხოცოთ (ცხოველები,

მცენარეები), რათა ვიკვებოთ. ბუნება გვნიჭებს ჩვენ ამ ცხოველურ ხასიათს. ამის საპირისპიროდ, ეთიკა ადამიანური გამოგონებაა. კულტურის როლი იმაში მდგომარეობს, რომ დაძლიოს ჩვენი ბუნება და შექმნას ეთიკური სამყარო. ბოალი განიზრახავს სვლას ისეთი საზოგადოებისაკენ, სადაც არ იქნება ჩაგვრა, თუმცა იგი ცნებას ,,საზოგადოება" განიხილავს კონვენციური, კონსერვატიული და ლიბერალური ტერმინებით, როგორც ნორმატიულ წესრიგს, რომელიც გვიცავს ჩვენ ქაოსისაგან. იგი არის ცივილიზაციის ტიპი, რომელიც იყენებს კანონებს, ბრძანებებსა და ღირებულებებს ბარბაროსობისაგან ჩვენს დასაცავად.ავტონომია-- სადაც ყველა საკუთარ ეთიკას ადგენს, --განიხილება როგორც ბარბაროსობა ჩვენ პასუხისმგებელნი ვართ უკეთესი მომავლის შექმნაზე. ჩვენ გვაქვს თავისუფალი ნება და ვერ უარვყოფთ მას. საკუთარი სარგებლის სხვის კეთილდღეობაზე წინ დაყენება უპატიებელია. კაპიტალიზმი და ავტორიტარიზმი არის მიბრუნება ბარბაროსულ ცხოველურ ბუნებასთან. ეს ჰუმანისტური დუალიზმი მიანიშნებს ბოალის მიერ კაპიტალიზმისა და მილიტარიზმის კრიტიკაზე. საერთაშორისო ურთიერთობები ძირითადად მტაცებლურია, მიუხედავად დიპლომატიის ილუზიებისა. გლობალიზაცია მეორე სახელია ამ საუკუნოვანი მტაცებლობისა. ბოალი მხარს უჭერს კეთილდღეობის გლობალიზებას, მაგრამ სანაცვლოდ, სარგებლის მოხვეჭა ხდება გლობალიზებული ხასიათის მოვლენა. ეს პროცესი ახდენს ადამიანთა გაერთგვაროვნებას -- ჩვენ ყველანი ერთურთის მსგავსნი ვხდებით. სივრცის პრივატიზების სურვილი მიიჩნევა ასევე ნაკლებ ჰუმანურ აქტად, ცხოველურ სწრაფვად. იგი მოიაზრებს ტერიტორიის დაპატრონების სურვილს. მომხმარებლური სანახაობა ნაწილია ამ სწრაფვისა. თანამედროვე სანახაობით საზოგადოებებს შორის თითოეული საზოგადოება ცდილობს, გააფართოოს თავისი სანახაობა, ისე როგორც საკუთარი ტერიტორია. ბოალი არ ეწინააღმდეგება ბიზნესის ისეთ ტიპებს, რომლებიც შეეხება მოთხოვნილებების დაკმაყოფოლებას, როგორიცაა ქუჩის ბაზრობები. იგი ეწინააღმდეგება ისეთი ტიპის ბიზნესებს, რომლებიც ქმნის მიჯაჭვულობას და წაახალისებს არასაჭირო მოთხოვნილებებს. ბოალი შიშობს, რომ სარგებელსა და ბაზართან დაკავშირებული ღირებულები ჩაანაცვლებს ჰუმანისტურ ღირებულებებს. ადამიანები ვცდილობთ, გავიფართოვოთ არეალი -- გარეგანი ფორმით --ტერიტორია, ხოლო შინაგანად --

პოეზიის სამყარო. დღესდღეობით გაფართოების ამ გარეგანმა ფორმამ დაჩრდილა შინაგანი. ამასთან, ბოალი ხანდახან სოციალურ პრობლემებს ბარბაროსობიდან მომდინარედ აღიქვამს. დამთრგუნველი და მკაცრი მორალი მიჩნეულია ეკონომიკური დეფიციტის შედეგად, მაგალითად, ეს ასეა სექსუალური მორალისა და ორსულობის თვალსაზრისით. ბოალმა აღმოაჩინა, რომ მეტი დემოკრატია ვლინდება იქ, სადაც ადამიანები სიღარიბეში ცხოვრობენ. როგორც კი ისინი ფერმებში დასახლდნენ, გენდერულმა და ასაკობრივმა იერარქიებმა კვლავ იჩინა თავი. ბოალი აშკარად იყენებს მოდერნისტულ კატეგორიებს სოციალურად პროგრესული მიზნებისათვის, თუმცა ამგვარი მოდერნიზმი პრობლემატურია. სახეები, რომელთაც იყენებს ბოალი -- ველური, კანიბალი, ცხოველისმაგვარი, პირველყოფილი, ბარბაროსი და ა.შ. ასოცირდება თანმედროვე კოლონიალიზმთან, რომელიც ებრძვის ადგილობრივ ჯგუფებს, რომელიც ახორციელებს ცხოველებზე ძალადობასა და ეკოლოგიურ გენოციდს, რომელიც უკვდავყოფს ჩრდილოურ ,,ჰუმანისტურ“ იმპერიალიზმს. განკერძოებული, ბუნებაზე ზემდგომი კაცობრიობის იდეა, განსაკუთრებით კი ბუნებასთან დაახლოებულებად და მასთან განშორებულებად დაყოფის იდეა, როდესაც უპირატესობა უკანასკნელთ ენიჭებათ, მჭიდროდ უკავშირდება აბისალურ აზროვნებას, მის თანმდევ გენოციდებსა და მონობას. სახიფათოა ამგვარი სახეების ჩვენება,მაშინაც კი როდესაც იგი პროგრესული კრიტიკის სახით გვევლინება. მიუხედავად ამისა, ბოალი ჰუმანურ თხრობას უჩვეულო კალაპოტში აქცევს. ჩვეულებრივ, ასეთი ჰუმანური ბანარულობები ემსახურება ფსიქოლოგიურ დათრგუნვას: ჩვენ უნდა შევიკავოთ ემოციები და ვიყოთ ქმედითნი და პროდუქტიულნი, რათა ვიყოთ უფრო ადამიანურნი და არა ცხოველის მსგავსნი. ჰუმანიზმს სწორება აქვს გამოხატვასა და გააქტიურებაზე. ძალაუფლების მთავარი ტიპები -- კაპიტალიზმი, ავტორიტარიზმი, მასობრივი წარმოება, იმპერიალიზმი, გლობალიზაცია -- განისაზღვრება როგორც სისასტიკის ფორმები, რომლებიც აღიბეჭდება ულმობლობის ნიშნით. ბოალი გარკვეულწილად შეაბრუნებს ამ ტერმინთა ჩვეულებრივ დატვირთვას სულ მცირე იმდენად, რამდენადაც ისინი აღნიშნავენ ადამიანთა განსხვავებულ ჯგუფებს.

ისე ჩანს, თითქოს ბოალის მსჯელობა ამკვიდრებს მკაცრ სტრუქტურებს. ყველა საზოგადოებას აქვს მეტნაკლებად ორგანიზებული სტრუქტურები, სოციალური ფენები

და ა.შ. ადამიანები ბუნებით ჯოგური ცხოველები არიან. ლიდერებს ყოველთვის აქვთ ქარიზმა და ჩვეულებრივ სამ ტიპად იყოფიან. იდეოლოგიურ ლიდერებს ხალხი მიჰყვება იდეების გამო. პათოლოგიური ლიდერები მანიპულაციებს მიმართავენ. ზოოლოგიური ლიდერები უაღრესად ეგოცენტრული ტირანები არიან. მიუხედავად იმისა, რომ ბოალის აზრით, ყველა საზოგადოებას სჭირდება წესები, მას სჯერა, რომ წესების დარღვევა საჭიროა ჩაგვრისაგან ჩვენს გასათავისუფლებლად. ბოალის თეორიის მიხედვით, ჩვეულებრივ, სოციალური რიტუალები ვიზუალური გამოხატულებაა საზოგადოების ჩაგვრისა. ისინი ქმნიან მექანიკურ საშუალებებს ჩაგვრის ამსახველ სიტუაციებზე რეაგირებისათვის. ბოალი აუცილებლად ნორმისა და ნორმატიულობის წინააღმდეგი კი არაა, არამედ მისი პოზიციის მიხედვით, ნორმები საჭიროცაა (პროგნოზირების შესაძლებლობის გამო) და გარკვეული თვალსაზრისით, არასასურველიც. ისინი ერთგვარად ავტორიტარულია და თრგუნავს მოთხოვნილებებსა და სურვილებს. ბოალი ტერმინ „რიტუალს“ იყენებს ნორმატიულობის განსაკუთრებულად მჩაგვრელი და შემაკავებელი ფორმებისათვის. ამ ტიპის ნორმა სოციალურად აუცილებელი არაა. ნიღბებისა და რიტუალების მსხვრევის პროცესი საფუძველში მოიაზრებს მჩაგვრელ ურთიერთობებს. ზოგიერთი რიტუალი ასევე ორაზროვანია. წარმოდგენათა მცდარი გაგება ხშირად მოიცავს სასარგებლო ინფორმაციას. რიტუალები ხშირად შეიძლება დაირღვეს იმგვარი ქმედებით, რომელიც უგულვებელყოფს მათს წესებს. მაგალითად, ერთ სცენაში უფროსი ზის მაღალ სკამზე დიდი მერხის უკან. მუშას ან კლიენტს დაჯდომა უწევს დაბალ სკამზე. ერთ- ერთმა მსახიობმა უარყო ამგვარი ქცევის წესი იმით, რომ უფროსის მერხზე დაჯდა.

ბოალის ნაწარმოები განვითარდა რადიკალურ- დემოკრატიული მიმართულებით. ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებში ბოალი წერს თუ როგორ უნდა დავარწმუნოთ ან ვაიძულოთ მთავრობები, დაგვეკითხოს, როგორ უნდა მოიქცეს სწორედ ისე, როგორც ფორუმ თატრის მსახიობები იქცევიან. იგი ამ იდეალს უპირისპირებს ამჟამად არსებულ სიტუაციას, სადაც საზოგადოება უბრალოდ მასობრივ სავაჭრო სივრცეს წარმოადგენს. 911-ის შემდეგ ბოალმა თავისი თეატრალური ნამუშევარი წარმოადგინა როგორც ბილიკი ნამდვილი იდენტობის მაძიებელი ახალგაზრდობისათვის. ამ იდენტობას კი ახშობდა პოლიტიკური რიტორიკა და ცენზურაგავლილი მედია

ბოლო ნამუშევარში ბოალის პოლიტიკა თანდათან უფრო ლიბერალური ხდება. ანტისისტემური პოლიტიკის წინააღმდეგ მისი ადეული წლების შემდეგ ბოალი ფრთხილად გარდაქმნის საკუთარ თავს კანონის უზენაესობის დამცველად და უარყოფს თავის პარტიზანულ წლებს, როგორც შეცდომას. ბოალი ახლა კანონს აღიქვამს, როგორც აუცილებელ საშუალებას ჰობსისეული სამყაროსაგან თავის დასაცავად. სამყაროსაგან, სადაც ყველაფერი ნებადართულია და რომელსაც იგი აიგივებს ბრაზილიურ ორგანიზებულ დანაშაულთან.

ცხოველები აღიქმებიან არსებებად, რომლებიც გადარჩენისათვის ნებისმიერ ფასად იბრძვიან, ჯუნგლების კანონის თანახმად მოქმედებენ, როდესაც გადარჩება გარემოსთან ყველაზე მეტად შეგუებული. ადამიანები ემიჯნებიან ცხოველებს ეთიკით, რომელიც განსაზღვრავს მათს ქცევას: ინდივიდი განისჯება საზოგადოების ნორმათა მიხედვით. ადამიანების უფლებები არის ნორმატიულობის უმაღლესი ფორმა. ამ ნორმების მოწინააღმდეგენი არიან პრიმიტიულები ან ბარბაროსები. ამგვარად, მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობს ცივილიზაციის ეთიკასა და მათს სისასტიკეს შორის, ვინც უარყოფს ნორმატიულ შეზღუდვებს. დამნაშავეთა დასჯა სასამართლო ძალაუფლებასთან ერთად განიხილება, როგორც ფენომენი, რომელიც ადამიანის უფლებებსა და სისასტიკის წინააღმდეგ ცივილიზაციის ბრძოლასთან თანაარსებობს. თუ ადამიანებს არ ეშინიათ მკაცრი სასჯელისა, უწესრიგობა დაისადგურებს.

ეს ნაწარმოები უაღრესად პრობლემატური ჩანს. ბოალი სავრაუდოდ ვერ აცნობიერებს, რომ ეს არგუმენტი იმეორებს სტანდარტულ რეაქციონერულ არგუმენტებს, რომლებიც მიმართულია სოციალური ბრძოლისა და მრავალფეროვნების, ნორმატიულობის შესახებ არსებითად ლიბერალური შეხედულების წინააღმდეგ. მსგავსი არგუმენტები შეიძლება გამოყენებულ იქნას და გამოიყენება კიდეც ყველა ტიპის ავტორიტარული კანონისა და სახელმწიფოებრივი რეპრესიის ყველანაირი ფორმის დასაცავად. ეს შეფასება, სხვა ამგვარ შეფასებათა მსგავსად ასევე მნიშვნელოვანწილად არაზუსტია. ნორმატიულობა ყოველთვის გულისხმობს, რომ კანონი ზოგიერთების ხელში სხვათა წინააღმდეგაა მიმართული. ნორმებსა და კანონებს შესაძლოა ადრეული წარმომავლობა ჰქონდეთ, მაგრამ თანამედროვე კანონი და კანონის

ცხოვრებაში გამყარება წარმოიშვა კლასობრივი საზოგადოების გაძლიერებასთან ერთად და ეს კანონი ფუნქციონირებს ჰორიზონტალური ურთიერთობების მოსასპობად, რათა აღადგინოს ვერტიკალური ძალაუფლება. სამართლებრივ ძალაუფლებას დაქვემდებარებულობა უწინ მანკიერი კაცობრიობის პროგრესულ ცივილიზაციამდე სვლის შედეგი კი არ არის, არამედ იგია შედეგი კონცენტრირებული ძალაუფლების ისტორიული აღზევებისა. (სინამდვილეში ბოალი ასევე გვთავაზობს წინააღმდეგობრივ მტკიცებებს: რომ „ჯუნგლების კანონი“ დასაბამიერი, დედამიწაზე ადამიანის წარმოშობამდე არსებული რეალობაა ან ისტორიულად აღმოცენებული მაკიაველისეული ეთიკაა.) ბოალის ადრეულ ნაწარმოებებში ხდება კანონის უფრო პირდაპირი, ნაკლებად ლიბერალური ინტერპრეტირება. მაშინ, როდესაც არსებობენ მჩაგვრელები და ჩაგრულები, კანონი ყოველთვის ფარისევლურია. კანონი და წესრიგი უბრალო რიტორიკად იქცევა სულიერად დაცემული მასების დაჰიპნოზებისათვის.

ადამიანთა სამყარო არ არის ცხოველთა სამყაროზე უფრო მშვიდობიანი, სადაც ცხოველთა უმეტესი ჯიშები საკუთარი ჯიშის არსებებთან ბინადრობენ და უფრო მეტი ძალმომრეობით ხასიათდებიან, ვიდრე ბევრი სხვა. ეგრეთ წოდებულ ,,პრიმიტიულ“ (ადგილობრივი, არადასავლური) ჯგუფებს არ ახასიათებთ შემთხვევითი ძალმომრეობა, თუმცა მათთვის ნიშანდობლივია უფრო მეტი დიალოგურობა ვიდრე თანამედროვე სოციალური ჯგუფებისათვის. გარემოსთან ყველაზე მეტად შეგუებულის გადარჩენა კაპიტალისტური პრინციპია, ბევრად მეტი, ვიდრე ადგილობრივი ან ნატურალისტური პრინციპი. ამტანობის ფარდობითობა მნიშვნელოვანწილად გამორიცხავს თანამედროვე ბიოლოგიის ჰობსისეულ წაკითხვას. უზარმაზარი სხვაობაა ნორმატიულობასა (იძულებითი მორჩილება საზოგადოების მიერ თავსმოხვეული წესებისა) და ეთიკური ქმნადობის პროცესს შორის, რომელსაც ბოალი თავის ნაშრომში სხვაგანაც ასხამს ხოტბას.

ბოალი არსებითად კონსერვატიულ არგუმენტს პროგრესულად იყენებს. იგი ადამიანის უფლებათა რეაქციონერ ოპონენტებს აღწერს როგორც ნორმატიულობისა და კანონის მოწინააღმდეგეთ. არსებითად, იგი კანონის იდეას აამოქმედებს უზენაესობის დისკურსის წინააღმდეგ, რომელიც შეაჩერებს კანონის მოქმედებას. ეს მნიშვნელოვანი

მომენტია: ის, ვისაც ნამდვილად სჯერა კანონის და ძირითადი ნორმებისა, სწორედ ისევე დადებს ბრალს პოლიციას სიმხეცეში, როგორც ნებისმიერ სხვა არალეგალურ ან ამორალურ ქმედებაში.

ნარკვევში რომეოსა და ჯულიეტას შესახებ ბოალი მიუთითებს, რომ ცენტრალიზებული პოლიტიკური ძალაუფლების გამოჩენა პროგრესის ერთგვარი ფორმაა ძალაუფლების გაბნეული, შუასაუკუნეობრივი ფორმისაგან განსხვავებით. სხვა ნარკვევში კი სახელწოდებით „ინდივიდი 21-ე საუკუნეში“ იგი აღწერს იმჟამინდელ ომებსა და კრიზისებს რუადაში, ანგოლაში, კონგოში, როგორც სისასტიკესთან დაბრუნების მაგალითებს. იგი ირწმუნება, რომ ეს შესაძლოა, გამხდარიყო კაცობრიობის მომავალი, რომ არ შევწინააღმდეგებოდით ინდივიდუალიზაციასო. იგი ასევე ნოსტალგიურადაა განწყობილი მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი ერთობისადმი.

მოგვიანებით იგი ჩვენ გვეუბნება, რომ ხალხმა ისწავლა უპატივცემულობა და, რომ ღარიბების მივიწყება ამის მაგალითია. ხალხმა უნდა იცოდეს, რომ მთელი სტრუქტურის კოლექტიურ პატივისცემას საფრთხე არ მოელის. იმ სტრუქტრისა, რომელშიც ყველამ იცის თავისი ადგილი. ესაა უცნაურად სახასიათო საშუალება სოციალურ ურთიერთობათა გააზრებისა, რაც გვახსენებს კონსერვატიულ შეხედულებებს სოციალურ პრობლემებზე, როგორც საზოგადოებრივ რღვევაზე.

ბოალის გადავარდნა ლიბერალურ ან კონსერვატიულ დისკურსში მჭიდროდ უკავშირდეა მის ჰუმანიზმს, თუმცა სტრუქტურისა და მნიშვნელობის ნაკლებობის განცდა, ალბათ, აგრეთვე დაკავშირებულია იმ მღელვარებასა და რღვევასთან, რომელიც ნეოლიბერალიზმმა მოიტანა. როდესაც კაპიტალიზმი ძალაუფლებაზე ცენტრალიზებული ფაზიდან გადადის იერარქიის უფრო გაფანტულ ფორმაზე, ძირითადი (ანუ ადრე პრივილეგირებული) ჯგუფები კარგავენ სტრუქტურას, მნიშველობასა და პროგნოზირებადობას, რასაც ფსიქოანალიტიკოსები არქმევენ სიმბოლიკის კარგვას. დადგენილი ნორმების ცხოვრებაში გატარება, როგორც რეაქცია ამ რღვევაზე -- ავტორიტარული სიმბოლიკის აღდგენა მემარცხენე ქვეტექსტით ან მის გარეშე, უაღრესად საპირისპირო შედეგის მომცემი, მაგრამ ჩვეულებრივი რეაქციაა. საფრთხე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი აღადგენს სუვერენიტეტის სტრუქტურას და

შედეგად -- კაპიტალიზმსაც. მრავლისმეტყველი კაცობრიობის ნარატივი, რომელსაც აერთიანებს მნიშვნელობათა სტრუქტურები და საერთო ეთიკა, აწყდება თანამედროვეობასა და მის ფარულ მხარეს, კოლონიალიზმს. მე ვგრძნობ, რომ დისიდენტებს სანაცვლოდ სჭირდებათ მიაგნონ სიტყვაუხვი სიმბოლიკის შექმნის საშუალებებს ან უამისოდაც გაძლოს.

ბოალი ნაკლებად საკამათო პოზიციაზე იმყოფება გლობალიზაციის კრიტიკისას. იგი ამტკიცებს, რომ გლობალიზაცია ძირითადად გაფრქვევის პრინციპით მუშაობს. გლობალიზაციას უწევს ადამიანთა ინდივიდუალიზება, რათა ისინი აქციოს გლობალური სივრცის ნაწილად, ახდენს რა ხელისშემშლელი საზოგადოებრივი დონეების უგულვებელყოფას. ეს, თავის მხრივ, მოითხოვს თავყრილობებს, როგორიცაა დემონსტრაციები და სახალხო ორგანიზაციები, რაც შეძლებისდაგვარად რთულდება, მაგრამ უწინდელი სატელევიზიო ინდივიდუალიზაცის მსგავსად ეს პროცესი ადამიანებს არ ხდის თანდათან უფრო უნიკალურთ. ის ანგრევს მათ ინდივიდუალობას, შლის მათ შორის სხვაობას და საბოლოო ჯამში ინდივიდები კარგავენ გადაწყვეტილების მიღების ძალას და უთმობენ მას ბანკებსა და კორპორაციებს. მაშასადამე, პარადოქსულად ჟღერს, მაგრამ ჩვენ გვჭირდება კოლექტიური ორგანიზაციები, რათა განვაგრძოთ არსებობა ინდივიდების სახით და არ განვასახიეროთ მხოლოდ სტატისტიკა, არ ვიქცეთ ქვიშის მარცვლებად. ბოალი ასევე წუხს ნეოლიბერალური გლობალიზაციის შედეგების გამო, როგორიცაა ხელობისა და ოსტატობის გაქრობა და პოლიტიკური ელიტის კორუმპირებულობა. **ბოალი ასევე გვაფრთხილებს, რომ ხელოვნება სიკვდილის წინაშეა. ხელოვნება დაიღუპება მხარდაჭერის გარეშე და თუ ეს მხარდაჭერა ბიზნესის მიერ გაკონტროლდება, ხელოვნება გადაშენების გზას დაადგება.** ფინანსური მხარდამჭერების გარეგანმა პრიორიტეტებმა შესაძლოა ჩაანაცვლოს ხელოვანის შინაგანი ხედვა.

ბოალი გლობალიზაციას ფაგოციტოზს უწოდებს, ერთგვარ შთანთქმას უჯრედულ დონეზე. გლობალიზაცია შლის საზღვრებს ერებს შორის, თუმცა არა კლასებს შორის, ამიტომ მას ახლავს კედლებისა და საზღვრების გაჩენა კარიბჭიანი საზოგადოებებით დაწყებული ბრაზილიაში და დამთავრებული ანტისაიმიგრაციო პოლიტიკით

ჩრდილოეთში. ბოალი მიუთითებს, რომ თუ საზოგადოება საერთოდ არსებობს, მის ყველა წევრს უნდა ჰქონდეს ცხოვრების უფლება. ძირითადი კეთილდღეობისათვის საჭიეო უფლებების გარეშე საზოგადოება არ არსებობს. მეორე მხრივ, ბოალი დაჟინებით ამტკიცებს, რომ საზოგადოებრივი გაუმჯობესება შესაძლებელია. საზოგადოებრივი ჰარმონია მეტნაკლებად და თითქმის ყოველთვის შესაძლებელია. ყველას გათვალისწინება შესაძლებელია, მაშინაც კი თუ მათი სურვილები არ სრულდება. ბოალი იმ აზრზეა, რომ ყველას შეუძლია აკეთოს რაღაც, რისი გაკეთებაც ადამიანს შეუძლია, თუმც ზოგს უკეთ, ზოგს კი უარესად. იგი ჰუმანიზმს პროგრესულ ძალად მოიაზრებს ნეოლიბერალური თავდასხმის პირობებშიც კი.

VI თავი

სოციალური თეატრები

IMAGE-AIGUE

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

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

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

IMAGE-AIGUE სპექტაკლები თემატიკით და პრობლემათა სიმწვავით დღესაც აქტუალურია, პრობლემათა სპექტრი გლობალურია.

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

კრისტიან ვერისელი იმპროვიზაციული თამაშების ერთ-ერთი დამფუძნებელია საფრანგეთში. იგი მუშაობდა ემიგრანტ და მიგრანტ ბავშვებთან ევროპულ კულტურასთან ადაპტაციის თემაზე. მუშაობის პროცესში ვერისელი მივიდა იმ აზრამდე, რომ მიზნის მიღწევის ყველაზე მარტივი გზა თამაშების მეთოდის გამოყენება იყო. მის მიერ ჩამოყალიბებული თეატრალური კომპანიის ბავშვები დგამდნენ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს, იყენებდნენ ჟესტებს ვერისელის ნათქვამის ილუსტრირების მოსახდენად. თუმცა განსხვავებული კულტურის მქონე ბავშვები სხვადასხვანაირად იყენებდნენ და აღიქვამდენე ამ მოძრაობასა და ჟესტებს. მაგალითად ხელით შეხება - სხვადასხვა კულტურაში განსხვავებულად აღიქმება. სრულიად მოულოდნელ გარემოში. ვერისელის მეთოდები შემდგომში ახალგაზრდა მსახიობების სწავლების მეთოდებში გადაიზარდა.

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

კრისტიან ვერისელი ამბობს „რომ ყველას შეუძლია ისწავლოს თამაში თუ ამის სურვილი აქვთ, სწავლების პროცესში თეატრალური ტექნიკა ისე უნდა მივაწოდო მოსწავლეებს რომ ისინი გაითავისონ. მე ვქმნი საჭირო გარემოს, რომელშიც ადამიანი მზად იქნება ექსპერიმენტებისთვის, აქტივობებისთვის, მე მათ ვუბიძგებ სპონტანურობისკენ. “[90]

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

მოყვარულ მსახიობებს, სცენაზე პარტნიორობას უწევენ პროფესიონალი მსახიობები, ეს პროცესი მეტად აახლოვებს ბავშვების დადგმას თეატრალურ ესთეტიკასთან.

„თეატრალური თამაში და ბავშვის თამაში ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მხოლოდ ხარისხობრივად განსხვავდება. თამაშის დროს ბავშვი სხვებთან ურთიერთობას და მსახიობობას, სხვადასხვა როლის თამაშს, სწავლობს. ასევე, ის სწავლობს ემოციის გამოხატვასა და გაზიარებას, სხვების მოსმენასა და საკუთარი აზრის ფორმირებას, თანაგრძნობას, დახმარების გაწევას, ფანტაზიორობას და ახლის გამოგონებას.“[91]

ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ მათ ერთ დროულად აქვთ თავისუფლება და აქვთ აკრძალვები.. როდესაც ხედავ რომ ისინი ამ ჩარჩოებში უნდა მოექცნენ- აკრძალვებსა და თავისუფლებას შორის ლავირება უნდა გააკეთონ თეატრალური თამაშით.

მკვლევარები გამოყოფენ თამაშის სხვადასვა საფეხურებს

მარტივი თამაშები და რთულსცენარიანი თამაშები

მარტივი თამაშის დროს ბავშვი შეისწავლის საგნებს და მათ თვისებებს, რთულსცენარიაინი თამაშის დროს-ბავშვი რამდენიმე როლს ირგებს, ჩვეულებრივი საგნები კი თეატრის რეკვიზიტებიად გადაიქცევიან. თამაშით ბავშვები პრობლემის გადაჭრას სწავლობენ. თამაშს დიდი საგანმანათლებლო ღირებულება აქვს, რადგან ის უკავშრდება სწავლას.

ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტი-პერსონაჟი, ეს არის მუსიკოსი. ვერისელის სპექტაკლებში ყოველთვის არის ცოცხალი მუსიკა, ისმის აკორდეონის ხმა. მუსიკას საკუთარი ენა აქვს, იქ სადაც“ საუბრობს“ მუსიკა, სიტყვები უძლურია. მუსიკის გამოყენებით ვერისელი ზემოქმედებს ბავშვის გრძნობებსა თუ განწყობაზე, აზრსა და ემოციურ გამოცდილებაზე. „მუსიკა აკავშრებს ადამიანებს წარსულთან, იმასთან ვინც

[91] იქვე.

მანამდე იყვნენ, მასთან, ვინც ახლა არიან, მუსიკა ადამიანებს საკუთარ ცხოვრებასთან აკავშირებს“[92]

ნიკოლას ბერტრანი თეატრის ადმინისტრატორი „ ჩვენს თეატრს საინტერესო კონცეფცია აქვს, მსოფლიოს მასშტაბით ვეძებ საინტერესო ადამიანებს, მოზარდებს, ბავშვებს რომ ჩვენს თეატრალურ სივრცეში ჩავრთოთ. ჩვენ ვქმნით იმ პროცესს, რასაც ქვია გლობალიზაცია. თეატრალურ წარმოდეგენაში განსხვავებულ ენაზე მოლაპარაკე ადამიანების სინთეზია. ეს ჩვენი კომპანიისთვის გამოწვევაა. თეატრის მთავარი მისიაა სოციალური ცვლილებები ადგილობრი და საერთაშორის დონეზე“[93]

ნ.ჩ. -შესაძლებელია, ვერისელის სპექტაკლებში ქართველი მოზარდებიც ჩაერთნონ ?

ნ.ბ.-რატომაც არა, დიდი სიამოვნებით.

ნ.ჩ-რა შეიძლება გავაკეთოთ ამისთვის ?

ნ.ბ-უნდა დაიწეროს პროექტი და ავიღოთ გრანტი, რომ ქართველი ბავშვებიც ჩამოვიდნენ ლიონში, და ჩვენც ჩამოვიდეთ საქართველოში. (ეს პროექტი 2016 წელს დაიწერა და განხორციელდა)

27 დიდი პროექტი განახორციელა* IMAGE-AIGUE *-ს თეატრმა მსოფლიოში.

1983 წელს ვერისელმა სანტ ეტიენის უბანში საფრანგეთში განახორციელა პირველი ვორქშოფი ბავშვებისთვის.

1994 წელს ნაზარეთში, ისრაელის ჩრდილოეთ რაიონში მდებარე-ქრისტიანული სამყაროს ერთ-ერთ წმინდა ქალაქში, ქალაქი გაყოფილი იყო არაბულ და ებრაულ ნაწილებად. ქრისტიან ვერისელმა შეძლო, ქრისტიანი და მუსლიმი ბავშვები ერთად ათამაშა. ვერისელის მიერ შექმნილ თეატრალურ სივრცეში დაიბადა პერფორმანსი სახელწოდებით ***ადამი***.

[92] „ცოცხალი შინაგანი სამყარო“ (რეჟ: მაიკლ როსატო-ბენეტი, 2014)

[93] ინტერვიუ-პირადი ჩანაწერები-2011 ლიონი.

1998 წელს IMAGE-AIGUE თეატრში ვორქშოფზე მივიდნენ ბავშვები ინდოეთიდან, ქალაქ პონდიჩერიდან. ახალგაზრდა პრაკაში და ანტონია მოგზაურობდნენ საფრნგეთში და მონაწილეობას ღებულობდნენ სხვადასხვა თეატრალურ დადგმებში. საფრანგეთის 23 ქალაქში იმყოფებოდნენ.

1999 წელს ინდოეთის შემდეგ ბრაზოლია. კრისტიან ვერისელი რიო -დე - ჟანეიროში უერთდება ასოციაცია ქუჩის ბავშვებს. რამდენიმე მათგანს იწვევს თავის თეატრალურ სივრცეში და ქმნის პერფორმანს ***Dia a dia*** .

2000 წელს დედამიწის გარშემო მოგზაურობის ფარგლებში გადაწყვიტა თავისი თეატრალური დადგმები განახორციელოს ევროპის კონტინენტზე, მაკედონიაში.

შექმნა სპექტაკლი სახელწოდებით ***ქურუმი*** (curumi)

ამის შემდეგ ის იწებს პროექტს „თეატრი როგორც გზა მსოფლიო მოქალაქის“ ამ პროექტის განხრცილებაში თეატრს დიდ დამხარებას უწევს ევრო კავშირი.

2008-2009 წელს პროექტს ეხმარება ევრო გაერთიანება „ევროპა იწყება აქ თუ იქ ?“

2008 წლის ოქტომბერში სპექტაკლი მზადაა და 2009 წელს იწება გასტროლები საფრანგეთში, ჩეხეთის რესპუბლიკასა და შვედეთში.

„ლიონური თეატრალური თავგადასავლი გრძელდება, და თან მოაქვს მტკიცებულებები რომ თეატრი შეიძლება იყოს საუკეთესო საშუალება განსხვავებული პიროვნებების შესახვედრად, იმისათვის რომ ადამიანებმა ერთად იცხოვრონ და შექმნან ხელოვნების პროდუქტი თეატრალური წარმოდეგნის სახით“[94]

კრისტიან ვერისელი მეუბნება „ჩვენი კომპანიისთვის განსხვავებული კულტურის, ღირებულებისა და ნორმების ადამიანების ერთ თეატრალურ სივრცეში გაერთიენება, ე.წ. ერთ საზოგადოებად ქცევა, რომელსაც პირობიოთად IMAGE-AIGUE- საზოგადოებას ვუწოდებ - ეს არის გამოგონება, საკუთრი თავის გამოამჟღავნება, რათა დაინახო- რა ხდება სხვაგან, და რა ხდება უფრო შორს. ეს ***არის მოგზაურობის ძახილი წარმოსახვაში.***

[94] ინტერვიუ კრისტიან ვერისელთან 2010 წ. ლიონი. პირადი ჩანაწერები

ასეთი სანახაობა გულისხმობს მდიდარ და პოზიტიურ შეხედულებას სხვაზე. ჩვენი სამსახიობო ქმედება პიროვნებას აქტიურობისკენ მოუწოდებს, რომ არასდროს დარჩეს დისკუსიის და თეორიის ჩარჩოში. მოძრაობა, ამოფრქვევა, განაწილება ყველაზე მნიშვნელოვნად ითვლება.

შეხვედრები და ცვლილებები, რომლებიც ერთმანეთს ქმნიან ჩვენი სპექტაკლების გამო არიან ძალინ კონკრეტულები, ძალიან ცოცხალი მომენტები, რომლების გამოყენებასაც ცდილობენ საკუთარ ცხოვრებაში და გრძნობებში, სადაც თითოეულ მსახიობს შეუძლია აიღოს ამ წარმოდგენის ნაწილი, ასევე თითოეულ მაყურებელს. ყოველდღიურად მე ვუბრუნდები რაპორტს თეატრალური ექსპერიმენტის შესახებ, სადაც ზოგადად ხელოვნების ექსპერიმენტები, კულტურის ექსპერიმენტები არიან დიდი კატალიზატორები. კატალიზატორები, რომლებიც გვთავაზობენ ურთიერთობების გაღრმავებას და თვალების ფართოდ გახელას - მსოფლიოს მრავალფეროვნების აღქმას. ყოველი ახალი თეატრალური ჯგუფი, მომდევნო სპექტაკლი ურთიერთობების მექანიზმების ირგვლივ იქმნებიან. ვცდილობთ სამყაროს უკეთ გაგებას, იმასა თუ რაც გვაერთიანებს და რაც ერთმანეთისგან გამოგვარჩევს.“[95]

2010 წელს იქმნება ახალი პროდუქტი „***ღორმუცელები***“

დიდი მუშაობის შემდეგ იქმნება ურთიერთობები საფრანგეთსა და შორეულ ქვეყნებს შორის (ინდოეთი, ავსტრალია ბრაზილია, ისრაელი, ჩინეთი), კრისტიან ვერისელი ანვითარებს სპეციალურად უკვე ათეული წელია თავის სამსახიობო ქმედებას ევროპული მნიშვნელობის და ურთიერთთანამშრომლობის კადრში. (მაკედონია, საბერძნეთი, გერმანია, ბულგარეთი, ესპანეთი, იტალია, ბელგია, პოლონეთი, თურქეთი, ნიდერლანდები)

კომპანია IMAGE-AIGUE ეს განვითარება ევროპულ სკალაზე მას სთავაზობს გააფართოვოს სამსახიობო ინსპირაციის არენა და გაკვეთა პროექტისა ევროპა იწყება აქ

[95] ინტერვიუ კრისტიან ვერისელთან 2001 წ. ლიონი. პირადი ჩანაწერები

თუ იქ ? და მისი კვლავა აღმოჩენის ირგვლივ და ექსპერიმენტი ევროპული დასახლების იდენტურობის შესახებ.

2016 წელს კრეატიული ევროპის ფარგლებში IMAGE-AIGUE თეატრი საქართველოში ჩამოვიდა.

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

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

მრგვალი მაგიდის ირგვლივ შეიკრიბნენ პროექტის მონაწილე ორგანიზაციები: საფრანგეთიდან თეატრალური კომპანია“ IMAGE-AIGUE “, პორტუგალიიდან - Seteриs - კრეატიული მენეჯმენტის კომპანია, ბოსნია-ჰერცოგოვინადან თეატრი SARTR (სარაევო), მაროკოდან თეატრი ThE Atre Nomade (კასაბლანკა), საქართველოდან კულტურის საერთაშორისო ფონდი „კავკასია“ და იმ ქვეყნის ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები, სადაც პროექტი მიმდინარეობს. კონფერენციაზე განიხილეს შემდეგი თემები: ურბანული კულტურული პოლიტიკის საჭიროებანი; თავისუფალი სივრცეების საჭიროება ურბანული განვითარებისთვის; კულტურა როგორც ტურისტული და ურბანული განვითარების ინსტრუმენტი.

„ქოროს“ ფარგლებში ფრანგული თეატრმა „IMAGE-AIGUE “ მოაწყო ვოქრშოფები მსახიობებისა და თეატრის მოყვარული საზოგადოებისთვის. მათ ახალი თეატრალური მიდგომები ასწავლეს და აუხსნეს თეატრის როლი გლობალიზაციის პროცესში.

ნიკოლას ბერტრანი „IMAGE-AIGUE “ ადმინისტრატორი: „ჩვენი საბოლოო მიზანი პროექტის მონაწილე ქვეყნებს შორის ურთიერთანამშრომლობის ჩამოყალიბებაა“ [96]

სპექტაკლი „მოსიარულე ადამიანი“ IMAGE-AIGUE -- თბილისში, ბათუმსა და წეროვანში აჩვენა. ჩვენება თეატრალური დებატების ფორმატში მიმდინარეობდა.

[96] ინტერვიუ. პირადი ჩანაწერი 2016 წ. თბილისი

მაყურებელმა იხილა ოთხი პატარა ისტორია. პერფორმანსი მოდერატორის დახმარებით საჯარო განხილვის საგნად გადაიქცა. პირველი თემა იყო გადარჩენა და კვება;

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

მესამე - სამუშაო და ძალაუფლება, სხვების ექსპულატაცია, მანიპულირება;

მეოთხე - როგორ მოვაწყოთ საზოგადოება ერთად თუ ცალცალკე;

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

წეროვანში მოდერატორისა და თარჯიმნის ფუნქცია მოულოდნელად მერგო.

მოდერტორის ე.წ. ჯოკერის როლისთვის მზად არ ვიყავი. როდესაც დევნილები თავიანთ ემოციებს უზიარებდნენ მსახიობებს, ხშირად ერთდროულად საუბრობდნენ და თარგმნას ვერ ვახერხებდი. თეატრალური დებატების წაყვანა უცხო ენაზე, დიდი აუდიტორიის წინ საკმაოდ რთული აღმოჩნდა.

დებატების თემები იმ სოციალურ და ეკონომიკური პროცესებისადმი განხილვას შეეხებოდა, რომლებიც დღეს მსოფლიოში ფორმირდება და საზოგადოებას აწუხებს.

თეატრმცოდნე ლევან ხეთაგური, კულტურის საერთაშორისო ფონდ „კავკასიის“ ხელმძღვანელი: „ფრანგულმა თეატრმა საქართველოთი დაასრულა სპექტაკლისა და ვორქშოფების ციკლი, რომელიც 2015 წელს დაიწყო. პროექტის დასკვნითი ნაწილი საფრანგეთის ქალაქ ლიონში გაიმართა 2016 წლის ზაფხულში. დასკვნით ნაწილზე ყველა მონაწილე ქვეყანა იყო წარმოდგენილი. საქართველოდან სამი მსახიობი“[97]

[97] პერსონალური ინტერვიუ-ლევან ხეთაგური-პირადი ჩანაწერი.თბილისი 2017წ.

საზღვრებთან მოლოდინში

თეატრი, სოციალური ცვლილებების ინსტრუმენტად გამოიყენა შვედმა ქორეოგრაფმა ბენო ვორჰემმა. პროექტში მასთან ერთად მეც ვმონაწილეობდი. სამეცნიერო თვალსაზრისით ძალზედ საინტერესო იყო ის შედეგი, რაც პროექტს მოყვა.

პროექტის სამიზნე აუდიტორი იყო 2008 წლის აგვისტოს ომის დროს დაზარალებული დევნილი ბავშვები, რომლებიც წეროვანში და ბაზალეთზე დევნილთა დასახლებაში ცხოვრობენ. თავად ის ფაქტი, რომ ბავშვებს ჰქონდათ დევნილის სტატუსი და ისინი იზოლირებულ დევნილთა ბანაკებში ცხოვრობენ, უკვე კვლევის ობიექტია.

რამდენად შეუძლია ადამიანის სხეულს მოძრაობის საშუალებით გადმოსცეს ამბავი ?! შვედმა ქორეოგრაფმა და მოცეკვავემ ბენო ვორჰემმა თავის სამსახიობო დასთან და ქართველ მსახიობებთან ერთად, სამეფო უბნის თეატრში აჩვენა წეროვანში მცხოვრები ქართველი დევნილების ამბავი, სპექტაკლით „საზღვრებთან მოლოდინში“. სპექტაკლში შვიდი დევნილი ბავშვიც მონაწილეობდა.

„საზღვრებთან მოლოდინში“ საქართველოს რამდენიმე რეგიონში აჩვენეს. 2016 წლის სექტემბერში კი - მოლდოვაში.

ცეკვის განვითარების ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თანამედროვე ცეკვის წარმოშობის, განვითარებისა და სრულყოფის პერიოდს, რომლის დასაწყისათაც XX საუკუნე მიიჩნევა. კონტაქტური იმპროვიზაცია ეს არის თანამედროვე ცეკვა ორ ან მეტ ადამიანს შორის. მოცეკვავეები ცდილობენ ფიზიკური შეხების წერტილით ერთმანეთთან ურთიერთობა შეინარჩუნონ და ისე გააგრძელონ ცეკვა-იმპროვიზაცია. თავისუფალი სამოსით შემოსილი ფეხშიშველი ადამიანები მოძრაობენ ნელა, ან ჩქარა. კონტაქტური იმპროვიზაციის დროს ფოკუსირება ხდება სხეულის ცნობიერებასა და ფიზიკურ რეფლექსებზე, აქ უარყოფილია შეგნებულად კონტროლირებადი მოძრაობები. ეს არის ცეკვა, სადაც ადამიანებს შეუძლიათ უჩვეულო პოზებში შეიცნონ და შეაფასონ საკუთარი სხეულები. ცეკვის ეს სტილი ხასიათდება გაცილებით თავისუფალი სხეულით.

პროექტი „საზღვრებთან მოლოდინში“ 2014 წლის მაისში დაიწყო და 2015 წელს დასრულდა. პროექტის მიზანი იყო, ეჩვენებინა დევნილი ბავშების განცდა და გრძნობები გამომსახველობითი მხატვრული ფორმით. ერთი წლის განმავლობაში შვედი ქორეოგრაფი ოთხჯერ ჩამოვიდა საქართველოში. სხვადასხვა მოცეკვავეებთან ერთად ჩატარდა 4 ორკვირიანი ვოქრშოფის ციკლი ცეკვის, ფიზიკური თეატრის და ვიზუალური ხელოვნების სფეროში.

2013 წელს ბენო ვორჰემმა უკრაინელ მოცეკვავე და ქორეოგრაფ დანილ ბელკინთან, მოლდოველ ქორეოგრაფ და მოცეკვავე ალექსანდრა სოშნიცოვასა და ქორეოგრაფ და მოცეკვავე სერგეი გოლოვნეასთან ერთად ქართველი მსახიობები ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრში კონტაქტურ იმპროვიზაციას აზიარა. თავიდან მსახიობებს პროტესტის გრძნობა ჰქონდათ, მათ ეს კონტაქტური იმპროვიზაცია საკუთარ პროფესიასთან ვერ დააკავშირეს. რამდენიმე მსახიობმა უარი განაცხადა ვორქშოფში მონაწილეობაზე, მსახიობთა ნაწილი დარჩა და წეროვანსა და ბაზალეთში ჩასახლებულ ლტოლვილ ბავშვებთან გააგრძელა მუშაობა.

1997 წელს ბენო ვორჰომმა ქორეოგრაფიული დასი LAVA-Dansproduktion შექმნა. დასმა მას შემდეგ უამრავ პროექტში მიიღო მონაწილეობა შვედეთსა და ევროპაში. ამსტერდამის “ ახალი ქორეოგრაფიის განვითარების სკოლის“ დასრულების შემდეგ ბენო ვორჰემი მუშაობს მოცეკვავე-ქორეოგრაფად.

ის იყო ბერძნული ცეკვის დასის წევრი, ასევე მოცეკვავე მსახიობად მუშაობდა სტოქჰოლმის მუნიციპალურ თეატრში. ბატონი ბენო არის საერთაშორისო ჯგუფის „ალტერნატიული დინებების“ დამფუძნებელი.

მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ბენო ვორჰემი : „საზღვრებთან მოლოდინში“ ჩვენი მესამე პროექტია. პირველი პროექტი გვქონდა, ზოგადად, ბავშვებზე. მეორე პროექტი კი - უკრაინაში სახლისა და მშობლების გარეშე დარჩენილ ბავშვების ამბავზე იყო დაფუძნებული. ხოლო, ეს მესამე პროექტი სახლისა და სამშობლოს გარეშე დარჩენილ ბავშვებზეა. ქართველი ბავშვები აღმოჩნდნენ წეროვნსა და ბაზალეთზე შემთხვევით,

აქ მათ არავინ ელოდათ. ბავშვები აღმოჩნდნენ აქ იმიტომ, რომ ვიღაცამ ასე გადაწყვიტა“. [98]

პროექტში მონაწილე დევნილი ბავშვები, ქართველი მსახიობები და მათთან ერთად მეც, როგორც მკვლევარი გადმოვცემდით ჩვენს აზრებს, გრძნობებს და განცდებს. გეოგრაფიული მდებარეობა და ცხოვრების წესი, სოციალური სტატუსი, გავლენას ახდენს ცეკვაზე, მის შინაარსა და შესრულების ხასიათზე.

საქართველოში მუშაობის დროს საინტერესო აღმოჩნდა ბენო ვორჰემის მიერ გამოყენებული თამაშისა და ცეკვის ელემენტები. კვლევის შედეგად დადასტურდა რომ ეს იყო აუცილებელი პირობა ბავშვის, როგორც პიროვნების, თავისუფალი განვითარებისთვის. თამაშის როლი ასევე მნიშვნელოვანი იყო გონებრივი, ფიზიკური და ესთეტიკური განვითარებისთვის.

ამ პროექტის, თავისუფალი ცეკვის შემქმნელებს აინტერესებთ არა მხოლოდ ცეკვის მაღალი ხელოვნებად გადაქცევის შესაძლებლობა, არამედ განსაკუთრებული მსოფლმხედველობაც. ცეკვა გახდა ფილოსოფია, რისგანაც ისინი ცხოვრების ტრანსფორმაციას მოელიან.

ბენო ვორქჰემი და მისი სამსახიობო დასი აღმოჩნდნენ პედაგოგები, რომლებმაც გვასწავლეს მოძრაობა და წვრთნა, თავისუფლება. საინტერესოა მათი იმპროვიზაციული თამაშები, წარმოსახვითი სავარჯიშოები, ემოციებზე მუშაობის ტექნიკა.

სავარჯიშო „სტეპი “- ოთახში სიარული

ოთახში სიარულის სავარჯიშო ხელს უწყობს პერფორმერში მოძრაობის ნაკადის გამომუშავებას, რაც არტისტის სხეულის მომზადების წინაპირობაა. სტეპის სავარჯიშოები ადამიანს ამზადებს ისეთი იღეთებისთვის, როგორიცაა ვარდნა, დამხობა, და სხვა.

[98] პერსონალური ინტერვიუ - სერგეი გოლოვნეა, პირადი ჩანაწერები, თბილისი 2015 წ.

სიარულის მარტივი სავარჯიშოებით სხეული და გონება ვითარდება. ადამიანი შეიგრძნობს სამყაროს, ნივთებს მის ირგვლივ, სამყაროს რიტმს. ეს სავარჯიშო პარტნიორის შეგრძნებას ასწავლის. მისი და პარტნიორის სხეულის წონის ფლობას და საკუთარი სხეულის წონის სწორად გადაცემას. ნაბიჯით ბავშვები გამოიმუშავებენ მოხერხებულობას, ბალანსის შეგრძნებას, რომ შეძლონ დინამიკაში მოძრაობა და როგორც მსახიობი, იძლეოდნენ უსაფრთხოების გარანტიას.

ნდობა - თვალდახუჭული სიარული

მსახიობი-ბავშვი თვალდახუჭული, მინდობილი გარესამყაროს, მის პარტნიორს თუ პარტნიორებს, მიყვება მეწყვილეს და ასრულებს მის დავალებებს.

მოცეკვავე არტისტებისთვის სხეული არის როგორც ინფორმაციის მიმღები, ასევე გამგზავნი. არტისტების ემოციური მდგომარეობის შესასწავლად კინესიკა (მეცნიერება ადამიანის ჟესტებისა და მიმიკების გამოსავლენად) მოვიშველიე. კინესიკა სწავლობს მოძრაობას -- მხედველობით კონტაქტის დროს. ბავშვები თამაშის დიდოსტატები გახდნენ, ისინი სხეულის ენით გამოხატავდნენ: დარდს, გაოცებას, მრისხანებას, სიძულვილს, სიყვარულს, ბედნიებას.

ყურადღება გამახვილებულია სხეულის საშუალებით ინფორმაციის მიღებასა და გაგზავნაზე. სხეულის ყველა ნაწილი თანმიმდევრობით ერთვება და უერთდება გზავნილებს. მუდმივად წონის გადაადგილება, წონის გადაცემაა პარტნიორის სხეულზე, საინტერესო სანახაობას ქმნის, მაგრამ, ამავდროულად ფრთხილად სასწავლი ტექნიკაა, ვინაიდან თუ პარტნიორის სხეულის წონა ზუსტად არ გაადაინაწილე შენს სხეულზე, შეიძლება მძიმედ დაშავდე. ამ ტექნიკის კარგად ფლობისას შეიძლება, 11 წლის მოზარდმა 40 წლის ზრდასრულის სხეულის წონა გადაინაწილოს, ან ადამიანმა რომლის სხეულის წონა 40 კილოგრამამდეა 80 კოლოგრამამდე ადამიანის სხეულის წონა მიიღოს საკუთარ თავზე.

ერთი შეხედვით, უბრალო სავარჯიშოები და შეგრძნებები სხეულის მოძრაობას დირიჟორობს, და შემდგომში მარტივად მისაღწევი ხდება სხვადასხვა ემოციების ჩვენება. ამავდროულად, ჩნდება შესაძლებლობა, გამოავლინო სხეულის ენერგიის

სწორად მიმართვის არსი. სტეპით ადვილია გამოიმუშაო მოხერხებულობა, ბალანსის შეგრძნება, რომ შეძლო დინამიკაში მოძრაობა.

ბავშვმა რომ სასურველ მიზანს მიაღწიოს, და ჰქონდეს შემდგომში ეფექტურად თვითრეალიზების საშუალება, ის უნდა ჩავრთოთ იმ საქმიანობაში, რომელიც მისთვის მნიშვნელოვანია, ასევე უნდა გავითვალისწინოთ მისი ქცევებიც. უნდა გავითვალისწინოთ მისი ემოციური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ასევე მისი ინტერესები. უნდა მოვძებნოთ ისეთი მოქმედება, რომელიც გახდება ბავშვის აქტიურობის გამომწვევი, რაც მოტივირებას მოახდენს მის მოძრაობებზე, რომელიც დაკავშირებულია ცოდნის გაფართოებასთან, საჭირო შესაძლებლობებისა და უნარების ფორმირებასთან.

ზუსტად, ასეთ საქმიანობაში ჩართო შვედმა ქორეოგრაფმა დევნილი ბავშვები, ისინი დამოუკიდებელი და ჯგუფური შემოქმედებითი სამუშაოებით დაკავდნენ.

ცეკვა მოძრაობის სტიმულატორია, სხეულის ენაა. პიროვნება ფორმირდება იქ, სადაც არის თავისუფლება და შემოქმედება. თვით მსახიობის აღზრდის პროცესშიც კი მთავარია მისი სხეულის ენის ჩამოყალიბება. მსახიობის შემდგომი შემოქმედებითი ეტაპი გამომდინარეობს მისი კონკრეტული ქცევებისა და შინაგანი ჰარმონიული მოქმედებებისაგან.

ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატის მსახიობები ნინო მითაიშვილი და ანა ქურთუბაძე პროექტის“ საზღვრებთან მოლოდინში“ წევრები იყვნენ. ნინო მითაიშვილი: „წელიწადნახევარი წლის წინ გავიგე კონტაქტური იმპროვიზაციის არსებობის შესახებ, ჩვენთან თეატრში ჩამოვიდა შვედი ქორეოგრაფი ბენო ვორჰომი თავის პარტნორებთან ერთად. ვოქრშოფზე სიარული დავიწყე, ნამდვილად მაგარია. არაჩვეულებრივი იქნებოდა თეატრალურ უნივერსიტეტში რომ ისწავლებოდეს კონტაქტური იმპროვიზაცია. მსახიობისთვის, გარდა კლასიკური ცეკვისა და სასცენო მოძრაობის, კონტაქტური იმპროვიაცია არის ყველაზე აუცილებელი“.[99]

[99] პერსონალური ინტერვიუ - ნინო მითაიშვილი, პირადი ჩანაწერები - თბილისი 2015 წ.

ანა ქურთუბაძე: „კონტაქტურ იმპროვიზაციასთან ზიარების დროს კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო თეატრში მქონდა სპექტაკლ „საწვავის“ რეპეტიციები. დიდი სხვაობა დავინახე, რეპეტიციების პროცესს სხვანაირად შევხედე. თანამედროვე ცეკვის ვოქრშოფმა გამხსნა, ექსპერიმენტებისა და სიახლის არ შემეშინდა. შეიძლება, ბევრი სისულელე ვცადე რეპეტიციის დროს, მაგრამ შედეგამდე სწორად მივედი, ბევრი ცდის მერე რაღაცაზე ჩამოვყალიბდი. მე ვიცოდი რა მინდოდა, ყოველთვის კარგად ვგრძნობ თავს, როცა ვიცი რა მინდა.“ [100]

ბენო ვორჰემმი : „ჩვენ იმპროვიზაციას ვაკეთებ არა მარტო მოძრაობების, ეს არის შეგრძნება, როგორც მოძრაობის დინება. ეს ის ენაა რომელიც ვერბალურ ენამდე ჩამოყალიბდა, ჩემთვის ეს არის ამბავი, არა რაიმე კონკრეტული ამბავი, შეგრძნება - მოძრაობით. ეს არის კონტაქტი საკუთარ თავთან, კონტაქტი პარტნიორთან, ან კონტრაქტი სივრცესთან.“[101]

რაც ამ ინოვაციურმა ვოქრშოფებმა გააკეთეს თეატრალური წარმოდგენისთვის იყო ძალიან საინტერესო. მოცეკვავეებსა და ჩასახლებულ დევნილ ბავშვებს შორის დამყარდა შემოქმედებითი კონტაქტი. ბავშვებთან მუშაობისას შემოქმედებითი და მხატვრული მიდგომები წარმატებული აღმოჩნდა. ბავშვები საკმაოდ განვითარდნენ, გაიხსნენ და გახდნენ მეტად თამამები და აქტიურები. მათ თავიანთი, პირადი, პერსონალური ამბები გაითამაშეს ვოქრშოფებზე. თანამედროვე ცეკვის ახლებურად დანახვისა და განმარტების გზა იყო სწორედ ის ინოვაციური, რაც ამ ვოქრშოფებმა წეროვანში დაგვანახა.

თანამედროვე ცეკვის დამფუძნებლები და მიმდევრები თვლიან რომ ცეკვა შეუძლია ყველას, და უნდა იცეკვოს თითოეულმა ადამიანმა, რათა საკუთარ თავს განვითარებაში და საკუთარი ცხოვრების შეცვლაში დაეხმაროს.

ცეკვის შესრულება ხელს უწყობს სოციალური უნარების განვითარებას, კოლექტივისტური გრძნობების ჩამოყალიბებას, ინდივიდუალური იზოლირებულობის

---

[100]პერსონალური ინტერვიუ - ანა ქურთუბაძე, პირადი ჩანაწერები, წეროვანი 2015 წ.
[101] პერსონალური ინტერვიუ- ბენო ვორჰემი, პირადი ჩაწერები , თბილისი 2015 წ.

ძლევასა და ჯგუფის გამთლიანებას. ბენო ვორჰემის მიერ მოწყობილი ვორქშოფები, რეგულარული ხასიათით, მასში მონაწილე სოციალური ჯგუფის (ჯგუფების) იდენტობის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. უფრო მეტიც, სოციალური ფუნქციის საფუძველზე ცეკვა, როგორც პიროვნული, ასევე კოლექტიური კონფლიქტების რეგულირების ეფექტურ იარაღად იქცევა.

ნადია წულუკიძე- ქართველი არტისტი, პერფორმერი : „ეს არის ფსიქოლოგიური და ფიზიკური ურთიერთობები, თამაში ფიზიკური წესებით, ეცეკვო უცხო ადამიანს, იურთიერთობო მოძრაობებით. აქ არ არის მთავარი ის, თუ როგორ მოძრაობენ ადამიანები, მთავარია ის, რაც მათ ამოძრავებს."[102]

[102] პირადი ჩანაწერები- ნადია წულუკიძე, წეროვანი 2015

VII თავი

პირადი ექსპერიმენტები

ფორუმ თეატრი და სოციალური უფლებები

თეატრალური დებატები ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში

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

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

კურის გამოვიდა ადაპტირებული.

2011 წლის ფორუმ თეატრის ლექციას 11 სტუდენტი ესწრებოდა.

2019 წელს 60 სტუდენტი.

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

სტუდენტებმა თეორიულად შეისწავლეს აუგუსტო ბოალის თეატრალური დებატები.

ყველაზე რთული პრაქტიკული ნაწილი აღმოჩნდა...

თეატრალური დებატების დადგმისთვის მოვიწვიე რეჟისორი, სამწუხარდ მხოლოდ რამდენიმე რეპეტიცია გაიმართა, რიგი მიზეზების გამო. თეატრალური დებატები არ შედგა. რეჟისორის პარალელურად ჯგუფში გაერთიანდნენ ახალგაზრდა დრამატურგი ნანუკა სეფაშვილი, რეჟისორს ასისტენტობას უწევდა სამაგისტრო საფეხურის სტუდენტი -ანი ტუღუში, ასევე იყვნენ სამსახიობო ფაკულტეტის ორი სტუდენტი.

ტექსტი, რომელიც ნანუკა სეფიაშვილმა დაწერა და სტუდენტები თამაშობდნენ თეატრალური დებატებისთვის.

სტუდენტი- თამუნა გიგინეიშვილი თამაშობდა ჟურნალისტს,

სტუდენტი- დავით მაისურაძე - ოპერატორს,

I ჟურნალისტი – *(მოულოდნელად, ხმამღლა, გაბრაზებული)* **სად არის ამდენ ხანს?!**

I ოპერატორი – *(შეწუხებული)* **მოვა!**

I ჟურნალისტი– **როდისღა მოვა, დამაგვიანდა!**

I ოპერატორი– *(უფრო შეწუხებული)* **მოვა მეთქი!**

(პაუზა)

(ზოგი დგება , ზოგი ჯდება, მოძრაობენ, ზოგი აქეთ–იქეთ დადის ნერვიულად.)

II ოპერატორი – (აქეთ–იქეთ დადის, უცებ დაინახავს, რომ აპარატურის განმგებელი ქალი მოდის) **მოდის, მოდის!**

ყველანი ჩამწკრივდებიან კარების წინ. ესალმებიან.

ქალი– *(ქალი მათ ჩაუვლის და თან ელაპარაკება)* **ოჰ, რამდენი ხართ! დიდი ხანია აქ ხართ? აბა, რამ შეგაწუხათ? სათითაოდ შემოდით, ყველანი ერთად არ შემოვარდეთ!** *(კაბინეტში შედის, კარს მიხურავს)*

II ჟურნალისტი – *(ზურგზე თითით უკაკუნებს I ჟურნალისტს)* **შენზე წინ მე ვიდექი!**

I ჟურნალისტი– *(გაკვირვებული)* **როდის?**

II ჟურნალისტი– **წეღან!**

I ჟურნალისტი– **ერთი სათია აქ ვდგავარ!**

II ჟურნალისტი– **რესპოდენტს უკვე შევუთანხმდი. ერთ საათში უნდა მივიდე და ინტერვიუ ჩავწერო. კამერას თუ შენ წაიღებ მე რაღა ვქნა?**

I ჟურნალისტი– **ჩემი ბრალია, რომ მთელ უნივერსიტეტში მარტო ერთი კამერაა?**

II ჟურნალისტი– **ჰო მაგრამ ხომ შეგიძლია დამითმო?**

I ჟურნალისტი– **შენ გგონია მე არ მეჩქარება? მოვედი, რიგში ჩავდექი და ვილოდები , შეგეძლო შენც ასე გაგეკეთებინა!**

ხმა კაბინეტიდან– **შემოდით!**

(შედიან I ოპერატორი და I ჟურნალისტი)

(დარჩენილები ერთმანეთს ელაპარაკებიან, ხმაურობენ)

რამდნეიმე ხანში კაბინეტიდან გამოდიან I ჟურნალისტი და I ოპერატორი. ყველა წყვეტს ხმაურს. და ეკითხებიან ერთდროულად ისე რომ პასუხის გაცემასაც არ აცლიან

– მოგცეს კამერა?

–მოგცეს?

–თქვენ მიგაქვთ კამერა?

–გაგატანეს?

–როდის მოიტანთ?

–დიდი ხნით მიგაქვთ?

I ჟურნალისტი– (ყვირის) არა!

(ყველა ჩუმდება)

I ოპერატორი – დანცხადება უნდა დაწეროთო!

II ოპერატორი– რა განცხადება?

I ჟურნალისტი– (ბუზღუნით) მე ესა და ეს, ამა და ამ კურსის ესა და ეს სტუდენტი, ამა და ამ დღეს ამა და ამ დროით ... მოკლედ განცხადება , ჩვეულებრივი განცხადება.

ყველანი სასწრაფოდ მოძებნიან ფურცლებს და იწყებენ განცხადების წერას. ზოგი კედელზე , ზოგი იატაკზე, ზოგი ვიღაცის ზურგზე დებს ფურცელს და ისე წერს. თან ხმამაღლა ამბობენ რასაც წერენ. თან ერთმანეთის განცხადებაში იყურებიან.

ამ ტექსტის დადგმა თეატრლური დებეტების ფორმატში დავიწყეთ, მსახიობ-სტუდენტებმა მხოლოდ ორჯერ შეძლეს რეპეტიცია. სამწუხაროდ ეს ტექსტიც ჩავარდა. ვინაიდა არ მყავდა არც მსახიობი და არც რეჟისორი თატრალური დებატები ვერ შედგა.

როგორც აღმოჩნდა ჩემი ჯგუფისთვის ჟურანალისტები და კამერა იყო მტკივნეული თემა.. როცა მათ რაღაც უნდა გადაიღონ და არ აქვთ მთავარი ინსტრუმეტი- კამერა. ჟურალისტების სტუდენტები არიან.

ზოგადად განათლება და სწავლის პრობლემა თეატრალური დებატების წამყვანი თემა იყო. სტუდენტისა და ლექტორის დამოკიდებულებაზე რამდენიმე ტექსტი დამიწერეს და მომიტანეს.

კურსზე ყურადღება გავამახვილე ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა,

ინფრმაციის აღქმის საფეხურები

მიღება	ცოდნა	შეცნობა

სტუდენტებს ავუხსენი, დაენახათ კავშირი ამ სამ კოპონენტთან. ბოალის თქმით, ამ პროცესები სწავლა მგრძნობიარეა. „ჩვენი ნეირონები არიან ინფორმირებულები, მაგრამ ინფორმირებილობა შეცნობა, არ არის. ადამიანი ინფორმაციის კონსტრუქციით ქმნის შეცნობას, რომელიც ადამინების გადარჩენისთვის, უკეთესად ცხოვრებისთვის არის შეთავაზებული“[103].

ცოდნა არ არის ცნობიერება, ცოდნის უნარი ცხოველებსაც აქვთ, ცნობიერება ადამიანის საკუთრებაა, რომელიც გარემოს ფასეულობებისა და ჩვენი ქმედების გრძნობებისაგან შედგება. ჩაგრულთა თეატრში როდესაც ჩვენ ვსწავლობთ , ჩვენ ვგრძნობთ, ჩვენ უნდა გავაცნობიეროთ რომ შევძლოთ ვასწავლოთ ის, რაც ჩვენ ვისწავლეთ.

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

„მე ყველაზე მეტად ჩაგრულთა თეატრში მიყვარს ის, რასაც ვსწავლობთ, რაც უკვე ნასწავლია. ეს არის იმის საჭიროება რომ მთლიანად შეიგრძნო -- შენ ხარ ადამიანი.“[104]

განსაზღვრო მომავალი.

ჩვენ გვიყვარს ყველაფრის ცოდნა, როგორ იქნება მომავალი, ჩვენს გონებაში ვსახავთ მომავალს, ჩაგრულთა თეატრი საშუალებას გვაძლევს იმ მომავალს მივუახლოვდეთ, რომლის კონსტრიურებასაც ჩვენ ვქმნით.

ჩვენ უშველებელ სიამოვებას ვგრძნობთ, როცა წარმოვიდგენთ თუ როგორი იქნება ჩვენი მომავალი.

„ბევრ ქვეყანაში არსებობს სხვადასხვა ჯგუფები, რომლებიც ჩაგრულთა თეატრისა სახეშეცვლილ ნიმუშებს, რაღაც ტექნიკებს იყენებენ, რომ მოსახლეობამ ადაპტირება მოახდინოს გარკვეულ საზოგადოებაში. ასეთი ჯგუფები არსებობს საფრანგეთში, ეს ჯგუფები მავნე ბრძანებებზე მუშაობენ. მაგალითად , მუშები იყვნენ ადპტირებულნი, რომ მომავალშიც გააგრძელონ მუშაობა. მოსწავლეები გადაჯაჭვულნი გახდნენ მსოფლიო უთანასწორობაში. სადაც უმუშევრები საუბრობენ რომ, უმუშევრობა არის ფატალური. არსებობენ ადამიანები, რომლებსაც ავიწყდებათ ჩაგრულთა თეატრის ძირითადი თვისება, ისინი საკუთარ თავს აპიარებენ. ხელახლა უკმაყოფილებას გამოთქვამენ.

ბოალი ამბობს, რომ ამ ისტორიული პერიოდში აუცილებელია იცოდე რას ნიშნავს რევოლუციონერი. ეს არის მოდილის ქონა, ჩვენ გვინდა საზოგადოების ტრანსფორმაცია, გარდაქმნა. შევქმნათ სხვა. შევქმნათ სხვა საზოგადოება, რომლშიც გვეცოდინებოდა არსებობა. ეს მოდელი შეიძლება ყოფილიყო საბჭოთა კავშირის მოდელი, ჩინეთის მოდელი, ჩვენ ვიცით, რაღაცის ქონის შემდეგ, ჩვენ ვართ რევოლიციონერები, ის რაც არ არსებობს დღეს, ეს არის მოდელები რევოლუციების, მაგრამ გარდაქმნის აუცილებლობა მიეკუთვნება ადამიანს.

[104] Augusto Boal, Jeux pour acteurs et non-acteurs. La Decouvert , coll “Poche Essais” Paris, 1997

კურსის პრაქტიკული კომპონენტი მოიცავდა შეგვესწავლა, გამოგვეკვლია, გვეჩვენებინა ის რეალობა - რომელშიც ვცხოვრობდით. სტუდენტებს საკუთარი ცხოვრებისეული პრობლემები უნდა მოეტანათ ლექციაზე, რაც საკმაოდ რთული აღმოჩნდა...როდესაც ინფორმაციის აღქმის საფეხურზე ვსაუბრობდით და მათი მშობელი თეატრალური დებატების ტექსტში მოძალადე პერსონაჟად ყალიბდებოდა, თავად მთხოვდნენ თემის შეცლას და დედა-შვილის ურთიერთობის განხილვა თეატრალური დებატების ჭრილში ამით დასრულდა.

ვინ შეიძლება გამოიყენოს ჩაგრულთა თეატრი-ვეკითხები სტუდენტებს ?

ბოალი ამბობს-ყველამ. ოღონდ კონცეპტი ნორმალურობის უნდა შეიცვალოს სიტყვით ბედნიერი. ბედნიერება უნდა იყოს საყოველთაო, ჯგუფური.

ისევ იუმორისტული დამოკიდებულება საყოველთაო ბედნირებაზე.. „რატომ არ შეიძლება ვიყო ბედნიერი და სხვისი, მეგობრის უბედურება გავიზირო ? -კითხულოს სტუდენტი ?“[105]

„შეიძლება ერთდროულად ორ ემოციას გრძნობდე ? ბედნიერებას და უბედურებას? შეგიძლია იყო ბედნიერი და ამავდროულად უბედურიც ?

„ჩვენ არ შეგვიძლია ვიყოთ ბედნიერნი და თან გავიზიაროთ სხვების ტანჯვა“[106].

ჩაგრულთა თეატრი არის ეთიკური. ადამიანი ვერ იქნება ბედნიერი თუ ის სხვაზე გადაიტას თავის პრობლემებს.

ბოალი კიდევ ერთხელ გვაძლევს ნორმალურობის ცნებას

„ეს ნიშნავს იყო თეთრი, სუსტი, განათლებული, დიპლომიანი, ჰეტეროსექსუალი, საშუალო კლასის, გქონდეს რესპექტაბელური სამსახური, შეძლო ზამთრის და ზაფხულის არდადეგების გატარება ძვირადღირებულ კურორტებზე. ამ კრიტერიუმებით რამდენი ადამიანი არის ნორმალური ?“[107]

[105] სალექციო ჩანაწერები
[106]BOAL, A. Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, . Paris: La Découverte, 2002
[107]BOAL, A. Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé, . Paris: La Découverte, 2002.

ერთხელ, როდესაც ბოალი ინგლისში მუშაობდა გადამზიდავ მუშებთან ერთად საკანონმდებლო თეატრში ერთმა უთხრა - მე ვარ ნორმალური ადამიანი, რომელიც ვიტანჯები ღრმა დეპრესიით - ის არის ნორმალური ადამიანი, რომელიც იტანჯება ცერებრალური დამბლით, ადამიანი მოძრავ ეტლში- რომელსაც ინციდენტის დროს მოსტყდა ფეხი, არის ნორმალური. ჩვენ ყველანი ვართ ნორმალური ადამიანები, მაგრამ, როგორც ყველას, ჩვენც გვაქვს ჩვენი პრობლემები, ეს ნორმალურია.

რა არის ჩაგრულთა ***თეატრის საგანი***?

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

ეს თეატრი ისწრაფვის, რომ მოქალაქე შეეგუოს გარდაქმნას. ადამიანებმა უნდა შეიგნონ, რომ **პასიურობა მშვიდობის მტერია.**

2011 წლიდან 2019 წლამდე სტუდენტებმა რამდენიმე სიუჟეტი მოიტანეს ლექციაზე. მათ დაწერეს დრამატული ტექსტები თეატრალური დებატებისთვის.

ყველაზე აქტუალური მათთვის განათლების საკითხი აღმოჩნდა. 2013 წელს ილიას უნივერსიტეტის სტუდენტმა და 2018 წელს საქართველოს ეროვნული უნივერიტეტის სტუდენტმა ლექტორისა და სტუდენტის კონფლიქტური სიტუაციები ასახეს. სტუდენტი, რომელსაც უნდა ლექტორმა ქულა დაუწეროს, აჩუქოს რიგი მიზეზების გამო და სტუდენტი, რომელსაც ლექტორი ხმაურის გამო აუდიტორიიდან ამევებს.

დაუდევარი ექიმები და დაზარალებული პაციენტები - მორიგი თეატრალური დებატების თემა:

ჰომოსექსუალები და მათი შევიწროვება

ადამიანების ექსპლუატაცია სამსახურში. გაზრდილი სამუშაო საათები და შემცირებული ხელფასები.

სტუდენტები სიხარულით, ან იძულებით ირგებდნენ მჩაგვრელისა და ჩაგრულის როლებს.

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

მაყურებელ-მსახიობები ხან თამამად ამბობდნენ შესაძლო ვარიანტებს, ხან დუმდნენ.

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

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

ხშირად, სტუდენტებს/ მჩაგვრელსა და ჩაგრულს ავიწყდებოდათ რომ თეატრალური დებატების ფორმატში კამათობდნენ და სერიოზულ კონფლიქტში გადადიოდა მათი პოზიციები... ისე ითავისებდნენ მჩაგვრელ/ ჩაგრულის როლებს, რომ მათთვის არც ჯოკერი ფუნქციონირებდა და აღარც ლექტორი.. უცებ, მაყურებელ-მსახიობებიც ერთდროულად ერთვებოდნენ და სერიოზულ კამათსა და ყაყანში გადაიზრდებოდა სალექციო კურსი. ემოციურად იმდენად იყვნენ ჩართულნი რომ სერიოზულად ბრაზდებოდნენ...

კონტაქტური იმპროვიზაცია ტუბერკულიოზის ცენტრში

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

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

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

ტუბერკულიოზისა და ფილტვის დაავადებათა ეროვნულ ცენტრში ბავშვებისთვის განხორციელებული საშემსრულებლო ხელოვნებასა და ვიზუალურ ხელოვნებაში ვორქშოფების იდეა MSF ექიმს თბილისის მისიის კურატორს ლორენცო გუგლიელენტის ეკუთვნის.

„როდესაც ვნახე სპექტაკლი „საზღვრებთან მოლოდინში“ ძალიან მომეწონა ის მუხტი და ემოციური მდგომარეობა, რომელიც წეროვანის და ბაზალეთის დევნილმა ბავშვებმა აჩვენეს ვინადან გიცნობ, ვიცი შენი შესაძლებლობები, თან შენც ამ პროექტის მონაწილე იყავი, მივხვდი, შეძლებდი და ჩემს დაავადებულ ბავშვებსაც გადადებდი იმ ემოციურ მუხტს, რაც დევნილ ბავშვებს ჰქონდათ. ..“[108]

ვფიქრობდი, ტუბერკულიოზის ცენტრში თვეობით მწოლიარე ბავშვებს არტ თერაპირული სავარჯიშოები ძალიან ესაჭიროებოდათ.

პირველ ვორქშოფზე ჩემთან ერთად იყვნენ MSF ექიმები და ორი თეატრალური წრის მოსწავლე. შემოქმედებითი თამაშები, მართლაც საინტერესო აღმოჩნდა ბავშვებისთვის.

გამოვიყენეთ ცეკვისა და ხატვის სავარჯიშოები.

უნდა აღინიშნოს რომ **MSF -ის ექიმები აქტიურად** ჩაერთვნენ ამ სავარჯიშოებში.

განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა ცეკვის დროს დახატულმა ადამიანის სხეულის ნაწილმა. ამ სავარჯიშოს შესასრულებად საჭირო იყო პარტნიორი-მხატვარი, ერთი ცეკვავს კედლის, ღობეზე გაკრულ ქაღალდის ფორმატის პარალელურად, მეორე

[108] პირადი ინტერვიუ-ლორენცო გუგლიელენტი, MSF ექიმს თბილისის მისიის კურატორი. თბილისი 2016 წ.

მას მოულოდნელად აშეშებს და მესამე ცდილობს გაშეშებული მოცეკვავის ის სხეულის ნაწილი მოხატოს/მოხაზოს რითაც მოცეკვავე ეხება ქაღალდის ფორმატს. მოგვიანებით ვისაც ხატავენ, ის მსახიობი თავად ასრულებს საკუთარ პორტრეტს, ოღონდ ამ დასრულების დროს მას აქვს აკრძალვებიც და შეზრუდვებიც. მხოლოდ გაფერადების უფლება აქვს, ანუ ახალი მონაზახის გაკეთება აკრძალულია. ექიმები ცდილობდნენ გადმოეცათ სხვადასხვა ემოცია, განწყობა, ახდენდნენ საცეკვაო მოძრაობის იმიტაციას, ქმნიდნენ სხვადასხვა სურათებს.

MSF -ის ექიმებმა იციან რომ თანამედროვე არტ-თერაპია ელვის სისწრაფით ვითარდება, ეძებს გამოხატვის ახალ ფორმებსა და მეთოდებს. მე, როგორც ევროპული თეატრის მკვლევარი და ახალი სოციალური თეატრების შემომტანი საქართველოში, ვცდილობ ჩემი გამოცდილება და სათეატრო ესთეტიკა გამოვიყენო ტუბერკულიოზის ცენტრში მწოლიარე ბავშვებთან.

იდეა, რომ ამ ბავშვებთან თეატრ თერაპიით მემუშავა გამოწვევა აღმოჩნდა ჩემთვის.

ილიას უნივერსიტეტის მსოფლიო თეატრის ისტორიის კურსის და ფორუმ თეატრის სტუდენტებისგან შევქმენი ჯგუფი და ამ ჯგუფთან ერთად ოთხი თვის განმავლობაში , თვეში 6 შეხვედრა, ვატარებდით ვორქშოფებს ჰოსპიტალში.

ცნობილია, ხელოვნება ადამიანზე ზემოქმედების ძლიერი საშუალებაა, ამიტომ მხატვრულ-ესთეტური აღზრდა პიროვნული განვითარების საშუალება, რომლის საფუძველზეც ვლინდება ინტერესისა და სიყვარულის გაღვივება ხელოვნებისადმი, სამყაროს ერთიანობის განცდის ჩამოყალიბება, ადამიანის შრომის მიმართ პატივისცემის გრძნობის გამომუშავება, შემოქმედებითი აზროვნებისა და ემოციური სფეროს განვითარება.

როლური თამაშების დროს ბავშვები სწავლობენ ერთად კომუნიკაციას, მეტყველებას და კრიტიკულ აზროვნებას. ჰოსპიტალში პერფორმანსები იყო ინტერაქტიული და თავისუფალი მოქმედება, სიუჟეტები ვითარდებოდა სპონტანურად, ბავშვებს განსხვავებული როლები და საერთო მიზანი ჰქონდათ.

ჰოსპიტალში თეატრალური ვორქშოფების დროს მოვიწვიე, მსახიობი, რეჟისორი, თეატრემცოდნე, პედაგოგი, ფსიქოლოგი, ჟურნალისტი.

აღსანიშნავი იყო ის ტექნიკები, სადაც გამოიყენება ჯგუფური შემოქმედებითი პროცესი. პირველი, შემოქმედება - როგორც პიროვნების საქმიანობა მატერიალური და სულიერი ფასეულობის შესაქმნელად, ხოლო მეორე მხრივ, შემოქმედებაში იგულისხმება თვითონ შექმნის პროცესი, განსაკუთრებით კი ისეთი პროცესი, რომლის დროსაც ვითარდება თვითონ პიროვნება. მოცემულ კვლევაში, ჩვენთვის საინტერესო იყო სწორედ პროცესი, რომელიც ხელს უწყობს სოციალური უნარების და შემოქმედებითი აზროვნების მრავალმხრივ განვითარებას.

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

ერთ-ერთ ვოქრშოფზე, მოწვეულმა ახალგაზრდა არტისტმა გამოიყენა პრაქტიკოსისა და კრიტიკოსის ვიოლა სპოლინის თეორიის ძირითადი ნაწილი რომელიც თეატრალურ თამაშებს ეყრდნობა. „მისი მეთოდოლოგია ემყარება სამ ფაქტორს.1. კონცენტრაციის წერტილი 2.პარტნიორობა 3.შეფასებებისგან თავშეკავება. კონცენტრაციის წერტილი არის პირველი ფაქტორი ყველა თამაშში, ძირითადი დავალების გარდა, სპოლინი ბავშვებს აძლევდა მინი დავალებასაც. მაგალითად, დიალოგის გათამაშების დროს, ბავშვებს ამავდროულად უნდა ესროლათ ერთმანეთისთვის ბურთი. ამ დროს ტვინი გადართულია ბურთზე და ქრება დაძაბულობა, რაც იძლევა საშუალებას, რომ სცენა გამოვიდეს უფრო ცოცხალი და ბუნებრივი. იმპროვიზაციის მეორე ფაქტორია პარტნიორობა, ხოლო მესამე ფაქტორია - შეფასებებისგან თავის შეკავება.

საინტერესოა ვიოლა სპოლინის წიგნი „იმპროვიზაცია თეატრისთვის“, ავტორი აქ მიანიშნებს რომ ცნება „ნიჭიერი და უნიჭო მსახიობი“ არ არსებობს, ყველას შეუძლია ითამაშოს, მთავარია გარემო ექსპერიმეტული აქტიობებისთვის. [109].

[109] Viola spoili ,theatre game file

ბავშვის და მოზარდის თამაში მსახიობის თამაშისგან მხოლოდ ხარისხობრივად განსხვავდება. წარმოსახვითა და ფანტაზიით განსახვავებული სურათის შექმნა, გარკვეული პერსონაჟის შესრულება რეალური ცხოვრებისგან გაქცევა- გათავისუფლებაა. ასეთ დროს დაძაბულობა და კონფლიქტური სიტუაციები ქრება.

კონტაქტური იმპროვიზაციის სხვადასხვა სავარჯიშოს ვიყენებდით ტუბერკულიოზის ცენტრში.

„კონტაქტური იმპროვოზაციაა კონცენტრირებას ახდენს სხეულის ყურადღებასა და ბალანსირებაზე, ასევე ახალი ფორმების შექმნაზე სივრცეში. ჩვენ როგორც პერფორმერები და ამ თქვენი ჯგუფის წევრები ვცდილობთ გამოვიყენონ ტეხილი მოძრაობები და ასიმეტრიული ფიგურები“- გიორგო მაქაძე, ჩემი სტუდენტი.

ჩვენი აქტიობების ციკლი მთელი რიგი სავარჯიშოებისგან შედგებოდა. სავარჯიშოები დათრგუნული ბავშვების შესახებ, ინფორმაციის გამოსავლენად შევიმუშავეთ.

კონტაქტური იმპროვიზაციის სავარჯიშოები ბავშვების ცხოვრების, გრძნობებისა და დათრგუნვის ამსახველ თვალსაჩინოებებს წარმოადგენენ. თემის შერჩევის შემდეგ, ბავშვები ქმნიდნენ ნახატებს, ნიღბებს, საინტერესო მოძრაობებს. საკმაოდ საინტერესო თერაპიული სავარჯიშოები შევასრულეთ, ოთხი თვის განმავლობაში- თითქმის იქ მწოლიარე ყველა ბავშვის ნდობა დავიმსახურეთ.

ვოქრშოფის დაწყებისას რამოდენიმე ბავშვი მხოლოდ მაყურებლის როლში იყო. ისინი თამაშებში არ ერთვებოდნენ. უფრო მეტიც, პირველ ორ შეხვედრაზე 16 წლის გოგონა არ მოვიდა ჩვენთან.

ასევე, მხოლოდ მაყურებლის როლი მოირგო 17 წლის ბიჭმა და 12 წლის გოგონამ.

ბიჭი მესამე ვორქშოფში ჩაერთო, 12 წლის გოგონას კი მთელი თვე დასჭირდა, რომ ვორქშოფში ჩართულიყო. ის მხოლოდ ვიდეოგადაღებას აწარმოებდა თავისივე აპარატით.

დასკვნა

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

დისერტაციის ნაწილი მოიცავს სოციალური თეატრის IMAGE AIGUE დადგმებს.

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

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

ყველაზე რთული აღმოჩნდა უბრალო, მსახიობის როლში ყოფნა. როდესაც ბენო ვორჰემის პროექტში აღმოვჩნდი და კონტაქტურ იმპროვიზაციას ვეზიარე, იმდენად გამიჭირდა მოძრაობის საშუალებით-სხეულის ენით ამბის გადმოცემა რომ დისერტაცია რომ არა, სარეპეტიციო სივრცეში აღარ დავბრუნდებოდი.

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

რომ თეატრის სცენაზე, პარტნიორობა გაუწიეს პროფესიონალ ქართველ და უცხოელ მსახიობებს.

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

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

ძალიან საინტერესო იყო თეატრალური დებატები ფრანგ თინეიჯერებში.

კვლევა ჩავატარე საფრანგეთში პარიზისა და ვერსალის სკოლებში, გამოვიყენე რაოდენობრივი და თვისობრივი კვლევის მეთოდები. კვლევისათვის შერჩეულ იქნა საფრანგეთის სამი სკოლა: პარიზის ცენტრში მდებარე სახელმწიფო სკოლა, პარიზის გარეუბანში მდებარე სახელმწიფო სკოლა და ვერსალის სახელმწიფო სკოლა. ჯგუფში გაერთიანებული იყვნენ 5-8 წლის ბავშვები პარიზის სხვადასხვა უბნებიდან, ისინი თავად მოვიდნენ **NAJE** -ს თეატრში. ამ ბავშვებს თეატრალური დებატები თეატრალური კომპანიის **NAJE** -ს და **ENTREES de JEU** -ს მსახიობებმა ჩაუტარეს. კველევის ფარგლებში გამოკითხულ იქნა ორი თეატრალური კომპანიის 30 მსახიობი და სამი რეჟისორი. განხორციელდა 340 მოზარდის ქცევაზე დაკვირვება.

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

დახმარების არსი:

პირველი – უკარნახოს როგორ მოიქცნენ,

მეორე – მაყურებლის ადგილი მიატოვოს და სცენაზე ჩაგრული მსახიობი ჩაანაცვლოს.

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

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

კვლევაში მონაწილეობდა ვერსალის სკოლის ერთი ჯგუფი – 14-16 წლის მოზარდები. საკვლევი თემა იყო გენდერული თანასწორობა. **ENTREES de JEU** მსახიობებმა ოთხი სხვადასხვა წყვილი გაითამაშეს, მამრობითი სქესის მსახიობი ფსიქოლოგიურად ძალადობდა მდედრობით სქესზე. ქალს ძალადობა თავად უნდა აღეკვეთა. სამიზნე ჯგუფი „მაყურებელ-სპექტატორები“ ადგილიდან კარნახობდნენ მსახიობებს თუ როგორ მოქცეულიყვნენ, როგორ გაეთავისუფლებინათ თავი არსებული ჩაგვრისა და ძალადობისგან. თეატრალური დებატების პროცესი გადაღებულ იქნა ვიდეოფირზე. სამიზნე ჯგუფის წევრმა გოგონამ, როგორც კი დაინახა კამერა, დებატებში მონაწილება შეწყვიტა და თქვა, რომ არ სურდა მისი პირადი აზრები და შეხედულებები ვერსალის აუდიტორიას გასცდენოდა. ფაქტიურად თეტრალური დებატები ჩავარდა. ჩემი სურვილი, ვიდეოფირზე გაადამეღო თეატრალური დებატები, სავალალო აღმოჩნდა. ჩემი როგორც უცხო პირის დანახვისას, მოსწავლეებმა უარი განაცხადეს თეატრალური დებატების გაგრძელებაზე. სცენაზე ჩაგრული მაყურებლის ჩანაცვლების სურვილი 80 მოსწავლიდან არავის გასჩენია.

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

კვლევაში მონაწილე მესამე ჯუფს წარმოადგენდნენ პარიზის ლიცეუმის 14-16 წლის სტუდენტები. საკვლევ თემას წარმოადგენდა სტუდენტების დამოკიდებულება

სოციალურ ქსელებზე – „კიბერ-ბულინგი“. ასეთი ტიპის თეატრალურ დებატებში ნაჩვენები იყო თანატოლის ალკოჰოლური სასმელით თრობა, ფარულად მისი ფოტოების გამოქვეყნება, დამცინავი და შეურაცმყოფელი კომენტარების გავრცელება სოციალური ქსელებით. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ ინტერნეტზე ფსიქოლოგიური დამოკიდებულება ყველაზე მეტად გავრცელებული მოვლენაა პარიზის სკოლებში. 80 მოსაწვლიდან 7 ავიდან სცენაზე, 20-მა ადგილიდან უკარნახა, თუ როგორ მოქცეულიყო ჩაგრული მსახიობი.

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

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

დისერტაციაში თეატრი გამოყენებული როგორც ინსტრუმენტი რომ განხორციელდეს სოციალური ცვლილებები.

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

თეატრალურ დებატებში ადამიანებს აზროვნებისკენ და მოქმედებისკენ მოუწოდებენ. თეატრი არის ინტელექტუალური შესაძლებლობების განვითარების მეთოდი, პირადი გამოცდილების და განცდების გამოყენებით. თეატრალური დადგმა აჩქარებს და ამარტივებს სწავლის პროცესს და შესაძლებელს ხდის პიროვნების მრავალმხრივ განვითარებას. როგორც პედაგოგიური მეთოდი იგი ფართოდ გამოიყენება საფრაგეთში განათლებისა და აღზრდის სისტემაში. თეატრალური სპექტაკლი ამარტივებს ჩვენს ცხოვრებაში გაგონილი ტექსტების და ყოველდღიური მოვლენების აღქმას და ინტერპრეტაციას. გარდა ამისა, თეატრი ასწავლის

გადაწყვეტილების მიღებას, კომუნიკაციას, კომპრომისის მოძებნას. სოციალური თეატრი სხვადასხვა სფეროებში, სხვადასხვა მასალის კრეატიულად შესწავლის აქტიური მეთოდია, ამასთან იგი ააქტიურებს მონაწილეებში შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

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

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

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

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

ბიბლიოგრაფია

1. ფრეირი პაულო, ჩაგრულთა პედაგოგიკა, შპს. თბილისი 2005 წ
2. Augusto Boal , The Aesthetics of the Oppressed, Paris, 1996
3. Augusto Boalo Théâtre de l'opprimé . La Decouvert , coll "Poche Essais" Paris, 1996
4. Augusto Boal, Jeux pour acteurs et non-acteurs. La Decouvert , coll "Poche Essais" Paris, 1997
5. Augusto Boal, Le Théâtre de l'opprimé, Paris: La Découverte, 2007,
6. Augusto Boal, Stop ! c'est magique: les techniques actives d'expression, Paris, Hachette, 1980,
7. Augusto Boal, Adrian Jackson , The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy, Published January 20th 1995 by Routledg
8. Augusto Boal, Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics, Published November 12th 1998 by Routledge
9. Augusto Boal and Susana Epstein. TDR (1988-).JOURNAL ARTICLE The Cop in the Head: Three Hypotheses
10. Brook, P. (1993). The open door: Thoughts on acting and theatre. New York: Pantheon Books
11. Andrew Robinson. Power, Resistance and Conflict in the Contemporary World: Social movements, networks and hierarchies (Routledge Advances in International Relations and Global Politics) Hardcover – 22 Sep 2009
12. Andrew Robinson, Augusto Boal: The Rainbow of Desire ,NEW IN CEASEFIRE 2017.
13. Andrew Robinson, Augusto Boal: Augusto Boal: Legislative Theatre and Politics ,NEW IN CEASEFIRE 2017.
14. BOAL,julian « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »...,
15. BOAL Julian, « Le théâtre forum : une répétition de la révolution », in Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance, Colophon asbl, 2004, p. 27-35.
16. BOAL Julian, « Éléments de réflexion sur le Joker »,
17. Bertolt BRECHT, Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963, vol.
18. BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » dans Écrits sur le théâtre, Paris : Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000,
19. BALA Sruti et ALBACAN Aristita I., « Workshopping the revolution? On the phenomenon of joker training in the Theatre of the Oppressed », Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 18-4, 1 novembre 2013,

20. joe kelleher. theatre and politics. 2009. Londan
21. Panorama ART & JEUNESSE. Centre Pompidou, Publication de l'INJEP, N° 87
22. Ici là-Bas . Histoirs e mouvantes Du temp qui passe. Image aigue Companie Christiane Vericel. Sepembre 2008. magazine
23. Antonio GRAMSCI, François RICCI et Jean BRAMANT, Gramsci dans le texte, Paris, Éditions sociales, 1975,
24. Antonia PEREIRA, Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001,
25. Georges LAPASSADE, Chevaux du Diable : une dérive transversaliste, Paris, Editions universitaires, 1974
26. L'Eroupe commence ici ou là-Bas. dossier de presse, Image aigue Companie Christiane Vericel.
27. Carnet de voyage, septembre 2008. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
28. Carnet de voyage, Mai 2009. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
29. Image aigue Companie 2006, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
30. Image aigue Companie 2007, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
31. Image aigue Companie 2008, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
32. Image aigue Companie 2009, Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
33. P. FREIRE, L'Education: pratique de la liberté..., 1965
34. Paulo FREIRE, Cultural action for freedom, Cambridge, MA, Harvard Educational Review, 2000.
35. Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, La rigueur du qualitatif les contraintes empiriques de l'interprétation socioanthropologique, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2008, p
36. Helen Nicholson theatre et education . 2009 Edward Bond
37. Eisenberg N, Fabes RA. 1992. Emotion, regulation and the development of social competence. In Review of Personality and Social Psychology: Emotion and Social Behavior, ed. MS Clark, 14:119–50. Newbury Park, CA: Sage
38. Fox, Jonathan. Acts of service: spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre. New Paltz, NY: Tusitala Pub, 1994. Print
39. Halverson, E. (2010). Artistic production processes as venues for positive youth development. WCER working paper No. 2010-2. Wisconsin Center for Education Research. Retrieved June 13, 2011 from ERIC.
40. Michelson, L., & Mannarino, A. (1986). Social skills training with children: Research and clinical application.

41. Neva L. Boyd, Play, a Unique Discipline. 1934
42. BOTTIN, Camille, « Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.) » dans Revue belge de philologie et d'histoire.
43. Susan J. ERENRICH, Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change, Antioch University, 2010
44. Spolin, Viola. Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1983. Print
45. Subrahmanyam, Kaveri, Kraut, Robert E. and Greenfield, Patricia M. 2000. The Impact of home computer use on children's activities and development.
46. R. UEBERSCHLAG, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet »...,
47. Robert J. Landy, Dacid T. Montcomery, Theatre for Change, education, ocial action adn therapy 2007.
48. Carnet de voyage, Octobre 2009. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
49. Carnet de voyage, Octobre 2010. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
50. Carnet de voyage, 2009/10. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
51. Carnet de voyage, 2008/09. Image aigue Companie Christiane Vericel .magazine
52. Konstantin Sergueevitch STANISLAVSKI, La formation de l'acteur, Paris, Payot, 1963.
53. Frey, Lawrence R. and Carragee, Kevin M, eds. Communication Activism. Volume Two: Media and Performance Activism. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2007. Print.
54. Epskamp, C. P. Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training. London; New York: Zed Books, 2006. Prin
55. Revue 1. Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel. 2010
56. Revue 2 .Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel 2009
57. Revue 2. Image aigue. journal, Image aigue Companie Christiane Vericel 2009/2010
58. RANCIÈRE Jacques, Le spectateur émancipé, Paris, la Fabrique, 2008.
59. TAUSSIG Michael, SCHECHNER Richard et BOAL Augusto, « Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal »
60. TAYLOR Charles, Multiculturalisme : différence et démocratie, Paris, Aubier, 1994.
61. TAYLOR Diana, « Augusto Boal 1931-2009 », TDR, 4,
62. http://image-aigue.org/publications (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
63. http://www.entreesdejeu.com(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)
64. https://www.compagnie-naje.fr/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

65. http://www.mandalaforchange.com/site/applied-theatre/theatre-of-the-oppressed/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

66. https://medium.com/@e.louiselarson/the-politics-was-all-theatre-6aa2f5097fec(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

67. https://beautifultrouble.org/theory/theater-of-the-oppressed/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

68. https://www.theatre-contemporain.net/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

69. https://beautifultrouble.org/theory/theater-of-the-oppressed/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

70. http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45. (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

71. http://rechercheseducations.revues.org/303. (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

72. https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-rainbow-desire/(უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

73. https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-legislative-theatre-politics/ (უკანასკნელად გადამოწმდა 17.02.2020)

პერსონალური ინტერვიუები

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15.ლორენცო გუგლიელენტი. თბილისი 2016წ. MSF ექიმი

17.ლევან ხეთაგური,თბილისი , 2017წ. თეატრმცოდნე

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

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

სალექცო კურსზე შექმნილი პიესები

ნანუკა სეფაშვილი პიესა # 1

ნანუკა სეფაშვილი პიესა „ემილი და ჯორჯი“

ნანუკა სეფაშვილი „გასაღები“

დანართი

პიესა 1

ლექტორი და სტუდენტი სხედან ერთმანეთის პირისპირ. დაჟინებით უყურებენ ერთმანეთს. სტუდენტი მაგიდაზე შემოაწყობს ფეხებს. რამდნეიმე წამში ლექტორიც იგივეს აკეთებს. სტუდენტი სიგარეტის მოწევას იწყებს. შემდეგ ლექტორიც. ეს ყველაფერი ისე ხდება რომ ერთმანეთს თვალს არ აშორებენ. მაისურზე ბაჯს იკეთებენ (წარწერით "სტუდენტი" "ლექტორი") . მერე ხვდებიან რომ შეეშალათ და გაცვლიან. ლექტორი მაგიდაზე წიგნებს აწყობს. სტუდენტი კი ფეხით გადაყრის წიგნებს. ლექტორი ჯერ გაოცდება , მერე სიცილი აუტყდება, ისევ შემოწყობს ფეხებს მაგიდაზე და სიცილს წყვეტს, დარჩენილ წიგნებს კი თავადვე გადაყრის (ფეხით). ორივენი იცინიან და მაგიდაზე საკუთარ საფერფლეებს აწყობენ.

პაუზა

ლექტორი– აბააა, რა გქონდა დღეს ჩასაბარებელი?

სტუდენტი– (ირონიულად იღიმება, მხრებს იჩეჩავს)

ლექტორი– (იატაკზე დაყრილი წიგნებიდან ერთ–ერთს იღებს და ამოიკითხავს) უპასუხისმგებლობა– მომაკვდინებელი დაავადება. ქრონიკული. რიგ შემთხვევებში განკურნებადი. მკურნალობა რეკომენდირებულია პირველი სიმპტომების აღმოჩენისთანავე.

ზარი მობილურზე.

სტუდენტი –(ტელეფონს პასუხობს, ხმამაღლა) არ მცალია, ლექციაზე ვარ (პაუზა) (იცინის) ჰო მალე დამიმთავრდება და მოვალ. (ტელეფონს თიშავს) (ლექტორს მიმართავს) თქვენი აზრით მე უპასუხისმებლო ვარ?

ლექტორი– თანაც ძალიან

სტუდენტი– მაშინ გამრიცხეთ

ლექტორი– მასე ყველას გაგდება მომიწევს, თითქმის ყველას. მერე როგორ იარსებოს უნივერსიტეტმა თქვენი ფულის გარეშე?

სტუდენტი– ჰოდა პრობლემაც არ ყოფილა. ჩვენ არ ვისწავლით, თქვენ ქულებს დაგვიწერთ. ხედავთ რა მარტივია?!

ლექტორი– (იცინის) ჰო რა თქმა უნდა , უბრალოდ ცემი მოვალეობაა ხანდახან ეს გითხრათ

სტუდენტი– მალე გამიშვებთ? მეჩქარება!

ლექტორი– იქნებ კიდე ვინმე მოვიდეს, ცოტახანს დაველოდოთ (იცინის), მერე წავიდეთ. როგორც ყოველთვის.

სტუდენტი– ჰო რა ტქმა უნდა , როგორც ყოველთვის.

ლექტორი– რომ დავბერდები და ოპერაციები დამჭირდება, არ მინდა რომელიმე ცემი სტუდენტის საოპერაციოში აღმოვჩნდე. (იცინის)

სტუდენტი– ოპერაციებისთვის ზედმეტად ჯანმრთელი ხართ.

ლექტორი– რომ დავბერდებიმეთქი.

სტუდენტი– ჰო თუნდაც მაშინ.

(კაკუნი კარზე. სემოდის მეორე სტუდენტი)

II სტუდენტი– უკაცრავად დამაგვიანდა (რამოდენიმე რვეულს იღებს ჩანთიდან და მაგიდაზე აწყობს) ყველა დავალება გავაკეთე (ბედნიერი სახით)

ლექტორი და I სტუდენტი ერთმანეთს გადახედავენ უკმაყოფილო სახით.

ლექტორი– რომელი დავალება?!

II სტუდენტი– სამი კვირის წინ რომ დაგვავალეთ. მერე ისევ იგივე დაგვიტოვეთ, მაინც არაფერი არ იცითო. და შემდეგის შემდეგ კვირასაც ისევ ეს დაგვიტოვეთ.

ლექტორი– ა, ჰო, გამახსენდა. შემდეგზე ჩამაბარე, ახლა მაინც არავინ არ არის.

II სტუდენტი– შემდეგზე შეიძლება ვერ მოვიდე, გაციების სიმპტომები მაქვს

ლექტორი– მერე არ იცი გაციებას როგორ უმკურნალო?

II სტუდენტი– არა, ჯერ არ გისწავლებიათ

ლექტორი– 9ბრაზდება) აბაბ, მაში რარა გასწავლეთ?! უკვე ბოლო კურსზე ხართ, ექიმის დიპლომს იღებთ და ისიც არ იცით გაციებას როგორ უმკურნალოთ?

II სტუდენტი– რომ გესწალებინათ, აუცილებლად მეცოდინებოდა

ლექტორი– არ დადიხართ! არც ერთ ლექციაზე არ დადიხართ! როგორ გასწავლოთ?!

II სტუდენტი– მე არც ერთი ლექცია არ გამიცდენია!

ლექტორი– მერე რა? ეგ არაფერს ნიშნავს, შენ არ აცდენ, სხვები აცდენენ! მარტო ერთი ადამიანისთვის ჩავატარო ლექცია?

ჩემმა სტუდენებმა ლექტორისა და სტუდენტის როლები კარგად მოირგეს, ზოგმა ლექტორის ადგილას წამოიდგინა თავი, ზოგმა სტუდენტი. ვფიქრობ საკუთარ პერსონაჟთან საკუთარი თავის ინდეტიფიცირებას ახდენდნენ. ძალიან საინტერესო იყო ამ პროცესის ყურება,

სამწუხაროდ ფორუმამდე ვეღარ მივდიოდით. ე.წ. მაყურებ-მსახიობები არ გვყავდა. ჯერ მხოლოდ მსახიოების პარტიებს სწავლობდნენ.

მოგვანებით თეატრალური დებატები, ისევ სალექციო ფორმატში დავაბრუნე,

მთავარი იყო სტუდენტების მოტანილი ტექსტები. რეჟისორის , დრამატურგის გარეშე ვდგამდით უკვე თეატალურ დებატებს. მყავდა მსახიობიები (სტუდენტები), ასევე მყავდა მაყურებელ-მსახიობები (ასევე ჩემი სტუდენტები) მოდერატორის როლს ხან მე ვასრულებდი, ხან ჩემი სტუდენტები.

ემილი და ჯორჯ

ემილი– საშინელი სახლი იყო ჯორჯ. წარმოდგენა არ მაქვს როგორ გავატარეთ იქ მთელი 9 წელი.

ჯორჯი– კარგი რა ემილი, მთლად მასეთიც არ იყო

ემილი– ზუსტად ისეთ იყო როგორსაც ვამბობ.

ჯორჯი– სამაგიეროდ კარგი მეზობლები გვყავდა.

ემილი– სულაც არ გვყავდა კარგი მეზობლები.

ჯორჯი– ჩვენს კარის მეზობელს ყოველთვის შემოჰქონდა ნამცხვრის ორი ნაჭერი, როცა აცხობდა.

ემილი– წელიწადში ერთხელ აცხობდა.

ჯორჯი– თუნდაც. გამოდის რომ მას ჩვენთვის მთელი 18 ნაჭერი შემოუტანია. საერთო ჯამში რათქმაუნდა.

ემილი– ეს იმას არ ნიშნავს რომ კარგი მეზობლები გვყავდა.

ჯორჯი– ძაღლი წამოიყვანე?

ემილი– დამრჩა!

ჯორჯი– როგორ დაგრჩა?!

ემილი– შენ როგორ დაგრჩა?

ჯორჯი– შენ თქვი მე წამოვიყვანო!

ემილი– შენ რატომ ვერ შეამჩნიე რომ არ მომყავდა?

ჯორჯი– როგორ უნდა შემემჩნია, მე შენ იმედზე ვიყავი.

ემილი– ჩემოდანი გახსენი! იქნებ თავისით წამოვიდა!

ჯორჯი– ძაღლს ჩემოდანში რა უნდა?

ემილი– ყოველი შემთხვევისთვის ნახე!

ჯორჯი– არ არის!

ემილი– ასეც ვიცოდი. სულელი ძაღლი. თავისით რატომ არ ჩაძვრა ჩემოდანში?! ხომ ხედავდა რომ მავიწყდებოდა!

ჯორჯი– სად გინახავს ძაღლი ჩემოდანში ძვრებოდეს?

ემილი– ცირკში

ჯორჯი– ცირკში ძაღლები არ ყავთ

ემილი– ყველა ცხოველი ყავთ

ჯორჯი– სინამდვილეში ცირკში მხოლოდ სპილოები ყავთ

ემილი– მხოლოდ სპილოები ზოოპარკში ყავთ

ჯორჯი– სისულელეა. სად არის ჩემი საყავრელი პიჯაკი?

ემილი– კიმაგარმ , რომელია შენი საყვარელი პიჯაკი?

ჯორჯი– ის, რომელიც ყოველდღე მაცვია.

ემილი– ახლა რატომ არ გაცვია?

ჯორჯი– მეგონა ბარგთან ერთად უნდა ჩაგედო.

ემილი– რომ გეთქვა აუცილებლად ჩავდებდი

ჯორჯი– მეგონა ტქმა საჭირო არ იყო

ემილი– ვწუხვარ ჯორჯ

ჯორჯი– არაუშავს, ვეცდები რომელიმე სხვა პიჯაკზე გადავიტანო ყურადღება

ემილი– გინდა თქვა რომ შეგიძლია ასე უცებ სხვა პიჯაკი შეიყვარო?

ჯორჯი– დიახ რა თქმა უნდა. (ჩემოდნიდან იღებს პიჯაკს რომელიც პირველად მოხვდება ხელში) დღეიდან ეს იქნება ჩემი საყვარელი პიჯაკი (იცვამს)

ემილი– ეს ცუდი საქციელია ჯორჯ

ჯორჯი– სულაც არა. და უფრო მეტიც, ეს სავსებით გონივრული საქციელია ჩემი მხრიდან

ემილი– მე უფრო ღალატს დავარქმევდი

ჯორჯი– მეკი საუკეთესო ალტერნატივას.

ემილი– შენ ალბათ იმასაც შეძლებ რომ პირველივე დრეს მშვიდად დაიძინო ამ ახალ სახლში

ჯორჯი– რა თქმა უნდა. რატომ არ უნდა იყოს ასე?

ემილი– აქ დრეს პირველად ვართ ჯორჯ, ჯერ ხომ უნდა სევეჩვიოთ ამ კედლებს, ჟერს, იატაკს, ფარდებს, სავარძლებს...

ჯორჯი– (აწყვეტინებს) შენ ხომ ის სახლი არ მოგწონდა რომელშიც ვცხოვრობდით, წესით ამით კმაყოფილი უნდა იყო

ემილი– რათქმა უნდა ჯორჯ, რა თქმა უნდა , მაგარმ მაინც ვთვლი რომ აქ გადმოსვლა დაუფიქრებელი საქციელი იყო

ჯორჯი– შენ ახალი სახლი გინოდა ემილი და ჩვენ ახლა ახალ სახლში ვართ. არ მესმის რა არ მოგწონს

ემილი– ჩვენ სახლი არ გვინახავს. პირდაპირ, მხოლოდ გაზეთში ამოკითხული განცხადებით ვიყიდეთ. სასაცილოც კია ჯორჯ.

ჯორჯი– რ ამნიშვნელობა აქვს , მთავარია გაგვიმართლა და სახლი კარგი აღმოჩნდა

ემილი– ჰო შეიძლება ითქვას რომ ნამდვილად კარგი აღმოჩნდა. მაგარმ მე მაინც მჭირდება რამდნეიმე დრე რომ მას შევეცვიო.

ჯორჯი– რათქმა უნდა, შენ ამისთვის უამრავი დღე გექნება. ზედმეტად ბევრიც კი.

ემილი– რამდენიმე დღიანი უძილობა საშინლად დაეტყობა ჩემს თვალებს.

ჯორჯი– მე ვერასდროს ვამჩნევ ასეთ რაღაცეებს

ემილი– შეხედე ჯორჯ, მე უკვე მაქვს ერთი შავი წერტილი მარჯვენა თვალთან.

ჯორჯი– სიმართლე გითხრა ვერ ვხედავ

ემილი– კარგად შემომხედე, უფრო ახლოდან

ჯორჯი– მაპატიე ემილი, არც ისე კარგი მხედველობა მაქვს

ემილი– შენი ბრალია

ჯორჯი– რა არის ჩემი ბრალი?

ემილი– ის რომ მხედველობა კარგი არ გაქვს

ჯორჯი–სიმართლე გითხრა არ ვიცი რა გიპასუხო. მე შენთვის დაბრალებას არც ვაპირებდი

ემილი– მე არ მითქვამს რომ აპირებდი. მე ვამბობ რომ შენ თვალებს არ უფრთხილდები. ამიტომაც მალე ვეღარაფერს დაინახავ.

ჯორჯი– ასე ნუ ამბობ ემილი. ხომ იცი არ მიყვარს როცა ასე ლაპარაკობ

ემილი– როგორ ასე?

ჯორჯი– აი ასე, შენ თითქოს მწყევლი

ემილი– მე მხოლოდ პროგნოზს ვაკეთებ

ჯორჯი– არა ემილი, პროგნოზი მხოლოდ ამინდის შეიძლება იყოს. სხვა ყველაფერი წყევლაა

ემილი– გამოდის რომ კარგი პროგნოზიც წყევლაა

ჯორჯი– რას გულისხმობ ემილი?

ემილი– რომ მეთქვა მალე მხედველობა გაგიუმჯობესდება მეთქი, ესეც წყევლა იქნებოდა?

ჯორჯი– არა, მგონი რაღაც აღარ გამოდის. შეიძლება მე ვცდები. თავს ვერ დავდებ ემილი, მაგარმ რამდენიმე წამის წინ გულწრფელად მჯეროდა რომ ასე იყო

ემილი– კარგია რომ შენი დარწმუნება შევძელი

ჯორჯი– მეც მიხარია ემილი. ჩვენ არაჩვეულებრივი ურთიერთობა გვაქვს

ემილი– მეც ასე ვფიქრობ

კარზე აკაკუნებენ. ემილი და ჯორჯი კარს აღებენ.

ედიტი– გამატჯობა. მე ედიტი ვარ. ჩემს ქმარს პიერი ქვია, ჩემს შვილს კი ეშტონი. მაგარმ ის ლოთია, მასთან გამოლაპარაკება არ ღირს. ერთ ჭიქა შაქარი ხომ არ გექნებათ?

პაუზა

ჯორჯი– ემილი ერთ ჭიქა შაქარი ხომ არ გვექნება?

ემილი– თ წამოიღე აუცილებლად გვექნება

ჯორჯი– მეგონა შენ მოგქონდა

ემილი – (კარს ცხვირწინ მიუხურავს ედიტს) არ მესმის რატომ უნდა წამომელო მაინც და მაინც მე ?! (კარს ისევ აღებს, ღიმილით) სამწუხაროდ არ გვქონია

ედიტი– რა სამწუხაროა. იცით მე ვფიქრობ რომ ძალიან სამწუხაროა. (გულწრფელად) მაგარმა თქვენ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იდარდოთ. კარგად ბრძანდებოდეთ.

კარს ხურავენ. მოდიან. ისევ კაკუნი. აღებენ

ედიტი– ხო მართლა, დამავიწყდა მეთქვა, ჩვენ კატაც გვყავს, ბატისტა ქვია. ნახვამდის.

მიდის. ჯორჯი და ედიტი დაბნეულები დგანან. მერე კარს ხურავენ დ ამოდიან.

ჯორჯი– (დაბნეული) ვფიქრობ ბატისტა ძალზე დინჯი და ერთგული უნდ აიყოს.

ემილი– სიმართლე გითხრა მეც ამას ვფიქრობდი

ჯორჯი– რა უცნაურია არა?

ემილი– მართლაც უცნაურია ჯორჯ

ჯორჯი– იქნე კინოსეანსი მოგვეწყო. მეზობლები დავბატიჟოთ და ყველა ერთად გავიცნოთ

ემილი– ხანდახან ვფიქრობ რომ გენიოსი ხარ

ჯორჯი– გამოგიტყდები , მეც რამდენჯერმე დავფიქრდი ამაზე, მაგარმ არ ვიცი ემილი, შესაძლოა მართლაც ასეა, მაგრამ ვფიქრობ ზოგ დიდ გენიოსს რარაცით ჩამოვუვარდები. თუმცა შესაძლოა ეს უბრალო თავმდაბლობაც იყოს.

ემილი– შენ ნამდვილად გაქვს მონაცემები ჯორჯ, ნუ შემედავები

ჯორჯი– კარგი ვისაუბროთ ამაზე ცოტა მოგვიანებით

ემილი– საღამოს ჩაის დროს?

ჯორჯი– ჰო რა თქმა უნდა, ჩვენ ხომ ყოველთვის ასე ვიქცევით!

კარზე კაკუნი

ჯორჯი– ვივიენი იქნება

კარს აღებენ

გასაღები

[ოფისი.

ორი თანამშრომელი.

სამუშაო მაგიდებთან სხედან]

პირველი – *[მაჯის საათს დახედავს]* კიდევ 4 საათი დარჩა, რა ნელა გადის დრო.

მეორე – *[კომპიუტერთან მუშაობს, თან რაღაც საბუთებს ავსებს]* – თუ იმუშავებ, სწრაფად გავა.

[პირველი ყურსასმენებს იკეთებს და მუსიკას რთავს, მჯდომარე ცეკვავს]

მეორე – *[ცდილობს მაგიდის უჯრა გააღოს , მაგრამ ჩაკეტილი აღმოჩნდება]* გასაღები სად არის?

[პირველს არ ესმის]

მეორე – *[უფრო ხმამაღლა]* გასაღები სად არის?

პირველი – *[ყურსასმენებს იხსნის]* რამე მითხარი?

მეორე – ჰო, გასაღები სად არის?

პირველი – რომელი გასაღები?

მეორე – უჯრის.

პირველი – *[ფიქრობს]* არ ვიცი *[ისევ იკეთებს ყურსასმენებს, ცეკვავს]*

[მეორე მიდის პირველის მაგიდასთან, უყურებს პირველს]

[პირველი იხსნის ყურსასმენებს]

მეორე – დაკარგე?

პირველი – არა!

მეორე – როდის დაკარგე?

პირველი – არ დამიკარგავს!

მეორე – სად დაკარგე?

პირველი – ალბათ მეტროში, ან ქუჩაში. შეიძლება სახლში გდია სადმე.

მეორე – მაშინ, სახლში წადი და მოძებნე!

პირველი – ხვალ მოვძებნი, რა საჩქაროა!

მეორე – 6 სათზე დირექტორი მოვა, საბუთები მაგიდაზე უნდა დახვდეს.

პირველი – ჰოდა, დახვდეს!

მეორე – როგორ უნდა დახვდეს?! საბუთები უჯრაშია, უჯრა ჩაკეტილია, გასაღები კი არ გვაქვს!

პირველი – რატომ შეინახე უჯრაში?

მეორე – სხვაგან სად უნდა შემენახა?! რატომ ჩაკეტე უჯრა?!

პირველი – რა ვიცოდი იმ უჯრაში საბუთები თუ იყო! სამსახურიდან გასვლის წინ ყველა უჯრას ვკეტავ.

მეორე – ხომ გაგაფრთხილე, ჩემი უჯრა ისე არ ჩაკეტო თუ არ მკითხავ მეთქი!

პირველი – გადამავიწყდა. აღარ მახსოვდა.

მეორე – უნდა მოიტანო!

პირველი – რატომ? მე არ ვიცოდი იქ თუ საბუთები იყო, ჰოდა მე არაფერ შუაში ვარ.

მეორე – ხომ იცი რომ სამსახურიდან გამათავისუფლებს თუ ერთი წუთით მაინც დავაგვიანე საბუთების მომზადება.

პირველი – მე სახლში არ წავალ!

მეორე – რატომ?

პირველი – დაღლილი ვარ, დილის 9 საათიდან აქ ვარ!

მეორე – არაფერი გაგიკეთებია, რით დაიღალე?

პირველი – *[ფიქრობს]* ჯდომით. მთელი დღე ერთ ადგილას ვზივარ, დილიდან საღმომდე. არაკომფორტული სკამი მაქვს, წელი მტკივა. კომპიუტერს ისეთი გამოსხივება აქვს წესიერად ვეღარც ვხედავ. შენ კიდევ გინდა, რომ ასეთი დაღლილი და ნაწამები სახლში წავიდე, გასაღები ვეძებო, მერე ისევ აქ მოვიდე, მერე ისევ წავიდე. წადი– წამოდი, წადი–წამოდი, სულ არ მიფრთხილდები.

მეორე – შენ რა გინდა რომ გამანთავისუფლოს?

პირველი – არა!

მეორე – მაშინ მოიტანე გასაღები!

პირველი – იცი, შეიძლება სახლში არავინ იყოს, სახლის გასაღები არ მაქვს, როგორ შევიდე?

მეორე – ფანჯრიდან გადადი!

პირველი – მეცხრე სართულზე ვცხოვრობ.

მეორე – იქნებ არის ვინმე სახლში.

პირველი – დარწუმებული ვარ არ იქნებიან.

[პაუზა]

მეორე – ეხლა რა ვქნა? *[მოწყენილი ჯდება სკამზე]*

პირველი – არაუშავს, ერთხელ მაინც ყველას დაუკარგავს სამსახური.

[პაუზა]

პირველი – თუ გინდა შენ წადი ჩემ სახლში, ყოველი შემთხვევისთვის გაიარე, იქნებ შემთხვევით ვინმე იყოს სახლში.

მეორე – მერე აქ ამდენ საქმეს ვინ გააკეთებს?

პირველი – მე გავაკეთებდი, მაგრამ ხომ იცი ჩემი საქმეც ბევრი მაქვს *[რაღაც ფურცლებს იღებს, ვითომ მუშაობს]*

[პაუზა]

პირველი – უთხარი, რომ ვითომ ჩემი ბრალია. მე დამაბრალე.

მეორე – ვითომ კი არა შენი ბრალია.

პირველი – *[იცინის]* და რას იტყვი მაშინ, როცა დირექტორი გკითხავს : "სად არის შენი გასაღები? *[დირექტორის ხმას გაძავს]*

[მეორე პასუხს არ სცემს]

პირველი – "მე უფრო ადრე დავკარგე , ვიდრე ის დაკარგავდა, და მერე ყველა უჯრას მისი გასაღებით ვკეტავდით" *[მეორის ხმას გაძავს]*

მეორე – გთხოვ წადი სახლში, მოძებნე გასაღები.

პირველი – კარგი რა ასე ნუ ნერვიულობ, უბრალოდ გეჩხუბება და მორჩა სამსახურიდან არ გაგაგდებს. თუმცა, შეიძლება გაგაგდოს კიდეც.

მეორე – ჩემი ადგილის დაკავება გინდა არა?

პირველი – ჩვენ ერთი და იგივე თანამდებობა გვაქვს.

[შემოდის დირექტორი. ორივენი ფეხზე წამოდგებიან]

პირველი, მეორე – *[ერთხმად]* საღამო მშვიდობის!

[დირექტორი თავს დაუკრავს. შედის კაბინეტში. პირველი და მეორე შიშით ნელ–ნელა ჯდებიან სკამზე. დაძაბულები სხედან. გადის რამდენიმე წამი]

დირექტორის ხმა კაბინეტიდან– *[ყვირის]* სად არის საბუთები?

ნანუკა სეფაშვილი

10.01.13

სურათი 1. დებატიდან - ეკრანზე დამოკიდებულება ENTREES de JEU



სურათი 2.



სურათი 3. . დებატიდან - ეკრანზე დამოკიდებულება ENTREES de JEU



სურათი 4.



სურათი 5. დებატიდან - მარტივი თუ რთული ENTREES de JEU



სურათი 6.



სურათი 7. დებატებიდან NAJE



სურათი 8 ტუბერკულიოზის ცენტრიდან - პირადი ექსპერიმენტები



სურათი 9. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან- პირადი ექსპერიმენტი



სურათი 10. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან-პირადი ექსპერიმენტი



სურათი 11. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან MSF ერთდ



სურათი 12. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან MSF ერთდ



სურათი 13. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან -პირადი ექსპერიმენტი



სურათი 14. ტუბერკულიოზის ცენტრიდან-პირადი ექსპერიმენტი



სურათი 15. საზღვრებთან მოლოდინში



სურათი 16. საზღვრებთან მოლოდინში



სურათი 17. სალექციო კურსი ფორუმ თეატრი



სურათი 18. სალექციო კურსი ფორუმ თეატრი



სურათი 19. სალექციო კურსი ფორუმ თეატრი



სურათი 20. სალექციო კურსი ფორუმ თეატრი



სურათი 21. სალექციო კურსი ფორუმ თეატრი



სურათი 22. კონტაქტური იმპროვიზაცია - წონის გადაცემის ტექნიკა



სურათი 23. კონტაქტური იმპროვიზაცია - წონის გადაცემის ტექნიკა



სურათი 24. კონტაქტური იმპროვიზაცია - წონის გადაცემის ტექნიკა





სურათი 25. კონტაქტური იმპროვიზაცია - წონის გადაცემის ტექნიკა



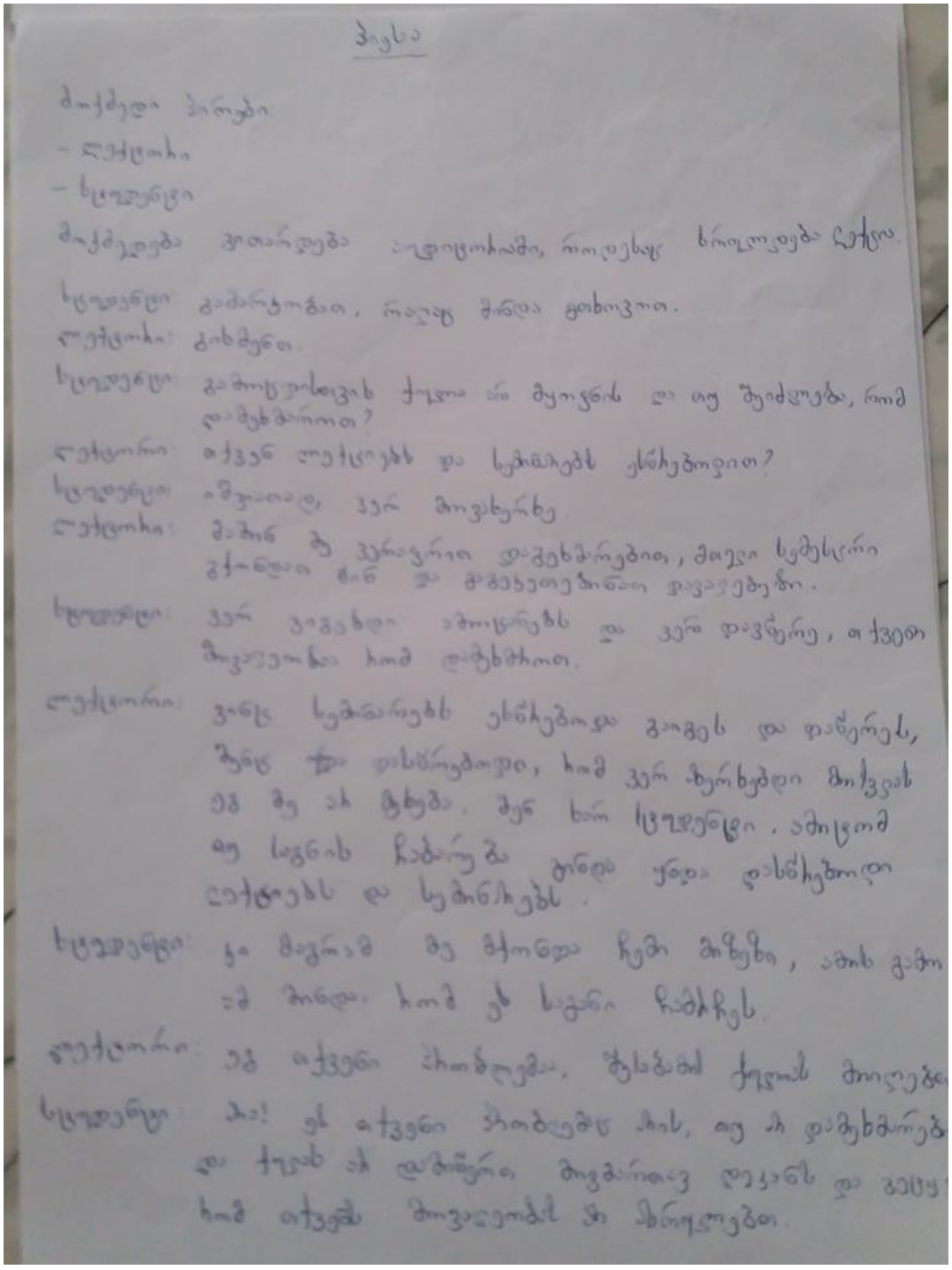


სურათი 26. კონტაქტური იმპროვიზაცია - წონის გადაცემის ტექნიკა





პიესა 1.



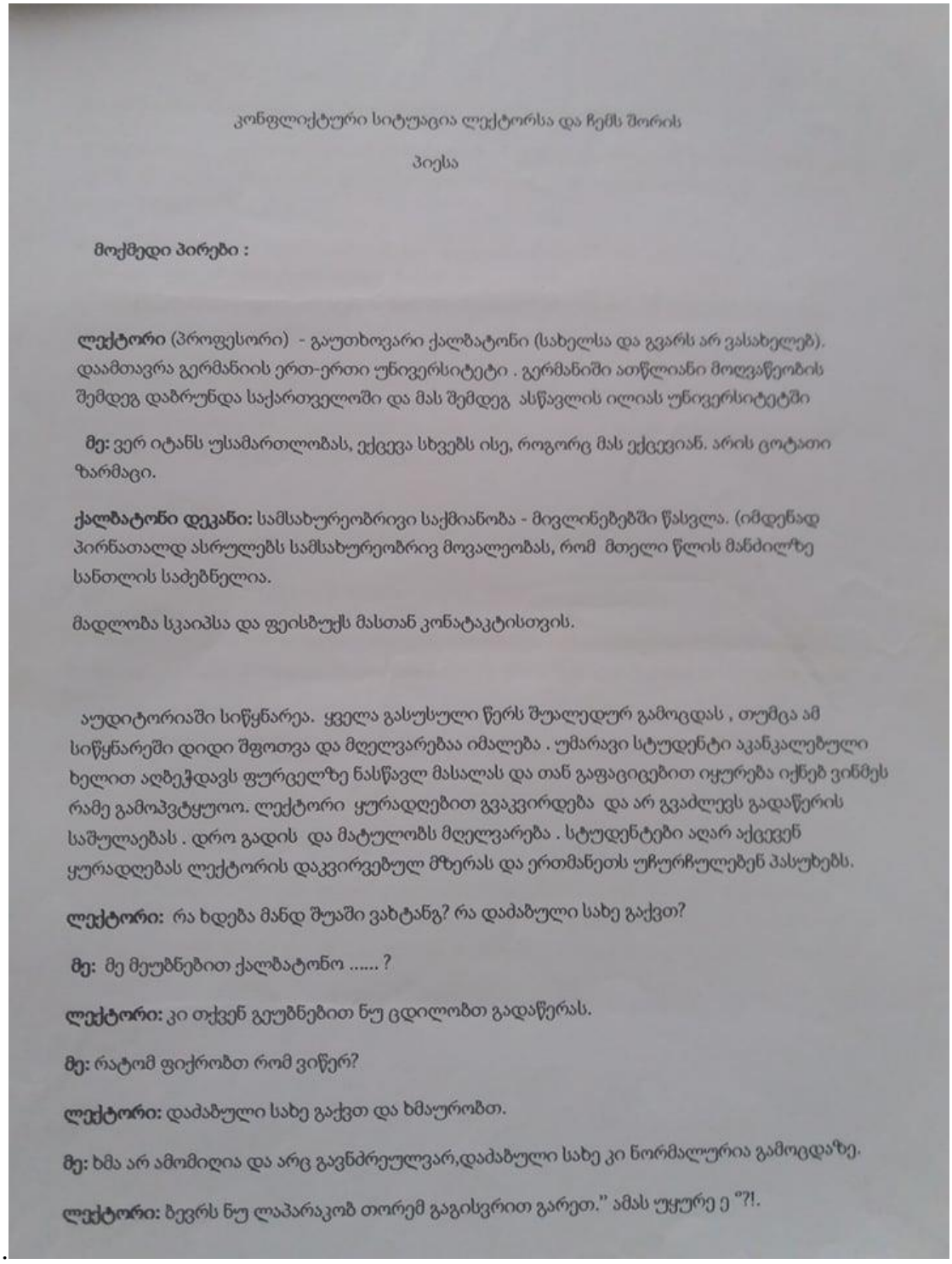
პიესა

მოქმედი პირები:
- ლექტორი
- სტუდენტი

მოქმედება გადაიცემა აუდიტორიაში, რომელსაც ხშირად ეწვევა ლექტორი.

სტუდენტი: გამარჯობათ, რაღაც შინდა გთხოვოთ.
ლექტორი: მიხვედი.
სტუდენტი: გამოუცხადებიხარ ჭიდაობა ან მაოცნობა და თუ შეიძლება, რომ დამეხმაროთ?
ლექტორი: ახლა ლექციას ხომ არ მატარებ?
სტუდენტი: აქამდე ვერ მოვახერხე.
ლექტორი: მაშინ შე ვერაფერი დამეხმარებით, მაგრი სემესტრი გვონდა წინ და გადაეთვინათ დავეგებით.
სტუდენტი: ვერ ვიგებდი ამოცანებს და ვერა დავწერე, ახლა მოვეთხა რომ დამეხმარო.
ლექტორი: ვინც სემესტრს ესწრებოდა გაიგებს და დაწერს, შენც შე დესწრებოდი, რომ ვერ ხერხდები მიხვედი ეს შე ეს ფაქტია. შენ ხომ სტუდენტი. ამისთვის აც სიგნიც ჩაბრუნდა შინდა ყველა დესწრებოდეთ ლექციებს და სემინარებს.
სტუდენტი: ეს მიგრამ შე ვფიქრობდი ჩემი ინტერესი, ამის გამო ვიმ შინდა. რომ ეს სიგნი ჩამიჩერს.
ლექტორი: ეშ ახლა ჩამიბერდა, შესაბამ ჭიდაობა მოიცადე
სტუდენტი: მაი ეს ახლა ჩამიბერეშ მაი, აც ეს დამეხმარებ და ჭიდაც ეს დაბრუნი, მიგმირავ ლექციებს და ვისაც რომ ახლა მოვეთხოვის ეს ინტერესები.

პიესა 2.



კონფლიქტური სიტუაცია ლექტორსა და ჩემს შორის

პიესა

მოქმედი პირები :

ლექტორი (პროფესორი) - გაუთხოვარი ქალბატონი (სახელსა და გვარს არ ვასახელებ), დაამთავრა გერმანიის ერთ-ერთი უნივერსიტეტი . გერმანიში ათწლიანი მოღვაწეობის შემდეგ დაბრუნდა საქართველოში და მას შემდეგ ასწავლის ილიას უნივერსიტეტში

მე: ვერ იტანს უსამართლობას, ექცევა სხვებს ისე, როგორც მას ექცევიან. არის ცოტათი ზარმაცი.

ქალბატონი დეკანი: სამსახურეობრივი საქმიანობა - მივლინებებში წასვლა. (იმდენად პირნათალდ ასრულებს სამსახურეობრივ მოვალეობას, რომ მთელი წლის მანძილზე სანთლის საძებნელია.

მადლობა სკაიპსა და ფეისბუქს მასთან კონატაკტისთვის.

აუდიტორიაში სიწყნარეა. ყველა გასუსული წერს შუალედურ გამოცდას , თუმცა ამ სიწყნარეში დიდი შფოთვა და მღელვარებაა იმალება . უმარავი სტუდენტი აკანკალებული ხელით აღბეჭდავს ფურცელზე ნასწავლ მასალას და თან გაფაციცებით იყურება იქნებ ვიწმეს რამე გამოპვტყუოო. ლექტორი ყურადღებით გვაკვირდება და არ გვაძლევს გადაწერის საშულაებას . დრო გადის და მატულობს მღელვარება . სტუდენტები აღარ აქცევენ ყურადღებას ლექტორის დაკვირვებულ მზერას და ერთმანეთს უჩურჩულებენ პასუხებს.

ლექტორი: რა ხდება მანდ შუაში ვახტანგ? რა დაძაბული სახე გაქვთ?

მე: მე მეუბნებით ქალბატონო ..... ?

ლექტორი: კი თქვენ გეუბნებით ნუ ცდილობთ გადაწერას.

მე: რატომ ფიქრობთ რომ ვიწერ?

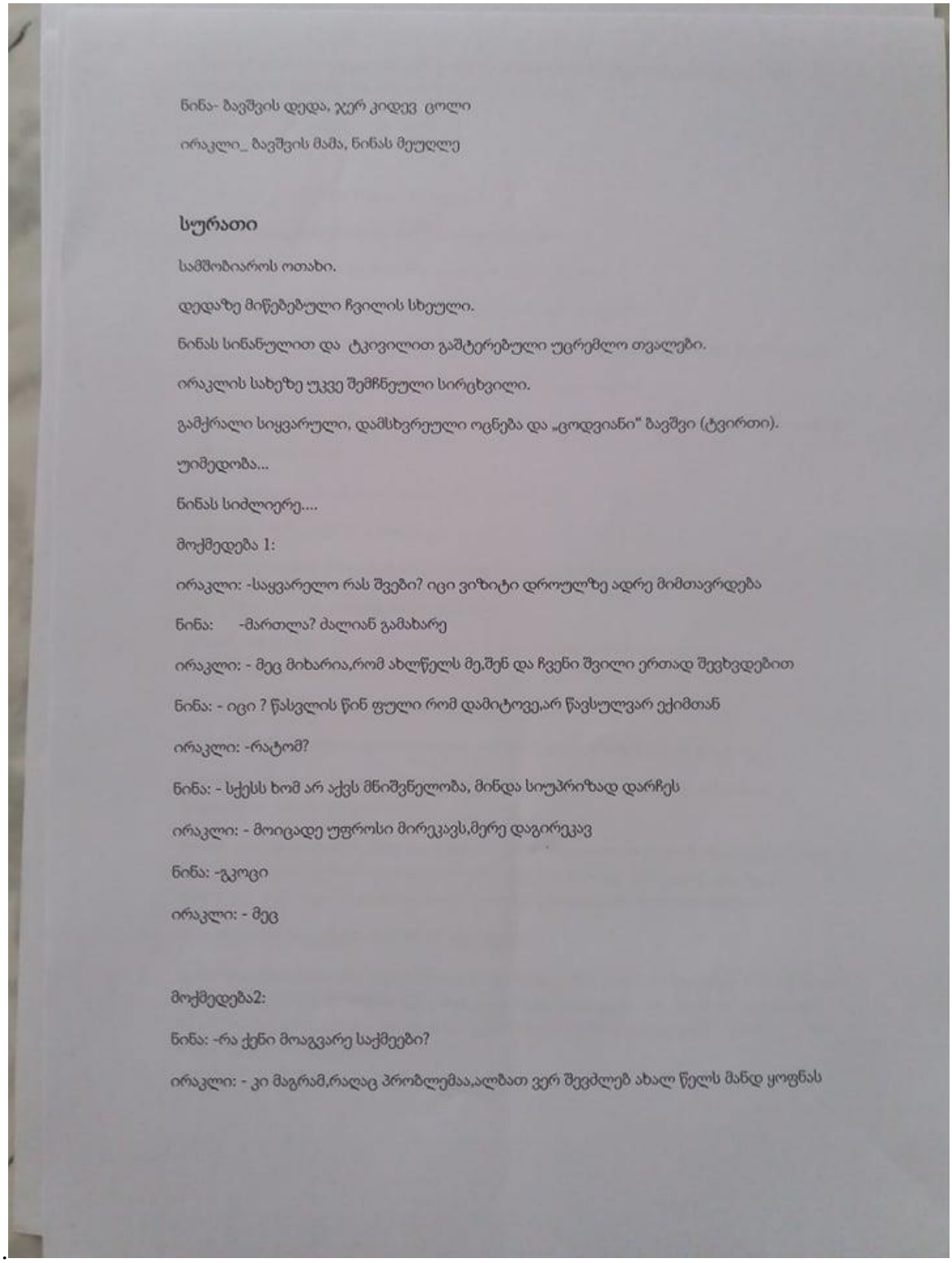
ლექტორი: დაძაბული სახე გაქვთ და ხმაურობთ.

მე: ხმა არ ამომიღია და არც გავნძრეულვარ,დაძაბული სახე კი ნორმალურია გამოცდაზე.

ლექტორი: ბევრს ნუ ლაპარაკობ თორემ გაგისვრით გარეთ." ამას უყურე ე "?!.

.

პიესა 3.



ნინა- ბავშვის დედა, ჯერ კიდევ ცოლი

ირაკლი_ ბავშვის მამა, ნინას მეუღლე

სურათი

სამშობიაროს ოთახი.

დედაზე მიწებებული ჩვილის სხეული.

ნინას სინანულით და ტკივილით გამტერებული უცრემლო თვალები.

ირაკლის სახეზე უკვე შემჩნეული სირცხვილი.

გამქრალი სიყვარული, დამსხვრეული ოცნება და „ცოდვიანი" ბავშვი (ტვირთი).

უიმედობა...

ნინას სიძლიერე....

მოქმედება 1:

ირაკლი: -საყვარელო რას შვები? იცი ვიზიტი დროულზე ადრე მიმთავრდება

ნინა: -მართლა? ძალიან გამახარე

ირაკლი: - მეც მიხარია,რომ ახლწელს მე,შენ და ჩვენი შვილი ერთად შევხვდებით

ნინა: - იცი ? წასვლის წინ ფული რომ დამიტოვე,არ წავსულვარ ექიმთან

ირაკლი: -რატომ?

ნინა: - სქესს ხომ არ აქვს მნიშვნელობა, მინდა სიუპრიზად დარჩეს

ირაკლი: - მოიცადე უფროსი მირეკავს,მერე დაგირეკავ

ნინა: -გკოცი

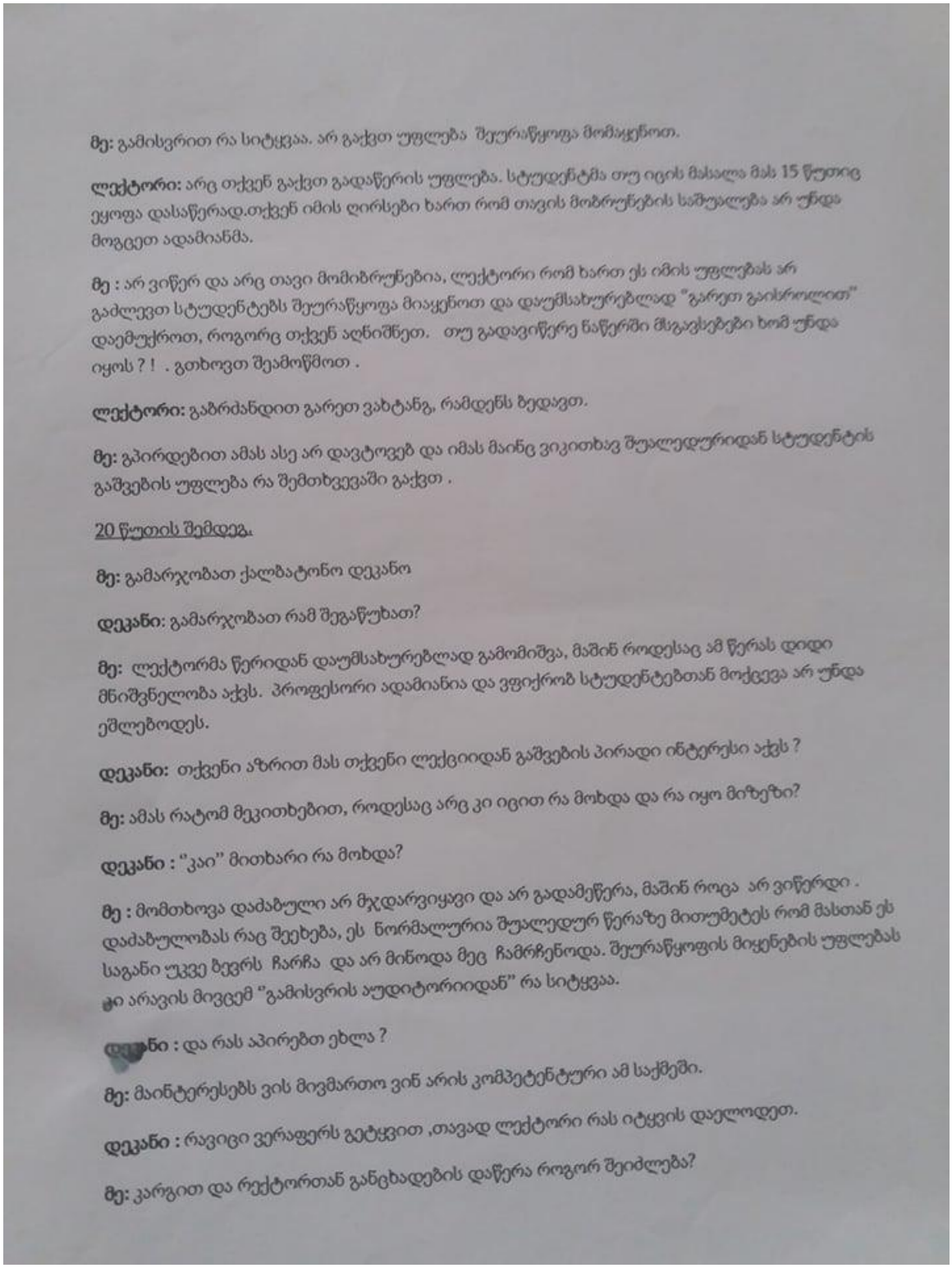
ირაკლი: - მეც

მოქმედება2:

ნინა: -რა ქენი მოაგვარე საქმეები?

ირაკლი: - კი მაგრამ,რაღაც პრობლემაა,ალბათ ვერ შევძლებ ახალ წელს მანდ ყოფნას

პიესა 4.



მე: გამისვრით რა სიტყვაა. არ გაქვთ უფლება შეურაწყოფა მომაყენოთ.

ლექტორი: არც თქვენ გაქვთ გადაწერის უფლება. სტუდენტმა თუ იცის მასალა მას 15 წუთიც ეყოფა დასაწერად.თქვენ იმის ღირსები ხართ რომ თავის მობრუნების საშუალება არ უნდა მოგცეთ ადამიანმა.

მე : არ ვიწერ და არც თავი მომიბრუნებია, ლექტორი რომ ხართ ეს იმის უფლებას არ გაძლევთ სტუდენტებს შეურაწყოფა მიაყენოთ და დაუმსახურებლად "გარეთ გაისროლით" დაემუქროთ, როგორც თქვენ აღნიშნეთ. თუ გადავიწერე ნაწერში მსგავსებები ხომ უნდა იყოს ? ! . გთხოვთ შეამოწმოთ .

ლექტორი: გაბრძანდით გარეთ ვახტანგ, რამდენს ბედავთ.

მე: გპირდებით ამას ასე არ დავტოვებ და იმას მაინც ვიკითხავ შუალედურიდან სტუდენტის გაშვების უფლება რა შემთხვევაში გაქვთ .

<u>20 წუთის შემდეგ.</u>

მე: გამარჯობათ ქალბატონო დეკანო

დეკანი: გამარჯობათ რამ შეგაწუხათ?

მე: ლექტორმა წერიდან დაუმსახურებლად გამომიშვა, მაშინ როდესაც ამ წერას დიდი მნიშვნელობა აქვს. პროფესორი ადამიანია და ვფიქრობ სტუდენტებთან მოქცევა არ უნდა ეშლებოდეს.

დეკანი: თქვენი აზრით მას თქვენი ლექციიდან გაშვების პირადი ინტერესი აქვს ?

მე: ამას რატომ მეკითხებით, როდესაც არც კი იცით რა მოხდა და რა იყო მიზეზი?

დეკანი : "კაი" მითხარი რა მოხდა?

მე : მომთხოვა დაძაბული არ მჯდარვიყავი და არ გადამეწერა, მაშინ როცა არ ვიწერდი . დაძაბულობას რაც შეეხება, ეს ნორმალურია შუალედურ წერაზე მითუმეტეს რომ მასთან ეს საგანი უკვე ბევრს ჩარჩა და არ მინდა მეც ჩამრჩენოდა. შეურაწყოფის მიყენების უფლებას კი არავის მივცემ "გამისვრის აუდიტორიიდან" რა სიტყვაა.

დეკანი : და რას აპირებთ ეხლა ?

მე: მაინტერესებს ვის მივმართო ვინ არის კომპეტენტური ამ საქმეში.

დეკანი : რავიცი ვერაფერს გეტყვით ,თავად ლექტორი რას იტყვის დაელოდეთ.

მე: კარგით და რექტორთან განცხადების დაწერა როგორ შეიძლება?