

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
თბილისი, 0108, საქართველო



დრამის ფაკულტეტი
სადოქტორო პროგრამა – საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება
(შემოქმედებითი პედაგოგიკა) „დრამის რეჟისურა“

მანანა კვიციანი
აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი
ავტორეფერატი

წარმოდგენილია თეატრალური ხელოვნების დოქტორის (PhD)
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი – მარია მამაცაშვილი (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასისტენტ პროფესორი)

შემოქმედებითი კომპონენტის ხელმძღვანელი – გიორგი მარგველაშვილი (პროფესორი)

თბილისი 2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:

დრამის რეჟისურა - შემოქმედებითი პედაგოგიკა

აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრი

ქვედარგის კოდი: 0215.1.2 თეატრალური ხელოვნება

ავტორის ხელმოწერა -----

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავცანით მანანა კვიციანიას სადოქტორო ნაშრომს „აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიული თეატრი“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელები:

მარიკა მამაცაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გიორგი მარგველაშვილი, პროფესორი

რეცენზენტები:

მაკა (მარინე) ვასაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარინა ხარატიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დიმიტრი ხვთისიაშვილი, ხელოვნების დოქტორი

ანკა იონიტა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრის კვლევის განყოფილების გამგე, ბუქარესტის ი.ლ.კარაჯალეს თეატრისა და კინოს ნაციონალური უნივერსიტეტის უფროსი ლექტორი, რუმინეთი.

ავტორეფერატი

სადისერტაციო თემის აქტუალობა

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

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

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია:

1. აუგუსტო ბოალის თეატრის (ფორუმ თეატრი, იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი) სპეციფიკის გაცნობა და შესწავლა.
2. დრამატული და ინტერაქტიური თეატრების შედარებითი ანალიზი.
3. ინტერაქტიურ და დრამატულ თეატრში მსახიობების თამაშის ხერხებს შორის განსხვავებისა და საერთო მახასიათებლების კვლევა.
4. ინტერაქტიური სპექტაკლებისთვის მსახიობების მომზადების მეთოდოლოგიის კვლევა და მისი პრაქტიკული გამოყენება.

ნაშრომის ობიექტს წარმოადგენს - ინტერაქტიური თეატრი, მისი თავისებურება და სპეციფიკა. განსხვავება დრამატულსა და ინტერაქტიურ თეატრებს შორის.

ნაშრომის საგანს წარმოადგენს - ქეთევან პატარაიას პიესა „სან ნიკოლას პიაცა“, მისი ლიტერატურული და სარეჟისორო ექსპლიკაცია.

კვლევისას გამოყენებული მეთოდოლოგია:

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

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

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

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

თემაზე მუშაობისას გამოვიყენეთ აუგუსტო ბოალის წიგნები, სტატიები, ინტერვიუები (აღსანიშნავია, რომ ბოალი ქართულად ნათარგმნი არ არის. ამიტომ ნაშრომზე მუშაობისას მოგვიხდა ინგლისურიდან თარგმნა. ერთ-ერთი წიგნი კი „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“, ფაქტობრივად თავიდან ბოლომდე ვთარგმნეთ). ასევე დავამუშავეთ და გამოვიყენეთ არისტოტელეს „პოეტიკა“, ბერტოლტ ბრეხტის ხუთტომეულიდან მეხუთე ტომი, კონსტანტინე სტანისლავსკის რვატომეული, ანტონენ არტოს „თეატრი და მისი ორეული“, ეჟი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრი“; სერგეი ჩერკასკის წიგნი რიჩარდ ბოლესლავსკის, ლი სტრასბერგის და სტანისლავსკის რეჟისურასა და პედაგოგიკაზე. სერგეი გიპიუსის „სამსახიობო ტრენინგი“, მერაბ მამარდაშვილის „საუბრები ფილოსოფიაზე“, კარლო ინასარიძის „თეატრისმეტყველება“

ნაშრომის სიახლედ მივიჩნევთ:

1.ინტერაქტიური თეატრის სპეციფიკის კვლევა არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულად.

2.ბოალის მეთოდის პრაქტიკულად განხორციელება და შედეგების ანალიზი (ბოალის მეთოდით სტუდენტების სადიპლომო სპექტაკლი განვახორციელეთ ნოდარ დუმბაძის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე).

3.საკუთარი პრაქტიკული გამოცდილების საფუძველზე, გარკვეული ცვლილებების შეტანა ბოალის მეთოდში და ქართულ მენტალიტეტზე მორგება.

ძირითადი შედეგები:

კვლევის საფუძველზე ინტერაქტიური თეატრით დაინტერესებული ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები ფორუმ თეატრის თავისებურებებსა და სპეციფიკას გაეცნობიან, ზუსტ და ამომწურავ ინფორმაციას მიიღებენ. ნაშრომში განმარტებულია ინტერაქტიურ თეატრში დრამატურგიის, მხატვრობის, მუსიკის, მსახიობის როლი, ფუნქცია და მოვალეობა. ერთად თავმოყრილია, შესწავლილი, გაანალიზებული, დახარისხებული ფორუმ თეატრის მსახიობებისთვის საჭირო სავარჯიშოები. ამ ცოდნას ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები შემდგომში პრაქტიკული მუშაობის დროს გამოიყენებენ და ფორუმ თეატრის თავისებურებების გათვალისწინებით დადგამენ თავიანთ სპექტაკლებს.

ნაშრომის აპრობაცია:

სადისერტაციო ნაშრომი განხილულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს თეატრის საშემსრულებლო და თეორიული მიმართულების დარგობრივი სექციის სხდომაზე.

ნაშრომის ცალკეული თავები გამოქვეყნებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რეფერირებულ შრომათა კრებულში „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ : #3-4 (76-77),2018; #1(78),2019; #4(81),2019;

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა:

დისერტაცია 133 გვერდის, შესავლის, 4 თავის, 10 ქვეთავისა და დასკვნისგან შედგება. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის სია.

ნაშრომის შინაარსი

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

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

კარლო ინასარიძის წიგნზე „თეატრისმეტყველება“ დაყრდნობით, რეტროსპექტულად განვიხილავთ და ვიკვლევთ „მსახიობ – მაცურებლის“ ბილატერალურ ურთიერთობას, რომელიც უკვე საკმაო ხანია თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებული ადამიანების ყურადღების ცენტრში მოექცა. მაცურებელი განსაკუთრებულ როლს ასრულებს თეატრში. ამის შესახებ არაერთ ხელოვანსა და თეატრის მკვლევარს დაუწერია. მოგვყავს მაგალითები ცნობილი ადამიანებისა და მეცნიერების გამონათქვამებიდან.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

დასკვნაში - ვაჯამებთ კვლევის შედეგად მიღებულ დასკვნებს.

თავი პირველი

1. ქვეთავი - მაყურებლის როლი თეატრალურ ხელოვნებაში

თანამედროვე თეატრი საერთო გლობალიზაციის ნაწილია. ტექნიკურმა პროგრესმა დროსა და სივრცეში ინფორმაციისა და ცოდნის გაზიარება გააადვილა. თანამედროვე დრამის რეჟისორები თეატრის მკვლევრებიც არიან, სწავლობენ და იყენებენ დაგროვილ ინფორმაციას და მასზე დაყრდნობით თანამედროვე თეატრს ქმნიან. თეატრი განიხილება, როგორც კულტურული მემკვიდრეობისა და მიმდინარე პროცესების ინდიკატორი.

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

ვსეგოლოდ შეიერპოლდმა მაყურებელი აღიარა, როგორც წარმოდგენის შემქმნელი, რომელიც რეჟისორის მინიშნებებს თავისი წარმოსახვით ასრულებს. ანა რიხტერმა მაყურებელი განსაზღვრა, როგორც მსახიობი, რომელიც ცოცხალი თანაშემოქმედია წარმოდგენისა.

გოეთე ამბობს, რომ თეატრალური წარმოდგენა არის სამყარო, სადაც დრამატურგი, მსახიობი და მაყურებელი ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი, ერთმანეთს ათბობენ და ანათებენ. „დიადური თანხმობა“, ე.ი. „ორმხრივი თანხმობა“, მსახიობსა და მაყურებელს შორის წინაპირობაა, რომ თეატრალური მხატვრული ნაწარმოები, სპექტაკლი დაიბადოს. მსახიობს თეატრალური წარმოდგენა დრამატურგისა და რეჟისორის გარეშე შეუძლია შექმნას, უმაყურებლოდ კი ამას ვერ მოახერხებს. სპექტაკლი მსახიობისა და მაყურებლის უშუალო ურთიერთობისას იქმნება და „ქრება“.

თეატრს შეუძლია დეკორაციაზე, ტექნიკურ ეფექტებზე, ტექსტზეც კი უარი თქვას, მაგრამ მსახიობსა და მაყურებელზე ვერასდროს უარს ვერ იტყვის, რადგან ისინი თეატრალური წარმოდგენის – სპექტაკლის, განხორციელების თანამონაწილენი არიან. ასევე, შეთანხმებულნი არიან, ერთად იყვნენ ერთ სივრცეში, ერთი თეატრალური წარმოდგენის

განმავლობაში. კომუნიკაციის ეს პროცესი, სცენასა და მაყურებელთა სივრცის სფეროში, მსახიობსა და აუდიტორიას შორის არის ბილატერალური, ორმხრივი. მსახიობი ხვდება მაყურებელს, მაყურებელი – მსახიობს.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

დღესაც თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევა მაყურებელთან ურთიერთობის ახალი, უფრო ეფექტური გზების ძიებაა. მაყურებელს აღარ აკმაყოფილებს პასიური დამკვირვებლის როლი. ის მისი ფუნქციის გააქტიურებას, პროცესებში ჩართულობას მოითხოვს. ექსპერიმენტული თეატრი ამ ვითარების შეცვლისკენ არის მიმართული.

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

თავი მეორე

1. აუგუსტო ბოალი- თეატრის რეფორმატორი

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

აუგუსტო ბოალის აზროვნებაზე დიდი გავლენა მარქსისტულმა შეხედულებებმა, ბრეხტის „ეპიკურმა თეატრმა“ და პაულუ ფრეირეს გათავისუფლების პედაგოგიკამ მოახდინა. ბოალის თეატრი შეიძლება ასე დახასიათდეს: საგანმანათლებლო-სოციალური, სახალხო, დინამიკური (ცვლილებების), გათავისუფლების, ჩაგრულთა თეატრი. ბოალი თეატრს განმარტავს, როგორც ცვლილებების ინსტრუმენტს. ყველგან, სადაც არის პოლიტიკური თუ ძალადობის სხვა სახეობები, სოციალური და ფსიქიკური ჩაგვრა, ბოალი მაყურებლისგან რევოლუციურ ქმედებებს მოითხოვს, რომლებსაც ცვლილებები მოჰყვება. „ჩაგრულთა თეატრი“ მაყურებელს ყველანაირ პირობას უქმნის, რომ აქტიურად ჩაერიოს, ზეგავლენა მოახდინოს წარმოდგენის მსვლელობაზე. ხანდახან ეს ზეგავლენა ძალიან მნიშვნელოვანია. მაყურებელი მოვლენების აქტიური მონაწილე ხდება. ის გროტოესკის მაყურებელი-მოწმე არ არის, ის მაყურებელი-აქტიორია.

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

2008 წელს იუნესკომ აღიარებულ რეჟისორსა და საზოგადო მოღვაწეს „თეატრალური ელჩის წოდება“ მიანიჭა. იგი ნომინირებული იყო ნობელის პრემიაზე მშვიდობის დარგში.

თავისი გავლენით და მასშტაბებით ბოალი ბრეხტსაც კი ეტოლება. მანამდე კი ბოალის ბიოგრაფიაში დევნის, დაპატიმრების, სპექტაკლების დადგმის აკრძალვისა და სამშობლოდან იძულებითი ემიგრაციის წლები იყო.

აუგუსტო ბოალი 1931 წლის 16 მარტს პორტუგალიიდან ემიგრირებული ხაბაზის, ხოსე ბოალისა და ალბერტა პიანტოს ოჯახში დაიბადა. პატარა აუგუსტო თავის ძმებთან ერთად პაროდიებში ხშირად მონაწილეობდა. ბოალი საკმაოდ კარგ განათლებას იღებს. ის რიო-დე-ჟანეიროს ფედერალური უნივერსიტეტის საინჟინრო-ქიმიურ ფაკულტეტს წარმატებით ამთავრებს, თუმცა გული მაინც თეატრისკენ მიუწევს. 1952 წელს აუგუსტომ მაგისტრის წოდება მიიღო. იმავე წელს ნიუ-იორკში გაემგზავრა და კოლუმბიის უნივერსიტეტის დრამატული ხელოვნების სკოლაში ჩააბარა. აშშ-ში გამგზავრების შემდეგ თეატრი ბოალის სერიოზული გატაცება გახდა. უნივერსიტეტში მას დრამატურგი ჯონ გასნერი ასწავლიდა. (გასნერი ტენესი უილიამსისა და არტურ მილერის მასწავლებელი გახლავთ. მისი ლოზუნგი იყო: ანტირეალიზმი თეატრში). ბოალმა საფუძვლიანად შეისწავლა შექსპირი და ბრეხტი, სწავლობდა სტუდიაში, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. გაეცნო ჰარლემის ხელოვნებას, შავ ექსპერიმენტულ თეატრს. 1955 წელს საკუთარი პიესების მიხედვით ორი სპექტაკლი დადგა. 1956 წელს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ცნობილ და ხელისუფლებისადმი რადიკალურად განწყობილ თეატრ „არენაში“, რეჟისორის ადგილი მიიღო. „არენა“ ძალიან პოპულარული თეატრი იყო. „არენაში“ ბოალმა ექსპერიმენტული თეატრალური ფორმების ძიებაც დაიწყო. რეჟისორი მისთვის ცნობილი თეატრალური მეთოდოლოგიების ბრაზილიის სოციალურ პირობებთან ადაპტაციას ახდენდა.

თავდაპირველად ბოალი კლასიკას დგამდა. 1956 წელს რეჟისორმა სტეინბეკის „თაგვებსა და ადამიანებზე“ დადგმისთვის სან-პაულუს მხატვრული კრიტიკის ასოციაციის პრიზი მიიღო. კლასიკის გარდა ბოალი მიუზიკლებსაც დგამდა, ოლონდ მწვავე სოციალური თემებით დატვირთულს და ისტორიულ ან თანამედროვე ნამდვილ ამბებზე დაფუძნებულს. ტექსტებს ლიბერალურად განწყობილ დრამატურგებთან ერთად წერდა. ცდილობდა, რომ მათი ჩანაფიქრი მაყურებელს ადვილად გაეგო და პიესაში ყოფითი პრობლემები აესახა. მაგრამ ყველაზე დიდი სიახლე იყო სცენაზე პერსონაჟ „ჯოკერის“ პირველად გამოყვანა, რომელიც მოქმედებას ხშირად აჩერებდა და მაყურებელს მიმართავდა. „ჯოკერის“ საშუალებით სპექტაკლის მსვლელობაში მაყურებელი უშუალოდ მონაწილეობდა და სიუჟეტს საკუთარი შეხედულებების შესაბამისად აგრძელებდა. გარდა ამისა, ის

(მაყურებელი) დამკვირვებლის პასიური მდგომარეობიდან „მოთამაშე მაყურებლის“ როლში გადადიოდა და მის მიერვე შემოთავაზებულ გარკვეულ სცენებს თავად ასრულებდა. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ „ჯოკერი“ მაყურებელს იწვევდა სპექტაკლის განსახილველად. (მოგვიანებით ბოალის ეს გამოგონება მისი სტილის მთავარი ნიშანი გახდება).

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

ემიგრაციაში ბოალი პრაქტიკული რეჟისურიდან თეორიულ მუშაობაზე გადადის (მას აკრძალა თეატრში სპექტაკლების დადგმა. ეს აკრძალვა, მომავალში ორიგინალური თეატრალური ფორმის გამოგონების მიზეზი ხდება, რომელსაც ბოალი „უჩინარ თეატრს“ დაარქმევს). 1970-იან წლებში მან ორი წიგნი დაწერა – „ტორკვემადა“ და „ჩაგრულთა თეატრი“. წიგნის სათაური – „ჩაგრულთა თეატრი“ – შემდგომში ბოალის სოციალური თეატრის სახელწოდებად გადაიქცევა. ბოალის აზრით, თითოეული ჩვენგანი ჩაგრულია, რადგან ჩაგრულ ადამიანს არ აქვს აზრის გამოთქმის შესაძლებლობა (საბოლოოდ ის კარგავს არა მარტო ლაპარაკის, არამედ აზროვნების უნარს). ჩაგრული ხელისუფლებისა და არასწორად ორგანიზებული სახელმწიფო სისტემისგან ზეწოლას განიცდის. იძულებულია სხვისი მონოლოგები მოისმინოს, ისე, რომ დისკუსიაშიც კი ვერ ჩაერთოს. ამ მანკიერი წრის გარღვევა შეუძლია მხოლოდ თეატრს, რომელიც ყოველ ჩვენგანშია. თეატრი ცხოვრებაა, რადგან ყოველ წამს ჩვენ წინ წარმოდგენა თამაშდება. ჩვენ ვირჩევთ, მაყურებლად დავრჩეთ თუ სცენაზე გავიდეთ. მოქმედებაში ჩასართავად აუცილებელია ხმის უფლების მოპოვება.

შემდეგში ბოალი ამ იდეას გააღრმავებს და სახელმძღვანელოს შექმნის მათთვის, ვისაც არ უნდა მხოლოდ მაყურებლად დარჩენა: მოძრაობითი ტრენინგები, სავარჯიშოები

კონცენტრაციაზე, სხეულის სიჩქარისა და სიტყვიერი რეაქციის განვითარება. ეს სავარჯიშოები თავმოყრილია ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“.

1973 წელს ბოალი განათლების ორგანიზაციის მიწვევით პერუში გადადის. პერუს განათლების სისტემა ბრაზილიელი პედაგოგის, განმანათლებლისა და კრიტიკული პედაგოგიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, პაულუ ფრეირეს (1921-1997) მეთოდს ეფუძნება. 1968 წელს ფრეირემ თავისი საეტაპო წიგნი „ჩაგრულთა პედაგოგიკა“ გამოსცა. ფრეირე თვლიდა, რომ განათლების არსებული სისტემა მეტისმეტად მანკიერი იყო. მისი აზრით, ცოდნა კონკრეტული კლასის ან ადამიანთა ჯგუფის პრეროგატივა არ არის. განათლება ყველასთვის ხელმისაწვდომი უნდა იყოს. სწავლება მუდმივი და სრულფასოვანი ურთიერთგაცვლის პროცესია. ფრეირეს პედაგოგიკა დიალოგის პრინციპზეა აგებული. დიალოგი ურთიერთობის ერთადერთი ფორმაა, რომლის დროსაც ერთი ადამიანისგან მეორეს დაჩაგვრა გამორიცხებულია. დიალოგი, მონოლოგისგან განსხვავებით, ერთად სწავლის, შემოქმედებისა და თანამონაწილეობის სურვილს გულისხმობს. „ჩაგრულთა პედაგოგიკაში“ ავტორი ტრადიციულ პედაგოგიკას „საბანკოს“ უწოდებს, სადაც მოსწავლე, ცარიელი ჭურჭლის მსგავსად, ყულაბა-ლორივით ცოდნით ივსება.

ბოალმა თავისი თეატრის საფუძვლად სწორედ „ჩაგრულთა პედაგოგიკის“ პრინციპები აიღო. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელსაც ბოალი ფრეირეს დაესესხა, არის ცნობიერების გაღვიძება. მიძინებული ცნობიერება ხელს გვიშლის, რომ ცხოვრებისეული სპექტაკლის აქტიური მონაწილეები გავხდეთ. აუცილებელია ცნობიერების გაღვიძება. პასიური, სხვა ადამიანების ნების მიერ მართული სუბიექტიდან სრულფასოვანი ობიექტი რომ გავხდე. ხშირად ბოალის ორიგინალური იდეების ინსპირაციის წყარო არა რომელიმე კოლეგა ან ინტელექტუალი თეატრმცოდნე, არამედ ჩვეულებრივი ხალხი, გლეხები, უსახლკაროები, წერა-კითხვის უცოდინარი ადამიანები იყვნენ.

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

აუდიტორიას მიმართავს და რჩევას ეკითხება. მაყურებელი თავის აზრს გამოთქვამს. შემდეგ მსახიობები ამ ვერსიებს გაითამაშებენ. ეს ფორუმ თეატრის ერთგვარი უვერტიურა იყო.

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

თავის წიგნში „ჩაგრულთა თეატრი“ ავტორი პირველი ასი გვერდი თეატრზე, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დარგზე, გვესაუბრება. ამ მოკლე ისტორიის ბოლოს ორ ძირითად თეზისს აყალიბებს:

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

2. თეატრი ყოველთვის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ როლს თამაშობდა.

ბოალის აზრით, პირველი, ვინც თეატრის ხალხისთვის დაბრუნება სცადა, ბერტოლტ ბრეხტი იყო. ბოალი, ისევე როგორც ბრეხტი, კათარზისს უარყოფდა. ბრეხტისგან განსხვავებით კი, ის მაყურებლისგან არა მარტო კრიტიკულ - სოციალურ აზროვნებას, არამედ საქციელსაც მოითხოვს, რომელიც რევოლუციურ ხასიათს ატარებს.

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

ბოალისთვის მნიშვნელოვანი იყო მაყურებელსა და აქტიორებს შორის ზღვარის მოშლა. ის სხვადასხვა ფორუმზე გამოდიოდა, მასტერკლასებს ატარებდა, დისკუსიებს მართავდა და სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებთან ერთად ძალადობის საწინააღმდეგო გზებსა და საშუალებებს ეძებდა.

2. აუგუსტო ბოალის „ჩაგრულთა თეატრის“ წინამორბედი თეატრები და რეჟისორები (ანტონენ არტო, ბერტოლტ ბრეხტი, ეჟი გროტოვსკი)

აუგუსტო ბოალი გარკვეული თეატრალური მიმდინარეობებისა და რეჟისორების გავლენას განიცდიდა. გამოვყოფთ ანტონენ არტოს და მის „სისასტიკის თეატრს“, ბერტოლტ ბრეხტის „ეპიკურ თეატრს“, ეჟი გროტოვსკის „ღარიბ თეატრს“.

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

არტომ მისი თანამედროვე თეატრი უარყო და რიტუალებით დაინტერესდა. მათში დრამა უნივერსალური, მუდმივი, კოსმოსური მითების სახით თამაშდება, სათავეს კი უძველეს მექსიკურ, ებრაულ, ირანულ კოსმოლოგიაში იღებს. ეს ლიტერატურული დრამები არ არის, რომლებიც ისტორიულ დრამაში ვითარდება. ეს არის ანონიმური შემოქმედის ქმნილება.

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

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

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

ნაშრომში „თეატრი და მისი ორეული“ არტო მაგიურ და რიტუალურ თეატრალურ საწყისებს უბრუნდება, ახალი სათეატრო ენის შექმნას ცდილობს, სადაც ტოტემი და ქესტი

იქნება წამყვანი, დიალოგის გარეშე არსებული სივრცობრივი ენა ხუთივე გრძნობაზე იქნება მიმართული. მისი აზრით, „სისასტიკის თეატრის“ განსაკუთრებული ენა მაყურებელზე ზემოქმედებს, მის გულს კურნავს და გრძნობებსა და გონებას ჰარმონიას უბრუნებს. „ტოტალური სანახაობის“ წყალობით მაყურებელი ცხოვრებისეულ პირველწყაროს „კოსმიურ“ სტიქიებს ეზიარება. თეატრალობის ამ ფენომენს არტო „ტრანსცენდენტულ“ ტრანსს უწოდებს. არტოს მიხედვით, სცენაზე მოვლენები რეალურ ცხოვრებას გადის, მაგრამ არა პირველადი, არამედ მეორადი სახით და მოგონებებით იქმნება. ამ პროცესში კოლექტიური არაცნობიერის მეშვეობით ერთიანდება ყველა დარბაზში მყოფი. ისინი უკვე არა მაყურებლები, არამედ თანამონაწილენი არიან.

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

აუგუსტო ბოალი ბერტოლტ ბრეხტს თავის იდეურ მამად მიიჩნევდა. მათი ინტერესების საფუძველი მარქსისტული იდეოლოგია იყო, რომელიც თეატრისადმი დამოკიდებულებაში ნათლად აისახა. გერმანიაში ეპიკური თეატრის შექმნა ისტორიულ-სოციალური თვალსაზრისით ფაშიზმის დამკვიდრებამ განაპირობა. მასობრივი ფსიქოზისგან ხსნა მხოლოდ ჯანსაღ გონებასა და ინტელექტს შეეძლო. ამიტომ ბრეხტი თეატრალური სანახაობის იმ ფორმებს ეძებდა, რომლებიც მაყურებელს მეტი ფიქრისა და ანალიზის საშუალებას მისცემდა. მას მაყურებლის გააქტიურება უნდოდა.

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

ბრეხტი ცხოვრების მიზამკვას, ნამდვილი ცხოვრების ილუზიის შექმნას ეწინააღმდეგება. იგი უკიდურეს პირობითობას მიმართავს. ცდილობს წარმოსახოს, განასახიეროს და არა

ასახოს, არეკლოს. იგი სინამდვილის არსს, საზრისს გადმოგვცემს და არა თავად რეალურ სინამდვილეს. ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“ მადემონსტრირებელ-თხრობით ფორმას მოითხოვს. ეს მაყურებელს საშუალებას აძლევს საკუთარი დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება მიიღოს და სცენაზე მომხდარი ამბის მიმართ კრიტიკულად განეწყოს. ბრეხტმა (მის შემდეგ კი ბოალმა) თეატრს „მეოთხე კედელი“ მოხსნა. იგი თეატრალური სანახაობის პირობითობას უსვამს ხაზს. მან მაყურებელი მოქმედი და მოაზროვნე უნდა გახადოს. წარმოდგენის სტრუქტურა უფრო ნარატიულია, ვიდრე დრამატული. ყოველი სცენა თითქოს რომანის ახალი თავია, მის დასახელებას მაყურებელი ეკრანზე ან პლაკატზე კითხულობს. ზონგების საშუალებით მსახიობი მაყურებელს უშუალოდ მიმართავს და სიუჟეტს წინასწარ აცნობს. ავტორი აქტიურად ერევა მოქმედებაში, ალაგ-ალაგ წყვეტს მოქმედებს და კომენტარებს ურთავს.

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

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

გროტოვსკის უნდოდა პირველადი თეატრალური სპონტანურობისათვის მიეღწია. ის ვარაუდობდა, რომ მხოლოდ ძირეულ რიტუალს შეუძლია თეატრს სპონტანურობა დაუბრუნოს, რადგან მასში მსახიობებიცა და მაყურებელიც ერთად მონაწილეობენ.

იმისთვის, რომ ავთენტური და უშუალო რეაქცია მიიღო, საჭიროა ყოველი სპექტაკლისთვის განსაკუთრებული სცენური სივრცის შექმნა. არც ერთ სპექტაკლს კულისები არ ჰქონდა. ცხოვრების ტოლფასი ხელოვნების გზების ძიებაში გროტოვსკი თავის მსახიობებთან ერთად თეატრიდან მიდის, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და თავის ექსპერიმენტებს ტყეში, ტბის პირას, სოფელში, ღია ცის ქვეშ ატარებს. თავიდან რეჟისორს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის საზღვრების მოშლა და მათი ერთ სივრცეში გაერთიანება უნდოდა. მსახიობები მაყურებელთა შორის დადიოდნენ, თამაშობდნენ, თვალეში უყურებდნენ, უყვიროდნენ, ეხებოდნენ. გროტოვსკის თეატრალური კრედიო კარგად ჩანს მის სიტყვებში: „თეატრი მხოლოდ საშუალებაა, რომელიც ნებას გვაძლევს ჩვენს სტერეოტიპულ წარმოდგენებს, პირობით გრძნობებს და ჩვევებს, მსჯელობის სტანდარტებს გადავაბიჯოთ. ეს თავის დასაწყნარებლად არ არის საჭირო. უნდა შევძლოთ ყველაფერი ნამდვილის შემოწმება, უარი ვთქვათ ცხოვრებიდან ყოველდღიურ გაქცევაზე და პრეტენზიაზე. სრული დაუცველობის მდგომარეობაში შევძლოთ საკუთარი თავის გახსნა, გაცემა, აღმოჩენა. მხოლოდ ამ გზით, შიშისა და შოკის საშუალებით შევძლებთ ყოველდღიური ნიღბებისა და მანერების ჩამოგლეჯას“.

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

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

3. იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი

ბოალის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ „ჩაგრულთა თეატრის“ სამი ძირითადი კატეგორიაა განხილული: იმიჯთეატრი, უჩინარი თეატრი და ფორუმ თეატრი.

იმიჯთეატრი (ანარეკლის თეატრი) სავარჯიშოებისა და თამაშების სერიაა, რომლის მიზანი საზოგადოების შესახებ სიმართლის გამოაშკარავებაა. ამ თეატრში ხდება ფაქტების, თუ შეიძლება ითქვას, ვიზუალური კონსტატაცია. მონაწილეები საკუთარ გრძნობებსა და

განცდებს განასახიერებენ, შემოთავაზებულ თემებზე სამგანზომილებიან სურათებს „აქანდაკებენ“. იმიჯთეატრის ტექნიკა მარტივია. მაყურებელს სთხოვენ მოცემულ თემაზე ხილულად (ვიზუალურად) სკულპტურების ჯგუფი გააკეთონ, ისე, რომ შემოთავაზებული პრობლემის პერსპექტივა გამოჩნდეს. თემა მრავალფეროვანია. გააჩნია, სად რა პრობლემაა აქტუალური. „მოთამაშე მაყურებელი“ აჩვენებს სახეებს, აქანდაკებს მათ. გამოიფინება ცოცხალი სურათები. თუ მაყურებელთა ჯგუფი არ ეთანხმება პრობლემის ილუსტრაციას, მაშინ ერთვება მეორე „მოთამაშე მაყურებელი“ და თავისებურ ვიზუალურ ვერსიას გვაჩვენებს, ან გადააკეთებს თავდაპირველ ვარიანტს, ან სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას შემოგვთავაზებს. თუ მასაც არ ეთანხმებიან, მაშინ შემოდის მესამე და ასე გრძელდება, სანამ კონსენსუსს არ მიაღწევენ. საბოლოოდ, ნამდვილ, რეალობის სახემდე (იმიჯამდე) მივალწევთ. ეს არის სამყაროს სახე, ისეთი, როგორც ის სინამდვილეშია. იქ ყოველთვის ძალადობა ბატონობს. ამის შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელს“ სთხოვს იდეალური სახე (იმიჯი) ააგოს, ისეთი სამყაროსი, როგორც მას საუკეთესო ვარიანტში ძალადობისა და ჩაგვრის გარეშე წარმოუდგენია. შემდეგ ისევ რეალურ სახეს უბრუნდებიან და დებატები იწყება. ეს არის თეატრის დემოკრატიული ფორმა, რადგან არანაირი შეზღუდვა არ არსებობს, მათ შორის არც ვერბალური.

უჩინარი თეატრი ხალხის თეატრია. მაყურებელი ისე გადაიქცევა წარმოდგენის მონაწილედ, რომ ამის შესახებ არაფერი იცის. ყველაფერი ნამდვილად (რეალურად) ხდება, ნამდვილი ადამიანები მონაწილეობენ, ინციდენტები, რეაქციებიც ნამდვილია. ეს სპექტაკლები თეატრის შენობაში ან თეატრისთვის განკუთვნილ ნაგებობებში არ ტარდება. უჩინარი თეატრის სპექტაკლები რესტორნებში, მაღაზიებში, მოედნებზე, მეტროში, ბორანზე თამაშდება. ადამიანებს მყისიერი, სპონტანური რეაქციების პროვოცირებას უკეთებენ. ყველაფერი ხანდახან ჩხუბითა და სკანდალებით მთავრდება. სცენარი წინასწარ იწერება. მთავარი აზრი ნათლად და მარტივად არის გადმოცემული. მოვლენების განვითარების შესაბამისად, ტექსტის მოდიფიცირება ხდება. შერჩეული საკითხი მწვავე, მნიშვნელოვანი და საინტერესო უნდა იყოს მომავალი მოთამაშე მაყურებლისთვის. ამ საწყისი წერტილიდან პატარა დადგმა იწყება. მონაწილეებმა თავიანთი როლი ისე უნდა განასახიერონ, რომ მსახიობები აბსოლუტურად დამაჯერებლები და ორგანულები უნდა იყვნენ. თუ სიყალბე ოდნავ მაინც გაიპარა ანდა მათ გულწრფელობაში ეჭვი შეიტანეს, წარმოდგენა ჩაიშლება.

საზოგადოება რეაქციას გამოხატავს, კამათში ერთვება. მოვლენების განვითარებას ხელს უწყობს პროვოკატორთა წყვილი, რომელიც ხალხშია გარეული და უკიდურესად საპირისპირო რეაქციას გამოხატავს. უჩინარი თეატრის მაყურებელმა წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ არ უნდა გაიგოს, რომ ის უნებლიედ სპექტაკლის მონაწილე იყო. ასეთ შემთხვევაში ამ თეატრის აზრი იკარგება. თუმცა, როგორც ბოალი აღნიშნავს, გამონაკლისებიც ხდება. მაგალითად, როცა საქმეში პოლიცია ერთვება, მსახიობები იძულებულნი ხდებიან სიმართლე აღიარონ და პოლიცია დაარწმუნონ, რომ კონფლიქტი პროვოცირებული, დადგმული იყო. პოლიციელების ამაში დაჯერება საკმაოდ ჭირს. არცთუ იშვიათად, დასის წევრები კურიოზულ სიტუაციაშიც აღმოჩენილან. მაგალითად, შვედეთში ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს პოლიცია მოვიდა. წარმოდგენამ საავტომობილო გზაზე დიდი შეფერხება გამოიწვია. როცა გაიგეს, რომ ეს ყველაფერი სპექტაკლი იყო, საზოგადოებრივი წესების დარღვევის გამო მაინც გადაწყვიტეს მსახიობების დაკავება. მაგრამ რთული აღმოჩნდა გარჩევა, ვინ იყო მსახიობი და ვინ – მაყურებელი. დააპატიმრეს რამდენიმე გამვლელი ქალბატონი, რომლებიც აქტიურად იყვნენ ჩართული წარმოდგენაში. ამას დიდი პროტესტი მოჰყვა და იძულებულნი გახდნენ ყველა გაეთავისუფლებინათ. დასის შვედეთში გასტროლებისას ხმა გავრცელდა, რომ მეორე დღისთვის უჩინარი თეატრის სპექტაკლი სტოკჰოლმის მეტროში უნდა განხორციელებულიყო. გაზეთებში ბოალის დიდი ფოტოსურათი დაბეჭდეს. ხელისუფლება მოსახლეობას მოუწოდებდა ფხიზლად ყოფნისა და ყოველგვარი პროვოკაციისთვის თავის არიდებისკენ. ცნობილმა „პროვოკატორმა“ გამოსავალი აქაც იპოვა. წარმოდგენა სხვა ადგილზე, ბორანზე გადაიტანა.

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

როგორც იმიჯთეატრი ასევე უჩინარი თეატრი საზოგადოებას ცვლილებებისკენ, გარდაქმნებისკენ მოუწოდებს. ამაში ხედავდა ბოალი თეატრის დანიშნულებას. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრი სოციალური და პოლიტიკური ხასიათისაა. რეპერტუარი საზოგადოებისთვის აქტუალურ და მწვავე პრობლემებს ეხმიანება. მსახიობები და მაყურებელი გამოსავალს ერთად ეძებენ, ერთად მოქმედებენ ჩაგვრის, ძალადობისა და უსამართლობის დასაძლევად.

4. ფორუმ თეატრი

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

დრამატურგია

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

- ⌋ აუცილებელია პერსონაჟების ჩაგრულებად და მჩაგვრელებად დაყოფა. წარმოდგენაში 4-6 ადამიანი მონაწილეობს. 100% - ჩაგრული, 100% - მჩაგვრელი, 70% - ჩაგრულის მოკავშირე, 70% - მჩაგვრელის მოკავშირე.
- ⌋ პიესა ნებისმიერი ჟანრის შეიძლება იყოს (რეალისტური, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული და სხვ.), გარდა სურეალისტურისა და ირაციონალურისა. სტილს მნიშვნელობა არ აქვს, თუ მიზანი კონკრეტული სიტუაციის განხილვაა.

- J კონფლიქტი სიუჟეტის დასაწყისშივე უნდა იყოს. მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ სცენის სხვაგვარად წარმართვაც შეიძლება.
- J ყოველ სცენაში 4 - 5 ე.წ. ბომბი უნდა იყოს ჩადებული. ბომბი არის ის ადგილი, სადაც მაყურებელს მოუნდება თქვას –„სდექ“, შეაჩერებს წარმოდგენას და სიუჟეტს პოზიტიურად განავითარებს.

დადგმა

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

- J არტისტმა უნდა შეინარჩუნოს პერსონაჟის სტატუსი (შეცვლის შემდგომაც).
- J აზრები კონკრეტულად ჩამოაყალიბოს.
- J იმპროვიზაციის უნარი გამოამჟღავნოს.
- J წარმოდგენილ კონკრეტულ პრობლემაზე სრულ ინფორმაციას ფლობდეს.
- J წარმოდგენის დროს ჯოკერის, სხვა მსახიობებისა და „მოთამაშე მაყურებლის“ მოქმედებას კომენტარი არ გაუკეთოს.
- J დასახულ მიზანს ბოლომდე მიჰყვება.
- J ტექსტი კარგად გაიაზროს. მყისიერად შეძლოს ნებისმიერ მიზანსცენაში დაბრუნება.
- J იყოს ემოციური, მაყურებელში გრძნობები გამოიწვიოს.
- J ადვილად შეძლოს როლიდან „გასვლა“ და „შესვლა“.
- J ყოველმა სანახაობამ დასმული პრობლემის არსის გადმოცემის საუკეთესო საშუალება უნდა იპოვოს. სჯობს, ეს საზოგადოებასთან შეთანხმებით, პრეზენტაციის ან წინასწარ ჩატარებული რეპეტიციების დროს მოხდეს.
- J ყოველი პერსონაჟი ვიზუალურად ისე უნდა გამოიყურებოდეს, რომ ტექსტის გარეშეც მისი ხასიათი ადვილი გამოსაცნობი იყოს. სპექტაკლი აქტიორებსა და „მოთამაშე მაყურებელს“ შორის მხატვრულ-ინტელექტუალური თამაშია. კოსტიუმები მსუბუქი უნდა იყოს. „მოთამაშე მაყურებელს“ მათი ჩაცმა და გახდა არ უნდა გაუჭირდეს.

ფორუმ თეატრში სპექტაკლის სიუჟეტი განსაზღვრული სტრუქტურით იქმნება. წარმოდგენა თავიდან ჩვეულებრივად იწყება. მსახიობები სამყაროს გარკვეულ მოდელს წარმოგვიდგენენ. სპექტაკლი აქტუალურ სოციალურ პრობლემას გვიჩვენებს, მაგრამ მის გადაწყვეტას არ გვთავაზობს. მთავარი მოქმედი პირი, პროტაგონისტი, ცხოვრებისეულ სიმწელებებს ეჯახება. იგი მსხვერპლია, რომელიც ჩაგვრას თავს ვერ აღწევს. წარმოდგენის დასრულებისას მაყურებელი გათამაშებულ პრობლემას განიხილავს, მსჯელობს, რა არის ასეთი სიტუაციის მიზეზი, საზოგადოებისთვის რამდენად ტიპურია მოცემული პრობლემა, ადამიანების დიდ რაოდენობას ეხება თუ არა, რა კულტურული, კანონმდებლობითი, სოციალური ნორმები ქმნიან ან მხარს უჭერენ ამ პრობლემებს. შემდეგ მაყურებელს ეკითხებიან, საკითხის პროტაგონისტულ გადაწყვეტას თუ ეთანხმებიან. მაყურებელი, სავარაუდოდ, არ ეთანხმება. დიალოგისა და სცენარის ანალიზის შემდეგ ჯოკერი მაყურებელს საკუთარი სტრატეგიის შესათავაზებლად იწვევს. ფორუმ თეატრის დროს წარმოდგენა მაყურებლის წინაშე ორჯერ თამაშდება. პირველად „გამზადებული ფორმით“, მეორედ მაყურებლის ჩართვით და მათი შენიშვნების გათვალისწინებით. მაყურებელმა წარმოდგენა ისეთნაირად უნდა წარმართოს, რომ პრობლემის გადაწყვეტის ახალი, რეალური გზები დაგვანახვოს. მსახიობები ისე თამაშობენ, თითქოს ცდილობენ დაგვიმტკიცონ, რომ ძველი ვერსია ერთადერთია და სწორი. ასე გრძელდება, სანამ „მოთამაშე მაყურებელი“ არ ჩაერთვება და საწყის ვარიანტს არ შეცვლის. თუ მაყურებლის აზრით პროტაგონისტი არასწორად იქცევა, „მოთამაშე მაყურებელმა“ სასწრაფოდ მისი ადგილი უნდა დაიკავოს და პრობლემის გადაჭრის უკეთესი ვარიანტი შემოგვთავაზოს. ის სცენას უნდა მიუახლოვდეს და დაიძახოს: „სდექ!“. მსახიობები მყისიერად უნდა გაჩერდნენ. მცირე შეყოვნების შემდეგ „მოთამაშე მაყურებელი“ აცხადებს, წარმოდგენა რა ადგილიდან გაგრძელდება და შესაბამის ფრაზაზე ან მოძრაობაზე მიანიშნებს. სცენა ახლიდან იწყება. მთავარი გმირის ადგილს „მოთამაშე მაყურებელი“ იკავებს. შეცვლილი მსახიობი თამაშიდან არ გადის, მეორე პლანზე გადადის. თუმცა პერსონაჟის ხასიათიდან საბოლოოდ არ გამოდის, „მოთამაშე მაყურებლის“ თამაშს კორექტირებას უკეთებს, რომ ის მოცემული ხასიათის ჩარჩოებში დარჩეს. იმ წუთიდან, რაც პროტაგონისტი შეიცვლება, დანარჩენი მსახიობები ძალადობრივ ქმედებებს აძლიერებენ. აჩვენებენ, რამდენად რთულია რეალობის შეცვლა. „მოთამაშე მაყურებელი“ პრობლემის გადასაწყვეტად ახალი გზების მოძებნას ცდილობს. დანარჩენი მსახიობები მას უპირისპირდებიან, აიძულებენ რეალობას შეეგუოს და დაემორჩილოს.

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

ჯოკერი

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

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

არსებობს რამდენიმე კანონი ჯოკერისთვის, რომელიც თითქმის სავალდებულოა:

1) ჯოკერი იწყებს და წარმართავს დისკუსიას.

-)] აკონტროლებს ჯგუფის შიგნით სიტუაციას.
-)] ფლობს ტრენერის უნარ-ჩვევებს.
-)] არ მანიპულირებს აუდიტორიით. ნათელი დასკვნები გამოაქვს და მათ კითხვით, და არა მტკიცებით, ფორმაში აყენებს.
-)] პირად გადაწყვეტილებას არ იღებს. აუდიტორიიდან შემოთავაზებულ ცვლილებებს კრიტიკისა და შეფასების გარეშე იღებს.
-)] არ არის დადლილი, დეზორიენტირებული. არის ფრთხილი და დინამიკური.

აჩერებს სპექტაკლს თუ ამას მაყურებელი არ აკეთებს.

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

-)] **ჯოკერი** – პერსონაჟი, რომელიც მაყურებელსა და მსახიობებს შორის ურთიერთობას წარმართავს.
-)] **პროტაგონისტი** – ეს არის დაზარალებული, ჩაგრული პერსონაჟი, რომელსაც მიზნის რეალიზების საშუალებას არ აძლევენ.
-)] **ანტაგონისტი** – ეს არის მჩაგვრელი. პროტაგონისტი და ანტაგონისტი სპექტაკლის ორი ცენტრალური ფიგურაა. სიუჟეტი მათ კონფლიქტზეა აგებული.
-)] **ტრიზოგონისტი** - კონფლიქტის მოწმეები არიან, ანტაგონისტის მომხრეები ან პროტაგონისტის გულშემატკივრები.

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

5.თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის

სტანისლავსკის სისტემა ბოლოს ჯო გასწერმა გააცნო. ამერიკაში ოცინი წლების ბოლოს სტანისლავსკის მოწაფეები, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პირველი სტუდიის წევრები,

რიჩარდ ბოლესლავსკი და მარია უსპენსკაია აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. მათ სტანისლავსკის სისტემა ამერიკულ სინამდვილეს მოარგეს და მსახიობებს მისი ინტერპრეტაცია შესთავაზეს.

სამსახიობო სისტემის ამერიკულმა ვერსიამ მსახიობებთან რეპეტიციებისას კარგად იმუშავა. სისტემას მიმდევრები რეჟისურაშიც გამოუჩნდნენ. ესენი იყვნენ სტელა ადლერი და ლი სტრასბერგი. გასწერი, კარგად იცნობდა ამ რეჟისორების მეთოდოლოგიას და ამ ცოდნას ბოალსაც გადასცემდა.

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

სიარული, უაღრესად რთულია. ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმიტომ, რომ გრძნობებს გადარჩევის (ფილტრაციის) უნარი აქვთ. ამიტომ, ბოალი თვლის, რომ პირველ ეტაპზე მსახიობებთან სტანისლავსკის სენსორულ სავარჯიშოებზე უნდა იმუშაონ.

ბოალი სამართლიანად აღნიშნავს განსხვავებას იმ ემოციებს შორის რომელთაც მსახიობი განიცდის და გამოხატავს. მსახიობი გრძნობს ჰამლეტის განცდებს და თავისი სახით, ხმის ტონით და ა.შ. ცდილობს მათ გამოხატვას. ნებისმიერი შემოქმედი არჩევანის წინაშე დგას – ათასნაირი ღიმილიდან ის ერთი აირჩიოს, რომელიც მისი აზრით ჰამლეტის ღიმილს შეესაბამება. ასევე გაბრაზების სახეობებიდან ჰამლეტის გაბრაზებას ირჩევს. მსახიობმა ეს არჩევანი რომ გააკეთოს, ამისთვის მექანიკური კედელი უნდა გააარღვიოს. ეს კედელი მისი „ნიღაბია“. კედლის გარღვევა მსახიობის პიროვნების ანულირებით იწყება. სწორედ მაშინ პერსონაჟის „პიროვნება“ იბადება. ბოლესლავსკიც მოწაფეებს „ემოციური მეხსიერების“ სავარჯიშოების გაკეთების წინ თხოვნით მიმართავს, დაივიწყონ საკუთარი ემოციები და გრძნობები და „საქმის მატერიალური მხარე“ (ამინდი, სუნი, ცის ფერი, მეზღვაურების გადაძახილი) გაიხსენონ. ორივე ხელოვანი თანხმდება, „ემოციური მეხსიერების“ გააქტიურებაში მსახიობებს სავარჯიშოები ეხმარება.

ბოალი სკრუპულოზურად მუშაობს მსახიობებთან და მრავალ ახალ სავარჯიშოს ქმნის მათი განვითარებისა და დაოსტატებისთვის. მსახიობმა ვერ უნდა ითამაშოს „მაკბეტი“, „დანაშაული და სასჯელი“, „ჰამლეტი“ და მსოფლიო ლიტერატურის სხვა შედეგებში, რადგან მას არ აქვს ადამიანის მკვლელობის გამოცდილება, მის „ემოციურ მეხსიერებაში“ ეს გრძნობები არ არის. ბოალი, რომელიც კარგად იცნობს ამ საკითხზე ცნობილი რეჟისორების აზრს, მათ ეთანხმება და ასეთი დასკვნა გამოაქვს: ადამიანებს არ ავიწყდებათ ის გრძნობები, რომლებსაც გარკვეულ მომენტში, გარკვეულ სიტუაციებში განიცდიან. ხანდახან ეს ვითარებები იმ სიტუაციების მსგავსია, რომლებშიც მათი გმირები ხვდებიან. „მე არასოდეს მომიკლავს ვინმე, მაგრამ მქონია ამის სურვილი. შევეცდები გავიხსენო ეს სურვილი და გადავიტანო (ტრანსფერი) ჰამლეტზე, როცა ის ბიძამისს ჰკლავს“.

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

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

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

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

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

დალაგოს. „მეხსიერება მნიშვნელოვანია, მაგრამ როცა ის აწმყოშია. როცა განცდა „მე ვგრძნობდი“ – შეიცვლება განცდით „მე ვგრძნობ“.

შემდეგ ბოალი ყურადღებას კონფლიქტზე ამახვილებს, როგორც თეატრალური ქმედების მამოძრავებელ ძალაზე. „თეატრი – კონფლიქტი, ბრძოლა, მოძრაობა, ტრანსფორმაციაა და არა უბრალოდ გონების მდგომარეობის ჩვენება. ეს არის ზმნა და არა ზედსართავი სახელი. მოქმედება ქმედებას ნიშნავს. ყოველი ქმედება რეაქციას წარმოშობს. ეს რეაქციაა – კონფლიქტი“. ამგვარად, ასკვნის ბოალი, ემოციების განვითარების წყარო კონფლიქტია, რომელიც თავისთავად ტრანსფორმაციის მამოძრავებელი ძალაცაა. მსახიობის შემოქმედება სხვა მსახიობთან ურთიერთობის, ერთად თამაშის ხელოვნებაა.

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

ჩაგრულთა თეატრის არსენალი მკითხველს სავარჯიშოებისა და თამაშების ახალ სისტემას სთავაზობს. კრებულში სტანისლავსკის სავარჯიშოებია თავმოყრილი, რომლებიც ბოალმა ჩაგრულთა თეატრის მიზნებს მორგო. ბევრი სავარჯიშო თავად მოიფიქრა.

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

მეორე ერთობა – ხუთი გრძნობა, რომელიც აგრეთვე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული: „ჩვენ მთელი სხეულით – ხელებით, ფეხებით, ტერფებით ვსუნთქავთ; მიუხედავად იმისა,

რომ რესპირატორული აპარატი ამ პროცესში ხელმძღვანელ როლს ასარულებს. მთელი სხეულით, არა მარტო იოგებით ვმდერით. სექსი არა მარტო გენიტალიებით, არამედ მთელი სხეულით გვაქვს. ჭადრაკი უაღრესად ინტელექტუალური, ცერებრალური თამაშია, მაგრამ კარგი მოჭადრაკეები მატჩის წინ ფიზიკურადაც ემზადებიან. მათ იციან, რომ მთელი სხეული ფიქრობს და არა მხოლოდ ტვინი”.

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

პირველი კატეგორია – გრძნობასა და შეხებას შორის ზღვარის გადალახვა;

მეორე კატეგორია – ზღვარის გადალახვა მოსმენასა და სმენას შორის;

მესამე კატეგორია – ერთდროულად რამდენიმე გრძნობის გამოწვევა;

მეოთხე – დავინახოთ რასაც ვუყურებთ;

მეხუთე – გავაღვიძოთ გრძნობების მეხსიერება.

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

მესამე თავი

1. „ჩაგრულთა თეატრი“ – ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება

2013 წელს შემოქმედებითმა ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ თეატრის რეჟისორი (მანანა კვიციანი), სცენარისტი (ქეთევან პატარაია), ოპერატორი (ელენე ასათიანი), ფსიქოლოგი (ქეთევან მაყაშვილი) ფონდს „ღია საზოგადოება - საქართველო“, პროექტი „სპექტაკლი ციხეში“ წარუდგინა. წლის ბოლოს პროექტმა კონკურსში გაიმარჯვა და დაფინანსება მიიღო.

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

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

რიგი მიზეზების გამო, მხოლოდ 2015 წლის დასაწყისში მოხერხდა პრობაციონერ ქალებთან დაკონტაქტება. პირველი შეხვედრა გაცნობითი ხასიათის იყო, თუმცა აქვე სავარაუდო მონაწილეების შერჩევაც მოხდა. შეხვედრას ოპერატორიც ესწრებოდა, რომელიც პირველი დღიდან (რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის ჩათვლით), ყველაფერს კამერით იღებდა. სწორედ გადაღებები გახდა იმის მიზეზი, რომ რამდენიმე პრობაციონერმა უარი თქვა ჯგუფთან თანამშრომლობაზე. მათ არ სურდათ ეკრანზე გამოჩენა, რადგან რცხვენოდათ თავიანთი მდგომარეობის, არ უნდოდათ ნაცნობებს პატიმრების სტატუსით ენახათ. დარწმუნებულები იყვნენ, რომ ოჯახის წევრები, შვილები ამ

გაღწევები არ მოიწონებდნენ. ასე დაიწყო პრობლემები და მათი გადაჭრის გზების ძიებები.

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

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

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

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

მოცემულობა ასეთი იყო: დასი შვიდი საშუალო ასაკის ქალბატონისგან და ერთი ახალგაზრდა გოგონასგან შედგებოდა. შემოქმედებითი ჯგუფის მიზანი ციხეშივე

პრობაციონერების ინტეგრაციის პროცესის დაწყება იყო. ამიტომ გადაწყდა, პიესის მეცხრე მოქმედი გმირი ყოფილიყო პროფესიონალი მსახიობი და თანაც მამაკაცი. მსახიობი გიორგი ზანგური გახდა დასის ახალი წევრი.

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

ყველა ცნობილი ფსიქოლოგი ამბობს, თუ გვინდა პრობლემას მოვერიოთ, ის უნდა ვაღიაროთ. პრობაციონერებთან ყველაზე მწვავედ დგას შემდეგი პრობლემა, თითქმის ყველა მათგანი თვლის, რომ უდანაშაულოა და უსამართლოდ არის დასჯილი. ამიტომ მნიშვნელოვანია, მსჯავრდებულმა გააცნობიეროს, როცა კანონი ირღვევა, სხვა ადამიანის უფლება ილახება, დამნაშავე პასუხისმგებელია კანონის წინაშე. როცა ადამიანი აცნობიერებს, რომ მან დაარღვია კანონი, ჩაიდინა დანაშაული (სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზის გამო) და სამართლინად ისჯება, მისთვის ფსიქოლოგიურად ასეთი განაჩენის გადატანა უფრო ადვილია. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ პრობაციონერმა საკუთარი თავის წინაშე გულწრფელად აღიაროს – დამნაშავე ვარ. ეს აღიარება ძალიან მნიშვნელოვანია. აღიარება რეაბილიტაციის გზის დასაწყისია. მსჯავრდებულის სასოწარკვეთილებაში არ უნდა ჩავარდეს, არ უნდა იფიქროს, რომ ეს საბოლოო განაჩენია, ცხოვრების დასასრული. სწორედ აქ სჭირდებათ პრობაციონერებს ოჯახის, სასჯელაღსრულების დაწესებულების თანამშრომლების, საზოგადოების მხარდაჭერა. ისინი უნდა დარწმუნდნენ, რომ შეძლებენ ცხოვრების გაგრძელებას, ან თავიდან დაწყებას. ამისთვის მათ მოტივაცია სჭირდებათ.

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

- „1. ბიოლოგიური მოთხოვნილებები;
2. უსაფრთხოების მოთხოვნილება;
3. მიკუთვნებულობის მოთხოვნილება;
4. პატივისცემის მოთხოვნილება;
5. შემეცნებითი მოთხოვნილებები;
6. ესთეტიკური მოთხოვნილებები;

7. თვითაქტუალიზაციის მოთხოვნილება.

პირველი ორი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი მოთხოვნილება, რამდენადაც შესაძლებელია სასჯელაღსრულების დაწესებულებაში, პრობაციონერებს მეტ-ნაკლებად დაკმაყოფილებული ჰქონდათ. ვფიქრობთ, სუბიექტურ-ობიექტური მიზეზების გათვალისწინებით, პატიმარ ქალებს დანარჩენი ზემოთ ჩამოთვლილი მოთხოვნილებების დიდი დეფიციტი გააჩნდათ. შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა სწორედ ამ დეფიციტის შევსება გახდა, სპექტაკლი კი ამის რეალიზაციის საუკეთესო საშუალება. თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა. მუშაობის პროცესი თანამშრომლობას, ურთიერთგაგებას მოითხოვს. კოლეგები ერთმანეთის შრომას პატივს სცემენ. ადამიანებს, როცა დაკისრებულ მოვალეობას კარგად აკეთებენ, თვითკმაყოფილების გრძნობა ეუფლებათ, თვითშეფასება იზრდება.

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

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

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

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

პატიმარი, რომელიც ბანკის თანამშრომელ ქალს თამაშობდა მარტოხელა დედა იყო. მას არასრულწლოვანი შვილი და ხანდაზმული დედა ჰყავდა. ბავშვი მეურვეებთან იზრდებოდა, დედა მოხუცთა თავშესაფარში იყო. როცა პრობაციონერი თავისი პერსონაჟის, მაკას, სიტყვებს წარმოთქვამდა: „იცით, მე კიდევ სულ არ მახსოვს, როგორი სუნი აქვს ჩემს შვილს...“

ჩვილი რომ იყო ვგრძნობდი, ახლა უბრალოდ არ მახსოვს...” თითქოს ერთგვარ კათარზისს განიცდიდა. ყველა გრძნობდა რაღაც განსხვავებულ, ამაღლებულ განცდას – სხვა პატიმრები, მაყურებელი და რა თქმა უნდა, თავად მსახიობი. ამას ადასტურებდა მაკას რეპლიკის შედეგ ჩამოვარდნილი პაუზა და სიჩუმე, რომელიც რეჟისორის დადგმული არ იყო.

ახალგაზრდა პატიმარ გოგონას, როგორც უკვე ითქვა, იდენტობის პრობლემა ჰქონდა. ის ქალის ტანსაცმელს არასდროს იცვამდა და თმებიც ბიჭურად ჰქონდა შეჭრილი.

პატიმარმა გოგონამ თანამშრომლობაზე თანხმობა განაცხადა. პირველ ხანებში შებოჭილი იყო, თავს უხერხულად გრძნობდა. თუმცა მუშაობის პროცესში პერსონაჟების ბიოგრაფიებზე ბევრმა ლაპარაკმა შედეგი გამოიღო. პატიმარი რაც უფრო ეცნობოდა თავის პერსონაჟს, ინტერესიც უფრო ეზრდებოდა. თვითონაც იგონებდა რაღაცებს. საკუთარი ცხოვრებიდან მაგალითები მოჰყავდა. ადამიანი ნელ-ნელა იხსნებოდა, მაგრამ კაბის ჩაცმაზე მაინც უარი ითქვა. შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს ამაზე ყურადღება აღარ გაუმახვილებიათ. სპექტაკლამდე, რეპეტიციაზე გოგონა კაბით მივიდა. რეპეტიციის ბოლოს მას მადლობა გადაუხადეს. მეორე დღეს გოგონა ისევ კაბით გამოცხადდა. ეს დიდი გამარჯვება იყო.

პრემიერაზე, ფინალური სცენა გოგონამ ისე ემოციურად და უშუალოდ ითამაშა, რომ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც ვერ იკავებდა ბედნიერების ცრემლებს.

პრობაციონერი, რომელიც მართას თამაშობდა, ექიმი იყო. იგი წლების წინ გახმაურებული „ექიმთა საქმის” ე.წ. მსხვერპლი გახლდათ. მისი პერსონაჟი ჩუმი, მარტოხელა ქალბატონია. მას ბევრი შეცდომა აქვს ჩადენილი, სინდისი ქენჯნის, დარჩენილი დრო უნდა შეცდომების გამოსწორებას მოანდომოს. პატიმარი ქალბატონიც გაუთხოვარი იყო, ჩუმი, ჩაკეტილი. მარტო ყოფნასა და დუმილს იყო მიჩვეული. დიდი სტრესის გამო პატიმარს ჯანმრთელობა შეერყა, ნერვული ტიკები დაეწყო და ენის მოკიდება დასჩემდა. თავიდან თითქმის შეუძლებელი ჩანდა მასთან რამე შედეგის მიღწევა და მისი შეცვლის აზრიც მწიფდებოდა. შემოქმედებითი ჯგუფი დროს ჭიმავდა. ადვილი არ იყო გადაწყვეტილების მიღება და ისედაც ტრავმირებული ადამიანისთვის კიდევ ტრავმის მიყენება. მისი თვითშეფასება ხომ ისედაც უკიდურესად დაბალ ნიშნულს იყო მიახლოებული. ამას ისიც ამძაფრებდა, რომ სხვა პატიმრები ხშირად მას დაუფარავად დასცინოდნენ და ამით კიდევ უფრო მეტად ტკენდნენ გულს. პირდაპირი, დიდაქტიკური საუბრები შემოქმედებითმა ჯგუფმა არასასურველად მიიჩნია, რადგან ამას შეიძლება მეტი

აგრესია გამოეწვია. ამიტომ სხვა, როგორც ბოლოს აღმოჩნდა, სწორი ტაქტიკა აირჩია. თუ მანამდე სხვებს ფრთხილად და რბილად მიუთითებდნენ შეცდომებზე, ახლა უკვე არც ერთ შეცდომას უყურადღებოდ და შენიშვნის გარეშე აღარ ტოვებდნენ. ეს საჭირო გახდა იმის დასამტკიცებლად, რომ თითოეულ მათგანს აქვს სუსტი მხარე და არავინ არ არის უშეცდომო. სამაგიეროდ, ყოფილი ექიმის ყოველ წარმატებას ხაზი ესმებოდა. ისე მოხდა, რომ მან ირწმუნა საკუთარი შესაძლებლობები, გაიხსნა, გათავისუფლდა. ენასაც სულ უფრო ნაკლებად უკიდებდა. ამ ტაქტიკის გასატარებლად შემოქმედებით ჯგუფს ბევრის ხიდზე მოუხდა გავლა. დადებითმა შედეგმა ყველა გაახარა, წარმატების სურვილმა პატიმრები უფრო გააერთიანა და შეკრა. ერთმანეთის მიმართაც უფრო შემწყნარებლები გახდნენ. ადრე თუ საბაბს ეძებდნენ, ახლა თვითონვე ცდილობდნენ ყოველგვარი კონფლიქტი სათავეშივე აღმოეფხვრათ. პრემიერაზე ყოფილ ექიმ - პატიმარს ენა არ დაბმია.

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

ამ დროს თავად პრობაციონერებისთვის ძალიან სენსიტიურია ის პრობლემა, რომ მთელი ცხოვრების განმავლობაში ისინი საზოგადოებისთვის გარკვეული სტიგმის მატარებლებად რჩებიან. სამწუხაროდ, პრობაციონერები თავად არ არიან გარკვეული სტერეოტიპებისგან თავისუფალი, თუმცა ამას სხვებისგან მოითხოვენ.

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

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

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

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

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

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

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ რამდენიმე ყოფილმა პატიმარმა არასამთავრობო ორგანიზაცია შექმნა, ზოგი ოჯახს დაუბრუნდა, შვილებსა და შვილიშვილებს ზრდის, ზოგმა მცირე ბიზნესს მიჰყო ხელი. მათ შემდეგ ცხოვრების გაგრძელება, მისი უკეთესობისაკენ შეცვლა. ეს არის აუგუსტო ბოალისა და მისი „ჩაგრულთა თეატრის“ მთავარი გზავნილი –

ადამიანებმა უნდა იმოქმედონ, მათ მაგივრად ამას არავინ გააკეთებს. ეს იყო პროექტის მთავარი მიზანიც.

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

2. „ცვლილებების თეატრი“ საქართველოში

ბოალის ინტერაქტიური თეატრის სრულყოფილად შესწავლისა და კვლევისთვის აუცილებელია იმ ადამიანების აზრის გათვალისწინება, გაანალიზება, რომლებმაც საქართველოში დააფუძნეს ფორუმ თეატრის ანალოგი – „ცვლილებების თეატრი“, პირველად დაიწყო ამ მეთოდით მუშაობა და ახლაც მუშაობენ. ესენი არიან: ქერენ ჩეპმენ კლარკი – ინგლისელი მსახიობი, რეჟისორი, სცენარისტი, ტრენერი. გიორგი სიხარულიძე – რეჟისორი, საქართველოში „ცვლილებების თეატრის“ დამფუძნებელი. ქეთი პატარაია – დრამატურგი. ირაკლი კაკაბაძე – მწერალი, პუბლიცისტი, ფასილიტატორი. ლალი მესხი – „ცვლილებების თეატრის“ დამფუძნებელი, პროდიუსერი. ვანო ხუციშვილი – რეჟისორი. ჩვენ მათგან ინტერვიუები ავიღეთ. თითოეულ რესპონდენტს სამი კითხვა დავუსვით:

ინტერვიუს შეკითხვები

1. რატომ დაინტერესდით აუგუსტო ბოალის ინტერაქტიური თეატრით?
2. რა სპეციფიკური მახასიათებლები უნდა გაითვალისწინოს რეჟისორმა (მსახიობმა), როცა სხვადასხვა ქვეყანაში ბოალის მეთოდით მუშაობს?
3. ბოალის მეთოდით მუშაობის დროს შეიტანეთ თუ არა რამე ცვლილება მასში და მოარგეთ იმ გარემოს, სადაც გიწევდათ მუშაობა?

საინტერესო იყო თითოეული მათგანის აზრის მოსმენა და გამოცდილების გაზიარება. დაინტერესებულ პირებს ჩვენი დისერტაციის მე-3 თავის მეორე ქვეთავში შეუძლიათ სრული ინტერვიუების მოძიება.

ამ ინტერვიუების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ:

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

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

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

თავი მეოთხე

„სან ნიკოლას პიაცა“ ექსპლიკაცია

პიესაში „სან ნიკოლას პიაცა“ მოქმედება საქართველოში XXI საუკუნის 10 –იანი წლების მიწურულში, მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური გარემოებების ფონზე ვითარდება. პიესის ავტორი ქეთევან პატარაია, პროფესიით სცენარისტია. ის სცენარებს დოკუმენტური კინოსთვის წერს. სწორედ დოკუმენტური კინოს სპეციფიკამ განაპირობა მისი ინტერესი თანამედროვე ადამიანის ყოფისა და პრობლემების მიმართ. ქ.პატარიას ჩვეულებრივი ადამიანის ყოველდღიურობა აინტერესებს, რომელიც ბევრი პერიპეტიითა და მოულოდნელობით არის სავსე. პატარაია რამდენიმე პიესის ავტორიცაა. ის პიესებს ძირითადად ინტრაქტიური სპექტაკლებისთვის წერს. აღსანიშნავია, რომ პირველი ინტრაქტიური წარმოდგენები ქართულ სცენაზე, სწორედ მისი პიესების მიხედვით განხორციელდა. ამიტომ ავტორმა კარგად იცის ასეთი ჟანრის თეატრის დრამატურგის სპეციფიკა. (ზოგადად, ეს თეატრალური მიმდინარეობა და აუგუსტო ბოალის თეატრი საქართველოში პირველად ინგლისელმა რეჟისორმა ქერინ კლარკმა შემოიტანა). პატარაიამ სტაჟირება ფორუმ თეატრის დამაარსებელ აუგუსტო ბოალთან გაიარა.

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

1. პიესის „სან ნიკოლას პიაცა“ პერსონაჟები სწორხაზოვანი და ერთმნიშვნელოვანი არ არიან. თუმცა, თავის წიგნში „თამაშები მსახიობებისა და არამსახიობებისთვის“ ბოალი ამ მოთხოვნას ხაზგასმით აყალიბებს. ბოალთან ამ მოთხოვნას კონკრეტული ვითარება განაპირობებს. იგი სპექტაკლებს გარკვეული ფოკუსჯგუფებისთვის მართავდა. ხშირად ეს

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

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

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

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

გარდა ამისა, ჩვენ სპექტაკლი შედარებით ალტერნატიულ და ავთენტურ სივრცეში გავითამაშეთ. უარი ვთქვით ტრადიციულ სცენაზე. ექსპერიმენტული თეატრის სცენა ავირჩიეთ და მოქმედება, სცენური სივრცის ნაცვლად, მაყურებელთა დარბაზში გადავიტანეთ. უარი ვთქვით ყველანაირ თეატრალურობაზე, არ გამოვიყენეთ განათება (მხოლოდ მორიგე ნათურას ანთებდნენ თავად მსახიობები), მუსიკაც თუ დასჭირდებოდათ, მობილურებს რთავდნენ ან თავად მღეროდნენ.

გაგაცნობთ პიესის სიუჟეტსა და მოქმედ გმირებს:

ყოფილმა კლასელებმა გადაწყვიტეს დასვენების დღეები ქალაქგარეთ ერთად გაატარონ. ეს ერთ-ერთი კლასელის, თავოს იდეაა, რომელიც უკვე წლებია, ემიგრაციაშია, იტალიაში. თავო ინტერნეტით ურთიერთობს თანაკლასელ ნიკასთან, რომელიც ადრე მოსწონდა (როგორც შემდეგ ირკვევა, ბიჭის მიმართ ინტერესი ახლაც არ დაუკარგავს). მატერიალურ მხარეს თავო საკუთარ თავზე იღებს და იტალიიდან ჩამოდის მეგობრებთან ერთად დროის გასატარებლად. საორგანიზაციო საკითხები, მათ შორის, მარშრუტის შერჩევა, ნიკამ უნდა მოაგვაროს. სანდრო, ნიკას კარგი ნაცნობი, რომელიც ბანკში საკმაოდ მაღალ პოზიციაზე მუშაობს და მთელი საქართველო ფეხით აქვს შემოვლილი, ბიჭს დახმარებას შეჰპირდა. კლასელებიდან თავომ ნატა და სუქოც დაპატიჟა. ნატა ერთ დროს თავოს ახლო მეგობარი იყო. მერე მათი გზები გაიყო. ნატა სამართლიანი ადამიანია. ვერ იტანს ვინმეს დაჩაგვრას. მეგობრები ხუმრობით „მშვიდობის მტრედს“ ეძახიან. სუქო ნიკას განუყრელი მეგობარია, თუმცა ნიკა ხშირად ცუდად იყენებს მის ერთგულებას. ამ ურთიერთობაში ლიდერი ნიკაა, სუქო მისი ყოველი ახირების უსიტყვო შემსრულებელია. ნიკა გოგონებში ყოველთვის დიდი პოპულარობით

სარგებლობდა. მან თავოს ნებართვის გარეშე კიდევ ერთი კლასელი, სალომეც დაპატიჟა. სალომე მთელ სკოლაში ყველაზე ლამაზი გოგო იყო. ყველა ბიჭი მასზე იყო შეყვარებული, მათ შორის, სუქოც. ნიკასა და სალომესაც ჰქონდათ ურთიერთსიმპატია, თუმცა, განსხვავებული ხასიათებისა და მისწრაფებების გამო (აღსანიშნავია, რომ თავოს აქტიურობამაც დიდი როლი ითამაშა), მათი ამბავი აღარ გაგრძელდა. ნიკას უნდა სიტუაცია გამოიყენოს და სალომესთან ურთიერთობა აღადგინოს, თან არც თავოსთან ფლირტზე ამბობს უარს. სამდღიანი დროსტარებისა და გართობის შემდეგ ახალგაზრდებს გზაში საშინელი კოკისპირული წვიმა მოუსწრებს და იძულებულები არიან სოფლის მიტოვებულ კლუბს შეაფარონ თავი. სიტუაცია უკვე მეტ-ნაკლებად დაძაბულია. არაკომფორტული გარემო, ინტერნეტის უქონლობა კიდევ უფრო ამლიერებს ახალგაზრდების უკმაყოფილებას. თავოს უნდა მუდმივად ყურადღების ცენტრში იყოს. ნიკა მანიპულირებს სალომესა და თავოსთან და ძალიან ერთობა ამით. სუქო ორ ცეცხლს შუა იწვის - სალომეზეც ნერვიულობს და ნიკასაც ვერ უბედავს ვერაფერს. ნატას სანდროს მიმართ გაუჩნდა სიმპატია. ბიქს ცოტა აღიზიანებს აქტიური ნატა, უფრო ჩაკეტილი და მარტოსული სალომე აინტერესებს. ნიკა როცა ამას შეამჩნევს, იექვიანებს და სალომეზე შურისძიებას გადაწყვეტს. რაღაც მომენტში ბიჭები მარტო რჩებიან. ნიკა ვითომ ხუმრობით შესთავაზებს სანდროს, სალომეს ჩაიში ნარკოტიკი ჩაუგდონ და მერე მაგრად იმხიარულონ. სანდრო მცირე ყოყმანის მერე დათანხმდება. სუქო აპროტესტებს, მაგრამ მის პროტესტს სერიოზულად არავინ აღიქვამს. თავო შემთხვევით ყურს მოჰკრავს ბიჭების შეთქმულებას. ნიკა მასაც გადაიბირებს (მით უმეტეს, თავოს მიზეზი აქვს შურის სამიებად). ნატას გარდა, ყველა საქმის კურსშია. ნიკა სისრულეში მოიყვანს თავის ჩანაფიქრს და ინტერესით ელოდება მოვლენების განვითარებას. ახალგაზრდები მხიარულობენ, ცეკვავენ, მღერიან. თანდათან წამალი მოქმედებას იწყებს. სალომე არაადეკვატურად იქცევა. ბევრს იცინის, შიშვლდება, ნიკას კისერზე ეკიდება. ვნებით შეპყრობილი ნიკა ცდილობს გოგო კულისებში გაიყვანოს, მაგრამ უეცრად სალომე ცუდად ხდება, გული მისდის. ყველა პანიკაში ვარდება. ცდილობენ გოგო გონზე მოიყვანონ, მაგრამ არაფერი გამოსდით. ბიჭების რეპლიკიდან ნატა გაიგებს, რომ სალომესთვის ჩაიში ნარკოტიკი ნიკას ჩაუგდია. ნატა საშინლად აღშფოთდება, სასწრაფოში დარეკვას გადაწყვეტს, მაგრამ ნიკა და სანდრო ამის საშუალებას არ აძლევენ. ბოლოს თავო გამოგლეჯს ტელეფონს, ბიჭებს გალანძღავს და გაიქცევა. სალომე ისევ უგონოა. ახლა სუქო და ნიკა დაეტაკებიან ერთმანეთს, ჩხუბობენ. მხოლოდ ნატას განწირული კვილი ძლივს შეაჩერებთ. სალომეს კრუნჩხვები ეწყება. ყველა დაზაფრულია. ნიკას აიძულებენ, მამას დაურეკოს და დახმარება სთხოვოს. როგორც კი ნიკას მამა გაიგებს ნარკოტიკების ამბავს, საშინლად განრისხდება და ტელეფონს გათიშავს. ნიკა სასოწარკვეთილია. სუქოს ეცოდება ნიკა, სალომეზეც ძალიან წუხს. ატირებული ნიკა კულისებში გადის, სუქოც უკან მიჰყვება. სანდრო ნატას გადაბირებას ცდილობს. უნდა გოგო ნიკას წინააღმდეგ აამხედროს, ყველაფერი მას გადააბრალონ და თვითონ გაიქცნენ. ნატა სალომეს ვერ ტოვებს. ნიკა და სუქო უკან ბრუნდებიან. ნიკა სალომეს უახლოვდება და პულსს უსინჯავს...

ამ ადგილას ჯოკერი სპექტაკლს შეაჩერებს. ახლა უკვე მაყურებელმა უნდა გადაწყვიტოს, როგორ დაასრულებს ამბავს. როგორც ფორუმ თეატრის სხვა წარმოდგენებს, ამ სპექტაკლსაც ღია ფინალი აქვს, არ სრულდება.

იწყება ფორუმი. მაცურებელი გვეკარნახობს საკუთარ ვერსიებსა და ფინალს. მოდერატორი სთავაზობს მაცურებელს, „მოთამაშე მაცურებელი“ გახდეს და მისი მოფიქრებული ვერსია სცენაზე თავად განახორციელოს. შემდეგ სრული იმროვიზაციაა. ყოველ სპექტაკლზე, ყოველ ახალ მაცურებელთან ახალი გადაწყვეტა და ახალი ფინალი.

ვფიქრობ, ჩვენი თეორიული კვლევის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითის მოყვანა საინტერესო იქნება. მოდერატორი ყოველი სპექტაკლის დაწყების წინ მაცურებელს ფორუმ თეატრის თავისებურებას აცნობს, ამზადებს, აგულიანებს მაცურებელს აქტიურობისთვის. თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში მაცურებელი იმდენად ჩართული იყო განხილვასა და სხვადასხვა ვარიანტის პრაქტიკულად გათამაშებაში, რომ გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ ჩვენ იძულებული ვხდებოდით შეგვეწყვიტა ფორუმი. დისკუსია ფოეში და ხშირად თეატრის წინ გრძელდებოდა. ახალგაზრდებს არ უნდოდათ დაშლა, რაც, ვფიქრობთ, იმის მაჩვენებელია, რომ ფორუმ თეატრის წარმოდგენამ გაამართლა. ადამიანები დააფიქრა ცხოვრებისეულ პრობლემებზე და დაიწყეს მათი გადაჭრის გზების ძიება. მას შემდეგ, რაც ჯოკერი აჩერებს სპექტაკლს (აღსანიშნავია, რომ ჯოკერის გადაწყვეტილებით შეიძლება სხვადასხვა ადგილას შეჩერდეს. მსახიობებმაც არ იციან, კონკრეტულ წარმოდგენაზე ჯოკერი რომელ ადგილას შეწყვეტს სპექტაკლს), მედიატორი კვლავ გამოდის და უკვე კონკრეტულ კითხვებს უსვამს აუდიტორიას. იწყება დისკუსია, რომელიც არაუმეტეს 10 წუთისა გრძელდება. შემდეგ „მოთამაშე მაცურებელი“ ცვლის ნებისმიერ მსახიობს და მოვლენებს თავისი შეხედულებისამებრ განავითარებს:

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

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

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

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

მეოთხე მაყურებელი – ყველა თავის თავზე ფიქრობს. არავინ დარეკავს. ვითომ სიმპათიური პერსონაჟი სუქოც, არაფრის მაქნისია. იქნებ, მსახიობებმა გაითამაშონ ის ვარიანტი, როცა სალომე გარდაიცვლება. შოკი გადაწყვეტილების მისაღებად ძალიან კარგია. მსახიობები გაითამაშებენ ამ ვარიანტს. კულისებიდან სასოწარკვეთილი ნიკა შემოდის. სალომესთან მიდის. ხელს შუბლზე ადებს. აფასებს, რომ გოგოს სხეული გაციებულია. ყვირილით უხმობს სანდროს საშველად. სანდრო ხელოვნურ სუნთქვას უტარებს. სუქო შეშლილივით ბუტბუტებს, უნდა დავრეკო, უნდა დავრეკო, თითქოს ვიღაცას ზოდის უხდის. შედეგ ფეხზე წამოიჭრება და სასწრაფოში რეკავს. ბიჭები აგრძელებენ სალომეს გონზე მოყვანის მცდელობას, მაგრამ ყველაფერი უშედეგოდ მთავრდება. ღონემიხდილები იქვე მიეყრებიან. ნატას არ უნდა ამის დაჯერება. სალომესთან ჩაიმუხლებს, ჩაეხუტება და ბლავილს იწყებს.

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

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

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

ინტერაქტივის შედეგების შეჯამებამ და გაანალიზებამ დაგვარწმუნა შემდეგში:

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

ფორუმმა გამოავლინა ახალგაზრდების სურვილი – დიალოგის ფორმით იმსჯელონ მათთვის მნიშვნელოვან და აქტუალურ თემებზე, ისწავლონ საწინააღმდეგო აზრის მოსმენა, მიიღონ გადაწყვეტილებები.

დასკვნა

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

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

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

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

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

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

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

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

დისერტაციის თემაზე გამოქვეყნებული ნაშრომების ნუსხა

1. კვიციანი მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2018, „კენტავრი“ #3-4 (76,77), გვ.133-145
2. კვიციანი მ. აუგუსტო ბოალი და ინტერაქტიული თეატრი (ფორუმ თეატრი), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“, #1 (78), გვ. 69-80
3. კვიციანი მ. „ჩაგრულთა თეატრი“ ინტეგრაციისა და რეაბილიტაციის საშუალება, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, „კენტავრი“, #4 (81), გვ. 87-100.