

„გროტოვსკი. ხელოვნება როგორც მეგზური“

პიტერ ბრუკი

სახელგანთქმული პოლონელი რეჟისორის და თეატრალური პედაგოგის ეჟი გროტოვსკის შესახებ ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე რამდენიმე წერილი დაიბეჭდა, გამოქვეყნდა მისი ორიგინალური თეატრალური ნააზრევების რამდენიმე ნიმუშიც.

მკითხველს მხოლოდ შევახსენებთ, რომ ამჟამად ე. გროტოვსკის „სამუშაო ცენტრი“ იტალიაშია, ქ. პონტედერში (ტოსკანა), სადაც 1986 წლის აგვისტოდან სამწლიან პროგრამაზე მუშაობს. აქ იგი მიიწვია ტოსკანის „თეატრალური კვლევის ცენტრმა“, კალიფორნიის უნივერსიტეტის და „თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრის“ მხარდაჭერით (პარიზი). ცენტრს ხელმძღვანელობს პიტერ ბრუკი. დიდ დახმარებას უწევს „ცენტრს“ როკფელერის ფონდი.

ჯერ კიდევ 1985 წელს მარკიზ ფრესკობალდის ვილაში ე. გროტოვსკიმ თავისი პირველი, ორთვიანი სემინარი გამართა. „ეჟი გროტოვსკის ცენტრის“ მიზანია მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან ჩასულ 200 ახალგაზრდას გადასცეს ის პრაქტიკული, მეთოდოლოგიური, შემოქმედებითი თუ ტექნიკური გამოცდილება, რაც მის ხელმძღვანელს ამ უკანასკნელი 30 წლის კვლევის მანძილზე დაუგროვდა. პიტერ ბრუკის თქმით „გროტოვსკის ცენტრი მიზნად არ ისახავს ხელოვნების გადარჩენას, უპირველესად საქმე ეხება ყოველი ადამიანის ინდივიდუალური განვითარების ხელშეწყობას“.

ე. გროტოვსკი უადრესად ერთდირებული რეჟისორია. მას დამთავრებული აქვს თეატრალური ინსტიტუტების სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტები კრაკოვსა და მოსკოვში. ერთხანს ჩინურ თეატრს სწავლობდა, მონაწილეობდა ჟან ვილარისა და ემილ ბურიანის თეატრალურ სემინარებში ავინიონსა და პრალაში. ღრმად შეისწავლა სტანისლავსკის სისტემა, მეიერჰოლდის ბიომექანიკა, დიულენის და დელსარტეს გამოკვლევები, ჩინური ოპერის, ინდური ოპერა-კატკავალის, იაპონური თეატრის („კაბუკი“, „ნო“) თავისებურებანი.

მთელი ეს ცოდნა ტრანსფორმირებული იქნა მის შემოქმედებაში, რომელიც დაიწყო „13 რიგის თეატრში“ (ქ. ოპოლე) და დასრულდა ეროცლავის „13 რიგის თეატრ-ლაბორატორიაში“ (შემდეგ მას ეწოდა „სამსახიობო მეთოდის კვლევის ინსტიტუტი“). იგი გახდა ავანგარდისტული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა, შემქმნელი „ლატაკი თეატრისა“.

ამ თეატრის „მეთოდის არსი—ამბობდა ე. გროტოვსკი—იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობს არ აძლევს საშუალებას შექმნას ე. წ. „საშუალებათა არსენალი“. ეს არ არის შესაძლებლობათა შემაჯამებელი დედუქციის გზა. ყველაფერი კონცენტრირებულია მსახიობის სულიერ პროცესზე (რომელიც უკიდურესობებით, სრული გაშვივლებით, ღრმა ინტიმურობით, სრული გახსნით ხასიათდება), არა ეგოისტურად, საკუთარი განცდების არა ტკბობის პრინციპით, არამედ პირიქით —



ყველაფერი გამოხატულია თვითმეწიერის აქტში. ეს არის „ტრანსის“ ტექნიკა და მსახიობის ყველა სულიერი და ფიზიკური ძალების ინტეგრაცია, რომელიც ინტიმურ-ინსტინქტური სფეროდან უფრო და უფრო ძლიერდება, ვიდრე სრულ „გამონათებას“ არ მიადევნებს“.

ე. გროტოვსკის „ლატაკი თეატრის“ წარმოდგენის ერთ-ერთი ელემენტი, ერთადერთი სუბსტანცია მსახიობი და მისი სხეული. აქ არ არის დეკორაცია, კოსტუმი, არ არის სცენა. მსახიობმა უნდა გადალახოს წინააღმდეგობანი, რომელსაც სულიერ პროცესში ორგანიზმი წარმოშობს „...რათა იმპულსი იმავ დროს თავისთავად იქცეს რეაქციად. ერთის სიტყვით, სხეული თითქოსდა უნდა განადგურდეს, დაიფერფლოს, რათა მაცურებელს საქმე ჰქონდეს სულიერი იმპულსების სახილველ ღენთან“. ამ თეატრის ძირითადი თემა — შიში გაუცხოების წინაშე, ყველას ყველაფრისადმი მტრული დამოკიდებულების და სრული განადგურების შიშის პირისპირ ძრწოლა, პროტესტი — ადამიანის ტანჯვის წინააღმდეგ მიმართული. ასეთია მსოფლიოში სახელგანთქმული მისი სპექტაკლები — „აკროპოლი“ — ოსვენციმის სიკვდილის საკონცენტრაციო ბანაკის საშინელებებზე, „უდრეკი პრინცი“ — ადამიანის თავზარდამცემ ტანჯვათა გამო და „აპოკალიპსის კუმი ფიგურა“ — თანამედროვე მისტერია ქრისტეს ტანჯვაზე.

„გროტოვსკი ქრისტეს მითს და მის ტანჯვებს უპირისპირებს თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობას, გაუცხოებასა და შინაგან ქენჯნას. ეფექტი თავზარდამცემი აღმოჩნდა“, — წერდა ცნობილი პოლონელი კრიტიკოსი რ. შილდოვსკი. მისივე თქმით იგი „პირველ პლანზე აყენებს თეატრალურ ქმედებას, თეატრის საკრალურ ფორმებს“.

სამწუხაროდ, ამ თეატრმა (თეატრმა-ლაბორატორიამ) წარმოდგენების ჩვენება შეწყვიტა. ე. გროტოვსკიმ თავისი მოწაფეებისგან ჩამოაყალიბა „ცენტრი“ და ექსპერიმენტულ, ლაბორატორიულ მუშაობას მიჰყო ხელი („პარათეატრალური ცდები“), ხოლო შემდეგ ამ ცენტრის მუშაობამ საერთაშორისო მნიშვნელობა შეიძინა.

რედ.

დიდად თავშესაქცევი რამაა ეს პარადოქსი, მაგრამ უფრო თავშესაქცევი საუბარი გროტოვსკოზე და მის შემოქმედებაზე, რადგან ეს საუბარიც პარადოქსალურია. აგერ უკვე ოც წელზე მეტია, რაც მე მას ვიცნობ და უნდა ვთქვა, რომ ეს აბსოლუტურად უბრალო კაცია, რომელიც ასევე აბსოლუტურად წმინდა კვლევითა დაკავებული. მამ როგორღა მოხდა, რომ წლების მანძილზე ეს უბრალოება ამდენ სირთულესა და ურთიერთ საწინააღმდეგო აზრებს წარმოშობდა? მე რაც შემეხება, ვიტყვი, რომ გროტოვსკის ნამუშევრის ჰეშმარტად შეფასება შეუძელი-მასთან უშუალო კონტაქტის წყალობით; ისე კი, ამ უნიკალური ადამიანის მიერ ჯერ კიდევ პოლონეთში დაწყებული მუშაობა თავის მცირერიცხოვან ჯგუფთან ერთად, დღევანდელი კომუნისტური სისტემის წყალობით.

ბით, საკმაოდ სწრაფად გაშუქდა წიგნებში, ჟურნალებში. ინტერვიუებში და გავრცელდა მთელი ქვეყნის პატარა პატარა ჯგუფების პრაქტიკაში. რასაც ვირველია, მეთოდის ასეთი უსწრაფესი გავრცელება ყოველთვის კვალიფიციური ადამიანების მიერ არ ხორციელდებოდა, ამიტომაც, ვფიქრობ, გროტოვსკის სახელი, მსგავსად მთიდან დაგორებული თოვლის გუნდისა, იზრდებოდა სხვადასხვა სახის გაუგებრობით და უცნაურობებით.

გამიგონია, პარიზის აეროპორტში ამ რამდენიმე წლის წინ ერთი კაცი დისპეტჩერად მუშაობდა; ძალიან რთული და დამაბული სამუშაოს შემდეგ, იგი ბრუნდებოდა გარეუბნის სახლში და გროტოვსკის მიხედვით ატარებდა გაცვეთილებს. არ ვიცი, შესაძლოა, ეს იყო ძალზე კვალიფიცირებული ადამიანი, რომელიც თავის ორ თუ სამ მო-



ე. გროტოვსკი. „აკრობოლი“

წაფეს რაღაც განსაკუთრებულ რამეებს აუწყებდა. მაგრამ, ალბათ, უფრო უბრალოდ იყო საქმე: იგი ზედავდა თუ როგორ ეშვებოდა აეროდრომზე პოლონური ივიაკომპანია „ლოტ“-ის თვითმფრინავი და თავს გრძნობდა სპეციალისტად პოლონურ საკითხებში საერთოდ და გროტოვსკის მეთოდში — განსაკუთრებით.

რა მივიღეთ ბოლოსდაბოლოს ამ მრავალწლიანი არეულ-დარეულობის შემდეგ? კიდევ გაურკვეველია, რა კონკრეტული კავშირი არსებობს გროტოვსკის ნამუშევარსა და თეატრს შორის. აი, ესაა მთავარი პრობლემა, რომელიც უნდა აიხსნას.

ოდესღაც ეს ძალზე უბრალოდ წყდებოდა: ვროცლაველი მსახიობები მართავდნენ სპექტაკლებს, რომლებიც ყველა დონეზე დრამატიზმის ახალი ხარისხის, მსახიობთა თამაშში ახალი თვისების წყალობით შოკში აგდებდა თეატრალურ სამყაროს.

ეს სპექტაკლები იყო გზის მანათო-

ბელი ვარსკვლავი, შექურა, რომლებიც თეატრს უჩვენებდნენ მუშაობის სრულიად განსხვავებულ დონეს, ახალ-ახალ სიღრმეებს, რომლებიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იხსნებოდნენ თუ მსახიობები თვითგანწირვის, გულწრფელობის, სერიოზულობის ახალ დონეს უწევდნენ, საკუთარი შესაძლებლობების გაგების ახალ დონეს, ჩვეულებრივი თეატრისათვის აქამდე იდეალ, მიუწვდომელ დონეს დაეუფლებოდნენ. აი, აქ ჩნდება პირველი გაუგებრობა. ამა თუ იმ თეატრალურმა ჯგუფებმა სხვადასხვა ქვეყანაში, მას შემდეგ რაც აითვისეს გროტოვსკის იდეალები და სურდათ გამოეღწიათ მოზერებული ჩვეულებრივი თეატრის ჩარჩოებიდან, გროტოვსკის მიერ ნაჩვენებ გზას მიაშურეს. მაგრამ მათ საკუთარი თავისათვის არ დაუსვამთ კითხვა: მიაღწია კი თავად ამ მეესტრომ ანდა მისმა მოწაფეებმა გროტოვსკის დონეს, ფლობენ კია მათი მასწავლებლები ამ დონის მიღწევისათვის საჭირო



მ. გროტოვსკი. „აკროპოლი“ (ვისპიანსკის მიხედვით)

გამოცდილებას? თუ ვერ ფლობენ, მაშინ მათი ნამუშევარი, მიუხედავად კეთილსინდისიერი შრომისა, სრულიადაც არ აახლოებს მათ იდეალთან; პირიქით, ეს იდეალი ჩამოჰყავთ არტისტების რეალურ დონემდე, სწორედ იმ დონემდე, რის წინააღმდეგაც ეს არტისტები ილაშქრებდნენ.

გროტოვსკის მუშაობის მომდევნო ფაზა შორიდან უფრო რთული და უფრო იდეალური ჩანდა. როცა გროტოვსკიმ შეწყვიტა სპექტაკლების საჯარო ჩვენება, ეს აღქმული იქნა, როგორც მიმართულების მოულოდნელი შეცვლა. სინამდვილეში კი გროტოვსკის ლოგიკა უბრალო და გასაგები იყო. მაგრამ აქ მთელი სიმწვაით დადგა კითხვა: რა აკავშირებს ამ ნამუშევარს თეატრთან, თუკი სპექტაკლები საერთოდ აღარ იმართება?

იმ კაცის თვალსაზრისით, ვინც ამ შრომას ახლოს იცნობს და ვინც მას განვითარებაში განიხილავს, ეს მეთოდი კვლავ ვითარდება, უფრო და უფრო მდიდრდება არსებითით, აუცილებლით, მაგრამ შორიდან მეთოდი ყოველდღიურად უფრო მეტად იდუმალეობით მოსილი გვეჩვენება. რაც უფრო ღრმავად და მოფიქრებული ნამუშევარი, მით უფრო უნდა იყოს იგი დაცული, არ შეიძლება ერთდროულად იკვლიო სიღრმეები და ყოველდღიურად უჩვენო შენი მიღწევები ყველას, რომელიც შენთან ელემენტარული ცნობისწადილის გამო მოდის, სერიოზული და და-

ძაბული მუშაობისათვის ეს დამლუბებელი იქნება. მაგრამ, ვფიქრობ, დღეს სწორედ ის მომენტი, როცა აუცილებელია საიდუმლოს აგხადოთ ფარდა. მაშ მოდით ახლა ვნახოთ ის, რაც დღეს ასე გვაინტერესებს.

უპირველესად ვნახოთ იგი თეატრის პოზიციებიდან. ყველა თეატრალური ფორმისათვის, რომელსაც ოდესმე უარსებია ამ სამყაროში, ყველაზე ძლიერი მეგზურია ადამიანი, პერსონა, ინდივიდი. ეს ინდივიდი, ეს პერსონა ყოველთვის შეუცნობელია. და ის ფაქტი, რომ სადღაც შექმნილია პირობები, რათა ერთმა, ერთადერთმა ადამიანმა მთელს მსოფლიოში ასე ღრმად შეისწავლოს ეს უცნაური უცნობი — მსახიობი, — თავისთავად მარადიული მნიშვნელობის შემცველია.

ამას წინათ შევხვდი ჩემს ძველ მეგობარს, ჩვენი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დიდი მასწავლებლის გორდონ კრეგის შვილს. მე ვთქვი, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მასწავლებელი-მეთქი, იმიტომ, რომ იშვიათად თუ ვინმეს მოუხდენია ესოდენ ძლიერი და ხანგრძლივი ზეგავლენა ჩვენი საუკუნის აბსოლუტურად უკლებლივ ყველა თეატრალურ ადამიანზე. ეს ზეგავლენა თავს იყრის ორ თუ სამ საგანზე, რომელიც ამოკითხა თუ დაინახა მხოლოდ რამოდენიმე კაცმა, მაგრამ ეს იყო ექსტრორდინარული საგნები. კრეგის ბავლენა, რომელსაც დაემორჩილა მთელი სამყარო, სათავეს იღებს ამ ადამიანის



ძიებათა ხასიათში იმიტომ, რომ თეატრალური სამყარო მრავალმხრივ ეფუძნება ინტელიციას და შესწევს ძალა და ეუფლოს იმას, რაც ჰაერში ტრიალებს, ძლიერი იდეები, თუკი ისინი მართლაც ძლიერნი არიან, უმაღლესი შეიწოვებიან ზოლმე და თვალშეუდგამ სივრცეზე ვრცელდებიან. ამიტომაც, ჩემის აზრით, პონტედერის ნამუშევარს უშუალო კავშირი აქვს თეატრალურ სამყაროსთან. განსაკუთრებით მისი ლაბორატორიული ხასიათის გამო. რადგან არის ისეთი ცდები, რომელთა ჩატარება ლაბორატორიის გარეთ შეუძლებელია. თეატრალური კვლევის ჩვენს საერთაშორისო ცენტრს პარიზში კავშირი აქვს გროტოსკოვის ცენტრთან მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი ექსპერიმენტული მუშაობა აუცილებელია ჩვენთვის, ვითარც საკვები საჭარო მუშაობისათვის.

იმასაც ვფიქრობ, რომ არსებობს კიდევ ერთი საინტერესო მომენტი, რომელსაც ღირს დღეს შევხვით. როგორც კი ვიწყებთ ადამიანის შესაძლებლობების შესწავლას, დამოუკიდებლად იმისაგან გვაზინებს თუ არა ამ

კვლევის შედეგები, უნდა გვახსოვდეს რომ საქმე ეხება სულიერ ძიებებს. „სულიერი“ — ძალზე ხმაბლთა ნათქვამი, მაგრამ არსებითად, იგი ძალზე უბრალო რამაა, თუმც უამრავ მითქმამოთქმას კი იწვევს. „სულიერი ძიებანი“ — უნდა გვესმოდეს როგორც კვლევა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, სადაც ამოუცნობი და ცნობილი ერთმანეთს ერწყებიან. ამ სფეროში თანდათანობით, პიროვნების ევოლუციის წყალობით, გროტოსკის მეცადინეობა ჭკუფებთან უფრო და უფრო უნიკალური ხდება და იგი ეხება შინაგანი სამყაროს მეტად ფარულ ზამბარებს და ისიც, რასაც იგი აკეთებს, შეუძლებელია აღიწეროს უბრალო დეფინიციებით.

მე იმასაც კი ვიტყვი, რომ რომელიდაც სხვა ეპოქაში, ეს ნამუშევარი შეიძლება ქცეულიყო რომელიდაც დიდი სულიერი ტრადიციის ნორმალურ განვითარებად. რატომაც, რომ ყველა დროში დიადი სულიერი სკოლები მიისწრაფვიან იმისაკენ, რომ რაღაც ფორმაში განსხეულდნენ. არაფერია იმაზე უარესი, ვიდრე ზოგადად სურვილი იმქვეყნიური წვდომისა.

ე. გროტოსკი. „აკროპოლი“





მ. გროტოვსკი. „ულრეკი“

მაგალითად, ბერები, რომლებიც ცდილობენ თავიანთი შინაგანი ძიებების კონკრეტული საფუძვლების პოვნას, მეთუნეობას მისდევდნენ ანდა მეგზურად მუსიკას უხმობდნენ. ვგონებ, დღეს ჩვენ ვღგვევართ რალაციის წინაშე, რომელიც უკვე არსებობდა საუკუნეებში, მაგრამ დავიწყებულ იქნა; და ეს კი ასეა: — იმ საშუალებათა შორის, რასაც ადამიანი ფლობს, რათა ამაღლდეს რალაც სხვა დონემდე და სამყაროში რალაც უფრო მართებული როლი შეასრულოს, არსებობს ეს დრამატული ხელოვნებაც, ყველა თავისი გამოვლინებით. არსებობს კი რაიმე პირობები? არის ერთი: ადამიანი განსაკუთრებული ნიჭით უნდა იყოს დაჯილდოებული ამ სფეროში. წარმოვიდგინოთ ადამიანი, რომელიც ღმერთის ძიებისას მოდის მონასტერში, სადაც მთელი სულიერი მოღვაწეობა დაფუძნებულია მუსიკაზე, მაგრამ მას მუსიკა არ უყვარს გულწრფელად, მას არა აქვს სმენა და ეს ყოველივე მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მან მცდარი მიმართულება აირჩია. პირიქით, ქვეყნად უამრავია ისეთი, რო-

მელიც გატაცებულია ადამიანისათვის ეგზომ ბუნებრივი სურვილით — თამაშის სურვილით. როცა ჩვენ გამოცდას ვაწყობთ ხოლმე, ჩვენ შესანიშნავად გვესმის, რომ კაცობრიობა ორ ნაწილად იყოფა: ერთი არიან ისინი, რომელთაც მსახიობად გახდომა სწადიათ და საამისო ნიჭი არა აქვთ, მეორენი კი ნამდვილად ნიჭიერნი არიან. ვისაც ეს ნიჭი აქვს, მათ გაუჭირდებათ საკუთარ თავსაც კი აუხსნან თუ რა არის ეს, ისინი უბრალოდ რალაც გატაცებას გრძნობენ. ადამიანი, რომელიც ამ გატაცების მთელ ძალას გრძნობს და რომელიც ოცნებობს მსახიობად გახდომას, როლების თამაშს, ზოგჯერ უბრალოდ მოდის სექტაკლში სამუშაოდ. მაგრამ, შესაძლებელია, საქმე სხვაგვარადაც იყოს; იგი შესაძლოა გრძნობდეს, რომ მისი ნიჭი გზას უხსნის მას რალაც ახალი ცოდნისაკენ და გრძნობს, რომ ამ ცოდნას იგი დაეუფლება მხოლოდ ოსტატის უშუალო ხელმძღვანელობით, რაც სავესებით ემთხვევა ყველა არსებული ეზოტირებული ტრადიციების გამოცდილებას.



და ამიტომაც მე მსურს ვთხოვო ჩემს ჩვენს მეგობარს გროტოვსკის მოგვითხროს დღეს იმაზე, თუ რანაირად ერთიანდება მისი ნამუშევარი დრამატული ხელოვნების სფეროში იმათ ინდივიდუალური განვითარების აუცილებლობასთან, რომლებიც მასთან ერთად მუშაობენ. მე მინდა, რომ მან ნათელი მოჰფინოს ამ პრობლემას. მე რაც შეეძლება, დარწმუნებული ვარ, რომ მის მუშაობას „ხელოვნება — როგორც მეგზური“-ს სფეროში აქვს უზარმაზარი მნიშვნელობა დღევანდელი სამყაროსათვის. ყველა შემოთქმულიდან მე გავაკეთებდი უბრალო დასკვნას: არავის ძალუძს მის ნაცვლად ლაპარაკი.

(ეს ლექცია დიდმა ინგლისელმა რეჟისორმა ანტონ ბრუკმა ფრანგულ ენაზე წაიკითხა ფლორენციაში (1987 წ. მარტში).

მეი ბროტოვსკი

„პარზორმერი“

უმათარესი აზრით პერფორმერი — მოქმედების კაცია. ეს არაა ის კაცი, რომელიც სხვის როლს თამაშობს. ის არის მოცეკვავე, ქურუმი, მეომარი: კაცი, რომელიც ხელოვნებათა კატეგორიებზე მაღლა დგას. რიტუალი — ეს არის პერფორმენსი, დასრულებული მოქმედება, აქტი. გადაგვარებული რიტუალი უკვე სპექტაკლია, მე არ ვაპირებ რაიმეს აღმოჩენას, მე მხოლოდ დავიწყებულ საგნებს ვიხსენებ. ეს საგნები ისე ძველია, რომ ესთეტიკური კატეგორიების მრავალფეროვნება მათ ვერ მიუღდებათ.

მე წარმოდგენის მასწავლებელი ვარ. მე ვზრდი პერფორმერს. მე ვლაპარაკობ მხოლოდობით რიცხვში, იმიტომ, რომ მასწავლებელი ეს ის კაცია, რომელიც თავის თავში ატარებს მოძღვრებას, მოძღვრება უნდა აღქმულ იქნას, მაგრამ მოწაფემ თავად უნდა აითვისოს და აღმოაჩინოს იგი. განა ასე არ ასწავლა მასწავლებელმა? ეს არის ინიციატია ანდა ცოდნის მიტაცება. **პარზორმერი** — ეს ცხოვრების სახეობაა. შეიძლება ვუწოდოო მას ცოდნის კაცი, თუკი თქვენ კასტანედის რომანტიკული ლექსიკა მოგწონთ. ჩემთვის უფრო ახლობელია პი-

ერ ლე კობას სახე. ანდა ნიცშეს მიერ აღწერილი დონ-ჟუანი: მეამბოხე, რომელმაც უნდა დაიმორჩილოს ცოდნა თუნდაც დაწყვეტილი არ იქნეს ირველივ მყოფთაგან, იგი მაინც გრძნობს, რომ სხვებს არა ჰგავს, იგი აუტსაიდერივითაა. ინდუისტურ ტრადიციაში არსებობს ფენომენი „ვრატიისა“ (მეამბოხეთა ბანდა). ვრატია — ეს ისაა ვინც ცოდნის დასაპყრობლად მიეშურება. ცოდნის კაცი განაგებს „ქმნადლობას“ და არა იდეებსა და თეორიებს. რა შეუძლია უთხრას ჭეშმარიტმა მასწავლებელმა თავის მოსწავლეს? მასწავლებელი ამბობს „გაკეთე ეს“. მოწაფე ცდილობს გაიგოს, უცნობი ცნობილად აქციოს: იგი ცდილობს გაექცეს ქმნადობას. გაგების თავად სურვილის გამო იგი უკვე ეწინააღმდეგება ცოდნას. მას შეუძლია გაიგოს მამინ, როცა გააკეთებს.

იგი ან აკეთებს ან არ აკეთებს. ცოდნა — ეს ქმნადობის საკითხია.

საშიშროება და შანსი

თუ წარმოვსთქვამ სიტყვას „მეომარი“, თქვენ ისევე კასტინელზე იფიქრებთ, მაგრამ მეომარზე ხომ ყველა წმინდა **წიბნშია** ლაპარაკი. ამ მეომარს თქვენ ნახვით ინდუისტურ და აფრიკულ ტრადიცებში. ეს ისაა, ვინც შეიცნო თავის მოკვდავეობა. ახალი სამყაროს ინდიელები ამბობენ, რომ ორ ბრძოლას შორის **მომარის ბული** ქალიშვილის გულივით თვინიერი, მეომარი იბრძვის ცოდნის გამო, რამდენადაც საშიშროების უამს ცხოვრების პულსაცია უფრო ძლიერია და გამოკვეთილი. ზიფათი, აი — მეომრის შანსი. გამოწვევის მიღების მომენტში ადამიანის სხეულის სხვადასხვა პულსაციები ერთიან რიტმში ერთიანდებიან. რიტუალი — ეს არის დაძაბულობის მომენტი. პროვოცირებული დაძაბულობისა. ცხოვრება ხდება რიტმული, **პარზორმერს** შეუძლია თავისი სხეულის იმპულსები ხეშში გადაზარდოს, (უწყვეტ ნაკადად მომდინარე სიცოცხლე არტიკულირებულ უნდა იქნას). რიტუალის მოწმეთა სიცოცხლე უფრო დაძაბული ხდება, ისინი ამბობენ, რომ ახლოს ვიდაცის ყოფნას ვგრძნობ-

თო. ასე პერფორმარი აშენებს ხიდს მოწყმეტა და რაღაცას შორის. ამ აზრით პერფორმერი არის Pontifex-ი, ხიდების მშენებელი.

არსი: ამ სიტყვის ეტიმოლოგია ამოიზრდება ზმნისაგან „არსებობა“. არსი იმითმე მანტერესებს, რომ ეს ცნება არ უკავშირდება სოციოლოგიურს. ეს ისაა, რომელსაც სხვებისგან ვერ მიიღებ, ისაა, რომელიც გარედან არ მოდის, ისაა, რომლის სწავლაც შეუძლებელია, მაგალითად, სინდისი — ეს ის რამეა, რომელიც არსს განეკუთვნება და არ ემთხვევა მორალურ კოდექსს, რომელიც საზოგადოების მიერაა ნაკარნახევი. თუ თქვენ არღვევთ მორალურ კოდექსს, თქვენ თავს დამნაშავედ გრძნობთ, მაგრამ ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენში საზოგადოება ლაპარაკობს. მაგრამ თუ თქვენ სინდისის წინაშე სწადიხართ დანაშაულს, მაშინ თქვენ გრძნობთ ქენჯნას, ეს ხდება თქვენს შიგნით და არა თქვენსა და საზოგადოებას შორის. ჩვენ თითქმის მთლიანად საზოგადოების მიერ ვართ დეტერმინირებულნი. არსი გვეჩვენება რაღაც უმნიშვნელოდ, მაგრამ იგი თქვენია, მხოლოდ თქვენი. 50-იან წლებში, სულანში კო-ს სოფლებში იყვნენ ახალგაზრდა მეომრები, რომლებიც, ძალთა გაფურჩქვნის განსაზღვრულ პერიოდში რომ შევიდოდნენ, იმით გამოირჩეოდნენ, რომ მათი არსი გაყენდნენ მათს სხეულებს, სხეული და არსი განუყოფელი იყო. მაგრამ ამგვარი პარმონიული მდგომარეობა არ იყო პერმანენტული, ეს იყო მხოლოდ მათი ცხოვრების ხანმოკლე პერიოდი: სიჭაბუკის ყვაილი, როგორც იტყვიდა ძეამი. მაგრამ ასაკთან ერთად შეიძლება შენი სხეული და არსი გადააქციო სხეულ-არსად. ეს შესაძლებელია ხანგრძლივი ინდივიდუალური განვითარების შედეგად, რომელსაც რაღაცნაირად თვითიული მიჰყავს პერსონალურ სრულქმნილებამდე. საკვანძო კითხვა შემდეგ სიტყვებში მდგომარეობს: „როგორია შენი გზა?“ ხარ თუ არა ერთგული შენი გზის, თუ მის შეცვლას ცდილობ? გზა — ეს ბედისწერას ჰკავს, პირად ბედს, რომელიც ვითარდება (ანდა უბრალოდ ბრუნავს დროში). ასე და

ამგვარად: რამდენად ემორჩილება შენს ბედს? ჩვენ შეგვიძლია შევიცნოთ მხოლოდ მაშინ, თუ ის, რაც ხდება, ხდება ჩვენს თავს, თუკი ჩვენ გვებუას ის, რაც ხდება. გზა უკავშირდება არსს და მას მივყევართ არსის სხეულამდე. ეს ის მოკლე ვადაა, როცა ჭაბუკი მეომრის სხეული შერწყმულია მის არსსთან, რომარმა უნდა მოსინჯოს თავისი გზა. თავისი გზით მიმავალი სხეული მორჩილია, თითქმის გამჭვირვალეა. ყველაფერი თავისთავადაა ნაგულისხმები. პერფორმარისათვის წარმოდგენა — ეს არის სწორედ მისი გზა.

მე — მე

ძველ ტექსტებში ვკითხულობთ: ჩვენ ორნი ვართ. ჩიტი, რომელიც კენკავს და ჩიტი, რომელიც უყურებს ამას. პირველი კვდება, მეორე განაგრძობს სიცოცხლეს.

დროში ჩვენ ყოფიერებით მთვრალნი, კენკვით გართულნი ვიციწყებთ ჩვენი არსის ამ ნაწილს, რომელიც გვიყურებს. ჩვენ არსებობას საფრთხე ემუქრება მხოლოდ დროში და არავითარ შემთხვევაში დროის მიღმა. მაგრამ შეიძლება ვიგრძნოთ ჩვენსკენ მომართული მზერა ჩვენივე მეორე ნაწილისა, იმ ნაწილის, რომელიც დროის მიღმა იმყოფება, რაღაც სხვა განზომილებაში.

ეს არის სიტუაცია მე-მე. მეორე მე თითქმის შეიგრძნობა, მაგრამ იგი ჩვენს შიგნით არაა, და იგი არ იდენტიფიცირდება ჩვენს ირგვლივ მყოფთა შეხედულებასთან, სამსჯავროსთან. მეორე მე შეიგრძნობა როგორც უმოძრაო მზერა, მღუმარე ყოფნა: ისევე როგორც მზე ანათებს ირგვლივ ყოველივეს. თითოეული ჩვენთაგანის გზა შეიძლება მხოლოდ ამ მღუმარე თანაარსებობის შემთხვევაში განხორციელდეს. წყვილი მე-მე არ უნდა დაიშალოს, იგი წარმოდგენილია უნდა იყოს მთელი თავისი სისრულითა და ერთიანობით.

პერფორმერი გვიმხელს თავის არსს, როცა ეს არსი პარმონიულადაა შერწყმული სხეულთან, შემდეგ იგი მიდის თავისი გზით და ანვითარებს მე-მე-ს. მასწავლებლის მზერას შეუძლია ხანდა-



ე. გროტოვსკა. „აპოკალიფსისი“

ხან შეასრულოს მმ-მმ-ს ურთიერთობის მოდელის როლი (როცა კავშირი მმ-მმ-ს შორის ნაპოვნი არაა). როცა კავშირი მმ-მმ ნაპოვნი, მასწავლებელი მერე საჭირო აღარ არის.

პერფორმერი თავად განაგრძობს გზას, რათა მიაღწიოს სხეული-არსის ერთიანობას, იმეგვარ მდგომარეობას, რითაც აღბეჭდილია გურჯიევი, პარიზში გადაღებულ ფოტოზე. კიუს ჭაბუკი მეომრის სახე-ხატიდან გურჯიევის სახე-ხატამდე – აი, გზა სხეული-და-არსიდან სხეულ-არსამდე.

მმ-მმ არ გულისხმობს განხეთქილებას, საქმე ორსახოვნებას ეხება. საქმე ეხება იმას, რომ იყო პასიური მოქმედებაში და აქტიური ჭვრეტაში (ჩვევის საწინააღმდეგოდ). პასიურად ყოფნა ნიშნავს იმას, რომ იყო აღქმული, აქტიურად ყოფნა ნიშნავს – თანყოფნას. იმისათვის, რომ გამოვკვებოთ მმ-მმ, პერფორმერმა ხანგრძლივი დროის მანძილზე უნდა განავითაროს თავისი ორგანიზმი არა მხოლოდ როგორც სხეული,

კუნთები, არამედ როგორც არხი, გამტარი, საიდანაც ძალა მოედინება.

პერფორმერი ზუსტი სტრუქტურების ჩარჩოებში უნდა მუშაობდეს. იგი უნდა იყოს თანმიმდევრული, ვინაიდან ყურადღებიანი დეტალებში, ვინაიდან სწორედ ისინი აძლევენ მას ძალას მიაღწიოს მმ-მმ-ს მდგომარეობას. ის, რასაც იგი აკეთებს, ზუსტად უნდა იყოს განსაზღვრული. დაანებეთ თავი იმპროვიზაციებს, თუ გიყვარდეთ! აუცილებელია ვიპოვოთ უბრალო მოქმედებები, რომლებიც ყოველთვის პერფორმერის კონტროლს უნდა ექვემდებარებოდნენ. და ისინი უწყვეტნი უნდა იყვნენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე ეხება უკვე არა უბრალოებას, არამედ ბანალურობას.

ის, რასაც ვინახავთ

შემოქმედების ერთ-ერთი საშუალებაა საკუთარ არსებაში ოდინდელი სხეულეზრების აღმოჩენა, რომელთანაც ყოველ ჩვენთაგანს გვაკავშირებს ნათესაობის მტკიცე ძაფები. საქმე სრულიადაც არ

ეხება პერსონაჟს, კონკრეტულ დეტალზე დაყრდნობით, ჩვენს არსებაში სხვა ვინმე აღმოვაჩინოთ — მაგ. ბაბუა, დედა, ძველი ფოტოსურათი, ნაოჭთა გახსენება, ხმების შორეული ექო საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ სხეულებრივი, თავდაპირველად ჩვენ აღვადგენთ ხოლმე ვინმე ახლობელის ან ნაცნობის სხეულებრივობას, შემდეგ უფრო და უფრო შორს მივდივართ. ვუახლოვებით უცნობი ადამიანის ხორციელობას. განა სარწმუნოა ეს აღმოჩენა? შესაძლოა ვინმე სხვისი ხორციელობა ჩვენს წინაშე წარმოსდგება არა ისეთი, როგორც იგი იყო სინამდვილეში, არამედ ისეთი, როგორც იგი შეიძლება რომ ყოფილიყო, ჩვენი მეხსიერება თითქოსდა იღვიძებს, ჩვენ თითქოსდა შორეულ წარსულში ვბრუნდებით, რემინისცენციების ამ ფენომენით ჩვენ ერთგვარად ვიხსენებთ პირველყოფილი პერფორმერის გამოცდილებას. ყოველთვის, როცა რაიმეს აღმოვაჩენ ხოლმე, ასე მგონია, ეს მე უკვე ვიცოდი. აღმოჩენები ჩვენს უკანაა, წარსულშია და ამიტომაც საჭიროა უკან დაბრუნება, რათა აღმოჩენამდე მივიდეთ. ეს გადასახლებიდან დაბრუნებას ჰგავს, როცა შეიძლება შევეხოთ არა უკვე ვიწრო სათავეებს, არამედ თავად სათავეს. იქნებ, არსი უფრო ღრმაა ვიდრე მეხსიერება? არ ვიცი, როცა მუშაობის პროცესში მჭიდროდ ვუახლოვდები არსს, მე ვგრძნობ თუ როგორ ხდება ჩემი მეხსიერების გააქტიურება. არსის გაღვიძება მე წარმომიდგენია როგორც ჩვენი ორგანიზმის ფარული რეზერვების გამოყენება. ამიტომაც მგონია, რომ რემინისცენციების ფენომენი სხვა არაფერია თუ არა ერთ-ერთი ამ ფარული რეზერვთაგანი.

შინაგანი ადამიანი

ციტატა: შინაგან ადამიანსა და გარეგან ადამიანს შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ცასა და დედამიწას შორის.

ჩემი პირველმიზეზი არ არის ღმერთი. მე თვით ვიყავი ჩემი პირველმიზეზი. არავინ მეკითხებოდა ჩემი სურვილებისა თუ საქმეების გამო: არავინ იყო ამის

შემკითხველი. მე ვიყავი ის, როცა დოდა რომ ვყავილიყავი და მარტო ვყოფილიყავი ის, როცა ვიყავი. თავისუფალი ვიყავი ღმერთისგან და სხვა საგნებისგანაც.

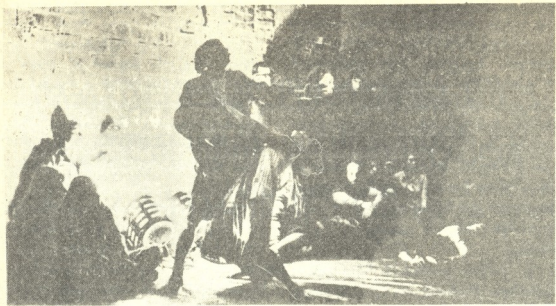
როცა სახლიდან გამოვედი, ყველა არსება ღმერთზე ლაპარაკობდა და მე ვეკითხები ჩემს თავს: ძმაო ეკბარტ, შენ როდის გამოხვედი სახლიდან? — მე იქ სულ რამოდენიმე წამის წინ ვიყავი. ეს მე ვიყავი, და მე ვიცნობდი საკუთარ თავს და მინდოდა ვყოფილიყავ ის როცა ვარ, რათა შემექმნა ადამიანი, როგორც ვარ მე, აქ, დაბლა, მიწაზე.

აი, ამიტომაც მე არ დავბადებულვარ და რაიე არ დავბადებულვარ, არ შემიძლია რომ მოვკვდე. ის პირადად ჩემი, რაც დაიბადა, — მოკვდება, არარაობად იქცევა, რადგან ეკუთვნის დროს და წარმატალია დროსთან ერთად. მაგრამ დავიბადე მე და დაიბადა ჩემთან ერთად ყველა სულიერი. და ყველა ქმნილებას სწყურია თავისი ცხოვრებიდან ამაღლდეს თავის არსამდე.

გაცილებით მეტი ქველობა იქნება ჩემს დაბრუნებაში. იქ კი, ზევით, არც ღმერთი ვიქნები და არც ქმნილება, მაგრამ ვიქნები ჩემს არსზე მაღლა, რადგან ვიქნები ის რაც ვიყავი, ვიქნები საუკუნიდან საუკუნემდე. როცა დავბრუნდები, არავინ მკითხავს — საიდან ვარ, არავინ მკითხავს, სად ვიყავი. იქ, მაღლა, მე ვარ ის, რაიც ვიყავი დასაბამიდან და ვეღარ გავხდები უფრო ღიდი ან უფრო მცირე, რადგან ეს მე ვარ, იქ, ზემოთ, პირველმიზეზი, პირველქმნიადი.

მ. გროტოვსკის ეს ტექსტი გამოქვეყნდა 1987 წელს, პარიზში გამოცემილი „არტ-პრესი“ გამოცემის კომენტარით ეს არ არის რეისორის პროგრამა. ეს, უმაღლესი, შენიშვნებია. ტექსტი გადაიკეთა და შეავსო გროტოვსკიმ. შეცდომა იქნება „პერფორმერის“ იდენტიფიკაცია ხანძარული ცენტრის პროგრამასთან. საქმე ეხება მოძღვრების იმ მწვერვალს, რომელზედაც ძალზე იშვიათად თუ აღიოდა თავისი მოღვაწეობის მანძილზე „პერფორმერის“ მასწავლებელი. (რედ.).

გთავაზობთ ეტი გროტოვსკის საუბარს, რომელიც გაიმართა იტალიის ქალაქ პონტედეროში (აქ მუშაობს ამჟამად „ეტი გროტოვსკის სამუშაო ცენტრი“) 1990 წლის აპრილში.



ვ. გროტოვსკი. „აპოკალიფსისი“

კითხვა. ასეთი შინაარსის კითხვა მაქვს. როგორ უკავშირდება პროფესიულ თეატრს ის მეცნიერება, რომელსაც თქვენი მოწაფეები სწავლობენ, თუ ამ მეცნიერებას არა აქვს მასთან კავშირი და დამოუკიდებლად არსებობს?

ვ. გროტოვსკი. რასაკვირველია, უკავშირდება. ვინაიდან ყველა ტექნიკურ ელემენტს უნდა ჰქონდეს ოსტატობის დონე. უფრო მეტიც, ოსტატობა პროფესიონალური, რათა მათ ფუნქციონირება შესძლონ. ეს ჰგავს ჭაჭვს, რომელსაც ორი ბოლო აქვს. ჭაჭვის ერთ ბოლოსაა — სპექტაკლი თეატრში. თუ ჭაჭვის მეორე ბოლოსაკენ წავალთ, მაშინ — (მის ცალკეულ რგოლებზე) — იქ რეპეტიციებია*. შემდეგ კი, სადაც ჭაჭვის მეორე ბოლოში არის ის, რასაც ჩვენ არსებითად ვაკეთებთ.

მაგალითად, გრეგორიანული გალობა ძველ მონასტერში. ერთი ჩემი ნაცნობი შედის იმ ჯგუფში, რომელიც გრეგორიანულ გალობას სწავლობს. ეს ჯგუფი ყოველდღიურად, სისტემატურად მუშაობს და სწავლობს იმ მონასტერში სადაც ნამდვილი ბერები გალობენ. ამ ნაცნობმა მითხრა, რომ ჩვენ ტექნიკურად უკვე მივალწიეთ ამ ბერების სიმღერის დონეს, მაგრამ ბერები რაღაცას

კიდევ უფრო აღმატებულს აკეთებენო. ეს არის მეორე პლუსი.

თუ არ არის ასეთი ფარული, უხილავი მუშაობა, მაშინ რაღაც კვდება სპექტაკლში. მაგრამ ეს უკვე ჭაჭვის მეორე ბოლოში ხდება. ჭაჭვის ორივე ბოლო ერთმანეთს საჭიროებენ. მხოლოდ დაზურული მუშაობა რომ იყოს და სპექტაკლები არ გაიმართოს, მაშინ ამ სამუშაოს აზრი არ ექნებოდა.

ერთ ჩინურ წიგნში „ი-ცზინი“ არის თავი, რომელსაც „ჭა“ ეწოდება. იქ ლაპარაკია იმაზე, რომ ჭა შეიძლება ძალზე კარგად ამოშენდეს, მაგრამ თუ იქიდან წყალი არ ამოაქვთ, იქ თევზები ჩღებებიან და ჭაში წყალი ფუჭდება. ვინმემ აუცილებლად უნდა ამოიღოს წყალი. ამ თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია დაზურულ მუშაობასა და სპექტაკლს შორის ურთიერთობა.

ახლა ჩემი მაგალითი. როგორ აუხსნა მამა ზოსიმემ ალიოშას — რისთვის ხდება ეს ყველაფერი.* ალიოშა ეუბნება ზოსიმეს, რომ ჩვენთან სხვადასხვა ზალბი მოდის, რომლებიც არასოდეს არ დაადგებიან თქვენს გზას. ზოსიმე პასუხობს: ეს ასეა, მაგრამ ისინი ზედავენ რომ ჩვენი გზა არსებობს და ეს საკმარისია.

* ვ. გროტოვსკის საქვეყნოდ ცნობილი სპექტაკლის „აპოკალიფსისი“ რეპეტიციები სამ წელს გრძელდებოდა. (რედ.).

* იგულისხმება დოსტოევსკის „ძმები კარა-მაზოვები“ (რედ.).



ყველაფერს უნდა შევხედოთ როგორც ჯაჭვს, რომელსაც ორი ბოლო აქვს. ორივეს არსებობა ძალზე მნიშვნელოვანი პუნქტია. ჩემი ცხოვრების ორი უმთავრესი პრობლემაა: ერთია — სპექტაკლი თეატრში, მეორე — ჩემი მუშაობა. ჩემთვის ეს ერთიანია. ერთი გაცემებულია ერთ დროში, მეორე — მეორეში, მაგრამ მათ შორის კავშირია, ერთი მეორეს გარეშე ნამდვილ სიცოცხლეს ვერ შესძლებს.

შეკითხვა. როგორ დააღწიეთ თავი კრიზისს...

მ. გ. რაშია კრიზისი?

შეკითხვა. მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის? რა კონტაქტი არსებობს მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის? თანამშრომლობის რა მოთხოვნებიან? რაშია კრიზისი, როგორია მისი ბუნება? შესაძლოა, იმაშია, რომ არ არსებობს ურთიერთგაგება?

მ. გ. ჩემის აზრით არ არსებობს ერთი ფორმულა იმისა თუ როგორი უნდა იყოს რეჟისორი მსახიობებთან ურთიერთობაში. ბრეჰტი! ბრეჰტი უდიდესი რეჟისორია. მე მინახავს მისი სპექტაკლები — ეს დიდი სპექტაკლები იყო. მაგრამ თავის რეჟისორულ მუშაობას იგი აგებდა როგორც ლიტერატორი. იგი აღწერდა მოქმედებას, სახელს არქმევდა ეპიზოდებს, ამბობდა ლოზუნგებს. იგი საერთოდ არც კი მუშაობდა მსახიობებთან. გარკვეული აზრით, იგი მათ აკრიტიკებდა როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსი, მაგრამ აქედან შესანიშნავი სპექტაკლები გამოდიოდა. მეიერჰოლდი. იგი ნაკლებ ზრუნავდა მსახიობის ჩამოყალიბებაზე. მას ჰქონდა ვარჯიშის გარკვეული სისტემა — ზიომეჟანიკა. მაგრამ ამაში როდია მეიერჰოლდის საიდუმლო. იგი გარედან ჰქრავდა სპექტაკლს, როგორც სურათების ციკლს და მოულოდნელ ეფექტს აღწევდა. ამავე დროს ფრიალ დრამატული იყო მსახიობებთან მისი მუშაობა: ყვიროდა, შეურაცხყოფის აყენებდა ხალხს, ამავე დროს ბავშვით მიამიტი იყო. მეიერჰოლდი იმ დიდ რეჟისორთაგანია, რომლებიც მუშაობენ გამო-მსახველობაზე. მხატვრულ სახეზე. სტა-

ნისლავსკი — სხვა საქმეა, ეს არის რეჟისორების გაგების ცდა. არიან რეჟისორები, რომლებიც რეპეტიციებს ჯოჯოხეთად აქცევენ, მაგრამ ამ ჯოჯოხეთიდან მაინც რაღაც გამოდის. ჩემთვის ყოველთვის მთავარი იყო, როგორც რეჟისორისათვის, მსახიობთან ერთად შემდეგია სელობის „დუმალემაში. მაგრამ ისე, რომ ტემპერატურა შემენარჩუნებინა.

თეატრის კრიზისზე განუწყვეტლივ ლაპარაკობენ ახლაც და მაშინაც, 50-იან წლებში, როცა მუშაობა დაიწყო.

თუ სადმე ბატონობს კომერციული ხელოვნება, იქ არ არის თეატრ-ლაბორატორიის შექმნის შანსი, ვინაიდან თეატრ-ლაბორატორია საჭიროებს მრავალწელს, რათა ყველაფერი შეიძინო, კომერციულ პირობებში ამისათვის სახსრები არ არის ხოლმე. ამ აზრით — არის კრიზისი, ვინაიდან ქვეყანაში ხელოვნების კომერციალიზაცია მიდის. თუ ფული არ არის, ხელოვნება ხდება მერკანტელური, რაც მას ღუპავს...

არასოდეს არ არის, რომ ხელოვნებაში, დროის თუნდაც განსაზღვრულ მონაკვეთში, ყველაფერი კარგად იყოს. ჩვენ რაღაცეები გვახსოვს დიადი ეპოქებიდან. მაგალითად. ჰომეროსი — გენიალური პოეტი, მისი მსგავსი ბევრი იყო, მაგრამ მხოლოდ იგი დარჩა.

არის პერიოდები, როცა რაღაც ფეთქდება, როგორც აფეთქდა მაგალითად დრამატული ლიტერატურა შექსპირის ეპოქაში, მაგრამ დიდი მწერლების გვერდით ყოველთვის იყო ათეულობით სუსტი მწერალი. მე მგონია, რომ როცა ჩვენ ჩვენს თანამედროვე ეპოქას ვუყურებთ, შეცდომა მოგვდის, რადგან ყველა მოვლენას ერთბაშად ვუყურებთ, მაშინ როცა მომავალი ერთ-ორს თუ შეამჩნევს.

არ ვიცი არსებობს თუ არა კრიზისი მსახიობსა და რეჟისორს შორის. თეატრების უმრავლესობაში არის ეს კრიზისი, მაგრამ არა ჩემს ჯგუფში. დადგება დრო და ყველაზე ძვირფასი რამ ეს იქნება სწორედ...