



სახელოვნებო

თეორიისა და პრაქტიკის

კვლევები

№2 / 2104

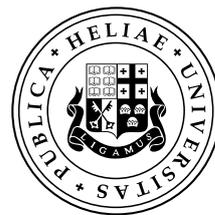
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი

სახელოვნებო
თეორიისა და პრაქტიკის
კვლევები

2014

№2



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი

თბილისი 2014 Tbilisi

სახელოვნებო თეორიისა და პრაქტიკის კვლევები №2/2014

სარედაქციო საბჭო:

პროფესორი ლევან ხეთაგური, დოქტორი
პროფესორი ნინო მხეიძე, დოქტორი
პროფესორი მანანა ითონიშვილი, დოქტორი
პროფესორი თეონა კახიძე, დოქტორი
პროფესორი იური მღებრიშვილი, დოქტორი

პასუხისმგებელი მდივანი

თამარ კიკნაველიძე (დოქტორანტი, მკვლევარი)

ყდის დიზაინი

ანა კალატოზიშვილი (მკვლევარი)

მხარდამჭერი ფონდი „კავკასია“

პუბლიკაციების დასაბეჭდად გთხოვთ დაგვიკავშირდეთ ელ-მისამართზე:

ari@iliauni.edu.ge

ISBN 978-9941-18-060-6

© ARI

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

იური მღებრიშვილი კულტურა და მომხმარებელი	4
მანანა ითონიშვილი ირვინგ ფენგი, „სატელევიზიო და რადიო ახალი ამბები“ (წიგნის რეფერატი)	12
ლევან ხეთაგური სემ შეპარდის ამერიკული მითოლოგიზმი	26
ბრაიან სინგლტონი მესსიერების ლანდშაფტები - პოსტკოლონიალური წარმოდგენა მაციონალურის მიღმა	37
გალინა მილენკაია სასცენო სახეთა პლასტიკური პარტიტურის ნიშანთა სიმდიდრე ლესინგის თეორიულ გამოკვლევებში.....	55
გურამ კოკაია INFUSE – ვორქშოფი თეატრში, ცეკვასა და იმპროვიზაციაში	61
მარიამ წიბახაშვილი გეორგ ბიუნნერი 200	64
ავტორების შესახებ.....	67
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შესახებ.....	71

კულტურა და მომხმარებელი

მომხმარებლის მოზიდვა კულტურისა და ხელოვნების სფეროში ყოველდღიურად სულ უფრო და უფრო რთულდება. ტრადიციული რეკლამა კარგავს თავის გავლენას მომხმარებელზე და უნაროა მიიტანოს მასთან დამაჯერებელი არგუმენტები ამა თუ იმ კულტურული პროდუქტის და მომსახურების სასარგებლოდ. მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების გადატვირთულობამ მიგვიყვანა იქამდე, რომ მომხმარებელს გაუჩნდა ინფორმაციისაგან გადატვირთვის შეგრძნება. მას აღარ ძალუძს გაუმკლავდეს ათასობით სარეკლამო გზავნილს და მათ მიმართ სულ უფრო სკეპტიკურადაა განწყობილი. ნათელია, რომ წარმოიქმნება აუცილებლობა მომხმარებელთან ურთიერთობისა უფრო ინტერაქტიულ და პირად საფეხურზე. მომხმარებელი უფრო გაწვრთნილი ხდება. ისინი მჭიდროდ ურთიერთობენ ერთმანეთთან და უფრო მეტად არიან მიდრეკილნი არჩევანი გააკეთონ ნაცნობთა და ახლობელთა ავტორიტეტული აზრის საფუძველზე. კერძოდ, მომხმარებლის ურთიერთობის ახალ დინამიურ საშუალებად იქცა ინტერნეტი, სადაც მომხმარებელი ათავსებს თავის გამოხმაურებებს, უზიარებს შთაბეჭდილებებს და განიხილავს ამა თუ იმ მოვლენას, ღონისძიებას კულტურასა და ხელოვნებაში (მაგალითად ფორუმები, სოციალური ქსელი Facebook ან Twitter და ა.შ.). არ შეიძლება ამას ანგარიში არ გაუწიოთ და სერიოზული ყურადღება არ დაუთმოთ. თანამედროვე მომხმარებელი ელოდება, რომ მათ სურვილებს ყურს დაუგდებენ.

ამჟამად შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ შთაბეჭდილებათა და გართობათა გავლენის ზრდის ტენდენციის ყველა ასპექტს კულტურაში. დღეს სამომხმარებლო ღირებულება ჩანაცვლდა შთაბეჭდილებებით და გართობით. გასართობი შთაბეჭდილებანი თავიანთი იუმორით, სიურპრიზებით, დრამატიზმით და ეროტიულობით ძირითად საფუძვლად იქცევა კულტურისა და ხელოვნების სფეროში. აქ არ იგულისხმება ზედაპირული მსჯელობა: გართობა შეიძლება იყოს ასევე შემეცნების, რთული და ღრმა პირადი შთაბეჭდილებების ნაწილი.

საერთოდ, კულტურა გართობის ელემენტებს ცხოვრების ყველაზე სერიოზულ მომენტებშიც კი გვთავაზობს და თუკი ორგანიზაცია ცდილობს მიაღწიოს მომხმარებელამდე, მაშინ მან ეს არ უნდა უგულვებელყოს. რთული ეკონომიკური პირობების შემთხვევაშიც კი, მყიდველთა – მომხმარებელთა მოთხოვნილება გართობაზე მხოლოდ იზრდება. შთაბეჭდილებები, რაც გვჩუქნის ღიმილს, ოპტიმიზმს, სიმხნევს და კარგ ხასიათს, ორგანიზაციისადმი ერთგულებას ბადებს.

ორგანიზაციის სახე – ეს არის მისი შინაგანი იმიჯი და ინდივიდუალობა. ესაა მისი მნიშვნელობა კულტურის ორგანიზაციის მოსამსახურეებისთვის და უცხო ადამიანებისთვის, რომლებიც მასთან ურთიერთქმედებენ (მასობრივი და კორპორატიული მომხმარებელი, პრესა).

თუმცადა, კულტურის ორგანიზაციები უნდა ზრუნავდნენ არა მხოლოდ საკუთარ სახეზე, არამედ მომხმარებელზეც. იმისათვის რომ მიაღწიოს შესაბამისობას საკუთარ თავისებურებებსა და მომხმარებელთა მოთხოვნილებებთან, აუცილებელია გადავიდეს მომხმარებელთა ჩვეულებრივი დაყოფისაგან სეგმენტებზე და მათ საფუძვლიან შესწავლაზე. ეს საშუალებას მოგვცემს სტრატეგიულად გადავიტანოთ ყურადღება მომხმარებელთა ცალკეულ ჯგუფებზე, გამოვავლინოთ თუ რომელი მომხმარებელია უფრო მეტად ღირებული ან მნიშვნელოვანი ორგანიზაციის-

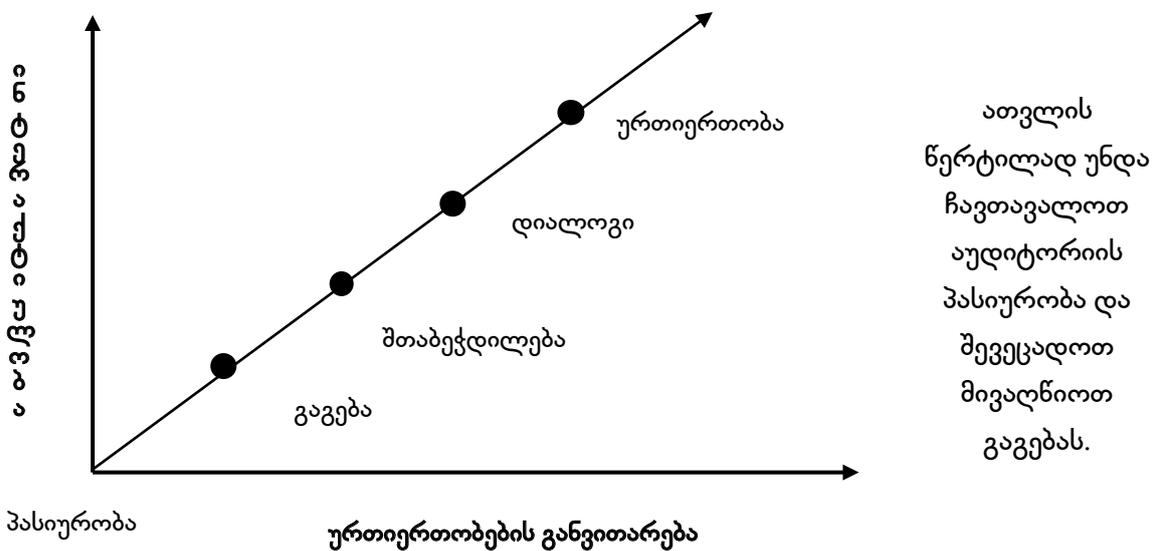
თვის და ავადგომით მათთან დიალოგისა და დინამიური ურთიერთქმედების სისტემა. სწორედ ეს არის მომხმარებელთან ურთიერთობის აწყობის გზა, რათა მივიღოთ ხანგრძლივი სარგებელი, როგორც მატერიალური ასევე სულიერი.

კულტურული პროდუქტი – რთული პროდუქტია. უმრავლეს შემთხვევაში იგი უკვე არსებობს მიუხედავად მომხმარებლის სურვილისა. მაგალითად საშემსრულებლო ხელოვნება. შემსრულებლები თავიანთ გამოსვლას იწყებენ ისე, რომ პრაქტიკულად არანაირი წარმოდგენა არა აქვთ აუდიტორიაზე. მათ მხოლოდ დარბაზს შეიძლება გადაავლონ თვალი, მაყურებელს რომელზედაც მისი შესრულების წარმატებაა დამოკიდებული. და მხოლოდ წარმოდგენის შემდეგ განიხილება ხოლმე მაყურებელთან დაკავშირებული საკითხები, განწყობილება, აღქმადობა, ენერგეტიკა, რაზე იცინოდა, რას უკრავდა ტაშს, რამ გააღიზიანა და ა.შ. აუდიტორიის მოძებნა არსებული კულტურული პროდუქტისთვის არც თუ ისე იოლი საქმეა.

თუმცაღა, მარკეტინგული კვლევა და სეგმენტაცია საშუალებას გვაძლევს გვეჩვენოს ინფორმაცია, რომლის საფუძველზეც საშუალება გვექნება შევიმუშაოთ სპეციალური სტრატეგია თანმდევი პროდუქტებისა და მომსახურების შესახებ (მაგალითად კორპორატიული საღამოები მუზეუმებში და ა.შ.). ეს ერთ-ერთი საშუალებაა მოვიზიდოთ მომხმარებელი, ჩავითრიოთ ისინი და ურთიერთობები დავამყაროთ მათთან.

მაშ ასე, აუდიტორიის ცოდნა და გაგება. ჩვენ გვჭირდება ვიმოძრაოთ ამ მიმართულებით, რათა მივალწიოთ მიზანს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ, მივიზიდოთ, ჩავითრიოთ და დავამყაროთ მომხმარებელთან ხანგრძლივი ურთიერთობები.

ეს პროცესი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ შემდეგი სახით:



გაგება

აქ იგულისხმება, რომ ორგანიზაციებს გააჩნიათ გარკვეული ინფორმაცია მომხმარებელზე. ეს ინფორმაციის ცალმხრივი, პასიური შეგროვებაა პერსონალის ანგარიშებიდან, დაკვირვებებიდან, გამოცდილებიდან ანდა მარკეტინგული გამოკვლევებიდან, რაც დაკავშირებულია ანალოგიურ პროდუქტთან ან მომსახურებასთან.

მომხმარებლების და მათი მოთხოვნილებების გაგება პასუხს გვაძლევს შემდეგ შეკითხვებზე: რას ელოდებიან ისინი? რა შეიძლება მიიღონ მხოლოდ აქ? ასევე აუცილებელია გავარკვიოთ როგორია მომხმარებელთა ჯგუფის ისტორია და კულტურა, რა იცის მომხმარებელმა თქვენი ორგანიზაციის შესახებ. ბუნებრივია, რომ გათვითცნობიერების ხარისხი სხვადასხვაგვარი იქნება. რაც უფრო მეტი გეცოდინებათ იმის შესახებ თუ რა იცის თქვენს შესახებ აუდიტორიამ და როგორ აღიქვამთ, მით უფრო წარმატებულად შეძლებთ გამოიყენოთ თანმდევი პროდუქტი და მომსახურეობა კონკრეტული მიზნების მისაღწევად – აუდიტორიის ჩასართველად და მასთან ურთიერთობების დასამყარებლად.

იმისთვის რომ გაუგოთ საკუთარ მომხმარებელს, ორგანიზაციისათვის სასარგებლოა იცოდეს რა ტიპის მომხმარებელთან შეიძლება და უნდა იყოს ურთიერთქმედებაში. იმისდა მიხედვით თუ რა დამოკიდებულება აქვს მომხმარებელს ორგანიზაციის კულტურასთან, მათი დაყოფა შესაძლებელია ღირებულ, რთულ და მომთხოვნად.

ღირებული მომხმარებელი – მიმდინარე კლიენტები (ლოიალური, განმეორებადი ან ხშირი), აგენტ-დისტრიბუტორები, გავლენათა ჯგუფები, ანუ მომხმარებელი, რომელსაც შეუძლია გაავრცელოს ინფორმაცია და ატეხოს აჟიოტაჟი ორგანიზაციის გარშემო სხვა პოტენციურ მომხმარებელთა შორის.

რთული – მომხმარებელი, რომელიც მედგრად უძლებს ტრადიციული მარკეტინგული საშუალებების ზემოქმედებას ანდა საერთოდ უარყოფს ტრადიციულ მარკეტინგულ საშუალებებს. ასევე, მომხმარებელი მიკრო ნიშადან. მომთხოვნ მომხმარებელს მიეკუთვნება კომპეტენტური და გარკვეული მომხმარებელი, რომელთაც დიდი მოლოდინები აქვთ.

აუცილებელია შევინარჩუნოთ ბალანსი გასავალზე მომხმარებლის მოზიდვასა და მათ შენარჩუნებას შორის. როგორც წესი, ინვესტიციები მოზიდვაში გვაჩვენებენ დაბალ რენტაბელურობას. ამიტომაც უმჯობესია ინვესტირება პირველ რიგში ღირებულ მომხმარებელში მოვანდინოთ.

რთული მომხმარებელი – მომხმარებელი, რომელიც მედგრად უძლებს ტრადიციული მარკეტინგული საშუალებების ზემოქმედებას, ანდა საერთოდ უარყოფს მათ, რაც შეიძლება ავხსნათ, როგორც ამ საშუალებათა და გავლენათა უკმარისობა. ეს შეიძლება ავხსნათ მომხმარებლის პრაქტიკული გამოცდილების არქონით, რაც მას ახალი კულტურული პროდუქტის გამოყენებაში დაარწმუნებდა. მომხმარებელთან ასეთი სახის ურთიერთობების რეკლამის საშუალებით აგება შეცდომა იქნებოდა. აქ სასარგებლოა გამოიყენოთ პრინციპი თანმდევი პროდუქტებისა და მომსახურების, რათა შევეცადოთ ავამაღლოთ მომხმარებლის ჩართულობა და კლიენტებს შევთავაზოთ, ის რასაც ისინი სინამდვილეში აფასებენ.

მომთხოვნი მომხმარებელი – ეს კომპეტენტური და გარკვეული მომხმარებელია, ასევე მომხმარებელი, რომელთაც დიდი მოლოდინები აქვთ ორგანიზაციის საქმიანობიდან. ისინი კარგად ინფორმირებულნი არიან თქვენი ორგანიზაციის, პროდუქტის და მომსახურეობის, ასევე, თქვენი კონკურენტების შესახებ. ისინი აფასებენ ახალ ცოდნას. ამიტომაც მათთან ურთიერთქმედებისთვის საჭიროა განსაკუთრებული ყურადღება და პატივისცემა. მათი ინფორმაციის მთავარ წყაროს ახალი ტექნოლოგიები წარმოადგენს, კერძოდ კი ინტერნეტი, რომელიც საშუალებას იძლევა თვალყური ვადევნოთ იმას, თუ რა ხდება კულტურის სფეროში. ზოგიერთი მომხმარებელი თავიდანვე დიდ იმედებს ამყარებს შთაბეჭდილებებზე, რომელსაც შესთავაზებენ. ამიტომაც საჭიროა მუდმივად მოვიგონოთ რაღაც ახალი და ორიგინალური.

როგორც გვაჩვენებს სიტუაცია, ტრადიციული მასებზე გათვლილი მარკეტინგი, რომელიც იძლეოდა კარგ შედეგებს XX საუკუნეში, კარგავს თავის ეფექტურობას. მიზეზები სხვადასხვაა: ინფორმაციის მასობრივ საშუალებათა დანაწევრება, მომხმარებლის ზრდადი გათვითცნობიერება და მომთხოვნელობა, მასებზე გათვლილი მარკეტინგის მდგრადობა და ზემოქმედება. დღეს ყველაზე კარგ შედეგებს იძლევა ლოკალიზაცია და ფოკუსირება. მარკეტინგული მოვლენები მოფიქრებული ლოკალიზაციით ყველაზე რენტაბელურია, იმდენად რამდენადაც ისინი ბევრს იღებენ თავიანთი მიზნობრივი ჯგუფების ადგილობრივი კულტურისგან. შედეგად აუდიტორია აღიქვამს საკუთარ კულტურას ორგანიზაციის პრიზმიდან და გრძნობს გარკვეულ სიახლოვეს მასთან. კრეატიული, მხიარული და ინტერაქტიული პროდუქტი და მომსახურეობა კლიენტებს ჩუქნიან დაუფიქრებელ შთაბეჭდილებებს და ამყარებენ მათ ურთიერთობებს კულტურის ორგანიზაციასთან.

ფოკუსირება მჭიდროდაა დაკავშირებული იმის გააზრებასთან, თუ ვინაა სინამდვილეში მომხმარებელი. ეს შეიძლება იყოს მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფები, და შესაბამისად აუცილებელია შევარჩიოთ დაწინაურების შესაბამისი საშუალებები.

ნებისმიერი სარეკლამო ღონისძიების საბოლოო მიზანია – მომხმარებელს მიანიჭოს დაუფიქრებელი შთაბეჭდილება. ამიტომაც არჩევენ ამისთვის განსაკუთრებულ ადგილს და დროს. ეს რასაკვირველია ზღუდავს აუდიტორიას, მაგრამ იდეალურია კულტურის ორგანიზაციის ფოკუსირებისთვის და ლოკალიზაციისთვის იმდენად, რამდენადაც ეხმარება შეთავაზების (ბრენდირების) ადაპტირებას ღონისძიებაში მონაწილე მომხმარებლის თითოეულ ჯგუფთან კულტურაში. ფოკუსირება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მომხმარებლის მოზიდვისთვის მიკრო ნიშიდან.

შთაბეჭდილება

გვაქვს რა წარმოდგენა საჭიროებაზე, ინტერესებზე, ფასეულობებსა და საკუთარი მომხმარებლის კულტურაზე, შეიძლება გადავიდეთ შემდეგ ეტაპზე – ეს არის მისთვის ინფორმაციის მიწოდება და შთაბეჭდილების ჩუქება. უნდა მოვიფიქროთ, თუ როგორ შეიძლება მიიღოს მომხმარებელმა ინფორმაცია, გამოსცადოს პროდუქტი ანდა მომსახურეობა ისე, რომ ეს გახდეს დამახსოვრებელი და ლოგიკურად დაკავშირებული მოვლენასთან. ამ შემთხვევაში არ უნდა ავუროთ შთაბეჭდილება პროდუქტის დაწინაურებასთან. აქ თქვენ პროდუქტს ქმნით უფრო ღირებულს და რთავთ მომხმარებელს დაუფიქრებელ შთაბეჭდილებებში.

შთაბეჭდილება, როგორც წესი, მომხმარებელსა და ორგანიზაციის პერსონალს შორის დიალოგის დროს ყალიბდება. შთაბეჭდილებათა დიდი ნაწილი მომხმარებელთა ჯგუფების შესახებ არსებული ინფორმაციის საფუძველზე იქმნება და ვითარდება. ეს მონაცემები საკმაოდ ნათლად განსაზღვრავენ მიზნობრივ აუდიტორიას, მაგრამ შეიძლება არასაკმარისად სრულად ასახოს მომხმარებელთა სურვილები და მოთხოვნილებანი. შთაბეჭდილება – ეს არის ერთგვარი დამაკავშირებელი რგოლი უბრალო გაგებასა და უფრო კონსტრუქტიულ დიალოგს შორის.

შთაბეჭდილებათა სამომხმარებლო ფასეულობა – არის ის, რასაც თქვენი მომხმარებელი აფასებს. ეს უნდა იცოდეთ იმისთვის, რომ მოახდინოთ შთაბეჭდილება. შეიძლება განვსაზღვროთ ზოგიერთი ღირებულება, რაც კულტურის ორგანიზაციის მომხმარებელს ინტერაქტიული ურთიერთობის საფუძველზე შეიძლება ვაჩუქოთ.

ესაა:

- მომსახურეობა ან პროდუქტი. აქ არ იგულისხმება ის მომსახურეობა ან პროდუქტი, რომელსაც ყიდით (აქ არ ვსაუბრობთ პროდუქტის დაწინაურებაზე). მაგალითისთვის, ეს შეიძლება იყოს ბავშვებისთვის უფასო პროგრამები მუზეუმებში, შეხვედრები თეატრის ცნობილ მსახიობებთან.
- გართობა. შთაბეჭდილებები უნდა ართობდეს და კმაყოფილების გრძობას იწვევდეს. ამიტომაც, თუკი ღონისძიება, რომელიც იგეგმება, ყოველივე ამას მომხმარებელს არ აძლევს, მაშინ იგი უნდა გადავაკეთოთ.
- სწავლება. მრავალი მომხმარებელი განსაკუთრებით აფასებს სწავლებით მიღებულ შთაბეჭდილებას. მაღალგანვითარებული მომხმარებელი საერთოდ ყველაზე დიდ კმაყოფილებას სწორედ განათლება-სწავლებისგან ღებულობს. განათლება-სწავლება – ეს შთაბეჭდილებათა ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბვლელი კომპონენტია.
- მონაწილეობა. ღონისძიება, რომელიც ტარდება მომხმარებელთა მოზიდვისთვის უნდა ითვალისწინებდეს მათთვის არა მხოლოდ მაცურებლის როლს, არამედ მონაწილისაც. მაგალითად, საღებავების გამოცდა გამოფენის დროს. თუკი თქვენი პროდუქტის გამოყენება მომხმარებელს ფიზიკურ შეგრძნებებსაც შესძენს, იგი თქვენს ორგანიზაციას უკეთ დაიმასხვრებს და მომავალშიც შეეცდება მიიღოს შთაბეჭდილებების ახალი პორციები. მონაწილეობას ასევე გადაჰყავს მომხმარებელსა და პერსონალს შორის ურთიერთქმედება ახალ ხარისხობრივ დონეზე, რაც დიალოგის განვითარებას უწყობს ხელს.
- სოციალური ურთიერთქმედება. ეს განსაკუთრებით მეგობრებთან და კოლეგებთან, ნათესავებთან, გარკვეულ საზოგადოებასთან. ის არის სივრცე სამსახურსა და სახლს შორის, სადაც სასიამოვნო გარემოში მშობლებს შეუძლიათ ერთდროულად ეურთიერთონ შვილებს და ბავშვებს.
- თვითგამოხატვა. ზოგიერთ შემთხვევაში შთაბეჭდილებები ხელს უწყობენ მომხმარებლის თვითგამოხატვას. ეს ხდება მაშინ, როდესაც მათ სთავაზობენ საკუთარი თავის ან ჯგუფის შესწავლას, ანდა შეცნობას, რომელთანაც ისინი საკუთარ თავს აიგივებენ.

მაგალითად შეიძლება გამოგვადგეს საბავშვო ცენტრების ორგანიზება დიდ სავაჭრო კომპლექსებში, რომლებსაც კურირებას გაუწევენ კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები (მაგალითად, მუზეუმის თანამშრომლები). იქ ბავშვებმა შეიძლება ხატონ, ძერწონ თიხისგან და ა.შ.

შთაბეჭდილებათა და ურთიერთობათა ხარისხების და დონეები განსხვავდება (იხილეთ სქემა). ეს დამოკიდებულია მომხმარებლის და მასთან ურთიერთქმედების გაგების სიღრმეზე. შთაბეჭდილებათა შექმნა იწყება ორგანიზაციის სახის მარკეტინგული ანალიზით და მცდელობით მისი შესაბამისობაში მოყვანით კლიენტების სურვილებთან და მოთხოვნილებებთან. ამაზე პასუხისმგებლები მარკეტოლოგები არიან. ურთიერთობათა დამყარება მომხმარებელთან ეყრდნობა შინაარსობრივ და ღრმა დიალოგს. დასაწყისში ორგანიზაცია ზრუნავს თავის სახეზე, საკუთარ ცნობადობაზე, შემდეგ კი მომდევნო ეტაპზე, ისწრაფის ურთიერთობების დალაგებაზე.

დიალოგი

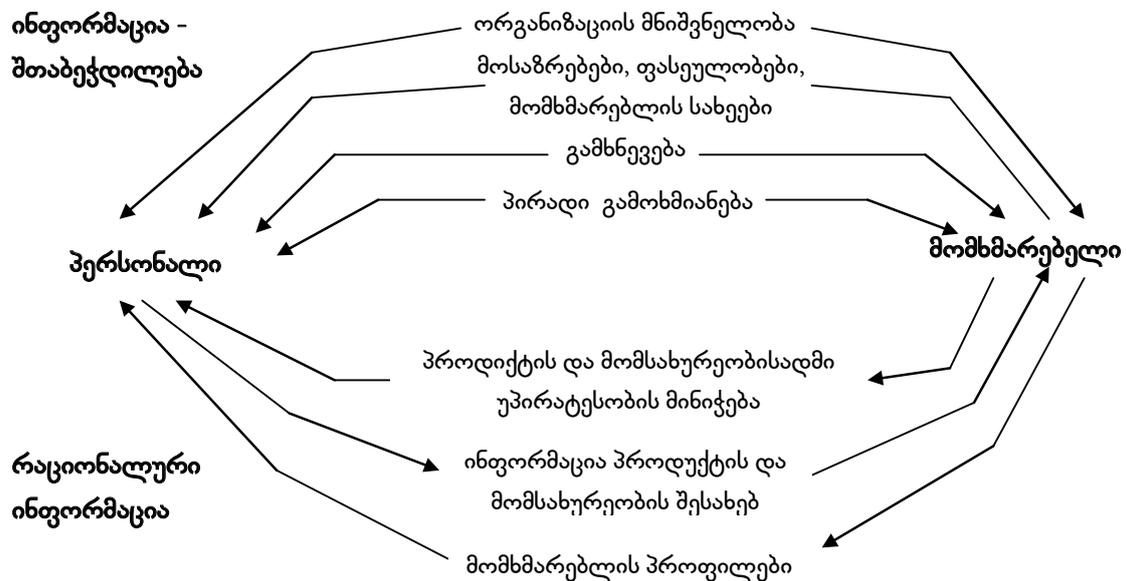
დიალოგი – ეს კითხვა-პასუხის სისტემაა და ა.შ. ეს არაა ინფორმაციის პასიური შეგროვება გამოკითხვის მსგავსი. გამოკითხვებში იგულისხმება გარკვეულ შეკითხვათა ნაკრები, რაც უზრუნველყოფს ინფორმაციის ცალმხრივ ნაკადს. აქ შეკითხვები დაისმის იმგვარად, რომ პასუხები

იყოს ცალსახა და იოლად დაკავშირებული რომელიმე კატეგორიასთან. ტრადიციული გამოკითხვები არ ამუშავებენ ვარიანტულ ანდა შემოქმედებით პასუხებს, რაც გაცილებით უფრო ფასეულია. ამიტომაც ჩვენ გვჭირდება დიალოგი.

თუმცაღა, საჭიროა ისეთი დიალოგი, რომელიც ართობს, ახდენს განუმეორებელ შთაბეჭდილებას, მივყავართ ურთიერთქმედებასთან, ახალისებს და აღრმავებს ურთიერთობებს მომხმარებელსა და ორგანიზაციის კულტურას შორის. დიალოგის წარმოება შესაძლებელია სხვადასხვა საშუალებებით: მარკეტოლოგების ჯგუფის საშუალებით, სხვადასხვა ღონისძიებების სპეციალისტებთან, ორგანიზაციის და კლიენტებთან ურთიერთობების მართვის მომსახურე პერსონალთან. მაგრამ მიზანი ყოველთვის ერთი და იგივეა. ეს მომხმარებლისგან უკუ კავშირის მიღებაა, იმის გარკვევა თუ რა უნდათ მათ, რას აფასებენ, რისი სწამთ და რას ეძებენ. იმის გამო რომ დიალოგი ორმხრივ სახეს ატარებს, ის ასევე ეხმარება მომხმარებელსაც გაერკვეს საკუთარ სურვილებშიც.

პირადი ურთიერთობა -ეს დიალოგის საფუძველია, რომელიც შეიძლება ივსებოდეს ტექნიკური ურთიერთქმედებითაც. საუკეთესო საშუალება პირადი ურთიერთქმედების სტიმულირებისთვის, რასაც მივყავართ კონსტრუქტიული დიალოგისკენ და ღირებულ უკუკავშირთან მომხმარებელთან – ეს სხვადასხვა ღონისძიებები და მოვლენებია.

ნახაზზე ნაჩვენებია ინფორმაციის სხვადასხვა ტიპები, რაც იცვლება ორგანიზაციის პერსონალსა და მომხმარებელს შორის დიალოგის დროს. ინტერაქტიული ურთიერთობა ყველაზე უკეთ უხდება მომხმარებლის ანალიზს და უზრუნველყოფს უკუკავშირის უკეთეს ხარისხს, რამდენადაც ეს ხდება ცოცხალ ადამიანებს შორის. ეს გვეხმარება გამოვრიცხოთ ორაზროვნება, დავარწმუნოთ მომხმარებელი, რომ მის აზრს დიდი მნიშვნელობა აქვს. ინტერნეტით ან ტელეფონით ყველანაირ შეკითხვას ვერ დასვამთ.



ნახ. საინფორმაციო ურთიერთქმედება მომხმარებელი – ორგანიზაცია

დიალოგი შეიძლება ვაწარმოოთ ინტერქატიული ჩვენების ან თხრობის ფორმით, თამაშით პროდუქტთან და ტრადიციული დიალოგით. ინტერაქტიული ჩვენება და თხრობა იყენებს გარ-

თობით შთაბეჭდილებას ორგანიზაციის კულტურის დემონსტრირებისთვის, მისი პროდუქტები და მომსახურეობა ამ დროს რაც შეიძლება აქტიურად აბამს მომხმარებელს. მომხმარებელს შესაძლებლობა ეძლევა დასვას შეკითხვები და გამოთქვას საკუთარი აზრი. ხანდახან გამოიყენება ტექნიკური საშუალებანი პროდუქტისა და მომსახურეობის დემონსტრირებისთვის ანდა დამატებითი ინფორმაციის გავრცელება. უკუკავშირი შეიძლება მივიღოთ როგორც პროცესის, ასევე დიალოგის შემდეგაც.

პროდუქტთან თამაშის ტიპის დიალოგი ეწყობა უშუალო შთაბეჭდილებებზე, რასაც მომხმარებელი ღებულობს პროდუქტის ან მომსახურეობის შესწავლისას. მათ საშუალება აქვთ რჩევისათვის მიმართონ პერსონალს, რომელიც წინასწარაა მომზადებული. ასეთი მჭიდრო ურთიერთობა თანამშრომლებსა და მომხმარებელს შორის ორგანიზაციას აძლევს შეუფასებელცნობებს და ინფორმაციას.

დიალოგის ტრადიციული ფორმა ამჟამად არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ ინტერესს იმდენად რამდენადაც იგი არ ითვალისწინებს რაიმე შთაბეჭდილებებს მომხმარებლისთვის ანდა პროდუქტის ან მომსახურეობის დემონსტრირებას. პირადი ურთიერთობის ნებისმიერ ფორმას მივყავართ იმასთან, რომ სვამენ შეკითხვებს, უსმენენ პასუხებს. ამ სახით მიღებულ მონაცემებზე და ინფორმაციაზე იგება შემდეგი ეტაპი – ურთიერთობა.

ურთიერთობა

ამ საფეხურზე ურთიერთობა ეწყობა ორგანიზაციასა და მომხმარებელს და მომხმარებელსა და ორგანიზაციას შორის. ეს ურთიერთობები წარმოადგენენ ურთიერთგაგების შედეგს, რაც წარმოიქმნება დიალოგისაგან. ურთიერთქმედება მომხმარებელთან ეხმარება პროდუქტს, ანდა მომსახურეობას რომ შევძინოთ უფრო დახვეწილი ფორმა. თუმცაღა კულტურაში გვხვდება მომსახურეობა, როდესაც მომხმარებელი აყალიბებს ორგანიზაციის კულტურას, რამაც შეუძლია მიგვიყვანოს გარკვეულ ფასეულობათა დაკარგვამდე. აქ აუცილებელია ვიპოვოთ ეგრეთ წოდებული ოქროს კვეთა, ის ფორმა ურთიერთ დამოკიდებულებისა, რომელიც ორივე მხარეს მოგვიტანს სისრულის შეგრძნებას და კმაყოფილებას. ხარისხობრივი უკუკავშირი საჭიროა ურთიერთობათა დამყარებისთვის მომხმარებელთან და პროდუქტების და მომსახურეობის განვითარებისთვის ორგანიზაციის კულტურის ახალ მიმართულებებში.

როდესაც მომხმარებელი ურთიერთობაში შედის კულტურის ორგანიზაციასთან და საკუთარი წვლილი შეაქვს მის ჩამოყალიბებაში, იგი აღარ არის საშუალო სტატისტიკური მომხმარებელი. იგი ხდება თანამონაწილე. უნდა აღინიშნოს, რომ ურთიერთობათა ხარისხი განისაზღვრება მათი ხანგრძლივობით, რასაც ხშირად მივყავართ გარკვეული ბარიერების გაქრობამდე. კულტურის ორგანიზაცია უნდა აწყობდეს თავის ურთიერთობებს არა მხოლოდ პერსონალისთვის მომხმარებელთან, არამედ რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, ახალისებდეს მომხმარებელთა ერთმანეთთან ურთიერთობასაც. მომხმარებელთა ურთიერთობები უმაღლეს ხარისხს აღწევენ, როდესაც მყიდველები მიუხედავად ორგანიზაციისა ერთმანეთთან ურთიერთობენ და ქმნიან ორგანიზაციის გარკვეულ თანამეგობრობას.

მაშ ასე, მომხმარებლის მოზიდვას და ხანგრძლივი ურთიერთობების შექმნას კულტურის ორგანიზაციებთან ეხმარება შთაბეჭდილებები. ისინი ეფუძნება იმას, თუ როგორ წარმოვადგენთ ჩვენ კულტურულ პროდუქტს ან მომსახურეობას. კრეატიულად შექმნილი თანამდევნი პროდუქტები და მომსახურეობა ერთერთი საშუალებაა ვაჩუქოთ მომხმარებელს დაუფიქარი შთაბეჭდილებები და ემოციები, იმდენად რამდენადაც მომხმარებელი იმახსოვრებს არა პროდუქტს არამედ

იმ მდგომარეობას, რომელიც მას ჰქონდა მისი მოხმარებისას. აწყობს რა თავის ურთიერთობებს ამგვარად კულტურის ორგანიზაცია ღებულობს შესაძლებლობას განვითარდეს და განავითაროს მომხმარებელი. ეს კი თავის მხრივ ფასეულობათა გაცვლის პროცესს ხდის უფრო ნაყოფიერს.

ირვინგ ფენგი
„სატელევიზიო და რადიო ახალი ამბები“
ნიგნის რეჟისატი
(I ნაწილი)

ინფორმაციის ელექტრონული კრებული

ფენგის განმარტებით, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ამერიკულმა ტელევიზიამ ოპერატიულად და მობილურად მუშაობის ხარისხი შესამჩნევად გაზარდა, რაც, პირველ რიგში, ტელევიზიების ტექნიკური ბაზის განახლებას უკავშირდება. ხმის ჩამწერმა და პირდაპირი ჩართვის აპარატურამ, რომელიც მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან ახორციელებს ჩართვებს, შეერთებული შტატები ინფორმაციის ელექტრონული კრებულზე ალაპარაკა. ეს ტერმინი აერთიანებს პროცესს, რომელშიც ინფორმაციის გადასაცემად შემდეგი საშუალებები გამოიყენება: ვიდეომანიტოფონი, სამონტაჟო, ვიდეოკამერა, კომპიუტერული სტუდიები, პირდაპირი კავშირის სისტემა, მოძრავი სატელევიზიო სადგური, (ე. წ. პეტეესი) და კავშირი ანძასთან.

ტელეჟურნალისტის განსაკუთრებულ ყურადღებას მოსახერხებელი, კომპაქტური ვიდეოკამერები იპყრობს. აღნიშნული კამერები 1970-იან წლებში შემოვიდა, რამაც სატელევიზიო სივრცეში გადატრიალება მოახდინა. 1980 წელს ამერიკული ტელესადგურების 80% ამ ელექტრონული სიახლეებით სარგებლობდა. მისი წყალობით კი ადგილობრივი საინფორმაციო საშუალებები სამაუწყებლო ტელეკომპანიების ღონეზე ავიდა.

ვიდეოჩანაწერის უპირატესობა

ჩვეულებრივი სიუჟეტის მომზადება საინფორმაციო გადაცემისთვის, სამი საათით ნაკლებ დროს საჭიროებს, თუ კინოფირის ნაცვლად გამოიყენება ვიდეოფირი. ვიდეოფირი ეკონომიურია დროისა და თანხის თვალსაზრისით. (ღირს იაფი და გამიზნულია მრავალჯერადი მოხმარებისთვის). ვიდეოკამერით მუშაობის დროს გაცილებით მეტი კადრის გადაღებაა შესაძლებელი, ვიდრე კინოფირით მუშაობისას.

ვიდეოფირი გათვლილია დიდი ჩანაწერებისთვის, ამის წყალობით კი ჟურნალისტი ინტერვიუს ჩაწერისას დროში შეზღუდული არ არის, მას შეუძლია ვრცელი ინტერვიუს ჩაწერა. დილით ჩაწერილი მასალა, შესაძლოა ჩაანაცვლოს დღისით ჩაწერილმა მასალამ, რომელიც მეტად იქნება დატვირთული ახალი ინფორმაციით.

შედგება იზრდება მოპოვებული ინფორმაციის მოცულობა და საჭირო ხდება მასალის ასარჩევად მისი გაშიფვრა. ვიდეოკამერა აფართოებს სიტყვისა და კადრის შერწყმის შესაძლებლობას. როდესაც რეპორტიორს წინასწარ აქვს წარმოდგენილი, თუ როგორი იქნება მისი სიუჟეტი და იცის, რა მასალა დასჭირდება, ის ოპერატორთან ერთად კადრების გადასაღებად შემთხვევის ადგილზე მიდის. ჟურნალისტის თავისუფლების ხარისხს წინასწარ გადაღებული მასალა ვერ ზღუდავს.

პირდაპირი ჩართვა რეპორტიორისათვის სერიოზული გამოწვევაა: მან ერთდროულად უნდა იფიქროს ჩართვის მასალაზეც და ჩართვის ტექნიკურ მხარეზეც. ჩართვის დროს რეპორტიორი უნდა იყოს მაქსიმალურად ინფორმირებული, მას პასუხი უნდა ჰქონდეს ყველაფერზე და მზად უნდა იყოს წამყვანის მიერ დასმულ ყველა შეკითხვაზე საპასუხოდ. ხშირად გვესმის პასუხი: – „ამ დროისთვის ჩვენ ამ ინფორმაციას არ ვფლობთ და შევეცდებით მის მოპოვებას.“ P

პირდაპირი ტრანსლაციის ტექნიკამ საინფორმაციო გამოშვებების ახალი სახეობა წარმოშვა – არა განვლილი დღის ანგარიში, არამედ ამბის თხრობა მისი მიმდინარეობის მომენტში.

... ერთხელ ზამთრის თოვლიან დღეს, სანტ ლუისის ტელესადგურის გადამღები ჯგუფი გადაღებიდან ბრუნდებოდა, ჯგუფის წევრები მოყინულ გზაზე საცობში მოხვდნენ. გადამღებ ჯგუფს ექვსსაათიანი გამოშვებისთვის ორი სიუჟეტის მასალა მოაქვს. უკვე 15:30 წუთია, ტელევიზიამდე მისასვლელად დრო აღარ რჩება. გადამღები ჯგუფი უცებ პოულობს გამოსავალს. ჩართვის აპარატი შემთხვევის ადგილზე მიდის, ვიდეოინჟინერი უახლოესი შენობის სახურავზე ანტენას აყენებს, რეპორტიორი საინფორმაციო რედაქციას მობილური კავშირით უკავშირდება. ცუდი ამინდისა და ბურუსის მიუხედავად, რამდენიმე წუთში ვიდეომასალა პირდაპირი ჩართვის საშუალებით ტელევიზიაში იგზავნება, (საუბარია ე. წ. პერეგონზე). რადიოკავშირის საშუალებით რეპორტიორი ერთდროულად ორ საქმეს აკეთებს: იძლევა მასალის დამონტაჟებასთან დაკავშირებულ მითითებებს, რის შემდეგაც რედაქტორი მასალას დროულად ამზადებს საეთეროდ ანუ ამონტაჟებს, რაზეც 20 წუთი იხარჯება. მასალის გადაგორების შემდეგ, გადამღები ჯგუფი პირდაპირი ეთერის შესაძლებლობის გამოყენებას ცდილობს და გადაწყვეტს, ცუდი ამინდის შესახებ ინფორმაცია მაყურებელს პირდაპირ ეთერში მიაწოდოს. პირდაპირი ჩართვა საინფორმაციო გამოშვებაში საცობიდან და თან ასეთი ამინდის დროს, თან ამინდის ბლოკში, იდეალური აღმოჩნდა.

ნიუ ორლეანის ტელევიზიის გადამღები ჯგუფი ხანძარს შეესწრება, გამოიძახებს სახანძროს და პოლიციას. გადამღები ჯგუფი გამოძახებული მანქანების მოსვლას და ხანძრის ჩაქრობას კამერით აფიქსირებს. 15 წუთის შემდეგ კი მასალა პირდაპირ ეთერში გადაიცა.

ჩიკაგოს საინფორმაციო უკვე ეთერში გადიოდა, როდესაც ორი მატარებელი ერთმანეთს შეეჯახა. შემთხვევის ადგილიდან პირდაპირი ჩართვა ზუსტად 22 წუთში განხორციელდა.

რა თქმა უნდა, ტექნიკის ასეთი განვითარება ჟურნალისტებს ახალ ვალდებულებებს აკისრებს. პირდაპირი ჩართვების საშუალებით საინფორმაციო გამოშვებები გაცილებით ოპერატიულები გახდა. მონდომებული ჟურნალისტები ზოგიერთ ინფორმაციას ინახავენ შედარებით წყნარი დღეებისთვის, მაგალითად, ასეთია კვირა დღე. ყოფილა შემთხვევა, როდესაც გადამღები ჯგუფი ტერორისტების მძევალი გამხდარა, მძევლების გათავისუფლების სანაცვლოდ კი ტერორისტები, საკუთარი მოთხოვნების დაფიქსირებას პირდაპირ ეთერში ითხოვდნენ.

პირდაპირი ჩართვები ეთიკის თვალსაზრისით, ჟურნალისტებს ძალიან ბევრი პრობლემის წინაშე აყენებს. მაგალითად, პირდაპირი ჩართვა ენება ქალაქში არსებულ ქაოსურ, დაძაბულ ვითარებას. ამ დროს, საინფორმაციოს რედაქციაში ათვითცნობიერებენ იმას, რომ ეთერში გა-

დაცემულმა ინფორმაციამ შესაძლოა ძალიან ბევრ მაცურებელს ქუჩაში გასვლისკენ უბიძგოს. ამ დროს კი პოლიცია ახერხებს ქუჩაში მყოფი ხალხის დამშვიდებას. „მხოლოდ ყველაზე უპასუხისმგებლო რეჟისორს ენდომებოდა ხანძრის კიდევ უფრო მეტად გაღვივება. აღსანიშნავია, რომ შემდეგი დღის პრესაც, სწორედ ამ არეულობაზე დაწერილი სტატიებით აჭრელდება. ფენგი სვამს კითხვას, თუ ინფორმაცია ქაოსისა და არეულობის შესახებ, თანაც სამართლიანი, ლოგიკურად უნდა გადაიცეს თავის დროზე, მაშინ ასეთი ამბების გაშუქება არის თუ არა ეთიკური? ან გაზვიადებულად წარმოდგენილი არაეთიკური? რამხელა უნდა იყოს პაუზა? ერთი საათი? რვა საათი? როცა ქუჩები გაიწმინდება?“ – ერთმნიშვნელოვან პასუხს ავტორი ამ კითხვებზე არ იძლევა.

ახლად გაჩენილი პირდაპირი ტრანსლაციის ორგანიზების ტექნიკამ პირდაპირი ჩართვების არანორმალური სიხშირე განაპირობა. ზოგიერთი რედაქცია იმ ზომამდე მივიდა, რომ პირდაპირ ჩართვებს ყოველდღე ახორციელებდა, შედეგად კი მაცურებელი ბევრ ყოფით ინფორმაციას იღებდა (ეს კი აღარ იყო სიახლე). როდესაც ამერიკაში ეს ტექნიკა სიახლეს აღარ წარმოადგენდა, ჟურნალისტებმა მისი გამოყენება საჭიროებისამებრ დაიწყეს და არა პოპულარობისთვის. პირდაპირი ჩართვები დროდადრო სენსაციურობის იმიჯს კარგავს და ჩვეულებრივი მოვლენა ხდება. ინფორმაციის შეკრების ელექტრონული საშუალება უკვე გამოიყენება მნიშვნელოვანი ინფორმაციის დროულად მიწოდების მიზნით.

ჟურნალისტი კადრში

კამერასთან მომუშავე ტელერეპორტიორმა მუშაობის დროს უნდა გადმოსცეს ადგილზე არსებული ატმოსფერო და მომხდარი ამბის მნიშვნელობა. სი-ბი-ესის წარმომადგენელი სემ ზელმანი თვლის: „დამწყები ჟურნალისტის მთავარი შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ მის მიერ ინფორმაციის გადმოცემისას არ იგრძნობა შეტყობინების სისწრაფე.

ნიუსი უნდა იყოს სწრაფი და ამაღლევებელი. ხშირ შემთხვევაში ნიუსი წარმოდგენილია, როგორც ჩვეულებრივი ამბავი. მუშაობის ასეთი სტილი არ მიიზიდავს არც მაცურებლის, არც მსმენელის და არც მკითხველის ყურადღებას. ინფორმაციის სასწრაფოდ გადმოსაცემად, სულაც არ არის საჭირო ხმამაღლა ან ჩქარა საუბარი. უნდა გამოიხატებოდეს რეპორტიორის ემოცია და ინტერესი თემის გარშემო. თუ ეს მოხერხდა, მაშინ ეკრანზე ჟურნალისტს ექნება მეტყველი თვალეები და ცოცხალი გამომეტყველება, რაც წარმატების საწინდარია.“

გაცილებით რთული და მნიშვნელოვანია მაცურებელი დაარწმუნო მიწოდებული ინფორმაციის სისწორეში, – აღნიშნავს ფენგი. რეპორტიორმა უნდა იცოდეს ის, რაზეც საუბრობს, ხოლო მაცურებელი ამას უნდა აღიქვამდეს. მაცურებელი რეპორტიორში უნდა ხედავდეს ცოცხალ ადამიანს, მით უმეტეს მაშინ, როცა მას საკუთარ თავთან აიგივებს. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეპორტიორს აქვს ლიცენზია კომენტარზე და საკუთარი „მეს“ წინ წამოწევის უფლება. რეპორტიორი უნდა დარჩეს ისეთი, როგორც არის და არ მიბაძოს ტელეჟურნალისტიკის ვარსკვლავებს.

დამწყები ჟურნალისტი ხშირად წინასწარ წერს იმას, რის თქმასაც კამერის წინ აპირებს. დროთა განმავლობაში ამის საჭიროება აღარ არსებობს. გამოცდილი კორესპონდენტები ახერხებენ, რომ კამერასთან საკმაოდ რთულ თემებსა და ციფრებზე თავისუფლად ისაუბრონ.

კამერის წინ ჩაწერა იწყება თვლით: სამი, ორი, ერთი..... „საკრებულომ დღეს კენჭი უყარა სპეციალური გადასახადის შემოღებას“.. დათვლა რეპორტიორს ეხმარება საჭირო რიტმის მოძებნაში, სწორი სუნთქვის აღებაში, რაც კამერასთან მუშაობის დროს აუცილებელია.

დამაკმაყოფილებელი შედეგის მისაღებად საჭიროა ორი- სამი განსხვავებული დუბლის ჩაწერა. საუკეთესო დუბლის არჩევაში ჟურნალისტს ოპერატორი ეხმარება.

თუ სიუჟეტი საინფორმაციოს ორ გამოშვებაში უნდა გავიდეს, მაშინ რეპორტიორმა რეპორტაჟის განსხვავებული კუთხით გაკეთებული ორი ვარიანტი უნდა შესთავაზოს მაყურებელს. მასალის მრავალფეროვნებისთვის, პირველ გამოშვებაში რეპორტიორი სიუჟეტს თავად წარადგენს, მეორედ კი სიუჟეტს შუაზე ჰყოფს და თვით რეპორტიორი ასრულებს დამაკავშირებელი ხიდის ფუნქციას მასალის ორ ნაწილს შორის.

მიწოდების საშუალება

ყველა რეპორტიორს დროთა განმავლობაში საკუთარი სტილი უყალიბდება. სამწუხაროდ, ჟურნალისტის მიერ მაყურებლის მოხიბვლის მზა ფორმულა არ არსებობს. აუდიტორიის მხრიდან ნდობის მოპოვება მოდის ნელ-ნელა, გამოცდილებასთან ერთად, სიუჟეტის კეთების ცოდნით და ასაკით, – თვლის ფენგი.

ზოგიერთი ფსიქოლოგის აზრით, საინფორმაციოს წამყვანები და რეპორტიორები ცოტათი წინ უნდა წავიდნენ და უხასიათო სახითა და შეწუხებული ხმით არ ისაუბრონ სერიოზულ თემაზე. ქვეტექსტი ასეთი უნდა იყოს: „არა უშავს ხალხო, ასეთები ადრეც ხდებოდა, ახლაც ხდება, რას ვიზამთ? კომენტატორები უნდა იყვნენ ცოტა მეტად ადამიანურები, რომ თავიანთი გრძობები გადმოგვცენ: მიწუხარება ადამიანის გარდაცვალების გამო, გაბრაზება უსამართლო ძალადობაზე. ასეთ მონათხრობს ჯობია სახელები არ დავარქვათ. „დღეს სამი დაიღუპა“, „უბედური შემთხვევა მოხდა“ და ა.შ.

დამწყები ჟურნალისტი თავის თავზე, საკუთარ სტილზე უნდა მუშაობდეს: კამერასთან, მეგობრებთან, მაგნიტოფონთან და ა.შ. კამერის წინ ჟურნალისტი წარმატებულად მაშინ ითვლება, როცა თავდაჯერებულად გამოიყურება და მაყურებელში თანამონაწილეობის განცდას იწვევს.

სიტყვის წარმოთქმისას ფენგი გვირჩევს, მკაცრად იყოს დაცული ერთი წესი – ზუსტად იყოს წარმოთქმული უცხოური სახელები და დასახელება. ამერიკაში მიღებულია უცხოური სახელების და დასახელებების ისე წარმოთქმა, როგორც ეს შესაბამის ქვეყანაშია მიღებული. თუმცა ამერიკული აქცენტით მახვილები კეთდება შესაბამის მარცვალზე, ხმოვნები ისე უნდა ჟღერდეს, როგორც მას მშობლიურ ენაზე მოსაუბრე წარმოთქვამს. ამერიკელ წამყვანს ფრანგის, რუსის ან ესპანელის იმიტაცია არ სჭირდება, როცა ის ქალაქებს ან ნაციონალურ კერძებს იხსენიებს. წამყვანი ან რეპორტიორი, რომელიც ლაყბობს რაღაცას დასავლეთ ამერიკული დიალექტით, და მერე ტუჩებს უშნოდ კუმშავს იმისთვის, რომ წარმოთქვას რაიმე სიტყვა ფრანგულად, მსუბუქად რომ ვთქვათ, პრეტენზიულად გამოიყურება, თითქოს ცდილობს, მოხიბლოს მაყურებელი, – თვლის ფენგი.

სამსახურში ჟურნალისტი შიფრავს „სთენდაფებს“, არჩევს საუკეთესო დუბლებს, რესპონდენტების ინტერვიუებს და წერს სცენარს, ამის შემდეგ შედის ხმის ჩამწერ სტუდიაში და წერს ხმას. ხმის ჩაწერის დროს, ტექსტს ნომრავს (1-ლი ტექსტი, 2-ე ტექსტი, გადასასვლელი ტექსტი, სთენდაფი).

პირდაპირი რეპორტაჟი

როგორც წესი, პირდაპირი ჩართვა ხორციელდება იმისთვის, რომ გაშუქდეს იმწუთას მიმდინარე მნიშვნელოვანი ამბავი. ჩართვის განსახორციელებლად შესაბამისი ადგილის შერჩევასა და ავტორის და ოპერატორი ყურადღებით ათვალთვლებენ მიდამოს, რადგან ფონად შეიძლება საინტერესო ადგილი, სადაც ხდება მოქმედება.

ვიდეოფრაგმენტი. თუ პირდაპირ რეპორტაჟში შედის ვიდეოფრაგმენტი, მაშინ კადრები დასამონტაჟებლად და საეთეროდ მოსამზადებლად იგზავნება ტელევიზიაში. რეპორტიორი წინასწარ აწერინებს შეტყობინების ნაწილს, რომელიც წაიკითხება ვიდეოფრაგმენტის ჩვენების დროს და სადგურს გადასცემს კონკრეტულ მითითებებს მონტაჟთან დაკავშირებით, რათა გამოსახულება და ხმა დაემთხვეს ერთმანეთს. მაგალითად, კორესპონდენტი გვთავაზობს სიუჟეტის დაწყებას 12-წამიანი ნაწყვეტით, როდესაც ექვმიტანილს სვამენ პოლიციის მანქანაში, შემდეგი 10 წამი საუბრობენ პოლიციელები, 10 წამი ექვმიტანილი მიჰყავთ პოლიციის განყოფილებაში. რეპორტიორის მიერ მომზადებული ტექსტი უნდა ემთხვეოდეს კადრებს. რა უნდა გავაკეთოთ თავდაპირველად? დავწეროთ ტექსტი თუ გავშიფროთ მასალა – ეს დამოკიდებულია ჟურნალისტის ლიტერატურულ შესაძლებლობებზე, აღნიშნავს ფენგი.

სცენარი. დავუშვათ, რომ ფრაგმენტისთვის მომზადება ჟურნალისტმა დაიწყო ტექსტის დაწერით, რეპეტიციით და დამახსოვრებით კამერის წინ ჩასაწერად. თუ ეს მასალა ეთერში გადაიცემა ცოცხლად ანუ პირდაპირ, შესაძლებელია კორესპონდენტს დასჭირდეს კარნახი.

ზოგიერთ რეპორტიორს ურჩევნია თავის ტექსტს მისცეს კონსპექტის სახე და კამერასთან იმპროვიზირება მოახდინოს. როდესაც ჟურნალისტმა ინფორმაცია ძალიან კარგად იცის, უბრალო გეგმაც კი საკმარისია, რომ მან ჩართვა ბუნებრივად და დამაჯერებლად წაიყვანოს. ასეთ დროს ის გაცილებით ბუნებრივად გამოიყურება, ვიდრე ჟურნალისტი, რომელიც დაზეპირებული ტექსტებით საუბრობს.

თუ სიუჟეტში დაგეგმილია პროგრამის წამყვანის მიერ კითხვის დასმა, მაშინ ეს შეიძლება ჩაიწეროს სცენარში. ხანდახან წამყვანი სვამს სხვა შეკითხვას, ამიტომ ჟურნალისტი კარგად უნდა იცოს გათვითცნობიერებული, რომ სწრაფად უპასუხოს.

გრძობი. საერთოდ, ტელევიზიასთან დაკავშირება მიკროტალღოვანი კავშირის საშუალებით ეთერში გასვლამდე 45 წუთით ადრე ხდება. ჟურნალისტს აქვს 15 წუთი მოსამზადებლად. ოპერატორი ამოწმებს განათებას, რადგან ჟურნალისტს სახეზე არ ჰქონდეს ჩრდილები ან არ უბრწყინავდეს შუბლი და ცხვირი, ასეთ შემთხვევაში კორესპონდენტი სახეზე ისვამს პ უ დ რ ა ს .

მაკიაჟის გაკეთება ტელეჟურნალისტის ერთ-ერთი პრობლემაა. სულ სხვაა სტუდია და ვიზაჟისტი, სულ სხვა – მაკიაჟის დამოუკიდებლად გაკეთება. ტონალური კრემი ჟურნალისტს სულთან უნდა ჰქონდეს.

წყვეტილი ურთიერთკავშირი. (ინტერრაპტედ ფილმებზე) კორესპონდენტს და ოპერატორს მუდმივი კავშირი აქვთ გადაცემის რეჟისორთან გადაცემის საშუალებით, რომელიც ასე მუშაობს: რეპორტიორს და ოპერატორს აქვთ სპეციალური ყურსასმენები, რომელიც უერთდება ქამარზე დამაგრებულ გადამცემს. ყურსასმენის საშუალებით ჟურნალისტს და ოპერატორს სტუდიის ხმა ესმით ყურში, თვითონ კი მიკროფონით აგონებენ. გადამცემი ჯგუფს აქვს პატარა მონიტორიც, რომლის საშუალებითაც პირდაპირ ეთერს აკვირდებიან.

თუ ჩართვაში არის რესპონდენტიც, მაშინ ჟურნალისტი წინასწარ აფრთხილებს სტუმარს, რომ მათ აქვთ ცოტა დრო. როცა რეჟისორი იძლევა ნიშანს, რომ დარჩენილია მხოლოდ 10 წამი, რესპონდენტი კი ხუთი პუნქტიდან ჯერ მხოლოდ მესამეზე საუბრობს, ჩართვა უბრალოდ გაითიშება.

ეთერში. ჟურნალისტი და ოპერატორი ყურსასმენის საშუალებით რეჟისორისგან იგებენ, რომ მასალა პირდაპირ ეთერშია. თუ ჩართვის დროს არის ვიდეომასალაც, რეჟისორი ჟურნალისტს აწვდის ინფორმაციას ფირის დასაწყისის და მისი ჩართვის ადგილის შესახებ. თუ მასალა ტელევიზიაში გვიან გადაიგზავნა, მაშინ ჟურნალისტის საუბარი ვერ იფარება და ჟურნალისტი იწყებს იმპროვიზებას.

ვიდეოჩანაწერის ტექსტის კითხვის დროს კორესპონდენტი მონიტორით აკვირდება კადრების მიმდინარეობას. ჩანაწერის დასრულების შემდეგ პირდაპირი ეთერი გრძელდება. სიგნალის არქონის შემთხვევაში ჟურნალისტი მონიტორის საშუალებით ხვდება, როდის ჩაერთოს გადაცემაში. პირდაპირი ეთერის დროს შესაძლოა რეჟისორისგან ჟურნალისტმა მიიღოს მითითება ჩართვის შეწყვეტის ან გაგრძელების თაობაზე.

ფენგი ჟურნალისტის კადრში ყოფნასთან დაკავშირებულ რამდენიმე რჩევას გვაძლევს:

- არ გადაუხვიოთ შეტყობინების მთავარი შინაარსიდან, არ გაგეფანტოთ ყურადღება;
- მობილიზება მოახდინეთ მხოლოდ რამდენიმე ძირითად მომენტზე. თუ ტექსტში გაშლილია სამი-ხუთი ძირითადი საკითხი, მაშინ ჟურნალისტს სიუჟეტში მთავარი ამბის გადმოსაცემად წუთნახევარი, ორი წუთი დასჭირდება.
- ეთერში გასვლამდე აუცილებელია მომზადება. რეპეტიციით სიუჟეტი მხოლოდ იგებს.
- გასათვალისწინებელია, რომ პირველი პირდაპირი ეთერები ყოველთვის რთულია. დროთა განმავლობაში კორესპონდენტი კამერასთან ნაკლებად ნერვიულობს. საჭიროა პრაქტიკა. დამწყები ჟურნალისტი თავდაჯერებული მხოლოდ კარგი მომზადების შემდეგ გახდება.

ოპერატორთან მუშაობა

კორესპონდენტი და ოპერატორი უშუალო კონტაქტში არიან. ასეთი მუშაობა განსაკუთრებით აუცილებელია პრესკონფერენციებზე, შეხვედრებზე, ერთი სიტყვით, ისეთ ადგილებში, სადაც ყველა წვრილმანი ჟურნალისტისთვის, ცხადია, ერთნაირად საინტერესო ვერ იქნება.

რეპორტიორი სხვებისგან შეუმჩნევლად ანიშნებს ოპერატორს, როდის ჩართოს და გამორთოს კამერა.

საჩვენებელი თითის წრიული მოძრაობა ოპერატორს ანიშნებს კამერის ჩართვაზე. ჰაერში შეუმჩნევლად გავლებული ჰორიზონტალური ხაზი კარნახობს ოპერატორს, გამორთოს კამერა. ხალხმრავალ კონფერენციაზე ჟურნალისტი და ოპერატორი ერთმანეთისგან შორს შეიძლება აღმოჩნდნენ, ამ დროს ოპერატორი თვითონ იწყებს მუშაობას და ეყრდნობა ჯანსაღ ლოგიკას. აუცილებელია პრესკონფერენციის საწყისი ნაწილის გადაღება. პატარა შესავალი რეპორტიორის შეკითხვამდე ოპერატორს აძლევს რამდენიმე წამს კადრების გადასაღებად.

რომელიმე ორატორის გამოსვლის გაშუქებამდე რეპორტიორი ცდილობს, გაეცნოს მისი გამოსვლის ტექსტს. ამ შემთხვევაში ის წინასწარ აფრთხილებს ოპერატორს, გამოსვლის რომელი ნაწილი უნდა ჩაწეროს. თუ ჟურნალისტი ტექსტის მოპოვებას ვერ მოახერხებს, მაშინ ის სთხოვს ოპერატორს, კამერა რამდენჯერმე ჩართოს და ჩაიწეროს გამოსვლის ესა თუ ის ნაწილი, ხოლო დანარჩენ შემთხვევაში გამორთოს კამერა.

„ტელეოპერატორი მარტო იშვიათად მიუშაობს. მზა სიუჟეტი ორი ადამიანის – რეპორტიორისა და ოპერატორის შრომის შედეგია. სასიამოვნო სამსახურებრივი გარემოს შექმნაში მთავარი როლი ურთიერთდამოკიდებულებებს, ურთიერთპატივისცემასა და ერთმანეთის მოვალეობების გაგებას მიუძღვის.

2. ინტერვიუ

ინტერვიუ ტელევიზიის ბუნებას იდეალურად შეეფერება. „ინტერვიუ საინფორმაციისთვის იგივეა, რაც მარტილი სადილისათვის”, - აღნიშნავს ფენგი. საინფორმაციოს ყველა გამოშვებაში გვხვდება რაიმე სახის ინტერვიუ – რაიმე ფაქტის დადასტურების მიზნით სატელეფონო საუბრიდან დაწყებული, დანაშაულის მოწმის ვიდეოფირზე ჩაწერილი მასალით დამთავრებული. (ხარვეზებით მოწოდებული მოწმის ხმა, რათა ის ამოუცნობი იყოს და ჩრდილით დაფარული სახე).

ტელეჟურნალისტი (ისევე როგორც რადიოჟურნალისტი) სწავლობს ინტერვიუს აღებას სპეციფიკურ გარემოებაში, როცა მხატვრულ და ტექნიკურ მხარეებს თანაბარი მნიშვნელობა აქვს. თუმცა ხანდახან ერთის გამო თმობენ მეორეს.

ინტერვიუს ძირითადი პრინციპები

რეპორტიორს ზოგადი წარმოდგენა მაინც უნდა ჰქონდეს იმ სფეროზე, რომელზე სასაუბროდაც ინტერვიუერს ირჩევს. არც ერთ ჟურნალისტს არ სურს მოხვდეს გაუგებარ სიტუაციაში, არ სურს რესპონდენტის ან თავისი ხელმძღვანელობის გაკვირვება უაზრო შეკითხვის დასმით. ამის მიუხედავად, უაზრო შეკითხვები ეთერში საკმაოდ ხშირად ისმის. მაგალითად, მიკროფონით ხელში კორესპონდენტი მიმართავს მძღოლების პროფესიული კავშირის წარმომადგენელს: „ვერ ვხვდები, რა ხდება. მმე არ ვარ სიახლეების საქმის კურსში. თქვენ რა სირთულებები გაქვთ?” სხვა გადაცემაში ტელეჟურნალისტი ეკითხება მასწავლებელთა პროფკავშირების წარმომადგენელს, ღირს კი მასწავლებლების ამ კავშირში გაერთიანება? მესამე შემთხვევაში კი სპორტული კორესპონდენტი ინტერესდება: „საჭიროა არის თუ არა სპორტში წარმატების მისაღწევად ფიზიკური მომზადება?”

ხშირად გვხვდება ჟურნალისტი, რომელიც უარს ამბობს რაიმე საკითხზე წინასწარ მომზადებაზე. ამის დასაბუთებისას ისინი ამბობენ: „უმჯობესია არაფერი ვიცოდე, როგორც რიგითმა მაყურებელმა.“ ფენგი მიიჩნევს, რომ ასე სიზარმაცეს ფარავენ. „რეპორტიორმა, რომელმაც არაფერი იცის ინტერვიუს თემაზე, ვერ გამოყოფს საინტერესო საკითხებს, ტყუილად დახარჯავს დროს და ინტერვიუც ძალიან მოსაწყენი იქნება. მისი გონიერი კონკურენტი ჟურნალისტი აუცილებლად დაინტერესდებოდა სტატიებით, ჟურნალებით, წიგნებით. თემას კარგად გაეცნობოდა და შეძლებისდაგვარად საფუძვლიანად მოემზადებოდა არა იმიტომ, რომ თავი მოეწონებინა სპეციალური ტერმინოლოგიის ღრმა ცოდნით, არამედ უბრალოდ იმისათვის, რომ უკანასკნელი გამოკვლევებისა და კამათის საქმის კურსში ყოფილიყო.

ინტერვიუს დროს რესპონდენტი თავს უფრო თავისუფლად გრძნობს, თუ კორესპონდენტი უცებ იგებს მის აზრს. ამ დროს ჟურნალისტიც გაცილებით თავდაჯერებულია.

„რეპორტიორი ყოვლისმცოდნე არ არის. იდეალურ შემთხვევაში მას უნდა ჰქონდეს კარგი ჰუმანიტარული განათლება, კარგად უნდა ფლობდეს მშობლიურ ენას, ექსტრემალურ სიტუ-

აციებში სწრაფად უნდა შეეძლოს გადაწყვეტილების მიღება, უნდა ჰქონდეს კარგი დიქცია და წარმოდგენა ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებზე.“

დღის განმავლობაში რეპორტიორს რამდენიმე თემის გაშუქება უხდება. მკვლევლობის თემიდან ჟურნალისტი შესაძლოა პრესკონფერენციაზე აღმოჩნდეს, შემდეგ კი საეკლესიო თემაზე მოუხდეს მუშაობა.

მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. რეპორტიორი უნდა იყოს „მთარგმნელი“ გაზეთისა და ჟურნალის ჟურნალისტები „გარდაქმნიან“ სპეციალისტის მიერ მიწოდებულ ინფორმაციასა და მოსაზრებას მკითხველისათვის გასაგებ ენაზე. ტელერეპორტიორი თვითონ ექსპერტს აიძულებს, მოკლე და საინტერესო საუბრით აუხსნას მაცურებელს.

ფაქტების მოპოვება

ინტერვიუს მომზადების დროს ჟურნალისტს კამერა არ სჭირდება. მასალის პირველწყაროებად გამოიყენება: წიგნები, სტატიები ძველი გაზეთებიდან, პრესრელიზები, სატელეფონო ზარები საჭირო ადამიანებთან. „არ შეიძლება ერთი წესის დავიწყება: ყველას ჰყავს თავისი მომხრე და მოწინააღმდეგე. მოისმინეთ ორივე მხარის არგუმენტები და წარუდგინეთ მოწინააღმდეგეს, სასურველია ეს მოხდეს კამერის წინ.“

ყველა რეპორტიორს ინტერვიუს ჩაწერის თავისი მეთოდი აქვს. თუ ჟურნალისტი ერთი დღით ადრე იგებს, რომ უნდა ჩაწეროს ინტერვიუ ამა თუ იმ ქვეყნის ოფიციალურ პირთან, ეს სულ არ ჰგავს იმ შემთხვევას, როდესაც ინტერვიუ უნდა გაკეთდეს ხანძრის ადგილას. ასეთ დროს ერთი ჟურნალისტი მიდის ბიბლიოთეკაში და გაეცნობა პრესას, მეორე ჟურნალისტი რედაქტორს სთხოვს რამდენიმე კითხვის მომზადებას, მესამე კი წავა ინტერვიუზე ყოველგვარი მომზადების გარეშე. ერთი რეპორტიორი დაწერს კითხვებს და ფურცელი, ყოველი შემთხვევისთვის, ჯიბეში ედება. მეორე კი შეეცდება რესპონდენტის მოხიბვლას თავისი მომაჯადოებელი ლიმილის წყალობით.

თემის კარგად ცოდნის შემთხვევაში ჟურნალისტის მიერ ჩაწერილი ინტერვიუ გასაგები იქნება რიგითი მაცურებლისთვის. მაგალითად, ქალაქში ჩამოვიდა სოფლის მეურნეობის მინისტრი, რომელმაც ორი მოხსენება უნდა გააკეთოს კონგრესში „ხორბლის დაბალანსებაზე“. ეს ტერმინი არაფერს ნიშნავს კოლეჯის კომპიუტერული მეცნიერების განყოფილების სტუდენტისათვის ან ფორდის ქარხნიდან დაბრუნებული დაღლილი მუშისათვის. ამიტომ კორესპონდენტი მინისტრს ეკითხება: „ამ საკითხების მიღების შემთხვევაში რამდენად გაძვირდება პური?“ „არ გაძვირდება, თუ პურის საცხოვრებელი მიიღებენ ამ წინადადებას. სხვა შემთხვევაში მცირედით, – უპასუხა ჟურნალისტს მინისტრმა. ასეთ შემთხვევაში ჟურნალისტს შეუძლია მარტივად გადმოგვცეს რთული საკითხი კი. ახლა მუშისთვისაც გასაგები ხდება. ის მიმართავს სამზარეულოში მყოფ მეუღლეს: „ენდი, გაიგონე რა თქვეს პურის შესახებ?“ რეპორტიორმა შეძლო ისე აეხსნა ამერიკელი ტელემაცურებლისათვის ეს რთული საკითხი, რომ გამოეწვია მისი დაინტერესება. ფენგი სწორედ ამაში ხედავს ტელესიხლის აზრს.

რეპორტიორს კითხვის მეორენაირად დასმაც შეეძლო. ნაცვლად იმისა, ეკითხა, რამდენით გაძვირდება პური, რამდენად გაიზრდება ხორბლის იმ მოცულობის საშუალო ღირებულება, რომელიც აუცილებელია ერთი პურის გამოსაცხოვრებლად? ეს კითხვა გაუგებარი იქნებოდა მაცურებლისთვის, რადგან რეპორტიორი მის ენაზე არ საუბრობს. მუშა საკითხის არსს ვერ ჩაწვდ-

ბოდა. ის აიღებდა ტელეპროგრამას და ნახავდა, თუ რა ფილმის ნახვას შეძლებდა ამ მოსაწყენი საინფორმაციო გამოშვების შემდეგ.

დავალება

სამსახურში მისვლისთანავე რეპორტიორი იღებს დავალებას, ზოგჯერ ეს დავალება დაწერილია სპეციალურ ბლანკზე, სადაც მითითებულია ოპერატორის გვარი, გადაღების დრო, ადგილი, საკონტაქტო პირების ვინაობა და შეტყობინების არსი.

თუ ჟურნალისტი დროში შეზღუდული არ არის, მაშინ ის დავალების შესასრულებლად წინასწარ ემზადება. არსებობს მომზადების რამდენიმე წესი:

- _ მოიძებნოს ინფორმაცია ადგილობრივ გაზეთში;
- _ გაეცნოს წინა დღის გამოშვებაში გასულ მსგავს ინფორმაციას;
- _ გაესაუბროს იმ რედაქტორს, რომელიც დავალებებს ანაწილებს ან სხვა კოლეგებს, რომლებმაც გააშუქეს მსგავსი თემები;
- _ შეამოწმოს კომპიუტერის მეხსიერებაში არსებული ინფორმაციები;
- _ დაურეკოს რაც შეიძლება მეტ ადამიანს.

მომზადება

შესაძლო რესპონდენტების გვარებს და ტელეფონის ნომრებს ჟურნალისტი გეგმა-დავალე-ბიდან ან საკუთარი ბლოკნოტიდან იღებს.

გამოძიების თემაზე მომუშავე ზოგიერთი კორესპონდენტი მალავს თავის ჟურნალისტობას, ფენგი კი მიიჩნევს, რომ ეს „არაეთიკურია და რესპონდენტში იწვევს იმის შეგრძნებას, რომ მისით მანიპულირებენ“.

ინტერვიუს დაგეგმვა, როგორც წესი, რთული არ არის. ინიშნება გადამღები ჯგუფისა და რესპონდენტის შეხვედრის დრო. ინტერვიუს ორგანიზებისას, კორესპონდენტი ითვალისწინებს, რა დრო დასჭირდება გზაში და ამის მიხედვით გეგმავს დღეს. ძალიან კარგია, როცა კორესპონდენტი წინასწარ აფრთხილებს რესპონდენტს, თუ რა დრო დასჭირდება ინტერვიუს ჩასაწერად, როგორც წესი, ინტერვიუს 30 წუთი სჭირდება.

იმ შემთხვევაში, თუ ჟურნალისტი აგვიანებს ან ვერ მიდის გადაღებაზე, ის აფრთხილებს რესპონდენტს დათქმულ დრომდე და ამის შემდეგ ინტერვიუ ან მოგვიანებით ინიშნება ან საერთოდ გადაიდება სხვა დღისთვის. არ შეიძლება რესპონდენტს აფიქრებინო: „რა დაემართა ამ ჟურნალისტსო“.

რესპონდენტების სუმეტესობა უპრობლემოდ თანხმდება კამერასთან გამოჩენას, ზოგს კი უყვარს, როცა ძალიან სთხოვენ. ხშირად კორესპონდენტი თავისი ინტერესების დაცვისას ეუბნება რესპონდენტს, რომ „ხალხს უფლება აქვს იცოდეს“ ესა თუ ის საკითხი. არის ზემოქმედებისა და ინტერვიუზე „დაყოლიების“ კიდევ სხვა მეთოდები.

არავითარი კომენტარი. კორესპონდენტს შეუძლია თქვას, რომ აღნიშნულ საკითხზე ამა თუ იმ პირმა კომენტარი არ გააკეთა. ზოგიერთ ადამიანს ურჩევნია მისცეს ინტერვიუ, ვიდრე მოისმინოს ჟურნალისტის განაცხადი: „თავი შეიკავა კომენტარისაგან“ ან „უარი განაცხადა ჩვენთან საუბარზე“.

მეორე მხარე. კორესპონდენტმა შესაძლოა უკვე ჩაწერა ადამიანი, რომელიც სადავო საკითხის ერთ მხარეს წარმოადგენს. თუ რესპონდენტს უნდა, რომ მისმა მოსაზრებამ სწორად გაიჟღეროს, ის იძულებულია გააკეთოს კომენტარი კამერის წინ.

გადაღების ადგილი

ვიდრე ოპერატორი კამერას ამზადებს, კორესპონდენტი ესაუბრება რესპონდენტს. ადამიანს, რომლისთვისაც უცხოა ვიდეოკამერები, სთხოვენ საუბრისას უყუროს კორესპონდენტს და არა ობიექტივს. კორესპონდენტს შეუძლია აღელვებულ რესპონდენტს წინასწარ ჩამოუთვალოს ის საკითხები, რაზეც ინტერვიუს დროს ისაუბრებენ. თუ ინტერვიუ სადავო საკითხს ეხება, მაშინ ბუნებრივია რესპონდენტი წინასწარ არ უნდა შეეცადოს გულსატკენი და შეურაცხმყოფელი ინფორმაციის გამჟღავნებას. ჟურნალისტის მხრიდან სისულელე იქნებოდა წინასწარ გაფრხილება, მაგალითად, ასე: „მე ასევე გკითხავთ იმ 25 000 დოლარზე, რომელიც როგორც ჩემთვის გახდა ცნობილი, შვეიცარიულ ბანკში თქვენს ანგარიშზე ინახება“.

ჩაწერის დაწყებამდე კორესპონდენტი ვალდებულია მოაგროვოს ყველა საჭირო ინფორმაცია, გადაამოწმოს ფაქტები. კამერის წინ საუბრისას კი ის მათ შორის ყველაზე არსებითს ეხება.

ინტერვიუერი, როგორც მსმენელი

რეპორტიორს შეუძლია თან იქონიოს კასეტებიანი მაგნიტოფონი, რომელსაც ხმის ერთგვარ ელექტროჩამწერ საშუალებად გამოიყენებს. ხმის ხარისხს მნიშვნელობა არა აქვს, ეს არის ინტერვიუს გასაშიფრი საშუალება ტელევიზიაში მისვლამდე. თუ ჩაწერისას რესპონდენტი ზის, ჩამწერი დაიდება უახლოეს მაგიდაზე. თუ რესპონდენტი ფეხზე დგას, მაშინ ჩამწერი კორესპონდენტს მაყურებლისაგან შეუმჩნეველად ხელში უჭირავს. ზოგიერთ რეპორტიორს ჩამწერი მიკროფონთან ერთად ერთ ხელში უჭირავს, რის გამოც ეს ცუდი სანახავი ხდება.

ინტერვიუს პირველი რაუნდის შემდეგ კორესპონდენტი უსმენს ჩანაწერის საჭირო ფრაგმენტებს. თუ თანამოსაუბრე რაიმე მნიშვნელოვანის თქმას ანდომებს 45 წამს, მაშინ ჟურნალისტი ცვლის კითხვის ფორმულირებას უფრო მოკლე და ზუსტი პასუხის მისაღებად.

საინფორმაციო გადაცემისთვის ჩაწერილი ინტერვიუ საშუალოდ 5 წუთს გრძელდება. თუ რეპორტიორი ყველა თავის შეკითხვაზე იღებს ზუსტ პასუხს, მაშინ საეთეროდ 30 წამიანი მონაკვეთის ამორჩევა არ გაუჭირდება.

ნებისმიერი საუბრისას ადამიანს სურს, მისი ნათქვამი გასაგები იყოს. ხშირად მოსაუბრეები ერთმანეთს ეუბნებიან „აჰა“, „ღიახ“, „გასაგებია“. ინტერვიუს დროს ასეთი შორისდებულები მხოლოდ აფუჭებს საქმეს. ფენგი კი ურჩევს ჟურნალისტებს, თავიანთი თანხმობის ნიშნად მხოლოდ თავი დაუქნიოს რესპონდენტს. ხშირად რეპორტიორი წყვეტს ინტერვიუს, აჩერებს კამერას, წევს თითს ან ფანქარს ისე, რომ მხოლოდ ოპერატორმა დაინახოს და ძალიან იშვიათად უბრუნდება სიტყვიერ ბრძანებას.

შინაარსიანი, პირდაპირი კითხვები

რეპორტიორის კითხვებს განსაზღვრავს რესპონდენტის კომპეტენტურობა. სამხედრო სფეროს შესახებ დასმული კითხვა ასტროლოგისათვის ისეთივე უხერხულია, როგორც მფრინავისათვის დასმული კითხვა, მარსზე ამინდის შესახებ.

მფრინავი ძლივს ერკვევა სამხედრო სფეროში, მან ბევრი რამ იცის თვითმფრინავებზე, აეროდრომებზე, მათ შეიარაღებაზე, საჰაერო ბრძოლის წარმოებაზე, შეუძლია გიამბოთ, თუ რა არის განთავსებული მისი სამხედრო ბაზის გარშემო. რეპორტიორი მფრინავს უნდა ესაუბროს მისთვის ნაცნობ საკითხზე. ეს იმის გარანტიაა, რომ სიუჟეტი ინფორმაციული და საინტერესო იქნება. შესაძლებელია სამხედრო საჰაერო ძალების რომელიმე კაპიტანს მოუხდეს ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების შეფასება ხუთ წუთში, მაგრამ კორესპონდენტს ურჩევნია აღნიშნულ საკითხზე კომენტარი სთხოვოს ელჩს, სენატორს ან მეცნიერს, ადამიანს, რომელმაც წლები მოანდომა რთული პოლიტიკური სიტუაციის შესწავლას ომისაგან დაუძღვრებულ რეგიონში.

ჩართული კამერის წინ რეპორტიორი არ ხარჯავს დროს უმნიშვნელო ფაქტების გარკვევაზე. ფენგი გვირჩევს, ეს წვრილმანები ინტერვიუს დაწყებამდე გაირკვეს. თუმცა მიუხედავად ამისა, თუ ელემენტარულ შეკითხვას შესაძლოა მოჰყვეს საინტერესო პასუხი, კორესპონდენტი ვალდებულია ეს კითხვა დასვას.

რეპორტიორმა ინტერვიუ უნდა შეიგრძნოს. დაუშვებელია საუბრის დაწყება რთული კითხვით. კეთილგანწყობა ინტერვიუს დასაწყისში, კამერის ჩართვამდე ხანდახან ყინულს ადნობს.

რას ფიქრობთ ამაზე?

მაყურებელს ერთხელ მაინც მოუსმენია კითხვა: „რას ფიქრობთ ამ ...?“ ასეთ შეკითხვას უსვამენ ყველას: გასამართლებულს, გამყიდველს, ადამიანს, რომელმაც ლატარეაში მილიონი მოიგო, იმ სახლის მეპატრონეს, რომელიც ქარიშხალმა დააზარალა. ზოგიერთ შემთხვევაში ასეთი შეკითხვა უბრალოდ შეურაცხმყოფელია, არადა ამ შეკითხვის გარეშე ისევე წარმოუდგენელია ტელევიზია, როგორც სიუჟეტი ტიტრების გარეშე.

კორესპონდენტს შეუძლია პოლიტიკოსი „ჩინში მოამწყვდიოს“ და ჰკითხოს, რას ფიქრობს არჩევნების ამ შედეგებზე? ან გაეკიდოს საკაცებზე დაწოლილ ადამიანს და ჰკითხოს, რას ფიქრობს იმაზე, რომ მას ორივე ფეხი მოკვეთეს. მმორე მაგალითისთვის შეიძლება გვეწოდებინა დამამცირებელი. ერთმა უტაქტო ჟურნალისტმა შეკითხვა დაუსვა კაცს, რომელსაც მთელი ოჯახი დაეწვა. ჟურნალისტმა ჰკითხა: „ბატონო, თავს როგორ გრძნობთ?“ ეს ინციდენტი იმით დასრულდა, რომ კაცმა ჟურნალისტს დაარტყა.

შეუპოვრობა

ზოგიერთი ინტერვიუს დროს ადამიანი კამერის წინ ცდილობს, განსაზღვროს განსახილველი პრობლემების წრე. როცა რეპორტიორი ინტერესდება ამ ჩარჩოებს მიღმა პრობლემებით, რესპონდენტი შეკითხვებს იგნორირებას უკეთებს. გამოცდილი რესპონდენტი ისე შემოაბრუნებს პასუხს, რომ ჟურნალისტი შესაძლოა ვერც კი მიხვდეს, რომ მისი შეკითხვა უპასუხოდ დარჩა. ფენგი ურჩევს რეპორტიორებს, ყურადღებით მოუსმინონ შეკითხვებს. კითხვა-პასუხის რეჟიმის

წყალობით რესპონდენტს შესაძლოა გააკეთებინო ისეთი განაცხადი, რომელსაც მოხსენებაში არ გააუღერებდა. ძალიან ხშირად რეპორტიორები ყურადღებას არ აქცევენ რესპონდენტის პასუხს, რადგან შემდეგ კითხვაზე ფიქრობენ.

„რეპორტიორმა რაც შეიძლება მეტი შეკითხვა უნდა დაუსვას რესპონდენტს, რომელიც დაძაბულია და ცდილობს მოკლე პასუხების გაცემას. თითქმის ყოველთვის ნამდვილი ნიუსი სწორედ ასეთი ძალდატანებული კითხვების შედეგად მოიპოვება, როდესაც კორესპონდენტი გაგრძობინებს, რომ მას სჭირდება პირდაპირი პასუხი.

ანონიმური წყარო

ყველა ჟურნალისტს აქვს შემთხვევა, როდესაც ადამიანი გარკვეული ინფორმაციის მიწოდებას სთავაზობს ანონიმურობის სანაცვლოდ. ამიტომაც ეთერში ხშირად გაისმის: სანდო წყაროს ცნობით, საინფორმაციო წყაროზე დაყრდნობით, ასეთი ინფორმაციები 60-იანი წლების შემდეგ მომრავლდა, განსაკუთრებით უოტერგეიტის შემდეგ.

თუ ინფორმაციას წყაროს დამალვის პირობით მოიპოვებ, ფენგი გვთავაზობს სხვა ადამიანის პოვნას, რომელიც იგივე ინფორმაციას მოგაწვდის და არ დამალავს ვინაობას. როცა რეპორტიორი ასეთ ადამიანს ვერ პოულობს, მაშინ უწევს სანდო წყაროს ხსენება. რაც უფრო ზუსტადაა მითითებული წყარო, მით უკეთესია.

წიგნის ავტორთა აზრით, თანამედროვე ჟურნალისტიკაში დაუსახელებელი წყაროს გამოყენება გავრცელებული ფორმაა. უსახელო წყაროს დასახელებისას რეპორტიორები სთხოვენ მაყურებელს დაიჯერონ, რომ ინფორმაცია უტყუარია.

ინტერვიუს შემდეგ

ინტერვიუს ჩაწერის შემდეგ ჟურნალისტი და მისი რესპონდენტი რამდენიმე წუთის განმავლობაში ისევ აგრძელებენ საუბარს, ოპერატორი კი იღებს კადრებს. საუბარი ისეთივე ბუნებრივი უნდა იყოს, როგორც ინტერვიუს ჩაწერისას. როგორც წესი, ჟურნალისტი აგრძელებს შეკითხვების დასმას და თემის სხვადასხვა ასპექტის განხილვას.

დამონტაჟებულ ინტერვიუში კარგად ჩანს, როგორ სვამს კითხვებს რეპორტიორი. ეს საუბარი გადაღებულია ინტერვიუს შემდეგ სხვა რაკურსით. ჩვეულებრივ რეპორტიორი ადგილზე რჩება, ხოლო ოპერატორი ადგილს იცვლის, დგება რესპონდენტის ადგილზე და იღებს. რეპორტიორი იმეორებს კითხვებს, მიმართავს თანამოსაუბრეს. კითხვები რომ იგივე იყოს, შესაძლოა ჩანაწერის მოსმენა. მოგვიანებით კითხვები და პასუხები ერთად დამონტაჟდება.

თუ რესპონდენტი დარჩა ადგილზე და მზად არის გადამღებ ჯგუფს დაეხმაროს, ოპერატორი იგივე კითხვებს თავიდან იღებს რესპონდენტის ზურგის მხრიდან. ამ შემთხვევაში კორესპონდენტის სახე მთლიანად ჩანს, რესპონდენტისა კი – ერთი/მეოთხედი.

ფენგის აზრით, ამ ფორმით ჩაწერილი ინტერვიუები გამოდგება საინფორმაციო გადაცემებისთვის, მაგრამ არა ნიუსისთვის. ზოგიერთ ჟურნალისტს მუშაობის ეს ფორმა არ მოსწონს. ისინი თვლიან, რომ მეორედ დასმული კითხვა არ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორც ინტერვიუს დროს, განსხვავდება ფორმულირებით ან ინტონაციით, მაყურებელი კი უსმენს რეალურად დასმული კითხვის პასუხს. მათი მტკიცებით, ასეთი პრაქტიკა სინამდვილეს მოკლებულია.

„სი ბი ეს-ის სტანდარტების“ ხელმძღვანელობა ამბობს, რომ ასეთი გადაღების დროს რესპონდენტი ან თვითონ უნდა იდგეს ან ამის გადაღების ნება უნდა მოგცეთ.

თანაგრძობა და სიმტკიცე

ფენგის მოსაზრებით, რეპორტიორი უნდა იყოს მტკიცე და იმავდროულად მგრძობიარე. პოლიტიკოსმა ჟურნალისტს, რომელიც დახურულ თემებს ეხება და ტაბუდადებული ინფორმაციის მოპოვებას ცდილობს, ხალხის თანდასწრებით შესაძლოა შეურაცხყოფა მიაყენოს, უხერხული შეკითხვების დასმის გამო. თუ განაწყენებული ჟურნალისტი გაბრაზებით პასუხობს, მაშინ პოლიტიკოსმა გაიმარჯვა. თუ ჟურნალისტი მოთმინებას და გონიერებას გამოიჩინებს, მაშინ ეს ფრაზა შესაძლებელია კასეტის ფირზე და შემდეგ გადაცემაში აღმოჩნდეს.

რეპორტიორს მოეთხოვება თანაგრძობაშერეული სიმტკიცე, – თვლის ფენგი. დროდადრო ეს ორივე თვისება საჭიროა. ადრე თუ გვიან ყველა რეპორტიორს უწევს ძნელად გასაშუქებელ თემაზე მუშაობა. იოლი არაა მიაწოდო მიკროფონი მამას, რომელსაც ახლახან დაეხრჩო შვილი. არავინ იძლევა ზუსტ პასუხს კითხვაზე: „მაშინ რატომ კეთდება ეს?“. კითხვა-პასუხი ტელევიზიის თეორიასთან დაკავშირებული საკითხებია, რომლებზეც დაუსრულებლად შეიძლება იმსჯელო. რეპორტიორს აქვს მზა პასუხი: „ეს ჩემი სამუშაოს ნაწილია“.

„ასეთ პასუხს ძნელია უწოდო: უგულო, უხეში, უზნეო, – აღნიშნავს ფენგი.

ერთი ბავშვის დაღუპვის შესახებ მოყოლილმა ამბავმა შესაძლოა მეორე გადაარჩინოს, რა თქმა უნდა, თუ დროზე იქნება მიღებული უსაფრთხოების ზომები, რაც ასე ხშირად გვაფიქვდება. შვილის სიკვდილით გამწარებული ყველა მამა არ ბრაზდება და არ ჩხუბობს მიკროფონის დანახვაზე. ბევრი მშობელი დარდს მიკროფონთან იკლავს, ასეთ სიუჟეტში უფრო მეტი ემოცია და გაგებაა, ვიდრე რომელიმე მხატვრულ ფილმში“.

თანაგრძობასა და სიმტკიცესთან ერთად რეპორტიორი თამამი და გონიერი უნდა იყოს: თუნდაც იმისთვის, რომ ჭიშკართან მდგარი დაცვის გულის მოგება შეძლოს. ხანდახან „კლანჭების“ გამოჩენაა საჭირო. ასეთი სიტუაციები არც ისე ხშირია, როგორც ფილმებში, მაგრამ მაინც გვხვდება. ასეთ დროს ერთი ჟურნალისტი გვერდზე გადგება, მეორე კი, მიკროფონით ხელში, კარს მიაწვება და ოპერატორთან ერთად შეეცდება იქ შეღწევას.

ცოტა მორიდება

კორესპონდენტს უნდა ჰქონდეს ზომიერების შეგრძნება. რეპორტიორი ინფორმაციის გარკვევისა და გაშუქების დროს შუამავლის როლშია, ის ჯაჭვის მხოლოდ ერთი რგოლია, ჯაჭვისა, რომელიც შემთხვევის ადგილას ან პრესკონფერენციაზე იწყება და მაყურებლის სასტუმრო ოთახში მთავრდება.

რეპორტიორებს და სხვა ტელესახეებს ამერიკაში „ტალანტებს“ უწოდებენ. ეს მეტსახელი მაუწყებლობის პირველ დღეებში დაიმსახურეს. „ტალანტებსა“ და ტალანტებს შორის ხშირ შემთხვევაში არანაირი კავშირი არ არის. ზოგიერთი მართლაც ძალიან ნიჭიერია, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ყველამ უნდა იცოდეს თავისი ადგილი, – აღნიშნავს ფენგი.

„რეპორტიორი შემთხვევის ადგილას არის თავისი გადაცემის წარმომადგენელი, ასევე წარმომადგენს აუდიტორიის ინტერესს, არის მათი ყურები, თვალები და ხანდახან სინდისიც კი. ის კითხვებს სწორედ აუდიტორიის სახელით სვამს. რეპორტიორი, რომელიც კონფლიქტში ერთ მხარეს

წარმოადგენს, არღვევს ჟურნალისტიკის პრინციპებს. ეთიკური ნორმების დარღვევა სხვადასხვაგვარია. დარღვევაა ამა თუ იმ კომპანიის შეფარული სარეკლამო მოხსენიება ან მერის არჩევნების დროს, არჩევნებში კონკრეტული შედეგის მისაღწევად საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედება.

რეპორტიორის სამუშაო არ არის იოლი, მაგრამ უდიდესი სიამოვნების მომგვრელია. ეს არის ყველაზე არარუტინული და საინტერესო სამუშაო საინფორმაციო სამსახურში, – ამბობს ფენგი. თუ არ ჩავთვლით რეჟისორს და გადაცემის ხელმძღვანელს, რეპორტიორი ყველაზე პოპულარული პროფესიაა და მასზე კონკურენცია შესაბამისად დიდია.

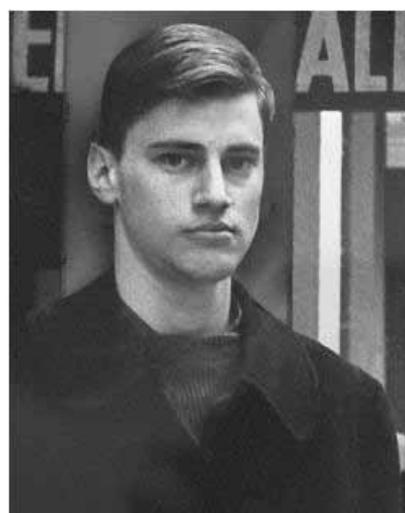
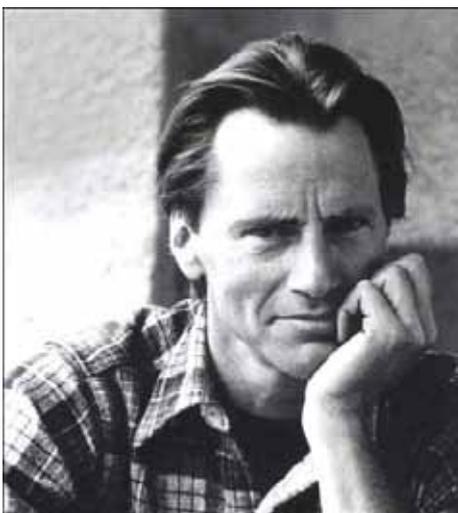
დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის დირექტორი და პროფესორი

სამ შავარდის ამერიკული მითოლოგიზმი

ამერიკულმა კულტურამ, კერძოდ დრამატურგიამ, მნიშვნელოვანი დამოკიდებულება გამოიმუშავა ევროპული მითოლოგიის გადამუშავებაში. მან შექმნა საკუთარი, ალტერნატიული მასობრივი კულტურის ზოგადი თეორია, სარეკლამო ხელოვნება „ვიდეოარტი, პოპ-არტისა და კინოს გრანდიოზული მიმართულებები: ჰიპერ რეალიზმისა და სუპერ კინოს ნიმუშები. მასთანაა დაკავშირებული გარკვეული სწრაფვა მასობრივ ხარისხში აყვანილი ზეცნობიერების შექმნის.



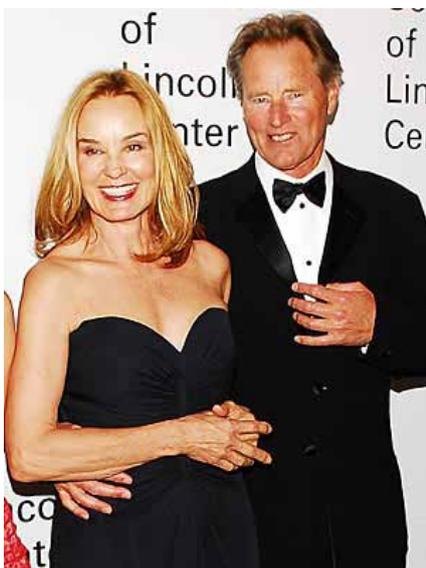
ამერიკული კულტურა თითქმის ყოველთვის უწევს ძლიერ ექსპლუატაციას ევროპულ ტრადიციულ ელიტარულ ხელოვნებას თუ სხვადასხვა სახელოვნებო თეორიებს. ზეცნობიერების შექმნაც კი ანტონენ არტოს თეორიის თავისებური გადამუშავების შედეგია. განა „ამერიკული ოცნება“ /ე.ოლბი/ ახალი თავისებური ამერიკული ზეადამიანის შექმნის მცდელობა არ არის?! ესაა ამერიკული აზროვნების წესის ამოხსნის სხვადასხვა ელემენტები.



ამერიკული თეატრი საკმაოდ ახალგაზრდაა, იგი ასიოდე წელს ითვლის, უფრო ზუსტად XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული. მიუხედავად ამისა, პროფესიული დრამატურგია მაინც ო'ნილისგან იწყება და ამერიკული დრამატურგიის გენიალოგია შემდეგნაირად გამოიყურება: ი. ო'ნილი, თ. უაილდერი, ტ. უილიამსი, ა. მილერი, ე. ოლბი – ეს ის ავტორები არიან, რომელთაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ და აქვთ, როგორც ამერიკული, ასევე მსოფლიო თეატრის ისტორიაში.



ამერიკულ ლიტერატურაზე საუბრისას, ანგარიშგასაწევი ფაქტორია ენის პრობლემა. ჩვენ ვსაუბრობთ ამერიკულ ფენომენზე კულტურაში და სრულიადაც სამართლიანად, მაგრამ საერთოდ, კულტურის შემადგენელი ნაწილი ვერბალური ხელოვნებაა: კინო, თეატრი და ლიტერატურა. აქ კიდევ უნდა ვილაპარაკოთ კომუნიკაციის ისეთ საერთო ენაზე, როგორცაა ინგლისური. ამიტომ უნდა დაისვას ინგლისურენოვანი სამყაროს პრობლემა, ანუ რამდენად შეიძლება ვისაუბროთ ამერიკულ დრამატურგიაზე, როგორც ამერიკის შეერთებული შტატების ხელოვნების ნაწილზე, თუ ის ინგლისურენოვანი კულტურის ნაწილად უნდა განვიხილოთ?! სხვათაშორის, ინგლისურისა და ამერიკულის კავშირის ასეთი კავშირის საუკეთესო მაგალითია სემ შეპარდი. შემთხვევითი სულაც არ არის მისი ლონდონში გადასვლა და ცხოვრება, ასევე, მისი ბრუკთან შეხვედრა. ანგარიშგასაწევია ასევე ინგლისური სცენისა და საერთოდ ევროპული ხელოვნების გავლენა და მისი როლი „ამერიკული კულტურის ჩამოყალიბებაზე“, იმაზე, თუ რა გავლენა აქვს დღეს, რაც მნიშვნელოვანი ფაქტორია.





ეს საკითხები აყენებს მნიშვნელოვან თეორიულ პრობლემას ევროპა-ამერიკის ურთიერთობაში, როგორც დასავლური კულტურისა, რომელს რა ადგილი უკავია ან რა სახე აქვს.

სემ შეპარდი სწორედ ისეთი დრამატურგია, რომლის სახელთანაცაა დაკავშირებული XX საუკუნის ბოლო პერიოდის ამერიკული თეატრი, რომელიც აგრძელებს იუჯინ ო'ნილის ტრადიციებს როგორც დრამატურგიული თემით ისე შემოქმედებითი სიძლიერით. ორივე ავტორისათვის მნიშვნელოვან პრობლემად იქცევა ოჯახის თემა და თანადროული ოჯახის სტრუქტურებში კლასიკური მითის სტრუქტურის გამოყენება. შეპარდთან ასევე მკაფიოდ შეინიშნება თანამედროვე ინგლისური დრამის ტრადიციები ისეთი ავტორებისა როგორებიც არიან: პინტერი, ბონდი, შეფერი, სტოპარდი, ბრენტონი და სხვანი. იგი ფართოდ იყენებს თავის დრამატურგიაში როგორც მითოს ისე ავანგარდული თეატრის ხერხებს, აბსურდის თუ სისასტიკის თეატრის ელემენტებს. მისთვის არც ინგლისის „განრისხებულთა“ თაობის პრობლემებია უცხო, რადგან იგი ყოველთვის დაკავშირებულია „სოციალურ“ დრამასთან. მისი ხელწერა მრავალფეროვანია. შეპარდის შემოქმედების ბოლო პერიოდი განსაკუთრებით გამოირჩევა მისი დაინტერესებით ოჯახური თემით, რაც მას ონილთან აახლოებს.

„არის კი ქვეყანაზე რაიმე, რაც ოჯახურ ცხოვრებას არ ეხება? სიყვარულიც კი ოჯახთანაა დაკავშირებული, დანაშაულიც. ყველანი ერთმანეთისგან მოვდივართ – თითოეული ჩვენთაგანი საკუთარი დედ-მამისგან არის შობილი. თავის დროზე კი თავადაც გახდება მამა. ეს უსასრულო ციკლია“- ამბობს შეპარდი.

შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ სემ შეპარდი თავისი შემოქმედებით, როგორც დრამატურგი და მსახიობი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ევროპულ კულტურასთან – ისეთ ხელოვანთან, როგორიცაა მიქელანჯელო ანტონიანი (ანტონიონი მასთან ერთად წერს სცენარს ფილმისათვის „ზაბრისკი პოინტ“). შეპარდი ვინ ვენდერსის ფილმის „პარიზი – ტეხასის“ სცენარის ავტორია, მაქს ფრიშის „ჰომოფაბერის“ მიხედვით გადაღებულ შლოინდორფის ფილმში „მოგზაური“ მთავარი როლი შეასრულა. ამ ურთიერთობების მიღმა ძალიან ღრმა ფესვები არსებობს, რომლის ამოხსნასაც შევეცდებით.

ამ გარემოებას - თავის დამოკიდებულებას ევროპულ კულტურასთან სემ შეპარდი თვითონაც ხშირად აღნიშნავს. ზემოთ ჩამოთვლილი სამი ხელოვანისთვის არსებობს ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გამაერთიანებელი პრობლემა, რომელიც ხშირად უკავშირდება შეპარდის შემოქმედებით მრწამსს.

ეს გახლავთ ადამიანის გაქცევა საკუთარი თავისაგან, უარის თქმა საკუთარ წარსულზე, ბიოგრაფიის უარყოფა – XX საუკუნის „ტრაგიკული ინიციატია“, რომელზეც ლაპარაკობდა ანტონიონი ჯერ კიდევ ფილმ „პროფესია რეპორტიორში“, შლიონდორფი “ყალბში”, მაქს ფრიში თავის რომანებში, ვინ ვენდერსი თავის ფილმებში, ანუ ის და სარტრის დრამატურგია, პირანდेलო და სტრინდბერგი. იგივე პრობლემა დგას იმ სამ ფილმშიც, რომლებთანაც შეპარდი უშუალოდ თანამშრომლობდა. XX საუკუნისთვის დამახასიათებელი ეს საშიში სენი, უძველესი დროიდან იღებს სათავეს. მას საფუძვლად უდევს მითოლოგიური არქეტიპები და თქვენ წარმოიდგინეთ ეს პრობლემა თვით „ოიდიპოს მეფეშიც“ კი იყო ჩადებული, მაგრამ თუკი ოიდიპოსი გაურბოდა იმას, რაც უნდა მომხდარიყო და უარს ამბობდა საკუთარ ბედისწერაზე, XX საუკუნის გმირები გაურბიან იმას, რაც უკვე გამოიარეს, უარის თქმა უნდათ იმ შეცდომებსა და საქციელებზე, რაც ჩაიდინეს – ისინი ცდილობენ საკუთარი ბიოგრაფია გადაწერონ ან სულ დაივიწყონ. ეს თავისებური თავდაცვითი მექანიზმია. მაგრამ, რა გვაიძულებს ამას?! ისევ და ისევ ცხოვრება – რთული და მკაცრი ურჩხული, რომელიც ყველაფერს მოითხოვს მსხვერპლად და ჩვენ, როგორც კერპთაყვანისმცემლები, ერთმანეთის შეწირვით ვცხოვრობთ.



მაგრამ ცხოვრება, ისევე როგორც ბედისწერა ანტიკურ ტრაგედიაში, არავის არ აპატიებს “გაქცევას”, არავის არ მისცემს საკუთარი როლის თავიდან (ხელმეორედ) შესრულების ან მისი გამოცვლის საშუალებას. ადრე თუ გვიან, იგი მაინც დაეწევა საკუთარ გმირ-მსხვერპლს და დასჯის კიდევაც მას. დასასჯელად კი უამრავი საშუალებები არსებობს „ტრაგიკული სინამდვილე”

– ყოველთვის გამარჯვებულია, „საკუთარ თავს ვერასოდეს ვერ გაექცევი“, ვერც პასპორტის, მი-სამართის, პროფესიის გამოცვლით და ვერც „ტოტალური აპათიით“ განვლილი ცხოვრებისადმი.

ამ სამყაროში ყველანი მგზავრები ვართ და ბარგის დაკარგვის შემთხვევაშიც კი, გზის ბო-ლოს ჩვენს „ბარგს“ /ანუ კონცეფცია “ბარგი ადამიანის ბიოგრაფია და ცხოვრებაა/ ცხოვრება აუცილებლად წინ დაგვახვედრებს.

ამდაგვარი კონფლიქტით შეიცვალა რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი გმირის გაორე-ბა, სადაც აშკარა ბრძოლა იყო გამოცხადებული ორ საწყისს შორის ერთ პიროვნებაში. და როცა ხელოვანმა დაინახა, რომ ასეთ ბრძოლაში საბოლოოდ ყოველთვის დამარცხებული გამოდიოდა, მან გადაწყვიტა გაქცევით ესარგებლა. მართალია გაქცეულს ყოველთვის ეწევიან, მაგრამ რად ღირს თავისუფლების ის წამები, სანამ ეს დევნა გრძელდება და მანამ დაგეწევიან?!

კალიფორნიის პატარა ქალაქ დუარტეში, ლოს ანჯელესის მახლობლად ცხოვრობდა შეპარ-დი თავის ორ დასთან და დედ-მამასთან ერთად. სემის მამა მეორე მსოფლიო ომის დროს ავიაცი-აში მსახურობდა. იგი ხშირად ლოთობდა, ტოვებდა სახლს და უჩინარდებოდა. მამა-შვილი ხში-რად ჩხუბობდნენ. მამის სახე გამუდმებით იჩენს თავს შეპარდის თითქმის ყველა ნაწარმოებში.

სემმა თავიდან ვეტერინარობა გადაწყვიტა და ადგილობრივ კოლეჯში დაიწყო სწავლა, სა-დაც მხოლოდ სამი სემესტრი დაჰყო და სწავლას თავი დაანება.

მამასთან მორიგი ხელჩართული ბრძოლის შემდეგ ცხრამეტი წლის სემ შეპარდი სახლიდან გარბის და 1963 წელს იგი ჩადის ნიუ იორკში.

იგი წარმატებას უკვე 20 წლის ასაკში აღწევს, რადგან მისო ორი პიესა „ალპური ბარი“ და „კოვბო“ სცენაზე იდგმება. მისი პირველი დრამატურგიული ცდები იყო თეატრალურ ავანგარდ-ში, რომელიც იდგმებოდა ოფ ბროდვეის თეატრალურ სცენაზე „კაფე ჩინო“-სა და „ლამამა“-ში. იგი როგორც მუსიკოსი ანსამბლ “სოლო მოდალ რაუნდერს“-ის დასარტყამ ინსტრუმენტზე უკ-რავდა. ცხოვრობდა ქუჩაში. გამუდმებით წერდა პიესებს.

მაშინ სემ შეპარდი ყველას უყვარდა: ახალგაზრდებს, ავანგარდისტებს – განსაკუთრებით გაზეთ “ვილიჯ ვოის“- ის კრიტიკოსებს, რომელნიც მისი აღფრთოვანებული თაყვანისმცემლნი იყვნენ და ცამეტჯერ მიანიჭეს პრემია.

„მკითხველი უკვე იცნობდა სამუელ ბეკეტს, ეფენ იონესკოს და ჰაროლდ პინტერს, მაგრამ შეპარდმა შეძლო ევროპული აბსურდიზმის გადატანა და ამერიკანიზირება, მაგრამ ეს, ედვარდ ოლბისაგან განსხვავებით, განსაკუთრებულად გააკეთა.“

შეპარდის პირველი პიესები ემოციურად დატვირთულია, მათგან მოედინებოდა: სიცარი-ელის, მიტოვებულობის, სიმარტოვის, შიშის გრძნობათა ანარეკლი. თავისი შემოქმედების და-საწყისში იგი წერდა ჯაზისა და ჯექსონ პოლაკის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გავლენით.

„ყველა პიესა დაწერილი იყო ენით, - როგორც მისი მეგობარი რეჟისორი ბილ ჰარტი ამბობ-და – რომელიც იწვევდა რალაც მისწრაფების სურვილს, როგორც გრძნობას ადამიანში რიტმ-ენდ- ბლუზის პირველი მოსმენის დროს რომ ჩნდება.“

მისი ზოგიერთი ადრინდელი პიესა უკვე კლასიკურად ითვლება, მაგრამ თვითონ შეპარდი მათზე ამბობს: - „ბოლოს და ბოლოს იწყებ ფოკუსების კეთებას. ეს ძალიან თავშესაქცევია, – აღ-ნიშნავს იგი – ამით ბევრს ვერთობი, მაგრამ ეს არის ნამდვილი დაკმაყოფილება. მე არ ვიცოდი მაშინ პიესების წერა. ზუსტად ამაშია საქმე, თუკი არ იცი მოტოციკლზე სიარული, ხშირად იმტ-ვრევი ხოლმე. რასაკვირველია ისინი ძალიან მხიარულად იწერებოდა, პირდაპირ ენერგია იღვ-რებოდა მათგან და ა. შ. მაგრამ მათ არ დავიცავდი“. მაგრამ შეპარდი მუდამ იცვლებოდა და იზრ-დებოდა შემოქმედებითად; ეს მისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თვისებაა. იცვლება მისი

დამოკიდებულება სამყაროსთან, მოვლენების შეფასებები. მოგვიანებით კი ცდილობს ახსნას, რატომ ხდება ყოველივე და დასძინს: „ყველაფერი რასაც ცხოვრებაში ხვდები დაკავშირებულია საკუთარ სულიერ მდგომარეობასთან“.

შეპარდი მოულოდნელად ტოვებს თეატრს, ამერიკას და ინგლისში გარბის. ლონდონში იგი თავს ანებებს ნარკოტიკებს, რომელსაც მანამდე შირად იყენებდა და სწავლობს საკუთარი პიესების დადგმას. ლონდონში დგამს „დოლის წინასწარმეტყველის გეოგრაფიას“ – ადამიანზე, რომელსაც დოლის შედეგების წინასწარმეტყველების უნარი შესწევს, რომელსაც შეიპყრობენ და საშინელ ექსპლუატაციას უწევს საქმოსანთა ბანდა. ის მათ სიგიჟემდე მიჰყავთ. მოგვიანებით იგი წერს „ბოროტმოქმედების ბოლმა“-ს, ბრწყინვალე პიესას მსგავს თემაზე. მასში იშლება ბრძოლა ორ განსხვავებულ მუსიკალურ სტილს შორის როკენროლში. ათი წლის შემდეგ, შემოქმედების დაწყებიდან, ცხოვრების ლონდონურ პერიოდში „მან საკუთარ თავში თავისებური “სისხლის ყივილი“ იგრძნო – ახალი სამყაროს მითები, სამეცნიერო ფანტასტიკა და ველური დასავლეთი, ბისტრო და საგზაო სასაუბრეები, კომიქსები და მუსიკა ქანთრი“.

„ბოროტმოქმედების ბოლმის“ დადგმის წლისთავზე ინგლისში შეპარდი შეხვდება და გაიცნობს პიტერ ბრუკს. მან იგი აზიარა თვითნაალიზის – თვითშეცნობის იდეებს, რომელიც ეკუთვნის ცნობილ ფილოსოფოსს – მისტიკოსს გიორგი გურჯიევს (1872 – 1949), რომელმაც 1919 წელს თბილისში ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტი დაარსა.

შეპარდს არ უყვარს გურჯიევზე საუბარი, მაგრამ თვლის, რომ თვითნაალიზმმა /თვითშეცნობა/ მას საშუალება მისცა გაეხსნა „ახალი მიდგომის შესაძლებლობა“, რომელიც უპირისპირდებოდა არსებულ უაზრობებს.

გურჯიევი ამბობს: „გახსოვდეს ყოველთვის, რასაც არ უნდა აკეთებდე, რომ ეს შენ ხარ – არ უნდა დაივიწყო არც ერთი წუთი“. ეს მოსაზრება შეპარდისთვის ერთ-ერთი უმთავრესი ხდება, თითქმის ცხოვრების წესად იქცევა. ცდილობს ყოველთვის ბუნებასთან იყოს ახლოს, რომ უკეთ შეიცნოს თავი. იგივე ნიშნები ჩნდება მისი პიესების გმირებში. „ღმერთი შესაძლებელია მარტო იმისათვის, ვისაც შეუძლია იგი დაინახოს“, „აგრძელებს გურჯიევი. იგი ფაქტიურად დანახვის ნიჭზე საუბრობს, შეპარდის გმირები ცდილობენ ამ შესაძლებლობის რეალიზაციას, რადგანაც ის მხოლოდ საკუთარი თავის შეცნობით და თვითნაალიზით შეიძლება აღმოაჩინონ.

შეპარდისთვის, მთელს მის შემოქმედებაში უზარმაზარ ადგილს იკავებს სიყვარულის თემა. პიესა „სიყვარულით შეშლილი“ და ამავე სახელწოდების პოეტური ციკლი პირდაპირ ამ თემის გარშემო ტრიალებს, მაგრამ ყველა სხვა პიესაში, ეს თემა თუ სათაურში არ არის გამოტანილი გმირებისათვის მაინც განმსაზღვრელი ხდება. გურჯიევიც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სიყვარულის გრძნობას და მის მრავალფეროვან გამოვლინებებს.

„თუ შეგიძლიათ სიყვარული, შეგიძლიათ არსებობა, თუ შეგიძლიათ არსებობა შესძლებთ მოქმედებას, თუ მოქმედებას შესძლებთ, თქვენ ხართ“. ეს მრავალი საფეხური საკუთარი თავის პოვნისთვის და შეცნობისთვის ზუსტად ის ეტაპებია, რაც დრამატურგიულ ნაწარმოებში პერსონაჟებს სჭირდებათ იმისათვის, რომ ევოლუციური სახემიილონ, რომ შეძლონ განვითარება, ზრდა, ცვლილება.

„ყველაფერთან შედარებით, რაცკი ვინმე შემხვედრია, ეს იყო ყველაზე შინაარსიანი“ – ამბობს სემ შეპარდი გურჯიევზე. გარდა ამისა, იგი აღნიშნავს, რომ ეს მასალა პიტერ ბრუკის რჩევასთან ერთად თვითონაც უფრო ღრმად შეისწავლა, რამაც ლოგიკურად პიესაში გამოყვანილი ხასიათების და მისი შემოქმედების გადასხვაფერება გამოიწვია.

„ათი წელი ვეძიებდი ექსპერიმენტული დრამის ლაბირინთებში, აქეთ-იქეთ ვაწყდებოდი, სიბნელეში ვაფათურებდი ხელებს, გამოსავალს კი ვერ ვპოულობდი, ვგრძნობდი, რომ რაღაც მიზანი, საფუძველი მესაჭიროებოდა გარდა ინსტიქტური მიდგომისა, რომელიც ასე იოლად გამოდიოდა.“ ასეთი საფუძვლები მასში სწორედ, რომ პიტერ ბრუკთან შეხვედრამ და გურჯიევის შესწავლამ მოამზადა.

ადრეულ პერიოდში იგი მსახიობებს სთავაზობდა თვითნებურად ეცვალათ გმირის სახე მიზეზების და შედეგების გაუთვალისწინებლად, ჩაედინათ აბსოლუტურად არამოტივირებული საქციელები, რაც თავად შეპარდმა მთლიანად შეცვალა, მიღებული ახალი გამოცდილების გამო.

სან-ფრანცისკოში დაბრუნების შემდეგ, შეპარდი თანამშრომლობს „მეჯიქ თეატრში“ და იწყებს „ოჯახური პიესების“ ციკლს. პირველი პიესა იყო „მშვიერიკ ლასის წყევლა-კრულვა“, მას მოჰყვა „დასამარებული ბავშვი“, „ნამდვილი დასავლეთი“ – ორი ძმის შესახებ, „სიყვარულით შემოღობილი“ ნახევარ და-ძმის მტანჯველ ინცესტურ სიყვარულზე ერთმანეთის მიმართ. ამ პიესაში იგი ავტობიოგრაფიულ ელემენტებსაც იყენებს, თუ როგორ დატოვა თავისი მეუღლე და ცნობილ კინოვარსკვლავ ჯესიკა ლანგთან გადავიდა საცხოვრებლად მას შემდეგ, რაც ერთად ითამაშეს ფილმში „ფრენსისი“. ამის მერე წერს „გონების სიცრუეს“ კვლავ ორი ოჯახის შესახებ.

1979 წელს იგი ღებულობს პულიცერის პრემიას და მას შემდეგ იგი ყველაზე პოპულარული დრამატურგია ამერიკაში, მაგალითად პიესა „სიყვარულით შემოღობილი“ მხოლოდ ნიუი ორკში ათასჯერ ითამაშეს, მერე კი რობერტ ოლტმანმა გადაიღო ფილმად, სადაც მთავარი როლის შესასრულებლად თვით ავტორი მიიწვია.

„დღემდე სემ შეპარდი ითვლება უმაღლესი თეატრალური კულტურის წარმომადგენლად, ხოლო „საოჯახო“ ტრილოგიის შემდეგ მასზე კრიტიკა ალაპარაკლდა როგორც ახალ ონილზე.“

პიესა „წყეული კლასის წყევლა-კრულვა“, ანდა „მშვიერი კლასის დაღი“. სათაურის მრავალი ვარიანტი შეიძლება გაკეთდეს, რუსულ ვარიანტში ჟღერს, როგორც „სადღაც ამერიკაში“ და ამ თარგმანს უფრო აბსტრაქტული სახე აქვს, თუმცა „წყევლის“, „დაღის“ მომენტი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პიესის მესამე აქტში. პიესა დაწერილია 1976 წელს, იგი სემ შეპარდის „ოჯახური ტრილოგიიდან“ ერთ-ერთია.

წინამდებარე ნაშრომში ამ ტრილოგიის მხოლოდ ორი პიესა: „მშვიერი კაცის წყევლა-კრულვა“ და „ნამდვილი დასავლეთი“ იქნება განხილული. ორივე პიესა შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის მომწიფებულ, ჩამოყალიბებულ პერიოდს მიეკუთვნება და ამერიკაში კლასიკადაა აღიარებული. ამ პიესებში ავტორი იხილავს მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს - ოჯახურ ურთიერთობებს. შეპარდი ცდილობს ახსნას თუ რატომ იყენებს და უბრუნდება ტრადიციულ თემებს: - „ყოველთვის ვგრძნობდი როგორ მიზიდავდა ტრადიციები და ამავე დროს ვერ ვიტანდი მათ. ვერ ვიტანდი იმ პიესებს, სადაც მოქმედება წრიულად ვითარდებოდა, „ოჯახურ დრამებს“, მაგრამ უცბად მივხვდი, რომ ისინი ჩემი ცხოვრების ნაწილია, რომ დრამატურგებად მხოლოდ ამ ჭავლში მოხვედრისას ხდებიან.“

პიესაში „მშვიერი კლასის წყევლა-კრულვა“ – ოთხი ძირითადი პერსონაჟია. ესენი არიან: ოჯახის უფროსი – ვესტონი, მისი მეუღლე – ელლა, ვაჟიშვილი – ვესლი და ქალიშვილი ემმა. ამბავი თითქოსდა ძალზედ მარტივია. გალოთებული ოჯახის უფროსი, რომელიც აღარ მუშაობს და არც ყურადღებას აქცევს საოჯახო მეურნეობას, ცოლი რომელიც ცდილობს დააღწიოს თავი ამ გაჭირვებას, ქალიშვილი, რომელიც სულ აპირებს სახლიდან წასვლას და ვაჟიშვილი, რომელიც ჯერ კიდევ ცდილობს ოჯახის შენარჩუნებას.

ამბავი მართლაც ძალიან მარტივად და ამერიკული ლიტერატურისთვის ტრადიციულად გამოიყურება, რომ არა მისი ტრაგუკული დასასრული და ის ბრწყინვალე მონოლოგები თუ დიალოგები, რომელთა სიძლიერე ავტორს მართლაც რომ საუკეთესო დრამატურგთა გვერდით აყენებს.

მარტივი სიუჟეტიდან იბადება ერთი ოჯახის ტრაგიკული ამბავი, რომელსაც თვით პერსონაჟები ანზოგადებენ. შეპარდი თითქოსდა არღვევს კლასიკური პიესის კანონებს. ჩვენ აქ გვხვდება ადგილისა და დროის ერთიანობა, თითქმის ორმოცდარვა საათში ვითარდება მთელი სიუჟეტი სამი მოქმედების განმავლობაში ვითარებაც ერთი გვაქვს. პიესაში შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური სამი ერთიანობის (დროის, ადგილის, ვითარების) პრინციპი დაცულია.

ეს პიესა ზუსტად ატარებს სემ შეპარდისათვის დამახასიათებელ თვისებას, ევროპული და ამერიკული კულტურის საოცარ სინთეზს, რითაც იგი ამერიკული დრამატურგიის საუკეთესო ტრადიციების გამგრძელებელია. იგი არ არის კლასიკური ამერიკული სტილიზატორი და აბსოლუტურად ორიგინალური ხედვის დრამატურგია. ამ პიესაში შეინიშნება ახალი რეალიზმის ელემენტები, ოწნილისთვის დამახასიათებელი დრამატურგიული ტიპები, მაგრამ ამჟამად ისინი არ არიან კომპლექსების მატარებლები თუ არქეტიპის ფონზე აღმოცენებული პერსონაჟები. ისინი რიგითი მოკვდავი ადამიანები არიან, რომლებიც ერთ-ერთი ოჯახის მოდელს ქმნიან. ეს ამბავი მართლაც რომ სადღაც ამერიკაში ხდება, ეს ოჯახი „წყევლის მსხვერპლია“. ზუსტად ამ იდეაში ჩნდება შეპარდისეული მითოლოგიზმი, ამერიკული მითოლოგიზმი. დრამატურგი გვიჩვენებს ოჯახურ მოდელს, რომელსაც თავს სოციალური „წყევლა“ დასტეხია და გამოსავალს ვერაფრით ვერ პოულობს. იგი მის ბედისწერადაა ქცეული. ოჯახთან ერთად შერწყმულია სახლის, როგორც ოჯახის საფუძვლის სიმბოლო.

სწორედ გმირების გაერთიანება ოჯახში ბადებს მითოლოგიურ მოდელს. ეს არის საინტერესო ხერხი შეპარდისა, რომ პიესა მთლიანობაშია ცხოვრების ისეთი ეპიზოდი, რომელიც მითოლოგიურ მსოფლმხედველობაში გადადის, თითქოსდა ეს ამერიკული კოსმოგონიაა. ავტორი ამბობს, აი ჩვენ, ამერიკელები ასე ვქმნით სამყაროს, ასეთია ჩვენი წარმოდგენები ქვეყნის შესახებ და მისი კანონზომიერების შესახებ.

პირველ სცენაში ვესლი, უფროსი ვაჟი ამბობს: - „ისეთი გრძნობა მაქვს თითქოსდა ჩვენ – ჩვენ კი არ ვართ, არამედ ვიღაც სხვები“. ეს რეპლიკა თავისებურ ბიძგს აძლევს პიესის შემდგომი განვითარებისთვის. ადამიანთა გაუცხოება, რომელიც ამზადებს კატასტროფას, ამზადებს გმირებს, რომ მათ უკეთესად შეხედონ არათუ ერთმანეთს, არამედ საკუთარ განლენილ სხვადაცეულ სულს.

შეპარდის ხერხად შეიძლება ჩაითვალოს საგნის, ცხოველის თუ ბუნების მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლოდ შემოყვანა, რომლის სემანტიკური მნიშვნელობა, თითქოსდა კოსმოსურ სიმბოლოდ იქცევა და ცხოვრებისეული კანონზომიერების ამოხსნას ცდილობს.

„ვესლი: წარმოგიდგენია როგორ ვიწეი ჩემს საწოლში, ჩემს ოთახში, ამ სახლში, ამ ქალაქში, ამ შტატში, ამ ქვეყანაში, რომელსაც ისე ახლოს ვგრძნობდი, თითქოსდა იგი ჩემი ნაწილი ყოფილიყოს. ვგრძნობდი ყველა იმ ჩაძინებული ადამიანის არსებობას, რომლებიც იქ იყვნენ ღამე სიზნეღეში, მხეცებსაც კი ვგრძნობდი. ყველა მძინარე ნადირსაც. . . მე მტერი ვარ. ვგრძნობ სივრცეს ჩემს გარშემო, როგორც უზარმაზარ შავ სამყაროს. ვუყურებდი, როგორც მხეცი. . . თითქოსდა ყოველ წამს ვიღაცას შეუძლია შემოიჭრას ჩემს არსებაში.“

ამ ეპიზოდში ძალიან კარგად ჩანს გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა – საგნების სიმბოლოდ ქცევა, რომელთა საშუალებით მას უნდა ახსნას სამყარო და საკუთარი ადგილი. შემოდის შეპარდისთვის ძალიან საინტერესო თემა „მე მტერი“ – ვისი მტერი? სამყაროსი თუ იმ „უცხოსი“

რომელიც ჩემს არსებაში შემოდის; სიცარიელეში ვარსებობ და მე ვიცავ ჩემს სახლს, რომლის გალავანიც ჩემი სამყაროს საზღვარია და ყველა, ვინც მის ხელყოფას მოინდომებს, მისი მტერი ვარ. ვხედავ, როგორ ინგრევა პირველადი ჰარმონიულობა „მესა“ და ბუნებას შორის. ეს ორი ობიექტი ერთმანეთს შორდება და შეიძლება მტრობა აქაც კი გაგრძელდეს. არ შეიძლება, რომ დაუშვათ ვინმეს შემოჭრა ჩვენს მიერ შეკოწიწებულ სამყაროში. იქნება ეს სახლი, ქვეყანა თუ ოჯახი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავიდანვე შემოდის რამდენიმე სიმბოლო. ერთ-ერთი მათგანია სახლი. ვესლი მას ებლაუჭება, როგორც ბოლო იმედს, ხოლო დედამისი ცდილობს მისგაყიდვას. მანამდე კი დედა საკუთარ თემას ავითარებს პიესაში, რომელიც ასევე გარკვეული ადგილის მქონეა თავად შეპარდის შემოქმედებაში. იგი ევროპაში წასვლას თავაზობს შვილს.

“ვესლი: მაინც იქ ევროპაში რა არის ისეთი?

ელლა: იქ მათ ყველაფერი თავზე საყრელად აქვთ, მაღალი ხელოვნება, სასახლეები, არქიტექტურა, სურათები. საუცხოო საქმელი.

ვესლი: ეს ყველაფერი აქაც არის“

ელლა ველარ ახერხებს ვესლის გადაბირებას. ელასათვის ევროპაშიწასვლის

თემა ისეთივე ნიშნის მატარებელია, როგორც მოსკოვში წასვლა ჩეხოვის „სამ დაში“. ამ თემის თავისებური ციტირებაა და შეპარდის მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტა, რომელიც შემდეგ სცენებში გაგრძელდება. ელლა ცდილობს პირდაპირი დარტყმა მიაყენოს ვესლის და კონფლიქტი გააშიშვლოს.

ელლა: მე სახლს ვყიდი /ხანგრძლივი პაუზა. ვესლი პირდაპირ უყურებს დედამისს. იგი შეტრიალდება/ მე სახლს ვყიდი, მიწას, ბაღს, ტრაქტორს, საქონელს. ყველაფერს ერთად, ყველაფერი იყიდება.

ვესლი: ეს შენი არ არის.

ელლა: რითია ჩემი მასზე ნაკლები! /3.122/.

ელას მიერ აქცენტირებული გაყიდვა კვლავ იწვევს ჩეხოვისეული „ალუბლისბაღის“ ასოციაციებს.

ვესლის სიზმრის ახდენა იწყება. საკუთარი დედაც დილობს მოახდინოს ხელყოფა მისი სამყაროსი, რომელსაც „სახლს“ ეძახის და იყიდება. ყველაფერი იყიდება და ვესლი ინსტიქტურად ხდება მამის დამცველი, სადაც იგი, ამავე დროს, საკუთარ თავს იცავს.

„ვესლი: ეს ის სახლია, სადაც ვცხოვრობ,

ელლა: კარგი სახლია, ახლა მას შემოსასვლელი კარიც კი არა აქვს“

ელლას გადაწყვეტილება ურყევია. მან უნდა გაყიდოს ყველაფერი. ამისათვის ვიღაც აგენტი – იურისტი ტეილორიც კი შეიკავშირა. მას უნდა წასვლა იმ მითიურ ევროპაში.

„ემმა: მივემგზავრებით?

ელლა: დიან ჩვენე ვროპაში მივდივართ.

ემმა: ვინ მიემგზავრება?

ელლა: ჩვენ ყველა.

ემმა: გინდა თქვა, რომ მხოლოდ შენ და ვესლი მიდიხართ ევროპაში? ეს საშინელებაა.

ელლა: რატომ? რა არის აქ საშინელი? ვითომ არდადეგებია.

ემმა: იქ ისევე იქნება, როგორც აქ”

ვფიქრობ, რომ ემმას ბოლო შეფასებით, შეპარდმა საბოლოო განაჩენი გამოუტანა, როგორც თავის გმირებს, ისე სამი დის მიერ შემოტანილ რომანტიკულ სიმბოლოს „მოსკოვში, მოსკოვში” – ის, რაც ამჟამად ელლასათვის გამხდარა ევროპა. ავტორი კი იძახის: – რამ ნიშვნელობა აქვს

სად ვიქნებით, აქ თუ იქ, რა ერქმევა ადგილს. ყველგან ხომ ყველაფერი ერთი და იგივეა. მოგვიანებით ავტორის აზრი იკვეთება, რომ ყველაზე მთავარია ის, თუ ჩვენ თვითონ როგორები ვართ, ამა თუ იმ ადგილას, ზუსტად ამიტომ იტყვის ემმა: „რა მნიშვნელობა აქვს, ჩვენ ხომ იგივე დავრჩებით“.

ემმა თავის სიზმარს ძმასავით ყვება, რაც მის პერსონაჟს მნიშვნელოვან შტრიხებს მატებს.

„ემმა: მიყვარს ავტომანქანები, მიყვარს მოგზაურობა. მომწონს წარმოვიდგინო, როგორ უფუჭდება ხალხს მანქანები – მე კი ერთადერთი ადამიანი ვარ, ვისაც შეუძლია დახმარების გაწევა, თავიანთი გზის გასაგრძელებლად. ეს თითქმის იგივეა, რაც ჯადოქრობა. უბრალოდ გახსნი კაპოტს და სასწაულს მოახდენ.“

საოცარია თუ როგორ პოეტურ დანიშნულებას პოულობს შეპარდი ემმასთვის ისეთ პროზაულ პროფესიაში, როგორიც ავტომექანიკოსობაა. უცბად ჯერომ სელენჯერის „თამაში ქვავის ყანაშიც“ გვახსენებს, ბავშვების გადარჩენის იდეას, რომ არ გადაიჩენებიან უფსკრულში. ემმა პიესაში გმირია, რომელიც თავის დანიშნულებას დახმარებაში ხედავს. მართალია მას მასხრად იგდებს დედაც და მამაც, მაგრამ იგი თითქოსდა პატარა, შეიძლება „უშნო“ მეომარია, რომელსაც სურვილი აქვს შეებრძოლოს ქარის წისქვილებს. მას უნდა, რომ გახდეს ჯადოქარი, რომელსაც სიკეთის კეთება შეუძლია. სიკეთე აბსტრაქტული ცნებაა. ცხოვრებაში იგი ვერ ღებულობს რელიგიური სიკეთის ფუნქციებს. ამიტომაც ნაწარმოებში ყველა გმირს სიკეთის „საკუთარი“ თავისებური წარმოდგენა გააჩნია. ემმასთვის სიკეთეში შედის: ხალხისადმი იმედის დაბრუნება, რწმენის აღდგენა, სუსტის დაცვა, სამართლიანობის აღდგენა, მაგრამ ამისათვის დასაშვებია, რომ სხვა დაზარალებულს. ეს არცთუ უმტკივნეულო და უსაფრთხოა. ამ გარემოებით საკმაოდ განსხვავდება ევროპული კულტურა ამერიკულისაგან, რადგანაც სხვადასხვა მორალურ-ეთიკურ კატეგორიებში არსებობენ.

პირველ მოქმედებას ავტორი საკრალური სიმბოლოთი ამთავრებს. გამოდის ვესლი, მას ხელში პატარა ბატკანი უჭირავს და სცენის ერთ-ერთ კუთხეში ათავსებს, თითქოსდა იწყება მზადება რაღაც რიტუალისთვის. „ცხვარი, როგორც მომავალი შესაწირი ისე გამოიყურება.“

მთელი შემოქმედების განმავლობაში დედა ვაჟიშვილში ეძებს თანამონაწილეს, თანამზრახველს. მას რაღაც მაქინაცეებით, ადვოკატ ტეილორის გამოყენებით, გადაუწყვეტია ქმრისგან მალულად სახლის გაყიდვა, მაგრამ ვესლისთვის არც ისე ადვილია საკუთარი სამყაროს „გაყიდვა“ დედას უჭირს ვესლი შეთქმულად გადააქციოს.

ემმა ავტორისათვის პირველ მოქმედებაში კლასიკური „პატრონია“ მას მარტო უნდა ყველა გადაწყვეტილების მიღება. იგი თითქოსდა ვერავის ვერ ენდობა, მაგრამ ეს ზედაპირული შეხედულებაა, რომელიც შემდგომი მოქმედებების მსვლელობის დროს გაქარწყლდება.

შეპარდი საინტერესოდ ავითარებს სიუჟეტს და რაცმთავარია, ყველა გმირის გამოჩენისას დასაწყისში იგი თითქოსდა ილუსტრაციას, ციტატას, გმირის ზოგად სტერეოტიპს გვთავაზობს, რათა პიესის მოქმედების დროს ჩვენს თვალწინ დაინგრეს სტერეოტიპი და ჩვენ გავხდეთ გმირის ხასიათის გახსნის, სახის განვითარების მოწმენი. ყველა გმირი თითქოსდა იძერწება სცენაზე, ყველა იმ წინააღმდეგობით, რასაც მათ ცხოვრება სთავაზობს. ავტორმა ხომ ცხოვრებისეული ეპიზოდი უნდა შექმნას დროის უწყვეტ დინებაში.

„ვესლი: ეს უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე უბრალოდ სახლის დაკარგვა. ეს მიწის დაკარგვასაც ნიშნავს.“

ემმა: შენ ამის შესახებ ლაპარაკობ როგორც რაღაც შემოსევაზე.

ვესლი: ასეც არის, ზუსტად ესაა გაცოცხლებული მკვდრების თავდასხმა, ზომბების შემოსევა. ტელიორი – ყველაზე პირველიზომბია. იგი მზვერავია. იგი მხოლოდ ნიშანია იმისა, რომ მისადგომებზე უფრო დიდი ზომბია, ძალიან მალე ისინი კარების მტვრევას დაიწყებენ“

ეს დიალოგი გრძელდება მოკლე წინადადებებით, დაძაბულობის მატებით. ვესლის თხრობით საინტერესოა „სხვისი“, „უცხოს“ დახასიათება. აქ ხო მტელიორზე, როგორც მყიდველზე, არ არის ლაპარაკი. ეს ის „სხვა“, რომელიც მოდის, რათა ოჯახური, პირობითი, მაგრამ მაინც „ჰარმონია“ დაარღვიოს. მისთვის მხოლოდ ერთი შედარება მოიძებნა „ტრილერიდან“ გადმოსული პერსონაჟის ზომბისა, როგორც ვესლი ახასიათებს.

(პირველი ნაწილის დასასრული - გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)

გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. გურჯიევი გიორგი “გახსოვდეს თქვენი თავი” //გაზ. “რუბიკონი” 15 მაისი 1989 წ. № 1
2. Сэм Шепард “Истинный запад” // ж. театр1991 №3
3. Сем Шепард “Где-то в Америке”//. Современная драматургия 1990 №2
4. Коренева М. Творчество Юджина О Нила и пути Американской драмы., Наука 1990
5. Почти Греческая трагедия // г. Экран и сцена №39 27 сентября 1990
6. Семенов Владимир “Человек в калейдоскопе”// ж. Современная драматургия 1990 №2
7. Дни театра Федеративной республики Германии в Москве 1989 Вест ЛБ Вестдойче Ландесбанк
8. Пави Патрис Словарь театра М., Прогресс 1991
9. Shepard Sam Seven plays, Fathor and Father London Boston 1988
10. Shepard Sam Keeps Moving by Amy Lipman // Toronto Freepress nov. 1984 vol.I, №1
11. Jennifer Allen “Requir Magazine” 1988
12. Rensel George Insect in Country, Look Frankfurter Allgemeine Zeitung 22.4.1986
13. Russell Tayler John, The Penguin Dictionary of Theatre, Penguin books 1978

მეხსიერების ლანდშაფტები: პოსტკომუნიალური ნარმოდგენა ნაციონალურის მიღმა¹

სანამ ირლანდია ერთად ჩამოყალიბდებოდა და 1922 წელს ორად გაიყოფოდა, ის მეტწილად საკუთარი კულტურით და განსაკუთრებით თეატრით იყო ცნობილი: იეტსის (W.B. Yeats) ეროვნული თეატრის პროექტის შედეგად მრავალი პიესა დაიდგა მეოცე საუკუნის დასაწყისში, რომლებიც კანონიკური გახდა თავიანთი განმასხვავებელი ლინგვისტური ირლანდიურობის წყალობით. გაყოფას, 1920-იანი წლების სამოქალაქო ომსა და 1937 წელს კონსტიტუციის მიღების პერიოდს მოჰყვა, როგორც ეკონომიკური ასევე კულტურული სტაგნაცია.

კონსტიტუციის მიხედვით კათოლიკურ ეკლესიას განსაკუთრებული ადგილი მიენიჭა ირლანდიის ცხოვრებაში, რომლის შედეგად ჩამოყალიბდა ის, რასაც მხოლოდ და მხოლოდ თეოკრატიული სახელმწიფო შეგვიძლია ვუწოდოთ. პოლიტიკოსები ქედს უხრიდნენ სამღვდლოებსა და არც უფიქრიათ XIX-ე საუკუნეში ირლანდიაში შემოღებული რეპრესიული კანონების შემსუბუქება, რომლებიც განსაკუთრებით სექს, სექსუალურ ორიენტაციასა და ქალთა როლს ეხებოდათ. თეოკრატია პატრიარქალური სახელმწიფოს გარანტი გახდა სასტიკი ზნეობრივი და მორალური კანონებით.

ირლანდიის ნაციონალური თეატრი სახელმწიფოს კონტროლის ქვეშ გადავიდა, რასაც უძრავობის რამდენიმე ათწლეული მოჰყვა 1960-იან წლებამდე.

ქვეყანა განიცდიდა ემიგრაციის ფართო ტალღას 1990-იან წლებამდე როდესაც უპრეცედენტო ეკონომიკურმა აღმასვლამ, რომელიც ექსპორტ იმპორტის მსუბუქი რეგულირების შედეგი იყო გამოიწვია უძრავი ქონების ბუმი და კორუფციის ისეთი დონე, რომელსაც მცირე ზომის ქვეყანა ვერასოდეს ვერ დაამარცხებდა. პარალელურად ეკონომიკურმა კეთილდღეობამ საშუალება მისცა საზოგადოებას დაპირისპირებოდა წარსულს, ეკლესიასა და სახელმწიფოს და გამოაშკარავებინა სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმებით, გაზეთებითა და თეატრით სახელმწიფოს მიერ მისი დაარსების დღიდან მოყოლებული ბავშვთა და ქალთა ჩაგვრის უამრავი სანქცირებული ფაქტი. ყოველივე ამის შედეგად ირლანდიის წარსულის ვარდისფერი იმიჯი დაიმსხვრა, რამაც სახელმწიფოსთან და წარსულ ნაციონალიზმთან დაპირისპირება მოიტანა.

ახალ ათასწლეულში ირლანდიურმა თეატრმა თავის თავზე აიღო ირლანდიური წარსულის წარმოჩინება პოპულარული და აღიარებული დადგმების სერიის სახით, რომლებიც თეატრის შენობების მიღმა ისტორიულ ადგილებში ხორციელდება. ასეთი ტიპის წარმოდგენები ბიძგს აძლევდნენ მაყურებლებს თავად შეხებოდნენ ისტორიასა და მეხსიერებას ისევე როგორც დადგმების თემატიკასა და შემსრულებლებს. ყველა ასეთი დადგმა ხასიათდებოდა რეალობისა და ფიქციის ნაზავით, სადაც საზღვარი რეალობასა და გამონაგონს შორის ძალზედ ბუნდოვანი იყო. ყოველი მათგანი აძლევდა მაყურებელს შეთავაზებათა სიას, რაც მათ გამოცდილებას წინასწარ განსაზღვრავდნენ. მათგან მოითხოვდნენ განემარტათ თუ რა გავლენას ახდენს კომუნის შეხედულებები და მისი საქმიანობა საშემსრულებლო და სოციალურ სფეროზე მათ მშობლიურ ქალაქ დუბლინთან კავშირში.

¹ თარგმანი მომზადებულია თამარ ლოლოუას მიერ

მინდა დავიწყო საცეკვაო ტრადიციის მაგალითით, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა კოლონი-
ალურ პერიოდში და რომლის პრაქტიკაც უპირისპირდებოდა ინგლისის კოლონიალური ოკუპა-
ციის მოდერნიზმს და რომლის ხელახალი გააზრება, როგორც საშემსრულებლო ტრადიციისა
მოხდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში და რომელშიც ძირითადად ირლანდიური ლეგენდის
მითური წარსული იყო ასახული. 2010 წელს მან კიდევ ერთი ტრანსფორმაცია განიცადა, როდე-
საც შესრულდა ადგილ-სპეციფიური ცეკვა მეხსიერების, ტრადიციისა და კომუნის შესახებ.



დასი სახელად სიამსა თაირ (Siamsa Tire) ირლანდიურად საქვეყ-
ნო მხიარულებასა და მუსიკას ნიშნავს) 2 ასევე ცნობილია როგორც
ირლანდიის ნაციონალური ფოლკლორული თეატრის სახით. დაარსდა
1974 წელს პასტორ პატ აერნ სიამსას (Father Pat Ahern Siamsa) ეგიდით
და მისი პირვანდელი მიზანი იყო ჩრდილოეთის კერის საგრაფოს სიმ-
ღერების, მუსიკისა და ტრადიციული საცეკვაო ტრადიციების ჩაწერა
და შენახვა. ეს ყველაფერი თანამედროვეობისა და მაღალი ემიგრა-
ციის ფონზე გადაშენების ზღვარს იყო მისული. მათ ააშენეს ორი აკა-
დემია კარაგისა და ფინუგის სოფლებში, სადაც უსასყიდლოდ ასწავ-
ლიდნენ ძირითადად სკოლის ასაკის ბავშვებს ტრადიციულ კულტურას.
მათგან საუკეთესოები მოხვდნენ წამყვან დასში ტრალეში და ასრუ-
ლებდნენ კიდევ მეორეხარისხოვ როლებს პროფესიული დადგმების

სტეპში. ასეთი ტიპის დაწესებულებები დაეხმარნენ დაეკავშირებინათ ერთმანეთს ტრადიციის
შენარჩუნების პროცესი ჩრდილოეთ კერის კომუნებთან. მათი მიდგომა კულტურისადმი ეფუძნე-
ბა მათი დამაარსებლის მოძღვრებას რომ “არის შეგრძნება თითქოს ჩვენ არ ვფლობთ საკუთარ
კულტურას. ეროვნული მონაპოვარი მხოლოდ სესხია, რომელიც უნდა ავილოთ, გადავამუშაოთ
ჩვენი გამოცდილების თანახმად და გადავცეთ ის მომავალ თაობებს“. ახალი ათასწლეულის და-
საწყისამდე ძირითადი აქცენტი შენარჩუნებასა და გადაცემაზე იყო, ძირითადად ეს ტრადიციული
ირლანდიური სტეპის მუნიკური სტილის შენარჩუნებას ეხებოდა, როგორც მას მოგზაური ცეკვის
ოსტატი ჯერემია მოლინე (Jeremiah Molyneux) ასწავლიდა. ცეკვის ეს სტილი ხასიათდებოდა
გაცილებით თავისუფალი სხეულით ვიდრე კონკურენტი სტეპი, რომელიც ასე ფართოდ ისწავ-
ლებოდა ქვეყნის მასშტაბით ირლანდიურ დიასპორაში. მაკგრატი(Aoife McGrath) ამ სტილს გან-
მარტავს: „მუნიკურ ტრადიციაში სხეულის ზედა ნაწილსა და მკლავებს უფლება აქვთ „იდიონ“
სტეპთან თანხვედრაში, მაგრამ მიუხედავად იმისა რომ ადამიანის ტორსსა და მკლავებთან მიდ-
გომა აქ ნაკლებად იზღუდება ვიდრე კონკურენტ სტეპში, სხეულის ზედა ნაწილის ვერტიკალუ-
რი ტარების პრინციპი იგივეა და მოძრაობის აქცენტი გადატანილია ფეხებსა და ტერფებზე, რაც
თავის მხრივ ქმნის რიტმს“. სხეულის მოდუნება შესაძლოა არც ჩაითვალოს მნიშვნელოვან ინო-
ვაციდ რადგანაც, სიამსა თაირის(Siamsa Tire) ბოლოს 30 წლის დადგმები ძირითადად სოფლის
თემატიკასა და თანამედროვეობის წინა პერიოდის პასტორალურ ხედვას ეფუძნებოდა რადგა-
ნაც მრავალი წარმოდგენა ერთმანეთში ურევდა კელტურ მითოლოგიას სასოფლო რიტუალურ
სიმღერასა და ცეკვას. 1990იანი წლებიდან მოყოლებული რივერდენსის გლობალურმა ფენომენ-
მა, რომელიც კონკურენტ ირლანდიურ სტეპს ეფუძნებოდა ბევრად გაანთავისფულა სხეული
ტორსისა და მკლავების გახვევებისაგან, ხოლო შინაარსობრივად იმავე მითოლოგიურ არეალში
დარჩა. 2004 წელს დასმა გადაწყვიტა გამიჯნოდა ტრადიციის და პირველმა დაიწყო ინოვაცი-

2 <http://www.youtube.com/watch?v=FBSwrCWy9f0>

ური ექსპერიმენტები, რამაც მათ პირველადმოუტანა ხელოვნების საბჭოს დაფინანსება. გრანტის წესდების თანახმად მე მიმიწვიეს როგორც პროექტის შემფასებელი და დადგმის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის დამგეგმავ პროცესში მონაწილე. დადგმა დასათაურებული იყო როგორც რევოლუცია (rEvolution) და წარმოადგენდა სტეპის ოთხი წამყვანი მოცეკვავის კოლექტიურ ნაღვაწს. მათში შედიოდნენ იონათან კელიჰერი (Jonathan Kelliher), ერთი თანამედროვე მოცეკვავე, თანამედროვე ქორეოგრაფი სინდი კამინგსი (Cindy Cummings) და ვიზუალური არტისტი ენდრიუ დაგანი (Andrew Duggan). თანამედროვე ხელოვანთა და ტრადიციულ მოცეკვავეთა პირველსავე შეხებამ განსაზღვრა სიტყვა „ხალხური“. ენდრიუ დაგანი ახდენდა ყველაფრის ვიდეო კამერაზე დოკუმენტირებას და აშკარა იყო რიგ ტრადიციულ მოცეკვავეთა უხერხულობა საჯაროდ საუბრისას და ვიდეო კამერაზე ალბეჭდვის დროს. საუბარი ჩიხში შევიდა, როდესაც მოცეკვავეები ვერ შეთანხმდნენ სიტყვა „ხალხურის“ გრამატიკულ განსაზღვრებაზე. იყო ის არსებითი სახელი თუ ზედსართავი? ბოლოს და ბოლოს გადაწყდა სიტყვა „ხალხური“ როგორც ზმნა ისე მიეღოთ. და სწორედ აქ დაიწყო კრეატიული პროცესიც. ადრეული კვლევის ნაწილად დაიგეგმა ფინუგის (Finuge) სკოლის მონახულება ტრალეს (Tralee) გარეთ. ყველამ, ჩემი ჩათვლით მოვინახულეთ სკოლა. ჩემთვის ისევე, როგორც თანამედროვე მოცეკვავეებისთვის შენობა ახალი იყო, მაგრამ ტრადიციული მოცეკვავეთათვის სახლი სავსე იყო მოგონებებით რადგანაც სწორედ აქ აიღეს მათ ფეხი როგორც მოცეკვავეებმა. ეს სახლი სავსე იყო ბავშვობის მოგონებებით, ტრადიციათა აჩრდილებით. ეს იყო ადგილი, სადაც მათ ცეკვა დაიწყეს. მაშინ როდესაც თანამედროვენი იკვლევდნენ შენობას, ტრადიციული მოცეკვავეები შედიოდნენ მოგონებების სამყაროში და თვალს ავლებდნენ თავიანთ პროფესიულ წარსულს. ერთერთ ცეკვას, რომელიც გაიხსენეს „შავი ჩიტი“ (The Blackbird) ერქვა, რომელსაც წარმოდგენების წინ შესახურებლად (warm-up) ცეკვავდნენ და ის მოცეკვავეთა მეხსიერებაში ტკბილ მოგონებად იქცა. ასევე გაიხსენეს, როგორ ასწავლიდნენ მათ სტეპის სიზუსტესა და პირდაპირობას და როგორ აძლევდათ მათ პედაგოგი შენიშვნებს. ტრადიციის გახსენება გაჯერებული იყო ტრადიციის დაოსტატებზე ნერვიულობით. პირველ შეხვედრაზე ტრადიციულ მოცეკვავეებს გაუჭირდათ ცეკვის დანაწევრება და მისი ასეთი სახით სინდი კამინგსისთვის (Cindy Cummings) სწავლება, მაშინ როდესაც თანამედროვე შემსრულებლებმა უპრობლემოდ აითვისეს სკოლის შენობის იატაკი და სივრცე. თანამედროვე შემსრულებელს პრობლემა არ შექმნია რადგან ის ტრადიციისაგან თავისუფალია. ეს პირველი შეხვედრა განდა სტიმული დასკვინითი წარმოდგენისთვის (დადგმა ორჯერ გაიმეორეს 2004-სა და 2005 წლებში). აქ კამინგსმა წარმატებით დაანაწევრა მოძრაობის რიგი და მოახდინა მისი პირუკუ დადგმა. პირუკუ ქორეოგრაფია გადაღებულ იქნა ენდრიუ დაგანის (Andrew Duggan) მიერ, რომელიც წარმოდგენის მსვლელობისას უკუღმა სვლის ჩანაწერს წაღმა ატრიალებდართაც შექმნა რეაქტიულობისა და წინსვლის შეგრძნება. ამასობაში ცოცხალი შემსრულებლები სცენაზე ასევე უკუღმა ცეკვავდნენ. მაკგრატი (Aoife McGrath) განმარტავს, როგორც დასის მიერ მოხდენილ ეფექტს ასევე დასზე მოხდენილ ზემოქმედებას: „ნაციონალური ფოლკლორული ტრადიციების შენარჩუნების პასუხისმგებლობის ფონზე, სიამსას მოცეკვავეებმა და კამინგსმა გამონახეს გზა, რომლის მეშვეობით მათ პირდაპირი მნიშვნელობით სძლიეს გრავიტაციას რათა შეექმნათ სივრცე, რომელშიც „ფოლკლორი“ და „ცვლილება“ არ განდებოდნენ ურთიერთგამომრიცხავი ტერმინები. არაჩვეულებრივად სხარტმა „წაღმა-უკუღმას“ კონცეფციამ



მოახდინა სხეულებრივი მართვის ტრანსფორმაცია ისე, რომ გამოაჩინა თავისუფალი კრეატი-
ულობის პოტენციალი, რომელიც არსებობს ტრადი-
ციის, შენარჩუნებისა და განმეორების ერთი შეხედ-
ვით მკაცრ პარამეტრებშიც კი.“ რ-ევოლუცია იყო
ექსპერიმენტი, რომელმაც გამოწვევა გაუკეთა დასის
არსსა და სულს და ბევრი არ შეხვდა მას ენთუზიაზ-
მით. ტრადიციონალისტებს ეშინოდათ რომ სიამსას
(Siamsa) შემოქმედებითი (ირლანდიურ ამერიკული
ტურიზმი) ბაზარი დადებითად არ მიიღებდა მას, მაგ-
რამ დასმა წარმოდგენა წაიღო დუბლინში, როგორც
დუბლინის ფრინჯის ფესტივალის ნაწილი და შეას-
რულა ის ლორდ მერის წვეულებათა დარბაზში. ხუთი
წელი დასჭირდა დასს შემდგომი ექსპერიმენტებისა
და ინოვაციებისთვის მიუხედავად იმისა, რომ თანა-



მედროვე შემსრულებლებს მუდმივად იწვევდნენ აქა იქ არსებული რეპერტუარის განახლების
მიზნით. მათი უახლესი ინოვაციური დადგმის პრემიერაც 2010 წლის სექტემბერში ასევე დუბ-
ლინში ფრინჯის ფესტივალზე შედგა და შემდგომ ედინბურგის ფრინჯშიც მოხვდა. დადგმას სა-
ხელად ერქვა „რა ფოლკლორი“ (What the Folk?.) სათაური, რომელიც დასის შინაარსისა და სუ-
ლის თავისუფალ განმარტებას წარმოადგენდა. იდეა და რეჟისურა ჯო მანგანს (Jo Mangan)

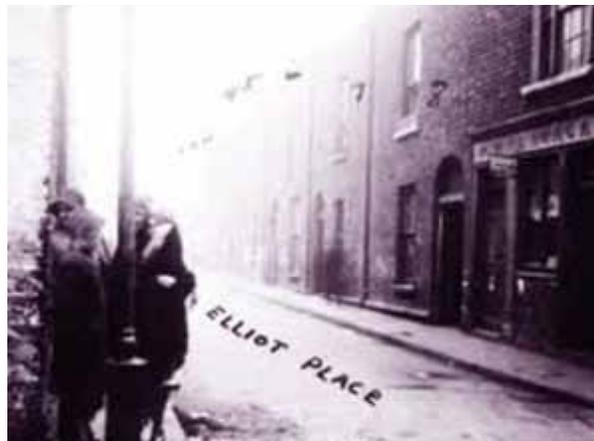


ირლანდიის ერთერთ ყველაზე ექსპერიმენტატორ რეჟისორს
ეკუთვნოდა. წარმოდგენა გაიმართა დუბლინის კულტურულ
უბანში, სახლში, რომელიც დასის დროებით ადგილსამყოფელს
წარმოადგენდა ფესტივალის დროს. მაცურებელი პირველად
კოლონიალური ტიპის სახლის პირველი სართულის სასადილო
ოთახში შედიოდა სადაც მათ 4 წამყვანი მოცეკვავე ესალმებო-
დათ და ჩაისა და ლიმნის ნამცხვარზე პატიჟებდათ. მქონდა რა
ნამუშევარი ამ დასთან 2004-2005 წლებში ეს შეხვედრა განსა-
კუთრებით დასამახსოვრებელი გამოდგა ჩემთვის. დამსწრე
აუდიტორია ამ დასს სხვადასხვა დონეზე იცნობდა მაშინ როდე-
საც უცხოელი მაცურებელისაერთოდ არ იცნობდა მათ, მაგრამ
ჩაი მაინც ესიამოვნათ. შემდგომ ჩვენ შეგვიყვანეს შუალედურ
სასტუმრო ოთახში, სადაც ჩვენ მოცეკვავეები გვართობდნენ

თავიანთ კარიერაზე მოყოლილი ამბებით. გვესაუბრებოდნენ პირდაპირ, უშუალოდ და პერი-
ოდულად თავიანთ ნაამბობში სიმღერებისა და ცეკვის ელემენტებსაც რთავდნენ. შემდგომ აუდი-
ტორია დაყვეს ჯგუფებად და თითოეული მათგანი აიყვანეს ზემო სართულზე არსებულ საძინებ-
ლებში. ერთერთმა მოცეკვავემ საკუთარი ისტორია პირდაპირ სააბაზანო ოთახში გაგვიმხილა.
მე ვიყავი ნაწილი მცირე ჯგუფისა, რომელიც მიყვებოდა სხვა მოცეკვავეს მის საძინებელში. ჩვენ
განვლაგდით საწოლის გარშემო და მოცეკვავემ საწოლის ქვევიდან გამოიღო ჩემოდანი, რომელ-
შიც მისი „საგანძური“ იღო - მისი ერთერთი ტრადიციული კაბა იმ პერიოდიდან როცა ის ჯერ
კიდევ სტივს ცეკვავდა. მან ასევე გვაჩვენა ჯილდოები, რომლებიც მიიღო შეჯიბრებებში და ასე-
ვე გვიამბო ახალგაზრდობის მოგონებები. შემდგომ მაცურებელი კვლავ შეიყვანეს სასადილო
ოთახში, სადაც წარმოდგენა დასრულდა ტრადიციული სიმღერის მოგონებითა და შესრულებით.

ეს სიმღერა მათ პირველად დასის დიდი ხნის მენეჯერისა და მეგობრის მარტინ ველანის(Martin Whelan)დაკრძალვაზე შეასრულეს. სიმღერის შესრულებამ მოგონებები აღძრა მოცეკვავეებში რადგან მათი ტკივილი ჯერ კიდევ მოუშუშებელი იყო. მათ სახეზე ცრემლები ჩამოსდიოდათ ისევე, როგორც ზოგიერთ დამსწრეს. მაგრამ ეს არ იყო ხელოვნურად წარმოქმნილი ტკივილი. წარმოდგენა ახდენდა პირადის ჩვენებას, კავშირს წარსულთან, ტრადიციულ სახელოვნებო ფორმასთან და შემსრულებლებსა და მათ რეალურ ყოფას შორის. მან დაიკავა ტრადიციული სიამსას წარმოდგენის ბზრიალსა და ტრიალს შორის არსებული უხილავი ტერიტორია. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი აქ ცეკვისა და სიმღერისთვის მოვიდა, აქ ამის არც დრო და არც სივრცე იყო. ის რაც ჩვენ შევიგრძენით ინტუიციურ და ემოციურ დონეზე გახლდათ ცალკეული ადამიანების პირადი ჭიდილი, ვნება ტრადიცია და გაურკვეველ მომავალს შორის საკუთარი როლისა და ადგილის შესახებ და ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რაც ჩვენ ვიხილეთ კომუნის წარმოდგენა, რომელიც მათივე ტრადიციებით იყო შთაგონებული. რაც ამ ინოვაციურმა თეატრალურმა წარმოდგენამ გააკეთა ტრადიციასა და კომუნას შორის კავშირის ჩვენებით იყო ის, რომ მოახდინა ფრინჯის ფესტივალის ავანგარდულ ტერიტორიაზე მოხდა ახალ კომუნასთან კონტაქტის დამყარება. მაშასადამე ტრადიცია გახდა პირადი, პერსონალური. და ეს პირადი გათამაშდა ინტიმურობის სივრცეებში. ტრადიციული წარმოდგენის ახლებურად დანახვისა და განმარტების გზა იყო სწორედ ის ინოვაციური, რაც ამ წარმოდგენამ ფრინჯის ფესტივალზე დაგვანახა. მაშინ როდესაც თავად ტრადიციები, როგორც ხელოვნება დაქსაქსულია ისინი მაინც თანაარსებობენ ჩვენთან. ეს განსხვავებულის რეპრეზენტაციას კი არა საკუთართან კავშირის დამყარებას ემსახურებოდა. ეს არ იყო ახლის თეორიული შექმნა, არამედ ცნობიერი მსჯელობა ტრადიციის ზეგავლენისა იმ ცხოვრებაზე, რომელიც იცხოვრება წარმოდგენის თანამედროვე სივრცეში. ჩაუღრმავდა რა საკუთარ და არა სხვის ტრადიციებს ამ დასმა შექმნა ისეთი საშემსრულებლო ურთიერთქმედება, რომელმაც საშუალება მისცა თანამედროვე აუდიტორიას შეეგრძნო (ვიდრე დაენახა) რომ წარმოდგენა რეალური ადამიანებისგან (ხალხისგან) იქმნება და რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი რეალური ადამიანები არიან.სიამსა ტაირმა წარმოადგინა თავიანთი ტრადიციები, როგორც ერთი ოჯახის კომუნა და მათი ეს დადგმაც გახდა უფრო პირადი პოლიტიკის ამსახველი ვიდრე მათი ტრადიციული ხელოვნებისა.

ახლა მინდა გადავინაცვლო ანუ (Anu) პროდაქშენის 2010 და 2011 წლის ორი წარმოდგენისაკენ, რომლებიც ლუიზ ლოუმ (Louise Lowe) დადგა. პირველი დადგმის სათაურია მსოფლიოს ბოლო შესახვევი (World's End Lane) ხოლო მეორესი უბრალოდ სამრეცხაო (Laundry)3. ორივე



წარმოდგენა დაიდგა ცენტრალური დუბლინის ლარიბ უბანში სახელად მონტო(Monto), ები თეატრიდან(Abbey theatre) და იმ ადგილებიდან სულ რამდენიმე კვარტალის დაშორებით, სადაც რევოლუციამ განსაზღვრა ირლანდიის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების კურსი. ლუიზ ლოუ და მთელი მისი ოჯახი წარმოშობით დუბლინის სწორედ ამ ნაწილიდან არიან. გაყვნილი მოგონებებით აღვსილი, ლოუ აგრძელებს მუშაობას კვლევით დადგმებზე, რომლებიც ეხმაურება ადგილობრივ ისტორიას. მსგავსი მუშაობის შედეგად ლოუმ მიაკვლია დუბლინელების მიკრო სოციალურ ისტორიას, იმ ხალხისა რომელთა ამბავი არ შეადგენს ირლანდიური ნაციონალიზმის გრანდიოზულ ქრონიკებს.



პირველი ეს არის მსოფლიოს ბოლო შესახვევი (World's End Lane) , ნახევრად ადგილ-სპეციფიური წარმოდგენა, რომელიც დაიდგა დუბლინის მერიის ხელოვნების ლაბორატორიის სივრცეში, ძირითადად თეატრის მსახიობთასარეპეტიციო ოთახია. შენობა დგას ფოლის ქუჩის კუთხეში. მაგრამ 1920-იან წლებამდე ამ ქუჩას მონტგომერის (Montgomery) სახელი ერქვა და წარმოადგენდა არამხოლოდ ევროპის მასშტაბით ერთერთ ყველაზე ჩაშვებულ ქუჩას, არამედ დუბლინის სკანდალურ ე.წ. წითელი ფანრების რაიონს. საუბარში ქუჩა და მთელი შემოგარენი მოიხსენიებოდა, როგორც მონტო (The Monto). დაახლოებით გასული საუკუნის დასაწყისში ეს დასახლება ცუდი რეპუტაციის გამო ენციკლოპედია ბრიტანიკაშიც კი მოხვდა. ბრიტანეთის ისტორიის ვიქტორიანულ პერიოდში, 1860-იანი წლებიდან ირლანდიის სამოქალაქო ომამდე 1920-იან წლებში მონტო განთქმული იყო პროსტიტუციითა და საროსკიპოებით, რომლებსაც საზოგადოების თითქმის ყველა ფენის წარმომადგენელი სტუმრობდა. საროსკიპოებს მართავდნენ ქალბატონები, რომლებიც სოფლიდან ჩამოსულ მიამიტ ირლანდიელ გოგონებს დამლაგებლობას სთავაზობდნენ, ხოლო დუბლინში ჩამოსვლისთანავე საროსკიპოებში უკრავდნენ ხოლმე თავს. მიზეზი, რატომაც გახდა მონტო ასეთი ცნობილი ბრიტანეთის იმპერიაში იყო ის ფაქტი, რომ მისი პოპულარობა პირდაპირ უკავშირდებოდა ბრიტანეთის ჯარის მიერ ირლანდიის ოკუპაციას. მაშინ როდესაც დუბლინის პორტი საკმაოდ ახლოს იყო ბრიტანეთის ფლოტიდან გადმოსხმულ მეზღვაურთათვის, მონტოსგან შორიახლოს პორტლანდ როუში (Portland Row) მდებარეობდა ბრიტანული არმიის ერთერთი უდიდესი გარნიზონი, რომელიც ირლანდიაში განლაგებული ბრიტანელი ჯარისკაცების საცხოვრებელ ადგილს წარმოადგენდა. სოციოლოგები თანხმდებიან იმ ფაქტზე, რომ მონტო და მისი ინდუსტრია ვერასოდეს მოიხვეჭდა სახელს თუ არა ბრიტანელი ოკუპანტი

ჯარისკაცები და მეზღვაურები. პროსტიტუციას თან ახლდა ალკოჰოლისა და ნარკოტიკების თავისუფალი ინდუსტრია. მიუხედავად ამისა ადგილობრივ მცხოვრებთა მოგონებებში ეს რაიონი შედარებით არაკრიმინალურ ადგილთან ასოცირდება. გამომდინარე იმ მომსახურებიდან, რომელსაც მონტო ოკუპირებულ ძალებს უწევდა არავის გასჩენია სურვილი დამოუკიდებლობის მიღებამდე მისი ტრანსფორმაციისა. ეს ოკუპირებული ძალების წინააღმდეგ წასვლის ტოლფასი იქნებოდა. მაგრამ ასეთი ტიპის ინდუსტრიის მემკვიდრეობად რჩებოდნენ ახალგაზრდა გოგონები, რომელთაც ასაკთან ერთად სულ უფრო დაბლა და დაბლა ეშვებოდნენ თავიანთი პროფესიული იერარქიის კიბეზე იყო, სანამ არ იქცეოდნენ ქუჩის მაწანწალებად. არანაკლებ მნიშვნელოვანი ვენერიული დაავადებების უპრეცედენტო ზრდაც, რომლის შედეგად გოგონებს ღარიბ საავადმყოფოებში აგზავნიდნენ საიდანაც ისინი უკან იშვიათად ბრუნდებოდნენ. არსებობდა დაუსაბუთებელი ჭორებიც რომ ასეთ საავადმყოფოებში ევთანაზიასაც კი აკეთებდნენ. ამ ყველაფერს თან სდევდა უკანონო ბავშვების რაოდენობის ზრდაც, რაოდენობის რომელიც ამ რაიონის გაუქმების შემდეგაც დიდხანს შენარჩუნდა. სამოქალაქო ომის შემდეგ კათოლიკური ეკლესიის გავლენამ სახელმწიფოზე წარმოშვა აბსოლუტური თეოკრატია. თეოკრატამ საშუალება მისცა 1921 წლიდან მოყოლებული დაარსებულიყო ისეთი ორგანიზაცია როგორცაა მერის ლეგიონი (Legion of Mary) და აქტიურად ემუშავა. მერის ლეგიონი წარმოადგენს საერო ორგანიზაციას, რომლის წევრებიც ე.წ. ლეგიონერები არიან სოციალური მისიონერები მიმაგრებული ეკლესიის მრევლს და რომელთა მთავარი მიზანი წარმოადგენს კათოლიკური მოძღვრების სწავლებით, რწმენითა და პრაქტიკით ადამიანის კეთილდღეობაზე ზრუნვა. ორგანიზაცია დაარსდა დუბლინელი ფრენკ დაფის(Frank Duff 1880-1980) მიერ, რომლის მთავარი მისია იყო დუბლინის განწმენდა და განსაკუთრებით მონტოსი, რომელიც სოციოლოგი ტერი ფეგანის თანახმად საკუთარი პოპულარობის პიკზე დაახლოებით 1600 მეძავს ამუშავებდა და ეს ყველაფერი ქალაქში რომლის მოსახლეობაც დაახლოებით 400 000 ადამიანს შეადგენდა. 1920-იან წლებიდან მოყოლებული დაფმა - პროტესტანტმა სამოქალაქო მოსამსახურები მიაღწია საროსკიპოების მენეჯერთა განდევნას, საროსკიპოების დახურვასა და რაიონში მომუშავე გოგონებისთვის რელიგიურ მრწამსთან ზიარებას. მაგრამ ამ ყველაფერმა მეტი უბედურება მოიტანა, თემა რომელსაც ლუიზ ლოუ თავის მეორე წარმოდგენაში ეხმაურება და რომელსაც მე მოგვიანებით შევხვები.

ლოუს წარმოდგენა დაიწყო არამხოლოდ როგორც იმ რაიონის მცხოვრებლებისგან დაკომპლექტებული პროექტი-მოგონება, რომელშიც მისი ოჯახის წევრებიც ერთიანდებოდნენ, არამედ ყველაზე მნიშვნელოვანი აქ სოციოლოგი ტერი ფაგანი(Terry Fagan)გახლდათ. მისი მთავარი მიზანი იყო დუბლინის ამ ნაწილის ისტორიის აღდგენა, რომელიც ისტორიული ქრონიკიდან არამხოლოდ გასაგები მიზეზების გამო იყო ამოღებული არამედ იმიტომაც რომ მან დიდი სოციალური ზეგავლენა მოახდინა ამ რაიონის მაცხოვრებლებზე. ფოლის ქუჩის კუთხეში დგას დუბლინის მერიის ლაბორატორიის შენობა, რომელიც ლოუს წარმოდგენის ცენტრი გახდა. ეს შენობა ერთერთი ყველაზე სკანდალური საროსკიპოს ადგილას აშენდა, რომელიც 1920-იან წლებში დაანგრიეს. ეს ადგილი ნარკოტიკებისა და პროსტიტუციის ნამდვილ კარიბჭეს წარმოადგენდა. იმისათვის, რომ გადმოგვეთ ამ ერთსაათიანი წარმოდგენის შთაბეჭდილება ალბათ უმჯობესი იქნება მოვიყვანო მისი აღწერა სლაიდების თანხლებით. მაყურებლები სამი ადამიანისაგან შემდგარ ჯგუფებად და ერთმანეთისგან 15 წუთის შუალედის ინტერვალით მოდიოდნენ წარმოდგენის ადგილას. რეალობასა და წარმოდგენას შორის არსებული ზღვარი ძნელი გასარჩევი იყო. როდესაც ლაბორატორიაში შევედი, მისაღებში დავრეგისტრირდი, სადაც მითხრეს, რომ დანარჩენ ორ მაყურებელთან ერთად ლიფტის გვერდით მომეცადა. მე დავინახე ორი ათლეტური აღნა-

გობის თავგადაპარსული კაცი, როგორ გამოვიდა ერთერთი ოთახიდან. ერთერთი მათგანი ჩემს გვერდით დაჯდა რათა ფეხსაცმლის თასმა შეეკრა. მეორემ კი ღრიალით მისცა ბრძანება დანარჩენ ორ მაყურებელს. მე მიბრძანეს გამეკეთებინა ყურსასმენები და მეყურებინა ვიდეო ჩანაწერისთვის იქვე, სადაც ვიცდიდი მანამ სანამ ჩემი კოლეგა მაყურებლები ჩემთვის უცნობი მიმართულებით წაიყვანეს. ვიდეო ჩანაწერი შეიცავდა გარკვეულ ინფორმაციას იმ რაიონზე, რომელსაც ეს ადგილი აღრე წარმოადგენდა, მაგრამ ისეთი იყო ჩემი მღელვარება და ამ ორი მამაკაცის უხეში ქცევის დონე, რომლებიც ვგონებ მსახიობები უნდა ყოფილიყვნენ, რომ მე კარგად ვერც გავიგე მონათხრობი. შემდგომ დაახლოებით ხუთი წუთის ინტერვალით მე უცებ შემადგეს საროსკიპოში, რომელიც მოეწყოთ შენობის ფოიეში ნამდვილი, 90 წლის წინანდელი საროსკიპოს ადგილას. ძალზედ ვიწრო ოთახში იმყოფებოდა ქალი, სავარაუდოდ მსახიობი, რომელსაც ტანთ ძალიან ცოტა ემოსა, მაგრამ სამოსი გასული საუკუნის იყო, რომელიც ზედმიწევნით დამაჯერებლად გამოიყურებოდა. მე მისი საწოლის თავთან სკამზე დავჯექი. ის ისვამდა ტუჩსაცხს და მოშტერებულყო ჩემზე. ერთერთ კედელში გაკეთებული იყო სულ მცირე ექვსი სათვალთვალე ჭუჭრუტანა, რომლისკენაც მუდმივად გამირბოდა თვალი, რადგანაც ჭუჭრუტანებში მუდმივად იყურებოდა ვილაცა და გვითვალთვალებდა ქალსა და მე. არ ვიცი ესენი სხვა მაყურებლები თუ თავგადაპარსული სუტინიორები მიყურებდნენ ჭუჭრუტანიდან. მიუხედავად იმისა რომ ქალი არც შემხებია და არც საკუთარი მომსახურება შემოთავაზებია ჩემთვის, შესაძლებლობა მასთან დაახლოებისა ნამდვილად იგრძნობოდა მიუხედავად იმისა, რომ მოთვალთვალე მზერა აშკარად შეუშლიდა ასეთი შესაძლებლობის განხორციელებას ხელს. შემდეგ ერთერთი კაცი შემოვიდა ოთახში და დაიწყო ქალთან ჭიდაობა. ეს რაღაც გარკვეულ მოძრაობის ლეიტმოტივს წააგავდა თითქმის ცეკვას. ოთახის სივიწროვიდან გამომდინარე მათი შეხლაშემოხლა სულ რაღაც რამდენიმე სანტიმეტრით ამცდა. ამან ძალიან დამაბნია, განსაკუთრებით ჩემმა როლმა ყველაფერ ამაში. მე უბრალოდ უნდა ამერჩია, როგორ ჩავრეულიყავი ამ პროცესში. მე შემეძლო ვყოფილიყავი წარმოდგენის დამკვირვებელი, მაგრამ ჩარევის შესაძლებლობის შეგრძნება მუდმივად მქონდა. მოგვიანებით მეორე თავგადაპარსულმა კაცმა მიბრძანა გამოვსულიყავი საროსკიპოდან და დამსვა ფოიეში სკამზე ორმინის კედელს შორის, რაც ფოლის ქურჩის გადაკვეთას, ყოფილ მონტოს უყურებდნენ. ვუსმენდი შემოგარენის ისტორიას, მაგრამ ამ პროცესში უცებ შევნიშნე გოგონა წითელ პალტოში მსგავსი ნებისმიერი სხვა გოგონასი, რომელსაც 2011 წლის დუბლინის ქუჩაში შეხვდებოდით. ის მომაშტერდა და მიუხედავად იმისა, რომ შევეცადე თვალი ამერიდებინა მაინც მიახლოვდებოდა, სანამ ბოლომდე არ მომიახლოვდა და არ მოადო სახე მინის კედელს და მიმანიშნა, რომ გავსულიყავი გარეთ და გავყოლოდი მას. ზუსტად არ ვიყავი დარწმუნებული ის წარმოდგენის ნაწილი იყო თუ არა, რადგანაც ის მსახიობს სულაც არ გავდა და მთლიანად ყოველდღიურობაში იყო გათქვეფილი. გადავწყვიტე გავყოლოდი მას და როდესაც კუთხეში შევუხვიეთ და გავცდით ლაბორატორიის შენობას მან ნელა შემიტყუა შენობის უკან, მაგრამ ასე ადვილად ვერ დამიყოლია. შემდეგ ის გაჩერდა და მითხრა, რომ მსახიობი იყო, რომელიც მეძავის როლს ასრულებდა. ამ მომენტმა მე არამხოლოდ გამომაცოცხლა, რადგანაც კვლავ შევძელი წარმოდგენაში ჩართვა, არამედ ასევე საშუალება მომცა დამენახა თუ როგორ ხდება წარმოდგენის ისტორიულ ჩარჩოში თანამედროვე ქურჩის ცხოვრების ჩასმა, რომელზეც თავად მსახიობებს ძალიან მცირე ან საერთოდ არავითარი კონტროლი არ გააჩნიათ. ეს ყველაფერი კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა, როდესაც შენობის უკან, მაშინ როდესაც მსახიობი მიყვებოდა ქურჩისა და უბნის ისტორიას ორი იქაური ბავშვი დაგვეკონტაქტა. ისევ და ისევ ზღვარი წარმოდგენასა და რეალურ ცხოვრებას შორის ძნელი გასარჩევი გახდა. ბავშვებმა გააპროტესტეს მსახიობის უხეში

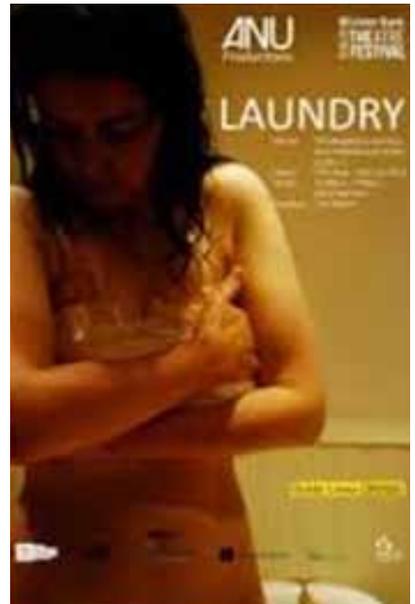
ქცევა ჩემს მიმართ. მოგვიანებით რეჟისორისგან შევიტყვე რომ ბავშვები სკოლის დამთავრების შემდეგ და შაბათ-კვირას თავიანთი გადაწყვეტილებით ჩაეწერნენ წარმოდგენაში და ნებისმიერი მაცურებლის მიმართ მსგავს რეაქციას ავლენდნენ. როდესაც ვბრუნდებოდით ლაბორატორიის შენობაში ჩავუარეთ ახალ საცხოვრებელ კორპუსებს, რომლებიც სატელიტური ანტენებით იყო დაფარული. მსახიობმა მიაგმო რეალური ისტორია ერთერთი ბინის შესახებ ,სადაც ლიტველებს ნამდვილი საროსკოპი ჰქონდათ გახსნილი. შემდგომ შენობის კარებთან მე მთხოვეს სახტუნაოს ერთი ბოლო დამეკავებინა ხელში და მეორე მსახიობმა უფრო მეტი ინფორმაცია მომაწოდა. შემდგომ მან მიმიპატიჟა უკან შენობაში და ის ის იყო უნდა შევსულიყავი რომ თავსაბურავიანმა ბიჭმა სცადა შენობაში ძალით შეჭრა. მე ის ადრეც მყავდა შემჩნეული ქუჩაში როგორც მაწანწალა და მართლაც მეგონა, რომ შენობაში შესვლას ცდილობდა. შენობაში მთხოვეს ავსულიყავი ლიფტით მესამე სართულზე, სადაც მთხოვეს ჩამესხა ნაკურთხი წყალი წმინდა მარიამის გამოსახულების მქონე მცირე ზომის კონტეინერებში. საქმე იმაში გახლდათ, რომ ეს სინამდვილეში ნაკურთხი წყალი კი არა ადვილად აალებადიმეთილის სპირტი იყო. და მთელი ამ პროცესის განმავლობაში შორიანლოს იდგა ტყავში გამოწყობილი ქალი, რომელიც მთელს წარმოდგენას ისე აკონტროლებდა, როგორც ნამდვილი საროსკიპოს მფლობელი. მომეჩვენა თითქოს რაღაცას ღიღინებდა, მაგრამ შეიძლება ეს მხოლოდ ჩემი ფანტაზიის ნაყოფი ყოფილიყო. ძალიან ნელა ის შემოტრიალდა ჩემსკენ პირისპირ და ისეთი შეგრძნება მქონდა, რომ საქმე ცუდად დამთავრდებოდა მაგრამ მყისვე მიბრძანეს შევსულიყავი ლიფტში და იქაურობა დამეტოვებინა. როდესაც შენობიდან გამოვედი ასე უცერემონიოდ გამოგდებული წარმოდგენიდანმივტრიალდი, რათა დამენახა მსახიობები, როგორ რთავდნენ სხვა მაცურებლებს წარმოდგენაში მაგრამ ადგილობრივი მცხოვრებლები გამუდმებით მხვდებოდნენ თვალში იმ წარმოდგენის ქრილში, რომელსაც ამგვარად გამოვეთიშე. ლოუ აშკარად ცდილობდა გადმოეცა ასექსუალური, მაგრამ საკმაოდ ამაღელვებელი განცდა იმისა, თუ რას წარმოადგენდა გასული საუკუნის დასაწყისში მონტო. წარმოდგენაში „შესვლისთანავე“ მაცურებელი მთელს კონტროლს სოციალურ მსახიობებს გადასცემდა რომლებიც წარმოდგენის ტიპსა და ბუნებას თვითონ განსაზღვრავდნენ. ხშირ შემთხვევაში ეს ნაკლებ სასიამოვნო იყო. დრო და დრო ჩარევის ეთიკური არჩევანის წინ იდექი, მაგრამ ძირითადად ადგილის ისტორია და მისი კვლევა იყო ის ნარატიული ძაფი, რომელიც წარმოდგენის ექსპერიმენტულ მომენტებს აკავშირებდა ერთმანეთს, რაც მონტოს ადრეული ისტორიის, მისი დანიშნულების, პირობებისა და შედეგებისფრაგმენტებს წარმოადგენდა. ამლიერი ქალებისა და მაკონტროლირებელი მამაკაცების მიერ შექმნილი გამოცდილებაიმდენად დრეკადი იყო რომ ადგილობრივი მოსახლეობა საკუთარი მონაწილეობით ადგილზე ხვეწავდა მას. ეს არის სოციალური ისტორია, რომლითაც ვერცერთი ერი ვერ იამაყებს. მიუხედავად იმისა, რომ სოციალური და სამუშაო პირობები კოლონიალური ოკუპაციის დანატოვარს წარმოადგენდა, ირლანდიელი საშუალო ფენის უმეცრება ამ ტიპის არაკანონიერი ინდუსტრიის შედეგებისა აისახებოდა სწორედ წარმოდგენაზე დამსწრე მაცურებლებში. მიუხედავად ამისა უბანი ძალზედ ამაყობდა წარმოდგენით, როგორც ეს წარმოდგენაში და თავად მსახიობებშიც ნათლად ჩანდა, რომელთაგან ზოგი პროფესიონალი, ზოგიც კი ადგილობრივი მოყვარული მსახიობი იყო. არავინ დარჩენილა წარმოდგენით შეურაცყოფილი და არავითარი მცდებლობა არ ყოფილა ფაქტების შელამაზებისა და ისტორიის დამახინჯების. ის ფაქტი, რომ ადგილობრივები მონაწილეობას დასთანხმდნენ იმის მიმანიშნებელი იყო, რომ ისინი მზად იყვნენ ისტორიის ყველა ასპექტი პირდაპირ მიეღოთ და არ აეცილებინათ იგი თავიდან, როგორც რაიმე სამარცხვინო საიდუმლო. ნაციონალისტური მოძრაობის იდეალიზმმა, რომელმაც გზა გაუხსნა კათოლიკურ იდეოლოგიას, რომელიც თავის

მხრივ ზნეობისა და წესიერების ვიქტორიანულ კანონებს იყო მორგებული საბოლოოდ ამ რაიონში მომუშავე ქალები და მათი ბავშვები სრული ჩაგვრის პირას მიიყვანა. თაობების მანძილზე მიამიტმა იდეალიზმმა ჩაკეტა და დაამონა ისინი სანქცირებულ ძალადობრივ დაწესებულებებში, რომელშიც არაფრით ჩამოუვარდებოდა იმ სიღარიბესა და ბინძურ საქმიანობას, საიდანაც ისინი იხსნეს. მაშინ როდესაც მონტო უკიდურესი სექსუალური თავისუფლების ფლაგმანად იდგა, მისი პოსტკოლონიალური მემკვიდრე სახელად მარიამ მაგდალინელის სახელობის სამრეცხაო (Magdalene Laundry) ხელს აფარებდა ეკლესიის საბურველის ქვეშ არსებულ ძალადობას.



სამრეცხაო (LAUNDRY)

ახლა დავუბრუნდეთ ჩემს მესამე და დასკვნით მაგალითს. ეს არის ადგილ-სპეციფიური (site-specific) წარმოდგენა სახელად სამრეცხაო და დადგმულია ისე, რომ შესრულდეს წინა წარმოდგენის „მსოფლიოს ბოლო შესახვევთან“ ტანდემში, რადგანაც ისინი ძალზედ ახლოს იდგმება ერთმანეთთან და ზოგჯერ კვეთენ კიდევ ერთმანეთს. ანუ წარმოდგენასამრეცხაო ასევე ეკუთვნის ლუიზა ლოუს და მისი მოქმედება ვითარდება მარიამ მაგდალინელის სახელობის სამრეცხაოში, რომელიც მდებარეობს შონ მაკდერმოტის (Sean McDermott) ქუჩაზე დუბლინის შუაგულში ძალზედ ახლოს წითელი ფანრების რაიონთან. როდესაც წითელი ფანრების რაიონი მოშალეს ძალიან ბევრმა ყოფილმა მეძავმა სამრეცხაოში ამოყო თავი. მაგრამ ეს სამრეცხაო დღევანდელი გაგებით სამრეცხაოს როდის წააგავდა. ეს იყო სახელმწიფოს მიერ სანქცირებული და კათოლიკური ეკლესიის კონტროლს ქვეშ არსებული თავშესაფარი. რაც ყველაზე საინტერესოა ის წარმოადგენდა ქარხნის ტიპს, სადაც ქალები ყველანაირი ანაზღაურების გარეშე რეცხავდნენ ქვეყნის თეთრეულს, რადგანაც ამ დაწესებულებასრამდენიმე კონტრაქტი ქონდა გაფორმებული სახელმწიფოსთან რეცხვაზე. რათქმაუნდა ეს ის პერიოდა, როდესაც სახლში სარეცხი მანქანა არავის ედგა.





თავშესაფრები ცოდვილი ქალებისათვის ძირითადად ყოფილი მეძავეების და ზოგადად ოჯახის მიერ გარყვნილად შერაცხული ქალების რეაბილიტაციის მიზნად შენდებოდა. ასეთი ტიპის დაწესებულებები ბრიტანეთში მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულს გაჩნდა, მაგრამ აღიარება მეცხრამეტე საუკუნის ვიქტორიანული ბრიტანეთის იმპერიაში მოიპოვა. მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი დაწესებულებები პროტესტანტ ქალებზე იყო გათვლილი და მათ სათავეში პურიტანები ედგნენ, მისი სქემა სწრაფად გადაიღეს ირლანდიელმა კათოლიკებმაც. 1829 წლის კათოლიკური ემანსიპაციის შემდეგ მათი რიცხვი გაიზარდა და ისინი მარიამ მაგდალინელის სახელობის თავშესაფრებად გახდნენ ცნობილნი. პირვანდელი მისია დამსჯელობითმა მისიამ შეცვალა, ხოლო თავშესაფრის მმართველობა ციხისას დაემსგავსა. თავშესაფარში მიღებულ ქალებს ევალებოდათ მრეცხავებად მუშაობა ყველანაირი ანაზღაურების გარეშე. მაშინ როდესაც სახელმწიფოს ფაქტიურად არავითარი როლი არ ეკისრებოდა დაწესებულების მართვაში (ირლანდიის მაშტაბით კი მსგავსი დაახლოებით 12 დაწესებულება ფუნქციონირებდა) ქალები იქ უბრალოდ ოჯახის წევრების თანხმობის საფუძველზეც კი იგზავნებოდნენ და მათთვის არავითარი სამართალი არ არსებობდა. 1960 წელს კრიმინალური სამართლის დადგენილებაში შევიდა შესწორება, რომლის თანახმად სამოქალაქო სასამართლოს მიეცა უფლება ქალი მსჯავრდებულების ციხის მაგივრად წმინდა მარიამ მაგდალინელის თავშესაფარში გაეგზავნათ. მაშასადამე სახელმწიფო ამ დადგენილების შედეგად ფულსაც უხდიდა სამრეცხაოს თითოეული ასეთი მსჯავრდებულისთვის და ასევე აკანონებდა სამრეცხაოს, როგორც სოციალური კონტროლის მექანიზმს. დამატებით ასეთ თავშესაფრებს კონტრაქტები ჰქონდა ჯართან დადებული და შესაბამისად დამატებით თანხებს იღებდნენ სახელმწიფოსგან მიუხედავად იმისა, რომ უშუალოდ ქალები არანაირ ანაზღაურებას არ ღებულობდნენ გაწეული შრომისთვის. ის რომ დუბლინელებს თავიანთი სარეცხი ამ სამრეცხაოში დაჰქონდათ (უკანასკნელი მათგანი 1996 წელს დაიხურა) პირველ რიგში დაწესებულების სოციალური სარგებლიანობის აღიარებას ნიშნავდა. არავინ არ იცოდა რა ხდებოდა სამრეცხაოს კედლებს მიღმა, რადგანაც ქვეყნის მორალი ისეთი იყო იმ პერიოდში, რომ ყველანაირი სექსუალური აქტივობა ქორწინების გარეთ სოციალურ ტაბუს წარმოადგენდა და ის ქალები, რომლებიც ამ ტაბუს ანგრევდნენ სწორედ ასეთი ტიპის დაწესებულებებში იყვნენ გამოძევდებულნი.

ლოუს პროექტის დაწყებიდან მოყოლებული მტკიცედ ჰქონდა გადაწყვეტილი გაუქმებული სამრეცხაოების გამოყენება, რომლებიც მიტოვებულია, მაგრამ კარგად შემონახული იყო. ეხლა ის დუბლინის მერიის მმართველობაშია, რომელმაც სამრეცხაოს ყოფილ მფლობელთან რელიგიურ გაერთიანებასთან გარიგებით დაუთმო მას იქვე შორიახლოს მდებარე ტერიტორია და მო-

ნასტერი, როგორც მონაზვნებისთვის, ასევე ყოფილი სამრევცხაოს ყოფილი მუშა ქალებისათვის. დღემდე ამ მონაზვნებს კვირაში ერთხელ ფოსტაში პენსიის ასაღებად დაჰყავდათ ეს ქალები (ისინი დღეს სამოცდაათ, ოთხმოც წელს არიან მოღწეულნი). ეს არის მეცხრამეტე საუკუნის შენობა, რომელიც ციხესიმაგრეს წააგავს, ცენტრში სამლოცველო, ხოლო უკან სამრევცხაო აქვს. წინა შესასვლელს მასიური კარი აქვს მცირე ზომის გისოსებით, რომლის მეშვეობით მონაზონს კარგად შეეძლო დაენახა ვინ აკაკუნებდა კარზე. სამრევცხაო შეგნებულად იყო შენობის უკანა ნაწილში განთავსებული, რათა ერთმანეთისაგან გაემიჯნათ ბიზნესი და თავშესაფარი. თავშესაფრის ირგვლივ დასახლებული ადგილია სახლებითა და იჯარით აღებული შენობებით, რომლებიც ქალაქის დაბალი სოციალური ფენის თავშესაფარს წარმოადგენს. ეს არ არის მაინცდამაინც უსაფრთხო ადგილი უცხოელთათვის განსაკუთრებით ღამით და როგორც ლოუ ამბობს ადგილობრივები მკაცრად იცავენ საკუთარ ტერიტორიას. როგორც 80-იანი 90-იანი წლების დუბლინის მრავალი ღარიბი უბანი ეს უბანიც ნარკოტიკებისა და თანმდევი კრიმინალის ბუდე იყო. მაშინ როდესაც 1990-იან წლებში დანარჩენი ირლანდია უძრავი ქონების ბუმიტხეირობდა ეკონომიკურმა აღმასვლამ თითქოს გვერდი აუარა ამ რაიონს. ჩემს ბოლო ინტერვიუში ლოუ, რომელიც თავისი ტეტრალოგის მესამე ნაწილზე იწყებს მუშაობას აღნიშნავს, რომ მისი აზრით კრიმინალურმა დონემ კვლავ აიწია ამ რაიონში. ლოუც წარმოშობით ამ რაიონიდანაა, მაგრამ ეს ფაქტი არც მისთვის იყო უსაფრთხოების გარანტი.

მაშასადამე იმისათვის, რომ მაყურებელი ამ რაიონში მისულიყო უნდა მიეღოთ შესაბამისი ზომები. ეს დადგმა დუბლინის თეატრალური ფესტივალის ნაწილი იყო, რომელიც ტურისტების დიდ რაოდენობას იზიდავს. მათ ბევრი არაფერი იციან ამ რაიონზე. მაშინ, როდესაც ლოუს სურდა, რომ მაყურებელი სამრევცხაოში ინდივიდუალურად დანიშნულ დროს მისულიყო, ფესტივალის ორგანიზატორებმა მას ამის უფლება არ მისცეს. კომპრომისი მოინახა და ფესტივალის გუნდი დაბინავდა სამრევცხაოს შორიანხლოს რათა მაყურებელი სხვებისაგან გაერჩიათ. დამატებით დაცვა პატრულირებდა სამრევცხაოს წინ რათა 30 მსახიობსა და მაყურებელს რომელიც სამ-სამი კაცისაგან დაკომპლექტებული ჯგუფების სახით მოდიოდა წარმოდგენაზე მთელი დღის განმავლობაში (კვირაში 6 დღე, სამ კვირაზე მეტი) პრობლემები არ შექმნოდათ. როგორც მე მოგვიანებით აგიხსნით წარმოდგენა დაიდგა სამრევცხოს გარეთ და აქაც მაყურებელსა და შემსრულებლებს შორის ზღვარის წაშლა დამატებითი ფაქტორი გახდა გამოცდილების დონის განსაზღვრის კუთხით, სადაც თავად სამრევცხაო მის დახურვამდე არსებული როლის სიმულიაციას ახორციელებდა.

ახლა შევუდგები წარმოდგენის დეტალურ აღწერას. მე წარმოდგენისაკენ გავემართე დუბლინის ჩრდილოეთი ნაწილიდან და მგზავრობის პროცესში სულ უფრო და უფრო მეზადებოდა შეგრძნება, რომ შევდივარ ქალაქის იმ ნაწილში, რომელში შესვლასაც სხვა შემთხვევაში ვერ გავბედავდი. როდესაც სამრევცხაოს მივუახლოვდი შვებით ამოვისუნთქე რადგანაც იქვე კარავი დამხვდა დუბლინის თეატრალური ფესტივალის აფიშით ზედ. მე ასევე დავინახე სამი ხის სკამი ქვაფენილზე. ჩემთვის დადგენილი დრო წარმოდგენაზე მოსასვლელად დილის თორმეტის ნახევარი იყო ასე, რომ ქუჩებში ხალხმრავლობა არ შეინიშნებოდა, მაგრამ მაინც არ დავჯექი ხის სკამზე საჯარო ქუჩაზე ასეთი ქმედების შეუსაბამობის გამო. მოგვიანებით მე ორი მაყურებელი შემომიერთდა: საშუალო ფენის ქალი სამხრეთ დუბლინიდან და მამაკაცი შოტლანდიიდან. არცერთს არ ვიცნობდი. ჩვენ გვთხოვეს რიგში ჩავმდგარიყავით კარების წინ, რაც მყისვე შევასრულეთ. მე საკუთარი თავი შევთავაზე რიგის თავში, რადგანაც ორი დანარჩენი მაყურებელი ყოყმანობდა. უცებ კარებში ამოჭრილი მცირე ზომის ფანჯარა გაიღო საშინელი ძალითა და ხმა-

ურით და ქალმა ვერაგი მზერით მკითხა „რაა?“ რაა? მისი ტონი ზედმიწევნით აგრესიული იყო. ბოლოს და ბოლოს დიდი ხის კარი გაიღო და გამოჩნდა „მეგი“ (Maggie) ტერმინი რომლითაც მოიხსენიებდნენ სამრეცხაოში მყოფ ქალებს, რომლებსაც ასექსუალური ნაცრისფერი და ლურჯი ფერის კოსტუმები ეცვათ, წინსაფართა და ფეხზე რეზინის საწვიმარი ფეხსაცმელებით. მან სწრაფად შეგვიყვანა ძალიან პატარა ვესტიბიულში და მიიკეტა კარები. ძალიან პატარა სივრცე იყო სამოძრაოდ. ბოლოს მორიგი მეგი მოვიდა და სამი მაყურებელი განგვაცალკევებს ისე, რომ ერთმანეთი აღარ გვინახავს წარმოდგენის დასასრულამდე. მე მიბრძანეს შევსულიყავი ძალიან პატარა მოსაცდელში დაახლოებით ერთნახევარი ერთნახევარ მეტრზე ფართით. იქ სამი სკამი დამხვდა, ორზე უკვე ისხდნენ. მე მესამეზე დავჯექი. ისინი მეც მაშტერდებოდნენ და ერთმანეთსაც მიშტერდებოდნენ. ეს ყველაფერი 10 წუთზე მეტხანს გრძელდებოდა და იქვე მჯდომმა ქალმა სამჯერ მაინც სცადა ოთახიდან გაქცევა, მაგრამ კარები დაკეტილი იყო და მეორე მამაკაცი ძალით სვამდა მას უკან სკამზე. არც ერთი სიტყვა არ თქმულა. უკიდურესადუსიამოვნო და კლაუსტროფობიული შეგრძნება იყო. უკიდურესი დაძაბულობა და აგრესია სუფევდა ოთახში. მე ეს „სცენა“ დატყვევებული ქალის პირველი შთაბეჭდილების ინტერპრეტაციად აღვიქვი. მამაკაცი ბევრად უფროსი იყო ქალზე და მე ეს ყველაფერი, როგორც მამის მიერ ფენძიმე შვილის სამრეცხაოში ძალით ჩაბარების აქტი ისე აღვიქვი.



მთელი ამ ხნის განმავლობაში ოთახს მიღმა მესმოდა კარებების რახუნის, ჯაჭვებისა და ვედროების რახარუნის. ბოლოს და ბოლოს კარები გაიღო და მიბრძანეს გადავსულიყავი უფრო პატარა ზომის მოსაცდელში, რომელიც ვესტიბიულის მეორე მხარეს მდებარეობდა. ამჯერად სკამზე ახალგაზრდა კაცი დამხვდა. ჩემთვის სკამი არ იყო ასე რომ დგომა ვამჯობინე. მან რამდენიმეჯერმე შემომხედა, მაგრამ შევეცადე მისთვის თვალი ამერიდებინა. რამდენიმეჯერ ადგა სკამიდან და დააბრაუნა კარებზე, რათა ოთახიდან გამოეშვათ. ის აშკარად წარმოადგენდა ადამიანს, რომელიც ცდილობდა მოენახულებინა საკუთარი დამწყვდეული მეგობარი გოგონას ან და. მან მითხრა, რომ უკვე დიდი ხანია რაც იცდიდა და აინტერესებდა რამდენი ხანი ვიცდიდი მე. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც მე არჩევანი უნდა გამეკეთებინა მიმელო ამ ყველაფერში მონაწილეობა თუ არა. მე ვუთხარი რომ 15 წუთი იყო რაც ვიცდიდი. გარკვეულ მომენტში ის საშინლად აგრესიული გახდა და დაიწყო კარებზე ბრაუნის და ყვირილი. ბოლოს და ბოლოს კარები გაიღო და მე სწრაფად გამიყვანეს. მას შემდეგ არცერთი ამ მსახიობთაგანი თვალით არ მინახავს. მე წამიყვანა ერთერთმა მეგიმ შიდა დერეფანში რათა მეორე მეგი მომსალმებოდა.

დავინახე მრავალი ასეთი მეგი, რომლებიც იქით აქეთ დადიოდნენ და ხელში რძის ფერი წყლით სავსე ვედროები ეჭირათ. ეს მეგი იდგა გადაძვლები კაბინეტის გვერდით. ერთერთი კარები გაიღო სავსე საპნებით, რაც აშკარად სამრეცხაოს სამუშაოზე აკეთებდა მინიშნებას. მეგიმ დაიწყო იმ ქალების სახელების ჩამოთვლა, რომლებიც ამ სამრეცხაოში იყვნენ განწესებულნი. ეს საკ-



მაოდ გრძელი სია იყო და მან მთხოვა სიიდან სამი სახელი დამემახსოვრებინა. შევეცადე მათ დამახსოვრებას და დავიწყე ნერვიულობა იმაზე თუ რა შედეგს მოიტანდა თუ სახელებს ვერ დავიმახსოვრებდი. შემდეგ სწრაფად შემიყვანეს ოთახში, სადაც რამდენიმე ქალს ვედროებით წყალი შექონდა და გამოქონდა. მეც მომცეს წყლით სავსე ვედრო რომელიც უნდა შემეტანა. რომ შევიტანე მივხვდი რომ სააბაზანო ოთახში აღმოვჩნდი. შუაში კერამიკის აბაზანა იდგა. აბაზანის ერთ ბოლოში იდგა ქალი, რომელიც მცველს წააგავდა. ის გვითვალთვალებდა მე და ერთერთ მეგის რომელმაც სამოსის გახდა დაიწყო, რომელიც მკერდსა და წელს ქვევით აკრულ სახვევს წარმოადგენდა. მან უესტიით მიმითითა დამეჭირა სახვევის ერთი ბოლოდა თვითონ ნელნელ

დაიწყო სახვევის მოცილება. ოთახში საპნის მძრაფრი სუნი იდგა. ის შიშველიჩადა აბაზანაში და მთლიანად ჩაიძირა წყალში. შემდეგ ადგა და ისევ მიმითითა მივსულიყავი და დავხმარებოდი აბაზანიდან ამოსვლაში. ეს იყო პირველი პირდაპირი შეხება წარმოდგენის მსვლელობისას. უნდა დავხმარებოდი თუ არაროგორც თავიდან ბოლომდე ჩაცმული მოწიფული მამაკაცი ამ შიშველ

ახალგაზრდა ქალს? დავხმარე. სწორედ ამ მომენტში გავიაზრე, რომ ყველა ქალს დავხმარებოდი ვისაც შევხვდებოდი წარმოდგენის მსვლელობისას. შემდგომ მიბრძანეს შევსულიყავი სხვა ოთახში, სადაც ხუთი ქალი სარიტუალო მოძრაობის რიტმში საკუთარი თავის დასჯის მიზნით ხელებს ირტყავდნენ ზურგში. ეს ძალზედ ჩამთრევი გამოცდილება არ იყო, მაგრამ ძალიან უსიამოვნო სანახავი იყო, თუ როგორ ანსახიერებდნენ იმ ზიანს რაც მათ მიაყენეს. ერთდაერთი კავშირი ჩვენს შორის



ჩემი მიმართულებითმათი უსიამოვნო მზერა გახდა. კვლავ მიბრძანეს გამოვუსლიყავი ოთაცოდან დიდ დერეფანში სადაც სკამი იდგა. დავჯექი სკამზე რომელიც კედელს უყურებდა. უცებ ჩემს წინ კედელში მოჩვენება გაჩნდა. ეს იყო ქალი რომელიც შორიდან მიახლოვდებოდა. მაგრამ ის კედლის მეორე მხარეს იყო. როდესაც მომიახლოვდა მიმანიშნა უკან გამეხედა. ჩემს უკან არაფერი იყო გარდა მეორე კედლისა, რომელშიც მცირე ზომის ჭუჭრუტანები ამოეჭრათ.

გავიხედე ჭუჭრუტანაში და შეშინებულმა დავინახე უამრავი საბავშვო სკამი მიტოვებულ ოთახში, როგორც მიმანიშნებელი ბავშვთა იმ აურაცხელ რაოდენობაზე, რომლებიც უჩნდებოდათ აქ გამოკეტილ ქალებს და რომლებიც გასაშვილებლად მიჰყავდათ თავიანთ დედებისგან

სამომავლო კონტაქტის პერსპექტივის გარეშე. მაშინ როდესაც ქალის მოჩვენება ხილული იყო ბავშვები იქ არ იყვნენ. ძალიან შემადრწუნებელი მომენტი იყო. როდესაც მოვტრიალდი დავინახე, როგორ ატუზულიყო ქალი ორმხრივ სარკეზე. სარკე რომ იყო ეხლავდა მივხვდი. მისი მიმართულებით დავიძარი მაგრამ მან მარჯვნივ მიმითითა. მივტრიალდი მარჯვნივს და გადავიარე ადამიანის თმებისგან გაკეთებული ხიდი და მივადექი სამლოცველოს. იქ ხანში შესული ქალი, მორიგი მეგი დამხვდა რომელიც ერთერთ სკამზე ჩამოჯდა. მან მკითხა რაიმე ტკბილს ხომ არ მივირთმევდი და შემომთავაზა კიდეც. როდესაც შევყოყმანდი არ დამაძალა. მან მთხოვა მისთვის ხელი მიმეცა. ასეც მოვიქეცი. მან მიაბო საკუთარი ისტორია, რომელიც მე ვირწმუნე. მან მიაბო, როგორც გამოამწყვდიეს აქ ახალგაზრდობაში. როგორ შეხვდა აქ მის მომავალ ქმარს. ისინი დაქორწინდნენ და მან დატოვა სამრეცხაო. მაგრამ მეუღლის სიკვდილის წინ ის მიხვდა რომ ვერ გაძლებდა ქმრის გარეშე ამ ქვეყანაზე და ნებაყოფლობით დაბრუნდა უკან სამრეცხაოში. აქამდე მხოლოდ საშინელებები მესმოდა სამრეცხაოზე ასე, რომ ძალზედ გაკვირვებული დავრჩი. ძალზედ ამაღელვებელი მომენტი იყო როდესაც ამ ქალის ხელი მეჭირა და ის საკუთარ ამბავს მიყვებოდა მე. ცრემლი შევნიშნე მის თვალებში. მე ყოყმანით დავტოვე ის, მაგრამ მან მითხრა სააღმსარებლო ოთახში შევსულიყავი. შიგნით დამხვდა ქალი რომელიც რაღაცას წერდა კედელზე აშკარად რაღაც მკრეხელურს. მან მიაბო საკუთარ ახალგაზრდობაზე, როდესაც გამოპრანჭული საცეკვაოდ დადიოდა. მიუხედავად იმისა რომ ის მეგის კოსტიუმში იყო გამოწყობილი მას საკუთარი თავი საცეკვაო დარბაზში წარმოედგინა და მთხოვა მასთან მეცეკვა. დავთანხმდი მაგრამ სულ მცირე ხნით. მაშინ როდესაც წინა სცენა ამაღელვებელი იყო საკუთარი შინაარსით ეს ფიზიკური შეხება ცოტა სექსუალურ დატვირთვას ატარებდა ასე რომ უკან დავიხიე. სააღმსარებლო ოთახიდან სამლოცველოს უკანა ოთახისაკენ გადავინაცვლე. აქ იყო ჭუჭყიანი სარეცხით სავსე ოთახი. ახალგაზრდა ქალმა მიაბო სარეცხსა და სამუშაოზე. მან ასევე მითხრა, რომ სამრეცხაოს გარს დაცვა ერტყა. მან კარი გააღო და ველოსიპედზე შემომჯდარი დაცვა დავინახე. მას არც არაფერი უთქვამს და არც არაფერი გაუკეთბია. ჩვენ სწრაფად დავხურეთ კარი. შემდგომ მან ჩურჩულით მთხოვა გაქცევაში დავხმარებოდი. არ დავფიქრებულვარ უბრალოდ ვუთხარი, რომ არ ვიცოდი საით იყო გასასვლელი. მან ხელში ჭუჭყიანი სარეცხის გროვა მომაჩერა და მითხრა სწრაფად გავყოლოდი ისე, რომ არავისთვის არ შემეხვდა და არც არაფერი მეთქვა. ეს გამახალისებელი რბოლა გამოდგა. მე დავიჭირე ზოგიერთი მეგის მზერა ისევე როგორც სხვა მაყურებლის მზერა, რომელიც ანალოგიურ გზას გადიოდა ჩემს უკან. ჩვენ მივალწიეთ წინა კარებს. ქალმა მოატყუა სხვები რომ უფლება ჰქონდა სარეცხის გატანაზე შენობის ფარგლებს გარეთ. ორივენი გამოვედით შენობიდან. წინ ტაქსი დავგვხვდა. მან მე ტაქსის უკანა სკამზე დამაჯინა თვითონ კი ქუჩის ბოლოსკენ გაიქცა შემდეგ კი მოტრიალდა და ნელა წავიდა სამრეცხაოს მიმართულებით. მოგვიანებით რეჟისორისგან შევიტყვე რომ ეს კონკრეტული ისტორია ეფუძნებოდა რეალურ ქალს, რომელიც ყოველდღე გარბოდა სამრეცხაოდან რათა ღამით კვლავ დაბრუნებულიყო. ტაქსის მძღოლმა საუბარი გამიბა. გამომკითხა პირადი დეტალები და შემდგომ მომიყვა საკუთარი ისტორია თუ როგორ შეერთო ქალი სამრეცხაოდან. მან საკუთარი სახლიც კი დამანახა. ისიც კი დაამატა რომ ქორწინებიდან ერთი კვირის თავზე მისი მეუღლე გაქრა და სავარაუდოდ უკან



სამრეცხაოს დაბრუნდა, მაგრამ დაზუსტებით ესეც არ იცოდა. სამრეცხაო იდუმალი შენობა იყო. მხოლოდ მონაზვნებმა იცოდნენ იქ დამწყვდეული ქალების ასავალ დასავალი. სახელმწიფომაც კი არ იცოდა მათი ამბავი. და ასეთი დაწესებულება მხოლოდ 1996 წელს დახურეს. ტაქსის მძღოლი ნამდვილ ტაქსში იჯდა. მას დენ-დენი ერქვა. მან მიაბო რაიონის ისტორია და რამდენიმე ადგილზეც მიმითითა. მან ქუჩაში მეძავს ჩაუარა (მეძავი მეორე დადგმის მსახიობი იყო) და მეც ცოტა ამოვისუნთქე, როდესაც ამ ორი წარმოდგენის სამყარო ერთმანეთს შეერწყა; მაშინვე მივხვდი მძღოლიც, რომ სინამდვილეში მსახიობი იყო. მან მონტოსკენ წამიყვანა, რომელიც დღევანდელ დღემდე უსიამოვნო ადგილია და ჩამომსვა თანამედროვე სამრეცხაოს წინ. მან მითხრა მომსახურე გოგონასთვის გადამეცა რომ დენდენმა გამომგზავნა. მანქანაში ჩავყარეჭუჭყიანი სარეცხი და უცებ ვიცანი ერთერთი მაყურებელი რომელიც იქვე ტანსაცმელს აუთოებდა. მეც დამასაქმეს. ბავშვების ტანსაცმელს ვკეცავდი. ბოლოს მესამე მაყურებელიც მოვიდა რომელსაც ყავა შესთავაზეს. ჩვენ რადიოს ფონზე ვმუშაობდით. ჩვენ ვუსმენდით ცნობილ რადიო წამყვანს მარიონ ფინუკანს (Marion Finucane) რომელიც მარიამ მაგდალინელის სახელობის სახელობის სამრეცხაოს სირცხვილსა და მასზე ათასგვარ ფაქტებს ყვებოდა. ხალხი რომელიც ქუჩიდან შემოდოდნენ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თავშესაფართან. ერთმა ახალგაზრდამ გვითხრა იქ დავიბადეო. ბოლოს ტაქსი მოვიდა და სამივენი ჩავსხედით. ისევ დენ დენი იჯდა საჭესთან რომელიც გვამოწმებდა რა გავიგეთ ახალი სამრეცხაოზე. მან ჩვენ გვაჩუქა სამრეცხაოში ნანახი საპნების მსგავსი საპონი, რომლებზეც ჩვენი სახელები იყო ამოტვიფრული. იქ წაგვიყვანა საიდანაც დავიწყეთ. როდესაც ტაქსიდან გადმოვედით დავინახეთ, როგორ გარბოდა მორიგი მეგი და აბარგებდა მორიგ დაბნეულ მაყურებელს სამრეცხაოს უკან. ერთერთი მაყურებელი გაემართა კარვისკენ რათა აეღო საკუთარი ხელჩანთა, მაგრამ სინამდვილეში შთაბეჭდილების გაზიარება სურდა რადგან ამკარად ძალიან ანერვიულებული ჩანდა. მე და ჩემი შოტლანდიელი კოლეგა გავემართეთ ქალაქის ცენტრისაკენ და შევეცადე კონტექსტში მომეყვანა მიღებული გამოცდილება და ვსაუბრობდი ირლანდიაში კათოლიკურ ეკლესიასა და მთავრობას შორის ურთიერთობაზე.

მომავალი რამდენიმე კვირის განმავლობაში სულ ამ დადგმაზე ვსაუბრობდი. ამ წარმოდგენამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ჩემზე. სამრეცხაოს ირგვლივ ჩემი მრავალი ეჭვი დადასტურდა, მრავალირამ კი კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა. სამრეცხაოში მყოფი ქალების მიმართ მრავალეთიკურ დაპირსპირებაში გაკეთებული არჩევანი ჯერაც არ მაძლევდა მოსვენებას. მე გავხდი წარსულიდან დადგმული სახეების, ემოციებისა და გამოცდილების საშემსრულებლო მომენტების მოწმე. მიტოვებული სამრეცხაო გარკვეულ წილად სცენად იყო გადაქცეული მაგრამ მისი აჩრდილები და ისტორია როგორც აღმოჩნდა არც ისეთ შორეულ წარსულში იყო როგორც მე ვვარაუდობდი. მე ჩამოვედი დუბლინში სამუშაოდ და საცხოვრებლად ისე, რომ არავითარი წარმოდგენა არ მქონდა ასეთი ტიპის დაწესებულების არსებობაზე. მე მრცხვენოდა ჩემი უცოდინრობის და იმისი რომ არაფერი გავაკეთე ამის საწინააღმდეგოდ. მაგრამ მე არ ვიცოდი. ვბრაზობდი საკუთარ უვიცობაზე. ვბრაზობდი, როგორც მთავრობაზე ასევე ეკლესიაზე. მაგრამ მთავრობიდან და ეკლესიიდან არავინ არ იყო წარმოდგენილი დადგმაში. მე მხოლოდ შევხვდი ქალების, მათი ნათესავებისა და შთამომავლების განსახიერებებს, იმათ ვისზეც ყველაზე დიდი გავლენა იქონია სამრეცხაოს არსებობამ. მე ასევე მოსვენებას არ მაძლევდა ესთეტიკური გამოცდილება. მიუხედავად იმისა რომ მრავალი უსიამოვნო მომენტი მქონდა და ხშირად ვერ ვარჩევდი ვინ იყო შემსრულებელი და ვინ არა მაინც შემომრჩა რამდენიმე სრულიად გამორჩეული ესთეტიური მომენტი. ამან სიმშვიდის, მშვენიერებისა და უმფოთველობის განცდა დამიტოვა და სრულიად

გადაწონა სამრეცხაოს ირგვლივ არსებული ყველა ამაზრზენი ასოციაცია. მიუხედავად ამისა მედიას უკვე ჰქონდა ფართოდ გაშუქებული ეს სამრეცხაოები. ყველამ ირლანდიაში იცოდა შიგ მომხდარი საშინელებები, რადგანაც უკვე ათწლეულზე მეტი მედია ინტენსიურად აშუქებდა სექსუალური, ფიზიკური და მენტალური მწვალებლობის მთელ იმ სპექტრს, რომელსაც ირლანდიის დაფუძნებიდან მოყოლებული მისი საზოგადოების ყველაზე დაუცველი წარმომადგენლები ეწირებოდნენ. მაშინ როდესაც მოვდიოდი ესთეტიურ შეხებაში ქალებთან საშუალება მეძლეოდა შევგუებოდი იმას, რაც მათ გადაიტანეს, ხოლო შიდა მოსაცდელ ოთახებში ნანახი სცენები უფრო გარე სამყაროს ამსახველი იყო, იმ გარე სამყაროსი, რომელიც სავსე იყო იმ უსიამოვნო პერსონაჟებით, რომლებიც ნამდვილნი, თუ გამოგონილნი სრულიად საპირისპიროდ ასახავდნენ სამრეცხაოში დამწყვდეულ ქალთა ნამდვილ სახეს. მიუხედავად ამ დაპირისპირებისა, რომელიც საფუძველშივე ედო წარმოდგენას აქ არ იყო გაჩაღებული არავითარი პოლემიკა. ჩვენ გვთავაზობდნენ გარკვეულ გამოცდილებას, მაგრამ ჩვენი, როგორც მაყურებლების რეაქცია ვერ იქნებოდა წინასწარგანსაზღვრული. მრავალი მაყურებლისთვის წარმოდგენა ძალიან უსიამოვნო გამოდგა. ჩემთვის ის დამამშვიდებელი ხასიათი აღმოჩნდა, თუმც დამანახა ჩემი გათიშულობა ირლანდიის სოციალურ ისტორიასთან მიმართებაში.

ლოუს ორი დადგმა შედგება პროფესიონალი მსახიობებისა (ისინი ვინც საუბრობს) და ადგილობრივებისაგან ვინც აქ დაიბადა და ვისთვისაც წარსულის აჩრდილები ძალზედ ახლოა. ადგილობრივების ჯგუფი ავთენტურობას სძენდა წარმოდგენას ისე, რომ სახეები და მონათხრობი ეთიკურ კავშირში იყვნენ წარმოდგენილთან. არავითარ განსჯას არ ჰქონდა ადგილი არცერთ წარმოდგენაში. მაყურებლები ხან მომსწრენი ხან კი მონაწილენი იყვნენ, რომლებიც კითხვის ნიშნის ქვეში სვამდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას დუბლინის ამ რაიონის პატარა ისტორიებთან და იმ ბუნდოვან სოციალურ ისტორიასთან, რომელიც დღემდე არავის გამოუტანია სააშკარაობზე. ეს სახეები ერთად აღებული ააშკარავენ დაფარული საზოგადოების სირცხვილს. იმ საზოგადოებისა, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის ქრისტიანული მორალის ქვეში ისე იყო მოწადინებული შეექმნა ეროვნული იმიჯი, რომ მისთვის ადამიანი და ადამიანური სიცოცხლე ყველანაირ ღირებულებას იყო მოკლებული.

მაშინ როდესაც ირლანდიური თეატრის ეროვნული ნარატივი ძირითადად მამრი გმირების მიერ კოლონიალურ მჩაგვრელთან ომში დაღვრილ სისხლზეა აგებული, პოსტკოლონიალური ნარატივი ეხმაურება ქრისტიანობად შენიღბული მორალური ტირანიის მიერ ქალების ტალახში ამოსვრას. მაგრამ ეს ნარატივი უხმოა ზუსტად ისე, როგორც ცხოვრებაში, სადაც მათ ხმის ამოღების არავითარი უფლება არ გააჩნდათ. წარმოდგენაში ისინი უესტებიტა და ჩურჩულით გვეკონტაქტებიან ჩვენ თანამედროვე სამყაროს რათა ჩავეერთოთ მათ ამბავში და ამ ჩართულობის წყალობით გავხდეთ მოწმე მათი გამოცდილების, რომელიც მეტწილად დანაკარგი, შეურაცყოფა და ტანჯვა-წამება იყო.

დასკვნის სახით მინდა ავლნიშნო, რომ სამივე წარმოდგენა იყენებს სპეციფიურ ადგილმდებარეობას განსხვავებულ ყაიდაზე. პირველი წარმოდგენა სახელად „რა ხალხური?“ რთავდა საკუთარ თავში მაყურებელს არა როგორც მოცეკვავეთა დასი, არამედ, როგორც თემი, რომელიც გვეპატიჟება ჩვენ მაყურებელს თავიანთ წრეში და გვიზიარებს მოგონებებს ბავშვობაზე, დაბადებაზე, პირველ ნაბიჯებზე და სიკვდილზე. წარმოდგენამ დაგვანახა, რომ ახალგაზრდა მოცეკვავეები რომელთა ვალია ეროვნული კულტურის წარორჩინება სინამდვილეში არიან ადამიანები რომლებსაც განსხვავებული დამოკიდებულება აქვთ ამ კულტურისადმი და მუშაობენ იმ წრეში, რომელიც ვიწროდ არ განისაზღვრება ერთი. მეორე წარმოდგენას „მსოფლიოს ბოლო შესახვევი“

შეჰყავს მაყურებელი აწ უკვე მითოლოგიზირებულ ქვესკნელში, რომელიც აღდგენილია უმცი-
რეს დეტალებამდე და სადაც მაყურებელს ზუსტად იმ რაოდენობით აკვირდებიან რა რაოდენო-
ბითაც ის აკვირდება წარდმოგენას. იქნებოდა ეს საროსკიპოს ოთახი, თუ ქურჩა იქნებოდნენ ეს
ნამდვილი მსახიობები, თუ არა ზუსტად არ ვიცი მაგრამ ისინიც ზუსტად ისე მითვალთვალებდ-
ნენ, როგორც მე მათ. მრავალი გავებით ეს იყო დაპირისპირება წარსულ სამყაროსთან რომელ-
შიც მე ძალით ჩამრთეს და რომელსაც უხეშად გამოვეთიშე. ხოლო მესამე წარმოდგენაში მე გავხ-
დი ქალთა ცხოვრებისეული გამოცდილების და მათ მიმართ გაწეული უსამართლობის უნებლიე
მომსწრე. წარმოდგენაში ჩემი ჩართულობის მრავალჯერადი აქტის წყალობით მე ჩავიდინე უსა-
მართლობის მიმართ პოლიტიკური ქმედება, რითაც დავეხმარე დამწყვედელ ქალს გაქცევაში,
მაგრამ გამოვედი თუ არა სამრეცხაოს გარეთ მე შევედი წარმოდგენის მეორე ნაწილში რეალურ
ნამდვილ სამყაროში, სადაც მე არაოსდეს ჩემს ცხოვრებაში არაფერი გამიკეთებია სოციალური
უსამართლობის აღსაკვეთად. სამივე წარმოდგენაში მე გავერთიანდი ადამიანთა ჯგუფებში არა,
როგორც მოთვალთვალე არამედ, როგორც მონაწილე, მონაწილე მხოლოდ და მხოლოდ მოცე-
მული ჯგუფის წესების თანახმად და ეს ჩემი მონაწილეობა ყოველთვის მისასალმებელი არ იყო.
სამივე წარმოდგენა ეხმაურება ეროვნულ ნარატივს და სამივე პოსტკოლონილურ პერიოდში
ულრმავდება ამ თემატიკას რათა გამოამჟღავნოს ადამიანების პირადი, ინდივიდუალური მიკრო
ისტორია იმ, ადამიანების ვისაც სხვაგვარად არც ხმის უფლება არც საკუთარი თავის წარმოჩე-
ნის უფლება ექნებოდათ. სამივე დადგმა რომლებიც პიერ ნორას „მეხსიერების ლანდშაფტების“
ცნებას ეხმაურება წარმოადგენენ საკუთარ თავში ნაციონალიზმის ახლომხედველი ტირანიისა
და მისგან შობილი მითოლოგიის წინააღმდეგ გალაშქრების პოლიტიკურ აქტს. მათ მე ემოცი-
ურად დამმუხტეს, ესთეტიურად დამაკმაყოფილეს მაგრამ პოლიტიკურად შემძრეს.

სასცენო სახეთა პლასტიკური პარტიტურის ნიშანთა სიმდიდრე ლესინგის თეორიულ გამოკვლევებში

დღეს სათეატრო ხელოვნება, კომუნიკაციური საშუალებების შესწავლისას, მისი სანიშნე ბუნების კვლევასაც ითვალისწინებს, რამდენადაც იგი, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, თავიდანვე შეიცავს ნიშან-თვისებათა სისტემას. თანამედროვე ფრანგი თეატრმცოდნე პატრის პავი თეატრს განსაზღვრავს როგორც „სახატე ხელოვნებას“ მისი „რეფერენციალური რეალობის სასცენო იმიტირების (სამსახიობო ხელოვნებაში)“ გამო, „რომელსაც გვთავაზობენ განვიხილოთ როგორც რეალობა“ [6, 105-106]. ამასთანავე, იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ რამდენადაც თეატრი, უმეტესწილად, მიმეზისის და იმიტაციის ხელოვნებაა, მისი სახატე ნიშნების სფეროსაც სწორედ ეს განსაზღვრავს.

როგორც ცნობილია, სათეატრო სემიოტიკის ჩამოყალიბება დაიწყო XX საუკუნის 30-იან წლებში, ხოლო დამოუკიდებელ თეორიულ მიმართულებად XX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა. სასცენო გამოხატვის ცალკეულ ნიშანთა სისტემის განსაზღვრის მცდელობას შეიძლება შევხვდეთ თეატრის ისეთ ცნობილ პრაქტიკოსებთან როგორებიც იყვნენ: ბერტოლდ ბრეხტი, ეჟი გროტოვსკი, პიტერ ბრუკი, ასევე, ანტონენ არტო, ვსევოლოდ მეიერხოლდი, ლეს კურბასი და სხვანი.

თუმცა ლესინგის ცნობილი მკვლევარი ფრიდლენდერი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ სწავლებას ნიშნის შესახებ ხელოვნებათმცოდნეობაში გაუცნობიერებლად უკავშირებენ უახლესი მეცნიერების მიღწევებს, „თავისებურ „რევოლუციასთან“, რომელიც თითქოსდა მოხდა სემიოტიკოსებისა და სტრუქტურალისტების მიერ. რუსი მეცნიერი ასეთ მოსაზრებას „მცდარად“ მიიჩნევს და ისეთად, რომელიც არ ასახავს საგანთა რეალურ მდგომარეობას, რამდენადაც „მოსაზრება იმაზე, რომ ხელოვნებას არ შეუძლია იარსებოს ნიშნების გამოყენების გარეშე, როგორც მხატვრული შინაარსის დამაგრების, გამოხატვის და გადაცემის აუცილებელ სისტემას“ [7, 73] ჯერ კიდევ ფართოდ იქნა დამუშავებული ესთეტიკის მიერ XVII და XVIII საუკუნეებში, კერძოდ კი ლესინგის თეორიულ ნაშრომებში.

ლესინგი პირველად იყენებს ცნება „ნიშანს“ ჯერ კიდევ „ლაოკონის“ შავ ვარიანტზე მუშაობისას, განსაზღვრავს რა მის ამოცანას, როგორც ძირითადი საზღვრის დამდგენს სივრცითი და დროში არსებული ხელოვნებისადმი, რომელიც აკავშირებს მის მიერ გამოყენებულ ნიშანთა განსხვავებასთან [3, 406]. ამრიგად ლესინგი, ერთ-ერთი პირველია ვისაც შემოაქვს ცნება, რამაც თანამედროვე სემიოტიკაში მიიღო „სახატე ნიშნის“ სახელწოდება. ამიტომაც შემთვევითი არაა, რომ გ. ფრიდლენდერი მას თვლის ხატმცოდნეობის ერთ-ერთ ფუძემდებლად [7, 61].

ლესინგის მიერ დადგენილმა განსხვავებამ პოეტურ და პლასტიკურ ხელოვნებათა შორის ნიშნების საშუალებით, რომელსაც იგი იყენებს და ასაბუთებს „ლაოკონში“, განვითარება ჰპოვა მის „ჰამბურგის დრამატურგიაში“. და მიუხედავად სასცენო ხელოვნების ანალიზის დროს ლესინგის მიერ ცნება „ნიშნის“ გამოყენების სიფრთხილისა, ტერმინოლოგიურად ახდენს რა მის

კოდირებას თავის მოსაზრებათა ლექსიკონში ცნებებით „მოქმედებათა მნიშვნელობა“, „ჟესტების მნიშვნელობა“, „ინტონაციათა მნიშვნელობა“ და ა.შ. კორელაციები ცნება „ნიშანთან“ ცხადია.

თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაში აღარ ჩნდება ეჭვი სათეატრო ხელოვნების ნიშანთა ბუნების შესახებ. კერძოდ, ცნობილი უკრაინელი კულტუროლოგი ი. იუდკინ-რიპუნი ამტკიცებს, რომ სწორედ თეატრში შეინიშნება ყველაზე თვალსაჩინოდ „მეორად სათეატრო ნიშნების ჩამოყალიბება“. ეყრდნობა რა თანამედროვე კოგნიტიურ ლინგვისტიკას, მკვლევარი ხაზს უსვამს, რომ „სწორედ თეატრის საინტერპრეტაციო ბუნება განსაზღვრავს მის დანიშნულებას როგორც სიტყვის სახედ გადაქცევის სახელოსნოს, სიტყვის იდეტური თვისების გამოვლინებას, შესაბამისად კი - მხატვრული კოდების ჩამოყალიბებას [10, 21].

პიტერ ბრუკის განსაზღვრების მიხედვით, თეატრს „გარდა სიტყვისა, გააჩნია მრავალი განსაკუთრებული ენა, რომლის სამადლოდაც მყარდება და მხარდაჭერილია აუდიტორიასთან ურთიერთობა. ეს არის სხეულის, ბგერის, რიტმის, ფერის, დეკორაციების, განათების ... ენა“ [1, 97].

ლესინგის დროის თეატრისთვის კი, ვითვალისწინებთ რა რეჟისურის, სცენოგრაფიის, სხვადასხვა აუდიოვიზუალური ეფექტების არარსებობას, პლასტიკის ენა და სიტყვა იყო პრაქტიკულად ყველაზე მნიშვნელოვანი. მსახიობის მხატვრული გამოხატვის ვიზუალური საშუალებანი (მხატვრული ნიშნები) სპექტაკლის შექმნის ძირითად არსენალს (ესთეტიკურ - ნიშანთა სისტემას) წარმოადგენდნენ. ამით აიხსნება ის, რომ ლესინგის თეორიულ მოსაზრებებში ყურადღება უმთავრესად კონცენტრირებულია სამსახიობო პლასტიკის იკონოგრაფიულ მნიშვნელობაზე.

ფიქრის გაგრძელება მხატვრული შემოქმედების მიმართ, როგორც ნიშნობრივისა, ლესინგისთვის სამსახიობო ხელოვნების განმსაზღვრელად იქცა, როგორც ხელოვნებისა, რომელიც „ადგილს სახვით ხელოვნებასა და პოეზიას შორის იკავებს“ [4, 25]. ამით სამსახიობო ხელოვნების ინტეგრაციული ხელოვნება გერმანელი მეცნიერის მიერ საბუთდება მისი დინამიკით, რომელიც ერთდროულად ვლინდება სივრცეშიც და დროშიც. მსაგვსებას სამსახიობო და სახვით ხელოვნებებს შორის აღნიშნავდა ეჟი გროტოვსკიც, თუმცაღა თვლიდა, რომ „სამსახიობო ხელოვნებას“ ახასიათებს ნათესაობა „უმეტესწილად მოქანდაკის ხელოვნებასთან და არა ფერმწერის ხელოვნებასთან“. ხელოვნების ამ სახეობებში „მხატვრული ფორმის“ დაბადებაში პოლონელი რეჟისორი ითვალისწინებდა შესაბამის ელემენტებს („მხრები, მკლავი, ხელი, თითები“) და განსაზღვრავს „საშუალებებისა, რომლის დახმარებითაც ყოველი ელემენტი შეიძლება გამოიყოს ნიშნად“ [2, 29].

ი. ლოტმანი განსაზღვრავდა რა სათეატრო ხელოვნების სემიოტიკურ მექანიზმებს, საერთოდ განიხილავს მას, როგორც სემიოტიკის ენციკლოპედიას [5, 99], რამდენადაც სასცენო მოქმედება როგორც სამსახიობო შემოქმედებაში ვიზუალურის და ვერბალურის ერთიანობა იყენებს განსხვავებული ტიპის ნიშნებს და პირობითობის ხარისხს. რუსი თეორეტიკოსი ამტკიცებს, რომ „სასცენო სამყარო, თავისი ბუნებით, ნიშნების სამყაროს წარმოადგენს“, ხოლო მისი „განსაკუთრებულობა“ თავად ნიშნის წინააღმდეგობრიობით იხსნება, რომელიც „ყოველთვის რეალური და ილუზორულია“ [5, 93]. სახატე ნიშნების ამ განსაკუთრებულობაზე მიუთითებს უმბერტო ეკოც, ახდენს რა კონსტატირებას იმის, რომ მათ არ „გააჩნიათ ობიექტის თვისება, რომელსაც წარმოადგენენ, მაგრამ „კოდის სამადლოდ, რომელიც კვლევის შედეგად ჩამოყალიბდა, აქვთ ისეთივე „მნიშვნელობა“, როგორც სახატე ობიექტის გამოსახულებას“ [9, 126].

ამ სტატიის კონტექსტში ძალზედ საინტერესოა იური ლოტმანის დასკვნები სპექტაკლზე, როგორც „არადისკრეტულ“ სისტემაზე, რომელშიც სიტყვიერი ნაწილი ისწრაფვის „ცოდნის დისკრეტული გადაცემისკენ, ხოლო სათამაშო კი - არადისკრეტულისკენ“, ამ უკანასკნელს კი სწორედაც რომ შეუძლია შექმნას შენაერთი მაღალი მნიშვნელობით, მაგალითად ისეთი როგორიცაა

„მსახიობის მოძრაობისა და მიმიკის სისტემა“ [5, 98]. სამსახიობო ხელოვნებაში ნიშანი იქცევა შესატად, ნივთი - მნიშვნელობის მატარებელ დეტალად [5, 92], რაც, თავის მხრივ, უზრუნველყოფს კიდევაც სასცენო სივრცის სიმდიდრეს ნიშნებით.

უბრუნდება რა თეატრის ისტორია, ი. ლოტმანი აღნიშნავს, რომ „მუდმივ შესტს მუდმივი მნიშვნელობით, გრძელს სტაბილური ტიპებით, სულიერი მდგომარეობის გამომხატველ სიმბოლური მნიშვნელობის მიმურ ხერხებს თამაშში შემოქმონდათ დისკრეტული მომენტები, ხოლო ფერწერა და ქანდაკება ხდებოდა „სამსახიობო ხელოვნების კოდირების საშუალებად“ [5, 99]. ჩვენი აზრით ეს სრულად ეხება XVIII საუკუნის სათეატრო პრაქტიკას, კერძოდ კი ლესინგის მიერ გაკეთებული ანალიზის მიხედვით მსახიობთა გამომხატველ საშუალებებს, იმდენად რამდენადაც გერმანელმა განმანათლებელმა ერთერთმა პირველმა მიაქცია ყურადღება სათეატრო ტექსტის ინვარიანტულობას, მსახიობის ხელოვნებაში ცოდნის გადაცემის დისკრეტულობას, შემსრულებლის შესტის და სიტყვის სანიშნე სიმდიდრეს, ასევე სამსახიობო ხელოვნებაში ვიზუალურისა და ვერბალურის სასცენო ერთიანობას.

ლესინგი თავისი პიესის „მის სარა სამპსონის“ დადგმის რეცენზიაზე ყურადღების კონცენტრირებას ახდენს მსახიობ ფ. ჰენზელის მიერ გამოყენებულ ნიშნებით დატვირთული შესტების ანალიზზე მომაკვდავი ადამიანის ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემისას [4, 55-56]. მივუბრუნდი რა კვლავ ეჟი გროტოვსკის მოსაზრებებს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ „მხატვრული ფორმა მიიღწევა იდეოგრამების (შესტები, ინტონაციები) საშუალებით მიმართული მაყურებლის ფსიქიკის წარმოსახვაზე [2, 29], შეიძლება ითქვას, რომ მსახიობ ჰენზელის მიერ კოდიფიცირებული პლასტიკური პარტიტურა - მსუბუქი კრუნჩხვები, გაშმაგება, თითების მოძრაობა - იქცეოდა ნიშანთა სისტემად, რაც წარმოადგენდა ადამიანის მიერ ცხოვრებისეული ენერჯის თანდათანობით დაკარგვას.

მაშ ასე, უკვე ლესინგთან შეინიშნება სამსახიობო ხელოვნების გაგება, როგორც გარკვეული ნიშანთა სისტემის, რასაც ხელი უნდა შეეწყო სასცენო სახის შინაარსის ადეკვატური ვიზუალიზაციისთვის. ამ მნიშვნელობით სანიმუშოა მისი შენიშვნა, რომ გმირის გარეგნულ გამოხატვაში მსახიობმა უნდა „მოიტანოს დანიშნულებისამებრ ის ცნებები, რასაც მას აძლევს სულის გადასაცემდ, მათი დამახინჯების გარეშე“ [4, 26].

„ბუნებრივი ნიშნების“ ძებნისას, რომელსაც შესწევს უნარი დააკმაყოფილოს ცხოვრებისეულ სურათთა მიმეზური ასახვა, ლესინგი მიმართავს ანტიკურ გამოცდილებას წესების დამუშავებისა და სისტემატიზაციის სფეროში, რომელიც შეიცავდა ხელების მოძრაობის სარეკომენდაციო სქემებს, მოძრაობაზე სიტყვის ზეგავლენის შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით.

ძველ ბერძნებთან წესების ასეთ ერთიანობას ეწოდებოდა ჰირონომია და გამოიყენებოდა მიმეტურ ხელოვნებაში. ჰირონომიის ხელოვნება ითვალისწინებდა ხელისა და მტევნის რიტმულ მოძრაობას, რაც ესადაგებოდა დახვეწილობის, ჰარმონიისა და სილამაზის მოთხოვნილებებს. ამასთანავე პანტომიმის ხელოვნებაში ჰეირონომია (ხელის მოძრაობის სილამაზე) უნდა ყოფილიყო ფეხის მოძრაობების საწინააღმდეგო მაგრამ შეევესო იგი. ეს იყო შესტების განსაკუთრებული ენა, რომელიც გამოხატავდა ამა თუ იმ გრძნობას და აზრს. ლესინგი დანანებით აღნიშნავს, რომ „ჩვენ ძალიან ცოტა რამ ვიცით წინაპრების ჰირონომიაზე (...). თუმცაღა ჩვენ ვიცით, რომ მათ შესტების ენა სრულყოფილებამდე აიყვანეს, რომლის შესახებაც ჩვენ წარმოდგენაც კი არ გვაქვს“ [4, 19].

მსგავს დასკვნას მეცნიერი აკეთებს თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების ანალიზის საფუძველზე, იმედოვნებდა რომ ძველი ბერძნების გამოცდილებიდან სხეულის ენის სფეროში ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ „მცირე ნაგლეჯებმა“ და „ჟესტიკულირების უნარმა“:

ამასთანავე ხსნის რა თანამედროვე მსახიობში სათანადო ოსტატობის ნაკლებობას, ყველაზე მეტად სამწუხაროდ იგი მიიჩნევს მოძრაობისა და სიტყვის გაერთიანების გააზრების უნარისა და მათი სასცენო სახეების ვიზუალიზირების სინთეზის არ ქონას. ლესინგის მიხედვით ქაოტური ჟესტიკულაციისაგან და უსახური მეტყველებისგან თავის აცილება, შესაძლებელია მხოლოდ გაცნობიერების გზით „რა გზით უნდა შევიძინოთ ამ ჟესტებს გარკვეული მნიშვნელობა, როგორ მოვიყვანოთ ისინი სათანადო კავშირში, რათა არა მხოლოდ თითოეულ მათგანს გააჩნდეს მნიშვნელობა, არამედ ყოველ მათგანს გააჩნდეს თანმიმდევრული აზრი [4, 19].

ამაზე მოწმობს ლესინგის მიმართვა ანტიკური დროის მსახიობის ჟესტის მნიშვნელობის ანალიზს, რომელსაც იგი განიხილავს როგორც შინაარსის „პირობით“ აღნიშვნას [4, 19], ანუ თავისებური ნიშანი. მიუთითებს რა ამ ეპოქის პანტომიმისა და დრამატული მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებების განსხვავებას, გერმანელი მეცნიერი აღნიშნავს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ „ მსახიობის ხელები არ იყო ისეთივე მჭერმეტყველი, როგორც მიმის ხელები“ ისინი „აძლიერებდნენ შთაბეჭდილებას“ სიტყვებისგან, იმედან რამდენადაც იყვნენ ნიშნები „ მსახიობის შინაგანი მდგომარეობის ბუნებრივი გამოვლინება“: საკუთარი აზრის შემდგომი განვითარებისას ლესინგი ხაზს უსვამდა, რომ ანტიკური დროის მსახიობი „მეტად ფრთხილად იყენებდა ხელების ჟესტს, ვიდრე მიმი, მაგრამ ისევე უტყუარად, როგორც იგი. იგი არ წევდა ხელებს, თუკი მათი საშუალებით არაფერი არ იყო გამოსახატავი ან გასაძლიერებელი“ [4, 19]. ამრიგად, ყოველი ჟესტი და ანტიკური მსახიობის ყოველი მოძრაობა, როგორც გარკვეული ნიშანი, ატარებდნენ გარკვეულ ინტელექტუალურ ანდა ემოციური შინაარსის ინფორმაციას. ანტიკურმა თეატრმა არ იცოდა „მნიშვნელობის არ მქონე ჟესტები“ [4, 20], მაშინ როდესაც თანამედროვე გერმანელი მსახიობები, წუხილით აღნიშნავს ლესინგი, დემონსტრირებას ახდენს საწინააღმდეგოს: მათი ჟესტები მოკლებულია ყოველივე მნიშვნელობას და საკმაოდ შეზღუდულია თავის „ასორტიმენტში“, რაც თავის მხრივ, აიძულებს „მსახიობს, განსაკუთრებით ქალ-მსახიობებს“ გამოიყენონ „შესრულების ერთფეროვნება“, რის შედეგადაც ისინი მოგვაგონებენ „ნამდვილ მარიონეტებს“ [4, 20]. ლესინგი ირონიით კომენტირებს თავისი დროის გერმანელ „მსახიობებზე“: „ხან ერთი, ხან მეორე ხელით გამოსახვენ დაგვაჯულ ნახევარვიანს, ხოლო ორი ხელის გადაჯვარებით თითქოსდა ვინმეს იგერიებენ თავიდან ჰაერში (...) ხოლო იმან ვინც ეს ისწავლა ტანცემისტერივით (...) იგი თვლის რომ თქვენ მოგხიბლათ“ [4, 20].

ამასთანავე გერმანულ სცენასაც გააჩნდა თავისი მხატვრული ხერხები დამაჯერებელი პლასტიკური გადაწყვეტისა დატვირთული აუცილებელი მნიშვნელობით. სანიმუშო ამ თვალსაზრისით ლესინგისთვის კ. ეკგოფი გახლდათ, რომელიც ყოველთვის პოულობდა ზუსტ პლასტიკურ ნიშანს. ასე მაგალითად სპექტაკლში „სემია“ ფ. გრაფინის პიესის მიხედვით, ლესინგი აღნიშნავს მსახიობის მიერ ნაპოვნ ზუსტ ჟესტებზე (ოდნავ შესამჩნევი თითების მოძრაობა, აწეული ხელები, თავის შემობრუნება), რაც თავისი ხატოვანებით იყვნენ „უფრო მჭერმეტყველნი“, ვიდრე სიტყვა და ხსნიდნენ არა მხოლოდ პერსონაჟის ხასიათის არსს არამედ პიესის შინაარსსაც [4, 80]. კონრად ეკგოფი ნამდვილად გამოდგებოდა მაგალითისთვის ე. გროტოვსკის მოსაზრებათა კონტექსტში, რომელიც განსაზღვრავდა რა „ცოცხალი იმპულსების პარტიტურას“, თვლიდა, რომ მსახიობის სამუშაოში „ჟესტი - დამამთავრებელი მომენტია“ რასაც გარეთ გამოაქვს „შიგთავის ფსიქიკური მოტივაცია“ [2, 67].

აკრიტიკებს რა მსახიობების „უაზრო შესტიკულაციას“ ლესინგი ხაზს უსვამდა, რომ გრაციოზული მოძრაობების ერთფეროვანი განმეორება და შინაარსობრივ მნიშვნელობას მოკლებული დახვეწილი შესტები მაყურებლის ყურადღებას ფანტავენ სასცენო მოძრაობის არსისგან. მისი აზრით შემსრულებლის „ხელის ყოველი მოძრაობა“ უნდა იყოს „მნიშვნელოვანი“ და თავისი არავერბალური მნიშვნელობით მაყურებლამდე უნდა მოჰქონდეს დრამატურგის მიერ ჩადებული მნიშვნელობა [4, 20]. ასეთ შესტებს ლესინგი განსაზღვრავს, როგორც „მანდივიდულიზირებელ შესტებად“ აუცილებელია ავლნიშნოთ, რომ მსახიობის მიერ ასეთი შესტების მოძიება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ზნეობრივი შეგონებისას, თვლიდა ლესინგი, რამდენადაც ინდივიდუალური შესტების ამოცანაა - „გამოიხატოს მორალის აბსტრაქტული აზრი“ [4, 21] და სიტყვის მორალური სენტენცია მოიყვანოს „მიმდინარე მოვლენებთან“ მოტივირებულ კავშირში, გახსნას ეს კავშირი და გამოიხატოს იგი შესტ-ნიშნებით.

ამ კონტექსტში მიზანშეწონილია მივმართოთ უმბერტო ეკოს სტატიას „კინემატოგრაფიული კოდის დანაწილება“, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ იმდენად რამდენადაც ნებისმიერ „ესთეტიკურ შეტყობინებას (...) გააჩნია მაღალი ინფორმაციულობა (...) და თავის თავში ატარებს მთელ რიგ დამატებით გზავნილებს“, აუცილებელია აქცენტირება გარკვეულ ასპექტებზე. ხელოვნების შინაარსის მრავალმნიშვნელობების გაუთვალისწინებლობა, როგორც მისი განსაკუთრებულობა „ჩვენ საქმე გვექნება არა კომუნიკაციასთან, არამედ ხმაურთან“ [9, 81]. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს პიტერ ბრუკიც, აკავშირებს რა სათეატრო ხელოვნებას „ამ მნიშვნელობათა ძიებას და ამ მნიშვნელობათა მოტანის გზებს“ და მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის თეატრი, უმთავრესად რეჟისურის თეატრია, ინგლისელი რეჟისორი თვლის, რომ სწორედ მსახიობის „ცნობიერებისა და ნებისყოფის“ საშუალებით წარმოიქმნება აუცილებელი კოდები, რომელნიც ავსებენ ფორმას მნიშვნელობით, რაც „იქცევა გასაგებად“ [1, 79].

უნარი მოძებნო ადეკვატური ვიზუალური კოდი რომელსაც უნარი შესწევს ზუსტად გადმოსცეს სასცენო სახის შიგთავსი დღემდე რჩება სამსახიობო ოსტატობის ერთერთ მთავარ განმსაზღვრელ კრიტერიუმად. მიუხედავად მრავალი გამოკვლევებისა ნათელია, რომ „თეატრი როგორც სანიშნე სისტემა“ რჩება აქტუალურ პრობლემად. თუმცაღა, ერთერთი პირველთაგანი, ვინც შეეცადა ეს პრობლემა დაესვა იყო გ. ე. ლესინგი, რომელსაც ესმოდა რა სასცენო სახის ვიზუალური კოდიფიკაციის საკითხი, ცალკე საკითხად გამოყო პლასტიკური ნახატის როლი სანიშნე სიმდიდრის ცალკეული ასპექტის თეორიული კვლევის. მისი მოსაზრებანი ამ სფეროში, არსობრივად წინ უსწრებენ შემდგომი ასწლეულების კვლევებს სათეატრო სემიოტიკის სფეროში,

მისმა მოსაზრებებმა ამ სფეროში, არსობრივად, წინ გაუსწრეს შემდგომი საუკუნეების კვლევებს სათეატრო სემიოტიკის სფეროში, ყურადღება მიექცა რა თავად სამსახიობო ხელოვნებაში ჩადებულ სპეციფიკას, მნიშვნელობათა და აზრების გარდაქმნისა კოდიფიცირების საშუალებით.

ლიტერატურა

1. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Переклад з англ. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 136 с.
2. Протовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. / перекл. з польської. – Львів: центр гуманітарних досліджень Львівського держуніверситету ім. І. Франка, 1999. – 186 с.
3. Лессинг Г.Э. Лаокоон. /ред. и вст. статья Г.М.Фридендера / – М.: Художественная литература, 1957. – 519 с.
4. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. – М. - Л.: Академия, 1936. – 455 с.

5. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Журнал «Театр». – № 1. – Январь, 1980. – С. 89-99.
6. Пави П. Словарь театра: Пер. с франц. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Фридлендер Г. М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства / Лессинг и современность: сб.статей / Научно-исследов. институт теории и истории изобразительных искусств АН СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 192 с.
8. Эко У. «О членениях кинематографического кода» / Строение фильма. Сб.статей, составит. К.Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432с.
10. Юдкін-Ріпун І.М. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів // Культурологічна думка, 2011. – № 3. – с. 8-17.

INFUSE - ვორქშოპი თეატრში, ცეკვასა და იმპროვიზაციაში

ცოდნა არ არის მარადიული სიდიდე. ის მუდმივად განიცდის ცვლილებასა და განახლებას. ცოდნის განახლება იწვევს პროგრესს, რასაც აქვს დადებითი და უარყოფითი შედეგები. დადებითი შედეგია მედიცინის, ინჟინერიის, ციფრული ტექნოლოგიების შექმნა და დახვეწა. უარყოფითი - მრავალფეროვანი დაავადებების გაჩენა. ყველაზე მეტი უარყოფითი შედეგი კაცობრიობისთვის განვითარების შეჩერებასა და მიღწეული შედეგების დაარქივებას მოაქვს.

ერთ ადგილზე გაჩერება იწვევს სიკვდილს ნებისმიერ სფეროში. ერთ-ერთი მომაკვდავი სფერო, რომელიც დიდი ხანია რეანიმაციაშია არის თეატრალური განათლება და კონკრეტულად მსახიობის მომზადება. ძალიან ბევრი მრგვალი მაგიდა, კონფერენცია თუ განხილვა ეწყობა, სადაც მაღალფარდოვანი სიტყვებით აქებენ ან ლანძღავენ შემოქმედებს. ყველა ეპოქა, ანტიკური საბერძნეთიდან მოყოლებული, მსახიობს განსახვავებულ მოთხოვნებს უყენებდა. დროისადმი ადაპტირების უნარმა თეატრალური ხელოვნება დღემდე მოიყვანა.

მსახიობის მომზადების პრობლემები ნათლად გამოიკვეთა 2 კვირიანი ვორქშოპის დროს თეატრში, ცეკვასა და კონტაქტურ იმპროვიზაციაში. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო კვლევითმა ინსტიტუტმა, ვასო აბაშიძის მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო თეატრთან ერთად უმასპინძლა ცნობილ ჰოლანდიელ ქორეოგრაფსა და მოცეკვავს ბენო ვორჰემს. პროექტი განხორციელდა შვედეთის ინსტიტუტის დაფინანსებით.

ჰოლანდიელმა მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა - ბენო ვორჰემმა, 1997 წელს ქორეოგრაფიული დასი LAVA-Dansproduktion შექმნა. 1997 წლიდან ამ დასმა შვედეთსა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში უამრავ დადგმასა და საგანმანათლებლო პროექტში მიიღო მონაწილეობა. ამ პროექტებში მონაწილეობდნენ მოცეკვავეები, მსახიობები. ამ პროექტების საშუალებით LAVA-Dansproduktion სხვადასხვა ქვეყნის მოცეკვავეებთან და ქორეოგრაფებთან ამყარებს ურთიერთობას. დასის მიზანი შვედი ხელოვნების ახალი ქორეოგრაფიითა და კონტაქტური იმპროვიზაციით დაინტერესებაა. ამსტერდამის „ახალი ქორეოგრაფიის განვითარების სკოლის“ დასრულების შემდეგ, ბენო ვორჰემი მუშაობს დამოუკიდებლად, მოცეკვავე-ქორეოგრაფად. 1993–2007 წლებში ის იყო ბერძნული ცეკვის დასის „ცრუ მოძრაობის“ წევრი. 2005-2007 წლებში მუშაობდა მოცეკვავედ და მსახიობად სტოქჰოლმის მუნიციპალურ თეატრში. ის იყო საერთაშორისო იმპროვიზაციული ჯგუფის „ალტერნატიული დინებები“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი. ის იკვლევს რამდენად შეუძლია ადამიანის სხეულს მოძრაობის საშუალებით შემოქმედებითად გადმოსცეს ამბავი. 1998 და 2002 წლებში ბენო ვორჰემმა სიბრიგ დოკტერთან ერთად, შვედეთში მოაწყო ECITE (კონტაქტური იმპროვიზაციის ევროპულ პედაგოგთა გაცვლა) კონფერენცია.





ბენო ვორჰემთან ერთად ვორჰემოფს ხელმძღვანელობდნენ უკრაინელი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი დანილ ბელკინი და მოლდოველი ქორეოგრაფი და მოცეკვავე ალექსანდრა სოშნიცოვა. მოლდოველი მოცეკვავე - ალექსანდრა სოშნიცოვა და უკრაინელი - დანილ ბელკინი დიდი ხანია თანამშრომლობენ ბენო ვორჰემთან და მის ბევრ დადგმაში მონაწილეობდნენ. ალექსანდრა არის ცეკვის ჯგუფ „ხმების“ ქორეოგრაფი. ის 2000 წლიდან ხელმძღვანელობს ქორეოგრაფიის სხვადასხვა ფესტივალს.

დანილი არის მოცეკვავე, ქორეოგრაფი და მასწავლებელი. 2002-2010 წლებში ის იყო მოცეკვავე და ქორეოგრაფი „პატოკ“ თეატრში. ის ასევე იყო დნიპროპეტროვსკის სახელმწიფო ცირკის ქორეოგრაფი.



პროექტის საგრანტო განაცხადი ერთი წლის განმავლობაში მზადდებოდა. ვორჰემოფისთვის მონაწილეთა შერჩევა სააპლიკაციო ფორმის შევსებით მოხდა. აპლიკაციის ფორმა გამოქვეყნებული იყო პროექტის Facebook-ის გვერდზე: <https://www.facebook.com/pages/Infuse/247327452087306?ref=hl>. ვორჰემოფში მონაწილეობა მიიღეს მსახიობებმა, მხატვრებმა, ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელობის საბალეტო სკოლის დრამატული განყოფილების მოსწავლეებმა. რამდენიმე მონაწილე იყო არასამთავრობო ორგანიზაციიდან.

საწყის ეტაპზე მსახიობებს გარკვეული პროტესტის გრძობა ჰქონდათ. პროტესტი გამოწვეული იყო გაურკვევლობით. თავიდან ვორქშოფის პროგრამა მათ ვერ დააკავშირეს საკუთარ პროფესიასთან. ვორქშოფის მეორე დღიდან გაუცხოების პრობლემები მოიხსნა. პირველი დღის შთაბეჭდილებებმა ისინი მიახვედრა ვორქშოფის მნიშვნელობას. მათ გაანალიზეს, რომ პარტნიორთან მუშაობა, მისი მოსმენა, შეფასება უსიტყვოდაც შესაძლებელია და უფრო ეფექტური და შთამბეჭდავია. ვორქშოფის სავარჯიშოები ეხმარებოდა მათ უკეთ ეგრძნოთ თავიანთი სხეული, გაეკონტროლებინათ ყველაზე პატარა კუნთიც კი და შეეგრძნოთ მეწყვილის უსიტყვო ქმედება. დღითიდღე ცხადი ხდებოდა მათი პროგრესი.

სავარჯიშოების შეფასებისას მსახიობები აღნიშნავდნენ, რომ ამგვარი გამოცდილება პროფესიის დაუფლების დროს მათ არ მიუღიათ. მათ გააცნობიერეს მოძრაობისა და მოქმედების მნიშვნელობა პარტნიორთან ურთიერთობაში. ისინი ძირითადად პარტნიორებს უსმენენ. მხოლოდ სიტყვითა და სმენით აღიქვამენ მას.



პროექტის ფარგლებში ბენო ვორჰემმა მოაწყო საჯარო პრეზენტაცია, სადაც მან ისაუბრა განხორციელებული პროექტების შესახებ. ყველაზე შთამბეჭდავი იყო პროექტი „DOM“ (სახლი) რომელიც მზრუნველობა მოკლებულ ბავშვებთან ერთად განხორციელდა. ეს პროექტი გარკვეულწილად ფსიქო-თერაპია იყო მონაწილეებისთვის.

როგორც ხშირად ამბობენ, ყველაფერი ახალი, კარგად დავიწყებული ძველია. ამგვარი ტიპის მომზადებას მსახიობები დიდი ხნის განმავლობაში გადიოდნენ. ისინი დიდ დროს უთმობდნენ ფიზიკურ მომზადებას. აკეთებდნენ უამრავ ფიზიკურ, სპორტულ ვარჯიშს სხეულის ფორმის შესანარჩუნებლად. დღევანდელი მსახიობის მომზადების კურიკულუმი ამზადებს მოსაუბრე მსახიობს და არა მოთამაშეს. თუ გადავხედავთ სადიპლომო სპექტაკლებსაც, ისინი ძირითადად ლაპარაკზეა აგებული. ოდნავი მოძრობის შემთხვევაში კი მსახიობს სუნთქვის პრობლემები ექმნება. მსახიობი წარმატებას აღწევს იმ შემთხვევაში თუ გაუმართლებს და იმ რეჟისორთან იმუშავებს, ვინც იცის თანამედროვე თეატრში მიმდინარე პროცესები. მსახიობის მომზადების კურიკულუმი საჭიროებს გადახედვას. უნდა ვნახოთ მსახიობისგან რა შესაძლებლობებსა და უნარებს მოითხოვს დღევანდელი დრო, რა უნდა შეეძლოს თანამედროვე მსახიობს. ფული ადამიანს უბრალო, ფერად ბეჭდიან დიპლომში არ უნდა გადავახდევინოთ.

გეორგ ბიუხნერი 200

2013 წელს მსოფლიომ აღნიშნა გერმანელი დრამატურგისა და პროზაიკოსის, გეორგ ბიუხნერის დაბადებიდან 200 წლისთავი. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში ამ თარიღთან დაკავშირებით ბევრი საინტერესო ღონისძიება ჩატარდა. ეს წელი განსაკუთრებით აღნიშნეს გერმანიის სხვადასხვა ქალაქებში. 2013 წლის 6-7 დეკემბერს ეს თარიღი აღნიშნა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითმა ინსტიტუტმაც. ღონისძიების ფარგლებში ჩატარდა სამეცნიერო კონფერენცია, ფოტოგამოფენა და ვიდეო ჩვენებები. კონფერენცია, გამოფენა და ვიდეოჩვენებები, რომელიც ორი დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა, გაიმართა ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო თეატრში. ღონისძიების პარტნიორები იყვნენ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გოეთეს ინსტიტუტი, მუსიკისა და დრამის თეატრი, ფონდი "კავკასია".



კონფერენციის სახელწოდება გახლდათ "გეორგ ბიუხნერი ხელოვნებაში". 6 დეკემბერს ღონისძიება გაიხსნა ფოტოგამოფენით, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ფოტოები ქართულ თეატრში განხორციელებული ბიუხნერის პიესების სხვადასხვა დადგმებიდან: 1989 წელს, რუსთაველის თეატრში ნანა კვასხვაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი "ლეონსი და ლენა"; 1994 წელს, რუსთაველის თეატრში ლევან წულაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი "ვოიცეკი"; 2007 წელს სამეფო უბნის თეატრში მიხეილ მესტირიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლი "ვოიცეკი". რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლების ფოტოები ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

ასევე 6 დეკემბერს ნაჩვენები იყო ვერნერ ჰერცოგის ფილმი "ვოიცეკი" (გერმანია, 1979 წელი); ალბან ბერგის ოპერა "ვოიცეკი" (გერმანია, 1921 წელი);

ზოგადად ბიუხნერის დრამატურგიამ და ლიტერატურამ ძალიან მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მეოცე საუკუნის სახელოვნებო სფეროში. ბიუხნერის ნაწარმოებები განხორციელდა თეატრში, მუსიკაში, კინოში, ცეკვაში... გეორგ ბიუხნერის შემოქმედება ქართულ ენაზე ნათარგმნილია

ბატონი ზურაბ აბაშიძის მიერ და გამოცემულია თხზულებათა კრებული. 7 დეკემბერს კონფერენცია სწორედ ბატონმა ზურაბ აბაშიძემ გახსნა. მან ზოგადად მიმოიხილა გეორგ ბიუნერის შემოქმედება და ისაუბრა მის მიერ თარგმნილ ბიუნერის თხზულებების კრებულზე. კონფერენციაზე ასევე მოხსენებებით გამოვიდნენ ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის პროფესორები და მკვლევარები. მათ წარმოადგინეს მოხსენებები ბიუნერის შემოქმედებაზე, თითოეული მოხსენება ეხებოდა ბიუნერის ნაწარმოებების განხორციელებას ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. ლევან ხეთაგურმა, რომელიც გახლავთ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი, მკვლევარი, მოხსენება წაიკითხა სახელწოდებით "ბიუნერი და ქართული თეატრი". მის მოხსენებაში განხილული იყო ქართული თეატრის სცენაზე დადგმული ორი სპექტაკლი, ბიუნერის პიესა "ვოცეკი". ნინო მხეიძემ, რომელიც გახლავთ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი, მოხსენება წაიკითხა სახელწოდებით "ვოცეკის ჰერცოგისეული ინტერპრეტაცია". მოხსენება ეხებოდა ვერნერ ჰერცოგის ფილმს, რომელიც ნაჩვენები იყო კონფერენციის ვიდეორგვებების ფარგლებში. თეონა კახიძემ, რომელიც გახლავთ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი, მოხსენება წაიკითხა სახელწოდებით "ალბან ბერგის ოპერის "ვოცეკი" მიმოხილვა". მოხსენება ეხებოდა ალბან ბერგის ოპერა "ვოცეკს", რომელიც შეიქმნა გეორგ ბიუნერის პიესის "ვოცეკის" მიხედვით და რომელიც ასევე ნაჩვენები იყო კონფერენციის ვიდეორგვებების ფარგლებში. თამარ კიკნაველიძემ, რომელიც გახლავთ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი, მოხსენება წაიკითხა სახელწოდებით "გეორგ ბიუნერის დრამატურგია". მოხსენებაში განხილული იყო გეორგ ბიუნერის სხვადასხვა ნაწარმოებები და მათი მნიშვნელობა. ლაშა ბულაძემ, რომელიც გახლავთ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, დრამატურგი, მოხსენება წაიკითხა სახელწოდებით "როგორ წავიკითხოთ ბერგი და მოვუსმინოთ ბიუნერს". მოხსენებაში განხილული იყო ალბან ბერგის ოპერა "ვოცეკი" და გეორგ ბიუნერის პიესა "ვოცეკი", ორივე ავტორის შემოქმედების ამ ეტაპის მნიშვნელობა მუსიკასა და დრამატურგიაში.



ასევე 7 დეკემბერს, საკონფერენციო ნაწილის დასრულების შემდეგ გაიმართა ვიდეორგვება სადაც წარმოდგენილი იყო: იური ბუტუსოვის დადგმა "ვოცეკი" (რუსეთი, 1997 წელი); მიუნხენ-

ნის პატარა ხელოვნების სახლის, თეატრი სარდაფში, დადგმა "ვოიცეკი" (გერმანია, 2012 წელი); დოკუმენტური ფილმი გეორგ ბიუნერზე "რა არის ის, რაც ჩვენში იტყუება, კლავს და იპარავს?".

კონფერენციის და ვიდეოჩვენებების შემდეგ გაიმართა დისკუსია კითხვა-პასუხის რეჟიმში.

მზადდება კონფერენციის კრებული, რომელშიც სრულად შევა კონფერენციაზე წარმოდგენილი მოხსენებები.



ავტორთა შესახებ



იური მღებრიშვილი – ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის პროფესორი.

კულტურის მენეჯმენტის პროგრამების ხელმძღვანელი ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში. 1999 წლიდან, როგორც მოწვეული ლექტორი, ტრენინგ პროგრამებს ატარებს: სომხეთში, მონღოლეთში, შვედეთში, უკრაინაში, რუსეთში, ყირგიზეთსა და კავკასიის სხვა რეგიონებში კულტურის მენეჯმენტის, მარკეტინგის, სპონსორობის, ფანდრაიზინგის და ქსელური მენეჯმენტის განხრით.

არის სამეცნიერო ნაშრომებისა და პუბლიკაციების ავტორი პროფესიულ გამოცემებსა და ჟურნალებში (ქართულ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე), ასევე, სასწავლო ლიტერატურის მთარგმნელი, 1998 წლიდან – კავკასიის ზაფხულის სკოლის ხელმძღვანელი.

2005-10 წლებში იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, საერთაშორისო კულტურის ბაზრობის, „კავკასია 2003-ის“ აღმასრულებელი ხელმძღვანელი, რომელიც თბილისში (საქართველო) ორ წელიწადში ერთხელ იმართება.

არის სხვადასხვა კულტურული და საგანმანათლებლო პროექტების ინიციატორი და მენეჯერი.



მანანა ითონიშვილი – ილიას უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის პროფესორი.

1989 წლიდან მანანა ითონიშვილი მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მას საშემსრულო ხელოვნების სტუდენტებთან მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვს. ტელევიზიისა და რადიოჟურნალისტიკის კურსდამთავრებულების 7 თაობას ასწავლიდა და ხელმძღვანელობდა. ის იყო სატელევიზიო განყოფილების უფროსი, ის ხელმძღვანელობდა სამაგისტრო პროგრამებს. პროფ. ითონიშვილი იყო ბათუმის ხელოვნების ინსტიტუტის სასცენო მეტყველების დეპარტამენტის უფროსი. ის ასევე თანამშრომლობდა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის განყოფილებასთან და ევროკავკასიის უნივერსიტეტთან.

მანანა ითონიშვილი, სამართლის სკოლაში საერთაშორისო ბიზნეს კორპორაციებთან ერთად ტრენინგებს ატარებს კომუნიკაციის დარგში. არის ორი წიგნის რედაქტორი.

მანანა ითონიშვილი 2000 წლიდან მუშაობს მედიაკომუნიკაციის კონსულტანტად ტელევიზიებში: „ტელეკომპანია იმედი“, „რუსთვი 2“, „საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, „საქართველო“, „აჭარის ტელევიზია“.

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამებზე კითხულობს ლექციებს.



ლევან ხეთაური – დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი და პროფესორი.

1986 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1990 წელს – გიტისის საზღვარგარეთის თეატრის ფაკულტეტი. 1996-1997 წლებში გაიარა ამსტერდამის საზაფხულო უნივერსიტეტის კულტურის მენეჯმენტის კურსები, 2007 წელს – კულტურის პოლიტიკა ცენტრალური ევროპის უნივერსიტეტში. 2004 -2010 წლებში შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი პრორექტორი. 2010-2012 წლებში იყო ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის აკადემიური საბჭოს წევრი.

არის სხვადასხვა საერთაშორისო ინსტიტუტების მრჩეველი და სამეცნიერო საბჭოს წევრი.

1990 წლიდან უძღვება ასობით ადგილობრივ და საერთაშორისო პროექტებს როგორც მათი ორგანიზების ინციატორი, მენეჯერი, პროდიუსერი და მონაწილე.

არის ნიდერლანდების სამეფოს კულტურის საერთაშორისო ფონდ „კვკასიის“ პრეზიდენტი, 1997 წლიდან- თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საქართველოს ცენტრის – ITI გენერალური მდივანი და საქართველოში ევროპული თეატრების კვლევების ინსტიტუტის ხელმძღვანელი, თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ფედერაციის წევრი, 1997 წლიდან – გულივერის / ევროპის ინტელექტუალთა ქსელის წევრი. 1981 წლიდან თანამშრომლობს ჟურნალ-გაზეთებთან (საქართველო, რუსეთი, აზერბაიჯანი, სლოვაკეთი და ა.შ.) და არის 80-ზე მეტი პუბლიკაციის ავტორი, რედაქტორი და მთარგმნელი, რამდენიმე წიგნის ავტორი.

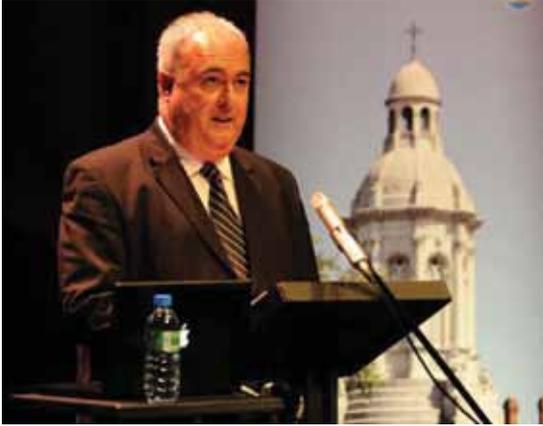
2000 წელს დაჯილდოვდა შვედეთის მწერალთა გილდიის მიერ.

2008 წლიდან არის ევროპის კულტურის პარლამენტის და მოძრაობის ევროპული სულისთვის სტრატეგიული ჯგუფის წევრი, 2008 წლიდან – საქართველოს რეგიონალური თეატრების ქსელის გენერალური მდივანი, 2011 წლიდან – საქართველოში UNIMA-ს გენერალური მდივანი. 2012 წლიდან ევროკავშირის აღმოსავლეთ თანამშრომლობის კულტურის პროგრამის მრჩეველთა საბჭოს წევრი.

1991 წლიდან არის სხვადასხვა კულტურული პროექტების – სემინარების, კონფერენციების, ფესტივალების – ორგანიზატორი. 1996 წლიდან, როგორც მოწვეული პროფესორი, კითხულობს ლექციებს, მონაწილეობს სხვადასხვა საერთაშორისო კონფერენციებსა და სიმპოზიუმებში. სპეციალური კურსები: მსოფლიო თეატრის ისტორია, დრამის თეორია, XX საუკუნის თეატრი, ევროპის ცივილიზაციის ისტორია, საშემსრულებლო ხელოვნების მენეჯმენტი, კულტურის პოლიტიკა.

1999 წლიდან, როგორც მოწვეული ექსპერტი, ვორქშოფებსა და მასტერკლასებს ატარებს კულტურის პოლიტიკის, კულტურის მენეჯმენტის და კულტურის სფეროში საერთაშორისო თანამშრომლობის მიმართულებით.

როგორც მოწვეული პროფესორი მუშაობს: ჰოლანდიაში, პოლონეთში, გერმანიაში, შვედეთში, დიდ ბრიტანეთში, ლიტვაში, თურქეთში, უკრაინაში, სომხეთში, აზერბაიჯანში, მონღოლეთში, ჩინეთში, ყაზახეთში, ირანში და ა.შ.



ბრაიან სინგლტონი – დოქტორი, სემუელ ბეკეტის სახელობის დრამისა და თეატრის თავმჯდომარე, დუბლინის ტრინიტი კოლეჯის დრამატული ხელოვნების ეროვნული აკადემიის თანადამფუძნებელი და აკადემიური ხელმძღვანელი.

მინიჭებული აქვს არაერთი ჯილდო, მათ შორის: ბრიტანეთის აკადემიის (1988), სახელოვნებო და სოციალური მეცნიერებების, ტრინიტისა და პროვოსტის აკადემიური განვითარების ფონდების (1991, 1994, 1995, 1997, 1998, 1999-2007), იაპონიის ხელოვანთა

საზოგადოების (1992), ენდრიუ მელონის საფონდო საზოგადოების (1998), ტრინიტის ლონგ რუმ ჰაბის (2008) და ა.შ.

1993 წლიდან მოყოლებული, აქტიურად ეწევა პედაგოგიურ საქმიანობას. წაკითხული აქვს კურსები: „საშემსრულებლო ანალიზი“, „თეატრის ფორმები და პირობითობები“, „ევროპის თეატრის ისტორია“, „არადასავლური თეატრი“, „მიმდინარეობები ევროპულ თეატრში“, „ორიენტალიზმი და სპექტაკლი“, „მეოცე საუკუნის ფრანგული თეატრი“, „თანამედროვე ირლანდიური თეატრი კონტექსტში“, „შექსპირი შესრულებაში“, „თეატრალური პრაქტიკა, თეატრის რეჟისურა“ და ა.შ.

როგორც მკვლევარი და მრჩეველი, თანამშრომლობდა ისეთ უნივერსიტეტებთან, აკადემიებთან და სკოლებთან როგორცაა: ლონდონის უნივერსიტეტის გოლდსმიტის და როუზ ბრუფორდის კოლეჯები, ბირმინგემის, ლანკასტერის, ჰერთფორდშირის, ედინბურგის, ირლანდიის, მანჩესტერის, ტორონტოს, ჰონ კონგის უნივერსიტეტები, ლონდონის მეტყველებისა და დრამის ცენტრალური სკოლა, დრამატული ხელოვნების სამეფო აკადემია, სორბონა და ა.შ.

არის Theatre Research International-ის რედაქტორი, 1997-2001 წლებში იყო თეატრის კვლევის საერთაშორისო ფედერაციის აღმსრულებელი კომიტეტის წევრი, ხოლო 1999 წლიდან დღემდე არის აღნიშნული ფედერაციის საერთო გენერალური მდივანი. 2000-2003 წლებში იყო თეატრის კვლევის ამერიკული საზოგადოების აღმასრულებელი კომიტეტის და არაერთი საკონსულტაციო საბჭოს წევრი.

ავტორია წიგნებისა: „თეატრი და მისი ორეული“ (1998), „არტო თეატრზე“ (2001), „ოსკარ აშე, ორიენტალიზმი და ბრიტანული მუსიკალური კომედია“ (2004), „ეთნიკურობა და იდენტობა: გლობალური სპექტაკლი“ (2005), „მასკულინობა და თანამედროვე ირლანდიური თეატრი“ (2011); 2005 წლიდან მოყოლებული დღემდე, არის „საერთაშორისო საშემსრულებლო კვლევების“ სერიული რედაქტორი და არაერთი საერთაშორისო კვლევის მოწვეული რედაქტორი. არის ათულობით სტატიის, წიგნებში შეტანილი წერილის, თარგმანის, პუბლიცისტური წერილის, საკონფერენციო ნაშრომის ავტორი.

ბრაიან სინგლტონი აქტიურად კითხულობს ლექციებს მსოფლიოს სხვადასხვა უნივერსიტეტში.

გალინა მილენკაია – ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, პროფესორი, კიევის კარპენკო-კარის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური სახელმწიფო უნივერსიტეტის პრორექტორი სამეცნიერო ნაწილში. 044-272-02-20. milgal@ukr.net

გურამ კოკაია - 2013 წლიდან ხელოვნების ისტორიის კურსს ასწავლის თბილისის სახელმწიფო სამედიცინო უნივერსიტეტის, დიპლომირებული მედიკოსის ამერიკული პროგრამის (USMD) სტუდენტებს.



2012-2013 წლებში მუშაობდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტში ასისტენტ მკვლევარად.

2013 წელს ჩააბარა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის, სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ხელოვნების ინტერდისციპლინურ სადოქტორო პროგრამაზე თეატრმცოდნეობის მიმართულებით.

2012 წელს დაასრულა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სამაგისტრო პროგრამა. მიენიჭა ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხი თეატრმცოდნეობის სპეციალობაში.

2010 წელს დაასრულა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის საბაკალავრო პროგრამა. მიენიჭა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ბაკალავრის აკადემიური ხარისხი თეატრმცოდნეობის სპეციალობაში.

2013 წელს მონაწილეობა მიიღო ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებულ მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა IV საერთაშორისო კონფერენციაში თემით „ხელოვნების გაკვეთილები საჯარო სკოლებში“.

2011 წელს გამოქვეყნებული აქვს ნაშრომი „ვსევოლდ მეიერჰოლდის რეჟისორული ძიებები 1902-1909“, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (47) 2011, გვ.80-90, „კენტავრი“, თბილისი 2011.



მარიამ წიბახაშვილი - თეატრმცოდნე. დაიბადა 1988 წლის 1 მაისს. 1994-2006 წლებში სწავლობდა თბილისის თავისუფალი ვალდორფის სკოლაში, 2006-2011 წლებში - შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (ბაკალავრი), ხოლო 2012-2014 წლებში - ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში (მაგისტრატურა).

2012 წლიდან არის ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მკვლევარი.

პარალელურად მუშაობს როგორც მუსიკოსი. სწავლობდა ფალიაშვილის სახელობის მეორე სამუსიკო სასწავლებელში (ჩელისტი). უკრავს ჯგუფში The Window.

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი

ინსტიტუტის შესახებ

ხელოვნების სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მიზანია მსოფლიო და საქართველოს სახელოვნებო პრაქტიკისა და თეორიის შესწავლა, კვლევისა და პროექტების

განხორციელების საფუძველზე, ქართული კულტურის პოპულარიზაცია მთელს მსოფლიოში და მსოფლიო კულტურის გაცნობა საქართველოში: კონფერენციების, მრგვალი მაგიდების, საჯარო ლექციების, გამოფენების, დებატების, ფესტივალების, სხვა და სხვა კრეატიული პროექტებისა და პუბლიკაციების საშუალებით.

ინსტიტუტი უნდა გადაიქცეს სერიოზულ საერთაშორისო ცენტრად ხელოვნების თეორიისა და პრაქტიკის შესწავლაში, მოიზიდოს ერთობლივ კვლევებში უცხოელი კოლეგები, წამყვანი უნივერსიტეტები და სახელოვნებო სკოლები. კვლევებში გათვალისწინებულია მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა ჩართვა. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის კვლევითი პროგრამები ხორციელდება შემდეგი სამეცნიერო მიმართულებებით:

- საშემსრულებლო ხელოვნების თეორია და პრაქტიკა (მათ შორის დრამატურგია, რეჟისურა, სცენოგრაფია და ა.შ)
- კინო და მედია კომუნიკაცია
- კულტურის მენეჯმენტი, კულტურის პოლიტიკა

მიმდინარე კვლევები:

- საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიის და პრაქტიკის კვლევა
- კულტურის პოლიტიკის და კულტურის მართვის და მისი განვითარების სტრატეგია საქართველოში
- სახელოვნებო თეორიისა და პრაქტიკის ინტერდისციპლინური სამეცნიერო კვლევა, ასევე პრაქტიკული ნიმუშების (საშემსრულებლო ხელოვნება) შექმნა.
- კულტურის პოლიტიკისა და კულტურის მენეჯმენტის კვლევის შემდგომი გაღრმავება და მისი გამოყენებითი ფუნქციების დანერგვა ქვეყნის განვითარებაში.
- ინსტიტუტში ფუნქციონირებს ბიბლიოთეკა და კულტურის ვიდეო ცენტრი, კავკასიაში ერთერთი ყველაზე მდიდარი ვიდეო არქივით.
- ინსტიტუტი მჭიდროდ თანამშრომლობს ნიდერლანდების სამეფოს კულტურის საერთაშორისო ფონდ „კავკასიასთან“

ინსტიტუტის მუდმივმოქმედი პროექტებია:

მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია;

ევროპის კულტურათა სახლი /კულტურის და დებატების ცენტრი/;

საერთაშორისო სამეცნიერო ჟურნალი – სახელოვნებო თეორიისა და პრაქტიკაში;

თეატრის საერთაშორისო ფესტივალი „თეატრი+ვიდეო“

ბეჭდვითი პროექტები:

სახელოვნებო თეორიის და პრაქტიკის საერთაშორისო მემკვიდრეობა;
მსოფლიო დრამატურგიის ბიბლიოთეკა;83

ინსტიტუტში ფუნქციონირებს ცენტრები:

- ა/ მსოფლიო თეატრისა და სათეატრო კრიტიკის შემსწავლელი ცენტრი;
- ბ/ კინო და მედია კომუნიკაციის შემსწავლელი ცენტრი;
- გ/ კულტურის მენეჯმენტისა და კულტურის პოლიტიკის შემსწავლელი ცენტრი;
- დ/ შექსპირის კვლევითი ცენტრი.

ინსტიტუტის დირექტორი :

პროფესორი **ლევან ხეთაგური**,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საფოსტო მისამართი:

ქაქუცა ჩოლოყაშვილის გამზირი3/5 თბილისი 0162,

საქართველო

ტელ: 995 32 222 05 74

მობ: 995 / 577 21 35 24

ari@iliauni.edu.ge

www.iliauni.edu.ge