საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეა კახიანი

თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები 1990-2000 წწ.

წარმოდგენილია დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად

თბილისი, 0108, საქართველო

თბილისი

2016

ავტორი
თეა კახიანი
ს/კ/ 60002011305

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი, სადოქტორო პროგრამის დასახელება - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - თეატრმცოდნეობა - „დრამისა და თეატრის თეორია“.

„ჩვენ, ქვემეორე ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით თეა კახიანის მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით: თანამედროვე რეჟისურის ტენდენციები 1990-2000წწ. და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად”

თარიღი -

რეცენზენტები:

რეზიუმე

ნაშრომი „თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები“ მოიცავს 1990-2000 წლების პერიოდში შექმნილი თეატრალური პროდუქციის ანალიზს. ამ ანალიზის მეშვეობით გამოიკვეთა ქართველი რეჟისორების შემოქმედებითი მოღვაწეობის სპეციფიკა, მათი რეჟისურის დამახასიათებელი ნიშნები. ის განსხვავებები და სიახლეები რასაც შეიცავდა ქართული სახელმწიფოსათვის ურთულეს პერიოდში შექმნილი სათეატრო პროდუქცია. ამ დროისთვის საქართველომ მოიპოვა დამოუკიდებლობა რაც საბჭოთა კავშირის დაშლით დასრულდა. ქვეყნისათვის საციცოცხლოდ მნიშვნელოვან, გარდამტეხ ათწლეულში თეატრალურმა ხელოვნებამ შეითვისა მის სამოქმედო არეალში, საზოგადოებაში არსებული პრობლემები და განწყობები, ცდილობდა ადეკვატური რეაგირება მოეხდინა, აესახა არსებული სინამდვილე და შესაფერისი მხატვრული ფორმა მოეძებნა მისთვის. ურთულეს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ვითარებაში, თეატრებმა, რეჟისორებმა მოახერხეს შეენარჩუნებინათ თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, ადამიანური რესურსები, რომლებიც ხშირად მხოლოდ ენთუზიაზმის საფუძველზე აგრძელებდნენ შემოქმედებით მოღვაწეობას. ამ პროცესში რეჟისორების, როგორც ჯერ კიდევ თეატრის ლიდერების წვლილი უდაოდ დიდია, მათ შეძლეს დაერწმუნებინათ საზოგადოება და ძირითადად პოლიტიკოსები, რომ თეატრალური კერები, რომლებიც ქვეყნის არამატერიალურ სულიერ სიმდიდრეს ქმნიდნენ, ისევ საჭირო იყო ქვეყნისთვის. შენარჩუნდა სახელმწიფო თეატრების აბსოლუტური უმრავლესობა. ამას გარდა, იქმნება ახალი თეატრალური სივრცეები, რუსთაველის და მოგვიანებით, ვაკის „თეატრალური სარდაფები“, ასევე „თავისუფალი თეატრი“. პოპულაროზას იხვეჭს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა რეჟისორ გ. ჟორდანიას მიერ განხორციელებული სპექტაკლებით. პატარა თეატრალური სივრცეებისკენ მაყურებლისა და შემოქმედებითი ჯგუფების გადანაცვლება ერთგვარ ტენდენციას წარმოადგენს და თანამედროვე მაყურებლის მიდგომებსა და პრიორიტეტებზეც მეტყველებს. ჩვენი საკვლევი პერიოდის რეჟისურის მთავარი მახასიათებელი არის სიახლის ძიებისა და მუდმივი ექსპერიმენტისათვის მზაობა, რაც ასე მნიშვნელოვანია ხელოვნების ნებისმიერი დარგის განვითარებისათვის. ამაზე მიანიშნებს სახელმწიფო თეატრებში დიდი სცენების პარალელურად, მცირე სცენების ამოქმედებაც. პატარა, ექსპერიმენტული სივრცეების შექმნა ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესების, ძიებების აუცილებლობით იყო განპირობებული, ხოლო ამ

პროცესების მამოძრავებელ ძალას რეჟისორები წარმოადგენდნენ. აღნიშნულ პერიოდში იქმნება რეჟოსორთა გაერთიანება „რეჟისორთა ლიგის“ სახელწოდებით.

ჩვენს მიერ მონიშნული პერიოდი ხასიათდება თეატრების წინაშე წამოჭრილი ურთულესი მხატვრული გამოწვევებით, რაც ძირითადად მდგომარეობდა საბჭოთა რეჟიმის დროს მიღებული და საკმაოდ წარმატებით ათვისებული მხატვრული ფორმების, ალეგორიულ-მეტაფორული გამომსახველობითი ხერხების გაუფასურებაში. გაქრა ობიექტი, რომლის ალეგორიულ ასახვასა და კრიტიკას ახდენდა თეატრი. იგონებდა ათასგვარ ხერხსა და მეტაფორას სკუთარი სათქმელის მაყურებლისათვის მისაწოდებლად. მაყურებელსა და თეატრს შორის ეს, წლების მანძილზე აპრობირებული საკომუნიკაციო ენა მოულოდნელად არასაჭირო გახდა. რეჟისორებს დაბნეულობა დაეტყოთ. მათი ძიებები დეკლამაციიდან და პუბლიცისტურობიდან იღებდა სათავეს, ხშირად ფსიქოთერაპიის ფუნქციებს ითავსებდა და სულ უფრო იშვიათად აღწევდა მაღალ მხატვრულ ხარისხს. ქართული სათეატრო სივრცე დაემსგავსა ბილიკს, შემთხვევითი ნაბიჯებით რომ იკვალება.

საკვლევი პერიოდის რეჟისურის ტენდენციების განსაზღვრასა და საერთო სურათის შექმნაში უდიდესი როლი შეასრულა დასავლეთში კარგა ხნის წინ დამკვიდრებულმა მსოფლგანცდამ და მისგან დამკვიდრებულმა მხატვრულმა მიმართულებამ, რომელსაც მკვლევრებმა პოსტმოდერნიზმი უწოდეს. ნაშრომში ვეცადე ამ მიმართულების ქართულ სათეატრო პროცესში დამკვიდრების პერიოდიზაცია მომეხდინა, რაც აქამდე არსებულ მოსაზრებებთან პოლემიკაში მოდის. ვთვლით, რომ დისკუსიის და მსჯელობის თითოეული მცდელობა ხელს შეუწყობს ამ პერიოდის საფუძვლიანი ანალიზის ჯანსაღ პროცესს.

ნაშრომზე მუშაობის პროცესში გამოვიყენე პ. მარკოვის, ბ. ბრეხტის, ე. გროტოვსკის, მ. ბახტინის, ა. არტოს, ო. ბურენინას, ე. თოფურიძის, მ. კალანდარიშვილის, დ. მუმლაძის, ვ. ქართველიშვილის, თ. ბოკუჩავას, ნ. მუზაშვილის, შ. ჩიჩუას და სხვათა ნაშრომები, სტატიები და გამოკვლევები, ასევე პოსტმოდერნიზმის ელექტრონული ენციკლოპედია, ცნობილი ავტორების, მ.მოჟეიკოსა და ა. გრიცანოვის სტატიებით.

პოსტმოდერნიზმის და მისი ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრების კვლევისას ვეყრდნობოდი რ.ბარტის, ვ.ველშის, ჟ. ბოდრიარის, ჟ. ლიოტარის, ი. ჰეიზინგის, ი.ილინის, ი.ჰასანის მოსაზრებებს. თემის სპეციფიკიდან და საკვლევი ობიექტიდან ანუ აღნიშნულ პერიოდში განხორციელებული თეატრალური სპექტაკლებიდან გამომდინარე ვისარგებლე

პერიოდიკის მასალებით, ჟურნალ-გაზეთებში სხვადასხვა წლებში გამოქვეყნებული მრავალი ავტორის წერილითა თუ რეცენზიით. გამოყენებული ლიტერატურის ყველაზე დიდ პროცენტს შეადგენს პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიები და წერილები, რომელსაც ჩვენი სამიზნე პერიოდის თეატრალური შემოქმედების ანალიზისათვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს. სინანულით უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ერთ სპექტაკლზე არსებობს მხოლოდ ერთი რეცენზია ან გამოხმაურება, რაც არ იძლევა სხვადასხვა ავტორის მოსაზრებების შედარების საშუალებას და შესაბამისად, ჩნდება სპექტაკლის სრულფასოვანი რეკონსტრუქციის პრობლემა. მიუხედავად წერილობითი მასალის სიმწირისა, ჩვენს საკვლევ პერიოდს არ წარმოადგენს შორეული წარსული, ამიტომ, რიგ შემთხვევებში ჩვენს მიერ გამოყენებულია უშუალოდ სპექტაკლის ავტორების ინტერვიუირების ხერხი. ასევე, სპექტაკლების არსებული ვიდეოჩანაწერები.

კვლევის მიზნიდან გამომდინარე საჭირო გახდა კონკრეტული ამოცანების დასახვა რომელთა გადაჭრაც შესაძლებელი იქნებოდა არსებული მეთოდოლოგიის გამოყენებით. აღნიშნულ შემთხვევაში უმთავრესად გამოყენებულია შედარებითი და სოციო-კულტურული ანალიზის, თვისობრივი და ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდები, ასევე ისტორიზმის პრინციპი.

ნაშრომის ფარგლებში განხილულია 34 სპექტაკლი, ხოლო სულ აღნიშნულია 48 სპექტაკლი. რამდენიმე მათგანი დროში სცდება გამოსაკვლევ პერიოდს, მაგრამ იმდენად მჭიდროდ უკავშირდემა მას კონცეფციის თვალსაზრისით, რომ გამართლებულად მივიჩნიეთ კვლევის პროცესში მათი ჩართვა. გამონაკლისების გარდა, აღნიშნული სპექტაკლების ძირითადი უმრავლესობა შექმნილია 1990-2000 წლებში და სრულიად საფუძვლიანად ქმნის ამ ათწლეულის ქართული თეატრის და მისი რეჟისურის სახეს.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა რეჟისორული აზროვნების განმსაზღვრელი ორი ძირითადი დისკურსი: პირველი ეს არის ნაციონალიზმი, ხოლო მეორე, პოსტმოდერნიზმი. ყველაფერი რაც იდგმება ამ პერიოდის ქართულ სცენაზე დაკავშირებულია ან/და გამომდინარეობს ამ დისკურსთა მონაცვლეობითა და ურთიერთქმედებით. მათი ურთიერთმიმართება გვევლინება ყველა სხვა ტენდენციის წარმომქმნელ წინაპირობად, მათ საფუძვლად. ეს ტენდენციებია: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის გაძლიერება, სოციალურ-ჰუმანისტური პრობლემატიკის

ხაზგასმა, თეატრის, როგორც სანახაობისა და შოუს გააზრება, ფსიქოლოგიური თეატრის დასუსტება, ნატურალისტური ტენდენციების გამკვეთრება.

ნაშრომში თითოეული მათგანის ანალიზია წარმოდგენილი, ძირითადი სიახლეც მოცემული პერიოდის რეჟისურის ტენდენციების გამოვლენასა და მათი ანალიზის ცდაში მდგომარეობს. გასათვალისწინებელია, რომ ქართული სათეატრო რეჟისურის და ზოგადად ქართული თეატრის საფუძვლიანი თეატრმცოდნეობითი კვლევა ძირითადად სწორედ 1990-იან წლებამდე ხორციელდებოდა. გარკვეული მიზეზების გამო ეს პროცესი დღემდე შეფერხებულია. ამ ვითარებაში მოცემულ და მსგავს კვლევებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

Resume

The research covers theatre productions created during the period 1990-2000. This analysis makes clear the specificity of works by Georgian stage directors, the particular characteristics of their direction, and differences and peculiarities of theatre production created during an historic period for the Georgian state. It was in this period that Georgia acquired independence, shortly followed by the disintegration of the Soviet Union. In this vitally significant and critical decade for the country the art of theatre responded to the problems and moods existing in society. Directors tried to express the existing reality and to find adequate artistic forms for that expression. In that heavy politico-economic situation the theatre community and its directors managed to preserve the material-technical base and human resources of the country's theatres, which, in the past, had often gone about their work without enthusiasm.

In this process the role of stage directors, as the leaders of theatres, was undoubtedly tremendous. They managed to convince the society, and politicians in particular, that the country was still in need of theatrical centres which would create non-material, spiritual wealth for the country. The absolute majority of state theatres were preserved. Moreover, new theatre spaces were created: the Rustaveli, and, later, the Vake "Cellar Theatres" and the "Free Theatre". The small stage of the Rustaveli Theatre gained popularity thanks to performances staged by its director G. Zhordania. The shifting to small theatre spaces became something of a tendency, reflecting the interests and priorities of the audience. The main trait that characterizes theatre direction during the period under the study is its quest for novelty and its constant openness to experimentation; a trait that is crucial to the progress of any art form. The appearance of small stages in parallel with the established big auditoria at the state theatres reflects this new development. The formation of small experimental spaces was a

consequence of the new creative processes, the driving force of which was the stage directors. It is in this period that the union of directors, under the name "League of Directors" was founded.

The period studied is characterized by the most acute artistic challenges faced by theatres. In particular there was, at this time, a devaluation of the allegorical and metaphorical forms of expression that had been adopted by the Georgian theatre during the Soviet period. The subject, which was depicted allegorically and was criticized by the theatre, disappeared. Georgian theatre had invented thousands of metaphorical tools with which to deliver its ideas to the audience. Suddenly this language of communication, which had received so much approbation over many decades, vanished from the Georgian stage. Theatre directors were somewhat at a loss. Their search for alternative forms of expression took them into declamation and publicity seeking. Often their theatre seemed to overlap with psychotherapy. Ultimately, their work failed to reach a high artistic standard. Georgian theatre now lacked coherence and direction, its path appearing to have been traced by accidental steps.

From this juncture, the greatest influence upon stage direction and theatrical tendencies in Georgia came from the West, particularly from the artistic trends associated with postmodernism. In the present work I adopt a chronological approach to the development of modern Georgian theatre direction which is at odds with most existing opinion on the subject. It is my hope that my contribution will add to a healthy and thorough process of analysis of this period.

Research goal, subject and methods

As stated above, the goal of the present research is to identify tendencies in modern Georgian stage direction between 1990 and 2000, and to attempt to determine the grounds for the appearance of this or that tendency. In this process I have consulted works by (among others): P.Markov, B.

Brecht, E.Grotovsky, M.Bakhtin, A.Artaud, O.Burenina, E.Topuridze, M.Kalandarishvili, D.Mumladze, V. Kartvelishvili, T.Bokuchava, N.Muzashvili and Sh. Chichua. In addition, I have drawn upon Russian-language electronic encyclopedias[1] with papers by such authors as: M. Mozheiko and A. Grytsanov. While researching postmodernism and the process of its becoming established in Georgian reality, I have used as a base the ideas of R. Barthes, W. Welsh, J. Baudrillard, J. Lyotard, I.Huizinga, I.Ilin, I.Hassan and others.

Regarding the subject under study, namely Georgian theatre performances of the period, I consulted periodicals, papers and reviews by many authors. The greatest percentage of the published literature comes from reviews and other articles published in the press. I have considered forty-eight plays in total, thirty-four from the period studied and an additional fourteen that are closely connected to the period. It is my hope that this investigation of theatrical productions creates an accurate image of Georgian theatre and stage direction during the decade under consideration.

In terms of the research goal, it was necessary to identify concrete objectives which could be resolved through the application of existing methodology. I have used mostly comparative analysis, qualitative and induction-deduction methods and socio-historical analysis:

1. The methods of comparative analysis are used to identify similarities and differences in the plays presented during the period studied. This enabled me to come to conclusions about the stages of development of various aspects of stage direction and, more generally, about changes taking place in theatrical production.

2.Qualitative analysis enabled me to consider theatrical productions and the artistic forms inherent to them within the context of common Western artistic tendencies.

[1] www.niv.ru and www.gumer.info

3. The methods of induction-deduction made it possible to analyze specific performances. These methods provide the best tool to identify the nature and specificities of the artistic thinking expressed by productions. They assist in determining the principal artistic direction of specific productions and to put the results of the research into the context of broader tendencies in stage direction.

4. The methods of socio-historical analysis enabled me to view theatrical productions of the period against the background of wider historical processes. This is the necessary prerequisite of deep research and analysis, and, to a certain extent, it contributes to the accuracy of results.

The main results and scientific conclusions

My study of the tendencies within modern theatre direction in Georgia required me to analyze the discourses that contributed to their formation. I offer hypotheses regarding the bases of postmodernism becoming established as an artistic trend within Georgian theatre. I have taken into consideration the fact that thorough study of stage direction in Georgia ceased, for various reasons, during the 1990s. It is hoped, therefore, that the present research, and other works like it, will be attributed particular significance.

The structure of the work

The work consists of eleven chapters, an introduction and a conclusion. The work is accompanied by a list of references. The body of the thesis contains 190 pages.

სარჩევი

შესავალი 12
ნაციონალური თეატრის კონცეფცია 24
პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის ზოგადი მიმოხილვა 52
პოსტმოდერნიზმის ეროვნული საწყისები 60
აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენცია 71
ავტორიტეტების ნგრევა 106
აბსურდის თეატრი 123
სისასტიკის ქართული თეატრი 132
სოციალურ–ჰუმანისტური ტენდენციები 144
თეატრი როგორც სანახაობა, შოუ 160
ფსიქოლოგიური თეატრის სახეცვლილება 167
ნატურალიზმი 174
დასკვნა 180
გამოყენებული ლიტერატურა 189

შესავალი

თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციების კვლევისას, გარდა არსებული ქართული თეატრმცოდნეობითი დისკურსისა, მნიშვნელოვან წინაპირობას წარმოადგენს იმ სუბიექტური დამოკიდებულებების ერთობლიობა, რომელმაც ამგვარი კვლევის ინტერესი წარმოშვა. პირველ რიგში ეს არის სურვილი ფართო კონტექსტში განიხილო კონკრეტული შემოქმედებითი ინიციატივები და მისგან შექმნილი ნაწარმოებები, აღმოაჩინო არსებული ან არარსებული მიზეზშედეგობრივი კავშირები კონკრეტული რეჟისორების ჩანაფიქრსა და დროსთან მიმართებაში, შეაფასო ამა თუ იმ შემოქმედებითი განწყობის მხატვრული და ენერგეტიკული ველის სიძლერე, თუ რამდენად გადამდები და შესაბამისად წარმატებული აღმოჩნდა ის. მაგრამ თითოეული ეს და მსგავსი ინიციატივა შეიძლება იწოდოს მცდელობად, რომელიც კონკრეტული მკვლევარის ცოდნისა და გამოცდილების პირდაპირპროპორციულია და არასოდეს არის დაზღვეული შეცდომისაგან. სწორედ ამგვარი, ნაკლებად პრეტენზიული, იმპერატიული მსჯელობისაგან დაშორებული შესავალი არის ჩვენს მიერ საკვლევი პერიოდის შემოქმედების და მისი საერთო განწყობების შესაბამისი.

1990-2000 წლები ძალიან საინტერესო ათწლეულია საქართველოს ისტორიისთვის, კულტურისა და ხელოვნებისთვის. ამ პერიოდის ნებისმიერი მოვლენის ანალიზი შეუძლებელია რამდენიმე მნიშვნელოვანი ისტორიული და მსოფლმხედველობითი ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის ფაქტი, რამაც განსაზღვრა ადამიანთა მენტალური, კულტურული სახეცვლილება და ადამიანის მოღვაწეობის თითოეული სფეროს შემდგომი განვითარების პერსპექტივა. რასაკვირველია, არც თანამედროვე ხელოვნება და თეატრალური რეჟისურა ყოფილა გამონაკლისი. 90-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ სცენაზე შეიმჩნევა ორი ძლიერი დისკურსის დაპირისპირება. პირველი მათგანი გამოწვეული იყო ქვეყანაში დაწყებული მასობრივი ეროვნული მოძრაობით და ხელს უწყობდა ქართულ თეატრში, მის რეჟისურაში ნაციონალური თეატრის კონცეფციების შემუშავებას. ხოლო მეორე დისკურსი გამომდინარეობდა ე. წ. „რკინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ, დასავლეთიდან წამოსული იმ კულტურული ნაკადისაგან, ცნობიერების და მსოფლმხედველობის იმ მიმართულებისაგან რომელსაც პოსტმოდერნიზმს უწოდებენ. ყოვლისმომცველმა პოსტმოდერნისტულმა აზროვნებამ, რასაკვირველია, მიიღო განსაკუთრებული, ინდივიდუალური, ქართულ მენტალობასა და

ცხოვრების წესთან მისადაგებული ან პირიქით, დაპირისპირებული ნიშან-თვისებები და სწორედ ასეთი ნაირსახეობით წარსდგა ქართულ სცენაზე.

რეჟისურის კვლევა, თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებული პრაქტიკის შესაბამისად, წარმოებს სპექტაკლების შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე. პროფესიული რეჟისურის საქმიანობის განხორციელების შედეგი, სპექტაკლი, ყოველთვის აჩვენებს იმ მახასიათებლებს, მიმართულებებს, ხერხებსა თუ სტილისტიკას, რომლისგანაც წარმოიქმნა ის. ჩვენი კვლევის ამოცანაც რამდენიმე თეატრში განხორციელებული, სხვადასხვა თეატრალური წარმოდგენის შესწავლა და მათ მაგალითზე თანამედროვე ქართული რეჟისურის ზოგადი ტენდენციების გამოვლენაა. თუმცა ძირითადი აქცენტი კეთდება რეჟისორთა ე. წ. საშუალო თაობის (იგულისხმება რეჟისორები, რომელთა აქტიური სასცენო შემოქმედება 80-90 წლებიდან დაიწყო.) წარმომადგენელთა მიერ დადგმულ სპექტაკლებზე, რადგან მათი ნამუშევრები და ზოგადად ჩვენი საკვლევი პერიოდის სათეატრო პროცესები და ტენდენციები ნაკლებად არის შესწავლილი თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში. ეს ფაქტი მიუთითებს მსგავსი კვლევების განხორციელების აუცილებლობას. სასცენო ხელოვნების მომავალი განვითარებისთვის საჭიროა გაანალიზდეს განვლილი დროის მონაკვეთის მხატვრული აზროვნების მიმართულებები, აღინიშნოს მისი მარცხისა თუ წარმატების კონკრეტული მიზეზები. რაც შეეხება უფროსი თაობის რეჟისორების მოღვაწეობას, რასაკვირველია, ვერც მათ შემოქმედებას ავუვლიდით გვერდს. მიუხედავად მათზე უკვე არსებული ვრცელი თეორიული ნაშრომებისა და კვლევებისა, 90-იანი წლების სათეატრო ტენდენციების კონტექსტში, საშუალო თაობის რეჟისორებთან ერთად, ისინიც ოდნავ განსხვავებული რაკურსით წარმოჩინდნენ. უფროსი თაობის რეჟისორებად ნაშრომში მოაზრებულია მიხეილ თუმანიშვილი, თემურ ჩხეიძე, რობერტ სტურუა და გიზო ჟორდანია. ხოლო საშუალო თაობის რეჟისორები პირობითად ვუწოდეთ რეჟისორებს, რომელთა აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობა დაიწყო 80-90 წლებიდან. ესენია: დავით ანდღულაძე, ლევან წულაძე, დავით დოიაშვილი, დავით საყვარელიძე, ოთარ ეგაძე, გოგა თავაძე, გიორგი შალუტაშვილი, ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი, ალექსანდრე ქანთარია, გიორგი მარგველაშვილი, ავთანდილ ვარსიმაშვილი.

ნაშრომი მოიცავს თბილისის რამდენიმე თეატრში დადგმულ სპექტაკლებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფინანსურად კრიზისულ მდგომარეობაში ჩავარდნილ რეგიონულ თეატრებს მუშაობა არ შეუწყვეტიათ, მიგვაჩნია, რომ ყველაზე ცოცხალი თეატრალური ცხოვრება, ქვეყნისათვის

სოციალურ-ეკონომიკურად ყველაზე რთულ პერიოდში, სწორედ თბილისში მიმდინარეობდა, და არჩეული არეალი საკმარისია თანამედროვე რეჟისურის ზოგადი სურათისა და ტენდენციების გამოსაკვეთად. თანაც, 1990 წლიდან თანდათან იშლება მანამდე არსებული საკომუნიკაციო სისტემა ცენტრსა და რეგიონულ თეატრებს შორის. სიმპტომატურია რომ, ამ პერიოდიდანვე მცირდება გამოქვეყნებული რეცენზიებისა და წერილების რაოდენობა (გამოხმაურების ნაკლებობა ვრცელდება არა მხოლოდ რეგიონული თეატრების სპექტაკლებსა და მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებზე), თეატრმცოდნეები დღემდე ვერ ახერხებენ საფუძვლიანად მიადევნონ თვალი რეგიონული თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებას, რაც თავისთავად აფერხებს ანალიზისა და კვლევის აუცილებელ პროცესს.

შევეცადეთ ჩვენს მიერ შერჩეული სპექტაკლები გაგვეანალიზებინა და მოგვეხდინა მათი კლასიფიკაცია ტენდენციისა და ესთეტიკის, ხოლო ზოგჯერ, მათთვის განმსაზღვრელი თემის მიხედვით. გამოიკვეთა რამდენიმე ძირითადი მიმართულება, სადაც დაჯგუფებულია თანამედროვე რეჟისორული აზროვნების ფორმები და პროდუქტები. პირველი ეს არის ეროვნული მოძრაობით განპირობებული თეატრალური წარმოდგენები, რომლებიც ცდილობდნენ გადმოეცათ საზოგადოების დაკვეთა და თან გარკვეულწილად ხელი შეეწყოთ მისი განვითარებისათვის. ეროვნული იდენტობისა და თვითმყოფადობის გაანალიზების პროცესი ქართულ სცენაზე მრავალი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა, და შეიძლება ითქვას, დღემდე არ დამთავრებულა, თუმცა დღეს მას აღარ აქვს ისეთი პირდაპირი ფორმა, როგორიც 90-იანი წლების დასაწყისში. ეს პირდაპირობა, დღეს შეიცვალა სიღრმისეული მხატვრული გამომსახველობით და დროის ამ დისტანციიდან დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობაც უფრო გაიზარდა, როგორც რეჟისორების, ასევე მაყურებლის მხრიდან. ამ ტენდენციას თანამედროვე ქართულ რეჟისურაში ჩვენ ვუწოდეთ ნაციონალური თეატრის კონცეფცია. ზოგადად, უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეული მიმართულების დასათაურება, ისევე როგორც მათ ჩარჩოში ამა თუ იმ სპექტაკლის მოქცევა, მაინც პირობითია და არ ნიშნავს, რომ თითოეულ, ჩვენს მიერ გამოკვეთილ მიმართულებას გააჩნდა წმინდა გამოვლინებები ამ სპექტაკლების სახით. როგორც ყოველთვის, მხატვრული მიმდინარეობის სიწმინდე იშვიათ შემთხვევებშია დაცული და უმეტეს წილად გადახლართულია სხვა გამომსახველობით ხერხებთან, მაგრამ ძირითადი პრინციპი რითაც ხერხდება სპექტაკლების, ასე ვთქვათ, „ორიენტირის“ განსაზღვრა, ეს არის მისი სტილური თუ კონცეფციური პულსაცია, გარკვეული მიმართულების სიღრმიდან წამოსული. ამრიგად, ნაციონალური თეატრის კონცეფციას ჩვენ ვუკავშირებთ სპექტაკლებს:

- მარჯანიშვილის თეატრში, გ.რობაქიძის „გრაალის მცველნი“, რეჟისორი დ. ანდღულაძე, (1989);
- ახმეტელის თეატრში, ლ. თაბუკაშვილის „ტაძარი“, რეჟისორი ა. ქანთარია, (1990);
- მარჯანიშვილის თეატრში, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატი“, რეჟისორი დ. ანდღულაძე, (1991);
- რუსთაველის თეატრში, მ. ჯავახიშვილის ნაწარმოების სცენური იმპროვიზაცია „კვაჭი-კვაჭანტირაძე“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (1990);
- მარჯანიშვილის თეატრში, ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, ინსცენირება - გ. ხუხაშვილი, რეჟისორი თ. ჩხეიძე, (1993);
- რუსთაველის თეატრში, „იაკობის სახარება“ ინსცენირება - ლ.ფოფხაძე, რ. სტურუა, რეჟისორი, რ.სტურუა, (1994);
- გრიბოედოვის თეატრში, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“, რეჟისორი, ლ. მირცხულავა, (1989).

ნაციონალური იდეისა და ნაციონალური ფორმის თემის, ხშირად, ოპტიმისტურ განწყობას თანდათან კვეთს პოსტმოდერნისტული სკეპტიციზმი, საკუთარ თავში დაურწმუნებლობა, ჭეშმარიტების მიუწვდომლობისა და ამოუხსნელობის განცდა. ასეთი შინაგანი განცდის ველში მომწიფდა ქართული პოსტმოდერნიზმი, რომელსაც ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში ჰქონდა წინმსწრები გამოვლინებები რობერტ სტურუას შემოქმედების სახით, მაგრამ პოსტმოდერნის ნაციონალურ ნიადაგზე დაფუძნების ხანად, ეროვნულ სცენაზე მის დასაწყისად მაინც მოვიაზრებთ 1990-იან წლებს. ამ პერიოდშივე იქმნება პოსტმოდერნისტული წერის მანერით შექმნილი პიესები. გამოირჩევა ირაკლი სამსონაძის დრამატურგია: ტრიპტიქის სახელწოდებით მან გააერთიანა თავისი სამი პიესა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ და „ტელეშოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“. ქართველი რეჟისორები, თითქოს დიდხანს ელოდნენ ეროვნული დრამატურგიის ახალ სიტყვას, შემართებით იწყებენ მათ განხორციელებას. ამ პერიოდში იქმნება აღნიშნული პიესების არაერთი სცენური ვერსია. ნაშრომში განხილულია პიესის „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ რუსთაველის თეატრისა და ახმეტელის თეატრის დადგმები. რუსთაველის თეატრში პიესა დაიდგა გ. თავაძის, ხოლო ახმეტელის თეატრში გ. შალუტაშვილის რეჟისურით. ეს სპექტაკლები მოიცავს ქართული პოსტმოდერნიზმის სპეციფიურ მახასიათებელს, ეროვნული ნიჰილიზის გამოვლინებებს, რაც კიდევ უფრო მკვეთრად ჩანს რ. სტურუასა და ა. ენუქიძის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ „კაცია ადამიანში“.

- რუსთაველის თეატრში, ი.სამსონაძის „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, რეჟისორები: გ. თავაძე, გ. ბარაბაძე, (1991);

- ახმეტელის თეატრში, ი.სამსონაძის „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, რეჟისორი გ. შალუტაშვილი, (1994);
- თუმანიშვილის თეატრში, გ. დოჩანაშვილის მოთხრობის ინსცენირება „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, რეჟისორი ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი, (1989);
- რუსთაველის თეატრში, ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოების მიხედვით განხორციელებული „კაცია-ადამიანი?!“ რეჟისორები: რ. სტურუა, ა. ენუქიძე, (2000).

პოსტმოდერნიზმის გავლენით ყალიბდება რამდენიმე მიმართულება თანამედროვე სარეჟისორო აზროვნებაში. მათი ჩვენეული დიფერენციაცია ასეთია: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, სისასტიკის ქართული თეატრი, აბსურდი და შოუ, პერფორმანსი. თითოეულ მათგანს ჩამოყალიბებისა და განვითარების საკუთარი წინაპირობა აქვს, ამიტომ ცალ-ცალკე განვიხილეთ ისინი.

აპოკალიფსური აზროვნება, რომელსაც საფუძვლად უდევს ჰიპერრეალობისა და ისტორიის დასასრულის კონცეფციები, გამოიხატა სპექტაკლებში:

- რუსთაველის თეატრში, ირ. სამსონაძის „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“, რეჟისორი გ.თავაძე,(1995);
- მარჯანიშვილის თეატრში, „38-ე“, უ. შექსპირის „ჰამლეტისა“ და ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდესტენი მკვდარნი არიან“, „რიმეიქი“. ინსცენირება - თ. ჯაფარიძე და დ. ანდღულაძე, რეჟისორი დ. ანდღულაძე, (1996);
- თეატრალურ სარდაფში უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (1998);
- რუსთაველის თეატრში უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, რეჟისორი გ. ჟორდანია, (1991);
- ახმეტელის თეატრში ფ. დიურენმატის „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“, რეჟისორი დ. ანდღულაძე, (2001);
- მარჯანიშვილის თეატრში უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, რეჟისორი დ. დოიაშვილი, (1995).

გაურკვეველია, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსების კონცეფციები „ავტორის სიკვდილსა“ და „სუბიექტის სიკვდილზე“ აისახა თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაზე თუ პირიქით - ცნობიერებაში უკვე არსებული მდგომარეობა - აღნიშნულ კონცეფციებში. თუმცა, მიუხედავად მოვლენის პირველადობის დადგენის სირთულისა, ფაქტი ერთია - თანამედროვეობა უარს უცხადებს ავტორიტეტების არსებობას ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი პირობით. ტექსტში ყოველი სიმბოლო თანაფარდია მეორისა და სამყაროც დერიდასეული განმარტებით განიხილება როგორც ტექსტი, რომელშიც არ არსებობს პირველადი ან განმსაზღვრელი მნიშვნელობა. 1990-

იან წლებში მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში არ იყო ხელმისაწვდომი პოსტმოდერნიზმის აღნიშნული თეორიები, სათეატრო ხელოვნებაში ჩნდება სპექტაკლები, რომლებიც ავლენენ მსგავსი აზროვნების ნიშნებს. ასეთი ფაქტები გვახსენებს მოვლენის პირველადი წარმოშობის დადგენის სირთულეს, თუმცა ვვარაუდობთ, რომ ამ შემთხვევაში თეატრალური რეჟისორების პრაქტიკამ წინ გაუსწრო მოვლენის თეორიულ დამუშავებას. ამრიგად შეგვიძლია ავხსნათ და გამართლება მოვუძებნოთ კიდეც ამ კონცეფციის მატარებელი სპექტაკლების ზოგიერთ ხარვეზსაც კი. აქვე უნდა ვთქვათ ისიც, რომ ამ მიმართულების ქვეშ ჩვენს მიერ დაჯგუფებულმა თითქმის ყველა სპექტაკლმა წარმატება მოუტანა თავიანთ შემქმნელებს. ესენია:

- თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში, რ. აკუტაგავას „ცხოვრება იდიოტისა“, რეჟისორი დ. დოიაშვილი, (1993);
- მარჯანიშვილის თეატრში, ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟისორი დ. დოიაშვილი, (1998);
- ვაკის თეატრალურ სარდაფში ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“, რეჟისორი ო. ეგაძე, (2003);
- თუმანიშვილის თეატრში, ლ. პირანდელოს „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“, რეჟისორი გ. მარგველაშვილი, (1999).

სისასტიკის თეატრის ანტონენ არტოსეულმა კონცეფციამ ადგილი დაიმკვიდრა როგორც მოდერნის, ასევე პოსტმოდერნის თეატრალურ ხელოვნებაში. ის პერიოდულად სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებებს ერწყმის და თანამედროვე რეჟისურის გამომსახველობის ერთ-ერთ პოპულარულ ხერხადაც ყალიბდება. ქართულ რეჟისურაში სისასტიკის თეატრის ელემენტების გაძლიერებული გამოყენება უკავშირდება 90-იანი წლების, ქაოტურ, საომარ მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის პერიოდს. დროს, როდესაც ძალმომრეობა და სისასტიკე სინამდვილის განუყოფელ ნაწილად იქცა. არტოსეული ესთეტიკის მატარებელ სპექტაკლებად განვიხილავთ:

- რუსთაველის თეატრში შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (1992);
- რუსთაველის თეატრში ხ. ლევინის „პირდაღებული“, რეჟისორი დ. საყვარელიძე, (1996);
- რუსთაველის თეატრში ლ.თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“, რეჟისორები: რ. სტურუა, დ. ხინიკაძე (სისასტიკის სამეტყველო ფორმების დამკვიდრების თვალსაზრისით), (1997);
- ახმეტელის თეატრში ა. მორჩილაძის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, რეჟისორი დ. ანდღულაძე (სისასტიკის სამეტყველო ფორმების დამკვიდრების თვალსაზრისით), (1999).

აბსურდის დრამა ქართულ სცენაზე 90-იანი წლებიდან იკიდებს ფეხს. აბსურდის თეატრის თანამედროვე მკვლევრები აბსურდსა და პოსტმოდერნიზმს შორის უდავო კავშირებს ხედავენ,

ამიტომ ქართულ სცენაზე აბსურდისა და პოსტმოდერნიზმის ერთდროული დამკვიდრებაც არ არის შემთხვევითი. თანაც გასათვალისწინებელია, რომ 90-იან წლებამდე არსებული საბჭოთა ცენზურა და იდეოლოგია წინააღმდეგობაში მოდიოდა აბსურდის თეატრის პრინციპებთან. პოსტსაბჭოთა რეალობაში კი აბსურდის დრამა ერთ-ერთი საინტერესო სამუშაო მასალა გახდა რეჟისორებისათვის. ამ მხრივ აღვნიშნეთ სპექტაკლები:

- „თეატრალურ სარდაფში“ ე. იონესკოს „ორთა ბოდვა“, რეჟისორი ო. ეგაძე, (1997);
- რუსთაველის თეატრში ს. ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“, რეჟისორი რ. სტურუა, (2002).

პოსტმოდერნისტული თეატრის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მახასიათებლად თამაშობრიობა და პერფორმატიულობა ითვლება. პოსტმოდერნისტული სპექტაკლი არ ცდილობს მაყურებელს ილუზია შეუქმნას ან რაიმე შთააგონოს. წარმოდგენის მთავარი მიზანი ხდება შექმნას მრავალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. შემოქმედებითი პროდუქტის ასეთი „განუსაზღვრელობა“ რეჟისორთა მხრიდან იწვევს სპექტაკლის ერთმნიშვნელოვანი ან ძირითადი იდეის დაშლას და ზოგჯერ გაქრობასაც კი. ამ მიზეზით, დრამატული წარმოდგენის სიმძიმის ცენტრი თანდათან შოუს, პერფორმანსის ნიშან-თვისებებზე გადადის. თითქოს ყველაფერი მეტად ზედაპირზე დევს, ვიდრე ადრე. პოსტმოდერნისტულმა მიდგომებმა შეცვალა მაყურებლის ფუნქციაც, სპექტაკლებში ჩნდება ინტერაქცია მაყურებელთა დარბაზთან. გაიზარდა სანახაობრიობის მოთხოვნილება და თითქმის აუცილებელ პირობად იქცა მაყურებელზე გათვლილი ინტრიგის გათვალისწინება სპექტაკლის მზადების პროცესში. რეჟისორები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ ეპატაჟს, პროვოკაციულ და „აკრძალულ“ ხერხებს. 90-იანი წლების ქართული რეჟისურის მსგავსი გამოვლინებები არ იყო მოკლებული ხმაურს, სკანდალსა და საჯარო დისკუსიებს. ასეთ სპექტაკლთა რიგში იყო 90-იანი წლების ახალგაზრდა რეჟისორთა დადგმები, მათ შორის გამოვყოფთ:

- მარჯანიშვილის თეატრში ჟ. მარსანის „მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“, რეჟისორი დ. დოიაშვილი, (1999);
- „თავისუფალ თეატრში“ „პროვოკაცია“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (2002).

ასევე ამ მიმართულებაში განვიხილეთ ქართველი რეჟისორის, პაატა ციქურიშვილის მიერ ამერიკაში განხორციელებული დადგმები, რომლებიც გამორჩეულია თავისი სანახაობრიობით და მრავალი გამომსახველობითი ელემენტის სინთეზით.

90-იანი წლების მძიმე სოციალურ-ეკონომიკურმა პირობებმა ბუნებრივად წინა პლანზე წამოსწია სოციალური თემატიკა. რეჟისორები ცდილობდნენ სპექტაკლებში გადაეტანათ

ჩვეულებრივი ადამიანების სოციალური სიდუხჭირე და ამ მიზეზით წარმოქმნილი პრობლემატიკა. ეჩვენებინათ ამ პერიოდის დამახასიათებელი შეუსაბამობა ადამიანის ღირსებასა და სოციალურ მდგომარეობას შორის. ამ მიმართულებით ყველაზე მეტი სპექტაკლი დაიდგა „თეატრალურ სარდაფში“. ეს ახალი თეატრალური სივრცეები ყველაზე მეტად გრძნობდნენ ცხოვრების პულსაციას, მეტყველებდნენ „ხალხის ენაზე“, სწორედ ამიტომ სარგებლობდნენ დიდი პოპულარობითა და სიყვარულით მაყურებლის მხრიდან. სოციალურ-ჰუმანისტური თეატრის სახელწოდებით განვიხილეთ სპექტაკლები:

- რუსთაველის თეატრში ჩ. დიკენსის „საშობაო სიზმარი“, რეჟისორები: ლ. წულაძე, ო. ეგაძე, (1993);
- რუსთაველის თეატრში გ. ბიუხნერის „ვოიცეკი“, რეჟისორი ლ. წულაძე, (1994);
- თეატრალურ სარდაფში ბ. ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“, რეჟისორი ლ. წულაძე, (1997);
- თეატრალურ სარდაფში გოეთეს „ფაუსტი“, რეჟისორი ლ. წულაძე, (1999).

თანამედროვე ქართული რეჟისურის კვლევის ერთ-ერთ ყურადსაღებ კუთხეს წარმოადგენს ფსიქოლოგიური თეატრის სახეცვლილება. ჩვენს მიერ გამოკვლეული პერიოდის სპექტაკლებიდან გაგვიჭირდება რომელიმე განვიხილოთ წმინდა ფსიქოლოგიური თეატრის ტრადიციების გაგრძელებად. მიხეილ თუმანიშვილისა და თემურ ჩხეიძის პრაქტიკა თანამედროვე რეჟისურაში უფრო წარმოდგენილია, როგორც მხატვრული სახეების შექმნის ხერხი, მსახიობის როლზე მუშაობის მეთოდი და ხშირ შემთხვევაში შერწყმულია საკმაოდ პირობით რეჟისორულ გადაწვეტებსა და მიზანსცენებთან. ამ ჭრილში საინტერესოა ეროვნული დრამატურგიის კლასიკოსის დავით კლდიაშვილის პიესების თანამედროვე ინტერპრეტაციები:

- რუსთაველის თეატრში დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟისორი ა. ენუქიძე, (1994);
- მარჯანიშვილის თეატრში დ. კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძე“, რეჟისორი ა. ენუქიძე, (1998);
- რუსთაველის თეატრში დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, რეჟისორი რ. სტურუა, ზ. პაპუაშვილი, (2006).

ფსიქოლოგიური თეატრის სათავე ნატურალიზმში დევს. მოდერნიზმის ამ ერთ-ერთ ძლიერ მიმართულებას ქართულ თეატრში, საკუთარი ისტორია აქვს შექმნილი. ნატურალისტური ტენდენციები დამახასიათებელია თანამედროვე ქართული რეჟისურისთვისაც. ამ მიმართულების მხატვრული გამომსახველობის საშუალებები რეჟისორების მხრიდან გამოიყენება როგორც „სისასტიკის თეატრთან“ კავშირში, ასევე სრულიად მოულოდნელ კონტექსტში, მაგალითად გრ. რობაქიძის „გრაალის მცველნის“ რეჟისორის მიერ მოფიქრებულ

პროლოგში. რეჟისორების მიერ ნატურალისტური ტექნიკა ხშირად ჩართულია სხვა ესთეტიკის მატარებელ დრამატურგიულ ტექსტში, მაგრამ ზოგჯერ არის პირიქითაც, როდესაც წმინდა ნატურალისტურ ნაწარმოებს წარმოადგენენ განსხვავებული გამომსახველობითი საშუალებებით. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ავთანდილ ვარსიმაშვილისეული პოსტმოდერნისტული ტექნიკით განხორციელებული ინტერპრეტაცია ნატურალიზმის ფუძემდებლის ემილ ზოლას რომანისა, „ტერეზა რაკენი“.

ასევე შეიმჩნევა ინტერესის ზრდა ავგუსტ სტრინდბერგის დრამატურგიის მიმართ. უნდა აღინიშნოს, რომ „თეატრალური სარდაფი“ გაიხსნა სპექტაკლით „სიკვდილის როკვა“. თითქმის იმავე პერიოდში თემურ ჩხეიძე მარჯანიშვილის თეატრში დგამს „მამას“, ხოლო უკვე 21-ე საუკუნეში სამეფო უბნის თეატრში, ახალგაზრდა რეჟისორები დგამენ ნატურალისტური დრამატურგიით განსაზღვულ სპექტაკლებს, მათ შორის, პირველად ქართულ სცენაზე, სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟულის“. ჩვენს ნაშრომში შევეხებით:

- თეატრალურ სარდაფში ავ. სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (1997);
- მარჯანიშვილის თეატრში, ავ. სტრინდბერგის „მამა“, რეჟისორი თ. ჩხეიძე, (1999);
- გრიბოედოვის თეატრში, ე. ზოლას „ტერეზა რაკენი“, რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, (1999).

ლიტერატურის მიმოხილვა და გამოყენებული მეთოდები

თემის დამუშავების მიზანი იყო, წარმომეჩინა თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები 1990-2000 წლებში. განმესაზღვრა თუ რა გახდა ამა თუ იმ ტენდენციის აღმოცენების საფუძველი. ამ პროცესში გამოვიყენე პ. მარკოვის, ბ. ბრეხტის, ე. გროტოვსკის, მ. ბახტინის, ა. არტოს, ო. ბურენინას, ე. თოფურიძის, მ. კალანდარიშვილის, დ. მუმლაძის, ვ. ქართველიშვილის, თ. ბოკუჩავას, ნ. მუზაშვილის, შ. ჩიჩუას და სხვათა ნაშრომები, სტატიები და გამოკვლევები, ასევე პოსტმოდერნიზმის ელექტრონული ენციკლოპედია, ცნობილი ავტორების, მ.მოჟეიკოსა და ა. გრიცანოვის სტატიებით. პოსტმოდერნიზმის და მისი ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრების კვლევისას ვეყრდნობოდი რ.ბარტის, ვ.ველშის, ჟ. ბოდრიარის, ჟ. ლიოტარის, ი. ჰეიზინგის, ი.ილინის, ი.ჰასანის მოსაზრებებს. თემის სპეციფიკიდან და საკვლევი ობიექტიდან ანუ აღნიშნულ პერიოდში განხორციელებული თეატრალური სპექტაკლებიდან გამომდინარე ვისარგებლე პერიოდიკის მასალებით, ჟურნალ-გაზეთებში სხვადასხვა წლებში გამოქვეყნებული მრავალი ავტორის წერილითა თუ რეცენზიით, თეატრების მუზეუმებში დაცული მასალებით.

ნაშრომის ფარგლებში განხილულია 34 სპექტაკლი, ხოლო სულ, აღნიშნულია 48 სპექტაკლი. რამდენიმე მათგანი დროში სცდება გამოსაკვლევ პერიოდს, მაგრამ იმდენად მჭიდროდ უკავშირდემა მას კონცეფციის თვალსაზრისით, რომ გამართლებულად მივიჩნიეთ კვლევის პროცესში მათი ჩართვა. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ 1989 წელს დადგმული „გრაალის მცველნი“. ის ერთი წლით სცდება საკვლევად აღებულ ათწლეულს, მაგრამ ჩვენი აზრით სწორედ ამ სპექტაკლით იწყება ნაციონალური სულისკვეთების გამოღვიძება, რამაც 90-იანი წლების თეატრში ძლიერად მოიკიდა ფეხი. აღნიშნული გამონაკლისების გარდა, განხილული სპექტაკლების ძირითადი უმრავლესობა შექმნილია 1990-2000 წლებში და სრულიად საფუძვლიანად ქმნის ამ ათწლეულის ქართული თეატრის და მისი რეჟისურის სახეს.

კვლევის მიზნიდან გამომდინარე საჭირო გახდა კონკრეტული ამოცანების დასახვა რომელთა გადაჭრაც შესაძლებელი იქნებოდა არსებული მეთოდოლოგიის გამოყენებით. აღნიშნულ შემთხვევაში უმთავრესად გამოყენებულია შედარებითი ანალიზის, თვისობრივი და ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდები, ასევე ვიყენებთ ისტორიზმის პრინციპს და სოციალურ-ისტორიული კვლევის მეთოდოლოგიას.

- შედარებითი ანალიზის მეთოდი გამოყენებულია სხვადასხვა დროს განხორციელებულ სპექტაკლებში მსგავსებების და განსხვავებების მიკვლევისა და ანალიზის საჭიროების გამო. ეს მთლიანობაში გვაძლევს საშუალებას გამოვიტანოთ დასკვნები რეჟისურის ხერხების განვითარების საფეხურებსა და ზოგადი თეატრალური აზროვნების მიმართულებებში განხორციელებული ცვლილებიბის თაობაზე.
- თვისობრივი ანალიზის საშუალებით მოხდა შექმნილი პროდუქციისა და მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმების გამოვლენა და განხილვა საერთო დასავლურ ტენდენციებსა და მხატვრულ მიმდინარეობებთან კონტექსტში.
- ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდით ხერხდება ნაშრომში განხილური სპექტაკლების ანალიზი. ამ მეთოდების სინთეზი საუკეთესო საშუალებაა მეტ-ნაკლები სინამდვილით ამოიცნო სპექტაკლებთი გამოხატული მხატვრული აზროვნების ძირითადი ამოცანების ხასიათი და სპეციფიკა, განსაზღვრო მათი მთავარი მხატვრული მიმართულება და მიღებული შედეგები განავრცო რეჟისურის მახასიათებლებზე.
- სოციო-კულტურული და ისტორიული ანალიზის მეთოდებმა საშუალება მოგვცა საკვლევი პერიოდის თეატრალური პროდუქცია დაგვენახა ფართო სოციო-კულტურული

და ისტორიული პროცესების მიმდინარეობის ფონზე. რაც სიღრმისეული კვლევისა და ანალიზის აუცილებელი წინაპირობაა და გარკვეულწილად შედეგების სიზუსტესაც განაპირობებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ნაშრომში გამოყენებულია პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიები, სხვადასხვა დროს გამოცემული წიგნები, პოსტმოდერნიზმის ელექტრონული ენციკლოპედია და სხვა ინტერნეტრესურსები. გამოყენებული ლიტერატურის ყველაზე დიდ პროცენტს შეადგენს პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიები და წერილები, რომელსაც ჩვენი სამიზნე პერიოდის თეატრალური შემოქმედების ანალიზისათვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს. სინანულით უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ერთ სპექტაკლზე არსებობს მხოლოდ ერთი რეცენზია ან გამოხმაურება, რაც არ იძლევა სხვადასხვა ავტორის მოსაზრებების შედარების საშუალებას და შესაბამისად, ჩნდება სპექტაკლის სრულფასოვანი რეკონსტრუქციის პრობლემა. მიუხედავად წერილობითი მასალის სიმწირისა, ჩვენს საკვლევ პერიოდს არ წარმოადგენს შორეული წარსული, ამიტომ, რიგ შემთხვევებში ჩვენს მიერ გამოყენებულია უშუალოდ სპექტაკლის ავტორების ინტერვიუირების ხერხი. ასევე, სპექტაკლების არსებული ვიდეოჩანაწერები.

მიმდინარე სათეატრო პროცესების განსაზღვრისათვის აღნიშნული პერიოდის რეჟისურის აქტიური როლი ჩანს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტით, პირველი, ის რომ, ამ პერიოდში იქმნება რეჟისორთა გაერთიანება, რეჟისორთა ლიგის სახელწოდებით და მეორე, იქმნება ახალი თეატრალური სივრცეები, რუსთაველის და მოგვიანებით, ვაკის „თეატრალური სარდაფები“, ასევე „თავისუფალი თეატრი“. პოპულარობას იხვეჭს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა რეჟისორ გ. ჟორდანიას მიერ განხორციელებული სპექტაკლებით. პატარა თეატრალური სივრცეებისკენ მაყურებლისა და შემოქმედებითი ჯგუფების გადანაცვლება ერთგვარ ტენდენციას წარმოდგენს და თანამედროვე მაყურებლის მიდგომებსა და პრიორიტეტებზეც მეტყველებს. ჩვენი საკვლევი პერიოდის რეჟისურის მთავარი მახასიათებელი არის სიახლის ძიებისა და მუდმივი ექსპერიმენტისათვის მზაობა, რაც ასე მნიშვნელოვანია ხელოვნების ნებისმიერი დარგის განვითარებისათვის. ამაზე მიანიშნებს სახელმწიფო თეატრებში დიდი სცენების პარალელურად, მცირე სცენების ამოქმედებაც. პატარა, ექსპერიმენტული სივრცეების შექმნა ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესების, ძიებების აუცილებლობით იყო განპირობებული, ხოლო ამ პროცესების მამოძრავებელ ძალას რეჟისორები წარმოადგენდნენ.

ვფიქრობთ, 90-იანი წლები ქართული რეჟისურის განვითარებისათვის რთული და წინააღმდეგობრივი პერიოდი იყო. ალეგორიულ-მეტაფორული რეჟისორული ხერხები, ეპოქისა და დროის კონტექსტში, თანდათან ლოგიკურ ცვლილებას განიცდის. ჩვენი ნაშრომიც აღნიშნული ცვლილებების დაფიქსირებისა და ანალიზის ცდაა, რაც აქტუალობის თვალსაზრისით, უდავოდ მნიშვნელოვანია, მით უმეტეს, თანამედროვე პროფესიული თეატრალური კრიტიკისა და კვლევების ნაკლებობის ფონზე.

ნაციონალური თეატრის კონცეფცია

ქართული ცნობიერების თავისებურებები ქართული მითოსის უძველეს წიაღში იკითხება. ეს განსაკუთრებით ამირანის მითის შესახებ ითქმის, რომლის მნიშვნელობაც განუზომლად დიდია. ოდითგანვე, ამირანის ბედთან მთელი ერის ბედი იგივდებოდა. ქართველი ხალხი მოთმინებით ელოდა დროს, როცა ის ჯაჭვს აიწყვეტდა და გათავისუფლდებოდა. საგულისხმოა ფაქტი, რომ ჯაჭვებდამსხვრეული ამირანი 1918 წელს საქართველოს პირველი რესპუბლიკის გერბის ერთ-ერთ ვარიანტსაც წარმოადგენდა.

მითი, როგორც წარსული გამოცდილებისა და მომავალ შესაძლო ხდომილებათა საუკუნეებგამოვლილი ფორმულა, ქართულ ცნობიერებაზე და მისი თანამედროვეობის განსაზღვრაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს. მითებიდან წამოსული ინფორმაცია თვითიდენტობისა და თვითშეფასების ძლიერ იმპულსებს იძლევა, რომლის საშუალებით ქმნიდა და ქმნის გარკვეულ ნიადაგს ქართული, ნაციონალური აზროვნების სისტემისათვის. მისი განსაკუთრებული როლი, მუდამ ერის ფიზიკური და სულერი გადარჩენის თითქოს აღთქმულ პირობაში გამოიხატებოდა, მაგრამ 90-იანი წლების შემდეგ, როდესაც ეს მისია შესრულდა, ერი გადარჩა და სახელმწიფოდ ჩამოყალიბდა, ქვეცნობიერიდან ამოსული მითების პირისპირ აღმოჩენის შემდეგ, თანდათან იწყება საკუთარი წარსულის გადახედვა. ეს რთული, რიგ შემთხვევებში მტკივნეული პროცესი, სხვადასხვა ფაქტორების ზეგავლენით იყო გამოწვეული და თავის გამოხატულებას საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში პოულობდა, მათ შორის, ხელოვნებაში, ქართულ თეატრსა და მის რეჟისურაში.

ამირანის და მისი სახით ქართველი ხალხის მუდმივმა სწრაფვამ თავისუფლებისაკენ, მორიგი, კონკრეტული ისტორიული განხორციელება 90-იანი წლების დასაწყისში მოახერხა. ამ წლებში საქართველოში განვითარებული მოვლენების შეფასებას, მის ობიექტურ რაკურსში დანახვას, ალბათ კიდევ გარკვეული დრო დასჭირდება. თუმცა უახლესი ისტორიის გაანალიზება და კონკრეტული დასკვნების გამოტანა, ბუნებრივია, მუდმივი მცდელობის საგანია. ცხადია რომ, ამ პერიოდის უმნიშვნელოვანესი მოვლენა, რამდენიმე სიტყვით გამოხატული, „საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვება“ გულისხმობს არა მხოლოდ ისტორიულ ფაქტს, ან პოლიტიკური ფორმაციის უბრალო ცვლილებას, არამედ, მასში ისახება სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ხილული თუ უხილავი პროცესების დასაწყისი. ყველაფერი ის, რაც

შესაძლოა ზედაპირზე არ დევს, მაგრამ დროთა განმავლობაში თვალთახედვის არეში ამოდის, ყურადღებას და ანალიზს ითხოვს.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღიარების შემდეგ, ცვლილებები შეეხო ყველა სფეროს და მათ შორის თეატრსაც, რომლის წინაშე წამოჭრილი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხები ადრინდელისაგან განსხვავებულ ხასიათს ატარებდა. თეატრებს თავად უნდა გადაეჭრათ თავიანთი სტრუქტურული თუ ფინანსური პრობლემები, მაგრამ უმთავრესი რაც ამ დროის ქართულ თეატრში გამოიკვეთა შემოქმედებითი ხასიათის საკითხი იყო. დამთავრდა იმ ალეგორიულ-მეტაფორული გამომსახველობითი ხერხების საჭიროება, რაც საბჭოთა ეპოქის ქართული თეატრისათვის და ზოგადად ხელოვნებისთვის იყო დამახასიათებელი. ცნობილია, რომ ქართველი რეჟისორები საბჭოთა ცენზურისაგან თავიანთი ჩანაფიქრის შენიღბვას სპექტაკლებში უხვად გამოყენებული მეტაფორებისა და ალეგორიების საშუალებით ახერხებდნენ. ხშირად აღნიშნავენ იმასაც, რომ ცენზურამ ერთგვარად, სასარგებლო როლიც შეასრულა ქართული რეჟისურის განვითარებაში, რადგან რეჟისორები იძულებული იყვნენ მოეფიქრებინათ მხატვრული გადმოცემის საუკეთესო ფორმა იმ იდეებისათვის, რომელიც წინააღმდეგობაში მოდიოდა პარტიისა და საბჭოთა რეჟიმის იდეოლოგიასთან. ალბათ, არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვით, რომ საბჭოთა სისტემასთან ერთგვარი ბრძოლის ხაზი თეატრების სცენაზეც გადიოდა. მაყურებელსაც ზუსტად და სწორად ესმოდა რეჟისორების მიერ შენიღბული სათქმელი. შეიქმნა არაერთი, მხატვრული თვალსაზრისით გამორჩეული სპექტაკლი. საკმარისი იქნება აღვნიშნოთ რ. სტურუას შემოქმედება, რომელიც კონკრეტულ ტირანიასთან დაპირისპირების თემას უზოგადეს ფორმას და გლობალურ მასშტაბს სძენდა. აღნიშნულ ფორმაში ქართულმა თეატრმა, მისმა რეჟისურამ შეძლო საუკეთესოდ გამოევლინა საკუთარი მხატვრული აზროვნების შესაძლებლობანი. მოიპოვა მსოფლიო აღიარება და ზუსტად იმ დროს როცა წარმატების ზენიტში იყო, ახალ სასტარტო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. თეატრების უმეტესობა შეუდგა ეროვნული მოძრაობის შესატყვისი მხატვრული ფორმების ძიებას, რასაც ქვეყნის ახალი სოციო-კულტურული მდგომარეობა მოითხოვდა.

1989 წელს მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში იწყება გრიგოლ რობაქიძის რომანის - „გრაალის მცველნი“-ს განხორციელება. ჯერ კიდევ საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, აკაკი ბაქრაძის შეთავაზებით, რეჟისორმა დავით ანდღულაძემ საბჭოთა ცენზურის მიერ აკრძალული გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება ფართო საზოგადოებას წარუდგინა. ცხადია, ეს თავისუფლებისათვის ბრძოლის გამოცხადებას უდრიდა!

„გრაალის მცველნი“ 1989 წლის 9 აპრილის შემდეგ მოვლენად იქცა. რეცენზიებში ვკითხულობთ იმ ემოციური ზეგავლენის კვალს, რაც სპექტაკლმა მაყურებელზე მოახდინა. ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“ დაიბეჭდა თეატრმცოდნეების საუბარი, სადაც თამარ ბოკუჩავა, მაია გაბუნია და ანა ჭავჭავაძე განიხილავენ სპექტაკლს და ამასთანავე, აღწერენ მაყურებლის რეაქციას, რომელიც თითქმის ყოველი წარმოდგენის შემდეგ ერთნაირად – ხანგრძლივი და მქუხარე ოვაციებით და პატრიოტული სიმღერებით გამოიხატებოდა. ახალგაზრდები მღეროდნენ სიმღერებს: „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „შავლეგო“, „ქართველო, ხელი ხმალს იკარ“, დარბაზში საქართველოს ეროვნული დროშები ფრიალებდა... თეატრმცოდნეები აღნიშნავდნენ, რომ მაყურებლის ამგვარი რეაქცია სცენურ ნაწარმოებზე ნაკლებად შთამბეჭდავი არ იყო[2].

წარმოდგენა მაყურებელთა დარბაზში „გრძელდებოდა“ და ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებად იკითხებოდა. ფაქტია, რომ თეატრმა შეძლო საზოგადოებისთვის მტკივნეულ მოვლენებზე, მისი ქვეცნობიერიდან წამოსულ იმპულსებზე მყისიერი რეაგირება მოეხდინა. რეჟისორმა დ. ანდღულაძემ სპექტაკლის რეპეტიციები 9 აპრილის ტრაგედიამდე დაიწყო, მაშინ, როცა ჯერ კიდევ მოქმედებდა საბჭოთა სისტემა და მიუხედავად იმისა, რომ ეროვნულ მოძრაობას უკვე მომზადებული ჰქონდა ნიადაგი, როგორც თეატრში, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებასა თუ ცნობიერებაში, შემოქმედებითი ჯგუფის მხრიდან სპექტაკლზე მუშაობის დაწყება მაინც ძალიან თამამი ნაბიჯი იყო. პირველ რიგში იმიტომ, რომ აქ წარსული თეატრალური პრაქტიკისათვის დამახასიათებელი ალეგორია უკვე სათქმელის პირდაპირი დეკლარაციით იყო შეცვლილი. ალბათ, სწორედ ეს სითამამის განცდა, რომელსაც თავის მხრივ თავისუფლების შეგრძნება მოჰქონდა, მაყურებლის აღნიშნული რეაქციის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი იყო.

სასცენო ნაწარმოების მაყურებელზე ემოციური ზეგავლენის მსგავსი ფაქტები უცხო არ არის ქართული თეატრის ისტორიისთვის. პირველ რიგში უნდა გავიხსენოთ 1882 წელს დადგმული სპექტაკლი - დ. ერისთავის „სამშობლო“. ამ წარმოდგენის შემდეგ, პატრიოტული გრძნობით აღელვებული მაყურებელი ანთებული ჩირაღდნებით დადიოდა ქუჩაში, ზოგჯერ მთელი ღამე არ ეძინა ქალაქს. ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ აღწერს და აანალიზებს დადგმის მიმართ დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსის გამომწვევ მიზეზებს[3]:

[2] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 №2 გვ. 2-12

[3] კიკნაძე ვ. „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, გამომცემლობა „საარი“, 2001, ტომი I, გვ. 251

„...თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა ქართულ ეროვნულ თეატრალურ სახიერებაში უნდა გამოხატულიყო“. - წერს ვ. კიკნაძე. იგივე აზრი გვიჩნდება „გრაალის მცველნის“ შემთხვევაშიც. აშკარაა, რომ მსგავსმა ისტორიულმა ვითარებამ სხვადასხვა დროს სათეატრო ხელოვნების საშუალებით, შექმნა ერთნაირი განწყობა, გამოხატა ერის სულისკვეთება.

1882 წლის თეატრალური მოვლენა „სამშობლო“ შეამზადა 60-იანელთა მოღვაწეობამ. განახლებული პროფესიული თეატრის არსი „თერგდალეულთა“ მიერ განისაზღვრა, როგორც ეროვნული კულტურის, ნაციონალური ცნობიერების განახლების საშუალება. თეატრი იქცა ტრიბუნად ქართული ენისათვის. ენის მნიშვნელობა კი თანამედროვე მეცნიერებაში, სემიოტიკის მიდგომებით, ცნობიერების მნიშვნელობას უდრის. თ. ბოკუჩავას აზრით, ილია ჭავჭავაძემ თავის ცნობილ ტრიადაში „ენა, მამული, სარწმუნოება“ ერთიანი „მითოსური“ სამყაროს მთლიანობის მომცველი მოდელი ჩადო, რომელშიც მამული, ენისა და სარწმუნოების საშუალებით ღვთაებრივ ყოფიერებასთან მუდმივ კავშირშია. ამით ილიამ, კულტურის ხელახალი „ტოტალური ინიციაციის“ საფუძველი მოამზადა, ხოლო „განახლებული კულტურის ველში მოხვედრის ერთ-ერთ ძირითად „რიტუალურ“ გზად თეატრი დასახა.“[4] „სამშობლო“, მისი მხატვრული ღირებულებისა და ზუსტად გამიზნული ეროვნული სულისკვეთების ერთობლიობით, გამოხატავდა 60-იანელთა წარმოდგენას თეატრის დანიშნულების შესახებ. სპექტაკლი საზოგადოებაში არსებული განწყობების გამოძახილი და ამავდროულად, ამ განწყობების წარმმართველი აღმოჩნდა.

შეიძლება ითქვას, განხორციელდა ახალი კულტურული „მითი,“ მისი წარმოქმნის საჭიროება ერთნაირი იყო XIX საუკუნეში „სამშობლოს“ და XX-ში „გრაალის მცველნის“ შემთხვევაში. თითქოს მოხდა კულტურული „დეჟავუც“. ამ სპექტაკლებით შეიქმნა თეატრისა და მაყურებლის ერთიანობის გამძაფრებული განცდა. თეატრმცოდნეები საუბრობდნენ იმაზეც, რომ დავით ანდღულაძის სპექტაკლმა ამ დრამატულ ვითარებაში შეასრულა ის ფუნქცია, რომელიც როგორც მაშინვე აღინიშნა თეატრმცოდნეების მიერ „სცილდება მხატვრული ნაწარმოების საზოგადოებრივ დანიშნულებაზე აქამდე არსებულ წარმოდგენებს“[5]. თეატრმა მითის მარადიულ სუბსტანციაზე თავისი აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია „დააშენა“, რაც იმდენად აქტუალური და თანმხვედრი აღმოჩნდა საზოგადოების მოთხოვნილებასთან, რომ სწორედ იმ დროს, როდესაც

[4] ბოკუჩავა თ. „მოთოსი და ქართული თეატრი“, სადისერტაციო ნაშრომი, 2006 წ. გვ. 25

[5] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 №2 გვ. 2-12

თეატრი განიცდიდა მაყურებლის კრიზისს, დაცარიელებულიყო როგორც საგამოფენო ასევე მუსიკალური დარბაზები, ჟურნალ „ხელოვნებაში“ აღწერილია ერთი საინტერესო და მრავლისმთქმელი ფაქტი: სპექტაკლის დადგმიდან ერთი წლის შემდეგაც კი მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში „გრაალის მცველნის“ მიმართ მაყურებლის ინტერესი არათუ იკლებდა, არამედ – პირიქით... თეატრი რამდენჯერმე იძულებულიც კი გახდა, რომ სხვადასხვა დაწესებულებების თანამშრომელთა კოლექტიური მოთხოვნით ორშაბათ დღეს, როცა თეატრები ჩვეულებრივ ისვენებდნენ, დამატებით წარმოდგენა დაენიშნა.[6] იგივეს ვკითხულობთ: „სამშობლოზეც“. საუკუნის წინაც მსგავსი მოვლენები ვითარდებოდა. ერთი კვირით ადრე უკვე შეუძლებელი იყო სპექტაკლზე დასასწრები ბილეთის შოვნა.

ორივე სპექტაკლი გარკვეული ტენდენციების მაუწყებელი იყო. მათ ძირითად მიზანს თეატრის საშუალებით საზოგადოებაში ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძება წარმოადგენდა. სცენიდან დანახული თავისუფლების იდეალი მაყურებელში რომანტიკულ მისწრაფებებსა და განცდებს ბადებდა.

რეჟისორმა, დავით ანდღულაძემ, მტკივნეული და აქტუალური თემის მხატვრულ ფორმაში გადმოცემა და ამასთან, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, კონკრეტული პოლიტიკური ვითარებიდან, თანამედროვეობიდან ნაკარნახევი აქცენტების განზოგადებაც მოახერხა. სპექტაკლის პროლოგს, სადაც ანთებული პროჟექტორების შუქზე, ყველა მოქმედი პირის მიერ 9 აპრილის სისხლიანი ღამის ტრაგედია თამაშდებოდა, მაყურებლამდე მიჰქონდა თავზარდამცემი ემოცია და მისი ქვეყნის ზოგად-ისტორიული გამოცდილებაც. საინტერესოა კოტე აბაშიძის რეცენზია სპექტაკლზე „გრაალის მცველნი“. რეცენზიის სათაურია „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“. წერილს დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა შემოქმედებითი ჯგუფის მხრიდან. ამას პირველ რიგში, თანმხვედრი ემოციური და აზრობრივი განწყობილება განაპირობებდა. რეცენზიის მიხედვით, რეჟისორი, თითქოს, მსხვილი კადრით აჩვენებდა ქართველი ხალხის ჩაგვრას, რომელიც, ამავდროულად, საუკუნეების მანძილზე მიღებული ტკივილის ზოგად სურათსაც გადმოსცემდა: „რასაც მაყურებელი სცენაზე ხედავს, მხოლოდ 9 აპრილის რბევის იმიტაცია არ არის. ასეთ, თითქმის ნატურალური სიზუსტით წარმოდგენილ პროლოგს უფრო ფართო, განზოგადებული მნიშვნელობა აქვს. ეს უფრო იმ რბევის ეფექტური ასახვაა, რომელსაც

[6] ყუშიტაშვილი ფ., „მე ახლა მგონია, რომ შემიძლია ყველაფერი ნულიდან დავიწყო“, ჟ.“ხელოვნება“, 1990 №6 გვ. 68-80

ქართველი ხალხი მთელი ორასი, და განსაკურებით, ამ ბოლო სამოცდაათი წლის განმავლობაში განიცდის“[7]. ნატურალისტურ ხერხებთან ერთად, რომლითაც რეჟისორი 9 აპრილს მომხდარი ფაქტის მხატვრულ შეფასებასაც ახდენდა, სპექტაკლში გამოყენებული იყო ლიტერატურული თეატრის პრინციპები. გრიგოლ რობაქიძის სიტყვა, მისთვის დამახასიათებელი ენერგეტიკით (ნაირა გელაშვილის თარგმანი), სპექტაკლის პლასტიკური მონახაზის განმსაზღვრელი გახდა. ასევე, სპექტაკლის გადაწყვეტის ერთ-ერთ ხერხს, „თეატრი თეატრში“ წარმოადგენდა. სპექტაკლის დამდგმელებს შემოჰყავდათ ახალი პერსონაჟები: მათ შორის, კ. მარჯანიშვილის პროტოტიპი – რეჟისორი მარჯანი – მ. გორგილაძის შესრულებით, რომელიც წარმოდგენის დასაწყისშივე აცხადებდა, რომ ეს არ იყო რეალისტური დრამა, არამედ – მისტერია. რომ მაყურებელს უჩვენებდნენ მაგიურ ძალთა მოქმედებას, „თუ რა ძალები ებრძვიან საქართველოს და რა ძალები იცავენ მას“.

სინთეზურობა, რომელიც სპექტაკლს ახასიათებდა, ყველაზე უკეთ გამოხატავდა არსებული პროცესების გააზრების შედეგს. უდავოდ ანალიზის შედეგი იყო „გრაალის მცველნის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა (ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე). „სცენის შუაგულში ჰკიდია ლამაზყელიანი ეკლესიის გუმბათი, რაც თავისთავად სულიერი ამაღლების ნიშანია. მაგრამ ამ გუმბათს არავითარი დასაყრდენი არ გააჩნია“[8]. დღევანდელი გადასახედიდან კიდევ უფრო ზუსტად და ღრმააზროვნად გვეჩვენება სპექტაკლის ეს საკმაოდ გაბედული დეტალი, რომელიც, 20 წლის შემდგომ თანამედროვეობასაც იტევს.

ნატურალისტური ელემენტები, გრიგოლ რობაქიძის სიმბოლისტურ და ქართული ეროვნული მოძრაობის პათეტიკურ ნოტებთან კონტრაპუნქტივით გაერთიანდა. თითქოს წინასწარ მოიაზრა ქვეყანაში განვითარებული პროცესების შემდგომი სურათი, სადაც დამოუკიდებლობის, თავისუფლების ამაღლებულ, თითქმის რომანტიულ შეგრძნებას იქვე მოსდევდა ღრმა ეკონომიკური კრიზისი და ბრძოლა, ომებში ადამიანების ფიზიკური გადარჩენისთვის.

სპექტაკლის პოლისტილისტურობა ვრცელდებოდა სამსახიობო ნამუშევრებზეც. სცენური სახეები იქმნებოდნენ როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე საკუთარ როლთან გაუცხოების ხერხებით. რეჟისორის მიერ დაშვებულ სტილისტურ სიჭრელეში არც აქტიორული ინიციატივა იყო

[7] აბაშიძე კ., „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1989 #5 გვ 19-28

[8] აბაშიძე კ. „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟურ.:“თეატრალური მოამბე“, 1989 №5 გვ. 19-28

შეზღუდული. ოთარ მეღვინეთუხუცესის თავადი გიორგის სახე ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებით იყო შექმნილი, ხოლო ისტორიული პერსონაჟების (ბერია, ორჯონიკიძე და სხვა) განსახიერება ხდებოდა მსახიობის დამოკიდებულებით საკუთარ როლთან: „მათ შესრულებაში იგრძნობა ხერხის გამძაფრება, სახის უაღრესად სატირული, მიკერძოებულად მამხილებელი, ზოგჯერ ირონიული შეფასება. უფრო მეტიც, აქ შეიძლება ვილაპარაკოთ, სცენური ნიღბის გამოყენების ხერხზე...“[9] - წერდა ეთერ გუგუშვილი.

სპექტაკლის არაორდინალურმა წყობამ, სხვადასხვა მხატვრულ ხერხთა აღრევამ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ე. გუგუშვილის შეფასებით რეჟისორის მიერ გამოყენებული მრავალი, ზოგჯერ ურთიერთშეუსაბამო ხერხი, რომელიც უმთავრესად სცენური ქაოსის გამომწვევია, ამ შემთხვევაში მოცემულ მხატვრულ ფორმად აღიქმებოდა „...უცქერი სპექტაკლს და თანდათან რწმუნდები, რომ ქაოსის ორგანიზებაც შეიძლება“[10]. თუმცა, აქვე არსებობდა განსხვავებული აზრიც მასობრივი სცენების გადაწყვეტის თაობაზე: „მასობრივი სცენების ქაოსი შეიძლებოდა კონცეფციურიც ყოფილიყო, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში ეს რეზულტატი მხატვრული ხერხის მნიშვნელობით არ ხორციელდება“[11]. რეჟისორს, როგორც ჩანს, მართლაც ჰქონდა უსახური და ინდიფერენტული მასის კონცეფცია, და, მიუხედავად არასაკმარისი დამუშავებისა, შესძლო სწორედ ამგვარად განსაზღვრული ფონის შექმნა იმ ძიებისთვის, რომელიც მთავარი იყო სპექტაკლში. წარმოდგენას ხაზი უნდა გაესვა ქართული ხასიათის გამომხატველი თვისებებისათვის. ისეთი დამახასიათებელი, სპეციფიური ნიშნებისათვის, რაც არქეტიპულ, მითოლოგიურ დონეზე შეიძლებოდა მოძებნილიყო. ზედაპირზე უნდა ამოეტანათ შტრიხები „...რომელიც ჩადებულია ერში, როგორც მისი სახის განმსაზღვრელი გენი“[12].

ეროვნული მოძრაობის კვალდაკვალ, გაჩნდა ქართველი გმირის გამოხატვის საჭიროება. ამ შემთხვევაში, სპექტაკლის ავტორთა მიზანი მიღწეული იყო, მსახიობებმა შეძლეს გამოეძერწათ სიმბოლოებამდე ამაღლებული ხასიათები. ეთერ გუგუშვილი ოთარ მეღვინეთუხუცესის მიერ განსახიერებული თავადი გიორგის როლზე წერდა: „... კვლავ ჩვენს წინაშეა ის ბედნიერი და იშვიათი შემთხვევა, როცა გმირის სახე სცილდება თეატრის ჩარჩოებს, იძენს გლობალურ

[9] გუგუშვილი ე. „...და ზარი გვიხმობს“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14/I, 1990, გვ. 12
[10] იქვე
[11] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 №2 გვ. 2-12

[12] იქვე

ჟღერადობას და აღიქმება არა როგორც ეპოქის ტიპური, არამედ როგორც ერის საუკეთესო ნაციონალური თვისებების, როგორც მისი ღირსების ბრწყინვალე გამოხატულება“[13]. გმირი გამოხატავდა ეროვნულ იდეალს, მასში იკრიბებოდა ქართული სარაინდო ტრადიციის წარმოდგენები.

სპექტაკლში ქართული ხასიათი და გმირთა სახეები იქმნებოდა გრაალის მცველების ტიპაჟებით. გრაალის მცველებს – თავად გიორგისა (ოთარ მეღვინეთუხუცესი) და ლევან ორბელს (გია ბურჯანაძე) უპირისპირდებოდნენ სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის წინამძღოლი ველსკი (რევაზ ჩხიკვიშვილი) და მისი თანამებრძოლები. აღსანიშნავია ისიც, რომ რევაზ ჩხიკვიშვილის ველსკი გრაალის თასის ფიზიკურ განადგურებაზე მეტად, მისი იდეის მოსპობას ცდილობდა.

გრაალის თასი, რომელშიც შეგროვილ მაცხოვრის სისხლს, ქრისტიანული ლეგენდის მიხედვით რაინდები იცავდნენ, ქართულ ვერსიაში ახალი სახით გვევლინება: „ქართველი რაინდები აყვავებული ვაზის ჯვრის მოსხმული ოქროს მტევნების ნაჟური წვენით ავსებდნენ გრაალის თასს“[14].

სპექტაკლში ეროვნული, ნაციონალური ფასეულობების საკრალიზაცია ხდებოდა. ზოგადად ამ პერიოდში აქტუალური ხდება ეროვნულ გონში ჩადებული საიდუმლო მისიის თემა და ამ შინაარსის გამომხატველი ლიტერატურული ტექსტები, განსაკურებით, იოანე ზოსიმეს „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“. მოგვიანებით, 1994 წელს, რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში დგამს სპექტაკლს იაკობ გოგებაშვილის დედაენის ვიზუალიზაციის განძრახვით, რასაც „იაკობის სახარებას“ უწოდებს. მართალია აღნიშნული სპექტაკლის მხატვრული ფორმა აბსოლუტურად განსხავდებოდა ნაციონალური თატრის კონცეფციის ქვეშ ჩვენს მიერ გაერთიანებული სპექტაკლებისაგან, მაგრამ მისი თემატიკა და იდეური ნაწილი ნაციონალური სპეციფიკის უნივერსალურ გამოხატულებას – ენას და მის საწყისებს ეხება, ამიტომ ეროვნული თვითგამორკვევის ამოცანას, თუნდაც განსხვავებული ფორმით, ისიც შეიცავდა. სპექტაკლის სარეპეტიციო დღიურში არსებობს რეჟისორის ჩანაფიქრის გამომხატველი ჩანაწერები, მაგალითად სპექტაკლი მოფიქრებული იყო როგორც დედაენის გვერდები, „პირველ გვერდში უნდა დავსახოთ მიზანი, თუ როგორ გაჩნდა ადამიანებში ლაპარაკი. იხსნება ფარდა... დუმილით შემოდის ვიღაც ქალი, ისე, როგორც მარიამს რომ გამოეცხადა ანგელოზი და უთხრა

[13] გუგუშვილი ე. „...და ზარი გვიხმობს“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14/I, 1990, გვ. 12
[14] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“ 1990 #2 გვ. 2-12

შენ შვილი გეყოლებაო...“[15]. ისევე როგორც აღნიშნულ შემთხვევაში დედა ენა, დავით ანდღულაძის სპექტაკლში გრ. რობაქიძის გრაალის მცველთა იდეაც ავითარებდა აზრს ქართულ გენეტიკურ კოდში ჩადებული ღვთიური საწყისის შესახებ. მზისა და ვაზის საკრალურ კავშირს ქართველი კაცის ვაზთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება უერთდებოდა. გრაალის მცველთა იდეაში მოიაზრებოდა ის დიდი ტრანსცენდენტური მისია, რაც ქართულ ნაციონალურ უნიკალურობას განსაზღვრავდა და ამართლებდა კიდეც. ამიტომ ეს დისკურსი იწვევდა ეროვნული თვითმყოფადობის, უნიკალური ნაციონალური საწყისების და მისი გადარჩენის განცდასაც. ლევან ორბელი განმარტავდა: „როდესაც ყურძნის მტევანი დამწიფდება და ქარვისფერი დაედება, ქართველები ასე იტყვიან: „მზე ჩასულა მტევანშიო“. მზე, ოქროს მტევანი არის სიმბოლო სიცოცხლისმომცემი ძალისა, მაცოცხლებელი ენერგიისა“. სპექტაკლში ღმერთი ერთგვარად ბუნებასთან იყო გაიგივებული, და სწორედ ბუნებისგან ნასაზრდოებ ადამიანს, როგორც ქართველ მიწათმოქმედს, შეეძლო ყოფილიყო გრაალის მცველი.

ქართული ხასიათი, როგორც ორი სახის შავი ბრილიანტი, ლევან ორბელის მიერ, ძვირფას ქვებზე საუბრისას აღიწერებოდა. პირველი, რომელიც ასხივებს და მაინც სხივოსანია და მეორე - რომელიც თავის თავში იბრუნებს სხივებს და თვალის მშვენიერებას თვითჩაღრმავების გზით აღწევს. „ესაა გაცემისა და რეფლექსიის გზები, რომლებიც ევროპული და აღმოსავლური მსოფლმხედველობებისთვისაა დამახასიათებელი. აქ რობაქიძის მიერ ხაზი აქვს გასმული ქართული ხასიათის უნიკალურ თავისებურებას, რომელშიც ევროპულისა და აღმოსავლურის ერთიანობაა მოცემული“[16].

დავით ანდღულაძის „გრაალის მცველნი“ 90-იანი წლების დასაწყისში გახდა მაუწყებელი ტენდენციისა, რომლითაც ქართული რეჟისურის (და არა მარტო რეჟისურის) ყურადღება მიიპყრო ნაციონალურმა იდეამ, ქართული ხასიათის, ეროვნულობის არსის და მისი გამოვლინებების თეატრალურ ფორმაში ასახვის აუცილებლობით. „გრაალის მცველნს“ მოჰყვა ამ კონცეფციით გაჯერებული სპექტაკლები. რუსთაველის თეატრში დაიდგა გურამ ბათიაშვილის „შეთქმულება“ (რეჟისორი გოგი ქავთარაძე), ახმეტელის თეატრში – ზურაბ სამადაშვილის „კარს იქით“ და ლაშა თაბუკაშვილის „ტაძარი“ (რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია), მარჯანიშვილის

[15] თეატრის მუზეუმში დაცული სარეპეტიციო ჩანაწერის დღიური
[16] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 №2 გვ. 2-12

თეატრში - ჯაბა იოსელიანის „საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“ (რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე), ჭიათურის თეატრში - გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ (რეჟისორი გიორგი გაბილაია).

ნაციონალური თეატრის შექმნისკენ აღებულ გეზს ქართულ რეჟისურაში თავისი ისტორია გააჩნია. შეუძლებელია ამ კონტექსტში არ გავიხსენოთ ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედება და მასთან კონკრეტული შედარებები არ მოვიყვანოთ. საინტერესოა მისი მოსაზრება ნაციონალური თეატრის საკითხთან დაკავშირებით. ის თავის ერთ-ერთ საპროგრამო წერილში „მომავალი ქართული თეატრი“ უარყოფს შეხედულებებს, რომლის თანახმად ნაციონალური თეატრი ნაციონალური სკოლაა, სადაც ქართული ენა მეფობს და სამშობლოს მიმართ სიყვარულს ქადაგებენ, ან, რომ ნაციონალური თეატრი ტრიბუნაა, საიდანაც ისმის ჩაგრული ერის ხმა, თავისუფლებისთვის ბრძოლის ხმა. ახმეტელის აზრით თეატრი არც სკოლაა და არც ტრიბუნა, ის რელიგიური ტაძარია. ახმეტელი თეატრს და ეკლესიას ათანაბრებს და მათ „ერთგვარ კულტს“ უწოდებს. ესე ხედავს ის ნამდვილ ქართულ კულტურას და ქართული კულტურის რელიგიურ ფორმას, რომელმაც ქართველთა დიდებული წარსული შექმნა. ახმეტელი ქართული ეროვნული თეატრის იდეას ასე აყალიბებს: „ჩვენ გვინდა თეატრი-ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენს სულიერ თრობას შეესისხლხორცება“[17].

თამარ ბოკუჩავა ნაშრომში „მითოსი და ქართული თეატრი“ ახმეტელის ამ თვალსაზრისში ხედავს რელიგიურად განცდილ მხატვრულ ფორმას, იმ უმთავრეს საფუძველს, რომელიც ადამიანის, როგორც კონკრეტული კულტურის სუბიექტის მარად განმეორებად ქმნადობას უწყობს ხელს.[18] ახმეტელის წერილებისა და მისი პრაქტიკული მოღვაწეობის ანალიზის საფუძველზე ასევე ავლენს კავშირებით სისტემას მითს, ნაციონალურ კულტურას, მის უმაღლეს გამოვლინებას – ხელოვნებასა და ამ უკანასკნელის ეროვნულ ფორმას შორის. ახმეტელის თეორიულ მოსაზრებებსა და პრაქტიკულ ძიებებს მივყავართ ესთეტიკური ფორმის, როგორც მხოლოდ ნაციონალური ბუნების ზედნაშენის, გააზრებამდე. „ფაქტობრივად, ნაციონალური, როგორც ფიზიკური და მხატვრული რეალობის მოდელირების ადამიანთა კერძო ჯგუფისთვის გენეტიკურად დამახასიათებელი პრინციპი, ახმეტელისთვის საერთოდ ესთეტიკური ფორმის საფუძველია. ამასთან, ნაციონალური საწყისის ფორმაწარმომქმნელი პრინციპი, ასევე, ორ დონეზე ვლინდება: ა) გენეტიკურ ანუ ბუნებრივ, შეიძლება ითქვას, „ბიოლოგიურ“ დონეზე, რაც ადამიანის სხეულის ექსპრესიის ბუნებრივად ფორმირებულ რიტმულ-პლასტიკურ ქარგას

[17] ახმეტელი ა., წერილები „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 48
[18] ბოკუჩავა თ., „მითოსი და ქართული თეატრი“, სადისერტაციო ნაშრომი, 2006წ. გვ.41

განსაზღვრავს და ბ) მხატვრული ნაწარმოების ფორმალური ბუნების დონეზე. ახმეტელის აზრით, ეს სწორედ ის ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც ფორმას ესთეტიკურ სრულყოფილებას და ზოგადად, ესთეტიკურ თვისობრიობას ანიჭებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელისთვის ეროვნული არქეტიპული ანუ მითიურია, და ისტორიაში ეროვნული კულტურისა და მისი მწვერვალის – ნაციონალური ხელოვნების სახით არსებობს“[19].

ალბათ, შემთხვევითიც არ არის, რომ ახმეტელის რეჟისურასა და ზოგადად ცხოვრებაში მითოლოგიასთან მჭიდროდ გადაჯაჭვულმა გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებამ, განმსაზღვრელი როლი შეასრულა. მისი პიესის „ლამარას“ მიხედვით კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში 1926 წელს, გახმაურებული სპექტაკლი დაიდგა. ვასილ კიკნაძე ახმეტელის შესახებ წერს: „ახმეტელის შემოქმედების საფუძვლების ძიებას ქართული თეატრის უღრმესი სათავეებისაკენ მივყავართ. უფრო სწორად, ეს არის თვით ერის სულში მოქცეული თეატრალობის აღმოჩენისა და გაშიფრვის წადილი“ .

მრავალი წლის განმავლობაში არ ცხრებოდა პოლემიკა ახმეტელის შემოქმედებაში ნაციონალური რაობის გამომხატველი მხატვრული ფორმების მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე. მიხეილ კალანდარიშვილი წიგნში „სანდრო ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები“ ამ საკითხის ანალიზს ახმეტელის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული მნიშვნელოვანი სტატიების საშუალებით ახდენს. მოწინააღმდეგე ბანაკებად დაყოფილი რეცენზენტების წერილების საფუძველზე, სადაც ნათლად ჩანს რეჟისორის მიერ ქართულ კულტურულ მემკვიდრეობაში ნაციონალური ფორმის ძიების რთული პროცესი, იკვეთება შემდეგი: „ამ ძიებებს განსაკუთრებული სისავსე და სიცხადე შეჰქონდა მის სარეჟისორო პრაქტიკაში. უფრო მეტიც, ყველაფერი ეს, მეტ-ნაკლებად ირეკლებოდა ახმეტელის შეხედულებებზე ქართული თეატრის ნაციონალური სახის შესახებ. აქ ახმეტელი გამოდიოდა მართებული შეხედულებიდან: „ნაციონალური მხოლოდ კულტურაში პოულობს უკვდავებას.

[19]ბოკუჩავა თ., , სადისერტაციო ნაშრომი „მითოსი და ქართული თეატრი“, გვ. 35

ნაციის გადაშენება იწყება მისი კულტურის გაქრობიდან... დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია და არ არსებობს განყენებული კულტურა“[20].

ახმეტელის დადგმებიდან ნაციონალური ფორმის საკითხი ყველაზე სრულად გამოიკვეთა ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებულ „ანზორსა“ და გ. რობაქიძის „ლამარაში“. ცნობილი ფაქტია, თუ როგორი გამოხმაურება მოჰყვა რუსთაველელთა გასტროლებს მოსკოვში. ა. ლუნაჩარსკიმ ქართული თეატრის სპექტაკლები შეაფასა როგორც საკვირველი. დ. ჯანელიძე ამასთან დაკავშირებით წერს: „ა. ლუნაჩარსკის ეს გამოთქმები მხარს უბამს და ეხმაურება ქართული ესთეტიკური აზროვნების ტრადიციას, რომელიც ესთეტიკურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კატეგორიად „საკვირველებას“ მიიჩნევს. ა.ლუნაჩარსკიმ ქართულ სასცენო ხელოვნებაში ეს „საკვირველება“ დაინახა და მისგან მიღებული შთაბეჭდილება სიტყვა „გაკვირვებაში“ მოაქცია“[21]. ახმეტელი ეროვნული ესთეტიკის გამოხატვას მრავალი ელემენტის სინთეზის გზით ახერხებდა. დღეს დასამალი აღარ არის ის ფაქტი, რომ ახმეტელის სარეჟისორო პრაქტიკა არ ეფუძნებოდა კ. სტანისლავსკის სისტემას, რაც იმ დროს თითქმის დანაშაულს უდრიდა. ვ. ქართველიშვილი ამ საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ახმეტელის მიერ შექმნილი, გამორჩეული თეატრალური მოდელი, რომელსაც ჰეროიკულ-რომანტიკული უწოდეს, ბრეხტის მსგავსად ემიჯნებოდა ილუზიურ, ემპირიულ თეატრს.

არსებობს მოსაზრება, რომ ქართულ ბუნებასთან უფრო ახლოს სწორედ წარმოდგენის, თამაშის და არა გარდასახვის შემოქმედებითი მეთოდია. ფსიქოლოგიური თეატრი, რომელიც რუსული კულტურის წიაღში განვითარდა, უფრო ნაკლებად ესადაგება ქართულ ტემპერამენტს, ნაკლებად გამოხატავს ქართულ ნაციონალურ ბუნებას. რასაკვირველია, ამ მიმართულებით ქართულ სცენაზე დაიდგა არაერთი მნიშვნელოვანი და წარმატებული სპექტაკლი. შეუძლებელია არ აღინიშნოს მ. თუმანიშვილისა და თ. ჩხეიძის შემოქმედება, რომელმაც თვისობრივად შეცვალა და განვითარების ახალ საფეხურზე აიყვანა ქართული სათეატრო ხელოვნება. თუმცა, ჩვენი თეატრალური ტრადიციის ძლიერი მხარე მაინც უნივერსალური სინთეზის პრინციპზეა აგებული და გარდასახვის მეთოდიც მისი ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია. სინთეზური თეატრის პირველი სპექტაკლი ვ. ქართველიშვილის მოსაზრებით საქართველოში ახმეტელის

[20] М. Каландаришвили „Проблемы режиссуры Сандро Ахметели“, Тбилиси, Изд. „Хеловнеба“,1986г. Стр.16

[21] ჯანელიძე დ., „სანდრო ახმეტელი თეატრით მოსკოვში“ ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1987 წ. #4 გვ.57

„ბერდო ზმანია“ იყო, რომელიც სინთეტიზმის აღიარებული ლიდერის მარჯანიშვილის საქართველოში დაბრუნებამდე დაიდგა. „ბერდო ზმანიაში“ ქართულ დრამატულ სპექტაკლში პირველად შემოვიდა სიმფონიური ორკესტრისა და პანტომიმური ბალეტის ჯგუფი, სპექტაკლისათვის თავისი ფუნქციური მნიშვნელობით. ასევე მსახიობმა პირველად იგრძნო საკუთარი სხეული როგორც შემოქმედებითი მასალა. ამ სპექტაკლის შემდეგ ახმეტელის შემოქმედებაში სინთეტიზმს აგრძელებს სპექტაკლები: „რღვევა“, „ანზორი“, „ლამარა“, „ყაჩაღები,“ სადაც სიტყვის, პლასტიკის, მუსიკისა და მხატვრობის მაქსიმალური შესაძლებლობები ერთმანეთთან პოულობდნენ კავშირს, თან ისე, რომ ამ ფორმით ყველაზე უკეთ გამოხატავდნენ ნაციონალურ ბუნებას. ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ ვ. ქართველიშვილის ციტატას: „სინთეტიზმი აქ მართლაც წარმოგვიდგა ეროვნული თეატრალური რელიგიის დონეზე და ახმეტელის ტაძარში სულს იბრუნებდა ქართული სული. ისე საოცრად, ისე ლამაზად, რომ ქართული სულის ამ აღზევებამ უცხოელებიც გათანგა“[22].

სპექტაკლი „ლამარა“ ქართული დრამატურგიული საწყისითა და სცენური განხორციელების მხატვრული დონით ნაციონალური ხელოვნების, ქართული ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთ ბრწყინვალე გამოხატულებად იქცა. მისტერიას „ლამარა“, რომელიც გრიგოლ რობაქიძემ 1920-იანი წლების დასაწყისში დაწერა, იგივე მითი უდევს საფუძვლად, რაც ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიურ პოემას „გველისმჭამელი“. მითში, რომელშიც გადმოცემულია ხევსური მინდიას მიერ ეზოთერული სიბრძნის დაუფლება, აუცილებლად დევს ნაციონალური ცნობიერების გამოვლინება. და როდესაც მწერალი ნაწარმოებს მითს უდებს საფუძვლად, საფიქრებელია, რომ მითში ჩადებული მსოფლმხედველობის ზედაპირზე ამოტანა აქვს განძრახული. მსოფლმხედველობასა და არქეტიპებთან მიახლოების, მათი გააზრების ცდუნება მწერლისა და შემდეგ რეჟისორის მიერ ნაციონალური სპეციფიკის, როგორც ასეთის, სუმბურული, ძნელად მოსახელთებელი შინაარსის კონტურებში მოქცევას ნიშნავდა. აღნიშნული ჩანაფიქრის განხორციელებას თან ახლავს სიძნელეები, რაც დაკავშირებულია ქვეცნობიერი, ძირითადად ვიზუალური ინფორმაციის ცნობიერ, სიტყვიერ სიბრტყეში ამოტანასთან. საგულისხმოა, რომ ხელოვნებაში ეს ინფორმაცია ისევ სიმბოლოებისა და კოდების მეშვეობით გვეძლევა და მისი ცალსახა სიტყვიერი ფორმულირება ვერ ხერხდება. ამ პრობლემას ეხება ელენე

[22] ქართველიშვილი ვ., „რომანტიკულისა და ინტელექტუალურის ზღვარზე“, თბილისი, გამ. „კენტავრი“,გვ. 216

თოფურიძე კვლევაში „ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზღაპარში“ – „გონის ეროვნული სპეციფიკის არსებობას, როგორც უდავო ჭეშმარიტებას ინტუიტიურად შევიგრძნობთ. სიძნელე კი იბადება იმაში, როდესაც საჭირო ხდება ამ სპეციფიკის, მის თავისებურებათა ჩამოთვლა ან დაფიქსირება. სიტყვებს, როგორც ჩანს არ გააჩნიათ ის ნიუანსები, რომელთა საშუალებით შესაძლებელია გამოთქვა ის განსხვავება, რასაც „ვიგებთ“, „ვგრძნობთ“, როდესაც ვლაპარაკობთ: ქართულ იუმორზე, ვაჟკაცობაზე, სიზარმაცესა თუ შრომისუნარიანობაზე, მეგობრობასა თუ მტრობაზე და ა.შ. იგივე ითქმის ყველა სხვა ეროვნებაზე. აქ მხოლოდ ხელოვნება თუ დაგვეხმარება და პირველყოვლისა ფოლკლორი“[23]. სპექტაკლში „გრაალის მცველნი“ ანალოგიური მაკავშირებელი სქემა გახდა აქტუალური. ამ დადგმაში მნიშვნელოვანი იყო მითით მოტანილი ინფორმაციის გააზრება, მასში არსებული ეროვნული ნიშან-თვისებების იდენტიფიცირება. მათი კონკრეტულ, შესატყვის ფორმაში მოთავსება. ეს ფაქტორი განსაზღვრავდა ინტერესს მითისადმი, რომელიც თავის თავში მოიცავდა იმ ხასიათის ნიუანსებს, რომლის წიაღშიც მოუხდა აღმოცენება.

90-იანი წლებიდან მითის აშკარა აქტუალიზაცია ხდება. თანამედროვე რეჟისურა სანდრო ახმეტელის კვალდაკვალ, ისევ უბრუნდება მითს, როგორც ეროვნული, ნაციონალური ხასიათიდან წამოსული ინფორმაციისა და იმპულსების საბადოს. ახმეტელის ძიებებთან თანამედროვე რეჟისურის ძიებების შედარება გვაძლევს ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას, რომ 90-იანი წლების დასაწყისის ქართული თეატრალური რეჟისურა აგრძელებდა ახმეტელის მიერ დაწყებულ ფიქრს ნაციონალური თეატრის შექმნის შესახებ. ეს ფიქრი ახმეტელთან ცხადდებოდა როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში და მის კომპონენტებში (მაგ. „ლამარას“ ი. გამრეკელისეულ მხატვრობაში ნაციონალური ლანდშაფტით და სიმბოლიკით), ასევე სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერებში: – „ნაციონალური თეატრალური ფორმების ძიება შეუძლებელია ხალხური სანახაობების ღრმა შესწავლის გარეშე“. დღეს უკვე აღარავისთვის არის სადაო ფაქტი, რეჟისორის მისწრაფება, გაეაზრებინა და შეექმნა თეატრის ნაციონალური ფორმის მოდელი, მაგრამ აღსანიშნავია ის, რომ თუ ახმეტელთან ძიებათა ძირითადი ასპექტი გამომდინარეობდა ესთეტიკური თეატრის პრინციპებიდან, ჩვენს თანამედროვეობაში ჩანაფიქრის განპირობება და განხორციელების მეთოდიკა, სრულიად განსხვავებული იყო.

---

[23] თოფურიძე ე., „ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზღაპარში“, ჟურ. „ხელოვნება“, 1998 №1-2 გვ.37

ჩვენი აზრით, ეროვნული თეატრის იდეის არსი, ქართული ესთეტიკური აზროვნების სპეციფიკის გარკვევა, მისი კომპონენტები და გავლენა სხვადასხვა პერიოდის ქართულ რეჟისურაზე, ფუნდამენტურ შესწავლას საჭიროებს. საინტერესო იქნება აღმოსავლური თეატრის განვითარების პირველი ეტაპების მიმოხილვა ხალხურ სანახაობებთან კომპონირების კონტექსტში და ქართული და აღმოსავლური თეატრალური საწყისების, მათი ტრადიციის შედარებითი დახასიათება. ქართული ნაციონალური თეატრის შექმნის მცდელობები, უფრო ქართული ეროვნული ფორმის ძიებებს წარმოადგენს და არასოდეს მიუღია ისეთი დასრულებული თეორიული ან პრაქტიკული გამოხატულება, როგორიც აღმოსავლური, იაპონური ან ჩინური თეტრების მაგალითით მიიღო ზოგადსაკაცობრიო კულტურამ. ამის მიზეზი, ალბათ, პირველ რიგში ისტორიულ-გეოგრაფიული ფაქტორების გათვალისწინებით უნდა ვეძებოთ. ჯერ ერთი, საქართველოს მდებარეობა, იზოლირებული, თვითკმარი კულტურის ჩამოყალიბების ნაცვლად მრავალ კულტურათა გადაკვეთის შესაძლებლობას ქმნიდა, და მეორე – ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიისთვის მუდმივად მიმდინარე დაპყრობითი ხასიათის ომები, გამორიცხავდა კულტურის განვითარების უწყვეტ პროცესს. რომ არა ეს ფაქტორები, სრულიად შესაძლებელია საქართველოშიც წარმოქმნილიყო ქართული მითებით ნასაზრდოები და სახალხო თეატრალურ ფორმებზე დაფუძნებული სასცენო ხელოვნება. კლასიკური იაპონური თეატრიც ხომ მითოლოგიიდან იღებს სათავეს[24].

მივუბრუნდეთ 90-იანი წლების მოვლენებს. ეროვნული თეატრის კონცეფციაზე, ქართველ გმირზე დაიწყო ფიქრი ქართულმა დრამატურგიამაც. ლაშა თაბუკაშვილის „ტაძარი“, რომელიც ასევე მითის საფუძველზე შეიქმნა, სანდრო ახმეტელის სახელობის თეატრში 1990 წელს ალექსანდრე ქანთარიამ დადგა. რეჟისორმა ამოცანად დაისახა – რაც შეიძლება მეტი ქართველი მწერალი მიეზიდა თეატრში. სპექტაკლის პროგრამაზე დაბეჭდილი იყო მანიფესტი, რომელიც ასე მთავრდებოდა: „ღვთისა და ერის შემწეობით, შევეცდებით, წავადგეთ იმ დიდ საქმეს, რასაც მომავალი თავისუფალი და მაღალი კულტურის მქონე საქართველო ჰქვია“.

მაღალ კულტურაში საკუთარი მისიის შეგნებით დადგმულ სპექტაკლს კრიტიკა დეკლარაციულობაში ადანაშაულებდა. ლაშა თაბუკაშვილის „ტაძარს“ სურამის ციხის თქმულება უდევს საფუძვლად. სპექტაკლშიც ნახევრადჩაბნელებულ სცენაზე ეკლესიის ნანგრევები მოჩანდა, იქვე იდგა ხარაჩოებიც (მხატვარი ა. ჭელიძე). თავიდანვე იყო ნათელი დათქმული

[24]სხირტლაძე ი., „იაპონური თეატრის საწყისები“, ჟურ.„თეატრი და ცხოვრება“ , 2005 წ. №2 გვ. 58

პირობა: თუ ერს სურს ტაძარი აიგოს, თავგანწირული ყმაწვილი თავისი ნებით უნდა დაეტანოს კედელს.

საკმაოდ ერთმნიშვნელოვნად დახასიათებული მოქეიფე, უდარდელი ბრბოს ფონზე იკვეთებოდა გმირი – ლექსო (გოგა გორგასანიძე), რომელსაც არავითარი სუბიექტური მიზეზი არ უბიძგებდა თავგანწირვისაკენ. მსახიობი ასახიერებდა ახალგაზრდა, მხიარულ, თავმომწონე ადამიანს, რომელიც სიყვარულისა და სიცოცხლის ნაცვლად თავდადებულ სიკვდილს ირჩევდა. „გადაწყვეტილების მიღების, მისი გაცნობიერების, მასთან შინაგანი შეგუების პროცესი დედასთან (ნატო გაგნიძე) ღამის დიალოგის სცენაში გათამაშდება. ეს სცენა მსახიობის მიერ ზომიერად, გულწრფელად, ჭარბი პათეტიკის გარეშე სრულდება“[25]. გმირად ქცეული ლექსოს სამოსი იცვლებოდა, მას ჯაჭვის პერანგი ეცვა, თავზე ჩაჩქანი ეხურა და მარჯვენა ხელში შემართული მახვილი ეპყრა.[26]

ხშირად ეროვნული თემატიკის აქტუალურობა იწვევდა გმირთა ხასიათების ერთგვარ ცალსახოვნებას. ჟურნალში „თეატრალური მოამბე“ დაიბეჭდა „ორი აზრი ერთ სპექტაკლზე“. კრიტიკული შენიშვნები ეხებოდა სპექტაკლში როგორც მოქმედების განვითარების ხელოვნურობას, ასევე პერსონაჟების მხატვრულ სახეებს: „ისინი მეტად სწორხაზოვნად და პრიმიტიულად არიან დაყოფილი დადებით და უარყოფით გმირებად. ლექსოს, ნინოს, ნათიას, თომას უსაქმურობას, დროსტარებას გადაყოლილი ხალხი უპირისპირდება“[27].

საყურადღებოა სპექტაკლის ფინალური სცენა, რომელმაც, როგორც სჩანს არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკასა და მაყურებელში. „გმირისადმი დიდი სიყვარულით გამსჭვალული პიესის ავტორი გვერდს უვლის ლეგენდის ჩვეულ, საკმაოდ ნაცნობ ვერსიას“[28].

რეჟისორიც გმირის ტაძარში ჩაკირვის ფინალურ სცენას მასშტაბურ, პათეტიკურ მისტერიად წარმოადგენდა, „შემაძრწუნებლად ამაღლებული მუსიკით, რომელსაც ლექსოს შეყვარებულის ქვითინი კიდევ უფრო ამძაფრებდა“, სცენის კულმინაციურ მომენტში, როცა მხოლოდ ერთი ფიცარიღა სჭირდებოდა კედლის ამოყვანას, უეცრად წინასწარმეტყველი თომა (ზ. ქაშიბაძე) ანგრევდა კედელს და ხალხს ამცნობდა, რომ მსხვერპლი უკვე გაღებული იყო.

---

[25]ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „ქართული თეატრი დღეს“, ჟ. „ხელოვნება“, 1990, №6, გვ. 2-21

[26] ცქიტიშვილი გ. „გზა ხსნისა“, ჟ. „თეტარალური მომაბე“, 1990, №5, გვ. 30

[27]ტურიაშვილი მ. „ტაძარი“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1990, №5, გვ. 22

[28] ტურიაშვილი მ. „ტაძარი“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1990, №5, გვ. 22

კრიტიკამ თომა, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში, ხალხს ამავე მსხვერპლის აუცილებლობას უმტკიცებდა, არც მეტი არც ნაკლები, ავანტიურისტად აღიქვა. მეორე მხრივ, გაკეთდა შედარებები აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური თემის ორიგინალურ ვარიაციაზეც. „ფინალურ სცენაში გამონგრეული კედლიდან საღ-სალამათი ლექსო გამოჰყავთ, რაც აფერმკრთალებს დრამატიზმს და ხელოვნურობისაკენ იხრება“[29].

სპექტაკლის პათეტიკურმა ნოტებმა, როგორც ჩანს, ხელი შეუშალა რეჟისორის საკმაოდ საინტერსო და ნამდვილად მრავალმნიშვნელოვანი გადაწყვეტის აღქმას. შემოთავაზებული „ჰეფი ენდი“ დღეს გაცილებით უფრო თანამედროვედ და გასაგებად ჟღერს, ვიდრე ამ თქმულების ყველასთვის ნაცნობი ფინალი. რეჟისორმა მაყურებელს მოვლენების გაგების პროცესში, მითის „გადასინჯვის“ რეჟიმში ნაპოვნი შესაძლო გამოსავალი შეახსენა. მიუხედავად იმისა, რომ რთულია განსაზღვრო სპექტაკლის ავტორთა მხრიდან ზუსტად რით იყო მოტივირებული მსგავსი გადაწყვეტა, გმირის ფუნქციისა და დანიშნულების ცვლილებაზე მიგვანიშნებდნენ ისინი თუ ზოგადად, მითის დეკონსტრუქციას ახდენდნენ, მაინც ამ ფინალურ სცენაში უკვე გამოიკვეთა მითებთან დამოკიდებულების ახალი კონტურები.

მოგვიანებით ვნახავთ, რომ მითს, როგორც ხელოვნების ახალი ნაწარმოების შექმნის საფუძველს განსხვავებული გამოყენება ექნება. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მითის ინტერპრეტაციასთან ერთად ხდება მითის „დამიწება“, მისი გათანაბრება ადამიანის რეალურ ყოფასთან. ეს პროცესი გამოიხატა როგორც ქართულ ლიტერატურაში, რის ერთ-ერთ მაგალითად შეიძლება დასახელდეს ცნობილი ქართველი მწერლის ოთარ ჭილაძის შემოქმედება, ასევე თეატრში, სპექტაკლებით: „ტაძარი“, „დიდოსტატი“ და განსაკუთრებით „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“. მათში მოხსნილია მითოლოგიის ნარატიულობა, ამის ნცვლად კი იქმნება მასთან დიალოგის საშუალება, მაშინ, როცა „გრაალის მცველნის“ მიზანი სწორედ მითოსში, როგორც მსოფლმხედველობით ტექსტში ჩადებული, ქართული არსის დღის შუქზე გამოტანა და მისი განდიდება იყო.

მითის ტრანცფორმაცია ხდება 1991 წელს, მარჯანიშვილის თეატრში დავით ანდღულაძის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „დიდოსტატი“. კ. გამსახურდიას რომანის „დიდოსტატის მარჯვენა“ ინსცენირების ავტორი იყო გიგლა ხუხაშვილი. მითი, ლაზი ხუროთმოძღვრის არსაკიძის შესახებ

[29] ცქიტიშვილი გ. „გზა ხსნისა“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1990 , №5, გვ. 30

დ. ანდულაძის სპექტაკლში ტრანსფორმირდა მითად ზვიად სპასალარზე. „გ. ჩუგუაშვილის ზვიადი, გამჭრიახი, ეშმაკი და გაქნილი პოლიტიკოსია, რომელიც დიდ პოლიტიკურ თამაშს იწყებს და იგებს კიდეც. პოლიტიკური მაფიის ამ დიდოსტატის წინაშე უძლურნი არიან თავად მეფე და კათალიკოსი“[30]. ამავე რეცენზიაში აღნიშნულია ეპიზოდი, რომელსაც რეჟისორი საგანგებოდ გამოჰყოფდა: „სცენის ცენტრში მდგარი ზვიად სპასალარი გამჭოლი მზერით დააკვირდება მაყურებელს, მის მიერ მთელ საქართველოში დაგზავნილი „დამსმენნი“ კი ფასეულ ცნობებს კრებენ შინა და გარე მტრების შესახებ“[31].

არსებობს შინაგანი ლოგიკა, რომელმაც „გრაალის მცველნის“ შემდეგ „დიდოსტატის“ დადგმა გამოიწვია. ის თითქოს პირდაპირი პასუხიც კია იმ პროცესებზე რომელიც ქვეყანაში ვითარდებოდა. რაც უფრო მაღალია ოცნება, მით უფრო მტკივნეულია მასში იმედგაცრუება. სწორედ არსებული რეალობის კრიტიკად უნდა ჩავთვალოთ ფარსმანთა აღზევებისა და ხუროთმოძღვრის მოკვეთილი მკლავის თემებზე აქცენტის გადატანა. „დღეს მხოლოდ რწმენაა თავად უკვდავება – ამბობს რეჟისორი – რადგან ნგრევის და ფარისევლობის „სადიდოსტატოში“ ხელოვანს მარჯვენას კვეთენ“[32]. „დიდოსტატში“ მოქმედება მხატვრის სახელოსნოში ვითარდებოდა. სპექტაკლი იწყებოდა უსიტყვო პლასტიკური პროლოგით. ხარაჩოებზე აცოცებული შეგირდების ძალაყინისა და ჩაქუჩის დარტყმის ხმები და შეძახილები ქართული საომარი ცეკვის „ხორუმის“ რიტმს ქმნიდა. სცენა 3-4 წუთი გრძელდებოდა და ტემპო-რიტმი თანდათან მატულობდა. ამავე სცენით და ამავე „შინაგანი მუსიკით“ მთავრდებოდა სპექტაკლი, როგორც ცხოვრების დინების უცვლელი მდგომარეობა. სპექტაკლის კამერტონი დავით ანდღულაძეს ასევე ჰქონდა ნაპოვნი „გრაალის მცველნშიც“: „მთლიან წარმოდგენას რაღაც განსაკუთრებული მელოდია და შინაგანი ჟღერადობა გააჩნია. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ყველა მსახიობი თავის განუმეორებელ ბგერას გამოსცემს“[33]. აზროვნების მუსიკალურ აბსტრაქციულობასთან ერთად, ამავე სპექტაკლებში ვხვდებით სრულიად სქემატურ მიდგომებსაც: თუ „გრაალის მცველნში“ სცენაზე შემოდიოდა თავისუფალი საქართველოს დროშისფერ ჩოხაში გამოწყობილი თავადი გიორგი, „დიდოსტატში“ თემურ ნინუას მიერ, მთლიანად შავ-თეთრის კონტრასტზე აგებულ სპექტაკლში „აშკარად გამოიკვეთება

[30] ყუშიტაშვილი ფ., „დიდოსტატი“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, №1-2, გვ. 135-141

[31] იქვე

[32] ყუშიტაშვილი ფ., „დიდოსტატი“, ჟურ: “ხელოვნება” 1992 №1-2 გვ. 135-141

[33] აბაშიძე კ. „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟურ.:“თეატრალური მოამბე“, 1989, #5, გვ. 19-28

მუქშინდისფერ სამოსიანი არსაკიძე (რევაზ ჩხიკვიშვილი)“[34]. ეთნოგრაფიული ელემენტებითა და ნაციონალური კოსტიუმებით ვარირება რეჟისორთა და მხატვართა მხრიდან ზოგჯერ კომიკურ ხასიათსაც იღებდა. მაგალითად 1989 წელს ალ. გრიბოედოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში ლ. მირცხულავას მიერ დადგმულ სპექტაკლში, ალ. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან,“ მთავარი მოქმედი გმირი, ჩაცკი ქართული დროშის ფერებში გადაწყვეტილი კოსტიუმით მოევლინა მაყურებელს, რაც სრულიად ხელოვნურ, პიესის ინტერპრეტაციის შეუძლებელ ფორმად შეაფასა კრიტიკამ. ჩაცკის ჩაცმულობა და მისი ლოზუნგებად წარმოთქმული მონოლოგები, „ზადნიკზე“ გამოსახულ ერთმნიშვნელოვან ციხესთან კონტექსტში მაყურებელს აფიქრებინებდა, რომ რეჟისორი პიესაში არსებულ ორ იდეურად დაპირისპირებულ მხარეში საქართველო-რუსეთის გამწვავებული ურთიერთობის მოდელს ქმნიდა. რუსულ, კლასიკურ ლიტერატურულ ნიმუშზე თავსმოხვეული ეს ოპუსი შეუსაბამობაში მოდიოდა და აკნინებდა როგორც ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას, ასევე თავად თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობებს აყენებდა ეჭვქვეშ. სპექტაკლთან დაკავშირებით ნიკოლაი ანდრონოვსკი სარკაზმით სავსე წერილში გამოთქვამდა ღრმა შეშფოთებას იმის გამო, რომ პიესის კომპოზიცია, რომელშიც მთავარი გმირის ემოციური, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პათოსი ორგანულად არის შერწყმული ადამიანის შეურაცხყოფილ გრძნობასთან, სპექტაკლში შეგნებულად და ხელოვნურად იყო დარღვეული. „თითქოს ჩაცკი არა უბრალოდ ამბობს გესლიან სიტყვებს მაღალ საზოგადოებაში, არამედ განძრახ ჩამოვიდა მათ გასაშოლტად, გამოსააშკარავებლად... მთავარი გმირი დუჟმორეული, ლამის ფრაკისა და ჰალსტუხის შემოხევით რამდენიმე მონოლოგს ერთ მგრგვინავ, მამხილებელ სიტყვაში გააერთიანებს... რითაც მართლაც შეშლილის შთაბეჭდილებას ტოვებს“[35]. რეჟისორის მხრიდან მსგავსი ნაბიჯი ნათელს ხდის და ხაზს უსვამს ფაქტს – ეროვნული თემატიკა იმდენად აქტუალური იყო, რომ ყველაფერს იმორჩილებდა, და ზოგჯერ, გაუმართლებელი გადაწყვეტილებების ბიძგსაც იძლეოდა.

ამ პერიოდში გამოვლინდა ქართული ხასიათის უკიდურესი რადიკალიზმი, რაც ხშირად უცვლელად აისახებოდა სასცენო ხელოვნებაში. ეროვნულობის პრობლემა სწორედ აღნიშნულ დროს, ასე ვთქვათ, ძალიან დიდი პოპულარობით, და ამიტომაც ანალიზის ყველაზე ნაკლები შესაძლებლობით ხასიათდებოდა.

[34] ყუშიტაშვილი ფ., „დიდოსტატი“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, #1-2, გვ. 135-141
[35] Н. Андроновский ,,Горе,, Грибоедовского театра,, Газ. ,,Заря Востока,, 1990 г. 23 января, стр. 4

ქართული ხასიათის შესწავლის, მისი მხატვრულ ფორმაში მოქცევის და განსახიერების საკითხი არაერთხელ გამხდარა ქართველ რეჟისორთა ინტერესის საგანი. მაგალითად, ახმეტელი, ქართველი კაცის მიხვრა-მოხვრაში მისი ფსიქოტიპის და თვითნაბადი თეატრალობის ამოკითხვას ცდილობდა. 90-იანებში, როცა ეროვნული თვითგამორკვევის დრო დადგა, აღნიშნული საკითხი ისევ მოექცა რეჟისორთა ყურადღების ცენტრში. რობერტ სტურუა, რომელიც მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე სწორედ ქართული ხასიათის შესწავლის აუცილებლობას ხედავდა, მოგვიანებით, ამ ამოცანის სირთულეს უსვამს ხაზს. ის საუბრობს, იდეალური წარმოდგენებისა და რეალური სურათის განსხვავებაზე. ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრება“ რედაქტორის, გ. ბათიაშვილის ინტერვიუში არსებული ეს ფრაგმენტი უცვლელად მოგვყავს:

„გ.ბ – ...თქვენი სიჭაბუკის წლებში ჟურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე, ქართული ხასიათის თაობაზე საუბრისას, გამოვთქვით მოსაზრება, რომ ეძებთ ქართული ხასიათის თეატრალურად გამოსახვით ფორმას, თუმცაღა შესასწავლად მიგაჩნდათ, თუ რომელი კუთხის ქართველში ვლინდება ქართული ხასიათი; დინჯ, აუჩქარებელ სვანში და კახელში, თუ ცქვიტსა და მკვირცხლ გურულში, ან მეგრელში. დღეს ქართული ხასიათის გადმოცემისას რა თვისებები იქცევს თქვენს ყურადღებას?

რ.ს. – მაშინ მე ახალგაზრდა ვიყავი და მეგონა, რომ ამას გავიგებდი და მივხვდებოდი, მაგრამ ახლა, როცა სამოცი წლის გავხდი, მივხვდი, რომ ამის გამოცნობა ძალიან ძნელია. პრაქტიკულად ჩემს ცოდნას, ქართული ხასიათის გაგებაში, არაფერი მომატებია, უბრალოდ უფრო მერყევი და ეჭვიანი გავხდი საკუთარი თავის მიმართ. ბოლო ათი წლის განმავლობაში ისეთი თვისებები დავინახე ქართველი კაცის ხასიათში, როგორსაც არ ველოდი. ამას პირველად არ ვამბობ, მეგონა, რომ ქართველი კაცი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ბრბოს ნაწილი, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ შეიძლება. ამიტომ ახლა სხვანაირად ვუყურებ ამ საკითხს. როდესაც გამძაფრებული ბრძოლა მიმდინარეობდა ეროვნული თეატრის პრობლემებთან დაკავშირებით, თუმანიშვილმა დადგა რამდენიმე სპექტაკლი, რომელმაც უდიდესი სკანდალი გამოიწვია. ეს იყო სამოციან წლებში და მე ვკითხე ტოვსტონოგოვს თუ როგორ უნდა დაგვედგა ქართული სპექტაკლები, რაზეც მან მიპასუხა: თქვენ არაფრის ხელოვნურად გაკეთება არ გჭირდებათ, თქვენ მაინც დადგამთ ქართულ სპექტაკლებს, არ გინდათ სპეციალურად არაფრის გაკეთება. თუ ფიქრობთ, რომ გარეგნულ მხარეებს, ჩოხებს და ეთნოგრაფიულ ელემენტებს ეროვნულის ხაზგასმა შეუძლია,

მცდარი აზრია, ამიტომ ძალიან გთხოვთ იმუშავეთ ისე, როგორც მუშაობდით“[36]. ინტერვიუს ეს ფრაგმენტი თითქოს აჯამებს რეჟისორთა 90-იანი წლების მთელ ძიებებს ამ მიმართულებით და მიღებულ, არადამაკმაყოფილებელ შედეგებს უსვამს ხაზს, თანაც ისე, რომ ამ უარყოფითი შედეგების მიზეზებსაც ასახელებს - „ჩოხებითა და ეთნოგრაფიული ელემენტებით“ მოტივირებულმა რეჟისორებმა თითქოს უკვე იცოდნენ რა უნდა აღმოეჩინათ, ამიტომ ძიებაც არაობიექტურად წარიმართა.

90-იან წლებში ქვეყნის უმწვავესი პრობლემები, რისი კულმინაციური გამოხატულება ტერიტორიული მთლიანობის დაკარგვა გახდა, ქართულ დრამატურგიაშიც აისახა. დღემდე ეს თემა მწერლებისა და დრამატურგების ინტერესის საგანს წარმოადგენს. რ. სტურუამ და დ. ხინიკაძემ 1997 წელს რუსთაველის თეატრში დადგეს ლ. თაბუკაშვილის პიესა „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი.“ პიესის მთავარი მოქმედი გმირები აფხაზეთის ომის მონაწილე ახალგაზრდები, ამავე ომში დაღუპული მეგობრის ბინას აფარებენ თავს, პოლიციას ემალებიან. „მეგობრებმა დრო გააჩერეს, ტრადიციული, ყოველდღიური ყოფის კანონები გააუქმეს და უდროობის თავისებური ოაზისი შექმნეს. ამაში მათ ნარკოტიკებით მოვაჭრისათვის წართმეული „წამალი“ და ფული დაეხმარათ“[37]. პიესაში, თავსდამტყდარი, წაგებული ომის ფონზე, პერსონაჟების ცნობიერებისა და ფსიქოლოგიის პრობლემები მჟღავნდება. ისინი გაორებული არიან. მათი გაორება გამოწვეულია ერთის მხრივ, საზოგადოებაში არსებული სარაინდო ეთიკის აბსტრაქტულ-იდეალისტური მოთხოვნებით, მეორეს მხრივ კი მისი სუროგატული გამოვლინების ძმაბიჭურ-ძველბიჭური კოდექსის რეალური პრაგმატიზმით. რეჟისორები რობერტ სტურუა და დავით ხინიკაძე მათი ზნეობრივი და პიროვნული გამთლიანების შესაძლებლობას, რომელიც პიესაში იდეალური, პარალელური საქართველოს წარმომადგენლების საშუალებით იქმნება, თანაგრძნობისა და სიყვარულის ემოციურ-ლირიკული განწყობის შექმნით გადმოსცემდნენ. თ. ბოკუჩავას მიერ გამოითქვა მოსაზრება, რომ პიესაში განვითარებული ფანტასტიკური მოვლენები და მისი სცენაზე განხორციელების ხერხები, რომელმაც ახალ თაობაში დიდი რეზონანსი და აწშლაგები გამოიწვია, ძალიან გავდა ფსიქოთერაპიულ სეანსს.

[36]ბათიაშვილი გ., „რობერტ სტურუა ფიქრობს“, ჟურ. “თეატრი და ცხოვრება“ ,1998 წ. # 4, გვ. 77
[37]ბოკუჩავა თ., „მე იგივე ვარ მარად და მარად, არ ვსდევ ჟამთაცვლას...“, გაზ. „კავკასიონის“ დამატება „არილი“, 1997 წ. 10–16 აპრილი

რეცენზენტის ეს მრავლისმთქმელი მოსაზრება არა მხოლოდ ამ სპექტაკლის ანალიზს ესადაგება. ზოგადად, მთელი ამ პერიოდის მანძილზე, ქვეყნის ეგზისტენციალური საკითხების ირგვლივ განხორციელებული დადგმები მსგავ ასოციაციას იწვევს. აქვე გავიხსენოთ, რომ თეატრის თერაპიული დანიშნულების აღიარება არისტოტელესეული კათარზისის – ტრაგედიის საშუალებით შიშისა და სხვა აფექტებისაგან გათავისუფლების მოსაზრებიდან იწყება.

ქართული საზოგადოების ინტელექტუალური ნაწილი გაცხოველებით ლაპარაკობდა დამოუკიდებლობისა და ომის შემდგომ დამდგარ სულიერ და ცნობიერების კრიზისზე. ამ კრიზისის სცენაზე გამოხატვა და ამ მეთოდით მისგან გათავისუფლების მცდელობა შესაძლოა რეჟისორთა ქვეცნობიერი იმპულსების შედეგი იყო. სწორედ ამ არაცნობიერ საბურველში ეხვეოდა მაყურებელი ყველაზე დიდი სიამოვნებით. „იასამნის“ არნახულ პოპულაროობას აღნიშნავს არაერთი სტატიის ავტორი. ერთ-ერთ მათგანში არის ასეთი შეფასება: „დაახლოებით 20 ათასმა კაცმა სპექტაკლი უკვე ნახა და, შეიძლება ითქვას, იგი თაობის „საკულტო“ წარმოდგენად მოინათლა...“[38]. თუმცა ვ. კიკნაძე მაყურებლის ინტერესთან დაკავშირებით წერდა: „ცალკე მსჯელობის საგანია რა უფრო იტაცებთ წარმოდგენაში, „ქუჩის სამყაროს“, როგორც უხეში სინამდვილის სცენური ადეკვატი თუ აფხაზეთის ტკივილი“[39].

ნაციონალური თეატრის კონცეფცია, მისი გამომწვევი მიზეზები და ასევე მისით დამკვიდრებული თემატიკა, 90-იანი წლების რეჟისურაზე გავლენას ახდენდა როგორც პირდაპირი ასევე არაპირდაპირი გზით. ამ კონცეფციის ქვეშ განხორციელებული სპექტაკლების ძირითადი ნაწილი მიმართული იყო ეროვნული სულისკვეთების, ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებისაკენ, დანარჩენი ნაწილი კი მის მიმართ სკეპტიკურად იყო განწყობილი. 1990 წელს რუსთაველის თეატრში რეჟისორმა ავთო ვარსიმაშვილმა დადგა მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სცენური იმპროვიზაცია – სწორედ ასე ეწერა სპექტაკლის პროგრამაზე.

მ. ჯავახიშვილის ნაწარმოებთა უმრავლესობა მტკივნეულად ეხება ეროვნულ თავმოყვარეობას. უკეთესი მომავლის სურვილით განსაზღვრული მისი კრიტიკული დამოკიდებულება, ბევრისთვის ეროვნული გრძნობების შელახვად მიიჩნეოდა. ამ წინააღმდეგობრიობათა მიუხედავად მარჯანიშვილის თეატრში არსებობდა 1974 წლის სცენური და საკმაოდ პოპულარული ვერსია „კვაჭი კვაჭანტირაძისა“, რომელიც კ. მახარაძის შესრულებით

[38]ბუხრიკიძე დ. „მერე რა, რომ სამშობლო სანახევროდ სველი და სანახევროდ ჩვენია “,გაზ. „7 დღე“, 14–20 მარტი, 1997 წ. №11

[39]კიკნაძე ვ., „ფიქრები თეატრალურ ფესტივალზე“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1998 წ. №6,გვ. 8

ქალთა გულთამპყრობელი და მომხიბვლელი ალფონსი უფრო იყო, ვიდრე მ. ჯავახიშვილის მიერ დანახული ქართული საზოგადოების ნეგატიური თვისებების კრებითი სახე. „კოტე მახარაძე გამოკვეთს პროვინციული დონჟუანის ხასიათს, რომლის რომანტიულ ინტრიგებში შორს გამიზნული გეგმები ისახება“[40]. გაიძვერა სტუდენტი დონჟუანად იქცეოდა, შემდეგ კი მკვლელი ხდებოდა, მაგრამ მაყურებელს სპექტაკლის გარკვეულ ეპიზოდთა ვოდევილურობისა და ოპერეტის სიმსუბუქის გამო, უჭირდა კვაჭის ქმედებათა ადექვატური შეფასება. სპექტაკლის განხილვის ჩანაწერებში აღნიშნულია, რომ მაყურებელი მაშინაც კი იცინოდა, როდესაც კვაჭი სტუდენტს კლავდა. ავთანდილ ვარსიმაშვილმა ჩვენთან ინტერვიუში აღნიშნა, რომ მას სურდა დაენგრია კვაჭი კვაჭანტირაძის ტიპაჟის ეს რომანტიზებული სტერეოტიპი, რომელიც დიმიტრი ალექსიძისა და ნუგზარ გაჩავას ერთობლივი დადგმის შემდეგ დამკვიდრდა. ა. ვარსიმაშვილის სპექტაკლში გამოყენებული იყო „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკა. იმპროვიზაცია ასევე გულისხმობდა სხვადასხვა ეპიზოდების დამატებას და ჯავახიშვილის ტექსტში ახალი ტექსტის ჩართვას. ნაწარმოებში შეტანილი ცვლილებები კიდევ უფრო აზვიადებდა კვაჭის (კ. თავართქილაძე) ტიპაჟს, პირდაპირ აკავშირებდა სცენის გარეთ მიმდინარე მოვლენებთან და მოქმედ ადამიანებთან. ერთ-ერთ რეცენზიაში აღნიშნულია, რომ კვაჭი თავის მეგობრებთან ერთად დამოუკიდებელი, ერთიანი საქართველოსთვის „იწყებდა ბრძოლას.“ რომანში შეტანილ ამ ჩანართში იგულისხმებოდა 1918-21 წლების საქართველო, მაგრამ ტექსტში უხვად ჟღერდა თანამედროვე მიტინგებიდან აკრებილი, ყველასათვის ნაცნობი წინადადებები, რაზეც რეცენზენტი არ მალავდა უარყოფით დამოკიდებულებას: „გასაგებია, რომ რეჟისორი ირონიით უყურებს იმ ხალხს, ვინც მხოლოდ „გაუმარჯოს დამოუკიდებელ, ერთიან საქართველოს!“ ძახილით ცდილობს მოიპოვოს და დაიმკვიდროს ადგილი სანეტაროდ ქცეულ თავისუფალ საქართველოში, მაგრამ ეს აშკარად იაფფასიანი ხერხია და ზედმეტად ტვირთავს ნაწარმოებს“[41]. ამ მკვეთრად კრიტიკულ აზრში ჩანს მნიშვნელოვანი მომენტი – რეჟისორის პოზიცია რომელიც „ირონიით უყურებს...“ და ნაციონალური კონცეფციის განსხვავებული ხედვის პრიზმას გამოხატავს. საყურადღებოა, რომ მასში აქცენტი არა ეროვნული ნიშან-თვისებების დადებითი მხარეების წარმოჩენაზე, არამედ კრიტიკული აზროვნების განვითარებაზე კეთდებოდა.

[40]ხუხაშვილი გ. „სცენაზეა კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „თეატრალური მოამბე“, 1974 წელი, №6, გვ. 13
[41]ფრიდონაშვილი ნ. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1990, გვ. 28

რეჟისორის იდეა გამოკვეთილი იყო სამსახიობო ნამუშევრებშიც, რომლებიც იმპროვიზაციაზე იყო დაფუძნებული. მსახიობები ერთდროულად რამდენიმე როლს თამაშობდნენ. „თითოეული მსახიობი პერიოდულად შეიძლება მთხრობელიც იყოს და გაიხსენოს კვაჭისთან დაკავშირებული ესა თუ ის ეპიზოდი“[42]. მათი თამაშის პრინციპი პერსონაჟებისადმი თავიანთი ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვაზე იყო აგებული.

სპექტაკლში დასმული პრობლემა კიდევ უფრო ფართო ხასიათს იღებდა იმით, რომ ავთო ვარსიმაშვილის ინტერპრეტაციით ყველა პერსონაჟი კვაჭი კვაჭანტირაძის ხასიათის და თვისებების მატარებლად იყო წარმოდგენილი.

ნათლად ჩანს, რომ ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებისაკენ მიმართულ სპექტაკლთა განხორციელების აუცილებლობას ვერც უფროსი თაობის რეჟისორები უვლიდნენ გვერდს. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ 1993 წელს მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი „ბახტრიონი,“ ვაჟა-ფშაველას პოემის, 50-იან წლებში, დავით გაჩეჩილაძის მიერ შექმნილი დრამატურგიული ვერსიით. თემურ ჩხეიძის „ბახტრიონში“ დოდო ალექსიძის ამავე სახელწოდების სპექტაკლისაგან განსხვავებით, აღარსად იყო მოცულობით გრანდიოზული დეკორაცია, მთის მონუმენტური პეიზაჟი. რეჟისორი და მასთან მხატვარი შმაგი შეყლაშვილი თითქოს განძრახ უგულვებელყოფდნენ მონუმენტურობის იდეას: „დიდების სიმბოლო აქ არ გაოცებს. ქვაც კი, რომელიც მარჯვენა კულისთან არის მოთავსებული და სცენურ ტექსტში კლდედ აღიქმება, თავისი მასშტაბებით არ შეესაბამება ამ ცნებას“[43]. ერთადერთი დეტალი, რომელიც გადაკვრით განასახიერებდა დიდებასა და მარადისობის იდეას ეს იყო ხე სცენის სიღრმეში. ხის მრავლისმეტყველი სიმბოლო ქართულ ცნობიერებაში არსებობს, როგორც დროისა და ურიცხვი მტრისგან გაბეზრებული ბებერი მუხა, იგივე საქართველო. ის „სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში გარდაიქმნებოდა სცენაზე ატყორცნილ, უზარმაზარ ფუღუროებიან ხედ, რომელმაც ქარიშხლის შემოტევას გაუძლო“[44]. თემურ ჩხეიძესთან აღარაფერი იყო ჰიპერბოლიზებული, თეთრი, უსაზღვრო სივრცის გარდა. რეჟისორულ გადაწყვეტაში, ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ სპექტაკლის ავტორები სათქმელის ძირითად არსს, თუნდაც ეროვნულ სპეციფიკას, ხედავდნენ არა მიუწვდომელ, ამაღლებულ, განკერძოებულსა და

[42] იქვე

[43] გუგუშვილი ე. „“ბახტრიონი“ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება,“ 1993 წ. №4, გვ.,22

[44] კალანდარიშვილი მ. „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, თბ. 2010წ, გამ. „კენტავრი“,გვ.14

ოდნავ შიშისმომგვრელ მონუმენტურ კლდიან ლანდშაფტში, არამედ ადამიანებში. სცენის ძუნწ, თეთრ სივრცეში ვაჟას და მისი გმირების სულს მსახიობები ყოველი ქმედებით, პლასტიკით, ხმისა და მეტყველების ინტონაციებით გამოხატავდნენ. რეჟისორი ფსიქოლოგიური ხერხებით ახდენდა იდეის გახსნას, რაც ასეც შეიძლება განიმარტოს – აბსტრაქტული და განყენებული ცნება „სამშობლო“ თავის კონკრეტულ, ცნობიერებისათვის მისაწვდომ გამოვლინებას, პირველ რიგში ადამიანებში – ქართველებში პოულობდა. ბუნებრივად იბადებოდა აზრი, რომ საქართველო ისეთია, როგორიც ქართველები არიან. ამიტომ უაღრესად მნიშვნელოვანი ხდებოდა თითოეული ქართველის რაობა, მრწამსი, მისი შინაგანი თვისებებისა და განწყობების გადმოცემა. რასაკვირველია, ამ საფუძველზე შენდება ლეგენდა, მითი, რომელმაც უნდა ასახოს ეროვნული ნიშანთვისებების ერთობლიობა, რაც საბოლოოდ საქართველოსა და ქართველის იგივეობის განცდას აღძრავს. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტაც ამ მოტივით იყო განპირობებული: „სპექტაკლი მოფიქრებულია როგორც მითი, აქ არ არის აქცენტირებული ყოფითი ნიშნები“[45]. რეჟისორის მიერ შექმნილ განზოგადებულ, პირობით გარემოში, ადამიანების მიერ იწერებოდა სამშობლოს ხატი. ეს იყო მნიშვნელოვანი სათქმელი თანამედროვე მაყურებლისთვის, რომელიც საქართველოს ინტერესების სახელით ხშირად საკუთარ სახეს კარგავდა.

„ბახტრიონს“ არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა. პრესაში ირონიულად იყო აღნიშნული, რომ თურმე სპექტაკლზე ტიროდნენ. ალბათ, ეს ირონია იყო საყვედური, რომ თეატრი მაყურებლის უფრო ემოციაზე მოქმედებდა ვიდრე გონებაზე, რასაც პრესის ფურცლებზე „გუშინდელ დღედ“ აფასებდნენ.

გასაკვირი არ არის, რომ 1989 წლიდან, საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ვითარებაში, ქართული თეატრის რეჟისორული აზროვნება ეროვნული სპეციფიკით იყო განსაზღვრული, ზოგჯერ ეს მცდელობა ზედაპირული და მხატვრული თვალსაზრისით შეუმდგარიც გახლდათ. თეატრის რეჟისორები ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებს ეხმიანებოდნენ, რითაც იქმნებოდა ისეთი გმირის სახის შექმნის აუცილებლობა, რომელშიც ინდივიდუალური ცნობიერების გარდა, ერის თვითცნობიერებაც ხორციელდებოდა.[46]

---

[45]გუგუშვილი ე. „“ბახტრიონი“ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993 წ. №4, გვ.,22

[46] ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“, 1990 №2 გვ. 2-12

მივუახლოვდით საკითხს, რაც თანამედროვე რეჟისურის ძიებებს განასხვავებს ნაციონალური თეატრის კონცეფციის ახმეტელისეული ძიებებისაგან. ამ შემთხვევაში, განმასხვავებელი ნიშანი რეჟისორული ჩანაფიქრის განმაპირობებელ ფაქტორებში და მისი განხორციელების მეთოდიკაში დევს.

პ. მარკოვი წიგნში „უახლესი თეატრალური მიმდინარეობები“ განიხილავს ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და რევოლუციური თეატრის მახასიათებლებს. რევოლუციურ თეატრთან მიმართებაში ის წერს: „წარმოიშვება საკითხი ხელოვნებაზე, რომელიც რევოლუციის თანხმიერია, რომელსაც შეეძლო აესახა რევოლუციის დღეების მღელვარება, იმედი, მარცხი და გამარჯვება. ხელოვნება უნდა დაბრუნებოდა თავის დანიშნულებას – ყოფილიყო ნამდვილი და აქტიური. მისი ზოგად-მხატვრული შეფასება მეორე პლანზე იწევს – თეატრს აფასებენ მისი აუცილებლობის და იმ საზოგადოებრივი როლის მიხედვით, რომელსაც ასრულებს ის. მართლაც, საჭირო ხდება მხოლოდ ის ხელოვნება, მხოლოდ ის თეატრი, რომელიც ასრულებს განსაზღვრულ საზოგადოებრივ დანიშნულებას; მასების ფსიქიკას, შეხედულებებსა და მისწრაფებებს საჭირო მიმართულებით წარმართავს“[47]. ქართული თეატრი 90-იანი წლების დასაწყისში ავლენს სწორედ იმ „რევოლუციური თეატრის“ განწყობებს, რასაც ახასიათებდა პ. მარკოვი. ეს გამოწვეული იყო ქვეყანაში მომხდარი ძირეული პოლიტიკურ-სოციალური ცვლილებებით. ამ პროცესებმა მოგვიანებით მოიტანა მენტალობისა და კულტურის შეცვლაც, მაგრამ ეს თვითრეფლექსიის გზით მოხდა და გარკვეული დრო დასჭირდა. თვითრეფლექსიის გზა ამ პერიოდის ქართული სცენაზე, პირველ რიგში, ეროვნულობის, ეროვნული იდენტობის განსაზღვის ხაზით მიემართებოდა. რეჟისორებს აინტერესებდათ ქართული ფორმის და ნაციონალობის არსის საკითხები. როგორი იყო ქართველი თავისი გარეგნული და შინაგანი თვისებებით? რა იყო ის წინააღმდეგობანი, რაც მისი ნაციონალური გამოვლინებების სრულქმნას უშლიდა ხელს? ეს იყო კითხვები რომელზეც ფიქრობდნენ ქართველი რეჟისორები. თუმცა, მნიშვნელოვანი აქცენტი, უმთავრესად, გადატანილი იყო ამ საკითხების არა მხატვრულ გააზრებაზე, არამედ იმ აუცილებელ საზოგადოებრივ როლზე, რომელსაც თეატრი ასრულებდა ამ საკითხთა დამუშავების პროცესში.

დღეს მარკოვის ტერმინი შეგვიძლია ოდნავ შევცვალოთ და მის შინაარსს მივცეთ თანამედროვე ცნობიერებისთის გასაგები მნიშვნელობა. გვგონია, რომ რასაც მარკოვი

[47] П. А. Марков „Новейшие театральные течения”, Москва, MCM XXIV, 1924 г., ст. 40

„რევოლუციურს“ უწოდებს, ამ შემთხვევაში, შესაძლებელია „პუბლიცისტურიც“ ეწოდოს. მიმდინარე მოვლენების გამოხმაურებაზე მიმართული რეპერტუარით, რეჟისორების მიერ გამოყენებული ხერხებით, ჩანს, რომ 90-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში პუბლიცისტიკა იკიდებს ფეხს. რეჟისორები ცდილობენ გამოხატონ როგორც საკუთარი პოზიცია, ასევე ამ სპექტაკლების საშუალებით დასახონ დროში განსაზღვრული სამოქმედო გეგმაც. თეატრი როგორც პუბლიცისტური ხასიათის ლიტერატურა მოგვითხრობდა თანამედროვე აქტუალურ თემებზე და ცდილობდა განვითარების სწორი გზა ეჩვენებინა მაყურებლისთვის.

90-იანი წლების დასაწყისის რეჟისურის მიერ გამოკვეთილი ნაციონალური თეატრის კონცეფცია, თავის მხრივ პუბლიცისტურ და თერაპიულ დანიშნულებას ატარებდა, ხოლო მხატვრული ფორმის და თუნდაც არჩეული თემის შემოქმედებითი განხორციელება, ხშირად, სასურველ სიმაღლეს იყო მოკლებული.

ქართველ რეჟისორთა მოღვაწეობის ამ მოკლე პერიოდმა გამოავლინა ტენდენცია, რომელიც ერთი საერთო ნიშნით ხასიათდება: რეჟისურა ცდილობს ასახოს ქვეყანაში მომხდარ ცვლილებათა შედეგები. ის ამ ეტაპზე, უფრო საზოგადოებრივ მოვლენათა თანამონაწილე და მიმდევარია, ვიდრე ამ მოვლენათა ანალიზისა და წინათგრძნობის ავტორი. თეატრმცოდნეები უკვე 1990 წელს აანალიზებდნენ არსებულ შემოქმედებით განწყობებს და 70-იანი და 90-იანი წლების ქართული თეატრების კონცეპტუალურ განსხვავებებს. „70-იანი წლების თეატრი უფრო მებრძოლი იყო. ის უპირისპირდებოდა მასის დუნე თვითკმაყოფილებას და სურდა მოძრაობაში მოეყვანა საზოგადოება, რათა ცხოვრება გამხდარიყო უფრო მოძრავი, უფრო შემოქმედებითი. ახლა კი, სცენა და დარბაზი ერთსულოვნებით, ერთიანი მისწრაფებებით ერთიანდება, ხოლო ასეთი ერთსულოვნება გამორიცხავს თავის თავში ბრძოლის მომენტს. თეატრი „მენტორიდან“ „ტრიბუნად“ იქცა, ის ჯერ-ჯერობით „გარემოების საყვირია““[48].

მიუხედავად იმისა, რომ ნაციონალური თეატრის კონცეფციის მკვეთრად გამომხატველი სპექტაკლები ქმნიდა 90-იანი წლების დასაწყისის ქართული რეჟისურის ერთ-ერთ ძირითად ტენდენციას, ჩვენ ვერ ავსახავთ მთლიან სურათს მხოლოდ მათი საშუალებით. საერთო სურათის შექმნაში მნიშვნელოვნად მონაწილეობს ისეთი სპექტაკლები, როგორიც არის, ამავე პერიოდში რუსთაველის თეატრში დადგმული „ტიტუს ანდრონიკუსი“, „საშობაო სიზმარი“, „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ და რასაკვირველია მიხეილ თუმანიშვილის მიერ სწორედ ამ

[48]ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „ქართული თეატრი დღეს“, ჟ. „ხელოვნება“, 1990, №6, გვ. 2-21

ურთულეს პერიოდში დადგმული ზღაპარი-ფეერია „ზაფხულის ღამის სიზმარი.“ შექსპირის ამ პიესით 72 წლის რეჟისორი გადარჩენის გზას სთავაზობდა უკიდურესად მძიმე პრობლემებით დაღლილ საზოგადოებას. „იპოვეთ ძალა, რათა შეეწინააღმდეგოთ რეალობას, ჩაიხედეთ საკუთარ თავში, შექმენით საკუთარი სამყარო“[49]. - ასეთი განწყობის დამკვიდრებას ცდილობდა ის კინომსახიობთა თეატრის სცენიდან. ვ. წერეთელი წერდა, რომ ეს იყო იმ ადამიანისგან დაბადებული შექსპირი, რომელიც დროის მონა მაინც არ გახდა. ის მხოლოდ სასწაულმოქმედებად გადაქცეულ ხელოვნებას ეთაყვანებოდა და ამ დროისთვის განსაკუთრებულ გამონაკლისს წარმოადგენდა.

[49] Церетели В. «Пришельцы из других миров», ж.«Театральная жизнь» , 1996 №9, ст.30

პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის ზოგადი მიმოხილვა

90-იანი წლების ქართული რეჟისურის შესწავლისას მნიშვნელოვანია იმ ახალ მსოფლგანცდასთან „დაახლოება“, რომელსაც დასავლეთში პოსტმოდერნი უწოდეს და რომელიც დღემდე კვლევის საგანია. პოსტმოდერნულმა აზროვნებამ, თანამედროვე ქართულ სინამდვილეში, განვითარების საკუთარი ნიადაგი იპოვა და ვიდრე ამ საკითხს შევეხებით, აუცილებლად მიგვაჩნია მიმოვიხილოთ მისი ჩამოყალიბების წინაპირობები და ის იდეური საფუძვლები, რაც მის სიცოცხლისუნარიანობას განსაზღვრავს.

პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებაში მოდერნის, მისი განვითარების ავანგარდისტული ეტაპის შემდეგ გაჩნდა, მაგრამ თუ მოდერნი მძაფრად უპირისპირდებოდა მასზე ადრე არსებულ მიმდინარეობებს, ცდილობდა დაენგრია ძველი და შეექმნა ახალი, პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი პირიქით, მისი დაუფარავი რეტროსპექტიულობაა. ის თან ოპონირებს და თან იყენებს მოდერნის გამოცდილებას, ასევე კლასიციზმის, აღმოსავლური ხელოვნებისა და ფილოსოფიის, ანტიკური ხანის იდეებს. „პოსტმოდერნიზმის პარადიგმის საფუძვლად მიიჩნევენ დაეჭვებას იმ თეორიების მართებულობაში, რომლებიც ერთი რომელიმე გაბატონებული კონცეფციის თანახმად ცდილობს სამყაროს სურათის ახსნასა და გაგებას. პოსტმოდერნიზმი მიილტვის მრავლობითობის იდეის დამკვიდრებას, კონსენსუსის მიღწევას“[50].

ვოლფგანგ ველში წერილში „ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“ ქრონოლოგიურად მიჰყვება ამ ტერმინის წარმოშობის ისტორიას. პირველად ის გამოიყენა რუდოლფ პანვიცმა 1917 წელს წიგნში „ევროპული ცივილიზაციის კრიზისი.“ ავტორი აღნიშნავდა თანამედროვე, „პოსტმოდერნული ადამიანის“ ცნებას, რომელსაც მოიაზრებდა, როგორც დეკადენტსა და ბარბაროსს შორის მდგომ არსებას, იმ კრიზისულ ეპოქაში, სადაც ყოველგვარი კულტურული მისწრაფება სასაცილოა. 1934 წელს ლიტერატურათმცოდნე ფ. დე ონისი თავის წიგნში „ესპანური და ლათინოამერიკული პოეზიის ანთოლოგია“ ამავე ტერმინს იყენებს მოდერნიზმზე რეაქციის აღსანიშნად. თუმცა ესთეტიკაში ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ამ დროისთვის ვერ იმკვიდრებს თავს[51].

---

[50]მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6 , გვ.,45

[51]http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm ნანახია 15.09.13

პოსტმოდერნზე, როგორც მოვლენაზე არსებობს ორგვარი შეხედულება. ერთნი (და ისინი უმრავლესობაში არიან) თვლიან, რომ ეს არის ისტორიული მოვლენა, რომელიც გაჩნდა მხოლოდ მეოცე საუკუნის შუა წლებში კულტურისა და ცივილიზაციის კრიზისის შედეგად. მეორენი თვლიან, რომ ეს მოვლენა ტრანსისტორიულია, ე.ი. ის ჩნდება ყოველთვის ნებისმიერ კრიზისულ ეპოქაში (ამ შემთხვევაში იბადება კულტურა პოსტმოდერნის ტიპოლოგიური პარამეტრებით, როგორც კრიზისის დაძლევის უნივერსალური ფაქტორი). ცნობილი მწერალი უმბერტო ეკო რომანის „ვარდის სახელით“ შენიშვნებში წერდა, რომ ყოველ ეპოქას თავისი პოსმტოდერნიზმი აქვს... ყოველი ეპოქა (რეალიზმი) ოდესმე მიდის კრიზისის ზღვართან. წარსული გვავიწროვებს, ტვირთად გვაწევს, გვაშანტაჟებს. ისტორიულ ავანგარდს (მოდერნიზმს) სურს გაემიჯნოს წარსულს... ავანგარდი ანგრევს, ახდენს წარსულის დეფორმაციას და არ ჩერდება ამაზე, ანგრევს და აუქმებს სახეს, მიდის აბსტრაქციამდე, სიმახინჯემდე, სუფთა ტილომდე. მაგრამ დგება ზღვარი, როცა ავანგარდს (მოდერნიზმს) აღარ აქვს წასასვლელი და ამ დროს მის შემცვლელად მოდის პოსტმოდერნიზმი: თუკი წარსულის განადგურება შეუძლებელია, რადგანაც მის განადგურებას მივყავართ დამუნჯებამდე, ის უნდა გავიაზროთ თავიდან: ირონიულად, გულუბრყვილობის გარეშე...

პოსტმოდერნის საფუძვლების კვლევისას, მისი განვითარების „ანამნეზში“ დევს პოლიტიკური ფაქტორებიც: 1947 წელს ისტორიკოსი არნოლდ ტოინბი წიგნში „ისტორიის წვდომა“ პოსტმოდერნს ანიჭებს კულტუროლოგიურ მნიშვნელობას: პოსტმოდერნი რელიგიასა და კულტურაზე დასავლეთის ბატონობის დასასრულის სიმბოლო ხდება. ამ ენციკლოპედიურ ნაშრომში, „პოსტმოდერნი“ აღნიშნავდა ევროპული კულტურის განვითარების იმ ხანას, როცა ეროვნული სახელმწიფოს კატეგორიებზე დაშენებულ აზროვნებას ჩაენაცვლა საერთაშორისო ურთიერთობის გააზრებაზე აღმოცენებული პოლიტიკა. „და თუმცა ტოინბის ეს ტერმინი არ აუვსია იმ შინაარსით, რომელსაც დღეს დებენ მასში, უნდა ვთქვა, რომ მან მაინც იწინასწარმეტყველა გლობალიზაციისა და იმ პოსტმოდერნის უმაღლესი ურთიერთკავშირი, როგორადაც დღეს ესმით ეს ორივე ცნება“[52].

---

[52]მუმლაძე დ. „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6, გვ.,45

კულტურული და პოლიტიკური მდგომარეობის გარდა პოსტმოდერნს საფუძველი მოუმზადა მეცნიერულმა აღმოჩენებმა. ჩამოყალიბდა ისეთი ახალი მიმართულება მეცნიერებაში, როგორიც არის სინერგეტიკა. ის მიზნად ისახავს მეცნიერეული კვლევის დისციპლინათაშორისი მიმართების დამკვიდრებას. ი. პრიგოჟინი, ავტორი ნაშრომისა „არასტაბილურობის ფილოსოფია“ შენიშნავს: „კოსმოლოგია ახლა მთელ სამყაროს განიხილავს როგორც დიდ წილად უწესრიგობას – მე ვიტყოდი არსებითად უწესრიგო – გარემოს, რომელშიც წესრიგი და უწესრიგობა შეიძლება გამოკრისტალდეს... ასე რომ, წესრიგი და უწესრიგობა თანაარსებობს, როგორც მთელის ორი ასპექტი და ჩვენც მისი სხვადასხვაგვარი ხედვის შესაძლებლობა გვეძლევა“[53]. ამავე დროს, ბ. კუზნეცოვი, ავტორი ნაშრომისა „სამყაროს სურათის ევოლუცია“, მიუთითებს, რომ მაქსველის მიერ აღმოჩენილი თერმოდინამიკის მეორე კანონი, რომელიც „ენტროპიის აღმავლობის კანონის“ სახელითაა ცნობილი, მხოლოდ 1951 წელს იქნა აღიარებული ისეთ კანონად, რომელიც განურჩევლად ყველა სფეროზე მოქმედებდა და მან მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ხელოვნების არსი. იმ ცოდნამ, რომლის მიხედვითაც ყველა სისტემის სასრულობა იქნა აღიარებული, წარმოშვა პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა. „სამყარო აღარ შეიგრძნობა, აღარც როგორც ღვთაებრივი ჰარმონიის ემანაცია და აღარც როგორც ფიზიკის კანონებით მკაცრად დეტერმინირებული ორგანული თუ არაორგანული მატერიის მოწესრიგებული სისტემა... დასავლური კაცობრიობა ახლა სამყაროს განიცდის როგორც ქაოსს, რომელშიც აღარ არსებობს აღარავითარი კრიტერიუმი ფასეულობრივი ან აზრობრივი ორიენტირებისათვის და რომელშიაც, შესაბამისად შეუძლებელი და უაზრო ხდება „სამყაროს მოდელის“ ახლებური კონსტრუირების ნებისმიერი მცდელობაც“[54].

პოსტმოდერნისტების იდეალის, ქაოსის (კოსმოსის) წარმოდგენებს მივყავართ პოსტმოდერნის საფუძველში არსებულ ახალი ჰუმანიზმის იდეებთან. კულტურა, რომელსაც უწოდებენ პოსტმოდერნისტულს, თავისივე არსებობის ფაქტით, კლასიკური ანთროპოლოგიური ჰუმანიზმის უნივერსალურ ჰუმანიზმში გადასვლის კონსტატაციას ახდენს. უნივერსალური ჰუმანიზმი თავის თავში მოიცავს ყველაფერ ცოცხალს, ბუნებას მთლიანობაში, კოსმოსს, სამყაროს.

[53]მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2005 წელი, #1, გვ.,35

[54]მუზაშვილი ნ., , „ჩვენ და ისინი“, თბ. 2004 წ, გამ. „მერანი“, გვ.99

ეს აღნიშნავს ჰომოცენტრისტული ეპოქის დასასრულს და „სუბიექტის დეცენტრაციას“. დადგა დრო არა მხოლოდ ახალი რეალობისა, ახალი ცნობიერებისა, არამედ ახალი ფილოსოფიისა, რომელიც ამტკიცებს ჭეშმარიტების მრავლობითობას, გადააფასებს შეხედულებას ისტორიაზე, უარყოფს მის ლინეალურობას, დეტერმინირებულობას, დასრულებულობის იდეებს. პოსტმოდერნის ეპოქის ფილოსოფია, ამ ეპოქის გააზრების პროცესში, პრინციპულად ანტიტოტალიტარულია, რაც ბუნებრივ რეაქციას წარმოადგენს ტოტალიტარული ღირებულებითი სისტემის ხანგრძლივ ბატონობაზე. პოსტმოდერნული კულტურა ყველა პოზიტიურ ჭეშმარიტებაში დაეჭვების შედეგად იქმნებოდა. მისთვის დამახასიათებელია ადამიანური ცოდნის პოზიტივისტური შეხედულებების ნგრევა, ცოდნის განსხვავებული სფეროების საზღვრების წაშლა. პოსტმოდერნი აყენებს ინტერპრეტაციის მრავლობითობის პრინციპს, რადგან მიიჩნევს, რომ უსასრულო სამყაროს გააჩნია ბუნებრივი შედეგი უსასრულო განმარტებების სახით.

ინტერპრეტაციის მრავლობითობა განაპირობებს ორადრესატობას პოსტმოდერნისტულ ხელოვნების ნაწარმოებებში. ისინი მიმართული არიან როგორც ინტელექტუალი ელიტისკენ, კულტურულ-ისტორიული ეპოქების ცნობილი კოდებით, ასევე მასობრივი მკითხველისაკენ, რომლისთვისაც მისაწვდომი აღმოჩნდება მხოლოდ ერთი, ზედაპირზე მდებარე კულტურული კოდი. მაგრამ ისიც იძლევა ინტერპრეტაციის საფუძველს, ერთის უსასრულო მარავლობითობიდან[55].

1959 წლიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ლიტერატურულ დისკუსიებში ირვინგ ჰაუ და ჰარი ლევინი ტერმინს „პოსტმოდერნიზმი“ მხოლოდ უარყოფითი, დამაკნინებელი მნიშვნელობით იყენებენ და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურად აფასებენ ძალაგამოცლილ, ემოციებისაგან დაშრეტილ, ნოვატორული პოტენციისაგან სავსებით დაცლილ ნიმუშებს.

1969 წელს ჟურნალ „ფლეიბოიში“ კი იბეჭდება ლესლი ფიდლერის პროგრამული მნიშვნელობის წერილი. მასში გამოთქმულმა მოსაზრებებმა ასახა თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციები და ამავდროულად გავლენაც მოახდინა მათ ჩამოყალიბებაზე. ფიდლერმა ზუსტად განსაზღვრა: – „სიზმარი, ხილვა, ექსტაზი –ჯადოსმიერი ხიბლი, კვლავაც მაღლდება ხელოვნების ჭეშმარიტ მიზანთა საგნამდე... სასწაულმა და ფანტაზიამ, სულის სხეულისაგან

[55] http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-eurolit/golovanova/postmodernizm.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.13

გამათავისუფლებელმა, სხეულისა კი – სულისაგან, უნდა მოიპოვოს თავისი ადგილი მანქანების სამყაროში ... სასწაულისა და ფანტაზიის დანგრევა ან გამოდევნა შეუძლებელია“[56].

არქიტექტორი და ხელოვნებათმცოდნე ჩარლზ ჯენკსი, 1977 წელს, გამოსცემს „პოსტმოდერნის ბიბლიად“ აღიარებულ წიგნს სათაურით: „პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ენა,“ სადაც ავტორი წერს: „ქალაქის ახალი არქიტექტურა სასიცოცხლო ენერგიას ფუტურისტულ ზმანებებში ვეღარ პოვებს, პირიქით, თავის ფიქრებში იგი ყავლგაუსვლელ ღირებულებებს მიმართავს და ისტორიისაკენ იბრუნებს პირს... პოსტმოდერნულ არქიტექტურას ჰიბრიდის სახე აქვს, წარმატება შეიძლება უზრუნველყო ყველა შესაძლო არქიტექტურული ენით განხორციელებული კომბინაციის მეშვეობით“[57].

პოსტმოდერნიზმი, როგორც ყველა ძლიერი მიმართულება, ეპოქის მსოფლმხედველობის, აზროვნების ნაკადის გამომხატველია. მასში ნათლად ჩანს ეპოქის სულისკვეთება. პოსტმოდერნიზმი გამოვლინდა ყველაფერში: არქიტექტურაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, სოციოლოგიაში, პოლიტიკაში და საერთოდ ადამიანის გონებრივი მოღვაწეობის ყველა სფეროში. დაიწყო ფუნდამენტური გადასინჯვა იმ შეხედულებებისა, რომელიც მხოლოდ რაციონალური ანალიზის მეშვეობით ცდილობდა სამყაროს ხატის წარმოსახვას. სწორედ ამ მიმართულებისათვის გახდა ნიშანდობლივი არამეცნიერული ცოდნისადმი ინტერესის გამოღვიძება, მისი ჩართვა სამყაროს გაგების მხატვრულ სისტემაში.

პოსტმოდერნიზმის კანონების შემუშავება განაპირობა პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის იდეებმა. მათი ჩამოყალიბება მოხდა პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში, რომელიც თავის მხრივ ტრადიციულად ბურჟუაზიულ საზოგადოებას ჩაენაცვლა. პოსტინდუსტრიული საზოგადოება წარმოქმნა იმ ძირითადმა სიახლეებმა და ისტორიულმა ფაქტებმა, რომლებმაც განსაზღვრეს ადამიანების ცხოვრება მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში. ეს პერიოდი ხასიათდება ზოგადსაკაცობრიო სოციალურ-კულტურული ტენდენციებით, რის შედეგადაც ურბანიზაციის პროცესში შეიცვალა ტრადიციული საქმიანობისა და კულტურულ-ყოფითი სფეროები. ეს გამომჟღავნდა საქმიანობის ტემპების დაჩქარებაში და ინფორმაციის

[56]ველში ვ. „პოსტმოდერნი“ ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, ჟ. „აფრა“, 1998 წ. #4, გვ. 192

[57]მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6, გვ.,46

გაცვლის პროცესში, ყოფა-ცხოვრებაში ხელოვნური მასალის ფართო გამოყენებაში, საყოფაცხოვრებო ტექნიკაში, ტელეკომუნიკაციის საშუალებებში და კომპიუტერულ ტექნიკაში, ასევე უშუალო ურთიერთობის თანდათანობით შემცირებაში. ურბანიზაცია, ინტერნეტი, ინდუსტრიალიზაცია, კოსმოსის ათვისება, ინფორმაციულობა, გლობალიზაცია, მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების განვითარება, ატომური იარაღის შექმნა, ცივი ომი, სსრკ-ს დაცემა, ტერორიზმი, ეკოლოგიური პრობლემები – ეს არის მოკლე ჩამონათვალი იმ წინაპირობებისა, რამაც პოსტინდუსტრიული საზოგადოების და შემდეგ, მისი მსოფლმხედველობის – პოსტმოდერნის ჩამოყალიბება განსაზღვრა.

ერთის მხრივ ტექნიკური პროგრესი და მეორეს მხრივ – კრიზისული მდგომარეობა: იმედგაცრუება აღორძინებისა და განმანათლებლობის იდეალებსა და ღირებულებებში, პროგრესის, გონების გამარჯვების, ადამიანების უსაზღვრო შესაძლებლობების რწმენაში. საზოგადოებაში გამეფდა „დაღლილი“ კულტურის ეპოქა. გამეფდა იმედგაცრუებისა და პესიმიზმის ფილოსოფია. ამავდროულად ამ მდგომარეობის გადალახვისა და დაძლევის მოთხოვნილებით, ახალი ღირებულებებისა და ახალი ენის ძიების საშუალებით. ასევე გამოიკვეთა მნიშვნელოვანი დაშორება ტრადიციული ღირებულებითი ორიენტირების და მორალური ნორმებისა გარემომცველ სინამდვილესთან. გაჩნდა მომხდარის შეფასების სერიოზული პრობლემები, რადგან გამოყენებული კრიტერიუმები უმეტეს შემთხვევაში გაცვეთილი აღმოჩნდა.

ახალი იდეების აღქმისათვის ამერიკული საფუძველი, მთელი რიგი მიზეზების გამო, მეტად ხელსაყრელი აღმოჩნდა. აქ იგრძნობოდა მოთხოვნილება გააზრებული ყოფილიყო ის ტენდენციები, რომელიც გამოჩნდა 50-იანი წლების შუა პერიოდიდან (პოპარტის გამოჩენა, რომელმაც ციტაცია აქცია წამყვან მხატვრულ პრინციპად) და თანდათან სულ უფრო მეტი ძალა მოიკრიბა, რამაც 70–იანი წლების მეორე ნახევრიდან გამოიწვია კულტურული პარადიგმის ცვლილება: მოდერნიზმმა ადგილი დაუთმო პოსტმოდერნიზმს[58].

კამათი პოსტმოდერნიზმის რაობის შესახებ დღემდე გრძელდება, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ამ მიმართულებამ უკვე ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და დღეს პოსტ-პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ვცხოვრობთ, კვლავინდებურად აქტუალურია

[58] http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm ნანახია 15.09.13

მოდერნისა და პოსტმოდერნის, ელიტარული და მასობრივი აუდიტორიების ურთიერთმიმართების კვლევა.

პოსტმოდერნიზმის წინააღმდეგობრივ მახასიათებლებს გამოყოფს იჰაბ ჰასანი, მისეული კლასიფიკაცია ახდენს მიმართულების გაგებისა თუ კრიტიკის აღწერას:

- განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა და გამოტოვების კულტი.
- ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი.
- „დეკანონიზირება“. ბრძოლა ტრადიციულ ღირებულებებთან: საკრალური ხელოვნებაში, ადამიანი, ეთნოსი, ლოგოსი, ავტორის პრიორიტეტი.
- „ყველაფერი ხდება ზედაპირზე“ – ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე. ჩვენ ვრჩებით ენობრივი თამაშების სფეროში ეგოს გარეშე.
- დუმილი. მიზეზისა და საწყისის უარყოფა.
- ირონია, თუმცა დადებითი, რომელიც პლურალისტურ სამყაროს ამკვიდრებს.
- ჟანრების აღრევა – მაღალისა და მდაბალის, სტილური სინკრეტიზმი.
- თანამედროვე კულტურის თეატრალობა, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება.
- კარნავალურობა (ბახტინის ზეგავლენა პოსტმოდერნიზმზე).
- იმანენტურობა – ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან. უნარი შეეგუო მათ განახლებას და რეფლექსირება მათზე მოახდინო[59].

პოსტმოდერნი, თავდაპირველად როგორც ლიტერატურული ცნება, შემდეგ კი თანამედროვე საზოგადოების მსოფლმხედველობის გამომხატველი ტერმინი დღემდე დისკუსიის საგანს წარმოადგენს. წინააღმდეგობანი, რომელიც მის თეორიულ საფუძვლებშია გამოხატული, კითხვებს სვამს მისი ხასიათის პროგრესულობასა და რეაქციულობაზე. თუმცა მისი გავლენა მეცნიერების, ხელოვნების, პოლიტიკისა თუ სხვა ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ სფეროებზე უდავოდ დიდია, რასაც მოწმობს მრავალრიცხოვანი კვლევები ამ მიმართულებით. ჩვენთვის მისი წარმოშობის მიმოხილვა, მახასიათებლების აღწერა და ამით მისი გაგების ცდა მნიშვნელოვანია, რამდენადაც როგორც ახლებური, ყოვლისმომცველი

[59] მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6, გვ.,37

მსოფლხედვა უდიდეს გავლენას ახდენს თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების თეორიასა და პრაქტიკაზე. ამ მხრივ გამონაკლისი არც ჩვენს მიერ მონიშნული პერიოდის ქართული რეჟისურაა.

პოსტმოდერნიზმის ეროვნული საწყისები

დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრმა პირველი ნაბიჯი ეროვნული თვითცნობიერების გარკვევის მიზნით გადადგა. ერთხანს მის განდიდებას მოჰყვა, მაგრამ მალევე გამოხატა დაეჭვება იმ სურათის მიმართ, რასაც თვითონაც თავგამოდებით ხატავდა. ეს „დაეჭვება“ არის ის გარდამტეხი მომენტი, რის შემდეგაც ქართული რეჟისურის ძირითადი ძალები უერთდება პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის პროდასავლურ და შემდეგ, თითქმის, მთელ მსოფლიოში მოზღვავებულ ტენდენციას. ამ მომენტს გამოვყოფთ, რადგან სახეზე გვაქვს ათვლის წერტილი, რომელიც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არის განსაზღვრული. რასაკვირველია საქართველოში თეატრსა და ლიტერატურაში, დამოუკიდებლობის მოპოვებამდეც იქმნებოდა ცალკეული ნაწარმოებები, რომლებშიც შეგვიძლია პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები ამოვიკითხოთ, მაგრამ ისინი განსხვავებულ ნიადაგზე იყვნენ აღმოცენებული და არ ჰქონდათ გავრცელების ის არეალი, ის ყოვლისმომცველობა, რომელიც 90-იანი წლებიდან, საკუთრივ ქართული პოსტმოდერნიზმის თვითმყოფადი ნაირგვაროვნებითა და მახასიათებლებით არის შესამჩნევი.

ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის გამოჩენის საფუძვლად საკუთარი ვინაობის, არსისა და რაობის გაურკვევლობაა მიჩნეული. როგორც ნ. მუზაშვილი აღნიშნავს: „ადამიანების უმრავლესობამ უცებ დაინახა, რომ ის, რასაც ჩვენი კულტურა (განსაკუთრებით მე-20 საუკუნეში) შთაგვაგონებდა საკუთარ თავზე, ჩვენს ისტორიაზე, საერთოდ, გარესამყაროზე, უღვთოდ იყო ჰიპერბოლიზებული. რეალობა გაცილებით პროზაული და სასტიკი აღმოჩნდა. აი, ჩვენი პოსტმოდერნის საფუძველი; ანუ დასავლეთში თუ პოსტმოდერნის ეპოქის დადგომა ლოგოცენტრიზმის ტოტალურმა ბატონობამ გამოიწვია, ჩვენში ამის მიზეზი გახდა ჩვენი კულტურის მკვეთრად გამოხატული ნარცისული ხასიათი. შესაბამისად, თუკი დასავლური პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი ამოცანა ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციაა, ჩვენთვის ასეთი ხდება ჩვენი კულტურის მიერ შექმნილი და გაბატონებული ნარცისული დისკურსის დეკონსტრუქცია, რაც ხშირად გაუცნობიერებლად და სტიქიურად, მაგრამ მაინც ხდება.“[60]

თუკი დასავლური პოსტმოდერნის საფუძველი შეიძლება განიმარტოს, როგორც დიდი იმედგაცრუება რაციონალიზმით, რადგან ასეთი მსოფლხედვა უძლური აღმოჩნდა სამყაროს

[60]მუზაშვილი ნ. „ჩვენ და ისინი“, გამომცემლობა „მერანი“, 2004 წ. გვ.,77

ადეკვატურ წვდომაში, საქართველოში იგივე პრობლემა არასოდეს დამდგარა, ამიტომ ქართული ეპისტემოლოგიური დაეჭვება განსხვავებულ და სპეციფიურ ნიადაგზე აღმოცენდა.

მკვლევართა ერთი ნაწილი თვლის, რომ ქართული პოსტმოდერნი გამოიწვია ქართულ კულტურაში მესიანისტური ხასიათის დისკურსის გამარჯვებამ, რომელიც მოიცავს „რომანტიზებულ პატრიოტიზმს“ ან „პათეტიკურ ნარცისიზმს“, „რაც საკუთარი გამორჩეულობის აშკარა და ფარულ ქადაგებას გულისხმობს“[61]. სწორედ ამ დისკურსთან წინააღმდეგობაში ჩამოყალიბდა ქართული პოსტმოდერნი.

აღნიშნულმა, აგრესიულმა დისკურსმა თავისი განვითარების პიკს მე-20 საუკუნეში, საბჭოური სისტემის პირობებში მიაღწია, ხოლო ამის მიზეზად მოიაზრება ქართულ მენტალიტეტში გარკვეული დროიდან დამკვიდრებული საკმაოდ საფუძვლიანი ეგზისტენციალური შიში. მაგრამ ის გაუცნობიერებელი დარჩა. ცნობიერების დონეზე კი „რაციონალიზირებული“ ლოზუნგების ფორმით ამოვიდა. „თვითმყოფადობის შენარჩუნების, მამაპაპური ტრადიციების გადარჩენისა და სხვა ამგვარი ხასიათის მოწოდებები, ჩვენი კულტურის ერთგვარი კატეგორიული იმპერატივების სახეს იღებს, რაც ცალსახად უარყოფით დამოკიდებულებას (თავისი უამრავი გრადაციით) ბადებს განსხვავებული რელიგიური წარმოდგენების, განსხვავებული ეთნოსის, კულტურის, ცივილიზაციის, განსხვავებული მსოფლაღქმის, საერთოდ განსხვავებული აზრის მიმართ, რათა შესაძლებელი გახდეს საკუთარი განსაკუთრებულობის მითის გადარჩენა...“[62]. თავისუფლების მოპოვებასთან ერთად, ძალიან მალე, საკუთარ თავთან პირისპირ, ამ დისკურსმა ნგრევა დაიწყო, გაცვდა ყველა ის ფასეულობა, რომელსაც ის ამკვიდრებდა. ამ ჩაკეტილი სისტემის კრიზისი თავისუფლების მოპოვებასთან ერთად ლოგიკურიც იყო.

ვ. ველშის განმარტებით პოსტმოდერნის საზოგადოება ‘‘გარდაუვლად პლურალურია’’. საფიქრებელია, რომ სწორედ „პლურალურ სამყაროსთან“ შეხება მოვიდოდა წინააღმდეგობაში 90-იან წლებში გაბატონებულ, ღრმად ეროვნულობის ტოტალურ იდეასთან, რომლის ლოიალურობა სხვა ერების მიმართ მკვეთრად ნაკლები იყო.

დღესდღეობით პოსტმოდერნიზმი ჩამოყალიბებული სახით არსებობს როგორც ამერიკულ და დასავლეთევროპულ ლიტერატურებში, ასევე ყოფილ პოსტსაბჭოურ სივრცეში (აღმოსავლეთ

[61] იქვე

[62]მუზაშვილი ნ. „ჩვენ და ისინი“, გამომცემლობა „მერანი“, 2004 წ. გვ.,78

ევროპა, რუსეთი, ბალტიისპირეთი, საქართველო...). პოსტმოდერნიზმი ყველა ქვეყანაში ეროვნული ნიშნით ვითარდებოდა, თუმცა ლიტერატურის თეორეტიკოსები მასში ორ ძირითად მოდიფიკაციას გამოყოფენ: ა) დასავლურს, რომელსაც ახასიათებს: მჭიდრო კავშირი პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და ფილოსოფიასთან; ენისა და მხატვრული სახეების ცენტონურობა, რომელიც გარდაიქმნება სიმულაკრების ჰიბრიდულ-ციტატურ ენად; ოპტიმისტური ტონი (შედარებით გვიანდელი პერიოდისთვის) და ბ) აღმოსავლურს, რომელიც ჩამოყალიბდა დასავლური ლიტერატურის ახალი ტენდენციების შესახებ სრული ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში. იგი ვითარდებოდა და იძენდა აშკარა ეპატაჟის ხასიათს „სახელმწიფო ხელოვნების“ - სოცრეალიზმის ნორმების მიმართ. ერთი შეხედვით პარადოქსულია, მაგრამ ტოტალიტარიზმმა და მკაცრად რეგლამენტირებულმა ინფორმაციულობამ განაპირობა აღმოსავლური მოდიფიკაციის დამოუკიდებელი, თავისთავადი ხასიათი[63]. სწორედ მეორე, პოსტმოდერნიზმის აღმოსავლური მოდიფიკაციით ხასიათდება 80-იანი წლების ქართული ლიტერატურა, ხოლო თეატრში რობერტ სტურუას მიერ 1974 წელს განხორციელებული სპექტაკლი „ყვარყვარე“ და მოგვიანებით 1987 წელს - „მეფე ლირი“. ამ სპექტაკლებში პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნები საბჭოთა კავშირის ტოტალიტარიზმსა და ჩაკეტილ სივრცესთან წინააღმდეგობაში იბადებოდა, ხოლო პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრება, მის ქართულ ნიადაგზე აღმოცენება, დაკავშირებულია ნაციონალური ნიჰილიზმის გამწვავებასთან, ეროვნული იდენტობის პრობლემატიკასთან. ამიტომ განსხვავებული წინაპირობების გამო, ჩვენ რ. სტურუას შემოქმედებაში გამოხატულ პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ვთვლით გარკვეულ წინათგრძნობად და არა მიმდინარეობის დასაწყისად საქართველოში.

დალი მუმლაძე, ავტორი კვლევისა „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“ წერს: „...არ შემიძლია აქვე არ მივუთითო რობერტ სტურუას შემოქმედებაში ასე უხვად გამოყენებული „ორმაგი კოდირების“ ნიმუშებზე, რომელიც უკვე 1974 წელს შექმნილ „ყვარყვარეში“ ანუ სპექტაკლში, რომელსაც პირადად მე ქართული თეატრალური პოსტმოდერნის მანიფესტად მივიჩნევ, ასე ნათლად იყო წარმოჩენილი. ჩარლზ ჯენკსის წიგნი კი სადაც პოსტმოდერნიზმის, როგორც ტერმინისა და ფორმულის ჩამოყალიბება იმ მნიშვნელობით რა მნიშვნელობასაც დღეს

[63] http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=6446 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.14

დებენ მასში, მხოლოდ 1977 წელს გამოიცა, მისი რუსული თარგმანი კი 1985 წელს განხორციელდა“[64]. მკვლევარი, აქ, თავად მიუთითებს, რომ რობერტ სტურუას მხატვრული აზროვნება არ ეფუძნებოდა პოსტმოდერნისტულ თეორიებს და სრულიად განსხვავებულ ნიადაგზე აღმოცენდა. ის, სწორედ პოსტმოდერნიზმის აღმოსავლური მოდიფიკაციის გამოვლინებაა, რომელსაც იმ დროის ქართულ თეატრში არ ჰქონდა ყოვლისმომცველი ხასითი და ჩვენი აზრით, ამ სპექტაკლით საქართველოში თეატრალური პოსტმოდერნიზმის დასაწყისის გამოცხადება რეალობას არ შეესაბამება, ხოლო მსგავსი ათვლის წერტილი ხელს შეგვიშლის განვასხვავოთ ზოგადად პოსტმოდერნიზმის აღმოსავლური მოდიფიკაცია საკუთრივ ქართული მოვლენისაგან.

ასევე გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენ პოსტმოდერნიზმს მივიჩნევთ კონკრეტულ, გამოკვეთილ მხატვრულ მიმდინარეობად, რომელსაც აუცილებლად საკუთარი, ეროვნულ ნიადაგს მორგებული საფუძველი გააჩნია და არა ზედროულ მოვლენად, რომლის გამომხატველი ნიშნები ნებისმიერი ეპოქის შემოქმედებაში შეიძლება მოიძებნოს. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ რ. სტურუას სპექტაკლები და მასში გამოხატული მხატვრული ესთეტიკა ცალკეულ შემთხვევას წარმოადგენდა და არ ჰქონდა გავრცელების მასიური ხასიათი. შეიძლება ითქვას, აღნიშნულმა სპექტაკლებმა ერთდროულად გაუსწრო და ნაწილობრივ განსაზღვრა კიდეც მოგვიანებით დამკვიდრებული მხატვრული ესთეტიკა.

90-იანი წლებიდან კი პოსტმოდერნიზმს, ისევე როგორც თითქმის ყველა სხვა მანამდე არსებულ მიმდინარეობებს, მოეძებნა ქართული საფუძველი და ასე „კორექტირებული“ დამკვიდრდა ქართულ სცენასა და ლიტერატურაში. ამ პერიოდში იქმნება დრამატურგია, რომელსაც ბიბლიური თემები არა ეროვნული გონისა და პათოსის გასაღვივებლად, არამედ თვითკრიტიკისთვის სჭირდება. ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიქში სამი პიესა გაერთიანდა: „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1990 წელი), „იქ, სადაც ღვარად მოედინება...“ (1995 წელი), და „ტელეშოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“ (1996 წელი). სამივე პიესა დამოუკიდებელია ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ აერთიანებთ ბიბლიური მოტივები, ნოეს, მოსესა და იოანეს ავტორი 90-იანი წლების საქართველოში ათავსებს. „პიესაში “ღდგომა გაუქმებულ

[64]მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6, გვ.,46

სასაფლაოზე“ ნოეს ორმაგი კოდირება მხოლოდ იმით კი არ არის განპირობებული, რომ ის შეცვლილ ქრონოტოპში ინერგება - ბიბლიის გმირის „პალიმფსესტური“ ანარეკლი საქართველოს თანამედროვე ცხოვრების არეალში ჩნდება, არამედ უფრო მეტად იმით, რომ არსებითად იცვლება მისი მნიშვნელობა, დანიშნულება, როლი, ადგილი და ზნეობრივი სახე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. აღმნიშვნელი რჩება, მნიშვნელობა იცვლება“[65].

პიესა განსხვავებული ინტერპრეტაციებით დაიდგა, ჯერ რუსთაველის თეატრში რეჟისორების გ. ბარაბაძისა და გ.თავაძის, ასევე, თბილისის ესპერიმენტალურ თეატრში შ. გაწერელიას მიერ, ხოლო ახმეტელის სახელობის თეატრში გიორგი შალუტაშვილის მიერ.

ი. სამსონაძე მუქ ფერებში წარმოგვიდგენს ნოეს „ბეგრაუნდს“. ის მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში ანონიმური წერილების ავტორი, ეკლესიების დამარბეველი და არსებული კონიუნქტურის ინტერესების გამტარებელი იყო.

რეჟისორი გ. შალუტაშვილი ნოეს წარსულს, ინტერმედიის სახით წარმოადგენდა: მისი 30-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობით, სტალინთან კეთდებოდა პარალელი. ოპერის მომღერალი ქალის დასაპატიმრებლად მოსული ნოე აუპატიურებდა და მფარველობას ჰპირდებოდა მას. ნოე, ბიბლიურ სიმბოლოს, მტრედსაც დანიშნულებას უცვლის. ქორწილებში ატარებს მათ და შემოსავლის წყაროდ აქცევს. მსახიობი ნ. ხიდურელი ცდილობდა ხაზი გაესვა ნოეს მშვიდი, უწყინარი ხასიათისთვის, მაგრამ ამ მოჩვენებითი სიმშვიდის უკან იდგა იგივე ნოე. „მას ძლიერად უპყრია ეზოს ბინადრებზე მმართველობის სადავეები, ისევე როგორც თავის დროზე იმ ადამიანთა ბედს განაგებდა, რომლებმაც ამ სასაფლაოზე დაიმკვიდრეს სამუდამო სასუფეველი. ნოესთვის დანგრეული ეკლესიის აღდგენა ცოდვების მონანიების საშუალება კი არ არის, არამედ უფრო წარსულის დაფარვის მცდელობაა“[66].

თანამედროვე დროს, რომელიც ნოეს ჯიბის საათით ითვლიდა წარსულსაც, ცვლილება არ მოჰქონდა. სპექტაკლში ნოეს შვილიც მამის წარსულის გაგრძელება იყო. დრომ მხოლოდ მათი სახელები შეცვალა. პრინციპული სიახლის შეუძლებლობა პოსტმოდენისტულ სულისკვეთებას მოიცავდა. თითქოს ზღვარს შლიდა წარსულს და აწმყოს შორის, მკვდრებსა და ცოცხლებს შორისაც, უთუოდ ამ ენერგიით იყო გაჟღენთილი პიესის და შემდეგ სპექტაკლის სახელწოდებაც. პიესის მოქმედებაც გაუქმებულ სასაფლაოზე მიმდინარეობს. „ცოცხლები და მკვდრები აქ ერთ

[65] ჩიჩუა შ,, „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“, ჟურ. „მნათობი'', თბილისი, 2003 წ. №1-2 გვ.,111

[66]მეგრელიძე გ. „ცოცხალთა სასაფლაოზე'', ჟ. „თეატრი და ცხოვრება'', 1994, #1, გვ.,18-23

სამყაროში თანაარსებობენ. დრამატურგი, თითქოს მეორედ მოსვლას წინასწარმეტყველებს, ამ სახით წარმოგვიდგენს ღვთის სამსჯავროს. სასაფლაოს ცოცხალ ბინადართ გაურკვევლობა, მომავლისადმი შიში სტანჯავთ“[67].

ნაჩვენებ სინამდვილეში აღდგომის იმედი თანდათან სულ უფრო მეტად მოუხელთებელი ხდებოდა. „რეჟისორი ნოეს სულიერ გარდაცვალებას ინტერმედიით ამთავრებს – ცოცხალი ნოე, როგორც მიცვალებული გაჰყავთ სცენიდან, თითქოსდა იგი საკუთარი დასაფლავების თანამონაწილე ხდება“[68]. მოქმედებაში ჩართული ინტერმედიები, რეჟისორის კონცეფციის უკეთ გამოხატვას ემსახურებოდა. ხან გმირთა წარსულს გვიამბობდა, ხან მომხდარზე „კომენტარს“ აკეთებდა, ხანაც მოვლენების ფილოსოფიურ განსჯას გვთავაზობდა.

ირაკლი სამსონაძე თანამედროვეობის აღწერის მიზნით, ბიბლიური მითის მოდელებს მიმართავს, მაგრამ აბსოლუტურად ცვლის მათ შიგთავსს. საპირისპირო მნიშვნელობას სძენს მათ. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი თანამედროვე დრამაში მითის პაროდირებას ახდენს, მაგრამ ეს უფრო პაროდიის ახალი ფორმაა - პასტიშია და ეს ხერხი გადმოსაცემი აზრის ამბივალენტობის დემონსტრირებას უფრო ემსახურება, ვიდრე მის გაშარჟებას, სარკაზმისა და სატირის მოშველიებას. წარღვნა, რომელიც პიესაში მწყობრიდან გამოსულ ონკანს პერიოდულად მოჰყვება, მითის „დამიწების“ სახიერი გამოხატულებაა, ყოფით რეალობაში მისი არაერთმნიშვნელოვანი მოთავსების ცდაა. „წყლის მილი წამდაუწუმ სკდება და და მიტოვებული სასაფლაოს ცოცხალ ბინადართ ბიბლიური ღვთის რისხვის პაროდირებული წარღვნა ევლინებათ ხოლმე“[69]. ყველაზე მნიშვნელოვანი, ჩვენს თემასთან მიმართებაში ის არის, რომ სამსონაძესთან შეცვლილია პიეტეტი ნაციონალური სულისკვეთების მიმართ – პიესის პროტაგონისტი პატიკო, გიორგი სააკაძის პაატას პარალელს წარმოადგენს და ერის გადარჩენის მოტივით დაღუპვისათვის არის განწირული. ასევე მრავლისმეტყველია, რომ პერსონაჟი – ჩოხოსანი კაცი, მხოლოდ მენატურეა და საკუთარი სახელიც კი არ გააჩნია.

წარღვნის პაროდირებით, ღვთის ამ მოჩვენებითი სასჯელით, ღვთიურ ძალებში დაეჭვება და სამართლიანობის შეუძლებლობაც იკითხებოდა. ნოესა და თეთრი მტრედების ალეგორიას, რომელსაც წარღვნის შემდგომი განწმენდა უნდა მოეტანა, სინამდვილეში უიმედობის და თვითირონიის განცდა მოჰქონდა

---

[67] ცქიტიშვილი გ,, „...წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟ. „მნათობი”, თბილისი, 2002 წ. №3-4 გვ.102
[68] იქვე
[69] ცქიტიშვილი გ,, „...წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟ. „მნათობი”, თბილისი, 2002 წ. №3-4 გვ.102

რეჟისორის, გიორგი შალუტაშვილის ს. ახმეტელის სახელობის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში მოქმედება კიდევ უფრო დრამატული ხდებოდა: „დრამატურგის მიერ დასახული მცირედი იმედიც კითხვის ქვეშ არის დაყენებული“[70]. მოუწესრიგებელი გარემო სპექტაკლის სცენოგრაფიაში ისახებოდა. სცენაზე იდგა არსაით მიმავალი კიბე, ასევე ონკანი, „რომელშიც არასდროს წყალი არ მოდის“, იქვე, დანგრეული ეკლესიის აღსადგენად დაგდებული ხარაჩო, ხან გმირთა ცხოვრებისეულ უღლად წარმოგვიდგებოდა ხანაც ნავად, რომელიც წარსულს, აწმყოსა და ბუნდოვან მომავალს შორის დაცურავდა.

რუსთაველის თეატრში დადგმული „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ რეჟისორთა – გიორგი თავაძისა და გიორგი ბარაბაძის მხრიდან პიესის პაროდიული პლანის გამძაფრებით ხასიათდებოდა. მასში პერსონაჟთა ხასიათები მკვეთრ ტონებში იყო გადაწყვეტილი, ასევე წინა პლანზე იწევდა პიესის თანამედროვე სიუჟეტი. ბიბლიური მოტივების გაფერმკრათალების გამო თეატრცოდნე ანა ჭავჭავაძე უკმაყოფილებას ვერ მალავდა: - „რუსთაველელთა დადგმამ ზედაპირზე გადაურბინა პიესაში დასმულ თითქმის ყველა პირობას და მხოლოდ საინტერესო სამსახიობო ნამუშევრების იმედიღა დაგვიტოვა. მაგრამ, სამწუხაროდ, რეჟისორული ხელწერის სიტლანქემ ამ მხრივაც დაღი დაასვა სპექტაკლს. ყველაფერი რასაც აკეთებენ მსახიობები – დამსახურებულნიც და ახალგაზრდებიც – სავსებით სწორია და სრულიად არასაინტერესო“[71]. ცხადია, რეჟისორების გადაწყვეტა გამომდინარეობდა პიესაში არსებული მისტიური პასაჟების განეიტრალების სურვილიდან და მიმართული იყო მთელი მხატვრული სინამდვილის „დამიწებისაკენ,“ რათა მაყურებელს არ გასჩენოდა ღვთიური ძალებისა და მომავლის იმედი, სრულიად უარყოფილიყო პიესის ფინალში არსებული ოდნავ პათეტიკური ტონი. რეჟისორები მხატვრულ სახეებსაც პრაგმატულად მიუდგნენ - ოპერის მომღერალი ქალის უფრო სიგიჟეს წარმოაჩენდნენ, ვიდრე „ხმას მღაღადებლისა უდაბნოსა შინა“. იგივე შეიძლება ითქვას მარი ჯანაშიას მარინეზეც. პერსონაჟი, რომელიც პიესაში ღვთისმშობელთან თამამ ასოციაციებს იწვევს, სპექტაკლში ამ განფენილობის გარეშე რჩებოდა: „მარინეს სახე, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლის კონცეფცია, თანამედროვე სიუჟეტის ფარგლებში მოექცა და ამ სიუჟეტის ყოფაცხოვრებითი ლოგიკით მისი დაფეხმძიმება ზეციდან მოვლენილი მტრედის დამსახურება ვერ იქნება“[72]. კარლო საკანდელიძის ნოე, რომელიც ამ დადგმაშიც „დიდ ბელადთან“

[70]მეგრელიძე გ, „ცოცხალთა სასაფლაოზე”, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994, #,1 გვ.18-23

[71] ჭავჭავაძე ა. „„ყოველსა დროში” ანუ იმედი გადარჩენის”, ჟ. „ხელოვნება“, №8, 1991 წ. გვ. 98-106

[72] ჭავჭავაძე ა. „„ყოველსა დროში” ანუ იმედი გადარჩენის”, ჟ. „ხელოვნება“, №8, 1991 წ. გვ. 98-106

ასოცირდებოდა, და მისი მეუღლე თამრო (ზაზა ლებანიძე) შარჟული პერსონაჟები იყვნენ. ხოლო პიესაში არსებული მენატურე ჩოხოსანი კაცი, რომელსაც საკუთარი სახელიც კი არ დაარქვა ავტორმა, სპექტაკლში დავით პაპუაშვილის მიერ ტრაგიკომიკურ გმირად იყო წარმოდგენილი.

ქართული ეროვნული თეატრის კონცეფციის ქვეშ განხორციელებულ სპექტაკლებში, არცთუ იშვიათად გამოყენებული ნაციონალური სამოსი თუკი თითქმის ყველგან ერთ, ცალსახა მიზანს ემსახურებოდა – კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი პატრიოტული და ამავდოულად რაინდული ინტონაციებისათვის, სპექტაკლში „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ სხვაგვარ მიზანს ემსახურებოდა. პიესაშივე მოცემული არაერთმნიშვნელოვანი მენატურე ჩოხოსანი კაცი, რეჟისორებმა კიდევ უფრო დატვირთეს იმ წინააღმდეგობრიობით, რომელიც ამ პერსონაჟის შინაგან და გარეგნულ ფორმას შორის არსებობდა. რუსთაველის თეატრის დადგმაში ერთ-ერთ საუკეთესო სცენად მენატურის ფინალური მონოლოგი სახელდებოდა: - „... პოზირებისთვის ერთ ადგილს მიჯაჭვული მარიონეტის ამბოხი, რომელშიც უსუსურობის სასოწარკვეთილება ჟღერს, მაგრამ ამასთან ეს მონოლოგი საბოლოო გამოთხოვებაა უკვე რახანია დევალვირებულ ფასეულობებთან, რომელთა სიმბოლოდ წარმოგვიდგება მენატურე ჩოხოსანი“[73].

პიესის კიდევ ერთი განზოგადებულ და საკუთარი სახელის არმქონე პერსონაჟს, ოპერის მომღერალ ქალს, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ნანა ფაჩუაშვილი ასახიერებდა. მის მიერ უფაქიზესი ნიუანსებით შესრულებული როლი იტევდა როგორც კონკრეტული პერსონაჟის, ასევე მთელი პიესის ორბუნებოვნებას. თეატრმცოდნე ანა ჭავჭავაძე ყურადღებას ამახვილებდა მსახიობის შესრულების ხერხზე და აღნიშნავდა, რომ მისი თამაში შეიცავდა იმ მაღალ ემოციურ მუხტს, „რომელიც როგორღაც განიდევნა ინტელექტუალური კონცეფციებით გატაცებული რეჟისორული თეატრიდან. მაგრამ ეს არ არის შიშველი ემოცია – ძველი თეატრის ნიშნით. ნ. ფაჩუაშვილის მომღერალი გროტესკული ფიგურაა და მსახიობის მანერაც ტრაგიკულისა და კომიკურის შეხლის ზღვარზე აღმოცენდება“[74].

ი. სამსონაძის პიესის ორივე დადგმაში ნაკლებად იყო გამოხატული ბედნიერი მომავლის იმედი და გადარჩენის რწმენა. ამ დადგმების ძირითადი სათქმელი ემსახურებოდა საზოგადოებაში დაგროვილი პრობლემებისა და მანკიერებების წარმოჩენას, რაც ამასთანავე ეროვნული თვითცნობიერების აუცილებელ განახლებასა და განვითარებასაც ნიშნავს. ჩვენს

[73] იქვე
[74] ჭავჭავაძე ა., „„ყოველსა დროში'' ანუ იმედი გადარჩენის'' ჟურ. „ხელოვნება“, #8, 1991 წ. გვ. 98-106

მეხსიერებაში არსებული, ასე ვთქვათ მითიური თუ ბიბლიური წარმოდგენები ნოეს, გიორგი სააკაძისა თუ ღვთისმშობლის შესახებ, რომლებიც ღირსეული ქცევის, მაღალი მორალისა და გადარჩენის მისწრაფებასა და მაგალითებს გვიქმნის, სპექტაკლებში განსხვავებულ დატვირთვას ატარებდა. ამ დადგმებში მითის სტრუქტურასთან თანამედროვეობის პაროდიული ალიანსი, მათი ერთმანეთთან შეუსაბამობის გამო, სევდასა და სინანულს ბადებდა. ასევე, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სცენური ინტერპრეტაციები მნიშვნელოვანი იყო თანამედროვეობის უმწვავესი პრობლემების სწორად შეფასების თვალსაზრისით და მეორე, მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე თანამედროვე დრამატურგიის სცენაზე ადეკვატური ხარისხით განხორციელების კუთხით, რაც, თავის მხრივ ამდიდრებს ეროვნული დრამატურგიის სადადგმო ტრადიციებს.

ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიქი ქართული პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებს ავლენს და მის პირველ დასრულებულ გამოხატულებას წარმოადგენს. მასში კარგად ჩანს ეროვნული პრობლემატიკის პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობით აღქმა. მის დრამატურგიაში გამოიკვეთა პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი, ლიტერატურის ისეთი თვისება, როგორიც არის ორმაგი კოდირება და ინტერტექსტუალობა. ეს უკანასკნელი აღნიშნავს ტექსტს, რომელზეც, როგორც პალიმფსესტზე, შესაძლებელია ამოკითხულ იქნეს მანამდე არსებული ტექსტები. „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ მანამდე არსებული, ბიბლიური თუ ისტორიული ტექსტების ალუზიებით ახალი მნიშვნელობების წარმოქმნის შესაძლებლობას ქმნის. სამყარო, პოსტმოდერნის ეპოქაში, გაგებულია როგორც ტექსტი, და არა როგორც წიგნი, დაქვემდებარებული წაკითხვის ვნებას. ტექსტის შინაარსი აღიქმება და იცვლება მისი მომხმარებლის წვდომის უნარის შესაბამისად.

ჯერ კიდევ სტრუქტურალიზმის წიაღში ჩასახული იდეა, რომელიც ტოლობის ნიშანს სვამდა ადამიანის ცნობიერებასა და მის ენობრივ გამოხატულებას შორის, პოსტსტრუქტურალიზმმა უფრო განავრცო. ის „ცნობიერებას უთანაბრებს დაწერილ ტექსტს, როგორც მისი ფიქსაციის ერთადერთ მეტნაკლებად სანდო საშუალებას. შესაბამისად ადამიანი, ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია, საზოგადოება, ისტორია, მთელი სამყარო განიხილება, როგორც ტექსტი“[75].

[75]მუზაშვილი ნ., „ჩვენ და ისინი“, თბ. 2004 წ. გამ. „მერანი“, გვ. 100

თავად ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, რომელშიც პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი რ. ბარტის განმარტებით ურთიერთგანსხვავებულ დონეზე მონაწილეობენ სხვადასხვა მეტნაკლებად ნაცნობი ტექსტები.

ქართულ ლიტერატურაში წერის ამგვარი ახლებური მანერა საკმაოდ სწრაფად დამკვიდრდა. თეატრის მსგავსად, 90-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში ტოტალურად გამოხატულ პოსტმოდერნისტული წერის მანერას თავისი წინმსწრები ნიმუშები გააჩნდა. მეოცე საუკუნის 80-იან წლებში იქმნება ისეთი „აღმოსავლური მოდიფიკაციის“ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, როგორიც არის გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, ნაირა გელაშვილის „ჩვენება (ანაბეჭდი)“, ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, ჯემალ ქარჩხაძის „დრო“ და სხვა. „აი ასეთი მდიდარი (თუმცა თეორიულად გაუაზრებელ-გაუცნობიერებელი) პოსტმოდერნისტული წანამძღვრები დახვდა პოსტსაბჭოური ეპოქის ქართულ მწერლობას. ყოველივე ამან (ამ წანამძღვრებმა) შემდგომი განვითარება პოვა და უკიდურეს ზღვარსაც მიაღწია სამწერლო ასპარეზზე მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში გამოსულ მწერალთა ახალი თაობის შემოქმედებაში“[76].

გ. დოჩანაშვილის „ვატერ(პო) ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში, 1989 წელს, რეჟისორმა ნუგზარ ბაგრატიონმა განახორციელა. ეს იყო განახლებული კინომსახიობთა თეატრის პირველი პრემიერა. რეჟისორი ცირკის არენად წარმოადგენდა ცხოვრებას, სადაც უხვად გვხვდებოდა პირუტყვეული ვნებები და თვალის მოსატყუებელი ნომრები. სპექტაკლში გამოყენებული იყო საცირკო ელემენტები (კარმენის მიერ „თოკზე“ გავლა), აკრობატული და ილუზიონისტური ნომრები. ამ უკანასკნელს, მოქმედების შესაბამისად, აფრედერიკ მე (დავით ერისთავი) ეტიუდური ტიპის ფრაგმენტთა შესრულებისას წარმოადგენდა. წარმოდგენის დასაწყისსა და ფინალში ავანსცენაზე ბერიკების ნიღბიანი პერსონაჟები იყვნენ ჩამომსხდარნი.

„სპექტაკლის მხატვრობა, რეჟისურის შესაბამისად, ორგვარი სამყაროს მოდელს წარმოგვისახავს. პირველი მოქმედება ქალაქის რომანტიკული პეიზაჟის ფონზე ვითარდება.

[76] http://lib.ge/book.php?author=237&book=6686 ლევან ბრეგაძე, „ პოსტსაბჭოური კულტურული სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 14.02.14

სივრცეში განფენილი პანო ჰარმონიული ფონის შეგრძნებას ბადებს, თუმც სიღრმეში მაინც მოინიშნება რკინის გისოსები, რომლითაც ჩვენი ყოფაა შემოსაზღვრული“[77].

გურამ დოჩანაშვილის პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, რომელსაც ავტორმა „ფანტასტიკური ჟანრის“ მოთხრობა უწოდა, ასახავს სახელმწიფოს იმ მოდელს, სადაც პიროვნების მიერ ხელოვნებაში, წარმოსახვაში საკუთარი თავის განხორციელება, ყოფიერებისაგან გამიჯვნა, სულიერი გადარჩენის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს. ასახავს ტოტალიტარულ სახელმწიფოში პიროვნების მცდელობას „... არ გამხდარიყო ძალადობის ინსტიტუტის მსახური“[78].

პოსტმოდერნიზმის საქართველოში დამკვიდრების საფუძვლად ეროვნული ნიჰილიზმის მიჩნევის ჩვენს მიერ გამოთქმულ ვარაუდს კიდევ უფრო ამყარებს რ. სტურუასა და ა. ენუქიძის მიერ დადგმული ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“. ამ დადგმაში პერსონაჟები არ იყვნენ შემოსილნი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიზუსტით შერჩეულ კოსტიუმებში. აქ ლუარსაბი და დარეჯანი უკვე ევროპული ტანსაცმლით წარმოსდგებიან მაყურებლის წინაშე. „კაცია ადამიანში?!“ ...სრულიად სხვადასხვა სახელოვნებო სტილისა და მიმართულებისათვის დამახასიათებელი ფორმების, მოტივებისა და შინაარსების, ფაქტურისა და მასალის იმგვარი ერთიანობაა წარმოდგენილი, ერთმანეთის საპირისპირო მხატვრული იდეების, როგორც ახლა ამბობენ კონსენსუსია მიღწეული, სრულიად ახალ სამყაროს რომ ქმნის და ამაღლებულისა და ბიწიერის, მითოლოგიურისა და რეალურის, ელიტარულისა და პოპულარულის და ა.შ. ისეთ სინთეზს წარმოსახავს, რომელიც განსაზღვრავს კიდეც სტურუას თეატრალური თამაშების პოლისტილისტურ, პოლისტრუქტურულ ხასიათს და მისი წარმოდგენების ეს მრავალენობრიობა რ. სტურუას მხატვრული აზროვნების მეტაენად წარმოგვიდგება“[79]. სპექტაკლში ლუარსაბი ჟ. ლოლაშვილის შესრულებით, გარეგნულად ოდნავ გააკეთილშობილეს რეჟისორებმა, მაგრამ ბუნება იგივე დაუტოვეს, მას კვლავ მოუვლელი რჩება სახლ-კარი, ეზო, ბოსელი და პირდაპირ სცენაზე გამოდგმული ჩეჩმაც კი. ამ უკარო, ბრჭყვიალა ქსოვილით მორთულ ჩეჩმაში დალევს სულს კნეინა, თ.დოლიძის დარეჯანი.

---

[77]წიფურია ლ. „აღდგენით სამუშაოებზე განწესებულთათვის“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1989 წ. , #1, გვ.26

[78] იქვე

[79] მუმლაძე დ., „„კაცია ადამიანი?!“ რუსთაველის თეატრში“ ჟ. „ომეგა“ 2003 წ. ივნისი №6 გვ.31

სპექტაკლში დაკონკრეტებული არ იყო ეპოქა, მისი მოქმედება ერთგვარ მითოსურ დროში ხდებოდა, რეჟისორები ასევე არ მისდევდნენ ზედმიწევნით ი. ჭავჭავაძისეულ ტექსტს, „მასში სხვა ტექსტებიდან ამოკრეფილი იდეები და თემებია შემოტანილი“[80]. დადგმაში რამდენჯერმე ჩნდებოდა ილიას მკვლელობის თემა, რითაც რ. სტურუა და ა. ენუქიძე ეროვნული, ნაციონალური გონიერებისა და სიამაყის განცდას ძალიან დიდი და მძიმე დარტყმის ქვეშ აყენებდნენ. რეჟისორებს სცენაზე შემოქყავდათ რუსი ოფიცერი, რომელიც ხელებს გულზე უკრეფდა ლუარსაბს. ამ სპექტაკლით გამოჩნდა, რომ 90-იანებში დაწყებული უმაღლესი და განსაკუთრებული ეროვნული თვითშეფასება, ნაციის მესიანისტური მისწრაფებები მკვეთრად შეიცვალა ირონიული, პესიმისტური და ხშირად, მწვავე კრიტიკული რეფლექსიით.

[80] იქვე

აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენცია თანამედროვე რეჟისურაში

მეოცე საუკუნის ბოლოს, ახალი ათასწლეულის მიჯნაზე, გაძლიერდა აპოკალიფსის მოლოდინისა და შიშის განცდა. ისტორიის ავანსცენაზე, სხვადასხვა დროს აქტიური ვარსკვლავთმრიცხველნი და წინასწარმეტყველნი ისევ დადგნენ „მოწოდების სიმაღლეზე“. ამ პერიოდიდან დღემდე, პრესა და ტელევიზია სავსეა მათი ვარაუდებითა თუ „მტკიცებულებებით“ სამყაროს მოახლოებული აღსასრულის შესახებ. ჰოლივუდში ამ თემაზე იქმნება არაერთი „ახალი მითი“ მაღალბიუჯეტიანი კინოფილმების სახით.

აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენცია გამომდინარეობს ისტორიის დასასრულის კონცეფციებისა და რეალობის აღქმასთან დაკავშირებული იმ პრობლემებიდან, რომელთა გაანალიზებაც ფრანგი კულტუროლოგისა და ფილოსოფოსის ჟან ბოდრიარის მიერ „ჰიპერრეალობის თეორიაში“ მოხდა. ჰიპერრეალობა შეუძლებელია გავიგოთ იმ კარდინალური სოციოკულტურული სიტუაციის ცვლილების გარეშე, რომელიც მსოფლიოში გლობალიზებული მასმედიის სისტემის ზემოქმედებამ გამოიწვია, თავისი მისტიფიცირებული მასობრივი ცნობიერებით, წარმოშობილი მითებითა და ილუზიებით. ჟ. ბოდრიარის აზრით, „დამთავრდა არა მხოლოდ ისტორია, არამედ თავად რეალობაც, რომელმაც ადგილი დაუთმო სიმულაციური ჰიპერრეალობის სიმულაკრებს“[81]. რეალობის ფენომენი თანდათან იღებს ჰიპერრეალობის მახასიათებლებს, რომლის ჩარჩოში ორიგინალი და მისი ასლი თანაარსებობს ერთ კულტურულ კონტექსტში, უფრო მეტიც, თანდათან შეუძლებელი ხდება მათი ერთმანეთისაგან გარჩევა. სიმულაკრა აღნიშნავს ფსევდოსაგანს, იგი შლის განსხვავებას რეალობასა და წარმოსახვას შორის; მთელი თანამედროვე სამყარო დგას მოჩვენებითობებზე – სიმულაკრებზე, რომლებსაც არა აქვთ საფუძველი რეალობაში.

ფრენსის ფორდ კოპოლას ფილმს „აპოკალიფსი დღეს“ (1979 წ.) ჟან ბოდრიარი ასე აანალიზებს – „კოპოლა იღებს თავის ფილმს, როგორ აწარმოებდნენ ამერიკელები ომს... ისეთივე ზომიერების გრძნობის გარეშე, ისეთივე ჭარბი საშუალებებით, ისეთივე გამაოგნებელი გულწრფელობით...“ ვიეტნამის ომი, ამერიკელებისთვის, პირველ რიგში, იყო პოლიგონი, უდიდესი მოედანი თავიანთი იარაღის, მეთოდების, ძალის გამოსაცდელად. ამ ფილმით კოპოლა

[81] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_15.php პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედია, „ჰიპერრეალობა“, სტატიის ავტორი ე.პ.კოროტჩენკო. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 17.07.13

თითქოს იგივეს აკეთებს, როცა ცდის კინემატოგრაფიის ინტერვენციულ ძალასა და შესაძლებლობებს, თავისი წარმოუდგენელი სპეცეფექტებით. ამ აზრით ეს ფილმი თითქოს აგრძელებს ომს, მხოლოდ სხვა საშუალებებით და ამ დაუსრულებელი ომის დასასრულად, მის აპოთეოზად გვევლინება. ომი გახდა ფილმი და პირიქით... [82]. რეალობისა და წარმოსახვის სწორედ ამ აღრევით ხსნის ბოდრიარი აპოკალიფსის მოვლენას.

უნდა აღინიშნოს, რომ სამყაროს, სიცოცხლის, კულტურის დასასრულის ჩვენების ტენდენციას გამოხატავს სხვა, მსოფლიო ხელოვნების ცნობილი ნაწარმოებები. მაგალითად იკმარებდა ფედერიკო ფელინის ფილმი „და მიცურავდა გემი“ (1983). მაგრამ თუ დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასა და კულტურაში აპოკალიფსის შეგრძნება და მისი სხვადასხვა ფორმით გამოხატვა დაკავშირებულია უფრო მსოფლგანცდის ახალი სტილის ფორმირებასთან, ვიდრე რომელიმე ისტორიულ ფაქტთან, აღმოსავლეთ ევროპის შემთხვევაში – კონკრეტულმა ისტორიულმა მოვლენამ – საბჭოთა კავშირის დაშლამ გამოიწვია აზროვნებითი სისტემების ცვლილება მთელს პოსტსაბჭოთა სივრცესა და მათ შორის საქართველოში, ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ ისტორიულ ფაქტს და მის შედეგებს უკავშირდება ხელოვნების ნაწარმოებებში გამოხატული ე.წ. „დასასრულის შეგრძნება“.

აზროვნების ცვლილება, მისი მეტნაკლებად რეალური სურათი, გამოვლინდა „დაღლილი“ კულტურის ფენომენში, რომელმაც თავის მხრივ მოიტანა ღირებულებებსა და გრძნობების ნამდვილობაში დაეჭვება, იმედგაცრუება, არსის ძიების პესიმისტური შედეგები. სწორედ ასეთი შინაგანი მდგომარეობის კონტურებში იქმნება პოსტმოდერნიზმის პრეზუმფცია „შებრუნებული აპოკალიფსურობის“ შესახებ. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსი ფ. ჯეიმისონის მიერ ის ამგვარად განიმარტება: „მომავლის წინათგრძნობა, კატასტროფულის ან გადამრჩენელის, შეიცვალა ამა თუ იმ დასასრულის შეგრძნებით (იდეოლოგიის დასასრული, ხელოვნების ან სოციალური ფენის)“. თუ გავითვალისწინებთ საქართველოში 1989 წლიდან დაწყებულ მოვლენებს, სახეზე გვაქვს ჯეიმისონის განმარტების სრული სურათი: დამთავრდა საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, დამთავრდა სოციალური რეალიზმის სავალდებულო ეპოქა ხელოვნებაში, სრულიად შეიცვალა პრივილეგირებული სოციალური ფენების სტატუსი და მდგომარეობა. ეს ისტორიული პროცესი ადამიანების ცხოვრებას, მათ

[82] http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml უკანსაკნელად იქნა გადამოწმებული 20.07.13

ბედს განსაზღვრავდა. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ აპოკალიფსის ზღვართან მისული საზოგადოების თემა ერთ-ერთი აქტუალური თემაა 90-იანი წლების ქართულ რეჟისურაში.

წარღვნის მოლოდინი (დასასრულის შეგრძნება), რომელიც 1990 წელს დაწერილ პიესაში „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ სახიერი მეტაფორითა და ალუზიებით გამოიხატა, ირიბად გრძელდება ირაკლი სამსონაძის მომდევნო ორიგინალურ პიესაში „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ (1995 წ.). დრამატურგის ეს პიესა რუსთაველის თეატრში 1996 წელს ისევ რეჟისორმა გიორგი თავაძემ დადგა. „მისი მოქმედება საყოველთაო წარღვნის თუ განკითხვის წინა დღეს ხდება, როცა ყველა შეპყრობილია გარდაუვალი კატასტროფის შიშით. შემთხვევითი არ არის, რომ კაზინო, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, სარდაფშია გამართული. ეს ქვესკნელია, ჯოჯოხეთის მინიატურა, უფანჯრო უმზეო სამყაროში“[83].

პიესაში მოცემული მოქმედების დაკონკრეტებული ადგილი, ტექსტით გამოხატული ასოციაციების საშუალებით უსასრულოდ ზოგადდება. კრუპიეები განსაკუთრებულად უსვამენ ხაზს მათ ბუნდოვან ადგილმდებარეობას. კაზინოს ხან თეატრად, ხან – ცირკად ხანაც – „ჩაძირულ ქალაქად“ მოიხსენიებენ. პიესის მოქმედი გმირები დათიკო და აბესალომი, ამ ადგილის – მოსეს კაზინოს – გამო ერთმანეთს ებრძვიან, მაგრამ მათი კონფლიქტის ფსიქოლოგიური მიზეზების პარალელურად სამსონაძის პიესაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სრულიად არაფსიქოლოგიურ, უაღრესად პირობით სცენებს.

პიესის დრამატურგიულ სტრუქტურაში, ყოფითი სიუჟეტის გარდა მინიშნება კეთდება ბიბლიურ სიუჟეტზე, მოსეს მიერ ეგვიპტიდან ებრაელთა გამოყვანის შესახებ. ძველი აღთქმის მეთერთმეტე თავში ებრაელებს ეძლევათ დაპირება, რომ შევლენ აღთქმულ ქვეყანაში „რათა დღეგრძელი იყოთ იმ მიწაზე, რომელიც ფიცით აღუთქვა მისაცემად თქვენს მამა-პაპას და მის შთამომავლობას, იმ ქვეყანაში, სადაც ღვარად მოედინება რძე და თაფლი“[84]. პიესის მითიურ გმირს მოსეს, ისტორიულად კვლავაც დაბეჩავებული და გაღატაკებული ხალხის აღთქმული ქვეყნისკენ წაყვანა ევალება, მაგრამ დრამატურგი ბიბლიური ტექსტის პირდაპირ ციტირებას არ ახდენს. კრიტიკოს შ. ჩიჩუას აზრით „აქ საქმე გვაქვს თავისებურ „გადაწერასთან“, შეიძლება ითქვას „თავისუფალ გადაწერასთან“, სადაც თანამედროვე ავტორი გამოდის ძველი ტექსტის

[83]გურაბანიძე ნ. „ცხოვრება და სიკვდილი კაზინოში“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1997 წ. 14 იანვარი

[84] http://orthodoxy.ge/tserili/biblia/2rjuli/2rjuli-11.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 7.03.13

მორჩილებიდან და თავისი სააზროვნო მასალის მიხედვით ქმნის სავსებით ახალ პერსონაჟს, რომელსაც მხოლოდ სახელი შერჩენია ბიბლიური“[85]. ეს მოსე სიმულაკრას გავს, ასლს, რომლის ორიგინალი ან არასოდეს არსებულა, ან არსებულა, მაგრამ ამის შესახებ აღარავის ახსოვს. ნათელია დრამატურგის მიერ პიესის სათაურშივე გაკეთებული აქცენტი და პარალელი აღთქმულ მიწასა და დამოუკიდებელ საქართველოს შორის. ასევე ნათელია ნიჰილიზი და ირონიული ეჭვი ამ პარალელის მართებულობის გამო. რადგან მოსე, რომელსაც წინამძღოლობა უნდა გაეწია ერისთვის, თვითმარქვია და შეშლილი აღმოჩნდა, ადამიანები უფლის მცნებებისაგან ძალიან დაშორებულნი, ხოლო შეპირებული თაფლისა და რძის ნაცვლად, ირგვლივ მხოლოდ სისხლი გადმოსდინდა ღვარად.

მოსეს ამ თავისებურ „თამაშში“, შეიქმნა სივრცე, სადაც ყველაფერია იაპონური მარაოდან დაწყებული „მარლბოროს ფირმულ სიგარეტებამდე“, „იქნებ სწორედ ისეთი სამყაროს შექმნა უნდოდა მოსეს, რომ ვერ გაიგო რა ქვეყანაში ცხოვრობ, სად ხარ, ვინა ხარ, „ვისი გორისა ხარ“, ადამიანი თუ ექსპონატი“[86]. აქ კიდევ უფრო მძაფრად დგება ჰიპერრეალობის პრობლემა, სადაც თითოეული მინიშნება კიდევ უფრო გირთულებს დაადგინო თუ რა კოორდინატთა სისტემაში ვიმყოფებით, რა არის ასლი და რა ორიგინალი. სპექტაკლში კახი კავსაძის მოსე ოდესღაც ყოვლისშემძლე და ყველაფრის მკადრებელი, თითქოს ერთდროულად ცხოვრობდა რეალურ და ირეალურ სამყაროში. „თეთრს სამოსში ჩაცმული, მაღალი, გამხდარი მოსე, რომლის თვალები ხან უაზრობით იბინდება, ხან რაღაც აზრით მოულოდნელად ინთება, ჩვენს თანაგრძნობასაც იწვევს და ირონიულ დამოკიდებულებასაც“[87].

მოსეს ბიბლიურ ამბავთან ერთად, დრამატურგი გვთავაზობს მეორე ძირითად ხაზს – ახალგაზრდა წყვილის ისტორიას, რომელსაც ასევე აქვს თავისი კლასიკური ანალოგია „რომეოსა და ჯულიეტას“ სახით. სპექტალში მთავარი აქცენტი კეთდებოდა მოსეს ისტორიაზე, რაც პერსონაჟების გამოუვალობის, უიმედობის მდგომარეობას ამძაფრებდა. ხოლო ახალგაზრდა კრუპიეების, ლელა ალიბეგაშვილისა და ზვიად თავაძის გმირები ფუნქციური დატვირთვის გარეშე რჩებოდნენ. „ერთმანეთზე შეყვარებული და თეატრზე მეოცნებე ორი ნათელი არსება, არა მხოლოდ კონტრასტია, სულიერების გამოსხივებაა, არამედ სიმბოლო განწირულებისა: ამგვარ

[85] ჩიჩუა შ,, „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“. ჟ.„მნათობი'', თბილისი, 2003წ. №1-2 გვ.113

[86] იქვე, გვ.114

[87]გურაბანიძე ნ. „ცხოვრება და სიკვდილი კაზინოში“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1997 წ. 14 იანვარი

სამყაროში რომეოებისა და ჯულიეტების ადგილი არ არის. დრამატურგის მიერ დახატული სცენა მათი სიკვდილისა და მათი სულების აღმაფრენისა ანუ „ჯოჯოხეთიდან ამოფრენისა“, რაც ერთადერთი ნათელი მომენტია ამ პირქუშ გარემოში და პოეტური მეტაფორისტულობით გამოირჩევა, სპექტაკლში აღიქმება როგორც ლამაზი, მაგრამ მაინც მხოლოდ თეატრალური ეფექტი“[88].

ჩვენს მიერ აღნიშნული ირაკლი სამსონაძის ორივე პიესის სამყარო არც რეალურია და არც გამოგონილი. ის უფრო ჰიპერრეალობას შეგვიძლია შევადაროთ, თავისი დამახასიათებელი სიმულაკრებით. პიესებსა და შემდეგ სპექტაკლებში „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ და „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“, წარმოდგენილ გარემოსა და პერსონაჟებში ჩანს ის გაყალბებული რეალობა, რომლის ადგილი მისმა სიმულაციამ დაიკავა. ამ პიესებში ხდება არა რეალობის ან გამოყენებულ მითთა რეპრეზენტაცია არამედ სიმულაცია. და თუ რეპრეზენტაცია გულისხმობს ნიშნისა და რეალობის ეკვივალენტურობას, სიმულაცია პირიქით, გამომდინარეობს ეკვივალენტურობის პრინციპის უტოპიურობიდან, ნიშნის, როგორც ღირებულების რადიკალური უარყოფისაგან...[89].

პიესის „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ მოქმედების ადგილი – კაზინო – თავის თავში შეიცავს ჰიპერრეალობას, რომლის სივრცეში სურვილები მანიპულაციის პროდუქტად იქცევა. ჟან ბოდრიარი დისნეილენდზე წერდა, რომ ის არსებობს რათა დამალოს, რომ სინამდვილეში „რეალური“ ქვეყანა – მთელი „რეალური“ ამერიკა დისნეილენდია. ჩვენს შემთხვევაში კი დისნეილენდის ნაცვლად კაზინო შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ. დრამატურგის მიერ განსაზღვრული მოქმედების ადგილი, რომელიც თავისთავად არის პიესის არსისა და ფორმის შემცველი, სპექტაკლში რეჟისორის და მასთან ერთად მხატვრის (მ. შველიძე) მიერ ნათლად გამოიხატა. წარმოდგენა აღწერდა სცენითა და ორი თეატრალური ფარდით გაწყობილ სამოქმედო სივრცეს, საიდანაც პიესის გმირები საკუთარი თავის დემონსტრაციას ახდენდნენ: „ერთი შეხედვით ამას საკონცერტო ნომრების მონაცვლეობის ხასიათიც კი აქვს (სხვათა შორის, გამიზნულად), მაგრამ იმდენად საინტერესოა გმირთა აღსარებები, ამგვარი ხერხით ამის

[88]გურაბანიძე ნ. „ცხოვრება და სიკვდილი კაზინოში“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1997 წ. 14 იანვარი
[89]http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.03. 13

შემოთავაზება არავითარ უხერხულობას არ იწვევს, პირიქით, სხარტ ტემპო-რიტმულ ჩარჩოებში აქცევს სანახაობას“[90].

რეჟისორი კაზინოს, თეატრსა და ცხოვრებას, მათში რეალობისა და წარმოსახვის მოშლილი საზღვრებით და ასეთ გარემოში თამაშის აუცილებლობით აკავშირებდა ერთმანეთთან. ამ კაზინოში არავინ თამაშობდა ბანქოს, აქ, თამაშდებოდა ვნებები, იგეგმებოდა შურისძიება და მზადდებოდა მკვლელობა. თუმცა ეს ყველაფერი ოსტატურად იყო „შეფუთული“ „ყველა ტექსტს ქვეტექსტი ახლავს, მოქმედებას - „მეორე პლანი“. მთელი ეს სამყრო ბოლოს ფელინისეულ მეტამორფოზას განიცდის, მოჩვენებანი და რეალობა ერთმანეთში აირევიან, სურათი გარეგნულად ძალზე პოეტურია, ლამაზია, მაგრამ არსი და შედეგი თავზარდამცემი“[91].

რეჟისორთა მიერ აპოკალიფსური მდგომარეობის „სცენური ასახვა“ რამდენიმე დამახასიათებელი ნიშნით შეგვიძლია გამოვყოთ: ხშირი პარალელები წარღვნის, მეორედ მოსვლისა თუ განკითხვის დღესთან ასოცირებულ ბიბლიურ თემებთან, მოლოდინის, შიშისა და გაურკვევლობის ატმოსფერო, კრიზისული სულიერი მდგომარეობის, ტრადიციული ფასეულობებისა და ამაღლებული გრძნობების გაცვეთილობის ჩვენება.

გრძნობა, როგორც ასეთი, რომელიც ინდუსტრიალიზაციამდე ადამიანთა ურთიერთობების საყრდენი იყო, პრაგმატულსა და მომხმარებლურ ცნობიერებაში თანდათან კარგავს ღირებულებას. ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე, სიყვარულის სიმბოლოდ ქცეული „რომეო და ჯულიეტაც“ მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საგანი ხდება. აქვე გავიხსენებთ გოგი მარგველაშვილის მიერ 2001 წელს დადგმულ შექსპირის ამ პიესას, რომელსაც რეჟისორის ინტერპრეტაციით „ჯულიეტა და რომეო“ ეწოდა. გარდა იმისა, რომ სპექტაკლში ჯულიეტას ინიციატივა და როლი იყო გაზრდილი, რითაც გენდერული პრობლემების, ფემინისტური მოძრაობის, სქესთა პაექრობის თემები წინა პლანზე იწევდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ბერი ლორენცოს პერსონაჟს. ფაქტიურად ლორენცო, მიხეილ ჯოჯუას შესრულებით, მთლიანად წარმართავდა ახალგაზრდების გრძნობებსა და ქმედებებს[92]. ასე რომ, სპექტაკლის სიმძიმის ცენტრი მარადიული სიყვარულის კონკრეტული მიზნებისათვის გამოყენების ფაქტზე იყო გადატანილი.

---

[90]მიგუა ვ. „სიზიფეს ტვირთი“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1996 წ. 18-25 ოქტომბერი, №42

[91]გურაბანიძე ნ. „ცხოვრება და სიკვდილი კაზინოში“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1997 წ. 14 იანვარი

[92]კახიანი თ., „სიყვარულის ტრაგედიაში დაკარგული სიკეთე და სიყვარული“, გაზ. „დილის გაზეთი“ 2001წ. 17 მარტი, #59, გვ.15

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“, წარმოდგენილი იყო გმირთა გალერეა, გურამ საღარაძის, ჯემალ ღაღანიძის, მარინა კახიანის, მურმან ჯინორიას და სხვათა შესრულებით. თითოეულის მხატვრული სახე მკვეთრად იყო განსაზღვრული. მარინა კახიანი სცენაზე შემოდიოდა როგორც როკ-მუსიკის ვარსკვლავი, ხოლო მურმან ჯინორია ორ განსხვავებულ როლს თამაშობდა, ერთი იყო -აბესალომი, რომლისთვისაც მიზანი ამართლებდა საშუალებას, და მეორე - კაცი ვიოლინოს ფუტლიარით, რომელშიც ვიოლინოს ნაცვლად სხვადასხვა, ბიზნესისა და ცხოვრების მოსაწყობი ნივთები იდო. როგორც ჩანს, ამ ორი პერსონაჟის გაერთიანება ხელოვნურად არ მოუხდენია რეჟისორს. მან მათ ხასიათებს შორის არსებული კავშირი დაინახა. მოძველბიჭო, პრაგმატული, ცხოვრებისეული სიკეთეების მაძიებელი აბესალომი, განათლებულ, ხელოვან და ინტელექტუალ, თუმცა საბაზრო ურთიერთობებში დაკარგულ, საბოლოოდ კი ხელმოცარულ ადამიანებს გაუთანაბრდა. ახალი ცხოვრებისეული რეალობის ყველაზე სახიერი გამოხატულება ვიოლინოს ცარიელი ფუტლიარი გახდა. ეს მრავლისმეტყველი შტრიხი, გმირების ბუნებასაც ცხადყოფდა და ასევე სპექტაკლის მთელ არსს წარმოაჩენდა. პერსონაჟი, კაცი ვიოლინოს ფუტლიარით, რომელსაც სპექტაკლში დრამატული ფუნქცია თითქმის არ ჰქონდა, ანზოგადებდა მთავარს – ახალი ცხოვრების, ან „აღთქმული მიწის“ მოლოდინში ადამიანი, ისევე როგორც გარემომცველი სამყარო, ძირითად, სულიერ ღირებულებებს მარტივად ცვლიდა წარმავალ, ყოფით მოცემულობებზე და მათ შორის განსხვავებასაც ვეღარ ხედავდა.

მაგრამ დრამატურგი თავისი პიესების თემებს ირონიით გვაწვდის, რაც ყველაზე მეტად თვალშისაცემია ტრიპტიქის მესამე პიესაში: „ტელეშოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“. ეს პიესა მანამდე დაიწერა, ვიდრე ქართულ სატელევიზიო ეთერში ე. წ. „რეალითი შოუების“ ბუმი დაიწყებოდა. ავტორმა წინასწარ იგრძნო მოსალოდნელი ტენდენცია და მასმედიის მომავალი პრიორიტეტული მიმართულების მნიშვნელობა. ადამიანის ცნობიერებაზე ზემოქმედების უმძლავრესი იარაღი, თანამედროვე მასმედია ჰიპერრეალობის ყველაზე ნათელ გამოვლინებას წარმოადგენს. დ. მუმლაძე თავის წერილში „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“ წერს, რომ ტელევიზია ცდილობს გაუთავებელ რეალურ თუ ჰიპერრეალურ თამაშებში ჩართოს მაყურებელი, ნათელია „ცნობილი სენტენციის აქტუალობა - „მთელი სამყარო თეატრია“ და თეატრის ახალი თეორიების შექმნაც საზოგადოებრივი ყოფის

თეორიის შექმნის ტოლფასი ხდება“[93]. პოსტმოდერნის ეპოქაში სანახაობად იქცევა ყველაფერი. შოუ, ჩვენი ცხოვრების ნაწილად იქცა და ის, როგორც კომუნიკაციის ფორმა, ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში შეიჭრა. არტურ მილერის დრამატურგიის შესახებ ერთ-ერთ წერილში აღწერილია კავშირი შოუსა და ცხოვრებას შორის: „ცნობილია ფაქტი, როდესაც ამერიკული დესანტის შეტევა გადაიდო, რადგან ტელეკამერები ტელემუშაკებთან ერთად მოსვლას აგვიანებდნენ, მათ კი პირდაპირი სატელევიზიო რეპორტაჟის წაყვანა ჰქონდათ დაგეგმილი“[94]. ირაკლი სამსონაძის პიესა „ტელეშოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“ დაიდგა რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ლევან სვანაძის მიერ.

შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს მიერ აღნიშნული, ირაკლი სამსონაძის პიესების მთავარი თემა ძველის დასასრულისა და ჯერ კიდევ გაურკვეველი, ბუნდოვანი მომავლის წინაშე აღმოჩენილი ადამიანების მდგომარეობის და ამ მდგომარეობაში მათი ღირებულებათა კრიზისის წარმოჩენაა. ამ პიესების აპოკალიპტური განწყობებიც კრიზისული მდგომარეობის აღიარებიდან იღებს სათავეს.

კრიზისის საკითხი, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ თეორიებში ყველგან ფიგურირებს. თუნდაც ის, რომ პოსტისტორიისა და ჰიპერრეალობის სივრცეში რადიკალურად იცვლება დროსთან დამოკიდებულება და თავად ტერმინში პოსტმოდერნი, თანამედროვისა და ახლის წარსულში დატოვებაა ნაგულისხმევი, პრინციპულად რაიმე სიახლის შესაძლებლობა კი უარყოფილი, მიუთითებს კრიზისზე, რომელიც მეოცე საუკუნის შუა წლებიდან, მეორე მსოფლიო ომში გაცხადებული არნახული სისასტიკითა და ტერორით დადგა. კულტურული სივრცე, რომელშიც ეს ტერორი წარმოიშვა თანამედროვეობის პრეტენზიით აღჭურვილი მოდერნი იყო.

მოდერნი, რომელიც ახალი ფორმების წარმოებით იყო დაკავებული, ამკვიდრებდა ადამიანის გონების პრიმატს და ილუზიას ისტორიის პროგრესის თაობაზე. სწორედ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გაჩნდა ეჭვი ლოგოცენტრიზმის მიმართ და ჩამოყალიბება დაიწყო აზროვნების განსხვავებულმა მოდელმა პოსტმოდერნის სახით. პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი

[93] მუმლაძე დ., „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6, გვ.40

[94] ანასაშვილი მ., „არტურ მილერის უკანასკნელი პიესა და სატელევიზიო რეალური შოუ“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6, გვ.47

ჟან ფრანსუა ლიოტარი, ისევე როგორც თეოდორ ადორნო თვლიდა, რომ „ოსვენციმის“ მოვლენამ რადიკალურად შეცვალა წარმოდგენა ადამიანზე, საზოგადოებაზე, კულტურაზე. ხელოვნება ისევე როგორც ზოგადად სიცოცხლე ვეღარ იქნება ისეთივე როგორიც ამ მოვლენამდე იყო. „ლიოტარისათვისაც გზაგასაყარის მნიშვნელობა აქვს „ოსვენციმის“ ხატში გაცხადებულ კოშმარს, რომელიც კაცობრიობამ განიცადა და მას აღარ სჯერა დიდი „მეტამოთხრობებისა“, „მეტანარაციებისა“ თუ საერთოდ „ნარატივისა““[95].

დიდმა იდეოლოგიურმა ნარატივებმა კაცობრიობა ლამის თვითგანადგურებამდე მიიყვანა. ესეც მიუთითებს ხელოვნებაში გამოხატული აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენციის კავშირზე ეპოქის კრიზისულ მდგომარეობასთან. ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ მარჯანიშვილის თეატრში დავით ანდღულაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ოცდამეთვრამეტე.“ შექსპირის „ჰამლეტის“ ამ თანამედროვე „რიმეიკში“ ყველაზე ცხადად გამოიხატა აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენცია 90-იანი წლების რეჟისურაში.

მსოფლიო სათეატრო ისტორიის მეხსიერებაში არსებული მრავალგვარი ხასიათის ჰამლეტის განსაზღვრა შესაძლებელია ერთი საერთო ნიშნით მოხდეს. მიუხედავად წლების მანძილზე შექმნილი მისი სხვადასხვა მხატვრული სახისა, ყოველთვის რჩებოდა პიესის, და შესაბამისად, სასცენო მოქმედების პროტაგონისტად. ის ყოველთვის იყო მოვლენათა განვითარების ან განმსაზღვრელი, ან უკიდურეს შემთხვევაში, აქტიური დამკვირვებელი. საბოლოოდ კი იძლეოდა ადამიანური ეგზისტენციის პოზიტიურ პლანში შეფასების საშუალებას და კათარზისის შესაძლებლობას. როგორი იყო ჩვენს თანამედროვეობამდე მოსული სახეცვლილი, ტრანსფორმირებული დანიელი პრინცი?

უკვე ტომ სტოპარდის პიესაში „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდარნი არიან“ ტრაგედიის სიმძიმის ცენტრი გადატანილია პიესის მესამეხარისხოვან მონაწილეებზე – როზენკრანცსა და გილდესტერნზე. დავით ანდღულაძის რედაქციით კი მთავარი მოქმედი გმირი მოხეტიალე დასი ხდება. ჩემს მიერ ჩაწერილ ინტერვიუში რეჟისორი განმარტავს, რომ „გმირების დრო აღარ არის“. ამ მოკლე განმარტებით ნათელი ხდება თუ როგორ შეიცვალა „ჰამლეტის“

[95] მუმლაძე დ. „პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური წინამძღვრები“, ჟ. „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, 2005 წ. № 5-თბ. გვ. 60

მიმართ თეატრალურ მეხსიერებაში არსებული დამოკიდებულება. ეს ცვლილება აუცილებლად უნდა გამოვლენილიყო თანამედროვე თეატრში.

1996 წელს, მარჯანიშვილის თეატრში, დავით ანდღულაძის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ოცდამეთვრამეტე“, შექსპირის „ჰამლეტისა“ და ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდარნი არიან“ გადამუშავების შედეგად მიღებული შემოქმედებითი პროდუქტი იყო. პოსტმოდერნისტულ სივრცეში ყოველი ახალი ტექსტი სხვა არფერია თუ არა ერთგვარი „რეაქცია“ მანამდე არსებულ ტექსტებზე – ეს რეაქცია იყო გამოხატული დ. ანდღულაძის „38-ე“-ში.

„წარმოდგენაზე მისული მაყურებელი ვერც პირდაპირ გადამღერებულ სტოპარდს იხილავს და ვერც, მაინცდამაინც ხაზგასმულად, ყოფნა-არყოფნის დილემის წინაშე მდგარ მელანქოლიკ ჰამლეტს. ეს არის სრულიად ახალი პიესა, სრულიად ახალი აქცენტითა და მახვილებით. პიესასაც სწორედ ამიტომ ეწოდა „ოცდამეთვრამეტე“, შექსპირი კი, მოგეხსენებათ, ოცდაჩვიდმეტი პიესის ავტორი იყო“[96]. პიესის სცენურ რედაქციაში, რომლის ავტორები იყვნენ თამარ ჯაფარიძე და დავით ანდღულაძე, უკვე იგულისხმება პოსტმოდერნიზმის ეპოქის რეჟისურის ინტერპრეტაციის თავისებურება. „დრამატული ნაწარმოების დადგმაში აღარ იგულისხმება ამ პიესის არსში წვდომა, მისი პრობლემების რაც შეიძლება ამომწურავად, ან აქტუალური კუთხით გადმოცემა. დღევანდელი დადგმა ამკვიდრებს რეჟისორის, როგორც ახალი ტექსტის ავტორის უფლებებს, რომლის თვალსაზრისი თამამ დიალოგში შედის დრამატურგთან. თანამედროვე ინტერპრეტაცია გულისხმობს არა მხოლოდ ტექსტის მოცემულ პრობლემათა ახალ რეალობაზე მორგებას, არამედ ამ პრობლემათა ველის, განსჯის საკითხად ქცევას, მის ფართო კულტურულ სივრცეში გადატანას“[97]. პრემიერამდე პერიოდულ პრესაში დაიბეჭდა ასეთი სიტყვები: „შექსპირ–სტოპარდ–ანდღულაძის ალიანსით დაბადებული „ოცდამეთვრამეტე“ ერთგვაროვან შეფასებას ნამდვილად ვერ მიიღებს და მეტიც: რადიკალურად განსხვავებული, შეიძლება ითქვას, ურთიერთგამომრიცხავი აზრების სათავე გახდება“[98]. სპექტაკლს სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში 14 გამოხმაურება მოჰყვა, მათგან არც ერთს მიუცია წარმოდგენისთვის

[96]დეკანოიძე ი. „ასეა ხოლმე საუკუნის მიწურულს მუდამ...“, გაზ. „კავკასიონი“, 1996 წ. 29 ივნისი, გვ. 5

[97]კალანდარიშვილი მ. „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ. 2007, გამომცემლობა „კენტავრი“, გვ. 77

[98]ქარდავა ხ. „ჰამლეტი“, რომელიც მთლად „ჰამლეტი“ არ არის“, გაზ. „დილის გაზეთი“, 1996 წ. 19 ივნისი, №35, გვ.12

მკვეთრად უარყოფითი, დასაბუთებული შეფასება. თუმცა საზოგადოებრივი აზრი, რომლის კვალსაც აღნიშნულ რეცენზიებში ვაწყდებით, ნამდვილად არ იყო ერთგვაროვანი... არც ერთი წერილი სპექტაკლთან დაკავშირებით არ ახსენებს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკას. თუ გავითვალისწინებთ ფაქტს, რომ 1995 წელს იმავე მარჯანიშვილის სცენაზე დადგმული დავით დოიაშვილის „მეფე ლირი“ ძირითადად ამ ესთეტიკის ჭრილში განიხილებოდა, გასაკვირიც არის, თუ რატომ არ მოხდა იგივე „ოცდამეთვრამეტეს“ შემთხვევაში.

არსებული იდეოლოგიის, სოციალური ფენის თუ კულტურის დასასრულის, მისი წარღვნის, წალეკვის გაფრთხილება სცენოგრაფიაში (თ. ნინუა, შ. სავანელი) იკითხებოდა. სპექტაკლის პირველ-ორ მოქმედებაში დეკორაცია თანდათან იცვლებოდა. მესამე მოქმედებაში კი რჩებოდა მხოლოდ წყალი და მასზე მოტივტივე ნავი. პირველ მოქმედებაში სცენა გაწყობილი იყო თეთრი ფერის გეომეტრიული ფიგურებით, რომელიც ერთდროულად სასაფლაოს აკლდამებს და ელსინორის სასახლესაც აგონებდა მაყურებელს. ისინი თითქოს ერთი, დიდი მთელის ნამსხვრევები იყვნენ, რომლისგანაც მთლიანი სურათის აღდგენა უკვე შეუძლებელია და ახლა ადამიანთა ფეხქვეშ სხვა დანიშნულების პოვნას ცდილობენ. აქ, სცენოგრაფიის მნიშვნელობა შეიძლება დავუკავშიროთ პოსტმოდერნის ფილოსოფიის ამოსავალ წერტილს – ჰეგელისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტებისათვის ჭეშმარიტება აღარ არის მთელი. აქედან ჩნდება სამყაროს ის დამსხვრეული, დანაწევრებული სურათი, რომელსაც პრეტენზია აღარ აქვს ერთადერთი ჭეშმარიტების, ერთადერთი სიმართლისა და აზრის გადმოცემაზე. „მსახიობები ამ ფიგურათა ლაბირინთებში მოძრაობენ – იკარგებიან, უეცრად ჩნდებიან და იმალებიან კიდეც. მეორე მოქმედებაში მათი გასაოცარი პლასტიკა სრულიად სხვაგვარი ხდება, რადგან იგივე დეკორაციის ელემენტები უკვე სწორხაზოვნადაა სცენაზე განლაგებული, ერთმანეთის მიჯრით ჩამწკრივებული „ბარიერების“ მსგავსად და სპექტაკლის გმირები „იძულებულნი“ არიან ერთ ვიწრო, წინაღობებისაგან შედგენილ ზოლზე იმოძრაონ. ისინი ისე მოძრაობენ, თითქოს დარწმუნებულნი არ არიან მყარად დგომაში, თითქოს „ბეწვის ხიდზე“ დადიან და ეშინიათ ფეხი არ დაუცდეთ და „წყალში“ („მოზღვავებულ უბედურებაში“) არ ჩაცვივდნენ. მესამე აქტში დეკორაციის ყველა ელემენტი ქრება („მოზღვავებული“ წყლით იფარება) ერთი პატარა სათადარიგო ნავის გარდა“[99].

[99]მეგრელიძე გ. „მედიტაცია ჰამლეტის თემაზე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“,1996წ. #5-6, გვ. 19-27

მსახიობთა მოხეტიალე დასზე აქცენტის გადატანით, ცენტრალურ დატვირთვას მსახიობის თამაში და ზოგადად თამაშის ფენომენი იძენდა. თანამედროვე ხელოვნების თამაშობრივ ბუნებაზე, დალი მუმლაძე წერს: „ახლა თამაშის პრიორიტეტზე აგებული ხელოვნების ფორმები ენაცვლებიან უაღრესად სერიოზულ, ნამდვილობის ილუზიის შემქმნელ იმ ფორმებს, რომელიც ტრადიციული ხელოვნებისათვის უფრო იყო დამახასიათებელი. ჩვენ ახლა იმ ეპოქაში ვცხოვრობთ, როცა მიმეზისის, ფსიქოლოგიური შთაწვდომისა და თანალმობის პრინციპებზე აგებული მაღალი პათეტიკით აღბეჭდილი ხელოვნება სულ უფრო და უფრო იშვიათად გვხვდება“[100].

მოხეტიალე დასი მთელ სპექტაკლს, სწორედ თამაშის პრიორიტეტზე აგებულ ფორმას აძლევდა. ფორმის გარდა, ის დატვირთული იყო კონკრეტული მნიშვნელობითაც, რომლის გაგებისათვის, თეატრმცოდნე გუბაზ მეგრელიძე გვთავაზობს თანმიმდევრულად გავიხსენოთ ჯერ „სათაგურის სცენა“ შექსპირის „ჰამლეტში“, სადაც მოხეტიალე მსახიობები „გონზაგოს მკვლელობის“ გათამაშებით ნათელს მოჰფენენ უფლისწულის მამის მკვლელობის საიდუმლოს. მერე კი სტოპარდის პიესა, სადაც იგივე დასი გაითამაშებს როზენკრანცისა და გილდესტერნის ისტორიას, რათა ნათელი მოჰფინოს მათ საბედისწერო შეცდომას და დაანახოს მათივე ლოგიკური აღსასრული. „ოცდამეთვრამეტეში“ მოხეტიალე დასი მთლიანად წარმოადგენს „ჰამლეტს“, რათა დღის შუქზე გამოიტანოს ყველა პერსონაჟის დანაშაული, ყველას წვლილი საერთო უბედურებაში. „თუკი კლოდიუსი ჰამლეტის მამის მკვლელია, ჰამლეტი ლაერტისა და ოფელიას მამის მკვლელია, თუკი ჰამლეტს საკუთარი მამის აჩრდილი არ აძლევს მოსვენებას და შურისძიებისაკენ მოუწოდებს, ლაერტს საკუთარი მამის (პოლონიუსის) აჩრდილი გამოეცხადება და „მამის აჩრდილის“ ცნობილ მონოლოგს წაუკითხავს. თუკი ოფელიას სატრფომ იმედი გაუცრუა და მიატოვა, არც იგი დაურჩა ვალში და მანაც შესცოდა მის წინაშე, როდესაც ჰამლეტის სასიყვარულო წერილები პოლონიუსს ჩაუგდო ხელთ. თუკი გილდესტერნმა და როზენკრანცმა ჰამლეტი გაწირეს და გასცეს, არც ჰამლეტმა დაინდო ისინი და მათ სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა“[101].

---

[100]მუმლაძე დ. „პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური წინამძღვრები“, ჟ. „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, 2005 წ. № 5-თბ. გვ. 55

[101]მეგრელიძე გ. „მედიტაცია ჰამლეტის თემაზე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“,1996წ. №5-6, გვ. 19-27

სპექტაკლის დასაწყისში მოხეტიალე დასი და მისი პროტაგონისტი (გია ბურჯანაძე) გაითამაშებდნენ ისტორიას დანიელი პრინცის შესახებ, გია ბურჯანაძის პროტაგონისტი თამაშობდა ჰამლეტის დედის ჰერტრუდას როლს, დასის წევრები აგრეთვე განასახიერებდნენ ოფელიას, ლაერტსა და კარისკაცებს. მოხეტიალე მსახიობებს ტრაგედიის გათამაშების პროცესში უერთდებოდნენ „რეალური“ პერსონაჟები – ჰამლეტი, კლოდიუსი, პოლონიუსი გილდესტერნი და როზენკრანცი. აქ რეჟისორის მიერ განძრახ ირღვეოდა ხერხი „თეატრში თეატრი“, წარმოდგენის დაწყებიდან სულ მალე, მაყურებლისთვის შეუძლებელი ხდებოდა გაერჩია საზღვარი მოხეტიალე დასის მსახიობებს და დანიის ხელისუფლების წარმომადგენელ „რეალურ“ პერსონაჟებს შორის.

ეს დარღვეული საზღვარი ეხმიანება „დროთა კავშირის“ თემას. სპექტაკლში ის ხაზგასმული იყო და დროის გარდა, როგორც ვთქვით, ზღვარი იშლებოდა დადებით და უარყოფით პერსონაჟებს, წყალსა და ხმელეთს, ხელისუფლებასა და აქტიორებს, გამოგონილ და რეალურ გმირებს შორის. „პიესაში შეგნებულადაა დარღვეული სცენარის გათამაშების აპრობირებული და საყოველთაოდ მიღებული ფორმა – თეატრი თეატრში. კლოდიუსი (ვაჟა გელაშვილი), პოლონიუსი (გივი ჩუგუაშვილი) და ჰამლეტი (ლაშა ოყრეშიძე) არ არიან მოხეტიალე დასის წევრები. თუმცა პროტაგონისტის, შემოქმედის დირექტივებს ემორჩილებიან და ბუნებრივია მის მიერ ინტერპრეტირებულ წარმოდგენაშიც თანამონაწილეობენ. რეჟისორისათვის მთავარია არა ის, ვინ პროფესიონალი მსახიობია და ვინ – არა, არამედ ის, თუ ვის როგორი მსახიობობა შეუძლია, ვის როგორ შეუძლია მოირგოს ხან ერთი, ხან მეორე ცხოვრებისეული ნიღაბი. საბოლოოდ კი აღმოჩნდება, რომ ყველა მშვენიერი მსახიობია, „ყველას ყველას როლის თამაში შეუძლია“. არა იმიტომ, რომ ნიჭიერები არიან. ეს, უბრალოდ, ადამიანური არსებობის, ადამიანური ყოფის პრინციპია და სხვა არაფერი“[102].

ყოვლისმომცველი თამაშის ფენომენი ენობრივ სივრცეშიც პოულობდა ასახვას, ელსინორის თეატრ-სასახლეში გათამაშებული მოვლენები მსახიობებს შექსპირისეული ფრაზების უსასრულო ირონიული თამაშით ჰქონდათ გადმოცემული „ცნობილი ფრაზა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა“, მეორდება თითქმის თორმეტჯერ და სრულიად სხვადასხვა მნიშვნელობით; არანაკლებ ცნობილი „არარაობავ, დედაკაცი უნდა

[102]დეკანოიძე ი. „ასეა ხოლმე საუკუნის მიწურულს მუდამ...“, გაზ. „კავკასიონი“, 1996 წ. 29 ივნისი, გვ. 5

გერქვას შენ“ უფრო მახვილგონივრულად არის ჩანაცვლებული: „არარაობა იმიტომ იქცა დედაკაცად, რომ დედაკაცი გახდა არარაობა“[103].

თამაშის, როგორც ასეთის თემა, ყოფნა-არყოფნის თემას ცვლიდა, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, იგივდებოდა მასთან. წარმოდგენაში როზენკრანცისა და გილდესტერნის მიერ ყოფნა-არყოფნის მონოლოგი ასე იყო პერიფრაზირებული: „რა თამაში წამოიწყეს, ან რას მეთამაშებიან ან რა წესებით, საკითხავი აი ეს არის!“ თამაში როგორც არსებობის ფორმა, და შესაძლოა ერთადერთიც, განმსაზღვრელი გახდა სპექტაკლში. თამაშის პროცესში არჩეული, მორგებული და შემდეგ შეცვლილი როლები ცხადყოფს, რომ არსებულ სინამდვილეში ნამდვილობის ილუზია აღარავის შეიპყრობს. ნამდვილი, სახის, ან არსის ან მათი კვალის ძიება ნიშან-სიმბოლოებში უფროა შესაძლებელი, ვიდრე რეალურ სამყაროში. ასე მაგალითად, „ოცდამეთვრამეტეში“ ერთადერთ დადებით გმირს, ჰორაციოს, ძაღლი – გერმანული ნაგაზი ასახიერებდა. ერთგულების სიმბოლო თავის თავს – სიმბოლოს გამოხატავდა, შეიძლება ვთქვათ, რომ არსისგან მხოლოდ მისი სიმბოლოღა შემორჩენილიყო.

აქედან გამომდინარე, როცა სპექტაკლში ერთი და იგივე მსახიობები რამდენიმე როლს განასახიერებდნენ, ეს ასეც შეიძლებოდა გაგვეგო – თუ არსი დაკარგულია, მაშინ რა მნიშვნელობა აქვს, ვინ ვის როლს ითამაშებს?!

სპექტაკლში იყო რამდენიმე პერსონაჟი, ვინც არ იცვლიდა როლს, ესენი იყვნენ ჰამლეტი, როზენკრანცი და გილდესტერნი. რეჟისორმა ამგვარად გამოყო ის, ვინც სხვებთან შედარებით საკუთარ თავთან, სახესთან, არსთან გარკვეულობით ხასიათდებოდა. მათ მოხაზული ჰქონდათ მოქმედების და ცხოვრების სტრატეგია, რომელიც მიუხედავად საეჭვო სტატუსისა, მაინც უძლებდა დარღვეულ დროთა კავშირს. მათი არსი მეტნაკლებად, მაგრამ მაინც, ემთხვეოდა მათსავე სიმბოლოებს.

როზენი და გილდენი, ჰამლეტის სიყრმის მეგობრები, რომლებიც სტოპარდის პიესაში მთავარი მოქმედი გმირები არიან, თანამედროვე ადამიანის მენტალურ მდგომარეობას აღწერენ. სტოპარდის ვერსიაში მოვლენები მათი როგორც, სასახლის კარის ინტრიგებში გახვეულ „უდანაშაულო მსხვერპლთა“ თვალით არის დანახული. მათი რაციონალური აზროვნება,

[103]ბუხრიკიძე დ. „ეპიკური ზავი შექსპირთან...სტოპარდზე გავლით“, გაზ. „7 დღე“, 1996 წ. 12-18 ივლისი, №28, გვ. 8

რომელიც მუდმივად ცდილობს გაერკვეს არსებულ სიტუაციაში და აქედან გამომდინარე მოძებნოს მოსახერხებელი პოზიცია, ანდღულაძის სპექტაკლშიც ინარჩუნებდა იგივე თვისობრიობას. მაგრამ, აქ კიდევ უფრო მეტად იყო გამძაფრებული მათთვის დამახასიათებელი შეგუების და განახლების უნარი: სპექტაკლში როზენკრანცისა და გილდესტერნის გამოჩენა ძალიან ეფექტური სცენით იყო გადაწყვეტილი, ისინი ავანსცენაზე მოთავსებული, ქვიშით სავსე სამარიდან, შენელებული მოძრაობებით ამოდიოდნენ, „მათი მკვდრეთით აღდგომა გაკეთებულია მისტიკურ-მატერიალურად: ჩნდებიან საფლავის მტვრისგან და დიდხანს, სკრუპულოზურად იფერთხენ მტვერს საკუთარი სხეულისაგან“[104].

მაყურებლისთვის, რომელსაც რეცენზიებით აფრთხილებდნენ, საკმარისი ინტელექტუალური მარაგი ჰქონოდათ, რომ არ დაკარგულიყვნენ ტექსტუალური ინფორმაციის, კონცეპტუალური მიზანსცენების და მრავალროლიანი მსახიობების მორევში, შეუძლებელი აღმოჩნდა სპექტაკლის ცნობიერ დონეზე ანალიზი. თეატრმცოდნეებიც კი ვერ ახერხებდნენ ერთ კონკრეტულ აზრობრივ ველში მოექციათ ის ფრაგმენტულობა, რაც ახასიათებდა „ოცდამეთვრამეტეს.“ დღეს შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი არ ცდილობდა გამოეკვეთა სპექტაკლის ზეამოცანა ტრადიციული გაგებით. რეჟისურის ხერხები მიმართული იყო მრავალი ურთიერთგამომდინარე თემების თანაბარი აქცენტირებით, რაც საერთო ჯამში აიხსნებოდა როგორც მრავალი მიზეზი მაყურებლის კოლიზიის გამოსაწვევად, სადაც ცენტრალურ ადგილს დაიჭერდა მონოლოგი „ყოფნა, არ ყოფნა...“ ანუ რეჟისორი არ იძლეოდა მზა აზრს, ის უნდა ჩამოყალიბებულიყო მაყურებელთან ერთად.

რეჟისურის ხერხების რადიკალურ ხასიათში იგრძნობა დეკონსტრუქციის ტენდენცია. დროის ამ გადმოსახედიდან, ცხადად იგრძნობა სპექტაკლის აზრობრივ სივრცეში, გარემომცველი სამყაროს გაგების მცდელობა, რომელიც ნიველირებული და მარცხისთვის განწირულია დეკონსრუქციის პოსტულატით, რომ არსებობის არსის ექსპლიკაცია პრინციპულად შეუძლებელია[105]. დეკონსტრუქციის ამ ფილოსოფიურ სენტენციასთან ერთად არსებობს ლიტერატურულ-კრიტიკული დეკონსტრუქციის მეთოდი, რომელიც გულისხმობს პარადოქსულ წაკითხვას ყველაფრის, რაც შესაძლებელია განხილული იქნას როგორც „ტექსტი“. სპექტაკლში „ოცდამეთვრამეტე“ რამდენიმე ტექსტუალური საწყისის სცენაზე მოულოდნელი კავშირებით

[104] Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст.32

[105] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_18.php პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედია, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.08.2013

გადმოტანა, ქმნიდა საშუალებას დაბადებულიყო სრულიად ახალი ვარიაციები ჰამლეტისა და ყოფნა-არყოფნის, ანუ ადამიანისა და მისი არსებობის შესახებ.

სპექტაკლში, როგორც რეცენზიებიდან ირკვევა, გამოყენებული იყო ტრავესტის ინსტიტუტი – ქალთა „პარტიებს“ – გერტრუდასა და ოფელიას, მამაკაცი მსახიობები განასახიერებდნენ. იგივე რეცენზიებში ეს, ძირითადად, შექსპირის დროის თეატრის ტრადიციის გახსენებას უკავშირდებოდა. თუმცა გამომდინარე იქედან, რომ სპექტაკლთან მიმართებაში ვმსჯელობთ იმ ფილოსოფიურ, მსოფლმხედველობრივ აზრზე, უფრო ზუსტად კი მეთოდზე, რომელსაც პოსტმოდერნიზმის ძირითადი – დეკონსტრუქციის იდეა უკავშირდება, შესაძლებელია განვავრცოთ რეჟისორის მიერ სპექტაკლის გახსნისათვის ჩადებული ეს ერთ-ერთი აქცენტი. დავიწყოთ იმით, რომ ლოგოცენტრიზმი, რომელიც ევროპის კლასიკური კულტურული ტრადიციის აღმნიშვნელია, პოსტმოდერნული ხედვით, აუცილებელ დეკონსტრუქციას ექვემდებარება. ის ფაქტიურად გახდა კულტურის სიმბოლო, რომელმაც თავის თავში მოიცვა დასავლური მენტალობის ფუნდამენტური განწყობები, რაც გამოიხატა ძალის, ფორმალურის და მამაკაცური საწყისის გააქტიურებით. რეჟისორ დ. ანდღულაძის ჩანაფიქი შესაძლოა, სწორედ აღნიშნული დისკურსის კონტექსტში განვიხილოთ. სცენაზე წარმოდგენილ იმ გარემოში, სადაც გამძაფრებულია ძალმომრეობა, სისასტიკე და თამაში როგორც არსებობის ფორმა, რასაკვირველია გამართლებულია და ჩვენი აზრით, სწორად მიგნებულიც, მამაკაცური ბუნების დომინანტობა ქალის როლისთვისაც კი. სწორედ ამ ხერხით გამოჩნდა განსაკუთრებით ცხადად იმ კულტურული ტრადიციის ბუნება და სახე, რომლის დეკონსტრუქციისკენ იყო მიმართული რეჟისორის აზროვნება.

სპექტაკლში აღიწერა განადგურების პირას მდგარი სამყარო, რომელშიც ერთმანეთის მიმართ ნულოვანი მიმტევებლობით გამორჩეული პერსონაჟები შეუბრალებელნი და დამნაშავენი გახლდნენ. „ეს არის დრო, რომელსაც ნამტირალევი და თვინიერი ქრისტიანული ჰაბიტუსის ჰამლეტი ვერაფერს შეუცვლის. ვერ გადარჩებიან ისინიც, ვისაც განახლებისა და შეგუების ყველაზე ყოჩაღი ინსტინქტი აქვთ (პირველ რიგში როზენკრანცი და გილდესტერნი), ვინაიდან „დროთა კავშირი“ ამ შემთხვევაში ხმელეთი საბოლოოდ კარგავს წონასწორობას და ნადგურდება. III აქტში რჩება მხოლოდ წყალი და მასზე მოტივტივე გემი, როგორც მარადიული ხეტიალის,

უსასრულო სრბოლის სიმბოლო“[106]. დავით ანდღულაძემ ამ სპექტაკლით რეჟისორული აზროვნების გლობალური მასშტაბი გამოავლინა. ეს იყო ძალზე თანამედროვე, საუკუნეების მიჯნაზე აღმოცენებული „ჰამლეტი“, მასში ჩატეული იყო თანამედროვე ადამიანის კულტურისა და ღირებულებათა კრიზისი. შექსპირის პიესების მოზრდილ ტომს, რომელსაც სცენაზე აქეთ-იქეთ დაუდევრად ისროდნენ, კულტურის მიმართ თანამედროვეობის დამოკიდებულებაც უნდა გამოეხატა.

ირონიული იყო სპექტაკლის ფინალი. მბრუნავი სცენა მაყურებლის თვალწინ დახოცილი გვამების დემონსტრირებას ახდენდა, ხოლო ინგლისის ელჩს შემოჰქონდა სამგლოვიარო გვირგვინი და გარდაცვლილთა პატივსაცემად ტექსტს კითხულობდა. „„როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდარნი არიან“ – აცხადებს ელჩი, ტექსტს კი თავად როზენი და გილდენი თარგმნიან“[107]. სულ ბოლოს, სცენის სიღრმეში წვიმა მოდიოდა, თითქოს მაღლა, დედამიწიდან ამავალი ამქვეყნიური ბოროტებები კონდენსირდებოდა, განიწმინდებოდა და წვიმის სახით ბრუნდებოდა... ყველაფრის შემდეგ, ეს ბოლო პასაჟი ასევე აღიქმებოდა როგორც მოულოდნელი, პოეტური სინანული...

90-იანი წლების „ჰამლეტის“ სცენურ ვერსიებში ძირითადი აქცენტი დასმული იყო გარემომცველი სამყაროს გადაგვარებულ ფორმებზე. გ. ჟორდანიას სპექტაკლშიც, 1991 წელს, მთავარი როლის მერაბ ნინიძისეული შესრულებით, აყირავებული სამყარო იყო ნაჩვენები - „ნინიძის ჰამლეტისათვის იმსხვრევა მისი წარმოდგენების ქვეყანა, ყოველივე ადგილს ინაცვლებს, ადამიანთა ზნეობა და საუკუნეობით შემუშავებული თანაცხოვრების ნორმები ირღვევა, ძმა ძმას იმეტებს, მეუღლე მეუღლეს, მეგობარი მეგობარს, ის ვეღარ ცნობს თავის სამყაროს, ბრძენთა სწავლებით ნასაზრდოებ ხატს საწუთროსას, ყოველივე მრუდე სარკეში ირეკლება. შეილახა რწმენა ადამიანური ღირსებისა, ყველაფერმა დაკარგა აზრი“[108].

გიზო ჟორდანიას ინტერპრეტაციით სპექტაკლი ასე იწყებოდა: ჰორაციო ზურგით იდგა მაყურებლისაგან, მერე შემოტრიალდებოდა, ავანსცენისკენ მოდიოდა და ამბობდა: - „რაღაც დამპალა დანიის სახელმწიფოში!“. რითაც რეჟისორი გამოკვეთდა თავის დამოკიდებულებას

[106] ბუხრიკიძე დ. „ეპიკური ზავი შექსპირთან...სტოპარდზე გავლით“, გაზ. „7 დღე“, 1996 წ. 12-18 ივლისი, №28, გვ. 8

[107] იქვე

[108] ივანიცკი თ.. „ჰამლეტი ანუ მარადიული ღირებულებები და წარმავალი ამაოება“, გაზ. „ახალგაზრდა ივერიელი“, 1991 წ. 25 ივლისი, № 86, გვ. 5

დაშლილი და ნანგრევებად ქცეული სახელმწიფოს მიმართ. ჰამლეტი, მერაბ ნინიძის შესრულებით, სცენაზე საღეჭი რეზინის ღეჭვით, ჯიბეებში ხელებჩაწყობილი შემოდიოდა. მისი ქცევის მანერა, მეტყველება 90-იანი წლების, თანამედროვე ახალგაზრდის ტიპაჟს ქმნიდა. ის აჩრდილთან შეხვედრისას მარტო იყო, დარაჯნი, რომლებმაც პიესის მიხედვით, პირველებმა შენიშნეს აჩრდილი ამ წარმოდგენაში, საერთოდ არ არსებობდნენ. ამასთან დაკავშირებით თეატრმცოდნე ლ. ხეთაგური წერდა: „ჩემი თაობის ჰამლეტს მამის აჩრდილთან საუბრისას მოწმე არ სჭირდება. ამ ეპიზოდში მამის მხოლოდ ფიზიკური მკვლელობის ამბავი კი არ თამაშდება, არამედ მამის, როგორც სახელოვანი წინაპრის, იდეალის მოკვლაა შემზარავი. მის ადგილს ამ რწმენა-სიმბოლოს მკვლელები იკავებენ“[109]. ნინიძის მიერ შექმნილი პესონაჟი არ იყო შურისმაძიებელი, პირიქით, ის თითქოს დისტანციიდან უყურებდა მომხდარ მოვლენებს და თითოეულ ეპიზოდს სევდიანი, გულგრილი, ირონიული და ზოგჯერ ცინიკური ღიმილით ამთავრებდა. ამ ჰამლეტისათვის ყოფნა-არყოფნის თემა ფილოსოფიური თავსატეხი კი არა, ყოველდღიურობის განმსაზღვრელი კითხვა იყო, რომელსაც წონასწორობადაკარგული სამყაროსათვის მარტივი, აქსიომატური განაჩენი გამოჰქონდა.

სამყაროს დაშლის და მასში ადამიანის ყოფნა-არყოფნის თემა ავთანდილ ვარსიმაშვილის მიერ „თეატრალურ სარდაფში“ 1998 წელს დადგმულ სპექტაკლშიც აქტუალური იყო. ჰამლეტის როლის შემსრულებელი, გ. კაპანაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში შეკითხვას, თუ რით ახსნიდა ის „ჰამლეტების“ მომრავლებას ქართულ სცენასა და პოსტსაბჭოთა თეატრალურ სივრცეში, პასუხობს: „დღევანდელი „ჰამლეტი“, ჩემი აზრით, ეს არის ერთგვარი აპოკალიფსის შეგრძნების ნიშანი; როცა სამყარო ინგრევა და პიროვნებები სამყაროსთან ერთად საკუთარ თავსაც ანგრევენ. ჩანს მოახლოებული ცოდვებისა და რისხვის შიში ისე მძაფრად იგრძნობა, რომ ხელოვანს არ შეუძლია, არ დააფიქსიროს თავისი მდგომარეობა“[110]. პიესის ვარსიმაშვილისეული სცენური ვერსია რეჟისურის კლასიკური ხერხებით ხორციელდებოდა. ის ტრაგედიის სტრუქტურას მიჰყვებოდა და თანამედროვეობის პრობლემებსა და მახასიათებლებს პიესის შინაარსში ეძებდა. გამომსახველობითი საშუალებების რეჟისორულ ძიებებში, თეატრმცოდნეები სიახლის ნაკლებობაზე მიუთითებდნენ: „მხატვრული სტილისტიკა და გამომსახველობითი ფორმები

[109] ლ.ხეთაგური ლ., „ჰამლეტის უცნაური ღიმილი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ ,1991 წ. №5, გვ,.31

[110]ბუხრიკიძე დ., „ყოფნა–არყოფნის შიში საფესტივალო კარნავალებს შორის“, გაზ. „რეზონანსი“, 1998წ. 10 ოქტომბერი

რამდენიმე ათეული წლის წინ წარმოებულ ექსპერიმენტულ ძიებათა გამოძახილს წააგავდა“ – წერდა სპექტაკლის შესახებ გ. ჩართოლანი[111].

მარჯანიშვილის თეატრის ანდღულაძისეული „ჰამლეტის“ მსგავსად „სარდაფის“ სპექტაკლშიც არ მოიძებნა ადგილი დადებითი პერსონაჟებისათვის. ტრაგედიაში ერთმანეთისაგან თითქმის არაფრით არ განსხვავდებოდნენ კონფლიქტში შესული ადამიანები. „ჰამლეტი თავის ირგვლივ ვერ ხედავს დადებით გმირს. ამ სპექტაკლში ყველანი დამნაშავეები არიან – მკვლელები ან პოტენციური მკვლელები, როსკიპები ან პოტენციური როსკიპები“[112]. მთავარი როლის შემსრულებელმა, გოჩა კაპანაძემ, ჰამლეტის შინაგანი წინააღმდეგობანი პლასტიკის საშუალებით გარეთ გამოიტანა. ყოფნა-არყოფნის მონოლოგს ის სცენაზე, ერთ სწორ ხაზზე გამავალი ამბობდა, თითქოს ბეწვის ხიდზე გადიოდა. ცალ ხელში ფიალა ეჭირა, მეორეში კი მახვილი. კინოეფექტის საშუალებით გადაწყვეტილი, მამის აჩრდილთან შეხვედრის სცენის შემდეგ, ნიჰილიზმის ზღვარზე მდგომი ჰამლეტის კოლიზია, პროტესტის გამოხატვის წყურვილში გადაიზრდება. ჩვენს მიერ აღნიშნული ინტერვიუდან ირკვევა, რომ გ. კაპანაძე ჰამლეტის მიერ 5 მკვლელობის ჩადენის გამომწვევ მიზეზად გარემმომცველი სამყაროსა და ადამიანების ბრალს ხედავდა. თუმცა, სპექტაკლში ბრძოლაში შესულ გმირს იდეური მოწინააღმდეგეები არ ჰყავდა. კლავდიუსი გურამ საღარაძის შესრულებით, ჩადენილი ცოდვის მონანიების სურვილით იყო შეპყრობილი. მისი გმირი ძმის მკვლელობის შემდეგ მოპოვებულ გვირგვინს არ ზეიმობდა, პირიქით მის სარკასტულ სიცილსა და მეტყველების მანერაში სინანული და ჩადენილი ქმედების გამო დარდი იკითხებოდა. თითქოს სპექტაკლის პერსონაჟებმა წინასწარ იცოდნენ, რაც უნდა მომხდარიყო დანიის სახელმწიფოში, მაგრამ მათი ეს ცოდნა არაფერს ნიშნავდა, მაინც ვერაფერს ცვლიდნენ. ამიტომ, თავიდანვე ცდილობდნენ გაეაზრებინათ თავიანთი ქმედების ზნეობრივი ხასიათი.

საკუთარი საქციელის ამგვარივე შეფასებით ამთავრებდა სიცოცხლეს თათული დოლიძის ჰერტრუდაც. ის წარმოდგენის დასაწყისში, საროსკიპოდან გამოსულ, ლამაზ კახპას ჰგავდა, რომელსაც გაუმართლა, მოიწონეს და თავზე გვირგვინი დაადგეს, მაგრამ მას სულ მალე ბეზრდება ეს „წარმატებული“ თამაში და სადღეგრძელოსავით სვამს საწამლავით სავსე ფიალას.

---

[111]ჩართოლანი გ., „...არც ესაა უმნიშვნელო რამ“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998 წ. #6, გვ. 17
[112]მაჭავარიანი ნ., „სამი სპექტაკლი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. # 1-2, გვ. 24

ნინო თარხან-მოურავის პრაქტიკული ოფელია, სულაც არ იყო ჰამლეტის სიყვარულისაგან გონებადაკარგული. ის დედოფლობაზე ოცნებობდა და უარს არ ამბობდა ჰამლეტის უხეშ არშიყობაზე. პირიქით, მის გამოწვევასაც კი ცდილობდა. „თუკი შექსპირისეული ოფელია მხოლოდ იმიტომ უნდა წასულიყო საროსკიპოში, რომ თავისი სიწმინდე და გულუბრყვილობა ცხოვრებისეული ეშმაკობითა და ცოდნით შეევსო, თარხან-მოურავის ოფელიას ამ ეშმაკობების სწავლა აღარ სჭირდება“[113]. რეჟისორი ჰამლეტისა და ოფელიას ურთიერთობის სცენებს ეროტიულ-პლასტიური სცენებით გვიხატავდა.

სპექტაკლის ფინალში, ისევე როგორც გ. ჟორდანიას „ჰამლეტში“ ნახსენები არ იყო არც ფონტინბრასი და არც ჰამლეტის ანდერძი. ფინალური სცენა სცენოგრაფიის საშუალებით იძენდა აზრს. სცენა გამჭვირვალე ფარდით იყოფოდა. ერთგან უპატრონოდ დარჩენილ ტახტზე დამჯდარი ვირი რჩებოდა, მეორეგან კი სამყარო, საიდანაც „არც ერთი მგზავრი უკან აღარ ბრუნდება“.

ავთო ვარსიმაშვილის ჰამლეტმა იმოგზაურა ჩეხეთსა და რუსეთში. ლვოვის თეატრალურ ფესტივალზე მას მიენიჭა პრიზი ორიგინალური რეჟისურისათვის, ხოლო მსახიობ გურამ საღარაძეს – მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. 1998 წელს, ქალაქ რუსთავის თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნიღაბი“ ა. ვარსიმაშვილი დაჯილდოვდა საუკეთესო რეჟისურისათვის.

კიდევ ერთი სპექტაკლი, რომელიც ცხადად გამოხატავს ჩვენს მიერ აპოკალიფსური აზროვნების ტენდენციად წოდებულ მიმართულებას არის დ. ანდღულაძის „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“, რომელიც ახმეტელის თეატრში 2001 წელს დაიდგა. ფ. დიურენმატის პიესას „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ რეჟისორმა ახალი დასათაურება მისცა. სათაურშივე გამოიკვეთა ის მთავარი აქცენტი რაზეც მთელი წარმოდგენა იყო აგებული. ნანა ფაჩუაშვილის კლარა, ერთ დროს ალფრედზე შეყვარებული და მისგან დაორსულებული პატარა გოგონა, უსამართლოდ იქნა გაძევებული ქალაქიდან, ის მრავალი წლის შემდეგ უკვე მილიონერ, ხანშიშესულ ქალბატონად ქცეული ბრუნდება ამ ქალაქში და „მეორედ მოსვლას“ აწყობს. ცდილობს აღადგინოს წონასწორობა, რომელიც მის მიმართ განხორციელებული ქმედებით დაირღვა. ცდილობს თვითონ შექმნას სამართალი. უმცირეს დეტალებამდე დამუშავებული სპექტაკლი წარმოადგენდა მატერიალურად და სულიერად გაკოტრებულ ადამიანებს, რომელნიც ერთადერთ

[113]მაჭავარიანი ნ., „სამი სპექტაკლი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. # 1–2 გვ. 24

გამოსავალს, გადარჩენის ერთადერთ გზას კლარა ცახანასიანის წყალობაში ხედავდნენ. ამ წყალობის მოსაპოვებლად კი ყველაფერს აკეთებდნენ. მაგალითად, როდესაც კლარამ თავისი ყმაწვილქალობის გახსენება და იმ ტყეში გასეირნება მოინდომა, სადაც ალფრედს ხვდებოდა ხოლმე, მოქალაქეებმა კარგა ხნის წინ გაჩეხილი კონრადის ტყე მომარჯვებული ტოტების შრიალით განასახიერეს.

ფული ყველაფერს ყიდულობს. კლარამ მთელი ქალაქი თავის შიგთავსიანად შეიძინა, იმ ფაქტის ზუსტად გაცნობიერებით, რომ მისი ნებისმიერი მოთხოვნა, მილიარდ დოლარად ალფრედ ილის (ნ. ყურაშვილი) სიკვდილით დასჯაც, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად შესრულდებოდა. რეჟისორი მეორედ მოსვლის ძირითად იარაღად ფულს ასახელებდა. ფულს, რომელიც ახალ რეალობას ქმნის და ზუსტად ისე, როგორც მასმედია, ჰიპერრეალურ თამაშებს გვთავაზობს.

დ.ანდღულაძის სპექტაკლში უცხოეთიდან ჩამოსული ჟურნალისტებიც პირდაპირი ეთერით გადასცემდნენ კლარა ცახანასიანის მშობლიურ ქალაქში დატრიალებულ მოვლენებს, ამ ამბისგან ისინი „მაკდონალდსის“ „Fastfood“ -ის მსგავს შოუს ქმნიდნენ, რომელიც თანამედროვე ბაზრის მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა. “ეს სცენა ბრწყინვალეა, განსაკუთრებით - სპექტაკლში ჩართული ღრმააზროვანი რეკლამა თვით ახმეტელის თეატრისა და სპექტაკლისა „მეორედ მოსვლა“, ფრიად გონებამახვილური ტექსტით, რომელიც ასე ბოლოვდება: ... მოდით ერთხელ (ჩვენს სპექტაკლზე) რადგან მეორედ მოსვლა ისედაც გარდაუვალია!“ [114]

დაპირებული მილიარდის გაყოფისას მოქალაქენი ერთმანეთს არ ინდობდნენ, ამ დროს ჩემოდანი სკდებოდა, ფული კი სხვადასხვა მიმართულებით ცვიოდა. გაგულისებულ ხალხს ფეხქვეშ ხიდი ენგრეოდა და ფინალურ სცენაში მაყურებელი თოკებზე დაკიდებულ, კვამლში ოდნავ მოქანავე მათ გვამებს ხედავდა.

როდესაც ვსაუბრობთ ქართულ სცენაზე აპოკალიფსური აზროვნების პრაქტიკულ განხორციელებაზე, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ რუსთაველის თეატრში 1987 წელს, რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლს „მეფე ლირი“. თეატრმცოდნეები ამ სპექტაკლით სამყაროს დასასრულის განჭვრეტასთან ერთად კონკრეტული თეატრის ესთეტიკის დასასრულს ხედავდნენ და მას „მომავლის თეატრისაკენ გაჭრილ სარკმელს“ უწოდებდნენ: „ცხადია, „ლირში“ ჯერ ნათლად არ ჩანს ახალი, ასაშენებელი თეატრის ესთეტიკა. მასზე მხოლოდ მაშინ იქნება

[114] ვახანია ზ. „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2005წ. №2 გვ.9

შესაძლებელი მსჯელობა, როცა რ. სტურუა თავის ახალ წარმოდგენებს განახორციელებს და იმ დისტანციიდან „ლირში“ კიდევ ბევრი რამის ამოკითხვა იქნება შესაძლებელი“[115]. გაოცებას იწვევს თეატრმცოდნეების მიერ გამოთქმული ვარაუდის სიზუსტე. დღეს შესაძლებელია დანამდვილებით ითქვას, რომ „მეფე ლირით“ მართლაც დასრულდა ქართული რეჟისურის განვითარების კონკრეტული ეტაპი, ის რაც იქმნებოდა საბჭოთა იდეოლოგიასთან წინააღმდეგობის რეჟიმში და აღწევდა მხატვრული გამოხატვის ფორმის ერთიანობას. ამის შემდეგ რეჟისურაში იწყება განსხვავებული ძიებები. ამიტომ „მეფე ლირთან“ კავშირს პოულობს არა მხოლოდ რობერტ სტურუას შემდგომი დადგმები, არამედ საშუალო და ახალი თაობის რეჟისორთა სპექტაკლებიც.

1995 წელს, მარჯანიშვილის თეატრში მიწვეულმა დავით დოიაშვილმა, 23 წლის ასაკში იგივე შექსპირის „მეფე ლირი“ ოთარ მეღვინეთუხუცესის შესრულებით განახორციელა. სპექტაკლი განხილვის საგნად იქცა. საზოგადოებრივი აზრი ორად გაიყო. სპექტაკლს გამოუჩნდნენ როგორც მომხრეები, ასევე მოწინააღმდეგეებიც. რეჟისურასთან მიმართებაში აღინიშნებოდა „ახლებური აზროვნების“ მანერა. „შესაძლოა, ბევრ რამეში შეეკამათო რეჟისორს, ზოგიერთი პერსონაჟის თუ მიზანსცენის გადაწყვეტაში, ზედმეტ თავისუფლებასა და ზოგჯერ მონოტონურობაში, მაგრამ ნათლად ჩანს რეჟისორის უდიდესი ფანტაზია, იმპროვიზაციის უნარი, გაბედული ექსპერიმენტების და სიახლის ძიების სურვილი, პიესის ორიგინალურად წაკითხვის ნიჭი“[116]. „მეფე ლირით“ რ. სტურუას მიერ ნაწინასწარმეტყველები სამყაროს, იდეოლოგიისა და ესთეტიკის რღვევა დოიაშვილის სპექტაკლში ე.წ. „საავტორო თეატრის“ პრინციპების რღვევით გამოვლინდა და გაგრძელდა. „საავტორო თეატრის“ პრინციპების რღვევაში, ვგულისხმობთ რეჟისორზე, როგორც სპექტაკლის ავტორზე ჩამოყალიბებული შეხედულებების გადახედვას. თუ რეჟისორის შემოქმედებითი მიღწევები მანამდე განისაზღვრებოდა მხოლოდ ორიგინალური, საავტორო, სიახლის შემომტანი ძიებებით, თანდათან სიახლის პრეტენზია ადგილს უთმობს უკვე არსებული, გამოყენებული ხერხებისა და მიგნებების კვლავწარმოებას. თუ რობერტ სტურუას რეჟისურის უმთავრესი თვისება წარმოდგენის შემადგენელი კომპონენტების (სცენოგრაფია, სამსახიობო ოსტატობა, მუსიკა,

[115]ქართველიშვილი ვ. „რომანტიკულისა და ინტელექტუალურის ზღვარზე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2006 წ. გვ. 309-339

[116]კიკნაძე მ. „ძიების გზით“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998, 14 იანვარი, გვ.9

მხატვრული განათება) სპექტაკლის მთავარ იდეასა და აზრზე დაქვემდებარებაა, დავით დოიაშვილთან გადმოსაცემი აზრი უკანა პლანზე იწევს, მოცემულ ჰიპერტექსტში ადრე არსებულ ტექსტებთან კავშირები მყარდება და სხვადასხვა ელემენტის გადათამაშება ხდება. თუ ადრე, რეჟისორი, იგივე რ. სტურუა, თავისი ხელოვნების ნაწარმოებით ყოველთვის რაღაცას ამტკიცებდა, ახალი ტენდენციის ზეგავლენით დოიაშვილი იდეისა და შინაარსის მტკიცების (თუნდაც მისი დამაჯერებლობის) აუცილებლობას უარყოფს და მთელი დატვირთვა ფორმისა და სტილის თავისებურებებზე გადააქვს.

ხუთმოქმედებიან „მეფე ლირში“ ფორმის დომინირებას თავად რეჟისორი ამგვარად ხსნიდა: „მე ხშირად მსაყვედურობენ არ გინდა ამდენი გარეგნული ფორმა, შიგნით უფრო მეტი სიღრმე უნდა იყოს. მე მგონი, ეს ერთი რამით არის გამოწვეული: ჩვენ დაგვხვდა ცოტა ერთფეროვანი თეატრი, სადაც მეტი დატვირთვა იყო სიტყვაზე, სათქმელზე, იდეაზე, რის გამოც ახლა წამოვიდა მეორე უკიდურესობა – ფორმის ძიებისა“[117].

რეჟისორი ფორმას სხვადასხვა სტილის, ესთეტიკის, პლასტიკის სინთეზის და გადათამაშების გზით ეძებდა. ერთმანეთის პირისპირ იდგა შექსპირის თამაშის ტრადიციული ქართული მანერა და სრულიად თანამედროვე სტილი. „მარჯანიშვილელთა „ლირი“ ესთეტიკის თვალსაზრისით – იშვიათი მოვლენაა: სიმულტანობა, ორი განსხვავებული ესთეტიკის არსებობა ერთ სპექტაკლში. ერთი მხრივ – აკადემიური თეატრი ჩამოყალიბებული ტრადიციებით, მეორე მხრივ - განსხვავებული გამომსახველობითი სტრუქტურა. ისინი მშვიდობიანად თანაარსებობენ, თითქოს ორ პარალელურ სამყაროში“[118]. არსებობს მოსაზრება, რომ პარალელური ხაზები სადღაც, ოდესღაც აუცილებლად გადაკვეთენ ერთმანეთს, ამ სპექტაკლში თითქოს დადასტურდა აღნიშნული მოსაზრება. მან სწორედ განსხვავებული ესთეტიკების გადაკვეთის წერტილები მონიშნა. სხვანაირად არ იარსებებდა მსგავსი აბზაცი ერთ-ერთ რეცენზიაში: „...დოიაშვილი საკუთარი რისკის ფასად ბოლომდე ცდილობს თითქმის დახავსებული თეატრის ესთეტიკის განახლებას და გაცოცხლებას, რისი დაუნახაობაც უმადურობა იქნებოდა“[119].

---

[117]ბათიაშვილი გ., ხ. წულაძე. „პროფესია –ჰობი, დათო დოიაშვილი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999წ. #3, გვ. 28

[118] Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст. 31

[119]ბუხრიკიძე დ., „როცა წყლულებს მითებით აღარ იხვევენ...“, გაზ. „7 დღე“, 1995 წ. 2–8 ივნისი,#21, გვ. 9

თუ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი არსებობის ზღვარს ხედავდა, ხოლო თეატრმცოდნეები სახრჩობელაზე მოკალათებულ მაიმუნში, იმ კოშმარულ მოჩვენებას, „რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს, ის დამღუპველი ძილი, რომლის შედეგადაც ისადგურებს სიცარიელე, ქაოსი“[120]. მარჯანიშვილის თეატრის „მეფე ლირის“ ახალი რედაქცია სიცარიელის შევსებასა და განადგურებულის ფერფლიდან აღდგენას ცდილობდა, როდესაც ტრაგედიის შინაარსს ფერადოვან, მსუბუქ ფორმას აძლევდა. დ. ბუხრიკიძე პიესის წარმოდგენის ქართულ სათეატრო გამოცდილებასთან ახდენდა შედარებას როდესაც წერდა: „სისხლიანი, ასკეტური, შავ-თეთრი ტრაგედიის ნაცვლად ვიხილეთ ფერადოვანი პოსტმოდერნისტული კიჩი“[121].

სტურუას „მეფე ლირში“ ძირითად თემად აპოკალიფსს ასახელებდა პ. ურუშაძეც: „„ოდესმე მთელი სამყარო ასე დაინგრევა“ – ამბობს პიესაში გონებაშეშლილი ლირის შემყურე გლოსტერი. ლირის „პარალელური“ გმირის ეს წინასწარმეტყველება სტურუასეული დადგმის ზეამოცანას წარმოადგენს. სწორედ ეს აზრი „მოაქვთ“ კულმინაციური მომენტების „მეცხრე ზვირთებს“, იგი მსჭვალავს სპექტაკლის მთელ სახიერ წყობას და ბოლოს, ახდება კიდეც ფინალში ნაწილებად დაშლილი სამყაროს სახით“[122].

არაერთი თეატრმცოდნე თუ უბრალოდ თეატრის მოყვარული აღნიშნავს, რომ სტურუას ეს წინასწარმეტყველება, სამყაროს ნგრევის შესახებ, თითქოს, 90-იანი წლების მოვლენებში ახდა. ჩვენი აზრით, მასთან კონტექსტში დოიაშვილის სპექტაკლი კრავს სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ადგილმონაცვლეობის წრეს და დაშლილი სამყაროს თანდათანობითი აღდგენის პროცესის მხატვრულ გამოხატულებად იქცევა. ახლადშექმნილ თუ შესაქმნელ სამყაროში ადამიანი კვლავ იწყებს არსებობას და გარესამყაროს კვლევაც მხოლოდ თამაშის საშუალებით ხორციელდება.

თამაშის ფენომენი, კი, მუდამ ასე მნიშვნელოვანი თეატრალური ხელოვნებისთვის, პოსტმოდერნის ეპოქის ერთ-ერთ უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს. „თამაშის

---

[120]ურუშაძე პ., .„მეფე ლირი ქართულ სცენაზე,“ ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1988წ. #5, 1988წ. გვ. 76

[121]ბუხრიკიძე დ., . „როცა წყლულებს მითებით აღარ იხვევენ“, გაზ. „7 დღე“, 1995 წ., 2–8 ივნისი, #21 გვ. 9

[122]ურუშაძე პ., „მეფე ლირი ქართულ სცენაზე“, ჟურ. „თეატრალური მოამბე“,1988წ. #5 გვ.73

ხერხი“ მჭიდროდ უკავშირდება ინტერტექსტუალობის, ციტაციის უკვე აღნიშნულ ნიშნებს. ი. ილინის ტერმინოლოგიურ ლექსიკონში, სტატიაში „თამაშის პრინციპი“ (ლათ. principium ludi) განმარტებულია: „სულიერი კულტურის მოვლენების „sub specie ludi“ დაკვირვების ტრადიცია სარგებლობს პატივსაცემ ავტორიტეტზე მეტით და საკმაოდ ძველი წარმომავლობისაა. როგორც ჩანს, ის ადამიანის გაჩენასთან ერთად ჩაისახა, ხოლო თუ ზოოლოგებს ვერწმუნებით, კიდევ უფრო ადრე. თამაშის, როგორც მთელი ადამიანური კულტურის მაორგანიზებელი ძირითადი პრინციპის გაგება, თავისი გლობალურობით, ჯერ კიდევ 1938 წელს იყო პირველად ფორმულირებული ი. ჰეიზინგას კლასიკურ ნაშრომში „Homo ludens“ („მოთამაშე ადამიანი“) პოსტმოდერნიზმში ეს იდეა პოულობს მრავალსახეობრივ განვითარებას (ეს არის მულტილინგვისტური კალამბურების გამოყენება, სახუმარო ეტიმოლოგია, ალუზია ნებისმიერ თემაზე, ფონური და ტოპოგრაფიული ტრიუკები). მკითხველი ჩათრეულია თამაშის პროცესში: ის იცნობს, აზრს აბოლოებს, პოულობს მეორე და მესამე აზრს. პოსტმოდერნისტული აზრი მივიდა დასკვნამდე, რომ ყველაფერი რაც აღიქმება როგორც სინამდვილე, სინამდვილეში სხვა არაფერია თუ არა მხოლოდ წარმოდგენა მის შესახებ, რომელიც ამასთანავე დამოკიდებულია თვალთახედვის იმ წერტილზე, რომელსაც მკითხველი ირჩევს“[123].

უკვე განხილულ სპექტაკლებშიც აღვნიშნეთ, რომ რეჟისურის ხერხებსა და სამსახიობო შესრულების ტექნიკაში განმსაზღვრელ ადგილს იჭერს თეატრის თამაშობრივი ბუნების წარმოჩენა. რეჟისორების მიერ სულ უფრო ხშირად გამოიყენება სცენური ნაწარმოების გადაწყვეტა ხერხით „თეატრი თეატრში“, რაც განსაკუთრებით ორგანულად შექსპირის პიესების განხორციელებისას გამოიყურება. აქ ძირითად საყრდენს შექსპირის ის ცნობილი მოსაზრება წარმოადგენს, რომ მთელი სამყარო თეატრია, და მასში ყველას თავისი როლი აქვს. ი. ჰეიზინგა აღნიშნავს, რომ ამ პოპულარულ მოსაზრებაში, მართალია ცხოვრება შედარებულია თეატრალურ სცენასთან, მაგრამ მასში არ არის ცხადად გამოხატული მთავარი, რომ ნამდვილი, წმინდა თამაში თავად არის კულტურის საფუძველი[124].

ჰეიზინგას მოსაზრება პოსტმოდერნის ეპოქაში კიდევ უფრო გამყარდა. კულტურის თამაშობრივმა ბუნებამ მიიპყრო საყოველთაო ყურადღება. ამ პროცესის ნაწილად მივიჩნევთ ხელოვნების ნაწარმოებებში, ამ შემთხვევაში, რეჟისორულ ხერხებში გამოვლენილ ტენდენციას,

[123] http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 5.06.13

[124] http://royallib.ru/read/heyzinga_yohan/Homo_Ludens.html#30720 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 8.06.13

თამაშის პრინციპს დაუქვემდებარონ სპექტაკლის, როგორც შინაარსობრივი, ასევე მისი ესთეტიკური მხარე. სწორედ ამ კუთხით, განსაკუთრებით საინტერესოა დ. დოიაშვილის „მეფე ლირი“.

რეჟისორი არ ამბობდა არაფერს ახალს როცა პირველ სცენას დგამდა როგორც თამაშს, ტირანის მიერ დაგეგმილსა და განსაზღვრულს. ინტერვიუში ის ამბობს: „პირველი სცენა თამაშია, სადაც ყველას თავისი ზუსტი ფუნქცია აქვს და ყველამ წინასწარ იცის ვის შემდეგ რა უნდა თქვას. ერთადერთი, ვინც ამ თამაშის წესებს არ ემორჩილება არის კორდელია“[125].

პირველი სცენა თითქოს ბავშვისთვის სათამაშოდ გამოყოფილ მოედანს აღწერდა: „ხანდაზმული ლირი, ბავშვური მიამიტობით შეპყრობილი, სათამაშოდ გამზადებულა; სცენაზე პატარა, ჩაკეტილი სივრცე აქვს გამოყოფილი, სადაც ქალიშვილებს სათითაოდ ეკითხება, რა განცდითა და გრძნობით უყვართ მამა. ეს პროცესი დიდად „გასაიდუმლოებულია“ და მაყურებლისგან რკინის კამერით გამოყოფილი“[126]. ქვიშაში ბავშვების თამაშს ჰგავდა სამეფოს გაყოფის რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ხერხიც: ლირის ქალიშვილები ტომრებში ქვიშას ყრიდნენ და ასე ინაწილებდნენ სამეფოს.

სპექტაკლში განსხვავებულ სტილთა და ესთეტიკათა გათამაშება ხდებოდა. ლირის შესრულების ფსიქოლოგიური მანერა კონტრასტს ქმნიდა „მადონას სტილში წარმოდგენილ კორდელიასთან, ყურზე დამაგრებული მიკროფონით“[127]. პოლისტილისტური იყო კოსტიუმებიც: „დამდგმელის ნებით, კლასიკურად სკულპტურული აღნაგობის მეღვინეთუხუცესი პოსტმოდერნისტულ ლანდშაფტზეა აღმართული. ხავერდის ტოგაში გახვეული დიდებული სილამაზის მამაკაცი გარშემორტყმულია ეკლექტური სუბიექტებით. კენტს, რეგანას, გონერილასა და ქალიშვილების ქმრებს ამოუცნობი ეპოქისა და გეოგრაფიის ღია ფერის კოსტუმები მოსავთ“[128]. კოსტიუმებში (მხატვარი ს. მაჩაბელი) მსახიობების თამაშში, მათ პლასტიკასა და სცენოგრაფიაში ნიშანდობლივი იყო აღმოსავლური სტილისტიკის შემოტანა. სცენის სიღრმეში არსებული გრძელი სადგომი, ნაომარ სატვირთო ვაგონებსაც და ამავდროულად

[125]ბათიაშვილი გ., ,ხ. წულაძე. „პროფესია –ჰობი, დათო დოიაშვილი“„თეატრი და ცხოვრება“, 1999წ. №3, გვ.27

[126]ბრეგაძე დ. „გამოღვიძების დიადი წამი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1998, 1-8/V №18

[127]ბუხრიკიძე დ. „როცა წყლულებს მითებით აღარ იხვევენ“, გაზ. „7 დღე“, 1995, №21 2-8/VI გვ.9

[128]კამინსკაია ნ. „ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე“, ჟ.“თეატრი და ცხოვრება“, 1998 №6 გვ. 23-24

განგებ დმახინჯებულ იაპონურ სახლებსაც აგონებდა მაყურებელს[129]. რეცენზენტები აღმოსავლურ შტრიხებში დოიაშვილის წინა სპექტაკლის, რიუნოსკე აკუტაგავას მოთხრობების მიხედვით შექმნილ „ცხოვრება იდიოტისას“, კვალს ხედავდნენ.

დ. დოიაშვილისთვის მეფე ლირის ტრაგედიის ჩვენება არ იყო ამოსავალი წერტილი. ამას, სპექტაკლის შესახებ გამოთქმული რამდენიმე მოსაზრებაც მოწმობს. ვ. წერეთელი აღნიშნავს, რომ: „ლირის ტრაგედია თითქოს კოორდინატების სხვა სისტემაში ხდება, სხვა განზომილებაში.“ ნ. კამინსკაია თავის წერილს ასე ასათაურებს: „ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე“, დ. ბუხრიკიძე კი სპექტაკლს უწოდებს ტრაგედიას უგმიროდ: „რადგან აქ მთავარი „გმირი“ სწორედ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაა და არა პიესის პერსონაჟები“[130]. გამომდინარე აქედან, სპექტაკლში უმთავრესი მნიშვნელობა არა შექსპირის ტრაგედიაში არსებულმა თემებმა, არამედ მათმა გადათამაშებამ მიიღო. ნაცნობი და მტკიცე ხატი ტირანისა ან ტრაგედია კეთილშობილი მოხუცი მამისა – იყო ის ჰიპერტექსტი რომლის არეალშიც მოქმედებდა რეჟისორი. ამ თამაშში დ.დოიაშვილი სხვადასხვა რეჟისორთა ინტერპრეტაციებს იყენებდა. გამოყენებული იყო ციტატები „მეფე ლირის“ ცნობილი დადგმებიდან. კერძოდ რ. სტურუასა და ჯ. სტრელერის სპექტაკლებიდან.

დოიაშვილი იმეორებდა ჯორჯო სტრელერის მიგნებებს იგივე პიესისათვის. მის მსგავსად ახდენდა მასხარასა და კორდელიას იდენტიფიცირებას. სტრელერის სპექტაკლში მათ ერთი მსახიობი განასახიერებდა. მასხარასა და კორდელიას ურთიერთობას დოიაშვილი უცერემონიო, უხეში, არაესთეტიკური ფორმით გამოხატავდა, რაც მწვავე კრიტიკის კიდევ ერთი ობიექტი ხდებოდა: „ზოგიერთი რეჟისორული მიგნება – არსით საცირკო ნომერს არ სცდება, რაც არავითარ აზრობრივ დატვირთვას არ ატარებს. მაგალითად, გაუგებარია მასხარა რატომ აჯდება სუსტ კორდელიას ზურგზე და მსგავს არაბუნებრივ მდგომარეობაში ამბობს თავის მონოლოგს?“[131]. ლირისთვის, დოიაშვილის სპექტაკლში, მასხარა და კორდელია, ეს ორი მისთვის ახლობელი ადამიანი ერთმანეთისგან განუყოფელი იყო. კორდელია (ნატა მურვანიძე) როკ-ზონგებად იმეორებდა მასხარას (ზურაბ სტურუა) მონოლოგებს, რომელიც საბალეტო კაბასა და კორსეტში იყო გამოწყობილი. კორდელია ზონგებს მღეროდა ინგლისურად, მასხარა კი ქართულად.

---

[129] ბუხრიკიძე დ. „როცა წყლულებს მითებით აღარ იხვევენ“, გაზ. „7 დღე“,1995, №21 2-8/VI გვ.9

[130] იქვე

[131] Стуруа Д. “Свабодная Грузия” 1995г., 5/VIII, ст.8

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში სპექტაკლის მასალებთან ერთად ინახება „მეფე ლირზე“ სტრელერის შენიშვნები დადგმისათვის, რომელიც შესულია მისსავე წიგნში „თეატრი ადამიანებისათვის“ (1984 წელს წიგნის აღნიშნული ნაწილი გამოქვეყნდა ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“, №11). ეს ფაქტი მოწმობს იმას, რომ დოიაშვილის მიერ სრულიად შეგნებულად დამუშავებული და გამოყენებული იყო ციტატები ცნობილი იტალიელი რეჟისორის დადგმიდან. სტრელერთან უდიდესი ადგილი მასხარის დეფინიციას ეთმობა: „ამგვარად აქაც ნიღაბია. ესაა მასხარა, რომელიც მასხარას როლს თამაშობს. ანუ მსახური, რომელიც მსახურის როლს ასრულებს. ეს არის ერთგვარი ფიზიკურ-მორალურ-მიმური ერთიანობა, რომელსაც პიესაში თავისი ფუნქცია აკისრია. აქ ეს კონტრაპუნქტის ფუნქციაა. ეს საერთოდ ნიღბის მთავარი ნიშანია უფროსებისადმი მის დამოკიდებულებაში, ეს კომენტატორის ფუნქციაა, დემისტიფიკაციისა და სხვა ათასი რამის. მასხარა სულ მუდამ ტრაგედიის გულშია, და ამავ დროს ამ ტრაგედიის მიღმა. ეს მისი მდგომარეობაა სცენაზე და სცენის მიღმა – შუამავალი სცენასა- მსახიობებსა და დარბაზს-მაყურებელს შორის. ყველაზე რთულია მასხარას დანახვა ტრაგედიის სტრუქტურის შიგნით. ამისათვის ვაჟკაცობა, სითამამეა საჭირო“[132].

სტრელერის ამ ციტატის სულისკვეთება, რომელსაც თამაშის, როლების, ნიღბების გაცვლის მოტივი შეჰქონდა სპექტაკლში იდეურად იყო გამოყენებული დოიაშვილის მიერ. თეატრმცოდნეები კორდელიას ახალი მხატვრული სახის შექმნაში მონაწილე მასხარის როლის განსაზღვრასა და დაზუსტებას ითხოვდნენ. ნ. კამინსკაია აღნიშნავდა: „კორდელია და მასხარა ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამაში ეჭვს არ იწვევს მათი არაერთგზის წყვილ-წყვილად გამოსვლა თუ ერთმანეთისგან გადმოღებული რეპლიკები. ტექსტუალური კუპიურები და გადაადგილებები სპექტაკლში მსუბუქად და თავისუფლად ხორციელდება, რაც სულაც არ იქნებოდა ცოდვა, ნათელი რომ იყოს რისთვის არის გაკეთებული“.[133]

კორდელიასა და მასხარას გაიგივება გარდა იმისა, რომ ალუზია იყო ცნობილი იტალიელი რეჟისორის სპექტაკლიდან, ასევე ემსახურებოდა სპექტაკლის საერთო ესთეტიკის, გადაწყვეტის უკეთ წარმოჩენას. მხოლოდ მასხარა-კორდელიას აქვს უნარი არ დაემორჩილოს ლირის წესრიგს. მასხარა, რომელსაც აქვს გიჟის თავისუფლება და არასერიოზულ საბურველში გახვეული

[132]სტრელერი ჯ. „თეატრი ადამიანებისათვის“, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, #11, გვ. 101-112

[133] კამინსკაია ნ., „ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე“, ჟ.“თეატრი და ცხოვრება“, 1998 №6 გვ. 23-24

სიბრძნე, კორდელიასთან იდეურ ერთობას პოულობს და თაობის სულისკვეთებისა და ესთეტიკის მხატვრულ გამოხატულებად, სახე-სიმბოლოდ იქცევა.

მასხარა-კორდელია ან კორდელია-მასხარა სუბიექტის დეცენტრაციის აზრსაც შეიცავს. მას ველარ განსაზღვრავს ერთი „მე“. რადგან ნებისმიერი ცენტრის არსებობის უარყოფის შემთხვევაში, სავსებით შესაძლებელია არსებობდეს მრავალი „მე“.

თამაშობრიობით გამოირჩეოდა სპექტაკლის ფინალიც. ის გამომდინარეობდა და ახსენებდა მაყურებელს რობერტ სტურუას „მეფე ლირის“ ფინალს, სადაც ლირის ცოცხლად დატოვება სამყაროს აღსასრულსა და მის სასჯელს ნიშნავდა. დოიაშვილთან ცოცხალი რჩებოდა არა მხოლოდ ლირი, არამედ კორდელიაც. რუსთაველის თეატრში, რობერტ სტურუა კლასიკის კორექციას ახდენდა – ლირი ღილის გახსნის თხოვნით მიმართავდა მკვდარ კორდელიას და ამით ეშვებოდა ფარდა. დოიაშვილთან ფინალურ სცენაში ლირის ამ თხოვნის შემდეგ, კორდელია ცოცხლდებოდა და სათხოვარს უსრულებდა მამას. „თუ განვიხილავთ ფინალურ სცენას გაცოცხლებული კორდელიათი და ბედნიერი ლირით, მათ ნელ, ხელიხელჩაკიდებულ წასვლას, ეს არ აღიქმება, როგორც მისტიური ჰეპი ენდი. ეს უფრო ლირის ახდენილი ოცნებაა – ქალიშვილთან შეერთება თუნდაც სიკვდილის შემდეგ“[134].

ფინალური სცენით მჟღავნდებოდა, რომ არაფერი იყო ნამდვილი, სიკვდილიც კი. 23 წლის რეჟისორი ცხოვრებისეულ კანონზომიერებებს პირობითობის ჩარჩოში სვამდა.

სპექტაკლის ფინალი თამაშის პრიორიტეტის ლოგიკურ ჯაჭვსა და რეჟისორის „თამაშის წესებს“ ემორჩილებოდა – თუ კორდელია თამაშობს და ის მასხარაა (რაც პირდაპირი მნიშვნელობითაც შეიძლება იქნეს გაგებული და თავისთავად ირონიზებულიც), მაშინ სავსებით შესაძლებელია მისი სიკვდილიც თამაში იყოს, საიდანაც ნებისმიერ დროს, როგორც ერთ-ერთი როლიდან, შეუძლია „გამოვიდეს“. და მეორე – დოიაშვილის ფინალი არა მხოლოდ იყენებდა სტურუას ფინალს, არამედ „აგრძელებდა“ მას. რაშიც ასევე შეგვიძლია რეჟისორული თამაშის დანახვა. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში და თავად ლირის სახეშიც ირონიისა და თვითირონიის, ასევე პაროდიული ელემენტების არსებობაც იძლეოდა ამის საშუალებას: „იმაში, რომ ლირი თავის „მომხრჩვალ გოგოს“ გამოსთხოვს „ღილის შეხსნას“, ანუ სულის მოთქმას,

[134]Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст.31

ყულფიდან დახსნას, - არის რაღაც სულის შემძვრელიც, ტრაგიკულიც, აბსურდულიც, თვითირონიზების შემცველიც. ამასთან აღნიშნულ სიტყვებს ლირი აქ პირველად არ წარმოთქვამს სპექტაკლში. ეს მისი ჩვეული სიტყვებია. ადრე, ცხადია, სხვა მიზნით, მან ხომ ზუსტად ასევე მიმართა ტომად მოვლენილ გ. ძნელაძის ედგარს. მაშასადამე სპექტაკლის დასასრულს იგი უბრალოდ ამბობს ერთხელ უკვე მიგნებულ ფრაზას – „ერთი, ეს ღილი შემიხსენი“. თანაც, ამბობს ისე, რომ მაყურებელს აიძულებს მისთვის ამ „გაცვეთილ“ ფრაზაში მეტისმეტად ბრძნულ აზრს დაუწყოს ძებნა. ვგონებ, თავისთავად უკვე ეს მიგვანიშნებს ირონიის მომენტის არსებობაზე“[135]. დოიაშვილის რეჟისორულ გადაწყვეტაში სწორედ ეს, სტურუას ლირის ირონია გრძელდებოდა და კიდევ უფრო მეტად მძაფრდებოდა. აქ ალბათ, ზედმეტი არ იქნება მივმართოთ პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი ცნებას - პასტიშს. ეს ტერმინი ენციკლოპედიურ ლექსიკონში განიმარტება, როგორც – სტილებისა და მიდგომების ირონიული კოპირება[136]. ფინალში ლირის ციტატის, „ერთი ეს ღილი შემიხსენი“ გამოყენებას, და გაცოცხლებული მასხარა-კორდელიას მიერ მამისთვის ამ თხოვნის ასრულებას, შეგვიძლია პასტიში ვუწოდოთ.

განსხვავებას პაროდიასა და პასტიშს შორის ასე განმარტავენ: პირველი – პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის მიბაძვა, რომლის წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. „დამახინჯება“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს მისაბაძი საგნის სატირულ იმიტაციას. პაროდიის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი. ტრადიციული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმში პაროდია გარდაისახება და ახალი ფუნქციით აღიჭურვება. აქ პაროდიას ცვლის პასტიში. „პოსტმოდერნიზმში ის აღარ მოიაზრება როგორც კონტესტაცია, დამახინჯება, პროტესტი, სადაც სერიოზული დრამატული ტონი ახშობს კომიკურ საწყისს, – ახლა პასტიში უფრო დაკავშირებულია სტილებისა და იდეების ურთიერთშეთანხმებასთან, აზრების კომედიურ თამაშთან ინტერტექსტუალობის უსაზღვრო ველში“[137]. და მეორე – „პასტიში, ისევე როგორც პაროდია, არის ერთეული ან უნიკალური სტილის იმიტაცია, სტილისტიკური ნიღბის ტარება, მეტყველება მკვდარ ენაზე, მაგრამ ეს არის ნეიტრალური

[135]ქართველიშვილი ვ. „რომანტიკულისა და ინტელექტუალურის ზღვარზე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2006 წ. გვ. 309-339

[136]http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=1016 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 21.06.13

[137]Ильин Ил. П http://www.gumer.info/bogoslov Buks/Philos/Ilin Post/index.php უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 27.06.13

მიმიკრია პაროდიის ფარული მოტივის, სატირული იმპულსის, სიცილის გარეშე. პასტიში არის თეთრი პაროდია, რომელმაც დაკარგა იუმორის გრძნობა“[138].

ამგვარად, ფინალში პასტიშის კონტურები გამოიკვეთა. რაც მიუთითებს, რომ თანამედროვე თეატრალური დადგმა, ისევე, როგორც თანამედროვე ლიტერატურული ტექსტები მოკლებულია ორიგინალური და აბსოლუტური მნიშვნელობის ქონის პრეტენზიას. ამით ის აღიარებს წარსული გამოცდილების ღირებულებას, იმეორებს და თუნდაც თეთრი პაროდიით – პასტიშით, მოულოდნელობის ეფექტით სხვა მიმართულებას სძენს მას.

სპექტაკლში გამოყენებული განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხები, იმ დროისათვის სათანადოდ ვერ გაანალიზდა. ეს, სავარაუდოდ, გარდა იმისა, რომ გამოწვეული იყო პოსტმოდერნიზმის თეორიული ბაზისა და კვლევების ნაკლებობით, ასევე იმ მიზეზითაც, რომ რეჟისორი არ ცდილობდა სიცხადე მიეცა ძირითადი ტენდენციებისათის. ის აკეთებდა მხოლოდ მინიშნებებს, რომელიც შესაძლოა თავადაც არ ჰქონდა სიღრმისეულად გაცნობიერებული: „პოლიტიკური მასალები, ომისა და მიწის გაყოფის თემები სწყინდება რეჟისორს და იგი, თითქოს, გადადის ადამიანური სისუსტეებისა და მანკიერების სფეროში, მაგრამ ამ „პიროვნული“ პარტიტურის დამუშავებაც მას მეტისმეტად სერიოზულად ეჩვენება. პატივცემულ პუბლიკას გულუხვად მიმოფანტული დიდი და პატარა შტრიხები მიეწოდება“[139]. მიუხედავად ამისა, დ. დოიაშვილის „მეფე ლირით“ შედგა ესთეტიკის თვალსაზრისით გამოკვეთილად პოსტმოდერნისტული სპექტაკლი. თავად რეჟისორის დამოკიდებულება მთავარი თემის ჩამოყალიბების აუცილებლობაზე, რეცენზენტის პასუხად გამოდგება: „თუ მე სპექტაკლში მოვნახე ძალიან ზუსტი ფრაზა, რისთვისაც ვდგამ ამ სპექტაკლს, თავისუფლად შემიძლია გითხრათ, რომ სპექტაკლს ვეღარ დავდგამ “[140].

სწორედ აქ ჩანს „საავტორო თეატრის“ დასასრულის შეგრძნება. თუ ადრე, სპექტაკლის ავტორმა ყოველთვის ზუსტად იცოდა თავისი ნაწარმოების კონკრეტული გზავნილი, კონკრეტული სათქმელი, თანამედროვე რეჟისორები უარყოფენ ამ „ცოდნის“ აუცილებლობას. შედეგად, ისინი ღიად ტოვებენ მრავალგვარი აზრის, იდეის, ინტერპრეტაციის არსებობის შესაძლებლობას.

---

[138]ДжеймисонФ.П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 27.06.13

[139]კამინსკაია ნ., „ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998 წ. გვ. 24

[140]ბათიაშვილი გ., ,ხ. წულაძე. „პროფესია –ჰობი, დათო დოიაშვილი“,„თეატრი და ცხოვრება“,1999წ. №3, გვ. 26

დოიაშვილის მიერ დადგმული „მეფე ლირი“, წარმოადგენდა ერთგვარ კოლაჟს, სადაც თავს იყრიდა ლირის თემასთან დაკავშირებული სხვადასხვა დროის რეფლექსიები. ვერა წერეთლის რეცენზიაში ვხვდებით საინტერესო და ნიშანდობლივ შეფასებას, როდესაც ის ახასიათებს ახალი თაობის რეჟისორთა ნამუშევრებს: „ისინი ქმნიან საკუთარ სამყაროს ისე, რომ არ ეშინიათ წრეგადასული ფანტაზიის. ყოფიერების ნამსხვრევებისაგან, რაც მათ ერგოთ, ქმნიან თავიანთ კოსმოგონიას – ხშირად კოლაჟის პრინციპით. მათი სახეები უცნაურია, ხოლო ასოციაციები არაერთმნიშვნელოვანი“[141].

პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების ერთ-ერთი პირველი ანალიზი ამერიკელმა მკვლევარმა იჰაბ ჰასანმა მოახდინა, წიგნში „ორფეოსის დანაწევრება. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის პრობლემის თაობაზე“ (1971). იმისათვის რომ განვსაზღვროთ ამ ლიტერატურის მთავარი თვისება, ის გვახსენებს მითს ორფეოსის შესახებ, რომელიც ნაწილებად დაგლიჯეს გაგიჟებულმა მენადებმა. ერთიანობის არარსებობა, აზრობრივი სტრუქტურის დანაწევრებულობა – აი, რა განსაზღვრავს ახალ ხელოვნებას მეოცე საუკუნის ბოლოს. თუ ტრადიციული და ავანგარდული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელია ფორმა, განზრახვა, პროექტი, იერარქია (ანუ რაციონალურობა და ორგანიზაცია), პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის – ანტიფორმა, თამაში, შემთხვევითობა და ანარქია. საუბარია ერთი მიდგომისა და ფიქსირებული თვალთახედვის, თვალსაზრისის არარსებობაზე, მიდგომებისა და კომბინაციების პრინციპულ უსასრულობაზე, ხელოვნების ნაწარმოებების და ლიტერატურის დეცენტიალურობაზე, ე.ი. მთავარი გმირის, მთავარი სიუჟეტის, მთავარი იდეის არ არსებობაზე. ხელოვანები უარს ამბობენ თავად „აზრის“ პრინციპზე, ასე ვთქვათ განსაზღვრულ, სტრუქტურირებულ, ერთმნიშვნელოვან გასაგებ გზავნილზე.

თანამედროვე ხელოვნების სწორედ ამგვარ განმარტებას ემორჩილება დოიაშვილის „მეფე ლირი“, რომელსაც რეცენზიებში უკვე თამამად უწოდეს „პოსტმოდერნისტული სპექტაკლი“. მასში თამაშის, ფრაგმენტულობის, ეკლექტიკის, ციტაციის, პასტიშისა და რეალურსა და მისტიურს შორის საზღვრის მოშლის ტენდენციები აისახა, რაც კონკრეტულ სცენებში სახიერად იყო გამოხატული. მაგალითად, დოიაშვილი, ქარიშხლის სცენას, არა როგორც ბუნების მოვლენას, არამედ როგორც ადამიანების ბოროტების წარმონაქმნს, სიურრეალისტური სცენით

[141]Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст.31

წარმოადგენდა. „არაჩვეულებრივი და მიმზიდველია რეჟისორის სიმბოლიკის სამყარო. გონერილა (გურანდა გაბუნია) და რეგანა (ნანი ჩიქვინიძე) – ორი ფურიაა, რომელნიც ჩვენს თვალწინ აფრიალებენ ქარიშხლის ტალღებს. ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ კვამლის ბოლქვებს, რომლებიც იფრქვევიან მისტიური არსებების ხახიდან. მათ საშოს არ შეუძლია ბავშვების გაჩენა. ედმუნდისაგან გაჩენილი ჩვილები, ჩვრებში შეხვეული ქვები აღმოჩნდებიან. ქვები მიმოიფანტებიან, როგორც დრაკონის კბილები... და ომს წარმოქმნიან“[142].

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების „მეფე ლირი“ იმ, უკვე აღიარებული ტენდენციის ნაწილია, რომლის თანახმად, პოლისტილისტიკა თანამედროვე რეჟისურის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს. დადგმული სპექტაკლების თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა სხვადასხვა ესთეტიკათა „გადათამაშების“ შედეგია. თანამედროვეობას აღარ ახასიათებს ერთი კონკრეტული მიმდინარეობის იმპერატივი. რობერტ სტურუას შემოქმედებაში გამოხატული ეკლექტიკა შემდეგი თაობის რეჟისორულ აზროვნებაშიც დამკვიდრდა. როდესაც ვსაუბრობთ იმაზე, რომ სტურუას „მეფე ლირი“ წინ უსწრებდა დროს და სხვა ნიშნებთან ერთად, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის დამახასიათებელ ნიშნებს შეიცავდა, ვგულისხმობთ მის უკიდურეს პოლისტილისტურობასაც. რ. სტურუას სპექტაკლის განხილვისას თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე აღნიშნავდა: „რ. სტურუა თავის ახალ ქმნილებაში შეგნებულად მიმართავს მის მიერ შეთხზული კარნავალური, გროტესკულ-პაროდიული, ტრაგი-ფარსული, ინტელექტუალური თუ პოლიტიკური თეატრალური მოდელის არსებითი თავისებურებების „წარმოდგენა-გადასინჯვას“. ეს არის რეჟისორის ადრეული მიგნებების ერთგვარი „პარად-ალე“ და „მეფე ლირშიც“ პოლისტილისტიკა განსაზღვრავს წარმოდგენის მხატვრულ ბუნებას“[143].

მარჯანიშვილის თეატრის „მეფე ლირს“ ედინბურგის ფესტივალზე წარმატება ხვდა წილად. გაზეთში „გარდიანი“ საინტერესო პარალელები გაკეთდა: „პირველ მოქმედებაში ოთარ მეღვინეთუხუცესი (რომელიც გლაზგოში 1990 წელს ვიხილეთ ოტელოს როლში) თამაშობს ლირს, როგორც მოხუცებულობაში შესულ ტირანს, მაგრამ მეორე მოქმედებაში, როცა ის, წესით, უნდა გაგიჟდეს, ლირი იბრუნებს გონიერებას და და ბუნებას მიმართავს საკუთარი თავის ძიებაში... თუ ამ სპექტაკლში დღევანდელი საქართველოს მდგომარეობის მეტაფორის პოვნას

[142]Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст.31

[143]ქართველიშვილი ვ. „რომანტიკულისა და ინტელექტუალურის ზღვარზე“, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2006 წ. გვ. 309-339

ეცდებით, აპოლიტიკური დოიაშვილის მტკიცებით, ამას ვერ აღმოაჩენთ, მაგრამ წარმოდგენა მაინც ასახავს იმ კულტურას, საიდანაც აღმოცენდა ტრაგედია – „ლირისთვის“ დამახასიათებელი ბრალდებები ერთი თაობისა მეორეს მიმართ ამ ცოტა ხნის წინათ საქართველოსთვისაც დამახასიათებელი იყო. მაგრამ რეჟისორისთვის შეხედულებათა თავსმოხვევა ანათემის ტოლფასია...“[144].

რეჟისორული ხერხებისა და მთლიანად სპექტაკლების ესთეტიკური მხარის განმაპირობებელი ფაქტორები ამ რამდენიმე სპექტაკლის ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია გამოვყოთ. პიესის ინტერპრეტაცია იღებს უფრო ფართო ფორმას, ვიდრე ეს აქამდე ხდებოდა.

რეჟისურა აღარ მოგვითხრობს მტკიცებით ფორმაში, ის ნაკლებად დარწმუნებულია საკუთარ თავში და მხოლოდ განსჯის საკითხს გვთავაზობს ან უბრალოდ წარმოგვიდგენს. ესთეტიკის თვალსაზრისით ჭარბობს პოლისტილისტურობა, ეკლექტიკა, ეს გამოიხატება როგორც სცენოგრაფიასა და მხატვრობაში, ასევე სამსახიობო შესრულების ტექნიკაში. რეჟისურის კონცეფციათა უმრავლესობა ანტიმიმეტურობით ხასიათდება, სწორედ ამ მოტივით აიხსნება ხერხის „თეატრი თეატრში“ აქტიური გამოყენება.

ასევე შესაძლებელია დადგინდეს ზოგადად პოსტმოდერნისტული ხელოვნების რამდენიმე მეტნაკლებად გამომსახველი ნიშანი, რაც თეატრალური რეჟისურის კონცეფციებსა და ხერხებზე, მათი თანამედროვე სახის ჩამოყალიბებაზე ახდენს ზეგავლენას: კულტურის განსხვავებული ისტორიული ფორმების მუდმივი მიმართვა, ნაწარმოებებში, მრავალფეროვანი მხატვრული სისტემების აქტიური გამოყენება, პოლისემანტიურისა და პოლისტილისტურისაკენ სწრაფვა, სხვისი ტექტსის მიმართ მომატებული ყურადღება („ციტაციურობა“), გმირის ერთადერთი „მე-ს“ არარსებობა, ფიქსირებული სტილური, იდეოლოგიური, მორალური დომინანტის აცილება, „დარღვეული“ ცნობიერების არსებობა, ფრაგმენტულობა, მხატვრული ნაწარმოებების ფორმის გარეგნული „დაუმუშავებლობა“, მათი პროგრამული ირონიული უზუსტობა „მაღალი კულტურისა“ და დაბალსინჯიანი კომერციული ჟანრების საზღვრებს შორის.

[144]ბრეგაძე დ. „გამოღვიძების დიადი წამი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1998, 1-8/V, №18

ავტორიტეტების ნგრევა

ცნობილია, რომ სასცენო ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, სპექტაკლის ორგანიზატორი, რეჟისორი იქცა სპექტაკლის მხატვრული სახის, მისი ესთეტიკისა და კონცეფციის განმსაზღვრელ სუბიექტად. რეჟისორი გახდა სხვადასხვა კომპონენტებისაგან შემდგარი, სინთეზური თეატრალური ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის წარმმართველი, თეატრალური ხელოვნების პროდუქტის - სპექტაკლის ავტორი. ის გაუთანაბრდა მწერლის, კომპოზიტორის, მხატვრის პროფესიულ სტატუსსა და არსს. მისი დანიშნულება გასცდა სპექტაკლის ტექნიკურ-ორგანიზაციულ საკითხებს, და ძალიან მალე გახდა მთლიანად თეატრის ძირითადი ესთეტიკის, ძირითადი მხატვრული „პოზიციის“ ავტორი და განუსაზღვრელ ძალაუფლებასთან ერთად მოიპოვა უდავო ავტორიტეტი.

თანამედროვე ხელოვნებაში შესამჩნევია რეჟისურის, ათწლეულების განმავლობაში დამკვიდრებული, ამ ფუნქციისა და დანიშნულების ცვლილება. თანდათან თანამედროვე ფილოსოფოსებისა და თეორეტიკოსების, ნებისმიერი ავტორიტარული სისტემის წინააღმდეგ მიმართულმა აზროვნებამ შედეგი გამოიღო და დღევანდელი თეატრალური პროდუქციის უმეტესობამ დაკარგა რეჟისორის მკვეთრი ესთეტიკურ- იდეური გზავნილი, სპექტაკლები უფრო ინტერაქტიული გახდა. პოპულაროზა მოიპოვა აზრმა, რომ თითოეულ მაყურებელს ნანახის საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება აქვს. ამით ყველა მათგანს ახალი ინტერპრეტაციის არა მხოლოდ უფლება, არამედ სპექტაკლის ავტორობის თავისებური შესაძლებლობაც ეძლევა.

თანამედროვე რეჟისურის ამ ტენდენციების ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა უდავოდ დასავლეთში ფეხმოკიდებულმა, ახალმა ფილოსოფიურმა სენტენციებმა მოახდინა. მათ წიაღში გაჩნდა ისეთი მეტაფორები, როგორებიც არის: „ღმერთის სიკვდილი“, „ავტორის სიკვდილი,“ „სუბიექტის სიკვდილი.“ ამ ურთულესი ფილოსოფიური აზრის ტევრში, მის პროგრესულობასა თუ რეაქციულობაში დევს თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების განვითარების გარკვეული ეპატი – როდესაც მისთვის აღარ არსებობენ ავტორიტეტები, როდესაც აღარავინაა ირგვლივ ვის აზრს, ცოდნას ან ძალას შეიძლება ენდო ან დაეყრდნო. საყრდენი წერტილები მოიშალა და როგორც კოსმოსურ სივრცეში – დადგა დიდი უწონობის პერიოდი.

ცნობილი შრომის „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ ავტორის, ფრიდრიხ ნიცშეს კონცეფციები გავლენას ახდენდა მოდერნულ და მოგვიანებით პოსტმოდერნულ კულტურაზე.

თუ მოდერნიზმში ნიცშეს „ძველი ღმერთის სიკვდილი“ ადამიანს აიძულებდა, საკუთარ პასუხისმგებლობად ეცნო, ის, რაც ადრე ღვთის ნებად აღიქმებოდა, პოსტმოდერნიზმში „ღმერთის სიკვდილი“ თავად მიზეზის ფენომენის გააზრებაზეა ორიენტირებული[145] .

ავტორი აღარ განიხილება ტექსტის არსებობის მიზეზად. „ავტორის სიკვდილის“ პოსტმოდერნისტული ტექსტოლოგიის პარადიგმალური ფიგურა, აფიქსირებს ტექსტის თვითდინებას, როგორც აზრის წარმოების თვითკმარ პროცედურას[146]. „ავტორის სიკვდილის“ „აუცილებლობა“ გამოწვეულია ტექსტში თავდაპირველი მნიშვნელობის უარყოფით, რაც თავის მხრივ ტექსტის, როგორც ნაწარმოების, უარყოფას ნიშნავს. ამ მოცემულობის მიხედვით აზრის დაბადება კითხვის დროს ხდება. რ. ბარტის აზრით, მკითხველი ხდება ტექსტის არა მომხმარებელი, არამედ მწარმოებელი.

დალი მუმლაძე წერილში „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“ აღნიშნავს პატრის პავის მოსაზრებას, რომლის თანახმად თანამედროვე თეატრალური ავანგარდის ორი ტიპი გამოიყოფა. პირველი – ეს არის თეატრი, სადაც საქმე გვაქვს შინაარსის წარმოდგენასთან სივრცეში, მეორე – ესაა „რადიკალური“ თეატრი, სადაც მთავარია დრო, რიტმი და ხმა. „რადიკალური თეატრის“ მაყურებელი ინფორმაციას უბრალოდ კი არ აღიქვამს, არამედ იგი მონაწილეობს შემოქმედებით აქტში, ქმედებაში, რომელშიც ახალი აზრი იბადება. „პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში“ ხელოვნებასა და აზრს შორის ურთიერთმიმართების ერთმნიშვნელოვნება უარყოფილი და დაძლეულია. ეს მიმართება ახლა თამაშზეა ორიენტირებული. აქ აქცენტი კეთდება აზრის გამომუშავებაზე და არა თავად აზრზე, როგორც ასეთზე. საზღვარი ხელოვნებასა და ცხოვრებას, მსახიობსა და მაყურებელს, ნიშანსა და მის რეფერენტს შორის ხდება ძალზე მოძრავი. პავის აზრით სწორედ ასეთ თამაშს მივყავართ მნიშვნელობათა მრავალგვაროვნების ამოკითხვასთან, რაც სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს და უზრუნველყოფს მის ჩართვას შემოქმედებით აქტში[147].

---

[145] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_77.php (პოსტმოდერნიზმის ენციკოპედია) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 5. 10.13

[146] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_77.php (პოსტმოდერნიზმის ენციკოპედია) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 5.10.13

[147] მუმლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, მეორე ნაწილი, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №1-2 გვ.27

პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ამ არაერთგვაროვანი თეორიული ლანდშაფტიდან ფართოვდება ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშების და მისი მომხმარებელ-მწარმოებლის მნიშვნელობა.

ჩვენს მიერ მოხაზულ პერიოდში, 90-იან წლებში, საქართველოში თეატრალური ხელოვნება არ ხასიათდება აღწერილი მკვეთრი ცვლილებებით რეჟისორის და თეატრალური პროდუქტის მნიშვნელობა-დანიშნულების საკითხში, მაგრამ უკვე სახეზეა ამ ტენდენციის გამომხატველი კონკრეტული ნიშნები.

მწერლის, როგორც ნაწარმოების ავტორის დრამას ეხებოდა მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში 1993 წელს, დავით დოიაშვილის სადიპლომო ნამუშევარი, რიუნოსკე აკუტაგავას მოთხრობების ინსცენირება – „ცხოვრება იდიოტისა“. ინსცენირების ავტორი თავად რეჟისორი გახლდათ. სპექტაკლი ავტორის, როგორც ასეთის, დრამას გვიჩვენებდა. ის იდეურად გამოხატავდა ახალი ტენდენციის დასაწყისს. ავტორობის დრამატულ ხვედრზე მოგვითხრობდა აკუტაგავა-პერსონაჟის სცენაზე გაცოცხლებული ფანტაზია და ამ ფანტაზიაში გარდასახული მსახიობებიც, რომელნიც თავადაც წარმოადგენდნენ საკუთარი როლის ავტორებს. ძნელი იყო გაგერჩია, მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი იყო მსახიობების თამაში თუ ამ თამაშით იქმნებოდა ხელოვანის წარმოსახვა.

სპექტაკლში გამოყენებული იყო აკუტაგავს მოთხრობების „ნანკინელი ქრისტე“ და „ჯადოქარი” სიუჟეტები, რომელსაც ერთმანეთთან აკავშირებდა წარმოდგენის მთავარი გმირი - მათივე ავტორი. გიორგი ნაკაშიძე თამაშობდა ცხოვრებისაგან და ამავდროულად შემოქმედებისაგან დაღლილ მწერალს, რომელიც ზოგჯერ მთელი ძალით ცდილობდა თავიდან მოეშორებინა საკუთარი წარმოსახვის პირმშოები, მაგრამ ყოველი მცდელობა უშედეგოდ მთავრდებოდა. მწერლის ბინაში თამაშდებოდა შემოქმედების პროცესი, რომელსაც თვალს ასევე ადევნებდა მოსამსახურე ბიჭი - გონსკე. სპექტაკლში ის თითქოს ხორციელი ადამიანი იყო, მაგრამ როდესაც მწერალი და მისი მოსამსახურე როლებს ცვლიდნენ და ერთმანეთის თვალით უყურებდნენ სამყაროს, ნათელი ხდებოდა, რომ ისინი ერთ ადამიანს წარმოადგენდნენ, მწერლის მოსამსახურე მისივე გონება იყო, რომელსაც ასევე ძალიან უნდოდა გამხდარიყო შემოქმედი. ის მზად იყო თავისი ბატონის რჩევა მიეღო – ასულიყო ყველაზე მაღალ ხეზე და ხელი გაეშვა საყრდენისათვის. სენ-სეი, როგორც მწერალს გონსკე ეძახდა, წარმოდგენის ბოლოს პოულობდა იმ სამართებელს, რომელსაც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ეძებდა... ამგვარად, სპექტაკლში

მხატვრულად გამოიხატა გონების შესაძლებლობებში იმედგაცრუება, სკეპტიციზმი პოზიტივისტური მიდგომებისადმი. აქედან იღებს სათავეს პოსტმოდერნული მსოფლაღქმა, რაც თავის მხრივ ასევე დასავლური კულტურის დეკონსტუქციისკენ და აღმოსავლურის მიმართ ინტერესის გაღვივებისკენ არის მიმართული.

სწორედ აღმოსავლური სტილისტიკით იყო გადაწყვეტილი „ცხოვრება იდიოტისა“, როგორც სცენოგრაფია (სალომე მაჩაიძე), ასევე სამსახიობო შესრულების მანერა. გია ყანჩელისა და ბობ მაკფერენის თემების ფონზე რეჟისორის მიერ შექმნილი იყო უაღრესად პირობითი, პოეტური სამყარო, რომელიც ნაკლებად აგრძელებდა მიხეილ თუმანიშვილის ტრადიციებს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ფრაგმენტი 1999 წელს გამოქვეყნებული ინტერვიუდან:

„ხ.წ. თქვენს ყველა სპექტაკლს ახასიათებს პლასტიკური მოძრაობებისა და ჟესტების სიუხვე. ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევა „ცხოვრება იდიოტისა,“ რომელიც პანტომიმურ სპექტაკლს უფრო ჰგავს, ვიდრე დრამატულს და სადაც თითქმის ყველა მსახიობს ერთნაირი პლასტიკური დატვირთვა აქვს, იმის გაუთვალისწინებლად, შეუძლიათ მათ ეს, თუ არ შეუძლიათ. ხომ არ არის დაკავშირებული ეს პროცესი ფორმის ძიებასთან?

დ.დ. ავტორი ამ ნაწარმოებისა, რიონესკო აკუტაგავა, იაპონელი, მაგრამ აღზრდით და მენტალიტეტით ევროპელი, ქრისტიანი მწერალია. ეს შეუთანხმებლობა ერთმანეთში უკვე თავისთავად ბადებს ფორმას. ჩვენ სწორედ ამ აღმოსავლურის და ევროპულის შერწყმა გვინდოდა ერთმანეთთან. ამიტომ პირველ აქტში შეიძლება ეს გაღიზიანებდეს. გაღიზიანებდეს იმდენად, რამდენადაც მაშინ ეს ცოტა მოულოდნელი იყო. ბატონ მიხეილ თუმანიშვილთან სულ ამაზე გვქონდა კამათი. ის გვეუბნებოდა რომ არ შეიძლება ასე.

ხ.წ. რატომ არ შეიძლება?

დ.დ. მეუბნებოდნენ, რომ არსებობს, ვთქვათ, ნატო მურვანიძე, რომელიც ამას ამართლებს დ არსებობს ვიღაც (არ მინდა კონკრეტულად ვინმე დავასახელო) ვინც ამას ვერ ამართლებს. ამ შემთხვევაში გამართლება-არგამართლებაზე არ არის ლაპარაკი, ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ფორმაზე. მე იმას კი არ გამოვხატავ რამდენად პლასტიურია არტისტი, არამედ ვცდილობ ვიპოვო ის ენა, რომლითაც დავამყარებ კონტაქტს მაყურებელთან...“[148].

[148] „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა“, „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. #3, გვ. 26

რეჟისორის პოზიცია არ იყო საფუძველს მოკლებული. და ეს ცხადი ხდება იმ დროსთან მიმართებაში, რომელშიც დაიდგა ეს და სხვა მსგავსი წარმოდგენა. დროში როდესაც შინაარსმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, საკამათო გახდა მისი პირველადი არსი, თავისთავად მეტი დატვირთვა შეიძინა ფორმამ, და მისი გამოსახვის უკიდურესმა შესაძლებლობებმა. რეჟისორი საუბრობს „ენაზე, რომლითაც სურს დაამყაროს კონატქი მაყურებელთან“, ცხადია ეს ენა არავერბალურია და უმეტესად ჟესტებს, პლასტიკას, სხეულის ენას გულისხმობს.

ფორმის ძიება დავით დოიაშვილის მიერ მისი პირველივე სპექტაკლიდან, გუსტავ ფლობერის რომანის „მადამ ბოვარის“ ინსცენირებით იწყება. თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლი, შემოქმედებითი ძალების მაღალ პოტენციალს და რეჟისორის თვითმყოფად ხედვას ავლენდა. რომანის ინსცენირება თავად რეჟისორს ეკუთვნოდა. „კინოელემენტებიც კი, რომელიც გამოყენებული იქნა რეჟისორის მიერ, ძალზე ზუსტად შეერწყა წარმოდგენის დრამატულ ხასიათს. „მადამ ბოვარში“ გამოჩნდნენ ახალგაზრდა მსახიობები, თანამოაზრეები. ყოველი სპექტაკლი მაყურებლით სავსე დარბაზში იმართებოდა და იმდენად მთლიანი იყო წარმოდგენა სტილისტურად, ისე დახვეწილი და არტისტული სახეებით მდიდარი, რომ სპექტაკლს კამათი არ გამოუწვევია...“[149].

რიუნოსკე აკუტაგავას ინსცენირების შემდეგ დ. დოიაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში შექსპირის „მეფე ლირი“ დადგა, შემდეგ, 1998 წელს, - ჩეხოვის „სამი და“. ამ უკანასკნელმა, თითქოს გააგრძელა „მეფე ლირით“ დაწყებული ისტორია ადამიანებზე, რომლებმაც მოიშორეს ავტორიტეტი, დიდი ტირანი, დიდი მამა, და ახალი ცხოვრების პირისპირ აღმოჩნდნენ. ჩეხოვის სამი და, რომელნიც სულ ცოტა ხნის წინ, გარდაცვლილი მამის მოგონებებთან ერთად, მოსკოვში წასვლასა და ბედნიერი ცხოვრების დაწყებაზე ოცნებობდნენ, დოიაშვილის სპექტაკლში სხვა წინაპირობებითა და თვისებებით წარსდგნენ ქართველი მაყურებლის წინაშე. „აქ ყველაფერი ნებადართულია და ზუსტად ისე, როგორც პოსტმოდერნისტული მიმართულების ყველაზე უფრო რადიკალურ ქმნილებებში, აქაც დეკლარირებულია, რომ მამა მოკვდა. დ. დოიაშვილის სპექტაკლში იგი მკვდარია პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობითაც. უფრო მეტიც, აქ პაროდირებულია მისი პანაშვიდი...“[150].

[149]კიკნაძე მ. „ძიების გზით“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998, 14 იანვარი გვ. 8

[150]მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“ 1998, #1.2 გვ. 155-170

სპექტაკლს არაერთი გამოხმაურება მოჰყვა. ლ. ღონღაძე სპექტაკლის ძირითად, საკვანძო პრობლემას ზ. კაკაბაძის ციტატის მოშველიებით ჰფენდა ნათელს: –

„დიდი ბატონი მოკვდა“ თქვა ბლეზ პასკალმა და ამით ნიჰილიზმის წამოწყებული მოძრაობა მიანიშნა... „ღმერთი მოკვდა!“ გამოაცხადა ფრიდრიხ ნიცშემ... ნიცშეს მთელი ცხოვრება და ფილოსოფიური მოღვაწეობა სხვა არაფერია თუ არა „ღმერთის სიკვდილის“ შეწყნარებისა და ამ „სიკვდილის“ შედეგად აღმოცენებული ვაკუუმის შევსების გაწამებული, ბოლოს და ბოლოს ამაო მცდელობა“[151].

რეცენზიის ავტორი რეჟისორის უმთავრეს ამოცანად იგივე ვაკუუმის შევსების მცდელობას ხედავდა. მამის ფიგურა, ამ შემთხვევაში, კავშირს არა ფროიდის „ოიდიპოსის კომპლექსთან“, არამედ „ღმერთის სიკვდილის“ მეტაფორასთან ქმნიდა. პოსტმოდერნიზმის ეს პარადიგმა ნეოდეტერმინიზმის პირდაპირი შედეგია და თავისი არსით ახლოს დგას შიზოანალიზის მიერ დამკვიდრებული „ანტიოიდიპოსის“ ცნებასთან.

ჟ.დელეზისა და ფ. გვატარის ფორმულირებით, „ოიდიპოსის ფუნქცია, როგორც დოგმისა ან „ნუკლეარული კომპლექსისა“, განუყოფელია ძალადობისაგან“. შიზოანალიზის მიზანი ხდება „ქვეცნობიერის დეედიპიზაცია,“ ხოლო ლოზუნგად იქცევა - „ოიდიპოსისეულის ნაცვლად - შიზოფრენიული“. შიზოანალიზში, ოიდიპოსის ფიგურა ფაქტიურად განდევნილია: დელეზისა და გვატარის გამონათქვამის მიხედვით, „ქვეცნობიერი - საწყისშივე ობოლია"[152].

ძველი მიდგომები თანამედროვეობისთვის შეუსაბამო და ზედმეტი გახდა. დოიაშვილის სპექტაკლშიც თვალნათელი იყო, რომ მოსიყვარულე და მოამაგე მამის მიერ ქალიშვილებისათვის მიცემული კარგი აღზრდა, ენების ცოდნა, შრომის სიყვარული სრულიად გამოუსადეგარი აღმოჩნდა ამავე მამის გარდაცვალების შემდეგ.

„...და დ. დოიაშვილის სამი დაც: ოლგა- ე. ნიჟარაძე, მაშა- თ. ცინცაძე და ირინა – ნ. მურვანიძის შესრულებით, ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებენ ყველაფერს, რაც მათ გამორჩეული და ღირსეული ადმიანების კატეგორიას განაკუთვნებს და გასაოცარი ენთუზიაზმით ეშვებიან უხამსობამდე. უხამსობა აქ დროისა და ადამიანის ქცევის ნიშნადაა აღიარებული, თუმცა დები გარეგნულად ჯერ კიდევ ჰგვანან კეთილშობილ, რაფინირებულ ქალბატონებს, რომელთა

[151]ღონღაძე ლ. 'საიდან მოდის ეს უსაზარლესი სტუმარი?', გ. „ქომაგი“, 1998 ,IV, #3(4) გვ .4
[152]М.А.Можейко **АНТИ-ЭДИП** http://www.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/024.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.04.13

ჩაცმულობა, ვარცხნილობა, პლასტიკა და მანერები სრულ შეუსაბამობაშია იმ ბოგანო ინტერიერთან, რომელშიც თამაშდება სპექტაკლი“[153].

დები გარეგნული ბრწყინვალების მიუხედავად თავიდანვე იყვნენ მზად იმ კომპრომისებისათვის, რომელიც მათ გაუბრალოებას, დაკნინებას განაპირობებდა. სპექტაკლში ისინი კულტურული ინიციატივის გამომხატველ მონოლოგებს, არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე, წარმოსთქვამდნენ სწრაფად, სხაპასხუპით, დამცინავად, რაშიც აშკარად ჩანდა პაროდიული ქვეტექსტი. ის რაც ადრე მათი სტატუსისა და მდგომარეობის განმსაზღვრელი იყო, ახლა მათივე დაცინვის საგანი გახდა.

თეატრმცოდნეები აღნიშნავდნენ, რომ მართალია ტრადიციული თეატრალური ესთეტიკის მოყვარულთათვის ბევრი რამ ბოლომდე მიუღებელი დარჩა, მაგრამ ამ დადგმაში „ჩეხოვის პიესის მრავალპლანიანი შრეების აქამდე უცნობი წახნაგები გამოჩნდა“[154].

რეჟოსორს კლასიკად ქცეული დრამატურგიული მასალა თამამი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევდა. თანაც ქართული თეატრის ისტორიაში არსებობს მსგავსი მაგალითი, მხედველობაში გვაქვს ვ. შალიკაშვილის მიერ ქუთაისის თეატრში განხორციელებული „ალუბლის ბაღის“ ქართული ინტერპრეტაცია, რომელსაც რეჟისორმა „სალხინო“ უწოდა. სპექტაკლში ალუბლის ბაღი ფილოქსერით დაავადებული ვენახით იყო შეცვლილი, რითაც პიესის შინაარსი ზუსტად ესადაგებოდა ქართულ სინამდვილეს. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად, ის იმ დროის ერთ-ერთ პოპულარულ დადგმად არის მიჩნეული. 1909 წელს, „სალხინოში“, ნარდის თამაშის, ტემპერამენტიანი ცეკვების, თავაშვებული ქეიფისა და დუდუკის თანხლებით ქართველი მაყურებელი პირველად შეხვდა თავად ზვარეთელსა (გაევი) და მის დას – ელენეს (რანევსკაია), როგორც ძველ, კეთილ ნაცნობებს, რომლებმაც თითქოს ცხოვრებიდან თეატრში გადაინაცვლეს.

სპექტაკლს რეჟისურის თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა: – „ვ. შალიკაშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში დადგმული „სალხინო“ არღვევდა იმხანად რუსულ თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციას – „ალუბლის ბაღის“ წარმოდგენის, როგორც ფსიქოლოგიური დრამის ნიმუშისა. „ალუბლის ბაღის“ მიხედვით გამოკვეთილად კომედიური სპექტაკლის შექმნა პასუხობდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და ამ ფაქტს მე-20 საუკუნის

[153]მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში’, ჟ. „ხელოვნება“, 1998, #1.2 გვ. 155-170

[154]ჩართოლანი გ., „სამი და მარჯანიშვილელთა სცენაზე“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1997 წ. 19 აპრილი, №89 გვ. 8

დასაწყისში მსოფლიო თეატრში ანალოგი არ გააჩნია. ეს გარემოება ანიჭებს ვ. შალიკაშვილის ექსპერიმენტს როგორც ისტორიულ, აგრეთვე თეორიულ მნიშვნელობასაც“[155]. ვ. შალიკაშვილის დადგმა ესადაგებოდა ჩეხოვის მოთხოვნას კომედიის ჟანრში ყოფილიყო დადგმული მისი პიესა. დ. დოიაშვილთან კომედიის ნაცვლად პაროდიული ელემენტები ამბობდა სათქმელს. მრავალვარიანტულობა თავად ჩეხოვის დრამატურგიის თვისებად იქცა, რადგან ჩეხოვის ტექსტი არც თავისი შინაარსით და არც ფორმით არ არის სწორხაზოვანი. ეს ავტორი აღიარებულია, როგორც უფაბულო მოთხრობის დიდოსტატი. რენესანსისა და რომანტიზმის ხანაში ნაწარმოებები რომელთაც გამოკვეთილი ფაბულა გააჩნდათ, მხატვრული ლიტერატურის, ასე ვთქვათ, „სერიოზულ“ ჟანრს განეკუთვნებოდნენ. ჩეხოვისა და მისი თანამედროვეების დროს კი ფაბულურობა და სერიოზულობა გამორიცხავდნენ ერთმანეთს. თანამედროვე დასავლეთშიც, ფაბულა, სოციოლოგების მიერ კულტურული ინდუსტრიის ნაწილად არის მიჩნეული. საჭიროა, რომ ფაბულურობა, როგორც ძირეული ცვლილებების, რყევების შესაძლებლობა(!) არსებობდეს თანამედროვე სამყაროს სასიცოცხლო ცენტრებში. მაშინ ფაბულური ხელოვნებაც გახდება ღირებული. ეს ურთიერთდამოკიდებულება, რასაკვირველია არ ხორციელდება ასე ცალსახად და ერთმნიშვნელოვნად, თუმცა კი ხორციელდება...

ჩეხოვთან ვხვდებით სწორედ სასიცოცხლო ძალებისაგან დაცლილ სამყაროს. ადგილს, რომელსაც ისტორია დიდი აქვს, მომავალი კი გაურკვეველი ანდა სამწუხარო. მოსალოდნელი კატასტროფის ნისლშია გახვეული ჩეხოვის მხატვრული სახეები. ისინი შინაგანი მოძრაობით გადმოსცემენ თავიანთ მდგომარეობას. ჩეხოვის დრამატურგიის პოეტიკის მკვლევარი ა.პ. სკაფტიმოვი წერდა, რომ ჩეხოვთან ჩვეულებრივი ექსპოზიცია გრძელდება მთელი დრამის მანძილზე, ფაბულა კი, რისთვისაც ადრე კეთდებოდა ექსპოზიცია, გვერდზე იწევს. ექსპოზიცია გვიჩვენებს ყოველდღიურ ცხოვრებას, რომლის დემონსტრირებაც წყდება მაშინვე, როგორც კი ფაბულა შედის თავის უფლებებში. ჩეხოვს ეს წესი საფუძველშივე დარღვეული აქვს, ყოველდღიური ცხოვრება მასთან დასაწყისიდან დასასრულამდე შეუწყვეტლივ მიედინება[156]. ამ გადაადგილებებს ჩეხოვის დრამატურგიაში თავისი მნიშვნელობა აქვს და ისინი ღირებულებების გადანაცვლებას გამოხატავს. ცხოვრების ძველმა წესებმა თავისი ავტორიტეტი დაკარგა. ხოლო

[155]კალანდარიშვილი მ., „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, გამ. „კენტავრი“, 2010 წ. გვ.89

[156] А. П. Чехов, Избранные произведения в трех томах , Предисловие Н. Я. Берковского. Издательство »Художественная литература» Москва 1967, ст. 35

ცხოვრების განწყობილება, რომელიც ყოველდღიურობას ავსებს, უფრო მეტად ფასობს, ვიდრე წესები და ამ წესების გამომხატველი ფაბულები.

სწორედ ამიტომ, ჩეხოვის პიესებში მთავარია არა ფაბულა, არამედ იმ ყოველდღიური ყოფისაგან შექმნილ განწყობილებაზე დაკვირვება, რომელიც ჩაღვრილია ჩეხოვისეულ გმირებში. ეს განწყობილება სამი დისთვის, რომელთაც ნატაშას მტაცებლური ბუნება თანდათან მარწუხებში აქცევს, აუხდენელ ოცნებას გამოხატავს ბედნიერებაზე. დ. დოიაშვილის სცენურ ვერსიაში აღარც ეს ოცნება არსებობს. რეჟისორი შეგნებულად მიდიოდა პიესის ავტორის მიერ შექმნილი ხასიათების დაშლისაკენ, „სამ დას თვით ოცნების უნარი ეკარგებათ, ის რითაც ისინი ცხოვრობდნენ და საზრდოობდნენ, სწორედ ეს განასხვავებს დოიაშვილისეულ დადგმას სხვა დადგმებისაგან და ვფიქრობ, სწორედ ეს არის მისი ყველაზე მთავარი ღირსება“[157].

საინტერესოა „სამი დის“ სცენური სიცოცხლის თანდათანობით სახეცვლილებაზე დაკვირვება. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დადგმის შემდეგ, მშვენიერი, ინტელიგენტი, ამაღლებული სულიერი წყობის პერსონაჟები, თანდათან მიუსაფარ, უსუსურ და ისტერიულ არსებებად ყალიბდებოდნენ. ამ ტრანსფორმაციის გამომხატველი იყო ანატოლი ეფროსის „სამი და“. 1967 წელს, რეჟისორი ახდენდა ჩეხოვის გმირთა უკიდურეს სახეცვლილებას. სცენაზე აღარ იდგნენ გმირები, რომელთაც თანაგრძნობა უნდა გამოეწვიათ. დაძაბულ, სკანდალურ ურთიერთობებში იხატებოდა სიმშვიდისაგან დაცლილი, ნერვული სახეები, რომლებიც ყვიროდნენ, წიოდნენ და ფეხებსაც კი აბაკუნებდნენ[158].

ქართული „სამი დაც“ აღნიშნული სახეცვლილების უკიდურეს ვარიანტს წარმოადგენდა. თანამედროვე გარემო დების სულიერი მდგომარეობის ახლებურად ჩამოყალიბებას მოითხოვდა. ირინა, ჩეხოვის ეს ერთ-ერთი ყველაზე ნატიფი სულიერი წყობის გმირი, სპექტაკლში გალოთებულ, ზნეობრივი ნორმებისაგან განმდგარ არსებასთან იყო გაიგივებული „...რომელსაც შეუძლია საკოცნელად შტაბსკაპიტანისათვის ჰქონდეს ხელი გაწვდილი მაშინ, როცა ეხვევა, ეალერსება და ცოლად გაყოლას ჰპირდება ტუზენბახს, ხოლო შემდგომ, რეჟისორის მიერ შეთხზულ კიდევ უფრო „შთამბეჭდავ“ მიზანსცენაში, ირინა თავსაც აღარ შეიკავებს, ვნებას არ დაიოკებს და პირდაპირ აქ, ავანსცენაზე დაეუფლება სოლიონის, მაგრამ დაუკმაყოფილებელი და თან საკუთარი ინიციატივით შეურაცხყოფილი იატაკზე განრთხმულ, უძლურ შტაბსკაპიტანს

[157]ჩართოლანი გ., „სამი და მარჯანიშვილელთა სცენაზე“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1997 წ. 19 აპრილი, №89 გვ8

[158]მუმლაძე დ. „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“ 1998, #1.2, გვ. 155-170

ქამარს გამოჰგლეჯს შარვლიდან და მის სხეულზე ამხედრებული, ამ ქამრით უმოწყალოდ სცემს მას“[159].

რეჟისორის თამამი, ქართული სცენისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი, ღია სექსუალური სცენა განხილვის და უარყოფითი შეფასების საგანი გახდა. თუმცა ამავდროულად, თანამედროვე ცხოვრებისა და ხელოვნების ესთეტიკის გამომხატველი ამ კომპონენტის სხვაგვარი ინტერპრეტაცია და მეტიც, გამართლება იყო შესამჩნევი. ზოგჯერ იყო მცდელობა ამ სცენის სექსუალური შინაარსის მიღმა, უფრო ღრმა პრობლემა ყოფილიყო მოძიებული: „...ახალგაზრდა ქალის ეს მოუთმენელი, ლამის სიძულვილით აღსავსე ნდომის დემონსტრაცია, სექსუალური წადილი კი არა, სასიცოცხლო ძალასთან ზიარების, უწონადობაში საყრდენის პოვნის კიდევ ერთი მწარე მცდელობაა, რასაც გაცრუება ელის, მაგრამ იმის გამო არა, რომ სოლიონი მამაკაცი არ არის!“[160].

მთლიანად სპექტაკლის მაჯისცემა სასოწარკვეთითა და ნიჰილიზმით იყო გაჯერებული. რეჟისორის მიერ გამოყენებული მკვეთრი და რადიკალური ხერხებიც სწორედ ამით იყო ნაკარნახევი. „როდესაც სამი დის ცხოვრებას იგი ხშირად მორალური და აზრობრივი ნორმების მსხვრევის ფორმებით წარმოგვიდგენს, ამით გვიჩვენებს, რომ დღეს ადამიანის არსებობის ყოველი დეტალი იშლება, ხვალინდელი დღის იმედის ყოველი ნაპერწკალი თანდათან კვდება, წყალწაღებულთ ხავსი ვერ აკავებს და ბოლოს ოცნებაც კვდება“[161].

„ყველაფერი სულერთია, სულერთია ყველაფერი“ ჩებუტეკინის (ო.მეღვინეთუხუცესი) ამ სიტყვებით იწყებოდა და მთავრდებოდა სპექტაკლი. ეს ნიჰილისტური „განწყობა“ არ იყო თავსმოხვეული და ძალად მელანქოლიური. მას ღრმა საფუძველი ჰქონდა და ამ საფუძვლის გაანალიზება ცრუ ოპტიმიზმით თავის მოტყუებაზე უკეთეს მიზანს ემსახურებოდა. საქმე ეხება ნიჰილიზმის თემას, რომელიც 90-იანი წლებიდან სულ უფრო აქტუალური და პრობლემატური ხდება. თვისთავად, ეს, არ არის გასაკვირი ქვეყანაში მომხდარი პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური თუ კულტურული ძვრების შემდეგ. თუმცა ნიჰილიზმი, რომელიც რეფლექსიასა და შედეგად მწვავე პრობლემების გაცნობიერებასაც შეიძლება გულისხმობდეს, საქართველოში ნაკლებად ან ძალზე ძნელად მოიცავდა მსგავს შესაძლებლობას. ამის მიზეზად ნ. მუზაშვილის

[159] მუმლაძე დ. „ჩეხოვის „სამი და „მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“, 1998, #1.2 ,გვ. 155-170
[160]ღონღაძე ლ. „საიდან მოდის ეს უსაზარლესი სტუმარი?', გ. „ქომაგი“, 1998 ,IV, #3(4), გვ.4
[161] ჩართოლანი გ., „სამი და მარჯანიშვილელთა სცენაზე“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1997 წ. 19 აპრილი, №89, გვ.8

წერილში „ნიჰილიზმის ენა“ ორი ფაქტორი სახელდება: პირველი, ქართული ენის სპეციფიკა, რომლისთვისაც უცხოა რეფლექსია და სკეპტიციზმი: „ქართული ეპისტემის შემქმნელი დისკურსისათვის მოსაწყენი და არაფრის მთქმელია დინჯი, კარგად არგუმენტირებული საუბარი, პოლემიკა. ჩვენი ენა უკიდურესობების, რისამე ეგზალტირებულად განდიდების ან დამხობა-განადგურების ენაა“[162]. და მეორე ავტორიტეტებთან ქართული ცნობიერების დამოკიდებულება: „...ნიცშემ დაახლოებით ასე განსაზღვრა რუსული ნიჰილიზმის არსი: ეს არის მოვლენა, რომელიც ისწავლის რა ერთი რომელიმე ავტორიტეტის უნდობლობას, იქვე ცდილობს იპოვოს მეორე, რათა ახლა ის გააღმერთოსო. თითქოს დღევანდელ ქართულ ნიჰილიზმზე იყოს ნათქვამი“[163]. კრიტიკოსი ქართულ სინამდვილეში ამ „ახლად მოვლენილ ღმერთად“ დასავლურ ცივილიზაციას მიიჩნევს.

ნიჰილიზმი, რომლითაც გამსჭვალული იყო დამდგმელი კოლექტივის სულისკვეთება ვლინდებოდა ღირებულებების კრიზისში, ზნეობრივი და მორალური ნორმების ნგრევაში. ამ პროცესში ახალი თაობაც იღებდა მონაწილეობას და მოურიდებლად აჩვენებდა თავის ნამდვილ სახეს. სამ დასთან ერთად ტრანსფორმირებას განიცდიდა სოლიონიც, რომელიც სპექტაკლში ჰომოსექსუალური ორიენტაციით იყო წარმოდგენილი.

წერდნენ, რომ ამ ყველაფრით რეჟისორი ქმნიდა ხელოვნებაში ესოდენ სასურველ მოულოდნელობის ეფექტს, მაგრამ იმდენად სცილდებოდა პირველწყაროს, რომ გაუგებარი იყო, რისთვის დასჭირდა მაინცდამაინც ჩეხოვის „სამი დის“ დადგმა. და რეჟისორის ამ ნაბიჯში უკიდურეს, გამიზნულ პროვოკაციას ხედავდნენ: „როგორც ჩანს, იგი შეგნებულად ირჩევს სწორედ იმ კლასიკურ ნაწარმოებს, რომლის სცენურ ხორცშესხმას დიდხანს მოელოდა ქართული თეატრი და მისი თავდაყირა ამოტრიალებით გმირების გაბაიბურებით, ნაწარმოების არსის შეცვლითა და ეპატაჟით გარკვეულ ტკბობასაც განიცდის, რადგან სწორედ ამ ხერხების გამოყენებით ქმნის ტიპიურ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, რომელსაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კონტრკულტურასთან უფრო მეტი საერთო აქვს, ვიდრე კულტურასთან“[164].

პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიკა, შეუთავსებლის შეკავშირება, ერთმანეთთან მიუსადაგებელი მასალისა და ფაქტურის სინთეზი გამოხატული იყო

[162]მუზაშვილი ნ., „ჩვენ და ისინი“, გამ. „მერანი“, 2004წ. გვ. 81

[163] იქვე, გვ. 81

[164]მუმლაძე დ. „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“, 1998, #1.2, გვ. 155-170

სცენოგრაფიაშიც (მხატ. სიმონ მაჩაბელი). ეს, ყველაზე ნათლად ელეგანტური, თუმცა როგორც აღნიშნავდნენ, „არათეატრალური“ კოსტუმებისა და ძალზედ უბრალო, „ბოგანო“ ინტერიერის შეუსაბამობაში იყო გამოვლენილი.

მიუხედავად ყველაზე კრიტიკული შეფასებებისა, თითქმის ერთსულოვნად იყო გამოხატული სპექტაკლის თანადროულობა და მისი განხორციელების აუცილებლობა. მაია კიკნაძე წერდა: „ესთეტიკა რომელსაც დათო დოიაშვილი ამკვიდრებს მარჯანიშვილის თეატრში განსხვავებულია. როგორიც უნდა იყოს მასზე რეაქცია, ფაქტია, რომ მას თეატრის ცხოვრებაში სიახლე შემოაქვს და ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს თეატრის ლექსიკის განახლების თვალსაზრისით“[165].

ისევე როგორც „სამი და“, ასევე პირველად დაიდგა ქართულ სცენაზე ჩეხოვის „ძია ვანია“. ის 2003 წელს ვაკის თეატრალური სარდაფის სცენაზე რეჟისორმა ოთარ ეგაძემ განახორციელა. სწორედ ამ სპექტაკლით და შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრით“ (ლ. წულაძის რეჟისურა) გაიხსნა „ვაკის სარდაფი“. პიესით წამოჭრილი ავტორიტეტების ნგრევის თემა, მნიშვნელოვანი იყო სპექტაკლშიც. „სამი დის“ მსგავსად აქაც, ძირითადი დაკვირვების ობიექტად დამსხვრეული ავტორიტეტებისა და ღირებულებების შემდეგ არსებული რეალობა და საზოგადოება იქცა. თუ სამ დას შექმნილი გარემო ოცნების უნარსაც კი უკარგავს, ძია ვანიას წარსულთან ანგარიშის გასწორების სტიმულს აძლევს. სხვა საკითხია რამდენად აქვთ ძალა ადამიანებს თუნდაც უკვე წარსულის აჩრდილებთან გამკლავების და ახალ სამყაროში თავიდან დაბადებისთვის. ძია ვანიას შემთხვევაში ასეთი შესაძლებლობა თავიდანვე განწირულია: „ამ ძია ვანიას სტანჯავს არა იმდენად ცალმხრივი სიყვარული, რამდენადაც ბედისტრიალთან წაგებული სიცოცხლე – იგი ელენას სიახლოვეს, თავის ვნებას წაეპოტინა, როგორც სერებრიაკოვთა ძეგლის მსხვრევის, მათი დამხობის, მათი „დიდებისათვის“ ნიღაბთა ჩამოხსნის სახსარს. ელენესადმი ვნებაში დაეძებს იგი სერებრიაკოვთა იმპერატივის ჩახშობის ძალოვნებას. ამიტომაც, ჟინიანი ბალღივით, მარადიული უმწიფრობით აუმხედრდა სიძეს; ამიტომ განიცდის, ორჯერ რომ ესროლა და მაინც რომ ააცდინა თავის სამიზნეს, საკუთარი უიღბლო და ნაცრისფერი არსებობის მიზეზს – სერებრიაკოვის „გამოჩინებულ“ ფიგურას...“[166]. ვოინიცკი თვლიდა რომ საკუთარი უიღბლო, შეუმდგარი ცხოვრების მიზეზები გარეთ იყო საძებნი, პროფესორი სერებრიაკოვი ადამიანის ის იდეალი,

[165]კიკნაძე მ. „ძიების გზით“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998, 14 იანვარი გვ. 8

[166]არველაძე ნ. „დრო, დრო აღნიშნე!“ გაზ. „თბილისი“, 2003 წ. 8 მაისი, # 49, გვ. 9

ავტორიტეტი იყო, რომელსაც მთელი ცხოვრება მიუძღვნა, მთელი ცხოვრება ემსახურა. სპექტაკლში მაყურებელი თვალს ადევნებდა გმირის გამოფხიზლების წამს, შეცნობის მომენტს, როდესაც საკუთარი ცხოვრების არსში ჩაწვდომაა შესაძლებელი. ძია ვანიას არასახარბიელო სურათი დახვდა. მან ვერ იცხოვრა თვითმყოფადი ცხოვრებით, რადგან ყოველთვის სხვისი ნაწილი, სხვისი „ძია“ იყო. მაგრამ ძია ვანიას თვითგამორკვევა ვერ შეძლებს მისი ცხოვრების წესის შეცვლას. არაფერი შეიცვლება!

სპექტაკლში პრობლემის ორიგინალურ და საინტერესო ხედვას იძლეოდა ბესო ბარათაშვილის სერებრიაკოვის ინტერპრეტაცია. „რეჟისორისა და მსახიობის „განჩინებით“, ცნობილი პროფესორი ცირკის არენაზე ძალით გამოგდებულ, უიღბლო ჯამბაზს წააგავს. ახლობლების თვალწინ, იგი ფიქრიან, სევდიან, ავადმყოფ ბერიკაცს თამაშობს. მარტოდ დარჩენილი ეგოისტის სახეს, უმეცართა ღიმილი შეადნება, იმითღა ხარობს, სხვების მოტყუებას ძველებურად რომ ახერხებს“[167]. სცენაზე წარმოდგენილი ავტორიტეტი ფიტულივით იყო. მხოლოდ სახელად ატარებდა ძველ ნიშან-თვისებებს. ფიგურა, რომელსაც სხვა დროში მართლაც შეეძლო სხვათა ბედ-იღბლის განკარგვა, ახლა, თითქოს მხოლოდ თამაშობდა ამ როლს. სინამდვილეში კი ისიც ისეთივე უსუსური იყო როგორიც სხვები.

საზოგადოების უმწიფრობა გამოხატული ძია ვანიას სახეში, თვით სპექტაკლის გადაწყვეტის ფორმაშიც იკითხებოდა. „სანახაობა რაღაც ამოუცნობი მიამიტობისა და ბალღური სიწრფელის, ბუკოლიკური სიმშვიდისა და მარადიული უძრაობის საბურველშია თითქოს გახვეული, როგორც ახლადშობილი ჩვილი. ისეთი შეგრძნება გეუფლება, თითქოს ბავშვებმა „დედა კარადის“ წიაღიდან „ამოალაგეს“ დიდი ხნის უხმარი თოჯინები, ახლა გატაცებითა და უშუალობით თამაშობენ სახლობანას“[168]. გია როინიშვილი მარად უმწიფარ ბავშვს თამაშობდა, ვოინიცკისა და ძიძის (ირინე გუდაძე) ურთიერთობაში, მათ უსიტყვო დუეტში, თვალებისა და ღიმილის ენაში იხატებოდა ის იდილია, რომელსაც ასეთი „უწყინარი“ შედეგები მოჰქონდა.

როგორც ცნობილია, გიორგი ტოვსტონოგოვისა და ანატოლი ეფროსის სპექტაკლების შემდეგ ეიმუნტას ნეკროშუსის ჩეხოვი უფრო მომთხოვნიც კი იყო - ჩეხოვის გმირებს უმოქმედობაში, სამყაროს კი პრაგმატიზმში „ადანაშაულებდა“: „ნეკროშუსის სპექტაკლში „ძია ვანია“ პირდაუბანელი, თმაგაბურძგნული, აგრესიული მსახურები ვოინიცკებსა და

[167]არველაძე ნ. „დრო, დრო აღნიშნე!“, გაზ. „თბილისი“, 2003 წ. 8 მაისი, # 49, გვ. 9

[168] იქვე, გვ. 9

სერებრიაკოვებს უტიფრად, ოსტატურად აცლიდნენ მოწნულ სკამებს, სავარძლებს, მამა-პაპისეულ სამოვრებს, დანა-ჩანგალს, ლამაზ, მათთვის გამოუსადეგარ ნივთებსაც კი“. ვაკის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლში, ევროპული დადგმებისაგან განსხვავებით სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს შორის არ ხდებოდა დაპირისპირება. ქართულ დადგმაში ძირითადი პრობლემა ძია ვანიებისაგან შემდგარი საზოგადოებით და მისი ინფანტილური დამოკიდებულებებით იხსნებოდა.

„ოთარ ეგაძის სპექტაკლში ბარიერის ერთ მხარეს სერებრიაკოვები, ვოინიცკები, ასტროვები, მეორე მხარეს მდაბიო-მსახურები არ დგანან, მათ შორის საერთოდ სადემარკაციო ხაზი წაშლილია. უფრო მეტიც, ახლა ისინი ერთ ენაზე მეტყველებენ, კარგად უგებენ ერთურთს და ერთობლივად უნისონში მოქმედებენ, ხმაშეწყობილად მღერიან! მათ წარსულიც, აწმყოც და ამდენად, მომავალიც საერთო აქვთ“[169].

ავანსცენიდან პიროვნების გაქრობა დაკავშირებულია გონების შესაძლებლობებში იმედგაცრუებასთან. ადამიანის გონების ყოვლისშემძლეობას, მის ავტორიტეტს კითხვის ნიშანი დაესვა, ამიტომაც გადაწყვეტილების მიღების უნარ-ჩვევების მქონე პიროვნება ვეღარ შეძლებს საკუთარი ნებისა და უპირატესობის დამტკიცებას.

იგივე თემა ძალიან მწვავედ იკითხება იტალიელი მწერლის, დრამატურგის, ნობელის პრემიის ლაურეატის, ლუიჯი პირანდელოს პიესაში „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“. ადამიანის ყოვლისშემძლე გონების ავტორიტეტის დაშლას პირანდელოს არა მხოლოდ ეს, არამედ სხვა ნაწარმოებები და ფილოსოფიური კონცეფციაც გამოხატავს. აღიარებულ მწერალს, საქართველოში მდიდარი სადადგმო ტრადიცია არ გააჩნია. მისი ყველაზე ცნობილი პიესა „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ პირველად რუსთავის თეატრში რეჟისორ გ. გაბილაიას მიერ დაიდგა, ხოლო 1999 წელს მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში, რეჟისორმა, გიორგი მარგველაშვილმა წარმოადგინა.

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწე დრამატურგი საკუთარ პიესებსა და ფილოსოფიურ ნააზრევში გამოთქვამს თანამედროვეობისათვის უკიდურესად აქტუალურ მოსაზრებებს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მისი კავშირი დღევანდელობასთან უფრო მეტია, ვიდრე მის თანამედროვეობასთან. ე. თოფურიძის წიგნში „ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“ აღნიშნულია: „იგი ე.წ. ავანგარდისტული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელია, ვინც

[169] არველაძე ნ. „დრო, დრო აღნიშნე!“, გაზ. „თბილისი“, 2003 წ. 8 მაისი, # 49, გვ. 9

ამ თეატრის განვითარება განსაზღვრა როგორც ფორმის, ასევე თემატიკის და იდეური მიმართულობის თვალსაზრისით“[170]. აღიარებულია, რომ ო’ნილი, სარტრი, ანუი, იონესკო და სხვა, ამა თუ იმ აზრით, იტალიელი დრამატურგის მიმდევრებად ითვლებიან. ორ მსოფლიო ომს შორის გადაჭიმულ მთელ ფრანგულ დრამატურგიას ბ. დორი აძლევს პირანდელოსეული დრამატურგიის კვალიფიკაციას. პირანდელოს შემოქმედებაში აისახა ევროპული ცივილიზაციის კრიზისული მდგომარეობა. „პირანდელო იყო ევროპის ერთ-ერთი პირველი ხელოვანთაგანი, რომლის შემოქმედებაში მთელი ძალით გაისმა ადამიანური არსებობის აბსურდულობისა და უსაშველობის, პიროვნების სრული არაკომუნიკაბელურობისა და საშინელი სიმარტოვის, მისი ტოტალური თვითგაუცხოების თემა“[171].

პიროვნების რღვევის პროცესი, მისი საყრდენი ცენტრის მოშლა, ნამდვილი სახის არარსებობის აღიარება, ცნობიერების დანაწევრება და მასში მრავალი „მე“-ს არსებობა - აზროვნების თანამედროვე მიმართულებების ძირითადი პრობლემებია, და ისინი პირანდელოს შემოქმედებასა და ფილოსოფიურ ნააზრევში მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარშია გამოხატული.

საქართველოში 90-იანი წლებიდან მკვეთრ ტენდენციად ჩამოყალიბებულ პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობას არ ეუცხოება პიროვნების რღვევისა და დეცენტრაციის თემები, პირიქით, ისინი მის არსში დევს, მისი ეკლექტიკური თეორიული ნაგებობის საძირკველია. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ პოსტმოდერნისტული ტენდენციები საქართველოში ეროვნული თვითგამორკვევისა და იდენტობის დადგენის პროცესთან ჭიდილსა და ზოგ შემთხვევაში მასთან ერთგვარი სიმბიოზით მიმდინარეობდა, აღმოვაჩენთ მსგავსებას პირანდელოს ეპოქასთან: სწორედ იმ დროს, როდესაც იტალიის სულიერ ცხოვრებაში ძლიერდებოდა ნაციონალისტური და ირაციონალისტური იდეოლოგია თავისი ზეადამიანის კულტით, რომელიც მოწოდებული იყო განეხორციელებინა იტალიური ერის ე.წ. „დიადი მისია“, პირანდელო წერდა ევროპული ცივილიზაციის კრიზისზე, მის სიღრმისეულ მიზეზებზე და განსაკუთრებით ადამიანის ტოტალურ გაუცხოებაზე. „მის კონცეფციაში ადამიანი წარმოდგება არა როგორც ბედის აქტიური შემოქმედი, არამედ როგორც ცხოვრების ანარქიული, მტრული და მისთვის გაუგებარი პროცესების პასიური ობიექტი; არა როგორც ღვთიური სიბრძნის ან ყოვლისშემძლე გონების შვილი, არამედ როგორც „ქაოსის ვაჟი“ ან

[170]თოფურიძე ე., „„ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010, გვ. 16

[171] იქვე, გვ. 17

როგორც „პერსონაჟი ავტორის გარეშე“ ე.ი პერსონაჟი, რომელმაც თავისი არსებობის საფუძველი და საზრისი დაკარგა[172].

90-იანი წლებიდან საქართველოშიც მსგავსი დისკურსების დაპირისპირებისას ალბათ, ძალიან ლოგიკური იყო ლუიჯი პირანდელოს დრამატურგიის ჩართვა თეატრალურ რეჟისორთა „მსჯელობაში“.

კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლით „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“, ჩანს, რომ თანდათან ხდება ადამიანების გაუცხოების, რეალურსა და წარმოსახვას შორის დაკარგული საზღვრების მეტად გაცნობიერება. უფრო ადრეულ წარმოდგენებში მსგავსი თემები რეჟისორთა მხრიდან ძირითადად ფორმალისტური და ინტუიციური ძიებების საგანი იყო. ამ შემთხვევაში რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებდა შინაარსობრივ, იდეურ მხარეზე. ფორმის თვალსაზრისით ის რჩებოდაა ტრადიციული სარეჟისორო პრაქტიკის მიმდევარი, ნაკლებად მიმართავდა თამამ ექსპერიმენტულ ძიებებს: „რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი ამ წარმოდგენით დრამატურგიული მასალის თანმიმდევრულ, კლასიკურ ინტერპრეტატორად გვევლინება. იგი რადიკალურად არ ცვლის პიესის სტრუქტურასა და სიუჟეტს, არ გვთავაზობს ავტორისათვის შეუფერებელ მოულოდნელობებს, არ ცდილობს, მაყურებლის ეფექტური „აღმოჩენებითა“ და ტრიუკებით გაკვირვებას“[173]. რეჟისორი ტრადიციულად, პიესის ტექსტს ქმედების ენაზე თარგმნიდა და მისი პედაგოგის მ. თუმანიშვილის მსგავსად, ამ გზით თხზავდა სცენურ ისტორიას, სარეჟისორო ხერხებით, ნოვატორული ამბიციის გარეშე ქმნიდა სცენურ ქმედებას, თანდათან კვეთდა იდეას, რომელიც უაღრესად თანამედროვე პრობლემატიკის ხასიათს გამოხატავდა. სპექტაკლში პიესის კვალდაკვალ გამოხატული იყო არსებული და შეთხზული რეალობის ურთიერთმიმართება. რეჟისორი გამოგონილ გმირებს, ექვს უჩვეულო არსებას, ბევრად უფრო საინტერესო, სიცოცხლითა და ვნებით სავსე სცენურ ცხოვრებას აძლევდა, ვიდრე „რეალურ“ ადამიანებს. ისინი გარეგნულადაც განსხავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. შემოქმედებითი ჯგუფი ადამიანებს სიჭრელითა და ზედაპირულობით გვიხატავდა, ხოლო ექვსი პერსონაჟი, რომელთა კოსტიუმები შავ ფერში იყო გადაწყეტილი (მხატვარი ნინო ჩიტაიშვილი), ბევრად სოლიდურნი და დრამატულნი იყვნენ. მაყურებლის სიმპათიაც მათ მიმართ

[172] თოფურიძე ე., „„ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010, გვ. 36

[173] სოფრომაძე ზ., „ექვსი პერსონაჟი დ ერთი რეჟისორი ჭეშმარიტების ძიებაში“, გაზ. „7 დღე“ 1999 წ. №46, 30 აპრილი - 2 მაისი, გვ. 10

მიემართებოდა. რეალურისა და გამოგონილის ურთიერთმიმართება, მათ შორის ნამდვილობის საზღვრების დადგენის შეუძლებლობა განსაკუთრებით მკვეთრად იხატებოდა სცენაში, როდესაც მსახიობები იწყებდნენ პერსონაჟების ისტორიის გათამაშებას. წარმოდგენილი იყო ძალიან კომიკური სცენა, სადაც სპექტაკლის მოქმედი გმირები: რეჟისორი, საკუთარ მსახიობებთან ერთად ამაოდ ცდილობდა შეექმნა რეალობის ილუზია და განესახიერებინა პერსონაჟების დრამა. ამ გზით გამოიკვეთა კიდევ ერთი, თანამედროვე რეჟისურისათვის მნიშვნელოვანი ტენდენცია - „სერიოზულობის“ პრეტენზიით შეფერილი რეალისტურ-ფსიქოლოგიური თეატრის და მისი ესთეტიკის, ზოგადად, მაღალი ტრაგიკული პათოსის უიმედო მდგომარეობა თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში.

სპექტაკლის ჟანრიც განსაზღვრული იყო როგორც კომედია. ჩეხოვის პიესების მსგავსად, აქაც, დრამატულ კოლიზიებს ვეღარავინ იღებდა ჩვეული სერიოზულობით. ეს პოზიცია შემოქმედებითი ჯგუფის დამოკიდებულების დემონსტრირებაც იყო. რეჟისორი მსუბუქი ირონიით აფერადებდა პიესისა და სპექტაკლის მოქმედების არსში არსებულ ტრაგიზმს - ადამიანის ცხოვრების წარმავლობასა და უაზრობას, იგივე უავტოროობას[174].

წარმოდგენაში, წინა პლანზე, რამდენიმე მნიშვნელოვანი თემა იყო წამოწეული. მაგრამ მოქმედებას ძირითადად ასაზრდოებდა ორი კონფლიქტი, პირველი - რეალური ადამიანებისა და გამოგონილი გმირების დაპირისპირება და მეორე - წინააღმდეგობა თვითონ პერსონაჟების ურთიერთობაში. ეს უკანასკნელი ადამიანებს შორის არსებულ გაუცხოებას უსვამდა ხაზს. ისინი მუდმივად ერთმანეთს ადანაშაულებდნენ, ერთმანეთს აიგივებდნენ საკუთარ შეცდომებთან, გამუდმებით კამათობდნენ და ვერაფერს ცვლიდნენ. ერთადერთი რაც მათ შეეძლოთ და სურდათ, იყო თავიდან და ზედმიწევნით გაეთამაშებინათ საკუთარი დრამა.

მთავარი პრობლემა მათ არსებობაში, მათ დრამაში, გაუცხოების პრობლემაა. ისინი იბრძვიან, საკუთარ სიმართლეს და სხვის ბრალს ამტკიცებენ, მარტონი რჩებიან და საკუთარ თავთანაც უცხოვდებიან. სულ უფრო რთული ხდება საკუთარი შინაგანი არსის გამჟღავნება (თუ საერთოდ არსებობს მსგავსი) მამას (გიორგი პიპინაშვილი) სპექტაკლში ძალიან უშნო, სათვალეზე დამაგრებული ცხვირი - ნიღაბი ეკეთა. გერთან (ნინო ბურდული) ურთიერთობაში სწორედ ეს - ღრმად დამალული სიმახინჯე ამოდიოდა ზედაპირზე, რაც მამის საკუთარ თავთან გაუცხოებასაც

[174]ოჩიაური ლ., „რატომ დაეძებს ექვსი პერსონაჟი ავტორს?“, გაზ. „რეზონანსი“ 1999 წ., 25 აპრილი, გვ. 3

იწვევდა. სპექტაკლის გმირები ტყვეებივით მიჯაჭვულები აღმოჩნდნენ თავიანთ საქციელზე. „ასე მოხდა გამარტოსულება და გაუცხოება, რაც პერსონაჟთა დრამის სათავეა“[175].

ასევე, საინტერესოა აღვნიშნოთ რომ, როგორც თანამედროვე პოსტმოდერნისტები, „პირანდელო არ აღიარებს უნივერსალური ჭეშმარიტების არსებობას; ჭეშმარიტება მისი აზრით, აბსოლუტურად რელატიურია, რადგან იგი იქმნება ყოველი კონკრეტული ცნობიერებით, რომელსაც თავის საფუძველში რაიმე უნივერსალური საწყისი არ გააჩნია. პირანდელო, მართლაც, მონაწილეობს „გონების ნგრევის“ პროცესში, მაგრამ ეს ნგრევა ირაციონალიზმის ის ფორმა არ არის, რომელიც მხოლოდ სიცოცხლის ფილოსოფიასთანაა დაკავშირებული, იგი მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფიის მრავალი მიმდინარეობისთვის საერთო თვისებაა“[176]. გონების ყოვლისშემძლეობაში იმედგაცრუება, უმთავრესად, ადამიანური არსებობის, მისი საზრისის ვერ ამოხსნაში მდგომარეობს. სპექტაკლშიც ძალიან მტკივნეულად იგრძნობოდა ეს მარადიული ადამიანური გაურკვევლობა. ლ. ოჩიაური რეცენზიაში წერდა: „და თუ ადამიანის ცხოვრებას აზრი არა აქვს (ან „სხვა“ აზრი აქვს), მნიშვნელობა აღარ აქვს იმას, რომელ სივრცით-დროით სივრცეში იარსებებს იგი, რეალურსა თუ ფანტასტიკურში. უფრო სწორად იმაში, რომელიც რეალური ან ფანტასტიკური გგონია“[177].

ასეთ ორჭოფულ თვითშეგრძნებას და გარემოში განვითარების სასურველ ნიადაგს პოულობს უაღრესად საინტერესო სათეატრო მიმართულება, რომელსაც ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსის, მარტინ ესლინის კვალდაკვალ „აბსურდის თეატრი“ უწოდეს.

---

[175]სოფრომაძე ზ., „ექვსი პერსონაჟი დ ერთი რეჟისორი ჭეშმარიტების ძიებაში“, გაზ. „7 დღე“ 1999 წ. №46, 30 აპრილი - 2 მაისი, გვ.10

[176]თოფურიძე ე., „„ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია,“ გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010, გვ. 68

[177]ოჩიაური ლ., „რატომ დაეძებს ექვსი პერსონაჟი ავტორს?“, გაზ. „რეზონანსი“, 1999 წ., 25 აპრილი, გვ. 3

აბსურდის თეატრი

„ამბოხს ვაწყობ, ე.ი. ვარსებობ“

ალბერ კამიუ

პოსტმოდერნიზმი ქრონოლოგიურად ავანგარდის შემდეგ გაჩნდა. პოსტმოდერნიზმს ავანგარდისტულ ხელოვნებაში გამოხატულმა იდეებმა მოუმზადა ნიადაგი. თუ გადავხედავთ ავანგარდული ხელოვნების წმინდა თეატრალურ გამოვლინებას - აბსურდის დრამას, მასში ცხადად დავინახავთ პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის ნაცნობ ელემენტებს. ო. ბურენინას კვლევაში - „რა არის აბსურდი, ანუ მარტინ ესლინის ნაკვალევზე“- აბსურდის, როგორც ცნობიერების მდგომარეობის და მისი მრავალგვარი ახსნისა და გაგების, ასევე მხატვრული გამოვლინების სურათია მოცემული. ავტორი გამოყოფს აბსურდის, როგორც კატეგორიის, რამდენიმე მნიშვნელობას: „აბსურდის ცნება, ანტიკურობიდან დაწყებული, სამგვარ მნიშვნელობას მოიცავს: პირველ რიგში, ის აღიქმება როგორც ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც სამყაროს უარყოფითი თვისებების გამომხატველია. მეორე - ეს სიტყვა თავის თავში კრებს ლოგიკური აბსურდის ცნებას, როგორც რაციონალურობის ცენტრალური კომპონენტის, ლოგიკის უარყოფას (ე.ი. პერვერსია და/ან აზრის, მნიშვნელობის გაქრობა), და მესამეც _ მეტაფიზიკური აბსურდი (ე.ი. გონების, როგორც ასეთის, საზღვრებიდან გამოსვლა). მაგრამ ყოველ კულტურულ - ისტორიულ ეპოქაში ამ კატეგორიაზე აქცენტი, მხოლოდ ამა თუ იმ მხარეზე კეთდებოდა“[178].

აბსურდის, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმის, ზედროულობის საკითხს თავისი მომხრეები და მოწინააღმდეგეები ჰყავს. აბსურდის პირველი ცნობილი მკვლევარი, ინგლისელი კრიტიკოსი, მარტინ ესლინი ხაზს უსვამს, აბსურდის ცნების ზედროულობას, რადგან ის, როგორც წესი, მაშინ ჩნდება, როდესაც ხდება ადამიანის მიერ ყოფიერების გააზრება. შესაბამისად, ის თეორიული აზრის აღორძინების მომენტისთვის იბადება და გვხვდება სხვადასხვა კულტურულ ფენომენებთან, დაწყებული ანტიკურობიდან დამთავრებული პოსტმოდერნიზმამდე.

იჰაბ ჰასანი კი, ესლინისაგან განსხავებით, აბსურდს არ მიიჩნევს ზედროულ მოვლენად. მისი კლასიფიკაციით აბსურდი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მეცხრამეტე საუკუნეში გამორიცხულია. „რომანტიზმი - წერს ჰასანი - საერთოდ არ არის აბსურდული, არამედ მხოლოდ

[178] http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

ირაციონალურია“[179]. ის (აბსურდი) მხოლოდ მოდერნიზმის დადგომასთან ერთად ჩნდება და თავის თავში მოიცავს რამდენიმე სტადიას: 1) დადაიზმი (ტრისტან ცარა) და სიურრეალიზმი (ალფრედ ჟარი) რომელთა საფუძველში ანტინომიზმის მეთოდია; 2) ეგზისტენციალური, იგივე გმირული აბსურდი, რომელიც აფიქსირებს ყოფიერების უაზრობას რეფლექსურ პიროვნებასთან მიმართებაში (ალბერ კამიუ); 3) არაგმირული აბსურდი: ადამიანი აქ არ არის მეამბოხე, არამედ უძლური და მარტოსულია. ამ სტადიას მივყავართ აბსურდის თეატრის შექმნასთან (სამუელ ბეკეტი); 4) აბსურდი-აგნოსტიციზმი, რომლის დროსაც აზრობრივი სიცხადის უქონლობის გამო, ინტერპრეტაციის მრავალპლანიანობა იწევს წინა პლანზე (ალენ რობ-გრიიე); 5) თამაშობრივი აბსურდი, რომელიც ამხელს ენის მცოდნის პრეტენზიებს ჭეშმარიტებასა და უტყუარობაზე, ააშკარავებს ნებისმიერი ტექსტის ილუზორულობას, რომელიც ორგანიზებულია „კულტურული კოდის“ წესების შესაბამისად (როლან ბარტი და მისი იდეა „ავტორის სიკვდილი“). ამ პარადიგმის თანახმად, აბსურდის ცნება ცხადად განპირობებულია მოდერნული და პოსტმოდერნული ცნობიერებით. მსოფლმხედველობითი პრინციპი, რომელიც აერთიანებს მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის აბსურდისტ მწერლებს - მხატვრული ანარქიაა; ტექსტის ორგანიზაციის წამყვანი პრინციპი - ნონსელექცია ე.ი განსხვავებული დონის მოვლენებისა და პრობლემების შერწყმა; ყველაზე დამახასიათებელი ხერხი - თვითპაროდია.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ აბსურდის ცნების აქტუალიზაცია მეოცე საუკუნეში დაკავშირებულია მარტინ ჰაიდეგერის, ალბერ კამიუს, ჟან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალიზმთან. აბსურდის ინტერპრეტირებისას ისინი იყენებენ როგორც კერკეგორის, ასევე ნიცშეს კონცეფციებს. ჩვენს მიერ აღნიშნულ კვლევაშიც აბსურდული ცნობიერება ეგზისტენციალური აზროვნების საწყისადაა წარმოგენილი. აბსურდული ცნობიერება განხილულია, როგორც ცალკე აღებული ინდივიდის განცდა, დაკავშირებული ადამიანური არსებობის, იგივე ეგზისტენციის, ყოფიერებასთან განხეთქილების მწვავე გაცნობიერებასთან. მას მოსდევს მარტოობის, შფოთის, სევდის, შიშის განცდა. „გარემომცველი სამყარო მიისწრაფვის გააუსახუროს ყოველი კონკრეტული ინდივიდუალობა, გადააქციოს ის საერთო უსახური ყოფიერების ნაწილად, ამიტომ ადამიანი თავს გრძნობს „უცხოდ“ (კამიუ) მის მიმართ გულგრილად განწყობილი საგნებისა და ადამიანების გარემოში. ამ დროს აბსურდული ცნობიერება ეგზისტენციალური

[179] http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

აზროვნების საწყისად გვევლინება, რომელიც უარყოფს განასხვაოს სუბიექტი და ობიექტი. ეს არის აზროვნება, რომელშიც ადამიანი გამოდის როგორც ეგზისტენცია, როგორც სხეულებრივ-ემოციონალურ-სულიერი მთლიანობა, რადგან ეგზისტენცია იმყოფება უწყვეტ მთლიანობაში ყოფიერებასთან. აბსურდულ ცნობიერებას შეიძლება ვუწოდოთ „სიცხადის“ განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელიც, ჰაიდეგერის მიხედვით, წინ უსწრებს „ეგზისტირებას“, „წინ გასწრებას“ ხოლო იასპერსის მიხედვით - „მოსაზღვრე სიტუაციას“ სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის“ [180].

მარტინ ესლინი თვლიდა, რომ აბსურდის ადამიანი აზრს კი არ უკარგავს სინამდვილეს (აბსურდი არ არის უაზრობა, როგორც ეს ზოგჯერ ითვლება არსებობის უაზრობის ეგზისტენციალისტური თეზისის გამარტივებული გაგებისას), არამედ თავად აზრისაგან დაცლილი სინამდვილე ადამიანს ხდის კრეატიულს და ის მიუხედავად ყველაფრისა, აზრს აღადგენს.

აღსანიშნავია, რომ დასავლეთში აბსურდის თეატრის გამოჩენისთანავე, ანუ მეოცე საუკუნეში, 1949 წელს დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიიდან (ს.ი. ვავილოვის რედაქციით), აბსურდის შესახებ სტატია მთლიანად ამოიღეს. ალბათ საბჭოთა ცენზურისთვის საბჭოთა ადამიანის კულტურული ცხოვრების სფეროში მისი არსებობა უცხოური თეატრალურ-მხატვრული მოვლენის ტრანსპლანტაციის საფრთხეს შეიცავდა. ბურენინას მიხედვით, 1990 წლებიდან რუსეთში იმატებს ინტერესი აბსურდის შესწავლის მიმართ, რაც გამოიწვია პერიოდული პრესის ფურცლებზე, იმ დროისთვის მიმდინარე, ცხარე დებატებმა პოსტმოდერნიზმის შესახებ. მთლიანად ეს პროცესი განსაზღვრული იყო რუსული პოსტმოდერნისტული კრიტიკის ენის ფორმირებით. იგივე შეიძლება ითქვას საქართველოში არსებულ და განვითარებულ მოვლენებზეც. პოსტსაბჭოთა სივრცეში მალე გახდა პოპულარული და მოდურიც აბსურდის დრამა, ის რაც არ იყო წახალისებული საბჭოთა ეპოქაში, რაც წინააღმდეგობაში მოდიოდა საბჭოთა იდეოლოგიასთან.

საბჭოთა სისტემა ბუნებრივია მხარს ვერ და არც დაუჭერდა იმ დრამატურგებს, რომლებიც აბსურდის ჟანრის პიესებს წერდნენ, ვინაიდან ისინი კონსტატაციას იმ მოვლენას უკეთებდნენ, რომ სცენაზე, ისევე როგორც ცხოვრებაში ყველა ანტინომია ჭეშმარიტებად უნდა აღიქმებოდეს. მათ მიერ გამოყენებული ანტინომიის მეთოდი, რომელიც ზღუდავს ლოგიკური აზროვნების

[180] http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

სფეროს, ასევე დიალექტიკურ ლოგიკას და რაციონალურ-სისტემურ ანალიზს, აბსურდის თეატრში ანგრევს ნიკოლა ბუალოს მიერ აღიარებულ და კლასიციზმის დროიდან დრამატურგიისათვის მიღებულ ადგილის, დროისა და მოქმედების მთლიანობას. იქმნება აბსურდული უსასრულობა, რომელიც არ ემორჩილება ლინეალურ-ლოგიკურ რეკონსტრუქციას. ბეკეტის თხრობის მერყეობა შეურიგებელ სურვილებსა და მტკიცებულებებს შორის ხაზს უსვამს თავად ბეკეტის ლოგიკის პარადოქსულობას, რომელიც დგას სხვადასხვა დონის ფენომენებისა და პრობლემების შერწყმაზე, აბსოლუტური ეკვივალენტობის დადგენაზე სრულიად არაეკვივალენტურ მოვლენებს შორის, სხვა სიტყვებით - ანტინომიზმზე.

იონესკოს პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“ კედლის საათი რეკავს „ჩვიდმეტჯერ“, „შვიდჯერ“, „სამჯერ“, „არცერთხელ“, „ოცდაცხრაჯერ“ ის შეიძლება რეკდეს „ხან ხმამაღლა, ხან ჩუმად“ - გმირების რეპლიკების შესაბამისად. ამას გარდა, დრამატურგები უპირისპირდებოდნენ რეალისტურ და ბურჟუაზიულ თეატრს, რადგან ისინიც, როგორც მოგვიანებით პოსტმოდერნისტები, თვლიდნენ, რომ ამ სახის თეატრების არსებობას იდეოლოგია განსაზღვრავდა. ორივე ახალი მიმართულება იდეოლოგიური ნარატივების წინააღმდეგ ილაშქრებდა და ახდენდა მათ დეკონსტრუქციას. ეჟენ იონესკოს მოსაზრებით რეალისტური თეატრის ერთ-ერთი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ „ის იდეოლოგიურია, ანუ რაღაც თვალსაზრისით მატყუარა, არაგულწრფელი თეატრია. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ არის ცნობილი რა არის რეალობა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ვერც ერთი მეცნიერი ვერ გეტყვით რა არის „რეალური“, არამედ იმიტომაც, რომ „რეალისტი“ ავტორი საკუთარ თავს უსახავს ამოცანას, რაღაც დაამტკიცოს, ჩააგონოს ადამიანებს, მაყურებელს, მკითხველს, იდეოლოგიის სახელით, რომელშიც ავტორს სურს დაგვარწმუნოს, მაგრამ ამის გამო ეს იდეოლოგია არ ხდება მეტად ჭეშმარიტი“[181]. ნამდვილად არ ცდებოდნენ ის კრიტიკოსები, ვინც იდეოლოგიებსა და იდეოლოგებში იმედგაცრუების მიზეზებს მსოფლიო ომებში ხედავდნენ და ხელოვნებაში წარმოქმნილი ახალი მიმდინარეობების ამ იმედგაცრუებასთან კავშირზე მიუთითებდნენ. „აბსურდის თეატრი“ – ამ სახელწოდებით აღნიშნა პარიზში 1950-იანი წლებიდან შექმნილი ნაწარმოებები მარტინ ესლინმა. „მას მოეჩვენა, რომ არსებობს კავშირი ასეთი ტიპის თეატრსა და

[181] http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

ამ ავტორების თვალით დანახული, ომისშემდგომ სამყაროს შორის. შესაძლოა, რომ ის მართალია“[182] – წერდა ე. იონესკო.

ომი, რომელიც წარმოშობს რადიკალიზმს და რადიკალიზმი, რომელიც წარმოშობს ომს - ორი სრულიად განსხვავებული მხატვრული აზროვნების საფუძველი გახდა. ამ პერიოდში გერმანიაში იქმნება ბრეხტის ეპიკური თეატრი, ხოლო საფრანგეთში ფეხს იკიდებს რადიკალური ავანგარდი დადაიზმის სახელით, ოდნავ მოგვიანებით კი პოპულარული ხდება „აბსურდის თეატრი“, რომელმაც ბრეხტიანულ დიდაქტიკურ პლატფორმასთან წინააღმდეგობაში სცენაზე საკუთარი ესთეტიკა დაამკვიდრა. აბსურდის თეატრის არსი, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ თეორიებს განსაკუთრებით ენათესავება: მათ მსგავსებას თეატრალური გამომსახველობის ხერხებშიც დავინახავთ. აბსურდისა და პოსტმოდერნიზმის თეატრალური ხერხების საერთო ამოსავალ მოვლენად შეგვიძლია მოვიაზროთ ლოგიკას, აზრს, ტექსტსა და მეტყველებასთან ახალი დამოკიდებულება: პირველი – არ არსებობს სიმბოლური ლოგიკაც კი, რომელიც გააერთიანებს აზრსა და მის გამომხატველ სიმბოლოებს, მითუმეტეს თეატრში, სადაც აბსურდისტებისა და პოსტმოდერნისტების თვალსაზრისით, მთავარი მიზანი არა აზრის გამოხატვა, არამედ სანახაობის მოწყობაა. სიტყვები და საგნები, კი, სრული ავტონომიით სარგებლობენ. მეორე – მეტყველება კარგავს საკომუნიკაციო ფუნქციას და ხდება სასცენო ობიექტი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს ე.წ. „მეტყველების კრიზისი". აბსურდისტების აზრით, სიტყვებს ხშირად შეცდომაში შევყავართ, რადგან მათი მნიშვნელობა იცვლება გარემოს მიხედვით, ამიტომ აბსურდის თეატრს აღარ სწამს მეტყველების, ენის. იგი უპირატესობას ანიჭებს ჟესტებსა და ფიზიკურ მოძრაობებს.

90-იანი წლებიდან, იდეოლოგიური ცენზურის მოხსნის შემდეგ, საქართველოში შესაძლებელი გახდა მსგავსი, დიდაქტიზმისა და ყოველგვარი იდეოლოგიისაგან თავისუფალი, დრამატურგიული ნიმუშების დადგმა. განსაკუთრებით დიდი ადგილი აბსურდის დრამამ, ამ პერიოდიდან, „თეატრალური სარდაფისა“ და „მეტეხის თეატრის“ რეპერტუარში დაიკავა. იქმნება აბსურდის დრამის ქართული ნიმუშებიც, მაგ.: ლ. ბუღაძის „ოთარი“, „ეს სკამი და აი, ის საწოლი“ და სხვა. მოგვიანებით კი აბსურდის დრამატურგია ადგილს იკავებს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზეც. რობერტ სტურუა ს. ბეკეტის პიესას „გოდოს მოლოდინში“ დგამს.

[182] http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

რობერტ სტურუა, რომელიც კლასიკურ ნაწარმოებებს თითქმის ყოველთვის აბსურდის თეატრის ხერხების გამოყენებით დგამდა. აბსურდის დრამის საუკეთესო ნიმუშს „გოდოს მოლოდინში“ მაყურებლის წინაშე წარმოადგენდა როგორც სრულიად გასაგებ, ნათელ მოვლენას. „აბსურდის თეატრს“ ამ ანტითეატრს, ამ ანტითემატურს, ანტიიდეოლოგიურს, იგი უდგება როგორც სავსებით გასაგებს, კლასიკურად ნათელ მოვლენას. მთავარი ისაა, რომ სცენაზე ამ ანტითეატრის ეფექტს იგი სწორედ უაღრესად თეატრალური ეფექტებით ქმნის“[183].

სცენაზე იდგა ერთი ხე, რომელიც მექანიკურ სათამაშოს უფრო გავდა, ვიდრე ცოცხალ მცენარეს (მხატვარი მ. შველიძე), „ეს ირეალური, უნაყოფო, სუსტი ხე სრულიად უსარგებლოა, მის ტოტზე თავის ჩამოხრჩობაც კი არ შეიძლება“[184]. ქართულ სადადგმო ტრადიციაში და ზოგადად ცნობიერებაში არსებული ხის სიმბოლო, ბებერი, თუმცა უაღრესად სიცოცხლისუნარიანი მუხიდან სტურუას სპექტაკლში სასაცილო, მექანიკურ სათამაშოდ იქცა. პერსონაჟები, რომლებსაც რ .სტურუამ დიდი და რორო უწოდა, კლოუნებს ჰგავდნენ. მათი ურთიერთობის დაუსრულებელი ვარიაცია კლოუნადას მოგვაგონებდა - როცა ცირკის არენაზე, ერთი კლოუნი ყოველთვის დასცინის, დაბნეული და დაბეჩავებული მეორე კლოუნის ტრაგედიას. ფინალში სტურუას ინტერპრეტაციით ყველანი ერთად მღერიან. „მსახიობთა კვინტეტი უმღერის ძაღლს, რომელიც ფარდულში შეიპარა და პური მოიპარა - ეს არ არის მხოლოდ ვოდევილური დასასრული. ეს ბედნიერი დღეების უღმერთო დასასრულიცაა...“[185]. სპექტაკლი, ბეკეტის პიესის იონესკოსეული შეფასების მსგავსად „ადამიანის უკანასკნელი ამოსუნთქვის პრობლემას“ სვამდა. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ სტურუამ პიესის მხოლოდ პირველი მოქმედება დადგა. სპექტაკლიც ისეთივე „დაუსრულებელი“ გახდა, როგორიც დიდისა (ზ. პაპუაშვილი) და როროს (ლ. ბერიკაშვილი) გოდოს მოლოდინი.

მეორე დიდი აბსურდისტის ეჟენ იონესკოს პიესა „ორთა ბოდვა“ „თეატრალურ სარდაფში“ 1997 წელს რეჟისორმა ოთარ ეგაძემ დადგა. პიესა, რომელიც ორ, ოთახში შეკეტილ ადამიანსა და გარედან შემოვარდნილ ომზეა, ბევრს ეუბნებოდა ქართველ მაყურებელს. პირდაპირი კავშირები და ასოციაციები მყარდებოდა გარემომცველ სინამდვილესთან, აბსურდულ ომთან, რომელმაც მარცხისა და სინანულის მეტი არაფერი მოიტანა. საბოლოოდ კი, პატარა, კამერული „სარდაფის

[183] გურაბანიძე ნ., „მწამს იმიტომ, რომ აბსურდია“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2003 წ. 14 იანვარი გვ. 34

[184] იქვე, გვ. 34

[185] ბუხრიკიძე დ. „ვიდრე გოდო დაბრუნდება“, ჟ. „იმიჯი“, 2002 წ. №8 (24) გვ. 46

თეატრის“ შეულამაზებელი ინტერიერით, ესთეტიკითა და ფონით მაყურებელს ადამიანის არსებობის ამაოებაზე მიანიშნებდა.

ოთარ ეგაძეს ამ ასოციაციებისკენ მაყურებელი ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყავდა. სპექტაკლი იწყებოდა როგორც ტიპური რეალისტური ოჯახური დრამა და თანდათან სხვადასხვა რეჟისორული, მხატვრული ხერხების გამოყენებით გადადიოდა აბსურდის დრამაში. ასევე მსახიობების მიერ დაწყებული რეალისტური თამაშიც თანდათან კარგავდა მოქმედებისა და მეტყველების ტიპურ ლოგიკას.სცენაზე იდგა ცისფრად შეღებილი კარადა და მაგიდა რამდენიმე სკამით. ხოლო სარწეველა სკამი, რომელზეც გია როინიშვილის პერსონაჟი ყველაზე მეტ დროს ატარებდა, სპექტაკლის კულმინაციურ სცენაში ჯერ ნავად, შემდეგ კი ფაეტონად გარდაიქმნებოდა.ლოკოკინისა და კუს მსგავსება-განსხვავებებზე ქალისა და კაცის ცხარე პოლემიკა თითქოს იმ ომს გავდა, გარეთ რომ მიმდინარეობდა. ომს, რომლისგანაც პერსონაჟები მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ცდილობდნენ თავი დაეცვათ, მაგრამ როგორც კი ამას ახერხებდნენ მაშინვე ერთმანეთთან „ომში“ ებმებოდნენ. მხოლოდ ერთხელ, მცირე ხნით შეძლებდნენ ამ სინამდვილისაგან თავის დაღწევას, როდესაც იხსენებდნენ ბავშვობას და საკუთარ განუხორციელებელ სურვილებსა თუ მისწრაფებებს. რეჟისორი ამ სცენას სახიერ, მხატვრულ ფორმას აძლევდა. სარწეველა სკამზე მოკალათებული პერსონაჟები, როგორც ნავში ისე ირწეოდნენ, ქალი ქოლგით ხელში, ტექსტს ოცნებასავით წარმოთქვამდა, კაცი კი თავდავიწყებით უსვამდა ნიჩბებს. ოთარ ეგაძის სპექტაკლში თითქოს გათვალისწინებული იყო პიესის ავტორის მოსაზრება, რომ აბსურდის თეატრი „დაცინვის თეატრია“, წარმოდგენილი გმირები არც კომიკურები იყვნენ და არც ტრაგიკულები. ისინი, უბრალოდ, სიცილს იწვევდნენ მაყურებელში. სპექტაკლი გამოირჩეოდა არაერთი, იუმორით სავსე სცენით. მაგალითად, როდესაც ოთახში, პიესაში არსებული ყუმბარის ნამსხვრევის ნაცვლად, მთლიანი ხელყუმბარა შევარდებოდა, ქალი ინტერესით იღებდა მას, ხოლო როდესაც შეიტყობდა თუ რა იყო ეს, გულისგამაწვრილებელ და სასაცილო მოთქმას მოჰყვებოდა. დაძაბული მაყურებელი აფეთქებას ელოდა, მაგრამ ასე არ ხდებოდა... კაცი მშვიდად კითხულობდა: – „რატომ არ ფეთქდება“? შემდეგ ცოცხითა და აქანდაზით, როგორც ნაგავი ისე გაჰქონდა ყუმბარა და ფანჯრიდან აგდებდა. სწორედ ამ დროს ისმოდა აფეთქების ხმა. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობს: „ორთა ბოდვაზე“ ზოგი იკვირვებს: „შეიძლება ყველაფერზე სიცილი?“, მაგრამ ახალგაზრდებისათვის ეს

ბუნებრივია“[186]. სასაცილო იყო მოქმედი გმირების ჟესტები, ამა თუ იმ ვითარებით გამოწვეული რეაქცია და მიღებული გადაწყვეტილებები. კარადა რომელსაც ოთახის კარს, მისი უკეთ დაცვის მიზნით, მიადგამდნენ საბოლოოდ თავად აღმოჩნდებოდა სამალავი. დროდადრო, უკიდურესად შეშინებული გმირები კარადაში, როგორც ოთახში შედიოდნენ და კარს იხურავდნენ. რეჟისორის ამ მიგნებით ცხადი ხდებოდა თუ როგორ ვიწროვდებოდა ომისაგან, ცხოვრებისაგან თავისდაღწევის, მისგან გაქცევის მსურველთა სივრცე. კარადაში მსხდომი ცოლ-ქმარი სპექტაკლის ცოცხალი მხატვრული სახე იყო. მასში ზუსტად იხატებოდა ცხოვრებასთან ერთგვარი, დამალობანას თამაშის მეტაფორა. იგრძნობოდა ყოველი ადამიანის ღრმა ტრაგიზმი ვინც ომთან პირისპირ, გამარჯვებულებად და დამარცხებულებად დანაწილებას, კარადაში ჯდომა არჩია, ან ვინც პირიქით... ამ გრძნობას კიდევ უფრო ამძაფრებდა სპექტაკლის ფინალი, როცა მოულოდნელად, დაჭრილი ჯარისკაცი შემოდიოდა, და საყვირით ხელში, მრავლისმთქმელ, ერთადერთ შეკითხვას სვამდა –„ჯანეტა აქ არის?“ რეჟისორსა და მსახიობებს იშვიათი სიზუსტით ჰქონდათ დაჭერილი ზღვარი რეალობასა და აბსურდს შორის. ე. იონესკო აღნიშნავდა მათ გარდამავალ ბუნებას: „მიმოვიხედოთ ჩვენს ირგვლივ“, – წერდა ის – „აბსურდმა ისე შეავსო რეალობა... რომ რეალობა და რეალიზმი იმდენად სინამდვილედ გვეჩვენება რამდენადაც აბსურდულად, ხოლო აბსურდი – რეალობად“. იონესკოს ეს მოსაზრება თითქოს გამოხატავს „თეატრალურ სარდაფში“ განხორციელებული „ორთა ბოდვის“ მთლიან ესთეტიკას.

აბსურდის თეატრი არაფერს ასწავლის, ის, მისი ავტორების აზრით, უსარგებლოც კია, მაგრამ მისი უსარგებლობა აუცილებელია, როგორც ჭვრეტისა და ლოცვის უნარი.

[186] „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა’’, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება’’ 1999 წ. №3 გვ.40

სისასტიკის ქართული თეატრი

90-იანი წლების დასაწყისს, პერიოდს, რომელიც აშკარად ავლენს ნაციონალური თეატრის კონცეფციის განხორციელების ტენდენციას, ასევე უკავშირდება ამ კონცეფციისაგან განსხვავებული დადგმებიც. ერთ-ერთი მათგანია ავთანდილ ვარსიმაშვილის მიერ 1992 წელს, რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი შექსპირის პიესა „ტიტუს ანდრონიკუსი“, რომელშიც რეჟისორმა სამყაროში არსებული სისასტიკის მხარეებზე გაამახვილა ყურადღება. მირიან შველიძის სცენოგრაფიით შექმნილი დიდი, მოლურჯო ზეცა დაჰყურებდა ხრიოკ სამყაროს, სადაც „სიცოცხლის აღორძინება შეუძლებელია და ეს მიწა მხოლოდ საფლავთა გასათხრელად თუ ვარგა“[187]. სცენაზე იდგა ნაგებობა, რომელიც ტრიუმფალურ თაღსაც მოგვაგონებდა და დიდგვაროვანთა აკლდამასაც. ხოლო ფრთაგაშლილი დიდი ფრინველი მზად იყო ულმობლად დაცხრომოდა მიზანს.

შექსპირის ამ პიესით რეჟისორის დაინტერესება ნოდარ გურაბანიძის რეცენზიაში ახსნილია თეატრალური ესთეტიკის მიხედვით: „რეჟისორს სცენაზე იზიდავს მამაკაცური, უხეში ფიზიკური ძალის დემონსტრაცია, სადაც კუნთების ენერგია ფარავს სულიერ იმანაციას. სისხლი, სისასტიკე (სამწუხაროდ ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის ეს მოუცილებელი ნიშნები) მას სჭირდება შოკური ზემოქმედებისათვის, ანუ შოკური თერაპიისათვის, როგორც იტყოდა „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკის ავტორი ანტონენ არტო“[188].

ფრანგი თეატრალური მოღვაწის ანტონენ არტოს იდეები, რომლებმაც ზეგავლენა მოახდინეს ჯერ მოდერნის, შემდეგ კი პოსტმოდერნული თეატრის განვითარებაზე, გამოყენებული იყო ავთანდილ ვარსიმაშვილის სპექტაკლში. არტოს „სისასტიკის თეატრის“ მრავალი იდეა მოგვიანებით პოსტმოდერნულ ფილოსოფიურ აზრში განივრცო. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსი ჟ. დერიდა წერდა: „სისასტიკის თეატრი არ არის წარმოდგენა.“ ამ კონტექსტში მას მოჰყავდა არტოს ციტატა: „და ამიტომ მე ვთქვი „სისასტიკე“, როგორც ვოთომდა მეთქვას „ცხოვრება““. დერიდა ანვითარებს ამ თეზისს, როცა ამტკიცებს, რომ „ეს ცხოვრებას მოჰყავს ადამიანი თავისთან, მაგრამ თავის არსში ეს არ არის ადამიანის ცხოვრება. ადამიანი მხოლოდ წარმოადგენს ცხოვრებას“. გამომდინარე აქედან, ფაქტობრივად სისასტიკის

[187]გურაბანიძე ნ., „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992 #7-8 გვ.48-66
[188] გურაბანიძე ნ., „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს?“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, #7-8 გვ.48-66

თეატრის კონცეფცია „ხელოვნების მიმბაძველობის კონცეფციის“ ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური და მნიშვნელოვანი უარყოფის მცდელობაა. თეატრალურმა მოქმედებამ, არტოს თანახმად, უნდა მიიღოს მისტერიის სტატუსი, და მისმა ზემოქმედებამ მაყურებელზე – აღქმის ზემგრძნობიარე არხების საშუალებით – აღსარების სტატუსი: – თეატრი ... სიტყვებს წყევლად აქცევს[189].

ავთანდილ ვარსიმაშვილის სპექტაკლში საგრძნობი იყო სისასტიკის, ცხოვრების და მათი წარმოდგენის აღნიშნული ათვლის წერტილიდან ურთიერთგამომდინარეობის კონცეპტი. წარმოდგენაში რიტუალისათვის დამახასიათებელი თანმიმდევრულობით იყო ნაჩვენები მკვლელობათა, სხეულის დამახინჯებათა თუ სხვა ძალადობათა ამაზრზენი პროცესები. მაგრამ იქვე, რეცენზიაში, აღნიშნულია, რომ ყოველივე ეს მოწოდებული იყო როგორც თამაში, როგორც შარჟი ძველი ამბისა. „ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია ფიზიკურ მოქმედებაზე, საზარელი აქტის პაროდირების თუ იმიტაციის პროცესზე (გაუპატიურება, ხელების მოკვეთა, ენის ამოგლეჯა) და „გარეთ“ რჩება თვით ლავინია და მისი ტანჯვა. ამიტომაც უმთავრესი ობიექტი – ადამიანი, ქალწული ლავინია – შებრალების გრძნობას კი არ აღძრავს, არამედ ინტერესს, რასაც ჩვეულებრივ, კატასტროფისაგან დასახიჩრებული ადამიანის სხული იწვევს“[190].

პიესა „ტიტუს ანდრონიკუსი“, ლ. პინსკის აზრით, თანამედროვეთა შორის შექსპირის სხვა ტრაგედიებთან შედარებით, უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა. ეს პოპულარობა სავსებით შესაძლებელია გამოწვეული ყოფილიყო იმ სცენური სიახლეების, თვალისმომჭრელი ეფექტების გამოყენებით, რაც მანიერიზმის წყალობით შემოვიდა სასცენო ხელოვნებაში და გარკვეულად დადებითი როლიც კი ითამაშა თეატრალური ხელოვნების გამომსახველობითი ხერხების გამრავალფეროვნებაში. „რენესანსისდროინდელი მანიერიზმი დრამატურგებისაგან მოითხოვდა რაც შეიძლება მეტი სისხლიანი სცენის აღწერას, რომლებსაც პირდაპირ უჩვენებდენენ თეატრის მაყურებელს. ამ ფაქტმა ერთი მხრივ გამოიწვია დრამატურგების შეჯიბრი, რომელთაც სისხლიანი სცენების სიმრავლის გამო ხშირად ავიწყდებოდათ რისი თქმა უნდოდათ თავიანთი ტრაგედიებით, მეორე მხრივ კი, – განვითარდა თეატრალური ტექნიკა და ბუტაფორია (სისხლიანი სცენების პირდაპირი ჩვენება მოითხოვდა დამაჯერებლობის ახალ ხარისხს). ასე

[189] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_81.php (პოსტმოდერნიზმის ენც.) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.05.13

[190] გურაბანიძე ნ., „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“, ჟურ.“ხელოვნება“, 1992, #7-8, გვ. 48-66

გაჩნდა რეზინის ბურთულები, რომლებშიც სისხლის მაგივრობას თამაშობდა წითელი საღებავი, ბუტაფორული თავები, ხელები, ფეხები, რომლებიც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე. ბოლოს და ბოლოს მანიერიზმმა გავლენა მოახდინა თვით შექსპირზე, რომელმაც დაგვიტოვა სისხლიანი ტრაგედიების შეუდარებელი ციკლი“[191].

უდავოა, რომ თეატრ „გლობუსის“ მაყურებელზე შთამბეჭდავად მოქმედებდა ტრაგედია „ტიტუს ანდრონიკუსი“, რომელშიც მოქმედების მანძილზე თოთხმეტი მკვლელობაა (აქედან ორი ბავშვის მკვლელობა), სამი მოჭრილი ხელი, გაუპატიურება, ამოგლეჯილი ენა, დედას საკუთარი შვილების ხორცითა და სისხლით დამზადებული კერძით უმასპინძლდებიან[192].

დღეს, ჰოლივუდის მძაფრსიუჟეტიანი ფილმებისა და სამგანზომილებიანი ეფექტების ნორმად ქცევის ფონზე შესაძლოა გაგვიჭირდეს იმის წარმოდგენა თუ რა ეფექტს ახდენდა ამგვარი სცენები შექსპირის ეპოქის მაყურებელზე.

ავთანდილ ვარსიმაშვილის არჩევანი დაედგა შექსპირის ეს პიესა, ბუნებრივია არ ყოფილა ნაკარნახევი ცდუნებით თეატრალური ეფექტებით გაჯიბრებოდა იმ დროს უკვე პოპულარულ ჰოლივუდურ პროდუქციას. აქ არსებითია წარმოდგენის თეორიული საყრდენი, რომელიც ერთი მხრივ კარგად მოერგო შექსპირის პიესას, მეორე მხრივ კი ცხადად გამოხატა თანამედროვე პრობლემატიკის ხასიათი.

სპექტაკლში ნაჩვენები სისასტიკე არ იყო ფსიქოლოგიური სიღრმეებიდან წამოსულ თვისებათა ნაირსახეობა. სპექტაკლში მას ჩვეული ფიზიკური მოქმედების იერი ქონდა. სულიერ საფუძვლებს დაშორებული, თითქოს ზედაპირზე იდო, რაც წარმოაჩენს თანამედროვე რეჟისურის ტენდენციას, მის გაზრდილ ინტერესს ფიზიკური და არა ფსიქოლოგიური თეატრისადმი.

ხოლო თუ წარსულ გამოცდილებას გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ ძალადობისა და სისასტიკის ხელოვნებაში ასახვის პროცესი მანიერიზმის შემდეგ ყველაზე ძლიერად სწორედ ფსიქოლოგიური თეატრის პირველწყაროში – ნატურალისტურ მიმართულებაში გამოვლინდა. ნატურალიზმმა ორი დღემდე ძლიერი და განვითარებადი შტო წარმოქმნა. ქართულ თეატრში ნატურალიზმის კვლევისას მ. კალანდარიშვილი განასხვავებს ნატურალიზმს კლასიკური

[191] კალანდარიშვილი მ. „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი“ 2010 წ., გვ. 19

[192] გურაბანიძე ნ., „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, #7-8 ,გვ. 48-66

გაგებით (სადაც ფიგურირებენ აუცილებელი თემები და მოტივები – ადამიანის ბედი, რომელსაც ფატალურად განაპირობებს გარემო, ბიოლოგიური ინსტიქტები, შთამომავლობითი ფაქტორები, სნეულებები და ა.შ.) და სიმბოლიზმთან გადახლართვის შედეგად წარმოქმნილ საშინელებათა თეატრის ახალ მოდერნისტულ ეტაპს, რომელშიც შიშის, მოლოდინის, ძალადობისა და სისასტიკის მოტივები უკვე გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენენ[193].

ქართული „საშინელებათა თეატრის“ თვალსაჩინო მაგალითად მ. კალანდარიშვილი მიიჩნევს შოთა (მას შეცდომით უწოდებენ შალვა) დადიანის პიესის „განწმენდის სასახლის“ ვ. შალიკაშვილისეულ დადგმას. რეჟისორმა სპექტაკლი 1911 წლის 17 თებერვალს, საკუთარ ბენეფისზე დადგა. პიესის მთავარი გმირი იოსები გატაცებულია ცხოვრებაში ყოველგვარი სიმახინჯის მოსპობის იდეით. ამ თემაზე დაწერილი საკუთარი თხზულების წარმატების შემდეგ, ის ცხოვრებაში იწყებს იდეის პრაქტიკულ განხორციელებას. იოსები, რომელსაც დრამატურგმა საკუთარი მახინჯი გარეგნობა და მისი მსგავსი საშინელი ახალშობილი ბავშვის არსებობა დაუდო კოლიზიად, კლავს ამ ახალშობილს და შემდეგ თავს იკლავს.

„იმ წლების თეატრალური მიმომხილველები დრამატურგისაგან გმირის ქცევის შინაგანი მოტივირების დასაბუთებას მოითხოვდნენ, ჯერ კიდევ არ იყვნენ მზად იმისათვის, რომ პიესის და სპექტაკლის მთავარ გმირებად შიში და საშინელება ეცნოთ. “[194].

მოდერნული, შემდგომ კი პოსტმოდერნული სისასტიკე დაშორებულია ფსიქოლოგიურ მოტივს. არტოს ჩანაფიქრისაგან განსხვავებით, ის სულ უფრო ცხადად მოიცავს ადამიანის რაციონალურ აზროვნებას. მართალია, ძალადობისა და სისასტიკის მოთხოვნილება დაკავშირებულია ნიცშეანულ, ფროიდისტულ მოძღვრებებთან და მათი მოტივების გაშლა სადისტურ-მაზოხისტური ტენდენციების გაძლიერების ფონზე ხდება, მაგრამ „სადიზმის არსი აქ მდგომარეობს შემდეგ სურვილში – თვითმიზანი ის კი არ არის, რომ ადამიანს ტანჯვა და ტკივილი მიაყენო, არამედ ძალაუფლების მიღწევა, რომ ადამიანმა იფიქროს და იმოქმედოს ისე,

როგორც შენ გსურს“[195]. სისასტიკე გვევლინება, როგორც იარაღი, როგორც საშუალება ადამიანების სამართავად, მათი მართვის და მანიპულირების აგრესიულ მეთოდად.

---

[193] კალანდარიშვილი მ., „ძალადობისა და სისასტიკის მოტივები ხელოვნებაში“, „სამეცნიერო კონფერენციის მასალები“, მე-2, თბ., გამომცემლობა, „კენტავრი“, 2010, გვ. 24

[194] იქვე, გვ. 24

ხელოვნებასა და ცხოვრებაში მოზღვავებული სისასტიკე და აგრესია გარდა იმისა, რომ პრაგმატული გათვლების შედეგად გამოწვეული, თვითდამკვიდრებისა და ძალაუფლების მიღების სურვილი და ხერხია, ასევე გამოხატავს დამოკიდებულებას ზოგადად სიკვდილ-სიცოცხლის მიმართ. აღორძინების ეპოქაში და მისი ხელოვნების შინაარსში სიცოცხლე უმთავრეს ფასეულობას წარმოადგენდა, მაშინ როცა შუა საუკუნეების კულტურაში პირიქით. იერონიმუს ბოსხის მხატვრობა პირდაპირ მოგვითხრობს მის თანამედროვეთა მსოფლგანცდასა და პრობლემატიკაზე, და რომლის შესამჩნევ მსგავსებას ჩვენს ეპოქასთან სულ უფრო ხშირად აღნიშნავენ.

მოდერნიზმში არსებული საშინელებათა თეატრის, მისი წარმოქმნისთვის საჭირო განწყობებს, პოსტმოდერნიზმში ემატება კიდევ ერთი – სიკვდილის, როგორც ასეთის მიმართ ლოიალობა.

თუ აქამდე სოცოცხლეს ხელოვნება განიხილავდა, როგორც უდიდეს ღირებულებას და სიკვდილის ფასიც მხოლოდ ის იყო თუ რამდენად ამკვიდრებდა ის სიცოცხლეს, თანამედროვე ხელოვნებაში მოიხსნა აღნიშნული უპირატესობის განცდა. სიცოცხლეზე ან სიკვდილზე და მთელ ბინარულ ოპოზიციებზე აქ აღარავინ საუბრობს როგორც ერთმანეთთან შეურიგებელ კატეგორიებზე, პირიქით ისინი ერთმანეთით არსებობენ და ერთმანეთისგან გამომდინარეობენ. პოსტმოდერნიზმის რადიკალი თეორეტიკოსი ჟან ბოდრიარი თანამედროვეობას სიკვდილის კულტურად მიიჩნევს. სისასტიკე და ძალადობაც შეიძლება განხილული იყოს ამ კულტურის შემადგენელ ნაწილებად. ის რაც ადრე იყო ზნეობრივი პრობლემა ან ფსიქოლოგიურ კომპლექსთა რეციდივები, დღეს თანამედროვე კულტურის ენად გარდაისახება.

ამ კულტურის ენის გამოხატულებას წარმოადგენს სისასტიკის, ასე ვთქვათ, „მეტაფიზიკური“ გაგებაც, რომელიც ანტონენ არტოს თეორიებით საზრდოობს. საშინელებათა თეატრის თეორია განვითარდა მისი ორი ნაშრომით: „თეატრი და მისი ორეული“ და „სისასტიკის თეატრი“. „არტოს თვალსაზრისის თანახმად სისასტიკეს უფლება ეძლევა ცხოვრების არსობრივი საწყისის ხარისხში გამოვიდეს და მთლიანად განაპირობოს ადამიანის ვიტალობა“[196]. თეატრის

---

[195] კალანდარიშვილი მ., „ძალადობისა და სისასტიკის მოტივები ხელოვნებაში“, „სამეცნიერო კონფერენციის მასალები,“ თბ., მე–2, გამომცემლობა, „კენტავრი“, 2010, გვ. 25

[196] კალანდარიშვილი მ., „ძალადობისა და სისასტიკის მოტივები ხელოვნებაში“, „სამეცნიერო კონფერენციის მასალები“, მე–2, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი“, 2010,გვ. 25

ნამდვილი დანიშნულება ანტონენ არტოსთვის მხოლოდ „სისასტიკის თეატრით“ რეალიზდება. სისასტიკე აქ გაგებულია, როგორც განსაკუთრებული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ცნება მნიშვნელობით: „ სასიცოცხლო წყურვილი, კოსმიური სიმკაცრე და ულმობელი აუცილებლობა“, რადგან მასში არსებობს უმაღლესი დეტერმინიზმი და მასში იგივდება, ერთმანეთს ერწყმის წინააღმდეგობრიობანი[197]. უმაღლესი დეტერმინიზმის იდეა ყოველდღიური ფსიქოლოგიური სისასტიკის ზღვარზე ამაღლების და ბოროტების ბუნების მეტაფიზიკური განმარტების საშუალებას იძლევა. სისასტიკე გამოდის, როგორც სიცოცხლის თავდაპირველი თვისება. ხოლო თეატრი – ეს საშუალებაა სისასტიკის გამოთავისუფლებისა როგორც ცალკეულ ადამიანში, ასევე მთელ კაცობრიობაში. არტოს აზრით თეატრმა შეუბრალებლად უნდა გახსნას მითების გაცვეთილობა, დახავსებულობა, რომელიც გარს აკრავს ადამიანის არსებობას. მოსვენება უნდა დაუკარგოს გონებას და გამოანთავისუფლოს დათრგუნული ქვეცნობიერი, რათა ზედაპირზე ამოიტანოს სისასტიკის საფუძველი, რომელშიც იკრიბება სულის გადაგვარებული შესაძლებლობანი.

„სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკა, ავთო ვარსიმაშვილის მიერ, ასევე გამოყენებული იყო 1990 წელს, რუსთაველის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, სადაც ერთ-ერთ პერსონაჟს თავდაყირა ჰკიდებდნენ და მუცელს უფატრავდნენ, სისხლი კი ძლიერი ნაკადით ძირს იღვრებოდა. არტოს თანახმად, „გრძნობის ყველა ორგანოს მუდმივად მზარდი დაღლილობა საჭიროებს მკვეთრ ძვრებს, რათა გამოვაცოცხლოთ ჩვენი მგრძნობელობა.“ ერთადერთი საშუალება რომელიც მაყურებელს გამოიყვანს ჩვეული „უმიზნო, გახევებული მდგომარეობიდან“ არტოს აზრით, არის სწორედ მხოლოდ სისასტიკე.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში სპექტაკლების ამგვარად გადაწყვეტის სარეჟისორო ჩანაფიქრს, სურდა მიეღწია იმ აგრესიის დისტანცირებისა და გაგებისათვის, რაც პოლიტიკური თუ სოციალური წარუმატებლობების შედეგად დაგროვდა ხალხში. ულმობლად დაპირისპირებული, ბანაკებად დაყოფილი საზოგადოება ქმედებაში გადმოტანილი გაუცნობიერებელი ამბიციებით, გამარჯვებულისა და დამარცხებულის ადგილმონაცვლეობით რეჟისორის მიერ აღქმული იყო, როგორც ცხოვრებისეული მოცემულობა, რომელიც აბობოქრებულ ზღვასავით ითრევდა და განაგებდა ადამიანის ბედს. ავთანდილ ვარსიმაშვილის სპექტაკლში ტიტუს ანდრონიკუსი (გოგი ხარაბაძე) პირველ სცენაში,

[197] http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_03.php ა. არტო „წერილები სისასტიკეზე“ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.05.13

სალამურით ხელში შემოდიოდა, როგორც უბრალო მწყემსი. მას, ცხოვრების წინაშე უკვე ვალმოხდილ, მრავალი ბრძოლის ტრიუმფატორს, სიმშვიდე და ამქვეყნიური ამბიციებისაგან განრიდება სურდა. ტიტუსი უარს ამბობდა კეისრის არჩევნებში მონაწილეობაზე: „კეისრის მოსასხამი და ოქროს გვირგვინი ხელში როგორც უბრალო რამ ნივთები ისე უპყრია, თითქოს ჩქარობს მათ მოშორებას... მაგრამ ცხოვრება „უკან“ აბრუნებს და თავის მორევში ითრევს, იძულებულს ხდის, რათა სისასტიკე ჩაიდინოს“[198].

სპექტაკლში ტიტუსის მიერ საკუთარი შვილის და დედოფალ ტამორას შვილების დასჯა თითქმის მოტივაციის გარეშე ხდებოდა. მოგვიანებით ტიტუსის ამ საბედისწერო დანაშაულით მართლდებოდა მისთვის ბედისწერისაგან თავსდატეხილი სასჯელი. „ლ. პინსკის აზრით შექსპირის ტრაგედიების მთელი მაგისტრალური სიუჟეტი ისეა აგებული, რომ სამყაროს მიმართ მშვიდობიანად განწყობილი (არა დაპირისპირებული) „გაუცნობიერებელი მასხარა“ პათეტიკური მოქმედების მანძილზე ცხოვრებას და საკუთარ თავს შეიცნობს როგორც „ბუნების მასხარას“, „ბედის მასხარას““[199].

სწორედ მსგავს „ბედის მასხარას“ თამაშობდა გ. ხარაბაძე, რომელმაც სასტიკი ცხოვრებისაგან მიღებული ყოველი შეკვეთა პირნათლად აღასრულა. რეჟისორი ტიტუსის გამოუთქმელ, შემაძრწუნებელ შურისძიებას მსხვერპლშეწირვის რიტუალად წარმოადგენდა, თითქოს ეს იყო ცხოვრებისგან განპირობებული ჩვეულება თუ აუცილებლობა.

ტიტუსი, ათანდილ ვარსიმაშვილის დადგმაში, ღრმა სკეფსისით ამთავრებდა სიცოცხლეს. „ჩვენ ჩირგვნი ვართ და კედრებად კი მოგვაქვს თავი. სამართალი არც აქ არის, არც ჯოჯოხეთში“.

სპექტაკლი არ ლაპარაკობდა ნაციონალური თეატრის კონცეფციის ენაზე, მაგრამ მასში მხატვრულად იყო გააზრებული არსებული საზოგადოებივი მდგომარეობა და ქვეყნისთვის მძიმე დროის პრობლემები. მაყურებელი, რომელიც იმ დროისათვის უფრო მგრძნობიარე ლოზუნგებისა და დეკლამაციისადმი იყო, ადეკვატურად არ რეაგირებდა მხატვრული ფორმით მიწოდებულ სიმართლეზე. მოგვიანებით 1996 წელს, ვ. წერეთლის მიერ მოხდება ამ სპექტაკლის შეფასება კონკრეტული დროის კონტექსტში: „„ტიტუს ანდრონიკუსი“ 1991 წლის თებერვალში, რეჟისორ ავთო ვარსიმაშვილის ინტერპრეტაციით, მაშინ შემზარავი ჩანდა, თითქმის უხერხული, გვამების რაოდენობით, მოჭრილი თავებითა და ადამიანის სხეულის ნაწილებით“. აქვე ვკითხულობთ: „ადამიანური ბუნება უარს ამბობდა ერწმუნა შექსპირის სცენური

[198]გურაბანიძე ნ. „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“, ჟ. „ხელოვნება“, 1992, #7-8, გვ. 48-66
[199]იქვე, გვ.48-46

წინასწარმეტყველებები. მისი ბოროტმოქმედები რუსთაველის სცენაზე, სქელ, მყვირალა გრიმ-ნიღბებში, მდიდრულ კოსტიუმებში სასტიკი წარსული დროიდან მოსულებად გვეჩვენებოდნენ – და არა მომავლიდან... რეჟისორის მოწოდება: „შეჩერდით, დაიწყეთ ყველაფერი თავიდან“, - არ იქნა შესმენილი. როგორც არ იქნა სათანადოდ შეფასებული თავად სპექტაკლი. გამორჩეული თავისი მხატვრული ღირებულებებითა და სამსახიობო ნამუშევრებით. „ტიტუს ანდრონიკუსი“ 17-ჯერ გავიდა და მარადისობაში ჩაიძირა. მოახლოებული მოვლენების ფონზე, სამოქალაქო ომის კვამლში სპექტაკლს აღარავინ იხსენებდა“[200].

სისასტიკისა და ძალადობის თემაზე ქართული თეატრი ლაპარაკობდა სოციალისტური საქართველოს პირობებშიც. დროში, რომელშიც დახშული სივრცის პრობლემა უმთავრესი საზრუნავი იყო. ასეთ სივრცეში კი დიდია ალბათობა სისასტიკისა და ძალადობის აღმოცენებისათვის. ამ დროის თითოეული მკვლევარი, საბჭოთა ქვეყანაში ორი განსხვავებული რეალობის არსებობაზე ამახვილებს ყურადღებას. წინა პლანზე გამოდიოდა მისაღები, აღიარებული სინამდვილის სურათი, თავისი ლოზუნგებითა და ცრუ ოპტიმიზმით, მის უკან კი თანდათან მწიფდებოდა რეალობის განსხვავებული, კრიტიკული აღქმა. მათ შორის განსხვავება თავლსაჩინო იყო ყველაფერში. მხატვრული აზროვნებაც ამ განსხვავების წარმოჩენას და სისტემით წახალისებული სიყალბის დამსხვრევას ცდილობდა.

რაზუმოვსკაიას, როსებასა და პეტრუშევსკაიას პიესები ახლოს იდგა ტენესი უილიამსის, ოსბორნისა და ოლბის ნაწარმოებების პათოსთან, სინამდვილისადმი მათ კრიტიკულ, „გაბრაზებულ“ დამოკიდებულებასთან. სწორედ ეს ფონი დაედო ამ თხზულებების ძირითად მოტივს – სისასტიკეს და ძალადობას, როგორც ზნეობრივ პრობლემას.

ლალი როსებას „პროვინციული ამბავის“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რეჟისორ მედეა კუჭუხიძისეულმა დადგმამ, როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, „შეძრა ოთხმოციანი წლების თბილისელი მაყურებელი“. სპექტაკლს წარმატება მოუტანა არა მხოლოდ შემოქმედებითი ჯგუფის მაღალმხატვრულ ხარისხში აყვანილმა ოსტატობამ, არამედ დროის პრობლემებთან, მის პულსაციასთან შესატყვისობამ. „სპექტაკლს გასდევდა ამაღლებული, განუხორციელებელი ოცნებების ნაღვლიანი განწყობილების ხიბლი და უჰაერო, დახშულ სივრცეში იმედის მძაფრი მოთხოვნილება“[201].

[200] Церетели В. «Пришельцы из других миров», «Театральная жизнь» , 1996 №9, ст. 30

[201] იქვე, გვ. 55

მედეა კუჭუხიძის სპექტაკლში სინამდვილის სასტიკი სახე ნატურალისტური ხერხების გამოყენებით აისახა. ეს ეხებოდა პირველ რიგში სცენოგრაფიას და მთლიანად რეჟისორული თხრობის მანერას. დეკორაციის პარადოქსულ იერსახეში მოცემული იყო თვისობრივად განსხვავებული, ორმაგი რეალობა: „მყუდროდ მოწყობილი ბინა, ტახტი, გამოყოფილი მშვენიერ, ძველებური შირმით... მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ თავისებურებას ემატებოდა ოთახში გაჭიმული სარეცხით აჭრელებული თოკი, წყალსადენის უშნო, დაზიანებული მილი, მოშლილი ონკანი, ემალის იაფფასიანი, მორყეული პირსაბანი და გასაგები ხდებოდა თუ როგორ „ებრძოდა“ შირმა უხეშ ყოფას“[202].

„პროვინციულ ამბავში“ მთავარი არ იყო სისასტიკის კვლევა, მისი გამოვლინებების ნატურალისტურად წარმოჩენა. ის სპექტაკლში გამოყენებული იყო, როგორც ხერხი ძირითადი აზრის გადმოსაცემად. ნატურალისტური ელემენტები ხაზს უსვამდა რეჟისორის სათქმელს: „მედეა კუჭუხიძე არ გამხდარა ბოლომდე ნატურალიზმის მიმდევარი, თუმცა პიესა უბიძგებდა მას ამგვარი გადაწყვეტილების მისაღებად. რეჟისორი რჩებოდა მისთვის მისაღები და დამახასიათებელი რომანტიკული მსოფლმხედველობის ფარგლებში, რომელიც გამოხატვას პოულობდა მძაფრ, კონტრასტულ დაპირისპირებაში მოყოლილი „შავ-ბნელი“ ამბების და იმედებისა, რომ მაღალ ხელოვნებას ძალუძს გაიმარჯვოს პროზაულ სინამდვილეში“[203]. თანამედროვეობაში კი სისასტიკის თემა მთავარი იდეაა, წამყვანი ტენდენცია და ძირითადი განსჯის საკითხია. აქ ნატურალისტური ხერხებით გადმოცემულია სისხლიანი და საშინელი სცენები, რაც ადრე თხრობის მხოლოდ შეფერილობა იყო, ახლა ძირითადი სამეტყველო ენა ხდება. სისასტიკე, როგორც ასეთი, თემატიკის ჩარჩოებს გასცდა და ესთეტიკური კატეგორიის ადგილი დაიმკვიდრა.

ეს პროცესი გამოიხატა თანამედროვე ენაშიც. დღეს სამეტყველო ენა გამოხატავს იმ სისასტიკის ენას, რომელიც ახალმა კულტურულმა ნაკადმა შექმნა. თანამედროვე მწერლობაში გამოხატული უცენზურო სიტყვები თუ გამონათქვამები თანდათან სცენაზეც მკვიდრდება. თვალშისაცემია განსხვავება ძველსა და ახალ დამოკიდებულებებს შორის თეატრის დანიშნულებაზე. თუ ქართველი სამოციანელები თეატრს ქართული ენის სიწმინდის შენარჩუნებისა და გავრცელების ყველაზე ძლიერ იარაღად თვლიდნენ, დღეს თანამედროვე

[202] კალანდარიშვილი მ., „პროვინციული ამბავი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წ. გვ. 58

[203]კალანდარიშვილი მ., „პროვინციული ამბავი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წ. გვ. 62

მკვლევრები ქართულ სცენაზე კულტურული პროცესების შეულამაზებელი ასახვის აუცილებლობაზე საუბრობენ.

ი. სამსონაძის პიესის „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ ანალიზისას მკვლევარი შ. ჩიჩუა ზუსტ შეფასებას აძლევს დრამატურგის მიერ ტექსტში გამოყენებულ სკაბრეზულ გამოთქმებს: „ჩვენ ვქინძაობთ“ - არა მარტო ჟარგონია, არამედ შეიცავს ირონიას, არასერიოზულ დამოკიდებულებას. და ეს ახასიათებს დროს, ეპოქას, არეალს, რომელმაც წარმოშვა ეს ირონია. პირველ რიგში მიმართულია საკუთარი წრის, ეპოქის, სტილის და კულტურის მიმართ.“ [204] ი.სამსონაძე შექსპირის ტექსტის ციტატებთან თანამედროვე ჟარგონის დაპირისპირებით ეჭვის ქვეშ აყენებდა აღორძინების ეპოქის ამაღლებულ სტილს.

თანამედროვე ყოფისა და ურთიერთობის კულტურის შეულამაზებელი ენობრივი ფორმები ასახა დ.ანდღულაძემ 1999 წელს, ახმეტელის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“. აკა მორჩილაძის ნაწარმოებების „გასეირნება ყარაბაღში“ და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ ინსცენირება თამარ ჯაფარიძეს ეკუთვნოდა. ნ. მაჭავარიანი სპექტაკლის რეცენზიაში აღნიშნავდა, რომ მაყურებელს ტალღასავით გადაუარა ქუჩური გინებისა და ქართული „სლენგების“ კორიანტელმა, „ვფიქრობ, რომ არა „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ (რომელშიც ეს „სლენგები“ შედარებით ნაკლებად ჟღერდა), ახმეტელის თეატრი ამ თამამ ექსპერიმენტზე, როგორიცაა სპექტაკლის სამეტყველო ენის ძირეული შეცვლა, არ წავიდოდა.“ [205]

ლიტერატურის კვალდაკვალ სამეტყველო ენის ახალი ფორმების სცენაზე დამკვიდრება 90-იანი წლებიდან აქტიურად მიმდინარეობს. მთავარია, რომ ეს თვითმიზანი არ არის და სინამდვილის ადექვატურ აღქმასთან არის დაკავშირებული. სკაბრეზული გამოთქმები, „დაშლილი ენა“ და უხერხული კალამბურები, თანამედროვე ტექსტებში, აჩვენებს მიღებული ნორმებიდან გადახრას. შ. ჩიჩუას მოჰყავს გიოს რეპლიკა „იასამნიდან“: „ჩვენი თაობა უკიდეგანო ბოზობას შეეწირა!!!“ და აღნიშნავს, რომ ვერავითარი ლიტერატურულად დახვეწილი და დავარცხნილი ფრაზა ვერ გამოხატავდა სათქმელს ამაზე უკეთ. „აღმნიშვნელი უზომო შესაძლებლობებს მოიცავს, აღნიშნულის მრავალმხრივი ვარიაციული სპექტრის უფართოესი დიაპაზონით...“ ეს რაც შეეხება სემანტიკური არსის გამოხატვის პრობლემას, ხოლო ესთეტიკური

[204] ჩიჩუა შ. „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“ გვ.114
[205] მაჭავარიანი ნ. „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999 წ. #1-2 გვ.29

პლანთან, ფორმასა და სტილთან მიმართებაში მკვევარი „სისასტიკის თეატრის“ სტილურ ნიშნებს იხსენებს და მათ აშკარა მსგავსებაზე მიუთითებს.

სისასტიკის, ძალადობის თემების დამუშავება თანამედროვე ქართულ სცენაზე, ენორბივი ფორმების ცვლილებითა და მიზანმიმართული ეპატაჟით ხორციელდება, რის ერთ-ერთ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ დ. საყვარელიძის მიერ დადგმული „პირდაღებული“.

რუსთაველის სახელობის თეატრში 1996 წელს რეჟისორ დავით საყვარელიძის დებიუტი შედგა, მან დადგა ებრაელი დრამატურგისა და რეჟისორის ხანოხ ლევინის პიესა „პირდაღებული“. პრემიერის შემდეგ გამოქვეყნებული პუბლიკაციების სიმრავლე მოწმობს, რომ წარმოდგენამ არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. დავით ბუხრიკიძის წერილში ვკითხულობთ: „სისასტიკე და აბსურდი ერთდროულად თავმომწონეობს სცენაზე, სადაც ახალგაზრდა რეჟისორის ყოველი ჟესტი განდობილი ხილვაა“[206]. აღნიშნულ რეცენზიაში სპექტაკლით მომავალი თეატრის კონტურების გამოკვეთა ახსენეს. სიახლე კი, რომელზეც პირველ რიგში გამახვილდა ყურადღება, იყო დებიუტანტი მხატვრის პოლინა რუდჩიკის სცენოგრაფია და კოსტიუმები, რომელშიც დომინირებდა რუხი და ტყვიისფერი, ერთადერთი წითელი მოსასხამის ფონზე. სცენაზე არ იყო რეკვიზიტი, მაყურებლის თვალწინ შიშველი სცენა და კედლები იშლებოდა და ტოვებდა უზარმაზარი ტყვიისფერი ციხის შთაბეჭდილებას. სცენოგრაფია თავისი ძირითადი დეტალებით შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე: „დიდი ეფექტი მოახდინა ნახევრადგამურული უნიტაზის გამოჩენამ სცენაზე (ეს უკანასკნელი საკმაოდ იყო დატვირთული) ასევე ჭერიდან დაშვებულმა ლიფტმა, რომ აღარაფერი ვთქვათ დედოფლის ნახევრად შიშველი სხეულის დემონსტრირებაზე და მისი საჭურისის, პირადი კამერდინერის (გოჩა კაპანაძე), საკმაოდ სექსუალურ კოსტუმზე“[207]. პიესის სიუჟეტი მარტივია, დაცვის ერთ-ერთი წევრი, სახელად ბეღში, დაარღვევს არსებულ წესრიგს და დედოფლის საძინებელში შეიჭყიტება, სწორედ ამიტომ ის თვალების დათხრით უნდა დაისაჯოს. ბეღშის როლის შემსრულებელი ასევე დებიუტანტი მსახიობი დავით დარჩია იყო. „მსახიობი კარგად ახერხებს აგონიაში ჩავარდნილი შეყვარებული ახალგაზრდა კაცის სახის შექმნას სცენაზე. მისი გმირი მაყურებელში სიბრალულსა და სევდანარევ ღიმილს აღძრავს“[208]. სპექტაკლში ჩართული იყო ზონგები, რომლის ტექსტი კოტე ყუბანეიშვილს, ხოლო მუსიკა თავად რეჟისორს ეკუთვნოდა. „მომატყუებელი, დამაბნეველი,

[206]ბუხრიკიძე დ., გაზ. „7 დღე“, #14 (238), 5.11/IV, 1996წ.
[207] ბერიაშვილი ხ., გაზ. „თბილისი“,#35, 1996, 27 მარტი

[208] ბერიაშვილი ხ., გაზ. „თბილისი“,#35, 1996, 27 მარტი

აშკარა შავი ირონია და მზაკვრული რეჟისორული ხერხები სპექტაკლში ბლომად გვხვდება. ეს გავს აღიარებას გილიოტინის წინაშე, რომელმაც უნდა დაასრულოს ცოდვების არსებობაც და აღსარებაც...“[209]. თუმცა, სპექტაკლის გადაწყვეტის რეჟისორულ ხერხებში თეატრმცოდნეები მაინც რობერტ სტურუას ხელწერასთან მსგავსებას და მისი გავლენის კვალს ხედავდნენ.

„„პირდაღებული“ ბევრს მოეწონა, ახალგაზრდათა გარკვეულ ნაწილზე ემოციურადაც იმოქმედა. ზოგიერთი კი სპექტაკლის იმ პერსონაჟის მდგომარეობაში აღმოჩნდა მსახიობი ტრისტან ყველაიძე რომ თამაშობს. იგი წარმოდგენას ლოჟიდან უყურებს, ფინალში მოთმინებიდან გამოსული, სცენაზე გადმოხტება და ნანახით უკმაყოფილებას გამოთქვამს. ძნელი სათქმელია ვინ არის მართალი“[210].

ადამიანური ურთიერთობების, ყოველ დროში ახლებურად წარმოჩენილი ხასიათი, მისი ყველაზე თვალშისაცემი, თანამედროვე მახასიათებელი, არის ადამიანების და მათი ურთიერთობების ხაზგასმული სისასტიკე. ქართულ სცენაზე სისასტიკის ჩვენების მსგავსი პირდაპირობა და ოდენობა შეიძლება ითქვას, რომ ტენდენციაში გადაზრდილი სიახლეა.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ საბჭოთა თეატრში, როგორც აკაკი ბაქრაძე განმარტავს იხატებოდა ადამიანის პრობლემა ჩაკეტილ სივრცეში, ყველაფერი მომართული იყო ამ ჩაკეტილი სივრცის გახსნასა და გარღვევაზე[211]. თავისუფლების მოპოვებასთან ერთად, ნაციონალური თეატრის კონცეფციაში გმირი უკვე ებრძოდა ანტიგმირს, რომელიც მისი ქვეყნის ინტერესებს, ეროვნულ მისწრაფებებს უშლიდა ხელს. ამავდროულად თავს იჩენს განსხავებული ტენდენციაც, სადაც იკვეთება ცნობიერების დაპირისპირება არსებულ რეალობასთან. ეს ტენდენცია ახასიათებს პოსტმოდერნისტულ მდგომარეობას, რომელმაც შეცვალა მოდერნში არსებული კონფლიქტი ადამიანსა და საზოგადოებას შორის. სწორედ არსებულ რეალობასთან ცნობიერების დაპირისპირების „სცენური რედაქცია“ გახლდათ „ტიტუს ანდრონიკუსი“, „პირდაღებული“, „ოცდამეთვრამეტე“.

[209] ბუხრიკიძე დ., გაზ. „7 დღე“, #14 (238), 5.11/IV, 1996წ.
[210] გეგეჭკორი მ., „დილის გაზეთი’, 27 მარტი, ოთხშაბათი, 1996წ.
[211] ბაქრაძე ა.. „ნიღბების სამყაროში“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994 წ. №1, გვ. 41

სოციალურ–ჰუმანისტური ტენდენციები

ეროვნული თეატრის კონცეფციას, რომლისთვისაც ძირითადი კონფლიქტი გმირისა და ქვეყნის ინტერესების წინააღმდეგ მებრძოლი ანტიგმირის, ანდა ირაციონალურ ძალთა ერთმანეთთან დაპირისპირებით იქმნება, თანდათან ცვლის სოციალური მოტივით აღმოცენებული კონფლიქტი ადამიანის შინაგან და გარე სამყაროში.

„ნაცვლად იმისა, რომ შეიცოდოს მომაკვდავი ბიჭუნა, სკრუჯი აყალიბებს თავის თეორიას ღარიბების შესახებ. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს მისი სიტყვები პირველი სურათიდან: - კარგია, მკაცრი ზამთარი ბევრ უსახლკარო მათხოვარს გაწყვეტსო“[212]. თომას სკრუჯი (კ. საკანდელიძე) „საშობაო სიზმრის“ მთავარი მოქმედი გმირი იყო. სპექტაკლი, ჩარლზ დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით, ოთარ ეგაძისა და ლევან წულაძის რეჟისურით, რუსთაველის თეატრში 1993 წელს დაიდგა. დადგმის ხელმძღვანელი იყო რობერტ სტურუა. საინტერესო გახლდათ ის, რომ სპექტაკლის სოციალური თემატიკა სიზმრის ფორმით იყო გადაწყვეტილი. დიკენსის ამგვარ წარმოდგენას თავისი წინამორბედი ძველ რუსულ თეატრში მოეძებნება. კომისარჟევსკის მიერ სპექტაკლი „საშობაო ჰიმნი“, ასევე, დადგმული იყო როგორც სკრუჯის სიზმარი. ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე პ. მარკოვი ამ დადგმის ხერხებს ესთეტიკური თეატრის მიმართულებაში ათავსებდა. მასში ყველაფერი, პერსონაჟებიდან ნივთებამდე სტილიზებული იყო. „ძალიან დიდია ფრთა, რომლითაც ის წერს, ასევე განსაკუთრებულად დიდია სამელნე, რომელსაც ის იყენებს, წიგნები, რომელთაც ფურცლავს უბედური, საცოდავი, საბრალო კლერკი – კოშმარულად დიდი ზომისაა, ხოლო მაგიდა და სკამი, რომლებთანაც ფანჯარასთან მუშაობს, და რომლის მიღმა მოჩანს ნისლიანი ლონდონი – დაბლები და პატარებია“.

რუსთაველის თეატრის დადგმაში სიზმარი ამსუბუქებდა მძიმე სოციალურ თემატიკას. პრეტენზიულობისაგან ათავისუფლებდა სოციალური თემატიკის დიდაქტიზმს. 90-იანი წლების ქვეყანაში არსებული უმძიმესი ეკონომიკურ-სოციალური მდგომარეობა აუცილებელ ასახვას პოულობდა ქართულ სცენაზე. ლევან წულაძის ამ პერიოდის რეჟისურაში განსაკუთრებულად იკვეთება ინტერესი პოლიტიკის და განსაკუთრებით სოციალური პრობლემატიკისადმი. ერთ-ერთ ინტერვიუში ის აღნიშნავს, რომ „თეატრი სოციალური უნდა იყოს...თუ რეჟისორი არ ცხოვრობს ადამიანებთან ერთად, თუ არ არის რეალურად ქუჩის ერთ-ერთი გამვლელი და იქიდან არ უყურებს სამყაროს, არა მგონია საინტერესო იყოს. ფულისა და ზნეობის ურთიერთობა,

[212] მაჭავარიანი ნ.. „საშობაო სიზმარი”, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #3 გვ.17

მთავარი პრობლემაა ჩვენს სამშობლოში და არა მარტო ჩვენს სამშობლოში, მთელს მსოფლიოში... მაშინ, როდესაც პლანეტამ ახალი რელიგია შეიძინა ფულის სახით“[213].

„საშობაო სიზმრის“ განხორციელება რუსთაველის თეატრში უკავშირდება მოძრაობას, რომელიც რუსთაველის თეატრის წიაღში დაიწყო „რეჟისორთა ლიგის“ სახელით. „ლიგაში“ გაერთიანდნენ ახალი თაობის რეჟისორები: დავით ანდღულაძე, გიორგი მარგველაშვილი, გია კიტია, ავთანდილ ვარსიმაშვილი, გოგა თავაძე, ლევან წულაძე, ანდრო ენუქიძე, იგორ ფილიევი, ოთარ ეგაძე და გოგი გაბილაია. პოლიტიკურად და სოციალურად ურთულეს ვითარებაში მათ ჩამოაყალიბეს ხელოვნების, ლიტერატურის და ზოგადად კულტურის განვითარებისა და განახლების თავიანთი ხედვა: „კულტურით ბრძოლა უგემოვნობის, უხამსობის და რუტინის წინააღმდეგ“, „კულტურული შტურმი, რომელშიც უნდა გარდაიქმნას ის აგრესია, რომელიც დღეს ჩვენში დაგროვდა“. თეატრმცოდნე ფიქრია ყუშიტაშვილი, რომელიც სალიტერატურო ნაწილის გამგის სტატუსით ასევე გახლდათ ლიგის წევრი, წერილში „რეჟისორთა ლიგა - აბსტრაქტული იდეებიდან კონკრეტულ პროექტებამდე“ პარალელს ავლებს ქართული თეატრის ისტორიისათვის მნიშვნელოვან გაერთიანებებს „დურუჯს“, „შვიდკაცასა“ და „რეჟისორთა ლიგას“ შორის. მისთვის, მათი მსგავსება საერთო მიზნის გათვალისწინებით მოიაზრება - „სწრაფვით სიმაღლეების დანერგვისაკენ“. ამავე წერილში ვეცნობით ამონაწერებს ლიგის კრების ოქმებიდან, რომლებიც ცხადყოფს რეჟისორთა სიახლისაკენ მტკიცე და ემოციურ მისწრაფებას. უნდა აღინიშნოს, რომ 90-იანი წლების ქართულ თეატრში რეჟისორთა მხრიდან განვითარების განსხვავებული ხედვები გამოიკვეთა. თუ ალექსანდრე ქანთარია ახმეტელის სახელობის თეატრში გაკეთებული განაცხადით, გადარჩენის და განვითარების გზებს ეროვნული დრამატურგიის წახალისებაში ხედავდა, „რეჟისორთა ლიგა“ იგივეს კლასიკის ჭრილში მოიაზრებდა: „არ არის აუცილებელი ავანგარდი იყოს კულტურის ხვალინდელი დღე, იქნებ ჩვენ გავერთიანდეთ კლასიკაში... და უკვე ეს იქნება ავანგარდი, რადგან რაღაც ეტაპზე, ფაქტიურად, კლასიკა იქნება ავანგარდი...“. „რეჟისორთა ლიგის“ მიერ შემუშავებული მოქმედების კონკრეტული გეგმის მიხედვით განხორციელდა რამდენიმე პროექტი, მათ შორის ა. ჩეხოვის „პალატა №6“ დ. ანდღულაძის რეჟისურით და ჩ. დიკენსის „საშობაო სიზმარი“ რეჟისორები – ო. ეგაძე და ლ. წულაძე. „განსაკუთრებით საყურადღებოა...ჩარლზ დიკენსის „საშობაო სიზმარი“,

[213] წულაძე ხ. „ლევან წულაძე: იმ უღელქვეშ უფრო ადამიანურნი ვიყავით“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. #5, გვ. 54

რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა 1992/93 წწ. სათეატრო სეზონში“[214]. „ლიგამ“ თავისი იდეებით და ამ სპექტაკლით საინტერესო ძიებებს დაუდო საფუძველი.

კ. საკანდელიძის სკრუჯი სპექტაკლში „საშობაო სიზმარი“, ცხოვრებისაგან გაბოროტებული, მარტოხელა მოხუცი იყო, რომელსაც საკუთარი ქვეცნობიერი „განკითხვის დღეს“ უწყობდა. სცენაზე დადგმულ სამუშაო მაგიდასთან ჩაძინებულს, ესიზმრებოდნენ სულები, რომლებსაც სურდათ შეცვლილიყო სკრუჯი, ხან აფრთხილებდნენ და ემუქრებოდნენ, ხანაც ბავშვობაში აბრუნებდნენ, რათა გაეხსენებინათ მისთვის, რომ სამყარო სხვანაირიც არსებობს. კომისარჟევსკის სპექტაკლში „სულები, რომლებიც ეცხადებიან სკრუჯს გულუბრყვილობამდე ფანტასტიკურები არიან, ისე, როგორც ბავშვის სიზმარში“[215]. ქართულ წარმოდგენაშიც მსგავსი გადაწყვეტა გვხვდება: „ხელებზე ბორკილდადებული მარლი (მ. ჯინორია) აფრთხილებს სკრუჯს, მოინანიოს ცოდვები. მარლის მოჩვენება უღონოა და სუსტი, როგორც ნახევრადდაშლილი ჩონჩხი. იგი ხან გრძელდება და ელასტიური ხდება, ხანაც ათასგვარად მოკეცილი ეცემა კიდობანში... გასაოცარია მსახიობის პლასტიკა, მისი არაბუნებრივი სიგამხდრე და მოქნილობა მისტიკურ განწყობილებას ქმნის სცენაზე, ხოლო „მკვდარი სხეულის“ ნატურალისტური ჩვენება გაფანტავს მას“[216]. რეჟისორთა დამოკიდებულება თვალნათლად ჩანდა, სპექტაკლი სევდანარევი იუმორით იყო დადგმული. ეპიზოდები სკრუჯის გაღვიძებებით ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს. მოხუცი მომაბეზრებელი სიზმრების გამო უკმაყოფილებას გამოთქვამდა და ამ გამოცხადებების მიზეზებს ეძებდა: „კიდევ მაგიდაზე მეძინა?“ ან „არა, ნამდვილად რაღაცამ მაწყინა“.

ქართული დადგმის სტილისტიკა რუსულისგან განსხვავებით წმინდა ესთეტიკური თეატრის კატეგორიებით არ იყო განსაზღვრული. აქაც, ისევე როგორც ამ პერიოდის სხვა რეჟისორთა ნამუშევრებში თავს იჩენს სხვადასხვა ესთეტიკათა სინთეზი, რომელიც თავის გამართლებას თეატრში თეატრის ხერხით ახდენდა და აცხადებდა, რომ აქ სამყაროს მოდელირება ხდებოდა. სცენის შუაგულში იდგა პატარა ოთახი, ოთხივე კედელზე ჩამოფარებული ნაჭრის ფარდით. სპექტაკლში მოქმედი გმირები ამ პატარა თეატრიდან

[214]ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე. 2007წ. გვ. 199

[215] П. А. Марков «Новейшие театральные течения» , Москва 1924 г., ст.28

[216] მაჭავარიანი ნ., „საშობაო სიზმარი“, „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #3, გვ. 16

ევლინებოდნენ მაყურებელს და ეძიებდნენ თუ „სად დაიკარგა სკრუჯი, როგორც ადამიანი?“[217]. რეჟისორები გვიჩვენებდნენ როგორ ადგენდა წლიურ ბალანსს სკრუჯი, როგორ იხსნებოდა მისი სეიფი კლავისინის ჰაეროვანი მუსიკის ფონზე. ცხადი იყო სეიფის მიმართ სკრუჯის დამოკიდებულების ხასიათი.

პრობლემა, რომელიც სპექტაკლის ავტორებმა დააყენეს, ბუნებით საყოველთაოა, თუმცა მაინც, ამ თემით დაინტერესების გამომწვევი მიზეზები პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაციის ცვლაში უნდა ვეძებოთ. იდეოლოგია, რომელიც მოიტანა საბაზრო ეკონომიკამ, ინტენსიურად მკვიდრდებოდა და ამ მტკივნეულ პროცესში საზოგადოების უარყოფითი თვისებები ვლინდებოდა. „...აშკარაა პრობლემატიკის საგრძნობი ჰუმანიზაცია. ეს აშკარა კონტრასტს ქმნის ჩვენს მკაცრ ყოველდღიურობასთან, რომელიც გაცილებით უფრო ხშირად სარკაზმისა და სკეპტიციზმის საფუძველს იძლევა ხოლმე. ასეთ ვითარებაში თეატრი სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას ფაქიზად, სენტიმენტალობის ზღვარზე გამოხატავს და ამასთან გემოვნებით წარმოადგენს“[218]. გემოვნებით წარმოდგენილ მხატვრულ ფორმაში რეჟისორები მიმართავდნენ დიდაქტიკასაც და ცდილობდნენ ეთქვათ, რომ „ფული ყველაფერი არ არის“, თუმცა სპექტაკლი მაინც პესიმისტურ ნოტაზე მთავრდებოდა. „სკრუჯი-საკანდელიძე რამდენჯერმე იღვიძებს სპექტაკლში, მაგრამ არ იღვიძებს მის დასასრულს, როდესაც თავის ჭაბუკობისდროინდელ საშობაო სულთან ერთად მიეშურება იმქვეყნად ბედნიერი და განათებული...“[219]. სკრუჯი შეიცვალა, მან დაიჯერა რომ „ფული ყველაფერი არ არის“, მაგრამ არა ამ სამყაროში...

გაზეთში „დრონი“ სპექტაკლთან დაკავშირებით გამოქვეყნდა მცირე ზომის სტატია, სათაურით „სამაგიდო სიზმარი“. რეჟისორთა მიზანი მიღწეული იყო, მაყურებელთან ზუსტად მივიდა სპექტაკლით გამოხატული მნიშვნელოვანი თემა. „სპექტაკლის ესოდენ აქტუალურ და თან კლასიკურ მორალს ზოგისთვის, ალბათ, სახელმძღვანელო ორიენტირის ძალა ექნება. ზოგი კი, წარმოდგენისეული ირონიის კვალობაზე, მთელ ამ დიდაქტიკას ურწმუნო თომას ლოგიკით მიუდგება“[220]. ამავე სტატიაში აღწერილია სპექტაკლის ფინალური სცენა, რომელიც ბიბლიურ მოტივებზე იყო აგებული: „ჰაერში გამოკიდებულ თანამედროვე „ბეწვის ხიდზე“ გამავალ

[217]მაჭავარიანი ნ., „საშობაო სიზმარი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #3, გვ. 16
[218]კობახიძე მ. „შედეგები და ტენდენციები“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #4 გვ. 6
[219] მაჭავარიანი ნ., „საშობაო სიზმარი“, ჟურ: „ თეატრი და ცხოვრება“,1993, #3, გვ. 15
[220]გაზეთი „დრონი“, 17 თებერვალი, 1993 წ.

სკრუჯს უკანასკნელად სწორედ „შობის“ ხილვა ეზმანება. ეს კი ერთგვარად კომბინირებული მიზანსცენა გახლავთ: „ღვთისმშობელი ყრმით“ პლუს „მოგვთა თაყვანისცემა.....““[221].

სპექტაკლის წარმატებაზე ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ 1998 წელს ის კვლავ იქნა აღდგენილი. მაყურებელს კვლავ შეეძლო რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში ეხილა „ადამიანთა სულებში ნათლის მომფენი სპექტაკლი“[222].

სოციალური თემატიკა ასევე მნიშვნელოვანი იყო ლევან წულაძის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლში „ვოიცეკი“. „საშობაო სიზმრის“ მსგავსად მისი დადგმაც „რეჟისორთა ლიგის“ მიერ იყო ინიციირებული. გერმანელი დრამატურგის, გეორგ ბიუხნერის „ვოიცეკი’, რომელიც ფრაგმენტებად არის შემორჩენილი, რუსთაველის თეატრში ორ მოქმედებიან სპექტაკლად დაიდგა. პროგრამა იუწყებოდა, რომ სპექტაკლი ლევან წულაძის სცენური ვარიანტით იყო შექმნილი, გეორგ ბიუხნერის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. ამ სპექტაკლში უკვე გამოიკვეთა ლევან წულაძის რეჟისორული ხელწერა. დრამატურგიული ტექსტის გადამუშავების ახლა უკვე მიღებული პრაქტიკა, რომელიც რეჟისორს არა მხოლოდ ინტერპრეტატორად, არამედ დრამატურგის თანაავტორადაც აქცევს, „ვოიცეკის“ განხორციელების მომენტისთვის მსჯელობის საგნად იქცა. თეატრმცოდნე ლ. ხეთაგური რეცენზიაში „ბიუხნერს ბედი კვლავ არ წყალობს“ წერს: - „წლების განმავლობაში რუსთაველის თეატრში თამაშდებოდა: „თეატრი თეატრში“, მოხეტიალე დასები, პოლიტიკური თეატრი, ფარსები – აი რა იყო ამოსავალი ხერხი – ახლა კი ბალაგანი, სანახაობა, რომლის „გასაღებიც“ ვოიცეკის მიერ ნასროლ ჯაყვასავით დაკარგულია იმ განსხვავებით, რომ სპექტაკლის ბოლოს რეკვიზიტორი მას თავის ადგილას დააბრუნებს სპექტაკლის გასაღებს კი მაშინაც ვერ ვიპოვით“[223]. ამ პასაჟში ჩანს, რომ კრიტიკას არ გამორჩენია „ვოიცეკში“ გაცხადებული, რუსთაველის თეატრისათვის უცხო „ესთეტიკის“ აღნიშვნა. რუსთაველელთა აკადემიურ სტილს „ვოიცეკით“ „მეფუნდუკეების სტილი“ უპირისპირდებოდა, რაც შემდგომ „თეატრალურ სარდაფში“ განხორციელებულ სპექტაკლებში და განსაკუთრებით „სამგროშიან ოპერაში“ განვითარდა. „რეჟისორი საკუთარ სათქმელს სწორედ მეფუნდუკის საშუალებით გადასცემდა მაყურებელს „თუ ჯარისკაცი და ვაჭარი ერთმანეთს გაუგებს, მაშინ ომი

[221]იქვე

[222]ლალიაშვილი გ., „აღდგენილი სპექტაკლის ხიბლი“, გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, #47, ოთხშაბათი, 26 თებერვალი, 1998 წელი

[223]ხეთაგური ლ., „ბიუხნერს ბედი კვლავ არ წყალობს“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994წ. #5-6, გვ. 27

და ნგრევა ტკბილ ცხოვრებას მოგვიტანს“, რადგან „ღმერთი ყველას დაავიწყდა...“[224]. „ვოიცეკისთვის’ დამახასიათებელი იყო ჟანრული აღრევა და გამოხატვის სითამამე. სხვადასხვა სტატიაში აღნიშნულია, რომ სცენიდან მაყურებელს აფურთხებდნენ, ღორებს უწოდებდნენ და ირონიული ორაზროვნებით მოუწოდებდნენ „ვახტანგურად მოსაშარდავად“. „სპექტაკლში, როგორც ბალაგანის სიჭრელისთვისაა დამახასიათებელი, თანაარსებობს ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი, ბუფონადა და ტრაგიზმი, ფარსი და კარიკატურა, პოეზია და კლოუნადა...“[225].

„ვოიცეკის“ რეცენზიების გაცნობისას ამკარაა, რომ საყოველთაოდ მიღებული, ასე ვთქვათ, აკადემიური შესრულების მანერისა და გამომწვევი, თითქმის ეპატაჟური გამოსახვის ფორმების დაპირისპირების საკითხი დადგა. ეს ორი განსხვავებული ფორმა, ისევე როგორც მათი შეფასების ვალდებულებით დატვირთული კრიტიკა, ახალი ვითარების პირისპირ არმოჩნდა.

კრიტიკისა და ხელოვნების ნაწარმოების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხმა თანამედროვეობის კონტექსტში განსხვავებული კონტურები შეიძინა. ახალმა დრომ ნაწარმოებსა და პუბლიკას შორის თითქოს აღარ დატოვა კრიტიკოსის ადგილი. რადგან სულ უფრო თვალნათელი გახდა მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის განსხვავების წაშლის პროცესი. ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად კი ხელოვნების მომხმარებლის გემოვნება გამოცხადდა. პოსტმოდერნისტი მწერლის, ლესლი ფიდლერის ჟურნალ „პლეიბოიში“ გამოქვეყნებული ცნობილი სტატიის მთავარი და ძირითადი თეზისი ასეთია: „საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, რაც პირველ რიგში ხელს უწყობს პუბლიკისა და ხელოვანის გაერთიანებას, მეორე მხრივ – აფართოებს ლიტერატურის შესაძლებლობებს. საზღვრების ამოვსებას ფიდლერი მოიაზრებს, როგორც თავისუფლების მოპოვების აქტს“[226].

მისი მეორე მნიშვნელოვანი თეზისია, საზღვრების გადალახვა და წაშლა არა მარტო მასობრივ და ელიტარულ, არამედ რეალურსა და არარეალურს შორის. ზღაპრული არანაკლებ რეალურია ვიდრე ის, რაც ჩვენ მიგვაჩნია რეალურად, ამბობს ფიდლერი („ზღაპრული მეფეები“ არანაკლებ რეალურები არიან ვიდრე „ბუღალტრული წიგნი“) ლიტერატურაში გამოცხადებული თვალსაზრისი ასახვას ასევე პოულობს თეატრალურ და ზოგადად მთელ სახელოვნებო პროცესში.

---

[224]ყუშიტაშვილი ფ., „ჩემი საყვარელი ბალაგანი“, გაზ.“ივერია ექსპრესი“, #26, 12.4.1994, გვ. 3

[225] ყუშიტაშვილი ფ., „ჩემი საყვარელი ბალაგანი“, გაზ.“ივერია ექსპრესი“, #26, 12.4.1994, გვ. 3

[226]ველში ვ. „“პოსტმოდერნი“ ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, ჟ. „აფრა“, 1998 წ. #4

1969 წელს გამოქვეყნებულ წერილში, „გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“, ფიდლერი ამბობს: „პოსტმოდერნი წარმოადგენს მაგალითს ახალგაზრდა მასობრივი პუბლიკისათვის და ართმევს მობერებულ და სიჯიუტეში გამძვინვარებულ კრიტიკოსებს ელიტარულ სტატუსს, რომელიც მათ ადრე ეკუთვნოდა, სთავაზობს თავისუფლებას, რომელზე ფიქრიც უფრო აშინებთ, ვიდრე ამხნევებთ. პოსტმოდერნიზმი ამოავსებს უფსკრულს კრიტიკოსებსა და პუბლიკას შორის იმ შემთხვევაშიც, თუ კრიტიკოსთა სახით მოვიაზრებთ მასწავლებლებს გემოვნების საკითხებში, პუბლიკაში კი მათ მოსწავლეებს ამოვიცნობთ; უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ პოსტმოდერნი სპობს მანძილს ხელოვნებასა და პუბლიკას შორის. ყოველ შემთხვევაში პროფესიონალსა და დილეტანტს შორის ხელოვნების სფეროში. ამის შემდეგ ყოველივე სრულიად ლოგიკურად მოედინება“.

ამ მოსაზრებებმა შესაძლოა გაგვიადვილოს დამოუკიდებელი ქართული თეატრის ირგვლივ შექმნილი ვითარების ანალიზიც. თანდათან შემცირდა პროფესიული კრიტიკის გავლენა მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებზე, რაც გამოწვეული იყო ქვეყანაში ძველი ინფრასტრუქტურების რღვევით და ასევე იმგვარი თავისუფლების მოპოვების წყურვილით, როგორსაც აღწერს ლ. ფიდლერი. უნდა ითქვას, რომ დროთა განმავლობაში აღნიშნული პროცესი არასახარბიელოდ აისახა მხატვრული პროდუქციის ხარისხსა და მის პროფესიულ დონეზე.

რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ვოიცეკის“ რეჟისორსა და თითქმის მთელ შემოქმედებით ჯგუფს კრიტიკოსები უგემოვნებაში ადანაშაულებდნენ, თუმცა მიუთითებდნენ, რომ სპექტაკლი ძალიან მნიშვნელოვან პრობლემებზე ესაუბრებოდა მაყურებელს: „სპექტაკლის განმავლობაში მრავალი პრობლემა დგება ჩვენს წინაშე, უმთავრესი კი არის, რა აწუხებს ჩვენს საზოგადოებას, რომელმაც საბოლოოდ გათელა ვოიცეკის მსგავსი გმირები. თავად ჩინმედლები, სამხრეები, თუ სხვადასხვა სარფიანი გარიგებანი შემორჩა მეფუნდუკესავით. ვოიცეკი კი ჩივის: „აღარ შემიძლია მეტი, ცუდადა ვარ!“ შესაძლოა ყველაზე ფასეული სწორედ ეს განწყობილებაა ამ სპექტაკლის ხილვის შემდეგ რომ გეუფლება“[227].

ვოიცეკს (დ.იაშვილი) სურდა სასტიკი და უზნეო სამყაროსაგან დაეცვა მარია (ნ. თარხან-მოურავი), რომელთანაც უკანონო ბავშვი აკავშირებდა. მკვლელობამდე სპექტაკლში თამაშდებოდა ვოიცეკისა და მარიას ოცნება სიყვარულზე, კარგ ცხოვრებაზე. თავდავიწყებული გრძნობების სცენა მარიას სასტიკი მკვლელობით მთავრდებოდა. თითქოს ფორმულირდებოდა

[227]ხეთაგური ლ., „ბიუხნერს ბედი კვლავ არ სწყალობს“, ჟურ.“თეატრი და ცხოვრება“, 1994წ. #5-6 გვ. 32

აზრი, რომ ამ სამყაროში სიყვარული თავისუფლად ჩანაცვლდა უფრო მომგებიანი ურთიერთობებით. თითქოს სამყარო ორ ნაწილად გაიყო, სცენაზე ჯამბაზები, ცხენები და მაიმუნები არიან, მაყურებელთა დარბაზში კი – „ფუმფულა, ღაბაბიანი გოჭუნები და წარმოდგენაც მათთვისაა, ვისაც ჯიბეში ფული უჩხრიალებს, ხოლო ყელში ქონი ებჯინება“. სამყაროს ეს ორი ურთიერთგამომდინარე ნაწილი შეთანხმებულად თანაარსებობს და დაუშვებლად მიიჩნევს მოულოდნელ რეციდივებს, რომელიც ვოიცეკის ინდივიდუალურ განკერძოებასა და დინების საწინააღმდეგო განწყობებში გამოიხატება.

სოციალური პრობლემატიკის ხელოვნებაში გამოხატვაზე საუბრის კონტექსტში, ალბათ, მართებული იქნება განვიხილოთ, თბილისში, რეჟისორების მიერ დაარსებული „თეატრალური სარდაფი“ და ამ სივრცეში შექმნილი ბერტოლდ ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერაც.“

ქართულ თეატრში გერმანული დრამატურგიის დადგმის მდიდარი ტრადიცია არსებობს. რუსთაველის თეატრში სანდრო ახმეტელის მიერ დადგმული ფ. შილერის „ყაჩაღები“ საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლად იქცა. ითვლება, რომ მასში შეჯამდა როგორც დიდი რეჟისორის შემოქმედებითი მიღწევები, ასევე რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული ესთეტიკა.

სხვადასხვა დროს იდგმებოდა ლესინგისა და გოეთეს ნაწარმოებები. ბრეხტის პიესების ინტერპრეტაციებმა კი ქართულ თეატრს მსოფლიო აღიარება მოუტანა. მაგრამ აქვე აღვნიშნავთ, რომ რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებული „კავკასიური ცარცის წრე“ პირველი შეხება არ ყოფილა ბრეხტის ეპიკურ თეატრთან. რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ 1964 წელს, რუსთაველის თეატრში „სამგროშიანი ოპერა“ დადგა.

„ბრეხტის შემოქმედება გერმანული კლასიკური ხელოვნების ფესვებზე ამოიყარა... ექსპრესიონიზმს შეეხო, მერე გაემიჯნა და შემდგომ პრინციპულად განსხვავებული გზით წარიმართა. ექსპრესიონისტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ადამიანთა გრძნობებზე ზემოქმედებას ისახავდნენ მიზნად და მასების ექსტაზის გამოწვევა სურდათ, ბრეხტმა ადამიანის გონებას მიმართა და „განსხვისების ეფექტს“ მიაგნო. იტელექტუალური დრამის სხვა წარმომადგენლებისაგან გამორჩევით, ბერტოლდ ბრეხტმა ადამიანს პასუხი მოსთხოვა არა მარტო საქციელის, სიტუაციისა და მდგომარეობის მიმართ, არამედ ისტორიის, საზოგადოებისა და სამყაროს წინაშე. ბრეხტს ხალხის ბედი აინტერესებდა და მათი ინტერესებიდან

გამომდინარეობდა, ფრანგ ინტელექტუალებს კი პიროვნების ხვედრი აღელვებდათ და მის უფლებებს იცავდნენ“[228].

ბრეხტის თეატრის ეპიკურობა, პუბლიცისტური მიმართება, საზოგადოების გარდაქმნის მოწოდება საინტერესო გახდა რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძისათვის. ეს იყო შემოქმედებითი ჯგუფებისა და ქართველი მაყურებლის პირველი შეხვედრა ბრეხტის მიერ მოტანილ სიახლესთან, რომელსაც როგორც ყოველ ნოვაციას ეჭვის თვალით უმზერდნენ. ამ სპექტაკლით „დიმიტრი ალექსიძემ... რამდენადმე შეამზადა ქართველი მაყურებელი ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური თეატრის აღქმა-მიღებისთვის...“[229]. თუ დღეს რეჟისორებისა და მხატვრების უმრავლეობა სცენას ბოლომდე „აშიშვლებს“ და კოსტუმების სწორხაზოვან პერიოდიზაციასას აღარ ახდენს, ეს სწორედ ბერტოლდ ბრეხტის მეთოდოლოგიის გავლენის შედეგია. მეთოდმა, რომელსაც დრამატურგის მეგობარმა, რეჟისორმა და კრიტიკოსმა ერიკ ბენტლიმ პარადოქსულად „ნარატიული რეალიზმი“ უწოდა, უდიდესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე თეატრზე. „ბრეხტის „ნარატიული რეალიზმი“ არ არის დაკავშირებული სცენის, როგორც სხვა დროში სხვა ადგილის წარმოდგენასთან.“[230]

დ. ალექსიძის სპექტაკლთან დაკავშრებით რეცენზენტები სინანულით წერდნენ, რომ წარმოდგენაში ვერ გამოიხატა ბრეხტისეული პრინციპები, მასში მეტნაკლებად გაუფერულდა პიესის ტრაგიკული პლანი, რაც დრამატურგს დაუშვებლად მიაჩნდა. ის განიცდიდა, რომ ისინი, რომელთა წინააღმდეგაც იყო მიმართული ეს პიესა, სიამოვნებით უყურებდნენ და უსმენდნენ „სამგროშიან ოპერას“. „ქართული „სამგროშიანი ოპერა“ კიდევ უფრო დაუახლოვდა მიუზიკლს და სიძულვილი პიესის პერსონაჟების მიმართ, აღშფოთება მათ გამო, კიდევ უფრო შესუსტდა“.[231] ყაჩაღი, კაციმკვლელი მექი-დანას როლის შემსრულებელი – რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობდა არა ამაზრზენ, საშიშ ბოროტმოქმედს, არამედ მომხიბლავ, დარდიმანდ და ქალების მოყვარულ მამაკაცს, რომლის მიმართ მაყურებელი დადებითი გრძნობით იმსჭვალებოდა. „მსახიობი მართლაც ისე კარგად მოძრაობდა, მღეროდა, იღიმებოდა, ისე დამაჯერებლად მომხიბვლელი

[228]მუმლაძე დ. „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, თბილისი, 1973 წ. გამომცემლობა „ხელოვნება“, გვ. 105

[229] კაკაბაძე ნ. „ბერტოლდ ბრეხტი და მისი ქართველი ინტერპრეტატორები“ ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წელი, №4 გვ.47

[230] Brown M. “”Brecht: the great Modernist”, programme notes for The royal Lyceum Theatre, 2015., page 15

[231]კაკაბაძე ნ. „ბერტოლდ ბრეხტი და მისი ქართველი ინტერპრეტატორები“, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წელი, №4 გვ.47

იყო, რომ მაყურებლის სიმპათიას იმსახურებდა და გაუგებარი იყო, რას ან ვის ამხელდნენ რუსთაველის თეატრში. სახელდობრ, რის საწინააღმდეგოდ იყო მიმართული დადგმა“[232]. სპექტაკლში ძლიერი იყო ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ემოციურობა, ქართული პლასტიკა და ტემპერამენტი, რის გამოც დ. ჯანელიძემ წარმოდგენას მაღალი შეფასება მისცა.

პირველი დადგმიდან დიდი ხნის შემდეგ, თეატრალური სარდაფის სივრცეში, ლევან წულაძის „სამგროშიანი ოპერის“ პრემიერა გაიმართა. ამ სპექტაკლით გაიხსნა თეატრის რიგით მეორე სეზონი.

„სარდაფმა“ პირდაპირ, ორგანულად მოირგო ბრეხტისაგან აღწერილი გარემო. „ეს „სარდაფი“ – ქვესკნელია, კარნავალური ჯოჯოხეთის გმირებისათვის თავისებური სამოთხე. სამყარო აყირავებულია - „ქვევით“ ქურდები, როსკიპები, აფერისტები, მათხოვრები და განგსტერები თავიანთ იმპერიას ქმნიან, სადაც ხალისით მიილტვიან „ზემოდან“ – პოლიციელთა შეფები, „უბიწო“ ქალწულები თუ ქალაქის მამები“[233]. ლევან წულაძე არ ცდილა პიესის სოციალურ-საზოგადოებრივი პრობლემატიკის აქცენტირებით ზედმეტად დაემძიმებინა სპექტაკლი. ბრეხტის აზრი „ცხოვრება სერიოზულია, ხელოვნება კი იღიმება“ თეატრალური სარდაფის სპექტაკლებით შექმნილი ატმოსფეროს შინაარსსაც გამოხატავს. „სამგროშიან ოპერაში“ ბრეხტისეული ხელოვნების ღიმილი თავშეუკავებელი სიცილით იცვლებოდა. მაყურებელს რეჟისორი და მსახიობები თავიანთი წარმოსახვით იმპროვიზირებულ სანახაობას სთავაზობენ და შეგნებულად არ ავლებდნენ პარალელებს ჩვენს სინამდვილესთან. მოქმედი გმირების ჩაცმულობა, დროდადრო ეკრანზე „გაცოცხლებული“ საუკუნის დასაწყისის ქალაქის სცენები გვაშორებენ ჩვენს თანამედროვეობას. ეს დისტანცია ჩვენს დროსა და სპექტაკლის დროს შორის ნათელს ხდიდა იდეას – სამყაროს ბუნაგში არაფერი იცვლება როლების გარდა. „თითქოს სპექტაკლი „ზედროულია“, სადაც ყველაზე უბედურებიც კი ბედნიერები არიან, ყველაზე ღარიბნი – ყველაზე მდიდრები..., ყველაზე გამოცდილი ბოზები – უბიწო ქალწულები, ხოლო პოლიციის პირველი კაცი – უკანასკნელი ნაძირალა“[234]. სპექტაკლის იდეის მასშტაბურობას

[232]მუმლაძე დ. „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, თბილისი, 1973 წ. გამომცემლობა „ხელოვნება“, გვ. 105

[233]გურაბანიძე ნ., „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“ გაზ. „ქართული თეატრის დღე” 1998წ. 14 იანვარი, გვ.23

[234] გურაბანიძე ნ., „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“ გაზეთი „ქართული თეატრის დღე” 1998წ. 14 იანვარი, გვ23

სცენოგრაფიაც უწყობდა ხელს. დარბაზი გორგოლაჭებზე შემდგარი ფიცარნაგებით იკვრებოდა, ყოველი კუთხე დატვირთული და მზადმყოფი იყო მოქმედებისათვის. უკანა კედელთან აღმართული ანტრესოლიდან მსახიობების ქმედებაში ჩართული ფეხები მოჩანდა. საერთოდ, ლევან წულაძის რეჟისურა ბრწყინვალე თეატრალური ეტიუდებისა და სამსახიობო ოსტატობის სინთეზია. „სამგროშიან ოპერაში“ მაყურებლისთვის არტისტული ფეიერვერკი ეწყობოდა. მექი-დანას (ზვიად პაპუაშვილის) ირგვლივ საოცარი მოვლენები ხდებოდა, ის იყო მათი წარმმართველი. ტემპერამენტიდან ამომავალი არტისტიზმით, პლასტიკით, დაუცხრომელი ვნებიანობით შექმნილი მექი-დანას სახე ისევ პოულობდა თავისი ამგვარი არსებობის გამართლებას და ისევ ხიბლავდა მაყურებელს, როგორც ადრე რამაზ ჩხიკვაძის გმირი.

მრავალმხრივი იყო მსახიობ მიშა ჯოჯუას მიერ განსახიერებული პიჩემი. „მისი მსახიობური ხერხები და საშუალებანი აგებულია ცვალებადობის კომედიურ მრავალმნიშვნელოვნებაზე. სერიოზული და ფამილარულ-ფარსული ქცევების გრადაციებზე... ხაზგასმულ თეატრალობაზე“[235].

მიუზიკლს მიახლოებული, დოდო ალექსიძის „სამგროშიანი ოპერისაგან“ განსხვავებით ლევან წულაძე პიესის სოციალურ პრობლემატიკას პაროდიის ფორმით გვაწვდიდა. ბრეხტის ინტელექტუალიზმი, დიდაქტიზმი შერწყმული იყო ემოციურობასთან, სანახაობრიობასთან „რეჟისორი და მსახიობები გვართობენ, როგორც ბრეხტი იტყოდა „გართობით გვასწავლიან““[236]. მათი თამაშის შედეგად მაყურებელს უჩნდებოდა ირონიული დამოკიდებულება წარმოდგენილი ურთიერთობების, მდგომარეობის და გარემოს მიმართ. სპექტაკლში რეჟისორი ხაზს არ უსვამდა, რომ ეს ყველაფერი ჩვენს სინამდვილეში ხდება, მაგრამ ამგვარი მითითების არ არსებობა კიდევ უფრო ამძაფრებდა მსგავსებას.

„სამგროშიან ოპერას“ ჰქონდა „სამგროშიანი ფინალი“ – ერთმანეთში მოქიშპე მათხოვრები და ყაჩაღები საბოლოოდ შეკავშირდებიან, გაერთიანდებიან და მიწისქვეშეთიდან ზემოთ, სინათლისაკენ იღებენ გეზს. ამ ფინალური მანიფესტით სარდაფელთა მოქალაქეობრივი პოზიცია გამოიხატა. მოგვიანებით სპექტაკლის თემატიკასა და მასში არსებული მიმართვის: – „ბოროტმოქმედების ნუ შეგეშინდებათ ხალხო, გაჭირვებისა გეშინოდეთ,“ შესახებ რეჟისორმა

[235] გურაბანიძე ნ. „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“ გაზეთი „ქართული თეატრის დღე”, 1998წ. 14 იანვარი, გვ. 23

[236] გურაბანიძე ნ. „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“ გაზეთი ქართული თეატრის დღე”, 1998წ. 14 იანვარი, გვ. 23

ერთ-ერთ ინტერვიუშიც გაამახვილა ყურადღება: „ყველას ჰგონია, რომ ქარიშხალი მის სახლს აუვლის გვერდს, მაგრამ ეს იქნება საშინელი სოციალური ქარიშხალი, რომელიც ჯერ საქართველოში არ ამოვარდნილა. პარადოქსულია, მაგრამ ამ ომის, გაჭირვების, უბედურების ფონზე, ტერიტორიული გახლეჩვებისა და მთავრობების ცვლის ფონზე სოციალური, ძლიერი ქარიშხალი საქართველოში არ ყოფილა. მიტინგები იყო, არც ერთხელ არ ყოფილა მოთხოვნა „მოგვიმატეთ ხელფასი““[237].

ეს მძიმე პრობლემატიკა, 90-იანი წლების საქართველოს სოციალური ყოფა შეუზღუდავი, ლაღი, იმპროვიზირებული თეატრალური თამაშის ხერხებით იყო გადმოცემული. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ირონიული დამოკიდებულება არსებული გაუსაძლისი სინამდვილის მიმართ, შემოქმედებითი ჯგუფისა და მაყურებლის გამაერთიანებელი აღმოჩნდა, იქმნებოდა კარგი საშუალება ამ სინამდვილეზე ამაღლებისა იუმორის, პაროდია-ირონიის, ხელოვნების საშუალებით. ეს თითქოს თეატრის მხრიდან იყო მაყურებლის გამხნევება, გასაჭირთა ერთად თმენა. სწორედ აღნიშნული განუმეორებელი ატმოსფერო იყო თეატრალურ სარდაფის უნიკალური თვისება, იმ პერიოდში, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მოვლენა.

„ლევან წულაძის „სამგროშიანი ოპერა“ ნამდვილი სპექტაკულუმია. თვალის სეირი – ბრწყინვალე საცეკვაო „ნომრებით“, ფერადოვანი კოსტიუმებით (მხატვარი შოთა გლურჯიძე) თუ მუსიკალური გადაწყვეტით (კოპოზიტორი გიორგი ბეგიშვილი). რეჟისორი არ იყენებს მხოლოდ კურტ ვაილის აღიარებულ მუსიკას. სპექტაკლი იწყებოდა მელოდიით რეტროს სტილში, რასაც ძველი კინოფილმების ატმოსფერო შემოჰქონდა. სარდაფის „ოპერამ” დაადასტურა რომ „ირონიით დანახული სიმართლე გაცილებით მჭრელია, ვიდრე ღრმა ნააზრევი (ლ. წულაძე)“. გოეთეს ინსტიტუტის მიერ დაფინანსებულმა სპექტაკლმა საოცარი წარმატება და მაყურებლის სიყვარული მოიპოვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ „სამგროშიანი ოპერით“, 2000 წელს, თეატრალური სარდაფი წარმატებით გამოვიდა „ნოვი სადის“ საერთაშორისო ფესტივალზე სერბეთში.

ბრეხტის პიესის შემდეგ, 1999 წელს ლევან წულაძე გოეთეს „ფაუსტს“ დგამს. ბრეხტის შემდეგ „ფაუსტით“ დაინტერესებას სცენური ისტორიაც გააჩნია. საინტერესო და გახმაურებული სპექტაკლი „ბერლინერ ანსამბლში“, სწორედ ბრეხტის დოგმებიდან გადახვევის შედეგად, ჰორსტ

[237]წულაძე ხ., „ლევან წულაძე: იმ უღელქვეშ უფრო ადამიანურნი ვიყავით“, ჟ.„თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წელი. #5, გვ. 56

ზაგერტის მიერ დადგმული „ფაუსტის სცენები“ იყო. საქართველოში კი სპექტაკლი გოეთეს დაბადებიდან 250-ე და ბერლინის კედლის დანგრევის მე-10 წლისთავს ეძღვნებოდა. „ფაუსტის“ დამფინანსებელი გერმანიის საელჩო იყო და გერმანულ-ქართული საზოგადოების მიერ დაარსებული „ღვინობისთვის” ფესტივალის პროგრამაში შედიოდა.

რეჟისორისთვის პირველი არ ყოფილა ამ მასალასთან შეხება. მან ჯერ კიდევ სტუდენტობისას დადგა გოეთეს „ფაუსტი“ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტების მონაწილეობით. სპექტაკლმა წარმატება ვერ მოიპოვა, მაგრამ ის რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი იყო როგორც სასწავლო პროცესის ნაწილი. ამ წარმოდგენის შექმნაშიც გერმანულ-ქართული საზოგადოება იყო ჩართული, და მან გარკვეული დროის შემდეგ კვლავ შესთავაზა ლევან წულაძეს იგივე იდეის განხორციელება. შემოქმედებითმა იმპულსმაც თითქოს თავიდან გაიღვიძა.

სპექტაკლს პრემიერამდე უკვე მნიშვნელოვანი წინაისტორია და დატვირთვა გააჩნდა და მაყურებელიც, ალბათ, რაღაც ღირებულს ელოდა. მათი მოლოდინი გამართლდა – შეიქმნა მშვენიერი თოჯინური „ფაუსტი”.

ლევან წულაძემ ფაუსტის ისტორიას არქაული ტონალობა დაუბრუნა. გოეთემდე ამ ლეგენდად ქცეულ ამბავს თოჯინებით ათამაშებდნენ. მწერალსაც უნახავს ერთ-ერთი ასეთი წარმოდგენა. „თეატრალურ სარდაფშიც“ გენიალური ისტორია თოჯინების საშუალებით გადმოსცეს. სპექტაკლის ამგვარ გადაწყვეტას მხოლოდ ისტორიული მოტივი არ განსაზღვრავდა. „ფაუსტის“ მასშტაბურობის, ამაღლებულობის და იმავდროულად ვნებებს მოკლებული, ხელოვნური თოჯინების მხატვრული შერწყმა სპექტაკლს ორიგინალურ გამომსახველობას და მოულოდნელ სიღრმეს ანიჭებდა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თოჯინებმა შეძლეს ის, რაც მსახიობებს გაუჭირდებოდათ. მსახიობებისა და თოჯინების შესაძლებლობების შედარებას ვხვდებით ლევან წულაძის მოსაზრებაში: „თოჯინის ერთი ფსიქოლოგიური ჟესტი, ზოგჯერ საკმარისია იმისთვის, რომ უზარმაზარი ემოცია დაბადოს მაყურებელში, ხოლო მსახიობი მაინც ადამიანია და მისგან არ გიკვირს არაფერი. თოჯინა ზოგჯერ გაცილებით ღრმად გადმოსცემს რაღაც განცდებს. მითუმეტეს ისეთ რთულ ნაწარმოებში, როგორიც არის „ფაუსტი““[238].

[238]წულაძე ხ., „ლევან წულაძე: იმ უღელქვეშ უფრო ადამიანურნი ვიყავით“. ჟ.„თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წელი. #5, გვ. 59

ნუცა დოლაქიძის თოჯინები თავისთავადაც იყვნენ საინტერესო და სახასიათო ფიგურები. შთამბეჭდავი იყო შავებში გამოწყობილი, ზოლიან ჰალსტუხიანი მეფისტოფელი, ექსტრავაგანტული ალქაჯები, მართას შიშველ მკერდზე დაბნეული პატარა ღილი და თავად დოქტორი ფაუსტი, რომელიც გოეთეს ჰგავდა.

ნუცა დოლაქიძე და მისი თოჯინების კლუბი რეზო გაბრიაძისეულ ესთეტიკას ქმნიდნენ. ამ კლუბში ბევრი გაბრიაძის თეატრიდან იყო მისული, ბევრი თვითნასწავლი და ბევრიც თეატრალური ინსტიტუტის მიერ აღზრდილი. მათი და თეატრალური სარდაფის თავისუფალი შემოქმედებითი პრინციპები დაემთხვა ერთმანეთს და სპექტაკლის ავტორები გაერთიანდნენ.

შავი კოსტიუმებით შემოსილი მეთოჯინეები მშვიდად ათამაშებდნენ პერსონაჟებს, ისინი მაყურებლისგან მართლაც შეუმჩნევლად აცოცხლებდნენ უსულო და უმოძრაო მარიონეტებს.

სპექტაკლში გათამაშებული ისტორია ქართული საზოგადოებისთვის მტკივნეულ თემასაც ეხმიანებოდა. რეჟისორის ჩანაფიქრი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამგვარად გამოიხატა: „ჩვენ მოტყუებული თაობის ტვირთი გვაწევს. იმ ხალხმა ვინც ცხოვრობდა და შრომობდა, აღმოაჩინა რომ, რაც შექმნა, ყველაფერი მოულოდნელად დაენგრა. მიხვდა რომ ცხოვრება არ განხორციელდა და გული აუცრუვდა ყველაფერზე. მინდოდა მომეთხრო მარცხზე რომელიც ეშმაკთან გარიგებას მოსდევს“[239].

სპექტაკლი შავ სცენურ სივრცეში, პატარა მაგიდაზე თამაშდებოდა. მაგიდის გარშემო მეთოჯინეები მოძრაობდნენ, მაყურებელთა დარბაზსა და მათ შორის კი სამი მსახიობი სარეპეტიციო მაგიდასთან იჯდა და ფურცლებით, ყავის ლამბაქებით და საფერფლეებით მიმოფანტული მაგიდიდან, მიკროფონების საშუალებით იქვე ახმოვანებდა თოჯინებს.

მოხუცი ფაუსტი, მაყურებლის თვალწინ, ჯადოსნური სარკის წყალობით, ახალგაზრდად გარდაიქმნებოდა. ცოცხლდებოდა მოგონებები წარსულსა და მომავალზე, ოცნებები სიჭაბუკესა და გრეტჰენზე, ტკივილები დაკარგულ ფასეულობათა გამო. მას დემონები და ალქაჯები ევლინებოდნენ, აქვე იმართებოდა საიდუმლოებითა და ხიფათით აღსავსე ვალპურგის ღამეც, მეფისტოს (როგორც ახალგაზრდა ფაუსტი უწოდებდა) დირიჟორობით. კუდიანთა სეირობის სცენა სპექტაკლში არაჩვეულებრივ სანახაობას წარმოადგენდა. სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა ზურაბ გაგლოშვილმა. გამოყენებული იყო 50-იანი წლების ამერიკული სიმღერები,

[239]ბუხრიკიძე დ., „თოჯინური ფაუსტის კლინიკური ვნებანი“ გაზეთი „მერიდიანი“, 1999 წელი, 6-8 დეკემბერი, #141, გვ.4

ფაშისტური გერმანიის ჰანგები და ვაგნერის „ტანჰოიზერი“. მათი შერწყმა სპექტაკლის ცალკეულ ეპიზოდებთან ემოციურ და აზრობრივ დატვირთვას სძენდა წარმოდგენილ სანახაობას. ფინალში საკუთარ გრძნობებში მოტყუებული, დამარცხებული გრეტჰენი „ტანჰოიზერის“ უვერტიურის ფონზე ჯოჯოხეთის კვამლში ინთქმებოდა... „არავითარი ცეცხლოვანი ეფექტი, უბარალოდ მაგიდის კიდეები გაიშლება და იხურება; როგორც მიწისქვეშა მეტროში შეხვალ და იქედან ვეღარ გამოხვალ...“[240]. სპექტაკლის სისადავე ერთიანდებოდა თოჯინების საოცარ ადამიანურობასთან. ჩვენს თვალწინ თანდათან იხატებოდა ღრმა, ნაცნობი, ადამიანური ხასიათები, გრძნობები, საოცარი ძალის ვნებები. ისეთი, რომელთა ჩახშობაც შეუძლებელია. ისინი თოჯინებთანაც პოულობენ ბუნებრივი გამოხატვის საშუალებებს.

„ფაუსტი“ იმედგაცრუებული თაობის იდეის გარდა სიყვარულის ნაკლებობაზეც ამახვილებდა ყურადღებას. ამასთან დაკავშირებით რეჟისორი ამბობდა, რომ აჩვენებდა მამაკაცის ბუნტს, მის ბუნებრივ სიხარბეს, „სიყვარულის უკმარისობა ყოველთვის და ყველაფერში და არა მხოლოდ ეშმაკისა და ადამიანის ბუნტი“[241].

სპექტაკლის ზეამოცანა თითქოს გოეთეს სურვილს ემორჩილებოდა, რომელსაც ამ ნაწარმოებით საკუთარ თავში ჭაბუკური ვნების გაღვიძება სურდა. თოჯინა ფაუსტიც ხომ გოეთეს ჰგავდა... „ფაუსტი“ სარდაფში გადმოგვცემდა მწერლის ნოსტალგიას სიყვარულისა და სიჭაბუკისადმი. შენარჩუნებული იყო კარლო და ვახტანგ ჯორჯანელების კლასიკური თარგმანის პოეტური სულიც.

საქართველოში ლევან წულაძის ფაუსტი ერთხმად აღიარეს, მაგრამ სპექტაკლმა უფრო დიდი მასშტაბის აღიარებაც სწარაფად მოიპოვა. 2000 წელს ლონდონში „გეთ-ფესტივალზე“ ქართულმა თეატრალურმა ანდერგრაუნდმა, როგორც პრესაში იუწყებოდნენ „ტრიუმფით დაიპყრო ნოთინგ ჰილზე მდებარე პრესტიჟული, პატარა „გეთ-თეატრი““.

„სასწაული ხდება ნოტინგ ჰილზე სადაც „თეატრალური სარდაფი“ საქართველოდან „გეთ-ფესტივალში“ მონაწილეობს. ეს არის გოეთეს „ფაუსტის“ სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია... ამ სპექტაკლის განსაკუთრებული მონაპოვარია თუ როგორ ხდება თოჯინების ჯადოსნური კომბინირება. ეფექტი უფრო ძლიერდება მსახიობებით, რომლებიც მოქმედებაში ერთვებიან და თავდაპირველად, ექიმებს თამაშობენ. ისინი სცენის განაპირას სხედან, ხოლო უშუალოდ ტექსტს

[240] იქვე
[241] ბუხრიკიძე დ., „თოჯინური ფაუსტის კლინიკური ვნებანი“ გაზეთი „მერიდიანი“, 1999 წელი, 6-8 დეკემბერი, #141 გვ. 4

თოჯინებთან ერთად ორმაგი დატვირთვა აქვს – ერთდროულად რაღაც შინაგანის და რაღაც შორეულის“[242].

„ეს არ არის თოჯინური სპექტაკლი. ეს არის სპექტაკლი თოჯინებით და იუმორის ფანტასტიკური ხარისხით. ამავე დროს წარმოდგენა შოკს იწვევს კოსტიუმებით, სპეცეფექტებითა და განათებით. ყველაფერი გვხიბლავს და გვაოცებს, მიუხედავად იმისა რომ სპექტაკლი ქართულ ენაზე მიმდინარეობს, სიუჟეტი გადმოცემულია ხმით, მუსიკითა და რიტმით..“[243]. ცნობილი ინგლისური გაზეთების ამგვარი მაღალი შეფასება, შექმნილი საზოგადოებრივი აზრი ქართული სპექტაკლის ახლებურ ინტერპრეტაციასა და იუმორზე, დახვეწილობასა და მაღალ ხარისხზე ინგლისში ქართული კულტურის ღირსეულ და სრულფასოვან წარმოჩენას გულისხმობდა.

2001 წელს „ფაუსტი“ წარდგენილი იყო ვროცლავის აღმოსავლეთ-დასავლეთ ევროპის თეატრების ფესტივალზე. პოლონეთში მიღებულმა შეფასებებმაც ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ამავე წელს „თეატრალური სარდაფი“ მიწვეული იყო ედინბურგის თეატრალურ ფესტივალზე.

[242]გაზ. „გარდიანი“, 2000 წ. 27 ივლისი

[243]გაზ. „ინდეპენდენტი“, 2000 წ. 28 ივლისი

თეატრი როგორც სანახაობა, შოუ

საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა სივრცის შედარება-გაანალიზებისას საინტერესო დასკვნების გაკეთებისკენ გვიბიძგებს მაყურებელზე, როგორც რეციპიენტზე დაკვირვება. საბჭოთა საქართველოს თეატრალური ხელოვნება, თეატრალური რეჟისორები, გაწაფულნი იყვნენ სათქმელი იგავის ფორმით გადმოეცათ, გარკვეული კოდით ესაუბრათ მაყურებელთან, შეენიღბათ ძირითადი იდეა. ამ პროცესში ჩამოყალიბდა ერთგვარი ნიშანთა სისტემა, რომელიც მიუხედავად მკაცრი ცენზურის არსებობისა, კომუნიკაციის შეუფერხებელ საშუალებას იძლეოდა შემოქმედებით ჯგუფსა და მაყურებელს შორის. მაყურებელი თავის მხრივ მსგავსი წინასწარგანწყობით მიდიოდა თეატრში და სავარაუდოდ, ამ გარემოების გამოც, შემოქმედებითი პროცესის მონაწილედ, მის ერთ-ერთ რგოლად გრძნობდა თავს. მას შემოქმედებით პროდუქტში საგულდაგულოდ დაშიფრული აზრი თვითონ უნდა გამოეცნო, წინასწარ ნაცნობი, კარგად გათვითცნობიერებული ნიშანთა სისტემის გამოყენებით.

პოსტსაბჭოთა სივრცეში სწორედ ამ ნაცნობი ნიშანთა სისტემის აუცილებლობა დაიკარგა, გაქრა მისი საჭიროება და შეიქმნა განცდა, რომ თეატრმა დაკარგა ჩვეული სამეტყველო ენა, შეფერხდა შემოქმედებით ჯგუფსა და მაყურებელს შორის წარსულში კარგად აწყობილი კომუნიკაცია. ამ შეფერხებას რასაკვირველია იწვევდა ახალი რეალობის გაანალიზების და მის მხატვრულ ფორმასა და ნიშნებში გარდაქმნის არცთუ სწრაფად მიმდინარე პროცესი. პოსტსაბჭოთა სინამდვილის პოსტმოდერნსიტული ტენდენციები უკვე თავისთავად გულისხმობს მაყურებლის აქტიურ როლს. მისი ფუნქციები კოდისა და შიფრის არა მხოლოდ ამოხსნას, არამედ მთელი ძირითადი აზრის ინტერპრეტაცია-ფორმულირების შესაძლებლობასაც იძლევა. თანამედროვე კვლევებში სპექტაკლს (თეატრს) განიხილავენ როგორც სანახაობას. ისინი „პერფორმანსის ახალ თეორიას ქმნიან და წარმოადგენენ მას როგორც მეცნიერებას ზოგადად სანახაობის ბუნების შესახებ“[244]. აქ უკვე ჩნდება ახალი მიმართება – მაყურებელი იქცევა მომხმარებლად და ინტერპრეტაციაც უფრო ფართო მნიშვნელობას იძენს.

განმასხვავებელი მიდგომა მაყურებლის როგორც მომხმარებლის განხილვაა. საბჭოთა ხელოვნებისაგან განსხავებით, რომელიც ცდილობდა მაყურებელი „აღეზარდა“ ან „გამოეფხიზლებინა“, პოსტსაბჭოთა სცენა ცდილობს გაყიდოს თავისი პროდუქტი, ანუ

[244] მუმლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ.2006 წ. გვ. 83

დააკმაყოფილოს მაყურებლის მოთხოვნები. ასეთი დიფერენცირება შეიძლება მოიხსნას კიდეც თუ ჩავთვლით, რომ ორივე დროში თეატრის და ხელოვნების დამკვეთები მისი მომხმარებელნი არიან. მხოლოდ ძალიან იშვიათად და დიდებულ მომენტებში უსწრებს ხელოვნება დროის მოთხოვნებს და ამტკიცებს შემოქმედების ზედროულობის შესაძლებლობას. მაგრამ აქ არ შეიძლება თეატრალური ხელოვნების თავისებურებების უგულვებელყოფა. ყველა სხვა ხელოვნებისაგან განსხვავებით ის საკუთარ გამოვლინებას დროისა და სივრცის შეზღუდულ მონაკვეთში ახერხებს. შესაძლებელია, რომ ეს წარმავალობა ყველაზე მეტად აახლოებდეს მას მარადიულობასთან, ჭეშმარიტებასთან. „აქ და ახლა“ პრინციპი თეატრს თავიდანვე კარნახობს კონკრეტულ პირობებს. მან უნდა მოახერხოს თვითგამოხატვა ამ და ახლა არსებული მაყურებელი-მომხმარებლისათვის, მისი სავარაუდო ზედროულობისათვისაც კი მოძებნილი უნდა იყოს „გაგების,“ შეხების წერტილები. წინააღმდეგ შემთხვევაში თეატრალური პროდუქტი ვერ მიიღებს თავის დასრულებულ სახეს, რომელიც როგორც ცნობილია, მხოლოდ მაყურებელთან უშუალო ურთიერთობისას ყალიბდება.

ასე რომ მაყურებელი-მომხმარებელი, სათეატრო ხელოვნების ბუნებაში დევს, დღეს კი მისი აქტუალიზება განსაკუთრებული კონცეფციების ფონზე მოხდა, რომელშიც მთავარი როლი მაინც თანამედროვე საბაზრო ეკონომიკის მოთხოვნებს უკავშირდება.

თეატრში აქტუალურ ადგილს იჭერს სანახაობის თანამედროვე დეფინიცია „შოუ“. მთელ რიგ სპექტკლებში გამოკვეთილია შოუს ელემენტები ან მთლიანად მისი ფორმა.

ახალი თვალსაზრისი თეატრალური ხელოვნების არსზე, სულ უფრო უახლოვდება ცნობილ მითოლოგემას ყოფის თეატრალიზაციის შესახებ. 1985 წელს გამოცემულ ნაშრომში „გამოყენებითი გრამმატოლოგია“ გადამერმა განაცხადა, რომ „ჩვენს დროში დაწყებული პოლიტიკით და დასრულებული პოეტიკით, აბსოლუტურად ყველაფერი თეატრალური გახდა“[245]. ნათელია, რომ განვითარებულ ქვეყნებში დაწყებული დისკურსი ქართული რეალობისთვისაც ხდებოდა აქტუალური, მით უფრო მაშინ, როცა ცნობილია მოსაზრება ქართული ბუნების გამოკვეთილი თეატრალურობის შესახებ. აქედან იღებს სათავეს შოუ, სანახაობა, რომელიც თანდათან ძალას იკრებს და სულ მოკლე ხანში თანამედროვე ქართული რეჟისურის ერთ-ერთ ტენდენციადაც გვევლინება.

[245] მუმლაძე. დ. „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ.2006 წ. გვ. 81

შოუს ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელი ნაწილი პროვოკაციაა. იმისათვის რომ წარმოდგენამ მაყურებელზე იმუშაოს, რეჟისორები მისი პროვოცირების ხერხს მიმართავენ. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული ერთ-ერთი პირველი ამ მიმართულების სპექტაკლი ჟან მარსანის „მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“. სპექტაკლი სათაურშივე ცდილობს შემოიტანოს ინტრიგა, მოახდინოს მაყურებლის პროვოცირება.

პიესა რომელიც თეატრის კულუარებში განვითარებულ ბანალურ ინტრიგებსა და კონფლიქტებს ასახავს, დადგმის მომენტისათვის პირდაპირ პარალელებს ავლებდა ქართულ თეატრში არსებულ პროცესებსა თუ კონკრეტულ პერსონალიებთან. მაგრამ არც თუ მარტივი პრობლემის გამოხატვის ხასიათი კულუარული „ჭორების“ სასაცილოდ თხრობას, სანახაობის შექმნას არ სცდებოდა.

სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ჟიზელი (ლიკა ქობულაძე) რეჟისორს ყუთით შემოჰყავდა სცენაზე. ასეთი სახიერი გამოხატვა მიიღო თანამედროვე „პროდუქტის“, ამ შემთხვევაში მსახიობის, კარგად „შეფუთვის“ აუცილებლობამ. რეჟისორის მკაფიო გადაწყვეტაში შეგვიძლია დავინახოთ მარკეტინგის მოთხოვნების თუმცა ირონიული, მაგრამ მაინც აღიარება.

შუახანსგადაცილებული ხელმოცარული მსახიობების უკვე ყავლგასულ თამაშის მანერას და სასაცილო თეატრალურობას ენაცვლებოდა თანამედროვე ბაზარზე მოთხოვნადი „პროდუქტი“. ტრადიციულ, კლასიკურ თეატრალურ ფორმებს ცვლიდა კომერციულად მომგებიანი სანახაობა – შოუ.

ერთ-ერთ წერილში რეცენზენტი სვამდა ასეთ კითხვას: – „თუკი ის (რეჟისორი) ცდილობს, არც რომანტიკული, არც კრიტიკული, არც რეალისტური და არანაირი „იზმი“ და „ისტი“ არ ერქვას მის ხელოვნებას და იყოს მხოლოდ სანახაობა. სანახაობა და სხვა არაფერი. თუნდაც შოუ უწოდეთ მას – ეს რა, ცუდია?“[246]. აშკარაა, რომ ეს კითხვა თითქოს პასუხია იმ ცხარე პოლემიკაზე, რაც დოიაშვილის ამ სპექტალმა გამოიწვია.

პოლემიკა განსაკუთრებული თეატრალური ტრადიციების მქონე მარჯანიშვილის თეატრში მსგავსი ტიპის წარმოდგენის განხორციელების მიზანშეწონილობას ეხებოდა. რაც თავის თავში გულისხმობს მაღალი და დაბალი ხელოვნების ფორმების არსებობის ფაქტს. ტრადიცია, როგორც

[246]გურგენიძე მ. „ღიმილი უმანკოებისა“ ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999 წ. #3 გვ.10

მაღალი ხელოვნების ფორმა, კითხვის ნიშანს სვამდა თანამედროვე ხელოვნების ხარისხზე, არ აღიარებდა მას.

ამ პერიოდიდან საქართველოში წარმოქმნილი თავისუფალი თეატრალური სივრცეები ჯერ „თეატრალური სარდაფი“ და მერე „თავისუფალი თეატრი“ უფრო მკვეთრად გრძნობდნენ მაყურებელთან მჭიდრო კონტაქტის აუცილებლობას, რადგან ეს მათ ფინანსურ მდგომარეობაზე აისახებოდა. მაგრამ გარდა ფინანსური მხარეებისა თანამედროვე მაყურებელთან უშუალო ურთიერთობაში მყოფ შემოქმედებით ჯგუფებს შეეძლოთ დაედგათ უფრო ცოცხალი თეატრალური წარმოდგენები და შესაბამისად წარმატება მოეპოვებინათ მაყურებელში. ამ აუცილებლობას მოგვიანებით სახელმწიფო თეატრებმაც უპასუხეს და ამ მიზნით, უმრავლესობა მათგანში გაჩნდა ექსპერიმენტული სცენები.

ამერიკაში, ვაშინგტონში არსებული ქართული წარმომავლობის „სინეტიკ თეატრის“ რეჟისორი პაატა ციქურიშვილი ჩვენთან ინტერვიუში განმარტავს, რომ ის არა მხოლოდ სპექტაკლის მომზადების პროცესში ითვალისწინებს თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნილებებსა და გემოვნებას (რის გამოც უახლეს ტექნიკურ მიღწევებს იყენებს დადგმის სტრუქტურაში), არამედ რეპერტუარსაც ამ ფაქტორის გათვალისწინებით ადგენს:

პ.ც. –სეზონს როცა ვაცხადებ, ვითვალისწინებ იქაურ კულტურას და ღირებულებებს, სექტემბერ-ოტომბერი არის ჰელოუვინის დრო, ამ დროს ვაკეთებ „საშიშ“ სპექტაკლებს: „დრაკულა“, „ფრანკენშტაინი“, „ფაუსტი“. საახალწლოდ ვაკეთებ მხიარულ, რომანტიკულ სპექტაკლებს, იმიტომ, რომ იქ ისე დაყოფილია ყველაფერი ბიზნესის მხრივ, რომ მე ეს ყველაფერი თუ არ გავითვალისწინე არ გამოვა, თუ სექტემბერში გავაკეთებ „რომეო და ჯულიეტას“ – ვერ გავყიდი...

თ.კ. – ანუ მაყურებლის აზრს ითვალისწინებთ?

პ.ც. – კულტურას... და მარკეტინგი თუ არ გავითვალისწინე არაფერი არ გამოვა, სამწუხაროდ ასეა!

ამ პერიოდის ქართულ თეატრალურ სივრცეში პოსტმოდერნმა ყველაზე მკაფიო გამომსახველობითი ფორმა, სწორედ შოუს სახით მიიღო. დალი მუმლაძის წერილში „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“ განხილულია ახალი მიდგომები თუ მოთხოვნები სასცენო ხელოვნების მიმართ. „ახალი თეატრი აღარ განიხილება როგორც საშუალება რაიმე შინაარსის ან აზრის წარმოდგენისა. თეატრი ამიერიდან ის ადგილია სადაც აზრი ყალიბდება. ამ მიმართებაში შეიცვალა წარმოდგენა სათეატრო ხელოვნების არსზე“ თეატრმა დაკარგა თავისი ტრადიციული

რეფერენციული ამოცანა. როლან ბარტი ამ ფენომენს უწოდებს ესთეტიკური ნიშნის „დეზინტეგრაციას“ ან „გამოცარიცებას“ და ყურადღებას თამაშის თავისუფალ მანერას მიაპყრობს[247].

ასეთი წარმოდგენები მრავლად იქმნებოდა „თეატრალურ სარდაფში“ რომლის საუკეთესო მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ „ET CETERA“ (რეჟ. ლ. წულაძე) და მოგვიანებით „თავისუფალ თეატრში“ სპექატკლი „პროვოკაცია“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი) რომელთა ძირითადი მიზანი მაყურებლისათვის სანახაობის მოწყობა იყო.

ზოგადად, სანახაობრივობა ქართული ხასიათის თვისებაა. ქართველები ჭირსა და ლხინში ამ თვისებას ინარჩუნებენ, ამაზე ზრუნავენ. ყველაფერი რაც ქართულ ტრადიციულ ადათ-წესშია სანახაობრივი და დასამახსოვრებელია. ქართულ თეატრთან დაკავშირებით ტატიანა შახ-აზიზოვა წერს: „ქართველი მსახიობები და საერთოდ ქართველები მწვავედ განიცდიან სიკვდილის გარდაუვალობას. სხვები თავს იტყუებენ, თითქოს არ უნდათ ამის დაჯერება. ქართველებს ესმით, რომ ამქვეყნად მცირე დროით მოსულან და ცდილობენ ცხოვრებისგან მაქსიმუმი აიღონ. ეს ზოგჯერ ცუდია, მაგრამ მსახიობებისათვის აუცილებელი. ისინი თავდავიწყებით თამაშობენ, თითქოსდა სულ ცოტაც და აღარ იქნებიან, და ამიტომაც უნდა მოასწრონ, ყველაფერი გულახდილად თქვან. აი სწორედ ეს არის ქართული თეატრი“[248]. თუმცა, ქართული რეჟისურა არასოდეს ყოფილა ჩაკეტილი თავის ეთნო-კულტურულ სივრცეში, ალბათ ამიტომაც არ შეიქმნა და განვითარდა სუფთა ნაციონალური ქართული თეატრი, ვგულისხმობთ თეატრის განსაკუთრებულ უნიკალურ ეროვნულ ფორმას, რომელსაც ვხედავთ აღმოსავლურ თეატრში (კაბუკისა და ნოს თეატრები), საქართველოში ყოველთვის ხდებოდა სხვადასხვა კულტურათა უცნაური სინთეზი, რომელიც ყოველთვის ქართული ხასიათისა თუ ტრადიციის პრიზმაში გარდატყდებოდა და შედეგად ქმნიდა ხელოვნების ახალ ნაწარმოებს, აზროვნების გამოხატულების ახალ ნიმუშს. „საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ეთნოსი ყველა იმ ხალხისაგან, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონია, შემოქმედებითად ითვისებდა არაერთ კულტურულ მიღწევას, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურის სფეროში. თავის

[247] მუმლაძე დ. „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ.2006 წ. გვ. 78

[248] შახ-აზიზოვა ტ., „რეჟისორ სტურუას პორტრეტი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2001წ. №4, გვ. 36

მხრივ, ქართველი ხალხის მრავალი კულტურული მონაპოვარი ყველა მეზობელს, როგორც ჩრდილოეთით, ისე სამხრეთით და აღმოსავლეთით გადაეცემოდა“.[249]

ეს ისტორიული გზა, რომელიც ქართველების ტოლერანტულ დამოკიდებულებასაც გულისხმობს, სხვადასხვა კულტურათა გზაგასაყარზე მყოფ ქვეყანას უთუოდ თვითგადარჩენაშიც ეხმარებოდა. ალბათ, იგივე საკითხი დღესაც აქტუალურია, და ისევ თვითგადარჩენის კონტექსტში. მისი ღირებულება მსოფლიო კულტურაში საკუთარი ადგილის, შესაძლებლობების წარმოჩენით განისაზღვრება. მულტიკულტურულ სივრცეში საკუთარი უნიკალური შტრიხების, ეროვნული ანაბეჭდების დატოვების შანსსაც ნიშნავს და პირიქით, სხვა კულტურათა გამოცდილების მისაღებად გამოხატულ მზაობასაც გულისხმობს. თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში ამ პროცესის მაგალითად შესაძლებელია მოვიყვანოთ ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ვაშინგტონში არსებული „სინეტიკ თეატრი“, რომელიც დააარსა ქართველმა რეჟისორმა პაატა ციქურიშვილმა და მისმა ქორეოგრაფმა მეუღლემ – ირინა ციქურიშვილმა. „სინეტიკ თეატრის“ სახელწოდება ორი სიტყვის გადათამაშების შედეგად შეიქმნა. სინთეზი და კინეტიკა (Syntheses & Kinetic) ამ სიტყვებში შესაძლებელია თეატრის ესთეტიკური „მრწამსისა“ და პრინციპების ამოკითხვა. თეატრი, მისი მხატვრული ორიენტირი მიმართულია უკიდურესად სინთეზურ ხელოვნებაზე, სადაც შერწყმულია დრამა, პანტომიმა, თანამედროვე ცეკვა, ექსპრესიული მოძრაობა, სხეულის ენა, ტექსტი, მხატვრობა, რიტმი, მუსიკა, განათება და უახლესი ტექნიკური შესაძლებლობანი.

სინეტიკ თეატრის შემოქმედებითი მიღწევები გამოხატულია ამერიკის თეატრალური ესტაფეტის ბოლო ათწლეულის წარმატებულ თეატრთა ნუსხაში: ქართველი რეჟისორის მიერ დადგმულ სპექტაკლებს მიღებული აქვს The Helen Hayes Award, ანუ ამერიკული თეატრალური ოსკარის ჯილდოების - 81 ნომინაცია და 21 მთავარი პრიზი.

სინეტიკ თეტრის აღიარებულ სპექტაკლთა შორის არის: შექსპირის „ჰამლეტი“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი,“ „რომეო და ჯულიეტა“, „მაკბეტი“, „ოტელო“ „მეფე ლირი“, ამ სპექტაკლების ორიგინალური გადაწყვეტა მათი უსიტყვოდ, პლასტიკისა და ექსტრაორდინალური ფორმით გათამაშებაში მდგომარეობს. „შექსპირის თეატრის“ სცენაზე განხორციელებულ უტექსტო "ჰამლეტს" ამერიკულ პრესაში „სიჩუმის ხელოვნება“ უწოდეს და

[249] თოფჩიშვილი რ., „კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა“, გამომცემლობა „უნივერსალი“ 2007წ. გვ.5

2003 წლის თეატრალური ოსკარი მისცეს საუკეთესო რეჟისურისთვის (პაატა ციქურიშვილი), საუკეთესო ქორეოგრაფიისა (ირინა ციქურიშვილი) და საუკეთესო სპექტაკლისთვის.

დაარსების დღიდან სინეტიკ თეატრში პაატა ციქურიშვილს 57 სპექტაკლი აქვს დადგმული და თითოეული მათგანი შეიცავს სანახაობის, თანამედროვე შოუს აუცილებელ ელემენტებს. „მეფე ლირში“ სცენაზე დაყრილია რამდენიმე ტონა კორპის ნახერხი, ხოლო „მეფე არტურს“ წყალში თამაშობენ, რაც ზრდის წარმოდგენის სანახაობით მხარეს.

პაატა ციქურიშვილის რეჟისურით სინეტიკ თეატრში დაიდგა ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“, რომელიც თეატრის ბესტსელერად იქცა. ამ სპექტაკლზე „ვაშინგტონ პოსტმა“ დაწერა: "ეს არის კაცობრიობის მარადიული თემა, ეს არის პალესტინა, სომალი, აფხაზეთი, ავღანეთი, ერაყი, დაღესტანი და ყველა ის ცხელი წერტილი, რომელიც დღეს მსოფლიოს ასე აწუხებს..."[250].

თეატრის ერთგვარი პოლიტიკური მანიფესტი, რომელმაც ეროვნული სატკივარი ამერიკის კონტინენტზე თანამედროვე ფორმით გააჟღერა, მნიშვნელოვანია იმ მასშტაბის გაცნობიერებით, რითაც ქართული კულტურის პრეზენტაცია მოხდა მსოფლიო მაყურებლის წინაშე.

[250] http://24saati.ge/index.php/category/culture/2012-11-04/33428 გაზ. 24 საათი, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 05.04.13

ფსიქოლოგიური თეატრის სახეცვლილება

კლდიაშვილის თეატრი

თანამედროვე რეჟისურის ტენდენციების კვლევისას თეატრების რეპერტუარის ანალიზი ფასდაუდებელ ინფორმაციას იძლევა. რამდენიმე თეატრის რეპერტუარის 10 წლიანი პერიოდის ზედაპირული გაცნობაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ განვსაზღვროთ თუ რომელი მხატვრული მიმართულების ავტორები იპყრობდნენ ყველაზე ხშირად ქართველ რეჟისორთა ყურადღებას. რა ესთეტიკისა და ჟანრის ნაწარმოებებს სთავაზობდნენ მაყურებელს. ჩვენს მიერ მონიშნული პერიოდის რეპერტუართა მიხედვით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ე.წ. ფსიქოლოგიური თეატრის ტრადიციები თანდათან სუსტდება, გაზრდილია ინტერესი პოსტმოდერნიზმისა და აბსურდის დრამისკენ.

ფსიქოლოგიური თეატრი, რომელსაც ხშირად რეალისტური თეატრის სინონიმად იყენებენ, თეატრალური ხელოვნების განვითარების კონკრეტულ საფეხურზე გაჩნდა და მჭიდროდ დაუკავშირდა სარეჟისორო თეატრის შექმნას. თეატრი თავისი განვითარების ადრეულ საფეხურებზე გამორიცხავდა მოქმედი გმირების ხასიათების მრავალმნიშვნელოვნებას, მათი ფსიქოლოგიური სიღრმეების წვდომას და ხაზგასმული ინდივიდუალობის წარმოჩენას. თეატრი ახდენდა პერსონაჟთა ტიპიზაციას. ხასიათთა ამგვარად წარმოდგენამ ყველაზე მკვეთრი გამოხატულება მიიღო კომედია დელ არტეს სახით, სადაც განსაზღვრული ტიპაჟი მსახიობს მთელი ცხოვრების მანძილზე მიჰყვებოდა. ფსიქოლოგიური თეატრისაკენ გადადგმულ პირველ ნაბიჯად შეიძლება ჩაითვალოს ფრანგული განმანათლებლობის ფუძემდებლის დენი დიდროს მოღვაწეობა, რომელიც პირველად გამოვიდა კლასიცისტური თეატრის პრინციპების წინააღმდეგ, ის მოითხოვდა ცხოვრების მრავალსახოვნების ასახვას სცენაზე, რისთვისაც ახალი თეატრალური ჟანრის - დრამის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ლექსად დაწერილი პიესის ნაცვლად ადგილი დაიჭირა პროზაულმა ტექსტმა. თანდათან ადგილს იმკვიდრებს ყოფითი საუბრის ფორმა.

ქართულ სცენაზე ფსიქოლოგიური თეატრის ბრწყინვალე ნიმუშები მ. თუმანიშვილის და თ. ჩხეიძის შემოქმედებით მოღვაწეობას უკავშირდება. 90-იანი წლებიდან რეჟისორთა უმრავლესობა პრაქტიკაში იყენებს ფსიქოლოგიური თეატრის მხოლოდ ერთ ძირითად პრინციპს, მსახიობის როლზე მუშაობის მეთოდს (იგულისხმება ქმედითი ანალიზის მეთოდი). ხოლო მთლიანად ფორმის თვალსაზრისით სექტაკლები სულ უფრო ნაკლებად ასახავენ რეალისტურ

სინამდვილეს. ამ პერიოდში, ქართველი რეალისტი მწერლებიდან ყველაზე ხშირად ისევ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები იდგმება. „კლდიაშვილის თეატრი“, რომელიც სხვადასხვა დროს განსხვავებული ინტერპრეტაციითა და კონცეფციით ევლინებოდა მაყურებელს, 90-იან წლებშიც არ იყო მოკლებული ახალ შტრიხებს. კლდიაშვილის ტექსტის სადადგმო ტრადიცია, რომელიც სოციალური სიდუხჭირის რეალისტური ასახვით დაიწყო, თუმანიშვილის „ბაკულას ღორებით“, ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებით გაგრძელდა, რამაც თავად ნაწარმოებსაც გაუხსნა სოციალური თემატიკით მონიშნული საზღვრები და მასში არსებული შრეებიდან სიღრმისეული აზრის ამოკითხვა გახადა შესაძლებელი. ასე დაიდგა თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას „სამანიშვილის დედინაცვალიც“, შ. გაწერელიას „ირინეს ბედნიერებაც“. თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის აზრით: „მიხეილ თუმანიშვილის ტელედადგმიდან „დარისპანის გასაჭირი“ მოყოლებული, ახალი ეტაპი შეინიშნება „კლდიაშვილის თეატრის“ ისტორიაში. აქ პირველად შეგნებულად და სრულიად ლოგიკურად დაირღვა ტრადიცია, არა მარტო ამ პიესის ინტერპრეტაციისა, არამედ, საერთოდ, კლდიაშვილის ნაწარმოებების, როგორც „შემოდგომის აზნაურთა“ ცხოვრების ჩვენებისა. უწინარესად მოიხსნა სოციალური სიდუხჭირის საფარველი და პერსონაჟები პირველად წარსდგნენ მაყურებლის წინაშე, როგორც საკუთარი ზნეობრივი საწყაოს მატარებელი ნიღბები“[251].

მსგავსი მდიდარი ტრადიციის შემდეგ კლდიაშვილის ნაწარმოებების ყოველი ახალი დადგმა ერთგვარ გამოცდადაც კი გადაიქცა მისი დამდგმელებისათვის. 1995 წელს მარჯანიშვილის თეატრში დიმიტრი ხვთისიაშვილის მიერ დადგმული „ქამუშაძის გაჭირვება“ რეჟისორის დებიუტი იყო, მან მაყურებელს სამსახიობო სპექტაკლი შესთავაზა. „სოციალური სასოწარკვეთა განსაზღვრავს სპექტაკლის ჟღერადობას, რომელიც სრული თანამედროვეობის პრეტენზიით არის მოწოდებული. რეჟისორული მინიმალიზმი თვალშისაცემია თითქმის ყველა სცენაში. ადგილი კი დატოვებულია სამსახიობო „თამაშისათვის““[252]. „ქამუშაძის გაჭირვება“, რომელიც, როგორც აღნიშნავდნენ, მწყობრი და უხარვეზო სპექტაკლი იყო, ამ შემთხვევაში, მოკლებული აღმოჩნდა კონცეფციურ სიახლეს.

ამ მხრივ, აღსანიშნავია 1994 წელს, რუსთაველის თეატრში ანდრო ენუქიძის რეჟისურით განხორციელებული სპექტაკლი „ირინეს ბედნიერება“. დადგმას ორიგინალური გადაწყვეტა

[251]არველაძე ნ. „ჰოპლა, „კლდიაშვილის თეატრი“ ცოცხლობს!..“, გ. „თბილისი“, 1994, №62, 27/IV, გვ. 4

[252]ბუხრიკიძე დ. „რესტავრაციის საგაზაფხულო სურნელი“, გაზ. „7 დღე“,1995, №13 8-14/IV, გვ. 10

ჰქონდა, რაც პირველ რიგში მაყურებელთა დარბაზის სცენაზე განთავსებაში აისახებოდა. წარმოდგენაში სცენა დაეთმო როგორც პერსონაჟებს ასევე მაყურებელს, რომელიც ფინალურ სცენაში თავად ხდებოდა სპექტაკლის მონაწილე პერსონაჟი. სპექტაკლის ფინალში შუქი ინთებოდა, სპექტაკლის მონაწილენი ჩადიოდნენ დარბაზში, იჭერდნენ მაყურებლისთვის განკუთვნილ ადგილებს და იქედან შესცქეროდნენ დიდ სცენაზე შეყუჟულ თანამედროვე საზოგადოების წარმომადგენლებს.

მაყურებლისა და მსახიობებისთვის სივრცის არატრადიციულად გადანაწილება ახალი არ არის. თეატრის ისტორიაში არსებობს საინტერესო ძიებები, რომელნიც პრაქტიკულ განხორციელებასაც პოულობდნენ. აღსანიშნავია ეჟი გროტოვსკის ექსპერიმენტული სპექტაკლები, რომელთა რიტუალური თეატრისაკენ მიმავალი გზაც სწორედ მაყურებლისა და მსახიობების ერთიან სივრცეში მოქცევის და თანამონაწილეობის მიღწევის საშუალებით იკვეთებოდა. აღნიშნული ფორმა რეჟისორ ანდრო ენუქიძეს დასჭირდა სპექტაკლის კონცეფციის გასახსნელად, რაც მთავარი იყო სპექტაკლში. „სიახლეა... პერსონაჟებისა და მაყურებლის როლების შეცვლა ფინალში, რომლისთვისაც, ალბათ ღირდა ამ მივიწყებული ხერხის გახსენება აღორძინება. აქ რეჟისორის თვალსაზრისმა უდავოდ გაიმარჯვა, რადგანაც ეს პრინციპულ პოზიციად იაზრება“[253].

საინტერესო იყო სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტა, რომელშიც ასევე იკითხებოდა რეჟისორის ჩანაფიქრი. სპექტაკლის მხატვარი იყო შმაგი შეყლაშვილი. მან გვერდიგვერდ განალაგა ბარბაქაძეებისა და სალამთაძეების სახლ-კარი, ეზო ტოტებდაჭრილი ხეებით, რომლებიც ისე იყვნენ შეფუთული თეთრი ტილოებით, რომ ასოციაციას არა ზამთრისთვის მომზადებულ მცენარეებთან, არამედ სასიკვდილოდ დაჭრილ არსებებთან იწვევდნენ. აქვე წარმოდგენილი იყო „საზიარო“ პიანინო და საქათმე, ნატურალური ქათმებით. სალამთაძეების სასტუმრო ოთახი ამაღლებულ ფიცარნაგზე იყო მოწყობილი. აბესალო სალამთაძისთვის (ზაზა პაპუაშვილი) შექმნილი სამოქმედო გარემო პერსონაჟის დახასიათებას ახდენდა: „მთელი მისი ფიზიკური მოქმედება სიმთვრალეში ასოცირდება მამლაყინწას მოურიდებელ, ქედმაღლურ და უაზრო ბორიალთან, რაც საქათმის სიმბოლურ გააზრებაზეც მიგვანიშნებს“[254]. სპექტაკლში,

[253]არველაძე ნ. „ჰოპლა, „კლდიაშვილის თეატრი“ ცოცხლობს!..“, გ. „თბილისი“, 1994, №62, 27/IV, გვ. 4

[254]გვინდაძე ე. „ძიების გზით“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994. №2, გვ. 12-17

საქათმე, აბესალოს მიერ, საქორწილო სარეცლადაც იყო გამოყენებული, ფილიპე ბარბაქაძის თანხმობის შემდეგ ის ძალით იმორჩილებდა ირინეს (ნინო კასრაძე).

რუსთაველის თეატრში „ირინეს ბედნიერებას“ ახალი ფაქტები და გმირები დაუმატეს. შეთხზული იყო ახალი პერსონაჟები (ნიკოია, კატო, პატარა სამსონი).

ენუქიძის რეჟისურით დადგმული სპექტაკლი კლდიაშვილის ტექსტის გათანამედროვებული ვერსიით თითქოს ქვეყნის ახალი სოციო-კულტურული მდგომარეობის შეფასებას ახდენდა. ძველი, ჩაკეტილი სისტემის ჩარჩოში მოქცეული ადამიანების ქცევის, ქართული ტრადიციებისა და ხასიათების დეფორმაცია- დეკონსტრუქციის პროცესის, და მასზე ახალი კულტურული პარადიგმის გავლენის ამოხსნას ცდილობდა. ერთ-ერთ რეცენზიაში სწორედ ამ ფაქტორით ხსნის რეცენზენტი სპექტაკლისადმი მაყურებლის დიდ ინტერესს. „აბესალოს ევროპული ტანსაცმელი აცვია და არაფრით განსხვავდება დღევანდელი ახალგაზრდისგან. ამიტომაა ჩართული მთელი დარბაზი სპექტაკლში“[255]. უდავოა, ამ შემთხვევაში, მაყურებლის დაინტერესების სხვა მიზეზებიც არსებობდა, მაგრამ როგორც ჩანს, რეჟისორის კონცეფციური ხაზი იმდენად გამოკვეთილი იყო, რომ აღქმისა და ინტერესის კონცენტრირებას უპირატესად ამ მიმართულებით ახდენდა. ზაზა პაპუაშვილის აბესალო ჰგავდა 90-იანი წლების, შეიარაღებულ ქუჩის „გმირს“ –„არც სტუმარ-მასპინძლობის ხელშეუხები კანონის და აღარც რაინდობის კოდექსის ერთგულება, აღარც სნეული მამის დარდი! ასე დაირღვა ეროვნული ფესვების სიმყარე“[256]. „ქუჩის რეალიზმი“, რომელიც სცენაზე თამაშდებოდა, აღმოცენებული იყო დაშლილი და დარღვეული სამყაროს ფონზე. სცენაზე შესულ მაყურებელს ორი სათამაშო მოედანი ხვდებოდა – რამპასთან და საქუსართან. სცენის სიღრმეში მომაკვდავის – სამსონ სალამთაძის (ბორის წიფურია) აგონია თამაშდებოდა, რომელსაც თითქოს ფსალმუნს უკითხავდა მეუღლე - ეკა (ნანა ფაჩუაშვილი). რამპასთან კი, ბარბაქაძის წვეულებაზე, ახალი დროის რაინდი, სამსონ სალამთაძის ვაჟი, აბესალო სალამთაძე შლიდა ფრთებს. კლდიაშვილის ტექსტში ქალთა უუფლებობის აქცენტს სპექტაკლში ქალთა მიმართ ძალადობაც უერთდებოდა.

სპექტაკლის დასაწყისში, სცენაზე დაშვებული თეატრის რკინის ფარდით შექმილ ჩაკეტილ სივრცეში მთავარი გმირი აბესალო, მრავალ დანაშაულს სჩადიოდა და ბოლოს მკვლელიც ხდებოდა. შემდეგ საკუთარი საქციელით შეძრწუნებული თვითმკვლელობისთვის იმარჯვებდა

[255]იქვე

[256]არველაძე ნ. „ჰოპლა, ‘‘კლდიაშვილის თეატრი’’ ცოცხლობს!..“, გ. „თბილისი“, 1994, №62, 27/IV, გვ. 4

იარაღს, სწორედ ამ კრიზისულ მომენტში რეჟისორი თავის ფინალს სთავაზობდა მაყურებელს, იხსნებოდა რკინის ფარდა, სპექტაკლის მონაწილენი ჩადიოდნენ დარბაზში და უკვე თეატრის ძირითადი დარბაზიდან უკრავდნენ ტაშს „ირინეს ბედნიერების“ მაყურებელს. სპექტაკლის ფინალი ანალოგიას ავლებდა ცხოვრებასთან, თითქოს გასული წლების რეჟიმის „რკინის ფარდის“ დამსხვრევის შემდეგ, თავად ქვეყანაც ქცეულიყო სხვისთვის საინტერესოდ საცქერალ პერსონაჟად. საინტერესო ოყო, საბოლოოდ, გადარჩებოდა თუ დაიღუპებოდა ის.

გამოქვეყნებულ რეცენზიებში დაისვა კითხვა - უძლებდა თუ არა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოები ასეთ აზრობრივ განვრცობას, ან რატომ მაინცდამაინც აღნიშნული ტექსტი აირჩია რეჟისორმა? არსებულ მასალაზე დაყრდნობით შესაძლებელია პასუხის პოვნა ამ კითხვებზე. ჩვენი აზრით, რეჟისორის მიზანი იყო უაღრესად ქართული მენტალობისა და ფსიქოლოგიის გამომხატველი ნაწარმოების ფონზე შეექმნა ეგზისტენციალური პრობლემების წინაშე მდგარი საზოგადოების სახის ახალი ფსიქოლოგიური პორტრეტი. რაც კონტრაპუნქტის ეფექტს ქმნიდა, თავად კლდიაშვილის პიესას კი თითქოს ჰიპერტექსტის ფუნქციას ანიჭებდა. აღნიშნული ჩანაფიქრი საინტერესოდ გამოიხატა სცენაზე და თავისი ახალი შტრიხი შემატა „კლდიაშვილის თეატრს“.

მოგვიანებით ანდრო ენუქიძე ისევ დგამს დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებს. ამ შემთხვევაში ირჩევს „სოლომან მორბელაძეს“, რომლის ინსცენირების ავტორიც თავადვეა. სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრში 1998 წელს დაიდგა.

სცენოგრაფიაში (მხატვარი იური გეგეშიძე) გაცხადებული იყო წარმოდგენის მხატვრული ფორმა. სცენაზე სპორტული შეჯიბრის მოედანი – რინგი იყო აგებული, რომელიც იმერული ტრადიციისამებრ ყავრით იყო გადახურული. სპექტაკლის მთავარი სცენები სწორედ ამ რინგზე თამაშდებოდა. ავანსცენის ცენტრში ქვევრი იყო მოთავსებული, ხოლო გვერდებზე, კედლებთან სკამები იდგა. მსახიობები ამ სკამებზე ისხდნენ, თავიანთ დროს ელოდნენ და შემდეგ მოქმედებაში ერთვებოდნენ. რეჟისორის მიერ არჩეული „ღია თამაშის“ პრინციპი ნათელს ხდიდა, რომ მაყურებლისთვის შეთავაზებული იყო არა ცხოვრების მიბაძვა, არამედ მისი, ბრეხტისეული წარმოდგენა. მსახიობები რამდენიმე პერსონაჟს განასახიერებდნენ და გზადაგზა, თითქოს შეცდომით, როლებს ერთმანეთში ურევდნენ კიდეც. „სპექტაკლის ერთ-ერთ დაძაბულ მომენტში, ეფროსინეს კოსტიუმში გამოწყობილი ნანი ჩიქვინიძის გმირი თავისდაუნებურად პელაგიასავით სიარულს და ლაპარაკს იწყებს. სოლომანის შემსრულებელი მსახიობი დავით

დვალიშვილი მას მაშინვე მიუთითებს ამ „შეცდომაზე““[257]. რეჟისორის ხერხი, რომელიც კომიკურ ელფერს სძენდა წარმოდგენას, მაყურებელში მცირე დაბნეულობასაც იწვევდა. ცხადია ასეთი ჩანართები, ასე ვთქვათ, მაყურებლისათვის თამამი „სილის გაწვნა,“ მიმართული იყო მთავარი პრობლემის სადემონსტრაციოდ, ეჩვენებინა საზოგადოების მახასიათებლად ქცეული, მლიქვნელობა და სიცრუე.

კლდიაშვილის მოთხრობაში აღწერილი ადამიანური ურთიერთობების ფსიქოლოგიური მონახაზი სპექტაკლშიც აგრძელებდა არსებობას, მხოლოდ აქ ის თავსდებოდა ეპიკურ თეატრალურ ფორმაში, როგორც ჩარჩოში, როგორც სამოქმედო არეალად ქცეულ რინგში, სადაც გამარჯვება მხოლოდ მას ერგებოდა, ვინც ყველაზე უკეთ მოატყუებდა სხვას და საკუთარ თავსაც.

ფსიქოლოგიური თეატრის ტრადიციის საწინააღმდეგოდ ენუქიძის სპექტაკლში ჩნდებოდა მრავალი პირობითი ხაზი. მათ შორის, სოლომანის ჯორის სული, რომელსაც ლეო ანთაძე განასახიერებდა. ევროპულ კოსტუმში გამოწყობილი, შავ ცილინდრიანი ჯორი ქვევრიდან ამოდიოდა და საკმაოდ რესპექტაბელურად ირგებდა როგორც თავისი პატრონის, ასევე მისი მსაჯულის როლს. ბოლოს კი ჯორის უზარმაზარი სტატიური ფიტული, ფინალურ სცენაში, ყალყზე დგებოდა და ძირს აგდებდა მასზე შემჯდარ სოლომანს.

„სოლომან მორბელაძეში“ გამოკვეთილი ფსიქოლოგიური და პირობითი გამომსახველობითი ხერხების სინთეზი აღნიშნული იყო ნოდარ მგალობლიშვილის სამსახიობო ნამუშევარშიც. „ნოდარ მგალობლიშვილი ქმნის ბრეხტისა და სტანისლავსკის აქტიორული მეთოდების საკვირველ სინთეზს. ასეთი სინთეზი ქართულ სცენაზე მხოლოდ ერთმა მსახიობმა განახორციელა - გიორგი გეგეჭკორმა, რუსთაველის თეატრის სტურუა-ჩხეიძისეულ დადგმაში „სამანიშვილის დედინაცვალი““[258]. ისიც სპექტაკლში განასახიერებდა ორ პერსონაჟს – ბესარიონსა და ქაიხოსროს. თვალახელილი ძილი, ჭურში ჩავარდნა, შეუსაბამობანი აზნაურულ ამპარტავნულ თავდაჭერილობასა და მთვრალეულ მოშვებულობას შორის ეთნიკურ პორტრეტებს ქმნიდა.

---

[257]გეგეჭკორი მ. „ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და უპირულობა“, გაზ. „ქართული კულტურა“, 1998 წ. 10–16. აპრილი, გვ. 6

[258]გეგია მ. „ფრთხილად, სცენაზე ნოდარ მგალობლიშვილია!“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1998წ.

კლდიაშვილის ნაწარმოებების თანამედროვე სცენური ინტერპრეტაციები აჩვენებს რეჟისურის განვითარების თავისებურ სურათს, თუ ეს ნაწარმოებები მათი სცენური ცხოვრების დასაწყისში სოციალური უსამართლობის არასახარბიელო მდგომარეობის პრობლემას ეხმაურებოდა, შემდეგ კი ფსიქოლოგიური თეატრის გარკვეულ სკოლად იქცა, თანამედროვეობაში ჯერ ფსიქოლოგიური და პირობითი გამომსახველობითი ხერხების სინთეზით, და მოგვიანებით პოსტმოდერნისტული იერით წარსდგა მაყურებლის წინაშე. არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის მიერ დადგმული „დარისპანის გასაჭირი“ 2006 წელს, რომლის მხატვრული გადაწყვეტა სწორედ პოსტმოდერნისტული მდგომარეობით იყო ნაკარნახევი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე მდგარი დარისპანი (ზაზა პაპუაშვილი) გამოჩენილი არტისტი იყო. მის ახალ სცენურ ისტორიაში თანამედროვე თეატრის თვითირონიისა და ყველასათვის ნაცნობი დარისპანის გასაჭირის, ქალიშვილის გათხოვების გადაუჭრელი პრობლემის გარდა, მოჩანდა „ცელოფნის მანდილით მორთული უძველესი, ნახევრად დაშლილი საყდარი – „ჩაბერებული ქალწული“, რომელსაც ვეღარ გაათხოვებ“. მირიან შველიძის დეკორაციაში წარმოდგენილი სიმბოლო იყო მხატვრისა და რეჟისორების მიერ აღქმული თანამედროვე საქართველო „ერთდროულად სიამაყისა და დარდის გამოხატულება“[259].

[259]კალანდარიშვილი მ. „მე–20 საუკუნის დასაწყისის ქართული დრამატული ნაწარმოების თანამედროვე ინტერპრეტაცია“, „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები მე–20 საუკუნის 90–იანი წლებიდან დღემდე.“ გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ.,2007წ., გვ. 90

ნატურალიზმის ტრადიციებიდან

პოსტმოდერნის ეპოქამ ხაზი გაუსვა ფაქტს რომ სიტყვამ და საერთოდ ენამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, რომ სიტყვა დაიცალა აზრისაგან. ამ ვითარებიდან გამომდინარე შეიძლება ლოგიკურიც კი ვუწოდოთ თანამედროვე თეატრალურ ტენდენციებს, რომელშიც სიმძიმის ცენტრი დრამატურგიიდან – ტექსტიდან, გადატანილია სხვადასხვა ვიზუალური მასალისა და გამომსახველობითი ფორმების კოლაჟზე, გადმოსაცემი აზრის პლასტიკურ და ენერგეტიკულ გამოხატვაზე. ამავე მიზეზით გაფერმკრთალდა ფსიქოლოგიური თეატრისათვის დამახასიათებელი სულიერი სიღრმეების წვდომის აუცილებლობაც. თანამედროვე თეატრალურ სიბრტყეში თანდათან არსის ძიების სიღრმეს გარეგნული ფორმის ზედაპირულობა ჩაენაცვლა. ასევე, შესამჩნევია საწყისებთან დაბრუნების ტენდენცია. ნატურალისტური ხერხების სულ უფრო ხშირი გამოყენებაც, რეჟისორების მიერ, ამ ტენდენციის ნაწილია. პ. მარკოვი თვლიდა, რომ ფსიქოლოგიური თეატრი ნატურალისტური თეატრიდან ამოიზარდა. ის იყო დახვეწილი ფსიქოლოგიური თეატრის უხეში წინამორბედი. სწორედ ის გახდა თანამედროვე თეატრალური რეჟისორების ინტერესის საგანი.

„თეატრალური სარდაფის“ პირველი სპექტაკლი ავგუსტ სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“ იყო. თეატრის ერთ-ერთი დამფუძნებლის, ავთო ვარსიმაშვილის მიერ შექმნილი წარმოდგენა მაყურებელს 1997 წლის 31 მარტს უჩვენეს. ახლადფეხადგმული ქართული ანდერგრაუნდის პირველ სპექტაკლში ეროვნული სცენის სახელგანთქმული მსახიობები იყვნენ დაკავებული. რამაზ ჩხიკვაძის, გურამ საღარაძისა და ნანა ფაჩუაშვილის „ჩასვლამ“ მიწისქვეშა, ჯერ კიდევ უმწეო თეატრში, თავიდანვე გამოიწვია სარდაფის მიმართ ინტერესი. თანაც სტინდბერგის პიესა თავისი არსით მოერგო „თეატრალური სარდაფის'' სივრცეს. „თვით სტრინდბერგს მიაჩნდა, რომ მხოლოდ ფსიქოლოგიურ, კამერულ-ინტიმურ თეატრს, როცა მაყურებელსა და მსახიობს შორის მანძილი ძალზე შემცირებულია, ძალუძს გადმოსცეს ადამიანის სულში მიმდინარე პროცესი, რომელიც „აქ“ და „ამ“ წუთს მიმდინარეობს. იგი გულისხმობს მაყურებელს არა როგორც მხოლოდ მსმენელს და გამგებს, არამედ როგორც ობიექტს, სცენური მოქმედების მონაწილეს“[260]. მხოლოდ ამ პირობებშია შესაძლებელი სტინდბერგის „სიკვდილის როკვის'' იდეური გახსნა. მასშიც ისევე როგორც „თეატრალურ

[260]გურაბანიძე ნ., „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“, გაზ. ''ქართული თეატრის დღე'' 1998 წ. 14 იანვარი, გვ. 22

სარდაფში'' არაფერი იყო შელამაზებული. პიესაში იკითხება სამი ადამიანის ფსიქიკური სამყარო, თავისი ყველაზე ბნელი შრეებითურთ. მათ შორის იკვრება ტრაგიკული სამკუთხედი, რომელიც დახშული სივრცეა და უგულვებელყოფს გარესამყაროს. რამაზ ჩხიკვაძის ედგარი, გურამ საღარაძის კურტი და ნანა ფაჩუაშვილის ალისა იზოლირებულ სამყაროში მოექცნენ. მათი ყოფის იდუმალებას აღრმავებდა სპექტაკლის განათებაც. ინტერიერი თითქოს პერსონაჟების შინაგანი შუქით ნათდება. „ნაცვლად სახლი- ციხესიმაგრისა, სადაც ცოლ-ქმარი ცხოვრობს – სანახევროდ განათებული შავი კაბინეტია, ავეჯის რამდენიმე საგნით, გრამაფონით და ფიტულით რომელიც კაპიტნისათვის წარმოადგენს სამიზნეს სროლაში სავარჯიშოდ“[261]. ეს შავი კაბინეტი და ამ ოთახში გაჩაღებული სიკვდილის როკვის პერსონაჟები ირეკლებოდნენ ავანსცენის გასწვრივ მოლივლივე წყალში, რომელშიც პაწაწინა მცენარეები და ასევე პატარა, ქაღალდის გემიც ტორტმანებდნენ. სპექტაკლის მხატვარ შოთა გლურჯიძისა და რეჟისორის მიერ შემოტანილი ეს ახალი შტრიხი მაყურებელს ფაქიზი ასოციაციებისაკენ უბიძგებს. თითქოს სიცოცხლე შტორმის მოლოდინში, ქაღალდის გემივით, ამ წყალზე დგას და სულ მალე ჩაიძირება.

ავთო ვარსიმაშვილმა სპექტაკლში შექმნა ზუსტი ატმოსფერო სტრინდბერგის „ინტიმური თეატრის“ ესთეტიკის გადმოსაცემად. მუსიკალური ფონი (კომპოზიტორი ვახტანგ კახიძე) შეადგენს პერსონაჟების ლაიტ თემებს. ვალსი ალბათ ერთადერთია რაც ნანა ფაჩუაშვილის ალისას სიამეს გვრის, ხოლო „ბოიართა მარში'' კაპიტან ედგარის საყვარელი მუსიკაა. გარდა ამისა, მაყურებელს ესმოდა ავისმომასწავებელი ღრჭიალიც, თითქოს იდუმალი, სტიქიური ძალებისაგან რომ მომდინარეობდა. ამ ძალებთან გადაჯაჭვული ედგარი (რამაზ ჩხიკვაძე) „არა მხოლოდ ითიშება, იშლება, ინგრევა, არამედ თითქოს რეალობიდან საერთოდ გადის. მისი სიბერე, ავადმყოფობა და ამ კრუნჩხვების აშკარა თვალთმაქცურობა – სწორედ რაღაც ირეალურის ნიშანია, ვინაიდან მხოლოდ ცხოვრებისეული ლოგიკით იმის ახსნა რაც სპექტაკლში (ისევე როგორც პიესაში) ხდება, შეუძლებელია“[262].

კაპიტანი გრძნობს სიკვდილის მოახლოებას, მაგრამ ჯარში სამსახურისაგან გაწვრთნილი სხეული მაინც ინარჩუნებს ენერგიულობას, სიმხნევეს. დროდადრო კი ვხვდებით, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ გარეგნული ფორმაა, ილუზიაა. სინამდვილეში ედგარს აღარა აქვს სასიცოცხლო ძალა. სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მყოფი ომობანას თამაშობს და ღრიალებს: „ადამიანი მებრძოლი უნდა იყოს!“ მისი მუნდირი, ჩექმები და გაშიშვლებული ხმალი

[261]შახ-აზიზოვა ტ. ''სიყვარული-სიძულვილი'' ჟ. ''თეატრი და ცხოვრება'', 1998 წ. #6 გვ.19-22
[262]იქვე

სიბრალულს იწვევს უკვე განწირული, ჩამქრალი ძალის მიმართ. სისხლისფერი განათების ფონზე, შავ მაგიდასთან მჯდარი ედგარი, ხელების უცნაური მოძრაობით, თითქოს ადგილზე ცეკვავს. ეს მასში დაბინავებული, გამარჯვებული სიკვდილის როკვაა.

რამაზ ჩხიკვაძე, რუსთაველის თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, ავთო ვარსიმაშვილის სპექტაკლით ისევ დაუბრუნდა სცენას. მაყურებლისთვის, რა თქმა უნდა, ძალიან საინტერესო იყო სახელგანთქმული მსახიობის ხილვა იმ როლში, რომელსაც ადრე ლორენს ოლივიეც ასრულებდა. 69 წლის რამაზ ჩხიკვაძე, ისევ წარმოუდგენელი შემოქმედებითი ენერგიით ქმნიდა ედგარის სახეს. ფორსირებული ხმა, მიმიკის გამომსახველობა, ფიზიკური ენერგიის ხარჯვა ძველებურად თავგანწირვამდე იყო მისული. „ჩვენ მოწმე ვართ ნამდვილი აქტიორული სპექტაკლისა, რომელსაც რეჟისურა მხოლოდ ხმარდება და არ ძალადობს მასზე“[263]. რასაკვირველია ავთო ვარსიმაშვილის „ჩაურევლობა“ მხატვრულ სახეთა შექმნაში მსახიობების გამოცდილებით იყო მოტივირებული.

სარდაფში „სიკვდილის როკვით“ ქალისა და მამაკაცის მუდმივი ჭიდილი მიმდინარეობდა. სექსუალურად უძლური ედგარი სიძულვილით ივსებოდა თავისი ვნებიანი ცოლის მიმართ, რომელიც მზად იყო ნამდვილი მამაკაცის ალერსისათვის. ალისაც (ნანა ფაჩუაშვილი) იძულებული იყო აეტანა დამცირება და შეურაცხყოფა, მაგრამ მოთმინებით ელოდებოდა იმ წამს, როცა შეძლებდა შურისძიებას, როცა ავადმყოფობა მოერეოდა მასზე გაბატონებულ ტირანს. „ნანა ფაჩუაშვილი თამაშობს უცნაურ, მაგრამ უსასრულოდ ქალურ არსებას, ფორმულაში „სიყვარული-სიძულვილი“ ცოლ-ქმარს პირველ ადგილზე მაინც სიყვარული მიუჩნევიათ, თუმცა ეს სიყვარული შორეულია, დიდი ხნის წინ ჩაისახა და საკმაოდ ველურ ფორმებშია გამოვლენილი“[264]. მოქმედების განვითარების პარალელურად უკვე გაცვეთილი სიყვარული სიძულვილში გადაიზრდება. სტრინდბერგის საყვარელი ანტონიმები ვარსიმაშვილის სპექტაკლში ერთმანეთთან ნათესაობას ადასტურებდნენ. პოზიტიური გრძნობა დამანგრეველ, ყველაფრის გამანადგურებელ ძალად იქცეოდა. გურამ საღარაძის კურტიც, თითქოს კეთილგანწყობილი, გულისხმიერი ადამიანი იყო, მაგრამ ამ ნიღაბსაც ჰქონდა ჩამოხსნის დრო. ‘‘მსახიობი ნელ-ნელა აშიშვლებს „სიძულვილის სახლის“ ამ სტუმარს, თურმე ისიც სავსეა ცინიზმითა და უნდობლობით“[265].

---

[263]გაზ. „7 დღე“, 1997 წ. 8-10 აპრილი # 17

[264]შახ-აზიზოვა ტ. „სიყვარული-სიძულვილი“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება’’, 1998 წ. #6 გვ.19-22

[265]გაზ. „ქართული თეატრის დღე’’, 1998 წ. 14 იანვარი

მუდმივი ბრძოლით, თვალთმაქცობით დაღლილი ალისა მომაკვდავ ქმარს გულგრილად აქცევდა ზურგს, თუმცა უკვე აღარ იცოდა ქმრის სიკვდილი მისი გამარჯვება იყო თუ მთელი ტანჯვის ისევ თავიდან დაწყება, ერთადერთი განსხვავებით - ედგარის ნაცვლად კურტი. სპექტაკლის ფინალში კურტი და ალისა ტოვებდნენ სცენას, სადაც თავჩაქინდრული ედგარი, დაჭრილი არწივის პოზაში, მარტო რჩებოდა.

უნდა აღინიშნოს რომ „სიკვდილის როკვა“, 1997 წელს, რეჟისორთა ლიგის მიერ წარდგენილი იყო სახელმწიფო პრემიაზე, მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებულ, თემურ ჩხეიძის სპექტაკლ – დოსტოევსკის „მარად ქმართან“ ერთად. სპექტაკლი ასევე წარმოადგინეს ჩეხოვის მესამე საერთაშორისო ფესტივალზე 1998 წელს.

სტრინდბერგის დრამატურგიის განხორციელებას ქართულ სცენაზე, უკავშირდება ნატურალისტური თეატრის და მასთან, პროფესიული რეჟისურის განვითარების პროცესი. 1905 წლის ოქტომბრის თვეში ლადო მესხიშვილმა ქუთაისის თეატრში დადგა ავგუსტ სტრინდბერგის „მამა“, რომელშიც მთავარ როლს თვითონვე ასრულებდა. ამ დადგმაში ჯერ კიდევ ისახებოდა დიდი მსახიობის რომანტიზებული, ზეაწეული თამაშის მანერა, რომელშიც არ იყო მთლიანად მოცემული სტრინდბერგის მიერ საგანგებოდ გაშიშვლებული ფსიქიკის დინება.

თუმცა „რამდენიმე წელიწადში ლადო მესხიშვილი ხვეწს და სცენაზე წარმოადგენს სრულყოფილ, მრავალფეროვან ნატურალისტურ ტექნიკას, რომელშიც ორიგინალურად გაერთიანდება მგრძნობიარე, ნატიფი „ფოტოგრაფიულობა“ და არტისტული აღმაფრენა“[266].

ა. სტრინდბერგის „მამა“ ასევე დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში, 1999 წელს თემურ ჩხეიძის მიერ. „რეჟისორ თემურ ჩხეიძისათვის იგი საინტერესო აღმოჩნდა გმირთა იმ წინააღმდეგობრივი დაპირისპირებებით, რაც თანამედროვე საზოგადოებისათვის ასე დამახასიათებელია“[267]. სპექტაკლში მთავარ გმირებს - ცოლსა და ქმარს შორის, კონფლიქტის გასაღვივებელი ნაპერწკალი, ერთი, შემთხვევით გადმოგდებული, პროვოკაციული ფრაზა აღმოჩნდა. რეჟისორი თეატრმცოდნე ზ. სოფრომაძესთან ჩაწერილ ინტერვიუში აღნიშნავს რეჟისორულ ინტერესს სწორედ ამ, წინასწარი განძრახვის გარეშე ნათქვამი, საბედისწერო სიტყვის ან ჩადენილი ბოროტების მიმართ, რომელიც ერთი შეხედვით შეიძლება არ ჩანდეს. „კამათის დროს ცოლმა ქმარს უთხრა: ბოლოს და ბოლოს რა გარანტია გაქვს რომ გოგონა შენი

[266]კალანდარიშვილი მ. „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, თბილისი 2010, გამომცემლობა „კენტავრი“ გვ. 37

[267]მეგრელიძე გ. „თანამედროვეობის თანხმიერი სპექტაკლი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999წ. №1-2 გვ.16

შვილიაო და ამაში სპეციალური განძრახვა არ იდო. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე გავაკეთე. მინახავს სპექტაკლი, რომელშიც ეს ფრაზა სპეციალურადაა ნათქვამი, გული რომ მოუკლას. ვიფიქრე, პირიქით რომ იყოს რა გამოვა-მეთქი. ერთმა გაუფრთხილებელმა ფრაზამ არა თუ ოჯახი დაანგრია, არამედ ყველაფერი მოშალა“[268]. რეჟისორმა საკუთარ მოვალეობად მიიჩნია საზოგადოებისთვის მიეთითებინა იმ ფარულ საფრთხეებზე ან იმ ცოდვებზე, რომლებიც წინასწარი განძრახვით არ ხორციელდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა საბედისწერო შედეგები მოსდევს.

თემურ ჩხეიძე მისი რეჟისურისთვის დამახასიათებელი, ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებით იკვლევდა ადამიანების სულიერ სამყაროში მომხდარ ძვრებს და მათ შედეგად შექმნილ გარემოს.

ქართულ თეატრში, ნატურალისტური ტექსტი ამავდროულად, ავთანდილ ვარსიმაშვილის რეჟისურით უაღრესად პირობით ფორმებშიც თავსდებოდა. ნატურალიზმის ფუძემდებლის ემილ ზოლას ნაწარმოები „ტერეზა რაკენი“ მან გრიბოედოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში 1999 წელს განახორციელა. ეს იყო ა. ვარსიმაშვილის პირველი დადგმა ამავე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის პოსტზე.

სპექტაკლში ფსიქოლოგიური დრამატიზმით გადმოიცემოდა ტერეზა რაკენისა (ირინა მელვინეთუხუცესი) და მისი საყვარლის (ჯემალ სიხარულიძე) მიერ ჩადენილი დანაშაული. მათ ერთად დაგეგმეს და განახორციელეს ტერეზას ქმრის – კამილის მკვლელობა. მაგრამ ფსიქოლოგიურ ხერხებს ამავდროულად ერწყმოდა მისტიკური პასაჟებიც.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ნავის ხატი არ შორდებოდა პერსონაჟებს, სწორედ ამ ნავიდან გადააგდეს მათ კამილი. მბრუნავი სცენის საშუალებით ნავი დრო და დრო ჩნდება და ასე ვთქვათ, მოქმედებაში ერთვება, როგორც გარდაუვალი შურისძიების ნიშანი[269]. რეჟისორმა მისტიკას მიმართა და კამილის პერსონაჟი გააორმაგა. ტერეზა რაკენის, მისი საყვარლისა და ქმრის ურთიერთობის სამკუთხედს დაემატა კიდევ ერთი კუთხე, კამილის ორეულის სახით. ერთი პერსონაჟი იწყებდა მოქმედებას, მეორე კი აგრძელებდა მას. ამ გაორებას ორი მსახიობი განასახიერებდა – მიხეილ ამბროსოვი და სტას კრასოვიცკი. ამ მხატვრულ სახეში გაერთიანდა როგორც მსხვერპლი, ასევე შურისმაძიებელი.

---

[268]სოფრომაძე ზ., „თემურ ჩხეიძე - მე არსადაც არ წავსულვარ!“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2002 წ. №2 გვ. 79

[269] И. Безирганова «Куда ж нам плыть?» , Газ. «Свободная грузия» 1999г. 29 октября

პერსონაჟების ურთიერთობები, განსაკუთრებული, ნატურალისტური უხეშობით იყო წარმოდგენილი. მკვლელობის თანამზრახველების, ტერეზასა და ლორანის მუდმივი კინკლაობა თანდათან ერთმანეთის აუტანელ სიძულვილში გადადიოდა. ამ სიძულვილითა და მუდმივი ეჭვებით გამოწვეული ძალადობის დემონსტრაცია ხდებოდა სცენაში სადაც ლორანი ტერეზას ფიზიკურად უსწორდებოდა, ის წყლით სავსე თუნუქის სათლში ცდილობდა მის დახრჩობას. სწორედ ამ წუთებში ისინი ხვდებოდნენ, რომ ცხოვრების ასე გაგრძელება შეუძლებელი იყო. უკვე თითქოს უსიტყვოდ ესმოდათ ერთმანეთის. საწამლავს სვამდნენ და მაყურებელი ხედავდა ამ გადაწყვეტილებით კმაყოფილ მათ სახეებს. წონასწორობა აღსდგა. პერსონაჟებიც დამშვიდნენ.

დასკვნა

ნაშრომში განხილული სპექტაკლები გვაჩვენებს, რომ 90-იანი წლებიდან ქართული სათეატრო რეჟისურა მკვეთრი სპეციფიურობით ხასიათდება. **კვლევის შედეგად გამოიკვეთა რეჟისურული აზროვნების განმსაზღვრელი ორი ძირითადი დისკურსი: პირველი ეს არის ნაციონალიზმი, ხოლო მეორე, პოსტმოდერნიზმი. ყველაფერი რაც იდგმება ამ პერიოდის ქართულ სცენაზე დაკავშირებულია ან/და გამომდინარეობს ამ დისკურსთა მონაცვლეობითა და ურთიერთქმედებით. მათი ურთიერთმიმართება გვევლინება ყველა სხვა ტენდენციის წარმომქმნელ წინაპირობად, მათ საფუძვლად. ეს ტენდენციებია: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის გაძლიერება, სოციალურ-ჰუმანისტური პრობლემატიკის ხაზგასმა, თეატრის, როგორც სანახაობისა და შოუს გააზრება, ფსიქოლოგიური თეატრის დასუსტება, ნატურალისტური ტენდენციების გამკვეთრება.**

ამ პერიოდის რეჟისურა ასევე ხასიათდება უწყვეტი ძიების პროცესით და დიდწილად იყო განპირობებული იმით, რომ ახალი თაობის რეჟისორებს, წინამორბედებთან შედარებით მეტი თავისუფლება ჰქონდათ. მათი თავისუფლების სპექტრი ეროვნული, ნაციონალური იდეების გამოხატვიდან ეპატაჟის, ძალადობის, ღიად სექსუალური სცენების წარმოდგენასა და უცენზურო ლექსიკის გამოყენებამდე მერყეობდა. საერთო ჯამში, მათი ინტერესის სფეროში მოქცეული თემები და ზოგადმხატვრული მიმართულებები ხშირად არასრულფასოვნად ხორციელდებოდა, მაგრამ თითქმის ყოველთვის ინტუიციურად ზუსტად წვდებოდა კულტურისა და ხელოვნების თანამედროვე პრობლემატიკის ძირითად საკითხებს.

რეჟისორული აზროვნების და მისი შემადგენელი კომპონენტების ამბად გადმოცემას თუ შევეცდებით, დავინახავთ გაურკვეველ, ხშირად სისასტიკით შეფერილ სივრცეში თავშესაფრისა და უსაფრთხო კუნძულების მაძიებელ ქართველ ადამიანს, რომელსაც ისტორიული გამოცდილებით შეძენილი სიცოცხლისუნარიანობა და თვითგადარჩენის ინსტინქტი აიძულებს იპოვოს საკუთარი ადგილი უსასრულო და მრავალვარიანტულ სამყაროში. ეს პროცესი ხორციელდება როგორც გარემოსა და მისი განსხვავებული მოცემულობების, ასევე თავად ქართველი ადამიანის შესაძლებლობების, მისი ძლიერი და სუსტი მხარეების აუცილებელი გაცნობიერების სურვილით. ეს უზოგადესი სურათი კიდევ უფრო მკვეთრი ხდება ისტორიული მოვლენების, ქვეყანაში მომხდარი ძირეული ცვლილებების ფონზე. საბჭოთა პერიოდის,

აზროვნებისა და თუნდაც ესთეტიკის დასრულებამ სრულიად ახალ ვითარებაში ჩააყენა თანამედროვე ადამიანი. თეატრალური ხელოვნება, რეჟისურა ამ ადამიანის მსგავსად ცდილობს გაერკვეს დროისა და სივრცის ახალ მოთხოვნებში და ამასთანავე გააცნობიეროს მათ მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების ხასიათი. ჩვენს მიერ განსაზღვრული რეჟისურის ტენდენციები სწორედ ამ დამოკიდებულებათა პროექციას წარმოადგენს. პოსტმოდერნულ მოცემულობაში გარკვევა, აპოკალიფსური განცდები, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის გამომზეურება, ნატურალიზმის გახსენება, სოციალურ-ჰუმანისტური პრობლემების აღიარება, გამონაგონისა და სინამდვილის აღრევა და ამ ყველაფრის თამაშად, შოუდ გადაქცევა, ირონიისა და დისტანციის აუცილებელი მონაწილეობით, არის ის „კულტურული ბულიონი“, რომელიც ქმნის 90-იანი წლების მხატვრულ სახეებს.

შესაძლებელია გამოიყოს განსხვავებები დომინანტი თემისა და ესთეტიკის თვალსაზრისით 90-იან წლებამდე და მას შემდეგ. საბჭოთა პერიოდის თეატრალური ხელოვნების მთავარ თემად აკაკი ბაქრაძე ჩაკეტილ სივრცეში მოქცეული ადამიანის პრობლემას მიიჩნევდა. ზოგადად მოდერნისტული ხელოვნების ძირითად თემად კი ადამიანის და საზოგადოების კონფლიქტი და ურთიერთმიმართება სახელდება, ხოლო პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში სახეზეა ადამიანის, მისი ცნობიერების დაპირისპირება გარემომცველ სინამდვილესთან. ასევე პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის ფარგლებში წინა პლანზე იწევს რეალობისა და სინამდვილის მოშლილი საზღვრების თემა, გენდერული თემატიკა და ღირებულებათა კრიზისი. ამას გარდა 90-იან წლებში ქართული რეჟისურის პრიორიტეტულ საკითხს ეროვნული პრობლემატიკა წარმოადგენს: გმირი ებრძვის ანტიგმირს, რომელიც მისი ქვეყნის ინტერესებს, ეროვნულ მისწრაფებებს უშლის ხელს. რეჟისურის მიერ გამოკვეთილი ნაციონალური თეატრის კონცეფცია, თავის მხრივ პუბლიცისტურ და თერაპიულ დანიშნულებას ატარებდა, ხოლო მხატვრული ფორმის და თუნდაც არჩეული თემის მხატვრული განხორციელება, ხშირად, სასურველ სიმაღლეს იყო მოკლებული. ნაციონალური თეატრის კონცეფციებში მალევე ჩნდება ნიჰილიზმის, საკუთარ უნიკალურობაში იმედგაცრუების თემები. პოსტსაბჭოთა რეალობაში და გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში ასევე აქტუალური ხდება სოციალურ-ჰუმანისტური ტენდენციებიც.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ნაციონალური თემატიკის მიმართ ინტერესი და მისი თეატრში განხორციელების ტენდენცია ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. დროთა განმავლობაში ეს თემა იცვლის ფორმას, კონტექსტს, ავტორებისა და მაყურებლის

დამოკიდებულებას და ათასგვარი ვარიანტით ცოცხლდება ქართულ სცენაზე. რიგ შემთხვევებში, ეს ტენდენცია სხვა ტენდენციების საფუძველსაც კი წარმოადგენს. ჩვენი აზრით, სწორედ ნაციონალური თემატიკის აქტუალიზებით, ეროვნული იდენტობის პრობლემების გაცნობიერებით იწყება პოსტმოდერნიზმი ქართულ თეატრში. წინამდებარე ნაშრომში ეს საკითხი ერთ-ერთი ძირითადი მსჯელობის თემაც გახდა. რადგან აქამდე არ მომხდარა პოსტმოდერნიზმის, როგორც აღნიშნულ პერიოდში, მსოფლიოში ყველაზე ძლიერი მხატვრული მიმდინარეობის ქართულ რეალობაში და კონკრეტულად თეატრში დამკვიდრების საფუძვლების კვლევა. დ. მუმლაძის აზრით პოსტმოდერნიზმი 1974 წლიდან ჩნდება, როდესაც რ. სტურუა დგამს „ყვარყვარეს“. თავს უფლებას ვაძლევთ, არ დავეთანხმოთ მას, და გამოვთქვამთ ჩვენს განსხვავებულ აზრს ამ საკითხთან დაკავშირებით. მართალია რ. სტურუას სპექტაკლებში უკვე სახეზეა ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მაგრამ ამ ნიშნების არსებობას ჩვენ ვერ მივიჩნევთ პოსტმოდერნიზმის დასაწყისად, რადგან რ. სტურუას შემოქმედებაში გამოხატული მხატვრული აზროვნების სპეციფიკას ჰქონდა განსხვავებული საფუძველი, ის საბჭოთა კავშირის ტოტალიტარიზმსა და ჩაკეტილ სივრცესთან წინააღმდეგობაში იბადებოდა, ხოლო პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრება, მის ქართულ ნიადაგზე აღმოცენება, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულია ნაციონალური ნიჰილიზმის გამწვავებასთან, ეროვნული იდენტობის პრობლემატიკასთან. ამიტომ განსხვავებული წინაპირობების გამო, ჩვენ რ. სტურუას შემოქმედებაში გამოხატულ პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, ვთვლით გარკვეულ წინათგრძნობად და არა მიმდინარეობის დასაწყისად საქართველოში. ეს იმ შემთხვევაში, თუ პოსტმოდერნიზმს მივიჩნევთ კონკრეტულ, გამოკვეთილ მხატვრულ მიმდინარეობად და არა ზედროულ მოვლენად, რომლის გამომხატველი ნიშნები ნებისმიერი ეპოქის შემოქმედებაში შეიძლება მოიძებნოს.

ჩვენი ანალიზის მიხედვით, ქართულ თეატრში, პოსტმოდერნიზმის, როგორც მხატვრული მიმართულების გამოვლენა 90-იანი წლებიდან იწყება. სინამდვილის პოსტმოდერნისტული ხედვა, 90-იანი წლების ქართული რეჟისურის ძიებებისათვის გამჭოლი ხაზია. ის დაიწყო ეროვნული გამორჩეულობისა და უნიკალურობის პათოსში დაეჭვებით, ტრადიციული ღირებულებების გადაფასებით და ნიჰილიზმის გაძლიერებით.

შესაძლებელია დადგინდეს ზოგადად პოსტმოდერნისტული ხელოვნების რამდენიმე მეტნაკლებად გამომსახველი ნიშანი, რაც თეატრალური რეჟისურის კონცეფციებსა და ხერხებზე, მათი თანამედროვე სახის ჩამოყალიბებაზე ახდენს ზეგავლენას: კულტურის განსხვავებული

ისტორიული ფორმების მუდმივი მიმართვა, ნაწარმოებებში, მრავალფეროვანი მხატვრული სისტემების აქტიური გამოყენება, პოლისემანტიურისა და პოლისტილისტურისაკენ სწრაფვა, სხვისი ტექსტის მიმართ მომატებული ყურადღება, გმირის ერთადერთი „მე-ს“ არარსებობა, ფიქსირებული სტილური, იდეოლოგიური, მორალური დომინანტის აცილება, „დარღვეული“ ცნობიერების არსებობა, ფრაგმენტულობა, მხატვრული ნაწარმოებების ფორმის გარეგნული „დაუმუშავებლობა“, მათი პროგრამული ირონიული უზუსტობა „მაღალი კულტურისა“ და დაბალსინჯიანი კომერციული ჟანრების საზღვრებს შორის.

ესთეტიკის თვალსაზრისით სჭარბობს პოლისტილისტურობა, ეკლექტიკა, ეს გამოიხატება როგორც სცენოგრაფიასა და მხატვრობაში, ასევე სამსახიობო შესრულების ტექნიკაში. რეჟისურის კონცეფციათა უმრავლესობა ანტიმიმეტურობით ხასიათდება, სწორედ ამ მოტივით აიხსნება ხერხის „თეატრი თეატრში“ აქტიური გამოყენება. ამ ხერხში ლოკალურად, ქართული ბუნების თამაშობრივი ხასიათის და გლობალურად, მთლიანად ცხოვრების თეატრალიზაციის პროცესის ხაზგასმა ხდება. პირველ შემთხვევაში მტკიცდებოდა მოსაზრება, რომ ქართულ ბუნებასთან უფრო ახლოს სწორედ წარმოდგენის, თამაშის და არა გარდასახვის შემოქმედებითი მეთოდია. რომ ფსიქოლოგიური თეატრი, რომელიც რუსული კულტურის წიაღში განვითარდა, უფრო ნაკლებად ესადაგება ქართულ ტემპერამენტს, ნაკლებად გამოხატავს ქართულ ნაციონალურ ბუნებას. რასაკვირველია ამ მიმართულებით ქართულ სცენაზე დაიდგა არაერთი მნიშვნელოვანი და წარმატებული სპექტაკლი, შეუძლებელია არ აღინიშნოს მ. თუმანიშვილისა და თ. ჩხეიძის შემოქმედება, რომელმაც თვისობრივად შეცვალა და განვითარების ახალ საფეხურზე აიყვანა ქართული სათეატრო ხელოვნება. თუმცა ჩვენი თეატრალური ტრადიციის ძლიერი მხარე მაინც უნივერსალური სინთეზის პრინციპზეა აგებული და გარდასახვის მეთოდიც მისი ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია. ამ კონტექსტში გამოიკვეთა, თანამედროვე რეჟისურისათვის მნიშვნელოვანი ტენდენცია - „სერიოზულობის“ პრეტენზიით შეფერილი რეალისტურ-ფსიქოლოგიური თეატრის და მისი ესთეტიკის, ზოგადად, მაღალი ტრაგიკული პათოსის უიმედო მდგომარეობა თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში. ფსიქოლოგიური წიაღსვლებისა და ნამდვილობის ილუზიის შექმნის სანაცვლოდ მთავარ ადგილს იკავებს ის ენერგეტიკული ბირთვი, რომელიც ეუგენიო ბარბას აზრით არის „ფორმაში ჩამოსხმული სხეულიდან

ამოფრქვეული“ ძალა[270]. სხეულის ტექნიკას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ანტონენ არტოს, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის და ქართულ თეატრში ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებაში. მეორე შემთხვევაში, თამაშის ფენომენის აქტუალიზაცია უკავშირდება ჰიპერრეალობის თეორიას, რომლის ყველაზე აშკარა გამოვლინებას ადამიანის ცნობიერებაზე ზემოქმედების უმძლავრესი იარაღი, თანამედროვე მასმედია წარმოადგენს. დ. მუმლაძე თავის წერილში „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“ წერს, რომ ტელევიზია ცდილობს გაუთავებელ რეალურ თუ ჰიპერრეალურ თამაშებში ჩართოს მაყურებელი, ნათელია „ცნობილი სენტენციის აქტუალობა - „მთელი სამყარო თეატრია“ და თეატრის ახალი თეორიების შექმნაც საზოგადოებრივი ყოფის თეორიის შექმნის ტოლფასი ხდება“[271]. პოსტმოდერნის ეპოქაში სანახაობად იქცევა ყველაფერი. შოუ ჩვენი ცხოვრების ნაწილად იქცა და ის, როგორც კომუნიკაციის ფორმა, ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში შეიჭრა.

ბუნებრივია, ახალი ცხოვრებისეული გარემოება თავის პირობებს აყენებს ყველაფერში. თანდათან შესამჩნევი ხდება რეჟისურის, ათწლეულების განმავლობაში დამკვიდრებული, ფუნქციისა და დანიშნულების ცვლილებაც. თანამედროვე ფილოსოფოსებისა და თეორეტიკოსების, ნებისმიერი ავტორიტარული სისტემის წინააღმდეგ მიმართულმა აზროვნებამ შედეგი გამოიღო და დღევანდელი თეატრალური პროდუქციის უმეტესობამ დაკარგა რეჟისორის მკვეთრი ესთეტიკურ-იდეური გზავნილი. სპექტაკლის ზეამოცანა, როგორც რეჟისორის უპირველესი მიზანი, თანამედროვე მოაზროვნეთა მიდგომებით იდეოლოგიური ძალადობის გამოვლინებად იქნა მიჩნეული. ამ თვალთახედვის გაგრძელებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ დ. დოიაშვილის დამოკიდებულება, რომელიც ერთ-ერთ ინტერვიუში განისაზღვრა: - „თუ მე ზუსტად ვიცი რაზეა ეს სპექტაკლი, მაშინ მე მას ვეღარ დავდგამ“. რეჟისორის პოზიცია კონკრეტული გზავნილის მნიშვნელობას უარყოფს და შემოქმედების პროცესში ინტუიციის პრიორიტეტს ამკვიდრებს. მთავარი იდეისა და აზრის გენერირების ტვირთი მაყურებელმა გადაინაწილა და სპექტაკლები თანდათან ინტერაქტიული გახდა. პოპულაროზა მოიპოვა შეხედულებამ, რომლის თანახმადაც მაყურებელს ნანახის საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება აქვს. ამით თითოეულ მათგანს ახალი ინტერპრეტაციის არა მხოლოდ უფლება ეძლევა, არამედ სპექტაკლის ავტორობის თავისებური შესაძლებლობაც.

---

[270] მუმლაძე დ., „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“ , ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6 გვ. 41

[271] მუმლაძე დ., „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6 გვ. 40

გამომდინარე აქედან, ბუნებრივიც არის, რომ პიესის ინტერპრეტაცია იღებს უფრო ფართო მნიშვნელობას ვიდრე ეს აქამდე ხდებოდა. თავად დრამატურგია, რომელიც აქამდე სპექტაკლის ხერხემალი და მისი მამოძრავებელი ძრავა იყო, თანდათან წარმოდგენის ერთ-ერთ შემადგენელ კომპონენტად იქცევა. ამ პროცესის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს, თანამედროვე თეატრის კონტექსტში „პოსტდრამატურგიული თეატრის“ განსაზღვრების შემოტანა. დრამატურგიული მასალის მიმართ სრულიად ახალი მიდგომის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ დ. ანდღულაძის სპექტაკლი „38-ე“ და ლევან წულაძის ე.წ. სამაგიდო რეპეტიციებზე პიესის ტექსტის ახალი ვარიანტის მსახიობებთან ერთად შექმნის მეთოდი. დრამატურგიული ტექსტის გადამუშავების ახლა უკვე მიღებული პრაქტიკა, რომელიც რეჟისორს არა მხოლოდ ინტერპრეტატორად, არამედ დრამატურგის თანაავტორადაც აქცევს, მათი სპექტაკლების განხორციელების მომენტისთვის მსჯელობის საგნადაც იქცა.

ჩვენს მიერ მოხაზულ პერიოდში, 90-იან წლებში, საქართველოში, თეატრალური ხელოვნება არ ხასიათდება აღწერილი მკვეთრი ცვლილებების თანმიმდევრული გამოვლინებით რეჟისორის და თეატრალური პროდუქტის მნიშვნელობა-დანიშნულების საკითხში. მაგრამ უკვე სახეზეა ამ ტენდენციის გამომხატველი კონკრეტული ნიშნები.

პოსტსაბჭოთა სივრცეში პოპულარული ხდება „აბსურდის თეატრი“, რომელმაც ბრეხტიანულ დიდაქტიკურ პლატფორმასთან წინააღმდეგობაში სცენაზე საკუთარი ესთეტიკა დაამკვიდრა. აბსურდის თეატრის, როგორც მას ხშირად უწოდებენ - ანტითეატრის პრინციპებიდან თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ თეორიებს განსაკუთრებით ენათესავება ის, რომ პირველი – არ არსებობს სიმბოლური ლოგიკაც კი, რომელიც გააერთიანებს აზრსა და მის გამომხატველ სიმბოლოებს, რადგან თეატრის მიზანი არაა აზრის გამოხატვა, არამედ სანახაობის მოწყობა. სიტყვები და საგნები კი სრული ავტონომიით სარგებლობენ. მეორე – მეტყველება კარგავს საკომუნიკაციო ფუნქციას და ხდება სასცენო ობიექტი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს ე.წ. "მეტყველების კრიზისი". აბსურდისტების აზრით სიტყვებს ხშირად შეცდომაში შევყავართ, რადგან მათი მნიშვნელობა იცვლება გარემოს მიხედვით, ამიტომ აბსურდის თეატრს აღარ სწამს მეტყველების, ენის. იგი უპირატესობას ანიჭებს ჟესტებსა და მოძრაობებს.

აღნიშნულ პერიოდში სულ უფრო ცხადი ხდება ფორმის დომინირება. იმ დროში როდესაც შინაარსმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, საკამათო გახდა მისი პირველადი არსი, თავისთავად მეტი დატვირთვა შეიძინა ფორმამ, და მისი გამოსახვის უკიდურესმა შესაძლებლობებმა.

თანამედროვე თეატრალურ სიბრტყეში თანდათან არსის ძიების სიღრმეს გარეგნული ფორმის ზედაპირულობა ჩაენაცვლა. ასევე, შესამჩნევია საწყისებთან დაბრუნების ტენდენცია. ნატურალისტური ხერხების სულ უფრო ხშირი გამოყენებაც, რეჟისორების მიერ, ამ ტენდენციის ნაწილია. პ. მარკოვი თვლიდა, რომ ფსიქოლოგიური თეატრი ნატურალისტური თეატრიდან ამოიზარდა. ის იყო დახვეწილი ფსიქოლოგიური თეატრის უხეში წინამორბედი. სწორედ ის გახდა თანამედროვე თეატრალური რეჟისორების ინტერესის საგანი.

რეჟისორები ნატურალისტური ხერხებით გადმოსცემენ სისხლიან და საშინელ სცენებს, რაც ადრე თხრობის მხოლოდ შეფერილობა იყო, ახლა ძირითადი სამეტყველო ენა ხდება. სისასტიკე, როგორც ასეთი, თემატიკის ჩარჩოებს გასცდა და ესთეტიკური კატეგორიის ადგილი დაიმკვიდრა. პოსტმოდერნიზმის რადიკალი თეორეტიკოსი ჟან ბოდრიარი თანამედროვეობას სიკვდილის კულტურად მიიჩნევს. სისასტიკე და ძალადობაც შეიძლება განხილული იყოს ამ კულტურის შემადგენელ ნაწილებად. ის რაც ადრე იყო ზნეობრივი პრობლემა ან ფსიქოლოგიურ კომპლექსთა რეციდივები, დღეს თანამედროვე კულტურის ენად გარდაისახება.

ეს პროცესი გამოიხატა თანამედროვე ენაშიც. დღეს სამეტყველო ენა გამოხატავს იმ სისასტიკის ენას, რომელიც ახალმა კულტურულმა ნაკადმა შექმნა. თანამედროვე მწერლობაში გამოხატული უცენზურო სიტყვები თუ გამონათქვამები თანდათან სცენაზეც მკვიდრდება. თვალშისაცემია განსხვავება ძველსა და ახალ დამოკიდებულებებს შორის თეატრის დანიშნულებაზე. თუ ქართველი სამოციანელები თეატრს ქართული ენის სიწმინდის შენარჩუნებისა და გავრცელების ყველაზე ძლიერ იარაღად თვლიდნენ, დღეს თანამედროვე მკვლევრები ქართულ სცენაზე კულტურული პროცესების შეულამაზებელი ასახვის აუცილებლობაზე საუბრობენ. ასეთი „შეულამაზებელი“ ექსპერიმენტების განხორციელებისათვის ახალი თეატრალური სივრცეების საჭიროება წარმოიქმნა. შეიქმნა სახელმწიფო თეატრებთან შედარებით მეტი თავისუფლების პრეტენზიის მქონე „თეატრალური სარდაფი“ რუსთაველზე და ვაკეში, ასევე მოგვიანებით „თავისუფალი თეატრი“. ამას გარდა, მოგვიანებით, თითქმის ყველა სახელმწიფო თეატრში გაიხსნა მცირე და ექსპერიმენტული სცენები.

თუმცა რეჟისორების მოღვაწეობას, აღნიშნულ პერიოდში, ერთგვარი დაბნეულობა აღენიშნება. ისინი გრძნობდნენ, რომ საჭირო იყო ახალი იდეები, მიდგომები და გამომსახველობითი ხერხები. ყველაფერი ის, რაც შეძლებდა სცენური სიცოცხლე მიეცა

რადიკალურად შეცვლილი, ჯერ კიდევ ბუნდოვანი, მაგრამ თითქმის ყველასათვის საგრძნობი, თვისობრივად ახალი სინამდვილისათვის. ცდილობდნენ მოესინჯათ განსხვავებული მეთოდები. თანმიმდევრულობისა და პრიორიტეტული თემების გახსნის ნაცვლად, ისინი კოლაჟსა და ეკლექტიკაში ეძებენ გამოსავალს. ალბათ ამიტომაც, რეჟისურა აღარ მოგვითხრობს მტკიცებით ფორმაში, ნაკლებად დარწმუნებულია საკუთარ თავში და მხოლოდ განსჯის საკითხს გვთავაზობს.

რეჟისურის დამახასიათებელი თავისებურებებისა და საერთო ტენდენციების განსაზღვრისათვის თეატრმცოდნეობით პრაქტიკაში, გარდა სპექტაკლების უშუალო ანალიზისა, მიღებულია რეპერტუარის ანალიზიც. რამდენიმე თეატრის 10-წლიანი რეპერტუარი აჩვენებს, რომ რეჟისორები დგამდგნენ როგორც კლასიკურ, ასევე თანამედროვე დრამატურგიულ ნიმუშებს. თუმცა წარმოდგენის ჟანრი ხშირ შემთხვევაში დაუზუსტებელია. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ა. ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, რეპერტუარში მისი ჟანრი განსაზღვრული არ არის. ის წარმოგვიდგება, როგორც „სპექტაკლი სამ მოქმედებად“. ასევე ა. სტრინდბერგის „მამა“ მარჯანიშვილის თეატრში წარმოდგენილი იყო როგორც „პიესა ორ მოქმედებად“. რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1990 წელს ა. ვარსიმაშვილის მიერ განხორციელდა მ.ჯავახიშვილის ნაწარმოების „სცენური იმპროვიზაცია“ (სპექტაკლის პროგრამის მიხედვით). პოსტმოდერნში, თანამედროვე სოციო-კულტურული სივრცის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად, ჟან ბოდრიარი, „ჟანრთა აღრევის კანონს“ ასახელებს. ამ პროცესის აღსანიშნად მან შემოიღო ტერმინი „კულტურული ბულიონი“, რაც ხატოვნად შეგვიძლია ჩვენს მიერ საკვლევი საგნის არსსაც მივუსადაგოთ. ასევე, უნდა აღინიშნოს, რომ კლასიკური ნაწარმოებები თანამედროვე სცენაზე სულ უფრო თამამი ინტერპრეტაციების საგანი ხდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორებს კლასიკური ტექსტი, თავად ამ ტექსტის მიმართ ჩამოყალიბებული სტერეოტიპების დასანგრევად სჭირდებოდათ.

შევეცადეთ პუნქტებად ჩამოგვეყალიბებინა თანამედროვე რეჟისურის ხერხების, ხშირად გამოყენებული ესთეტიკური „პლათფორმების“ მახასიათებლები, რომლებიც, როგორც კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, არც თუ სწორხაზოვანი და დროში დასრულებულია:

1. თეატრის თამაშობრივი ბუნების წარმოჩენა (ანტიმიმეტურობა, აქცენტი „თეატრი თეატრში“);
2. ეკლექტიკა, პოლისტილისტიკა;
3. ფრაგმენტულობა;

4. პიესის ინტერპრეტაცია იღებს უფრო ფართო ფორმას (ინტერპრეტაციის მრავლობითობა);
5. ინტერაქტიულობის მომატება;
6. რეჟისურა აღარ ამტკიცებს, ის მხოლოდ წარმოგვიდგენს;
7. დარღვეული ცნობიერება, ერთი „მეს“ არ არსებობა;
8. შოუს ელემენტები, პროვოკაცია;
9. აპოკალიფსური აზროვნება, დასასრულის შეგრძნება;
10. პუბლიცისტურობა, მოქალაქეობრივი პოზიციის წარმოჩენა;
11. სოციალური თემების აქტუალიზაცია;
12. სხეულის ენით მეტყველება, აქცენტი გადადის არავერბალური გამოხატვის ფორმებზე, ჟესტი, პლასტიკა, რიტმი;
13. ავტორიტეტების და პიროვნების რღვევა;
14. აბსურდული ცნობიერება;
15. სისასტიკის გამძაფრება (ენობრივ ფორმებში და ურთიერთობის ხასიათში) სისასტიკის ჩვენების პირდაპირობა და მოჭარბებული რაოდენობა;
16. ჟანრის განუსაზღვრელობა.

მაგრამ ყველაზე მთავარი რაც უნდა ითქვას 90-იანი წლების რეჟისურის შესახებ, ჩვენი აზრით, ეროვნული იდენტობის, მისი პათოსის და გლობალიზებული მსოფლიოს პოსტმოდერნისტული თვალთახედვის ერთმანეთთან შეთანხმების ცდაა. ჩვენი კულტურის ადგილისა და ხასიათის განსაზღვრა მსოფლიო კულტურის წიაღსა და კონტექსტში ის საზრუნავია, რომელიც თავისუფლების მოპოვებასთან ერთად გაჩნდა, წლების მანძილზე რეჟისორთა მრავალ სცენურ ვერსიად გარდაისახა და ამ ნაშრომში განხილული შემოქმედებითი პროცესის ფარგლებში არ დამთავრებულა.

წინამდებარე ნაშრომის ღირებულება, პირველ რიგში მისი აქტუალობით განისაზღვრება, ჩვენს მიერ გამოკვლეული პერიოდი ყველაზე ნაკლებად არის შესწავლილი და ჩვენი ძალისხმევა სწორედ ამ უკმარისობის შევსების მცდელობად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ასევე, გვაქვს იმედი, რომ იგივე თემით დაინტერესებული მკვლევრები გამოიყენებენ მას, შეავსებენ და დახვეწენ ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებებს ან პოლემიკაში შევლენ მათთან.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბაშიძე კ., „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1989 #5
2. ანასაშვილი მ., „არტურ მილერის უკანასკნელი პიესა და სატელევიზიო რეალური შოუ“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6
3. ანდრონოვსკი ნ., „ვაი ჭკუისაგან“, გრიბოედოვის თეატრში“, გაზ., „ზარია ვოსტოკა“, 1990წ., 23 იანვარი, Н. Андроновский ,,Горе,, Грибоедовского театра,, Газ. ,,Заря Востока,, 1990 г. 23 января
4. არველაძე ნ. „დრო, დრო აღნიშნე!“ გაზ. „თბილისი“, 2003 წ. 8 მაისი, # 49
5. არველაძე ნ. „ჰოპლა, „კლდიაშვილის თეატრი“ ცოცხლობს!..“, გ. „თბილისი“, 1994, №62, 27/IV
6. ახმეტელი ა., წერილები „მომავალი ქართული თეატრი“
7. ბათიაშვილი გ., „რობერტ სტურუა ფიქრობს“, ჟურ. “თეატრი და ცხოვრება“ ,1998 წ. # 4
8. ბათიაშვილი გ., ხ. წულაძე. „პროფესია –ჰობი, დათო დოიაშვილი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999წ. #3
9. ბაქრაძე ა., „ნიღბების სამყაროში“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994 წ. №1
10. ბერიაშვილი ხ., გაზ. „თბილისი“,#35, 1996, 27 მარტი
11. ბეზირგანოვა ი. „სადღა გავცუროთ?“, გაზ., „სვაბოდნაია გრუზია“, 1999წ. 29 ოქტომბერი. И. Безирганова «Куда ж нам плыть?» , Газ. «Свободная грузия» 1999г. 29 октября
12. ბრაუნი მ. „ბრეხტი, დიდი მოდერნისტი“, სტატია „სამეფო ლიცეუმის თეატრის“ პროგრამისათვის 20015 წ., Brown M. “”Brecht: the great Modernist” programme notes for The royal Lyceum Theatre, 2015
13. ბრეგაძე დ. „გამოღვიძების დიადი წამი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1998, 1-8/V №18
14. ბუხრიკიძე დ. „მერე რა, რომ სამშობლო სანახევროდ სველი და სანახევროდ ჩვენია “,გაზ. „7 დღე“, 14–20 მარტი, 1997 წ. №11
15. ბუხრიკიძე დ. „ეპიკური ზავი შექსპირთან...სტოპარდზე გავლით“, გაზ. „7 დღე“, 1996 წ. 12-18 ივლისი, №28
16. ბუხრიკიძე დ., „ყოფნა–არყოფნის შიში საფესტივალო კარნავალებს შორის“, გაზ. „რეზონანსი“, 1998წ. 10 ოქტომბერი
17. ბუხრიკიძე დ., „როცა წყლულებს მითებით აღარ იხვევენ...“,გაზ. „7 დღე“, 1995 წ. 2–8 ივნისი,#21
18. ბუხრიკიძე დ. „ვიდრე გოდო დაბრუნდება“, ჟ. „იმიჯი“, 2002 წ. №8 (24)
19. ბუხრიკიძე დ., გაზ. „7 დღე“, #14 (238), 5.11/IV, 1996წ.
20. ბუხრიკიძე დ., „თიჯინური ფაუსტის კლინიკური ვნებანი“ გაზეთი „მერიდიანი“, 1999 წელი, 6-8 დეკემბერი, #141
21. ბუხრიკიძე დ. „რესტავრაციის საგაზაფხულო სურნელი“, გაზ. „7 დღე“,1995, №13 8-14/IV,
22. ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „არ გადავშენდებით“, ჟ.“საბჭოთა ხელოვნება“1990 №2
23. ბოკუჩავა თ., გაბუნია მ., ჭავჭავაძე ა., „ქართული თეატრი დღეს“, ჟ. „ხელოვნება“, 1990, №6
24. ბოკუჩავა თ., „მოთოსი და ქართული თეატრი“, სადისერტაციო ნაშრომი, 2006 წ.
25. ბოკუჩავა თ., „მე იგივე ვარ მარად და მარად, არ ვსდევ ჟამთაცვლას...“, გაზ. „კავკასიონის“ დამატება „არილი“, 1997 წ. 10–16 აპრილი
26. გაზეთი „დრონი“, 17 თებერვალი, 1993 წ.
27. გაზ. „გარდიანი“, 2000 წ. 27 ივლისი
28. გაზ. „ინდეპენდენტი“, 2000 წ. 28 ივლისი
29. გაზ. „7 დღე“, 1997 წ. 8-10 აპრილი # 17
30. გაზ. „ქართული თეატრის დღე”, 1998 წ. 14 იანვარი
31. გეგეჭკორი მ. „ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და უპირულობა“, გაზ. „ქართული კულტურა“, 1998 წ. 10–16. აპრილი
32. გეგეჭკორი მ., „დილის გაზეთი’, 27 მარტი, ოთხშაბათი, 1996წ.
33. გეგია მ. „ფრთხილად, სცენაზე ნოდარ მგალობლიშვილია!“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1998 წ.

34. გვინდაძე ე. „ძიების გზით“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994. №2
35. გუგუშვილი ე. „...და ზარი გვიხმობს“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14/I, 1990
36. გუგუშვილი ე. „“ბახტრიონი“ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება,“ 1993 წ. №4
37. გურაბანიძე ნ., „მწამს იმიტომ, რომ აბსურდია“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2003 წ. 14 იანვარი
38. გურაბანიძე ნ. „ცხოვრება და სიკვდილი კაზინოში“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1997 წ. 14 იანვარი
39. გურაბანიძე ნ., „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, #7-8
40. გურაბანიძე ნ., „სარდაფიდან წამოსული სინათლე“ გაზეთი „ქართული თეატრის დღე” 1998წ. 14 იანვარი
41. გურგენიძე მ. „ღიმილი უმანკოებისა“ ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999 წ. #3
42. დეკანოიძე ი. „ასეა ხოლმე საუკუნის მიწურულს მუდამ...“, გაზ. „კავკასიონი“, 1996 წ. 29 ივნისი
43. ვახანია ზ. „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2005წ. №2
44. ველში ვ. „“პოსტმოდერნი“ ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, ჟ. „აფრა“, 1998 წ. #4
45. თოფურიძე ე., „„ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010
46. თოფურიძე ე., . „ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზღაპარში“, ჟურ. „ხელოვნება“, 1998 №1-2
47. თეატრის მუზეუმში დაცული სარეპეტიციო ჩანაწერის დღიური
48. ივანიცკი თ., „ჰამლეტი ანუ მარადიული ღირებულებები და წარმავალი ამაოება“, გაზ. „ახალგაზრდა ივერიელი“, 1991 წ. 25 ივლისი, № 86
49. კალანდარიშვილი მ. „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“, თბ. 2010წ, გამ. „კენტავრი“
50. კალანდარიშვილი მ. „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“, თბ. 2007, გამომცემლობა „კენტავრი“
51. კალანდარიშვილი მ., „ძალადობისა და სისასტიკის მოტივები ხელოვნებაში“, „სამეცნიერო კონფერენციის მასალები“, მე-2, თბ., გამომცემლობა, „კენტავრი“, 2010
52. კალანდარიშვილი მ., „პროვინციული ამბავი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წ.
53. კალანდარიშვილი მ. „მე–20 საუკუნის დასაწყისის ქართული დრამატული ნაწარმოების თანამედროვე ინტერპრეტაცია“, „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები მე–20 საუკუნის 90–იანი წლებიდან დღემდე.“ გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007წ.
54. კალანდარიშვილი მ. „სანდრო ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები“, თბილისი, გამ.,“ხელოვნება“, 1986 წ., М. Каландаришвили „Проблемы режиссуры Сандро Ахметели“, Тбилиси, Изд. „Хеловнеба“,1986г.
55. კამინსკაია ნ. „ხელმწიფე სპექტაკლში მეფის გარეშე“, ჟ.“თეატრი და ცხოვრება“, 1998 №6
56. კახიანი თ., „სიყვარულის ტრაგედიაში დაკარგული სიკეთე და სიყვარული“, გაზ. „დილის გაზეთი“ 2001წ. 17 მარტი, #59
57. კიკნაძე ვ. „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, გამომცემლობა „საარი“, 2001, ტომი I
58. კიკნაძე ვ. „ფიქრები თეატრალურ ფესტივალზე“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1998 წ. №6
59. კიკნაძე მ. „ძიების გზით“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1998, 14 იანვარი
60. კობახიძე მ. „შედეგები და ტენდენციები“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #4
61. ლალიაშვილი გ., „აღდგენილი სპექტაკლის ხიბლი“, გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, #47, ოთხშაბათი, 26 თებერვალი, 1998 წელი
62. მარკოვი პ.ა. „უახლესი თეატრალური ტენდენციები“, მოსკოვი, მსმ XXIV, 1924წ., გვ.40. П. А. Марков „Новейшие театральные течения’’, Москва, МСМ XXIV, 1924 г.
63. მაჭავარიანი ნ., „სამი სპექტაკლი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. # 1-2,
64. მაჭავარიანი ნ. „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999 წ. #1-2
65. მაჭავარიანი ნ., „საშობაო სიზმარი”, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1993, #3
66. მეგრელიძე, „ცოცხალთა სასაფლაოზე’’, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994, #,1
67. მეგრელიძე გ. „მედიტაცია ჰამლეტის თემაზე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“,1996წ. №5-6

68. მეგრელიძე გ., „თანამედროვეობის თანხმიერი სპექტაკლი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1999წ. №1-2
69. მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში “, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004 წელი, #6
70. მუმლაძე დ., „„კაცია ადამიანი?!“ რუსთაველის თეატრში“ ჟ. „ომეგა“ 2003 წ. ივნისი №6
71. მუმლაძე. „თანამედროვე თეატრის რამდენიმე თეორია“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №5-6,
72. მუმლაძე. დ. „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ.2006 წ.
73. მუმლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, მეორე ნაწილი, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006 წ. №1-2
74. მუმლაძე დ. „პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური წინამძღვრები“, ჟ. „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, 2005 წ. № 5-თბ.
75. მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“ 1998, #1.2
76. მუმლაძე დ. „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, თბილისი, 1973 წ. გამომცემლობა „ხელოვნება“
77. მუზაშვილი ნ., „ჩვენ და ისინი“, თბ. 2004 წ, გამ. „მერანი“
78. ოჩიაური ლ., „რატომ დაეძებს ექვსი პერსონაჟი ავტორს?“, გაზ. „რეზონანსი“ 1999 წ., 25 აპრილი
79. კაკაბაძე ნ. „ბერტოლდ ბრეხტი და მისი ქართველი ინტერპრეტატორები“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წელი, #4
80. ჟურ: „ხელოვნება“, 1990, #6
81. სხირტლაძე ი., „იაპონური თეატრის საწყისები“, ჟურ.„თეატრი და ცხოვრება“ , 2005 წ. №2
82. სოფრომაძე ზ., „ექვსი პერსონაჟი და ერთი რეჟისორი ჭეშმარიტების ძიებაში“, გაზ. „7 დღე“ 1999 წ. №46, 30 აპრილი - 2 მაისი
83. სოფრომაძე ზ., „თემურ ჩხეიძე - მე არსადაც არ წავსულვარ!“ ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2002 წ. №2
84. სტრელერი ჯ. „თეატრი ადამიანებისათვის“, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, #11
85. სტურუა დ. გაზ., „სვაბოდნაია გრუზია“, 5/VIII, გვ.8. Стуруа Д. Газ.“Свабодная Грузия” 1995г., 5/VIII
86. ტურიაშვილი მ. „ტაძარი“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1990, №5
87. ურუშაძე პ., .„მეფე ლირი ქართულ სცენაზე,“ ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1988წ. #5, 1988წ.
88. ფრიდონაშვილი ნ. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1990
89. ქარდავა ხ. „ჰამლეტი“, რომელიც მთლად „ჰამლეტი“ არ არის“, გაზ. „დილის გაზეთი“, 1996 წ. 19 ივნისი, №35
90. ქართველიშვილი ვ., „რომანტიკულისა და ინტელექტუალურის ზღვარზე“, გამ. „კენტავრი“
91. „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა“, „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წ. #3
92. „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა”, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება” 1999 წ. №3
93. ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე. 2007წ.
94. ღონღაძე ლ. ‘საიდან მოდის ეს უსაზარლესი სტუმარი?’, გ. „ქომაგი“, 1998 ,IV, #3(4)
95. ყუშიტაშვილი ფ., „მე ახლა მგონია, რომ შემიძლია ყველაფერი ნულიდან დავიწყო“, ჟ.“ხელოვნება“, 1990 №6
96. ყუშიტაშვილი ფ., „დიდოსტატი“, ჟურ: „ხელოვნება“, 1992, №1-2
97. ყუშიტაშვილი. „ჩემი საყვარელი ბალაგანი“, გაზ.“ივერია ექსპრესი“, #26, 12.4.1994
98. შახ-აზიზოვა ტ., “სიყვარული-სიძულვილი”, ჟურ., „თეატრი და ცხოვრება“, 1998 წ. #6
99. შახ-აზიზოვა ტ., „რეჟისორ სტურუას პორტრეტი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2001წ. №4
100. თოფჩიშვილი რ., „კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა“, გამომცემლობა „უნივერსალი“ 2007წ.
101. ჩართოლანი გ., „...არც ესაა უმნიშვნელო რამ“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998 წ. #6
102. ჩართოლანი გ., „სამი და მარჯანიშვილელთა სცენაზე“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1997 წ. 19 აპრილი, №89

103. ჩეხოვი ა.პ. რჩეული ნაწარმოებები სამ ტომად, შესავალი, ბერკოვსი ნ.ა., გამ. „ხუდოჟესტვენნაია ლიტერატურა“, მოსკოვი, 1967,, А. П. Чехов, Избранные произведения в трех томах , Предисловие Н. Я. Берковского. Издательство »Художественная литература» Москва 1967
104. ჩიჩუა შ., „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“, ჟურ. „მნათობი’’, თბილისი, 2003 წ. №1-2
105. ცქიტიშვილი გ. „გზა ხსნისა“, ჟ. „თეტარალური მომაბე“, 1990, №5
106. ცქიტიშვილი გ., „...წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟ. „მნათობი’’, თბილისი, 2002 წ. №3-4
107. ძიგუა ვ. „სიზიფეს ტვირთი“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1996 წ. 18-25 ოქტომბერი, №42
108. წერეთელი ვ. „სტუმრები სხვა სამყაროებიდან“, ჟ. „ტეატრალნაია ჟიზნ“, 1996წ., №9,, Церетели В. «Пришельцы из других миров», ж.«Театральная жизнь» , 1996 №9
109. წულაძე ხ., „ლევან წულაძე: იმ უღელქვეშ უფრო ადამიანურნი ვიყავით“, ჟ.„თეატრი და ცხოვრება“, 1999 წელი. #5
110. წიფურია ლ. „აღდგენით სამუშაოებზე განწესებულთათვის“, ჟ. „თეატრალური მოამბე“, 1989 წ. , #1
111. ჭავჭავაძე ა. „„ყოველსა დროში’’ ანუ იმედი გადარჩენის’’, ჟ. „ხელოვნება“, №8, 1991 წ.
112. ხეთაგური ლ., „ჰამლეტის უცნაური ღიმილი“, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“ ,1991 წ. №5
113. ხეთაგური ლ., „ბიუხნერს ბედი კვლავ არ წყალობს“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1994წ. #5-6
114. ხუხაშვილი გ. „სცენაზეა კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „თეატრალური მოამბე“, 1974 წელი, №6
115. ჯანელიძე დ., „სანდრო ახმეტელი თეატრით მოსკოვში“ ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1987 წ. #4
116. http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.13
117. http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-eurolit/golovanova/postmodernizm.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.13
118. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=6446
119. http://lib.ge/book.php?author=237&book=6686 ლევან ბრეგაძე, „პოსტსაბჭოური კულტურული სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 14.02.14
120. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_15.php პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედია, „ჰიპერრეალობა“, სტატიის ავტორი კოროტჩენკო. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 17.07.13
121. http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
122. http://orthodoxy.ge/tserili/biblia/2rjuli/2rjuli-11.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 7.03 2013
123. http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.03. 13
124. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_18.php პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედია, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.08.2013
125. http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 5.06.13
126. http://royallib.ru/read/heyzinga_yohan/Homo_Ludens.html#30720 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 8.06.13
127. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=5&t=1016 უკანასკნელად იქნა გადმოწმებული 21.06.13
128. Ильин Ил. П http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Post/index.php უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 27.06.13
129. ДжеймисонФ.П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 27.06.13
130. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_77.php (პოსტმოდერნიზმის ენციკოპედია) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 5. 10.13
131. М.А.Можейко **АНТИ-ЭДИП** http://www.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/024.htm
132. http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13
133. http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.06.13

134. **http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_81.php** (პოსტმოდერნიზმის ენც.) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.05.13
135. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_03.php ა. არტო „წერილები სისასტიკეზე“ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.05.13
136. http://24saati.ge/index.php/category/culture/2012-11-04/33428 გაზ. 24 საათი, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 05.04.13
137. http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0period--00-1--0-10-0--0-0---0prompt-10--..-4----4---0-1l--11-en-10---10-preferences-50--00-3-1-00-0-00-11-1-1utfZz-8-10-0-11-1-0utfZz-8-10&a=d&c=period&cl=CL2.22&d=HASH01fdae00c6c333d79fb1df96.1.1 ელიზბარ ელიზბარაშვილი, „ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული ბულიონის დრო“, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 3.12.13