

## დალი მუმლაძე პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პირველ მცდელობას რუსთაველის თეატრის უახლესი ისტორია, მასში გამოვლენილი მხატვრული ტენდენციები გაანალიზებულ იქნას პოსტმოდერნულ კულტურასთან მიმართებაში. რუსთაველის თეატრის მეტად რთული და მრავალპლასტიანი ბუნება ნათლად წარმოსახავს მისი ურთიერთობის თავისებურებას XX საუკუნის უმთავრეს მხატვრულ მიმართულებებთან – იქნება ეს საკუთრივ მოდერნი თუ საუკუნის დასაწყისის სხვა „იზმები,“ ჩვენს, საბჭოთა სინამდვილეში გამეფებული სოცრეალიზმი თუ პოსტმოდერნიზმი, სადაც არა მხოლოდ საბჭოური „ნორმატიული ესთეტიკის“ კრიტიკიუმთა დაძლევა გამოიხატა, არამედ გაცხადდა ახალი თეატრალური ენის ადვილად, არტისტული სილამით ათვისების მაღალი კულტურა.

საბჭოთა თეატრალურ სივრცეში რუსთაველის თეატრი გახლდათ ის ერთ-ერთი პირველი თეატრი, რომელმაც თავისუფლად, ორგანულად შეძლო თანამედროვე „ლია თეატრის“ მრავალრიცხოვან კონცეფციასთან გათავისება, რომელთა შორის ახლა ინტელექტუალურ დრამასა და ბრეტის ეპიკურ თეატრს გამოვყოფდი. რუსთაველის თეატრი ზოგჯერ გზამკვლევისა და პირველადმოძიების უპირატესობითაც სარგებლობდა, რაზედაც მეტყველებს როგორც პირადად რობერტ სტურუას შეუვალი ავტორიტეტი, ისე მისი თეატრის გამოგნებელი, ტრიუმფალური გამარჯვებები მსოფლიოს ყველა, თეატრალურ თუ ნაკლებად თეატრალურ კონტინენტზე. რობერტ სტურუას მხატვრული აზროვნების კავშირი პოსტმოდერნიზმის პარადიგმებთან, ვფიქრობ, ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, ასევე უეჭველად მესახება რეჟისორის ზეგავლენა, მეტი რომ არა ვთქვა, მთელს თანა-

მედროვე ქართულ თეატრალურ კულტურაზე. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საქართველოში არისტოტელური თეატრის ტრადიციული ფორმებით აღარ აზროვნებენ, მაგრამ ისინიც კი, ვინც მიელტვიან რეალისტური, ცხოვრებისეულ სიმართლეს მიმსგავსებული ფორმადწარმოებისკენ, ვინც გარდასახვისა და ქმედითი ანალიზის სტანისლავსკისეული სისტემის უნივერსალურობას აღიარებენ, არცთუ იშვიათად სარგებლობენ სხვადასხვა სახელოვნებო სტილისა და მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელი ფორმების გაერთიანებით, მათი ურთიერთგამსჭვალვით, უბრალოდ აღრევიოთაც კი. და ეს აღარავის უკვირს პრინციპული ეკლექტიზმის, საყოველთაო პლურალიზმის, პასტივისა და პოპურის ხანაში, სადაც ცნობილი ხერხების ახლებური გადათამაშებითა და კომბინირებით ახალი მხატვრული სინამდვილე წარმოიხსება. სხვა საკითხია მხატვრულობის რა ხარისხსა და მასშტაბში ხორციელდება ეს, ერთი შეხედვით, დაუკავშირებლის დავკავშირება, შეუთანხმებლის შეთანხმება, უარის თქმა მარტოოდენ ერთი რომელიმე გაბატონებული დისკურსით სარგებლობაზე.

\* \* \*

პოსტმოდერნიზმი ძალზე რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე მიმართულებაა იმისათვის, რომ მისი თავისებურებების ცალკე კვლევის გარეშე შესაძლებელი იყოს რუსთაველის თეატრის ისტორიის გააზრება. ამდენად ნაშრომის პირველი თავი პოსტმოდერნული კულტურის უმთავრესი მახასიათებლების გამოვლენას დაეთმობა. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ სათაურში გამოტანილი ტერმინი – პოსტმოდერნი და არა პოსტმოდერნიზმი, მიუხედავად იმისა, რომ როგორც ამ მიმართულების ფუნდამენტები, ისე მისი მკვლევარები ამ ორივე ტერმინით სარგებლობენ, პირადად ჩემთვის იმის მიწინაშეა გახლავთ, რომ რობერტ სტურუა თუ ქართული თანამედროვე თეატრის რიგი სხვა რეჟისორებიც სპექტაკლების შექმნისას პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიურ ტენდენციებსა და მასში გამოუმუშავებულ კანონთა კრებულს კი არ ეყრდნობიან, არამედ თავისუფლად აპელირებენ იმ სივრცეში, რომელიც „პოსტმოდერნულ სიტუაციას“ წარმოსახავს და რომელშიც გარკვევით იკითხება ჩვენი დროის რუსთაველის თეატრის მიმართება მასთან.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში გათამაშებული მოვლენების თავისებურებანი, მათი აღქმისა და გაგების მრავალგვარიანტულობა, ურთიერთკონფლიქტური და ურთიერთშეუთავსებელი ფორმებისა და შინაარსების ურთიერთგამსჭვალვა, მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭების ტენდენცია, ზოგადად სოციალკულტურული ყოფის პარადოქსულობა განსაკუთრებით ნათლად გამოიხატა მიმართულებაში, რომელიც „პოსტმოდერნისა“ თუ „პოსტმოდერნიზმის“ სახელითაა დღეს ცნობილი. მას, ცხადია, ჰყავს თავისი ფუნდამენტები როგორც ხელოვნებაში, ისე ფილოსოფიაში, ჰყავს თავიანთსტემლები, მიმდევრები, აპოლოგეტები და

„თეატრი და სხვა“ № 6

მთელი არმია კრიტიკოსებისა, რომლებიც ხშირად გამოთქვამენ ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისს ამ მართლა ძალზედ რთული ფენომენის შესახებ. პოსტმოდერნიზმის იდეები, ისე როგორც ყველა ნინმსწრები „იზმის“ „იდეები ჰაერში დაქრია“ და ქმნიან იმ განწყობას, ვითარებასა თუ განსაკუთრებული ხასიათის მგრძნობელობას, რომელსაც დღეს პირდაპირ უწოდებენ „პოსტმოდერნულ სიტუაციას“ და „პოსტმოდერნულ მგრძნობელობას.“ ამ მიმართულებების გულისგულს მის ღია რეტროსპექტიულობაში ჩჭურტენ. პოსტმოდერნიზმის პარადიგმის საფუძვლად კი მიიჩნევენ დაქვევას იმ თეორიების მართებულობაში, რომლებიც ერთი რომელიმე გაბატონებული კონცეფციის თანახმად ცდილობს სამყაროს სურათის ახსნასა და გაგებას. პოსტმოდერნიზმი მიელტვის მრავალმობითობის იდეის დამკვიდრებას, კონსესუსის მიღწევას, იგი უპირისპირდება მუდმივი განახლების იდეის გავეტივებას, უპირისპირდება ანტიტრადიციულ კონცეფციებს და ავანგარდისა და ზოგადად მოდერნული ხელოვნების ფასეულობათა დაძლევის მიესწრაფვის, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნი, მიმართავს რა ადრეული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფორმებისა და შინაარსების გამოყენებისა და ფორმალური, მათი მეშვეობით ისეთი ახალი კომბინაციების წარმოქმნის იდეას, რომელიც ახალ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის, ისევე ეყრდნობა მოდერნის გამოცდილებას, როგორც კლასიციზმს, აღმოსავლურ ფილოსოფიასა და ხელოვნებასა თუ ანტიკურობაში გამოვლენილი იდეებს. ზოგიერთი მკვლევარი პოსტმოდერნიზმს გვიანი მოდერნიზმის ფორმულითაც მოიხსენიებს და თვლის, რომ იგი მასში თავიდანვე იყო მოცემული ოღონდ დაფარული სახით. ამ და სხვა მრავალ თვალსაზრისზე ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი. პოსტმოდერნის შესახებ უკვე იმდენი რამ ითქვა, რომ წარმოუდგენელია მას გვერდი აუარო, მით უფრო, რომ პოსტმოდერნიზმის დრომას უმბერტო ეკოს სიტყვები ანერია: — „ყველა ნიგნი სხვა ნიგნებიდან მეტყველებს,“ ხოლო უკ დერადა, პოსტმოდერნიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, აღიარებს, რომ „სამყარო — ეს არის ტექსტი“ და „ტექსტია რეალობის ერთადერთი შესაძლებელი მოდელი.“ (!) ადამიანი სამყაროს წვდომას ხორციელებს მხოლოდ ამა თუ იმ ტექსტის მეშვეობით, რომლითაც მას ისტორიას მოუხიზრობენ. მაგრამ ვიდრე აღნიშნულ ან სხვა დისკურსებზე შეეჩერდებოდე, ალბათ დროა ჯერ თავად ტერმინის წარმომავლობის შესახებ ითქვას ზოგიერთი რამ.

პირველად ეს ტერმინი გამოყენებულ იქნა რუდოლფ პანეციის 1917 წელს გამოქვეყნებულ ნიგნში, სახელწოდებით: „ევროპული ცივილიზაციის კრიზისი.“ ავტორს შემოტანილი ჰქონდა თანამედროვე „პოსტმოდერნული ადამიანის“ ცნება იგი მას მოიაზრებდა, როგორც დეკადენტსა და ბარბაროსს შორის მდგომ არსებას იმ „კრიზისულ

ეპოქაში, სადაც ყოველგვარი კულტურული მიესწრაფება სასაცილოა.“ ეს ნაშრომი ფრიდრიხ ნიცშეს გადამღერების კიდევ ერთ ნიმუშად იქნა მიჩნეული. ვოლფგანგ ველში, პოსტმოდერნის ერთ-ერთი ავტორიტეტული მკვლევარი მას „ნიცშეანურ კითხს“ უწოდებს და აღნიშნავს, რომ „ნიცშეს მიერ მოდერნის პათოლოგიებისადმი დასმული დიაგნოზი და ამ პათოლოგიების გადალახვა „ზე-ადამიანში“ პანეციის პროექტის ფონია, მაგრამ მკვლევარი ადასტურებს, რომ „ნიცშე, როგორც ნეგატიურ, ასევე პოზიტიურ მიმართებაში პოსტმოდერნის ფუძემდებლად წარმოჩინებული, მართლაც დგას ამ ტერმინის თაურ საწყისთან.“(2)

1947 წელს კიდევ ერთხელ გამოჩნდა ეს ტერმინი არნოლდ ტოინბის ენციკლოპედიურ ნაშრომში — „ისტორიის წვდომა“ სადაც „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 აუესია იმ შინაარსით, რომელსაც დღეს დებენ მასში, უნდა ვთქვა, რომ მან მიიღო ინიანსწარმეტყველა გლობალიზაციისა და იმ პოსტმოდერნიზმის უმაღლესი ურთიერთკავშირი, როგორადაც დღეს ესმით ეს ორივე ცნება.

1959 წლიდან ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაჩაღებულ ლიტერატურულ დისკუსიებში ირვინგ ჰაუ და ჰარი ლევინი ამ ტერმინს მხოლოდ უაზროფიით, დამაჯინებელი მნიშვნელობით იყენებენ და მიუთითებენ, რომ პოსტმოდერნულია ის ლიტერატურა, რომელიც ძალაგამოცილი, ემოციებისაგან დაშრეტილ, ნოვატორული პოტენციისაგან სავსებით დაცლილ იმ ნიმუშებშია წარმოდგენილი, სადაც უბრწყინვალესი მოდერნული ლიტერატურის ისეთი გრანდების ლანდიც კი არ გამოკრთის, როგორებიც არიან: ჯონ იეიტსი, თომას სტერნ ელიოტი, ერნა პაუნდი და ჯეიმს ჯოისი. აქვე უნდა ვთქვა, რომ სწორედ ჯოისი, როგორც ზოგიერთი ადრეული ნაწარმოებების, ისე მოგვიანებით შექმნილი „ფინეგანის ალაპის“ სტილური თუ მეთოდოლოგიური თავისებურებების წყალობით, პოსტმოდერნისტიების უმრავლესობას გზამკვლევადა და მამამთავრად ჰყავდა აღიარებული. ლიტერატურული პოსტმოდერნის პირველსახეს ხედავენ აგრეთვე თომას მანის „ჯადოსნურ მთასა“ და „დოქტორ ფაუსტი“, ჰერმან ჰესეს „თამაშში ყალბი მარგალიტებით“ და მიხეილ ბულგაკოვის „ოსტატსა და მარგარიტაში.“

ლიტერატურულ თუ ხელოვნებათმცოდნეობით დებატებში არა ერთ სხვა ავტორსაც მიუთითებენ და პოლემიკა ამ საკითხების ირგვლივ ამერიკის კონტინენტიდან ევროპაში ინაცვლებს, როგორც ყოველთვის ახალი მიმართულების წარმოქმნისას, აშვერადაც დისკუსიის სიმწვავეს და ავტორთა შეუნყნარებლობას კონკრეტული ისტორიული მომენტისათვის წარმოქმნილი კულტურული ვითარების

განუმეორებლობა განსაზღვრავს. დრო გადის...

1969 წელს ჟურნალ „ფლიბოიში“ იბეჭდება ლესლი ფიდლერის პროგრამული მნიშვნელობის წერილი – „გადავალხათ საზღვრები, ამოვავსოთ თხრილები,“ სადაც თანმედროვე ლიტერატურული პროცესი და მისი მიღწევები მოდერნული ლიტერატურის კრიტერიუმებით კი აღარ განიზომება, არამედ მისი განვითარების თავისებურებათა გაანალიზებას საფუძვლად ედება იმ ახალ შეხედულებათა და ფასეულობათა გამოკვლევა, იმ მსოფლმხედველობრივ პრინციპთა განსაზღვრა, რომლის ბაზაზეც აღმოცენდა პოსტმოდერნიზმი. ლ. ფიდლერის კატეგორიული ტონი ცხადია, მოდერნის თაყვანისმცემელთა ღრმა აღმფოთებას იწვევს, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ყოველთვის, დრო გამოდის ამ ახალი მიმართულების არბიტრად და ის განსაზღვრავს მის სიცოცხლისუნარიანობას. ლ. ფიდლერი წერდა: „დღეს პრაქტიკულად ყველამ, მკითხველმაც და მწერალმაც, გააცნობიერა, რომ ლიტერატურული მოდერნის ავონისა და პოსტმოდერნის სამშობლო ტვივლებს ვესწრებით. ლიტერატურა, რომელსაც ჰქონდა პრეტენზია ეპითეტებზე „modern,“ „თანამედროვე,“ „ახალი“ (და თვითდაჯერებით ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ ის წარმოადგენს პროგრესს მგრძნობელობის და ფორმის თვალსაზრისით, რომ მის საზღვრებს მიღმა ნოვაციები წარმოუდგენელია), რომლის ტრიუმფალური სვლა პირველ მსოფლიო ომამდე არცთუ დიდი ხნით ადრე დაიწყო და მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ მალევე დასრულდა, – მკვდარია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ლიტერატურა ისტორიას ეკუთვნის და არა რეალობას. რომანის ფანრისათვის ეს ნიშნავს, რომ პრუსტის, ჯოისის და მანის ხანა დასრულდა, იგივე ითქმის თ. ს. ელიოტისა და პოლ ვალერის ლირიკაზე, იგი „Passe, წარსულშია“... (3) წარმოდგენა ხელოვნებაზე „განათლებულთათვის“ და სუბხელოვნებაზე „გაუნათლებელთათვის“ ადასტურებს ინდუსტრიულ, მასობრივ საზოგადოებაში იმ სავალალო დაყოფის კვლავ არსებობას, რომელიც კლასობრივ საზოგადოებას შეეფერება. ლ. ფიდლერი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნულ ლიტერატურას შეუძლია ამ ნაპრალის ამოვსება, დაკანონებული საზღვრების გადალახვა, რომ იგი საკუთარ თავში მოიცავს განსხვავებულ მოტივებს და უკვე აღარ არის მხოლოდ სენტიმენტალურიც და პოპულარულიც. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რა ადგილი დაიკვიდრა მთელ თანამედროვე ხელოვნებაში ამავე წერილში გამოთქმულმა მოსაზრებამ იმის შესახებ, რომ – „სიმამარი, ხილვა, ექსტაზი – ჯადოსამიერი ხიბლი, კვლავაც მალდდება ხელოვნების ქვეშაირიტ მიზანთა საგნამდე და, რომ „სასწაულმა და ფანტაზიამ, სულის სხეულისაგან გამათავისუფლებელმა, სხეულისა კი – სულისაგან, უნდა მოიპოვოს თავისი ადგილი მანქანების სამყაროში... სასწაულისა და ფანტაზიის დანგრევა ან გამოდევნა შეუძლებელია.“ (3)

ამ დროისათვის უკვე აშკარად არის გამოჩნებული ცნობილი ტექსტების სრულიად ახლებური ინტერპრეტირების ტენდენცია, ხოლო დეკონსტრუქციისა და დეკონსტრუქციის იდეები, „ცხოვრების ასახვა ისე, როგორც ის არის“ მისი ყველაზე უფრო შეუღწევადი და ტაბუირებული გრძნობების გამოფენით თვალმისაცემი, როგორც ახლა ამბობენ, ტრანსპარანტული ხდება. პოსტმოდერნიზმი სულ უფრო და უფრო ამყარებს თავის პოზიციებს და ამ პერიოდის არქიტექტურაში ძალზედ ნათლად წარმოიხატება. არქიტექტორი და ხელოვნებამცოდნე, ჩარლზ ჯენკსი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს როგორც თავად ტერმინის დამკვიდრებაში, ისე იმ მნიშვნელობის, როლისა და თავისებურებების განსაზღვრასა და გაანალიზებაში, რომელიც ამ მიმართულებისათვისაა დამახასიათებელი. 1977 წელს იგი გამოსცემს „პოსტმოდერნის ბიბლიად“ აღიარებულ წიგნს სათაურით: „პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ენა,“ სადაც ავტორი წერს: „ქალაქთა სტრუქტურების რადიკალური გარდაქმნის დრო წარსულს ჩაბარდა. მოსახლეობის მოთხოვნებზე საცხოვრებელზე დასაყოფილებულია (ჯენკსი ინგლისში დამკვიდრებული ამერიკელია (ხ. ჩ.). ავტორტრანსპორტით გადატვირთული ქალაქი უკვე დიდი ხანია აღარ წარმოადგენს არქიტექტორთა სამიზნეს. დაიწყო ღირებულებათა გადაფასების პროცესი, ქალაქის ახალი არქიტექტურა სასიცოცხლო ენერჯის ფუტურისტული ზმანებაში ვეღა პოვებს, პირიქით, თავის ფიქრებში იგი ყავლავაუსვლელ ღირებულებებს მიმართავს და ისტორიისაყენ იბრუნებს პირს... პოსტმოდერნულ არქიტექტურას ჰიბრიდის სახე აქვს, წარმატება შეიძლება უზრუნველყო ყველა შესაძლო არქიტექტურული ენით განხორციელებული კომბინაციის მიშვეობით. პოსტმოდერნულმა არქიტექტურამ იმისათვის, რომ წარამოჩინდეს მოდერნის მონოლითურ ნაგებობათა ფონზე, სულ მცირე, ორი არქიტექტურული სტილი უნდა გამოიყენოს. მან ერთმანეთთან უნ და შეახამოს მაგალითად, ტრადიციული და მოდერნული, ელიტარული და პოპულარული. ინტერნაციონალური და რეგიონული (4). „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი არა მხოლოდ არქიტექტურული პოსტმოდერნიზმის, არამედ მთელი მიმართულების ყველაზე უფრო არსებით, ფუძემდებელ კრიტერიუმად იქცევა და არ შემიძლია აქვე არ მივუთითოთ რობერტ სტურუას შემოქმედებაში ასე უხვად გამოყენებულ „ორმაგი კოდირების“ ნიმუშებზე, რომელიც უკვე 1974 წელს შექმნილ „ყვარყვარეში“ ანუ სპექტაკლში, რომელსაც, პირადად მე, ქართული თეატრალური პოსტმოდერნის მანიფესტად მივიჩნევა, ასე ნათლად იყო წარმოჩენილი. ჩარლზ ჯენკსის წიგნი კი, სადაც პოსტმოდერნიზმის, როგორც ტერმინისა და ფორმულის ჩამოყალიბება იმ მნიშვნელობით რა მნიშვნელობასაც დღეს, დებენ მასში, მხოლოდ 1977 წელს მოხდა მისი რუსული თარგმანი კი 1985 წ. განხორციელდა.

ამგვარი პოლისტილისტური, პოლისტრუქტუ-

რული, მრავალენოვან საფუძველზე აღმოცენებული ერთ-ერთი პირველი არქიტექტურული ნაგებობა, რომელსაც პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებენ პოსტმოდერნიზმის მკვლევარები, 1984 წ. შეიქმნა გერმანიის ქალაქ შტუტგარტში. მისი ავტორი ინგლისელი არქიტექტორი ჯეიმს სტირლინგი გახლდათ. სამხატვრო გალერეაში, რომელიც მან ააგო, სრულიად სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის არქიტექტურული ფორმები, ელემენტები და ნიუანსები იყო გამოყენებული. შენობის ფასადი გაფორმებული გახლდათ მთელი შენობის კონტურზე გამავალი მანათობელი მილებით. ინტერიერში ნათელი, მინითა და მეტალის კონსტრუქციებით შესრულებული დარბაზები ნათელიყოფდნენ „ჰაი-ტეკის“ ანუ „მალალი ტექნოლოგიის“ და „თანამედროვე“, „ფუნქციონალური“ არქიტექტურული აზროვნების ფლობას. და უცებ თვალს იტაცებდა ეგვიპტური ტაძრის სვეტთა შეკონების ხილვა და ეს თითქოს სრულიად უადგილო რემინისცენცია ზუსტად იწერებოდა თამაშის სახით იმ ახალ ნესში, რომელსაც ავტორი გვთავაზობს და ისიც, როგორც ხელოვნების ყველა ჭეშმარიტი ქმნილება, მოულოდნელობის ეფექტითაც იყო განათებული. მუზეუმის შიდა ეზოს ნაკვეთი მწვანე, ხასხასა ნარგავებით იყო დაფარული და „ანტიკური ნანგრევების“ სტილში შესრულებული. აქვე იყო განთავსებული დიდი თუ მცირე პლასტიკა. შორი-ახლოს ერთმანეთზე მიჯრილი ქვის სტელები იყო თავმოყრილი და არქეოლოგიური გათხრებიდან ამოღებული ექსპონატებით შემკული. მუზეუმის შორი-ახლოს, პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი დიდი წარმომადგენელი, კინორეჟისორი ვუდი ალენი, თავის პირველ კონცერტებს სწორედ აქ მართავდა როგორც საქაფონისტი. ეს მუსიკალური ტურნეები მას არც ახლა შეუსწყევტია. სულ ცოტა ხნის წინ მას კონცერტი ჰქონდა ესპანეთში, ოღონდ ამჯერად ვუდი ალენი საყვირზე უკრავდა!..

შტუტგარტის ხელოვნების მუზეუმის აუგებადდე 11 წლით ადრე, 1973 წლის 15 ივლისს აშშ ქალაქ სენტ-ლუისში 1950-იანი წლების დასასრულს აშენებული კეთილმოწყობილი სახლების მთელი კვარტალი ააფეთქეს. ეს, რა თქმა უნდა, ტრაქეტი არ გახლდათ. ქალაქის მუნიციპალიტეტმა დაანგარა სწორედ ის შენობები, რომელთა ავტორებმაც პრემია მიიღეს „ყველაზე უფრო პროგრესული, საუკეთესო საამშენებლო იდეებისათვის“. მაგრამ იქ ყოფნა უკვე აღარავის სიამოვნებდა, ისეთი მონოტონური და ერთფეროვანი გამბადარიყო როგორც საცხოვრისი, ისე გარემო. სენტ-ლუისის გამგებელთა და მესვეურთა პრეტენზია არ ჩამორჩენოდნენ თანამედროვე არქიტექტურულ აზროვნებაში მიმდინარე პროცესებს, ცხადია, ქალაქის კულტურული ტრადიციითაც იყო განპირობებული. სწორედ სენტ-ლუისში მდებარეობს „ჩრდილოეთის თალოვანი კარიბჭე“ — ამერიკის შერთებული შტატების ეს ყველაზე მალალი მონუმენტი და მსოფლიოში უდიდესი თალი, რომელიც 192 მეტრის სიმაღლისაა და ჯერ კიდევ 1965

წელს აიგო, ანუ მაშინ, როცა „ჰაი-ტეკის“ ტექნოლოგიები და არც პოსტმოდერნიზტული არქიტექტურის იდეები თვით აშშ-იც კი არ იყო დანერგილი საყოველთაოდ, მდინარე მისისიპის ნაპირზე წარმომართული ეს ფანტასტიკური ნაგებობა მაშინვე იქნა აღიარებული „მსოფლიოს ერთ-ერთ საოცრებად“, თუმცა გიგანტურმა გატაცების ერთ-ერთ მკაფიო გამოხატულებადაც დარჩა.

ელვარე, ცისარტყელასებრი ფორმის მისალწევად უფანგავი ფოლადისაგან ჩამოსხმული სამკუთხა სექციები ერთმანეთთან შეაერთეს და თალის ფოლადისავე კარკასზე დაადულეს. გამოყენებული ფოლადის წონა 4000 ტონას აღემატებოდა და ამ საოცრების სახიზველად, მას შემდეგ ყოველდღე 6400 ადამიანი ჯდებდა ეგრეთწოდებულ „კაპსულაში“, რომელსაც ტურისტები თალის თავზე მდებარე პლატფორმაზე აჰყავს, საიდანაც მომავადობელი ხედი იშლება.

ამ ნაგებობის დემონსტრირებას ახლახან ქართულ ენაზე გამოცემულ მსოფლიოს უდიდეს საოცრებათა ამსახველ ალბომში „იდუმალბით მოცული საოცრებების“ რიგში განათავსებენ და პიზის დახრილი კოშკის, პერუს სანაპირო მთებზე შექმნილ, მხოლოდ დიდი სიმაღლიდან აღსაქმელ ნაშვას ნახატების, გენიალური ანტონიო გაუდის მიერ ბარსელონაში აგებული მოდერნული არქიტექტურული შედევრის — „საგრადა ფამილიასა“ და კიკ-ჰითი-იოს იმ პავოდასთან წარმოგვიდგენენ, რომელიც ბირმაში, კელასას მთების ერთ-ერთ მწვერვალზე ოქროთი დაფარულ ისეთ დაქანებულ ქვაზე დგას, რომელზედაც სრულიად წარმოუდგენელია წონასწორობის შენარჩუნება, მაგრამ უკვე რამდენი ხანია იგი იქ დგას და ამ საოცრებას ბუდას იმ ერთი ღერი თიბთ ხსნიან, რომელიც, გადმოცემის თანახმად, აქ სამლოცველო დამაარსებელმა ბერმა ამოიტანა და სწორედ ამ ქვის ძირას დადო... და აი, რაციონალურობითა და ძალზე ხისტი ფუნქციონალობით გაბერებულმა არქიტექტორთა ახალმა თაობამაც სცადა წარსულის გასხენება, ტრადიციისაყენ იბრუნა პირი და კაცობრიობის მესხიერებაში ჩამირული თაური საწყისების ამოტივტივება დაისახა მიზნად, მათი ხელახალი ინტერპრეტირებისა და გადათამაშების საფუძველზე კი ახალ ფორმათა წარმოება შეძლო.

**(გაგრძელება იქნება)**

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. **Деррида Ж. Постмодернизм и культура, АМССС, институт философии, М., 1991 г., ст.118.**
2. **ველიშვილი ვ. „პოსტმოდერნი“, ერთი საკამათო ცნების გენეოლოგია და მნიშვნელობა, თარგმანი მიაა გოგოლაძის, ჟურ. „აფრა“, 1998 წ. №4, გვ.197.**
3. **ველიშვილი ვ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 192.**
4. **Джейкс Ч., Язык архитектуры постмодернизма, М., Стройиздат, 1987 г., ст.137.**