

5 ევერსონი უ. ვესტერნის ილუსტრირებული ისტორია. სექუზუსი, „სიტადელ პრესი“, 1969, გვ. 234 (ინგლისურ ენაზე).

6 კინოს სამყაროში... ტ. 3, გვ. 178.

7 „ილუზიონი“, 1992, აპრილ-ივნისი, გვ.20.

8 ფრაი ნ. კრიტიკული გზა. ბლუმინგტონი, „ინდიანა იუნივერსიტი პრესი“, 1971, გვ. 19 (ინგლ.).

9 „ისკუსტვო კინო“, 1989, № 10, გვ. 137.

10 ი. კომოვი ი. ნილაბახიდი ჰოდივული. თბილისი, „ხედოვნება“, 1984, გვ. 62.

11 სობოლევო რ. ჰოლივუდი 60-იან წლებში. მოსკოვი, „ისკუსტვო“, 1975, გვ. 138 (რუსულ ენაზე).

12 ლენინი ჯ. გუდახიდი დიალოგი. ურბანა, „იუნივერსიტი ოფ იდინოს პრესი“, 1980, გვ. 11 (ინგლ.).

13 „ფილმზ ენდ ფილმინგი“, 1965, № 6, გვ. 51.

14 „ნიუ-იორკ ტაიმსი“, 1967, 24 ნოემბერი, გვ. 12.

15 „სოვეტსკი ეკრანი“, 1979, № 17, გვ. 18.

16 „ნოვობტი ეკრანა“, 1968, № 26, გვ. 12.

17 „საით ენდ საუნდი“, 1980-1981, ზამთარი, გვ. 47.

18 კარკევა ე., დოინსკი მ. „კარგი, უული, ავი“, კრებულში „მსოფლიოს ეკრანებზე“, მ., „ისკუსტვო“, 1972, გვ. 105 (რუს.).

19 კიცისი ჯ. ვესტერნი, კრ. „ამერიკული კინო“, ვაშინგტონი, „ვიოს ოფ ამერიკა“, 1973, გვ. 337 (ინგლ.).

20 ჯაიერი თ. დასახ. ნაშრ., გვ. 196.

21 ვიტ.: ჯონსტონი ი. უსახელო კაცი. ლონდონი, „პლექსასი“, 1981, გვ. 39 (ინგლ.).

22 ჰოუდელი ჯ. ჰოლივუდის ახალი ვესტერნის ანარქელები, კრ. „ფოკუსი ვესტერნზე“, ინგლი-ფულ-ქლიფსი, „პრენტის-ჰოლი“, 1974, გვ. 115 (ინგლ.).

23 „კასაბლანკა“, 1984, აპრილ-მაისი, გვ. 16.

24 „იანგ სინემა“, 1988, № 2-3, გვ. 14.

25 სენტი ტ. ჰოლივუდის ლიდი ვესტერნები. ნიუ-იორკი, „იუფაი პრესი“, 1990, გვ. 35 (ინგლ.).

26 ფედიჯ. ფილმების ისტორია. ნ.-ი., „ჰოლტი, რაინჰარტ ენდ უინსტონი“, 1979, გვ. 253 (ინგლ.).

თეატრი და შეშლილობა

ოქტავ მანონი

— მანდ რა ხდება, მას ხომ უნდა ეთამაშა!
— არა, ბატონო, მხოლოდ იმ ზომით, რა ზო-
მითაც თითოეული ჩვენთაგანი თამაშობს როლს,
რომელიც მისთვისაა განსაზღვრული, ან რომე-
ლიც ცხოვრებაში მას მიაკუთვნეს სხეება.

„ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში“.
ლ. პირანდელო

თეატრისა და შეშლილობის ურ-
თიერთმიმართება ორ ასპექტად შეიძ-
ლება წარმოგვიდგეს. სიგიჟე ანუ შეშ-
ლილობა თვით ქმნის სიტუაციებს,
რომლებიც დრამასა ან კომედიას გვა-
გონებს. თავისთავად ისმის კითხვა,
ხომ არ არის დავალებული რაიმეთი ეს
„ოფიციალური“ თეატრი ამ ცხოვრები-
სგული, სპონტანური თეატრისაგან. იმ
დროს, როცა თვით სცენა რალაცნაირად

ოქტავ მანონი — ცნობილი ფრანგი ფსიქო-
ანალიტიკოსი და კულტუროლოგი, ავტორი წიგ-
ნებისა: „ფრეიდი“, „პროსპერო და კალიბანი“,
„პირადი წერილები ბატონ დირექტორს“...
„თეატრი და შეშლილობა“ — ნაწევრთა მისი
ცნობილი წიგნიდან „გასაღები წარმოსახვისათ-
ვის, ანუ სხვა სცენა“.

აგრძელებს და ახანგრძლივებს ამ პირველად სპონტანურ თეატრს და გვიჩვენებს ნამდვილ ავადმყოფებს: ლედი მაკბეტის მსგავს სომნამბულებს, მეფე ლირით მბოლავ ადამიანებს და ა. შ.

დამოკიდებულება, რომელიც შესაძლოა წარმოგვიდგეს თეატრალურ თამაშსა და შეშლას ან ნევროზს შორის, ძველთაგანვე განიხილებოდა მხატვრული აქტივობისა და ზოგიერთი პათოლოგიური მდგომარეობის ანალოგიათა პრობლემის გაშუქებისას. გულბურყვილო იქნებოდა იმის ფიქრი, რომ დროთა განმავლობაში ეს საკითხი ასე თუ ისე გაიარკვია. და დღეს, ამ საკითხში შეუძლებელია გაექცე ბუნდოვანებას.

სპონტანური თეატრი

სპონტანურ ქმედებათა შორის, რომლებიც „ოფიციალური თეატრის საწყისებთან დგას, გარდა ჩვეულებრივი თამაშებისა და წეს-ჩვეულებებისა, არის მოვლენები, რომლებიც უმეტესად ფსიქოლოგიათა სფეროს განეკუთვნება. საქმე ეხება ისეთ სუბიექტებს, რომლებიც ტოვებენ შთაბეჭდილებას, რომ ისინი უნებურად, შეუგნებლად, რაღაც „როლის“ ტყვეობაში არიან. როდესაც ხედავ ვნებით შეპყრობილ ადამიანებს, ფსიქოპათოლოგიის გარეშეც შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება „სამსახიობო“ თამაშის შავ ჩანახატებზე. ასეთ კრიზისულ მოვლენებში მძლავრი ეფექტის მისაღწევად ადამიანებს შეუძლიათ გამოიყენონ პროფესიული თეატრის ხერხები. და მაინც, ყველას საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ არსებობს რაღაც ორგანული თეატრალიზაცია, რომელიც არაფრით არ არის დავალებული პროფესიული სცენისაგან.

შემთხვევითი არ არის, რომ ფსიქოპათოლოგია საზრდოობს და იყენებს კიდევ თეატრალურ ტერმინებს. „რეალობის აქტიორებად“ იწოდებიან ნევროტიული სუბიექტები, რომლებიც თავის

თავსაც და სხვებსაც აწვდიან წარმოდგენებს საკუთარი ცხოვრებიდან, რაც მათი წარმოსახვითაა ტრანსფორმირებული. ასევე ტერმინით „დრამატიზაცია“ გამოხატავენ ავადმყოფთა ისეთ ქმედებას, როდესაც ეს უკანასკნელი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად წარმოიდგენენ ანდა „ქმნიან“ კიდევ რეალურ კატასტროფებს, რაც შეიძლება შევედაროთ მხოლოდ ტრაგედიული კვანძის გახსნას. ორისტეს მწარე სიხარული (დემეტრის წყალობით ჩემი უბედურება...) შეიძლება შეგვხვდეს მრავალ ადამიანთან, რომლებიც მიდრეკილნი არიან სულიერი მახოზიზმისაკენ, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება იმ მონოლოგებში, რომლებიც ადამიანს საკუთარი დრამის გმირად ხდის.

ნევროზის თეატრი

„ჰისტორიონელებად“ წოდებული სუბიექტები, ერთგვარად თავის მიერვე გათამაშებული გრძნობების მსხვერპლი ხდებიან (ფსიქოანალიზმმა სწორედ ის უნდა გამოავლინოს, რაც მათშია ჩადებული). ამასთან, ისინი სულაც არ განიცდიან ამ გრძნობებს და სწორედ ამ გრძნობების მოსაპოვებლად თამაშობენ. ისინი თამაშობენ სიყვარულს, ეჭვიანობას, შელახულ თავმოყვარეობას, ღარღარა და სიხარულს, რადგანაც განუწყვეტლივ ებრძვიან საკუთარ შეგრძნებათა უძლეობასა და თვითუარყოფას. ეს ყოველგვარი გრძნობებისაგან დაცლილი კომედია, გათამაშებული ისტერიკებით, გვახსენებს დიდროს „პარადოქსს მსახიობის შესახებ“.

კლინიციისტი ფსიქოანალიტიკოსები, რასაკვირველია, არასოდეს ივიწყებენ განსხვავებებს „ნევროზის თეატრსა“ და ნამდვილ სცენას შორის... მსახიობი, როგორც წესი, არ არის ისტერიული. ყველაფერი — სწორედ მაშინ რთულდება, როცა ორი ცნება „ჯანმრთელი“ და „ავადმყოფი“ ხდება ერთ-

მანეთს. ასეც ხომ ხდება: ერთი და იგივე ადამიანი სცენაზე შეიძლება შესანიშნავი მსახიობი იყოს, ხოლო ყოველდღიურ ცხოვრებაში ნევროზის ყველა ნიშანს ავლენდეს; სხვაგვარად რომ ვთქვათ — თეატრალური ტექნიკის კანონების შესაბამისად მსახიობს შეუძლია გაიგივება თავის პერსონაჟთან, სცენის მიღმა კი გაიგივება ხდება უკვე ნევროზის კანონების მიხედვით. თუმცა განსხვავების მიგნება აქ საკმაოდ ადვილია. „ჰისტრიონული“ როლი (ჰისტრიონიზმი კი ზოგიერთი ისტერიული ქმედების განუყოფელი ნაწილია) არასოდეს არ არის წარმოდგენილი იმგვარი როლის სახით, როგორც ეს თეატრში ხდება. იგი მოგვეწოდება მხოლოდ როგორც რეალობა. მაგალითად, ილუზიას, რომელშიც ნევროტიკი აღმოჩნდება, არაფერი აქვს საერთო „კომიკურ ილუზიასთან“, რომელიც გულისხმობს, რომ ადამიანი არ უნდა ტყუედობდეს. თეატრალური ილუზია თანამშრომლობას ითხოვს, თუმცა ეს თანამშრომლობა მაყურებელთან სულაც არ ნიშნავს უნდობლობას ანდა გულბრყვილო მინდობას. მაგალითად, პირანდელოსთან დაკავშირებული მთელი თეორია და თეატრალური პრაქტიკა შეიძლება გავიგოთ როგორც ზოგი ადამიანის ცდამის დემონსტრირებისა, რომ გამოყენებულ იქნას მსახიობური თამაში და ჰისტრიონიზმი. დაწყებული ცნობილი სოფიზმიდან, რომ თუ მსახიობები როლს თამაშობენ, ჩვეულებრივი ადამიანები იმასვე აკეთებენ ცხოვრებაში, რადგან ისინი ასე თუ ისე ცდებიან საკუთარი თავის მიმართებაშიც და მაშინაც, როდესაც ცდილობენ სხვები შეიყვანონ შეცდომაში; მაგრამ მხედველობაშია მისაღები ის, რომ პირანდელო წერდა სცენისთვის, სადაც სწორედ ამგვარი შეცდომის წინასწარი მხილება ხდებოდა.

ჰისტრიონიზმი

მსახიობი, მაგალითად, ასე შეიძლება მსჯელობდეს: მართალია, მე არა

ვარ მეფე — მე მას ვთამაშობ; მაგრამ ვასახიერებ რა მეფეს, ვცდილობ გიგანით, რას წარმოვადგენ სინამდვილეში. კერძოდ — რომ მე კარგი მსახიობი ვარ. ამგვარი დამოკიდებულება დამანგრეველია რაიმე ფუნდამენტალური თვის თეატრალურ თამაშში. ასეთ შემთხვევაში, ნევროზის სპონტანური თეატრალობის შერევა პროფესიულ თეატრთან ხდება არა სუბიექტის და პერსონაჟის, არამედ აქტიორის პიროვნებასთან გაიგივების შედეგად. ამგვარი აღრევა ანგრევს, მაგრამ ბევრსაც ჰყენს ნათელს, როდესაც ერთი მსახიობი ბაძავს მეორეს. ასეთი ხუმრობა საეჭვო ხასიათისაა, თუმცა ხშირად გამოუყენებიათ სცენაზე, მაგ., მოლიერთან.

ამდენად, არც იყო საჭირო დავლობდით თანამედროვე ფსიქოლოგიის აღმოჩენებს, რათა შეგვეჩინია, რომ ამ სფეროში არის განსხვავებები, რომელთა დანერგვა და მხარის დაჭერა აუცილებელია. ჯერ კიდევ კოლრიჯი, თუმცა სხვაგვარად, ცდილობდა აეხსნა ეს, მიაწვრდა რა შექსპირს, როგორც თავად უერთდება, რეპრეზენტატიულ „მე“-ს, თანაბრად სამართლიანია, როგორც ავტორების, ისე მსახიობების მიმართაც. „რამდენჯერ — ამბობდა იგი — როცა მარტო დაერჩენილვარ, მინდოდა მელაპარაკი, როგორც მეფეს, იმისდა მგვარად, როგორც სიზმარში შეიძლება გაიბრწყინო ამაყი ქცევით“. მას უნდოდა ვთქვა, რომ თეატრი არ ეხება ადამიანის ჭეშმარიტ „მე“-ს, არამედ ყოველთვის — მხოლოდ მის რეპრეზენტატიულ „მე“-ს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, როლები თეატრში სწორედ ასეთებად გვევლინებიან. და არც მსახიობებმა და არც სხვებმა, არაფერი არ უნდა ჩადონ მასში (როლში) ვარდა საკუთარი სპეციფიური თეატრალური წარმოსახვისა; მით უფრო, რომ ის, რაც სცენაზე ხდება, უარყოფილია წარმოსახვის იმ ხერხით, რომელიც დამახასიათებელია სწორედ თეატრისათვის. ამიტომ თეატრი ფუნქციონირებს როგორც უარყოფის თავისებური სიმბო-

ლო. ამდენად სპექტაკლი, რაც არ უნდა ახლოს იდგეს სინამდვილესთან (ჭეშმარიტებასთან), იმავდროულად არის რაღაც სიცრუის წარმოდგენა და მის სისწორეში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. ამგვარი უარყოფის წყალობით მყარდება ილუზორული მოვლენების აღქმის ჩვენი შესაძლებლობა და ამავე დროს მათი გარკვეულ ჩარჩოებში დაჭერაც, თითქოს ილუზია არც კი არის. თუკი რომელიმე პირანდელი, თითქოს მოსაჩვენებლად, ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ აქ ყველაფერი ისეა როგორც ცხოვრებაში, ამ ილუზიის არარეალური ბუნება მაშინვე იქნება გამოაშკარავებული, ვთქვათ, ბრეხტის მიერ.

ის ურთიერთობა, რომელიც ჰისტრიონიზმსა და თეატრალურ თამაშს აკავშირებს, ვერ აიხსნება სრულად მხოლოდ მათ შორის განსხვავებებზე მითითებით. მაყურებელი, რომელიც სამედლოდ არის დაცული საკუთარი ჰისტრიონული ცდუნებებისაგან, გაკვირვებულია იმ აპლოდისმენტებით, რომელიც თან სდევს რომელიმე დიდებულ ტირადას, რომელსაც იგი, მაყურებელი, არაბუნებრივად თვლის. ასეთი მაყურებელი არ უწევს ანგარიშს ისეთ ცდუნებას, რომელიც აიძულებს მაყურებელს გაამხნევოს მსახიობი სწორედ მაშინ, როცა ეს უკანასკნელი უფრო მეტს აკეთებს, ვიდრე უბრალოდ წარმოაჩენს თავის პერსონაჟს. ეს მსახიობი ხომ ისეთ დეკლამირებას ახდენს, როგორც მაყურებელს სურდა, სჭირდებოდა, თუმცა ვერ ბედავს გაითამაშოს და გულახდილად, ბოლომდე გააშიშვლოს არარსებული ვნებები. ყველაფერი ეს გვარწმუნებს, რომ მსახიობი არასოდეს ქრება მთლიანად თავისი პერსონაჟის მიღმა. რომ მან მეტისმეტად არ უნდა მიაპყროს გულისყური როლს, რომ კომპოზიციური როლები ჩვეულებრივ მეორეხარისხოვანია. ერთი სიტყვით, მაყურებელი თეატრში მიდის, რათა ნახოს როგორ თამაშობენ. იგი იმდენად აიგივებს თავის თავს მსა-

ხიობთან, რამდენადაც პერსონაჟთან და ეს ხდება რაღაც უცნაური შერწყმით, შეხამებით, რომელიც მხოლოდ თეატრისთვის არის დამახასიათებელი და არ გვხვდება სხვა სახის სანახაობების დროს.

საკუთრივ პათოლოგიური სფეროს საზღვრებში ჩანს, თუ როდის არის აქტიური შეპყრობილი თავისი პერსონაჟით და თამაშიდან გადადის ბოღვაზე. იქცევა რა ცხოვრებაში ისე, თითქოს სცენაზე მოქმედებსო. ასეთი შემთხვევები მიგვიითითებენ, რომ თამაშსა და სიგიჟეს, შეშლილობას შორის არის ერთგვარი ნათესაური კავშირი (მსგავსება) და, ამავდროულად, მათ შორის არსებითი სხვაობაა. ასეთ შემთხვევაში შეიძლება მტკიცება, რომ როლი ბოლომდე არ გამოვიდა, რომ იგი თავიდანვე არ აიგო თავისი ნამდვილი ფუნქციით. ე. ი. როგორც შემოქმედებითი წარმოსახვის გამოვლენა. თუმცა, ძნელია დაბეჯითებით თქმა, მსახიობი სინამდვილეს აღიქვამს რაღაც წარმოსახვად, თუ პირიქით, თეატრალური მოქმედება არის მისთვის რაღაც რეალური. თავად ეს სირთულეა მნიშვნელოვანი.

მსახიობის თეატრი

ნამდვილად მაცდუნებელია რაიმე მეტ-ნაკლებად პათოლოგიური ელემენტის გამოყოფის მცდელობა, რომელიც თეატრალური ქმედების საფუძველში დევს, მაგრამ ამის გაკეთება თითქმის შეუძლებელია თამაშის მსურველისა და იმ როლთან მიმართებაში, რომელიც სუბიექტს სურს რომ ითამაშოს. ამის გარეშე იგი ყოველთვის იქნება თავისი როლის ტყვე და ვერ მოიპოვებს კმაყოფილებას, თუ სხვაგვარად ითამაშებს და არა ისე, როგორც ეს რეალურ ცხოვრებაშია. თეატრალური თამაში, რომელიც თავის თავს უარყოფს სცენაზე, მხოლოდ იმედს გაუცრუებდა მას, ფაქტია, რომ არსებობს ასეთი საქმიანობა, იმისდამიუხედავად ნევროი-



ტულია იგი თუ არა — რომ ბევრნი ის-
წრაფვიან გახდნენ მსახიობები და სა-
ზოგადოებას, მაყურებელს შესთავაზონ
სახეები. პერსონაჟისადმი ინტერესის
გარდა, ყოველ მაყურებელში იწვევს მის-
წრაფებას ამგვარივე საქმიანობისადმი,
წარმოუდგენს რა მას თამაშს, როგორც
ასეთს, ახსენებს სუფთა თამაშს ყვე-
ლანაირი პერსონაჟისა ამოწურვამდე.
თეატრის ეს მხარე — მსახიობის თე-
ატრი — იმდენად მიმზიდველია, რომ
ბევრი მსახიობი და მაყურებელი ყვე-
ლაზე არსებითად მიიჩნევს.

სინამდვილეში კი იგი სცენის საპი-
რისპიროს, საწინააღმდეგოს წარმოად-
გენს. დრამატული ხელოვნება მუდამ
ცდილობდა ამის დამალვას, თუმცა არა-
სოდეს არ დავიწყებია იგი. საკმარისა-
დაა მაგალითები, როცა სწორედ ეს
ასპექტია წამოწეული წინა პლანზე.

დაუშვათ, სპონტანური თეატრა-
ლობა და ჰისტორიული ჩვენები
გვხვდება შექსპირთან. საკმე ეხება ჰამ-
ლეტს, როდესაც მან ეს-ესაა მოისმინა
პროფესიონალი აქტიორის მგზნებარე
ტირადა. იგი უბრუნდება თავის ცხოვ-
რებისეულ სიტუაციას და როგორც ის-
ტერიული ავადმყოფი, მხოლოდ უფრო
ნათლად განსჯის უნარის მქონე, განი-
ხილავს კონფლიქტის თავიდან აცილე-
ბის შესაძლებლობას, თამაშობს რა მათ.
მისივე სიტყვებით, მსახიობი რომ იყ-
ოს, მაშინ მაყურებელთა გულები უნდა
დაფლითოს და სცენა ცრემლებით და-
ასველოს. ასე წარმოუდგენია მას თე-
ატრალური წარმოსახვა შურისძიების
გრძნობისა, რაშიც თვითონ არ იყო
მტკიცედ დარწმუნებული. ამ ეპიზოდში
მოცემულია ერთგვარი კრიტიკა ვნებე-
ბის ჩვეული ხერხებით თამაშისა. მაგ-
რამ აქვეა ჩადებული ამბივალენტური
გაგება ჰისტორიონიზმისა და აქტიორუ-
ლი თამაშის ურთიერთგადასვლებისა.
კოლრიჯს თუ მოვიშველიებთ, რეალუ-
რი „მე“ და რეპრეზენტატიული „მე“
ვერა და ვერ შეთავსდნენ...

ამ მომენტიდან თეატრში დამკვიდრ-
და ის, რასაც მოგვიანებით „პირანდე-

ლიზმი“ ეწოდა. გასაგებია, რომ ჰამლე-
ტის მხრიდან სცენა მოითხოვს გაიგივე-
ბას მსახიობთან და არა პერსონაჟთან,
გაიგივებას, რომელიც თანხვედრილია
სიტუაციისა, რომელიც ფრიოდმა აღ-
წერა „მეცნიერება სიზმრებში“ (მეთო-
ზე თავი). ჰამლეტს შეეძლო ასე ეთქ-
ვა: თუ მსახიობს შეუძლია შეძრწუნე-
ბული იყოს ჰეკუბას ბედით, რომელიც,
კაცმა რომ თქვას, მას სულ არ აღელ-
ვებს, როგორი ტრაგიკული მსახიობი
უნდა ვიყო თვით მე, საკმე ხომ ჩემს
საკუთარ დედას ეხება...

თეატრისა და შეშლილობის ურთი-
ერთობაში სხვა ასპექტებიც იკვეთება.
მათი განსაზღვრა არ წარმოადგენს რა-
იმე სირთულეს. ჩვენ გვესმის, შეიძ-
ლება არც თუ ისე ნათლად, თუ რად უნ-
დოდა ნერვალს სწორედ მსახიობი ქა-
ლი, რომ მეტი რეალურობა მიენიჭე-
ბინა თავგადასავლებისათვის, რომე-
ლიც უფრო სიზმარს ჰგავდა, ან რად
იმედოვნებდა არტო ეპოვა თეატრში
საშუალება, რომ თავისი აზრებისა და
ხატების, სახეებისათვის მიენიჭებინა
„ფაქტის ხასიათი“. იგი უთუოდ სათა-
ვეებს (ამოსავალ წერტილს) უბრუნდე-
ბოდა, როდესაც მოითხოვდა, რომ დრა-
მატულმა ნაწარმოებმა უნდა წარმოაჩი-
ნოს უდიდესი ადამიანური კატასტრო-
ფები. იგი იქამდეც კი მიდიოდა, რომ
თეატრს აღარებდა შავ ჭირს! მისი ამ-
ბობი, თავისუფლების დაუოკებელი მო-
თხოვნა (თავისი მოუთმენლობით) სავ-
სე იყო ახალი იდეებით... მაგრამ ყვე-
ლაზე საინტერესო და მიმზიდველია ის,
რომ მისივე დამოკიდებულება თეატრ-
თან (ისევე როგორც ნევრალისათვის),
უფრო გარკვეულობის, სინათლის გა-
რანტია იყო, ვიდრე მიპატიჟება ცლო-
მილებასთან.

სცენა არ არის ილუზიებისა და შეც-
დომების, ცლომილების, გზააბნეულო-
ბის ადგილი, პირიქით — იგი ძალზე
შუაგალად, უღმობლად გვახვევს თავს
ყველაზე მკაცრ პირობითობებს.

შეშლილობა და ბავუნობიერებალი კონფლიქტი

...მართალია, სიგიჟის სუფთა სიმუ-
ლაცია სცენაზე (ამგვარია სიმულაცია
ედგარისა „მეფე ლირში“) სრულიად-
აც არ არის საინტერესო. აქ სიგიჟე
დაფიქსირებულია გადაცემად, თუმცა იგი,
არ გვევლინება ასეთად ჰამლეტისათვის
ან ერიკ XIV — ამ ამბივალენტური
ფარისევლებისათვის, რომელთა მოქ-
მედება შეიძლება აიხსნას სხვადასხვა-
გვარად. ორივენი ჩართულნი არიან
კონფლიქტში მსგავსად ლირისა და ოფ-
ელიას კონფლიქტებისა. და ის, რო-
გორ აღვიქვამთ ჩვენ ამ კონფლიქტს, —
თუნდაც ჰამლეტთან — ბევრ რამეში
განსაზღვრავს ჩვენს ინტერესს ამ პერ-
სონაჟებისადმი. უნდა აღინიშნოს მთა-
ვარი, როგორც ერთის, ისე მეორისათ-
ვის, სიგიჟე ის როლია, რომელსაც უნ-
და დაუფლებოდნენ. ერიკის შემთხვევა-
ში ძირითადი კონფლიქტიც კი უკანა
პლანზე ვითარდება. ჩვენ გვიზიდავს უმ-
თავრესად ერიკის მიერ თავის თავზე
აღებული როლი (ყველა საჭირო აქსე-
სუარებით, კოსტიუმებით და დეკორაცი-
ებითურთ). როლი უდავოდ მეფური, რო-
გორც ეს შეეფერება შეშლილის როლს,
მაგრამ, როგორც ერთისთვის, ისე მე-
ორისათვის დაცულია ერთგვარი ამბი-
ვალენტობა: კოლრიჯმა ჰამლეტის შე-
სახებ შენიშნა, რომ უცნაურად გამოი-
ყურება. როცა ნამდვილ შემოფოთებას
მალავს ნებაყოფლობითი თვალთმაქცო-
ბით, ამას გარდა, თვალთმაქცობა უკვე
შეიძლება თვით იყოს ავადმყოფობის
სიმპტომი. ნებისმიერ შემთხვევაში,
თვით ჰამლეტის მიერ იმის აღიარება,
რომ იგი იგონებს სიგიჟეს, რაზედაც
ტექსტშიც არის არაორაზროვანი მი-
თითებები, ჩვენ ბოლომდე ამისა არ
გვეჯერა. ადვილი საჩვენებელია, თუ
რამდენს მატებს მაყურებლის ორჭო-
ფობა გაუცნობიერებლის დაჟინებულ
მოთხოვნებს და რამდენად ზრდიან „მო-
უსვენარი უცნაურობის“ გრძნობას,

რომელშიც ეს მოთხოვნები შეიცნობენ
თავს.

მონტერლანის შეშლილ ჟანას „ესპა-
ნელ კარდინალში“ არა აქვს სხვა მო-
წოდება, დანიშნულება, გარდა იმისა,
რომ თავისი პარადოქსალური სიბრძნე
გაახვიოს შეშლილობის სიღიადესა და
საიდუმლოების საბურველში. თუმცა-
ლა სხვა შემთხვევაში შეშლილებმა
ჩვენამდე უნდა მოიტანონ არა იმდენ-
ნად სიბრძნის, არამედ ჭკუშმარიტების
პარადოქსები. შეიძლება ეს იმიტომაც
ხდებოდა, რომ მათში მეტია მამაცობის
ელემენტები საკუთარი თავისა და სხვე-
ბის მიმართ (ე. ი. უფრო მამაცი არი-
ან), ან იმის გამო, რომ მათ ნაკლები
მოვალეობები აქვთ აღმამართა წინაშე,
ანდა იმიტომ, რომ ასე გასაიდუმლო-
ებულად, თვით მათთვის შესაძლებელი
ხდება განსაკუთრებული ვიწრობის გა-
ნათება (ე. ი. გონება უნათლებათ). სარ-
ტთან „ალტონის ტუსალებში“ არის
ასეთი ფრაზა: „შეშლილები სიმათ-
ლეს ამბობენ“. თუმცა იგი ჯერ კიდევ
პირანდელოსთან და სხვა ავტორებთან
ც ვხვდებით.

სიგიჟის სცენაზე გამოყენების სხვა
მრავალ საშუალებებზე შეიძლება მი-
თითება. მაგ: პირანდელოს „ჟღარუნე-
ბიან ჩაჩში“ მთავარი პერსონაჟის შეშ-
ლილობას უკვე თავისი სტატუსით, რო-
გორც ამას ეტიკეტი მოითხოვს, მივყა-
ვართ პიესის კვანძის გახსნამდე. თანა-
მედროვე თეატრისათვის კი ასეთი სტა-
ტუსი თითქმის მიუღებელია და დაკარ-
გული. ახლა, უკვე აღარავინ იცის ვინ
არის შეშლილი, ან ვინ შეიძლება იყ-
ოს, პერსონაჟი ერთგვარად უკანა პლან-
ზე ინაცვლებს, ეს მაშინ, როცა სიგიჟე
რჩება სამყაროს ახსნის ერთ-ერთ პი-
რობად, იმ სამყაროსი, რომელშიაც
ჩვენ ვცხოვრობთ.

იმისდა მიუხედავად, სცენაზე წარ-
მოდგენილი შეშლილობა გამარჯვებუ-
ლი რჩება თუ დაცინვის ობიექტია —
ავტორის ფარული ჩანაფიქრისა თუ
პერსონაჟთა შენიღბული კონფლიქტის
მიუხედავად — იგი აღვიძებს ჩვენში

მძლავრ და ბნელ გრძნობებს. ეს არის ცდუნება იმისა, რომ შეაჩვენო სამყარო, იყო ყველასა და ყველაფრის წინააღმდეგი, მიიტაცო რაღაც ილუზორული ძალაუფლება; ე. ი. ყველა ის გრძნობა, რომელიც ჩვეულებრივ თრგუნავს ჩვენში ყოველგვარ კეთილგონიერებას.

ა. ადამოვის პიესაში „შეშლილი შაიოდან“, რომელიც არ გამოირჩევა განსაკუთრებული სიღრმით, ერთი პერსონაჟი — პრეზიდენტი, ვერ მალავს აღშფოთებას, როცა ხედავს სულელი გმირი ქალის უხამსობას და წამოიძახებს: „მე ვფიქრობ იმ სკანდალზე, რომელიც მოყვებოდა ჩემ...“ (სხვაგვარად რომ

ვთქვათ, „მე რომ ასეთი უგუნური ვყოფილიყავი“) ამ აღშფოთების მიღმა აშკარად ისმის დიდი ცდუნების ხმა (ე. ი. იგრძნობა სურვილი ცდუნებისა). ამით თვით მაყურებლის ცდუნებაა წარმოდგენილი, თუმცა იქვეა უარყოფილი. როგორც ჩანს, სწორედ ამაში უნდა ვეძიოთ წყარო პირველად სიამოვნებათა ნაირგვარობისა, აგრეთვე იმ გრძნობებისა, რომელსაც მაყურებელი განიცდის შეშლილობის თეატრალური წარმოდგენის დროს, ე. ი. სცენაზე წარმოსახვის დროს.

თარგმნა მარინა ვასაქაძე.

ჟურნალ „ხელოვნების“ 1996 წლის ნომრების საკითხავლი

**მსთეობის საკითხავი,
თანამედროვეობა, ხელოვნება,
ფილოსოფია**

ბარათელი ბესიკ — კულტურის ცნებისათვის 4-5-6

თეატრი, დრამატურგია

თუმანიშვილი მიხეილ — სულ რაღაცას ველოდები (ნაწყვეტები ბოლო წლების სარეპეტიციო დღიურებიდან) 1-2-3

თუმანიშვილი გიორგი — ვინ იყო ოტელოს პროტოტიპი 4-5-6

ტაბატაძე თეონა — პაკლე ფრანგიშვილი 1-2-3

პიესები

მეტრეველი თამაზ — ეშმაკის ხარხარი 1-2-3

შექსპირი უილიამ — დანის უფლისწულის ჰამლეტის ტრაგედია (ინგლისურიდან თარგმნა ზურღან გემიზაშვილმა) 1-2-3, 4-5-6

**სახვითი ხელოვნება,
არქიტექტურა, არქეოლოგია**

ანდრიაძე დავით — პერსექუტიდან კონცეპტამდე ანუ იმპროვიზაციები ვაზარელის ოპ-ოპუსების თემაზე 4-5-6

ალბატოვი მიხაილ — მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე ბრეიგელის „ბრმები“ ველასკესის „ოლივარესი“ ერმიტაჟში. დომეი მაიოლი 1-2-3

დავითაია ვახტანგ — ალექსანდრე ალალაშვილის განხელება 4-5-6

ლეთავა სამსონ — ალექსანდრე ბანძელაძის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის 4-5-6

მათიაშვილი ირმა — სურათის კონცეფცია დავით კაკაბაძის თეორიულ შემოქმედებაში 1-2-3

შავგულიძე ეთერ — აპოლონ ქუთათელაძის განხელება 4-5-6