

სიკვდილის თეატრი

თადეუშ კანტორი

1. კრეგის პოსტულატი: დავაბრუნოთ მარიონეტი, ჩამოვიშოროთ ცოცხალი მსახიობი.

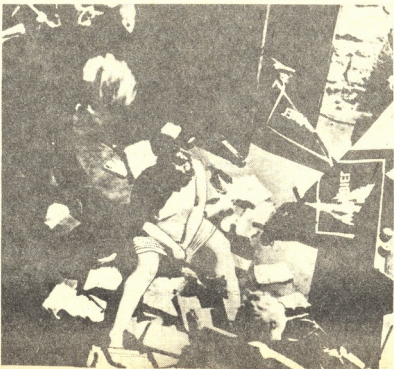
ადამიანი — ბუნების ეს ქმნილება — უცხო სხეულია ხელოვნების ნაწარმოების აბსტრაქტულ სტრუქტურაში.

გორდონ კრეგის მიხედვით, ღვთაებრივი მარიონეტის ტაძარში, რომელიც სადღაც განგის სანაპიროზეა აღმართული და სადაც გულმოდგინედაა დაცული ჭეშმარიტი თეატრის საიდუმლო, ორი ქალი შეიპარა. მათ შეშურდათ ამ სრულყოფილი არსებებსა, შეშურდათ მისი როლი ადამიანის გონების განათ-

ლებისა (ღვთის შემწეობით), შეშურდათ მისი სიდიადისა; კარგად დაიმახსოვრეს მისი მოძრაობა და ექსტი, გადმოიღეს მისი დიდებული აღკაზმულობა და შემდგომ, საშინელი ბაროდით შეუდგნენ უბრალო ხალხის ტლანქი გემოვნების დაკმაყოფილებას. სწორედ მაშინ, როცა მათი ნება-სურვილით აღიმართა ღვთაებრივი მარიონეტის მსგავსი ტაძარი, დაიბადა თეატრი, ჩვენთვის კარგად ცნობილი, დღემდე არსებული თეატრი — მყვირალა დაწესებულება საზოგადოებრივი სარგებლიანობისა. მასთან ერთად იშვა მსახიობიც.

თავისი პოზიციის განსამტკიცებლად

სენა სპეტაკილიდან „გარდაცვლილი კლასი“ (1975)



გორდონ კრეგს ელეონორა დღუეს სიტყვები მოჰყავდა: „იმისათვის, რომ თეატრი ვიხსნათ, იგი ჭერ უნდა დავანგრიოთ, ხოლო მსახიობები შავი ჭირით უნდა დაიხონონ. ისინი სწამლავენ ჰაერს, შეუძლებელს ხდიან შემოქმედებას...“

2.

კრეგის ვერსია: ადამიანი-მსახიობი თეატრიდან იძევებს მარიონეტს, იკავებს მის ადგილს, რაც თეატრის დაცემის მიზეზს წარმოადგენს.

არის რაღაც მიმზიდველი ამ დიად უტოპისტში, როცა იგი ამბობს: „მე გადაჭრით მოვიტხოვ თეატრში ზემარინეტის ცნების დაბრუნებას... და როცა იგი დაბრუნდება, ადამიანები ხელახლა, ისევე როგორც ძველად, გაუფრთხილდებიან ყოფიერების ზედნიერებას. ხოლო სიკვდილს ღვთაებრივი სიხარულით აღსავსე პატივს მიაგებენ“. კრეგი ერთგული იყო სიმბოლიზმის ესთეტიკისა და ადამიანი მიაჩნდა (უამრავი ემოციის, ვნების, საბოლოო ჯამში კი შემთხვევითობისაკენ მიდრეკილი), აბსოლუტურად უცხო ელემენტად ხელოვნების ნაწარმოების ერთბუნებოვან არსში და სტრუქტურაში, მისი პრინციპიალური თვისების — მთლიანობის — დამრღვევად.

კრეგი პირველი არ იყო ამ საქმეში, მის იდეებს, ისევე როგორც სიმბოლიზმის პროგრამას (თავის დროზე ერთობ გავრცელებულს), მე-19 საუკუნეში ჰყავდა ნიჭიერი წინამორბედნი, რომელთაც გვაუწყეს ახალი ეპოქის, ახალი ხელოვნების დასაწყისი: ჰენრიმ ფონ კლეისტი, ერნსტ თეოდორ ამადეი ჰოფმანი, ედგარ ალან პო... ჯერ კიდევ კრეგამდე ასი წლით ადრე კლეისტი ზუსტად ასევე ოცნებობდა მარიონეტით მსახიობის შეცვლაზე, ადამიანის ორგანიზმი მიაჩნდა ბუნების კანონებს დამორჩილებულ, უცხო დანამატად მხატვრულ ჩანაფიქრში, რომლის საფუძველია კონსტრუქცია და ინტელექტი. იგი წუხდა ადამიანის შეზღუდულ შე-

საძლებლობათა გამო და ძრწვლილად შემეცნებას, განუწყვეტლივ რომ აკონტროლებს საკუთარ თავს და გამოირიცხავს ისეთ ცნებებს, როგორცაა მომხიბველობა და სილამაზე.

3.

მანეკენების რომანტიკული მისტიკიდან და მე-19 საუკუნის ადამიანის ხელოვნური ქმნილებებიდან — მე-20 საუკუნის აბსტრაქციის რაციონალიზმამდე.

თითქოსდა უზიფათო გზაზე, რომელზედაც განათლებისა და რაციონალიზმის ეპოქის ადამიანი მიიბრუნებდა, უკუნიდან უეცრად გამოვიდნენ ორეულები, მანეკენები, ავტომატები, პომოკულუსები, ანუ ხელოვნურად შექმნილი არსებანი, ბუნების ქმნილებათა უარყოფელნი, რომლებიც თავის თავში განახორციელებენ ყოველნაირ ადამიანურ დამცირებას, ყველა კაცობრიულ ოცნებას... სიკვდილი, კოშმარი და საშინელება!.. იშვა რწმენა მექანიკური მოძრაობის იღუმალი ძალისა, მანიაკალური წყურვილი მექანიზმების გამოგონებისა, რომლებიც თავიანთი ხარისხით აღემატებიან ადამიანის არასრულყოფილ ორგანიზმს. ყველაფერი ეს გაბვეული იყო რაღაც დემონიზმში და შარლატანობის, აკრძალვის, მაგიის, დანაშაულისა და კოშმარის ზღვარზე იდგა.

ასეთი იყო მაშინდელი Science fiction, რომლის საზღვრებში ადამიანის დემონური ტვინი ქმნიდა ხელოვნურ ადამიანს.

ყოველივე ამან გამოიწვია ბუნებისაღმდეგ და ადამიანური მოღვაწეობის იმ სფეროებისადმი ნდობის ანაზღაურული დაკარგვა, რომლებიც ბუნების მიერ მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი. ამ უკიდურესი რომანტიკული და სატანური ცდებისგან — წაერთმიათ ბუნებისათვის ქმნილების ერთპიროვნული უფლება — პარადოქსალურად იბადება უფრო და უფრო დამოუკიდებელი

და ბუნებისაგან სახიფათოდ დაშორებული რაციონალური და უსაფრთხო საშუაროს" მატერიალისტური მოძრაობა, კონსტრუქტივიზმის, ფუნქციონალიზმის, მაშინიზმის, აბსტრაქციის და ბოლოს, პურიტანული ვიზუალიზმის საშუარო, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების მხოლოდ "ფიზიკურ არსებობას" აღიარებდა.

ეს სარისკო ჰიპოთეზა მეცნიერებისა და ტექნიკის საუკუნის გენიალოგიის შესახებ (რაც მისთვის არცთუ ისე სასიამოვნოა) ჩემს სინდისზე იყოს.

4

როცა ხელოვნებაში დიდაიზმს შეაქვს ცნება „მზა რეალობისა“, და ცხოვრების ელემენტები, ამით იგი არღვევს ერთგვაროვნებას, ხელოვნების მთლიანობას, რაიც პოსტულირებულია სიმბოლიზმით, არტ ნუვოთი და კრეგით.

მინც კრეგის მარიონეტს დაეუბრუნდეთ. მისი იდეა მსახიობის მარიონეტით (ამ მექანიკური და ხელოვნური ქმნილებით) შეცვლისა მიზნად ისახავდა ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანობის შენარჩუნებას, მაგრამ ახლა იგი (ე. ი. ეს იდეა) აღარ არის აქტუალური. შემდგომი ექსპერიმენტები არღვევდნენ და „უცხო“ ელემენტებს ნერგავდნენ კოლაჟებსა და ასამბლაჟებში, განამტკიცებდნენ „მზა რეალობის“ ცნებას, სრულად აღიარებულ შემთხვევებს როლს, ხელოვნების ნაწარმოების ცხოვრებისეული რეალობასა და მხატვრულ გამოწვავონს შორის მდებარე ზღვარზე მიუჩინდნენ მას ადგილს. ჩვენი საუკუნის დასაწყისის სიმბოლიზმისა და არტ ნუვოს პერიოდის მთელი ამ ხელოვნების თავისებურებანი მათ არარსებითად აქციეს. ორი შესაძლო ვარიანტი — ან ავტონომიური ხელოვნება და ინტელექტუალური ფორმა, ან ნატურალიზმი — აღარ იყო ერთადერთი ვარიანტი.

თუ თეატრი, თავისი სისუსტის ქვეშ, ემორჩილებოდა ცოცხალი ადამიანის ძალაუფლებას, მის კანონებს, იგი ავტომატურად და თანამიმდევრულად ღებულობდა ცხოვრების იმიტაციის ფორმას, იმიტაციას მისი გამოსახვისა და ხელახლა შექმნისა. როცა თეატრი იმდენად დამოუკიდებელი და ძლიერი იყო, რომ შეეძლო წინააღმდეგობა გაეყენა ცხოვრებისა და ადამიანის შემოტევისათვის, იგი ქმნიდა რეალობის მხატვრულ ექვივალენტებს, რომლებიც უფრო სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდნენ, ვინაიდან ადვილად ემორჩილებოდნენ სივრცის და დროის აბსტრაქციებს და მათ აბსოლუტური მთლიანობის მიღწევის უნარი გააჩნდათ.

დღეს ორივე ამ შესაძლებლობამ დაკარგა თავისი აზრიც და წინააღმდეგობის უნარიც, რამდენადაც ხელოვნებაში წარმოიშვა ახალი სიტუაცია და ახალი ურთიერთობანი. ცნება ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი „მზა რეალობისა“, და შესაძლებლობა მისი მიღებისა, დაწერვისა ხელოვნების ნაწარმოებში — გადაწყვეტის, შესტის ან რიტუალის მეოხებით — გაცილებით უფრო წარმტაცია ვიდრე რეალობა. კონსტრუირებული (ხელოვნურად) უფრო წარმტაცი ვიდრე ნაყოფი აბსტრაქციისა და ბრეტონისეული სურეალისტური სამყაროს „აზირებანი“, კეპენინგებმა, eventy, environnement-ებმა უჩვეულო სისწრაფით შესძლეს ადრე უარყოფილი რეალობის მთელი სფეროების რეაბილიტება, ჩამოაცილეს რა მათ ცხოვრებისეული მნიშვნელობის ტვირთი.

ცხოვრების რეალობის ამ Decalage-მ, ამ გადაცდენებმა ცხოვრებისეული პრაქტიკის გზიდან, ადამიანის წარმოსახვაზე უფრო ძლიერად იმოქმედეს ვიდრე სიზმარეული ოცნებების სურეალისტურმა რეალობამ. შედეგი ისაა, რომ ხელოვნებაში ცხოვრებისა და ადამიანის პირდაპირი ჩარევა არ აღმოჩნდა არსებითი.



5. პეპენინგის „მზა რეალობიდან“ — ხელოვნების ნაწარმოების ელემენტების მატერიალიზაციამდე.

ისევე როგორც ყოველი გატაცება, ესეც მალე გადაიზარდა მანერულობაში, პირობითობაში, რომელთაც ყველგან და ყოველთვის უაზროდ და ვულგარულად იყენებენ. ეს სინამდვილის თითქმის რიტუალური მანიპულაციაა, რომელიც გაპირობებულია მხატვრული მდგომარეობის გამოხატვის აუცილებლობით. ამან და ხელოვნების სივრცის შემოსაზღვრამ თანდათანობით სხვა აზრი და მნიშვნელობა შეიძინა.

საგნის მატერიალური, ფიზიკური არსებობა აწმყო დროში, სადაც შესაძლებელია მოქმედების განვითარება და ქცევების რიგი, ძალზე დამოუკიდებელი აღმოჩნდა და მან საკუთარი თავი ამოწურა. ამ მიმართებით სიარული იმას ნიშნავდა, რომ ამ სისტემისათვის წაგვერთმია მისი მატერიალური და ფუნქციონალური მნიშვნელობა, შისი კომუნიკაციურობა, და რაკი ეს უკანასკნელი პერიოდი ჭერ კიდევ არ დამთავრებულა და კვლავ გრძელდება, ამიტომ ჩემს მომდევნო მსჯელობას საკუთარ შემოქმედებას შევუთანაბრებ.

საგანი („სკამი“ ოსლოში, 1970)* აღმოჩნდა ცარიელი, მოკლებული ექსპრესიას, კავშირს, კუთვნილებას, პროგრამული თვითახსნის ნიშნებს, თავის „message“-ით, „არსაით“ მიმართული ეს საგანი გადაიქცა ბუტაფორიად. სიტუაციები და ქმედებანი საკუთარ საზღვრებში ჩაიკეტნენ, ჩემს მანიფესტში („კამბრიოლაი“) რაღაც იდუმალი სახით („შეუძლებლობათა თეატრი“ 1973), მოხდა უკანონო შეჭრა იმ სფეროში, სადაც ხელშესახები რეალობა გაღადიოდა თავის უხილავ გაგრძე-

6. უარი ორთოდოქსალურ კონცეპტუალიზმს და „მასობრივ ოციციალურ ავანგარდს“.

მე უფრო და უფრო იქითკენ ვიხრები, რომ ცნება ცხოვრებისა ხელოვნებაში თავის უფლებებში შეიძლება აღდგეს ცხოვრების „არ ყოფნის“ მეშვეობით (ისევე კრეგი და სიმბოლისტები!) და მაშინ როცა გამოვიყენე დემატერიალიზაციის პროცესი, საკუთარ შემოქმედებაში შევძელი თავიდან ამეცილებინა ორთოდოქსალური ლინგვისტიკა და კონცეპტუალიზმი. ნაწილობრივ ამას, შესაძლოა, ხელს უწყობდა ის აუწერელი ზედახორა, რაც დაიწყო უკვე ოციციალურად აღიარებული მიმართულების შიგნით, რაც, სამწუხაროდ, დამახასიათებელი იყო დადიანის უკანანასკნელი პერიოდისათვის და დაკავშირებული იყო „ტოტალური ხელოვნების“ ლოზუნგებთან—„ყველაფერი ეს—ხელოვნებაა“, „ყველანი მსახიობები არიან“, „ხელოვნება ადამიანის თავშია“ და ა. შ.

ზედახორას ვერ ვიტან. 1973 წელს მე შემოგზაზე ახალი მანიფესტის ესკიზი, სადაც სწორედ სიტუაციის ამ სიცრუიდან ამოვდიოდი, თი, მისი დასაწყისი.

ჭერ კიდევ ვერდენის, ვოლტერის კაბარესა და მარსელ დიუშანის ვატერკლოზეტის დროიდან მოყოლებული, როცა „მხატვრული ქვრარობა“ დიდი ბერტას ქუხილმა დაფარა,—„გადაწყვეტა“ იქცა ერთადერთ მანსად ადამიანისა, რომელსაც სურდა ისეთი რამ გაეხედდა, რისი წარმოდგენაც კი ძნელი იყო; „გადაწყვეტა“ დიდი ხნის მანძილზე რჩებოდა შემოქმედების უმთავრეს სტიმულად, რომელიც განაპირობებდა და განსაზღვრავდა ხელოვნებას. უკანასკნელ ხანს „გადაწყვეტას“ მიმართავს ათასობით საშუალო ნიჭის

* თადეუშ კანტორი ლაპარაკობს თავის უხარმაზარ „სკამზე“, რომელიც დაიდგა ოსლოში, სონი ჰენი-ნოლს ონსტადის მუზეუმის გვერდით. (1971 წ.) უფრო ადრე (1968 წ. ველა-ლუკაში (იუგოსლავია) მან შექმნა სკამი—ამბალანკი, (ნ. გ.).

აღმდანი, სინდისის ყოველგვარი ქენ-
ჯნისა და მერყეობის გარეშე.

ჩვენ ვართ იმის მომსწრენი თუ
როგორ ეშვება ეს „გაღაწყვეტა“ სა-
ყოველთაოდ მიღებულ ბანალურობამდე.
აქამდე ეს სახიფათო გზა ახლა გადა-
იქცა მშვენიერ ავტოსტრადად უსაფრ-
თხოების გაუმჯობესებელი სისტემითა
და ინფორმაციით. გზისმკვლევები.
ცნობარები, რუქები და ნიშნები ცენ-
ტრისა, ხელოვნების კომპიანტები უზ-
რუნველყოფენ შემოქმედებითი პრო-
ცესის უშიშროებას. ჩვენ მოწმენი
ვართ იმისა, თუ როგორ იბადება მხა-
ტვარ-მედესანტეთა, ქუჩის ვეტერანთა,
მხატვარ-ინტერვენტთა, მხატვარ-ფოს-
ტალიონთა, მეძველმანეთა, ქუჩის ქონ-
გლიორთა, ავენტებისა და ბიუროების
მეპატრონეთა სახალხო მოძრაობა. უკ-
ვე ოფიციალურად ქცეულ ამ ავტოს-
ტრადაზე მოძრაობა, რაც შეიძლება
გრაფომანიის ნიაღვარად იქცეს —
მინიმალური გამოსაცნობი ნიშნებით —
ყოველდღიურად უფრო და უფრო ინ-
ტენსიური ხდება. რაც შეიძლება მა-
ლე უნდა მივატოვოთ ეს ავტოსტრადა.
მაგრამ არც ისე იოლია ეს. განსაკუთ-
რებით ავანგარდით საყოველთაო ბრძა
გატაცების ვითარებაში, რაც განმტ-
კიცებულია ინტელექტის უდიდესი
ავტორიტეტით, თანაბრად რომ იფა-
რავს ჰქვიანებსაც და სულელებსაც.

7.

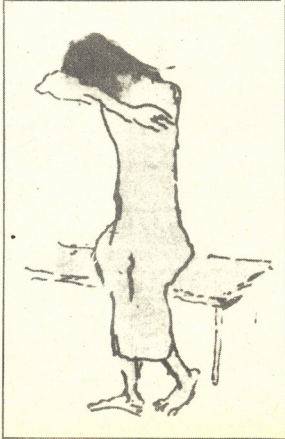
ოფიციალური ავანგარდის გზის
განაპირას. მანეკენების გამოჩენა.
კონცეპტუალიზმის მტკიცე უარყო-
ფამ (თუმცა ეს კონცეპტუალიზმი ერ-
თადერთ გამოსავლად მიმაჩნდა იმ
სიტუაციიდან, რომელშიც აღმოგჩნდი)
ჩემი შემოქმედების უქანსკენო ეტა-
პის გააზრებამდე მოიყვანა, რაზედაც
მე ადრეც ვლაპარაკობდი, როცა ავანგა-
რდის ფსკერზე ვიყავი. ეს მამლევდა
ლდ შანსს ამოუცნობის შესაცნობად!
ამგვარ სიტუაციებს უფრო ვენდობი.
ახალი პერიოდი ყოველთვის იწყება
უძნისუნელო და შეუმჩნეველი წამოწყ-

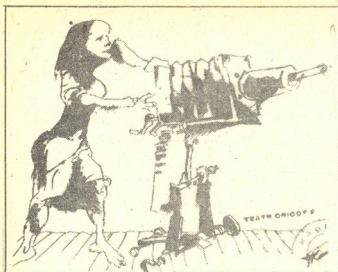
ყებებით, რომელთაც ცოტა რამ აქვთ
საერთო უკვე აღიარებულ მ-მართულე-
ბასთან. ეს წამოწყებანი სუფთაა, ძა-
ლზე პირადული და ვიტუოდი კი-
დეც, ცოტა არ იყოს მორიდებულად კა.

გაურკვეველნი! რთულნი! ეს არის
სწორედ შემოქმედების ყველაზე მშვე-
ნიერი და ჭეშმარიტი წუთები.

რატომღაც უცებ მანეკენების ბუნე-
ბამ დაშინებულესა. მანეკენი ჩემს
სპექტაკლში „წყლის ქათამი“ (1967 წ.),
და მანეკენები „მეწაღეებში“ (1970
წ.) ძალზე სპეციფიკური როლს ასრულე-
ბდნენ: თითქოსდა ისინი რაღაც არამა-
ტერიალური გაგრძელება, რაღაც დამა-
ტებითი ორგანოა მსახიობისა, რომე-
ლიც ამასთანავე მის „მფლობელად“
გვევლინება. მანეკენები, რომლებიც
მრავლად იყვნენ ჯერ კიდევ ჩემს მი-
ერ ადრე დაღმეულ სლოვაკის „ბა-
ლადინებში“, ცოცხალი ფიგურების
დუბლიორები იყვნენ, თითქოსდა და-
ჯილოებულნი დიდი ცოდნით, რაც
მათ მიიღეს „ცხოვრების დასასრულის
შემდგომ“. ეს მანეკენები უკვე ატარე-
ბდნენ სიკვდილის აშკარა ბეჭედს.

ვანტორი. ჩანახატი. ქალი უმოჯირო აივანზე





ჩანახატი სპექტაკლისათვის „ველიოპოლე, ველიოპოლე“... (1980)

8.

მანეკენი, როგორც ნიშანი „უმდაბლესი რანგის რეალობისა“. მანეკენი, როგორც ნორმიდან გადახრა. მანეკენი, როგორც ცარიელი საგანი. ბუტაფორია. სიკვდილის სიგნალი. მსახიობის მოდელი. მანეკენი, რომელიც ჩემს მიერ გამოყენებული იყო თეატრ „კრიკო—2“-ში, 1967 წელს („წყლის ქათამი“) „მარადიული მოზეტიკისა“ და „ადამიანური ამბალაჟების“ შემდგომ, იქცა ისეთ პერსონაჟად, რომელმაც სავსებით სამართლიანად დაიკავა თავისი ადგილი ჩემს „კოლექციებში“: მან კიდევ ერთხელ განმიმტკიცა რწმენა, რომ მხოლოდ უმდაბლესი რანგის რეალობას, უუბრალოეს და არაპრესტიჟულ საგნებს ძალუბთ ხელოვნების ნაწარმოებში თავიანთი საგნობრიობის მთელი სისრულით გამოვლენა.

მანეკენები და ცვილის ფიგურები ყოველთვის არსებობდნენ ოფიციალურად დაშვებული კულტურის პერიფერიებში. ამას იქით კი მათ აღარ უშვებდნენ. მათი ადგილი იყო „იარმარკების“ ბალაგანებში, „ფოკუსნიკების“ საექვო კაბინეტებში, ხელოვნების მდიდრულ სასახლეთაგან მოშორებით: მანეკენი ითვლებოდა კუროზად, რომელიც უბრალო ხალხის გემოვნებას აკმაყოფილებდა. სწორედ ამიტომ მანე-

კენები (და არა აკადემიური, სამეცნიერო ქმნილებანი) ხელს უწყობდნენ უმაღლესი ფარდის მეყვსეულ ახლას. გარდა ამისა, მანეკენებს ახასიათებთ ნორმისაგან გარკვეული გადახრები. ეს ქმნილებანი შესრულებულნი არიან, შეიძლება ითქვას „უღვთოდ“, უკანონოდ, ადამიანის სახისა და ტანის მსგავსად, ისინი სხვა არაფერი არიან თუ არა შედეგი ცოდვისა, ადამიანური მოღვაწეობის ბნელი, ღამეული, მუდამოხე მხარეებისა.

დანაშაული და სიკვდილის ბეჭედი — როგორც შემეცნების წყარო!

ბუნდოვანი და აუსხნელი შეგრძნება იმისა, რომ ამ ადამიანური არსების (ცოცხალი ადამიანის მსგავსი არსების) წყალობით, ჩვენ მივიღეთ სიკვდილისა და არყოფნის მრისხანე სიგნალი, სწორედ ეს შეგრძნება არის მიზეზი (იმავედროულად) მისი ნორმისაგან გადახვევისა, არის ის, რაც ზოხლით გვაკვებს და ამავე დროს გვიზიდავს კიდევ (თუმც მოკლებულია ცნობიერებას და დანიშნულებას). ესაა, რომ იმედს გვიცრუებს და მოხიბლული ვართ მისით.

უარყოფისას ყველა არგუმენტი ამოიწურა. ამ არგუმენტებს უპირველესად იწვევდა მოქმედების მექანიზმი (უაზროდ აღქმული ვითარება მიზანი), შეგვეძლო სულ ადვილად მიგვეკუთვნებინა შემოქმედების უმდაბლესი ფორმებისა.

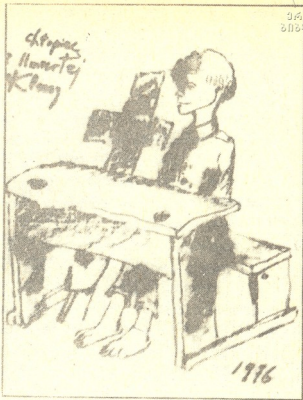
იმიტაცია, მაცდუნებელი მსგავსება, რომელიც „იარმარკის“ ბალაგანში ხაფანგების გამრავლებას უწყობს ხელს და მყოფრებელს ყალბ წარმოდგენებს უქმნის, ესთეტიკური ცნებები, მიღებული უმარტივესი ხერხების გამოყენება (ბოროტად გამოყენება) და მოტყუება მოჩვენებითობით, ყოველივე ეს შარლატანობის სფეროს განეკუთვნება.

მსჯავრის სისრულეს განაპირობებდნენ ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის მისამართით გამოთქმული ბრალდებანი. ამ მსოფლმხედველობას, ჭერ კიდევ პლატონიდან მოყოლებული წვენამდე, ხელოვნების მიზნად ყოფიერე-

ბის აზრის და სულიერი არსებობის აღმოჩენა მიაჩნდა და არა ბეტილი სამყაროს მატერიალურ გარსში, რაც სხვა არაფერია თუ არა მოჩვენებების სამყარო (ეს კი ყოფიერების უმდაბლესი საფეხურია).

მე არ მიმაჩნია, რომ მანქენს (ანდა ცვილის ფიგურას) შეუძლია ცოცხალი მსახიობის შეცვლა, როგორც ეს სურდათ კლეისტს ანდა კრეგს. დიდი მიაბიტობა იქნებოდა ამგვარად ფიქრი, მე უბრალოდ ვცდილობ განვასხვავო შესაძლებლობა და მიზანდასახულობა ამ უჩვეულო არსებობისა, რომელიც ასე მოულოდნელად ამოტივტივდა ჩემს ფიქრებში. მისი გამოჩენა ემთხვევა ჩემს უფრო და უფრო განმტკიცებულ რწმენას, რომ ცხოვრება შეიძლება გამოისახოს ხელოვნებაში მხოლოდ მისი არ ყოფნის, სიკვდილის, მოჩვენებითობის, სიკარიელისა და უსიგნალობის მეოხებით.

ჩემს თეატრში მანქენი უნდა იქცეს მოდელად, რისი დახმარებითაც გადმოცემულ იქნება შეგრძნება სიკვდილისა და მდგომარეობა გარდაცვლილთა. ეს არის მოდელი ცოცხალი მსახიობისათვის.



ჩანახტი. ყმაწვილი მერხთან. სპექტაკლი „გარდაცვლილი კლასი“

ჩანახტი. „რებე ჭერ არ იყო დახვრტილი“. სცენა სპექტაკლიდან „ველეოპოლე, ველეოპოლე“... (1980)

9,

კრეგის მიერ აღწერილი სიტუაციის ჩემეული გაგება. ცოცხალი მსახიობის გამოჩენა — რევოლუციური მოშენტი, ადამიანის ხატის ამოხსნა.

ჩემი მსჯელობა თეატრის ცოდნას ეფუძნება, მაგრამ იგი შეიძლება გაგავრცელოთ მთელ ხელოვნებაზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კრეგის მიერ სასტიკად გაკიცხული ის გარემოებანი, რომლებმაც განაპირობეს თეატრში მსახიობის გამოჩენა, გამოყენებული იყო ვითარცა ამოსავალი პუნქტი თავისი იდეის—(ზემარონეტის იდეის)—დასაცავად. მიუხედავად იმისა, რომ მე ვიზიარებ კრეგის მიერ მსახიობის მისამართით გამოთქმულ ამ კეთილშობილ აღშფოთებას და მძაფრ ბრალდებებს





(მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ თანამედროვე თეატრის ტოტალურ დაცემას) და მთლიანად ვაღიარებ მისი კრედიტის პირველ ნაწილს, სადაც იგი გამოსთქვამს აზრს, რომ ტრადიციულ თეატრს არ ძალუძს მხატვრული არსებობის გამართლება — მე მაინც ვერ გავიზიარებ მსახიობის ბედის გადაწყვეტის მის იდეას. თუნდაც იმიტომ, რომ მსახიობის გამოჩენის მომენტი მაყურებელთა დარბაზის (ვიხმაროთ აქ თანამედროვე ტერმინოლოგია) წინ, პირველად გამოჩენის წამი, მე შეჩვენება — კრევისაგან განსხვავებით — რევოლუციურ და ავანგარდულ მოვლენად. ვეცდები ავხსნა კიდევ ეს და ისტორიას „მივიწერო“ სრულიად სხვა სურათი, სადაც მოვლენათა სვლას სავსებით საპირისპირო აზრი ექნება.

..საერო და რელიგიური რიტუალების საერთო წრიდან, საერთო ცერემონიებიდან და ხალხის საყოველთაო გართობიდან გამოცალკევდა ვიღაც, რომელმაც მიიღო სარისყო გადაწყვეტილება — „ამოფარდნილიყო“ საკულტო თანაარსებობიდან. მის საქციელს არ განაპირობებდა ქედმაღლური (როგორც ეს კრებს მიაჩნდა), საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოქცევის მისწრაფება. ეს საკითხის ძალზე გაუბრალოება იქნებოდა. უმალ, ეს იყო ამბოხი, მკრეხელური და ტრაგიკული ამბოხი თავისუფალი ადამიანისა, რომელმაც გაბედა საკუთარი ბედისა და საკუთარი დანიშნულების პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენა. თუ ყოველივე ამას დავემატებთ ფრაზას — „გაბედა გამოსვლა თავისი როლით“ — მაშინ ჩვენ მივიღებთ მსახიობს. ეს ამბოხი განვითარდა ხელოვნების ტერიტორიაზე და, სავარაუდოა, რომ მან გამოიწვია დიდი არეულ-დარეულობა ადამიანთა ტვინებში და წარმოშვა ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრები საზოგადოებაში. უკვეელია ეს აქტი აღქმულ უნდა იქნას, როგორც ძველი საკულტო ტრადიციებისაგან განდგომა, როგორც სკანდალი, სახიფათო, ძირგამომთხრელი

ტენდენცია, როგორც გამოვლენა ერთი ქედმაღლობის, ათეიზმის, უსწევობის და უწყესობის. მასში დაინახეს მსახიობის, ექსკიზიციონიზმის, კაპოტინობის და საერთოდ გახრწნის ნიშნები, ვინც ასე მოიქცა, აღმოჩნდა საზოგადოების გარეთ და არა მარტო მძვინვარე მტრები, არამედ ფანტიკური თაყვანისცემლებიც შეიძინა. გაკიცხვაც და დიდებაც მოიპოვო ერთსა და იმავე დროს.

სასაცილო და ძალზე მარტივი იქნებოდა ამ „განხეთქილებილ აქტის“ ახსნა ეგოიზმის, დიდების წყურვილის ანდა ფარული მსახიობური მიდრეკილებების გამოვლენის სურვილით. საქმე აქ ეხება გაცილებით უფრო მნიშვნელოვან რამეს — უჩვეულოდ მნიშვნელოვან სიგნალს. მოდით ვცადოთ და გავიაზროთ ეს საინტერესო სიტუაცია — იმათ პირისპირ ვინც დარჩა ოქოთა მხარე — დადგა ადამიანი, განსაკვირვებლად მათი მსგავსი, მაგრამ მიუხედავად ამისა (რალაც იდუმალი და გენიალური „ოპერაციის“ წყალობით) უსასრულოდ მათგან შორს მდგარი, უჩვეულოდ უცხო მათთვის, თითქოს მიცვალებული, განცალკევებული მათგან უნილავი ბარიერებით, ნაკლებ შემაშფოთებელი, წარმოუდგენელი, რომლის ქეშმარიტი აზრი და საშინელება ჩვენთვის მხოლოდ ძილში ხდება საცნაური. თითქოს ელვის დამაბრმავებელ კაშკაშში უეცრად დაინახეს მათ ელვარე, ტრაგიკული, ცირკული ხატი ადამიანისა, თითქოს პირველად დაინახეს იგი, თითქოსდა თავისი თავი დაინახეს პირველად. უკვეელია, ეს იყო გამოაოგნებელი რამ, შეიძლება ითქვას, მეტაფიზიკურად გამოაოგნებელი. ეს ცოცხალი გამოჩატულება ადამიანისა, ბნელეთიდან თავდასწინილი, როგორღაც ჭიუტად რომ წინ უსწრებდა თავის თავსავე, იყო განმგორავი სიგნალი მისი ახალი ადამიანური არსისა, სწორედ ადამიანური არსისა, თავისი პასუხისმგებლობით, ტრაგიკული ცოდნით, შემფასებელი მისი ბედ-იღბალის უმაღლესი, დაუნ-

დობელი შკალის, სიკვდილის მიხედვით. სიკვდილის სამეფოდან წამოვიდა ეს განმგებელი სიგნალი, რომელმაც მათ უბრუნებდა (კვლავ ვისარკებლებით თანამედროვე ტერმინოლოგიით) გამოიწვია მეტაფიზიკური გაოგნება, და სიკვდილის, მის ტრაგიკული და სრული, საშინელი სიღამაზის საკუთრებად იქცა ნიჭი და ხელოვნება ამ მსახიობისა (ვეწოდით მას ასე, თანამად ჩვენი ტერმინოლოგიისა).

აუცილებელია აღვადგინოთ ურთიერთობათა ქეშმარიტი აზრი: მაყურებელი და მსახიობი.

აუცილებელია დავებრუნოთ დასაბამითი ძალა ამ მომენტის შემადრწუნებლობას, როცა ადამიანის (მაყურებლის) პირისპირ პირველად დადგა ადამიანი (მსახიობი), განსაცვიფრებლად მისი მსგავსი და ამავე დროს უსასრულოდ უცხო მისთვის, მდგარი ბარიერს მიღმა, რომლის დაძლევა შეუძლებელია.

10.

რეჟიჟმა

თუმცა შეუძლიათ ბრალი დაგვდონ და გაგვიცხონ კიდევ ამ ვითარებისათვის უადგილო სკრუპულოზურობისთვის, როცა დავძლიეთ თანდაყოლილი მიდრეკილებანი და შიში, უზუსტესი სურათის შექმნისა და დასკვნების გაკეთებისათვის, განვსაზღვრეთ საზღვრები იმისა, რასაც ეწოდება

სიკვდილის მდგომარეობა,
ვინაიდან იგი წარმოადგენს უმძაფრეს გამოხატულებას (კონფორმისის ყოველგვარი შიშის გარეშე) —
მხატვრის მდგომარეობისა ხელოვნებაში.

...ეს განსაკუთრებული ურთიერთობაა, ერთდროულად რომ აღვიძებს ძრწოლას

და გვიზიდავს კიდევ. ესაა ცოცხალთა დამოკიდებულება

მკვდრებისადმი, რომლებიც, სულ აგერ, ახლახან, ცოცხლები იყვნენ და არავითარ საბაბს არ იძლეოდნენ გაუთვალისწინებელი სურათის შესაქმნელად.

არ იძლეოდნენ საბაბს უადგილო გაყოფისათვის და არეულობისათვის მათ შორის: ისინი როდი განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან და არც სხვებზე იყვნენ ამალღებულნი, და რაკილა ამ, თითქოსდა, ბანალურ, მაგრამ

(როგორც ბოლოს გამოირკვა) საკმაოდ არსებით და მნიშვნელოვან განძს ფლობდნენ, იყვნენ მოქცეულნი იმგვარ ვითარებაში, როცა

არ სცილდებოდნენ საერთო ჩარჩოს, იყვნენ შეუმჩნეველნი და აი, ახლა, უცებ აღმოჩნდნენ სხვადასხვა მხარეს...

გაოცებით შეეცურებთ მათ, თითქოს პირველად ვხედავდეთ სახილველად გამოფენილებს ორაზროვან რიტუალში: პატივსაცემნი და ამავე დროს უარყოფილნი ჩვენგან,

მოუგერებელნი და უსაზღვროდ უცხონი, და კიდევ: თითქოს აზრდაკარგულნი, ანგარიშში არ ჩასაგდებნი, სასოწარკვეთილნი, უიმედობით სავსენი, რადგან არა აქვთ ადგილი ჩვენს „სისხლსავეს“

ცხოვრებაში, ჩვენს ურთიერთობებში, რომლებიც მხოლოდ ჩვენთვისაა გასაგები და ცნობილიც.

მისაწვდომნი ჩვენნი გონისათვის,
 რასაც შათთვის არავითარი
 მნიშვნელობა არ ენიჭება.
 თუ დავადასტურებთ, რომ ცოცხალ
 ადამიანთა
 თვისებაა
 უბრალოება და ცხოვრებისეულ
 მრავალფეროვან ურთიერთობებში
 ძალდაუტანებელი შესვლა.

მაშინ,
 მხოლოდ
 მიცვალებულებთან ურთიერთობაში
 იშვება ჩვენში — მოულოდნელად
 და ანაზღაურად,
 აზრი იმ ფაქტის აღიარებისა, რომ
 ესაა ცოცხალთა თვისება
 და იგი არსებობს
 მხოლოდ და მხოლოდ მათ შორის
 სრული იგივეობის
 წყალობით...

მათი განუყოფლობის,
 განურჩევლობის,
 ყველა სხვა ილუზიის,
 იგივეობის,
 საერთო,
 ერთსულოვანი,
 ყველასთვის სავალდებულო,
 საყოველთაო, დაუნდობელი
 უარყოფის
 მეოხებით.

და მხოლოდ გარდაცვლილნი
 გადაიქცევიან
 (ცოცხლებისათვის)
 შესამჩნევად, მაგრამ ამისთვის
 მათ უწევთ ყველაზე ძვირფასი
 ღირებულების გაცემა
 რათა შეიძინონ თავიანთი
 განსაკუთრებულობა,
 ინდივიდუალობა,
 თავიანთი სახე-ხატი,
 თითქმის ცირკის
 ჯამბაზის სახე-ხატი.

ქართულ ხელოვნებამცოდნეობით
 ისტორიოგრაფიას კიდევ ერთი მნიშ-
 ვნელოვანი ნაშრომი შეემატა. თბილრ-
 სის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გა-
 მომცემლობამ დასტამბა პროფ. პარმენ
 ზაქარაიას სქელტანიანი ნაშრომი—
 ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრება, რაც
 ავტორის მრავალწლიანი შრომის შე-
 დგეგია.

კარგახანია ქართულ ხელოვნებათ-
 მცოდნეობით ისტორიოგრაფიაში ტაო-
 კლარჯეთის არქიტექტურულ ძეგლთა
 მეცნიერული პუბლიკაციის სიმწირე
 შეინიშნებოდა. ეს ხარვეზი მით უფრო
 საგრძნობი იყო, რამდენადაც, საყოველ-
 თაოდ მიღებული თვალსაზრისით არა-
 ერთ ხუროთმოძღვრულ ტაოს სწორედ
 აქ, ტაო-კლარჯეთში ჩაეყარა საფუძვე-
 ლი, რამაც ფართო გავრცელება ჰპოვა
 საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე.
 ცხადია, ასეთი სახის ხუროთმოძღვრულ
 ძეგლთა ზედმიწევნით კარგად ცოდნა,
 რაც ხელოვნებამცოდნეობითი კვლე-
 ვის მეთოდებით მათ შესწავლას და
 მეცნიერულ პუბლიკაციებს გულისხ-
 მობდა, აუცილებელი პირობა იყო ქარ-
 თული ხელოვნების ამ წამყვანი დარ-
 გის სრული სურათის წარმოსადგენად.

ასეთ ხარვეზებს ნაწილობრივ ავსე-
 ბდა ე. თაყაიშვილის ნაშრომები, რომ-
 ლებშიც თავმოყრილია 1902, 1907 და
 1917 წლების სამხრეთ საქართველოში
 მოწყობილი ექსპედიციების შედეგები,
 ნ. მარის მიერ გამოქვეყნებული შავ-
 შეთისა და კლარჯეთის 1904 წლის ექს-
 პედიციის მასალები. შემდეგ კი სამეც-
 ნიერო ლიტერატურაში გამოჩნდა მ.
 და ნ. ტიერების პუბლიკაციები, ვ.
 ქობაძის საყურადღებო წერილები,
 რომლებშიც შესწავლილი იყო ტაო-
 კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების, რე-
 ლიეფური ქანდაკებებისა და მონუმენ-
 ტური მხატვრობის არაერთი მნიშვ-
 ნელოვანი საკითხები. 1981 წელს გა-
 მოქვეყნდა აკად. ვ. ბერიძის სოლიდურ