

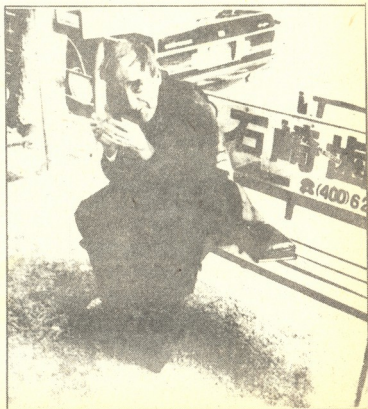
ავანგარდისტული რეჟისურის კლასიკოსი

ნოდარ გურაბანიძე

„სოციალისტური ბანაკის“ ქვეყნებს. შემთხვევითია თუ არა ეს? რასაკვირველია არა! თვით პოლონეთშიც კი, სადაც შეუდარებლად მეტი თავისუფლება ჰქონდათ ხელოვნების მუშაეებს (შემთხვევითი არ არის, რომ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში პოლონეთმა მსოფლიო თეატრალურ სამყაროს მისცა მთელი პლეადა დიდად ორიგინალური რეჟისორებისა — ერვინ აქერი, კაზიმეჟ დეიმეკი, ეტი გროტოვსკი, ეტი გეგოლოვსკი ადამ ზანუსკევიჩი, ეტი ჟაროცკი; თაღუშ კანტორი, კონრად სვინარსკი, იუზეფ შაინა, ანჟეი ვაიდა), კანტორი არცერთ უმაღლეს სასწავლებელს არ გააკარეს (უფრო ზუსტად, დანიშვნისთანავე ათავისუფლებდნენ), არცერთი წოდება თუ ხარისხი არ აღირსეს. მაშინ როცა იგი იყო საფრანგეთის უმაღლესი ჯილდოს „საპატიო ლეგიონის ორდენის“ კავალერი, მიღებული ჰქონდა „ხელოვნებისა და ლიტერატურის კომანდორის ორდენის წოდება“, ამერიკის თეატრალურ კრიტიკოსთა ერთ-ერთი უმაღლესი თეატრალური პრემია — ობი (ოთხგზის! ალსანიშნავია, რომ 1986 წელს მას ეს პრემია ორგზის მიანიჭეს), მიღებული ჰქონდა აგრეთვე რომის „პრემია-მარცოტტო“ — ფერწერაში,

გოეთეს ფონდმა ბაზელში რემბრანდტის სახელობის პრემია მიანიჭა — 1978 წ. მისი ნამუშევრები, ჰეპენინგები, ამბალაჟები იფინეზოდნენ ამერიკის, საფრანგეთის, გერმანიის, ბელგიის, პოლონეთისა და მრავალი სხვა ქვეყნების მუზეუმებში. მისი შემოქმედების შესწავლას, მის სიციცხლეშივე, რამოდენიმე სიმპოზიუმში მიეძღვნა.

რეჟისორი თაღუშ კანტორი





ასევე მის სიცოცხლეშივე მასზე მრავალი ფილმი შეიქმნა: — 1968 წელს საარბრიუკენის ტელევიზიამ გადაიღო ფილმი „კანტორი აქაა!“, 1973 წელს — კ. მიკლაშევსკიმ შექმნა ფილმი „თადეუშ კანტორის გარდერობი ანუ „ლა-მაზეზი და მაიმაზეზი“ თეატრ „კრიკო—2“-ში, 1976 წელს ანჯეი ვაიდა და დენი ბაბლე (საფრანგეთი, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრი) დამოუკიდებლად იღებენ კანტორის სპექტაკლს „გარდაცვლილი კლასი“. 1985 წელს დენი ბაბლე ქმნის ფილმს — „თადეუშ კანტორის თეატრი“, ხოლო ანჯეი საპია — „თეატრი კრიკო—2“-ს. 1987 წელს ნ. ლილენშტეინი — „დაე, დაიღუპონ ეს არტისტები“, 1989 წელს ანჯეი საპია იღებს მის სპექტაკლს — „ოდისევსის დაბრუნებას“, ხოლო ნ. ლილენშტეინი ასევე მის მეორე სახელგანთქმულ სპექტაკლს — „გარდაცვლილი კლასი“.

თადეუშ კანტორი თხემით ტერფამდე დახვეწილი ევროპელი იყო. ნატიფი გარეგნობით და ელევანტური მანერებით მას ყველასაგან გამოარჩევდით. ედინბურგისა და „სერვანტინოს“ ფესტივალებზე გამართულ პრესკონფერენციებზე მომისმენია მისთვის. თავისუფლად ლაპარაკობდა რამოდენიმე ენაზე, ხოლო ფრანგული მშობლიური პოლონურივით იცოდა. იგი ჟღერო მეტხანს იყო მოგზაურობაში, ვიდრე პოლონეთში, თავისი დასის პრემიერებს ევროპის ხან ერთ ქვეყანაში მართავდა, ხან მეორეში (უფრო ხშირად, მაინც, ცხადია, პოლონეთში), გამოდიოდა მოხსენებებით, მანიფესტებით (ცნობილია მისი მანიფესტი „თეატრი — ინსტორმელი“ 1960 და „ამბალაჟის მანიფესტი“ — 1962 წ.), ხელმძღვანელობდა სემინარებს (მ.გ. ჰამბურგში ხელოვნების აკადემიაში მიჰყავდა ფერწერის სემინარი, ღურდენში (საფრანგეთი) მონაწილეობდა „ექსპერიმენტული თეატრის საერთაშორისო სახელოსნოში“ — 1971. ხელმძღვანელობდა შეკადინეობებს დრამატული ხე-

ლოვნების სკოლაში „პიკოლო ტეატრული მილანოში“ — 1986. მუშაობდა მსახიობებთან, მიმებთან, თაჯინების დამტარებლებთან „მარიონეტების საერთაშორისო ინსტიტუტში“ — შარლევიაში (1988 წ.).

ყოველივე ამასთან ერთად კითხულობდა ლექციებს და წერდა თეორიული ხასიათის ნაშრომებს („დამოუკიდებელი თეატრი, „თეორიული კომენტარები“ (1944), „სცენური პლასტიკის მაგია“ (1946), „კრიკო-2“ (1956), „თეატრის ჩემი იდეა“ (1961), „ნულოვანი თეატრი“ (1963), „სიკვდილის თეატრი“ (1975), „თეატრალური ადგილი“ (1980) და სხვა.

ფაქტების ეს უბრალო ჩამოთვლაც კი გვიჩვენებს თუ რა უდიდესი ძალისხმევების რეჟისორთან გვაქვს საქმე, თუ რა მასშტაბის, რა გაქანების და რაოდენ აღიარებული შემოქმედი იყო იგი მთელს კულტურულ სამყაროში.

აი, ასეთი დიდი ხელოვანის სახელია ჩვენთვის სრულყოფილი, ეს მაშინ, როცა ევროპისაკენ თითქოს ყველა კარი ღიაა და იქ მიმდინარე თეატრალური პროცესები, იქ წარმოქმნილი თეატრალური იდეები, თითქოსდა, ჩვენთვის ცნობილია.

* * *

საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების პროგრამაში სამჯერ იყვნენ ერთად რუსთაველის თეატრი და „კრიკო—2“ თადეუშ კანტორის ხელმძღვანელობით.

ვერც მეზიკოში, „სერვანტინოს“ ფესტივალზე, და ვერც ედინბურგში ვერ მოვახერხე ამ მსოფლიო ავტორიტეტის მქონე რეჟისორის სპექტაკლების ნახვა. მხოლოდ 1989 წელს, მადრიდში, აქ გამართულ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, ისტორიული, უძველესი თეატრის სცენაზე ვნახე მისი ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო, და როგორც მიჩნეულია, შემაჯამებელი სპექტაკლი — „მე აქ აღარასოდეს არ დავბრუნდები“.

პიტერ ბრუკი ამბობდა კანტორის შე-
სახებ: „თეატრში გვხვდებიან ადამიანე-
ბი, რომლებიც თავიანთი არსებებიდან
გამოსცემენ ისეთ სინათლეს, რომელიც
ყველაფერს ანათებს ირგვლივ. კან-
ტორის ხელოვნებაა სწორედ ასეთი
სინათლე“.

რას არ უწოდებენ მას მსოფლიო
პრესაში — „ყოვლისმძლეველი ეგო-
ცენტრიზმით“ შეპყრობილს, „დიდ-
ეკსვიზიონიციისტს“, „პლასტიკური ამ-
ბალაჟების“, „ინფორმელის“, „ნულო-
ვანი თეატრის“, „მოხეტიალე თეატრ-
ის“, „შეუძლებელი თეატრის“ და ბო-
ლოს, „სიკვდილის თეატრის“ შემქმ-
ნელს.

თავისი შემოქმედების გრძელი და
მრავალფეროვანი გზა, შეუზოვარი და
უკომპრომისო ბრძოლით აღბეჭდილი,
მან დაამთავრა ჰეშმარიტი შედეგ-
ებით — ყველა ადრეულ ძიებათა გა-
მართიანებელი „სიკვდილის თეატრის“
შექმნით („გარდაცვლილი კლასი“,
„ველიაპოლე, ველიაპოლე“, „დაე, და-
ილუბონ ეს არტისტები“, „მე აქ აღა-
რასოდეს არ დავბრუნდები“).

ჯერ კიდევ 1944 წელს, როცა პო-
ლონეთი გერმანელების მიერ იყო
ოკუპირებული, მან არალეგალურად,
მოყვარულების მონაწილეობით, დადგა
ს. ვისპიანსკის „ოდისეუსის დაბრუნე-
ბა“, სადაც პირველად გამოვიჩინა მი-
სი შემოქმედებითი კონცეფციები. ად-
ამიანის „დაბრუნება“ იმ სამყაროდან
რეალურ სამყაროში აქ განიხილებოდა,
როგორც ცოდვა, დანაშაული დღის
წინაშე, როგორც არსებული რეალობის
დამანგრეველი ძალა. აღსანიშნავია,
რომ ოდისეუსის დაბრუნებას ემთხვე-
ოდა ხამამალა მოლაპარაკე რადიოთი
გერმანულ ენაზე გადმოცემული ცნო-
ბა თადეუშის მამის შირიამ კანტორის
დალუპვის გამო. ეს იყო მისი პირველი
„დაბრუნება“ იმ სამყაროდან „ამ
სამყაროში“. მამამისი კიდევ მრავალ-
გზის „დაბრუნდება“ კანტორის სპექ-
ტაკლში, „დაბრუნდება“ სხვადასხვა
სახით — ხან როგორც ცოცხალი არ-
სება, ხან როგორც ჩამოხრჩობილი
გვამი, სულ ბოლოს კი, უკანასკნელად,
როგორც ჭვარზე გაკრული, სცენაზე,

სცენა სპექტაკლიდან. სტანისლავ ვიტკევიჩის „წყლის ქათამი“ (1967)



სიმალიდან გადმოკიდებული მანქანი სპექტაკლში „მე აქ აღარასოდეს არ დავბრუნდები“.

ამ სპექტაკლის გამო სწორად შენიშნავს ზოქენა ვინიცკა — „იგი შეიძლება აღწერო, მაგრამ შეუძლებელია მისი განზომილების წვდომა“.

სპექტაკლის ლიტერატურული ტექსტი რამოდენიმე გვერდს თუ გასწვდება. „თეატრი“ იქმნება მოქმედებით, ნიშნებით, საგნებით, სიმბოლოებით, თოჯინებით, მანეკენებით, მსახიობთა პლასტიკით, მუსიკით, ფერით — აქ ყველაფერი თანაბარმნიშვნელოვანია. ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო საგანსა და ტექსტს შორის ტოლობის ნიშანი დასმული.

ამ სპექტაკლში კანტორის მიერ აღრე დადგმული სპექტაკლების პერსონაჟები, მისი საყვარელი საგნები (რომლებიც განუწყვეტელ მეტამორფოზს განიცდიან) თემები და მოტივები მოქმედებენ. მკითხველს გაუადვილდება ამის გაგება თუ წარმოიდგენს, ვთქვათ, რობერტ სტურუას ისეთ ერთ სპექტაკლს, სადაც, ეპიზოდებში, ერთდროულად გამოჩნდებიან აზღაკი, ხანუშა, გრუშე, ყვარყვარე, რიჩარდი, ტიტენატუტარი, მეფე ლორი. თუ სხვადასხვა „ამბულაში“ ვიხილავთ მისი სპექტაკლებიდან გადმოტანილ ცნობილ საგნებს — სახრიობელებს, „შებინტულ“ სკამებს, კასრს, ყვარყვარეს სავარძელს, მაიმუნისა და ადამიანის ფიტულებს და ა. შ.

„ყველაფერს, რასაც ვაკეთებ, ვქმნი კარგად ცნობილი ელემენტებისგან, ნაცნობი სინამდვილისაგან, რეალური საგნებისაგან, რომლებიც აღსავსენი არიან გარკვეული პირობითობით, შინაარსით, როგორცაა, მაგალითად, ხელოვნების მასობრიობა, ხელმისაწვდომობა. გამოგონილი ელემენტებისაგან მხოლოდ რაღაც აბსტრაქტულის შექმნა თუ შეგვიძლია (ისიც რაიმე რისკის გარეშე)“ — ამბობდა თ. კანტორი ვესლავ ბოროვსკისთან საუბარში, 1982 წელს.

კანტორის ძალა იმაშია, რომ სპექტაკლი მოქმედებს მაცურებელზე იმ „ამოცნობის“ თუ „ცნობის“ წყალობით არამედ საგანთა და მოვლენათა ახლებური კავშირით, სიკვდილ-სიცოცხლის განუწყვეტელი ურთიერთ-ზემოქმედების იდუმალებით. იგი თანაბრად საინტერესოა იმათთვის, ვინც ცნობენ კანტორის პერსონაჟებს (რაკი სხვა სპექტაკლები აღრე უნახავთ) და იმათთვისაც, ვინც პირველად უყურებს მათ, ვინაიდან თითოეული პერსონაჟი არქეტიპულია. რასაკვირველია, სპექტაკლის სრულყოფილი აღქმისათვის ურიგო არაა ბიბლიის, ჰომეროსის ეპოსის თუ დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ცოდნა, თუმცა გონებაამახვილი მაცურებელი ამ ცოდნის გარეშე სპექტაკლის უმთავრეს აზრს მაინც ჩასწვდება.

მის სპექტაკლებში საგნები თამაშობენ, ისინი „სრულყოფილებიანი მსახიობები“ არიან, ზოგჯერ ამბობენ, რომ ეს „საგნების თეატრია“, სადაც მათ გარშემო ხდება ყურადღების კონცენტრაცია, მაგრამ ეს არ არის „საგნობრივი თეატრი“ იმ აზრით, რასაც მას ანიჭებს როლან ბარტი.

ეს საგნები ადამიანში (მაცურებელში) ბადებენ შიშს, თავისთავად „შიში“ კი (ეგზისტენციალური აზრით), რომელიც კანტორის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია, სცენაზე აჩენს წამების იარაღს, „ისინი აფეთქებენ მის სცენურ კოსმოსს“ (დენი ბაბლუ): აქ არის გილიოტინა, კუბო — აკვანი, აბაზანა — ჰარონის ნაფი, სიკვდილის ცოცხი, „სირიხვილის სვეტი“ (რომელზედაც, შუა საუკუნეებში, საჯაროდ, ხალხმრავალ მოედანზე, აკრავდნენ დამნაშავეს), კოლოსალური სათაგური, სამფეხზე შემდგარი დიდი, ძველებური ფოტოაპარტი, რომელიც ტყვიამფრქვევად გადიქცევა და სიკვდილს სთესავს ირგვლივ. მაგრამ ეს საგნები ადამიანებზე კი არ ბატონობენ, კი არ სთრგუნავენ მას, არამედ, პირიქით, მსახიობების მეშვეობით ხდე-

ბიან ისინი მოქმედების მონაწილენი. მსახიობი-პერსონაჟი მუდმივ კონტაქტშია საგნებთან. მას გადააქვს ისინი ერთი ადგილიდან მეორე ადგილას, ის უცვლის მას თავდაპირველ შინაარსს (მაგ. აკვანი ასრულებს კუბოს როლს, აბაზანა — ნავისას, გიგანტური სათაგური — საპყრობილეს და ა. შ.), ანიჭებს ახალ სიცოცხლეს, მის უტილიტარულ დანიშნულებას სცვლის სცენური მეტაფორით. ხშირად უკუღმა პროცესსაც ვხედავთ, ადამიანი ემსგავსება მანეკენს, თოჯინას, მარიონეტს — მასავით გაქვავებულია, მექანიკურად ამოძრავებული. მაგრამ, ვიმეორებ, საგნები არ არიან აქ უმთავრესნი — უმთავრესია ცოცხალი ადამიანი — მსახიობი. მოეუსმინოთ თავად თადეუშ კანტორს.

მსახიობი — ადამიანის შიშველი გამოსახულებება,
საჯარო სახილველზე გამოფენილი,
რეჟინასავით მოქნილი სახით.

მსახიობი —
ბალანის არტისტი,
უსირცხვილო ექსპოზიციონისტი,
კრემლების და სიცილის,
ყველა ადამიანური ორგანოს ფუნქციონირების,

სულის და გონის ვნების,
კუჭის ექსცესების
და პენისის სიმულიანტი.
მისი სხეული ყოველნაირ ცდუნებას,
ხიფათს, სიურპრიზებს ემორჩილება...

ქალაქ კრაკოვში, სადაც ეს თეატრი იშვა, მსახიობები დარბაზში ფიცრებზე, ტაბურეტებზე, კასრებზე, შემთხვევით შემოტანილ საგნებზე ისხდნენ და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს ყოველი მხრიდან უყურებდნენ (ეს კარგად ჩანს ფოტოზე, რომელსაც აქვე ვაქვეყნებთ) ასე რომ, როცა მსახიობები შემოდოდნენ „სცენაზე“, ისინი იძულებულნი იყვნენ მსახიობებულთა შორის გაეცლოთ.

მსახიობებულთა დარბაზი და სცენა, ასეთ შემთხვევაში რაღაც გიგანტურ კოლაჟს ემსგავსება, სადაც საგნები და

ადამიანები, მსახიობები და მსახიობებები, დინამიკა და სტატიკა, რეალობა და წარმოსახვა ერთმანეთში არეულა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის სპექტაკლებში მანეკენს. ადრე, კანტორი ემხრობოდა გორდონ კრეგის მოსაზრებას მარიონეტი-მსახიობის თეატრის უბირატესობის შესახებ. თანდათან იგი საკუთარ კონცეფციამდე მივიდა. „ისინი (ე. ი. მანეკენები — ნ. გ.) იმიტომ ჩნდებიან ჩემს სპექტაკლებში, რომ მწამს: ხელოვნებაში ცხოვრების გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ ცხოვრების არყოფნით, სიკვდილთან ურთიერთობის, მოჩვენებითობის, სიცილიის და უსიგნალო სივრცის მეოხებით“.

მისი შემოქმედების მკვლევართა აზრით კანტორი კარგად „იცილობს“ სიკვდილს. სწორედ ის გამხდარა მისი წარმოსახვის, მისი სულის, მისი შინაგანი სამყაროს იმპულსი. სიკვდილს თავის „სასარგებლოდ“ ამუშავებს სპექტაკლში. ტერესა კემენის აზრით „ადამიანის სისუსტეების საკარალიზაციამ“ გახადა ეს რეჟისორი დიადი.

მკითხველი თავად მიხვდება ყოველივეს, თუ მისი ამ უკანასკნელი სპექტაკლის ისეთნაირად აღწერას შეეძლებ, სადაც „გაცოცხლებდა“ სცენური გარემო და მოქმედება.



...შედეგად მსახიობებულთა დარბაზში. ესპანელები, ქართველებით, ავღიანებენ სპექტაკლზე და დარბაზის გავსებას კარგად დიდი დრო სჭირდება. მთელი ამ ხნის მანძილზე, ვიდრე მსახიობები თავის ადგილებს დაიკავენ და სპექტაკლის ანოტაციას გაეცნობიან, სცენაზე ცხოვრების ერთი მონაკვეთია გაყინული. „ტრაქტირი“. შავი კედლები, უწყისრიგოდ მიმოყრილ მაგიდებზე სკამები და ტაბურეტები თავდაყირა შემოუწყვიათ. სირხუმე, წყლის წვეთების მონოტონური წკაპუნო, კიდევ უფრო აუტანელს ხდის



სიჩუმეს. მაღლიდან დაბლა ჩამოშვებულია, ორი, ერთმანეთთან შეერთებული, მეტალისჩარჩოიანი ხმამაღლა-მოლაპარაკე, იეროქონის ვეება საყვირი. მაგიდასთან სთვლემს ქსენძი. შავი ანაფორა, ქუდი. ცალ ხელში ხის მობრდილი ჭვარი ჩაუბღუჯავს. ხანდახან თავი უვარდება ბიჯვად შეყენებული ხელიდან, ამ დროს ჭვარი აქეთ-იქით ქანაობს. სიღრმეში ტაბურეტების გროვის მიღმა მოჩანს „ფეხშიშველი დიაცი“, წითური თმა გასწეწია, სანახევროდ შიშველია, ფეხებზე რალაც ნაკრები შემოუხვევია. აქვია ოფიციალტი, „ტრაქტირის“ პატრონი (თეთრი პერანგი, შავი „კატელოკი“). ნაცრისფერსა და შავ გამას არღვევს ფეხშიშველი დიაციც ცეცხლივით მოწითალო თმა, სიჩუმე, უკაცრიელობა, გარინდება, უპატრონობა, უსიცოცხლობა.

საერთოდ, თითქმის ყველა სპექტაკლში მონაწილეობს რეჟისორ-„დემიურგი“ — კანტორი, ამ პერსონაჟების, გარემოს შემქმნელი. იგი მოქმედებს, რალაცას ასწორებს, ალაგებს, მსახობებსა და საგნებს შეახებს ხოლმე ხელს, იგი არის ერთგვარი მედიუმი სცენასა და დარბაზს შორის, მიჯნაზე მდგარი, მოთვალთვალე. როგორც ბერნარ დოტი შენიშნავს: „სერიოზულობა აქ მხოლოდ იმაშია, რომ ეს თამაში არ მივიღოთ საესკებიტ სერიოზულად“. აქ კი იგი ჯერჯერობით არა ჩანს. „ტრაქტირის“ ხუთი კარი აქვს, სამი უკანა კედელზე, თითო-თითო გვერდებზე. უხილავი ხელი ჩუმად აღებს და ხურავს კარებს. კარის ღიობიდან შავი, გამოუცნობი და იღუმალი სიკარიელე იმზირება. მოქმედებას იწყებს ოფიციალტი, ძალიან გულმოდგინედ და საქმიანად ალაგებს მაგიდებს, თითქოს რაიმე არქიტექტურული დიზაინი აქვს ჩაფიქრებული და სკამებს, ტაბურეტებს ეონგლიორივით ათამაშებს. ჯიბიდან იღებს მეტრზომს—ზომავს პაერს, სიერცეს, მანძილს სკამებსა და მაგიდებს შორის, ქსენძის ჭვარს და ამ დროს მაშინაღურად იმე-

ორებს გაცვეთილ ლოზუნგებს შემდგომად იციებს ფეხშიშველა დიაცს, იატაკის მორეცხვას ავალებს, თითებს გაატაკუნებს და ისმის არგენტინული ტანგო. უკრავენ ხმამაღლა, გამაყრუებლად, მოსაბეზრებლად. ამ მუსიკის ხმაზე შემოვარდება „ბალაგანის ორატორი“, ტაბურეტებით მაგიდაზე ააგებს ტრიბუნას და იწყებს უთავბოლო, გაუთავებელ ლაყბობას, მღერის და ყველა თავის მოძრაობას აღწერს. იგი ელაპარაკება სიერცეს, დარბაზს, ყველას, მაგრამ მთავარია არა აზრი, არამედ თვით სიტყვის წარმოთქმის პროცესი. სულაც არ აინტერესებს უსმენენ თუ არა. ხუთივე კარზე ერთდროულად ისმის გამაყრუებელი ბრაზუნის, ყოველი მხრიდან სცენაზე შემოიჭრება ბრბო. ესენი კანტორის მიერ აღრე დადგმული სპექტაკლების პერსონაჟები არიან. თან მოაქვთ ჩემოდნები, ფუთები, სხვადასხვა ნივთები. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს მოხეტიალე დასია თავისი ღარიბი რეკვიზიტით, ან შეროქივე ბერების ჭკუფია, რომელიც სალოცავდ მიეშურება სადღაც, ან კომედია დელ არტე უნდა ვთამაშდეს, ან მისტერია. შემოაქვთ მექანიკური აკვანი (კუბო), ვეება გალია, „სირცხვილის სვეტი“, აბაზანა, მანქენი, „უკანასკნელად გადარჩენილთა დაფა“, რალაც მანქანები. ეს საგნებიც ძველი სპექტაკლებიდანაა. ერთმანეთს ეძიძგილაგებიან, ყვირიან კარგ ადგილებს იკავებენ. ორატორი კი განაგრძობს თავის სიტყვას. ამ ქაოსში ხმათა კაკაფონიაში, ორომტრიალში შეუქმნეველად შემოდის თადეუშ კანტორი (სპექტაკლის პროგრამაში წერს: „მე სცენაზე ვარ, ეს არ იქნება თამაში. ჩემი პირადი ცხოვრების საწყალობელი ნაკუწები გადაიქცევა „მზა საგნად“... შესრულდება რიტუალი და მსხვერპლშეწირვა. ყოველივე ეს ხდება იმისათვის, რომ გავიმარჯვოთ“). უადრესად დახვეწილი, ელეგანტური, შავი კოსტიუმი (მიცვალებულების „უნიფორმა“ ევროპაში), შლიაპა, გრძელი შავი შარფი, თან ახ-

ლავს ქალი („პატარა ქალი წარსულიდან“), მიცვალბულს გავს, მექანიკური მოძრაობით გვერდს აუვლიან ბრბოს. მაგიდას შიუსხდებიან. კანტორი ალერსიანად დაადებს ხელზე ხელს ქალს. ისიც მანეკენივით მოძრაობს. პერსონაჟებმა (მსახიობებმა) დაინახეს თავიანთი შემქმნელი და ყვირილით მისცვიდნენ. მას შემდეგ, რაც ისინი სცენაზე შექმნა კანტორმა, მათ, თურმე, დამოუკიდებელი ცხოვრება დაუწყიათ. რკინის რადიოდან ისმის კანტორის ხმა. სიჩუმე. ხალხი სხვადასხვა პოზაში ირინდება, გაჩუმდება, შემდეგ უეცრად აყაყანდებიან; ისმის კომენტარები, შენიშვნები, გესლიანი რეპლიკები. აგრესიული, სასტიკი, სიძულვილით სავსენი არიან, რეჟისორი შეცბუნებულია, დარცხვენილი, ეს რა ხალხი შემქმნიაო, თუმცე სახეზე ირონიული ღიმილი დასთამაშებს. მისივე პერსონაჟები ათასნაირ პრეტენზიას უყენებენ. რეჟისორი მიდის დიდ, სამფეხზე შემდგარ ფოტოაპარატთან, თითქოს ამ საზარელი სურათის აღბეჭდვა სურდეს, მაგრამ ფოტოაპარატის ობიექტივი ტყვიამფრქვევის ლულად გადაიქცევა და რეჟისორი ხვრეტს თავს.



კანტორი. ჩანახატი. არასრულწლოვანი, სპექტაკლი „ლამაზმანები და მიიმხები“. (1973).

ვის პერსონაჟებს, მაგრამ მალევე გააცოცხლებს, რადგან სპექტაკლია ბოლომდე მისაყვანი (წარმოდგენის

სცენა სპექტაკლიდან. სტანისლავ ვიტკევიჩის „ლამაზმანები და მიიმხები“ (1973)





მსვლელობისას კანტორი რამოდენიმე-ჯერ დახვრეტს და გააცოცხლებს ამ პერსონაჟებს). „კანტორი თხზავს ამბავს გარდაცვლილ წარსულზე, იმის მეოხებით, რაც ცოცხალია, როგორც ეს გააკეთა პრუსტმა, რომელმაც აღმოაჩინა ისეთი ტექნიკა, რომელმაც საშუალება მისცა მენსიერებიდან შეექმნა ეპოსი“ (ყოჩ ბანუ). ვაცოცხლებული პერსონაჟები თავის თავს აღარ განასახიერებენ, ისინი ახლა სხვად გარდაისახებიან, იცვლებიან ისე, როგორც უნდა შეიცვალოს რეჟისორის წარმოსახვაში. ძველი სპექტაკლის კიდევ ორი პერსონაჟი შემოდის სცენაზე: ორი ხასიდი, კარდინალები ქალაქ კრიკოტიდან. მათ მეწამულ მანტიებს ფერი გადასვლიათ. ისინი ტანგოს რიტმებზე აცეკვდებიან, ძირს ეცემიან, რათა უმალვე ფეხზე წამოხტნენ და ისევ აცეკვდნენ. იწყება მოგონებათა კლიშეების დემონსტრაცია: ძველი ციტატები — დიდი ხნის წინათ ნათამაშები სპექტაკლების აჩრდილები — ცოცხლებიან, იცვლებიან, გარდაისახებიან, კანტორი თავის წარსულში და მოგონებებში იწყებს მოგზაურობას. „მოგონებებში არასოდეს არ არის მოქმედება, არის მხოლოდ კლიშე (...) მე არც კი ვამეღავენებ ამ კლიშეს, მენსიერების რეზერვუარიდან ვიღებ მხოლოდ ჩემთვის საჭიროს (...). საქმე იმაში კი არ არის თუ ვისი მოგონებებია ეს, აქ არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი მომენტი: მოგონებათა თავად სტრუქტურის გადმოცემა (...) სპექტაკლის შექმნის პროცესში მე ვახერხებ ამის გაკეთებას კოლოსალური დამაბულობის წყალობით, იმიტომ, რომ ყოველთვის ვიღებ მხოლოდ იმას, რაცა მსურს. ძალზე ლირიულ კლიშეს ენაცვლება უკიდურესად სასტიკი და აი, მაშინ წარმოიქმნება ის, რასაც ვესწრაფი — მაყურებლის მღელვარება“ (თ. კანტორი. „კლიშეს მღელვარება“, 1980 წ.)

„ქორწინება, ჭვარს იწერენ „მკვდარი პატარძალი“ და თაღუშუ კანტორის მანეჟენი. ტანგოს რიტმზე შემოსრიალდე-

ბა ქსენძი, რომელმაც ჭვარი უნდა დაწვწროს „ახალგაზრდებს“. იგი ცეკვას არ წყვეტს, მთლად მუსიკისა და რიტმის სტიქიაშია ჩაფლული, მის სათქმელ, რიტუალურ სიტყვებს წარმოთქვამს ოფიციალტი და სწორედ იგი აერთებს შეყვარებულთა ხელებს (თავისი თეთრი ხელსახოციტ ჰკრავს). კარდინალების, ქსენძის, ხასიდების ცეკვა, „ჭვრისწერა“ კათოლიკური მორალის თვალსაზრისით საშინელი მკრეხელობაა, ღვთის გამობაა. კანტორი შეგნებულად აკეთებს ამას, რათა მომდევნო სცენაში ისინი ღირსეულად აღამაღლოს, ... „როგორც ალქიმიკოსის ჯამში კანტორი ერთმანეთში ურევს ყველაზე უფრო უცნაურ, მოულოდნელ მიქსტურებს, რათა ამოხსნას ჩვენი სინამდვილის აზრი და მნიშვნელობა, აღმოაჩინოს ცხოვრების კვინტენსაცია. ეს მეტაფიზიკური თეატრია“ (გუგუაძე იანიკოვსკი)... ამგვარი მკრეხელობის ლოგიკური შედეგია სატანური სცენები... ჯოჯოხეთი... ისმის ძველებრალი მელოდია „ანი მაამი“ („გოწამე“), რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს გაზის კამერაში შერეული ებრაელთა გამოსამშვიდობებელ ჰიმნად იქცა, საცოდავი, პატარა ტანის, მოკუნტული ებრაელი დირიჟორობს უზარმაზარ ორკესტრს, რომელიც „ტანკისტი—მეგობლინეებისა“ და ათლეტური აღნაგობის მუტრუქებისგან შედგება. ფაშისტური ფორმა აცვიით. ნაცრისფერი, გაქვავებული სახეები. პარადული, გრძელი ნაბიჯებით (თითქოს დედამიწას ზომავენო) დადიან. ქამანჩები ავისმომასწავებლად ირხევიან პაერში (ესეც ძველი სპექტაკლიდან აღებული ციტატა). მსახიობები სცენაზე საწამებელ იარაღს გამოათრევენ. მასზე თეთრსამოსიანი (მიცვალებულის სუღარა) მოხუცი კაცის თოჯინა დაუსვამთ. რადიოში გერმანულ ენაზე იგინება თაღუშუ კანტორი. იწყება ოკუპაციის კომარულ მოგონებათა სურათები, სასიკვდილო განაჩენი თაღუშუს მამას — მირიამ კანტორს... ცოცხლებიან წამებული მე-



გობრები (ერთმანეთს ეხლართება სხვადასხვა ციტატა). ოფიციალტი კანტორთან ერთად მონაწილეობს ამ სცენების რეჟისორობაში, როგორც მისი ასისტენტი „მევიოლინე-ტანკისტები“ მისცვივდებიან ოფიციალტს, ვა-ნძარცვავენ, ძალით ჩააცმევენ ოდისე-ვის ტანსაცმელს (ეს პერსონაჟი კან-ტორის პირველი სპექტაკლიდანაა), სახეზე შემოახვევენ ვრძელ, ნაცრის-ფერ შარფს. ჭალათები ხმამაღლა იცი-ნიან, ისმის შოპენის სეკრცო (რე-მი-ნორი), რომელსაც კანტორის სპექტაკ-ლის „ველიაბოლეს“ ერთ-ერთი პერსო-ნაჟი ასრულებს (სპექტაკლში გამოყე-ნებულია აგრეთვე ბერლიოზის მუსიკა, ჰიმნი „Salve Regina“) ქსენძი გამოიხ-მობს მსახიობებს და ისინი უმაღ გა-დაიქცევიან ძველი სპექტაკლის „ოდი-სევსის დაბრუნების“ პერსონაჟებად. ისმის ავტომატების ჭერი: ოდისევსის სახელგანთქმული მშვილდისარი მასო-ბრივი ჟღერის იარაღად ქცეულა. თა-დეუშ კანტორი იწყებს სტანისლავ ვისპიანსკის ნაწარმოების „ოდისევსის დაბრუნების“ უკანასკნელი სცენების კითხვას. კანტორს ეხმარება „ფეხშიშ-ველი დიაცი“, რომელიც იტალიურ ენაზე კითხულობს ლექსებს, გმირები „იმ ნაპირისაკენ“ მიემგზავრებიან პარო-ნის ნავით ანუ ნავადქცეული აბაზანით (როგორც ამბობდა კანტორი: ყველა-სათვის თეატრი — ეს არის „ადგილი საიდუმლო გადასვლისა, იგი წყლის ფონია ცოცხალთა და გარდაცვლილთა შორის“). კანტორი განაგრძობს კითხ-ვას, რომლის დროს შავად ჩაცმული „ტანკისტი—მევიოლინეები“ ხალხს მოსწავლეთა პარტებში შეტენიან, აქ განძრევა შეუძლებელია. შემდეგ თავებ-ზე გადაახურავენ უზარმაზარ შავ სულა-რას (ცოცხლად დამარხულთა სამარე). შავ სულდარაზე განთებული ჭვარი გა-მოისახება... უკანასკნელად გაისმის „ანი მამი“. ტრაგიკულად ჟღერს მოტირა-ლი ქალის ხმა. ეს ქალი გადახსნის შავ სულდარას (რავოშის გამაყრუებელი მარ-შის ხმაზე), სიკვდილს გამოსტაცებს

განწირულ ადამიანებს. ყველა კარ-ფართოდ იღება, პერსონაჟები ნელ-ნელა გადაიან. ბოლოს გადის თადეუშ კანტორი. „მხატვარი ყოველთვის ფსკერზე უნდა იყოს, რადგან მხოლოდ ფსკერიდანაა შესაძლებელი ყვირილი, მხოლოდ აქედანაა შესაძლებელი ხმის მიწვდენა, რათა შემდეგ კიდევ არ ჩა-ეშვა ჯოჯონეთის ფსკერზე“ (თადეუშ კანტორი).

ასეთია სპექტაკლი-ალსარება, სადაც ერთმანეთშია გადაწნული საკუთარი შემოქმედებისა და პირადი ცხოვრების (მოგონებათა სახით) მოტივები. ყველა ეს „დაბრუნება წარსულში“ ანუ უფ-რო ზუსტად წარსულის გამოცხადება აწმყოში, წარმოადგენს კარნავალს, ხმაურიან, მხიარულ „იარმარკას“, რომელიც გაცოცხლებულ აჩრდილებს გა-უშართავთ. როგორც გი სკარპეტა ამ-ბობს ეს არის „კომიკური აპოკალიპსი-სი“... კონველსიები, სხეულთა ვიბრა-ციები, აღტკინება, სომნამბულური ეეს-ტები, აქ „შიში“ ერთ-ერთი ელემენტთა-განია. ხანდახან ეს შიში იმპულსურია, ხანდახან ეს არის შიში, შემაკავებელი განსაზღვრულ, ყველაზე შესაბამის მო-მენტში. შიში იძლევა ძალას, რომელიც ყველაფერს აცოცხლებს. ქმნის დაძაბუ-ლობას და ბოლოს იწვევს იმის აფეთქე-ბას, რასაც კანტორი „შემთხვევებს“ უწოდებს. ეს არის ერთგვარი მაგნი-ტური „მოკლე ჩართვები“, ანუ, უფრო სწორად, აფეთქებანი, რომლებიც აკა-ვებენ ანდა, პირიქით „ანგრევენ სი-ტუაციას“ (დენი ბაბლე). ეს არის სინ-კოპირებული, „დაგლჯილი“ სტრუქ-ტურა, სავსე ირონიით, სარკავშით, სი-ცილით, დაცივით.

თეატრის ფრანგი თეორეტიკოსი ბერ-ნარ დორტი, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა თადეუშ კანტორის შემოქ-მედება, გვთავაზობს ხუთ თეზისს, რომლებიც არსებითად გამოხატავენ ამ უა-ღრესად ორიგინალური თეატრის სახეს: 1. სცენა არ წარმოადგენს არც დეკორაც-იასა, არც სათამაშოდ წინასწარ მომზადე-ბულ ადგილს. ეს არის მატერია, ისევე



კანტორი. მოხუცი ველსიპედით. სექც.
„გარდაცვლილი კლასი“ (1975)

როგორც საგნები, რომლებიც ავსებენ და ჰქმნიან მას. 2. სცენის სივრცე განუწყვეტლივ უნდა იქმნებოდეს და ინგრეოდეს. იგი ცოცხლობს მხოლოდ და მხოლოდ თავისი მოძრაობისა და გარდაქმნის წყალობით; თუმცა, კანტორის თეატრი ერთი შემოქმედის პირშია (რომლის მოსვლა იწინასწარმეტყველა კრეგმა), ამის მიუხედავად, იგი მაინც დასის ქმნილებას წარმოადგენს: კანტორი შესაძლებლობას გვაძლევს შევიცნოთ ფასეულობანი, დავაფასოთ დასი, რომელიც ასევე განუწყვეტლივ მოქმედებაშია. 3. დასის ღირსება და მნიშვნელობა ამ სიტყვების ღრმა აზრში ძეგს. კანტორთან სცენაზე არაფერია მოცემული როგორც მარადიული; ყველაფერი თამაშია. და ეს თამაში არ არის მოკლებული ირონიას საკუთარი თავის მიმართ. მთელი სერიოზულობა მხოლოდ იმაშია, რომ ეს თამაში საესებით სერიოზულად არ მივიღოთ, კანტორის სცენაზე ყოფნაც

ამას ადასტურებს სწორედ: იგი სცენაზე ყველაზე ნაკლებადაა ღირსეული, უფრო მეტად ეს არის კაცი, რომელიც ერთობა, იგი არის მადემითოლოგიზებული მეთვალყურე (ანდა მეთვალყურე, რომელიც ანგრევს მისტიფიკაციას), რომელიც გვებატყება—ჩემს კვალს მოჰყვებით. 4. კანტორის დიალექტიკა მისი თამაშის მეორე მხარეა, მისი სცენა არ არის ის ადგილი, სადაც საბოლოო, საყოველთაოდ აღიარებული დასკვნები გამოაქვთ. იგი ეპის ქვეშ აყენებს იმას, რასაც გვიჩვენებს. იგი წინააღმდეგობების პრინციპით მოქმედებს. ყველაზე ცუდიც კი აქ მთლად ცუდი არაა; ხელოვნება თავის თავში არაა ჩაკეტილი. 5. ერთადერთი, გამონაკლისს შემოქმედის თეატრი წარმოადგენს, აგრეთვე, (შესაძლებელია, უბირველეს ყოვლისა) მსახიობის თეატრს, თეატრს, რომელიც მსახიობის წყალობით არსებობს, თეატრს სადაც მსახიობი საკუთარი ხელითაა დაჭრილი, თითქმის განადგურებული, რათა კვლავ აღორძინდეს ვითარცა ჭამარჯვებული, მუდამ გამზადებული ახალი გამოცდისათვის... (იხ. ქურ. „ტეატრ“ № 2, 1992).

ლიტერატურა:

1. Grotowski's Laboratory. Interpress Publishers. Warsaw, 1979.
2. Festival Teatro internacional. Madrid, Ministerio de cultura, 1989.
3. «Театр» № 12, 1991, № 2, 1992.
4. Аугуст Гроздицкий. Режиссеры польского театра. Интерпресс. Варшава, 1979.