

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თ ა მ ა რ ბ ო კ უ ჩ ა ვ ა

მითოსი და ქართული თეატრი

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო
ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

17.00.01 თეატრალური ხელოვნება, კინო, ტელე და ეკრანის
სხვა ხელოვნება

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. ნ. გურაბანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი
2006 წელი

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი.

თავი I.

კულტურის დრამატული მითის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის წერილში «ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის «შემლილის» თარგმანზედა.

თავი II.

მითოლოგიზმისათვის ალექსანდრე ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში.

თავი III.

მითი და ინიციაციის რიტუალი რობაქიძის დრამაში «ლამარა.»

თავი IV.

მითთა დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში.

თავი V.

სპექტაკლ "სტიქსის" წინასწარი გაგებისათვის.

დასკვნა.

ნაშრომში გამოყენებული ლიტერატურა.

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ნაშრომის «მითოსი და ქართული თეატრი» შექმნას წინ უსწრებდა ქართული თეატრისა და ქართული კულტურის ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთკავშირის საფუძვლების და ფორმების გამოკვეთის სურვილი. თვით ამ კულტურისა და მისი ხელოვნების არსებობის შესაძლებლობის კვლევა. ამ კონტექსტში, აუცილებელი გახდა ქართული კულტურის მიერ საკუთარი იდენტობის განცდის პრიორიტეტულ სფეროთა

წინასწარი დასახვა, ამ იდენტობის ციკლური და წრფივი დინამიკის დანახვა. შესაბამისი წინასწარი კვლევის შედეგად, გამოიკვეთა, რომ ნაშრომის ფარგლებში, მითოსად განხილული იქნება როგორც მთლიანად კულტურის, ისე მის ცალკეულ სფეროთა, მათ შორის კი, უპირატესად, ხელოვნებისა და ფსიქიკის მაორგანიზებელ პრინციპთა და, თუ იუნგის ტერმინით თუ ვიტყვით – «ფაქტორთა» ერთობლიობა, რომელთა აპრიორული არსებობა კულტურისა და მის ფენომენტა არსებობას შესაძლებლად ხდის.

ნაშრომი მიზნად არ ისახავს რომელიმე განსხვავებული კონცეპციის ბოლომდე გაზიარებას, ის უფრო მათ სინთეზს ეფუძნება და არ ცდილობს თავის ფარგლებში იმის კვლევას, თუ სად არსებობს ან საიდან მომდინარეობს, დანამდვილებით, კულტურის, როგორც შესაძლებლობის, მაორგანიზებელი პრინციპები – ტრანსცენდენტური თუ ტრანსცენდენტალური სამყაროდან, არაცნობიერი ფსიქიკის წიაღიდან, თუ იდეოლოგთა ცნობიერი და მიზანმიმართული საქმიანობიდან.

არსებულ სამეცნიერო თვალსაზრისთა საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კულტურის ყველა ძირითადი ფენომენი, ისეთები, როგორებიცაა რელიგია, ენა, ხელოვნება, ფილოსოფიური და თვით საბუნებისმეტყველო თვალსაზრისებიც კი, კულტურისა და ფსიქიკის სხვადასხვა სფეროთა თვალსაწიერიდან დანახული რეალობის ორგანიზების ერთსა და იმავე (ან პრინციპულად მსგავს) მარეგულირებელ იმანენტურ პრინციპებსა თუ არქექტიპულ სტრუქტურებს ემყარება. ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ადამიანს, როგორც კულტურშემოქმედს, აპრიორულად ეძლევა სინამდვილის მაორგანიზებელი მითოსის «განცდა», რომელიც რეალობის გამთლიანების საფუძველს წარმოადგენს. ეს განცდა რეალობის მთლიანობის განმსაზღვრელი საფუძველის არსებობის რწმენას ემყარება, რომელიც, მიუხედავად იმისა, თუ სად იზადება ის - პრიმიტიული რწმენის, განვითარებული რელიგიის, იდეოლოგიისა თუ მეცნიერების წიაღში - რეალობის ხატის შექმნისა და სტრუქტურირების საფუძველს წარმოადგენს. შესაბამისად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სინამდვილის, როგორც მიზანშეწონილი თუ მიზანმიმართული არსის განცდას, ერთგავრი თანშობილი ზოგადმითოსური არქექტიპი უდევს საფუძველად, რომლის საბოლოო დაძლევა, რომლის ფარგლებიდან საბოლოო გასვლა, კულტურის

დასასრულის ანუ კოლაფსის ტოლფასია. ეს აზრი კი პოლისემიური, პოლიკონცეპტუალური და წინააღმდეგობრივი პოსტმოდერნული რეალობისთვისაც მართებულია, რადგანაც ის, ჯერ კიდევ, კულტურის (თუნდაც ცივილიზაციის), მაგრამ არა პოსტკულტურისა და პოსტცივილიზაციის რეალობას წარმოადგენს. ხელოვნება და, კერძოდ კი, თეატრი და მისი ფუნქციონირება, როგორც წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ობიექტი და როგორც კულტურის თვითასახვის, თვითდაფუძნებისა და თვითინიცირების ადგილი, ამ აზრის პრაქტიკული დადასტურებაა.

მანამ, სანამ შრომის ანალიტიკური საფუძვლების მიმოხილვას შევუდგებოდეთ, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ შრომაში თეატრალური ხელოვნებისა და მითოსის ურთიერთმიმართების კვლევა (აღდგენილი ქართული თეატრის, შემდგომში რუსთაველის თეატრის მაგალითზე) კულტუროლოგიურ-მითოლოგიური კონტექსტის ფარგლებში მიმდინარეობს. ამდენად, პირველ თავს, პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ *კულტურის, როგორც შესაძლებლობის შექმნა*. აქ საუბარია თანამედროვე ქართული კულტურის 'სიტყვით დაფუძნებაზე', რის შედეგადაც გახდა შესაძლებელი თეატრის, როგორც კულტურის განმეორებადი რიტუალით ინიცირების საშუალებისა და ნაციონალური უნივერსუმის მოდელის შექმნა. თავად თეატრი ერთგვარ 'ჰეროიკულ ფიგურად' იქცა (ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ცნობიერებაში, ის, ხშირად, ცოცხალი არსის დამახასიათებელი თვისებებით მოიაზრება). თეატრის მითოლოგიზაციას, მასზე გმირის თვისებების პროექციას თეატრის დამაარსებელი დრამატული კომიტეტის მიერ მისი მიზნობრივი შექმნის ფაქტი განაპირობებს, ხოლო კომიტეტის წარჩინებული წევრები, ქართულ კულტურულ ცნობიერებას მითის ფიგურებთან ყავს გათანაბრებული. «ეს ასეა არა ამ საზოგადოების პრიმიტიული შეგნების გამო, თითქოს ადამიანი ვერ ანსხვავებდეს ერთმანეთისაგან რეალურსა და არარეალურს, - წერს ზურაბ კიკნაძე, არამედ იმ მნიშვნელოვანი ვითარების გამო, რომ ერთხელ, «მას ჟამსა» შექმნილი და თაობათა მემსიერებაში შენახულ-გამოტარებული აღიბეჭდავს უტყუარობის ნიშანს და საკრალური ავტორიტეტით იმოსება»¹.

ნაშრომის სხვადასხვა თავში სხვადასხვა ტიპის მასალის გაანალიზება ხდება – ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტური წერილის, ალექსანდრე ახმეტელის თეორიული

¹ ზურაბ კიკნაძე, ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1985, გვ.3

შეხედულებების, გროგოლ რობაქიძის დრამის, რუსთაველის თეატრში რობერტს სტურუას შემოქმედებით გზაზე მის მიერ შექმნილ სპექტაკლებში გამოვლენილი სპეციფიკური მითოლოგიზმისა და დასასრულ, ამავე რეჟისორის ერთი სპექტაკლის. ასეთი არაერთგვაროვნება კი იმან განაპირობა, რომ ჩვენი აზრით, თეატრის, როგორც კომუნიკაციის უნივერსალური ფენომენის შეცნობა, მასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ფენომენტა კომპლექსური შესწავლით, უფრო სრულად გამოკვეთს მის მითო-რიტუალურ არსს. ამასთან, თანამედროვე კრიტიციზმი თეატრსა და დრამატურგის დრამის საერთო სახელით აღნიშნავს.

ერთგვარი მითოლოგიზმი, სხვადასხვა სახის მითოლოგიური მასალისადმი სხვადასხვა ფორმითა და მიზნით მიმართვა, ხელოვნებას ყველა ეპოქაში ახასიათებდა. თუმცა, ამ ფაქტის თანმიმდევრული კონცეპტუალური გაცნობიერება, მაინც მეოცე საუკუნის პრეროგატივაა. მიუხედავად ამისა, მითის ფილოსოფია და ხელოვნების, ენისა თუ კულტურის სხვა ძირეული ფენომენების, როგორც მითის 'მატარებლების', თავად მითის არსების შესახებ მოსაზრებები და ინტუიციები ჯერ კიდევ ანტიკურ საბერძნეთში არსებობდა. ამის უშუალო დასტურია არისტოტელეს «პოეტიკა», რომელიც მითს დრამის სულს უწოდებს, თუმცა ამ ცნების დეტალურ განმარტებას არ იძლევა.

საკვლევი მასალის მეთოდოლოგიური ანალიზისთვის, ნაშრომის ავტორი რამდენიმე ამოსავალ დებულებას ეყრდნობა: კერძოდ კი აზრს იმის შესახებ, რომ კულტურა ორგანული და თვითორგანიზებადი მთლიანობაა, რომელსაც ყოველთვის კონკრეტული სუბიექტი ყავს - ინდივიდი, რაიმე არსებითი ნიშნით ან ნიშანთა კომპლექსით გაერთიანებული სოციალური ერთობა, მათ შორის ერი, ხალხი ან მთელი კაცობრიობა, როგორც ზოგადსაკაცობრიო კულტურის სუბიექტი. კულტურის შესაძლებლობა და მისი თვითორგანიზება ორი ძირითადი ფაქტორით არის განპირობებული, რომლებიც თავად მისი სახელწოდების ენობრივ საზრისში იკითხება. სიტყვა «კულტურა» ნაწარმოებია ლათინური ზმნისაგან *colo, colui, cultum*, რომელიც, თავდაპირველად, მიწის დამუშავებას ნიშნავდა. შემდგომ, ეს ზმნა მთელი ადამიანისმიერი რელობის აღმნიშვნელი ცნების ფორმირების საფუძვლად იქცა, რაც საშუალებას გვაძლევს, კულტურა გავიგოთ როგორც არსებული რეალობის მუდმივი

გარდაქმნის (ხელახალი შექმნის) პროცესი. სწორედ ზმნა *colo-*-მ მისცა დასაბამი სიტყვებს *cultur e* და *cultus*, როგორც ურთიერთდაკავშირებულ და ურთიერთშემცველ ფენომენებს. შედეგად, კულტურის საზრისში ღვთის თაყვანისცემის, როგორც ადამიანი - ღმერთის არქეტიპული ურთიერთმიმართების ფენომენი აუცილებლობით მოიაზრება, რაც, სხვაგვარად, მიულწეველი, მაგრამ მარად სასურველი სრულყოფილებისკენ ადამიანისთვის თანშობილ სწრაფვას ნიშნავს. ადამიანი-ღმერთის დისპოზიციამ საფუძველი ჩაუყარა რეალობის ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ, ცნობიერ და არაცნობიერ სფეროებად დაყოფასაც და სინამდვილის გლობალური დუალური ორგანიზების პრინციპიც განსაზღვრა. იგივე დუალურმა პრინციპმა განაპირობა საკრალურ-პროფანულის დიალექტიკა მის საკულტო თუ თანამედროვე ემანსიპირებულ გაგებათა ერთობლიობით, რაც ადამიანური რეალობის, ცოდნის, კულტურის შიდა იერარქიის ერთი დონიდან მეორე დონეზე გადასვლის დიალექტიკასაც ასახავს. კულტურის, როგორც ინტეგრალური მთლიანობის შესახებ თვალსაზრისის შექმნა, სხვებს შორის, პროფესორ გურამ ლებანიძის ლექციათა ციკლის – «კულტუროლოგიის საფუძვლების» დამუშავებამ განაპირობა.

ნაშრომის მეორე ამოსავალს კულტურის ციკლური განვითარების ფენომენი და სხვადასხვა კულტურათა დროსა და სივრცეში არსებული ზოგადი ფორმალური ბუნების დინამიკური და სტრუქტურული იგივეობის გაგება წარმოადგენს. ეს შეხედულება ოსვალდ შპენგლერის კულტურათა ორგანიზტულ თეორიას და კულტურათა მსგავსება-განსხვავების ფენომენზე მისი სამეცნიერო თვალსაზრისის გააზრებას ეფუძნება.

მესამე საფუძველს ქმნის ესთეტიკური კონცეპცია იმის შესახებ, რომ ხელოვნება კულტურის თვითრეფლექსიის და თვითგანხორციელების მექანიზმია. მაშასადამე, ხელოვნებაში თავს იყრის კულტურის რთული და დინამიკური სტრუქტურის მთელი სპექტრი, ინდივიდუალურ-კოლექტიურის დიალექტიკა, იკვეთება მისი გლობალური მარგანიზებელი მითოსი, რომელშიც კულტურის გრძნობადი და ცნებითი სამყაროს საზღვრები ირკალება. ხელოვნება, როგორც პოლიფუნქციური სისტემა ადამიანის/კულტურის თვითშემეცნების, თვითდადგენისა და მარადგანმეორებადი თვითორგანიზების საშუალებაა.

ნაშრომში, ასევე, გათვალისწინებულია სიღრმის ფსიქოლოგიის, მეტადრე კი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის წარმომადგენელთა თვალსაზრისი არაცნობიერი ფსიქიკის არქეტიპული "სტრუქტურის" შესახებ, რომელიც ადამიანის ფსიქიკურ ქცევასა და, შესაბამისად, კულტურას, როგორც ადამიანისმიერ რეალობას განაპირობებს. ასევე, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იუნგის შეხედულება კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურულ დონეებზე, რომელშიც ის ზოგადსაკაცობრიო, ნაციონალურ და ოჯახურ შრეებს განასხვავებს.

ნაშრომის ერთ-ერთ ამოსავალს წარმოადგენს შეხედულება ენაზე, როგორც კულტურის ამსახველ და თავის მხრივ, შემქმნელ, ამდენად, მისი ფორმალურ-შინაარსობრივი არსის მომცველ ფენომენზე. ენას, როგორც საკაცობრიო სულის (გონის) ეროვნულ გარკვეულობას თავის შრომებში ენათმეცნიერი ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი იკვლევს და ერს «საკაცობრიო გონის» ისეთ გარკვეულობად მიიჩნევს, რომელსაც ენობრივი სტატუსი გააჩნია. სწორედ მას შემოაქვს შედარებით ენათმეცნიერებაში «ხალხის სულის» ცნება. მასვე ეკუთვნის შეხედულება იმის თაობაზე, რომ სხვადასხვა ენა არა მხოლოდ ერთი და იმავე რეალობის განსხვავებული ბგერითი აღნიშვნაა, არამედ მისი «განსხვავებული ხედვა». «აგებულებისა და მოქმედების მიხედვით ის (ენა) განსაკუთრებული და დამოუკიდებელი არსია, რომელიც გარე სამყაროს მოვლენათა და ადამიანის შიდა სამყაროს შორის არსებობს»².

სიტყვის (პოეტური ტროპის), როგორც მითის შესახებ საუბრობს მითის იტალიელი ფილოსოფოსი ვიკო, ხოლო სიმბოლიზმის ფილოსოფიაში სიტყვა და სიმბოლო რეალობის ინიცირების, ყოფიერების დამფუძნებელ საწყისად არის მიჩნეული. ჰაიდეგერის აზრით, ყოფიერებას მხოლოდ ენის მეშვეობით ვწვდებით, ადამიანი კი არ ფლობს ენას, არამედ ენა მოიაზრებს ადამიანს. ყველა ეს და აგრეთვე მრავალი სხვა მოსაზრება ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელ ენის ეზოთერული ბუნებისა და საზრისის განცდას ეხმიანება, რომლის ნიმუშს იოანე ზოსიმეს ცნობილი ტექსტი – «ქება და დიდება ქართული ენისა» წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოთ თქმული, ჩვენს ნაშრომში თეატრის, როგორც ფენომენის და, კერძოდ კი, აღდგენილი ქართული თეატრის ფენომენის ირგვლივ იყრის თავს.

² Вильгельм Фон Гумбольдт, Избранные труды по языкознанию, Москва, Прогресс, 1984, III, 168, გვ. 304

კულტურის, მითის, რიტუალისა და თეატრის კავშირის თემა ავანგარდის ეპოქის ფარგლებში განსაკუთრებით აქტუალური გახდა, მეტიც, მეოცე საუკუნეში, კულტურის სემიოლოგიურ-კომუნიკაციურმა გაგებამ იური ბორევის აზრით, მთელი კულტურის ერთგავრი "თეატრალიზაცია" განაპირობა (ესთეტიკოსს მხედველობაში აქვს კულტურა, გაგებული, როგორც ტოტალური წარმოდგენა და კომუნიკაცია). ავანგარდის თეატრის მრავალი თეორეტიკოსი, მათ შორის ავტორი წიგნისა "ავანგარდის თეატრი" კრისტოფერ ინესი, მეოცე საუკუნის ავანგარდის თეატრის წამყვან ტენდენციად საწყისებისადმი (კულტურის, ფსიქიკისა და ა.შ ინტერესს მიიჩნევს, რამაც, ბუნებრივად განაპირობა მითსა და რიტუალზე ორიენტირებულ მრავალფეროვან თეატრალურ ესთეტიკათა ფორმირება. დრამასა და თეატრში არქექტიპულის, იარაცეონალურის, სპონტანურის, არქაულ-მითოლოგიურის, მაგიურ-მისტიკურის მძლავრი ნაკადი შემოიჭრა. ამ გზით, თეატრი საზოგადოების/ადამიანის რიტუალით ინიცირებას, ფსიქიკის კურნებას, პირველადი რელიგიური გრძნობის გაღვივებას ისახავდა მიზნად. ყოველივე ეს კი, საბოლოო ჯამში, სხვადასხვა სიღრმისა და ენობრივი კოდის მომცველი უნივერსალური თეატრალური კომუნიკაციის მეშვეობით, კულტურის ხელახალ გამთლიანებას ემსახურებოდა.

თეატრალური ხელოვნების მითოლოგიურ-რიტუალური ფესვების, მითისა და ისტორიის ურთიერთმიმართების (ისტორიის მითოლოგიზაციის), ნიღბის ფენომენის, მითის, რიტუალისა და რელიგიის ურთიერთკავშირის კვლევას ეძღვნება ლევან ხეთაგურის საკანდიდატო დისერტაცია სახელწოდებით «ისტორია, მითი და არაკი თანამედროვე ინგლისურ დრამაში», სადაც ავტორი თანამედროვე დრამის მითოლოგიზირებისადმი მიდრეკილების კანონზომიერებას იკვლევს – «თანამედროვე ავტორთა მითოლოგიზირებისადმი მიდრეკილება შემთხვევითი არ არის, რადგანაც ისინი, საკრალურ ასოციაციებსა და სტერეოტიპებზე, ერთი სიტყვით, მასობრივ ცნობიერებაზე ორიენტაციით, მათ საფუძველზე მითის ახალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ». მითის ფენომენისა და მისი გაგების ისტორიული გენეზისისადმი ავტორის დამოკიდებულება, გარკვეულწილად, ჩვენს მიმართებას ეთანხმება, განსაკუთრებით კი მითის განსაზღვრების თანდათანობით ცვლილებასთან

დაკავშირებით. «მითის განსაზღვრება საგრძნობლად გაფართოვდა, ბერძნული მითოლოგია შექსპირმა, ბიბლიამ და სხვ. შეცვალა.»³

ქართულ თეატრმცოდნეობაში, მითისა და რიტუალის, როგორც ქართული თეატრის ხალხური საწყისის ფუნდამენტური გამოკვლევა, დიმიტრი ჯანელიძეს ეკუთვნის. დიმიტრი ჯანელიძე შედარებითი მეთოდით სარგებლობს და წინაქართველურ და ქართველურ ტომთა მითოლოგიურ პანთეონში დიონისეს ანალოგიურ ღვთაებასა და თანამედროვეობამდე მოღწეულ წარმართული წარმომავლების რიტუალებში ნაყოფიერების ღვთაების თაყვანისცემის კვალს ეძებს. «ნაყოფიერებისა და მცენარეების ხეთური ღვთაება ტელეფინუს მოგვაგონებს განაყოფიერებისა და შვილიერების ღვთაების სადიდებელი სვანური ფერხულის სახელწოდებას «მელიაი ტელეფია»-ს (არსენ ონიანის მიხედვით) ან «მელიაი ტულეფია»-ს (აკ. შანიძისა და ვ. თოფურიას მიხედვით). ხეთური ღვთაების ტელეფინუს სახელი შეიძლება სჩანდეს ძველი ქართული ცეკვის სახელწოდებაში «თულაობა»... და სანახაობის წელზე შემოსარტყმელი თოკის სახელწოდებაში «თულო», გეოგრაფიულ სახელწოდებაში «ტოლების მთა», კოლხიდის ციხე-სიმაგრე «ტელეფისი» და სხვ., «ყოველივე ეს – დაასკვნის ჯანელიძე, - და რაც მთავარია, სქესობრივი დამოკიდებულების აღმნიშვნელი «ტულაობა», შესაძლებელია, ღვთაება ტელეფინუს კულტის გადმონაშთებს ამჟღავნებდეს.»⁴ თეატრმცოდნე ქართული ხალხური ბერიკაობის «ატის-კიბელას, ადონის-ასტარტას და თამუზ-იშთარის» კულტებთან მსგავსებასაც აღნიშნავს. კრებულში «სახიობა» წარმოდგენილ წერილებში - «თრიალეთის სახილველი» და «ამირანი სვანეთის ხალხურ სახილველში» - დიმიტრი ჯანელიძე უაღრესად ნიშანდობლივ ანალიზს გვთავაზობს, პირველ ნარკვევში - ეთერიანის ეპოსის ლექსში ნახსენებ უკვდავების წყალს თრიალეთის სასმისზე გამოსახულ უკვდავების წყლის დარიგების მითო-რიტუალურ სცენასთან აკავშირებს და «სანახაობრივი კულტურის გენეტიკური წარმომავლობის და მემკვიდრეობით, მომდევნო საფეხურებზე, გადაცემულის მანიშნებელ ინფორმაცია»-ს ხედავს,⁵ ხოლო მეორეში კი - საქართველოში ამირანის კულტის არსებობისა და ამირანის

³ Хетагури Леван Михайлович, История, Миф И Притча В Современной Английской Дrame (60-70-ые годы), Диссертация, Тбилиси, 1990, გვ. 10.

⁴ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, «სახელგამი», თბილისი, 1948, გვ. 12.

⁵ დიმიტრი ჯანელიძე, სახიობა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თბილისი, 1990, გვ. 4.

გაღვთაებრიობის შესახებ მსჯელობს. მისი კვლევა ცხადყოფს, რომ «მთვარის მთავარი ღვთაება, ქართველთა წარმართული პანთეონის ჩამოყალიბების გარკვეულ საფეხურზე, ამირანით იყო წარმოდგენილი», ხოლო შემდგომ, «ღვთაებათა ქრისტიანიზირებისას», მთვარის ღვთაებამ წმინდა გიორგის სახე მიიღო, «სიკეთისათვის გველემპაპდევებთან მეზრძოლი გმირის - ამირანის სახე სრულიად ემთხვეოდა ქრისტიანული მხედრის, ადამიანთა დასახსნელად გველემპაპებთან მეზრძოლ წმ. გიორგის სახეს»⁶, დაასკვნის მკვლევარი.

ჯანელიძის ანალიზში ყველაზე ფასეული პოზიციური მიდგომაა, რაც მითოლოგიურ სიმბოლოთა თემატურ ტრანსფორმაციაში ანუ მითოსურ ფიგურათა ურთიერთჩანაცვლების ტენდენციის გამოკვეთაში მდგომარეობს. ჯანელიძის მსჯელობაში, მითოლოგიურ სიმბოლოთა ურთიერთჩანაცვლებისა და მხატვრულ რეალობაში მათი შემდგომი ტრანსფორმირების მექანიზმი იკვეთება, რომელსაც თანამედროვე ხელოვნების ფარული თუ აშკარა მითოლოგიზმის ახსნაც შეუძლია. ვფიქრობთ, ეს წერილებიც ცხადყოფს, რომ მითოლოგიურ ფიგურათა, როგორც კულტურის რეალობის მორგანიზებელ ფაქტორთა მნიშვნელობა, მათი შემდგომი ცნობიერი დესაკარალიზაციის მიუხედავად, მუდამ აქტუალურია კულტურის ცნობიერებისთვის. ამირანის სახის ტრანსფორმაციათა შესახებ შეხედულება, ნიცმეს ჩვენთვის არსებით თვალსაზრისს უახლოვდება, ვისთვისაც, წინავერიპიდულ დრამაში, ყველა გმირი (პრომეთე, ოდიპოსი თუ სხვა) დიონისეს ნიღბებს წარმოადგენდა. თუმცა, ჩვენი აზრით, ჯანელიძე, საბჭოთა მეცნიერებაში არსებული იდეოლოგიური შეზღუდვების გამო, მსგავსი ანალოგიების საფუძველზე, შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთებას ერიდება.

ელენე თოფურიძის წიგნში «ადამიანი ანტიკურ ტრაგედიაში», ავტორს უფრო ინდივიდის თავისუფალი ნების ემანსიპაცია აინტერესებს, ვიდრე კოლექტიური არაცნობიერის მითოსური არქეტიპების მოქმედება, ამ პროცესს, იგი, ძირითადად, ინდივიდი-ბედისწერის დაპირისპირების სქემაში განიხილავს და ყურადღებას არ ამახვილებს კოლექტიური არაცნობიერისა და მითშემოქმედების ნაციონალურ დონეზე. იგი იუნგის ცნობილ დისპოზიციას ეყრდნობა – დასავლეთ-აღმოსავლეთის

⁶ დიმიტრი ჯ. ნელიძე, ს ხიობ , ს ქ რთველოს თე ტრის მოღვ წეთ კ ვშირი, თბილისი, 1990, გვ.61.

ანუ ინტრავერტულ და ექსტრავერტულ ფსიქოლოგიურ მოდელთა დისპოზიციას. ნაციონალური მისთვის არსებითია - «რა თქმა უნდა, ცალკეულ ერთა და ეროვნებათა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებების უარყოფა სასაცილოა»-ო,⁷ წერს ავტორი, თუმცა, ამ გარემოებას მის შრომაში, თავად საკითხის თავისებურებიდან (ადამიანი, როგორც ასეთი) გამომდინარე, არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭება. ჩვენს კვლევაში კი ქართულ თეატრსა და კულტურაში ნაციონალურის ფენომენისათვის გვერდის ავლა, კვლევის ობიექტის, მითოსისა და ქართული თეატრის ურთიერთმიმართების სპექციფიკიდან გამომდინარე, შეუძლებელია.

მაშასადამე, მითი, ჩვენთვის, ერთსა და იმავე დროს, რელიგიაც არის, იდეოლოგიაც, ესთეტიკაც და მეტაფიზიკაც – სწორედ ასეთი მიდგომა გამოარჩევს «რობერტ სტურუას თეატრს» მის გამჭოლ ერთიანობაში. ალბათ, მართებული იქნება, რომ მისი შემოქმედების ბუნების განსაზღვრისათვის, გავიხსენოთ შელინგის აზრი იმის შესახებ, რომ მითშემოქმედებამ, რომელიც ხელოვნებაში გრძელდება, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მითოლოგიის სახე შეიძლება მიიღოს. «ყოველი პოეტი მოწოდებულია სამყაროს მის წინაშე გადაშლილი ნაწილი გარკვეულ მთლიანობად აქციოს და მისი მასალიდან საკუთარი მითოლოგია შექმნას»⁸. (საინტერესოა, რომ შელინგი ახალი მითოლოგიისა და სიმბოლიკის ძიებას «უმძლეს გონბაჭვრეტით ფიზიკაშიც» კი შესაძლებლად თვლის, რაც მეოცე საუკუნის რელობისათვის უცნაურად სულაც არ მოჩანს). ფრანგი სტრუქტურალისტის - როლანდ ბარტი აზრითაც, თანამედროვეობა მითოლოგიზირებისათვის ძალზე ხელსაყრელ პირობებსა და სარბიელს ქმნის. ეს გარემოება, ბარტისთვის, ყველაზე მეტად, პოლიტიკურ მითშემოქმედებას შეეხება, რომელიც ისტორიას იდეოლოგიად აქცევს.

მითოსად, ნაშრომში, ასევე განხილულია ე.წ. ნაციონალური ნარატივი, რომელიც აღდგენილი ქართული თეატრის ძირითად 'ამბავს', მის ტრანსისტორიულ შინაგან დრამატურგიას წარმოადგენს, მისი დაფუძნების, ევოლუციის, შემდგომი დეკონსტრუქციისა და 'პოსტკატასტროფული' ვარიაციების ზოგიერთი არსებითი მომენტების გათვალისწინებით.

⁷ Е. И. Топуридзе, Человек в Античной трагедии, «Мецниереба», Тбилиси, 1984, გვ. 8.

⁸ Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, «Наука», М., 1966, გვ. 147.

კულტურის, როგორც ნარატივთა (ნარატივი, როგორც “ხდომილებათა გადმოცემა და ახსნა”) მონაცვლეობის გაგება, სხვებს შორის, ფრედერიკ ჯეიმსონსა და ჟან ფრანსუა ლიოტარს ეკუთვნით. ფილოლოგი და ფილოსოფოსი ზაზა შათირიშვილი, საქართველოს რეალობაში, XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, სამ ახალ ნარატივს გამოყოფს: «ნაციონალურ-ლიბერალურს», «ნაციონალურ-ეზოტერიკულს» და «ნაციონალურ-რევოლუციურს», რომლებიც ახალი ბურჟუაზიული ერების დასაბამის ამბავს გვაუწყებს. ჩვენ მკვლევარისგან ვსესხულობთ ნაციონალური ნარატივის განსაზღვრებას, თუმცა, განსხვავებით შათირიშვილისგან, მის სუბიექტად მთელ ერს ვაცნობიერებთ, ხოლო ნაციონალურ-მითოლოგიურ ნარატივს, რომლის ფაქტობრივ ავტორად ილია ჭავჭავაძეს წარმოვადგენთ, კოლექტიური ნაციონალური არქექტივის თვითდემონსტრაციად და კულტურის ინდივიდის მეშვეობით თვითინიცირებად განვიხილავთ.

ნაშრომის ზოგად ამოსავალს წარმოადგენს თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ კულტურისა თუ ადამიანის არსებობისათვის, აუცილებელია ყოფიერების დასაბამისა და სტრუქტურის, მისი ფუნქციონირების წესისა და ღირებულებათა სპექტრის შემკვრელი და ამხსნელი ფენომენი, ერთგვარი მითოლოგია, რომელიც კულტურისა და ადამიანის არსებობისა და ფუნქციონირების წინაპირობასა და მის თანმხლებ იმანენტურ ფენომენს წარმოადგენს, როგორც მარად მაორგანიზებელი და საზრისის მიმნიჭებელი ფორმა. ასევე აზრი იმის შესახებ, რომ ნებისმიერი ერთეულის (პიროვნული, ნაციონალური თუ სხვა) არსებობის შინაგანი გამართლებისა და განხორციელებისათვის, აუცილებელია საკუთარი არსებობის შესახებ ”მითის” შექმნა. ეს მითი (თუ პარადიგმა) ხსენებული ერთეულის არსებობას ხსნის, ამართლებს და მას შინაგან მიზნობრიობას ანიჭებს. მაგალითად, აბსურდის ფილოსოფია და კერძოდ კი ა. კამიუ გვთავაზობს მითს ადამიანის თავისუფალი არჩევანის შესახებ, რაც მისთვის მანამადე უსაზრისო სიცოცხლისთვის ახალი საზრისის მინიჭების საშუალება ხდება. მითისადმი აპელირება ხდება სხვადასხვა სახით, ცნობიერად და გაუცნობიერებლად. მითი, როგორც სიცოცხლის მაორგანიზებელი ფაქტორი და როგორც სამყაროს მთლიანობის განჭვრეტისა და განცდის ზოგადი ფორმა - უკვდავია.

სინამდვილის ფიზიკური თუ სოციალურ-ისტორიული არსების რელატივისტური ბუნებისა და ფარდობითობის პრინციპის აღმოჩენამ ფილოსოფიაში, ბუნებისმეტყველებასა და კულტუროლოგიაში მითის, როგორც მარგანიზებული პრინციპის თვისება და ფუნქცია გამოკვეთა და ის პრიმიტიული წარსულიდან თანამედროვე რეალობაში გარდაქმნილი სახით დააბრუნა.

ქართული ნაციონალური ნარატივი ქართული ნაციის ტრანსისტორიული თვითიდენტობის შექმნას ისახავს მიზნად, ამდენად, მის ისეთ წარმომადგენლებს, როგორებიც არიან გრიგოლ რობაქიძე, ვიქტორ ნოზაძე და სანდრო ახმეტელი, სურთ რომ ისტორიულ-წინაისტორიულის, წარმართულ-ქრისტიანულის, სინთეზი მოხდინონ და აღნიშნული ნარატივის მარადიულობა დაადასტურონ. შედეგად, აუცილებლობით იბადება ნოზაძისეული ”ასტრალური პარალელიზმი” და რობაქიძისა და ახმეტელის ‘რიტუალური მითოლოგიზმი’, როგორც ნაციონალური უნივერსუმის განახლებაში უწყვეტობის პირობა.

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, დასკვნის და ოთხი თავისგან, პირველ თავში - «კულტურის დრამატული მითის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის წერილში «ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის «შემლილის» თარგმანზედა», ლიტერატურულ ტექსტს კულტურის ინიცირების, ყოფიერების ზოგადი ‘ვირტუალური’ მოდელის განსაზღვრის ფუნქცია მიეწერება, ხოლო ილია ჭავჭავაძე უახლესი ისტორიის ქართული კულტურული რეალობის ერთგვარ ‘დემიურგად’ წარმოგვიდგება. ამასთან, აღნიშნული თავის მიხედვით, ენა, როგორც სამყაროს უნივერსალური მოდელირების (ასახვის) უზოგადესი ფორმა, მითის უპირველეს მატარებლად და უმთავრეს მითშემოქმედად არის მიჩნეული. ილია ჭავჭავაძის მიერ ხსენებულ წერილში ფორმირებული ტრიადა – «მამული, ენა, სარწმუნოება» – განხილულია, როგორც ის პროდუქტიული ფორმა, რომელიც თავის თავში კულტურის დრო-სივრცით პოტენციალს, სოციალურ თუ სხვა სახის იერარქიასა და სინამდვილის დუალური ორგანიზების საფუძვლებს მოიცავს. ამ ფარული სტრუქტურის გამოვლენა ცნების იმგვარი ანალიზით კეთდება, რომელიც პროდუქტ-ცნებაში მის წარმომქმნელ (ან მის მიერ პირობითად დაფუძნებულ) ურთიერთობათა ანარეკლს და მის მიღმა მდგომ გარემოებებს განჭვრეტს. ამ თავთან მიმართებაში (და

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაშრომი სინთეტურ-ეკლექტიკური პოზიციით ხასიათდება), ჩვენ ასევე ვეყრდნობით სტრუქტურალისტების - კლოდ ლევი-სტროსის, ჟან ლაკანისა თუ მიშელ ფუკოს ლოგიკას, რომელთა თანახმადაც, ადამიანის გონების (ლევი-სტროსი), ადამიანის ერთიანი ფსიქიკის (ლაკანი) არაცნობიერი სტრუქტურები ბინარულ ოპოზიციათა პრინციპით იგება. შედეგად, სტრუქტურალისტური მეთოდი ფილოსოფიის რანგში ადის და მთელი რეალობის, მთელი სამყაროს სტრუქტურული არსის შესახებ საუბრობს, რომელსაც, სხვაგვარად, ბინარულ ოპოზიციათა განმსაზღვრელი არქეტიპი შეგვიძლია ვუწოდოთ, რომელიც სინამდვილის მარეგულირებელი ანთროპოლოგიური პრინციპის ფუნქციას ასრულებს⁹. სტრუქტურალიზმის, ისევე, როგორც ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფორმირებაზე კანტის ანთროპოლოგიამ და ერთიანი რეალობის ტრანსცენდენტალურ და ტრანსცენდენტურ რეალობებად დაყოფამ უმნიშვნელოვანესი ზემოქმედება მოახდინა. სწორედ კანტის მიერ შემეცნებისა და გრძნობადობისათვის დაწესებულმა საზღვრებმა განაპირობა კონცეპტუალური მითოლოგიზმის წარმოქმნა და ტრანსცენდენტური რეალობა, როგორც ირაციონალური და მარად შეუმეცნებადი არსი მარადიული ინტერპრეტაციის 'სივრცედ' აქცია. გარდა კანტისა, თანამედროვე სამყაროს 'ავტორებად' სხვა ფილოსოფოსებთან ერთად, რენე დეკარტი, ჟან ჟაკ რუსო და ახალი დროის სხვა ფილოსოფოსები შეგვიძლია მივიჩნიოთ. პირველი სუბიექტს ფილოსოფიის ცენტრში დააყენებს, მეორე კულტურაში ყოფიერების ჰარმონიულ მოდელად პრიმიტიულ საზოგადოებას მიიჩნევს და ჩათვლის, რომ თანამედროვე საზოგადოებაც ანალოგიური პრინციპებით უნდა საზრდოობდეს.

ნაშრომის მეორე თავში «მითოლოგიზმი ალექსანდრე ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში», ალექსანდრე ახმეტელის წერილები, ძირითადად კი მისი ორი საპროგრამო წერილი «მომავალი ქართული თეატრი» და «არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?» არის განხილული. განხილვა, სხვებს შორის, ფრიდრიხ ნიცშეს ნაწარმოებთან – «ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან» - ანალოგიებს მოიცავს. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ სწორედ ახმეტელს შემოაქვს თეატრის ქართულ თეორიაში თეატრის, როგორც რიტუალის, სახალხო სანახაობის, როგორც

⁹ К. Леви-Стросс, «Структурная Антропология», «Наука», 1983. Н.А. Бутинов: «Леви-Стросс – Этнограф и Философ», გვ. 426.

მაყურებელთან კომუნიკაციის უნივერსალური საშუალებისა და ხელოვნების ფორმალური ნაციონალური განპირობებულობის საკითხები. ამასთან, მისი თეატრალური თვალსაზრისი, გრიგოლ რობაქიძის შეხედულების მსგავსად, ქართული კულტურის ტრანსისტორიულ იდენტობას წარმართულისა და ქრისტიანობის სინთეზში, მათთან დაკავშირებული რიტუალების ფორმალურსა და ემოციური აღქმის მსგავსებაში ხედავს. ახმეტელის თეორიული თვალსაზრისით, ხელოვნება საკუთარი ანთროპოლოგიური არსისა და ჭეშმარიტი რელობის შემეცნების საშუალებაა. ქვეთავები «ისტორია მითია» და «დრამა სუბსტანციურია» სწორედ ახმეტელის მსოფლმხედველობის ერთგვარ მითო-ფილოსოფიურ თავისებურებებზე მოგვითხრობს.

ახმეტელის შემოქმედებისა და თეორიული თვალსაზრისის კვლევას, ქართულ თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში მდიდარი ტრადიცია აქვს. სხვებს შორის, აღსანიშნავია ვასილ კიკნძის «სანდრო ახმეტელი» და მიხეილ კალანდარიშვილის «ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები». ვასილ კიკნაძეს დეტალურად აქვს განხილული ახმეტელის თეორიულ ინტერესთა მიმართულებები, მისი გმირულ-რომანტიკული მიზანსწრაფვა, მაგრამ იგი არ საუბრობს ახმეტელის შემოქმედებისა და მისი თეორიული თვალსაზრისის მითო-რიტუალურ კონცეპტუალურ ასპექტებზე. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ მიუხედავად ქართველ მკვლევართა მიერ გაწეული შრომისა, ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა ნაზრევი ახლებური კუთხით განხილვას კვლავაც საჭიროებს, მით უფრო, წინამდებარე ნაშრომის კონტექსტში. ამ აუცილებლობაზე თავად ვასილ კიკნაძე მიუთითებს, როდესაც წიგნის შესავალში ახმეტელის მემკვიდრეობის კვლევის სხვა ავტორთა მიერ გაგრძელების აუცილებლობის შესახებ საუბრობს.

მიხეილ კალანდარიშვილი სამართლიანად შენიშნავს, რომ სანდრო ახმეტელი იმდენად თეორეტიკოსი არ იყო, რამდენადაც პრაქტიკოსი და მისი პრაქტიკული სარეჟისორო საქმიანობა ყოველთვის წინ უსწრებდა მის თეორიულ თვალსაზრისს. ჩვენ ბოლომდე ვერ გავიზიარებთ ამ უკანასკნელ მოსაზრებას, მით უფრო, რომ მკვლევარი თავადვე წერს, რომ, მართალია, «ახმეტელის თეატრალური კონცეპცია საბოლოოდ არ ჩამოყალიბებულა, მისი ზოგიერთი დებულება, სადღეისოდ, პრინციპულ

მნიშვნელობას იძენს”-ო.¹⁰ ჩვენი აზრით, სანდრო ახმეტელის თეორიული შეხედულებები ღირებულია არა იმდენად და მხოლოდ მისივე შემოქმედებითი პრაქტიკის ანალიზისათვის, რამდენადაც ქართული თეორიული თეატრალური კონცეპტუალიზმის შესწავლისათვის. ეს კი საშუალებას მოგვცემს დავინახოთ, რომ ქართულ თეატრში, რეჟისურასა და სამსახიობო ხელოვნების სფეროში არსებულ მიღწევათა პარალელურად, არსებობს თეატრის მოდერნისტული თეორიის უაღრესად საინტერესო ნიმუში, რომელიც არა თუ მხოლოდ ახმეტელის შემოქმედების, არამედ მთელი ქართული თეატრალური პროცესის არსებით ნიშანთა და თავისებურებათა გასაგებად უაღრესად მნიშვნელოვანია.

შემდეგი (III) თავი «მითი და ინიციაციის რიტუალი რობაქიძის დრამაში ლამარა» რობაქიძის იმავე სახელწოდების დრამის განხილვას წარმოადგენს. პიესის ანალიზს საფუძვლად მირჩა ელიადეს თეორია, პრიმიტიულ კულტურაში ინიციაციის რიტუალის შინაარსობრივ-ფორმალური საზრისი და მისი მოქმედების მექანიზმი ედება. ამასთან, დრამის მითო-რიტუალური საზრისის გამოკვეთაში დაგვეხმარა ქართველი მკვლევარის ვერა ბარდაველიძის ნაშრომი «ქართულ ტომთა უძველესი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები და საწესო გრაფიკული ხელოვნება», აგრეთვე ირაკლი სურგულაძის «ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა», თინათინ ოჩიაურის «მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში», ნიკო მარის «წარმართული საქართველოს ღმერთები» და სხვ. მარის, ბარდაველიძისა და ოჩიაურის ნაშრომები ადასტურებს, რომ საქართველოში, ისტორიულად, მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენათა ჩამოყალიბებული სისტემა არსებობდა, რომელთა კვალი ქართულმა ენამ, ორნამენტულმა ხელოვნებამ და ეთნოგრაფიულმა ყოფამ დღემდე შემოინახა. ზურაბ კიკნაძის აზრით, «მითოსი კაცობრიობის ისტორიის სასიცოცხლო ინგრედიენტი»,¹¹ ხოლო მანანა ხიდაშელი თვლის, რომ კოლექტიური არაცნობიერი, როგორც მითის, როგორც აზროვნების წესის განმსაზღვრელი ფენომენი, ყველაზე სრულყოფილად რელიგიებსა და ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის ხალხურ შემოქმედებაშიც ვლინდება.

¹⁰ М. Каландаришвили, Проблемы режиссуры Ахметели, «Хеловнеба», Тбилиси, 1986, გვ. 14.

¹¹ ზურაბ კიკნაძე, ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1985, გვ. 3

ნაშრომის მეოთხე თავი «მითთა დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში» რუსთაველის თეატრში რეჟისორის მიერ განვლილი გზის ანალიზს ეძღვნება. ამ ნაწილში დასტურდება, რომ რეჟისორი მითთა დეკონსტრუქციის პარალელურად, მითის კონსტრუირების აუცილებლობას ვერ გაურბის და მათი დეკონსტრუქცია-კონსტრუირების დიალექტიკას გვთავაზობს. რუსთაველის თეატრში სტურუას შემოქმედების შესახებ ქართულ თეატრმცოდნეობაში საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წიგნში «რეჟისორი რობერტ სტურუა» «ყვარყვარესა» და «ლამარას» ანალიზისას მითისადმი რეჟისორის აპელირების სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს წარმოგვიდგენს (თავები: «კარნავალური ფარსი – ანტიქრისტეს მისტერიები» და «ტრაგიკული მისტერია (გ.რობაქიძის «ლამარა»)). ნაშრომის მეოთხე თავი სტურუას სპექტაკლების საავტორო ანალიზის გარდა, რუსთაველის თეატრის საარქივო მასალებისა და ქართველ თეატრმცოდნეთა და ლიტერატორთა რეცენზიებსა და კვლევებს ეყრდნობა (დალი მუმლაძის, ვახტანგ ქართველიშვილის, პაოლა ურუშაძის და სხვ.). სტურუას შემოქმედების ტრაგი-ფარსული ბუნების, ბრეხტისა და ბახტინის თეორიულ თვალსაზრისთა შუქში ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებული ტრადიცია, ჩვენი კვლევისთვისაც აქტუალურია.

დასასრულ, მეხუთე თავი – «სპექტაკლ “სტიქსის” წინაწარი გაგებისათვის» - სპექტაკლ სტიქსის წინასწარგაგების ვერსიას წარმოგვიდგენს, რომელიც სპექტაკლის ‘სპონტანური’ მითშემოქმედებითი არსის წვდომის შესაძლებლობას გვაძლევს. ავტორის აზრით, «სტიქსი» თანამედროვე მხატვრული ავანგარდის ნიმუშია და თავის თავში ორ ტენდენციას აერთიანებს – დრამის, პროდუქტად და პროცესად წარმოჩენის ტენდენციებს. ამავე დროს, აღნიშნული თავი თეატრალური მოვლენის შესახებ სინთეზური კონცეპციის შექმნის ცდაც არის, რომელიც ქართველ და ევროპელ ავტორთა სხვადასხვა თეორიებს ეფუძნება. ის ხაზს უსვამს მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის სპექტაკლის მეშვეობით დამყარებული კავშირის თავისებურებას და მას კოლექტიური ფსიქიკის არქეტიპების მანიფესტაციის პროცესად წარმოადგენს. ამ პროცესში მსახიობი მაყურებლის ‘მზერით გამოსხივებულ’, ”ტელეპატიურად გადმოცემულ” (სტურუას ტერმინი) იმპულსთა მიმღებია. თავში

ხაზი ესმევა იმ გარემოებას, რომ ასეთი ტიპის წარმოდგენების დამსწრე მაყურებლის შემოქმედებითი აქტივობა და წარმოდგენაში მისი თანამონაწილეობის ხარისხი განსკუთრებით მაღალია.

და ბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ნაშრომს წინ უძღვოდა ე.წ. ემპირიული კვლევაც, კერძოდ კი, მხედველობაში გვაქვს სიმონ ჯანაშიას სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმის ოქროს ფონდის ექსპოზიციის სხვადასხვა ეპოქის ექსპონანტთა ორნამენტის ფორმისა და თემატიკისა და სიმბოლიკის მოკლე მიმოხილვა, რომელიც მიზნად ისახავდა მზის კულტთან დაკავშირებული სიცოცხლის ციკლურობის იდეის საქართველოს ტერიტორიაზე დადასტურებული კულტურის ყველაზე ადრეულ ფორმებში გამოვლენას. საქმე იმაშია, რომ ქართული თეატრალური მოდერნიზმი საკმაოდ ხშირად მიმართავს მზის კულტის რეალიებსა და მასთან დაკავშირებული წარმართული რიტუალებისა და რწმენა-წარმოდგენების სხვადასხვა ფორმათა დამუშავებას. ამ მხრივ, არც “დურუჯის” ცნობილი მანიფესტი წარმოადგენს გამონაკლისს. ასეთი გადამუშავების ნიმუშებს ვხვდებით როგორც დრამატურგიაში, (კერძოდ კი გრიგოლ რობაქიძის “ლონდასა” და “ლამარაში”), ისე სცენოგრაფიშიც (აშკარაა ირაკლი გამრეკელის “ლამარასთვის” შექმნილი დეკორაციის ნათესაობა წარმართულ ორნამენტულ სიმბოლიკასა და ქართული ხალხური დეკორის ელემენტებთან.) აღნიშნული მოკლე აღწერა-ანალიზი ნაშრომში არ შესულა, თუმცა, მითითებული კვლევა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მითოლოგიური ციკლურობის ამსახველი რეალიები საქართველოს ტერიტორიაზე მოსახლე წინაქართველურ ტომთა ყველაზე ადრეულ მხატვრულ-სარიტუალო საქმიანობაში იმთავითვე არსებობდა.

თ ა ვ ი I

კულტურის დრამატული მითის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის წერილში «ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის «შეშლილის» თარგმანზედა»

ჩვენი აზრით, ნებისმიერი ვარაუდი თუ თვალსაზრისი რაიმე გლობალური მოვლენის წარმომავლობისა და დანიშნულების, სამყაროსა და კულტურაში მისი ადგილისა და ფუნქციის შესახებ, უკვე ერთგვარი მითია. სემიოტიკოს როლანდ ბარტს მითი ადამიანსა და რელობას შორის მედიაციის საშუალებად მიაჩნია. მითი ისეთი ფორმაა, ენაა, რომელსაც ადამიანთა შემეცნებითი და ღირებულებითი ორიენტაციის რეგულირება, მათი მსოფლხედვის განსაზღვრა შეუძლია. მირჩა ელიადეს მიხედვით, მითოლოგიას, როგორც ფენომენს, განვითარების თავისი დრამატურგია აქვს და საკრალურ ისტორიას წარმოადგენს, რომელიც ბუნებისა და კულტურის რეალობას ერთიან სისტემაში მოქცევს და იმის შესახებ მოგვითხრობს, თუ რა ხდებოდა ქვეყნიერების დასაბამიდან დღემდე, როგორ იქმნებოდა ქაოსიდან კოსმოსი და მყარდებოდა წესრიგი «ცათა შინა და ქვეყანასა ზედა».

მეოცე საუკუნის დამდეგს ოსვალდ შპენგლერმა კულტურათა სიცოცხლის ორგანისტული ციკლური თეორია შექმნა, რომლის თანახმადაც, თვითეული კულტურა, ერთის მხრივ, განუმეორებელ ინდივიდუალობას ფლობს, ხოლო მეორე მხრივ კი განვითარების იდენტურ საფეხურებს გაივლის. კულტურა, ისევე როგორც ცოცხალი ორგანიზმი იქმნება (იბადება), ვითარდება, ზრდასრულ ასაკს აღწევს, მოხუცდება და კვდება. მაშასადამე, მიუხედავად იმისა, რომ კულტუროლოგი ცდილობდა კულტურისათვის ინდივიდუალური ფიზიონომია შეენარჩუნებინა, ისტორიის ლინეარულ, მოვლენათა განუმეორებლობაზე დამყარებული პრინციპის მითის ციკლურ დროზე პროექციით მან ისტორიის “მითოლოგიზაცია” მოახდინა და კულტურათა განვითარების ზოგადი ციკლური თეორია მიიღო. ამით შპენგლერმა ევროპული კულტურის მთლიანობა დაარღვია და განაცხადა, რომ ამ კულტურის მიერ საკუთარი იდენტობის განცდა, ანტიკურობიდან თანამედროვეობამდე, მოჩვენებითია და, რეალურად, კულტურის ლინეარული უწყვეტობა არ არსებობს. ამასთან, იგი შეეცადა თავის თეორიაში თვითეული კულტურის განუმეორებლობისა და ერთი კულტურის მიერ მეორე კულტურის ბოლომდე წვდომის შეუძლებლობის იდეაც ჩაედო, თუმცა, კულტურათა ინდივიდუალობის იდეა ციკლურობისა და კულტურის “ცხოვრების” პროცესის სტრუქტურული იდენტურობის თეორიამ «დაჩრდილა».

მითის ციკლური ბუნებისა და მასში სიკვდილისა და სიცოცხლის ფაქტისადმი დამოკიდებულების მოდელის პროექცია მხოლოდ კულტურაზე როდი მოხდა. მითით შეეცადნენ ადამიანის ფსიქიკის ფუნქციონირების ახსნასაც. მითის ფენომენის “მოქმედების” პრინციპი საზოგადოების სხვადასხვა ინსტიტუციებისა და კულტურის გლობალური თუ ლოკალური ფენომენების არსის ასახსნელად გამოდგა. ყველაზე ფართოდ კი «მითოლოგიზმის» პრინციპი ხელოვნებასა და ხელოვნების თეორიაში დამკვიდრდა, რომელიც ხელოვნების განვითარებას, გლობალურად, მონაცვლეობითი დეკონსტრუქციისა და რეკონსტრუქციის უსასრულო პროცესად წარმოაჩენს. ეს მონაცვლეობა ქაოსისა და კოსმოსის თანმიმდევრული მონაცვლეობის ანალოგიას წარმოადგენს. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ იმისდა მიუხედავად, თუ რა მასშტაბის პროცესებზეა საუბარი, ყველგან - «მაკროკოსმოსიდან» დაწყებული, «მიკროკოსმოსით» დამთავრებული - ცხოვრების, სიკვდილისა და შემდგომი განახლების იდენტური «მითოლოგიური» კანონები მოქმედებს. სტრუქტურალისტმა კლოდ ლევი სტროსმა მითი ანთროპოლოგიურ პრინციპად წარმოადინა, რაც იმას ნიშნავს, რომ რეალობის «მითოსური პრინციპებით» ორგანიზების წესი ადამიანის ფსიქიკის თანშობილ თვისებას წარმოადგენს.

თუ შპენგლერი ევროპულ კულტურას განიხილავს, როგორც თავის თავში დახშულ კულტურათა ისეთ ჯამს, რომლებიც ერთმანეთს მხოლოდ ციკლური განვითარების ზოგადი მახასიათებლებით იმეორებს, ჩვენ შეგვიძლია ნებისმიერი ლინეარული კულტურა როგორც დროში გაშლილ ციკლურ პროცესთა ერთობლიობა, ლინეარულ და ციკლურ «განვითარებათა» სინთეზად წარმოვიდგინოთ. აქედან, თვითეული ციკლი, ზოგადი სტრუქტურული ორგანიზაციის მსგავსების პირობებში, «განახლებული თუ ახალი სიცოცხლის» «ინდივიდუალური» თვისებებით გამოირჩევა. ეს თვალსაზრისი, სხვებს შორის, ქართულ კულტურაზეც შეიძლება განვირცოვოს.

ამ დაშვებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ თვითეულ ეტაპზე, კულტურამ ამ პერიოდზე «გათვლილი» და მისთვის ადექვატური «მითოლოგია» უნდა შექმნას, რომელიც მოცემულ პერიოდში კულტურის, როგორც ინდივიდის მიერ სიცოცხლის აღსრულებისათვის იქნება აუცილებელი. ასეთი “მითოლოგია” კი სამყაროს იმ გლობალური სურათის შექმნაში მდგომარეობს, რომელიც ყოველი კერძო

კულტურის წარმომადგენელთათვის მათი საარსებო სამყაროს გრძნობადსა და სიმბოლურ საზღვრებს შემოფარგლავს და მას შინაგან საზრისსა და მიზნობრიობას მიანიჭებს, იმ ბაღეს ქმნის, რომელიც რელობისადმი ღირებულებით და შემეცნებით მიდგომებს არეგულირებს. როდესაც საქმე ეროვნული ნიშნით მოქმედ კულტურასა და საზოგადოებას ეხება, ისეთი "ნაციოლექტი" ანუ ისეთი ენა იქმნება, რომელიც ერთობის თვითეულ წევრს სამყაროს მზა სურათს მიაწვდის. როლანდ ბარტის თვალსაზრისით, ასეთი ენობრივი სისტემების შექმნა საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფებს, კლასებს, სოციალური ინსტიტუტებს ახასიათებს. ის გზავნილი, რომელიც ასეთი ენის ძირითად საზრისს წარმოადგენს, მითია. ბარტის განმარტებით მითი «საკომუნიკაციო სისტემა და აღნიშვნის ერთ-ერთი სახეა; მითი – ფორმა»¹². B

«როგორც პროფესორი დ. ტონზი ცივილიზაციის აღზევებისა და დაღუპვის შესახებ მის ექვსტომიან კვლევაში მიგვითითებს, სულში, საზოგადოებაში მომხდარი განხეთქილება არც უკეთესი ძველი დროისადმი მიბრუნების სქემით, არც სავარაუდო იდეალური მომავლის აშენების საპროგრამო დაპირებებითა (ფუტურიზმი) და არც დაშლის მდგომარეობაში მყოფი ელემენტების ხელეხალ გაერთიანებაზე მიმართული სრულიად რეალისტური პრაქტიკული მუშაობით არ მიიღწევა. მხოლოდ დაბადებას შესწევს სიკვდილის დაძლევის უნარი, ახლის დაბადებას და არა ძველის აღორძინებას. თავად სულში, თავად საზოგადოებაში – იმისათვის, რომ ჩვენი არსებობა გახანგრძლივდეს – უნდა გრძელდებოდეს «მუდმივი შობა» (პალიგენეზი), რომელიც სიკვდილის მუდმივ განმეორებას მარად ნოლს გაუთანაბრებს».¹³

როგორც ვხედავთ, ტონზი, პალიგენეზის წესს პრაქტიკულად ყველაფერზე ავრცელებს. შესაბამისად, ნებისმიერი ინდივიდუალური ყოფიერება შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც «ცალკეულ ყოფიერებათა ჯამი», რომელიც თვითიდეენტობას ხელახალ «დაბადებათა» პირობებში ინარჩუნებს და ახორციელებს. შეიძლება ითქვას, რომ ისევე, როგორც კულტურის ყოველ ისტორიულ პერიოდს თავისი «კოსმოგონია» და «თეოგონია» აქვს, ადამიანსაც, როგორც ინდივიდს, განვითარებისა და თვითშენარჩუნების თუ თვითაღდგენის ანალოგიური მექანიზმი ახასიათებს. საერთოდ, განმეორებადი თვითკრეაცია კულტურისა და კულტურაში ყოფიერების

¹² P. Барт., Избранные работы: Семиотика: Поэтика: М., Прогресс, 1989, გვ. 72.

¹³ Дж. Кемпбелл, «Тысячеликий Герой», Киев, Ваклер Рефл-Бук Аст., 1997, გვ.27.

აღსრულების მექანიზმია, ხოლო თვითკრეაციის შესაძლებლობის რწმენა და მისი რიტუალური განცდა ფსიქიკური ერთობის რეგულირების მექანიზმს წარმოადგენს. ტონზი, ფაქტობრივად, ფსიქიკისა და საზოგადოებისათვის თვითგანახლებისა და ხელახალი ინიცირების მითო-რიტუალურ 'რეცეპტს' გვთავაზობს.

თუ ზემოთ თქმულს ქართული კულტურის რეალობაზე განვავრცობთ, შეგვიძლია მის ისტორიულ ლინეარულობაში თვითგანახლების რამდენიმე ციკლი გავარჩიოთ. ერთ ერთი ასეთი ეტაპის დადგომის «გაცნობიერება» ბარათაშვილის პოეზიაში, განსაკუთრებით კი მის «მერანში»¹⁴ ხდება საცნაური. ეს ლექსი, ახალი სამყაროს ინიცირების ჟინით არის განმსჭვალული. ყველაზე საინტერესო, ჩვენი აზრით, პოეტის მიერ «მშობლიურ სამყაროზე» უარის თქმაა, რაც ბედთან შეჯიბრისა და მისთვის გასწრების, ანუ «ძველი» სამყაროს ბედისწერის პრინციპის დაძლევაში მდგომარეობს (იგივე ტენდენცია შეგვიძლია შევნიშნოთ ალექსანდრე ბლოკის პოეზიაშიც, რომელიც პირდაპირ ქმნის გამოთქმას «ძველი სამყარო» ან «მოხუცი სამყარო»). ამ უარყოფას ის ნაწილაკებიც გამოხატავს, რომლებითაც პოეტი ლექსის სტრიქონებს იწყებს და რომლებითაც ის ბედისწერასთან დიალოგის გამომწვევ ტონალობას ირჩევს: «რაა, მოვმორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა; / ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტკბილმოუბარსა, - სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო; / მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!» (აქ სხვა ქართველი პოეტის სიტყვები გვახსენდება: «მხოლოდ ღამემ, უძილობის დროს სარკმელში მოკამკამემ, იცის ჩემი საიდუმლო, ყველა იცის თეთრმა ღამემ»). ”ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემსა წინაპართ საფლავებს შორის;” – აგრძელებს ბარათაშვილი, - ნუ დამიტროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის, - / შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის და ქარიშხლი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!”...”გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი, / თუ აქამომდე არ ემონა მას, არ აწ ემონოს შენი მხედარი”.

საინტერესოა, რომ ერთადერთი თანმხლები სიმბოლო პოეტის მოგზაურობისა, ბედის საზღვრისაკენ მიმავალ გზაზე, ვარსკვლავებია. თუ მორალის (არჩევანის) ხმასა

¹⁴ ნიკოლოზ ბ რ თ შვილი, თბილისი, ფედერ ცი , 1939, გვ. 29-30.

და ვარსკვლავან ზეცას შორის კანტის ანალოგიას გავიხსენებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბარათაშვილი აქ ყოფიერების ანთროპოლოგიურ პრინციპს, მის გამაერთიანებელ საფუძველს აღმოაჩენს, ვარსკვლავთა სახით მას უმაღლესი კანონზომიერებისა და ამავე დროს, უზენაესი თავისუფლების «ღვთაებანი» მიჰყვებიან. ასეთივე თავისუფლების გამოხატულებაა მორალის ხმა სულში, რომელიც ამ თავგანწირული თვითმობრახობის, ამ ეგზისტენციური არჩევანის საფუძველია. სწორედ ყოფიერების უმაღლესი კანონის განხორციელების გზით უპირისპირდება ის ბედისწერას, რომელიც წარსულ ცხოვრებას უკავშირდება, ხოლო სიკვდილისა და შემდგომი განახლებისა და თავისუფლების სამყაროში, ძველიდან გასვლისა და ახალი რელობის დაფუძნებას შორის არსებულ მომენტში, ბარათაშვილი ბედისწერაზე ამღვდობა, ეგზისტენციის უზენაეს თავისუფლებას მოიპოვებს. აქ, ჩვენ ეგზისტენციური თავისუფლების განცდაც შეგვიძლია დავინახოთ, რომელიც ძველი სამყაროს დასრულებისა და ახლის ინიცირების წინ არსებულ «წამს» უკავშირდება. ფაქტობრივად, პოეტს, ამ ლექსში თავისუფლების წამით ტკბობის მომენტი აქვს «დაჭერილი». ორ სამყაროს შორის «ყოფნა» თავისუფლების «სუბსტანციით» არის აღვსილი. ქაოსი, კი, რომელიც ხელახალ კრეაციას უსწრებს წინ და რომელიც ტიალ მინდორში მქროლი ქარიშხლის სახით წარმოგვიდგება, როგორც წმინდა შესაძლებლობა, უმაღლეს ეგზისტენციურ საზრისს იძენს. «მერანის» სიმბოლიკა – თავად მერანი, ყორანი, ვარსკვლავი მითოლოგიურ საზრისს იტევს და პოეტი – გმირის ცხოვრების გზაზე ფუნქციონალურ დატვირთვას ასრულებს. პოეტის (ამ შემთხვევაში გმირის) საფლავი, რომელიც ახალი სიცოცხლის დასაფუძნებლად კვდება და ქაოსის საკუთარი საფლავით, როგორც საკრალური ცენტრით ინიცირებას ახდენს, ქაოსიდან კოსმოსის დაბადებას უტოლდება. შეიძლება ითქვას, რომ ლექსში ახალი სამყაროს ინიცირების საწყისი ეტაპია «გადმოცემული». თუ მერანში «პოეტის სიკვდილს» გავიგებთ როგორც კულტურის დასაფუძნებლად გმირის თავგანწირვას, განსაკუთრებით სიმბოლურ და რიტუალურ საზრისს იძენს ილიას მიერ ბარათაშვილის პოეზიის «აღმოჩენა» და თბილისში მისი შემდგომი გადმოსვენება, რითაც პოეტის რეალური ცხოვრების მისი «პერსონაჟის» ჰეროიკულ სიმბოლურ ბედისწერაზე პროექცია განხორციელდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილი მეცხრამეტე საუკუნის ქართული სინამდვილის კულტურული «გმირია», გმირი, რომელმაც ქაოსს ახალი კოსმოსი გამოსტაცა, რომელმაც ახალი თვითშეწირვით ქართულ კულტურულ ცნობიერებას ახალი სიცოცლესი მიანიჭა. ფაქტობრივად, «მერანში» დასასრულისა და დასაწყისის მითოსი ერთიანდება და «სიკვდილით სიკვდილის დაძლევა» ხორციელდება.

მაშასადამე, ბარათაშვილის «მერანში» ერთგვარი «კოსმოგონია» შეგვიძლია დავინახოთ. რომლის შემდგომ, მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და პუბლიცისტიკის საშუალებით, თანდათანობით, თანამედროვე ქართული კულტურის გამჭოლი მითის ფორმირება მიმდინარეობს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროცესი თავის ერთგვარ კულმინაციას იღია ჭავჭავაძის მიერ კოზოლოვის შემლილის თარგმანთან დაკავშირებულ წერილში მოყვანილ ცნობილ «ფორმულაში» აღწევს:

«სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათაგან: მამული, ენა, სარწმუნოება. თუ ამათაც არ უპატრონეთ, რა კაცები ვიქნებით, რა პასუხს გავცემთ შთამომავლობას? სხვისა არ ვიცით, ჩვენ კი მშობელ მამასაც არ დაუთმობდით ჩვენ მშობლიურ ენის მიწასთან გასწორებას. ენა საღვთო რამ არის, საზოგადო საკუთრებაა, მაგას კაცი ცოდვილის ხელით არ უნდა შეეხოს», წერს იღია ჭავჭავაძე წერილში «ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზოლოვის «შემლილის» თარგმანზედა»¹⁵ სწორედ ამ ნაწყვეტში გვთავაზობს იღია იმ «მაქსიმას», რომელშიც ქართული კულტურის არსისა და რაობის ლაკონურად და ამომწურავად ფორმულირებას ცდილობს. ცნებები მამული – ენა – სარწმუნოება შეგვიძლია სხვა ცნებათა ენაზე «ვთარგმნოთ» მივიღებთ აღნიშნული ტრიადის შემდეგ მოდიფიკაციას: მიწა-შუამავალი-ღმერთი.

ამ «ტრიადის» განხილვა და ინტერპრეტაცია სხვადასხვაგვარად შეიძლება, მაგრამ ჩვენ, როგორც სათაურშივე მივუთითეთ, მისი «დრამატული» პოტენციალი გვანტერესებს, მისი «მითი», რაც კულტურაში არსებული ზოგადი ტედენციების ახსნისა და მათი შემდგომი «პროგნოზირების» საშუალებას შექმნის. ამასთან იმ «კულტურულ ველსა» და ამოცანებს ცხადყოფს, რომელიც ქართული თეატრის აღდგენის საფუძველი გახდა. მით უფრო, რომ ილიასეული მაქსიმა ქართული

¹⁵ ი. ჭავჭავაძე, ტ. II, დასახელებული ნაშრომი, თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1941 წელი,

კულტურისათვის უკვე საუკუნეზე მეტია ნაციის მიერ საკუთარი იდენტობის განცდის დევიზად და საფუძვლად იქცა.

ფაქტობრივად, ჩვენი მოსაზრება იმაში მდგომარეობს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ საზოგადოებაში კვლავ მომწიფდა ისეთი ვითარება, როდესაც დღის წესრიგში კულტურის ახალ კონტექსტში თვითგანახლების, კოლექტივისა და ინდივიდის განმეორებითი თვითშემეცნებისა და თვითშექმნის პრობლემა დადგა. ამ ამოცანის განხორციელება კი, პირველ რიგში, არაცნობიერი კოლექტიური პროცესებისადმი ყველაზე მგრძობიარე ხელოვნებამ იკისრა. სწორედ ამან განაპირობა ქართული პოეზიის წარმომადგენელთა ერთგვარი მისიონერული განცდა, რომელიც მათ შემოქმედებაში აისახა. «მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის, მიწიერი ზეციერსა, ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარვუძღვე წინა ერსა»¹⁶ წერს ილია, «გარემოების საყვირი, ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა» უერთდება მას აკაკი.¹⁷ ცისა და ერის, მიწისა და ზეცის კატეგორიები სამყაროს ტოტალური დუალური ორგანიზებისა და მისი საკრალური მთლიანობის ინტუიციას ემყარება. ხოლო ზეცისა და მიწის კავშირი მითოლოგიაში ის ფუნდამენტია, რომელზედაც შემდეგ ჯერ ბუნების, შემდეგ კი კულტურის ღმერთები უნდა აღმოცენდნენ. მიწისა და ზეცის კავშირის განხორციელება სამყაროს შემოქმედების აქტის ნიშანია. ანუ, ფაქტობრივად, სამყაროს ინიცირების რიტუალია. ღმერთთან ლაპარაკი კი ზეცასა და მიწას შორის მედიაციის პრინციპია, რომლის მრავალფეროვანი ახსნა და ინტერპრეტაცია შეიძლება. პოეტი «განხორციელებული ენაა», ის თავად "ცოცხალი მითია", რომელიც თავის თავში მთელი სამყაროს მოდელს «იტევს». პოეტისა და ხელოვანის, როგორც ღმერთთან მოლაპარაკისა და მედიუმის თემა ჯერ კიდევ პლატონს აქვს «იონში» განხილული. ხელოვანი (რაფსოდი), პლატონის თვალსაზრისით, ღვთაებრივისა და მიწიერის, ღვთაებრივისა და ადამიანურის კავშირს ახორციელებს. "ქართველი" პოეტი-მედიატორიც სიცოცხლეს, ყოფიერებას უყრის საფუძველს. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება სიცოცხლისა და, შესაბამისად, კულტურის მუდმივი კრეაცია.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული პოეზია და პუბლიცისტიკა თავის თავზე თანამედროვე მითოსის შექმნის ამოცანას იღებს. ეს ცოცხალი მითოსია, მითია

¹⁶ ილია ჭავჭავაძე, "პოეტი", თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1957 წელი, 41.

¹⁷ აკაკი წერეთელი,

მოქმედებაში. ის, ფაქტობრივად, კოსმოსსა და კულტურას განაახლებს, ხოლო ამის შემდეგ, უკვე შექმნილ სამყაროში შემოდის დრამა, როგორც ადამიანის მიერ თავისი თავისუფლების რეალიზაციის საფუძველი.

ცნობილია, რომ ბერძნული დრამის ფორმირება ქოროდან მსახიობის გამოყოფით დაიწყო, რაც ბერძნული საზოგადოების განვითარების «ანთროპოლოგიური» ეტაპის მაუწყებელი გახდა. ბერძნული დრამის ცენტრში ადამიანისა და მისი ეგზისტენციის პრობლემები მოექცა, ხოლო დრამამ ბერძნულ მითში ამ პრობლემატიკის ამსახველი "დრამატული" მითები "მონახა".

სიტყვა "მითი" შემთხვევით არ გვიხმარია, არისტოტელეს "პოეტიკაში" მითი, ფაქტობრივად, უნივერსალური, კულტურისა და ადამიანის არსებობის არქეტიპული ამბავისა და მასში ასახული თუ განხორციელებული მოქმედების სინონიმად არის წარმოდგენილი. ამდენად, ილიას მიერ შემოთავაზებული მაქსიმა, მეცხრამეტე საუკუნეში ფორმირების პროცესში მყოფი ახალი ქართული რეალობის შინაგანი საზრისის დამტევ ერთგვარ "მითად" მოჩანს. თანაც უკვე ფორმრებული სამყაროს მითად, სადაც, ღვთაებრივი და ადმიანური ყოფიერება, ამ ორი არსის სუბორდინაცია და რეალობის დუალური ორგანიზაციისა და მედიაციის პრინციპი მოქმედებს. ამის დასტურად თუნდაც ის გამოდგება, რომ მწერალი «ენას, მამულსა და სარწმუნოებას» ღვთაებრივ საუნჯეთა სახელით მოიხსენიებს. ეს კულტურის ცნობიერი საკრალიზაციის ნიმუშია, რაც მას მთლიანობისა და ღვთაებრივი წარმოშვების თვისებას ანიჭებს. იქ კი, სადაც არსებობს საკრალური და პროფანული, რიტუალის აუცილებლობაც ჩნდება, რომელიც საკრალური რეალობის კარიბჭესა და, ამასთან, მისი შექმნის ინსტრუმენტს წარმოადგენს. მაშასადამე, როდესაც ილიამ სამწევრა სისტემა «მოხაზა», რომელშიც ერთიანი "მითოსური" სამყაროს მთლიანობის მომცველი მოდელი ჩადო – მამული, მიწიერი ქვეყანა, რომელიც ენისა და სარწმუნოების მეშვეობით ღვთაებრივ ყოფიერებასთან მუდმივ კავშირშია, მან კულტურის ხელახალი 'ტოტალური ინიციაციის' საფუძველი მოამზადა. ხოლო განახლებული კულტურის ველში მოხვედრის ერთ-ერთ ძირითად 'რიტუალურ' გზად თეატრი დასახა.

სწორედ ამიტომ მიგვაჩნია ილიასეული ტრიადა ქართული თეატრის აღდგენასთან უშუალოდ დაკავშირებულ მოვლენად. მით უფრო, რომ მირჩა ელიადესა

(6) თუ მითოლოგიის სხვა მკვლევარების აზრით, მითის აქტულობა და მისი მარგანიზებული მისია მარად და ნებისმიერ ეპოქაში საგრძნობია. ამას მითისა და მისი «მოქმედების» ფორმებისა და კანონებისადმი ევროპაში, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან, გაზრდილი ინტერესიც ადასტურებს. მითისა და სიმბოლოს, როგორც არაცნობიერის მეტასტრუქტურის, ფსიქიკის არქექტიპული ყალიბის შესახებ წარმოდგენა კი ფროიდისა და განსაკუთრებით კი იუნგის სახელებს უკავშირდება.

რაც შეეხება ენას, მასზე გაკეთებული აქცენტი, სტრუქტურული ანთროპოლოგიის პოზიციიდან, აბსოლუტურად გამართლებულია, კლოდ ლევი სტროსი თვლის, რომ ენა როგორც კოლექტიური სოციალური ფენომენი, თავის თავში საზოგადოებაში (კულტურაში) არსებულ ურთიერთობათა სისტემის უნვერსალური ასახვის მექანიზმია, ერთგვარი მეტასტრუქტურაა, რომლის მოქმედება, კოლექტიური არაცნობიერის დონეზე მიმდინარეობს და რომელიც თავის "ინდივიდუალურ" თვისებებთან ერთად, კულტურის სტრუქტურული ორგანიზების გლობალურ პრინციპებსაც მოიცავს. შესაბამისად, ენის განვითარება საზოგადოების კოლექტიური საფუძვლების მართვისა და განვითარების საშუალებად შეიძლება ვაქციოთ. ენა, თავად არის 'მოქმედება', ხოლო მისი გრამატიკული სტრუქტურა კი არსებითი სახელისა და მის მიერ განხორციელებულ და განცდილ მოქმედებათა ირგვლივ მოძრაობს. ამასთან ენა, როგორც მეტასტრუქტურა, არის მითიც და არაცნობიერის მითოსური ბაზისის მანიფესტაციაც. როგორც «უზმოდ არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა; ... ქართულში ყოველთვის ზმნა უნდა, ეგ მეორე კლასის მოსწავლემაც იცის. ქართული კულტურა იოანე ზოსიმეს ნაწარმოების "ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი" ენის ფენომენის მითოლოგიზირების მაგალითს იცნობს. ამ თხზულებაში ენას მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი არსის თვისებები ახასიათებს, ის ორმაგი წესით არსებობს, ერთგვარი მიწიერი და ასტრალური ყოფიერებით, სადაც პირველში მის აბსოლუტურ თვისებათა მხოლოდ ნაწილია რეალიზებული. ენა, ზოსიმეს აზრით, ღვთაებრივი არსის იდენტურია და მასში ყოველი საიდუმლო არის დავანებული, რომელთა გამხელა მეორედ მოსვლის ჟამს, ანუ კულტურის ფინალურ წერტილში მოხდება.

სიმბოლისტიკის, კერძოდ კი ანდრეი ბელის თვალსაზრისით პოეტური შემოქმედება და სახელდების პროცესი "ახალი რეალობის ინიცირებას" წარმოადგენს. ყოველი შემოქმედებითი აქტის შემდეგ, სამყაროს განახლება-წვდომა ხორციელდება. სახელის დარქმევით მყარდება კავშირი სამყაროსა და ადამიანს შორს, ხდება სუბიექტის ჩართვა ყოფიერების ობიექტურობაში. რეალობა «ესთეტიკური ფენომენია», მას «სუბიექტურ-ობიექტური» ბუნება აქვს. ხოლო მისი ჭეშმარიტი ეგზისტენცია სახელდების, ინტუიციური წვდომისა და რიტუალური ინიცირების შემდეგ იწყება. პირველად იყო სიტყვა, - ამბობს ფაუსტი, - არა, - დაფიქრდება ის, - პირველად იყო ძალა. საბოლოოდ კი დაასკვნის: - პირველად იყო საქმე. მაშასადამე, სიტყვა არის «ძალა» და «საქმე». რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვა, ერთი მხრივ, არის ენერგია და პოტენცია, ხოლო მეორე მხრივ – მისი რეალიზაცია. შესაბამისად, ყოველი სიტყვიდან მთელი სამყაროს შექმნა შეიძლება.

მაშასადამე, როდესაც სიტყვათა კავშირში - «ენა, მამული, სარწმუნოება» კულტურის ამბავის, მისი დრამატული პოტენციალის ამოკითხვა გვსურს, სამყაროს რეალობაში ეგზისტენციურ ჩართვას ვახორციელებთ და მის ხელახალ საზრისობრივ წვდომასა და ინიცირებას ვახდენთ. რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ მასში «კოდირებული» ამბავი უნდა "გავხსნათ" და დროულ-სივრცული არსებობა მივანიჭოთ. ფაქტობრივად, ჩვენ ტექსტს ვუდგებით როგორც "სამყაროს", რომელიც სიმბოლოთაგან შედგება. აქედან, სიმბოლოდ განიხილება ნებისმიერი ცნება და სიტყვა და არა მხოლოდ მეტაფორა და პოეტური ტროპი, ვინაიდან თვითეული სიტყვა, როგორც ცნება, თვითეული სიტყვა, «როგორც ბგერათა კომბინაცია» უკვე არსებულის არსებობის დადასტურებას წარმოადგენს.

არისტოტელეს მითი დრამის სულად მიაჩნდა, ხოლო დრამის განხორციელებისათვის ადგილისა და დროის პირობის დაცვას მოითხოვდა. რაც, მითის ანუ ამბავის გაშლისათვის იყო აუცილებელი. მაშასადამე, იმისათვის, რომ ჩვენს ტრიადაში არსებული პოტენციური ამბავი ამოვიკითხოთ, ჯერ ადგილისა და დროის პრინციპი უნდას გამოვიყვანოთ. დავიწყოთ ტრიადის პირველი წევრით: მამული. სიტყვა მამული 'მამისეულს' ნიშნავს და პატრიარქალური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ მემკვიდრეობის სამართლებრივ პრინციპს ასახავს. ამავე დროს,

მამულს მეორე მნიშვნელობაც აქვს და მიწის ნაკვეთის, მეტიც, ზოგადად ქვეყნის სახელწოდებაც არის, ქვეყნისა, რომლის ფლობის უფლება მამიდან შვილს ღვთაებრივი განჩინების წესით გადაეცემა. მაშასადამე, სიტყვა მამული თავის თავში მოიცავს როგორც ადგილის (ვინაღან მასში იგულისხმება ხმელეთის ნაწილი, რომელიც ცისქვეშეთში მდებარეობს), ისე დროის პრინციპს (მემკვიდრეობითობა მონაცვლეობას ნიშნავს, ხოლო მონაცვლეობა მხოლოდ დროშია შესაძლებელი). ამას გარდა, მამულის ცნება და მასში არსებული (ნაგულისხმევი) მემკვიდრეობითობის პრინციპი რეალობის ორ მხარეს, ორ პოზიციას, ადამიანის არსებობის ორგვარ წესს ვარაუდობს – მამად ყოფნისა და შვილად ყოფნის წესს. ამასთან, ვინაიდან თვითონ ცნების წარმოების წესი მამის სახელის პრიორიტეტულობას აცხადებს, მასში გარკვეული სუბორდინაციაც არის კოდირებული, რომელიც შვილზე მამის უპირატესობას აღიარებს. მაშასადამე მამული, რომელიც ყოფიერების სივრცეს აღნიშნავს, ამ ყოფიერების აღსრულების პრინციპიც არის ჩადებული, რომელიც მამიდან შვილზე გარდამავალი საარსებო სივრცის გადაცემაზეა დაფუძნებული. გადაცემა კი, როგორც უკვე ვთქვით, მოქმედებაა, რომელიც აღსრულებისათვის დროს არსებობას საჭიროებს. მაშასადამე, მამულის ცნება ერთდროულად შეიცავს ყოფიერების აღსრულებისათვის განკუთვნილი სივრცისა და დროის იდეას, და ამ სივრცესა და დროში არსებულ პატრიარქალურ კულტურაში ქცევის ფორმასა და წესსაც. ფაქტობრივად, ის შეიცავს ერთგვარ ზოგად ფორმას ამბავისას, რომლის ფარგლებშიც შესაძლებელი ხდება ერთი შეხედვით ორწევრა სისტემის – მამა-შვილი – არსებობა.

თუმცა, მამულის ცნებაში კიდევ ერთი წევრი მოიაზრება, იგივე მამული, ოღონდ უკვე, როგორც მიწა. კლოდ ლევი-სტროსი წერს, რომ ქალები პატრიარქალურ საზოგადოებაში «გაცვლა-გამოცვლის» (კომუნიკაციის) საშუალებას წარმოადგენდნენ. სწორედ ასე იკითხება მამულის ცნებაში კიდევ ერთი შინაარსი – მამულის მდედრობითობა, რომელიც ისევე, როგორც შვილი, ზედაპირზე მდებარე ცნების ჩრდილშია მოქცული და მამისეული საწყისის მიერ არის სახელდებული, მასშია ფარულად კოდირებული. მაგრამ, მისგან განსხვავებით, მამულის ფლობაში, მის მემკვიდრეობით «მომრეობაში» არ მონაწილეობს, პირიქით, ის თვითონ არის მამულის მიწიერი სახის, ანუ «გაცვლა-გამოცვლის» ობიექტის განსახიერება. ქართულში

არსებობს ცნება, რომელიც ამ ვარაუდის თუ ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს, ეს ცნება დედამიწის ცნებაა. საინტერესოა, რომ ქალი (დედა) აქ მატერიალური პრინციპის ადგილს იკავებს. მაშასადამე, თუ სიტყვაში 'მამული' მამის ცნება აქტუალური მფლობელის თვალსაზრისით არის ნავარაუდები, დედის ცნება სამფლობელოს მნიშვნელობით შემოდის. მაშასადამე, უკვე გვაქვს 'სამწევრა' სისტემა, რომელიც თავის თავში დინამიკური განვითარების შესაძლებლობას მოიცავს. ქართულ ენაში არსებობს კიდევ ერთი ცნება, რომელიც მამულის ცნების 'ფარულ მდებრობითობას' ეხმაურება – ეს არის დედა-სამშობლოს ცნება, რომელშიც მიწის მატერიალური პრინციპი კვლავ ქალურ საწყისს უკავშირდება. მაშასადამე, სიტყვა მამულის საზრისობრივი ველი სინამდვილის დუალური ორგანიზების პრინციპს შეიცავს. აქვეა მოძრაობისა და მედიაციის პრინციპი, მემკვიდრეობითი მიმოქცევა და მიმოქცევის საგანი. საინტერესოა, რომ მამა-შვილს შორის კავშირი მდებრობითი შუამავალის მეშვეობით ხორციელდება. 'სისტემაში', რომელიც სიტყვა ცნება მამულის ცნებით საზრისში არსებობს, შემდეგი წევრები იგულისხმება: მამა, შვილი, თავად მამული, როგორც მამიდან შვილზე გარდამავალი ობიექტი და მისი მიმოქცევა ანუ მოძრაობა.

თუ ატყობთ, ერთ სიტყვაში დრამატურგიაში ცნობილი რამდენიმე მითის კონტურები გამოიკვეთა, უფრო სწორად, ამ მითების განვითარების პოტენციალი. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს მითი ოიდიპოსის შესახებ, რომელიც «მემკვიდრეობითი მოწყობის ზღვრულ» პრინციპზეა დაფუძნებული – თვითგანხორციელებისათვის აუცილებელია «მოკლა» მამა (იქცე მამად) და «დაეუფლო» (შეუღლდე) დედას. იმისათვის რომ მამული დაიმკვიდრო, უნდა დაეუფლო მამულს, მამულის დაუფლება კი მამის ფიგურალური მოკვლით არის შესაძლებელი. თუმცა, მამის მოკვლა და მისი ადგილის დაკავება შვილის სტატუსში თვითმკვლელობასაც გულისხმობს, შენში უნდა მოკვდეს შვილი, რათა დაიბადოს მამა. ნიცმეს შესახებ წერილში იუნგი სწორედ ამაზე ამხვილებს ყურადღებას, ნიცმეს აღიარება ღმერთის სიკვდილის შესახებ მის მიერ განხორციელებულ «მკვლელობას» უტოლდება, რაც საკუთარი თავის ღმერთად გამოცხადების საწინდარია. ამ პრობლემის «მოწესრიგებას» შვილობრივი მდგომარეობის შენარჩუნება და მამის

მარადიული სახის დაწესება ახდენს, მამისა, რომლის, როგორც უზენაესი არბიტრისა და საწყისის სახე «სარწმუნოებაში» არის ნაგულისხმევი. სწორედ სარწმუნოებაა ის ბერკეტი, რომელიც მამის როლის აბსოლუტიზაციას ეწინააღმდეგება და, შესაბამისად, შვილობრივ განცდასაც ინარჩუნებს. მამა-შვილის არსებობის დისპოზიციის შენარჩუნება, რომელიც საზოგადოების სამართლებრივი და ეთიკური მოწყობის პრინციპით ხორციელდება, კულტურის არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. ამ დისპოზიციისა და დისტანციის დასაწერად იქმნება, ფროიდის აზრით, ტაბუ, რომელიც კულტურის მიერ თავისი თავის შენარჩუნების საშუალებას წარმოადგენს.

«ძირითადი ხედვა, რომელიც გრიგოლ რობაქიძის მთელი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის არსს შეადგენს, არის აღიარება იმისა, რომ ყოველი ადამიანი მომაკვდავი შვილია, რომელიც თავის თავში ატარებს უკვდავ მამას. ხელოვნების მიზანი კი ის არის, რომ მამის უხილავი სუნთქვა გამოხატოს ხილული და გრძნობიერი სახით. თუ ადამიანი ვერაფერს მიაღწევს, გარდა იმისა, რომ რომ შვილი ასახოს, მისი ხელოვნება ზერელე რამ არის, მაშასადამე, რობაქიძისათვის ყოველი ადამიანი საწყაულია, რომელშიც ერთიანდება მოკვდავი და უკვდავი. ღვთაებრივ-ადამიანური, ღვთაებრივ-ცხოველური. აი, რას მიჰყავს იგი ამ აზრამდე. მხოლოდ ერთი მათგანის გამოხატვა მეორის საშუალებით, აი, ეს არის ხელოვნება რობაქიძისათვის. სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მაგია. სიტყვა, მისი პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა, ქართულში აგრეთვე ნიშნავს: ალებას, განაყოფიერებას, მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი», წერს რუდოლფ კარმანი წერილში «რობაქიძე და მითის აღორძინება» (9). კარმანის ერთი განსაზღვრება – ყოველი ადამიანი მომაკვდავი შვილია, რომელიც თავის თავში ატარებს უკვდავ მამას, ჩვენს მსჯელობას ეხმიანება. აქ, ისევე, როგორც მამულისა და სარწმუნოების ცნებების ჩვენეულ ანალიზში, მამა-შვილის ერთიანობისა და განსხვავებულობის დიალექტიკაა მინიშნებული. კარმანი შვილის ცნებას გარდამავალ კატეგორიად მიიჩნევს, ხოლო მამისას – უცვლელ «უკვდავ» კატეგორიად. ადამიანი გარდამავალი საწყაულიაო, წერს კარმანი, რომელშიც მამა, როგორც შემოქმედი, აღემატება შვილს, როგორც შექმნილს. მამა არის მიზანი, შვილი არის საშუალება. მაგრამ მამისა და შვილის ადამიანის

ცნებაში გაერთიანება, მამა-შვილის, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულთა ბრძოლისა და დაპირისპირების პირობაცაა. შექმნილი უპირისპირდება შემქმნელს. ამ ბრძოლის აბსოლუტური ხარისხის გამოხატულებაა მითი პრომეთეზე, რომელიც მარადიული მამისა და მარადიული შვილის მუდმივ დისპოზიციას გამოხატავს. კულტურა იწყება მაშინ, როდესაც "იქმნება" მეზობელი შვილი, მაგრამ ბრძოლისა და დაპირისპირების პირობის შენარჩუნება მისი არსებობისათვის ასევე აუცილებელია, რადგან კულტურა და, შესაბამისად მითი, ისევე როგორც ენა, მოძრაობაა, მოქმედებაა და არსებობისათვის მარადიული გადალახვისა და კონფლიქტის მარადიული შენარჩუნება-აღდგენის პირობას მოითხოვს. მაშასადამე, დრამის მარადიული კონფლიქტი საჭიროებს გადალახვისკენ სწრაფვას, საჭიროებს მედიაციას, ისეთ არსს, რომელიც კონფლიქტური ვითარების გადალახვის მცდელობისას შუამავალის როლს კისრულობს.

საინტერესოა და ნიშანდობლივი ის ფაქტიც, რომ სამოციანელთა პირველი მკვეთრი საზოგადოებრივი და სიმბოლური ნაბიჯი სწორედ მამათა და შვილთა ბრძოლაა. ვინაიდან, როგორც ჩანს, კულტურას მისი გამოვლენის მრავალფეროვნებაში, განვითარების ისეთივე მყარი ინვარიანტული შესაძლებლობები უდევს საფუძვლად, როგორც გრძნობადობისა და განსჯის აპრიორულ სტრუქტურებს. მითი ანთროპოლოგიური კატეგორიაა, რომელიც მოქმედების ალბათური განვითარების შესაძლებლობებს განაპირობებს.

თუმცა, ჭავჭავაძისეული ტრიადა მხოლოდ მამულის ცნებით არ შემოიფარგლება, ის ენისა და სარწმუნოების ცნებებსაც მოიცავს, რომლებიც ტრიადის პირველი წევრის – მამულის საზრისობრივ ველში "არსებულ" კონფლიქტთა დარეგულირების საშუალებას წარმოადგენს. ამ მარეგულირებელის ფუნქციას სარწმუნოების ცნება «კისრულობს», რომელიც მამობრიობის პრინციპის გამაძლიერებელის როლს ასრულებს. ტრიადის მესამე წევრი – ენა, თავის მხრივ, სხვა წევრთა თვისებებსაც ატარებს და მათი დაკავშირების შესაძლებლობასაც სწორედ ამიტომ ფლობს.

მამის, შვილისა და მედიატორისაგან შემდგარი ტრიადა, თავის მხრივ ქრისტიანულ სამების კონკრეტულ ასოციაციასაც აღძრავს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კულტურასა და მასში მიმდინარე პროცესების სიღრმისეულ ურთიერთკავშირს მათ გამაერთიანებელ თანადროულ მითში ვხედავთ, ხოლო მითი გვესმის, როგორც კულტურის მიერ, მისი არსებობის ყოველ თვისობრივად ახალ ეტაპზე, სამყაროს რაობისა და წარმომავლობის, მისი შიდა მიზნობრიობისა და ამ მიზნობრიობაში ადამიანის ეგზისტენციური ჩართულობის გრძნობადი, მხატვრულ-სიმბოლური გამოხატვის ფენომენი, რომელსაც თავისი დასაბამი, შუა ნაწილი და დასასრული აქვს. ფაქტობრივად, მითი, მთლიანობაში, როგორც საკრალური ისტორია, როგორც ღვათაებრივისა და ადამიანურის თანაარსებობის დრამატული წესი, თვითონ წარმოადგენს კულტურის ერთიანი დრამის ცოცხალ სულს, რომელიც მას ერთიან საზრისს ანიჭებს.

თ ა ვ ი II

მითოლოგიზმისათვის ალექსანდრე ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში

სამოციანელთა მიერ შექმნილი "ახალი მითოლოგია" საზოგადოებრივი ცნობიერების მარეგულირებელი ფაქტორის როლს ასრულებდა. ფაქტობრივად, ქართული თეატრი და ღირებულებათა ის სისტემა, რომელთა დამკვიდრებაც მისი მხატვრულ-სახეობრივი ენის მეშვეობით ხორციელდებოდა, იმ მითოსის გამტარი იყო, იმ გლობალური სამყაროს ერთიანი მითოსის კონსტრუირების წესებს ასახავდა, რომლის წიაღშიაც მიედინებოდა ამ საზოგადოებრივი ერთობის წარმომადგენელთა ცხოვრება. თავის მხრივ, ისიც ამ კონკრეტული კულტურის "საკრალური ისტორიის" უზოგადეს მოდელს ქმნიდა. მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თეატრი, მეოცე საუკუნის დამდეგს და, განსაკუთრებით კი, ოციანი წლებიდან მოყოლებული, ამ მითოსური ნარატივის ძირითად მთხრობელად და პროტაგონისტად იქცა და საკრალური ნაციონალური უნივერსუმის კონსტრუირებისა და რეკონსტრუირების ამოცანა იტვირთა. ის თავად გახდა მითის ფიგურა და თავისი ისტორიული არსებობის პერიპეტეებით მამათა და შვილთა ბრძოლის იმ "არქეტიპში" მოექცა, რომელიც,

სამოციანელთა მოღვაწეობის დროიდან, საქართველოს კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირითად "ფორმალურ ყალიბად" და ქმედების პრიორიტეტულ მოდელად იქცა. სოციალურ-პოლიტიკური აზრის მოძრაობამ, რომელიც საზოგადოებრივ სარბიელზე თაობათა დაპირისპირების ფორმით ხორციელდებოდა და პრომეთეული მითისა და 'ოიდიპოს კომპლექსის' ელემენტებს მოიცავდა, თეატრის სარბიელზე გადაინაცვლა.

ქართულ თეატრს, რომელსაც, ამ პერიოდისთვის უკვე მამულის ხელახალი "დაფუძნების" საკრალური მისია ჰქონდა დაკისრებული, ახალი, დრამატული პოტენციალის მომცველი არქეტიპი შეეთვისა, რომელმაც, მისი შემოქმედებითი განვითარების მომავალთან ერთად, საკუთრივ მისი ისტორიული არსებობის პერიპეტებიც განსაზღვრა. ასე მოექცა მითი თეატრში, ხოლო თეატრი – მითში.

თეატრის, როგორც ნაციონალური უნივერსუმის ახალი შემოქმედისა და ქომაგის ფუნქცია რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა იგრძნო და გააცნობიერა. სწორედ ამან განაპირობა თეატრის, მის თეორიულ თვალსაზრისში გამოხატული, 'საკრალიზაცია', მისი რიტუალური დანიშნულებისა და მისტერიული ბუნების აქცენტირება.

თეატრთან დაკავშირებული სპეციფიკური მითოლოგიური კონტექსტის არსებობამ კი თვითონ სანდრო ახმეტელიც, ერთსა და იმავე დროს, მითშემოქმედად და მითის ფიგურად აქცია, ხოლო თეატრი, როგორც მამულის ხელახალი დაფუძნების სარბიელი, თავადვე 'გაუგვიდა' მამულს, როგორც ფლობისა და მოქმედების სასურველ ობიექტს.

რეჟისორის თეატრალურ თვალსაზრისს, რომელიც, პროფესიული ქართული თეატრის მოღვაწეობას, ნაციონალური თეატრის შექმნის აუცილებლობის პოზიციებიდან აკრიტიკებს, სამოციანელთა მიერ თეატრისათვის მინიჭებული ენის განვითარების ამოცანა ახალ ხარისხსა და თვისობრიობაში გადაყავს და ნაციონალურ სპეციფიკაზე დაფუძნებული საკუთრივ თეატრის რიტმულ-პლასტიკური ენის შექმნის აუცილებლობაზე საუბრობს. ნაციონალური კულტურის გაგება ახმეტელის ზოგადი კულტუროლოგიური და ესთეტიკური თვალსაზრისის ნაწილი ხდება, რომელიც კულტურის, თეატრის, ხელოვნების, მხატვრული ფორმისა და ნაციონალურის ფენომენის შესახებ ერთიანი კონცეპციის ნიშნებს მოიცავს და მისი პრაქტიკული

შემოქმედების ღერძული ხაზის უკეთ წვდომას ემსახურება. ახმეტელის წერილთა ანალიზი და მისი თეატრალური პრაქტიკა რეჟისორის ერთიანი მსოფლმხედველობის კონტურებს გამოკვეთს, სადაც საკაცობრიო სულის კულტურაში თვითგანხორციელების ერთგვარი 'ნაციოცენტრული' ხედვა იკითხება. თეატრის შესახებ თეორიული თვალსაზრი სხვადასხვა წერილსა და საჯარო გამოსვლაში აქვს გამოთქმული. მათ შორის რამდენიმეს წმინდად საპროგრამო მნიშვნელობა აქვს, ესენია: «მომავალი ქართული თეატრი», «არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული», «ახალი სახიობა» და ზოგიერთი სხვა.

თეატრის დანიშნულების შესახებ საგანმანათლებლო რაციონალისტურ თვალსაზრისს, რეჟისორი რელიგიურ-რიტუალისტურ გაგებას უპირისპირებს, რაც მის შეხედულებას ავანგარდის მოღვაწეთა კონცეპტუალური თვალსაზრისების ზოგად ჩარჩოში მოაქცევს. "ბევრისათვის ეროვნული თეატრი – ეს ეროვნული სკოლაა, სადაც სუფევს ქართული ენა, იზრდება სამშობლოსადმი სიყვარული; ბევრისათვის ეროვნული თეატრი ტრიბუნაა, სადაც გაისმის ხმა ჩაგრულისა, ხმა ბრძოლისა და სხვ.... თეატრი არც სკოლაა და არც ტრიბუნაა, თეატრი მხოლოდ რელიგიური ტაძარია", წერს რეჟისორი.¹⁸

როგორც ავანგარდის ხელოვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მკვლევარი - ქრისტოფერ ინესი წერს, ავანგარდის ფარგლებში არსებულ მრავალფეროვან მიმართულებებს რამდენიმე ზოგადი ნიშან-თვისება აერთიანებს, მათ შორის კი განმსაზღვრელია: «...სიზმარეულ ან ფსიქიკის ქვეცნობიერ თუ ინსტინქტურ მდგომარეობათა კვლევა; და მითსა და მაგიაზე კვაზი-რელიგიური ფოკუსი, რომელსაც რიტუალთან დაკავშირებულ ექსპერიმენტებთან და წარმოდგენის რიტუალისტურ ფორმებთან მივყავართ».¹⁹

ახმეტელის წერილების და შემოქმედების ანალიზი გვაჩვენებს, რომ რეჟისორს სწორედ ასე გაგებული საწყისებისადმი ინტერესი ამოძრავებს, კერძოდ კი ფსიქო-

¹⁸ ა. ახმეტელი, წერილები, ლიტერატურა და ხელოვნება, თბილისი, 1964, "მომავალი ქართული თეატრი" გვ. 46-55, გვ.48.

¹⁹ Christopher Innes, v nt G rde The tre – 1892-1992, Butler & T nner, LTD, London nd New York, 1996, Introduction, pg. 3.

ფიზიკური რეალობის იმ ფუძისეული დონის მოძებნა სურს, სადაც სიცოცხლის, კულტურის, სინამდვილის აღქმის, ფორმალური მოდელირებისა თუ გრძნობადი შემეცნების განმსაზღვრელი ზოგადი ანთროპოლოგიური პრინციპი ეგულება. ამასთან, ის ხელოვნების, მეტადრე კი თეატრალური ხელოვნების რიტუალურსა და კვაზირელიგიურ ფესვებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, ხოლო მხატვრული კულტურა ერის რელიგიური «კვებებისა» და არსებობის განცდისა და გაცნობიერების ფორმად მიაჩნია.

არსებულის ფორმამდელ და ფორმირებულ რეალობებად დაყოფა ახმეტელის მსოფლმხედველობას კანტის აგნოსტიციზმსა და გნოსეოლოგიასთან ანათესავებს – აქედან, გრძნობად აღქმას გრძნობადობის ორი ძირითადი ტრანსცენდენტალური დონე არეგულირებს: ზოგადანთროპოლოგიური (ინტერნაციონალური) და ნაციონალური. «... ნაციონალური ხელოვნება, რომელიც გენიოსურ ფორმებში ისახება, ინტერნაციონალურია. ყველა ერი, რა ერის ადამიანიც არ უნდა იყოს, სტკბება მისი სიმშვენიერით, როდესაც მას უმზერს.»²⁰ ამ დონეთა ერთობლივი და ურთიერთშემავსებელი მოქმედების შედეგი, ყველაზე სრულყოფილად, მხატვრულ კულტურასა და ნაციონალურ ხელოვნებაში ხორციელდება. 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, 'ბილოგიურ' დონეზე, რაც ადამიანის სხეულის ექსპრესიის ბუნებრივად ფორმირებულ რიტმულ-პლასტიკურ ქარგას განსაზღვრავს და ბ) მხატვრული ნაწარმოების ფორმალური ბუნების დონეზე. ახმეტელის აზრით, ეს სწორედ ის ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც ფორმას ესთეტიკურ სრულყოფილებას და, ზოგადად, ესთეტიკურ თვისობრიობას ანიჭებს. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელისთვის ეროვნული არქექტიპული ანუ მითიურია, და ისტორიაში ეროვნული კულტურისა და მისი მწვერვალის – ნაციონალური ხელოვნების სახით არსებობს.

²⁰ ა. ახმეტელი, წერილები, იქვე, გვ. 47.

ზოგადად, ახმეტელი საკმაოდ ხშირად მიმართავს ბუნებისა და ბუნებრიობის ცნებებს. ერთ შემთხვევაში, თეატრის ბუნებაზე საუბრობს, სხვაგან კულტურისა და ხელოვნების ბუნებრივ ეროვნულობაზე. ცხადია, რომ რეჟისორს კულტურასა და ბუნებას შორის არსებული კავშირის, "კულტურის ბუნების" თაობაზე თავისი თვალსაზრისი აქვს. კანტის თანახმად, ადამიანისთვის ბუნება ისეთია, როგორადაც მას გრძნობადობის აპრიორული ფორმები წარმოგვიჩენს. ახმეტელის მიხედვით, რეალობა და კულტურა ისეთია, როგორც მათი შემქმნელი და აღმქმელი ანთროპოლოგიური ჯგუფის ფორმალური ნაციონალური არქექტიპი. ადამიანისთვის ბუნებით დამახასიათებელ არისტოტელესეულ ბაძვას ბაძვის ბუნებითვე განსაზღვრული "ეროვნული" სპეციფიკა განაპირობებს. ნაციონალური, როგორც აპრიორული ფორმა, ადამიანთა ეროვნული ნიშნით გაერთიანებული ანთროპოლოგიური ჯგუფის თვითეული წევრის ფსიქო-ფიზიკურ არსებას განსაზღვრავს, ამასთან, ის მათი ერთობლივი თანაშემოქმედებისა და სამყაროს ემოციურ-მოდელური რეპროდუქციის კულტურად წოდებული მთლიანობის განუმეორებელ სახესაც განაპირობებს. შესაბამისად, თუ გრძნობადობის აპრიორული ტრანსცენდენტული ფორმები ბუნების დროულ-ვრცელ გარკვეულობას ქმნის, კულტურის ესთეტიკურსა და მხატვრულ გარკვეულობას ნაციონალურის არქექტიპი განაპირობებს.

რაში მდგომარეობს ის ფორმალური საწყისი და ინდივიდუაციის პრინციპი, რომელიც ფორმის ნაციონალურ გარკვეულობას განსაზღვრავს? - მხატვრული ნაწარმოების რიტმულ-ინტონაციურ ბუნებაში. რიტმი და კილო ის საფუძველია, რომელიც ნაციონალურის გრძნობად ესთეტიკურ არსებას ქმნის. შეიძლება ითქვას, რომ ახმეტელისთვის, ნაციონალური, ფორმალურად, წმინდად ესთეტიკური ფენომენია. რადგან მის დასახასიათებლად ის სწორედ ესთეტიკური ფორმის ამსახველ ტერმინებს მიმართავს. ასეთი შეხედულება 'ეროვნულად წოდებული ფორმის' ნიშანთა ისეთი კომპლექსის არსებობას ვარაუდობს, რომლებიც სამყაროს ხედვის, მისი რეპროდუქციისა და მასში არსებობის ნაციონალურ თავისებურებას განსაზღვრავს, ხოლო, ახმეტელის მოხედვით, ბუნებრივად ეროვნულის შესახებ წარმოდგენა გვაფიქრებინებს, რომ ეროვნულობა ადამიანთა ნაციებად ბუნებრივი თვისობრივი დიფერენციაციის შედეგია. ამასთან დაკავშირებით, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ

დონეხად კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურული ორგანიზების შესახებ იუნგის შეხედულებაც, რომელიც, მის ზოგიერთ ნაშრომთა ანალიზიდან გამომდინარეობს, კერძოდ კი შემდეგი ნამუშევრებიდან: «ფსიქიკის სტრუქტურა და დინამიკა», «არქეტიპები და კოლექტიური არაცნობიერი», «ცივილიზაცია ტრანზიციში», «გონი, ადამიანი, ხელოვნება და ლიტერატურა». ეს დონეები შემდეგი თანმიმდევრობით განლაგდება: 1. ზოგადსაკაცობრიო დონე; 2. რასობრივი დონე. 3. ნაციონალური დონე. 4. საგვარეულო დონე. 5. ოჯახური დონე. მათ არსებობას, მეცნიერი თავისი სამედიცინო ანალიტიკური პრაქტიკის საფუძველზე მიღებული ექსპერიმენტული მასალის შედარება-შეჯერების გზით ადასტურებს. რა თქმა უნდა, არაცნობიერის დონეების პირობითი დიფერენციაცია, მისი იმავდროული ერთიანობის აღიარებას ემყარება. ფსიქიკა მთლიანობაა, ხოლო მისი სტრუქტურა მისი ფუნქციონირების მექანიზმის წვდომას ისახავს მიზნად.

პლასტიკური ფორმა ნაციონალური იდენტობის ნიშანიც არის. ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია, ამბობს ახმეტელი. თუ მისი გამოთქმის პერიფრაზირებას ვცდით, შეგვიძლია ვთქვათ – ესთეტიკური (ხელოვნების ფარგლებში) მხოლოდ და მუდამ ნაციონალურია. მისთვის ნაციონალური იმდენად არის სრულყოფილი, რამდენადაც შეიძლება იყოს სრულყოფილი ესთეტიკური ფორმა. ფაქტობრივად, 'ესთეტიკური', ნაციონალურის სახელწოდებით, ახმეტელისთვის მისი თეორიის ცენტრალურ კატეგორიად იქცევა. როგორც უკვე ვთქვით, მისი ბუნებრივად და თანშობილად ესთეტიკური ფორმა, პირველ რიგში ადამიანის "რასობრივ" პლასტიკაში აისახება. «ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შემკულ მოძრაობის მქონეს, ჯერ-ჯერობით ბადალი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოვოდ, ფეხს დგამს გაბედულად, და არა ჩლუნგად, მოშვებულად... მთელი კორპუსიც გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავის რხევით... ქართველს ფეხი გაშლილი დააქვს... ქართველი ... არ იკუზება, როგორც ჩრდილოეთის მცხოვრებლებმა იციან. (აქ ახმეტელი თავისი თეორიული თვალსაზრისისთვის დამახასიათებელი მითოლოგიზმის ერთ ნიშანდობლიობას ავლენს – კერძოდ კი მის ესთეტიკურ თვალსაზრისში ჩრდილოეთ-სამხრეთის მითოლოგიური ბინარული ოპოზიციაც იკითხება. თ.ბ.) ... ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ

კანონებს ემორჩილება. ლერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა *წმინდა რითმული მუსიკაა.*²¹

ზოგადად, რიტმის ფენომენს მხატვრული ფორმის აგებისა და მხატვრული კომუნიკაციის განხორციელებისათვის, ახმეტელის თეატრალურ თვალსაზრისში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. «რიტმი დრამისა ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობს და მაყურებელს აერთიანებს. იმ შენობაში, სადაც ეს რიტმი არ იქნება დაცული, ადგილი არა აქვს დრამას და იგი უსათუოდ უნდა მოისპოს კიდეც», წერს იგი.²² აქ გამოთქმული აზრი თეატრის არსების რეჟისორისთვის თანადროულ ტენდენციას ეხმიანება და თეატრის, როგორც ფენომენის უმთავრეს დანიშნულებად მისი საკომუნიკაციო ასპექტი მიაჩნია. კომუნიკაციის შესაძლებლობა რომ ახსნას, ახმეტელი მხატვრული შემოქმედებისა და მხატვრული აღქმის გამაერთიანებელ ძირითად საფუძველზე მიუთითებს და მას მხატვრული ნაწარმოებისა და მაყურებელის ურთიერთობის არა ერთ, არამედ ერთადერთ საშუალებად მიიჩნევს. მისთვის რიტმი ფორმალური რეალობის ინდივიდუაციის უნივერსალური პრინციპია, სწორედ ის უდევს საფუძვლად როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქიკურ რეალობას. ეს თვალსაზრისი მრავალ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს გაგვახსენებს, მათ შორის პითაგორას შეხედულებას მაკრო და მიკროკოსმოსების სტრუქტურულ-რიტმული იგივეობისა და რიცხვ-ატომთა რიტმული რხევით შობილი კოსმიური მუსიკის ფენომენის თაობაზე, ფორმისა და მატერიის არისტოტელესეულ დიალექტიკას, ფორმალური საწყისის უპირობო უპირატესობით და, რა თქმა უნდა, ნიცშეს თვალსაზრისს მუსიკალურ და დრამატულ საწყისთა კავშირის შესახებ. რიტმი ახმეტელისთვის ყოფიერების ფორმაწარმომქმნელი პრინციპია, სიცოცხლის ერთიანი პულსაციის ნიშანი და ფორმათა ფორმა, დროისა და სივრცის ორგანიზების, რეალობის ყველა გამოვლინების გაერთიანების საფუძველი და ექსტაზის მიღწევის საშუალება.

სწორედ ნაციონალურ ხელოვნებაში ვლინდება წმინდა ეროვნული ფორმა, როგორც კონკრეტული რიტმულ-ფორმალური სტრუქტურა. ნაციონალური რიტმულია, ის დროისა და სივრცის ორგანიზების რიტმული ფორმაა. ნაციონალურის

²¹ ა. ახმეტელი, წერილები, "არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული", გვ.55-63, გვ. 60-61.

²² იქვე, "მომავალი ქართული თეატრი", გვ. 51.

კონკრეტული გრძნობადი უმაღლესი გამოვლინება კი მხატვრულ ფორმად რეალიზდება, რომელიც, ისევე, როგორც ჭეშმარიტი მხატვრული კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია. მხოლოდ ეროვნულ კულტურას შესწევს ძალა კაცობრიობის კულტურაში «თავისებური სულიერი განცდა» შეიტანოს. ხელოვნება და კულტურა ნაციის ინდივიდუალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი 'სულიერი განცდის' გამოხატვის ფორმაა. ეს განცდა კი, თავისთავად, სამყაროსა და საკუთარი ყოფიერების ემოციურ შეცნობასა და შეფასებას წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ, ახმეტელის თვალსაზრისით, «დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია, არ არსებობს განყენებული კულტურა ხელოვნებისა, ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია.» (გვ. 46). «ელინთა ხუროთმოძღვრება, ფლორენციისა და ფლანდრიის მხატვრობა, იაპონელთა იმპრესიონიზმი, მიუხედავად მათი გენიალური გამოსახულებისა, ბუნებრივად, ... მხოლოდ ნაციონალურია».

ცხადია, რომ ახმეტელის თეატრალური კონცეპცია უფრო ფართო კულტუროლოგიურ-ანთროპოლოგიური თვალსაზრისის ნაწილია, რომელიც ნაციის, ისტორიის, ფსიქიკის, ფიზიოლოგიის, რიტუალის, მითისა და მისი ჭეშმარიტი არსის, ფორმის, როგორც ესთეტიკური ფენომენისა და სამყაროს საფუძველში მდებარე პირველქმნილი სიცოცხლისა და სულის შესახებ შეხედულებებს, ტრანსცენდენტური რეალობის ბუნების შესახებ ინტუიციებს მოიცავს.

გარკვეული აზრით, ახმეტელის შეხედულება თავისი ბუნებით მითოლოგიურია, რადგანაც, წარმოადგენს რა «ყოფიერების კანონთა შემეცნების გზით სამყაროს გაგებისა და ახსნის» ცდას, მასში, სამეცნიერო ინტუიციებთან ერთად, სინამდვილის მხატვრული და მითოპოეტური მოდელირების ფორმები იკითხება. ამასთან, ისევე, როგორც მითოლოგია, ის «მოქმედების რიტუალურ ფორმებთან ერთიანობაში» მოიაზრება, რაც თეატრის მითოლოგიასთან კავშირის შენარჩუნების ერთ-ერთი ძირითადი და ფუნდამენტური ფორმაა. თეატრის, როგორც კულტურის, ნაციის და სოციუმის შექმნა-შენარჩუნებისა და განვითარების მექანიზმის ხედვა, სახალხო რიტუალურ სანახაობასა და რწმენა-წარმოდგენებთან მისი კავშირის აღიარებასთან ერთად, მეოცე საუკუნის დამდეგისთვის, თეატრის ფენომენისა და თეატრალური სანახაობის მითოლოგიზირების ერთ-ერთ წყაროდ იქცა. ამ პროცესზე

კლასიციზმისა და განსაკუთრებით კი გერმანული რომანტიზმის იმ მიზანსწრაფვამაც იმოქმედა, რომელიც «ახალ მითოლოგიაში» ანტიკური წარმართობის 'გრძნობიერებისა' და ქრისტიანობის 'სულიერების' სინთეზს ისახავდა მიზნად.

ნიშანდობლივია, რომ წარმართობასა და ქრისტიანობას შორის დაპირისპირებას არც გრიგოლ რობაქიძე ხედავდა. აკაკი ბაქრაძის აზრით, მას «ქრისტიანობა წარმართულის უშუალო გაგრძელება-განვითარებად მიაჩნდა» და ამის დასტურად ერთის მხრივ ნინოს ჯვარი, ხოლო მეორეს მხრივ თეთრი გიორგის კულტი მიაჩნდა. ქალის თმით შეკრული ვაზის ჯვარი მას ამ კავშირის დასტურად, ხოლო თეთრი გიორგის დღესასწაული დიონისეს კულტის ნაირსახეობად ესახებოდა.

ახმეტელის შეხედულებებში ასეთივე სინთეზისკენ სწრაფვასაც ვხედავთ. «თეატრი მხოლოდ რელიგიური ტაძარია. მხოლოდ თეატრში, საუკეთესო პროპორციით ისახება ეს გრძნობა აპოლონისა და დიონისეს კულტის ფორმებში.» (ახმეტელს რელიგიური გრძნობა აქვს მხედველობაში, რომელიც მისი გაგებით, განსაკუთრებული მარგანიზებული კულტურშემოქმედებითი ეფექტით გამოირჩევა. ახმეტელის 'რელიგიური გრძნობა' არისტოტელეს კათარზისს შეგვიძლია შევადაროთ, რომელიც ადამიანის, როგორც კულტურშემოქმედის განახლება-რეკრეაციას განაპირობებს)²³ საინტერესოა, რომ ამ ნაწყვეტში ახმეტელი საუბრობს არა აპოლონისა და დიონისეს კულტზე, არამედ მათ ფორმებზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის კარგად აცნობიერებს, რომ აპოლონისა და დიონისეს მითი, ისევე, როგორც მითოლოგია საერთოდ, მხოლოდ ფორმაა, "ყოფიერების ბირთვის" ამსახველი სემიოტიკური ნიშანია, რომელიც სხვა, ფარულ, ფორმამდელ რეალობას გამოსახავს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ წინადადებაში მკაფიოდ ჩანს თვალსაზრისი, რომელიც კვლავაც, არქექტიპისა და არაცნობიერის იუნგისმიერ გაგებას შეიძლება შეედაროს. «... კოლექტიური არაცნობიერი ... თვითეული ადამიანის სულიერი ცხოვრების საყოველთაო საფუძველს ქმნის და თავისი ბუნებით ზეინდივიდუალურია.», ამბობს იუნგი²⁴. ფორმა კი, ამ შემთხვევაში, არქექტიპის გრძნობად-სიმბოლური მანიფესტაციის საშუალებაა.

²³ ა. ახმეტელი, წერილები, "მომავალი ქართული თეატრი", გვ. 48

²⁴ К. Юнг, Архетип и Символ, Ren iss nce, М., 1991, Об Архетипах Коллективного Бессознательного, стр. 97-193, стр.98.

ახმეტელის თეორიული თვალსაზრისს ყველაზე არსებითი კავშირები დრამისა და 'დრამატული პირველფენომენის'²⁵. ნიცმესეულ ჭვრეტასთან აქვს. თეატრალურ ხელოვნებაში აპოლონურისა და დიონისურის საუკეთესო პროპორციის შესახებ საუბარი ამის ერთ-ერთ ძირითად დასტურად გამოდგება. «ქორო ის ცოცხალი კედელია, რომელიც რეალობის შემოტევას აღუდგება წინ, რადგან ის - სატირთა ქორო – ყოფიერებას ბევრად უფრო სრულად ასახავს, ვიდრე კულტურული ადამიანი, რომელიც, ჩვეულებრივ, თავის თავს ერთადერთ რეალობად მიიჩნევს. ტრაგედია, მისი მეტაფიზიკური ბირთვით, მარადიულ სიცოცხლეზე მიგვანიშნებს... ყოფიერების ბირთვისა და მოვლენათა დაუსაბამო განადგურების პირებში,... სატირული ქოროს სიმბოლიკა ამის მსგავსად, მოვლენასა და თავის თავში არსებულ საგანს შორის მარად არსებულ ურთიერთმიმართებას გამოხატავს...».²⁶

ნიცმეს პასაჟიდან ჩანს, რომ დრამა ფილოსოფოსისთვის 'ყოფიერების ბირთვთან', დრამატულ პირველფენომენტთან, ადამიანის კავშირის განხორციელების საშუალებაა, მოვლენისა და თავის თავში არსებული საგნის ურთიერთობის ფორმა, ფუძისეული დიონისური რელობის და მოვლენათა მშვენიერი აპოლონური რელობის – მაიასა და ილუზიის თანამშრომლობის შესაძლებლობა. ილუზიათა სამყაროდან სიცოცხლის მარადიულობის, მისი ფუძისა და ინდივიდუაციის პრინციპის განცდის, ჭვრეტისა და წვდომის მექანიზმი. ქვემოთ ჩვენ შესაძლებლობა მოგვეცემა დრამის, როგორც პირველფენომენის, როგორც ყოფიერების ბირთვისა თუ ცოცხალი არსის შესახებ ახმეტელის შეხედულებაც გამოვკვეთოთ.

«თეატრი და ეკლესია, ეს ერთგვარი კულტია, იქაც, ისევე, როგორც თეატრში, სუფევს უმთავრესად მოქმედება ქრისტეს პიროვნებისა, მისი ცხოვრება, მისი ტანჯვა და ვაება, ჩვენ ვსტკბებით ამ ტანჯვის სასოებით, მაგრამ ყველგან კი არა, - ჩვენს ეკლესიაში, ქართველთა საყდარში, მხოლოდ აქ გვაქვს კულტურა ქართული ხელოვნებისა. კილო გალობისა, რითმი კითხვისა, საიდუმლოებით მოცული კანკელი და კედლები, აი, ის ქართული კულტურის რელიგიური ფორმა, რომელიც აღგვივსებს ჩვენს სულსა და გულს. ამ ფორმებმა შექმნეს ის დიდებულნი წარსულნი ქართველნი,

²⁵ Ф. Ницше, Так Говорил Заратустра, К Генеалогии Морали, Рождение Трагедии, Воля к Власти, Минск, Харвест, 2003, «Рождение Трагедии» – стр.435-573, стр. 482.

²⁶ იქვე, «Рождение Трагедии», გვ.479-480.

რომელთაც საქართველო, როგორც საკუთრება მხოლოდ ქარველთა, ჩვენ გადმოგვცეს. ქართული ეროვნული თეატრიც ამგვარი უნდა იყოს, მან მომავალში უნდა მოგვცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევამოსილი, ჩვენ გვინდა თეატრი-ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენს სულიერ თრობას შეესისხლხორცება.”²⁷

ახმეტელის ცნობილი საპროგრამო წერილის ეს ნაწყვეტი მისი ერთიანი თვალსაზრისის რამდენიმე საკვანძო ასპექტს წარმოგვიჩენს. ქრისტეს ცხოვრების სასოებით ტკბობა ყოფიერების იდუმალი მისტერიის განცდის ფორმაა. ვფიქრობთ, აქვე იკვეთება ახმეტელის მისწრაფება წარმართულისა და ქრისტიანულის, მითოსურისა და ისტორიულის სინთეზსაკენ. მეტიც, აქ მას ამ სინთეზის განხორციელების ბუნებრივი საფუძველიც აქვს მითითებული. ეს სწორედ ის წინარე რეალობაა, რომელიც თეატრში აპოლონისა და დიონისეს კულტის ფორმებში გვეძლევა, ხოლო ეკლესიაში კი - ქრისტეს ცხოვრების მისტერიაში. ეს შედარება ცხადყოფს, რომ, ახმეტელისთვის მისტერიის ფორმალური სტრუქტურა და მისი რიტუალური წყობა მის მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს. აქვე ჩანს, რომ იგი დიონისეს კულტსა და ქრისტიანობას შორის მრავალ პრინციპულ მსგავსებას ხედავს. მკვლევართა ნაწილის აზრით, ნიცმეც, რომლის ესთეტიკასთანაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ახმეტელის მსოფლგანცდას მრავალი საერთო აქვს, დიონისეში ქრისტეს ”წარმართულ პოტენციას” ხედავს. «დიონისეს, გაგებულს ნიცმესებურად, არ შეეძლო ყოფილიყო რაიმე სხვა, თუ არა ქრისტეს წარმართული პოტენცია, რომელიც, გარდაცვალებათა და მკვდრეთით აღდგომათა უსასრულო და მტანჯველი რიგის გავლით, აქტუალიზაციისკენ ისწარფვის”.²⁸

რელიგიურად განცდილი მხატვრული ფორმა ის უმთავრესი საფუძველია, რომელიც ადამიანის, როგორც კონკრეტული კულტურის სუბიექტის მარად განმეორებად ქმნადობას უწყობს ხელს. ახმეტელის თვალსაზრისში, კულტურისა და კულტის გაგება ერთმანეთს უახლოვდება და ”კულტუსის” ანუ ღვთის თაყვანისცემის მნიშვნელობას იძენს. აქედან, ღმერთის ბუნება ერთგავრ პანთეისტურ მახასიათებლებს მოიცავს. ადამიანის ღმერთთან თანაშემოქმედებით სიცოცხლის მიწიერი

²⁷ ა.ახმეტელი, წერილები, ”მომავალი ქართული თეატრი”, გვ. 48.

²⁸ Рождение Трагедии, примечания, стр. 1033.

ანთროპოლოგიური ფორმა – კულტურა იქმნება. ღვთაებრივ-ადამიანურის მიწიერი არსებობის სრულყოფილი ფორმა კი სწორედ ნაციონალური კულტურაა. თუ ჰუმბოლდტისთვის საკაცობრიო სულის გარკვეულობა ენაა, ახმეტელისთვის ეს გარკვეულობა ნაციონალური მხატვრული კულტურის ხელოვნებაში საუკეთესოდ კრისტალიზებული პლასტიკურ-რიტმული ფორმაა, ნაციონალურის გრძნობადი ინტონაცია კი - «კილო» და რიტმულად ორგანიზებული პლასტიკურ-მუსიკალური ფორმა, ორნამენტში, სივრცულ ფორმასა და პლასტიკური ხელოვნების დრო-სივრცით სახეებში ვლინდება.

თეატრი და, ზოგადად, მხატვრული კულტურა მისთვის უმაღლესი რეალობის მოდელირებისა და იმავდროული განცდის საშუალებაა, ერთგვარი მეტაფიზიკური მეტარეალობის კულტურად ქცეული სახე. ახმეტელის ესთეტიკური თვალსაზრისი სულიერისა და ფიზიკურის შერწყმის, მატერიალურსა და სულიერს შორის განკერძოების გადალახვის საშუალებას გვაჩვენებს. ნაციონალური კულტურა და მის ფარგლებში სრულყოფილი ადამიანის კულტივირება, კი ყოფიერების ერთგვარ თვითმიზანს, ტელეოლოგიურ არსს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალური მხატვრული კულტურის შექმნა საკაცობრიო სულის უზენაესი მიზანია, რადგანაც სწორედ აქ ხდება მეტაფიზიკური და ფიზიკური სამყაროების შეხვედრა. მხატვრული კულტურის ქმნადობით ღვთაებრივ-ადამიანურის განახლებადი ერთიანობა მიიღწევა.

ახმეტელი წარსულის, ისტორიის მითოლოგიზირებასაც ახდენს და წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ციკლურად ურთიერთდაკავშირებულ ხედვას გვთავაზობს. ამ კუთხით დანახული ახმეტელის კონცეპცია ისტორიის მითოლოგიზირების შესახებ მირჩა ელიადესა და თომას მანის თვალსაზრისებსაც ეთანხმება. ნაციონალური ხელოვნების ფორმებმა წარსულში დიდებული ქართველნი შექმნეს, ხოლო მათ, თავის მხრივ, საქართველო შეინარჩუნეს და გადმოგვცეს. თეატრის, ხელოვნების მიზანი ახალი ქართველის შექმნაა, გვეუბნება რეჟისორი, თუმცა წერილიდან ჩანს, რომ ძველსა და ახალ ქართველს შორის პრინციპული განსხვავება არ არსებობს და ახალი ქართველის ამოცანაც, მსაგავსად ძველისა, საქართველოს განახლება, შენარჩუნება და შემდგომი თაობისთვის გადაცემა უნდა გახდეს. შესაბამისად, ქართველი, როგორც

ასეთი, როგორც საქართველოს კულტურის სუბიექტი და 'მცველი', მარად ერთი და იმავე ამოცანის წინაშე დგას. კულტურა, როგორც ნაციონალური ფენომენი, უმნიშვნელოვანესი საფეხურია, აუცილებელი რგოლია ყოფიერების ძირითადი მისტერიის განცდისა და სიცოცხლის დრამატული ფენომენის მარადიული განხორციელების გზაზე.

თუმცა, თუ ახმეტელის თვალსაზრისს ნივთს მიერ მოხაზული დიონისეს ტრაგიკული მითის შინაგან საფეხურებს შევადარებთ, ვნახავთ, რომ ქართველი რეჟისორი თეატრის წინაშე ორ ძირითად ამოცანას აყენებს, რაც ქართული ეროვნული დრამატული თეატრის ორი ურთიერთშემავსებელი ფორმის შექმნით უნდა განხორციელდეს. ერთი ინტელიგენტთა თეატრია, ერთგვარი ლაბორატორია, რომელიც ნაციონალური ხელოვნების ახალი შესატყვისი ფორმების შესაქმნელად იღვაწებს და სადაც აქცენტი ნაციონალურის ფენომენის კვლევაზე იქნება გადატანილი და მეორე, სახალხო თეატრი, რომელიც მაყურებელსა და მსახიობს შორის განსხვავებას პრაქტიკულად აღარ სცნობს და სახალხო რელიგიურ რიტუალიში მონაწილეთათვის დამახასიათებელ ერთობლივი ექსტაზის მიღწევას ისახავს მიზნად. ინტელიგენტთა თეატრი თეატრალური ხელოვნების 'ენის' შექმნას უნდა ემსახურებოდეს, მასში თეატრი-მაყურებლის დისპოზიცია უნდა შენარჩუნდეს, სახალხო თეატრში კი ეს დისპოზიცია უნდა გადაილახოს. «ინტელიგენტთა თეატრი – თეატრი, როგორც ერთგვარი სტუდია, ლაბორატორია, სადაც უნდა ჩამოყალიბდეს ქართველი ადამიანის სულის, დრამის ფორმები, აქ შეიქმნება ახალი სახე ქარველი კაცისა. აქვე უნდა დაკავშირდეს რიტმი ფერადობასთან, მოქმედების ექსტაზი ქართული პლასტიკის ფორმებთან. ინტელიგენტთა ეროვნული თეატრის შექმნის ხელოვნების კულტურას... მსახიობთა სკოლასა და სისტემას.»²⁹

«სახალხო თეატრში დრამა - თავისი ფორმებით – მისტერია უნდა იყოს. სახალხო თეატრი ეს მასიური თეატრია. აქ აღარ სუფევს მსახიობი და მსმენელი. აქ ყველა მსახიობია და მსმენელი. ყველა ისმენს და ყველა ლოცულობს ეკლესიაში. ხალხი და მოძღვარი ორივენი ერთი მისიის აღმსრულებელნი არიან. ასევე უნდა იყოს სახალხო თეატრიც... სახალხო თეატრი უნდა აღიჭურვოს ობერ-ამერგაუნის

²⁹ . ხმეტელი, წერილები, "მომ ვ ლი ქ რთული თე ტრი", გვ. 52.

მისტერიების სულით. გერმანიაში ცნობილმა რეჟისორმა რეინჰარტმა პირველმა გააცოცხლა სახალხო წარმოდგენა. მისი ოდიპოსი ეს ნამდვილი სახალხო, საკაცობრიო მისტერიაა... რეინჰარტი გაექცა არსებულ სცენას და თავის გასაოცარ, მხატვრულ წარმოდგენებს ხან ცირკში, ხან ცის ქვეს მართავს.”³⁰

მიუხედავად იმისა, რომ ახმეტელი თეატრის ორივე ფორმის არსებობის აუცილებლობას უსმევს ხაზს, ზემოთ მოყვანილი ნაწყვეტები საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ რეჟისორისთვის მთავარი თეატრალური ფორმა სახალხო თეატრია, რომელიც ჭეშმარიტი თეატრალურობის განცდას აღადგენს, თეატრს თავის კულტურშემოქმედებით რიტუალურ ფუნქციას, ხოლო თეატრის მეშვეობით - საზოგადოებას სიცოცხლის მისტერიული ბუნების განცდას დაუბრუნებს. მით უფრო, რომ წერილში «ბერეკობა რუსთაველის თეატრში»³¹ ვკითხულობთ: «ბერეკობას შეუძლია და უნდა აღორძინდეს კიდევაც საბჭოთა საქართველოში... ეს მისია უნდა იკისროს თეატრმა, რომელიც მოწოდებულია გახდეს ნამდვილი ნაციონალური ქართული თეატრი”. აქვე ის აღნიშნავს, რომ თეატრმა ვერ შექმნა ჯერ-ჯერობით ისეთი ფორმა, რომელიც ხალხურმა თეატრმა ბერეკობის სახით შეინარჩუნა. სახვით ხელოვნებაში, ახმეტელის აზრით, ამის მიღწევა ფიროსმანმა მოახერხა. ფერწერისა და თეატრის ამ კონტექსტში შედარება კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ახმეტელი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საერთო რიტმულ-ფორმალური და მითოსური საფუძვლების არსებობას აღიარებს.

ახმეტელის და, ზოგადად XX საუკუნის დრამისა და თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში მიმდინარე პროცესები ძალიან გავს მხატვრულ ლიტერატურასა და XX საუკუნის რომანში გავრცელებულ მითოლოგიზირების პრაქტიკასაც, რომელიც, ხშირად, კონკრეტულ გმირთა მითოლოგიურ ”უკუფენას”, სემიოტიკურ ნიშნებად ქცეულ თანამედროვე ცხოვრების რეალიების ქვეშ ზეისტორიულ არქეტიპულ პერსონაჟთა ერთგვარ გაცოცხლებას მიმართავს. რომანის მხატვრული ენა რთულ სემიოტიკურ სისტემად იქცევა, რომელიც რეალური ისტორიული დროის მიღმა მითოლოგიური დროის მარადიულ მოქმედებას განჭვრეტს. “XX საუკუნის მითოლოგიზმის პათოსი იმდენად პოეტური სიმაღლეებიდან თანამედროვე

³⁰ იქვე, გვ. 53-54.

³¹ ა.ახმეტელი, წერილები, “ბერეკობა რუსთაველის თეატრში” – გვ.97-102, გვ.99.

ქვეყნიერების დაწვრილმანებისა და სიმახინჯის გაშიშვლებაში არ მდგომარეობს, რამდენადაც რაღაც უცვლელი, პოზიტიური ან ნეგატიური, ისტორიულ ცვლილებათა და ემპირიული ყოფის საფარს მიღმიდან გამომჟღავნებულ მარადიული საწყისების გამოვლენაში. მითოლოგიზმმა სოციალურ-ისტორიული და დროით-სივრცითი ჩარჩოებიდან გამოსვლა მოიტანა თან. ... მითოლოგიური დრო თანამედროვე რომანში ობიექტურ ისტორიულ დროს გამოდევნის, იმდენად, რამდენადაც მოქმედებები და მოვლენები მარადიულ პროტოტიპთა განსახიერებად წარმოგვიდგება”. ისტორიის მსოფლიო დრო მითის 'უდროო დროდ' გარდაიქმნება, რაც სივრცით ფორმაში აისახება.”³².

ვფიქრობთ, როგორც ახმეტელის თეატრალური ნააზრევი, ისე მისი სცენური შემოქმედება, დროისა და სივრცის მითოლოგიზირების თვალსაჩინო მაგალითებს წარმოადგენს. დროის მითოლოგიზაცია ერთიანი საკრალური ისტორიის (მირჩა ელიადეს ფორმულირება) შექმნის საშუალებით ხორციელდება. მითოლოგიური დრო მხოლოდ მოვლენათა თანმიმდევრული თანაარსებობის ინდიფერენტული პოტენცია არ არის, ის ამ მოვლენათა განუყოფელი ნაწილია და სწორედ მათ განსახორციელებლად არსებობს. ასევე სივრცეც იგივე მიმართებაშია მასში განთავსებულ საკრალურად მიზნობრივ არსებობასთან. ასეთი ტენდენცია რეჟისორის თეორიულ მსოფლმხედველობასა და მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკულ გამოცდილებას ეთანხმება და იქიდანვე მომდინარეობს. რაც შეეხება სივრცის მითოლოგიზირებას, ის ახმეტელის ცნობილი სპექტაკლების ირაკლი გამრეკელისეულ სცენოგრაფიაში იკითხება, განსაკუთრებით კი სანდრო შანშიაშვილის «ანზორში», გრიგოლ რობაქიძის «ლამარასა» და შალვა დადიანის «თეთნულდში», სადაც კავკასიის, როგორც მოქმედების განზოგადოებული ადგილის რიტმულად ორგანიზებული სცენური კონსტრუქცია იქმნება.

ექსტაზი და მისი ფორმები

³² E. M. Мелетинский, Поэтика Мифа, «Наука», М., 1976, гл. ««Мифологический» роман XX века», - стр. 295-298, стр. 295-296;

კიდევ ერთი საკვანძო ცნება, რომელიც ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში, ფორმის ნაციონალურ-ესთეტიკური გარკვეულობის ფენმენტან ერთად, დრამის უმთავრეს თავისებურებას აღწერს – ექსტაზის ცნებაა.

«ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მას, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუმს? რით განირჩევა იგი სხვისაგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია გამოვხატოთ, თუ რა ფორმებში გამოხატავს ის თავის ექსტაზს?»³³

ახმეტელის მიერ დასმული კითხვები მისი თვალსაზრისის რამდენიმე ასპექტს წამოჭრის ერთდროულად:

1. ქართველი ერთ-ერთი 'კრებითი' ინდივიდუუმია ნაციონალური ნიშნით გამორჩეულ ასეთივე კრებით მსოფლიო ინდივიდუუმთა შორის.
2. მას, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ნაციონალური ერთობის სუბიექტს რელიგიური ლტოლვილება (*თანშობილი მიზანსწრაფვა, რომელიც ზოგადად კულტურის შექმნა-შენარჩუნების საფუძველს წარმოადგენს*) აქვს.
3. ამ მიზანსწრაფვას ის განსაკუთრებული ნაციონალური შემოქმედებითი ფორმით ავლენს.

«სამივე დარგი თეატრისა, - უმაღლესი ფორმებია ერის ესთეტიკური ზრდა-განვითარებისა. როგორც დრამა მოქმედებით, ასევე ოპერა მუსიკით, ბალეტი დრამატული პლასტიკით ჰქმნიან ესთეტიკურ ქარგას ერის სულიერი ექსტაზისას. მათი განსხვავება მხოლოდ ფორმებშია. სამივე კი ერთად გრძნობის კულტი არის.»³⁴ მაშასადამე ფორმა სულიერი ექსტაზის ესთეტიკური ქარგაა. სულიერი ექსტაზი კი 'წმინდა' გრძნობის დომინირების მდგომარეობა. თანაც, განსაკუთრებული 'ნაციონალური' ემოციისა, რომელიც ერის რელიგიურ ლტოლვილებასა და ინტუიციას ასახავს და დარბაზისა და სცენის მიერ ურთიერთშეთვისების საფუძველს ქმნის. ცხადია, რომ ახმეტელი ყოფიერების 'ასახვაზე' წინ მის 'განცდას' აყენებს. ეს განცდა კი ყოფიერების პირველფენომენტან დაკავშირების საშუალებაა. მითოსი ჩვენში თეორია კი არაა ... არამედ განცდა, წერდა გრიგოლ რობაქიძე წერილში «გულნადები»³⁵.

³³ ა. ახმეტელი, წერილები, "არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული", გვ. 56.

³⁴ ა. ახმეტელი, წერილები, "მომავალი ქართული თეატრი", გვ. 48-49.

³⁵ ციტირებულია ა. ბაქრაძის წიგნიდან "კარდუ". თავი: "ახალი კერპი" –გვ.87-96,გვ. 90.

თვით ამ განცდის ფორმაც, მისი ემოციური ტონალობა ნაციონალიზმის მიხედვით განირჩევა: თუ

«ნაციონალურ-რელიგიური ექსტაზით გაჟღენთილ აუდიტორიაში მსმენელი-რუსი უნებლივ უსისხლხორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თავის ღვიძლ შვილებს, და სტკბება ერთსულლოვნებით, სამხტავრო თეატრში, ჩეხოვის უზენაესი ნიჭიერების მეოხებით, მეფობს ჰარმონია მსმენელთა და გმირთა სულისკვეთებისა», თეატრში გუნება «ანუ როგორც რუსები უწოდებენ – «настроение» - განწყობა», რუსი ადამიანის რელიგიური ინტუიციის ცხადზე უცხადეს ფორმად იქცევა.³⁶

ხოლო ქართველი, «იციინის..., როდესაც სტირის მისი გული. სიცილი და ხარხარი – ეს მხოლოდ ფორმაა ქართველი ადამიანის რელიგიური ინტუიციისა. სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა.»³⁷

ექსტაზზე, როგორც თეატრალურ ქმედებაში თანამონაწილეობის ემოციურ ფორმაზე, აქცენტი, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ხელოვნების აღქმის პროცესში ახმეტელისათვის ფსიქიკის კოლექტიური არაცნობიერი სფეროს მნიშვნელობას. ექსტაზი მისთვის ქართველი ადამიანის არაცნობიერი ნაციონალური არსების სპონტანური მანიფესტაციის ფორმაა.

ამ ნაწყვეტებში, რეჟისორი ორი ერის რელიგიური ინტუიციის ფსიქოლოგიურ ფორმებზე საუბრობს, სიცოცხლის საზრისზე, მისი საიდუმლოს წვდომაზე ემოციური რეაგირების არქეტიპულ ფორმებს განასხვავებს, ნაციონალურ ხასიათში იმთავითვე არსებული მსოფლგანცდის ტიპებს გამოკვეთს. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაშიც, ის რუსულსა და ქართულ თეატრალურ კულტურასა და ნაციონალურ ხასიათს შორის არსებულ თვისობრივ სხვაობაზე მიუთითებს. ქართველთა რელიგიურ ინტუიციას გაცილებით მეტი საერთო აქვს არიელებში პრომეთეული სულის 'ნიცშესეულ' გამოვლენასთან. «ტრაგედიის დაბადებაში» ნიცშე სემიტურ და არიულ მითებს განასხვავებს, აქედან სემიტური სამყაროს თვისობრიობის წვდომის საუკეთესო გზად მას პირველადი ცოდვის მითი მიაჩნია, ხოლო არიელთა არსის განმსაზღვრელად –

³⁶ ა.ახმეტელი, წერილები, "არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული", გვ. 57.

³⁷ ა. ახმეტელი, წერილები, "არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?", გვ.58.

თქმულემა პრომეთეს შესახებ, რომელიც არიელთა შემოქმედებითი ტრაგიკული მხიარულების გასაღებია.³⁸

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართული ხასიათის ეგზისტენციური თვისობრიობის განსაზღვრისას, ახმეტელიც ნიცშეს პრომეთეულ ”არქეტიპზე” ფიქრობდა. ამის საფუძველს ამირანის ეპოსის არსებობა და ქართულ კულტურაში ამ ფოლკლორული სახის მნიშვნელობაც გვაძლევს. მეტადრე, რომ ამირანის მითის კონტურები ახმეტელის მემამბოხე სულისკვეთებით განმსჭვალული სპექტაკლების საზრისშიც იკითხება. განსაკუთრებულ ჟღერადობას კი შალვა დადიანის «თეთნულდში» იძენს, სადაც ადამიანის შემეცნებითი მიზანსწრაფვისა და ტრადიციის, სამეცნიერო პროგრესისა და მითოლოგიური საკრალურობის ტრაგიკულ დაპირისპირებასთან გვაქვს საქმე. არსებობს აზრი, რომ ახმეტელის ეს სპექტაკლი ნამდვილი ქართული ტრაგედია იყო. ვფიქრობთ, ეს აზრი სპექტაკლში განსხეულებული მითოსური ტრაგიკული მსოფლგანცდის სრული რეალიზაციითა და ადამიანის ყოფიერების ძირითადი ანტინომიის გამოკვეთით იყო განპირობებული.

ამასთან კავშირში უნდა ითქვას, რომ რობერტ სტურუასთან ამ წერილის ავტორის მიერ ჩაწერილ ერთ-ერთ სატელევიზიო ინტერვიუში სტურუამ, ქართული თეატრისა და კულტურისათვის უმნიშვნელოვანეს მითთა შორის, მინდიას შესახებ ფოლკლორული გადმოცემა და ამირანის მითი დაასახელა. (გადაცემა ტელეკომპანია რუსთავი-II –ის ეთერში 1998 წელს, სტურუას დაბადებიდან 60 წელთან დაკავშირებით გავიდა). ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მეოცე საუკუნის ქართული რეჟისურის ორი დიდი წარმომადგენელი თეატრის ფარული, გნებავთ, შიდა მითის ბუნებას ერთნაირად აცნობიერებს.

ისტორია მითია

«მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი. ქართველი მხოლოდ შვილია ტრაგედიისა.», წერს ახმეტელი წერილში «არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?». რეჟისორის ეს გამონთქვამი დროის მისეულ მითოსურ განცდას

³⁸ Ф. Ницше, Так Говорил Заратустра, К Генеалогии Морали, Рождение Трагедии, Воля к Власти, Минск, Харвест, 2003, «Рождение Трагедии» – стр.435-573, стр.491.

ცხადყოფს. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარი პროფესორი ვასილ კიკნაძე წერს, რომ ახმეტელს ყოველგვარი საფუძველი აქვს იმისათვის, რომ საქართველოს ისტორიული ბედ-იღბალის ტრაგიზმის განცდა ჰქონდეს, რომ თეატრალური ხელოვნების საშუალებით ახალი რეალობის შექმნისათვის ისწრაფვოდეს, «საქართველო იტანჯებოდა, ერთი მხრივ, ადგილობრივ მჩაგვრელთა და, მეორე მხრივ, მეფის რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის უღელქვეშ», ვკითხულობთ ვასილ კიკნაძის წიგნში³⁹. ვიზიარებთ რა, ერთის მხრივ, კიკნაძის თვალსაზრისს, ვფიქრობთ, რომ ახმეტელის შემოქმედებაში, დროისა და ისტორიის წრფივი განვითარებას ხედვას, თანდათან, მისი მითოლოგიური ციკლურობის განცდა ენაცვლება.

ახმეტელი ისტორიაში მითის, როგორც საკაცობრიო კულტურის ფუძისეული ფორმის კანონზომიერი გამოვლენას ხედავს. მას იმდენად ცალკეული ისტორიული ფაქტები არ აინტერესებს, რამდენადაც ის ზოგადი და არსებითი ტენდენცია, რომელიც მითის ისტორიის არენაზე მრავალჯერ განმეორებად გათამაშებაში წარმოჩინდება. «...ასეთია ყოველი მითის ბედი, - წერს ფრიდრიხ ნიცშე “ტრაგედიის დაბადებაში”, - ის ნელ-ნელა მოექცევა მოჩვენებითი ისტორიული რეალობის ჩარჩოში და შემდეგ, რომელიმე უფრო გვიანდელი ეპოქის მიერ, რომელიც მას ისტორიული მოთხოვნებით მიუდგება, ერთხელ მომხარ ფაქტად აღიქმება... ტრაგედიაში მითი თავის ყველაზე სიღრმისეულ საზრისს ავლენს, თავის ყველაზე გამომსახველ ფორმას ნახულობს...”⁴⁰. ახმეტელისთვის, ისევე როგორც ნიცშესთვის, ისტორია მითის საფარია, ხოლო მისი შემადგენელი ერთეული და კერძო ფაქტები კი მითოსურად კანონზომიერისა და არქეტიპულის უსასრულო ვარიაციას წარმოადგენს.

რეჟისორს პროგრესის ერთობ თავისებური ხედვა აქვს – მისთვის პროგრესი საწყისების შემეცნებასა და ტრაგიკული მითის მიღება-მისალმებაში მდგომარეობს. მითი არ არის ის, რაც უნდა გადაილახოს, მითი ის არის, რაც მარად უნდა იყოს განცდილი, რამაც სიხარული, ექსტაზით მოგვრილი ერთობის გრძნობა უნდა მოგვიტანოს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ პროგრესი, ახმეტელის თვალსაზრისით,

³⁹ ვ. კიკნაძე, სანდრო ახმეტელი, ”ხელოვნება”, თბილისი, 1977, თავი: “დაცვა და უარყოფა” გვ. 143-153, გვ. 144.

⁴⁰ Ф. Ницше, Рождение Трагедии, стр.494.

ისტორიის დრამატული მითოსური ბუნების გაცნობიერებაში მდგომარეობს. ამ დრამატიზმის წვდომა და მისთვის 'ჰოს' თქმა საკუთარი ეგზისტენციის საიდუმლოს გაგებასა და თავისუფლების მოპოვებაში დაგვეხმარება. ნაციონალური სწორედ სიცოცხლის ფაქტის განცდასა და არსებობის ტრაგედიასთან დამოკიდებულებაში ვლინდება. «სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა», წერს იგი. ამ წინადადებაში მას ხასიათის ფუძისეული ნიშანი აქვს გამოკვეთილი, რომელიც ყოფიერების ტრაგიკულ არსზე ემოციურ რეაქციას, მის შეფასება-განცდას გამოხატავს. ახმეტელის აღნიშნული შეხედულება კვლავაც ნიციშეს თვალსაზრისს ენათესავება.

«უტყუარი გადმოცემა ადასტურებს, რომ ბერძნულ ტრაგედიას, თავის უძველეს ფორმაში თემად მხოლოდ დიონისეს ტანჯვა ჰქონდა, ერთადერთი სცენური გმირი დიონისე იყო. ასევე დაბჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ევრიპდემდე ბერძნული სცენის ყველა ცნობილი გმირები – პრომეთე, ოდიპოსი და სხვები მხოლოდ ამ უპირველესი გმირის ნიღბებს წარმოადგენენ... ყველა ამ ნიღბის მიღმა ღვთაება იმალება...»⁴¹

ანალოგიურად, ახმეტელს, როდესაც ის ტრაგედიასა და ისტორიას ადარებს, უფრო, იუნგის ტერმინით რომ ვთქვათ, გლობალური არქეტიპი უნდა ჰქონდეს მხედველობაში, ვიდრე ქვეყნის კონკრეტული ისტორიული ბედ-უკუღმართობა. ისტორიისა და ტრაგედიის შედარება, სხვაგვარად ისტორიისა და მითის შედარება-გაიგივების ტოლფასია, ხოლო საქართველოს ტრაგედიაზე საუბარი და საქართველოს ტრაგედიის სუბიექტად ცნობა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ერის თავგადასავალი, რეჟისორს, ღმერთის მითოსური დრამის სახედ მიაჩნია. ამ შედარებით, ახმეტელს, საქართველოს ისტორია და ზოგადად ისტორია, მითოსური დროის რეგისტრში გადაჰყავს, ლინეარულ დროს ციკლური მითოლოგიური დროით ცვლის, ხოლო დრამის სუბიექტად და მთავარ და ერთადერთ გმირად, თავად ერი წარმოუდგენია. ისტორიულ მოვლენათა შემთხვევითობაში იგი დაფარული და სიმბოლურად «გამხელილი» კანონზომიერების არსებობას განჭვრეტს. შესაბამისად, არისტოტელეს სიტყვებით თუ ვიტყვით, ისტორიაში, ისევე, როგორც დრამაში, მოვლენები

⁴¹ Ф. Ницше, Рождение Трагедии, стр.492.

ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით ვითარდება. *დრამის სული მითია, ისტორია ტრაგედიაა, შესაბამისად ისტორიაა მითია.* აქედან, მითი ყოფიერების უმაღლესი ფორმალური და გრძნობადად შეცნობადი რეალობაა.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ახმეტელი დრამის მითოსურ ბუნებას მთელს კულტურულ რეალობაზე ავრცელებს. მისთვის ერი, დრამა და მითი განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს. რადგანაც საქართველოს ისტორია ტრაგედიაა, რასაც არ უნდა წარმოადგენდეს ქართველი თეატრალურ ქმედებაში, ის მარად და მხოლოდ საქართველოს მითოსურ დრამას გაითამაშებს, ნებისმიერი ისტორია მხოლოდ ნიშანია, სახეა, ნიღაბია, მეტაფორაა საქართველოს ისტორიის ფუძისეული არხე-მითისა და, უფრო გლობალურად კი, ღვთაების დრამატული მოვლენებით აღვსილი ბედისწერისა. ნიღაბი კი, თავის მხრივ, თავად თეატრის არსისა და ბუნების სახეა. ამ გზით ის გამცნობს, რომ იგი ყოველთვის მხოლოდ ნიშანი და ფარია მარად ფარული და მარად ფორმის მაძიებელი არხესი.

დ რ ა მ ა ს უ ბ ს ტ ა ნ ც ი უ რ ი ა

«თეატრი ბუნებით ფორმაა დრამა-შემოქმედებისა. მხოლოდ ფორმებით ვისისხლხორცებთ ჩვენ დრამას და დრამა ჩვენ», გვეუბნება რეჟისორი, რომელიც, დრამის ბუნებაში, ისევე, როგორც იოანე ზოსიმე ენაში, ორ ბუნებას განასხვავებს (ნატურა ნატურანსსა და ნატურა ნატურატას) და მას შეუცნობადი მეტაყოფიერების ნიშნად წარმოაჩენს. დრამის ასეთი ხედვა იმ სემიოტიკოსთა პოზიციას მოგვაგონებს, რომლებიც ნიშნის ფორმალურ მხარეს «რადაც შესაძლო სამყაროზე მინიშნებად» განიხლავენ. დრამა ახმეტელისთვის, ისევე, როგორც ენა ზოსიმესთვის ცოცხალი არსია. ის დამოუკიდებლად არსებობს, თუმცა რიტუალით ადამიანს უკავშირდება და მას შეიცნობს. თუ იოანე ზოსიმესთან ენას «სძინავს», ახმეტელთან დრამა «შეიმეცნებს». მაშასადამე, დრამას ერთგვარი დამოუკიდებელი და თავისთავადი ყოფიერება აქვს, მას ერთგვარი ცნობიერებაც გააჩნია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის ცოცხალი და მოაზროვნე არსია. შეიძლება ითქვას, რომ დრამა, ახმეტელისთვის ღვთაების ერთ-ერთი

ჰიპოსტასია, რომელიც კულტურისა და ადამიანური სამყაროს შექმნა-რეგულირების ფუნქციას ტვირთულობს.

რალა თქმა უნდა, ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ახმეტელს ერისა და დრამის გულუბრყვილო გაღვთაებრიობა მივაწეროთ, თუმცა, მისი აზრი იმის შესახებ, რომ დრამა ერთგვარად ცოცხალი არსია, რომელიც ფორმების გზით გვაჩვენებს სახეს, იუნგის არქეტიპების შესახებ მოძღვრებას გვაგონებს, სადაც არქეტიპი, როგორც ფორმის მშობელი, თვითეული ადამიანის სულიერი ცხოვრების ის საფუძველია, «რომელიც თავისი ბუნებით ზეინდივიდუალურია». ⁴² ახმეტელის დრამა არაცნობიერის ერთ-ერთი ძირითადი არქეტიპია, მას თავისი ფორმა, თავისი დრამატული მითი აქვს. ის კულტურაში ადამიანის მოქმედებას არეგულირებს.

დრამატული მითის წვდომა და მასში შთაგრძნობა თეატრის რელიგიურ-რიტუალური არსების მეშვეობით ხორციელდება.

ისტორიასა და ტრაგედიას შორის იგივეობის ნიშნის დასმა ადასტურებს, რომ ყოველივე ის, რაც ადამიანის კულტურაში ყოფიერებას უკავშირდება, თავისი არსებით მითს ანუ დრამატული არქეტიპის მოქმედების სფეროს წარმოადგენს. არსებობს დრამა, როგორც ფუძისეული რეალობა, არსებობს მისი ნაციონალური გარკვეულობა, რომელიც დროში ვითარდება, ხოლო განვითარების ამ სქემაში არსებობს და მოქმედებს ადამიანი - «შვილი ტრაგედიისა». დრამა, რეჟისორისთვის თავად არის ის «ღვთაება», რომლის თაყვანისცემა თეატრად წოდებული რიტუალური ქმედების დროს ხორციელდება.

«ყოველი ფორმა, ყოველი მოხაზულობა ჩვენთვის რელიგიური კვებების ფორმაა სწორედ იმ ხალხისა, რომელთაც ეს ხელოვნება წარმოშვეს». ლოგიკურად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ხელოვნება ეროვნული ნიშნით გაერთიანებულ ადამიანთა რელიგიური მსახურების – კულტის ფორმაა. ცხადია, რომ ახმეტელის ესთეტიკური თვალსაზრისი ხელოვნების ნაციო და სოციოგენური მისიის აბსოლუტიზაციას ახდენს, მხატვრულსა და ეროვნულს აიგივებს და მხატვრულ შემოქმედებას კულტისა და რიტუალის წიაღში აბრუნებს. ყველა ეს ნიშანი ქართველი

⁴² К. Юнг, Архетип и Символ, Ren iss nce, М., 1991, Об Архетипах Коллективного Бессознательного, стр. 97-193, стр.98.

რეჟისორის თეატრალურ თვალსაზრისს ავანგარდის თეატრის მითო-რიტუალურ ასპექტებთან აკავშირებს.

მაშასადამე, ერი, ახმეტელის მიხედვით, ღვთის თაყვანისცემისა და სამყაროს გარდაქმნა-შექმნის, ნაციონალური უნივერსუმის აგების სპექციფიკური ფორმაა. ყოველი ნაცია სამყაროს ხედვისა და განცდის, მისთვის უალტერნატივო სინამდვილის შექმნას გულისხმობს. ყოველი ერის ყოფიერება, მის მიერვე შექმნილ სამყაროში ხორციელდება. «ამგვარია ხელოვნება და იმ ერმაც, რომელსაც არსებობის სურვილი უღვივის, მთელი თავისი სიძლიერე ხელოვნების განვითარებას უნდა მოახმაროს», ხელოვნებას ეგზისტენციური მნიშვნელობა აქვს და, ერთსა და იმავე დროს, არსებობის აღსრულების საშუალებაც არის და მიზანიც. «ვერაფერი გვიხსნის გადაგვარებისაგან, - ამბობს ახმეტელი, - გარდა ეროვნული ხელოვნებისა და მასთანვე, უპირველესად, ეროვნული თეატრისა».⁴³

ახმეტელს მკაფიოდ აქვს ხაზგასმული მომავალი ქართული თეატრის დანიშნულება, რომელიც რელიგიურ-რიტუალური მსახურების ფორმით უნდა განხორციელდეს. ფაქტობრივად, მომავალი ქართული თეატრის სახით, ის ახალი სინთეტური ნაციონალურ-ეზოთერული იდეოლოგიისა და მისი რიტუალური მსახურების ადგილად განიხილავს, სადაც ნაციონალური კულტურის რიტუალით ქმნადობა განხორციელდება. "თეატრის რელიგიის" განსაზღვრებაში იგი დრამის ეზოთერული არსებისა და მისი მიწიერი სახის - ნაციის კულტს მოიაზრებს. თეატრი მისთვის შემქმნელი და შექმნილი ბუნების შეხვედრისა და ურთიერთშეცნობის ადგილია. ყოველივე დანარჩენი ამ მიზნის მიღწევას ემსახურება: ინტელიგენტთა თეატრი, როგორც მომავალი ქართული თეატრის ერთგავრი ლაბორატორია და ახალ ფორმათა ძიების ადგილი, სათამაშო სივრცის დაგეგმვა, როგორც კომუნიკაციის სასურველ ფორმათა მიღწევის საშუალება, მსახიობის ნაციონალური ბუნებით განპირობებული ფსიქო-ფიზიკური წყობის გამოვლენა, სპექტაკლების რიტმულ-პლასტიკური სტრუქტურის შექმნა და სხვ.

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ქართული თეატრის იდეალური სახისა და ფუნქციის ხედვით, ახმეტელი ნაციონალური თეატრის თვისებათა შესახებ ისეთ

⁴³ ა. ახმეტელი, მომავალი ქართული თეატრი, გვ. 47.

ზოგად თვალსაზრისს გვთავაზობს, რომელიც თავისი ბუნებით ავანგარდის თეატრის კონცეფციას რიგს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ.

თ ა ვ ი III

მითი და ინიციაციის რიტუალი რობაქიძის დრამაში “ლამარა

როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების თეორიასა და პრაქტიკაში თავი იჩინა კონცეპტუალიზაციის პროცესმა, რომელიც ხელოვნების ფუნქციასა და რაობას, მის ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ მისიას იკვლევდა. ხელოვნება ერთის მხრივ რელიგიას, მეორეს მხრივ კი ფილოსოფიას დაუახლოვდა. ფაქტობრივად, თეატრალური ავანგარდი ახალ რევოლუციურ ესთეტიკას, სინამდვილის ხედვისა და განცდის ალტერნატიულ წესებს ამკვიდრებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ასეთი ხელოვნება, განსაკუთრებით კი საბჭოთა კრიტიციზმში, განიხილებოდა როგორც დეკადანსი, ფორმალიზმი და «ხელოვნება ხელოვნებისათვის», ფაქტობრივად, თვით საბჭოეთის იდეოლოგიზირებული ხელოვნება ისეთივე ფსიქოგენურ და სოციოგენურ მისიას ასრულებდა, როგორც მისი ოპონენტი «იზმები».

მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებულად გაიზარდა ინტერესი პრიმიტიულ საზოგადოებათა ხელოვნებისა და კულტურის ამ ეტაპისათვის ზოგადად დამახასიათებელი სინკრეტული მითოლოგიური მსოფლადქმისადმი, პრიმიტიული ხელოვნების რიტუალური ბუნებისა და საინიციაციო ფუნქციისადმი. რიტუალის, როგორც მარად განმეორებად მაგიური ქმედებასა და უნივერსალურ საინიციაციო ფორმაში ინტეგრირებულმა ხელოვნებამ ესთეტიკურ ფუნქციებთან ერთად მარად განახლებადი კულტურის დამფუძნებლის ფუნქციები შეითავსა. ამ ზოგადმა პროცესმა ავანგარდის ხელოვნების წიაღში მოაზრებადი რადიკალურად განსხვავებული ესთეტიკური და კონცეპტუალური მიმართულებები გააერთიანა. შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის ხელოვნების თეორია და პრაქტიკა ერთმანეთს დაუახლოვდა და

მიზნად ხელოვნების კულტურტრეგერული, საზოგადოებისა და ფსიქიკის მარეგულირებელი და მაორგანიზებელი ფენომენის როლის აღდგენა დაისახა.

განსხვავებულ მოძღვრებათა იდეოლოგია, ფილოსოფია თუ მითოლოგია სამყაროსა და საზოგადოების სხვადასხვა მოდელს ქმნიდა და ამ მოდელში ადამიანის ინტეგრირებას ახდენდა. თუ ექსპრესიონისტულ დრამაში ადამიანი ერთიანი სოციალური მექანიკური ყოფიერების უსახელო ჭანჭიკად იქცეოდა, იმავე გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ დრამაში ის ყოფიერების მისტერიის აღსრულების უმთავრეს გმირად გვევლინებოდა.

ჩვენი ნაშრომის მესამე თავში სწორედ გრიგოლ რობაქიძის დრამა «ლამარაზე» ვისაუბრებთ.

«დრამის არსება არის მითი. მითი კი კოსმიური მოვლენაა და არა ისტორიული. ამიტომაც არის რობაქიძისათვის ერთადერთი ჭეშმარიტი დრამა ბერძნული ტრაგედია, რომელშიც ყოველის სახის მიღმა დიონისე ტირის ან იცინის», წერდა რუდოლფ კარმანი.⁴⁴ კარმანი რობაქიძის შემოქმედებაში დრამის ჭეშმარიტი ბუნების ნიცშესებურ გაგებას ხედავს, რომელიც დრამის შენიღბულ ქვემდებარედ ერთადერთი პერსონაჟს – დიონისეს აღიარებს.

ყველაზე უკეთ გრიგოლ რობაქიძის კონცეპტუალურ შეხედულებათა შესახებ მისი საუკეთესო პიესა – «ლამარა» მოგვითხრობს. ნაწარმოების განხილვის კვალდაკვალ, ალბათ, უფრო იოლი იქნება გრიგოლ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის წვდომა.

პიესის სიუჟეტი, რომელიც მინდიას შესახებ თქმულებათა მიხედვით შეიქმნა, მითოლოგიური ისტორიის კანონების გათვალისწინებით ვითარდება. რობაქიძე ძალზე მტკივნეულად აღიქვამდა მისი ნაწარმოების ვაჟას «გველისმჭამელთან» მიმართებაში «მეორეულ» მოვლენად მიჩნევის ცდას. წერილში ვაჟას ენგადი, რომელიც ამ საკითხის ირგვლივ მსჯელობას ეთმობა, რობაქიძე წერს: «ვეკითხები მკითხველთ: «ლამარა» შედის ვაჟას შემოქმედების რკალში, თუ ვაჟა «ლამარას» რკალში?⁴⁵... «გველისმჭამელი» სხვაა და «ლამარა» კიდევ სხვა – მაგრამ თაური ორივესი ერთია. ესაა

⁴⁴ რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, კრებული, შპს. “ჯეკსერვისი”, თბილისი – 1996 წელი, თავი: რუდოლფ კარმანი, რობაქიძე და მითის აღორძინება – 378-388, გვ. 384.

⁴⁵ იქვე, ვაჟას ენგადი – გვ. 158-183, გვ.180.

– მწვერვალი ქართველი ხალხის ზეპიროვნული შემოქმედებისა: მინდია: არსი, რომელშიც მთლიან სახიერდება ორმაგი უნივერსალური იდეა: «სიყვარული შეიქმნს შემეცნებას (მოციქული პავლე), შემეცნება შეიქმნს სიყვარულს (ლეონარდო და ვინჩი). სწორედ ამ მითიურმა არსმა მოითხოვა «ლამარასი» და «გველისმჭამელის» ერთიმეორისადმი ამომწურავი შეპირისპირება».⁴⁶ ამ ნაწყვეტში, რობაქიძე ხაზს უსვამს ნაწარმოების მითიურ არსს, რაშიც დასრულებულ კოსმოგონიასა და საკრალურ ისტორიას გულისხმობს. აქვე, მოდერნისტული და, საერთოდ, ავანგარდული დრამის ერთი საყურადღებო თავისებურებაა მინიშნებული, კერძოდ, რეალური პერსონაჟის, ისტორიული თანამედროვის მითოლოგიზაცია, მისთვის ორმაგი არსებობის – რეალური და მითიური ყოფიერების მიწერა.

ნაწარმოებში ერთიანი საკრალური ისტორიის ამოკითხვაა შესაძლებელი. მოქმედების განვითარებაც მითოლოგიური გადმოცემის მსვლელობის ტრადიციულ წესებს ექვემდებარება. ასეთი მსჯელობის საფუძველს მრავალი გარემოება გვაძლევს. ჯერ ერთი, პიესაში მითოლოგიური პანთეონის სხვადასხვა რანგის ღვთაებათა გამოკვეთა შეიძლება, მათ შორის როგორც უზენაესი, ისე «ლოკალური» მნიშვნელობის ღმერთებისა. ცენტრალური ადგილი ამ სახეთა შორის, რა თქმა უნდა, მზეს ეკუთვნის. თუმცა, ვიდრე ქართულ მითოლოგიაში მზის ადგილსა და ფუნქციაზე ვილაპარაკებდეთ, «ლამარაში» ფრაგმენტულად გადმოცემული კოსმოგონიური მითოსის შესახებ უნდა ვისაუბროთ. თხრობა კი როგორც მითოლოგიას – სულის საკრალურ ისტორიას შეეფერება, დასაბამიდან უნდა დავიწყოთ. პიესის მიხედვით მითოლოგიური მსოფლალქმის ერთიანი სურათის შექმნა მრავალ კითხვაზე გაგვცემს პასუხს.

პიესის მეორე კამარაში, მას შემდეგ რაც მინდია ქავთარის პატარა ვაჟს გველის ნაკბენისგან უწყამლებს, იგი შინ დაძინებას გარეთ დარჩენას ამჯობინებს.

- მე მინდიასთან დავრჩები... ვარსკვლავებს გამოვკითხავ, - გადაწყვეტს ლაგაზი, ქავთარის უფროსი ვაჟი .

⁴⁶ იქვე, გვ. 183.

- ამაღამ ძილი არ მოვა ... ვარსკვლავნი სხვანაირად კრიალებენ, - ეუბნება მას მინდია.

- ხედავ?!

- ვხედავ... ბევრს ვხედავ... ამაღამ ბევრი ვარსკვლავი მოწყდება...

- საით გადავარდების?!

- უკუნეთში... ბუნების უბეში... საცა იშვა... ⁴⁷

მამასადამე ვარსკვლავები ბუნების უბეში შობილან და ამავე უბეს ესწრაფვიან ისინი იმ ღამით, როდესაც მინდია და ლაგაზი ცაზე «კითხულობენ». ეს ჩვეულებრივი ღამე არ არის, განსაკუთრებული ღამეა, ვარსკვლავთა ინიციაციის ღამე, რადგან ისინი საწყისს უბრუნდებიან რათა იქიდან ხელახლა იშვან. უბე იქ არის, სადაც გული ძგერს, მამასადამე, ვარსკვლავნი ბუნების გულიდან იშვიან. გულს კი ერთი თვისება აქვს, ის რიტმულად ძგერს, სისხლს გადაისვრის მთელს სხეულში, სისხლი ყველა ძარღვს გაირბენს და ისევ გულს დაუბრუნდება, რათა ახალი ძალითა და სიცოცხლით გამდიდრებული ხელახალ წრეზე გაემართოს. გულიდან შობილი სამყაროს ამბავი იმასაც გვამცნობს, რომ ეს შობილნი სრული წრის გავლის შემდეგ კვლავ გულისაკენ ბრუნდებიან ახალი წრის გასავლელად. ამ შეთხვევაში, რობაქიძის მიერ ვარსკვლავთა დაბადების ამბავის თხრობა მათი ბედისწერის ისტორიასაც მოიცავს. უკუნი უბე ამავე დროს, ბუნების მდებრობითი არსის, მისი საშოს სიმბოლოც არის. იქ, იმ საკრალურ პირველქმნილ წყვდიადში, იბადება ახალი სიცოცხლე, იქ გადის ახალბედა «სიკვდილის» ფაზას, რათა, წყვდიადთან ნაზიარები, ხელახლა იშვას.

მინდია და ლაგაზი სამყაროს რეკრეაციის მოწმენი და მომსწრენი ხდებიან. ვარსკვლავთა «ინიციაცია» იმას ნიშნავს, რომ ისინი, პირველქმნილ უკუნეთში დაბრუნებულნი, დროებით უნდა «მოკვდნენ» რათა, ხელახალი სიცოცხლით აღვსილნი, განახლებულ სამყაროს მოველინონ. მინდიასა და ლაგაზის დიალოგში აღწერილი სურათის ყველა ნიშანი და სიმბოლო კოსმოგონიური აქტის სამზადისის მაუწყებელია. ასეთივეა დამკვირვებელთა განწყობა, რომლებმაც ზეცაში უნდა ამოიკითხონ სამყაროს ციკლური განახლების, მისი ქმნადობის მათთვის უკვე

⁴⁷ გრ. რობაქიძე, "ლამარა", კამარა მეორე, თეატრალური მოამბე, 1989, № 4, გვ. 81.

ნაწილობრივ გამხელილი საიდუმლო. ისინი ხომ «ნაზიარებთა» რიცხვს ეკუთვნიან, თუმცა მათი ზიარების ხარისხი სხვადასხვაა. იერარქიულ კიბეზე მინდია, ჯერჯერობით, ბევრად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ლაგაზი, მისი მოწაფე, რომელიც ბუნების საიდუმლოსთან შეხებას თავისი უტყუარი ნიჭისა და მასწავლებლის გამო იძენს. თუმცა, ლაგაზის – მოწაფისა და გამგრძელებლის თემა ტრადიციის უწყვეტობის, მისი განმეორების, ახალ ხარისხში აყვანის იმედს და საფუძველს იძლევა. ლაგაზი, ასე ვთქვათ, სხვა დრამის გმირი უნდა შეიქნას, დრამისა, რომელიც ჯერ არ დადგმულა, მაგრამ რომლის «დადგომასაც» ყველა უტყუარი ნიშანი მოასწავებს. მითი ხომ, მისი ციკლური ბუნების გამო, შობის, შემოქმედების აქტის განმეორებისა და გაგრძელების იმედს იძლევა.

ვარსკვლავთა გამოჩენას დრამაში ორმაგი მნიშვნელობა აქვს, პირველ ყოვლისა, ისინი ბედის ვარსკვლავებიც არის, რომელთა ზეციური ქცევით მოკვდავნი თავის ბედისწერას კითხულობენ. ასეთია, ნაწილობრივ, იმ ინტერესის ერთ ერთი მოტივი, რომელიც მასწავლებელსა და მოწაფეს ამოძრავებს. მაგრამ, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ვარსკვლავნი, ამავე დროს, თავის საკუთარ ბედისწერასაც ექვემდებარებიან, ანუ, ადამიანთა ბედის მაწაფებელთა გარდა, დამოუკიდებელი თავგადასავლის განმცდელნიც არიან, უპირველეს ყოვლისა. თუმცა, იმ სამყაროში, სადაც დრამის პერსონაჟები ბინადრობენ, ინდივიდუალური ბედისწერის ცნება პირობითია, რადგან თავიდანვე გაცხადებულია, რომ სამყარო ერთი გულითა ძგერს, რომ ის ერთი რიტმით არის შეკრული და ყოველი ყოფიერის ქვემდებარე საერთო უზენაესი სიცოცხლეა, რომელიც ჩიტის გულშიდაც ძგერს და გველისაშიც. «დაბადებისა» და «დალუპვის» ამ წინასწარგანსაზღვრულობაში აუცილებლობა და მთელი არსებულის ბედისწერა არის მოქცეული». ელენე თოფურიძე ამ ნაწყვეტში ანაქსიმანდრეს შეხედულებას გადმოგვცემს, რომელიც განკერძოებულ ყოფიერებას სასჯელადაც კი მიიჩნევდა. ყოფიერების «გაუსაძლისი» ტრაგიზმის თემა სიცოცხლის აუცილებლობასთან არის დაკავშირებული. ადამიანს არჩევანის თავისუფლება არა აქვს. ხშირად ის მისი ნების გარეშე ერთვება ყოფიერების დრამის ყველაზე მძაფრად დრამატულსა და ტრაგიკულ მომენტებში. თუმცა, როგორც ლაგაზისა და მინდიას მიერ

ლამის ზეცაზე წაკითხული ისტორია მოწმობს, ვერც თვით ცთომილნი გაურბიან სიკვდილისა და განახლების მისტერიას.

ვარსკვლავთა ენას მინდია სხვაგვარ «კრიალს» უწოდებს. ვარსკვლავთა ენა და მათი ყოფიერების დასტური სინათლეა. ასტრალურ ღვთაებათა ღვთაებრიობა ძირითადად ნათელისა და ბნელის ურთიერთგადაჯაჭვულ სიმბოლიკასთან არის დაკავშირებული. ყოფიერება ნათელს უკავშირდება – სინათლე საგნისათვის საგნობრივი ხილული არსებობის მინიჭების საშუალებაა. მზე და ნათელი სახიერი არსებობის პირობა და წყაროა. ცოდნას მინდია ვარსკვლავთა კრიალის «კითხვით» იძენს. ანუ ცოდნა და ხედვა (რაც, შეიძლება ითქვას, იგივე ცოდნაა) ნათელს მოაქვს. ვარსკვლავნი ბუნების უბეს – წყვდიადს უბრუნდებიან, რათა იქიდან მეტი სინათლით იშვან. წყვდიადიდან იშვის ნათელი. თუმცა, ეს წყვდიადი, ნათლის წარმომქმნელი, ჩვეულებრივი წყვდიადი არ არის, ის «უბის» წყვდიადია. ბერძნულ მითოსში სინათლე – ეთერი და დღე – ჰემერა ერების (წყვდიადი) და ნიუქტას (ღამე) კავშირიდან იბადებისა. ღამევე შობს მოირას – ბედისწერას, რომელიც არა მხოლოდ ადამიანებზე, არამედ ღმერთებზეც მეფობს, წერს ჰესიოდე. ვარსკვლავებზე «კითხვის» ღამეს სამი ღვთაების არსება იკვეთება: ნათელის (მზის), წყვდიადის (ღამის, პრეკოსმიური დედის), ბედისწერის, რომლის ძალას ვარსკვლავნიც ემორჩილებიან.

როდესაც ბუნების უბის შესახებ საუბრობს, მინდია მას უკუნეთთან აიგივებს. ინციაციის რიტუალში პირობითი «წყვდიადის» სხვადასხვა ხერხით შექმნის მიზნად მირჩა ელიადე წინაკოსმიურ მდგომარეობაში დროებითი დაბრუნების მიღწევით ხსნის. ინციაციის «განმცდელთა» ტოტებით დაფარვას, ბუჩქებსა და ქოხებში დამალვას, ტყის უსიერ ტევრში გადამალვას მკვლევარი ვირტუალურ, პრეკოსმიურ მდგომარეობაში დაბრუნების იმიტაციად (ან რეალურ განცდად) წარმოადგენს, რასაც, შემდგომ, ხელახალი შობა უნდა მოჰყვეს, რომელიც «სამყაროს შექმნის» ტოლფასია.

პრეკოსმიური მდგომარეობა ბერძნულ მითოსში ქაოსის სახელით არის ცნობილი. რობაქიძე, წყვდიადის ბუნებისა და თვისების აღსანიშნავად განსაკუთრებულად გამომსახველ ემოციურ განსაზღვრებას პოულობს. სიტყვა «უბე» სითბოსთან, სიცოცხლის გადარჩენასთან, აკვანთანაც ასოცირდება. მას შექმნილის მიმართ ნეიტრალური განწყობილება აღარ ახასიათებს, პირიქით, მისი დანიშნულება

სიცოცხლის შეფარვა და დაცვაა. მეტიც, ეს მისი ერთადერთი დანიშნულებაა, უბე მალავს მკერდს, რომელმაც სიცოცხლე უნდა ასაზრდოვოს. საინტერესოა, რომ კოსმოსსა და პრეკოსმიურ მდგომარეობას შორის, რობაქიძის ლექსიკური არჩევანის წყალობით, ასეთი თანახმიერი კავშირი, შეიძლება ითქვას განსაკუთრებული მოკავშირეობა მყარდება. სამყაროში ყველაფერი სიცოცხლის განახლებასა და შენარჩუნებას ემსახურება. ვარსკვლავნი, უსახელო ღვთაებანი, კოსმოგონიური აქტის სუბიექტნი, საწყისს ესწრაფვიან, სამყაროში რეკრეაციის დრო დადგა, რომელიც ყოველთვის ნახტომთან, ზებუნებრივი ყოფიერების საიდუმლოსთან სულის არსებობის მიზნობრიობის ხელახალ და, შესაძლოა უფრო ღრმა წვდომასთან არის დაკავშირებული. თუმცა, რეკრეაცია, რომელიც, ერთი მხრივ ხსოვნას გულისხმობს (და ეს ხსოვნა არის საფუძველი სულის საკრალური ისტორიის შექმნისა), მეორე მხრივ, სრულ განახლებასაც გვპირდება, რაც ახალი მახსოვრობის, ყოფიერების შესაძლოა მარად იგივე, მაგრამ მაინც მარად ახალი ფურცლის გადაშლას გვიქდის.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ბუნების უბე ბუნების მკერდის, მისი მასაზრდოებელი ძალის ასოციაციას იწვევს. რობაქიძის მხატვრული მეტაფორის წყალობით, შესაძლებელი ხდება ვარსკვლავთა სამშობლოს გრძნობადი ხატების შექმნა.

ვფიქრობთ, სწორედ ამ პრეკოსმიური დედის მიმართ უნდა იყოს მიმართული მინდიას ლოცვა, რომელსაც იგი ძალის დაკარგვის გამო სასოწარკვეთილების ჟამს აღავლენს.

მინდია. უსახელო! მალალო!

რისად მამცილდი?! რისად დამტოვე?!

რისად დამაგდე ვით წისქვილი სათავეგადაგდებული?!

რისად დამცალე ვით ამამშრალი წყარო კლდეების?!

რისად ამიმღვრიე მზერა ნათელი?!

რისად დამიბანდე გული უცხო სურვებით?!

მოვედ ჩემთან – ვით დედა შვილთან.

მოვედ ჩემთან დედაი –

და ძუძუს ნუ დამაკლებ!

გავხსნი გულს ვით წყურვალ თასს:
ჩაეშვი გულში ვით ყვავილოვანი ნაკადული...
ნუ იქნები მტერფავი ჩემი!
ამიქარვე გული,
ამიხილე თვალი!
ვიყო კვლავ შენი მსახური!

მინდია თითქოს უსახელო ღვთაებას ევედრება, მაგრამ მეორე წუთს მას დედას უწოდებს და ვით ჩვილი ძუძუთი დაპურებას თხოულობს მისგან. კავშირი დედასთან მინდიას გულზე გადის, რადგან სწორედ გულში უნდა ჩაეშვას უსახელო მაღალი დედა ვით ყვავილოვანი ნაკადული, რათა განკურნოს მლოცველი უცხო სურვებისგან, აუქარვოს გული და აუხილოს თვალი. ჩანს, მინდიასა და ვარსკვლავებს ერთი დედა უნდა ყავდეთ, დედა, რომელიც ყველგან არის, ყველაფერს განმსჭვალავს და ასაზრდოვებს თავისი მაცოცხლებელი ძალით. ამ ღვთაების განუსაზღვრელობა იმით არის გამოწვეული, რომ იგი ყველგან არის და ყოველივეს მოიცავს. ქვეყნიერება მასში ისეა მოქცეული, როგორც ნაყოფი საშოში, ამიტომაც არა აქვს მას სახელი, რადგან არა აქვს განსაზღვრულობა მის აღმატებულ ყოფიერებას, არ არის ფორმა და მეტაფორა, რომელიც პრეკოსმიური მდედრობითობის არსს გამოხატავს უკეთესად, ვიდრე სიტყვა უბე, რომელიც მთლიანად შიგნიდან მოსაქცევს, მოსაკალათებლს, თავშესაფარებელს ნიშნავს. ის უხილავია, ისევე, როგორც უხილავია ჩანასახისთვის საშო, რომელიც მთელი თავისი არსების დედობრივი ძალით ასაზრდოებს მას. თუმცა, დგება ჟამი, როდესაც, ემბრიონი სამზეოზე უნდა გამოვდეს, როდესაც უნდა მოწყდეს დედის ძუძუს და დამოუკიდებელი ნაბიჯები გადადგას. მინდიას ლოცვა დამოუკიდებელი ყოფიერების გამო განცდილი შიშით არის გამოწვეული. ინიციაცია სრულდება, ახალბედა პირველ ნაბიჯებს დგამს ახლადშექმნილ სამყაროში. მას აღარ იცავს განუსაზღვრელი აღმატებული მდედრობითობის საფარი, მდედრობითობის უბე. მინდიას სურვილი გულში შემოუშვას ყოვლისმომცველი დედა პირადული, განკერძოებული ყოფიერების წინაშე შიშის მაუწყებელიც არის. ჰარმონიულ, არადიფერენცირებულ პრეკოსმიურ ყოფიერებას საზღვარი დაესვა. კოსმოსის ჰარმონია

წინააღმდეგობათა ერთიანობაზე, განსაზღვრულ, საზღვარდადებულ ყოფიერთა თანაარსებობაზეა დაფუძნებული. მაგრამ წინააღმდეგობათა ერთიანობის დინამიკური ბოლოქარი ჰარმონია ადამიანის მიერ ტრაგიკულად განიცდება, მას დარღვეული კავშირების აღდგენის მტანჯველი ამოცანა ეკისრება. ადამიანის ბუნების თანშობილი «მანკიერების» გამო, ორფიკები ძველ საბერძნეთში ბავშვის შობას გლოვობდნენ, ხოლო ადამიანის გარდაცვალებას ზეიმით აღნიშნავდნენ. «სინამდვილის ორი ტენდენციის დამაბული ურთიერთდაპირისპირების შესახებ წარმოდგენა: აუცილებლობისა, რომელიც სამყაროსა და საზოგადოებაში ბატონობს, და ადამიანის სუბიექტური მიზანსწრაფვისა ის თავის ნებას დაუმორჩილოს, ჯერ კიდევ ჰესიოდესთან ვლინდება. იდეა ადამიანის აუცილებლობაზე შესაძლო გამარჯვების შესახებ, და შესაბამისად, კულტურის შესაძლებლობის იდეა, მის მიერ პრომეთეზე მოთხრობილ მითში პოულობს თავის ასახვას. იგივე იდეაა გამოხატული სულის ღმერთების (ზევსის) ბუნების ღმერთებზე (ტიტანებზე) გამარჯვების მითშიც.

უნდა ითქვას, რომ ელინთა ნააზრევში ტრაგიკული თავად ქვეყნიერების ერთგვარ განსაზღვრულობად, მის არსებით მომენტად იქცევა. (ახმეტელისთვის, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ტრაგიკული ერის ისტორიის ასეთივე არსებით მომენტად, მის ფომალურ და საზრისობრივ განსაზღვრულობად იქცევა, თ.ბ.). ის ფაქტი, რომ სტიქიათა კოსმიურ კატასტროფათა გამომწვევი ბრძოლა, ყოფიერების სიღრმისულ საფუძვლებში ადამიანისათვის უჩინარი ჰარმონიით გადაწყდება, სრულიადაც არ აუქმებს მის ხანმოკლე ცხოვრებაში ღრმად ტრაგიკული კონფლიქტებისა და კატასტროფების გარდუვალობას. ერთი სიტყვით, ტრაგიკული თვით ეგზისტენციის არსებით მომენტად იქცევა”.⁴⁸

ვარსკვლავთა ბედისწერაც იმას გვაუწყებს, რომ აუცილებლობას ყველაფერი ემორჩილება, თვით ღვთაებრივი ქმნილებანი. ვარსკვლავთა კრიალი და საწყისი კომფორტული «არარსებობისაკენ” სწრაფვა მინდიას ლოცვის ფარულ ტონალობას იმეორებს. ძუძუს მოითხოვს დიდი დედისაგან მინდია, რადგან «ჩვილ” არის და უმძიმს დაპირისპირების გადალახვა, რომლის შეცნობის საშუალება წინაკოსმიური იდილიის შეცნობის ფონზე მიეცა.

⁴⁸ Е. И.Топуридзе, Человек в античной трагедии, «Мецниереба», Тбилиси, 1984., гл. 2: К вопросу о Специфике Характера Трагического Героя – стр.21-32, стр.25.

თუმცა, მანამ, სანამ მინდიას მრავალსაფეხურიანი ინიციაციისა და მის მიერ სრული და ქმედითი ცოდნის მიღწევის, იქოს ინიცირებისა და ტრაგიკული დაპირისპირების გადასაჭრელად, საკუთარი თავის მსხვერპლად გამეტების შესახებ ვისაუბრებდეთ, შევეცადოთ, პიესის კონფლიქტის "დიდი" და "მცირე" წრეები მოვხაზოთ. ეგზისტენციური დილემის გადაჭრის ერთადერთ შესაძლებლობად რობაქიძის «ლამარაში» ადამიანის პირადი არჩევანი მოჩანს, რომელსაც კულტურშემოქმედებითი აქტის მნიშვნელობა აქვს. რობაქიძე ცდილობს კოსმოგონიური და სოციოგენური შემოქმედება სინქრონულად, შეთანხმებულად წარმოადგინოს, განგებისა და ადამიანის ნებას შორის მიზნობრივი თანხვედრა დაინახოს და ცხადყოს, რომ მხოლოდ ამ ერთიანობის განცდის შემთხვევაში, მხოლოდ ადამიანის მიერ ეთიკური პასუხისმგებლობის გაცნობიერებისა და შესაბამისად, თავისუფლების განცდის შემთხვევაში, ხდება შესაძლებელი გადაულახავი ანტინომიის გადალახვა და ჰარმონიის აღდგენა.

«ლამარას» მითოსი ისე არის აწყობილი, რომ პრეკოსმიური დედა თვითონ უბიძგებს ადამიანს თვითშეცნობისა და ეგზისტენციური არჩევანისკენ. პიესის მთელი მოქმედება ერთი ძირითადი მიზნის განხორციელებას ეძღვნება, ამ სულისკვეთებაში ღვთაება და ადამიანი სოლიდარულნი არიან. რობაქიძე ცდილობს ისეთი დისტანციიდან შეხედოს მოვლენებს, რომ ბუნებისა და სულის ღმერთების (ბერძნულ მითოსში ზევსისა და პრომეთეს) კონფლიქტის მიღმა, ადამიანმა მათი ფუძისეული მოკავშირეობა განჭვრიტოს. ამ წინააღმდეგობის დაძლევა მზის სიმბოლიკის საშუალებითა და მისი რეინკარნირებული მიწიერი სახის - ლამარას საშუალებით ხდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, «სრულყოფილი» საკრალური ისტორიის გამართვაში რობაქიძეს ქართული კულტურის ისეთი უნივერსალური სახე ეხმარება, როგორც არის მზე.

მზის ღმერთობა საქართველოში მრავალი არქეოლოგიური თუ ეთნოგრაფიული მასალით არის დადასტურებული, ამასვე ადასტურებს ქართველი ემიგრანტი მკვლევარის – ვიქტორ ნოზაძის «ვეფხისტყაოსანისადმი» მიძღვნილი ფუნდამენტური გამოკვლევა, სადაც ერთი წიგნი მთლიანად “ვეფხისტყაოსანის” მზისმეტყველებას ეთმობა. სოლარულ მითოლოგიას ყოფიერების ბუნების მოდელირებისათვის

არაჩვეულებრივად სრული და ყოვლისმომცველი სიმბოლო აქვს. მზის იდეის უნივერსალურ ტევადობას სოლარული ორნამენტი და სხვადასხვა სოლარული შინაარსის სიმბოლოები ადასტურებს (ბორჯღალი, სვასტიკა), რომლებიც, პრაქტიკულად, ყოფიერების ყოველგვარი გრძნობადი გამოვლინების მოდელირებას ახდენს.. აქ თავს იყრის წარმოდგენები ნათელისა და მოძრაობის ბუნების ერთიანობაზე. სინათლისა და მოძრაობის ცნებები ერთ გრძნობად სიმბოლოში განუყოფლად ერთიანდება. ბორჯღალსა და სვასტიკაში კიდევ მრავალი მნიშვნელობის ამოკითხვაა შესაძლებელი – კერძოდ კი იმისა, რომ მზიური ნათელი, როგორც საფუძველი ყოფიერებისა, «წარმართ» - მარცხნიდან მარჯვნივ მოძრაობს და სიცოცხლის მარადიულობის, მისი ღირებულების იდეას განამტკიცებს. მზის ღმერთობა და მის სიმბოლიკასთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობრივი მომენტები ადასტურებს, რომ ქართული კულტურისათვის, მთელი მისი ისტორიული ყოფიერების მანძილზე, სიცოცხლე, მისი ტრაგიკული ანტინომიურობის მიუხედავად, ყოველთვის უპირობო ღირებულებას წარმოადგენს. ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით მზის სიმბოლოს ღვთაებრივსა და რიტუალურ მნიშვნელობას როგორც რობაქიძის დრამატურგის, ისე ქართული თეატრის წარმართული რიტუალური ფესვებისათვის, მზის სიმბოლოს გადამწყვეტი მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

«ლამარაში» გადმოცემულ მითოლოგიურ ვერსიაში, რომელიც მწერლის პოეტური წარმოსახვისა და მითის კონსტრუირების «ობიექტური» კანონების მიხედვით არის აგებული, საყოველთაო ინიციატია ეტაპობრივია და მითოსურ სახეთა და სიმბოლოთა თანახმიერი მოქმედებით ხორციელდება. ვარსკვლავნი, ბუნების უბე, მზე, გველი, სისხლი, ჩიტი, გმირი - სულის საკრალური ისტორიის თანაშემქმედნი და ფუძემდებელნი არიან. სწორედ ამ უკანასკნელს ევალება კონფლიქტური ზღვრული ვითარების გადალახვა. თუმცა ამას იგი «განკაცებულ» ღვთაებასთან თანაშემოქმედებით აღწევს. ღვთაება ადამიანურ ბუნებას იძენს, ადამიანი ღვთაებრივს. მხედველობაში გვაქვს მინდიასა და იჩოს სცენა, როდესაც მინდია ცნობიერი ეთიკური თავგანწირვის წყალობით, იჩოს ინიციაციას განახორციელებს. ადამიანი ღვთაებისათვის დამახასიათებელ ძირითად თვისებას იძენს, ის სხვისთვის ღვთაებრივი ბუნების მინიჭების უნარმქონე ხდება. მინდია იჩოს «აზიარებს», მის

სრულყოფილ და მყისიერ ინიცირებას მოახდენს და საკრალური სულიერების რკალში ჩართავს. ღვთაება და ადამიანი ბედისწერაზე ეთიკური არჩევანის გზით ამაღლდებიან და ტრაგიკულ წინააღმდეგობას ერთობლივად აუქმებენ.

პიესის ერთიანი პოეტური ტექსტიდან თავიდანვე იკითხება ის გარემოება, რომ ამ საკრალური ქმედების მიზანი მიჯნათა გადალახვაა. წერალი, თითქოს, ყოველ სიტყვას მიკრომითის დატვირთვას ანიჭებს. ჩვენ უკვე შევაჩერეთ ყურადღება სიტყვა «უბეზე». გაცილებით უფრო დიდი დატვირთვის მატარებელია ის სიმბოლო, რომელიც პიესის ტექსტში პირველივე რემარკიდან შემოდის და მთელი მოქმედების ერთიან მიზანსწრაფვას, მეტიც, სამყაროს ინიციაციის მიზნობრივი აქტის შინაგან ენტელექციას გამოხატავს. ეს სიმბოლო სხვადასხვა ვარიანტში მოცემულ ზღვარის თემას ასახავს. რემარკა გვამცნობს: «ხევსურეთისა და ქისტეთის საზღვარი. ლბილი ფერდობი. ფერდობი თითქო გარღვეულია ხრამით. მეორე მხარეს გადახტომა ნადირს შეუძლია». უკვე ამ შესავალ პეიზაჟში ასახულია მთელი ის პრობლემატიკა, რომელიც პიესის მოქმედების შემდგომი მსვლელობისას გაიშლება. ნაწყვეტში ზღვრის, ზღურბლის თემა სამჯერ და სამგვარად არის მოწოდებული, პირველ ორ ვარიანტში - როგორც პრობლემა, რომელიც გადასაჭრელად, გადასალახავდ გვიხმობს - საზღვარი, ხრამი - მესამედ კი როგორც ამ პრობლემის გადაჭრის ერთ ერთი შესაძლებლობა: მეორე მხარეს გადახტომა ნადირს შეუძლია. მაშასადამე, არსებობს სფერო - ბუნება - სადაც ეს პრობლემა მოგვარებადია, მაგრამ რჩება მეორე რეალობა - კულტურა - რომელმაც საზღვრის გადალახვის თავისი ვერსია უნდა შემოგვთავაზოს. თვით პირველი ორი აღნიშვნა საზღვარისა ორივე ჭრილშია მოწოდებული - ბუნებრივსა (ხრამი) და სოციალურში (ხევსურეთისა და ქისტეთის საზღვარი). ნადირს სწორედ ბუნებრივი საზღვრის გადალახვის ძალა შესწევს, მაგრამ საჭიროა საზღვრის გადალახვის ადამიანური, კულტურული «ვერსიის» შექმნა. მაშასადამე, დასაწისშივე ცხადია, რომ ის, რაც ბუნების, ანუ აუცილებლობის სამყაროში თავისთავად გვარდება და ეთიკურ დილემას არ ქმნის, ადამიანურ სამყაროში გადაულახავ წინააღმდეგობად გადაიქცევა. კანინზომიერება, თავისუფალი არჩევანის არარსებობა, ანუ უზენაესის ნების აბსოლუტური უპირობო აღსრულება ბუნებას ცოდვისაგან იცავს. ბუნებაში არსებული

სიკვდილი მკვლელობის, ანუ სიცოცხლის წინააღმდეგ ეთიკური დანაშაულის სტატუსს არ ატარებს.

მინდია. - მე გველ მიყვარს, გველსაც ვუყვარვარ, რადგან ჩიტის გული მიყვარს.

II ბიჭი. - გველ ჩიტსა ახრჩობს.

მინდია. – ეგ სხო რამაა.

მინდიას გველის მიერ ჩიტის მოკვდინება მკვლელობისა და დანაშაულის რანგში არ აკყავს. მხოლოდ ადამიანის მოქმედებას შეუძლია თავისი შეჭრით დაარღვიოს ბუნების ჰარმონია და მისი შინაგანი ძგერისა და შემობრუნების «მცირე» თუ «დიდი» რიტმები.

მწყემსი ბიჭების მიერ ნამღერ წარმართულ სიმღერაში ადამიანის ეგზისტენციის ტრაგიკული წინააღმდეგობანი აისახა: «აი მთაზედა - / თოვლიანზედა. / ია დავთესე - / ვარდი მოსულა. / ირმისა ჯოგი შიგ შაჩვეულა. / ნეტავ ეძოვა / არ გაეთელა. / სიძე-სიმამრი მთას ნადირობდნენ. / ტყორცა სიძემა – მაჰკლა ირემი. / ტყორცა სიმამრმა – მაჰკლა მან სიძე.» კონფლიქტი სახეზეა. სამწვერა სიმრავლეში ირემი-სიმამრი-სიძე – მოკავშირეობისა და მტრობის თავისებური სისტემა არსებობს. სიძესა და სიმამრს სოციალური კავშირი კრავს, სიმამრსა და ირემს საკარლური. საკარლური კავშირი უფრო ადრეულია, ვიდრე სოციალური, ამაზე კულტის მამის ფიგურასთან კავშირი მეტყველებს. აქვე შეგვიძლია ამოვიკითხოთ ვაჟას «გველისმჭამელის» პრობლემაც, რომელიც სიძე-სიმამრის ფიგურებზეა «გადანაწილებული». თუ მრწამსსა და საჭიროებას შორის წინააღმდეგობა «გველისმჭამელში» მინდიას სულში იყო მოქცეული, წარმართულ ტექსტში ის სიძესა და სიმამრს შორის ნაწილდება და კონფლიქტი «შიდა» სარბიელიდან გარეთ გადმოინაცვლებს. თუმცა, თავისი ბუნებით, მაინც ტრაგიკულად ჩაკეტილი და გადაუჭრელად წინააღმდეგობრივია.

- შენ ჩემო ქალო მე რა გახარო:
- ქმარი მაგიკალ – თავს ნუ მაიკლამ.
- შენ ჩემო მამავ დარბაისელო:

- აგრემც მაკვდები – ვერ მაისვენო.
- მამეც ცულ-წალდი:
- გზა გავიკაფო.
- მამეც სანთელი:
- გზა ჩავინათო
- უნდა ჩავიდე ჩვევა-ქცევითა.
- უნდა გაჰკოხო ირმის ტვინითა.
- უნდა შავსუდრო აბრეშუმითა.

ადამიანი-ღმერთის საკრალური «ვერტიკალური» მოკავშირეობა სოციალური «ჰორიზონტალური» კავშირების სიბრტყეზე დესტრუქტიულადაც აისახება. ადამიანი ყოველთვის საბედისწერო არჩევანის წინაშე დგას – მოვალეობასა და გრძნობას, მრწამსსა და სიყვარულს შორის არჩევანის წინაშე. მამის არჩევანი ქალიშვილს რადიკალური დაპირისპირებისკენ უბიძგებს. ის წყვდიადში, «ქვესკნელში» მიემართება, სადაც ირმის გამო მსხვერპლად შეწირულს ირმისავე ტვინით «გაპოხავს», მამას გაემიჯნება და საუკუნოდ შეაჩვენებს (აგრემც მაკვდები – ვერ მაისვენო).

თუ ჩავეძიებით, ქალის მიერ სანთლით წყვდიადის ჩანათება და საქმროს ღვთაებრივი ცხოველის ტვინით გაპოხვა მისთვის ღვთაებრიობის ნიშნის მინიჭებასაც ნიშნავს. ღვთაების დამარცხება და მისთვის ღვთაებრივი ძალის წართმევა (რისი სიმბოლოც აქ თავისუფლად შეიძლება იყოს ტვინი, რომელიც გონის ადგილია და ძალასა და საზრიანობას შეიცავს, რომელიც თავში მდებარეობს და შესაბამისად სათავო, «სამთავრო» მნიშვნელობაც აქვს). დაპირისპირება სიძესა და სიმამრს შორის მამასა და ქალიშვილს შორის დაპირისპირებაში გადადის. აქ, სრულიად ლოგიკურად გვახსენდება ანტიკური დრმა, კერძოდ კი ანტიგონეს ისტორია, სადაც ღვთაებრივი «კანონმდებლობის» სხვადასხვა მოთხოვნათა ანტინომიური დაპირისპირების წინაშე ვდგებით. სიმღერის წარმართულ ტექსტში ტრაგიკული კონფლიქტის განვრცობადობა, «მემკვიდრეობითობა» და საბედისწერო გადაულახავობაა ნაჩვენები.

დრამატურგი ამ სიმღერით, ისევე, როგორც პირველი რემარკის ტექსტით, შეგვაძნელებს, რომ მოქმედება გადაულახავ წინააღმდეგობებს შეეხება, რომელთა

გადაჭრა დრამის ამოცანას წარმოადგენს. ის ასევე «მიგვითითებს», რომ ეს კონფლიქტი გლობალური, კოსმიური ხასიათისა იქნება. სწორედ ამიტომ კონფლიქტის საფუძვლებისა და მისი გადაჭრის გზების ძიება დასაბამიდან უნდა დავიწყოთ. სამყაროს კრეაციისა და რეკრეაციის ფენომენი შინაგანი მიზნობრიობით აღვსილ აქტს წარმოადგენს. სამყაროში მარად არსებობს ყოფიერების თანშობილი, მისი ბუნების იმანენტური ტრაგიკული კონფლიქტის დაძლევისკენ მიმართული ნება. სწორედ ამიტომ იწყება მარად ხელახლა სამყაროს შექმნის კოსმოგონიური აქტი, რომელსაც თან სდევს ადამიანის მენტალური შექმნა და მისი საშუალებით სოციუმის ფორმირება. ამ სიძღვრაში იკვეთება ის ამოცანაც, რომლის გადაჭრას უნდა შეეცადოს დრამატურგი, რომლის გადაჭრა ერთიანი კოსმოგონიისა და საკრალური ისტორიის მიზანს წარმოადგენს – მამისა და ქალიშვილის შერიგება, მათი ტრაგიკული განმხოლოებისა და დაპირისპირების დაძლევა. სწორედ ამ მიზნის განხორციელება ხდება ლამარა-მინდიას ტანდემით. ლამარა თავისი უნებლიე დანაშაულის გამოსყიდვის საშუალებად მინდიას ამზადებს, მინდიას, რომელსაც თავისი ბუნების ნაწილს უზიარებს, მისი მისტიკური სწორფერი ხდება.

დრამის ამოცანის გაგება, როგორც გლობალური, კოსმიური, მითოლოგიური ფენომენისა, ჯერ კიდევ არისტოტელეს «პოეტიკიდან» იღებს სათავეს. არისტოტელეს დრამის სული – ამბავი – მითოსის სახელით აქვს წარმოდგენილი. მართალია, ის აქვე მითის მნიშვნელობას აღარ განმარტავს, მაგრამ ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არისტოტელეს აზრით, დრამა ღვთაებრივი განჩინებით შექმნილი სამყაროსა და საზოგადოების დრამატული კანონების მიხედვით არსებობის წესის შესახებ მოგვითხრობს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დრამაში გადმოცემული ამბავი არასოდეს არ არის ლოკალური. მას ყოველთვის მითის გლობალურობა ახასიათებს. (აქ ნიციუმს წინა თავში მოყვანილი ციტატაც უნდა გავიხსენოთ, რომლის თანახმადაც, ევრიპედემდელი ტრაგედიის გმირი მუდამ შენიღბული დიონისე იყო - «ბერძნული სცენის ყველა ცნობილი გმირები – პრომეთე, ოდიპოსი და სხვები მხოლოდ ამ უპირველესი გმირის ნიღბებს წარმოადგენენ... ყველა ამ ნიღბის მიღმა ღვთაება იმალება»...) ანუ, ტრაგედიაში შეიძლება ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტურ წინააღმდეგობაში მოხვედრის ისტორია იყოს ამოკითხული, წინააღმდეგობისა,

რომელიც მისი გადასაჭრელი ხდება. მხოლოდ ამ რანგისა და მასშტაბის წინაღმდეგობას შესწევს ძალა ადამიანს კათარზისი, ანუ გადალახვისაგან განცდილი სიამოვნება განაცდევინოს. «ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალურლის აღმძვრელი მოვლენებისა.»⁴⁹ კ. ლევი-სტროსი წიგნში «სტრუქტურული ანთროპოლოგია» წერს: “კენონმა აჩვენა, რომ შიში, ისევე, როგორც მრისხანება სიმპათიკური ნერვული სისტემის განსაკუთრებულად ინტენსიური მოქმედების თანხლებით მიმდინარეობს. ასეთი მოქმედება, ჩვეულებრივ სასარგებლოა, რაგან ამ დროს განვითარებული ორგანული ცვლილებები ინდივიდს ახალ სიტუაციასთან შეგუების საშუალებას აძლევს”.⁵⁰ ლევის სტროსი მაგიურ სიტუაციას განიხილავს, როგორც კონსენსუსს, ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფსა თუ მთელ საზოგადოებაში არსებულ შეთანხმებას მოვლენათა შინაგანი მიზეზშედეგობრიობის სტრუქტურისა და საზრისის თაობაზე.

ჩვენი დებულების თანახმად, იმის შესახებ, რომ თეატრალური ქმედების ერთ ერთი ძირითადი დანიშნულება კოლექტიური ინიციაციაა, რომელიც საზოგადოების წევრთა ერთიანი კულტურის სივრცეში გაერთიანებას ემსახურება, ის შიში და განწმენდა, რომელიც ტრაგედიასთან.

«შეხებას» ახლავს თან, ინიციაციის რიტუალის დროს ახალბედას მიერ განცდილ გრძნობებს შეესატყვისება. შიში სიკვდილის, არარსებობის შიშს უკავშირდება. ადამიანს ეშინია, რომ ტრაგიკული ანტინომია ვერ გადაიჭრება და ეს კულტურისა და საზოგადოების, ხოლო საზოგადოების ფარგლებში კი ინდივიდის არსებობას შეუძლებელს გახდის. მაგრამ, ტრაგედიის მეშვეობით ანტინომიური ვითარების დროებითი გადალახვა ხდება და კულტურული თუ საზოგადოებრივი არსებობის გაგრძელების შესაძლებლობა ძალაში რჩება.

საინტერესოა, რომ დრამის გმირის დაღუპვა, რიტუალური მსხვერპლშეწირვის აქტსაც შეიძლება შევადაროთ, როდესაც სისხლით ხდება ღვთაების «დამწყალობება», საკრალური კავშირის შეკვრა. თეატრალური სანახაობა პირობითი მსხვერპლშეწირვის დატვირთვასაც ატარებს, ერთი შეწირული ზვარაკით მთელი საზოგადოების

⁴⁹ არისტოტელე, "პოეტიკა", გამომცემლობა "განათლება", თბილისი, 1979 წელი. გვ. 164.

⁵⁰ К. Леви-Строс, Структурная Антропология, М., «Наука», 1983, гл.Колдун и Его Магия- стр.147-164, стр. 148.

განწმენდა ხდება. საინტერესოა, რომ არისტოტელე სწორედ სიტყვა «განწმენდას» მიმართავს, რომელიც, ჩვენი აზრით, სამედიცინო ტერმინოლოგიის გარდა, რელიგიურ რიტუალსა და მისტერიასთან დაკავშირებული ლექსიკიდან უნდა მომდინარეობდეს. ახალბედა ღვთაებისადმი შეწირულ მსხვერპლსაც განასახიერებს. თუმცა, ამ მსხვერპლშეწირვით იგი ღვთაებრივ ბუნებას იძენს და ხელახალი შობისთვის განემზადება. სიკვდილისა და შობის რიტუალური მონაცვლეობა, როგორც სულიერი ცხოვრების მოდელი, როგორც მისი კონტინუუმის შესაძლებლობა, ქართველი ფილოსოფოსის, მერაბ მამარდაშვილის ნააზრევის საფუძველსაც წარმოადგენს. მისი აზრით, ადამიანის სულიერი ცხოვრების პროცესი მუდმივ შრომას ეფუძნება, ის დრამატულია, ქმედითი, ანუ ციკლური ბუნება ახასიათებს – სიყვარული ერთხელ მიღწევით კი არ ნარჩუნდება, არამედ, ყოველ ჯერზე ხელახლა, განმეორებადი შრომის შედეგად მიიღწევა. პრაქტიკულად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თეატრი, ისევე როგორც ქართული ფილოსოფია, მითოლოგიური ტოტალური განახლების მოდელის პროექციას ადამიანის სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნებისმიერ სფეროზე ახდენს და ყოფიერების საყოველთაო მოდელად აცხადებს.

ვარსკვლავთა “ინიციაციის” ეპიზოდი, შესაძლოა, ის საკვანძო მომენტია, ის «განმარტებაა», რომელიც პიესის ერთიანი დრამატურგიის გახსნას ემსახურება. ფაქტობრივად, მთელი პიესა ხელახალი შექმნის მოტივით არის განმსჭვალული. ის ერთიანად მოიცავს ყველაფერს და სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, განახლების საყოველთაოებაზე გვესაუბრება. განახლების, ხელახალი შობის თემა მუსიკალური რეპრიზასავით გასდევს ნაწარმოებს და სხვადასხვა სახით, ერთმანეთთან შინაგანი აუცილებლობით დაკავშირებული ცალკეული ეპიზოდების სახით მოგვეწოდება. ავტორი სამყაროს, საზოგადოებისა და ინდივიდის ინიციაციისა და შემდგომი სულიერი ცხოვრებისათვის განახლების ამბავს მოგვითხრობს.

ვარსკვლავთა «ინიციაციის სცენას» წინ მინდიას ინიციაცია უძღვის. მინდიას ინიციაციას საყოველთაო დრამის ტოტალურობაში რამდენიმე მიზანი აქვს, ერთ-ერთი კი იმაში მდგომარეობს, რომ იმისათვის, რომ სამყაროს განახლების დრამა განხორციელდეს, ამ დრამის ენის მცოდნე უნდა მომზადდეს. ძირითადი მიზანი კი ის არის, რომ ღვთაებას ადამიანი საკუთარი ბუნების შემეცნებისათვის სჭირდება.

ადამიანი-ღმერთის ანტაგონისტურ-პარტნიორული ურთიერთკავშირი ყოველი მითოლოგიისათვის ცნობილია. ეს განუყოფელი წყვილი გრიგოლ რობაქიძესთან «ღმერთკაცობრიობის» სახელს იძენს, იმდენად გადაჯაჭვულია მასთან ადამიანისა და ღმერთის სულიერი ცხოვრების მარადიული განახლებადობა. უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც ახმეტელის, ისე რობაქიძის ნააზრევს გერმანული ფილოსოფიის სხვადასხვა დიდ წარმომადგენლთან, მათ შორის გოეთესთან, ნიცშესთან, ჰეგელთან თუ სხვებთან, შინაგანი ნათესაობა აკავშირებს.

ბუნების უბის, ანუ გულის თემით ვითარდება მინდიას მიერ შექმნილი ცოდნის ამბავი. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ საწყისი იმ საყოველთაო ერთიანობისა, რომელსაც მინდია მწყემს ბიჭებს აზიარებს პიესის დასაწყისში. ყოველი არსებულის ძირი ერთია, მათ ერთიანი საწყისი სიცოცხლის ძგერა აერთიანებს, რიტმი, რომელიც ბუნების გულის ძგერამ, მათმა შემქმნელმა მიანიჭა მათ.

მინდიას ინიციაციის შესახებ მისივე მონათხრობიდან შევიტყობთ. მისი ინიციაცია, მირჩა ელიადეს ენით რომ ვთქვათ, შამანურ, ანუ მკურნალის ინიციაციას მოგვაგონებს. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც საზიარებლად პიროვნების ინდივიდუალური მოხმობა ხდება. ერთი შეხედვით, ეს აქტი, მხოლოდ ერთი პიროვნებისთვის არის გამოიზნული, მაგრამ, როგორც ამაში მოგვიანებით დავრწმუნდებით, შამანური თუ მკურნალის ინიციაცია თავის პირდაპირ თუ არაპირდაპირ მიზნად კოლექტივის გაშუალებული ინიციაციისაკენ არის მიმართული. თავად შამანი და მკურნალი თემში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს და სამყაროს ზებუნებრივ ძალებთან მეკავშირის როლს თამაშობს. ის იმ კარიბჭედ იქცევა, რომელიც ვირტუალურ, ფანტაზმურ, ზებუნებრივ რეალობაში მიუძღვება «სამწყსოს». მაშასადამე, ცოდნის შემქმნისა და მფლობელის მდგომარეობა ორ საზრისს მოიცავს: ერთი მხრივ, ის გვაჩვენებს, რომ მცოდნე რჩეულია, მისთვის ცოდნის რიტუალური განდობა დაფარული ზებუნებრივი მიზეზით მოხდა. ხშირად ცოდნის გაზიარება, საინიციაციოდ შერჩევა ობიექტის სურვილის წინააღმდეგაც კი ხდება, ამიტომ ელიადე, ნებაყოფლობით და იძულებით, ან, გნებავთ, სხვებს შორის, უნებურ ინიციაციათა ტიპებს განასხვავებს. მინდიას ინიციაცია უნებურის კატეგორიაში უფრო ექცევა. აქ კიდევ ერთხელ იკვეთება აუცილებლობისა და თავისუფლების ეგზისტენციალური

პრობლემა. რჩეულობა ნიჭივით არის, ის ბუნებით, აუცილებლობით გენიჭება, მაგრამ ეს მხოლოდ გზის დასაწყისია. ინიციაციის უმაღლესი დანიშნულება კი თავისუფალი არჩევანის განხორციელებაა, სიცოცხლის შინაგანი მიზნობრიობის ნებაყოფლობითი და ცნობიერი არჩევა.

იმისათვის, რომ ამ ეპიზოდის სიმბოლიკაზე მსჯელობის საშუალება მოგვეცეს, უმჯობესი იქნება, თუ ნაწყვეტს გავეცნობით:

«მინდია. კალოზე ვიწვევ. სიცხეში. ხის ძირას. სიცხე დიდი იყო: აღმურიანი.

წამძინებოდა. ჩრდილი გადასულიყო. მზე დავესიცხე. იცის გახელება.

I ბიჭი. განა მზეც გახელდების?

მინდია. ჰაი-ჰაი რომ გახელდების.

II ბიჭი. მერე?! მინდიაუ!

მინდია. ყურიდან სისხლ წამსდენოდა.

გამომეღვიძა. დათენთილ ვიყავ.

ძილსა თავი ვერ ავართვი. ისევ მიმეძინა.

ძილში ვიღაც ყურს მილოკავდა.

ნელთბილი იყო ლოკვა სისხლის.

რადაცას ჩამჩურჩულებდა.

ტკბილი იყო ჩურჩული.

გამომეღვიძა – გველ იყო:

წითელი, რქანაყარი, ჯაგარაყრილი.

ბიჭები. უუუჰ! უუუჰ! უუუჰ!

მინდია. მას შემდეგ გველ მეგობარია ჩემი.

«ზოგადად თუ ვიტყვით, - წერს ელიადე, - ისინი, ვინც ნებით თუ უნებლიედ ინიციაციის მესამე ტიპისათვის (იგულისხმება შამანური ანუ რჩეულთა ინიციაცია) დამახასიათებელ გამოცდებს გაივლის, ბედის მიერ მოწოდებულნი არიან უფრო ღრმა რელიგიური გამოცდილების მისაღებად, ვიდრე ეს საზოგადოების სხვა წევრთათვის

არის ხელმისაწვდომი”.⁵¹ ცხადია, რომ მინდია ასეთ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის და მას სულის საკრალური ისტორიის მსვლელობაში განსაკუთრებული ადგილი მიენიჭა.

შევთანხმდით, რომ ინიციაციის იმ ფორმას, რომელიც მინდიას ხვდა წილად, უნებლიე შეიძლება ვუწოდოთ. სიმბოლიკის თვალსაზრისით, ამ ეპიზოდში რამდენიმე მნიშვნელოვანი სახე გამოიყოფა: ხე, რომლის ქვეშაც მინდია იწვა, უკვე ჩვეულებრივი ხე არ არის, მას საკულტო დატვირთვა და საზრისი ენიჭება, რადგან სწორედ ამ ხის ქვეშ ხორციელდება ახალბედას ზიარების აქტი. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში არსებული სიცოცხლის ხის კულტის შესახებ ვერა ბარდაველიძეც მოგვითხრობს. იგი თვლის, რომ ხის თაყვანისცემა თავის ადრეულ საფეხურზე ასტრალურ ღვთაებათა კულტთანაც იყო დაკავშირებული თვითონ მისტიკური მომენტის წყალობით ყველა საგანი თუ ნივთი, რომელიც ინიციაციის წრეში ექცევა, ჩვეულებრივი რიგითი ყოფიერების ნაცვლად განსაკუთრებული მნიშვნელობით დატვირთული არსებობის საზრისს იძენს. ამას გარდა, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხის მოტივი, რომლის ქვეშაც განხორციელდა მინდიას ინიციაციის აქტი, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ამ ქმედებას, ასტრალური ღვთაებისაგან მომდინარეს, სიცოცხლის განმტკიცებისათვის პოზოტიური საზრისი აქვს. ვერა ბარდაველიძესთან აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში დადასტურებული საწესო ქმედების შესახებ ვკითხულობთ: «წმინდა ხის ქვეშ სრულიად შიშველი ბავშვის, რომელსაც დაბადებიდან ჯერ კიდევ წელიც არ შესრულებოდა, «შეგორების» რიტუალი, არსებითად, ხის მიერ ბავშვის შობის სიმულირებას წარმოადგენდა. ასეთი ხე, რომელიც მისი მფარველობის ქვეშ მყოფი თემის ბავშვებს «შობდა», დასაწყისში ტოტემური ხე უნდა ყოფილიყო.»⁵²

ცხადი ხდება, რომ თავად ხის სიმბოლიკა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს დაბადების ფაქტს. ინიციაცია ახალბედას ხელახალ შობას გულისხმობს. ხის ქვეშ მინდიას ძილი მისი ხელახალი შობის, «სიცოცხლის ხესთან» მისი სასიცოცხლო კავშირის მაუწყებელია. თუ სიტყვა უბეს გავიხსენებთ, დავრწმუნდებით, რომ

⁵¹M. Eli de, Rites and Symbols of Initiation, Woodstock, Connecticut, 1995, Chapter: Initiation Mysteries in primitive religions – pg. 1-20, pg.2.

⁵² В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Издательство Академии Наук Грузинской ССР, Тбилиси, 1957, гл.: Древо Жизни и Изобилия – 54-94, стр. 65.

სიცოცხლის ხეც, ემოციურად, იგივე დატვირთვის მატარებელია და მას სიცოცხლის იდეის, განახლებული შობის მოტივის განმამტკიცებლის დატვირთვა ენიჭება.

სწორედ აღნიშნულ ეპიზოდში ასრულებს ხილულად აქტიურ როლს მზე, რომელსაც, როგორც უკვე ვთქვით, ქართულ მითოლოგიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მწერლის ტექსტი ზუსტად გამოხატავს მზის ორბუნებოვნებას. მზემ გახელება იცის, ამ გახელებით სთესავს იგი, სიცოცხლის მომცემი, სიკვდილს. სწორედ მზე აძინებს – სიმბოლურად კლავს მინდიას. ეს რიტუალური სიკვდილი მითოლოგიის ფარგლებში ხელახალ შობას უძღვის წინ.

სიკვდილის მომენტი ინიციაციის რიტუალში ახლბედასათვის «კოსმიური გაკვეთილის” სწავლების პლანში ძალზე მნიშვნელოვან დატვირთვას ატარებს. «გველისმჭამელის” ვაჟასეულ ვარიანტში მინდია ქაჯებს ყავდათ დატყვევებული. ქაჯებთან ტყვეობში ყოფნა საიქიოში ყოფნას უტოლდება. მაშასადამე, მისი მყისიერი გარდაცვალება იმქვეყნიური მოგზაურობის თემასაც შეიცავს. გახელებული მზე «მკვლეელია”, ხოლო მინდია კი ის მსხვერპლი, რომელიც მისმა გახელებამ შეიწირა. ვაჟასთან მინდია გველის ხორცს იგემებს და ცოდნას შეიძენს. რობაქიძის ვერსიაში გველი იგემებს მინდიას სისხლს. გველის მიერ მინდიას სისხლის ლოკვა აფრიკულ და ავსტრალიურ ინიციაციათა მონაწილე მონსტრის ქმედებას მოგვაგონებს. ახალბედას გველი ან სხვა ურჩხული ყლაპავს, რომლის სტომაქში ის სიკვდილის ფაზას გაივლის და ამის შემდეგ ხელახლა დაიბადება. გველსა და ბუნების უბეს, ანუ უძველესსა და უპირველეს საწყისს შორის პარალელის გავლებაა შესაძლებელი. უბე, საშო, პრეკოსმიური წყვდიადი პიესის სიმბოლიკაში, ბუნებისა და მხატვრული სახეების სამყაროში გველის სახით შემოდის. გველი, ნიანგი თუ რაიმე სხვა მონსტრი არყოფნის, წინაკოსმიური წყვდიადის სიმბოლოდ იქცევა. «გველისმჭამელში” ჩანს, რომ საიქიოს ყოფნით იწყება მინდიას მიერ ცოდნის მიღება – სწორედ იქ იგემებს იგი გველის ხორცს და სააქაოსთვის დაიბადება. მისი საიქიოში ჩაფიქრებული თვითმკვლელობა ბუნების საიდუმლოების შეცნობის ტოლფასი გახდება. ამ ცოდნით უბრუნდება იგი საწუთროს. ცოდნა სიკვდილიც არის და დაბადებაც. ერთ ხარისხში კვდები და ახალ ხარისხში იბადები.

პიესის მსვლელობისას, ინიციაციის რიტულთან დაკავშირებულ კიდევ რამდენიმე ნიშანდობლივ მომენტს ვხვდებით. პირველ რიგში ეს მინდიას ლამარას მიმართ უძღვრება. რითია ის გამოწვეული? მირჩა ელიადეს მიერ აღწერილ საინიციაციო რიტუალთა შორის ბიჭებისათვის 'ვაგინალური' განასერის ამბავიც არის მოთხრობილი, რაც მათთვის მეორე სქესის მინიჭების მანიშნებელია. ეს განასერი მათი დროებითი ორსქესიანობის ან უსქესობის სიმბოლური დადასტურების ნიშნად კეთდება. გარკვეული რიტუალების შემდეგ, ახალბედა უსქესოდ, ანუ ღვთაებასთან დაახლოებულად ითვლება, რადგან იმ რელიგიურ წარმოდგენათა თანახმად, რომელთა წიაღშიც ეს წესები მოწმედებს, სქესობრივი განსაზღვრულობა არასრულყოფილების, განკერძოებულობის მაჩვენებელია. ამისათვის, საკმარისია, პლატონის «ნადიმის» ცნობილი მითი გავიხსენოთ, სადაც, ერთ ერთი მითის თანახმად, ანდროგინონი უფრო სრულყოფილია, ვიდრე მისი დასჯისა და გაკვეთის შემდეგ გაჩენილი «ნახევრები». მინდიას ძალა არ შესწევს ლამარას დაეუფლოს. ამას ორგვარი განმარტება აქვს – ჯერ ერთი, ის რომ მინდია ჯერ კიდევ «ჩვილია» რაც ლამარამ, როგორც რეინკარნირებულმა ღვთაებამ, მზემ, წინასწარ იცის. მინდიას მართლაც რაღაც ბორკავს და ეს შებორკვა, გარკვეულად, მის «ანდროგინულ» ბუნებას უკავშირდება. როდესაც მირჩა ელიადე დიაკების ტომში გოგონათა ინიციაციის შესახებ მოგვითხრობს, იგი დასძენს: «აქ ჩვენ ახალბედათა დროებითი ანდროგენიზაციისა და ასექსუალურობის თემას ვცნობთ».⁵³

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ლამარა მინდიას მისტიკური სწორფერი ხდება. სწორფერობის ინსტიტუტისა და მისი მისტიკური დატვირთვის შესახებ რობაქიძე მოთხრობა «ენგადში» მოგვითხრობს. იგი თვლის, რომ სწორფერობის ინსტიტუტი რომელიმე ძველი ორდენისა თუ საიდუმლო საზოგადოების მისტიკური რიტუალის გადმონაშთია, რომელიც საყოველთაო კოსმიურ ერთიანობას ეძღვნება. ასეთი დასკვნის გაკეთების საშუალება მას ერთი მოხუცი ხევსურის, მკურნალისა და სწავლულის მიერ ნათქვამმა სიტყვამ მისცა: «ღვთიურ არს სიყორულ; ხორციელ იგემებ – მოჰკლავ მას; იწვოდ მხოლოდ!». «მივდიოდი ფიქრებში გართული. «იწვოდ მხოლოდ» – განა ეს ცხადება არაა პლატონურ გაგებულ სიყვარულისა? ალბათ ხევსურთა ტომი

⁵³ M. Eli de, Rites and Symbols of Initiation, Woodstock, Connecticut, 1995, Chapter: From Tribal Rites to Secret Cults – 41-61, pg.44.

უძველეს დროში ორდენი იყო ერთგვარი, რომელსაც მიზნად ჰქონდა დასახული ასეთი გზნება და მტკიცება სიყვარულისა. ხევისურების ზიზღი მშობიარეს მიმართ ეხლა გასაგები გახდა ჩემთვის: იგი მატარებელია მათთვის არა «შობისა მშვენიერებაში», არამედ უსრულო შობისა, რომელშიაც მორჩი წარმავლისა იმთავითვეა შთასახული. «იწვოდ მხოლოდ» – ესე იგი: იგზნე ღვთიურ-წარუვალი ცეცხლეულ ზღვარზედ (გვ. 128) ... ხევისურეთის გულისყური უფრო გონისა და სულისკენაა მიქცეული, ვიდრე მატერიალურისკენ... ხევისური ცეცხლია და კაემანი.”⁵⁴

მინდიასა და ლამარას სწორფერობას, პიესის მითოლოგიური ისტორიიდან გამომდინარე, წინ მზისა და მინდიას სწორფერობა უძღვის. ხოლო პიესის მოვლენათა ლოგიკით, ლამარა რეინკარნირებული და ადამიანად მოვლენილი მზეა. ანუ, როდესაც მინდია და ლამარა ერთმანეთს ხვდებიან, ისინი უკვე სწორფერნი არიან, მათი დაქორწინება იმთავითვე აკრძალულია. სწორედ ამ აკრძალვის დარღვევისათვის ისჯებიან ისინი და ხანგრძლივი გამოსყიდვისა და განწმენდის გავლა უწევთ.

თუ მზის რეინკარნაციაზე ვისაუბრებთ, ეს მზის, როგორც ღვთაების ახალ მიწიერ სტატუსში შობას უდრის. ახალ სტატუსში შობას კი წინ ინიციაციის რიტუალი უძღვის. მირჩა ელიადეს წიგნში დიაკების ტომში აღწერილ გოგონათა ინიციაციის ისტორიას მოგვითხრობს: «ის ფუნდამენტური გამოცდილება, რომელიც იმ ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს, რომელსაც ჩვენთვის ინიციაციის წესებისა და რიტუალების გენეზისის შესახებ ცოდნის მოცემა შეუძლია, მდებრთა გამოცდილებაა და სიხლის მისტერიის ირგვლივ იყრის თავს. ასეთია, მაგალითად დიაკების შემთხვევა, რომელთა შორისაც, პუბერტეტის ასაკს მიღწეული გოგონა, მთელი წლით თეთრ სათავსოში (ქობში) არის იზოლირებული, მხოლოდ თეთრი სამოსი აცვია და თეთრი ფერის საკვებს მიირთმევს. მისი სეგრეგაციის დასასრულისთვის, ის ბამბუკის მილით ახალგაზრდა კაცის გადახსნილი ვენიდან წოვს სისხლს. ჩანს, ამ ჩვეულების აზრი იმას უნდა აგულისხმობდეს, რომ სეგრეგაციის პერიოდის განმავლობაში გოგონა არც კაცი არის და არც ქალი.”⁵⁵

⁵⁴ გ.რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, კრებული, შპს. “ჯეკსერვისი”, თბილისი – 1996 წელი, თავი: ენგადი – 105-132, გვ.129.

⁵⁵ M. Eli de, Rites and Symbols of Initiation, Woodstock, Connecticut, 1995, Chapter: From Tribal Rites to Secret Cults – 41-61, pg.44.

დიაკების ტომის გოგონათა საინიციაციო რიტუალში სისხლის «წოვის» მომენტი ისევ ჩვენს ცნობილ სცენას გაგვახსენებს. გველმა მოწოვა მინდიას სისხლი, გველი, როგორც მზესთან დაკავშირებული სიმბოლო (იმავე ქართულ ორნამენტში, მრავალ სხვა მითოლოგიაშიც), მზის ერთ-ერთ სახედ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, ხოლო მის მიერ სისხლის წოვა მზის ინიციაციასაც უნდა ნიშნავდეს. საინტერესოა, რომ დიაკი გოგონა სისხლს ბამბუკის მილის საშუალებით სვამს – გველი, ისევე, როგორც ბამბუკის მილი, ამ შემთხვევაში, საბოლოო ინსტანცია კი არა, პარტნიორთა კომუნიკაციის საშუალებაა. მაშასადამე, აქ ორმხრივი ინიცირება ხდება, რაც სწორფერობის ინსტიტუტის მითოლოგიზირებულ ვერსიას უნდა წარმოადგენდეს. სწორფერობა კი თანასწორობასაც გულისხმობს, ე.ი. რობაქიძეს ღვთაებისა და ადამიანის ჯვარედინი კრეაციის, ადამიანური და ღვთაებრივი ბუნების გაზიარების, ზღვარის გადალახვისა და, ამავე დროს, მისი შენარჩუნების - «ზღვარზე წვის» - რიტუალური სურათი აქვს შექმნილი.

სწორფერობის ინსტიტუტმა რობაქიძის პოეტურ წარმოსახვაში განვითარება განიცადა და მითოლოგიური სიმბოლიკა «აღიდგინა». შეიძლება ითქვას, რომ ეპიზოდს, რომელსაც «მინდიას ინიციაცია» ვუწოდეთ, «მზის ინიციაციაც» შეგვიძლია დავარქვათ. (უნდა აღინიშნოს, რომ რობაქიძე, აქაც, ისევე როგორც რიგ სხვა შემთხვევაში, ქართული ცნობიერებისა და კულტურისათვის დამახასიათებელი ერთი ფუნდამენტური მიზანსწრაფვის - გაწყვეტილი კავშირების აღდგენისა და საზღვართა გადალახვისკენ ლტოლვის ტენდენციას ასახავს. მხედველობაში გვაქვს მწერლის სურვილი ნინოს ჯვარის სიმბოლიკაში წარმართულსა და ქრისტიანულ სამყაროთა და ცნობიერებათა შორის გაწყვეტილი ხიდის აღდგენის, საკრალური კავშირის შეკვრის სიმბოლო დაინახოს. როგორც ჩანს, მისტიკური თუ სოციალური ჰარმონიისა და ბალანსის განცდა, ქართველთა მსოფლგანცდის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი თავისებურებაა, როგორც ამას ერთ-ერთი ყველაზე ფილოსოფიური ქართველი მწერლის - ილია ჭავჭავაძის «ოთარაანთ ქვრივშიც» ვხედავთ სოციალური ხიდჩატეხილობის მაგალითზე. სოციალური დიფერენციაცია, მწერლის მიერ, ნაციის სულიერი გამთლიანების გზაზე, უდიდეს ტრაგიკულ დაბრკოლებად განიცდება.)

აქ კვლავ ღვთაებრივი და მიწიერი ყოფიერების «ერთდროულობასთან», მათ სტრუქტურულ და ეგზისტენციურ «ერთგვარობასთან» გვაქვს საქმე. მინდია და მზე, ერთდროულად, ერთმანეთის მეშვეობით გარდაიქმნებიან, ყოფიერების ახალ ეტაპზე, ახალ სტატუსში გადადიან. რობაქიდის რიტუალისათვის გამიზნული 'ორმხრივობა' აქვს მინიჭებული, იგი ზებუნებრივ და ადამიანურ სამყაროს შინაგანი აუცილებლობით აკავშირებს ერთმანეთთან და ერთიანი ინტეგრირებული ყოფიერების მოდელს ქმნის. მზის ინიციაციით შეიძლება აიხსნას პიესის მისტერიულ სამყაროში ლამარას შემოსვლა. ინიციაცია, როგორც კულტურის – ანუ ღმერთისა და ადამიანის თანამშრომლობის გზით შექმნილი ახალი რეალობის კარიბჭე, მზის ადამიანურ სამყაროში ქალის სახით მოვლინების საშუალებად იქცევა. მიწიერი და ასტრალური ყოფიერების ურთიერდაკავშირება, მათი 'გადახლართვა', ლიტერატურაში ფართოდაა ცნობილი. ჯერ კიდევ «ვეფხისტყაოსანის» ტრადიცია გვიდასტურებს, რომ რუსთაველის პოეტური ლექსიკა, შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც მიწიერი სამყაროს ასტრალურ სამყაროზე პროექცია, რომლის საშუალებითაც მოვლენათა მნიშვნელობის გლობალიზაცია და მათი მასშტაბის გაზრდა ხდება. გოეთეს ვილჰელმ მაისტერის რომანების ერთ ერთ პერსონაჟს – მაკარიას, ორმაგი არსებობა აქვს – მიწიერი და ასტრალური. აქ აშკარად იკითება თეოსოფოსების აზრი იმის თაობაზე, რომ «მიწიერი ცხოვრების პარალელურად, ასტრალურ დონეზე, ჩვენ სხვა სიცოცხლით ვცხოვრობთ, თუმცა ამას ვერ ვაცნობიერებთ.»⁵⁶. ჩვენც თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რობაქიდის პიესაში ლამარას უშუალო წინაპარი მზეა. თვითონ ტექსტი, პოეტური შედარებების გზით, ამის მრავალ დასტურს გვაძლევს. ლამარას მიმართ გამოთქმულ ეპითეტებში სულ მინდიას ინიციაციის რიტუალის მონაწილე სახე-სიმბოლოება მოხმობილი.

I ბიჭი: - წითელი გველის კავები ... აქვს მხრებზე! ... თუ შახედ, დადნები ცვილივით.

II ბიჭი. – ლამარა ცხენზე იჯდა – წითლაზე. სუ ტიტველი. ვითამ აღქაჯი ქათქათა, თეთრ მკერდზე ბროწეულისფერ თმები გადმამეშვა.

⁵⁶ The tree of the v nt-G rde 1890-1950. Edited by Bert C rdullo nd Robert Knopf, Yale University Press, New Haven nd London,2001, . Strindberg, “Zones of the Spirit” – pg.161-167 pg. 161.

III ბიჭი. თითქო მზე მაესხა ტანზე. (გრ. რობაქიძე, “ლამარა”, “თეატრალური მოამბე”, № 4, 1989, გვ. 73).

ამ აღწერით მზიური ქალწულის სურათი იქმნება. მწერალი სისხლის ფერებით ხატავს ქალის პორტრეტს. წითელი და ბროწეულისფერი სხეული, თვალისმომჭრელ სიქათქათესთან კონტრასტში, სახილველ მცხუნვარებას ანიჭებს სურათს – «თუ შახედ, დადნები ცვილივით». შიშველი ქალის ცხენზე ამხედრებაც მის მზიურ წარმომავლობაზე მიგვანიშნებს და მითრას კულტს გაგვახსენებს. ლამარას სახესთან დაკავშირებული მძაფრი სისხლისფერი ტონები მწერალს ქალსა და მინდიას შორის ‘გენეტიკური’ «სისხლისმიერი» კავშირის არსებობის გრძნობადი ესთეტიკური ფორმით გადმოცემისთვის სჭირდება. მინდიას მზემ შესძინა ახალი სიცოცხლე, მინდიამ ის ქალად აქცია, სქესობრივი გარკვეულობა მიანიჭა, როგორც დიაკების ტომის ვაჟმა ქალს, რომელსაც გახსნილი ვენიდან თავისი სისხლი მოაწოვა. სისხლი აქ საყოველთაო გრძნობადი სიცოცხლის სახეა, ის ცნებათა მიზეზშედეგობრივი კავშირის ალტერნატიულ გრძნობად კავშირს გამოხატავს «სახიერად».

აღწერილი მოვლენების მისტერიულობა მათ მითიური მიზეზშედეგობრიობით ტვირთავს. ამას, ინიციაციის მსვლელობისას, ახალბედას მიერ ღვთაებრივი ბუნების შეძენის რწმენაც ადასტურებს. რობაქიძე ფერის მეტყველებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა და წერილში «მზის ხანა ქართველთა» წერდა: “მზე სათავეა სინათლის, ფერის, რომელიც სიბნელეს ებრძვის. ამ «შებმაში» წარმოიშვის ფერი. ფერი უბრალო «ჩენა» კი არაა, ეთერტალღების რხევით გამოწვეული... ფერი «თვისებაა» და არა «ოდენობა.»⁵⁷ ფერის სიმბოლურ მნიშვნელობას მწერალი განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს და ბაგრატიონთა დროშის ფერთა სიმბოლიკის ანალიზს გვთავაზობს: «ბაგრატიონთა საომარი ალამი მეწამული იყო, რომელსაც შუაგულში თეთრი ალი ჰქონდა გაწვდილი. ეს არ იყო შემთხვევითი აღცევა ფერისა. ჰინდოელთა «ვედნატა» სამფერად ისახავს ყოფას. ძირა ფენი ბნელია და ქაოტური.: «ტამას» – მას უდრის შავი ფერი; შუანა ფენი ჭიდილია, ბრძოლა, შებმა ნათელისა სიბნელესთან, წყობისა და რიგის ქაოტიურთან: რაჯას – მას უდრის წითელი ფერი; ზედა ფენა

⁵⁷ გ.რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, კრებული, შპს. “ჯეკსერვისი”, თბილისი – 1996 წელი, “მზის ხანა ქართველთა” – გვ.68-70, გვ. 69

სისრულეა და ყუდროება ღვთიური: «სატ ტვა» – მას უდრის თეთრი. ალამი გვამცნევს: მეწამული ფერით ალამის მმართველი ჯერ კიდევ შუანა ანუ ადამიანურ ფერშია მოქცეული, ხოლო თანვე თეთრი ზოლით მას თითქოს წინასწარ აქვს მოზმული ზედა ანუ ღვთიური ფენი... აქედან ნათლად სჩანს ისიც, თუ რად უწოდა ქართველმა ხალხმა თავის მცველს წმინდა გიორგის: «თეთრი». უკანასკნელი - როგორც გმირი და წმინდანი – მოქცეულია ყოფის ზედა ფენაში, ჰინდოელთა თქმით, სატ ტვა"-ში. ქართველთა ხილვა აქ ჯეროვნად ეთანხმება «ვედანტას"-ს სიბრძნეს.”.⁵⁸

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გრიგოლ რობაქიძის პიესაში 'ღვთაების' გენეზისიც მიმდინარეობს ანუ ნაჩვენებია ადამიანთან დიალოგში, მასთან «საკარალურ» თანამშრომლობაში ღვთაების თვითშემეცნებისა და თვითშემოქმედების პროცესი. ლამარა, როგორც რეინკარნირებული ღვთაების სახე, ადამიანურ ბედისწერასთან ზიარებით, შინაგან განვითარებას განიცდის. «ყოველი მოვლენა განიხილული კოსმიური კავშირით სამყაროსთან და მითოლოგიური ხდება.», წერს რობაქიძე იენაში გამოქვეყნებულ «დემონსა და მითოსში.»⁵⁹ ალბათ უფრო ზუსტად ვერავინ განსაზღვრავდა «ლამარას» არსს, რომელიც, მასში მორკალული და ურთიერთგადაჯაჭვული 'დიდი' – 'კოსმიური' და 'მცირე' – 'ადამიანური' წრეებით ჭეშმარიტად მითოლოგიური დრამაა, სადაც მითი კოსმიური ეგზისტენციის ფილოსოფიურ ხარისხშია აყვანილი. ("სიმბოლო" ჩვენში აქ თუ იქ იხმარება, როგორც მშრალი ცნება, მითოსი კი "იწილობიწილო" ჰგონიათ" გადასულ ხანათა, "პრიმიტიული", ჩივის რობაქიძე წერილში სათავენი ჩემი შემოქმედებისა.⁶⁰

მინდიას შესახებ თქმულების დრამატურგიული დამუშავება, მწერალს წარმართულისა და ქრისტიანულის ანტინომიის დაძლევისკენ აქვს მიმართული, რაც იჩოს ეთიკური გარდასახვის სასწაულით, მისი სისხლის აღებისა და შურისძიების ცნობიერებისაგან სასწაულებრივი განთავისუფლებით დაგვირგვინებაში გამოიხატება. რობაქიძის ფილოსოფიური თვალსაზრისის ამოსავალ თეზისს შემეცნებისა და

⁵⁸ გ.რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, კრებული, შპს. "ჯეკსერვისი", თბილისი – 1996 წელი, "შზის ხანა ქართველთა" – გვ.68-70, გვ. 69

⁵⁹ გ.რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, წინასიტყვაობა: გვ.40.

⁶⁰ იქვე, სათავენი ჩემი შემოქმედებისა- გვ.77-89, გვ.81.

სიყვარულის გზის ტოლფასობა წარმოადგენს, რომელიც ეთიკურ თავისუფლებას განაპირობებს. პიესის საინიციაციო სტრუქტურის აღმავალი ხაზის გავლით, ადამიანი აუცილებლობის სამყაროდან თავისუფლების სამყარომდე ამალღდება და ყოფიერების უმეღლეს და ფინალურ მიზანს აღწევს. თუ ინიციაციას სისხლისმიერი კავშირი სჭირდება, იქოს ინიციაცია უკვე წმინდად «სულიერია» მასში ნათლობის, სულის გარდამოსვლის ფენომენს უფრო ვხედავთ. ეს ის მიჯნაა, სადაც დიონისე და ქრისტე ერთმანეთს ხვდებიან და ენაცვლებიან.

იქოს განთავისუფლების სასწაული და პიესის დიდი და მცირე რკალების განვითარებისა და მიზნსწრაფვის კულმინაცია, პიესის ლაკონურ ქსოვილში, ძუნწად არის გადმოცემული:

«მინდია. მზად ვარ.

(იქო გადახტება. უახლოვდება. სახე მარტო რისხვია. ამართა ხმალი. ეს არის – უნდა მოუქნიოს. უეცრად მარჯვენა ცახცახს იწყებს. შემდეგ – მთელი ტანი. მოსხლეტილი დავარდება თავთან მინდიას. ქვითინებს. ბოლოს შუბლზე ჰკოცნის. შიში. გაოცება. ჰიდდირ წამოდგება.)

ჰიდდირ. რა მოხდა?

I ქისტი. არ ვიც.

II ქისტი. არ ვიც.“

ეს სასწაულის მომსწრეს ‘არცოდნაა’, ამ სცენაში კი რობაქიძე ჭეშმარიტ სასწაულს ხატავს, თავისუფალი პიროვნების დაბადების სასწაულს.

თუ დავაკვირდებით, პიესის პოეტურ დრამატურგიაში რობაქიძეს ბაგრატიონთა აღმის მის მიერ განმარტებული სიმბოლიკის ლოგიკა აქვს გამოხატული, როგორც ყოფიერების ერთიანი საზრისის, მისი მითოსის სრულყოფილი გზა, ნათელის გმირის დაბადების გზა.

რობაქიძე მითიურის დეფინიციასაც გვთავაზობს: ««მითიური». მითოსი კოსმიური ამბავის: «eventment» (ხდომილება, მოვლენა), კოსმიური და არა ისტორიული, სალლუსტიუსი...: ძველი რომაელი ავტორია, ეხება ატტისის მითოსს. ეუბნება მკითხველს: «ეს არ ყოფილა, ხოლო ყოველთვის არის». აი, ზედმიწევნითი ფორმულა მითოსისა... «სიმბოლო», «მითოსი», «მარად მყოფადი» – მარტო სახელოვნო

ლაბორატორიაში კი არ მუშავდებიან ჩემსაში. ისინი «დედიშობილაა» ჩემი, «ცეცხლია», რომლითაც ვცოცხლობ.» (იქვე, «სათავენი ჩემი შემოქმედებისა», გვ. 84-86).

ამ და სხვა მცირე, მაგრამ უმნიშვნელოვანეს გამონათქვამებში, რობაქიძე ეგზისტენციის, ისტორიისა და კოსმოსის მისეულ გაგებას გვაძლევს. მისთვის მითი მარადიული რეალობაა «მარად მყოფადი», ის სიცოცხლეა და ცეცხლია, გაგებული, როგორც მოძრაობა და გზა.

მითით, რაღა თქმა უნდა, ყოველივეა განმსჭვალული, მათ შორის ადამიანის "ქვეშეცნევაც". სწორედ ასე უწოდებს რობაქიძე ფსიქიკის არაცნობიერს. «ლამარა» ქვეშეცნევის წიაღიდან შთამესახაო, იხსენებს იგი. კ. სალიას მიერ რობაქიძესთან ჩაწერილი ინტერვიუ ცხადყოფს, რომ მწერალი იუნგის "ანალიტიკას" იცნობდა და ფსიქიატრის თეორიაში თავისი თვალსაზრისის დასტურს ხედავდა. «თუმცა იუნგი გაურბის ყოველგვარ მეტაფიზიკას, იძულებულია გამოიყენოს კვლევისას ეს ცნება. ის ამბობს, რომ შეიძლებოდა გაპიროვნება შეუცნეველისა, ეს იქნებოდა კოლლექტიური კაციო, რომელშიაც ვიხილავდით მილლიონ წელთა მანძილზე ვირტუალური სახით ყოველ რასსას, ყოველ ხალხს, ყოველ ტომს, ყოველ გვარს ინდივიდსა"-ო. ეს «კოლლექტიური კაცი» სხვა არ არის რა, თუ არა იგივე "ადამი".⁶¹ როგორც ჩანს, ადამი, მწერლისათვის ისეთივე 'თაურადამიანია' მთელი კაცობრიობის მიმართ, როგორც კარდუ ქართველთა მიმართ. აქ ცხადად იკვეთება არაცნობიერი ფსიქიკის დიფერენციაციის იუნგისა და, შესაბამისად, ახმეტელისთვის დამახასიათებელი ინტუცია.

ფაქტობრივად, გრიგოლ რობაქიძისათვის მითი, ისევე მსჭვალავს სულს, როგორც კოსმოსს, ბუნებასა და კულტურას. ყველა ესენი ერთი და იმავე რეალობის ფორმებია, ერთი "თაურარსის" თამაში, ყოფიერების კოსმიური დრამა. ენაც მითს მოიცავს, «მომდინარეობს ბნელი უსაზღვრობიდან და გვხვდება წინ მზად". რობაქიძის მსოფლმხედველობა ერთგვარი 'მითოლოგიური' პანთეონის სახეს ატარებს, სადაც 'ბნელი უსაზღვრობა' როგორც სიცოცხლის ძირი და სუბსტანცია მითის უნივერსალური ფორმით სახიერდება.

⁶¹ გ.რობაქიძე, ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, კრებული, შპს. "ჯეკსერვისი", თბილისი – 1996 წელი, ინტერვიუ გ. რობაქიძესთან – გვ. 319-332, გვ. 320-321.

კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ პიესის შინაგან კონსტრუქციას, მის აღმავალ მიზანსწრაფვას, მისი საინიციაციო სტრუქტურის «ემანსიპაციას», რომელიც «დაბალი» წერტილიდან «მაღალი» წერტილისაკენ მიემართება, აუცილებლობის სამყაროდან თავისუფლების სამყარომდე ამაღლდება. ცხადია, რომ რობაქიძისათვის უმაღლესი ღირებულება და საბოლოო ინსტანცია ეთიკური წერტილია, რაც ეგზისტენციალისტების, კერძოდ კი კირკეგორის ფილოსოფიურ თვალსაზრისს გვახსენებს.

«ლამარა» ფსიქიკის კოლექტიური არსიდან აღმოცენდა. ეს კოლექტიური არსი კი, იმავე იუნგის თანახმად, ნუმინოზური ანუ ირაციონალურია და ღვთაებრივი. ახალბედას ინიციაციამდელი მდგომარეობის «ღვთაებრიობა», რომელიც წინა გამოცდილების დავიწყებასა და ახალი სიცოცხლის შექმნისათვის მზადებას გულისხმობს, შეიძლება არაცნობიერში «ჩამირვასა» და შემოქმედებითი აქტისათვის სამზადისსაც შევადაროთ. პიესაში შემოქმედება რამდენიმე მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ – პერსონაჟთა მიერ საკუთარი არსების დაფუძნებისა და საზოგადოების თვითდაფუძნების, ზებუნებრივი ყოფიერების მიერ ადამიანთან თანაშემოქმედებისა და რეინკარნაციის გზით თვითშემეცნებისა და ყოფიერების სრული – «ზეციური» და «მიწიერი» გზის გავლის პროცესის ერთობლიობის თვალსაზრისით.

ადამიანური არსის უზენაესი განხორციელება ორმაგ მსხვერპლს მოითხოვს – ადამიანურსა და ღვთაებრივს. ლამარას სიკვდილი და მინდიას თავგანწირვა არის ის ორმაგი ძალა, რომელმაც იჩო ზეკაცად უნდა აქციოს.

ასეთია რობაქიძის მითოლოგიურ - რიტუალური მისტერიის მიზანსწრაფვა.

თუ დავუფიქრდებით, დავინახავთ, რომ მწერლის მისტერიული სამყარო ისევე, როგორც ნიცშესათვის, არის გზა და არა საბოლოო ინსტანცია. ყველაზე უკეთ ეს სწორედ «ლამარაში» ჩანს, სადაც რობაქიძე კულტურის უმაღლეს ადამიანურ ღირებულებას – თავისუფლებას აფუძნებს. იჩოს განთავისუფლების შედეგად, ჩვენ სრულიად სხვა სამყაროში შევდივართ, იჩო ხსნის ხევის კარებს, იგი ივიწყებს თემის ადათს სისხლის აღების თაობაზე, იგი სრულიად ახალ, "უანგარიშო", ზეკაცისა და გმირის რეალობაში შედის.

როგორც ვხედავთ, პიესას «ლამარა» თავისი მკაცრი შინაგანი ლოგიკა აქვს, რომელიც მწერლის მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენდება. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება თეატრალურ ავანგარდს განეკუთვნება. თეატრი და დრამა მისთვის ხდება არა მხოლოდ უკვე არსებული ყოფიერების ასახვა, არამედ ეგზისტენციის განხორციელების, მისი საწყისების ინტუიციურ-ემოციური წვდომის შესაძლებლობა. სინამდვილის მოდელური ბუნება რობაქიძესთან საყოველთაო ხასიათს იღებს. «ყოველი მოვლენა განიხილება კოსმიური კავშირით სამყაროსთან და ამით მითოლოგიურად». ენის, სიტყვის წიაღიდან მითისა და ისტორიის საზრისის ამოკითხვის გზით, რობაქიძე ე.წ. კარდუს, ქართველთა მითოლოგიური თაურმდგენის არქეტიპულ თვისებებს განჰკვრეტს. სიტყვისა და მეტაფორისადმი, როგორც მიკრომითისადმი, დამოკიდებულება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ მითოლოგიის ფილოსოფოსს იტალიელ ვიკოს გააჩნდა. სინამდვილის მითოლოგიური მოდელი ყველაფერს მოძრაობასა და ქმნადობაში განიხილავს. ისტორია არის მუდმივი განმეორება და ქმნადობა. სწორედ ასე ხედავს მითს რობაქიძე. მაგრამ სინამდვილეს, როგორც პროცესს აქვს შინაგანი იმანენტური ენტელექტია, მიზანსწრაფვა, ეიდოსი, რომელიც სიცოცხლის თვითშემოქმედებითი პროცესის თანხმლები ფენომენია, მისი დინამიკური სტრუქტურაა.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებით მოღვაწეობას, მის იდეებს ქართული მხატვრული კულტურისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა. განსაკუთრებული როლი მწერალმა ქართული თეატრის მიმართ შეასრულა. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ გრიგოლ რობაქიძის ხატოვანი, ინტუიციური 'ფილოსოფია' გახდა ქართული თეატრალური პრაქტიკის ერთი-ერთი უმნიშვნელოვანესი ხაზის წარმმართველი. მისი მსოფლმხედველობა სრულიად მკაფიო წანამძღვრებს ემყარებოდა და ნაციონალური თუ ევროპული კულტურის «მთელს» სპექტრს მოიცავდა.

თ ა ვ ი I V

მითთა დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში

ახმეტელის შემდეგ, რუსთაველის თეატრი, როგორც დამოუკიდებელი "ნარატოლოგი" და კულტურის მითშემოქმედი, დაახლოებით ორი ათეული წლით თმობს პოზიციებს. მისი მამოძღვრებელ-მითშემოქმედებითი პოტენციალი, ფორმალურად, ერთიანი "საბჭოური იდეოლოგიური მითის" პრიორიტეტს ექვემდებარება, რომლის ფარგლებშიც, ნაციონალური ცნობიერების უნიკალურობა "ცენტრიდან" "პერიფერიისკენ" ინაცვლებს და იდეოლოგიურ პოსტულატთა დეკორატიულ ჩარჩოდ იქცევა. თეატრის, როგორც რელიგიის, თვითკრეაციისა და ნაციონალური კულტურის ჭეშმარიტი თვითგანხორციელების სარბიელის ახმეტელისეული გაგება, ხელოვნების სოცრეალისტურ თეორიას უთმობს ადგილს, რომლის ფარგლებში, რელიგიის, ექსტაზის, ნაციონალურის ცნებები და ფუნქციები, სრულიად სხვა მნიშვნელობას და დატვირთვას იძენს, სხვა იდეოლოგიური მითის რეალიზებად იქცევა.

50-იანი წლების დამდეგს, მიხილ თუმანიშვილის თაოსნობით, თეატრის სტილის "დეიდეოლოგიზაცია" იწყება, რაც ადამიანის იდეოლოგიური კონტექსტიდან განთავისუფლებასა და დავიწყებულ ყოველდღიურობასთან მიბრუნებაში გამოიხატება. ამ პერიოდს, პირობითად, "ანთროპოლოგიური" პერიოდი შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან ამ ეტაპზე ხდება ადამიანის, როგორც დამოუკიდებელი ეთიკური ცნობიერების მქონე სუბიექტის რეაბილიტაცია. ადამიანი სიცოცხლის, სიყვარულის, სიხარულის განცდის თავისუფლებითა და უშუალოდ ტკბება და თითქოს ცხოვრებას თავიდან სწავლობს. ეს ერთგვარად რენესანსული ტენდენცია აპოთეოზს ჯ. ფლეტჩერის «ესპანელ მღვდელში» (1954) აღწევს. 1963 წელს დადგმული გ. ნახუცრიშვილის «ჭინჭრაქა» ყოველგვარი შიშის ძლევის სიმბოლო ხდება და ხალხური ზღაპრის წიაღში სიცოცხლის უშრეტ წყაროს აღმოაჩენს. კოჰოუტისა («როცა ასეთი სიყვარულია») და ანუის («ანტიგონე») პიესებში ადამიანის თავისუფლება ალტერნატიული აზროვნების თავისუფლებამდე ამლდდება.

განთავისუფლებული ადამიანის შემდეგი ნაბიჯი სინამდვილის გარედან ჭკრეტა და სხვადასხვა დონეზე მოქმედი მისი მარეგულირებელი მექანიზმების წვდომა ხდება. შესაბამისად, "ნაციოცენტრული" კოსმოლოგიური უნივერსუმი "ანთროპოცენტრულს" უთმობს ადგილს. თუ ანტიკური კულტურისა და ცნობიერების

განვითარების ეტაპებს გავიხსენებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ადამიანი ხდება საზომი ყოველივე არსებულის და არარსებულის. ადამიანი, უფრო სწორად კი ადამიანის ინტელექტი, ერთადერთ რეალობად წარმოსდგება, ხოლო ყოველივე დანარჩენი ილუზიად თუ მითად სახელდება. ფილოსოფიის ისტორიაში უკვე მერამდენედ, რეალობის ჭეშმარიტების ხარისხი ეჭვ ქვეშ დგება. მხოლოდ, პოსტმოდერნის ეპოქა, პლატონისა და დეკარტესაგან განსხვავებით, თავის დაეჭვებაში იქამდე მიდის, რომ ობიექტის არსებობის გარდა, სუბიექტის არსებობასაც კი ეჭვ ქვეშ აყენებს. პირველად და მეორად ანუ უპირობო და პირობით რეალობათა შორის დისპოზიციასა და იერარქიულ სტრუქტურულ მიმართებას უარყოფს. შესაბამისად, იკარგება გასხვავება ობიექტურსა და სუბიექტურს, ბუნებრივსა და კულტურულს შორის.

სამოციანი წლების დამდეგს ტოტალიტარულ აზროვნებას ახალი გლობალური მრავალკულტურული მსოფლიოს განცდა შეენაცვლა, დადგა ნებისმიერი სახის «იდეოლოგიური მონოთეიზმის» კრიტიკის ერა. ვითარების შესაბამისად, პრინციპულად უნდა შეცვლილიყო თეატრის სამეტყველო ენაც. რუსთაველის თეატრში ამ ამოცანის განხორციელება ახალი თაობის შემოქმედებმა იკისრეს. მსოფლგანცდის ცვლილება დრამატურგიული მასალისადმი დამოკიდებულების, სპექტაკლის შექმნის თვისობრივად ახალი ესთეტიკური და კონცეპტუალური პრინციპების შექმნაში გამოიხატა. დრამატურგიული ხედვის გლობალიზაცია იგავურ ფორმათა და განზოგადოებულ არქეტიპულ მოდელთა მიმართ ინტერესში, კონცეპტუალური რეჟისურის ეგიდით, სინთეტურ წარმოდგენათა შექმნაში გამოვლინდა. ამასთან, «ახალი სინთეზის» თეატრი გაცილებით უფრო რთულ ფენომენს წარმოდგენდა, ვიდრე მოდერნიზმის ეპოქისათვის ტრადიციული სინთეტური თეატრი. სხვადასხვა ხელოვნებათა შერწყმის უკვე აპრობირებულ ამოცანასთან ერთად, აქ რეალობისადმი პოზიციურ მიდგომათა სინთეზი და უკვე არსებულ მიდგომათა რევიზია უნდა განხორციელებულიყო. ამ პროცესის სათავეში, სამოციანი წლების შუა პერიოდიდან, რეჟისორი რობერტ სტურუა მოექცა, რომლის შემოქმედებაში მრავალი, ერთი შეხედვით, ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია გაერთიანდა, რაც თანამედროვე პოსტმოდერნის ეპოქისათვის დამახასიათებელ საყოველთაო კრიტიციზმსა და რევიზიონიზმს ასახავდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ,

პოსტმოდერნის ფილოსოფიური გონი, ისევე, როგორც თავის დროზე დეკარტი, კიდევ ერთხელ დაეჭვდა რეალობასა და საკუთარ სუბსტანციურობაში.

სტურუას თეატრის ფენომენის ძირეულ სქემას, რომელიც გაუცხოვების «ტექნიკას» დაეფუძნა, "პროფანული" მდგომარეობიდან "საკრალურში" გადასვლა წარმოდგენდა, რაც ინტელექტუალური ირონიის პოზიციიდან რეალობისა და ისტორიის ტოტალური ფარდობითობის პრინციპის გაცნობიერებაში, რეალობის თამაშური ბუნების შესახებ "საკრალური" ცოდნის შექმნაში გამოიხატა. რეალობის რკალის გარეთ გასვლა, მისი თამაშური, მითოსური ბუნების აღმოჩენას გულისხმობს და მისი ილუზიური არსების მიმართ, რომელსაც ის უპირობო ჭეშმარიტებად ასაღებს, ირონიას ბადებს.

ინტელექტუალური ირონიის დაბადება თეატრალურ რიტუალს უკავშირდება, სწორედ აქ გადაიკვეთება სტურუას კონცეპტუალიზმში ბრეხტი და ბახტინი. ყოველდღიურ ცნობიერებას ინტელექტუალური გაუცხოვების უნარი ნაკლებად შესწევს, საჭიროა თეატრალური რიტუალი, სადაც გაუცხოვება, საკუთარი ემპირიული "მედან" გამოსვლა და მოვლენათა გარედან ჭვრეტა შესაძლებელი გახდება. კარნავალი "თავისუფლების სივრცეა", ხოლო მასხარა – კარნავალის პროტაგონისტი და მისი სულის განსახიერება. სწორედ კარნავალზე (თეატრალურ ქმედებაში) ხდება ადამიანის მითო-ისტორიული რეალობიდან ამორთვა, ორ სუბიექტად გახლეჩვა – მოქმედ და მჭვრეტელ სუბიექტებად. ელიადეს ტერმინით თუ ვისარგებლებთ, მაყურებელი-მსახიობი უმაღლეს, შამანურ (მცოდნისა და ნაზიარების) ინიციაციას გადის და თავის თავში, ერთსა და იმავე დროს, პროფანულსა და საკრალურს აერთიანებს. აქედან, პროფანული მის არსებაში ყოფით დონეზე მოქმედებს, ხოლო საკრალური – ინტელექტუალური მჭვრეტელის, როგორც უმაღლესი ჭეშმარიტების შემმეცნებლის დონეზე. ამასთან, რეჟისორი ამ ქმედებაში უკვე მხოლოდ დემიურგის კი არა, მედიატორის, კომუნიკატორისა და ვირტუალური თანამონაწილის როლს ასრულებს.

ბრეხტისა და ბახტინის კონცეპტუალური შერწყმა ძალზე ბუნებრივად ხორციელდება, რადგან, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ჩვენი აზრით, მათ შორის პრინციპული მსგავსება არსებობს – ორივე მათგანი თეატრის რიტუალურ ბუნებას აღიარებს. ბრეხტის მიერ თეატრალური ქმედების რიტუალიზაცია შემდგომ

ლოგიკით ხდება – განასხვავებს რა მსახიობ-მოქალაქეს მსახიობი-შემსრულებლისაგან, იგი, ამ ხერხით, თეატრალურ ქმედებაში მაყურებელის ინტეგრირებას ახდენს, რაც, ფაქტობრივად, რიტუალის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს. ამავე დროს, გაუცხოვების ეფექტი, ფაქტობრივ მაყრებელსა და მსახიობს შორის დისტანციას ამცირებს და მოქმედებაში მაყურებლის გაშუალეზულ ჩართვას ახდენს.

შედეგად, ინტელექტუალური ირონიისა და გაუცხოვების თეატრს, იმავდროულად, რიტუალური ინტეგრაციის ნიშნებიც გამოარჩევს – მოქმედებიდან გაუცხოვება მაყურებელთან დაახლოვებას გულისმობს. ბრეხტის თეატრალურ თვალსაზრისს ნიცშეს დიონისურისა და აპოლონურთანაც სტრუქტურულ-თვისობრივი ნათესაობა აქვს, რიტუალის შიდა დრამატურგის აპოლონურ-დიონისური დუალურობა და რეალობის სიზმარეული და ექსტაზური მხარეების ინტეგრაცია-დისპოზიცია, რომელიც მოქმედებიდან ინტელექტუალური გაუცხოვებისა და მსახიობის ორი "მეს" ბრეხტისეულ დისპოზიციას შეიძლება შეეძაროს.

ინტელექტუალური გაუცხოვების თეატრში "მეს" მოქმედად და მჭვრეტელად, მთხრობელად და ირონისტად გახლეჩვა რეალობის გაორების საწინდარიც ხდება. რეალობა, ერთი მხრივ არქეტიპულ-მითოსურით ორგანიზებულად, მეორეს მხრივ კი წმინდა ანთროპოლოგიურ ინტელექტად წარმოგვიდგება. აქედან, წმინდა ინტელექტი, მითთა დეკონსტრუქციის გზით საკუთარ მეორე 'მეს' ირონიულ წარმოდგენა-შეფასებას ეწევა.

მეორე მხრივ, გაუცხოვება, როგორც მოვლენათა რკალის შიგნიდან ცქერიდან მის გარედან ჭვრეტაზე გადანაცვლება, სტურუას კონცეპტუალიზმს, როლანდ ბარტის თვალსაზრისთანაც აახლოვებს, რომელმაც ბრეხტის «გაუცხოვების» ტექნიკა ადამიანის სოციალური თუ ფსიქიკური ქცევის საფუძველში არსებული "მითოსური კოდების" «წასაკითხად» და «გასანიღბად» გამოიყენა. «მითის ამოცანა, - წერს ბარტი, - იმაში მდგომარეობს, რომ ისტორიულად განპირობებულ ინტენციებს ბუნბრივთა სტატუსი მივანიჭოთ, ისტორიულად წარმავალი ფაქტები მარადიულის სტატუსში ავიყვანოთ... მითის საშუალებით ანტიფიზისის ფსევდოფიზისად გარდაქმნა ხორციელდება.»⁶²

⁶² P. Барт, Избранные работы: Семиотика: Поэтика; М., Прогресс, 1989, глава «Миф Сегодня», стр.72-130, стр. 111

მაშასადამე, სტურუას შემოქმედების, ასე ვთქვათ, ანტიმოთოლოგიური (ანტიიდეოლოგიური ტენდენცია), ერთგვარი "ნეგატიური მითოლოგიზმი" ბრეტის გაუცხოვებას უკავშირდება, რომელსაც რეჟისორის შემოქმედებაში ორი ტენდენცია შემოაქვს, ერთის მხრივ თეატრალური ქმედების რიტუალიზაცია, რომელიც მაყურებელ-შემსრულებელს შორის ზღვარის წაშლის ტენდენციაში გამოიხატება (ამ ტენდენციის ბევრად უფრო განვითარებული და გამოკვეთილი მაგალითის შესახებ ვისაუბრებთ ნაშრომის მეხუთე თავში სპექტაკლ "სტიქის" განხილვისას) და, მეორეს მხრივ, ინტელექტუალური გაუცხოვების პრინციპი, როგორც სინამდვილის ილუზიური სტრუქტურის, მისი ფსევდობუნებრივობის აღმოჩენის საფუძველი. სწორედ ინტელექტუალური გაუცხოვების შედეგად იბადება ირონია, როგორც მიმართების დომინანტური ფორმა, რომელიც სპექტაკლის მხატვრული რეალობის ორგანიზების, მისი სახეობრივი ენის ფორმირებას განაპირობებს.

სიორენ კირკეგორმა წიგნში "ირონიის ცნება" ირონია განსაზღვრა როგორც «აბსოლუტურად უსასრულო ნეგატიურობა».⁶³ მაშასადამე, მითთა რევიზია-დეკონსტრუქცია და ირონიული მხილება, რომელიც რობერტ სტურუას შემოქმედებითი გზის, (განსაკუთრებით პირველი პერიოდის) ღერძულ ხაზს წარმოადგენს, აბსოლუტურად უსასრულო ნეგაციის პროცესადაც შეგვიძლია განვიხილოთ. აქედან, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ირონია, როგორც უსასრულო ნეგაცია, ორმხრივი პროცესია, ერთის მხრივ, ის გარეთ, ირონიზირების ობიექტზეა მიმართული, ხოლო მეორე მხრივ კი შიგნით, ირონიის სუბიექტზე და მის პრეტენზიაზე ირონიულად ჩაწვდეს რეალობის საზრისს. მაშასადამე, ირონია, როგორც ნეგაცია, თავად გაგების, წვდომის შეუძლებლობასაც გულისხმობს და ინტელექტუალური მჭვრეტელის თვითირონიადაც გარდაიქმნება. თვითონ გამოთქმა ინტელექტუალური ირონია, თუ იმავე გერმანული ფილოსოფიის ტრადიციას გავითვალისწინებთ, ინტელექტის გაგებაზე, წვდომაზე მიმართულ ამოცანებს ნიშნავს. შლეგელი ირონიის შესახებ კვლევას სახელად «გაუგებარის შესახებ» უწოდებს. მაშასადამე, ირონია გაგების შეუძლებლობით გამოწვეულ სკეპსისსაც გულისხმობს.

⁶³ esthetic Ideology, University of Minnesot Press, Mine polis/London. Ch pter: The Concept of Irony, by P ul De M n გვ. 163-184, გვ. 166..

ინტელექტუალური ირონიის პერიფრაზს თუ ვცდით, ზემოთმოყვანილი მსჯელობიდან გამომდინარე, მას «გონების ამაო ცდები» შეგვიძლია ვუწოდოთ.

თუმცა, ამავე დროს, მოლენათა გარეთ გასვლა წმინდა ჰიპოთეტური პროცესია და ადამიანს, ბოლომდე არასოდეს შესწევს ძალა, მხოლოდ ეთიკური მსაჯულის, ინტელექტუალური შემეცნებლისა და ირონისტის პოზიციიდან უცქიროს სინამდვილეს. ის ვერასოდეს თავისუფლდება ემოციური თანაგანცდისგან და მითთა დეკონსტრუქციასთან ერთად, დაუსაბამო მითშემოქმედებას განაგრძობს. შესაბამისად, მითთა 'მსხვერველი' სტურუა, ამავე დროს, მითშემოქმედიც არის და მითოლოგიური რეალობის გარეთ გაღწევის შესაძლებლობას თავისივე შემოქმედებით "უარყოფს". რეალობის მხატვრული დეკონსტრუქციის პროცესი უსასრულოა, ყოველი მხილებული მოდელის ადგილს ახალი მოდელი იკავებს, რომელიც გარკვეული დოზით ისევე სუბიექტურია, როგორც მისი წინამორბედი. მითიდან გარეთ გაღწევა შეუძლებელია, რეალობა – კულტურა, მეცნიერება, ცნობიერი თუ არაცნობიერი ფსიქიკა მითებით არის დასახლებული. ცალკეული მითის ფარდობითობა მითშემოქმედების უსასრულობით კომპენსირდება. მითშემოქმედება ისევე დაუსაბამოა, როგორც მითის ინტერპრეტაციის პროცესი და თავად მითი. ადამიანი მითში ცხოვრობს, ისევე, როგორც მითი – ადამიანში, მის სულსა – როგორც ამას ანალიტიკური ფსიქოლოგია გვასწავლის და მის სხეულში, როგორც ეს ავანგარდის თეორეტიკოსებისა და პრაქტიკოსების შეხედულებებიდან ირკვევა (ტედ ჰიუგი თავისი ნაწარმოების კრებითი პერსონაჟის – ორგასტის სხეულში ასტრალურ თუ მითოლოგიურ სიმბოლოებს ორგანოებისა და ზონების შესაბამისად განათავსებს.⁶⁴). როგორც მეცნიერებისა და ხელოვნების, ფილოსოფიისა და კრიტიციზმის განვითარება ადასტურებს, ობიექტური სინამდვილე მხოლოდ ფორმირებული სახით გვეძლევა, თუმცა, თვითეული მითოლოგიური ფორმა, რომლის შიგნითაც ბინადრობს ადამიანი, მოქმედებისა და უფლებამოსილების ფარდობითობით ხასიათდება.

სტურუას შემოქმედების შესახებ საუბრისას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ფრიდრიხ ნიცშეც, რომლის თვალსაზრისი ბრეხტის, ბახტინის, ბარტისა თუ სხვათა შეხედულებების საფუძველია და რომლის

⁶⁴ Christopher Innes, v nt G rde The tre, Butler & T nner LTD, ch pter: Myth nd The tre L bor tories, pg.125-149, pg. 139.

‘ძალაუფლების ნება’ და სამყარო, გაგებული როგორც მარადი თამაშის ველი (მხიარული მეცნიერება), მოდერნისა და პოსტმოდერნის ფილოსოფიურ და კრიტიკულ აზრს კვებავს. «ჩვენ კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით სამყაროს, როგორც მარადიული თამაშის «უსასრულობაში», რადგან ვერ შევძელით იმის შეუძლებლობის დადასტურება, რომ ის თავის თავში ინტერპრეტაციათა უსასრულო რაოდენობას მოიცავს.»⁶⁵. იგივე სახის ინტუიციას გამოთქვამს უფრო ადრე გოეთე თავის წერილში “ბუნება”, სადაც ბუნებრივი რეალობა მისთვის ბუნების მარადწარმოქმნისა და მარადდესტრუქციის თამაშია.⁶⁶ იოჰანეს ჰეიზინგას ამბობს რომ «ყველა აბსტრაქტული ცნების უარყოფა შეიძლება: სამართალის, მშვენიერების, ჭეშმარიტების, სიკეთის, სულის, ღმერთის. თამაშის - არა. და სურთ თუ არა, თამაშის აღიარებით, სულის არსებობასაც აღიარებენ».⁶⁷ დერიდა კი “ამატებს”, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა «თამაშთან სამყაროში, არამედ სამყაროს თამაშთან».

სამყაროს, როგორც ტოტალური თამაშის გაგება სტურუას შემოქმედების გასაგებად უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან მის სპექტაკლებში ნიღბის ფენომენს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ნიღბის, ჯამბაზისა და სამოქმედო არენის ფენომენი, შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც «სამყაროს ტოტალური თამაშის ნიშანი». სწორედ სიცოცხლის არენაზე, მითების ფორმით თამაშდება «უსასრულო» ვარიაციები ადამიანის, კულტურის, თავისუფლებისა და ბედისწერის თემაზე.

შესაბამისად, რეჟისორი, თავის შემოქმედებაში, არსებულ მითთა მხილების პარალელურად, ახალი მითების შექმნასაც გვთავაზობს. ამდენად, მასთან, განსაკუთრებით კი 90-იანი წლებიდან ერთგვარი პოსტმითოლოგიური მითოსი იქმნება, როგორც მითშემოქმედების უსასრულობის დასტური. უმბერტო ეკო სემიოლოგიის შესავალში სახელწოდებით: «არმყოფი სტრუქტურა» წერს: “უარყოფთ რა სტრუქტურას სტრუქტურათა დამკვიდრების სახელით, ჩვენ ამ წიგნს ... სემიოლოგიის შესავალს ... ვუწოდებთ სახელად. თუ მკითხველი მოსიურვებს, თავს შეეკითხოს, თუ რა წიგნი უკავია მას ხელში, სტრუქტურალისტური, თუ

⁶⁵ Ницше Ф. Стихотворения, Философская проза, СПб., 1993, с. 515.

⁶⁶ Goethes Werke, In 12 Bänden, Band 12, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1981, Die Natur, გვ. 10-14,

⁶⁷ Йохан Хейзинга, Homo Ludens, В тени завтрашнего дня, гл. «Природа и значение игры как явления культуры», стр. 9-40, стр. 13.

ანტისტრუქტურალისტური, იცოდეს, რომ ავტორი წინდაწინვე ორივე იარაღს ეთანხმება.”⁶⁸

ანალოგიურად, სტურუას შემოქმედება, ერთსა და იმავე დროს, დეკონსტრუქტიულიც არის და კონსტრუქტიულიც, მითთა მსხვრეველიცა და მითშემოქმედებითიც. ამდენად, რეჟისორის ”პოლისტრუქტურულ” და ”პოლიკონცეპტუალურ” შემოქმედებასა და ნარაციაზე ერთი კონცეპციის ფარგლებში საუბარი შეუძლებლად მიგვაჩნია. მით უფრო, რომ ჩვენი აზრით, პოსტმოდერნის მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზი ისეთსავე უსასრულობას წარმოადგენს და დაუსაბამოდ შეიძლება გაგრძელდეს, როგორც ინტერპრეტაციის პროცესი. რეჟისორის შემოქმედებაში, მითთა სარბიელად რეალობის სხვადასხვა დონე წარმოჩნდა - პოლიტიკური, მხატვრული, ფსიქიკური თუ ენობრივი.

თუმცა, «სამყაროს ტოტალურ თამაშზე» საუბრისას, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ სტურუას თეატრის მეორე შემადგენელი – მჭვრეტელის თვალი, ძლიერი საავტორო ენერგეტიკა, სუბიექტის თანაყოფის თითქმის ”ფიზიკური” შეგრძნება, ერთგავრი დაუმარცხებელი ანთროპოლოგიური საწყისი, მისი თანმხლები ინტელექტუალური და ეთიკური ”კოდექსით” და დაუძლეველი პიროვნულობით, რომელიც n tur n tur ns-ის (სპინოზას განსაზღვრება) მარად დამფუძნებელი სახის არსებობას გულისხმობს და რომელიც, ყველა სახის რეალობას ეჭვს ქვეშ აყენებს და მითად აცხადებს. უმბერტო ეკო ასე განსაზღვრავს მითის არსს: «მითი, ისევე, როგორც კულტურა, არის N tur N tur t რომელშიც იმთავითვე იგულსიხმება n tur n tur ns-ის ფუძემდებლური სახე”.⁶⁹ მაშასადამე, სტურუას ”ანტიმითოლოგიური” შემოქმედება თავად მითოლოგიურია.

შესაბამისად, რობერტ სტურუას შემოქმედების ძირითად თვისებას მისი პარადოქსულობა, შინაგანი პოლემიკურობა და ირონიულობა წარმოადგენს, რომელიც მარად შეუძლებელის შესაძლებლობის დადასტურებასა და ”დეკონსტრუქციით კონსტრუირებას” ცდილობს.

⁶⁸ Умберто Эко, Отсутствующая Структура, Санкт-Петербург, «Петрополис», 1997. Введение, стр. 27-31, стр. 30.

⁶⁹ Умберто Эко, Отсутствующая Структура, Санкт-Петербург, «Петрополис», 1997. гл. «Саморазрушение структуры», стр. 10-26, стр.12.

მოდერნის ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური მითის ირონიით დეკონსტრუქცია «შექსპირის მეფე ლირში» (1987) ადამიანის საბოლოო თვითუარყოფითა და ასევე თეატრის, როგორც რიტუალისა და კულტურის განახლების ადგილის ვიზუალური ნგრევით დასრულდა. თუმცა, მოდერნული სამყაროს ფუნდამენტურობისა და ადამიანის ინტელექტის ყოვლისშემძლეობის შესახებ მითთა წინასწარმეტყველური ნგრევის პარალელურად, დაიბადა მითი სიყვარულის უზენაეს რეალურობაზე, სამყაროს უკანასკნელ სახესა და პირველმიზეზზე.

სტურუას კონვენციური თეატრის ერთ ერთი ძირითადი – მაყურებელთან დიალოგის პრინციპი, როგორც მოქმედებაში მისი ინტეგრაციის ერთ-ერთი ფორმა, მის პირველივე სპექტაკლში გაცხადდა. ეს ბლაჟეკის «მესამე სურვილი» (1963) იყო, სადაც რეჟისორმა სიკეთის პრაქტიკული შესაძლებლობისა და მისი რაობის საკითხი დასვა. სპექტაკლის ფინალში მსახიობი პირდაპირ მიმართავდა სცენიდან მაყურებელს და მას ეთიკური დილემის ერთობლივი გადაწყვეტის ამოცანის წინაშე აყენებდა. რეჟისორის შემოქმედებაში თანამედროვე პოსტმოდერნის ერის ეთიკური ნეიტრალურობა, ტრადიციული ბინარული ოპოზიციებით აზროვნების რევიზიის ტენდენცია გამოიკვეთა. თუმცა, მოვლენათა ასეთი, ერთი შეხედვით, მიუკერძოებელი და გაუცხოებული ჭვრეტის პარალელურად, სპექტაკლების საზრისის სიღრმისეულ შრეებში, ავტორის სახით, იმავდროულად, მკაცრი მორალისტი იგრძნობოდა. სამყაროს, საზოგადოებისა და ადამიანის ფსიქიკის «მითოსური» და არქეტიპული საფუძვლების გამოააშკარავებისა და აღიარების ფონზე, ასეთი რეალობისადმი ირონიული დამოკიდებულება და განუხორციელებელ ჰარმონიაზე ნოსტალგია იკითხებოდა. ალბათ, შემდგომში, სტურუას თეატრის ერთ ერთ განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ ეს დუალური მიდგომა იქცა, რომელიც გონებისა და ემოციის ანტინომიაზე იყო დამყარებული – ინტელექტუალური სკეპსისი და ირონია ემოციურ რწმენასთან და განუხორციელებელის განხორციელების სურვილთან მიმართებაში, საინტერსო კომბინაციას და ინტერპერფომანსულ მეტაისტორიას ქმნიდა. პროგრესის შესაძლებლობის ჩაუქრობელი იმედი ყოფიერებისა და ადამიანის ბუნების მანკიერი არასრულყოფილების გადაულახავობის აღიარებასთან თავსდებოდა. სწორედ აქედან

მომდინარეობს სტურუას თეატრის ძირითადი პარადოქსი და მისი დაუსრულებელი პოლემიკა საკუთარ თავთან.

ყოველივე კი 1965 წელს, არტურ მილერის სეილემის პროცესის დადგმით დაიწყო. «ეს იყო ხელოვნების მთლიანობის ისეთი შეგრძნება, რომელიც, სამწუხაროდ, იშვიათია ხოლმე ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში», აღნიშნავდა რეცენზიაში მწერალი გიგლა ხუხაშვილი. რეჟისორული გააზრების სიზუსტემ და სპექტაკლის საავტორო ჯგუფის მიერ მოძებნილმა მკაფიო ფორმამ სპექტაკლი ერთიან მეტაფორად აქცია, რაც, შემდგომში, სტურუას სარეჟისორო ხელწერის ერთ ერთ გამორჩეულ თვისებად იქცა. დეკორატიული გადაწყვეტის ნაწილად გარდაქმნილმა რკინის სახანძრო ფარდის მოძრაობის სახიერმა და ხმოვანმა მხარემ მაყურებლის ასოციაციურ აზროვნებას მკაფიო და მასშტაბური განზოგადოების ძალა შესძინა. ამაზე გიორგი ხუხაშვილის წერილის სხვა პასაჟიც მეტყველებს, რომელიც, რეჟისორის შემოქმედებითი ინტერესის სამომავლო წარმართვის თვალსაზრისით, ერთგვარ წინასწარმეტყველებადაც კი ჟღერს: «ერთი შეხედვით ეს კედელი მოგვაგონებს შუასაუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვებიან ჭიმკრებს. ალბათ ასეთი კარი ჰქონდა ელსინორის სასახლეს, სადაც სული ეხუთებოდა **ჰამლეტს**. ალბათ ასე შიშისმომგვრელად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჭიმკარი **რიჩარდ III** – ის სამფლობელოში ან მაკბეტის **ციხე-დარბაზში**. იგი (ფარდა) ტირანული სისასტიკის უხემ სიმბოლოდ აღმართულა ჩვენს წინაშე და თუ ასოციაციებს უფრო შორს გავუყვებით, მისი ტლანქი მოძრაობა, დაცემის შემზარავი ხმაური გიოლიტინის გიგანტური ნაჯახის გრიალს გავს...“.⁷⁰ მწერლის ეს დაკვირვება, ძალზე ზუსტად გამოკვეთს მოდერნის ხანის დომინანტური პოლიტიკური არქექტიპისადმი რეჟისორის ინტერესს, რომლის გამოკვეთა-დეკონსტრუქცია მისი შემოქმედების ერთ-ერთ ღერძულ ხაზად იქცა.

«სეილემის პროცესში» მკაფიოდ იკითხებოდა ადამიანის საქციელის წარმმართველი მოტივების სუბიექტური ვოლუნტარული ხასიათიც. ცხოვრება ნებელობათა შერკინების არენად წარმოჩნდა, რომლებშიც ადამიანები

⁷⁰ გ. ხუხაშვილი, „ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის თეატრში“, გაზ. „თბილისი“, 4. 3. 1965, გვ. 6.

თვითდამკვიდრებასა და რეალობის საკუთარი სახისა და ხატების მიხედვით გარდაქმნას ესწრაფვიან. ორი მთავარი პერსონაჟის – დენფორტისა და პროქტორის ორთაბრძოლა სწორედ ამ ჭრილში მიმდინარეობდა. მათ შორის არსებული ფიზიკური მსგავსება კიდევ უფრო უსვამდა ხაზს რეალობის ვოლუნტარული მოდელირებისადმი მათ მიდგომათა პრინციპულ მსგავსებას, პოზიციათა რადიკალური განსხვავების პირობებში. სერგო ზაქარიძის მიერ განსახიერებული დენფორტი მისი პიროვნული ნების შეურყეველობისა და თავისებურად ვირტუოზული ლოგიკის გამო, ერთგვარად მომნუსხველ პერსონაჟად იქცეოდა. რეცენზენტი წერს, რომ მიუხედავად იმისა რომ «ჩვენს წინაშე იდგა ბოროტება, რომელსაც გაურბიხარ ინსტიქტურად,» დენფორტი «... მაინც საოცრად გიზიდავს და გაინტერესებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც შეგნებულად იცავს თეოკრატიის პრინციპებს, იკლავს ყოველგვარ გრძნობებს და გონებას ემორჩილება». ასეთი რეალობის ფონზე ტრაგიკული ირონიით ჟღერდა დენფორტის ცინიკური განცხადება: «როგორც არ მომცა ღმერთმა უფლება მზის არსებობის შეჩერებისა, ისე არ მაძლევს ნებას გადავდო დასჯა». მაყურებლისთვის ცხადი იყო, რომ არ არსებობს სუბსტანციური სამართალი, არამედ მხოლოდ მისი არსებობის ილუზია, რომელიც ადამიანებში შიშსა და რწმენაზე დამყარებულ კანონმორჩილებას განაპირობებს. სამართალის საბოლოო ზეობის იმედის ამაოებას, სპექტაკლის ფინალში გაჟღერებული ავტორიც ტექსტიც უსვამდა ხაზს, რომელიც თითქოს ახალი სეილემების კანონზომიერ განმეორებას წინასწარმეტყველებდა.

«სეილემის პროცესში» მითის 'წაკითხვისა და გაშიფვრის' პოსტრუქტურალისტური მიდგომა იკვეთება. 'ბრეტის სოციალური ანალიზი სოსიურის სემიოლოგიის პრიზმაში დანახული –როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის ამოცანაა, რომელსაც 50-იანი წლების დამდეგს ბარტი – «მითოლოგიებში» თავის თავის წინაშე აყენებს. ბარტის აზრით, მითის საშუალებით, რომელიც აღსანიშნი ფორმისა და აღმნიშვნელი კონცეპტისაგან შედგება, იდეოლოგია ისტორიის ნატურალიზაციას ახდენს და მას ბუნებრივ რეალობად წარმოჩენს

ამავე თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია რეჟისორის შემდეგი სპექტაკლი «მზიანი ღამეც» (1966), რომელიც მან ნოდარ დუმბაძის რომანის ინსცენირების

მიხედვით დადგა⁷¹. ინსცენირება თავისუფალი მონტაჟის პრინციპით შეიქმნა და დამდგმელებისათვის სასურველი აქცენტები წარმოაჩინა. პირველივე კომიკური სცენა სიმბოლური მინიშნებით ხასიათდებოდა – პოლიტეკონომიის ყრუ ლექტორს, მოულოდნელად სმენა უბრუნდებოდა, რაც გაზარმაცებულ სტუდენტებს შოკში აგდებდა. ”ყოფიერების ხმის” (ჰაიდეგერის განსაზღვრება) შეცვლის მანიშნებელი ეს სცენაც ახალი რეალიების შექმნის, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად ეგზისტენციური თამაშის წესების შეცვლის მაუწყებელი გახლდათ. ამავე სპექტაკლში გამოიკვეთა მშობელთა და შვილთა ურთიერთმიმართებისა და მემკვიდრეობითობის საკითხი და ამ კავშირის ჭეშმარიტი განხორციელების შეუძლებლობის ეგზისტენციური და ფილოსოფიური პრობლემაც. აღნიშნული თემა მრავლობითი წაკითხვის საშუალებას იძლეოდა – როგორც ისტორიულ-ყოფით, ისე კულტურულსა და ფილოსოფიურ პლანში. მთავარი პერსონაჟის – თემოს დედა გადასახლებიდან დაბრუნდა, თუმცა შვილთან მისი ფიზიკური შეხვედრა სულიერ შეხვედრად ვერ გარდაიქმნა. დედისა და შვილის სამყაროთა გაუცხოვების თემა დედის სტალინის სიკვდილის ღამეს გარდაცვალების ფაქტმა კიდევ უფრო გაამკვეთრა. რეჟისორი პირდაპირ ამბობდა, რომ ყოველი თაობა თავის არსებობას ახალი, მისი შინაგანი ხედვით ორგანიზებული სამყაროს შექმნით იწყებს, სადაც დედისა და მამის ხატი წარმოსახული იდეალის პროექციას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე ყოველდღიური გრძნობადი რეალობის ასახვას, რომ გამოცდილების გაზიარება და მომავალი ცხოვრების მიზნობრივი კორექცია შეუძლებელია, ანუ, ფაქტობრივად, არ არსებობს პროგრესი ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ისტორია მეორდება, ის მითოსურია. მითის, როგორც უნივერსალური მარეგულირებელი პრინციპის, როგორც ფატალური გარდუვალობის გაგების თვალსაზრისით, აუცილებელია აღინიშნოს მკითხავ დურსუნისა და თემოს სცენები, რომლებშიც თემოსთვის ფატუმის გარდუვალობის განდობა და მომავლის წინასწარგანჭვრეტა ხდება. «მზიანი ღამის» ეს მოტივი ანტიკურ დრამატულ მითთან ქმნის პარალელს და კულტურის სუბიექტს – ადამიანს, ბედისწერისა და არჩევანის თავისუფლების არქექტიპული დილემის წინაშე აყენებს.

⁷¹ ინსცენირების ტექსტი რუსთაველის თეატრის მუზეუმის არქივში ინახება.

გოგი ქავთარაძისა და რობერტ სტურუას მიერ ერთობლივად შექმნილი პიესის - «ბრალდების» მთავარი ღერძი პროვოკაცია-ექსპერიმენტის გზით ადამიანის არქეტიპული ქცევის ეგოცენტრული პრინციპების გამოვლენა იყო, ხოლო როზოვის პიესაში «ვახშმობის წინ» რეჟისორი მაცურებელსა და სცენას შორის შექმნილი ინტიმური კონტაქტის ატმოსფეროს მიმდინარეობის მაგნიტოფონზე ჩაწრით «არღვევდა». ასეთი, დასაწყისში პირდაპირი ხერხით შემოვიდა სტურუას შემოქმედებაში მოქმედებიდან გაუცხოვებისა და საკუთარი თავის გარედან ცქერის მოტივი.

მართალია, ეს სპექტაკლები, კონცეპტუალური ხედვის თვალსაზრისით, ჯერჯერობით, მხოლოდ ესკიზურ მონახაზებს წარმოადგენდა, დღევანდელი გადასახედიდან, ისინი სტურუას თეატრალური კონცეპტუალიზმისა და ესთეტიკის გენეზისის ლოგიკური ჯაჭვის რგოლებად მოჩანს.

შემდეგი სპექტაკლი, რომელმაც რუსთაველის თეატრის ირგვლივ კვლავ ვნებათაღელვა და პოლემიკა გამოიწვია ავქსენტი ცაგარელის «ხანუმა» იყო. რეცენზენტი – თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე ობიექტურად შენიშნავდა “ხანუმას” დადგმისადმი ტრადიციული მიდგომის თვისობრივ ცვლილებას: “რობერტ სტურუა შეეცადა უაღრესად ცხოვრებისეული პერსონაჟები, ყოფითი მდგომარეობანი და უტილიტარული ხასიათები, თავისი სოციალური წარმომავლებისაგან სრულიად მოწყვეტილად ბუფონადისა და კომიკური ატრაქციონის სფეროში გადაიტანაო”.⁷² ყოფითი კომედიის ბუფონადად ქცევა და პერსონაჟთა კონკრეტულ სოციალურ და ისტორიულ ტიპიურობაზე უარის თქმა, კვლავაც ადასტურებს, რომ რეჟისორი ტრადიციულ ისტორიულ-სოციალური კონტექსტზე მალლა, ზოგადსა და არქეტიპულს აყენებდა. ხოლო ნილაბი, თეატრალური სახიერების ენაზე, სწორედ ამ ფენომენტთა გრძნობად სიმბოლოს წარმოადგენს. ტექსტის თამამი გადაკეთებაც საყვედურების საფუძველი გახდა. ცაგარელის ტექსტის ენობრივი სიჭრელე განზრახ აბსურდამდე იყო მიყვანილი და თავისთავადი მეტაფორის მნიშვნელობას იძენდა. ერთის მხრივ, ის თბილისური ტრადიციული ყოფის ელემენტად წარმოგვიდგებოდა, ხოლო მეორეს

⁷² დ. მუმლაძე, “დღესასწაულებრივი განწყობა”, თეატრალური მოამბე, 13, 1968, გვ. 22.

მხრივ კი ქართული კულტურის იდენტობის საფუძვლებზე დააფიქრებდა მსმენელს. ეგროსი მანჯგალადის მიერ განსახიერებული თავადი ფანტიაშვილის ცნობიერებაში უახლესი ისტორიის ფაქტები და რუსეთის იმპერატორთა სახელები სრულიად აღრეული იყო. «რეჟისორი რ. სტურუა ამ სუფთა ყოფითი ხასიათის პიესას პოლიტიკური სატირის ელფერსაც აძლევს»-ო, წერდა რეცენზენტი ნ. რატიშვილი.⁷³ სპექტაკლი სრულიად მოკლებული იყო დიდაქტიკას და მხიარული თავშექცევის სახეს ატარებდა, თუმცა ამ თავდავიწყებულ მხიარულებასა და სიცილში, გმირთა ისტორიულ და სოციალური არაადექვატურობაში, ყველაზე კარგად იყო გადმოცემული ნაციონალური ხასიათის ზოგიერთი არქეტიპული თავისებურება. მეტყველების საერთო შეუსაბამობას, კნენა თეკლას ვეფხიტყაოსანის აფორიზმები კიდევ მეტ აბსურდულობას მატებდა. ვფიქრობთ, ენისა და მისი საზრისის დამორების, ენის, როგორც ფორმის საზრისისაგან დაცლის მაგალითი, ტრადიციული ნაციონალური ნარატივის დასასრულს, ნაციოცენტრული მითის შინაგან დაცლას და მისი განახლება-რევიზიის აუცილებლობას გვაუწყებდა. (მოგვიანებით, «იაკობის სახარებასა» და «ლამარაში» სტურუა ამ ამოცანის გადაჭრის ვარიაციას შემოგვთავაზებს).

«ხანუმას» შემთხვევაში სტურუამ ტექსტითა და სიტყვით სახეობრივი თამაში წამოიწყო. ენა ლიტერატურული ფენომენიდან თეატრალური ბუნების პლასტიკურ მასალად აქცია. შეიძლება ითქვას, რომ როდესაც სტურუას თეატრზე ვსაუბრობთ, ლიტერატურული მასალის, მუსიკისა და სცენოგრაფიის დრამატულ სანახაობასთან სინთეზზე კი არა მათ თეატრად და მიკრომითად ქცევაზე უნდა ვილაპარაკოთ. ეჟი გროტოვსკის მინიმალისტური განსაზღვრებით ერთი ადამიანი სცენაზე და ერთიც დრამაში უკვე თეატრია. სტურუასათვის სცენაზე მოთავსებული ყველა საგანი თუ გაჟღერებული თვითთელი ბგერა და სიტყვა უკვე სპექტაკლი და მიკროამბავია. სპექტაკლია სიჩუმეცა და პაუზაც, რომელიც თავისთავად ივსება საზრისებით თეატრის ცარიელ სივრცეში. პაუზები სტურუას სპექტაკლების «შავი კვადრატებია», რომლებიც სიცარიელის საზრისობრივი ნაჯერობით გვესაუბრება. პოსტმოდერნულ

⁷³ ნ. რატიშვილი, "ნამდვილად საინტერესოა", "თეატრალური მოამბე", 1968, 13, გვ. 20

ხელოვნებაში პაუზა თუ სიცარიელე სწორედ უხილავი თანდასწრების მინიშნებას, «არყოფნით ყოფნას» ემსახურება. ის «არყოფი» მაგრამ ნაგულისხმევი, სასურველი და მოუხელთებელი სტრუქტურის, 'ზემითისა' თუ გამოუთქმელი და გამოუხატავი ფორმათა ფორმის ნიშანია.

რეჟისორის ხელში ყველაფერი დრამატული სანახაობის მასალად იქცევა. თუ ამ დებულებას აბსოლუტურ ხარისხში ავიყვანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტრუქტურის ყოველივე არსებული თეატრია, არსებობა ხომ ერთი და იმავე ისტორიის ვარიაციებში გათამაშების უსასრულო ჯაჭვია. ნიშანდობლივია, რომ მოგვიანებით, 80-იან წლებში სტურუა დადგამს სპექტაკლს სახელწოდებით «ვარიაციები თემაზე...», რომელიც ერთი და იმავე ისტორიის სხვადასხვა ასპექტში განმეორებას წარმოადგენს. უსასრულო რეფლექსიისა თუ მითოლოგიური ციკლურობის თემა სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა ჭრილში გაიჟღერებს მის შემოქმედებაში. რეჟისორი მოჩანს როგორც დეტერმინისტიც, რომელიც ადამიანის თავისუფალ ნებაზე, მის ინდივიდუალურ თვითგენეზისზე მაღლა სოციალური, კულტურული და ფსიქური ფაქტორების მოქმედების ერთობლიობას სახავს. ეს ერთობლიობა კი ბედისწერის კომპლექსურ სინთეტურ სახეს ქმნის.

შეჯიბრის პრინციპით აგებული ცაგარელის კომედიის ცენტრში მაჭანკალი ქალის ავანტიურული სახე დგას, რომელიც ადამიანებითა და ვითარებებით მანიპულირების დიდოსტატია. შეიძლება ითქვას, რომ «ხანუმაში» კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა რეჟისორის ავანტიურიზმის ფენომენისადმი ინტერესი, რომელიც «ყვარყვარე თუთაბერში» სრულად გამოვლინდა.

ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობის მოულოდნელი წაკითხვის მაგალითად იქცა თემურ ჩხეიძესთან ერთად დადგმული «სამანიშვილის დედინაცვალი» (1969 წელი). რეჟისორებმა უარი თქვეს მოვლენათა ისტორიულ კონტექსტზე, მოქმედება თანამედროვე გარემოში გადმოიტანეს (მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე) და პირვანდელ ისტორიას განზოგადოებული ჟღერადობა მიანიჭეს. გაჭირვებული აზნაურის – პლატონ სამანიშვილის ამბავმა, რომელიც მამისათვის უშვილო საცოლეს ეძებს, მემკვიდრეობის მოცილე იდეაშიც რომ არ გაუჩნდეს, განსაკუთრებული ტრაგიკომიკური ელფერი შეიძინა. ძიების გზაზე შექმნილ

ვითარებათა კომიზმი მისიის სიცოცხლისუარყოფელ მიზანს აბსურდის რეგისტრში გადაყავდა. ყოფიერების შინაგან დისჰარმონიასა და მიზნებსა და საშუალებებს შორის არსებულ დრამატულ განხეთქილებას დაგვანახებდა. ისტორიული კონტექსტიდან ეთიკურ რეგისტრში გადატანა პლატონ სამანიშვილის ისტორიას ბიბლიურ საზრისს ანიჭებდა და მის საქციელს კაენის ცოდვას უთანაბრებდა. წინა პლანზე მოდიოდა 'სხვის', როგორც მარადიული ანტაგონისტის იდეა, რაც კლდიაშვილის ნაწარმოებში ყოფითი რეალიებით შენიღბულ არქეტიპულ მოდელს წარმოაჩენდა.

ამასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ სტურუას სპექტაკლებში კულტურის სხვადასხვა ეტაპისა და სხვადასხვა ბუნებისა და წარმომავლობის მითისა და მითოლოგიზერებული მოვლენისადმი აპელირების ფაქტებს ვხვდებით - ანტიკურ, ქრისტიანულ, ფოლკლორულ, მხატვრულ თუ სხვ.

«ყვარყვარე თუთაბერი» «მხატვრული გლობალიზაციის» ერთ ერთ თვალსაჩინო მაგალითად იქცა. სპექტაკლის დარამტურგიული პირველწყარო პოლიკარპე კაკაბაძის «ყვარყვარე თუთაბერი იყო», რომელშიც სრულიად ორგანულად იყო ჩართული სცენა ბერტოლდ ბრეხტის «არტურო უის კარიერიდან». თუმცა, რეჟისორმა ამ პიესაში კიდევ ერთ საინტერსო და შემდგომში მისთვის სახასიათო სვლას მიმართა და სახეობრივი და პლასტიკური ენის მეშვეობით ყვარყვარეს ბიოგრაფიის ეტაპები ქრისტეს ცხოვრების საფეხურებს შეუფარდა. ალბათ ამ ფაქტორის გამო მიაჩნია სტურუას ეს სპექტაკლი თავისი შემოქმედებისათვის საეტაპოდ, ვინაიდან სწორედ აქ დაიბადა მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი სინთეტური თხრობის ფენომენი, მეტამბავის თუ მეტამითის ერთი თავიუფალი პლასტიკური რიგით გადმოცემის ხელოვნება. ისტორიათა ზედდების და მათ შორის პოლემიკური თუ ირონიული დიალოგის წარმართვის პრინციპი. რამაზ ჩხიკვაძის მიერ განსახიერებული ყვარყვარე ავანტიურისტის არქეტიპად იქცა და მარადიული ნაცარქექიას თვისებები შეიძინა, მხატვრული სახის აგების ასეთმა პრინციპმა გამოსახვის ყველა ხერხის შეთავსების საშუალება წარმოქმნა. ყვარყვარე ხან მონანიე მლოცველი იყო და ხანაც მეოცე საუკუნის ტოტალიტარულ სისტემათა ერთპიროვნული იდეოლოგი და ლიდერი. მისი მოქმედების თავისუფალი ექსცენტრიკა ნებისმიერ ჰიპერბოლას ამართლებდა და მხატვრულ დამაჯერებლობას ანიჭებდა. ავანტიურიზმის ფენომენისადმი ინტერესი

კულტურის «რაელური» ფუნქციონირების ფარული მექანიზმის წვდომის სურვილით იყო განპირობებული. ასე გაგებული კულტურის არსი წარმოგვიდგებოდა, როგორც ამწუთიერი სპონტანური იმპულსებით მართული რეალობა, შინაგან უზენაეს მიზანსა და საზრისს მოკლებული მარად ცვალებადი ფიქცია, მითთა თამაშის სარბიელი. ყვარყვარესა და ქრისტეს ცხოვრების შეფარდება ფორმისა და შინაარსის სიღრმისეულ კავშირსაც არღვევდა და კულტურული ხსოვნის სტერეოტიპებს აუქმებდა.

პიესის პრინციპულად ახლებური წაკითხვისა და თავისუფალი მონტაჟის მაგალითი იყო სუმაბთაშვილ-იუჟინის «ღალატი», ქართული თეატრის ისტორიის ლეგენდარული პიესა, რომელიც დავით ერისთავის «სამშობლოს» მსგავსად, პატრიოტული სულისკვეთების ნაწარმოებად იყო აღიარებული. რობერტ სტურუას აქცენტები ანთროპოლოგიურ ჭრილში ჰქონდა გადატანილი. მას კვლავაც ადამიანის ფსიქიკური ქცევის ირაციონალური პრინციპები აინტერესებდა, ნატურალისტური თუ რეალისტურის სახელით ცნობილი თეატრის ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური პრინციპების საპირისპიროდ. რეჟისორი მკაფიო სცენური სიმბოლიკის ენით საუბრობდა. როგორც რეცენზენტები აღნიშნავენ, სპექტაკლი ემოციური თავშეკავებულობით, ტონალური სისადავით გამოირჩეოდა. ერთ ერთ ყველაზე აქტიურ საწყისად კოსტიუმის ლაკონური ფერადოვანი გადაწყვეტა იყო წარმოდგენილი, რომელიც კონტრასტული დრამატურგიის პრინციპით ვითარდებოდა და გმირთა უეცარ, ხშირად მოულოდნელ გარდასახვათა ფენომენს ასახავდა. პიესის მოვლენათა მონტაჟის მეშვეობით, რობერტ სტურუამ პერსონაჟთა პარადოქსულ გარდასახვათა პრინციპი გამოკვეთა, მათ მოულოდნელ სახეცვალებათა დაიპაზონი განავრცო და ღალატი ადამიანის ქცევის ერთ ერთ არქეტიპულ სტერეოტიპად წარმოაჩინა. ღალატი, როგორც ადამიანის პრაქტიკული ქცევის მოდელი, სახარების პეტრეს საქციელს და იესოს მისთვის თქმულ სიტყვებს გაგვახსენებს: —»ჭეშმარიტად, ჭეშმარიტად გეუბნები შენ: მამლის ყვილიამდე სამჯერ უარმყოფ მე.»⁷⁴ სპექტაკლი ღალატის, როგორც ქცევის არქეტიპული და ირაციონალური მოდელის, ღალატის, როგორც ისტორიის მამომრავებელი ბერკეტის პარადოქსული ფენომენის შეცნობას ცდილობდა. ხოლო ადამიანს, როგორც ღალატის სუბიექტს, მრავალ სხვადასხვა «მეთაგან» შემდგარ არსად წარმოგვიდგენდა. ადამიანი

⁷⁴ ბიბლია, 1989, საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, სახარება იოანესი, თ. 13-14, გვ. 1062.

თვითონ ხდებოდა კულტურისა და ისტორიის მოდელი. ისტორია ისეთი იყო, როგორც ადამიანი, ადამიანი კი ისეთი, როგორც კულტურა და ისტორია. ისტორიის მსვლელობის პარადოქსი საბა ბერს კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული. მდოგვის მარცვალის ოდენა ქვეყანა დაიბრუნებდა თვითობას, დაიბრუნებდა იმიტომ, რომ ეს ყოფიერების კანონია და არა იმიტომ, რომ ქვეყნის შვილები თავისი თანმიმდევრული ეთიკური ქცევით იმსახურებენ ასეთ ხვედრს. სპექტაკლის კონცეპტუალური საზრისი მის პლასტიკურ სახიერებაში იკვეთებოდა, თამარის (თამარს, იმავე ზეინაბს ზინა კვერენჩხილაძე ანსახიერებდა) ძაძვით მოსილი დამხობილი ფიგურა ალისფერსამოსიან მაჰმადიან დედოფალი ზეინაბად გარდაიქმნებოდა. «სპექტაკლის სარეჟისორო კონცეპცია მხატვრულ გაფორმებაშიც აისახა (მხატვარი გ. მესხიშვილი). სცენას უზარმაზარი, აქა იქ დაფლეთილი ფარდა მოსავს. იგივე საზრისობრივი დატვირთვა აქვს წმინდა გიორგის ვეებერთელა ხატს, რომელიც შუაზეა გაბზარული, ხოლო ფინალში, ანანია გლახას შეხებით, ხატი იშლება და წარმოქმნილ ფანჯარაში დარბაზში თბილისის ზარების მოზეიმე რეკვა შემოიჭრება, რომელიც ქართველი ხალხის გამარჯვებას გვამცნობს»⁷⁵.

დამდგემელთა მიერ მოძებნილი ეს მეტაფორა ერთგვარი კარიბჭე იყო, რომელიც ერთი მხატვრული რეალობიდან მეორეში შეგვიძღვებოდა. სიმბოლოს ფიზიკური რღვევით მითოსური ისტორიიდან კონკრეტულ გრძნობად რეალობაში, გრძნობადი ყოველდღიურობის "მშვიდობიან მითში" ხდებოდა გადასვლა, მითიურ რეალობაში, სადაც ზარები რეკდნენ, სადაც ყოველდღიურობა თავისი განუმეორებელი ხიბლით ბედისწერისა და ფსიქიკის პარადოქსებს დაგვაავიწყებდა დროებით. თუ ყვარყვარეში მითების თანაარსებობასთან, მათ კომბინირებულ მოქმედებასთან გვქონდა საქმე, «ღალატში» ისინი ერთმანეთს დროში ენაცვლებოდნენ და სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედების თვისობრივ ცვალებადობას განაპირობებდნენ.

ამავე 1975 წელს რეჟისორი სტურუა ბრეხტის «კავკასიურ ცარცის წრეს» დადგამს. ეს პიესაც აღდგომის დღესასწაულით იწყება, რომელიც მოქმედ პირთა უცნაური და სახიფათო თავგადასავლის დასაწყისის წერტილად გვევლინება. გაივლის დრო და 2000 წელს სტურუა შექსპირის «მეთორმეტე ღამეში», დროთა პარალელიზმისა

⁷⁵ "ძველი პიესის ახალი სიცოცხლე", კ. კუცივა, "ვეჩერნი თბილისი", 1975 წლის 4 თებერვალი, გვ.4.

და მისტიკური ურთიერთგადაკვეთის პარადოქსი გაცილებით უფრო თვალსაჩინო სახეს მიიღებს. რეჟისორი პოლიფონიური თხრობის ხერხს მიმართავს და ერთ სპექტაკლში ორ ამბავს გაათამაშებს ერთდროულად. აქვე იკითხება დღესასწაულის მოტივიც, როგორც დროთა კავშირის შემკვრელი ნასკვის, საზრისთა თავმოყრისა და გადაკვეთის ადგილისა. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორის შემოქმედებაში ეპიკური თეატრის პრინციპების ჰიპერბოლიზაცია, პირობითად რომ ვთქვათ, «ნიუტონის კოორდინატთა სისტემიდან აინშტაინის სისტემაში გადატანა ხდება», რაც ფარდობითი ხედვის პრინციპებიდან აბსოლუტურის კონტექსტში მოვლენათა ჭვრეტას გულისხმობს.

«კავკასიური ცარცის წრე» რეჟისორის შემოქმედების ერთერთ მწვერვალად არის მიჩნეული. ამ სპექტაკლში საავტორო ჯგუფის შემოქმედებითმა ერთობამ სრულყოფილებას მიღწია. აქაც, ისევე, როგორც თავის მრავალ სხვა სპექტაკლში, სტურუას სიკეთის პრაქტიკული შესაძლებლობის საკითხი იტაცებს. «კავკასიური» მრავალშრიანი და მრავალსიუჟეტოანი პიესაა. თუმცა, ყოველი მათგანი ერთი ღერძული ფაქტორის ირგვლის იყრის თავს – ეს პატარა მიმიკო აბაშვილია, გუბერნატორის მემკვიდრე, რომლის გადარჩენაც მთელი სანახაობის ზეამოცანას წარმოადგენს. ბრეხტმა თავის პიესას ცნობილი ბიბლიური არაკი დაუდო საფუძვლად. თუმცა, პიესის ეპიკურ სტრუქტურაში ყრმა-ღმერთის დევნისა და მისი ხსნის ვარიაციული თემაც აისახა. სტურუამ, მისთვის ჩვეული სოციალური და ანთროპოლოგიური სკეპტიციზმის გამო, ბრეხტის ზღაპარს საკარნავალო ფარსის ფორმა მოუძებნა და სასამართლო საცირკო სანახაობად, ხოლო რამაზ ჩხიკვაძის მოსამართლე კი თეთრ ჯამბაზად აქცია. მხოლოდ აქ, მარადიული კარნავალის მეტარეალურ სივრცეში ჩათვალა მან სამართალის აღსრულება შესაძლებელად.

სპექტაკლის სტრუქტურული ორგანიზების თვალსაზრისით, მან ორი – გარე და შიდა წრის პრინციპი გამოიყენა – გარე წრეში სპექტაკლის წამყვანი-კონფერანსიე ჟანრი ლოლაშვილი მოქმედებს, ხოლო შიდა წრეში საკუთრივ ამბავი ვითარდება. ამბავი ამბავში, თეატრი თეატრში ფორმა სინამდვილის მრავალფენიანი სტრუქტურის, აწმყო და მითოსური დროების ვარირების და მათი იგივეობა-განსხვავებით თამაშის რეჟისორისთვის დამახასიათებელი სვლაა. ჟანრი ლოლაშვილის პერსონაჟი

მაყურებელსა და მოქმედებას შორის მედიატორის ფუნქციას ასრულებს და სპექტაკლის აღქმის ღირებულებით აქცენტებს წარმართავს. მისი, როგორც შემფასებლის როლი კონფერანსიეს სიმღერაშიც გაცხადდება: "იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ ყველამ, იყიდეთ, იყიდეთ მალე, იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ თორემ...", გვეუბნება ის მრავალმნიშვნელოვნად და რაღაც მოსალოდნელი სერიოზული საფრთხის შესახებ გვაფრთხილებს. ერთადერთი ღირებულება, რისი შეძენაც მაყურებელს აქ შეეძლო – სიკეთე იყო. ასეთი იყო თვით წამყვანის მიკერძოვებაც და მისი დასკვნაც: "ყველა სიკეთე ამქვეყნად, უნდა ეკუთვნოდეს მას, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს".

«საფრთხე», რომელსაც კავკასიურის წამყვანი წინასწარმეტყველებდა «რიჩარდ III» – ში საცნაურდება - სპექტაკლში, სადაც სხვა კომპონენტებზე სანახაობის პლასტიკური ასპექტი დომინირებს. შეიძლება ითქვას, რომ «ტექნიკური» და გამომსახველობითი თვალსაზრისით «რიჩარდი» ყველაზე ჰომოგენური სპექტაკლია. შემთხვევითი არ არის, რომ მას უცხოეთში ზოგიერთმა რეცენზენტმა «ბალეტიც» კი უწოდა. ასეთი შეფასების საფუძველს სპექტაკლის ჰიპერმეტაფორული პლასტიკური ხატება ქმნიდა. აქ უკვე ყველა მოძრაობა საგანგებო ნიშნის სახეს იძენდა და თავის მიკროამბავს მოგვითხრობდა. ასეთი იყო რიჩარდის მძიმე და არტისტული სვლა, მეფე ედვარდის უტრირებული სიბერე, რომელიც მონარქს მოსიარულე ლეშად წარმოაჩენდა, მასხარას მრავალმნიშვნელოვანი «მენუეტი», სისხლით მოსვრილი პერანგებით მოსილი ბავშვების სვლა, შავებში ჩაცმული დედოფალ მარგარეტის ავისმომასწავებელი ფიგურა, რომელიც წიგნით ხელში შეჩვენებას უქადდა ცოდვილთ. დედოფალი ანას მოკლული ქმრის კუბოსთან ცდუნების სცენა. ყველა ეს და სხვა პლასტიკური «ატომები» სპექტაკლისა მისი ერთიანი «ქორეოგრაფიის» საფუძველს ქმნიდა. სპექტაკლის ენის პრინციპული სტილისტური ერთგვაროვნება, როგორც ეს რეჟისორს სჩვევია, განუყოფელად იყო დაკავშირებული მის საზრისთან. რიჩარდი უზადოდ ირონიული სანახაობა იყო, მსახიობთა თამაშის სტილი ემოციური თანალმობის შესაძლებლობას აღარ ტოვებდა. აქ შემრწუნებანარევი აღფრთოვნების გრძნობა დომინირებდა. ეს, მასშტაბური სანახაობა თითქოს ყველა ილუზიას აუქმებდა და უღმობელი ლოგიკით მიყავდა მაყურებელი კანონზომიერ ფინალამდე. თვით

რიჩარდიც კი, კაცთმოძულე და ყველა კანონის მსახვრელი, ვერ იხსნიდა თავს დამარცხებულ მამად ქცევის საფრთხისაგან. მის მიმართაც ხორციელდებოდა ბედისწერის არქეტიპული კანონზომიერება, რომელიც ეთიკურ საზომთა გვერდის ავლით მოქმედებს, როგორც ყოფიერების ძირითადი კანონი. ფინალური სცენების უტრირებული მასშტაბი, რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლის ინგლისის რუქაზე პროექცია, მათი გიგანტური მახვილები რომლებიც შენელებულ მოძრაობაში აღიმართებოდა ერთმანეთის პირისპირ, განსაკუთრებულად ამძაფრებდა სასურველ აქცენტებს. ამ სპექტაკლში კიდევ ერთხელ დადასტურდა ის გარემოებაც, რომ სტურუასათვის დრამატურგიული ლიტერატურის თვითეული ნიმუში, ისევე, როგორც ყოველი ცალკეული თეატრალური წარმოდგენა ერთიანი ზეტექსტისა და ზესპექტაკლის ნაწილებს წარმოადგენს. შესაბამისად, იგი არ ცნობს თემათა მიჯნებს, მისი სპექტაკლები ურთიერთშეღწევადია, როგორც პერსონაჟთა, ისე თემათა თუ სხვა რაიმე სახიერ მოვლენათა და ნიშან-სიმბოლოთა «მოგზაურობის» თვალსაზრისით. ასე გამოჩნდა «რიჩარდ III»-ს მესამე მოქმედებაში მასხარა - გაღიმებული თეთრწითელგრიმიანი ადამიანი ნაპოლეონის ქუდითა და ტროსტიტ - რომელიც «ჰამლეტის» პერსონაჟი მსახიობის ტექსტს წარმოთქვამდა. «ყვარყვარეში», «კავკასიურ ცარცის წრესა» და «რიჩარდში» გრიმის გამოყენების თავისებური ხერხი გამოიკვეთა - ნიღბის კონდიციამდე მიყვანილი - ის თითქოს ადამიანის სახეს ერთგვარ ცოცხალ ნიღბად აქცევდა, რაც კერძო პირსა და სიმბოლოს შორის მიჯნას შლიდა და ყოველი ცალკეული შემთხვევის, ადამიანის სულის ყოველი მოძრაობის უკან ბედისწერის ირონიულ ღიმილს აჩენდა.

შეიძლება ითქვას, რომ «რიჩარდ მესამეში» რობერტ სტურუას ხედვის ერთმა ასპექტმა - მისმა ინტელექტუალურმა ირონიამ ადამიანთა საზოგადოებისა და ადამიანის ბუნების მიმართ თავისი დასრულებული სახე აჩვენა. ამასთან, მოქმედების ადგილისა და დროის გაორმაგების, რეალობის, როგორც ისტორიათა თამაშის იდეა სპექტაკლის სცენოგრაფიულ ხატებაში იყო წარმოჩენილი (მხატვარი - მირიან შველიძე). საკუთრივ სპექტაკლის შიდა ფარდა, რომელიც «თეატრი თეატრში» პრინციპს მიმართავს და ორმაგი წარმოდგენის დამსწრეებად გვხდის. ეს კი, თავის მხრივ, სცენაზე შექმნილ დროსა და სივრცეს აორმაგებს, ერთი სანახაობის დროსა და

სივრცეს – მარადიული წარმოდგენის «ზედროსა» და «ზესივრცეში» ათავსებს. ეს დროულ-სივრცული შრე ალბათ ბახტინის მიერ ხსენებულ «მეტადროს» თუ შეედრება, იმ დიდ დროს, «სადაც არცერთი საზრისი არ კვდება და რომელსაც თავად ძალუმს ნებისმიერი დროის, ამბისა თუ მთხრობელის განსჯა და გამოსყიდვა». თუმცა, არსებობს მეორე, უფრო სევდიანი ვერსიაც – ეს ფარდა უსასრულო რეფლექსიათა სამყაროს ერთ ერთი მორიგი კარიბჭეა, ხოლო ჩვენ, ამ სპექტაკლის მაყურებლები, შეიძლება, ჩვენი მხრივ, ვიღაცისათვის გამართული წარმოდგენის მონაწილენი ვიყოთ.

აქ კიდევ ერთხელ გათამაშდა ის ”ჭეშმარიტება”, რომელიც ნიცშეს, შექსპირს, ძველი და ახალი დროის ფილოსოფოსთ და ხელოვანთ დააფიქრებდა და რომლის შესახებაც მერაბ მამარდაშვილმა შემდეგი სიტყვები დაწერა: «ცხოვრება თეატრია” და «ცხოვრება სიზმარია”... ეს განსაზღვრებანი გმირულ XVII საუკუნეს ეკუთვნის; ასეთი იყო მათი გაგება და მე ვფიქრობ, რომ ჩვენ დღეს, რომელიღაც სპირალის რომელიღაც მოსახვევზე ამავე წერტილს მივადექით... ცხოვრება – თეატრია...”.⁷⁶ ალბათ სწორედ იდენტურმა ’ეგზისტენციურმა აღმოჩენამ’ მიიყვანა რობერტ სტურუა შექსპირის დრამატურგიამდე, სადაც მან მისთვის ესოდენ სასურველ თვისებათა შერწყმა იპოვნა – ცინიზმისა და რომანტიკის, ისტორიულისა და მითოლოგიურის, ეპიკურისა და ლირიკულის....

«რიჩარდის” შემდეგ სტურუა კვლავ ძიებასა და ექსპერიმენტს მიმართავს. «ყვარყვარეში” გამოკვეთილი სინთეტური თხრობის ფენომენი, რომელიც ორი ამბავის შეფარდებისა და ერთდროული განვითარების საშუალებას იძლევა, 1980 წელს მის მიერ დადგმულ თამაზ ჭილაძის პიესაში – «როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის” ახალ თვალსაჩინოებასა და თვისობრიობას იძენს. სპექტაკლი თეატრი თეატრში პრინციპით იდგმება, ანუ თეატრალური სანახაობის მთავარი გმირი თავად თეატრის არსება და რეალობასთან მისი მიმართება ხდება. 2005 წელს ინტერვიუში «ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე” სტურუა იტყვის, რომ თეატრი არის საშუალება იმისთვის, «რომ გაიგო რა არის სამყარო და რა კანონები ამოძრავებს მას და მერე საკუთარ თავზეც იფიქრო და მიხვდე, რომ შენს უფერულ ცხოვრებასაც, სინამდვილეში, იგივე ემოციური დატვირთვა და შინაარსი აქვს”. «რეალურ” და

⁷⁶ მ. მამარდაშვილი, “თეატრალურობის დრო და სივრცე”, გვ. 16-20, ”საბჭოთა ხელოვნება”, №10, 1989, გვ. 17.

«მხატვრულ» რეალობათა ურთიერთმიმართების სპექტაკლის აგების ღია პრინციპად ქცევა, სტურუას კონცეპტუალური ესთეტიკის კიდევ ერთ ლოგიკური საფეხურია. ხოლო მხატვრული რეალობის უმაღლეს, «ჭეშმარიტ» და დასრულებულ რეალობად მიჩნევა, პოსტმოდერნის ეპოქის ხელოვნების თეორიის პრინციპებს ეთანხმება. ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის ემპირიულ სინამდვილესთან მიმართებაში უფრო მაღალი რანგის სინამდვილედ განცდა კვლავაც მამარდაშვილის თვალსაზრისს შეგვახსენებს: «რეალობა ლიტერატურული ტექსტისა და თუ რეალობა თეატრალური, ანუ სივრცე და დრო, სადაც განსრულებიან უსასრულო საზრისები, - ცხადს, ხილულს ხდიან ჩვენთვის ჩვენი ცხოვრების საზრისებს; რომლებიც ჩვეულებრივ ან ყოველდღიურ ე.ი. თეატრის, ლიტერატურისა და ხელოვნების გარეშე ცხოვრებაში – მოუხელთებელი რჩება».⁷⁷ თუ მამარდაშვილის პერიფრაზს გავაკეთებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნება და თეატრი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი «სტურუას თეატრი» ცხადს ხდის ჩვენთვის ჩვენი ცხოვრების მითებს, მათ ძლევამოსილებას და უსუსურობას, მარადიულობას და წარმავლობას, სიწრფელესა და ცბიერებას დაგვანახებს.

რეჟისორის კიდევ ერთი შეხედვით მოულოდნელ, მაგრამ ასევე ლოგიკურ სვლას წარმოადგენდა შატროვის პიესაში «ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე» ვლადიმერ ლენინის ერთდროულად სამი შემსრულებელის შემოყვანა. რეჟისორი დრამატული ნაწარმოების ძირითადი კომპონენტების ექსპერიმენტულ დეკონსტრუქციას, მათი მითის ვარირებას განაგრძობდა. ცენტრალური გმირის «გამრავლება», მოქმედებას უფრო დინამიკურსა და შინაგანად პოლემიკურს ხდიდა, რევოლუციის ბელადის სახის 'დემითოლოგიზაციას' ახდენდა და ისტორიის ერთდროულად ვარიაციული, ალტერნატიული და ჰიპოთეტური წაკითხვის ნიმუშს გვთავაზობდა. ამასთან, დოკუმენტურ მასალაზე შექმნილი პიესის საქმიან და პუბლიცისტურ ინტონაციას სპექტაკლის პოლისტილისტური სტრუქტურაც არღვევდა. მომაკვდავი თეთრპერანგიანი მხატვრისა და ფარაჯიანი გოგონას სიმბოლური ფიგურები მოქმედებას ირონიულ და ტრაგიკულ ფონს უქმნიდა, ხოლო გოგი მესხიშვილის მიერ შექმნილი ღამეული ზეცის ფონზე ადამიანები კიდევ უფრო უმწეონი

⁷⁷ მ. მამარდაშვილი, იქვე, გვ. 19.

და მოუსაფარნი ჩანდნენ. სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტა საბჭოთა იდეოლოგიის ამ დროისათვის უკვე ფორმალური დოგმატიზმისათვის იმდენად შემაშფოთებელი აღმოჩნდა, რომ მოსკოვის გასტროლების დროს სპექტაკლის დახურული ჩვენების შემდეგ გასტროლების მანძილზე მისი ხელახალი წარმოდგენა აიკრძალა.

ეპიკური მრავალპერსონაჟიანი ტილოების შექმნას ჩვეული რეჟისორისაგან, ერთი შეხედვით, ასევე მოულოდნელი იყო ისეთი მონოსპექტაკლის დადგმა, როგორც «ამჰერსტის მშვენება» იყო. თუმცა, თავისი ექსპრესიონისტული მასშტაბითა და ადამიანის ცხოვრების სამყაროს უსასრულობასთან მიმართებით, ზინა კვერენჩილადის მიერ წარმოდგენილი ემილი დიკინსონის ისტორია თავისებურ კოსმიურობასა და ეპიკურ გლობალურობასაც იძენდა. პერსონაჟის მიერ თავისი ცხოვრების ამბის გაუცხოვებელი თხრობა, მარადიულისა და კონკრეტულად გრძნობადის შეჯერებით, განსაკუთრებული საზრისით ივსებოდა. ლირკული საწყისის რეჟისორისათვის უჩვეულო სიჭარბე სტურუას ავტორისეული მეს თვითგამოხატვის საშუალებადაც იქცეოდა. განსაკუთრებით ნიშანდობლივი იყო პერსონაჟის მიერ ეგზისტენციალური ამბლუისა თუ ნიღბის არსებობის გაცნობიერება და მის მიერ თავისი შემოქმედებითი მრწამსის გაცხადება. შეიძლება ითქვას, რომ ამ წარმოდგენაში სტურუას შემოქმედების გენეზისის კიდევ ერთი ეტაპი გაცხადდა – რეალობის ჭკრეტის უპირობო ეპიკურობაში საავტორო თეატრის «ლირიკული» ელემენტები შემოვიდა, რომლებიც გაცილებით უფრო საცნაური გახდა მის უფრო გვიანდელ სპექტაკლებში. აქვე, ამავე სპექტაკლში, დიკინსონის პირით, რეჟისორმა სიტყვის, როგორც მითის, პლასტიკური ნიშნის, ენერგეტიკული კოდისა და ყოფიერების მიკრომოდელის მიმართ თავისი დამოკიდებულება ცხადყო. ემილი გრიფელის დაფაზე დაწერილ სიტყვა «რკალს» შემოხაზავდა და ამბობდა: «სიტყვებს მე ისე ვუყურებ, როგორც ცოცხალ არსებებს, მანამდე ვაკვირდები ხოლმე მათ მოხაზულობას, სანამ სიტყვა არ გაცოცხლდება და ელვარებას არ დაიწყებს».

მხატვრული ასახვის მთლიანობის მიზნობრივი დეკონსტრუქცია სტურუას ერთ ერთი «გასართობად» იქცევა. სიუჟეტის დაშრევება, ერთი და იმავე პასაჟის მრავალჯერადი გათამაშება, პერსონაჟის დაშლა, ელემენტთა აღრევა, თეატრი თეატრში პრინციპის გამოყენება და სხვა მსგავსი თავისუფალი მხატვრული სვლები, რეჟისორის

თეატრალური აზროვნების განვითარების ახალ ეტაპს წარმოაჩენს. სპექტაკლს «ვარიაციები თანამედროვე თემაზე» რ.სტურუას, ლ.ფოფხაძისა და ა. ვარსიმაშვილის ერთობლივი პიესა დაედო საფუძვლად. ამ სპექტაკლშიც, რეჟისორი თითქოს თავისი შემოქმედებითი სახელოსნოს «ტექნოლოგიას» აშიშვლებს, მის ჰიპოთეტურ და ექსპერიმენტულ ბუნებას წარმოადგენს. სპექტაკლის ცენტრალური პერსონაჟი – რამაზ ჩხიკვიძის მიერ განსახიერებული ხანდაზმული რეჟისორი გიორგი ერთი და იმავე ისტორიის იმპროვიზაციულად დადგმას ცდილობს და მსახიობებს ეთიკური ამოცანის ვარიაციულ გადაწყვეტას სთავაზობს. ამ პროცესში იკვეთება ადამიანთა არქექტიპული ქცევის უცვლელი მოდელი და ჩნდება «ახალი» ანთროპოლოგიური ტიპის სიმბოლური პერსონიფიკაცია – ჟანრი ლოლაშვილის ბ-ნი დავითი. სპექტაკლი საინტერესოა იმიტაც, რომ მის მოზაიკურ ქსოვილში ხდება სტურუას შემოქმედების შემდგომი აქცენტების კოდირება, რომლებიც წარმოდგენილია როგორც სცენოგრაფიის დეტალებში, ისე «მრავალრიცხოვანი» ფინალების მკვეთრ ინტონაციურ ცვალებადობაში. მოქმედებას რეფრენად ბ-ნი გიორგის თითქოს უკონტექსტო ირონიული მუდარა გასდევს: « - ოღონდ ნუ იქნება ომი», რომელიც სტურუას თეატრის წინასწარგანჭვრეტითი თვისების ერთ ერთი დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. (სხვათა შორის, ანტიციპაცია – მოვლენათა წინასწარგანჭვრეტა, როგორც ხელოვნების თვისება, მის არქექტიპულ განპირობებულობასა და კულტურის მითოსური საფუძვლების არსებობას ადასტურებს. მის მიერ შენიშნული ამ თვისების შესახებ თავის ავტობიოგრაფიულ რომანში «პოეზია და სინამდვილე» გოეთე მოგვითხრობს).

მიხეილ კვესელავას ნაწამოების – «ას ერგასის დღის მიხედვით» დადგმული სპექტაკლი სტურუას ეპიკური თეატრის ენის პლასტიკური შესაძლებლობების დემონსტრაცია და განვლილი ეპოქის გრანდიოზული რეზიუმე იყო. რეჟისორი მეოცე საუკუნისა და საკუთარი თეატრალური წარსულის პოლიტიკურ, ისტორიულ და ფილოსოფიურ მითებსა და ილუზიებს ეთხოვებოდა და ვეებერთელა ირონიულ სამსჯავრო-დათვალიერებას აწყობდა. «...სპექტაკლის ფორმას, ცხადია, განსაზღვრავს ნიურნბერგის პროცესის პერიპეტიები, მაგრამ განსაზღვრავს როგორც საწყისი

მომენტი, ვინაიდან სპექტაკლი სცილდება ამ ისტორიული პროცესის ჩარჩოებსო”,⁷⁸ წერს თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე. სხვადასხვა დროს მომხდარ მოვლენათა, გამოგონილ გროტესკულ სცენათა, ცვალებად ინტონაციათა მონტაჟის გზით, ჰიტლერის (რამაზ ჩხიკვაძე) ფანტასმაგორიულ გარდასახვათა პერიპეტეებით, სტურუა მეოცე საუკუნის ადამიანის განზოგადოებულ ფსიქოტიპს ქმნიდა, მისი მანკიერებებით, ცრურწმენებით, «ბრწყინვალეებითა და სილატაკით”.

ამ დიდი ისტორიული და შემოქმედებითი ციკლის ლოგიკურ დასასრულად, როგორც თავის დასაწყისში აღვნიშნეთ, მოჩანს სტურუას მიერ 1987 წელს დადგმული «მეფე ლირი”. სპექტაკლის მხატვარი იყო მირიან შველიძე, კომპოზიტორი – გია ყანჩელი. «ლირი” თითქოს რამოდენიმე სხვადასხვა სპექტაკლისაგან შედგებოდა, პირველი ლირის მეფობის დასასრულამდე გრძელდებოდა, შემდეგ კი დასაწყისის ესთეტიკური და სტილისტური მონოლითურობის პრინციპული ნგრევა იწყებოდა, «დარღვეული დროთა კავშირის” პერიოდის სამყაროს სიჭრელე ისადგურებდა. გაუცხოებული ინტელექტუალური მჭვრეტელის მიერ მოდერნის ცნობიერების უალტერნატივო უნივერსუმთა პოსტმოდერნული კრიტიკა, «ლირში” მოულოდნელად, დემითოლოგიზირებული და დერიტუალიზირებული კულტურის შეუძლებლობის აღმოჩენით სრულდებოდა. ტოტალიტარულ მოდლეთან ერთად, თეატრის ინტერიერიც ინგრეოდა და სცენა და დარბაზი «პირველქმნილი ქაოსის ბურუსში” ეფლობოდა. «ლირით”, ასე ვთქვათ, მითოსის, როგორც ეგზისტენციის მარგანიზებელი და მარეგულირებელი პრინციპის აუცილებლობა და დემითოლოგიზირებული სუბიექტურობის შეუძლებლობა დასტურდებოდა.

ლირის მმართველობის ხანას მკაცრი ნაცრისფერი სწორხაზოვნება ახასიათებდა. ეს ლირის აბსოლუტური ნების მიერ შექმნილი «გეომეტრია” იყო. მეფის პირველ გამოჩენას გრძელი მტანჯველი პაუზა უძლოდა წინ, სცენაზე თავშეყრილი «კარი” დადგენილი ეტიკეტის დაცვით გარინდებული ელოდა მის გამოჩენას. ხელისუფალი სპეციალურად ჭიმავდა პაუზას და გულის შეღონებამდე მიყავდა ხალხი. ბოლოსდაბოლოს გამოჩნდებოდა, ყოველგვარ კანონზე აღმატებული, დაუდევრად ჩაცმული და გამომწვევად მოხუცი. ღვთაებასავით უკრიტიკო ფეხსაცმელების

⁷⁸ ნ. გურაბანიძე, რეჟისორი რობერტ სტურუა, “მიხეილ კვეცელავას “ას ერგასის დღე””, გვ. 356-382, ხელოვნება, თბილისი, 1997, გვ. 360.

ფრატუნით გადმოჭრიდა სცენას და მისი ფანტაზიის მიერ შექმნილი ახალი სპექტაკლის გათამაშებას – სამეფოს დანაწილების სანახაობას აწყობდა.

რეჟისორს იმ ზღვარის დანახვა უნდოდა, სადაც ტირანიის მონოლითურობის რღვევა იწყება და სურდა გაეგო, როდის და რატომ ხდება ეს პროცესი უმართავი. ლირი, მისთვისვე შეუმჩნევლად, თმობდა სიტუაციის სადავეებს და თავისივე შექმნილი სამყაროს ტყვედ იქცეოდა. იწყებოდა ლირის სამყაროს აგონია. მკაცრი ფორმა სისატიკისა და ფუფუნების უგემოვნო ნაზავს უთმობდა ადგილს. გონერილისა და რეგანას მთელი ცხოვრების მანძილზე ნაგროვები ბოღმა და ვნება ერთბაშად იფეთქებდა და შემზარავ ქიმერებად დაიფრქვეოდა. რეგანა თავისი ხელით ამოჩიქნიდა თვალებს გლოსტერს და ახალ შეგრძნებათა და უფლებათა სიმძაფრით ტკბებოდა. ქალიშვილები, თავისი გაბედულებით აღტკინებულნი, ერთურთს შორის აბურთავებდნენ თვალებახვეულ მამას.

სადღაც, ლირის ტანჯვისა და გამოფხიზლების გზაზე, კვდებოდა ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა (ლირმა მოკლა თავხედობისთვის – ეს წმინდა რეჟისორული სვლა იყო, რადგან შექსპირის ტექსტი მასხარას გაქრობის შესახებ არაფერს ამბობს). მასხარას სიკვდილი სტურუას ჰიპერთეატრის ენაზე ძალზე სიმბოლურ ნაბიჯს წარმოადგენდა. «რიჩარდის» დადგმაში შექსპირის სამყაროს ინტერტექსტიდან გაჩენილი, მასხარა, როგორც ინტელექტუალური გაუცხოვებისა და გონების რეფლექტიური ძალის სიმბოლო, სარბიელს ტოვებდა. ამით რეჟისორი თითქოს საბოლოოდ ეთხოვებოდა ინტელექტუალური თეატრის «ქედმაღლობას» და ახალ, ჯერ უცნობ სამყაროში ლირივით «განძარცვული და უმეცარი» შედიოდა. მასხარას სიკვდილს კიდევ ერთი სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა, რაც ლირად მის 'გარდასახვაში' მდგომარეობდა.

ჯერ კიდევ სამოციან წლებში დაწყებული გამჭოლი თემა «მამათა» და «შვილთა» ურთიერთობისა და მისი მრავალფეროვანი ვარიაციების სოციალურ და ისტორიულ მითებზე პროექცია გრანდიოზული მოდელის ტოტალური დესტრუქციით სრულდებოდა. კორდილიასთან გამოთხოვების სცენაში, თეატრის ინტერიერის ამსახველი დეკორაცია ხმაურით ირღვეოდა და ქალიშვილის ცხედარს ჩახუტებულ მეფეს ბოლსა და გაფანტულ აპოკალიფსურ შუქში ახვევდა. ამ სპექტაკლით,

რეჟისორმა, თეატრის ცხოვრების შიდა ციკლსა და ქვეყნისა და ნაციის ფსიქიკურ ისტორიას შორისაც გაავლო პარალელი. დიდი ისტორიული ეპოქა დასრულდა, ირონიული ინტონაცია გაქრა და ცოდვილი და იმთავითვე განწირული ღირისადმი უდიდესი თანაღმობა დაიბადა.

თეატრი თავისი ისტორიული არსებობის ახალ ციკლს შეუდგა, რომლის დაწყებაც კალდერონის პიესას – «ცხოვრება სიზმარიას» ხვდა წილად. ირონიული გონების უპირობო ძალაში რწმენის შერყევა, რომელიც «ლირში» მასახარის სიკვდილითაც გამოიხატა, კალდერონის დრამის მისტიციზმშიც აისახა. სტურუას არჩევანი კალდერონის იმ პიესაზე შეჩერდა, რომელიც კულტურის კონტექსტიდან «ამორთული» ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის შეცნობაზე არის მიმართული. ჩვილობის დროიდან დატყვევებული უფლისწული სეხიზმუნდო ადამის ცოდვამდელ მდგომარეობაში იმყოფება. მხოლოდ თავის მეციხოვნეს, მამად მიჩნეულ კლოტალდოს იცნობს. მისი ამბოხი კი მაშინ რეალიზდება, როდესაც ქალს იხილავს ანუ ბოროტებისა და სიკეთის ხის ნაყოფს იგემებს. ისტორია თავიდან იწყება, თუმცა, ამჯერად, მამობრივი სამყაროს პატრიარქალურ თვითნებობაში დაეჭვებული რეჟისორი, შვილის ეთიკურ ინტუციაზე აკეთებს აქცენტს. მას ადამიანი - შვილის შესაძლებლობების ექსპერიმენტული რევიზია აინტერესებს. თუ სტურუას შემოქმედების 70-იანი წლების კლასიკურ ნიმუშებში აღორძინების ეპოქის ფარსის ესთეტიკური ტრადიცია სჭარბობდა, ამჯერად რეჟისორს უფრო მისტერიისა და მირაკლის ირაციონალურობა და ბაროკოს მისტიციზმი იზიდავს. ეს, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის გამომსახველობაზეც აისახება. თუ ადრეულ სპექტაკლებში მკვეთრი სკულპტურულ ფორმებსა და პლასტიკური კომპოზიციებს ენიჭებოდა უპირატესობა, ეხლა გაცილებით უფრო დიდ დატვირთვას იძენს განათება და გამომსახველობის ფერწერული მხარე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სპექტაკლში 60-იანი წლების პირველი სპექტაკლის – «მესამე სურვილის» ფინალური მიზნსცენის ერთგვარი თავისუფალი ციტირება ხდებოდა – ავანსცენაზე გამოსული უფლისწული სეხიზმუნდო პატარა ზანზალაკს აწკრიალებდა დაფიქრებული, თითქოს მაცურებელს მოუწოდებდა, რომ სიზმარეული არსებობის არსს დაფიქრებოდა.

1993 წელს სტურუამ მეორედ დადგა «ბრეტის სეჩუანელი კეთილი ადამიანი» (პირველად პიესა 1969 წელს დაიდგა).

ბრეტის პიესა მოგვითხრობს, თუ როგორ ჩამოვიდა ქალაქ სეჩუანში სამი უზენაესი ღმერთი, რათა ერთი კეთილი ადამიანი მაინც ეპოვნათ. ასეთი ადამიანი ახალგაზრდა მეძავი შენ ტე აღმოჩნდა, რომელიც ვერავის ვერაფერზე «ეუბნებოდა უარს».

რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდა სიკეთისა და ბოროტების ფარდობითობის, სიკეთის პრაქტიკული განუხორციელებლობის თემას. მეტიც, მან სიკეთის არსებისა და საზრისის საკითხიც დააყენა: თუ სიკეთე გსურს, საკუთარი თავის მიმართაც კეთილი უნდა იყო, თორემ ძალდატანებით ჩადენილი სიკეთე ბოროტების სათავე ხდება. ქორწილის სცენაში «შენ ტე უეცრად ხვდება, რომ რომ თუ ბედნიერებას შეეღებავ, სიკეთის კეთებასაც ვეღარ შეძლებს, გაბოროტდება», ამბობს სტურუა ინტერვიუში "ილირიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე".

საერთოდ, სიყვარულის თემა 90-იანების ერთ ერთი წამყვანი თემა ხდება, ხოლო სოციალურ და პოლიტიკურ მოტივებს ადამიანის ეგზისტენციისა და მისი ინდივიდუალური არჩევანის, თვითსრულყოფისა თუ თვითდესტრუქციის მოტივები ჩრდილავს. რეჟისორს სულ უფრო მეტად აინტერესებს ადამიანის ქცევის სპონტანური, ინტუიციური, მისი კოლექტიური არსის ამსახელი ასპექტები. სტურუას ანთროპოლოგიური ინტერესი უფრო ფართე და მრავალმხრივი ხდება, იმავე «სეჩუანელში», ღმერთების თითქმის მარიონეტული ფიგურები ადასტურებს, რომ ყოფიერების ძირითადი დრამა დედამიწაზე ხორციელდება. არაცნობიერის, ფუძისულის, ირაციონალურისადმი ინტერესი რეჟისორის შემოქმედებაში სულ სხვადასხვაგვარად აისახება. ამასთან, აქტუალურად რჩება განვლილ პერიოდებში შექმნილი მხატვრული მოდელების ენაც.

სიცოცხლის მისტერიის წვდომის ერთ ერთ საშუალებად რეჟისორს ენა ესახება. ენა, როგორც ფორმის, ბგერისა და საზრისის უნივერსალური სიმბიოზი, როგორც ცნობიერების დამტევი (და იქნებ შემქმნელი) ფენომენი. ასე იქმნება საავტორო სპექტაკლი-ექსპერიმენტი «იაკობის სახარება» (იგივე «დედა ენა»). აქ დასტურდება რეჟისორის შეხედულება იმის თაობაზე, რომ «სიტყვა, მისი «პირდაპირი» ფორმით,

პრაქტიკულად არაფერს ნიშნავს თეატრში... შექსპირი ამბობს, სიტყვებს ყურით ვი არა, თვალთ უნდა უსმინო”.⁷⁹ სწორედ ასეთ «თვალთ სასმენ» სანახაობად გარდაიქმნა სპექტაკლში ქართული ანბანი. «ამჰერსტის მშვენების» ემილი დიკინსონისა არ იყოს, ცალკეულმა ბგერებმა და მარცვლებმა ელვარება დაიწყო და შინაგანი არსი – ფარული «ფოსფორესენცია» გამოავლინა. სწორედ ანბანის ბგერათა მუსიკიდან დაიბადა «მწვანე ველზე» სიცოცხლე ადამიანებისა თავისი შინაგანი დრამტიზმით, წინააღმდეგობებით, თანდათან პლასტიკურად გათამაშებულ არაკებად ჩამოყალიბდა, ბანაკებად დაიყო, თაობებად დანაწილდა და ადამიანის მიწიერი ყოფიერების მთელი სპექტრი წარმოაჩინა. ეს სამოქმედო ველი მოქმედების განზოგადოებული ადგილის გლობალურ მხატვრულ სახეს წარმოადგენდა. მასში იმ ნაციოცენტრული უნივერსუმის გამოძახილი იკითხებოდა, რომლის განცდა და რეკრეაცია ახმეტელისა და რობაქიძის კულტუროლოგიურ-მითოლოგიურ ხედვას მოგვაგონებდა. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში «ტრადიციული» პერსონაჟები არ ყოფილან და სანახაობა «კორდებალეტის პრინციპზე» იყო აგებული, ერთიანი პლასტიკურ «მასას» პერიოდულად დროებითი პროტაგონისტი გამოეყოფოდა და თემის განვითარების ესტაფეტას იბარებდა. თანდათან ითხზებოდა ამბავი ერისა, რომელმაც თავისი არსებობა სწორედ ენის ფაქტორს დაუკავშირა, კულტურული ცნობიერება ენას გაუიგივა. უეცრად «მერცხლებიც» გამოჩნდებოდნენ – მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანელები – განმანათლებლები, რომლებმაც ენის რეფორმის მეშვეობით ნაციის ისტორიულ ყოფიერებაზე ზემოქმედება დაისახეს მიზნად. თანდათან, სპექტაკლის სიმბოლური ენა უფრო და უფრო ირონიული და სკეპტიკური ხდებოდა. მისი წაკითხვა მაყურებელის ინტუიციას და კულტურულ ცნობიერებაში არსებულ სიმბოლურ ასოციაციურ რიგზე იყო გათვლილი. საერთოდ, სტურუა სულ უფრო დიდ ანგარიშს უწევს მაყურებელის «მეექვსე გრძნობას», რომელიც მას სცენასთან პირდაპირი «ტელეპათიური კავშირის» დამყარების საშუალებას და საზრისის უშუალოდ წვდომის შესაძლებლობას აძლევს, სულ უფრო მეტად იხრება სპექტაკლი-პროდუქტის ფორმიდან სპექტაკლი-პროცესის ფორმისაკენ.

⁷⁹თ. ბოკუჩ გ, ინტერვიუ რ. სტურუ სთ ნ, “ილირიიდ ნ იროდ ნემდე, იორდ ნედ ნ სტიქს მდე”, ჟურნ ლი ” რილი”, №1, 2005, გვ. 70.

«იაკობის სახარებასთან» დაკავშირებით, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს სპექტაკლი, ისევე, როგორც «ლამარა», რომელსაც სტურუა რუსთაველის თეატრის «თოლიას» უწოდებს, ადასტურებს, რომ რეჟისორს საკუთრივ რუსთაველის თეატრის ინდივიდუალური მითოსის, მისი ბედისწერის ხედვა გაუჩნდა. ეს ტენდენცია «ლირის» შემდეგ გაძლიერდა და 90-იანების შემოქმედებაში განსაკუთრებით გამოვლინდა. სტურუას აზრით, დაახლოებით 12-15 წელიწადში ერთხელ, თეატრი ახალ შემოქმედებით ციკლს იწყებს და ეს თვითგანახლება და ხელახალი ინიციატია მისი სიცოცხლისუნარიანობის საფუძველია.

შექსპირის «მაკბეტში», რომელიც რეჟისორმა 1995 წელს დადგა, მშფოთვარე თანამედროვეობის რეალიები გარდაქმნილი და განზოგადოებული სახით აისახა. სპექტაკლში სცენის თავზე დაკიდებული ვეებერთელა ცელულოიდის ღრუბელი ადამიანთა სულის ენერგეტიკული გამოსხივების სარკედ იქცევა და თითქოს ფერადოვან შეფასებას უკეთებს ცისქვეშეთში მიმდინარე ამბებს. სეჩუანელში დასახული სიყვარულის მოტივი და მასზე უარის თქმით გამოწვეული გმირთა თვითდესტრუქცია «მაკბეტის» ლაიტმოტივი ხდება. მისთვის სასურველი აქცენტების გასამძაფრებლად, რეჟისორი მაკბეტებს ახალგაზრდაებს და ინტერვიუებში მათ რომეოსა და ჯულიეტას ადარებს, რომეოსა და ჯულიეტას, რომლებიც სიყვარულს იარაღად და თვითდამტკიცების ინსტრუმენტად აქცევენ. ახალგაზრდა ასაკი კიდევ უფრო შმაგსა და აზარტულს ხდის მათი თვითგანადგურების სინდრომს. აქ უკვე ინფერნალური სამყარო არ მტრობს ადამიანს, ის საკუთარი თავის ჯალათი ხდება და ამ თვითუარყოფაში, სიმდაბლის, ლალატისა და სინდისის ქენჯნის შიშისმომგვრელ ნეტარებაში პოულობს სიამეს. სწორედ ადამიანთა სისხლიანი და ცინიკური ისტორიის ნაგავსაყრელი კვებავს კუდიანებს და მისნურ ძალას ანიჭებს მათ. ისინი ამ ბიწიერი და სისხლიანი ნარჩენებისაგან არიან შეკოწიწებულნი. აღარ არსებობს «წმინდა» განყენებული ბედისწერა, ეს უსასრულო რეფლექსიისა და განმეორების სამყაროა, სამყარო, სადაც «ბოროტსა და კეთილს შორის» ზღვარი წაიშალა. ამ სამყაროში აღარ აღწევს მზის ნათელი, აღარც გონებას შერჩენია რაიმე ძალა და უმწეო და მორჩილ მასხარად გარდაქმნილა. ლედი მაკბეტი, ალტკინებით უარყოფს თავის სქესსა და მომავალ დედობას, თავის ქალურ არსს სწირავს სასურველ მიზანს. მაკბეტების

სამყაროს არა აქვს მომავლის ხედვა, ამ სივრცეს არა აქვს პერსპექტივა. მათთვის ეს ერთადერთი უალტერნატივო რეალობაა. ეს სტურუას ერთ ერთი ყველაზე «შავი» სპექტაკლია, პირქუშად რომანტიკული, უპერსპექტივოდ ჰეროიკული (მხედველობაში გვაქვს მაკბეტის ბოლო ბრძოლა, როდესაც უკანასკნელი ილუზიის გარეშე დარჩენილი, ის თავის არჩევანს ბოლომდე ერთგულებს), სპექტაკლი სადაც ახალგაზრდა წყვილის ეროტიკული ენერგია და ფანტაზია ყველაზე საბედისწერო არქეტიპის ტყვეობაში ექცევა. შეიძლება ითქვას, რომ «მაკბეტში» 'წმინდა' განყენებული ზეადამიანური ბედისწერა აღარ არსებობს, თავად კაცობრიობის ისტორია და ადამიანის მოქმედება წარმოგვიდგება კულტურის ფატუმად,

სრულიად განსხვავებული სულისკვეთების სპექტაკლი იყო გრიგოლ რობაქიძის «ლამარა». ამ პიესის მიმართ რეჟისორს განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს და მას, როგორც აღინიშნა, რუსთაველის თეატრის «თოლიასაც» კი უწოდებს თეატრის განსაკუთრებული ესთეტიკის ისტორიულ ფორმირებაში ამ პიესის ადრეულ დადგმათა მიერ შესრულებული როლის გამო.

«ლამარას» სტურუასეულ დადგმა რეჟისორისათვის უჩვეულო გამომსახველობითი, შეიძლება ითქვას, ასკეტური სიძუნწის მაგალითია. სპექტაკლის ორი აქტი განსხვავებულ რიტმულ საფუძველზეა აგებული. ფოლკლორულ გადმოცემაზე დაფუძნებული პიესა ქართველი «ფრანსიზ ასიზელის» – მინდიას ისტორიას გადმოგვცემს. თუმცა, ამჯერად, რეჟისორს, ნაწარმოების მითოლოგიურ და პანთეისტურ ხაზზე მეტად მასში ასახული ეგზისტენციური სასწაული აინტერესებს – ორი შეურიგებელი სამყაროს შეხვედრისა და დაზავების მისტერია იზიდავს. ის განზრახ უსვამს ხაზს ამ მოვლენის ალოგიკურ, ირაციონალურ ხასიათს. გადაულახავი სტიგმის გადალახვის საოცრებას. ამიტომ ის ფსიქოლოგიურ სიმართლეს და ლოგიკურ მოტივაციებს გაურბის და სპექტაკლის მუსიკალურ და პოეტურ სტრუქტურას «აფარებს» თავს. თუმცა, ტრადიციული ლოგიკის ნაცვლად, ის მთელი ასტრალური და ადამიანური სამყაროს ძალისხმევის თანმიმდევრულობას დაგვანახებს, რათა ერთი სასწაული მომზადდეს და მოსისხლენი დაზავდნენ, ორი ადამიანის ერთდროული განთავისუფლების ეგზისტენციური წამი დადგეს. აქ, «ლამარაში», სკეპტიკოსი და ირონისტი სტურუა, რომელიც ყველა პოზიტივს ილუზიად წარმოგვიდგენს და ეჭვს

ქვეშ აყენებს, მოულოდნელი რწმენით ივსება და ადამიანის ყოფიერების გამართლების «წერტილს» აღმოაჩენს.

საერთოდ, რეჟისორი სულ უფრო მეტად უღრმავდება ადამიანთა სოციალურ ქცევაზე არაცნობიერის არქეტიპთა ზემოქმედების კანონზომიერებებს. როდესაც ის მოსკოვში «ვენეციელ ვაჭარს» დგამდა, მან სწორედ რაიმე ნიშნით უცხო სადმი ადამიანთა მტრული განწყობის ირაციონალური ინსტიქტური სტიგმის მოქმედებას გაუსვა ხაზი.

1997 წელს სტურუამ რეჟისრი დავით ხინიკაძესთან ერთად დადგა ლაშა თაბუკაშვილის «მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი...». სპექტაკლი, რომელმაც ახლაგზრდათა შორის უდიდესი პოპულარულობა მოიპოვა. ამ სპექტაკლში ასახული რეაქციები უკანასკნელი პერიოდის სამოქალაქო ომის შემდგომ მოვლენებს უკავშირდებოდა და იმ ახლაგზრდებზე მოგვითხრობდა, რომლებიც ომმა და იდეალების განუხორციელებლობამ ყოველდღიური ყოფის კონტექსტიდან ამოგდო და ერთგვარ ნებაყოფლობით "ემიგრაციაში" გაუშვა. სპექტაკლის ჟანრს შეიძლება ფანტასტიკური მელოდრამა დაერქვას, ვინაიდან, გადაულახავი განკერძოების დაძლევა თანამედროვე ზღაპრის კონტექსტში ხდება, რომელიც ფანტასტიკის, ფოლკლორისა და რიტუალური მაგიის ელემენტებს შეიცავს. სწორედ განახლების მთვარის ასტრალურ ციკლთან დაკავშირებული რიტუალი ხდება საზოგადოების შინაგანი გამთლიანებისა და ცხოვრების მორიგ ციკლში დაბრუნების საშუალება.

1998 წელს რეჟისორ დავით საყვარელიძესთან ერთად დადგმული კარლო გოცის «ქალი-გველი» იტალიური კომედია დელ არტეს ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრის ტრადიციაში განხორციელდა. მოულოდნელი გარდასახვებით, იმპროვიზირებული დიალოგებით, თანამედროვეობაზე პირდაპირი მინიშნებებით აღსავსე სპექტაკლი აქტიორთა თამაშის განსაკუთრებულობით გამოირჩეოდა, აქტიორთა, ერთი მხრივ, მეტისმეტად გახსნილი და ანტიილუზიური შესარულების მანერა, მეფე ფარუსკადის ტრანსულ მდგომარეობას ეხამებოდა. თბილისის მეფეს ერთგვარი ტოტალური შინაგანი გაუცხოება დაუფლებოდა და ყველა ძალათა და ინტერესთა თამაშის ზემოქმედებისათვის იყო გახსნილი. სიყვარულის მათრობელა ეთერით სავსე, ის თავად ამ განცდით ტკბებოდა და ყოველივე ავიწყდებოდა, თვით სიყვარულის

ობიექტიც კი. მოვლენები თითქოს თავისთავად, ადამიანის ნებისა და სურვილისაგან დამოუკიდებლად ვითარდებოდა. ფარუსკადი, უნებლიედ, ყველა პირობასა და თამაშის წესს არღვევდა, მაგრამ ბედისწერა მაინც თავისი გზით მიდიოდა და სასურველი ბედნიერი ფინალისაკენ მიჰყავდა იგი. ყველაფერს ფორტუნა თუ ვიღაც უჩინარის კაპრიზი წყვეტდა. თავად ეს ვიღაც, ჯადოქარი ჯეონკა გახლდათ, რომელიც, ერთ ხანს, სცენის თავზე ეკიდა ჩამოხრჩობილი ტიკინასავით და თავადაც ვიღაც უფრო ძლევამოსილის ნების აღმსრულებელს გავდა. სიცოცხლისა და ბედისწერის პირველმიზეზი ამ სპექტაკლში კიდევ მეტად შეინიღბა, მითი მითით შეიმოსა. შედეგად, ადამიანის საქციელის მიზანსწრაფულობა აქ სრულ აბსურდად გადაიქცა და მიზეზსა და შედეგს შორის კავშირი დაირღვა. ამ მხირულსა და ეგზოტიკურ სპექტაკლში ყოფიერების აბსოლუტური ირაციონალურობის თემა შემოვიდა. თუ «მაკბეტში» ადამიანის ნება-სურვილი იქცეოდა მეტაფიზიკად, აქ ნებელობას არავითარი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა და ადამიანის სურვილისა და მისი ბედისწერის ერთურთისაგან სრული გაუცხოვება ხდებოდა.

ილია ჭავჭავაძის «კაცია – ადამიანში» (თამაზ გოდერძიშვილის ინსცენირება) რეჟისორის ისტორიული და პოლიტიკური პესიმიზმი და იმედგაცრუება აისახა. ეს დაბერებული და გამოფიტული ნაციის აგონია იყო - პატარა ჩაკეტილი სამყარო შესაბრალისი თვითკმარობით. სპექტაკლის პუბლიცისტური პათოსი ერთი საინტერესო სვლით იყო გამძაფრებული – პერსონაჟები მოქმედების დროს ილია ჭავჭავაძის (ავტორის) მკვლელობის ამბავს შეიტყობდნენ. ამ ხერხით, რეჟისორი ასახულ მოვლენებს კვალავაც არქეტიპის მნიშვნელობას ანიჭებდა და მოდერნის პერიოდის «მამის მკვლელობათა» სერიის და ნიცშეს «ღმერთის სიკვდილის» პოსტმოდერნულ მოდიფიკაციად აქცევდა. ეს უავტორო სამყარო იყო, ის მუდმივად მფარველსა და მამას ეძებდა, ხოლო თვითონ მშობლის სტატუსში გადასვლის უნარი დაკარგვოდა. ლედი მაკბეტის ლოცვა ლუარსაბსა და დარეჯანზე ახდაო თითქოს. შინაგანი ენერჯისაგან დაცლილი, თვითმომპრობისა და თვითმართვის უნარს მოკლებული სიზმარეული ყოფა ნელა მიიზღაზნებოდა. თავად ფანტიაშვილის მხიარული სიმჩატე ლუარსაბის სომნამბულურმა ჰედონიზმმა შეცვალა, ხოლო კნენა თეკლას აფორიზმები მჭერმეტყველების შედეგად მოჩანდა ლამაზისეულის უიმედოდ დაბინდულ

მეტყველებასთან შედარებით. თუმცა, ამ ღირსებააყრილი გმირების მიმართ, სპექტაკლში ერთგვარი ირონიული სინაზე და სიბრაღული სჭვიოდა, რაც უბიძგებდა რეჟისორს ფინალში, მკვდარი და გათელილი ლუარსაბისათვის სიცოცხლის ნიშანწყალი ჯიუტად შეენარჩუნებინა (მით უფრო, რომ ამას მითის, როგორც "მარადიული დაბრუნების" უღმობელი და ზოგჯერ "მოწყალე" ლოგიკაც მოითხოვდა).

შექსპირის «როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე ღამე» (2001), როგორც უკვე ითქვა, მრავლობითი პარალელური და ურთიერთგადამკვეთი სინთეტური თხრობის ნიმუშია. რეჟისორი შეეცადა კომედია და ტრაგედია როგორც დროში, ისე პარალელურ სივრცეში შეეჯერებინა და გაეშალა. დღესასწაულის ფარგლები და ჭეშმარიტი საზრისი ეჩვენებინა. წმინდა თეატრალური პირობითობის თვალსაზრისით, ძალზე საინტერესოა სცენაზე რიგ პერსონაჟთა აღმოცენების «ტექნიკა», რომელიც ტრადიციულ «რა იყო მანამდეს» აუქმებს. მანამდე არაფერი ყოფილა, ყველაფერი მარადის და ერთდროულად ხდება, გვეუბნება რეჟისორი. ვიოლა წყლისფერ სამოსში გამოწყობილი სცენის ორმოდან «იბადება» როგორც იდუმალი ორბუნებოვანი ღვთაება. სხვები მიწის წიაღიდან აღმოცენებულ ბუმტებს ამოყვებიან და შექსპირის «მაკბეტის» კუდიანთა წარმომავლობას გაგვახსენებენ. ამ სამყაროს ორიენტირები დაკარგული აქვს, აბსტრაქტული სიყვარულის სენით მოცულ პერსონაჟებს გაკაშკაშებულ სცენაზე ერთმანეთის ნამდვილი არსის დანახვის ძალა არ შესწევთ. პარალელურად გათამაშებული ქრისტეს შობისა და ცხოვრების ისტორია კი თავის აქცენტებს მატებს ილირიულ ამბავს, თანდათან ძლიერდება, ძალას იკრებს და ბოლოს ერთადერთ რეალობად გვევლინება, შობის დღესასწაულში განჭვრეტილ ჯვარცმად გარდაიქმნება.

ერთი სპექტაკლის ფარგლებში მრავლობითი ისტორიების თხრობისა და ტრაგიკომედიის შიდა ჟანრული მონაცვლეობისადმი სწრაფვა რეჟისორის კიდევ ერთ თვისებაზე მეტყველებს, მის პოზიციურ მიდგომათა მრავლობითობაზე, რაც სპექტაკლებში ტექნოლოგიურადაც საცნაური ხდება. ეს მყდვენდება როგორც ერთი წარმოდგენის ფინალთა ინტონაციურად მონაცვლე რიგებში, ისე რამოდენიმე პარალელური ისტორიის თხრობაში და სპექტაკლების ურთიერთგამომრიცხავ და ურთიერთშემავსებელ ნარატივთა თანაარსებობაში. რეალობის წინააღმდეგობრივი

ბუნების ერთდროულობის აღიარება ხშირად უბიძგებს რეჟისორს, რომ ერთსა და იმავე პიესას და ერთსა და იმავე სპექტაკლსაც კი, რამდენიმეჯერ დაუბრუნდეს. ასე მოხდა 2001 წელს დადგმული «ჰამლეტის» შემთხვევაშიც, რომლის მეორე რედაქცია სტურუამ 2004 წელს დადგა. თუ სპექტაკლის პირველ ვერსიაში ადამიანი-მარიონეტის ბედის უსასრულო რეფლექსიასა და ყოფნის გარდუვალობის წინაშე მის კაპიტულაციაზე კეთდებოდა აქცენტი – ჰამლეტი თავის ცნობილ საკვანძო მონოლოგს არ კითხულობდა და ტექსტს წვავდა, მეორე ვერსიაში ადამიანის მიერ არსებობის განცდის პირველქმნილი უშუალოება აღდგა და ღირსების შეურაცხყოფისაგან განცდილი მძაფრი ტკივილის გრძნობა დაბრუნდა. როგორც წესი, სპექტაკლის ემოციური ტონალობის ცვლილება რეალურ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების გამოძახილია. თანამედროვეობაზე, ახლაგაზრდათა მსოფლალქმაზე ორიენტაცია და მომავლის «წინასწარგანჭვრეტა» კვლავაც სტურუას თეატრის პრეროგატივად რჩება.

სტურუას ტრადიციულ ღვთისმადიებელს ვერ დაარქმევ, თუმცა მისი ექსპრესიონისტურლი მსოფლალქმიდან გამომდინარე, ის, კანტის მსგავსად, მარად უბრუნდება ღვთის არსებობის იდეას და მისი მრავალგზისი უარყოფის კვალდაკვალ მისი არსებობის სიმბოლური დადასტურების ათას პროვოკაციულ მტკიცებულებას გვთავაზობს. ერთ ერთ ასეთ სპექტაკლთა რიცხვს 2002 წელს დადგმული სპექტაკლი «გოდოს მოლოდინში» წარმოადგენს.

სემუელ ბეკეტის პიესის «გოდოს მოლოდინში» (თარგმნეს რ. სტურუამ და ლ. ფოფხაძემ, მხატვარი – მ.შველიძე) პრემიერა შედგა 2002 წლის 29 სექტემბერს. სპექტაკლი დადგმა რ. სტურუამ, მხატვრულად გააფორმა მ. შველიძემ.

სპექტაკლში უკანასკნელი ათწლეულის პროცესებმა თავისებურ მწვერვალს მიაღწია. სტურუას ძიებებმა დროისა და სივრცის ფარდობითობის ჩვენებისა და უნივერსალური ნიღბის შექმნის თვალსაზრისით, «გოდოს მოლოდინში», დასრულებული სახე მიიღო. ესტრაგონი და ვლადიმირი - ცხოვრების არენის «ჯამბაზები» - ადამიანის ბუნების «ყველა შესაძლო თვისების მატარებლები გახდნენ». ხან ირონიით, ხან ტკივილითა და სასოწარკვეთით, ხან ხუმრობით გათამაშებულ მცირე სცენებში – ე. წ. «ლაცოებში» - სათნოება, სიყვარული, შური, ეჭვი, შიში, თანაგრძნობა, სიბრძნე და გულუბრყვილობა, სისასტიკე და ღმობიერება ერთმანეთს

ცვლიდა, ავსებდა, უპირისპირდებოდა და ზოგადად ადამიანის ფსიქიკურ თვისებათა მთელ სპექტრს წარმოგვიდგენდა. მოქმედების «დრო» ერთი დღის ხანგრძლივობამდე შემცირდა და ყველა შესაძლო დროის მონაკვეთის სიმბოლოდ იქცა – წამიდან მარადისობამდე. სივრცე – ერთი ხის ირგვლივ მდებარე მიდამოთი შემოიფარგლა და მოქმედების ყველა შესაძლო ადგილის იდეა გააერთიანა. გაქრა სხვაობა წარსულსა და მომავალს შორის, «იქ» – სა და «აქ» - ს შორის. მოინახა ყოფიერების მოდელის ამსახველი უნივერსალური მეტაფორა. უმარტივესი «ელემენტი», «ატომი», რომლის საშუალებითაც ყოველგვარი არსებობის აღწერა გახდა შესაძლებელი. ამ მოდელის მიხედვით, ადამიანის მიერ თავისი ეგზისტენციის განცდას სჭირდება დროის მსვლელობისა და ყოფიერების წერტილის «იდეა» და, რაც მთავარია, მისი არსებობის პროცესის «უწყვეტი» დამსწრის ყოფნის შეგრძნება. სწორედ ეს უხილავი დამსწრეა გოდო, რომელსაც ვლადიმირი და ესტრაგონი ერთი ხის ძირას ყოველდღე ელოდებიან და რომელიც არასოდეს მოდის.

ადამიანი – ღმერთის ურთიერთობის იდეაც მაყურებლისა და შემსრულებლის ურთიერთდამოკიდებულებას ასახავს. როგორი შენიღბულიც არ უნდა იყოს «ღმერთი», ის მაინც მუდამ «ავლენს» თავს და მარად ადამიანის «თვალთვალშია». ადამიანი ღმერთის მოლოდინით არსებობს, ღმერთი – ადამიანის ლოდინის იდეით საზრდოობს. პერიოდულად ისინი როლებს ცვლიან – ადამიანი მაყურებლად იქცევა და ღვთის «გამოცხადების» მომსწრე ხდება. ამ თვალსაზრისით, უხილავი გოდო სხვადასვა სახით მრავალგზის ეჩვენება ვლადიმირსა და ესტრაგონს – ლითონის ხის და მისი მოძრავი ტოტების, პოცოსა და ლაქის, ბიჭისა და მის მიერ მოტანილი წერილების და ა. შ. თვით მისი დანაბარები – ამ ხის ძირას მელოდეთო, წარმოდგენაზე მიპატიჟებს გავს.

სპექტაკლის ერთ ერთ სცენაში ესტრაგონი (ზაზა პაკუაშვილი) და ვლადიმირი (ლევან ბერიკაშვილი). მაყურებლების არსებობას «აღმოაჩენენ». ისმის აღფრთოვანებული შემახილების ხმა. «ჯამბაზები» ჯერ თავმოწონებით ეცილებიან ერთმანეთს მასის აღიარებას, შემდეგ კი მათ მიერ ნატყორცნ დამპალ ხილსა და ლაყე კვერცხებს «იგერიებენ». აქვე გათამაშდება მიმიკური ინტერმედია, რომელშიც რეჟისორი აღიარების «ამაო» სურვილსა და ღვთისმოშიშობას შორის ტოლობის ნიშანს დასვამს. ერთი ხალხის გულის მოგებაზეა მიმართული, მეორე კი უფლის მიერ

ცნობაზე. ესტრაგონი ბრბოს მოგუგუნე თაყვანისცემის «მართვას ისწავლის», მუჰში «მოიქცევს» და ხელში აბურთავენ, ხან მარაოსავით გაშლის და მისი გრგვინვა-გრიალის სმენით ტკბება, ხან კი დაკეცავს, «დაამრგვალებს» და ვლადიმირს გადააყლაპებს. ახლა ვლადიმირის მუცლის წიაღიდან მოესმის მიყურადებულ ცნობისმოყვარე ესტრაგონს აღფრთოვანების ყრუ შემახილები, მოულოდნელად, ბრბოს კიჟინის «მოგუდულ» ხმაურს სასულიერო გალობა ცვლის, რომელიც ღვთისმოსავი ვლადიმერის გულში აჟღერდა. ვლადიმირს უზენაესი «მაყურებელი» და მსაჯული გაახსენდა. ესტრაგონი სასწრაფოდ მოთოკავს რელიგიური მეგობრის გულის მელოდიურ ჟღერას და კვლავ სახალხო აღიარების მასმებელი ჰანგებით ტკბება. მოლოდინით, იმედითა და იმედგაცრუებით დატანჯულნი, ვლადიმირი და ესტრაგონი დადამებას ელოდებიან, ღამე და მილი თუ მოიტანს ცოტა ხნით შვებას. და აი, როგორც ყოველთვის მოულოდნელად, ცაზე ვეებერთელა მთვარე ამოდის, როგორც ერთადერთი ახდენილი ოცნება და ღვთის წყალობა. ამოდის და «იმდღევანდელ» კომედიას შვებით ასრულებს. იქნებ ადამიანი მაინც უკვდავია...? იქნებ ღმერთი მართლაც არსებობს...? ვინ იცის!...

«გოდოს მოლოდინშიც», ისევე, როგორც თავის მრავალ სხვა სპექტაკლში, სტურუა რამოდენიმე ფინალის დადგმის მისთვის საყვარელ ხერხს მიმართავს. ამით იგი თავისი პოზიციის ორმაგობას აფიქსირებს, თავისი მსოფლმხედველობის თავისებურებას ამხელს, რომელიც, ერთდროულად, სკეპტიკურიც არის და იმედიანიც. ვლადიმერი და ესტრაგონი წასასვლელად ემზადებიან, მთვარემ დღის დასასრული უკვე ამცნო მათ, მაგრამ მანამდე, სპექტაკლის სხვა მონაწილეებთან ერთად, სიმღერა უნდა იმღერონ პატარა ძაღლზე, რომელიც ასე ჟღერს:

«ძალღი დუქანში შეიპარა,
პურის ქერქი მოიპარა.
თავში ჩასცხეს ცული –
განუტევა სული.»

«გოდოში» მოკლული ძალი 2003 წელს გაიყარა მიერ ალტისა და ქოროსათვის შექმნილი ნაწარმოების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლ «სტიქსის» თემურ ნინუას მიერ შექმნილ დეკორაციაში «გაცოცხლდა». «სტიქსი», რომელიც ახლობელთა და მეგობართა ხსოვნას მიეძღვნა, სტურუას მესამე არავერბალური სპექტაკლია. აქ პოეზიისა და მუსიკის სულისაღმი რეჟისორის დამოკიდებულება სრულად გამოვლინდა, მან სიტყვა სტიქსის ფოსფორესენცია გამოავლინა და მარადიული შეხვედრის მდინარის ისტორია პლასტიკურად მოგვითხრო. თეატრის მუსიკასთან ნათესაობის შესახებ მისი თვალსაზრისი ამ სპექტაკლში სრულად გამოვლინდა, მან პაუზებიც მუსიკალურად ააქლერა და აქლერებული მუსიკის უხმო უვერტიურად აქცია. თუმცა, სპექტაკლი, როგორც რეჟისორი თვითონვე აღნიშნავს, თავისი სპონტანური ლოგიკით განვითარდა. პროცესის ერთგვარი ავტომმართველობა, შემთხვევითობის ლოგიკისათვის ყურის დაგდება სულ უფრო დიდ როლს თამაშობს რეჟისორის შემოქმედებაში, რომელიც მთელ რეალობას (რელურსა და მხატვრულს) ერთიან უწყვეტ პროცესად ურთიერთდაკავშირებულ პროცესად აღიქვამს. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ «სტიქსის» დადგმის ტექნოლოგია, მისი მედიტაციური სიჩუმე და მაყურებელთან ტელეპათიური კავშირი არქექტივის, ფსიქიკის წიაღში არსებული მითის თვითდემონსტრაციაა. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის გამჭოლი იდეა და ღერძი, რომელიც გახსენებისა და თვითშეცნობის პროცესს მიჰყვება, სიყვარულის უსასრულობის იდეა არის. კოლექტიური ყოფიერების რიტუალური ექსტაზი სპექტაკლში ეგზისტენციური მარტოობის სურათებს ენაცვლება, შვილთა რბევას მამის წინააღმდეგ ამბოხი და მისი მკვლელობა მოყვება, მხოლოდ სიყვარულის თემა უბრუნდება ჯიუტად თავის თავს და «ცივ სამარეში ჩამრხულიც» მკვდრეთით აღდგება. ფინალშიც, ორი შეყვარებული ერთმანეთის პირისპირ დაჩოქილა, საყოველთაო ბაკქანალის ფონზე კაშკაშა თეთრი სინათლის უძლიერესი ნაკადი მათ ფიგურებს ერთიანი ფონიდან ერთბაშად მოწყვეტს და მოვლენათა თავბრუდამხვევ წრებრუნვას ჩამოაშორებს...

სპექტაკლში «ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და... პრეზიდენტი» რეჟისორმა დადგმის ე.წ. შერეულ ტექნიკას მიმართა და ორი აქტი, ერთი შეხედვით, რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკაში წარმოადგინა. პირველი აქტი, რომელსაც,

პირობითად კულტურის მეტაფიზიკა ვუწოდეთ, ხალხური პერსონაჟის – ვალიკოს დაცემულ ანგელოზებთან შეხვედრის ისტორიას მოგვითხრობს. ეს ერთგავრი ჰიპერთხრობა, რომელიც «ანგელოზთა ენაზე» მიდის, ასე ვთქვათ, ფარულ აპოკალიფსურ მესიჯს შეიცავს და ისევე, როგორც «ლირი», სამყაროს მორიგ დასასრულს მოასწავებს, რომელიც მეორე მოქმედებაში «კულტურის ფიზიკაში» – ტოტალური სამოქალაქო ომითა და დაცემული ანგელოზის «გაპრეზიდენტებით» სრულდება.

«ლირის» მოულოდნელი ვარიაციები «დარისპანის გასაჭირშიც» იჩენს თავს და მარად მოხეტიალე და მოყვარული მამა-შვილის, დარისპანისა და კაროჟნას წყვილში განსხეულდება. დარისპანის შიდა ამბავი «იხსნება» და თავის «სხეულში» მთავრად დრამატულ და ვიზუალურ მითოლოგიურ კოდებს - (მიკრომითებს) «შემოუშვებს». ეს სპექტაკლი და მისი პოეტურ - ასოციაციური წყობა, რომელიც დაუსრულებელ, ურთიერთშეჭრილ და ურთიერთგარდამავალ, სხვადასხვა ბუნების სიმბოლოთა და «ვიზუალურ ფრაზათა» და ციტატათაგან შედგება, მოულოდნელად, კაროჟნასა და ნატალიას ბუკვალური «ამაღლებით» სრულდება, რაც, ერთის მხრივ, საკუთრივ სტურუას «ლამარას» ფინალს მოგვაგონებს, ხოლო მეორე მხრივ, «ჯარისკაცი, სიყვარულის, დაცვის ბიჭისა და.... პრეზიდენტის» დასასრულს ირონიულ-პოლემიკურად ეხმიანება, სტურუას 'წარმოდგენათაშორის' დიალოგში ჩაერთვება და სხვადასხვა მითთა «გაბაასებაში» მონაწილეობს.

რუსთაველის თეატრში სტურუას მოღვაწეობის რეტროსპექტიული ანალიზი გვაჩვენებს, რომ რეჟისორის შემოქმედებაში მითისადმი, როგორც კულტურისა და ფსიქიკის მარეგულირებელი ფენომენისადმი დამოკიდებულება (ა) საკრალურ-პროფანულის დიალექტიკით ხასიათდება, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი მითის დამლევა, მისი "მხილება" თუ მის გარეთ გასვლა მეორე მითში მოხვედრას გულისხმობს. თავად მითების მსხვრევა და ახალ მითთა შექმნა იქცევა არქეტიპად და ადამიანის ქცევის მოდელად; მითის საბოლოო დამლევა კულტურის კოლაფსის, შესაბამისად, ხელოვნების (თეატრის) დასასრულის ტოლფასია; (ბ) მითი და არქეტიპი კულტურის ყველა ფენომენს განმსჭვალავს და გარე და შიდა, ფიზიკურ და ფსიქიკურ რეალობათა მარეგულირებელ პრინციპს წარმოადგენს, (გ) მითები დროსა და სივრცეში

თანაარსებობენ, თავის მხრივ, დრო და სივრცეც მითიური და ფარდობითია, (დ) მითს სუბსტანციური საფუძველი აქვს ანუ მას, როგორც 'ფენომენს' მიღმა ყოველთვის მეტაფიზიკური ნოუმენი იგულისხმება.

ეს საფუძველი ნოუმენი, ერთის მხრივ, ნიცშეს «ძალაუფლების ნებაში» შემოთავაზებულ თვალსაზრისს მოგვაგონებს, სადაც სამყარო განხილულია, როგორც «ენერჯის მონსტრი, დასაწყისის გარეშე, დასასრულის გარეშე: ... ძალა, რომელიც არც მატულობს და არც კლებულობს, რომელიც თავის თავს არ ამოწურავს, არამედ მხოლოდ გარდაქმნება... ძალთა თამაში და ძალთა დეღვა, ... სვლა მარტივი ფორმებიდან რთულისაკენ და პირუკუ... ყინულოვანიდან მცხუნვარესკენ... ყველაზე წინააღმდეგობრივი... ეს არის ჩემი მარადიული თვითშექმნისა და თვითგანადგურების დიონისური სამყარო... ჩემი «ბოროტსა და კეთილს» მიღმა... სამყარო არის ძალაუფლების ნება და სხვა არაფერი! და თქვენც, თქვენდათავად, ასევე ეს ჟინი ხართ – და სხვა არაფერი!”⁸⁰

თუმცა სტურუას შემოქმედება, რომლის ძირითადი ნიშანთვისება თვითპოლემიკურობასა და თვითუარყოფაში მდგომარეობს, მაშინვე "შეგვახსენებს", რომ «ძალაუფლების ნების” ეს ნარაცია შესაძლოა, თავადაც მითიურია და ფარდობითი.

თ ა ვ ი V

სპექტაკლ "სტიქის" წინასწარი გაგებისათვის

სპექტაკლი «სტიქი» რამოდენიმე ამბავისაგან შედგება. ამბავთა სიმრავლის არსებობის საშუალებას მისი უნივერსალურად პროდუქტიული დინამიკური ფორმა იძლევა. ეს ამბები სპექტაკლის მხატვრული სამყაროს რამოდენიმე დონეზეა განფენილი და ადამიანის (მეს) რეალობის სხვადასხვა შრესთან მიმართებას გამოხატავს. სპექტაკლის «ინფორმაციული სისტემა» პლასტიკურ და საზრისობრივ სიმბოლოთა სახით მოგვეწოდება. ამ მხატვრული მოვლენის მხატვრული და ფილოსოფიური არსის ანალიზისას, მისი ყველა ასპექტი იძენს მნიშვნელობას.

⁸⁰ From Modernism to Postmodernism, Bkwell Publishers, Cambridge, Massachusetts, Friedrich Nietzsche, From the Will to Power, 1996.pg. 130.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ არ არსებობს ის მკაფიო ზღვარი, ზღურბლი, რომელიც საკუთრივ სპექტაკლის მოქმედების დასაწყისს გვაუწყებს. ეს კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ უკვე მიმდინარე პროცესის მომსწრენი და მონაწილენი ვხდებით, პროცესისა, რომლის დინებაში ჩვენ იმთავითვე ვართ ჩართულნი (ან ჩაფლულნი, როგორც ამას თვითონ რეჟისორი იტყოდა). შეიძლება ითქვას, რომ «სტიქსი», რომელიც სტურუას კონცეპტუალური თეატრის ერთგვარ «ექსტრაქტს» წარმოადგენს, თეატრალური ქმედების ბუნების შესახებ პრინციპულად ახალი თვალსაზრისის პრაქტიკული დემონსტრაციაა. აქ საუბარია, უკვე, არა მხოლოდ რეალობის ასახვის ხერხებსა და ილუზიის ხარისხზე, არა მხოლოდ ამბავზე (მითზე), არამედ ამბავის შექმნის, მისი დაბადების პროცესზე, არა მხოლოდ უკვე არსებულ 'მზა' მითზე, არამედ მის სპონტანურ გამოვლინებაზე. წიგნში "ავანგარდის თეატრი" ქრისტოფერ ინესი პიტერ ბრუკისა და ეჟი გროტოვსკის შემოქმედებათა შედარებითი ანალიზისას წერს:

«მაშინ, როდესაც ბრუკის ინტერესი მითოლოგიური არქეტიპების აღმოჩენისაკენ იყო მიმართული და სპექტაკლისაკენ მიდიოდა, გროტოვსკის მოთხოვნას სპირიტუალური თერაპია წარმოადგენდა. იგი რიტუალურ ფორმებზე აკეთებდა აქცენტს (ნაცვლად მითოსური მასალისა), რამაც განაპირობა დრამის, როგორც "პროცესის" გაგება (ნაცვლად 'პროდუქტისა') და საჯარო წარმოდგენების ტრადიციიდან მისი სრული ამორთვით დასრულდა, ეს განხეთქილება ავანგარდის მოძრაობისათვის დამახასიათებელ განშრევებას ასახავს, რომელიც უკვე ცხადად გამოვლინდა გერმანელი ექსპრესიონისტებისა და არტოსა და ფრანგი სიურეალისტების დაპირისპირების მაგალითზე... გროტოვსკის მიერ თავის მიზანთა უმარტივესი განმარტების თანახმად, მას სურდა «გადაელახა მიჯნები «მესა» და «შენს» შორის... ეპოვნა ის ადგილი, სადაც ასეთი «ზიარება» შესაძლებელი ხდება»⁸¹.

ამ ნაწყვეტში კარგად ჩანს ის სპეციფიკა, რომელიც ავანგარდის თეატრის წარმომადგენელთა მითისა და რიტუალისადმი მიმართვის ფორმებს ახასიათებს. «სტიქსის» მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ამ კერძო შემთხვევაში, დრამისადმი ორივე ზემოთაღნიშნული მიდგომის სინთეზთან გვაქვს საქმე. რობერტ

⁸¹ C. Innes, v nt G rde The tre - 1892-1992, Butler & T nner, London nd New York, 1996, Ch pter: Segul r Religions nd Physic l Spritu lity,pg. 149-167, pg.150.

სტურუას სურს დრამის ბუნება «შეიმეცნოს» და მასში ცვალებადისა და უცვლელის დიალექტიკა წარმოადგინოს. შესაბამისად, აქვე ვხედავთ მის ინტერესს დრამისადმი, როგორც მითოსური არქეტიპების შემცველი ფენომენისადმი. ასეთი მიდგომის შედეგად, სპექტაკლის მეშვეობით, რიტუალსა და მითს შორის კავშირის იდეაც დასტურდება - მითი «რიტულიდან» იზადება. თუ მითს, განვიხილავთ, როგორც ტოპოსს - ყოფიერების სივრცეს, რიტუალი, მისი ქმედითი პროცესუალური ბუნებიდან გამომდინარე, შეიძლება წარმოვადგინოთ როგორც ქრონოსი -ყოფიერების დრო. შესაბამისად, სტურუას «სტიქსში» ქრონოსსა და ტოპოსს (სივრცესა და დროს), მითსა და რიტუალს შორის არსებული ფუძისეული ერთიანობაა ნაჩვენები.

ბუნებრივია, დგება ამ შემოქმედებითი ფენომენის რაობისა და ბუნების განსაზღვრის საკითხი. ვინაიდან, თავად რეჟისორი ამ საკითხის გარკვევას თეორეტიკოსებს ანდობს: «მირჩევნია ეს სხვებმა დაინახონ და დაწერონ»⁸², თავს უფლებას ვაძლევთ, რომ «სტიქსის» სემანტიკურ თუ პლასტიკურსა და სიმბოლურ ველში ამოკითხული ჩვენი თვალსაზრისი შემოგთავაზოთ. ამის უფლებას, გარდა თავად რეჟისორისა, მხატვრული ფენომენის წვდომის, მისი გაგების შესახებ არსებული თვალსაზრისებიც გვანიჭებს. «ინტერპრეტაცია ტექსტის გაგების საფუძველია... გაგება ინტერპრეტაციის შემოქმედებითი რეზულტატია... ჰერმენევტიკულ წრეს, უპირველეს ყოვლისა, გარკვეული მთლიანობის წინასწარი დადგენა გახსნის, შემდეგ კი ნაწილთა ამ მთლიანობასთან კავშირში და განხილვა».⁸³

მაშასადამე, ჩვენ მხატვრული მოვლენის მთლიანობის გარკვეული წინასწარი გაგება უნდა შევქმნათ, რომელიც შემდგომ, ნაწარმოების საზრისის სიღრმისეული წვდომის შესაძლებლობას მოგვცემს. ეს თვალსაზრისი სხვა მხატვრულ მოვლენათა მსგავსად, სპექტაკლ «სტიქსზე» შეგვიძლია გაგავრცელოთ, რადგან მისი მხატვრული ენის თავისებურება მაყურებელთან აქტიურ ემოციურ და ინტელექტუალურ დიალოგზე, თანაშემოქმედებაზეა გათვლილი, ხოლო მისი მხატვრული ტექსტი ინტერპრეტაციისათვის გახსნილია.

⁸² თ. ბოკუჩ ვ , ილირიიდ ნ იორდ ნემდე, იორდ ნედ ნ სტიქს მდე, ” რილი”, 2005, №1, გვ.71.

⁸³ Ю. Борев, Эстетика, «Феникс», Ростов-на-Дону, 2004, гл. «Герменевтика и понимание художественного текста», стр. 621- 672, стр. 622.

სწორედ ამ გარმოებამ გადაგვაწყვეტინა, რომ მანამ, სანამ «სტიქის» კონკრეტული მხატვრული რეალობის შესახებ ვისაუბრებდეთ, სპექტაკლის ერთგვარი «წინასწარწვდომის» შედეგად შემუშავებული ვერსია წარმოვადგინოთ. «წინასწარი გაგება განსაზღვრავს გაგებას, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია იმ კულტურის ტრადიცია, რომლის ველშიც მიმდინარეობს ნებისმიერი სახის ინტერპრეტაცია»,⁸⁴ გვეუბნება იური ბორევი. თანაც, თავად ჩვენს ასოციაციურ და ლოგიკურ აზროვნებასაც, ეტაპობრივად, ერთის მხრივ, უძველესი ტრადიციის წიაღისაკენ მივყავართ, ხოლო მეორეს მხრივ, ფსიქიკის «წიაღისაკენ».

როგორც უკვე ვთქვით, სპექტაკლის დასაწყისი მკვეთრი მიჯნითა და მოვლენით არ არის აღნიშნული. ის ერთბაშად, ყოველგვარი «განცხადებისა» და «უწყების» გარეშე იწყება. ჟურნალ «არილში» გამოქვეყნებულ ინტერვიუში სტურუა ამბობს, რომ თანამედროვე ადამიანმა მხატვრული ფენომენისა და ზოგადად რეალობის წვდომისა და გაგების ისეთ სტადიას მიაღწია, რომ მას მსახიობის აზროვნებაც კი «ესმის». ალბათ ამით უნდა აიხსნას რეჟისორის «მეტყველი დუმილი», მისი გამომსახველობითი მინიმალიზმი, მისი მეტაფორების თავშეკავებული ასკეტურობა, რომელიც 90-იანების ზოგიერთი სპექტაკლის ესთეტიკის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა. ეს პროცესი, როგორც იგი ამბობს, «ლამარაში» დაიწყო. ჟესტი, მიმიკა, მეტაფორა უფრო «ინტრავერტული», «მჭვრეტელობითი» გახდა, გაიზარდა მაყურებლისადმი ნდობის ხარისხიც, განმარტებითი, მითითებითი, თვალსაჩინო და დიდაქტიკური ინტელექტუალიზმი ფარული თანამოაზრეობით, ერთობლივი შემოქმედებისა და თანამონაწილეობის განცდით შეიცვალა. «სტიქი» ამ პროცესის უკიდურეს თუ ზღვრულ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს. აქ მაყურებელი მოქმედების თითქმის ცენტრალურ ფიგურად იქცევა. მხატვრულსა და რეალურ რეალობას შორის ზღვარი პირობითად წაშლილია. თუმცა, ჩვენ ყოველდღიური ცხოვრების ფოტოგრაფიული ანარეკლის მომსწრენი როდი ვხდებით, ეს წარმოდგენა რეალობის სხვა სიღრმისეულ საზრისობრივ ველსაც აირეკლავს. სპექტაკლი მაყურებლის ფსიქიკის კოლექტიურ არსში მიმდინარე პროცესების "მიმეზისს", არქექტიპის "გადმოძინებისა" და "მზერის

⁸⁴ Ю. Борев, Эстетика, «Феникс», Ростов-на-Дону, 2004, , гл. «Герменевтика и понимание художественного текста», стр. 621- 672, стр. 623.

საშუალებით” სააშკარაოზე გამოტანის პროცესს წარმოადგენს. ეს ერთგვარი კოლექტიური მედიტაციაა, რომლის დროსაც მზერა ფსიქიკის რეალობისა და მისი პოტენციური არქეტიპული არსის სამზეოზე გამოტანის, მისი ”განსახიერების” საშუალება ხდება, ხოლო მსახიობი მაყურებელსა და სცენის სივრცეს შორის მედიატორის ფუნქციას ასრულებს. მსახიობი მაყრებლის ფსიქიკური ენერჯისა და მისი წარმოსახვის იმპულსების მიმღებია, ის ამ იმპულსების ზემოქმედებით «ცოცხლდება და მოქმედებს”. თუმცა, ამავე დროს, ის თვითონ არის მაყურებელი, ის «იგივეს” ხედავს დარბაზში, რასაც დარბაზი - სცენურ სივრცეში. ეს ორმაგი, ორმხრივი რეფლექსიის, ორმაგი ეგზისტენციის ეფექტი რეჟისორს განზრახ აქვს შექმნილი. ესეც ცხოვრებისა და თეატრის ფილოსოფიური გათანაბრების ტენდენციაზე მიგვანიშნებს. ოღონდ თეატრი ადამიანის კოლექტიურ არაცნობიერს, მასში არსებულ «აბსოლუტურ სულსა” თუ «ღვთაებას” შორის მედიაციის საშუალებას რეალობის ჭეშმარიტი საზრისის დანახვის გზას წარმოაგდენს. ინტერვიუში “ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე...” რეჟისორი თეატრის ფუნქციონალური დანიშნულების მისეულ ხედვას გვთავაზობს: “სცენაზე აუცილებელია იყოს ჩვენივე ცხოვრება, მაგრამ კიდევ უფრო მძაფრ მდგომარეობაში, მაშინ შენ საშუალება გეძლევა, რომ, ჯერ ერთი, გაიგო რა არის სამყარო, რა კანონები ამოძრავებს მას, და მერე საკუთარ თავზეც იფიქრო და მიხვდე, რომ შენ უფერულ ცხოვრებასაც, სინამდვილეში, იგივე ემოციური დატვირთვა და შინაარსი აქვს.”⁸⁵ სტურუას ეს სიტყვები, რობაქიძის მიერ ქართული ექსპრესიონისტული თეატრისათვის გამოთქმულ მაქსიმას გაგვახსენებს, სადაც იგი ექსპრესიონისტული დრამის დანიშნულებად მიიჩნევს აჩვენოს «სიცოცხლე აბსოლუტურში”. სტურუას სიტყვებში ანალოგიური შინაარსი შეიძლება დავინახოთ. რეჟისორის აზრით, თეატრის მეშვეობით, ჩვენ უნდა გავიგოთ სიმართლე სამყაროს შესახებ, «დავინახოთ და მიხვდეთ, რომ ჩვენს ცხოვრებასა და სამყაროს ყოფიერებას შორის ფუნდამენტური კავშირი არსებობს, რომ ერთი მეორეს იმეორებს, ერთი მეორეს ნაწილია, რაც ადამიანის ეგზისტენციისა და სამყაროს წარმოშვების საერთო ფესვებზე მოგვანიშნებს.

⁸⁵ თ. ბოკუჩავა, ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე, ”არილი”, №1, 2005, გვ. 72.

სხვათა შორის, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, «ლამარას» დაწერის ამბის თხრობისას რობაქიძე წერს, რომ «ლამარა» ქვეშეცნევის წიალიდან «შთამესახაო». ძნელი არ არის იმის მიხვედრა, რომ მწერალი ქვეშეცნევაში არაცნობიერ ფსიქიკას გულისხმობს. თუ ქვეშეცნევის ცნებას აბსოლუტურში სიცოცხლის წარმოდგენის მისსავე თვალსაზრისთან შევაჯერებთ, ცხადი გახდება, რომ რობაქიძე აბსოლუტსა და ფსიქიკის შინაარსს შორის ფუძისეულ კავშირს ხედავდა.

სწორედ ეს პოზიცია უნდა გახდეს სპექტაკლის თეატრალური ესთეტიკის პრინციპის, მისი მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებისა და ერთიანი მხატვრული კონცეფციის ახსნის ამოსავალი, «სტიქსის» გლობალური მითის თუ ნარატივის (სათხრობის, სათქმელის) კონსტრუირების საფუძველი. მაშასადამე, «სტიქსი», როგორც სინამდვილის გლობალური ხედვის ფენომენი, კონკრეტული კანონების მქონე სამყაროს შესახებ მოგვითხრობს. რეჟისორს სურს ისეთი ვითარება შექმნას, რომელიც, ეჟი გროტოვსკის სიტყვებით თუ ვიტყვით, «ჩემსა და შენს» შორის არსებული საზღვრების გადალახვის შესაძლებლობას მოგვცემს, ხოლო სტურუას სიტყვებიდან გამომდინარე – სამყაროსა და ადამიანის შეხებისა და მათი ეგზისტენციის საერთო საფუძვლების განცდის საშუალებას. და სად შეიძლება ეს საზღვრები გადაილახოს? ხელოვნებაში, რომელიც უჩინარის, მარადიულის, კანონზომიერის დანახვის შესაძლებლობას გვაძლევს. მხოლოდ ასე თუ ჩავწვდებით ჩვენი განკერძოებული არსებობის საერთო საფუძვლებს. სად არის ეს საფუძვლები? აბსოლუტში, ღმერთში, თუ კოლექტიურ არაცნობიერ ფსიქიკაში, რომელიც, როგორც ოკეანე, ინდივიდუალური ცნობიერების ფუძეში მდებარე არაცნობიერის კოლექტიურ სიღრმეებში ღელავს. აქედან გამომდინარე, სიტყვა «სტიქსი», როგორც მიჯნის სიმბოლო, როგორც სულთა სააქაოდან საიქიოს გარდავლენის მეტაფორა, საყოველთაო «შეხვედრის ადგილის» სიმბოლოც ხდება. გარდა ექსპრესიონისტულად გლობალური ხედვისა, სპექტაკლის სტრუქტურასა და სიმბოლიკაში იუნგის ანალიზისა და ფროიდის ფსიქოანალიზის «ესთეტიკური კვალიც» შეგვიძლია შევნიშნოთ.

წარმოდგენის ერთ ერთი ძირითადი არსებითი თავისებურება მის დასაწყისშივე გაცხადდება. აქედან, პირველი რეციპიენტი და ინფორმაციის გამტარი და ინტერპრეტატორი მსახიობია, ხოლო მეორე – მაყურებელი. გარდა ამისა, «სტიქსში»

მაყურებელის, როგორც შემოქმედების ერთ ერთი ძირითადი სუბიექტის იდეა ძალზე თვალსაჩინოდ არის წარმოდგენილი.

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელზედაც ყურადღების გამახვილება პრინციპულად მნიშვნელოვნად გვეჩვენება, მსახიობის შთაგონების წყაროს საკითხია. სპექტაკლი «სტიქსი» განხილვისათვის ხომ სწორედ იმ მოტივით ავირჩიეთ, რომ მასში თეატრალური ქმედების ფენომენის წვდომისადმი თვალსაჩინოდ კონცეპტუალური დამოკიდებულება იკითხება. რაც შეეხება მსახიობის ინსპირაციას, აქ აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ პლატონის მიერ დიალოგ «იონში» დასმული პოეტური ზემოთაგონების საკითხი. დიალოგი ბერძენი მსახიობის – რაფსოდ იონისა და სოკრატეს საუბარს გადმოგვცემს, სადაც სოკრატე იონს ღვთაებრივი ზემოთაგონებით აღტკინებულად აცხადებს. «იონ: შენ რომ კარგად ლაპარაკობ ჰომეროსზე, ამის მიზეზი... ხელოვნება კი არ არის, არამედ ღვთიური ძალა, რომელიც ისე გძრავს და გაღვლებს, როგორც იმ უცნაურ ქვას, რომელსაც ევრიპიდე მაგნესიურს უწოდებს. ... დიდი ეპიკოსი პოეტები საკუთარი ხელოვნების კი არა, ზემოთაგონებისა და ღვთიური სიმშაგის წყალობით თხზავენ თავიანთ მშვენიერ პოემებს. იგივე ითქმის ლირიკოს პოეტთა მიმართ: ღვთიური სიმშაგით ცნობამიხდილნი და აღტკინებით მროკავი კორიბანტების მსგავსად, ისინიც ცნობამიხდილობის ჟამს ქმნიან თავიანთ მომხიბლავ ლექსებს; როცა მათ ეუფლებათ ჰარმონია და რიტმი, ბაქკურ ექსტაზში დანთქმულნი, ბაკქანტებივით ხარბად ეწაფებიან მდინარეებით ნადენ თაფლსა და რძეს...» (6). «სტიქსში», როგორც «ორმხრივი ასახვის» ნიმუშში, შთაგონების ერთ ერთი საწყისი თავად მაყურებლის მზერაა, როგორც აბსოლუტის თვითგამოხატვის «სარკმელი», რეალობასთან ადამიანის გრძნობადი კავშირის ერთ ერთი ძირითადი საშუალება. მსახიობები ამ იმპულსთა მიმღები ზემგრძნობიარე მეკავშირენი არიან. თავად რობერტ სტურუა, ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ ინტერვიუში, ხშირად იმეორებს, რომ მსახიობები «გიჰნოტიზორები და ტელეპატები» უნდა იყვნენ, რომ «სტიქსში» მონაწილენი «ერთგვარ ტრანსში არიან და... დროთა მანძილზე, ამ მდგომარეობიდან სულ უფრო მეტ სიამოვნებას იღებენ.» აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ «სტიქსის» საკომუნიკაციო ჯაჭვში, თეატრალური რეფლექსიისა და ინსპირაციის ერთ ერთი მიზეზი მაყურებლით გაშუალებული 'აბსოლუტია' ანუ «ღვთაებრივი არაცნობიერი».

სცენაზე შემოსვლისთანავე, მსახიობები უსიტყვოდ სხდებიან და მაყურებელს დიდხანს დაკვირვებით უცქერენ. ეს უაღრესად კრეატიული პაუზაა, რომლის ანალოგი რეჟისორის შემოქმედებაში, ალბათ, მის ერთ ერთ ყველაზე ცნობილ სპექტაკლში - «მეფე ლირში» თუ მოიძებნება, მხედველობაში გვაქვს ლირის პირველი გამოჩენის ცნობილი სცენა. ამ პაუზის განმავლობაში ხდება მსახიობი-რეციპიენტის მიერ მაყურებლისაგან ინფორმაციის მიღება და მოქმედების ენაზე მისი თარგმნა. მაშასადამე მაყურებელი ინფორმაციას მხოლოდ კი არ იღებს, არამედ გასცემს. ეს «საკუთარი თავიდან» ფსიქიკის წიაღში გათამაშებული დრამის პროექციაა. ადამიანი გასცემს, ქმნის და გაცემითა და შექმნით შეიმეცნებს. ის საკუთარი «სახისა და ხატების» მიხედვით «ქმნის» სინამდვილეს. თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ესეც რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული კონცეპტუალური და ესთეტიკური პირობაა და არა უპირობო რეალობა. შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლში რეჟისორი მხატვრული ასახვის ვექტორს ცვლის და მას ორმხრივობას ანიჭებს. სამყაროს შექმნა ადამიანის მეშვეობით ხდება, ის «სივრცისა» და «მზერის» შეხვედრის ადგილას იბადება.

რა გვამლევს იმის საფუძველს, რომ სპექტაკლის დასაწყისი შემოქმედების ზემოთ აღწერილ აქტს გავუთანაბროთ? - კვლავაც სპექტაკლის სახელწოდება «სტიქსი», როგორც მიჯნის, მიწიერი სიცოცხლის დასასრულის მითოლოგიური სიმბოლო. არ შეიძლება ისაუბრო მიწიერი არსებობის დასასრულზე, მიწიერი არსებობის დასაწყისის გააზრებისა და მასზე წარმოდგენის შექმნის გარეშე. სიცოცხლის დასასრულის აბსოლუტური და საყოველთაო მიჯნა ასეთივე საყოველთაო დასაწყისის ზღვარის დაწესებასაც მოითხოვს. როდესაც სიკვდილზე ვფიქრობთ, ის სიცოცხლის მიჯნად წარმოგვიდგება. თუ ვიფიქრებთ, რომ სიცოცხლე მიჯნებშია მოქცეული, მაშინ მას დასაწყისიც უნდა მივანიჭოთ. შესაბამისად, ჩვენ, სპექტაკლიდან გამომდინარე, სცენაზე სიცოცხლის დასაწყისის მომენტი უნდა დავადგინოთ, ადამიანის დაბადების მომენტი უნდა აღვნიშნოთ. სწორედ ეს გარემოება წარმართავს ჩვენს აზრს მზერით დაწყებული სასცენო ცხოვრების იდეისაკენ. მაშასადამე, სცენური სიცოცხლე მაყურებლის მზერით იწყება. ეს შემოქმედებითი, პროდუქტიული მზერაა, რომელმაც, რეზულტატში «წაკითხვისათვის გახსნილი პროდუქტიული ფორმა» უნდა შექმნას. ფილოსოფოსი გეორგ ზიმელი გოეთეს ფენომენისადმი მიძღვნილ წიგნში

სახელწოდებით «გოეთე» წერს: «ამბობდა რა, რომ ხელოვანი იდეას თვალთ ხედავას, გოეთემ, იმ უზენაესი ინტელექტუალიზმის წყალობით, რომელიც მას საკუთარი თავის შემეცნების საშუალებას აძლევდა, მხოლოდ ის გამოხატა, რაც ყოველ შემოქმედზე შეიძლება გავავრცელოთ. იმის მტკიცება, რომ იდეა საგანთა უშუალო რეალურობაში ცოცხლობს და რომ ის გრძნობადი აღქმისთვის ხელმისაწვდომია, სხვა არაფერია, თუ არა ხელოვანის პროდუქტიულობის ობიექტური გამოხატულება, რომლის ჭკრეტა უკვე ფორმირებას წარმოადგენს,

ის რომ გრძნობადი აღქმის ჩვეული გაგებით მზერდეს, მაშინ იგი პროდუქტიული კი არა რეცეპტიული იქნებოდა, მზერა, ჭკრეტა (ანსცჰაუენ) – ამბობს გოეთე, - უნდა განვასხვავოთ ცქერისაგან (ანსეჰენ). იმის წყალობით, რომ ხელოვანი, ფაქტობრივად, ქმნის, ე.ი. ქმნის იდეიდან, მაგრამ, ამ დროს თვალწინ გრძნობადად რეალური «ხატება» უდგას, ხატება, რომელიც, როგორც ასეთი, იდეის უშუალო მაუწყებელი და მისი ხილული სახეა».⁸⁶ როგორც მოყვანილი ნაწყვეტიდან ჩანს, გოეთეც «იცივს» პროდუქტიულ «მზერას», რომელსაც ის ჩვეულებრივი «ცქერისაგან» განსახვავებს. ზიმელის აზრით, მზერა, გოეთესათვის, ისევე როგორც სიტყვა სიმბოლისტებისათვის შემოქმედებითი აქტია და, შესაბამისად, მოქმედებას უტოლდება. «სულისა და სულთა ჰარმონიაში და თვალის მზიურობაში ცხოვრობს ღმერთი-ბუნება»⁸⁷, დაასკვნის ზიმელი. ფილოსოფოსის მიერ ციტირებულ გოეთეს თვალსაზრისში, მეოცე საუკუნის მთელ ფსიქოლოგიურ აღმოჩენათა წინასწარგანჭკრეტა იკითხება. «მე რომ ჩემს თავში იმთავითვე მთელს სამყაროს, როგორც წინასწარ ხედვას არ ვატარებდე, - ამბობს პოეტი, - თვალხილული ბრმა ვიქნებოდი».⁸⁸ «სტიქსის» შემთხვევაში, მაყურებლისათვის საჭკრეტად რეჟისორის მიერ მიცემული პაუზა იმაზე მეტყველებს, რომ მისთვის მაყურებლის მზერასაც ჭკრეტის შემოქმედებითი ხარისხი გააჩნია. ის მიგვანიშნებს, რომ ეს სპექტაკლი-სანახაობა ჩვენივე კოლექტიური არსის დემონსტრაციაა, რომ მიმდინარეზე 'პასუხისმგებელნი' ჩვენ თავადვე ვართ. ნაშრომის პირველ თავში ვწერდით, რომ სიტყვას ყოფიერების ინიცირების ძალა შესწევს, «სტიქსში» ასახული პოზიცია

⁸⁶ Г. Зиммель, Гете, Академия художественных наук, М., 1928. гл. «Прирожденное и воспринятое», стр.52-55, стр. 52.

⁸⁷ იქვე.

⁸⁸ იქვე, გვ. 53.

ცხადყოფს, რომ ადამიანის მზერაც სიცოცხლის ინიცირების საშუალებაა. ჩვენი შემდეგი ამოცანაა გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს მზერა, როგორც შემოქმედებითი აქტი და რა კავშირი აქვს მას სცენური სიცოცხლის დაწყებასთან. ამაში გრიგოლ რობაქიძის ერთი წერილი დაგვეხმარება, სახელწოდებით «მზის ხანა ქართველთა».

»დიდი ბრძენის, პლოტინის მსოფლმხედველობაში გვხვდება: «თვალი მზიური». გოეტქემ მზიურობა თვალის ერთ თავის შაირში შესანიშნავად გამოკვეთა: «თუ არ იყოს თვალი მზიური, ვით შეეძლოს მას ხილვა მზისა?» მტევნის მწიფობის დროს ქართველი მევენახე ამბობს: «თვალი ჩასულა მტევანში». პლოტინი, გოეტქე, ქართველი მევენახე ერთ საიდუმლოს აცნობიერებენ, მხოლოდ ერთი განსხვავებით: პლოტინისათვის და გოეტქესათვის თვალი «მზიურია», **ქართველი მევენახესათვის იგი მზეა თვითონ...** თვალი მზეა, ფიქრობს ქართველი, რადგან იცის, რომ მზე და მზერა სადღაც ეთანხმებიან ერთიმეორეს. გავიხსენოთ საბა სულხან ორბელიანის განმარტება სიტყვისა «ღმერთი»: «წვა და ხედვა». ეს განმარტება მზეზეა თითქოს ზედგამოჭრილი. მზე იწვის, არ იფერფლება, «იწვის და მზერს... უძველესი დროიდან სათაყვანო სიმბოლოდ ქართველთა მზისა «სვასტიკა» ითვლებოდა. კაკვიანი ჯვარი, ბორბალში მოქცეული. ბორბალი ანიშნებდა მნათობის კოსმიურ ბრუნვას... «ურმის თვალი», აქ თვალით ბორბალი იგულისხმება.»

ეს თვალზრისი რობაქიძისა ჩვენს ჰიპოთეზას ესიტყვება და «გვამცნობს» კავშირს თვალს, მზესა და კოსმიურ ბრუნვას შორის. «მზე არის სიცოცხლის თესლი, განაგრძობს რობაქიძე. ქართული ენის მკვლევარი მიხეილ წერეთელი გვამცნევს, რომ თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართულში ფესვს «ცხ»... «სიცოცხლე» და «ცეცხლი» სიტყვიერი ტყუპები ყოფილან. როგორ გაიხარებდა ჰერაკლიტე ეფესელი, სცოდნოდა მას: რომელიღაც ენაში «სიცოცხლე» ნააზრევია ვითარ «ცეცხლი!». სწამდა ხომ მას, რომ სამყაროს ძირითადი თაური ცეცხლია.»⁸⁹ ამ წერილში ავტორი, ფაქტობრივად, პასუხს სცემს ჩვენს მიერ დასმულ საკითხს: შეიძლება თუ არა, რომ სპექტაკლის დაწყების აქტი სიცოცხლის ინიცირებასთან გავაიგივოთ, ხოლო ადამიანის თვალი კი მზის, როგორც სიცოცხლის «ღმერთის» სიმბოლური საზრისით დავტვირთოთ? ასეთი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას თავად წარმოადგენის არქიტექტონიკა და მისი ესთეტიკური

⁸⁹ გ. რობაქიძე, ჩემთვის სიცოცხლე ყველაფერია, კრებული, შპს. "ჯეკ-სერვისი", თბ. 1996, თავი: "მზის ხანა ქართველთა", გვ. 68-70. გვ. 68.

ხატება გვაძლევს. ამასთან, კულტურული კონტექსტის ნიადაგზე აღმოცენებული ჰერმენევტიკული «წინასწარი გაგების» ფენომენიც «გვიმაგრებს მხარს». მით უფრო, რომ რობაქიძე და მისი პიესა «ლამარა» რუსთაველის თეატრისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის «მოვლენას» წარმოადგენენ, მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ «ლამარაში» შეიქმნა და აისახა ამ თეატრის კონცეპტუალური მითი, «მისი» წარმოდგენები სამყაროსა და ადამიანზე. ამასთან, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მზის სიმბოლიკა რუსთაველის თეატრის სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენების ცენტრალურ მოტივად იქცა. იმავე «დურუჯის» მანიფესტში სიტყვები «მარჯნისფერი მზე» მზის ცნება ორმაგი დატვირთვით იხმარებოდა. პირველი და ძირითადი მნიშვნელობით ის თეატრის რიტუალური განახლების, მისი ხელახალი ინიცირების სიმბოლო იყო, ხოლო ამის შემდგომ, კოტე მარჯანიშვილის, როგორც ინიციაციის «ქურუმის», როლზე მიანიშნებდა. ამას გარდა, ჩვენი თვალსაზრისის წინამძღვრები რეჟისორის ადრეულ ნამუშევრებშიც შეიძლება მოვიძიოთ, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში «ჰამლეტი». როდესაც ყოფნასა და არყოფნას შორის არჩევანის შესახებ მონოლოგის წარმოთქმის დრო მოდის, პაპაუაშვილის ჰამლეტი «უარს ამბობს» მის წარმოთქმაზე და მონოლოგის ტექსტს წვავს. რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს მეტაფორა? რობაქიძე თვლის, რომ ცეცხლი სიცოცხლის სიმბოლოა, ვედურ და ინდუისტურ მითოლოგიაში ცეცხლისა და ოჯახური კერიის ღმერთს – აგნის, რომელიც, ამასთან, ცეცხლის პერსონიფიკაციასაც წარმოადგენდა – ღმერთებსა და ადამიანებს შორის მედიატორის ფუნქციაც ჰქონდა. საქართველოში, ოჯახური კერიის ცენტრში აღმართულ დედა-ბოძი, ტრადიციულად მზის სიმბოლური გამოსახულებებით იყო შემკული. როგორც მკვლევარი ირაკლი სურგულაძე მიიჩნევს, დედა-ბოძი სიცოცხლის ხის განსახიერება უნდა ყოფილიყო, ხოლო მასზე გამოსახული მზე, როგორც სიცოცხლის საწყისის სიმბოლო, ზეციურსა და მიწიერ ცხოვრებას შორის მედიაციის აღმნიშვნელ ნიშნად გვევლინებოდა. აქედან გამოდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მონოლოგის ტექსტის დაწვა, როგორც პასუხი ჰამლეტის მიერ თავის თავისადმი დასმულ კითხვაზე, სიცოცხლის «გარდუვალობას», მიწიერი არსებობის მარად განხორციელებად განმეორებით კრეაციას გულისხმობს. აღნიშნულ სცენაში გამოკვეთილი კავშირი სიცოცხლის (ყოფნის) და ცეცხლის, როგორც სიცოცხლის

სიმბოლოს კავშირის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ. ცეცხლი, ამავე დროს მარადიული დესტრუქციისა და მარადიული კრეაციის სიმბოლოც არის. ამას იმავე ინდუსტრიული მითოლოგიის უმაღლეს ღვთაებათა ტრიადის სტრუქტურაც გვიდასტურებს. ბრაჰმა სამყაროს შემოქმედად, ვიშნუ მის მცველად, ხოლო შივა მის გამანადგურებლად განიხილება. შექმნის, განადგურებისა და დაცვის ერთობლიობა კი «ყოფნისა და არყოფნის» საფუძველში ერთიანობაზე, მათ მარადიულ მონაცვლეობასა და მათ შორის ჭიდილზე მიგვანიშნებს. ყოფნა მარად ეწინააღმდეგება დესტრუქციას, მარად განადგურებას მარადი ქმნადობა მოსდევს. მზის, როგორც აბსოლუტის სიმბოლოში ქართული ხალხური ცნობიერება ასევე ორი საწყისის – შემოქმედებითი და დესტრუქციული საწყისების ერთობლიობას «განჭვრეტს». ადამიანზე, რომელიც აუხსნელი სენით დაავადდებოდა ან განსაკუთრებული უიღბლობა დასჩემდებოდა, დღესაც ამბობენ, «თვალი ეცა» ან «გათვალულიაო». თუ თვალსა და მზეს შორის არსებული სინონიმური დამოკიდებულებით ვისარგებლებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ ცნობიერებაში მზე ორივე საწყისის – კონსტრუქტიული და დესტრუქტიული საწყისის გამაერთიანებელი იყო. ამას მოწმობს ბორჯღაღის, როგორც მოძრაობის სიმბოლოს ერთ ერთი საზრისიც, რომლის თანახმადაც, მზე მოძრაობაა, თანაც არა მხოლოდ სახიერი გადაადგილება, არამედ ყოფნიდან არყოფნამდე და არყოფნიდან ყოფნამდე მორაობის განსახიერება, სიცოცხლის «მარადიული და გარდუვალი დაბრუნების» სიმბოლო. ვერა ბარდაველიძის მიერ საქართველოში მზის კულტის შესახებ მოყვანილ კვლევებში მზის ღვთაებისა და მის თანმხლებ სულთა მიერ სიცოცხლისა და ჯანმრთელობსათვის ზიანის მომტანი მოქმედებაც არის მითითებული. შესაბამისად, გრძნობადი სიცოცხლის შობასთან ერთად, სიკვდილიც "იბადება".

მზის სიმბოლიკასა და გარდაცვალების კულტს შორის კავშირი ჩვენი მცირე სამუზეუმო კვლევითაც დადასტურდა. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს საქართველოს იტორიის მუზეუმის ოქროს ფონდში საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი უძველესი სამარხებიდან ექსპონირებული ნიმუშები. ქართულ ორნამენტში მზის სიმბოლიკის აქტუალურობა და მისი წამყვანი თემის სახით არსებობის ფაქტი, გრძნობადი ყოფიერების ფენომენის აბსტრაქტულ-სიმბოლური გააზრების, უკეთესი

იქნება თუ ვიტყვით გრძნობადად ასახული ინტუიციის საკმაოდ ადრეულ საფეხურზე მიგვანიშნებს. მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მატერიალური კულტურის ძეგლთა აღმოჩენის თანავე, პირველი გამჭოლი პლასტიკური «იდეა», რომელიც აქ ნაპოვნ ნივთებს ეპოქიდან ეპოქამდე გასდევს, სწორედ მზის, როგორც სიცოცხლის საწყისისა და იმავდროულად, ადამიანის მიერ სიცოცხლის გრძნობადი აღქმის სიმბოლოს «იდეაა». მზე სიცოცხლის, ყოფიერების ღვთაებაა. შეიძლება ითქვას, რომ მზე ადამიანური ყოფიერების ღმერთი იყო, რომელიც დროსა და სივრცეში ადამიანის სიცოცხლესა და თვითგანახლებისა და თვითშენარჩუნებისადმი მის მისწრაფებას წარმოდგენდა. ასახავდა რა მზისქვეშეთში დროის ციკლით დიფერენცირებულ ყოფიერებას, ის დროსა და სივრცეზე ადამიანთა წარმოდგენების სიმბოლური განსახიერება იყო.

როგორც უკვე ვთქვით, მკვლევართა აზრით, საქართველოში, მზის კულტი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა საერთო მითოლოგიურ პანთეონში. ვერა ბარდაველიძე მას 'მორიგე ღმერთის' შემდეგ მეორე ცენტრალური მნიშვნელობის მქონე ღვთაებად მიიჩნევს. ვიქტორ ნოზაძე კი თვლის, რომ ის მთავარი და უზენაესი ღმერთია. მით უფრო, რომ მზის სიმბოლური გლობალიზმი, მისი საზრისის საყოველთაოა ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ მეტყველებს. მზის მთავარღმერთობის ერთ ერთ ძირითად არგუმენტად ნოზაძეს ეხნატონის მიერ ეგვიპტეში დაარსებული ატონის კულტი მოჰყავს. საინტერესოა, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე დადასტურებულ არქეოლოგიურ ნიმუშებში მზის სიმბოლიკას როგორც დეკორის, ისე დრამატული მითოლოგიური სცენებისა და ცალკეული სიმბოლოების სახით განსაკუთრებული (თუ წამყვანი ადგილი) უკავია. აქედან გამომდინარე, ამ ნიმუშებს დაკრძალვისა და გარდაცვალების რიტუალთან, საიქიო და სააქაო ცხოვრებაზე სხვადასხვა ეპოქებში გავრცელებულ რწმენა-წარმოდგენებთან აქვს კავშირი. ისინი ყოფიერების საზრისზე და სხვებს შორის, მზის ფენომენში ამ საზრისის ასახვაზეც «მოგვითხრობენ». სიკვდილი და სიცოცხლე, გზა ერთი სამყაროდან მეორეში – აი, ის თემა, რომელიც სამაროვანთა რიტუალური ადკაზმულობის სიმბოლურ შინაარსს წარმოადგენს. დაკრძალვის კულტი, ერთ ერთი უდიდესი ნაწილია ეთნოგრაფიულ ყოფაში ასახული ერთიანი მითოსური მსოფლალქმისა. რაც შეეხება

ჩვენს განსახილველ სპექტაკლს – «სტიქს», ის, თავისი ცენტრალური საზრისობრივი სიმბოლოთი დაკრძალვისა და საიქიო მოგზაურობის თემატიკასაც უკავშირდება. ეს გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ «სტიქსში» ასახული მითოსური სიმბოლოები და ასოციაციები ჩვენი არქეოლოგიური «წიაღსვლების» შედეგად გამოტანილ დასკვნებს შევადაროთ. ცნობილია, რომ ფროიდს არაერთხელ შეუდარებია არქეოლოგია ფსიქოანალიზისათვის და იმის გამო სინანულიც გამოუთქვამს, რომ სიტყვა «არქეოლოგია» ამ სიძველეთა «გამთხრელი» მეცნიერების კუთვნილ აღნიშვნად იქცა და არა სულის «გათხრებით» დაკავებული მეცნიერებისა. სიღრმის ფსიქოლოგია ხომ ანალოგიური მეთოდით იკვლევს თავის საგანს. მართალია, ჩვენ მხატვრული მოვლენის საზრისის "არხეს" ვეძებთ, მაგრამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანალოგია საკაცობრიო სულიერი კულტურის ისტორიულ განვითარებასა და თუნდაც ერთი ნაწარმოების ფარგლებში მის ევოლუციას შორის, სავსებით უფლებამოსილია რომ არსებობდეს.

წერილში კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპების შესახებ იუნგი ამბობს: «ველურისათვის არ კმარა მხოლოდ მზის ამოსვლისა და ჩასვლის ხილვა, - გარე სამყაროზე მსგავსი დაკვირვება, ამავე დროს, ფსიქიკური მოვლენებიც უნდა იყოს, ესე იგი, მზის მეტამორფოზები, ამავე დროს, ღმერთისა და გმირის ბედსაც უნდა წარმოადგენდეს, რომლებიც, საქმე საქმეზე თუ მიდგა, ადამიანის სულში ბინადრობენ».⁹⁰ როგორც ხედავთ, იუნგი მითოლოგიას ღვთაებრივი ყოფიერების ფსიქიკურ რეალობად აღქმულ სინამდვილედ თვლის. თუმცა, აქვე უნდა დავძინოთ ისიც, რომ იგი ღმერთის ცნებას განიხილავს, როგორც აუცილებელ ფსიქოლოგიურ ფუნქციას, «რომელიც თავისი ბუნებით ირაციონალურია: თავად ღმერთის არსებობის შესახებ კითხვასთან მას არაფერი საერთო არა აქვს. იმიტომ, რომ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას ადამიანის ინტელექტი ვერასოდეს შეძლებს; უფრო ნაკლებად შეიძლება ეს ფუნქცია ღმერთის არსებობის რაიმეგვარ მტკიცებულებად გამოდგეს».⁹¹ ღმერთის იდეა, ფიქრობს იუნგი, არქეტიპულია, ის გარდაუვლად არსებობს ყოველი ადამიანის ფსიქიკაში, მაგრამ ეს არ გვაძლევს საშუალებას, რომ ღმერთის ჩვენი ფსიქიკის

⁹⁰ К.Юнг, Архетип и Символ, Renaissance, М., 1991, «Об Архетипах Коллективного Бессознательного», стр. 97-193, стр.99.

⁹¹ იქვე, გვ. 108.

ფარგლებს გარეთ არსებობის შესახებ დავასკვნათ. თუმცა, ღმერთის ფსიქოლოგიური იდეა აბსოლუტურად რეალური და უნივერსალურია, და ამაში მდგომარეობს ყველა რელიგიის ფსიქოლოგიური სიმართლე.

მაშასადამე ღმერთი, იუნგთან, ფსიქიკის ფაქტორია. ფსიქიკის გარეშე მისი არსებობა ინტელექტისათვის ღიად რჩება. იუნგი ნუმინოზური სულის ორ «სტიქიურ» მდგომარეობას განასხვავებს. პირველი მდგომარეობა რელიგიური სიმბოლოებით მდიდარ ეპოქებს განეკუთვნება, რეფორმაციის მიერ სიმბოლოებზე განხორციელებული შტურმმა, წმინდა სიმბოლოთა დამცავი კედელი დააზიანაო, ამბობს ის. სიმბოლოები გამოღვიძებული გონების მიერ უარიყოფა. ელადისა და რომის ღმერთები იმავე სენით იღუპებოდნენ, როგორც ჩვენი ქრისტიანული სიმბოლოებიო. და მაშინ «როდესაც ქრება ჩვენთვის კანონიერად კუთვნილი მემკვიდრეობა, ჩვენ ჰერაკლიტეს კვალდაკვალ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი სული თავისი ცეცხლოვანი სიმაღლეებიდან ეშვება... და დამძიმებული წყლად იქცევა, ხოლო ინტელექტი, მისი ლუციფერული სიამაყით სულის ტახტს იკავებს... სული უკვე ზემოდან კი აღარ გვევლინება ცეცხლის სახით, არამედ ქვემოთ არსებობს როგორც წყალი... სულის გზას, რომელიც დაკარგულ მამას დაედებს, წყლისკენ მივყავართ, ამ ბნელი სარკისკენ, რომელიც სულის საფუძველში მდებარეობს.»⁹²

«მაჰაბჰარატას» ეპოსში ნათქვამია, რომ ბრაჰმა, კვერცხიდან, ოქროს ჩანასახიდან დაიბადა, რომელიც პირველქმნილ წყლებში ცურავდა. ოქროს ჩანასახის, როგორც მზიური საწყისის ერთ ერთი გამომხატველისა და წყლის კავშირი ჩვენს სპექტაკლში მზერისა და «სტიქსის» კავშირსაც გაგვახსენებს, ანუ ცეცხლისა და წყლის კავშირს. ამავე დროს, იუნგის მიხედვით, აქ სულის ორ რეინკარნაციას შორის კავშირიც შეინიშნება. მაშასადამე, სიტყვა «სტიქსის» საზრისობრივ ველში კიდევ ერთი მნიშვნელობა შემოვიდა – თავად სულის ყოფიერების ფორმის მნიშვნელობა. ჩვენს მიერ აგებული წინასწარწვდომის თეორიიდან «სტიქსში» ჩვენს წინაშეა გზა, რომელიც მზერიდან, მზიდან, თვალის მზიური ნათელიდან, «დაცემული სულის» წიაღისაკენ მიემართება. «ეტყობა მარად დაღმართ მიმავალი წყლების გეზს უნდა დავადგეთ, რათა ამოვიღოთ საგანძური, მამათა უძვირფასესი მემკვიდრეობა...». «ღმერთები დროდადრო იმიტომ

⁹² იქვე, გვ. 105.

კვდებიან, რომ ადამიანები უეცრად აღმოაჩენენ, რომ მათი ღმერთები არაფერს აღარ ნიშნავენ, ადამიანის ხელით არიან შექმნილნი და სრულიად უსარგებლონი გახდნენ. სინამდვილეში კი, მხოლოდ ის ირკვევა, რომ ადამიანი უბრალოდ ადრე არასოდეს დაფიქრებულა ამ სახეთა არსზე. და როდესაც ის მათზე ფიქრს იწყებს, ის იმას მოიხმობს საშველად, რასაც «გონებას» უწოდებს და რაც, სინამდვილეში, მხოლოდ მისი ახლომხედველობისა და ცრურწმენების ჯამია.”⁹³

ყველაფერს ზემოთ თქმულს თუ შევაჯერებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტიქსის სიმბოლოში «წყლადქცეული» სულის სახეც იგულისხმება. ყველაზე ფუძისეული, სიღრმისეული სიმბოლო, რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ მიჯნასაც განასახიერებს.

ამასთან, სტიქსის, როგორც “წყლის” კიდევ ერთი თვისება თუ საზრისი უნდა გავიხსენოთ, მისი რეფლექტიური საზრისი, წყლის ზედაპირი იგივე სარკეა, რომელშიც ცქერა საკუთარი თავის ხილვის საშუალებას გვაძლევს. მაგრამ, არავინ იცის, თუ როგორ გამოიყურება ის სინამდვილეში. წყლადქცეული სულის სარკეს, იუნგის მიხედვით, მისნური თვისებები აქვს. წყლისა და სარკის მისნური თვისებები სახალხო მისნურ რიტუალებშიც უხვად მოიძებნება. წყლით, სარკითა და სანთლით სხვადასხვა კომბინაციაში მკითხაობის მრავალი ხერხია ცნობილი. ადამიანები წყალსა და სარკეში საკუთარ ბედისწერას ეძებენ, თავისი “მეორე ნახევრის” ხილვა სურს. ეს იუნგის მოძღვრებასთანაც საინტერესო პარალელს ქმნის, რადგან მისი თეორიის თანახმად, მამაკაცის სულის ქალურ ნაწილს “ანიმა” ჰქვია. ანიმა, ხშირად, სიზმრებსა და ხილვებში სხვადასხვა სახით ეცხადებათ ხოლმე მამაკაცებს, რითაც არაცნობიერი მათ ფსიქიკური ბალანსის დარღვევის შესახებ “ატყობინებს”. ქალების სულის მამაკაცური ნაწილი – “ანიმუსი”, ქალის სულის მიმართ ანალოგიურ ფუნქციას ასრულებს. თუ სარკესა და წყალზე მკითხაობის წესს იუნგის მიხედვით განვიხილავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ბედის მაძიებელი საკუთარი სულის ფარულ, საპირისპირო სქესის მქონე ნაწილს ნახულობს. ”ის, ვინც წყალთა სარკეში იცქირება, პირველ რიგში, თავის ანარეკლს ხედავს. საკუთარი თავისკენ მიმავალს საკუთარ თავთან შეხვედრის ხიფათი ელის. სარკე არ მლიქვნელობს, ის პატიოსნად აირეკლავს იმ სახეს, რომელსაც ჩვენ არასოდეს ვაჩვენებთ მსოფლიოს და პერსონის, მსახიობის ნიღაბს ქვეშ ვმაღავთ. სარკე

⁹³ К.Юнг, Архетип и Символ, Renaissance, М., 1991, «Об Архетипах Коллективного Бессознательного», стр. 97-193, стр. 111-112.

ჩვენს ნამდვილ სახეზე მიგვითითებს. ასეთია სიმამაცის გამოცდა სიღრმისაკენ სავალ გზაზე... აუციელებელია საკუთარი თავი შეიმეცნო, რათა ამით შეიტყო, თუ ვინ ხარ სინამდვილეში, - ამიტომაც, ვიწრო კარს მიღმა, ის მოულოდნელად უსასრულო სივრცეს აღმოაჩენს, გაუგონრად განუსაზღვრელს, სადაც არ არსებობს შიდა და გარე, ზედა და ქვედა, აქ თუ იქ, ჩემი თუ შენი, სიკეთე თუ ბოროტება. ასეთია წყლების სარკვე, რომელშიც თავისუფლად ზეობს ყოველი ცოცხალი. აქ იწყება ყოველი ცოცხალის სულის მეფობა, სადაც «მე» განურჩევლად არის ისიც და ესეც და სხვაც, სადაც «მე» განვიცდი სხვას ჩემში და სხვა განმიცდის «მე»-ს თავის თავში...⁹⁴ იუნგის ეს განსაზღვრება გროტოვსკის სურვილს გაგვახსენებს, რომელსაც სურს წაშალოს ზღვარი მესა და შენს შორის, ის ეძებს ერთიანი სიცოცხლის საფუძვლებს – იგივე კოლექტიურ გარეპერსონალურ ყოფიერებას.

სტურუას «სტიქსში», 'წყალთა სარკვეში' ცქერის იუნგისეული "რიტუალი" როგორც უკვე ითქვა, ორმაგ დატვირთვას ატარებს, თავად რიტუალურის ანუ ერთიან წიაღში ჩადირვისა და გაერთიანების, და «სულის ჭეშმარიტების» ხილვის, «საგანძურის» ანუ «ნაყოფის» ამოღების დატვირთვას. პროცესი რეზულტატზეა გათვლილი, ჭვრეტა და რეფლექსია შემეცნებას ესწრაფვის. მართალია, მერაბ მამარდაშვილის არ იყოს, ცოდნის შეძენა ერთჯერადი აქტი არ არის, ის მარად პროცესია და ადამიანს «სულიერი შრომა» სჭირდება იმისათვის, რომ ცოდნის ველში მოხვდეს და მიხვდეს მის საზრისს. «სტიქსი», ერთდროულად ცოდნის ველში შესვლისა და ამ ველის შექმნის საშუალებაა. ის მოძრავისა და უძრავის დიალექტიკური ერთობლიობაა, სიცოცხლის დენადობისა და მისი აბსოლუტური საწყისის ერთიანობის ინტუიცია.

ჩვენს მსჯელობაში სტიქსის, როგორც მდინარისა და სიმბოლოს რამოდენიმე საზრისი გამოიკვეთა – ის არის გარდაცვლილთა მდინარე, ის «წყლადქცეული სულია» და სარკვე, რომელშიც ჩახედვითაც ადამიანი საკუთარი თავის ანარეკლს ხედავს. ამასთან, ის მიწიერი ყოფიერების ბოლო მიჯნისა და მარადიული მოძრაობის სიმბოლოა. შეგვიძლია დავამატოთ და ვთქვათ, რომ «სტიქსი» ორი სამყაროს შეხვედრისა და სულთა საყოველთაო თავმოყრის ადგილია. ყველა ეს, თუ სხვა დამატებითი საზრისები, სპექტაკლის წინასწარგაგებისათვის საჭირო საზროსობრივი

⁹⁴ იქვე, გვ. 101.

ველის ერთ ნაწილს ქმნის და თავად სპექტაკლის ქსოვილში შესვლისათვის შეგვამზადებს.

ჩვენს წინაშე სულის მოგზაურობაა, რომელმაც თავისი "დაცემული არსი" უნდა შეიმეცნოს და წყალში ცეცხლი განჭვრიტოს, "დაოსიზმის წყლის დრაკონია, ინაია, ინის წიაღში მიღებული". ისევე, როგორც "ლამარაში", მზის მიწაზე რეინკარნაციაა, რომელიც მას თავისი საკრალური არსის მისაწვდომად სჭირდება. "ღვთაებისა და ადამიანის" თანამშრომლობაა და ერთობლივი თვითშემეცნება. ხოლო სულის საგანძურის სახელწოდება, რომლის სამიებლადაც სტიქსის წყლებში ევრიდიკეს მაძიებელი ორფეოსივით ვეშვებით, ქოროს ერთიან ხმოვანებაში პერიოდულად "აჟღერებულ" შემახილში ჟღერს: სიყვარული, სიყვარული....

მაშასადამე, თუ აქამდე თქმულს გავაანალიზებთ, მოკლედ შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგი: "სტიქსის" მითოსი თუ ნარატივი, მისი ჰერმესული სული "ჰადესში" მიგვიძღვება, რათა იქიდან, როგორც ორფეოსებმა, ევრიდიკე - სიყვარული ამოვიყვანოთ. ჩვენთან ერთად "აბსოლუტური სულიც" მოგზაურობს, რათა საკუთარი თავი იპოვნოს და შეიმეცნოს. ფაქტობრივად, ამ მოგზაურობას, ერთდროულად "შემოქმედებითი" და "მაკურნებელი" დანიშნულება აქვს. თანაც, თუ გავიზიარებთ "ცეცხლოვანი მზიური სულის" ადამიანის გზით ბუნებაში თვითპორექციის, ბუნებად გარდასახვის ვერსიას, შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანი ბუნებაში "ღმერთის" ერთადერთი კარიბჭეა. მხოლოდ ადამიანის საშუალებით შეიმეცნებს და შეიგრძნობს აბსოლუტი საკუთარ თავს. რაც შეეხება ადამიანს, ის ღმერთისა და საკუთარი თავის ანუ თავისუფლების მარადიულ ძიებაშია. აქ, თავისთავად, იბადება ნაწილობრივი ასოციაცია ჰეგელის მოძღვრებაზე აბსოლუტური სულის მიერ ადამიანის საშუალებით საკუთარი თავის გაცნობიერების შესახებ, თუმცა, იუნგის მიხედვით, სულის ბუნებად ქცევა მისი დაშვებაა და არა მხოლოდ განვითარების ეტაპი. ფაქტობრივად, იუნგი, ბუნებად ქცეულ სულს დატყვევებულ სულად წარმოგვიდგენს, რომელიც ამ ბორკილებისაგან განთავისუფლებას ესწრაფვის.

სპექტაკლის სცენურ გაფორმებაში, რომელიც, წარმოდგენის ერთიანი პლასტიკური გადაწყვეტის მსგავსად, ძალზე ლაკონურია, მესამე სტიქიური საწყისიც იკითხება, კერძოდ კი მიწის სტიქიისა, რომელიც ძველი მაცვივრის გამოღებული

კარიდან მოხეთქილა. მიწაც, მსგავსად წყლისა - ინია, რომელიც იანთან – ცეცხლოვან საწყისთან შეთანხმებით, მიწიერი ცხოვრების დუალიზმს ქმნის. ეს სცენოგრაფიული მეტაფორა სამყაროს დუალური ორგანიზებს ერთ ერთ ფუძისეულ კომპონენტს წარმოგვიდგენს. მიწიერ საწყისს, რომელიც, მსოფლიო მითოლოგიაში ქალურ ქტონიურ საწყისთან იგივედება, სპექტაკლის პირობითად პერსონაჟული ქსოვილი პირველელემენტთა ქალურ მდედრობით 'მხარესაც' ასახავს.

«სტიქსში» წარმოდგენას მაყურებლის მზერა «იწყებს». ეს შემოქმედებითი მზერაა. მსახიობთა გამოჩენაც (მათი არყოფნიდან გამოხმობა) სწორედ ამ მზერით არის გამოწვეული. თავადაპირველად, მაყურებელი დარბაზის სივრცეს შესცქერის (აქაც და შემდგომაც სპექტაკლის თავადაპირველი დადგმის ადგილი – რუსთაველის თეატრის თეთრი სპორტული დარბაზი გვაქვს მხედველობაში), ცარიელ სივრცეს, რომელსაც თვალი უნდა შეაჩვიოს და მის დასასახლებლად მოემზადოს. დარბაზი ღრმაა, ის თვალს გავაკების, გავრცობის, წარმოსახვის პერსპექტივაში გააქტიურების საშუალებას აძლევს. მალე მზერა სიღრმეში კედელთან განლაგებული დეკორაციის ელემენტებს აღმოაჩენს. ბოძზე კაცი-მანეკენი «მიძვრება» და «შემფოთებით» დასცქერის ბოძის ძირას მიმავალი შავი მგელისა თუ ძაღლის ფიგურას (სხვათა შორის, «ღვთაებრივი კომედიის» მეშვიდე სიმღერაში პლუტოსი – სიმდიდრის ანტიკური ღმერთი, დემონად ქცეულა და ჯოჯოხეთის მეოთხე წრეს დარაჯობს. დანტე მას «დაწყევლილ მგელს» უწოდებს. პირველ სიმღერაში ძუ მგელი სიხარბის სიმბოლოდ გვევლინება «ღვთაებრივი კომედიის» კომენტარებიდან.. საინტერესოა, რომ სპექტაკლის დეკორაციის მგელი განზე გარბის, კედლისკენ აქვს მიქცეული პირი. ეს განზე სწრაფვა, შესაძლოა, რეჟისორის გაუცნობიერებელ სურვილად აღვიქვათ, რომელიც «ღვთაებრივი კომედიის» რეალიებიდან წასვლის, განთავისუფლებისაკენ სწრაფვაში მდგომარეობს. თუმცა, სპექტაკლის, ასე ვთქვათ, მეორე ნაწილის სიმბოლურ რეალიებში სიხარბის სამი განხორციელება შემოდის, რომელთა გამოჩენას მრისხანების ფაზის დადგომა მოსდევს, რაც დანტეს ნაწარმოებში პოეტისა და ვირგილიუსის მეხუთე წრეში გადასვლის მაუწყებელია. ამ წრეში სტიგიური ჭაობებია მდებარეობს, რომლებშიც მრისხანენი არიან «ჩაშვებულნი»). სცენის მარჯვენა ფლანგზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი თეთრი მაცივარი დგას. მაცივრის კარი გამოღებულია, თითქოს

შიგნიდან მოწოლილმა ქვიშისა და ნაშალის ტალღამ გამოხსნაო. დარბაზის სიღრმეში, უკანა კედლის ცენტრალურ ნაწილში, რეალურად არსებულ აივანზე გამავალი კარია. ეს კარი დეკორაციის ნაწილად წარმოგვიდგება და მზერის სცენის სიღრმეში მოგზაურობას მომავლის ხედვის, სადღაც, სხვა სამყაროში გამავალი კარიბჭის რწმენით ახალისებს. ამასთან, კარი შეუმეცნებადის ზღვარის სიმბოლოდაც იქცევა, რომლის იქით წარმოსახვის ძალაც ვეღარ აღწევს და სადაც, “თავის თავში არსებული საგნის” საუფლო ძევს. გვერდითა კედლების გასწვრივ, გარკვეული უთანაბრო ინტერვალებით, სარკისებური ზედაპირის მქონე არასწორი ფორმის ლითონის ფარები აწყვია, ხოლო უკანა კედელთან სკამების რიგი მოჩანს. მზერას საკმაოდ დრო ეძლევა იმისათვის, რომ ამ სიმბოლოთა და საგანთა შორის “იმოგზაუროს”. სამოქმედო სივრცე მაყურებელის შინაგან შემოქმედებით აქტივობას არის მინდობილი. ეს შემოქმედებითი აქტივობა კი ხედვითა და ხილვით იწყება. ესთეტიკა თეატრალურ ხელოვნებას დრო-სივრცის ხელოვნებათა რიგს მიაკუთვნებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი ფორმალური არსებობის აქტუალიზაციისათვის ფიზიკური დრო და სივრცე არის აუცილებელი. მაგრამ ფიზიკური დროისა და სივრცის მიღმა თეატრის მიერ შექმნილი თეატრალურობის სივრცე და დრო იმალება. სწორედ ამ დროისა და სივრცის შექმნის თანამონაწილე ხდება მაყურებელი. ფაქტობრივად, ის “თვითონ” ქმნის სანახაობას და თვითონვე ახდენს სცენაზე ადამიანის ყოფიერების დროულ-ვრცეული მოდელის ეტაპობრივ პროექციას. ის თავის თავს ჭკრეტს და სწავლობს. პროექციის აქტი მზერით იწყება და დროს ანუ მოვლენის მსვლელობის «ადგილს» წარმოშობს. სწორედ მზერის კვალდაკვალ, უკვე მზერის მიერ ათვისებულ და შექმნილ სამყაროში შემოდის მუსიკა, როგორც უკვე შემდგარი შემოქმედებითი აქტის აღმნიშვნელი ნიშანი, როგორც მოვლენის დაბადების მოწმე, მაცნე და თანმხლები მოვლენა. აქ უფრო შორსაც შეიძლება წასვლა და იმის თქმა, რომ დრო და სივრცე, ფაქტობრივად სხვადასხვა გრძნობის ორგანოთი აღქმული ერთი და იგივე გრძნობადი «პრაფენომენია”. თეატრალური დრო-სივრცე ის პირველი და ძირითადი პერსონაჟია, რომელშიც ადამიანის, როგორც არსის შესაძლებლობა რეალიზდება.

ეს არის ის, რაც, ამ ეტაპზე, სპექტაკლ სტიქსის «ფსიქოფიზიკური» სამყაროს შესახებ შეიძლება ითქვას, ეს ის უნივერსუმია, რომელშიც «სტიქსში» ამოკითხული

კონცეპციიდან გამომდინარე, უნდა წარიმართოს ადამიანის, როგორც ასეთის, ეგზისტენციური სვე-ბედი. ეხლა იმის შესახებ, რამდენად გვაქვს იმის უფლება, რომ რეჟისორის კონკრეტული ფორმალური დასტურის გარეშე, ჩვენს მიერ ზემოთ მოთხოვნილი მის ცნობიერ ნააზრევად განვიხილოთ. რა თქმა უნდა, როდესაც ჩვენ რობაქიძისა თუ იუნგის სიმბოლურ მეტაფორულ ნააზრევს მივმართავთ, არავითარ შემთხვევაში არ ვგულისმობთ იმას, რომ რეჟისორი სწორედ ასეთი მეტაფორული სახეებით აზროვნებდა, სწორედ მზერისა და მზის ანალოგიას გულისხმობდა და ა.შ. ჩვენ საქმე პრინციპულ და არა ბუკვალურ მიდგომებთან გვაქვს. რაც შეეხება კოლექტიური არაცნობიერის ფენომენის «სტიქსთან» დაკავშირებას, ვფიქრობ, რომ თავდ რეჟისორიც, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, მხატვრული შემოქმედების არაცნობიერ საწყისებზე დამოკიდებულების ფენომენზე ფიქრობდა.

”მუშაობის შედეგად გამოვიდა რაღაც ისეთი, რაც რეჟიემს, მაინცდამაინც აღარ ჰგავს. ასე ხშირად ხდება: რაღაც ერთის კეთებას იწყებ, მაგრამ პროცესის ლოგიკას სხვაგან მიყავხარ. და მე მომწონს, როდესაც ასე ხდება. ”ცოცხალ” ცხოვრებას თავისი კორექტივები შემოაქვს. ჩვენ ყანჩელის მუსიკას მივყვებოდით, ხოლო სად მივედით, თქვენთვის მომინდვია განსასჯელად”, ამბობს სტურუა მოსკოვის ერთ ერთი გაზეთისათვის მიცემულ ინტერვიუში.⁹⁵ რეჟისორის ამ სიტყვებში კარგად ჩანს, რომ ის პროცესის სპონტანურობაზე, მის ”ავტომმართველობაზე” საუბრობს. მეტიც, ის კოლექტიური ფსიქიკური პროცესის უწყვეტობას გულისხმობს, რომელიც ყოველ წამს ზემოქმედებს ხელოვნების ნაწარმოების დადგმისა და მისი შემდგომი სიცოცხლის პროცესზე. მისთვის ხელოვნება ღია სისტემაა, რომელიც ერთიანი ცხოვრების მუდმივი მდინარების მხრიდან განუწყვეტლივ განიცდის კორექტივებს. ეს იყო სვლა ყანჩელის მუსიკის კვალდაკვალ, ხოლო მუსიკამ, ყველაზე არასახვითმა და ყველაზე ფსიქიკურმა და უსხეულომ ხელოვნებათა შორის, სცენაზე მოქედების ისეთი რიგი წარმოშვა, რომლის მომსწრეცა და თანამონაწილაც ხდება სპექტაკლზე მისული მაცურებელი.

მუსიკასთან მიმართებაში, კიდევ ერთი ბერძენი – პითაგორა უნდა გავიხსენოთ, რომელიც მუსიკის სტრუქტურაში კოსმოსის წარმოსახვით პლასტიკურ სტრუქტურას ხედავდა – დროში (მუსიკა კი დროის მსვლელობის გრძნობადი გამოხატულებაა)

⁹⁵ რუსთაველის თეატრის არქივის მასალები.

სივრცეს განჭვრეტდა. ფაქტობრივად, პითაგორას თვალსაზრისი დროისა და სივრცის საერთო ძირზე მიუთითებს. ამასთან მაკროკოსმოსისა და მიკროკოსმოსის სტრუქტურულ და, ვფიქრობ, ონტოლოგიურ ერთიანობაზეც მიგვანიშნებს (ბორჯღალი, როგორც “ქრონოტოპოსის” ცნების სიმბოლური წინამორბედი, მზე, როგორც ფსიქიკის ერთ ერთი ცენტრალურ არქეტიპი. როგორც ეს მარინა ცვეტაევას ლექსშია: «Два солнца гаснут, о, господи, пощади,/ Одно на небе, другое в моей груди/, Два этих солнца, прошу ли себе сама, / Два этих солнца, свели меня с ума»).

ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ, ის გარემოებაც მეტყველებს, თუ რა ყურადღებით ეკიდებოდა რეჟისორი რეპეტიციის მსვლელობისას სხვადასხვაგვარ სიმბოლურ დამთხვევებს, სიზმრებს, როგორ აკვირდებოდა ის ადამიანთა რეაქციას, რომლებსაც, ჩვეულების წინააღმდეგ, ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი დადგმის ნაწილებს წარუდგენდა და რომელიც, მისთვის, სპექტაკლზე მუშაობის ერთ ერთ მნიშვნელოვან დამხმარე საშუალებად იქცა. ყველაფერი ეს საფუძველს გვაძლევს, რომ დავასკვნათ, რომ «სტიქის» დადგმაში გაცილებით მეტი იყო სპონტანური, არაცნობიერი, ნაკადური, ვიდრე რომელიმე სხვა წარმოდგენაში. სპექტაკლი, როგორც უკვე ვთქვით, ფსიქიკის ნაკადის (ლიტერატურასთან მიმართებაში – ცნობიერები ნაკადის სახელით ცნობილი) თეატრალური “ტექნიკის” შედეგია..

ახლა გადავიდეთ იმაზე, თუ რას წარმოადგენს თავად სპექტაკლი, როგორც მითი და მოქმდება და რა სიმბოლური ამბის თხრობის მოწმე და მონაწილე ხდება აქ მაყურებელი.

იმის შესახებ, თუ როგორ და რატომ გამოდიან მსახიობები სცენაზე, უკვე ვისაუბრეთ, ეხლა ვიფიქროთ იმაზე, თუ რა მოსდით მათ შემდგომ. როგორც უკვე ვთქვით, სპექტაკლის უსცენარო და უპერსონაჟო ”მითში” ზოგადად ადამიანის, ადამიანის, როგორც ასეთის ბედისწერა არის წარმოდგენილი (ბედისწერა, ხომ არქეტიპის ბერძნული ვერსიაა). ამ სპექტაკლს, ერთი მხრივ, «ფსიქეს ანატომია» შეგვიძლია დავარქვათ, მეორე მხრივ კი «ფსიქეს ევოლუცია». მით უფრო, რომ ქოროს ტექსტში პერიოდული მოხმობასავით გაისმის: სუ...ული, სუ...ული, სუ...ულიი... აი, სწორედ აქ იწყება იუნგის ანიმას უფლებამოსილება. «სული ადამიანის სიცოცხლის საწყისია, - წერს იუნგი, - იმით რომ თავისი თავიდან ცოცხლობს და სიცოცხლეს

განაპირობებს. უფალი იმიტომ შთაბერავს ადამს სიცოცხლეს, რომ ის ცოცხალ სულად იქცეს. თავისი ემმაკური და გონებამახვილური თამაშით სული პასიურ და სიცოცხლისადმი იმთავითვე უცხო ნივთიერებას აცოცხლებს. რათა აღმოცენებული სიცოცხლე არ გაქრეს, სული მას სრულიად არაჩვეულებრივ რამეებში არწმუნებს. ის ხაფანგებსა და მახეებს აგებს, რათა ადმიანი «დაეცეს», მიწაზე დაეშვას და მას მიეჯაჭვოს: უკვე სამოთხეში არ შეეძლო ევას არ დაერწმუნებინა ადამი, რომ აკრძალული ხილი ეგემნა. რომ არა სულის ეს «დენადი» მოძრაობა, ადმიანი, მიუხედავად თავის გონებისა და დიადი მიზანსწრაფვებისა, «მკვდარ» სიმშვიდეს მიაღწევდა. გეონდეს სული, ნიშნავს «სიცოცხლის» მუდმივი რისკის ქვეშ იყო, რადგან სული დემონია – სიცოცხლის «მომწოდებელი», რომლის ელფური თამაში ადამიანს ყოველ მხრივ ერტყმის გარს.» (19). იუნგის ეს სიტყვები თითქოს ჩვენი სპექტაკლის არქიტექტონიკისა და დასაწყისის შემდგომ საზრისს ხსნის. უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლი, ასე ვთქვათ, მასკულინური თვითიდენტობის პოზიციიდან არის დადგმული. ამაზე მის სიმბოლურ ქსოვილში წარმოდგენილ სიმბოლოთა რიგი მიგვანიშნებს, ხოლო ყველაზე მეტად კი მდედრობითი ანიმას სპექტაკლში გამკვეთილი ფუნქციონალური დატვირთვა გვარწმუნებს. ანიმა არქეტიპთათაგან ერთ ერთია, მასში არაცნობიერი ცხოვრების მთელი სისრულე არ არის მოქცეული. ის არაცნობიერის ერთ ერთი ასპექტიაო, წერს იუნგი. ამას თუნდაც მისი მდედრობითი ბუნება ადასტურებს. «ის, რაც არ ეკუთვნის «მეს», (კერძოდ კი მამაკაცურ მეს, როგორც ჩანს, ქალური უნდა იყოს. ლადგან «არა-მე» «მეს» არ ეკუთვნის და რაღაც გარეშედ მოიაზრება, ამიტომ ანიმას სახის პროექცია, როგორც წესი, ქალებზე ხდება».

ანიმასთან ერთად ჩვენ ღმერთების საუფლოში შევდივართ, იმ სფეროში, რომელსაც მეტაფიზიკა თავისთვის მიიკუთვნებს. ყველაფერი, რაც ანიმას შეეხება, ნუმინოზურია ანუ უპირობოა, სახიფათოა, მაგიურიაო, - წერს იუნგი. სწორედ ასეთ ცენტრალურ ნუმინოზურ ფიგირასთან გვაქვს საქმე ნინო კასრადის პერსონაჟის სახით, რომელიც ანიმასა თუ რამდენიმე ძლიერი ქალ-ღვთაების ნიშნებით ხასითდება.

ამგვარად, სპექტაკლ «სტქისის» საზრისობრივი ველის კონცეპტუალური წანამდვრები შეგვიძლია ევროპული და ქართული ფილოსოფიური და თეორიული ტრადიციის წიაღში მოვიძიოთ. ხოლო რაც შეეხება მის ესთეტიკურ გრძნობად ფორმას,

მას რამდენიმე ხელოვნების სინთეზი წარმოქმნის, სპექტაკლში ხელოვნებათა შორის მიჯნა იშლება და თანაგამომსახველობითი მეტაენა იქმნება, რომელზედაც, ე.წ. ფსქიკის ნაკადის ტექნიკით, «მეტამითი» წარმოჩინდება.

დასკვნა

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი (შემდგომში რუსთაველის თეატრი) ნაციონალურ-ლიბერალური და ნაციონალურ-მითოლოგიური (ეზოთერული) ნარატივების ფარგლებში დაფუძნდა, მასში იმთავითვე იყო კოდირებული კულტურის თვითშენარჩუნებისათვის გამიზნული განახლების მუხტი და ხდომილებათა გადმოცემისა და მათი ახსნა-გაგების თანამედროვე ქართული კულტურისათვის აპრიორულად ქცეული მოდელი.

თანამედროვე ქართული კულტურის (ქართველი ერის, როგორც ნარაციის სუბიექტის) ნარატივის შექმნა მე-19-ე საუკუნის 60-იანელთა მოღვაწეობას უკავშირდება, რომელთა სულიერ წინამორბედად, მუხომოხე და განდევნილი შვილის ერთგვარ წინასახედ, ნიკოლოზ ბარათაშვილი უნდა განვიხილოთ. მისი გადმოსვენებისა და მთაწმინდაზე დაკრძალვის ფაქტი კი კულტურისა და სულისათვის წამებული თავდადებული გმირის მითოლოგიური სახის შექმნას უთანაბრდება. მაშასადამე, სამოციანელთა, განსაკუთრებით კი ქართული კულტურის ცნობიერების ძირითადი "ავტორის" – ილია ჭავჭავაძის საქმიანობას უკავშირდება იმ ერთსა და იმავე დროს ლიბერალური და მითოსურ-ეზოთერული ნარატივის ფორმირება, რომლის ფარგლებშიც შეიქმნა აღდგენილი ქართული თეატრი, როგორც ქართული კულტურის წარმოდგენა-გათამაშების საშუალება და ადგილი.

სპეციფიკური ისტორიული, პოლიტიკური და სოციალური ვითარების გამო, ქართულ კულტურასა თუ მსგავს მდგომარეობაში მყოფ სხვა ნაციონალურ-კულტურულ სუბიექტებს, თვითგადარჩენისა და თვითშენარჩუნებისათვის, ნაციონალური ნარაციის მითოსური და მხატვრულ-კულტურულ ასპექტების გაძლიერება და აქცენტირება მოუხდათ. ვირტუალური სამყარო და მხატვრულ-მამოძლიერებელი საქმიანობა იდენტობის შენარჩუნების არედ და სარბიელად იქცა.

მხედველობაში გვაქვს ერთგვარი ნაციოცენტრული კოსმოლოგიისა და ანთროპოლოგიის შექმნა, რომელიც კულტურის თვითგადარჩენასა და თვითგანახლებას შეუწყობდა ხელს. ქართული კულტურის მითის შესაძლებლობის დამფუძნებელი და მომცველი ტრიადა ილია ჭავჭავაძემ შემდეგ ცნებათაგან შეადგია – მამული, ენა სარწმუნოება. ნაციონალურ-მითოსური ნარატივის ფორმირებამ კი, სრულიად ბუნებრივად, წინა პლანზე წამოსწია თეატრი, როგორც რიტუალური თვითდაფუძნების ადგილი, როგორც ნაციო-კულტურულ უნივერსუმში ერისა და მისი «შვილების» რეინტეგრაციის საშუალება. ამასთან, თეატრს და ჩვენში კი ხაზგასმით – ქართულ თეატრს უკავშირდებოდა ქართული მითოსური ნარატივის ძირითადი ფიგურა – ქართული ენა.

ქართული ენის, როგორც ერთდროულად შემქმნელისა და შექმნილის, ერთგვარი ნატურა ნატურანსისა და ნატურა ნატურატას, ეზოთერულ-მითოსური და მისტიკური კონცეპცია ქართული კულტურის ცნობიერების ერთ-ერთ ქვაკუთხედად იქცა. შესაბამისად, ამ კუთხით დანახული და გაგებული, თეატრი, როგორც ენის აღორძინების ადგილი, კულტისა და მსახურების ადგილადაც წარმოდგა. ენა, როგორც ყოფიერების ნიშანი, თეატრს, როგორც რიტუალური თვითდაფუძნების ინსტრუმენტს დაუკავშირდა. შედეგად, კულტურულ ცნობიერებაში, თავად თეატრმაც, ერთგვარი მითოსური გმირის თვისებები შეიძინა. სწორედ ამიტომ, სრულიად ბუნებრივად, აღდგენილი ქართული თეატრის პირველ გახმაურებულ და ფუძემდებლურ აქტად ერისთავის «სამშობლოს» დადგმა, როგორც ქვეყნის ხელახალი დაფუძნება იქცა. თეატრი ისტორიის განმეორებადი მოდელის ვირტუალური გათამაშების ადგილი გახდა. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ამ სპექტაკლის რეკონსტრუქციას მიეძღვნა თეატრმცოდნე ნ. არველაძის ვრცელი მონოგრაფია.

ამდენად, ქართული კულტურის ინტუიცია, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მეოთხედში, იმ მექანიზმებს პრაქტიკულად მიმართავს (სხვებს შორის კი თამაშს, როგორც ეგზისტენციის ფორმაწარმომქმნელ და კულტურშემოქმედებით 'ინსტინქტს'), რომელთა გაცნობიერება-ანალიზი მეოცე საუკუნის კრიტიციზმისა და ავანგარდული კონცეპტუალიზმის ობიექტი გახდება. ეს გარემოება ადასტურებს, რომ ქართული თეატრი, მისი ნაციონალური სპეციფიკის გათვალისწინებით, ერთიანი მსოფლიო

ტენდენციის ფარგლებში ვითარდებოდა და მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოსა და მთელი მეოცე საუკუნისათვის დამახასიათებელი მითოლოგიზაციის აქტიურ პროცესს ექვემდებარებოდა. ამასთან, მითოლოგიზაციის პროცესი როგორც ისტორიულ, ისე თანამედროვე რეალობის ასახვაზე ვრცელდებოდა. სამოციანი წლებიდან ამ პროცესმა მითთა შემდგომი კოდირებისა და სხვადასხვა მითოსური კოდებით თამაშის, მათი ურთიერთშეჭრისა და "ურთირთგასაუბრების" სახე მიიღო, როგორც ერთი წარმოდგენის, ისე "მეტაპერფორმანსის" სივრცეში.

რუსთაველის თეატრთან დაკავშირებული ორი ადამიანის – სანდრო ახმეტელისა და გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ შეხედულებებში კულტურისა და ხელოვნების მითო-რიტუალური ასპექტების შესახებ თვალსაზრისმა კონცეპციის სახე შეიძინა. კერძოდ ახმეტელი, ხელოვნებასა და თეატრს რელიგიურ-საკულტო თვალსაზრისით განიხილავს. იმავე ახმეტელთან, ერთგვარი ფსიქო-ფიზიკური ნაციონალური ანთროპოლოგიისა და კოლექტიური ფსიქიკის სტრუქტურისა და არქეტიპული ფუნქციების შესახებ თეორიის კონტურები იკვეთება. ყოველივე ეს ქართული თეატრის ერთიან ევროპულ პროცესთან, კერძოდ კი თეატრალური ავანგარდის კონცეპტუალიზმთან კავშირს ადასტურებს.

რობაქიძის კულტურული თვალსაზრისი პრაფენომენისა და თაურარსის შესახებ ერთგვარი ცოცხალი, მიწიერ ყოფიერებაში განჭვრეტილი მითოსის შესახებ მოსაზრებებს მოიცავს. მისი "ნაციონალური ანთროპოლოგია" ყოველ ქართველში მითიურ კარდუს ხედავს, ხოლო ქართული ენა, მისი ეზოთერული ბუნებით, ღვთაებრივად პირველქმნილი და საწყისისმიერი სუბსტანციაა. რობაქიძის ცნობიერი მითო-რიტუალიზმი მის დრამებში აისახება.

30-იანი წლების დასასრულიდან, ქართული თეატრალური კონცეპტუალიზმი დროებით თმობს პოზიციებს და საბჭოთა იდეოლოგიური ნარაციის ფარგლებს ექვემდებარება, ნაციონალურ-კულტურული ნარაცია კი, ოფიციალურად, ნაციონალურის სოციალისტურ ხედვას იზიარებს, ერთის მხრივ, როგორც ეთნოგრაფიული ხოლო მეორეს მხრივ, როგორც ისტორიულად წარმავალი ფენომენისა.

50-იანი წლებიდან, თუმანიშვილის ნარატივში ადამიანის იდეოლოგიის უნივერსუმიდან დეზინტეგრაცია და ერთგავრად რენესანსული საწყისი თავისუფლების დეკლარირება ხდება. «ადამიანებო, იყავით ფხიზლად» ჟღერს, როგორც, ადამიანებო, ენდეთ თქვენ გონებასა და ეთიკურ ინტუიციას. იდეოლოგიის კოსმოლოგიურ ეტაპს ერთგვარი ანთროპოლოგიური, ანტროპოცენტრული ეტაპი ენაცვლება.

მეოცე საუკუნის 60-იანი წლების დამდეგს, რუსთაველის თეატრის, აღდგენილი ქართული თეატრის სამართალმემკვიდრისა და მისი მისიის აღმსრულებლისა და პროტაგონისტის როლს რობერტ სტურუა იღებს თავის თავზე. მისი შემოქმედების «ლირამდელი» პერიოდი მოდერნის სამყაროს მითთა დეკონსტრუქციით «მეფე ლირში» გათამაშებულ აპოკალიფსისს ამზადებს. გაუცხოებული ინტელექტუალური მჭვრეტელის მიერ მოდერნის ცნობიერების უალტერნატივო უნივერსუმთა პოსტმოდერნული კრიტიკა, «ლირში» მოულოდნელად, დემითოლოგიზირებული და დერიტუალიზირებული კულტურის შეუძლებლობის აღმოჩენით სრულდება. ტოტალიტარულ მოდლეთან ერთად, თეატრის ინტერიერიც ინგრევა და სცენა და დარბაზი «პირველქმნილი ქაოსის ბურუსში» ეფლობა. ლირით, ასე ვთქვათ, მითოსის, როგორც ეგზისტენციის მარგანიზებული და მარეგულირებელი პრინციპის აუცილებლობა და დემითოლოგიზირებული სუბიექტურობის შეუძლებლობა დასტურდება.

ამის შემდგომ, ფატქობრივად, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში კულტურის ჰიპოთეტური რეკრეაციისა და კულტურის პროდუქტიული და დესტრუქტიული მითების, მათ შორის ნაციონალური მითოსის რეტროსპექციის «თეატრალური ექსპერიმენტი» მიმდინარეობს. რომელსაც კულტურის კონტექსტიდან «ამორთული» ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის შეცნობაზე მიმართული კალდერონის «ცხოვრება-სიზმარია» უდებს სათავეს. ისტორია თავიდან იწყება, თუმცა, ამჯერად, მამობრივი სამყაროს პატრიარქალურ თვითნებობაში დაეჭვებული რეჟისორი, შვილის ეთიკურ ინტუიციას აკეთებს აქცენტს.

90-იან წლებში რეჟისორის მიერ «იაკობის სახარების» და «ლამარას» დადგმა გვაჩვენებს, რომ ამ პერიოდისთვის უკვე საკუთრივ რუსთაველის თეატრის «შიდა» მითოლოგია იქმნება, რომელიც წარსულის საკრალიზაციას ახდენს.

შექსპირის «მაკბეტში» კაცობრიობის ისტორია კულტურის ფატუმად წარმოგვიდგება, კულტურა (ამ შემთხვევაში, როგორც ნეგატიური კატეგორია) ბუნების მიმართ პირველადი ხდება და მის დეფორმაციას იწვევს.

მთვარის ციკლთან დაკავშირებული რიტუალური მაგიის ელემენტებს ვხვდებით სპექტაკლში "მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი".

ილია ჭავჭავაძის «კაცია – ადამიანიში» რეჟისორი «მამის მკვლელობის» სერიისა და ნიცმეს «ღმერთის სიკვდილის» პოსტმოდერნულ მოდიფიკაციას – ავტორის სიკვდილის ვერსიას გვთავაზობს და ამჯერად უკვე მხატვრულ რეალობასაც უავტოროდ ტოვებს.

ყველა ეს და მრავალი სხვა მაგალითი, ისევე, როგორც სტურუას შემოქმედების ერთგვარი ირონიულ-პესიმისტური მითოლოგიზმი ადასტურებს, რომ ადამიანი მითის მარადიულ კანონებს ექვემდებარება და რომ მითის ფარგლებს გარეთ გასვლის მცდელობა, აბსოლუტური აბსტრაგირება კულტურის კოლაფსითა და არსებობის შეუძლებლობით სრულდება. რეალურად კი, ყოველი დისტანცირება და ინტელექტუალური ირონია დისტანცირებული სუბიექტის მიერ ახალი მითიური რეალობის შექმნას ნიშნავს. შედეგად, რეალობის ახალ-ახალი მითოსური სფეროები იქმნება, რომლებიც თავის თავში უკვე დაძლეულ მითებს შეიცავს, ხოლო ეს პროცესი, ცოდნის პროფანული მდგომარეობიდან საკრალურში და პირუკუ გადასვლის დიალექტიკით, უსასრულობისკენ მიისწრაფვის.

კიდევ ერთი ნიშანდობლივი ტენდენცია, რომელიც რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში სპექტაკლ "სტიქსის" მაგალითზე შეინიშნება, ერთგვარი "ფსიქიკის ნაკადის" სადადგმო "ტექნიკის" შექმნაა, რომელიც სპექტაკლი -პროდუქტიდან სპექტაკლ პროცესზე გადასვლის მაგალითს წარმოადგენს და რიტუალური, პირობითად რელიგიური თეატრის ფორმის ფარგლებში ვითარდება. რეჟისორ სტურუას თვალსაზრისით, ასეთი მეთოდი, რომელიც ფიზიკური სპირიტუალურობისა და ტოტალური თეატრის გამოცდილებას გვახსენებს, ფსიქიკის

კოლექტიური არსის თავისუფალი დემონსტრაციით მომავლის ხედვის საშუალებასაც წარმოადგენს. «სტიქსის» დადგმის, მისი აღქმისა და თვითონ მხატვრული ქსოვილის თავისებურება ბაროს ტოტალურ თეატრსა და მისი მასწავლებლის – არტოს თეატრის ტენდენციებს ენათესავება, რომელთა შემოქმედების ფორმირებაზე აღმოსავლურმა მისტიციზმმა, იოგამ და კაბალას მასკულინური, ფემინური და ანდროგინულის კომბინაციამ იქონია ზეგავლენა. მსახიობის შესრულება, რომელიც ფსიქო-ფიზიოლოგიური მთლიანობის მიღწევას ისახავს მიზნად, სპექტაკლში სხეულს სულის ორგანოდ აქცევს, ხოლო სპექტაკლი, ბაროს საყვარელი გამოთქმით თუ ვიტყვით, «სიყვარულის აქტს» წარმოადგენს.

დასასრულ, ჩვენი კვლევის საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ აღდგენილ ქართულ თეატრში, დღიდან მისი დაარსებისა ვიდრე უკანასკნელ ხანებამდე, მსოფლიო თეატრის მრავალი ძირითადი ტენდენციის არსებობა შეინიშნება, როგორც თეატრისა და მითოსის ურთიერთმიმართების, ისე თეატრის რიტუალური არსის თეორიული გააზრებისა თუ პრაქტიკული რეალიზაციის მაგალითზე.

ასეთია ქართული თეატრისა და მითის ურთიერთმიმართება, თეატრისა, რომელიც, ერთსა და იმავე დროს, მითის ფიგურაც არის და მითშემოქმედიც.

ნ ა შ რ ო მ შ ი გ ა მ ო ყ ე ნ ე ბ უ ლ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა :

1. არველაძე ნ., თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები. (სპექტაკლ «სამშობლოს» შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით), თბილისი, გამ. «ოპიზა», 1998.
2. ახმეტელი ა., წერილები, თბილისი, გამ. «ლიტერატურა და ხელოვნება», 1964.
3. ბარათაშვილი ნ., ლექსები, პოემა, წერილები, გამ. «ფედერაცია», თბილისი, 1939.
4. ბაქრაძე ა., კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი, გამ. «ლომისი», თბილისი, 2003.
5. ბაქრაძე ა., მარად და ყველგან საქართველოვ, მე ვარ შენთანა, თბილისი, გამ. «მერანი», 1978.
6. ბაქრაძე ა., მითოლოგიური ენგადი, თბილისი, გამ. «ნეკერი», 2000.

7. ბაქრაძე ა., ილია და აკაკი, თბილისი, გამ. «საქართველო», 1992.
8. ბიბლია, თბილისი, საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1989.
9. ბოკუჩავა თ., ილირიიდან იორდანემდე, იორდანდან სტიქსამდე, «არილი», №1, 2005 წელი.
10. გამეზარდაშვილი დ., ილია ჭავჭავაძე, დიდი ქართველი სამოციანელი, თბილისი, 1989.
11. გურაბანიძე ნ., პირველი ნაბიჯი კონცეპტუალური რეჟისურისკენ, «საბჭოთა ხელოვნება», № 10, 1988.
12. გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბილისი, გამ. «ხელოვნება», 1997.
13. დანელია ს., ანტიკური ფილოსოფიის ნარკვევები, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1983.
14. დუმბაძე ნ., მზიანი ღამე (ინსცენირება), ტექსტი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმის არქივში.
15. თევზაძე მ., სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, თბილისი, 1997.
16. ინგოროყვა პ., ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი, თბილისი, გამ. «საბჭოთა საქართველო», 1975.
17. იოანე-ზოსიმე, ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, «ქება და დიდება ქართული ენისა», თბილისი, გამ. «საბჭოთა საქართველო», 1978.
18. კაგანი მ.ს., მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984
19. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, თბილისი, გამ. «ხელოვნება», 1977.
20. კიკნაძე ვ., სივრცე თეატრისა, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1975.
21. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბილისი, გამ. «საარი», 2001.
22. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. II, თბილისი, გამ. «საარი», 2001
23. კიკნაძე ზ., ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბილისი, 1985.

24. კვიციანი ზ., ქართული ხალხური ეპოსი, თბილისი, გამ. «ლოგოს-პრესი», 2001.
25. კუცია კ., «ძველი პიესის ახალი სიცოცხლე», «ვეჩერნი თბილისი», 4. 02. 1975.
26. ლეხანიძე გ., დასავლეთი, თბილისი, გამ. «ენა და კულტურა», 2000 წელი.
27. ლეხანიძე გ., კულტუროლოგიის საფუძვლები, თბილისი, გამ. «ენა და კულტურა», 2004.
28. მამარდაშვილი მ., თეატრალურობის დრო და სივრცე, საბჭოთა ხელოვნება, №10, 1989.
29. მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე, თბილისი, გამ. «მერანი», 1991.
30. მუმლაძე დ., დღესასწაულებრივი განწყობა, თეატრალური მოამბე, №3, 1968.
31. ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსანის ვარსკვლავთმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1957.
32. ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსანის მზისმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1957.
33. ნოზაძე ვ., ვეფხისტყაოსანის საზოგადოებრივმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1958.
34. ოჩიაური თ., მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბილისი, გამ. «მეცნიერება», 1967.
35. პლატონი, იონი, დიდი ჰიპია, მენონი, თბილისი, გამ. «ნაკადული», 1974.
36. რატიშვილი ნ., «ნამდვილად საინტერესოა», «თეატრალური მოამბე», 1968, 13.
37. რობაქიძე გრ., ექსპრესიონიზმი, «კავკასიონი», №1, 1924.
38. რობაქიძე გრ., «ლამარა», «თეატრალური მოამბე», №4, 1989.
39. რობაქიძე გრ., «ლონდა, მალშტრემ, ლამარა», თბილისი, 1926.
40. რობაქიძე გრ., ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბილისი, შპს. «ჯეკ-სერვისი», 1996.
41. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, გამ. «მეცნიერება», 1986.
42. ტყემალაძე ა., ესთეტიკა, ნაწილი I, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება, თბილისი, 2000.
43. ურუშაძე პ., რობერტ სტურუას «რიჩარდ III» 20 წლის შემდეგ, «ხელოვნება», 1999, №5-6
44. შათირიშვილი ზ., ნარატივის აპოლოგია, თბილისი, ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამოცემა, 2005.

45. ცხადაძე ე., გრიგოლ რობაქიძის დრამათა წარმართული სამყარო, თბილისი, გამ. «მეცნიერება», 1997.
46. ცხადაძე ე., გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგია, თბილისი, გამ. «მეცნიერება», 1997.
47. წერეთელი ა., რჩეული ნაწარმოებები, ტ.4, წერილები, თბილისი, გამ. «საბჭოთა საქართველო», 1990.
48. ჭავჭავაძე ი., თეატრის შესახებ, თბილისი, გამ. «ხელოვნება», 1955.
49. ჭავჭავაძე ი., თხზულებანი, თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1957.
50. ჭავჭავაძე ი., თხზულებანი, ტომი II, თბილისი, 1941.
51. ჭავჭავაძე ი., წერილები ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე, თბილისი, სახლგამი, 1953, ტ. 3.
52. ჭავჭავაძე ნ., კულტურის განვითარების შიდა და გარე ფაქტორები, «მაცნე», 1977, №4;
53. ხიდაშელი მ., სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბილისი, გამ. «ნეკერი», 2001.
54. ხუბაშვილი გ., «სეილემის პროცესი» რუსთაველის თეატრში, გაზ. «თბილისი», 4. 3. 1965.
55. ჯანელიძე დ., სახიობა, თბილისი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1990.
56. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, სახელგამი, 1948
57. ჯინჯიხაძე ლ., გრიგოლ რობაქიძის ენგადი, 2004.
58. XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია, თბილისი, გამ. «ინტელექტუალი», 1970.
59. Бардавелидзе В., «Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен», Тбилиси, Издательство Академии Наук Грузинской ССР, 1957.
60. Барт Р., Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Москва, «Прогресс», 1989.
61. Бахтин М.М., Творчество Франсуа Рабле и Народная Культура Средневековья и Ренессанса, Москва, «Художественная Литература», 1985
62. Бахтин М.М., Эстетика Словесного Творчества, Москва, «Искусство», 1986
63. Белый А., Символизм, Как Миропонимание, Москва, «Республика», 1994.
64. Борев Ю. Б., Эстетика, Ростов-на Дону, «Феникс», 2004.

65. Брехт, Б., О театре, Сборник Статей, Москва, Издательство иностранной литературы, 1960.
66. Брехт, Б., О литературе, Москва, «Художественная Литература», 1988.
67. Брехт, Б., Театр, Москва, «Искусство», 1964.
68. Гегель, Лекции по Эстетике, Москва, Государственное социально-экономическое издательство, 1938.
69. Гильберт К., Г. Кун, История Эстетики, Москва, «Инолит», 1960.
70. Герои Мифов, О Которых Должен Знать Современный Человек, Москва, «Рипол Классик», 2002.
71. Гете, И.В., Годы Странствия Вильгельма Мейстера, «Художественная Литература», 1975.
72. Гете И.В., Годы Учения Вильгельма Мейстера, Москва, «Художественная Литература», 1978.
73. Вильгельм Фон Гумбольдт, Избранные Труды По Языкознанию, Москва, «Прогресс», 1984.
74. Каландаришвили М., Проблемы Режиссуры Ахметели, Тбилиси, «Хеловнеба», 1986.
75. Камю А., Творчество и Свобода, статьи, эссе, записные книжки, Москва, «Радуга», 1990.
76. Кант И., Критика Способности суждения, Москва, СПб, М.В. Попов, 1898.
77. Кэмпбелл Д., Тысячеликий Герой, Киев, «Ваклер Рефл-Бук Аст», 1997.
78. Леви-Стросс К., Структурная Антропология, Москва, «Наука», 1983.
79. Легенды и Сказания Древней Греции и Древнего Рима, Москва, «Правда», 1987.
80. Лосев А. Ф., Очерки Античного Символизма и Мифологии, Москва, «Мысль», 1993.
81. Марр Н., Боги Языческой Грузии, Санкт-Петербург, Типография императорской академии наук, 1901.
82. Мелетинский Е. М., Поэтика Мифа, Москва, «Наука», 1976.
83. Ницше Ф. Стихотворения, Философская проза, СПб., 1993, с. 515
84. Ницше Ф., Так Говорил Заратустра, К Генеалогии Морали, Рождение Трагедии, Воля К Власти, Минск, «Харвест», 2003
85. Топуридзе Е., Человек в Античной Трагедии, Тбилиси, «Мецниереба», 1984.
86. Урушадзе Н., Сандро Ахметели, Москва, «Искусство», 1990.
87. Урушадзе П., Шекспир и Грузинский Театр, Тбилиси, «Грузинский театр», 1994.
88. Фрейд З., Тотем и Табу, Москва, «Радуга», 1997.

89. Мартин Хаидегерр, *Время и Бытие, Статьи и Выступления*, Москва, «Мысль», 1993.
90. Хейзинга Й., *Номо Ludens*, Москва, «Прогресс-Академия», 1992.
91. Хетагури Л., *История, Миф и Притча в Современной Английской Дrame*, Диссертация, 1990.
92. Шеллинг Ф. В., *Философия искусства*, Москва, «Мысль», 1966
93. Шпенглер О., *Закат Европы*, Москва, Пг., Л.Д. Френкель, 1923.
94. Эко У., *Отсутствующая Структура, Введение в семиологию*, Санкт-Петербург, «Персеполис», 1998.
95. Элиаде М., *Космос и История*, Москва, 1987.
96. Юнг К. Г., *Архетип и Символ*, Москва, «Renaissance», 1991.
97. R. Barth, *Mythologies*, Paris, 1957
98. B. Cardullo and R. Knoff, *Theatre of The Avant-Garde - 1890-1950*, New Haven, London, Yale University Press, 2001.
99. J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1997.
100. M. Eliade, "Rites and Symbols of Initiation", Woodstock, Connecticut, Spring Publications, 1955.
101. M. Esslin, *the Theatre of the Absurd*, New-York, Penguin Books, 1991.
102. *From Modernism to Postmodernism, an Anthology*, Edited by Lawrence Cahoon, Cambridge, Massachusetts, Blackwell publishers, 1996.
103. *Goethes Werke, In 12 Banden, Band12, Die Natur*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1981.
104. C. Innes, *Avant Garde Theatre - 1892-1992*, London and New-York, Routledge, 1996.
105. Jung C. G. CW., *Experimental researches, "The structure and dynamics of psyche"*, V. II, Routledge, London, 1979
106. Jung C. G. CW., *Experimental researches, "The archetypes and the collective unconscious"*, V. IX, Routledge, London, 1979.
107. Jung C. G. CW., *Experimental researches, "Civilization in transition"*, V. VIII, Routledge, London, 1979.
108. Jung C. G. CW., *Experimental researches, "The Spirit, a man, art and literature"*, V. X, Routledge, London, 1979.
109. Karlson M., *Theories Of The Theatre*, Ithaca, New-York, Cornell University Press, 1993.
110. Paul De Mann, *Aesthetic Ideology, "The Concept of Irony"*, Minneapolis/London, 1996.