

თამარ ბოკუჩავა

Tamar Bokuchava

მიტოსი და ქართული თეატრი
Mythos and the Georgian Theatre

თბილისი

2019

Tbilisi

ნაშრომი მიზნად ისახავს ქართული თეატრისა და ქართული კულტურის ურთიერთკავშირების საფუძვლების კვლევას. აღდგენილი ქართული თეატრის, შემდგომში – რუსთაველის თეატრის მაგალითზე მითოსისა და თეატრალური ხელოვნების ურთიერთმიმართებები განხილულია კულტუროლოგიურ-მითოლოგიური კონტექსტის ფარგლებში. მონოგრაფიაში ნაჩვენებია ქართული თეატრის განვითარების საზი, რომელიც მითოლოგიზაციის აქტიურ პროცესს ექვემდებარებოდა.

რედაქტორი: **თეა შურღაია**

ყდის დიზაინი: **მანანა გუნია**

დაკაბადონება და კომპიუტერული დამუშავება: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

წიგნში გამოყენებული ფოტომასალა დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის მუზეუმში.

წიგნი გამოიცა მეგობრების ფინანსური მხარდაჭერით

© მარინა ბოკუჩავა

© Marina Bokuchava

ISBN 978-9941-8-1993-3

სარჩევი

რედაქტორის წინათქმა -----	5
შესავალი -----	11
თავი I	
კულტურის დრამატული მითის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის წერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა -----	27
თავი II	
მითოლოგიაში ალექსანდრე ახმეტელის თეატრალურ თვალსაზრისში -----	42
თავი III.	
მითი და ინიციაციის რიტუალი რობაქიძის დრამაში „ლამარა“ ----	64
თავი IV	
მითების დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში -----	94
თავი V	
სპექტაკლ „სტიქის“ წინასწარი გაგებისათვის -----	133
დასკვნა -----	155
Mythos and the Georgian Theatre (summary) -----	161
ბიბლიოგრაფია -----	168
პირთა საძიებელი -----	173
ილუსტრაციები -----	177

რელაქტორის წინათქმა

„მითოსი და ქართული თეატრი“, სამწუხაროდ, ავტორის – პროფ. თამარ ბოკუჩავას გარეშე, მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოიცემა. სტუდენტების დამხმარე სახელმძღვანელოდ გამიზნული ეს წიგნი, ფაქტობრივად, ავტორის სადისერტაციო ნაშრომის პუბლიკაციაა, რომელიც 2006 წელს წარმატებით იქნა დაცული.

დისერტაციის ტექსტიდან რამდენიმეწლიანი დისტანცირების შემდეგ თამარ ბოკუჩავა მის გადამუშავებასა და გავრცობას აპირებდა. ურიცხვი მოვალეობების გამო, რომელთაც დაუხარებლად იტვირთავდა ხოლმე, საკუთარი თავისთვის დრო თითქმის არ რჩებოდა. ჯერ სხვისი (პიროვნების თუ ინსტიტუციის) საქმე და მერე საკუთარი – ასეთი იყო მისი პრინციპი. ამგვარი მიდგომის შედეგად თამარ ბოკუჩავას ორიგინალურობით, მეცნიერული სიღრმითა და კონცეპტუალური ხედვით გამორჩეული, ადრე გამოქვეყნებული თუ ხელნაწერის სახით დარჩენილი ნაშრომების გაერთიანება და წიგნად გამოცემა, როგორც ჩანს, მის გარეშე უნდა მოხდეს.

ჩემთვის დიდი პატივია, რომ თამარ ბოკუჩავამ, რომელთანაც, სულ მცირე, ორმოცდახუთწლიანი მეგობრობა მაკავშირებდა, გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე თავისი ნაწერების „პატრონობა“ მომანდო. თამარსა და მე საერთო პროფესია არ გვქონია, მაგრამ ბევრი სხვა რამ გვაერთიანებდა: საკუთარი პროფესიის ერთგულება, საერთო ზნეობრივი პრინციპები, მოვლენებისა თუ ფაქტების მსგავსი ინტერპრეტაცია და ა.შ. ანუ თითქმის ყველაფერი ის, რითაც საზრდოობს ორი ადამიანის მეგობრობა. ზმირად მისი ნაწერების პირველი მკითხველი და, მისივე თხოვნით, პირველი შემფასებელი გახლდით. თუმცა, ვინაიდან თამარი გულისა ადამიანი იყო და თავის მოსაზრებებს უმუშრველად უზიარებდა მეგობრებს, კოლეგებს, ახლობლებს, ალბათ მის „ახალშობილ“ იდეებს გაცილებით მეტი მსმენელი ჰყავდა. ეს ადამიანები, რომლებიც იცნობდნენ თამარ ბოკუჩავას გამორჩეულ გონიერებას, მის შთამბეჭდავ ერუდიციასა და კეთილსინდისიერებას, იოლად წარმოიდგენენ, როგორი რთული ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდი, როგორი ძიმძე ტვირთია ნებისმიერი ადამიანისთვის თამარ ბოკუჩავას უმდიდრესი ინტელექტუალური მემკვიდრეობის „პატრონობა“ – ამ მემკვიდრეობის ავტორის გარეშე გამოცემა...

მკითხველს მოკლედ გავაცნობ პრინციპებს, რომლითაც ვხელმძღვანელობდი წიგნის „მითოსი და ქართული თეატრი“ გამოსაცემად მომზადებისას:

საფუძვლად აღებულია ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად თამარ ბოკუჩავას მიერ 2006 წელს წარდგენილი დისერტაციის ტექსტი, რომელშიც აღმოიფხვრა კორექტურა და შევიდა აუცილებელი რედაქციური ცვლილებები;

დაიხვეწა ნაშრომის ტექნიკური მხარე, კერძოდ, განახლდა, დღევანდელ მოთხოვნებს დაუახლოვდა და წიგნისთვის მორგებული სახე მიეცა სქოლიოებსა და გამოყენებული ლიტერატურის სიას;

ტექსტში უცვლელად დარჩა ტერმინოლოგია, მათ შორის, ავტორის მიერ შემოღებული ტერმინებიც. რედაქტირებისას გათვალისწინებულია თამარ ბოკუჩავას განმარტება, რომელსაც ვიმოწმებ სადისერტაციო საბჭოს სტენოგრაფიული ანგარიშიდან:

„ზოგჯერ, მე კეთილხმოვანების საზიანოდ და აზრის გამოკვეთისთვის ვირჯებოდი. მაქვს ჩემი „შეთხზული“ განსაზღვრებებიც, როგორებიცაა: „პროდუქტიული ფორმა“ თუ „საზრისობრივი ველი“, რომლებიც, შესაძლოა, სადავოა, მაგრამ კონკრეტული იდეის გამოხატვაში მეხმარება.“

ცვლილება არ შეჰხებია ტექსტის შინაარსობრივ მხარეს, ნაშრომის სტრუქტურასა და ავტორისეულ სტილს.

ამ მონოგრაფიის მნიშვნელობის საილუსტრაციოდ მკითხველს ვთავაზობ ამონარიდებს ავტორიტეტული ექსპერტების შეფასებებიდან, რომლებიც თამარ ბოკუჩავას დისერტაციის დაცვის სხდომაზე გამოითქვა. წყაროდ გამოყენებულია შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს (ART 17. 01 №1 სხდომის № 28) 2006 წლის 12 დეკემბრით დათარიღებული სტენოგრაფიული ანგარიში.

პროფ. ნათელა არველაძე, ოფიციალური ოპონენტი:

„ნაშრომის სტრუქტურა, მისი შინაგანი დინება და ლოგიკა წარმოაჩინეს ავტორის მიერ არჩეულ საკითხთა ფართო წრესა და

მათ მნიშვნელობას აღნიშნული ასპექტის ანუ მითოსისა და ქართული თეატრის შემდგომი კვლევა-ძიებისათვისაც.

...კვლევის ამგვარი სვლა ისტორიული, ემპირიული, კონცეპტუალური, სათეატრო სემიოტიკისა და ლინგვისტიკის ნაერთად შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც იმის აღნიშვნის საფუძველს გვაძლევს, რომ ითქვას: ქართულ თეატრმცოდნეობაში წარმატებით განხორციელდა ინტერდისციპლინარული კვლევა, რამაც ნაშრომის მასშტაბიც გამოკვეთა...

...თამარ ბოკუჩავას ნაშრომში მიგნებულია მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა, თეატრის ხელოვნების ფუნდამენტურ საკითხთა წყება, რომელთა დამუშავება-შესწავლით არა მარტო ახალი რაკურსით წარმოჩნდა თავად ეროვნული სასცენო შემოქმედება, რუსთაველის თეატრის ტრადიციისა თუ ისტორიის სხვადასხვა შრე, არამედ კვლევის ახალი თვალსაზრისით გაძლიერდა თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, გამოიკვეთა ეროვნული თეატრმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე ეტაპის ნიშანდობლიობაც, მიმართებაც, განვითარების პერსპექტივაც.“

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი პაოლა ურუშაძე, ოფიციალური ოპონენტი:

„თ. ბოკუჩავას შრომა ნათლად მეტყველებს იმაზეც, რომ მის ავტორს არა მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნების მითოლოგიზმის პრობლემები აინტერესებს, არამედ ჩვენს თანამედროვეობაში აშკარად გამოკვეთილი მითოსური არქეტიპების ურთიერთჩანაცვლებისა და დროში ტრანსფორმაციის პროცესიც. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა, ჩემი აზრით, ნაშრომის მკვეთრი ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიური მიზანდასახულობა, მასში ანალიტიკური ფსიქოლოგიის იდეათა და მონაცემთა ჩართვა და, ამასთანავე, ის უაღრესად ღრმა და შინაარსიანი დიალოგი, რომელსაც მთელი შრომის მანძილზე ავტორი მართავს საქართველოს სხვადასხვა დროის, მისივე განსაზღვრით, „კულტურულ გმირებთან“, ვისთვისაც ერის რაობაზე და მოწოდებაზე განსჯა ხელოვნების უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა. მისი ორიგინალური კონცეფციაც აღდგენილი ქართული თეატრის „მითოლოგიზაციის“ და შემდგომში მისი

ქართველების მიერ „მითად“ აღქმის შესახებ ვერ ჩამოყალიბდებოდა და ასე ვრცლად და საინტერესოდ ვერ გაიშლებოდა, წარსულთან ამ უშუალო, ცოცხალი დიალოგის გარეშე. თამარ ბოკუჩავას მიერ ქართული თეატრის მითშემოქმედებისა და მითად არსებობის განმსაზღვრელი ფაქტორების ახსნა და ანალიზი, რეალურად მომხდარი ამბებისა და „დამთხვევების“ სიმბოლური არსის ამოკითხვა მრავალი კუთხითაა საგულისხმო, ყველაზე მეტად კი ქართველი ადამიანის ეროვნული თეატრისადმი უღრმესი პიეთეტის ჭეშმარიტი სოციალ-ფსიქოლოგიური ფესვებისა და მისი ისტორიული წანამდგრების უფრო ნათლად დანახვისა და გაგების თვალსაზრისით. აქ განსაკუთრებით, როგორც იტყოდა ბატონი დიმიტრი [ჯანელიძე], „ძვირფასია“ თამარ ბოკუჩავას მიერ აღდგენილი თეატრისა და მითის სიმბიოზი და ამ სიმბიოზის შემდგომ მოდიფიკაციებში ერის თვითგადარჩენისა და თვითგანახლების ინსტინქტის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სახიერ-გრძობადი გამოვლინების დაფიქსირება“.

პროფ. გურამ ლებანიძე, ფილოსოფიის დოქტორი:

„ეს ნაშრომი უაღრესად მნიშვნელოვანია არა მარტო თეატრმცოდნეობისათვის, არამედ სწორედ კულტურისა და მითის თეორიებისთვის...“

ამ დისერტაციაში... ხდება დაბრუნება შპენგლერთან, მაგრამ სრულიად სხვა კონცეპტუალურ საფუძველზე. ისეთი დაბრუნება, რომელიც მხოლოდ დღეს იყო შესაძლებელი და სწორედ იუნგის არქეტიპთა თეორიაზე დაყრდნობით. ეს ნაშრომი კულტუროლოგიისთვის, კულტურის თეორიისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე თეატრმცოდნეობისთვის...“

ჩემი აზრით, თამარ ბოკუჩავამ ააგო კულტურის მითით დაფუძნებული, მითშემოქმედებით დაფუძნებული დინამიური, დინამიურ-ხდომილებრივი მოდელი. ქართული კულტურა, ყოველ შემთხვევაში, ბოლო ორი საუკუნისა, გაგებულია სწორედ მის ხდომილებრივ დინამიკაში...“

...მართალია ქალბატონი თამარი თეატრმცოდნეა და ეს თეატრმცოდნეობითი ნაშრომია, მან ის ფუძემდებელი ნარატივი, რომლის გარეშე შემდეგ შეუძლებელი იქნებოდა ქართული თეატრი, დაინახა არა თვით თეატრში, არამედ პოეზიასა და ილიას

ესეისტურ ნაზრევში. ამით... შეიქმნა ქართული კულტურის, და იქნებ არა მარტო ქართული კულტურის, მითოლოგიურად გაგებულ კულტურის დინამიური მოდელი, კულტურა მის დროით ვერტიკალში; შეიქმნა ქართული კულტურის, როგორც დინამიური ფენომენის, სხვა კულტურებთან შედარების საფუძველი, ქართული კულტურის ტიპოლოგიურ პლანში დანახვის სრულიად ახალი საფუძველი.

...თუ ქართულ კულტურას დავინახავთ მის დინამიკაში, როგორც ეს დაინახა თამარმა, იკვეთება საოცარი მსგავსება ძველბერძნულ კულტურასთან. ...იქაც გვქონდა უძველესი მითოლოგიური საფუძველი, შემდეგ გვქონდა ბერძნულ ლირიკაში, ისე როგორც ეს ხდებოდა ჩვენთან, როგორც ეს გვიჩვენა თამარმა ბარათაშვილთან.

...როცა შეიქმნა კლასიკური ბერძნული თეატრი, თუ გავიხსენებთ გზას, რომელიც მან გაიარა ესქილედან ვერიპიდემდე, საოცარი ტიპოლოგიური მსგავსებაა სწორედ იმ გზასთან, რომელიც გაიარა ქართულმა თეატრმა, ისე, როგორც ამას გვიჩვენებს თამარი. ასე რომ, ჩემი აზრით, ძალიან დიდია ამ ნაშრომის მნიშვნელობა არა მარტო თეატრმცოდნეობისთვის, არამედ მთელი ჩვენი საერთოდ ჰუმანიტარული აზროვნებისთვის.

...ეს რა თქმა უნდა გამოკვლევაა..., მაგრამ თავის ქვეტექსტში იგი სცილდება თვით გამოკვლევის ფარგლებსაც. გავიხსენოთ ავტორეფერატის ბოლო სიტყვები: თუ კულტურა გასცდება მისთვის ფუძემდებელი მითის საზღვრებს, მაშინ შეიძლება მოხდეს კულტურული კოლაფსი. ეს სიტყვები, ჩემი აზრით, გარკვეულ კულტურულ პროგრამასაც კი შეიცავს. დღეს, მგონი, თუ საქართველოს რამე ემუქრება, შეიძლება ემუქრებოდეს ასეთი კოლაფსი იმიტომ, რომ გლობალიზაცია სულიერსა და კულტურულ პლანში შეიცავს თავის თავში ამგვარი კოლაფსის საშიშროებას. მაგრამ, თუ ქართული აზროვნება დღეს მიჰყვება ამ პროგრამას და იმ მოდელს, რომელიც ჩვენ მოგვაწოდა ქალბატონმა თამარმა, მგონი ამ კოლაფსის საშიშროება ნაკლები იქნება“.

* * *

დაბოლოს, მინდა დიდი მადლიერებით მოვიხსენიო ის ადამიანები, რომელთაც წიგნის გამოსაცემად მომზადებისას დახმარება გამიწიეს:

მარინა ბოკუჩავა – თამარის და, რომელმაც ყველანაირად შემიწყო ხელი და მორალურადაც გამამხნევა;

ნინო გუნია-კუნეცოვა და **მაია გაბუნია** – თამარის მეგობრები და კოლეგები;

ბელა ჭუმბურიძე, მეგი ლევანიძე და მარიამ მერაბიშვილი – შოთა რუსთაველის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის მუზეუმის თანამშრომლები.

იმედია, ამ მონოგრაფიით შევძელით თამარ ბოკუჩავას სათქმელი მკითხველამდე უდანაკარგოდ მიგვეტანა.

თეა შურღაია

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ირანისტიკის
კათედრის ასოცირებული პროფესორი,
ფილოლოგიის დოქტორი

შესავალი

წინამდებარე ნაშრომის შექმნას წინ უსწრებდა ქართული თეატრისა და ქართული კულტურის ურთიერთმიმართების, მათი ურთიერთკავშირის საფუძვლებისა და ფორმების გამოკვეთის სურვილი, თვით ამ კულტურისა და მისი ხელოვნების არსებობის შესაძლებლობის კვლევა. ამისთვის აუცილებელი გახდა ქართული კულტურის მიერ საკუთარი იდენტობის განცდის პრიორიტეტულ სფეროთა წინასწარი დასახვა, ამ იდენტობის ციკლური და წრფივი დინამიკის დასახვა. წინასწარი კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ მონოგრაფიის ფარგლებში მითოსად უნდა განხილულიყო როგორც მთლიანად კულტურის, ისე მის ცალკეულ სფეროთა, მათ შორის კი, უპირატესად, ხელოვნებისა და ფსიქიკის მორგანიზებელ პრინციპთა (იუნგის ტერმინოლოგიით – „ფაქტორთა“) ერთობლიობა, რომელთა აპრიორული არსებობა კულტურისა და მის ფენომენთა არსებობას შესაძლებელს ხდის.

ნაშრომში რომელიმე განსხვავებული კონცეფციის ბოლომდე გაზიარება არ მომხდარა, ის უფრო ამ კონცეფციათა სინთეზს დაეფუძნა. არ გვიცდია იმის კვლევა, თუ სად არსებობს ან საიდან მომდინარეობს კულტურის, როგორც შესაძლებლობის, მორგანიზებელი პრინციპები – ტრანსცენდენტური თუ ტრანსცენდენტალური სამყაროდან, არაცნობიერი ფსიქიკის წიაღიდან თუ იდეოლოგია ცნობიერი და მიზანმიმართული საქმიანობიდან.

არსებული მოსაზრებების გათვალისწინებით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კულტურის ყველა ძირითადი ფენომენი, როგორცაა: რელიგია, ენა, ხელოვნება, ფილოსოფიური და საბუნებისმეტყველო თვალსაზრისებიც კი კულტურისა და ფსიქიკის სხვადასხვა სფეროთა გადასახედიდან დანახული რეალობის ორგანიზების ერთსა და იმავე (ან პრინციპულად მსგავს) მარეგულირებელ იმანენტურ პრინციპებსა თუ არქეტიპულ სტრუქტურებს ემყარება. მაშასადამე, ადამიანს, როგორც კულტურშემოქმედს, აპრიორულად ეძლევა სინამდვილის მორგანიზებელი მითოსის „განცდა“. ეს განცდა ემყარება რეალობის მთლიანობის განმსაზღვრელი საფუძვლის არსებობის რწმენას, რომელიც, მიუხედავად იმისა, თუ სად იბადება 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 განცდა ერთგვარ თანშობილ ზოგადმითოსურ არქექტიპს ეფუძნება, რომლის საბოლოო დაძლევა და მისი ფარგლებიდან საბოლოო გასვლა კულტურის დასასრულის ანუ კოლაფსის ტოლფასია. ეს აზრი მართებულია პოლისემიური, პოლიკონცეპტუალური და წინააღმდეგობრივი პოსტმოდერნული რეალობისთვისაც, რადგანაც ის ჯერ კიდევ კულტურის (თუნდაც ცივილიზაციის), მაგრამ არა პოსტკულტურისა და პოსტცივილიზაციის რეალობაა. ხელოვნება, კერძოდ კი თეატრი და მისი ფუნქციონირება, როგორც წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ობიექტი და როგორც კულტურის თვითასახვის, თვითდაფუძნებისა და თვითინიცირების ადგილი, ამ აზრის პრაქტიკული დადასტურებაა.

სანამ ნაშრომის ანალიტიკური საფუძველების მიმოხილვას შევუდგებოდეთ, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მონოგრაფიაში თეატრალური ხელოვნებისა და მითოსის ურთიერთმიმართების კვლევა (აღდგენილი ქართული თეატრის, შემდგომში რუსთაველის თეატრის მაგალითზე) კულტუროლოგიურ-მითოლოგიური კონტექსტის ფარგლებში მიმდინარეობს. ამდენად, პირველ თავს, პირობითად, *კულტურის, როგორც შესაძლებლობის, შექმნა* შეიძლება ვუწოდოთ. აქ საუბარია თანამედროვე ქართული კულტურის „სიტყვით დაფუძნებაზე“, რის შედეგადაც შესაძლებელი გახდა 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; კომიტეტის წარჩინებული წევრები კი ქართულ კულტურულ ცნობიერებას მითის ფიგურებთან ჰყავს გათანაბრებული. „ეს ასეა არა ამ საზოგადოების პრიმიტიული შეგნების გამო, თითქოს ადამიანი ვერ ასხვავებდეს ერთმანეთისაგან რეალურსა და არარეალურს, – წერს ზურაბ კიკნაძე, – არამედ იმ მნიშვნელოვანი ვითარების გამო, რომ ერთხელ, „მას ჟამსა“ შექმნილი და თაობათა მენსიერებაში შენახულ-გამოტარებული...

აღიბეჭდავს უტყუარობის ნიშანს და საკრალური ავტორიტეტით იმოსება“.¹

ნაშრომის ცალკეულ თავებში მოცემულია სხვადასხვა ტიპის მასალის – ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტური წერილის, ალექსანდრე ახმეტელის თეორიული ნააზრების, გრიგოლ რობაქიძის დრამის, რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას სპექტაკლებში რეჟისორის მიერ გამოვლენილი სპეციფიკური მითოლოგიზმისა და მისი ერთი სპექტაკლის ანალიზი. ასეთი არაერთგვაროვნება განაპირობა იმან, რომ, ჩვენი აზრით, თეატრის, როგორც კომუნიკაციის უნივერსალური ფენომენის, შეცნობა მასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ფენომენტთა კომპლექსური შესწავლით უკეთ გამოკვეთს მის მითო-რიტუალურ არსს. ნიშანდობლივია ისიც, რომ თანამედროვე კრიტიციზმი თეატრსა და დრამატურგიას დრამის საერთო სახელით აღნიშნავს.

ხელოვნებას ერთგვარი მითოლოგიზმი, სხვადასხვა სახის მითოლოგიური მასალისადმი სხვადასხვა ფორმითა და მიზნით მიმართვა ყველა ეპოქაში ახასიათებდა, თუმცა ამ ფაქტის თანმიმდევრული კონცეპტუალური გაცნობიერება მაინც მეოცე საუკუნის პრეროგატივაა. 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 რამდენიმე ამოსავალ დებულებას ვეყრდნობით: კერძოდ, მოსაზრებას, რომ კულტურა ორგანული და თვითორგანიზებადი მთლიანობაა, რომელსაც ყოველთვის ჰყავს კონკრეტული სუბიექტი – 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 განპირობებულია ორი ძირითადი ფაქტორით, რომელიც მისი სახელწოდების ენობრივ საზრისშივე იკითხება: სიტყვა „კულტურა“ ნაწარმოებია ლათინური

¹ კიკნაძე ზ., *ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა*, თსუ გამომცემლობა, თბილისი, 1985, გვ. 3

ზმნისაგან *colo, colui, cultum*, რომელიც თავდაპირველად მიწის დამუშავებას ნიშნავდა. შემდგომ ამ ზმნამ მთელი ადამიანისმიერი რეალობის აღმნიშვნელ ცნებას დაუდო საფუძველი. ამდენად, კულტურა შეიძლება გავიგოთ როგორც არსებული რეალობის მუდმივი გარდაქმნის (ხელახალი შექმნის) პროცესი. სწორედ ზმნა *colo*-მ მისცა დასაბამი სიტყვებს *culturae* და *cultus*, როგორც ურთიერთდაკავშირებულ და ურთიერთშემცველ ფენომენებს. შესაბამისად, კულტურის საზრისში ღვთის თაყვანისცემის, როგორც ადამიანი-ღმერთის არქეტიპული ურთიერთმიმართების, ფენომენიკ უცილობლად მოიაზრება, რაც, სხვაგვარად, მიუღწეველი, მაგრამ მარად სასურველი სრულყოფილებისკენ ადამიანის თანდაყოლილ სწრაფვას ნიშნავს. ადამიანი-ღმერთის დისპოზიციამ რეალობის ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ, ცნობიერ და არაცნობიერ სფეროებად დაყოფასაც ჩაუყარა საფუძველი და სინამდვილის გლობალური დუალური ორგანიზების პრინციპიც განსაზღვრა. იმავე დუალურმა პრინციპმა განაპირობა საკრალურ-პროფანულის დიალექტიკა მის საკულტო თუ თანამედროვე ემანსიპირებულ გაგებათა ერთობლიობით, რაც ადამიანური რეალობის, ცოდნის, კულტურის შიდა იერარქიის ერთი დონიდან მეორეზე გადასვლის დიალექტიკასაც ასახავს. კულტურის, როგორც ინტეგრალური მთლიანობის, შესახებ თვალსაზრისის შექმნა, მათ 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 კონცეფცია, რომლის თანახმად, 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 ანალიტიკური ფსიქოლოგიის წარმომადგენელთა მოსაზრება არაცნობიერი ფსიქიკის არქეტიპული „სტრუქტურის“ შესახებ, რომელიც განაპირობებს ადამიანის ფსიქიკურ ქცევასა და, შესაბამისად, კულტურას, როგორც ადამიანისმიერ რეალობას. მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, აგრეთვე, იუნგის შეხედულება კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურულ დონეებზე, რომელშიც იგი ზოგადსაკაცობრიო, ნაციონალურ და ოჯახურ შრეებს განასხვავებს.

ნაშრომის ერთ-ერთი ამოსავალი არსებული შეხედულება ენაზე, როგორც კულტურის ამსახველ და, თავის მხრივ, შემქმნელ, ამდენად, მისი ფორმალურ-შინაარსობრივი არსის მომცველ ფენომენზე. ენას, როგორც საკაცობრიო სულის (გონის) ეროვნულ გარკვეულობას, 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 ხედვაც“ არის. „აგებულიებისა და მოქმედების მიხედვით ის (ენა) განსაკუთრებული და დამოუკიდებელი არსია, რომელიც გარე სამყაროს მოვლენათა და ადამიანის შიდა სამყაროს შორის არსებობს“¹.

სიტყვის (პოეტური ტროპის), როგორც მითის, შესახებ საუბრობს იტალიელი ფილოსოფოსი ვიკო; სიმბოლიზმის ფილოსოფიაში კი 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 გაცდას ეხმიანება, რომლის ნიმუშია იოანე ზოსიმეს ცნობილი ტექსტი – „ქებაა და დიდებაა ქართულისა ენისაა“.

¹ Гумбольдт, *Избранные труды по языкознанию*, გვ. 304.

ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, ამ ნაშრომში თეატრის, როგორც ფენომენის და, კერძოდ, აღდგენილი ქართული თეატრის ფენომენის ირგვლივ იყრის თავს. კულტურის, მითის, რიტუალისა და თეატრის კავშირის თემა ავანგარდის ეპოქაში განსაკუთრებით აქტუალური გახდა. მეტიც, მეოცე საუკუნეში კულტურის სემიოლოგიურ-კომუნიკაციურმა გაგებამ, იური ბორევის აზრით, მთელი კულტურის ერთგვარი 'თეატრალიზაცია' განაპირობა (ესთეტიკოსს მხედველობაში აქვს კულტურა, როგორც ტოტალური წარმოდგენა და კომუნიკაცია). ავანგარდის თეატრის მრავალი თეორეტიკოსი, მათ შორის, კრისტოფერ ინესი – ავტორი წიგნისა „ავანგარდის თეატრი“ – საწყისებისადმი (კულტურის, ფსიქიკისა და ა. შ.) ინტერესს მეოცე საუკუნის ავანგარდის თეატრის წამყვან ტენდენციად მიიჩნევს, რამაც ბუნებრივად განაპირობა მითისა და რიტუალზე ორიენტირებულ მრავალფეროვან თეატრალურ ესთეტიკათა ფორმირება. დრამასა და თეატრში არქეტიპულის, ირაციონალურის, სპონტანურის, არქაულ-მითოლოგიურის, მაგიურ-მისტიკურის მძლავრი ნაკადი შემოიჭრა. ამ გზით თეატრი საზოგადოების/ადამიანის რიტუალით ინიცირებას, ფსიქიკის კურნებას, პირველადი რელიგიური გრძნობის გაღვივებას ისახავდა მიზნად. ეს კი, საბოლოო ჯამში, სხვადასხვა სიღრმისა და ენობრივი კოდის მოძველები უნივერსალური თეატრალური კომუნაკაციის 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 იგავი თანამედროვე ინგლისურ დრამაში“, რომელშიც ავტორი თანამედროვე დრამის მითოლოგიზირებისადმი მიდრეკილების კანონზომიერებას იკვლევს. „თანამედროვე ავტორთა მითოლოგიზირებისადმი მიდრეკილება შემთხვევითი არ არის, რადგანაც ისინი, საკრალურ ასოციაციებსა და სტერეოტიპებზე, ერთი სიტყვით, მასობრივ ცნობიერებაზე ორიენტირებით, მათ საფუძველზე მითის ახალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ“.¹ მითის ფენომენისა და მისი გაგების ისტორიული გენეზისისადმი ავტორის დამოკიდებულება,

¹ Хетагури Л., История, миф и притча в современной Английской драме, гл.10.

გარკვეულწილად, ეთანხმება ჩვენს მიმართებას, განსაკუთრებით, მითის განსაზღვრების თანდათანობით ცვლილებასთან დაკავშირებით: „მითის განსაზღვრება საგრძნობლად გაფართოვდა, ბერძნული მითოლოგია შექსპირმა, ბიბლიამ და სხვ. შეცვალა“.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში მითისა და რიტუალის, როგორც ქართული თეატრის ხალხური საწყისის, ფუნდამენტური გამოკვლევა დიმიტრი ჯანელიძეს ეკუთვნის. მკვლევარი შედარებითი მეთოდით სარგებლობს და წინაქართველურ და ქართველურ ტომთა მითოლოგიურ პანთეონში დიონისეს ანალოგიურ ღვთაებასა და ჩვენამდე მოღწეულ წარმართული წარმოშობის რიტუალებში ნაყოფიერების ღვთაების თაყვანისცემის კვალს ეძებს. „ნაყოფიერებისა და მცენარეების ხეთური ღვთაება ტელეფინუ 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.“ – ასკვნის დ. ჯანელიძე. „ყოველივე ეს და, რაც მთავარია, სქესობრივი დამოკიდებულების აღმნიშვნელი „ტულაობა“, შესაძლებელია, ღვთაება ტელეფინუს კულტის გადმონაშთებს ამჟღავნებდეს“.¹ თეატრმცოდნე ქართული ხალხური ბერიკაობის „**ატის-კიბელას, აღონის-ასტარტას და თამუზ-იშთარის**“ კულტებთან მსგავსებასაც აღნიშნავს. დიმიტრი ჯანელიძე წერილებში: „თრიალეთის სახილველი“ და „ამირანის სვანეთის ხალხურ სახილველში“ (კრ. „სახიობა“) უაღრესად საყურადღებო ანალიზს გვთავაზობს. პირველ ნარკვევში „ეთერიანში“ ნახსენებ უკვდავების წყალს თრიალეთის სასმისზე გამოსახულ უკვდავების წყლის დარიგების მითო-რიტუალურ სცენასთან აკავშირებს და „სანახაობრივი კულტურის გენეტიკური წარმომავლობის და მემკვიდრეობით, მომდევნო საფეხურებზე, გადაცემულის მანიშნებელ ინფორმაციას“ ხედავს;² მეორეში კი საქართველოში ამირანის კულტის არსებობისა და ამირანის გაღვთაებრიობის შესახებ მსჯელობს. მისი

¹ ჯანელიძე დ., *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*, გვ. 12.

² ჯანელიძე დ., *სახიობა*, გვ. 4.

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 გველემაპდევებთან მებრძოლი გმირის – ამირანის სახე სრულიად ემთხვეოდა ქრისტიანული მხედრის, ადამიანთა დასახსნელად გველემაპებთან მებრძოლ წმ. გიორგის სახეს“¹ – დაასკვნის მკვლევარი.

დიმიტრი ჯანელიძის ანალიზში ყველაზე ფასეული მისი პოზიციური მიდგომაა, რაც მითოლოგიურ სიმბოლოთა თემატურ ტრანსფორმაციაში ანუ მითოსურ ფიგურათა ურთიერთჩანაცვლების ტენდენციის გამოკვეთაში მდგომარეობს. დ. 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 დესაკრალიზაციის მიუხედავად, მუდამ აქტუალურია კულტურის ცნობიერებისთვის. ამირანის სახის ტრანსფორმაციათა შესახებ მოსაზრება, ჩვენთვის არსებით, ნიცმესეულ ხედვას უახლოვდება, რომლისთვისაც წინავერიპიდულ დრამაში ყველა გმირი (პრომეთე, ოდიპოსი თუ სხვა) დიონისეს ნიღბებს წარმოადგენდა. თუმცა, ჩვენი აზრით, დ. ჯანელიძე, საბჭოთა მეცნიერებაში არსებული იდეოლოგიური შეზღუდვების გამო, მსგავსი ანალიზების 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, ინდივიდობისწერის დაპირისპირების სქემაში განიხილავს და ყურადღებას არ ამახვილებს კოლექტიური არაცნობიერისა და მითშემოქმედების ნაციონალურ დონეზე. იგი იუნგის ცნობილ – დასავლეთ-აღმოსავლეთის ანუ ინტრავერტულ და ექსტრავერტულ – ფსიქოლოგიურ მოდელთა დისპოზიციას ეყრდნობა. ნაციონალური მისთვის არსებითია: „რა

¹ ჯანელიძე დ., სახიობა, გვ.61.

თქმა უნდა, ცალკეულ ერთა და ეროვნებათა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებების უარყოფა სასაცილოა¹ – 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 სპეციფიკიდან გამომდინარე, შეუძლებელი იყო.

მაშასადამე, ჩვენთვის მითი, ერთსა და იმავე დროს რელიგიაც არის, იდეოლოგიაც, ესთეტიკაც და მეტაფიზიკაც – სწორედ ასეთი მიდგომა გამოარჩევს რობერტ სტურუას თეატრს მის გამჭოლ ერთიანობაში. ალბათ, მართებული იქნება, რომ ამ რეჟისორის შემოქმედების ბუნების განსაზღვრისათვის გავიხსენოთ შელინგის მოსაზრება – მითშემოქმედებამ, რომელიც ხელოვნებაში გრძელდება, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მითოლოგიის სახე შეიძლება მიიღოს. „ყოველი პოეტი მოწოდებულია სამყაროს მის წინაშე გადაშლილი ნაწილი გარკვეულ მთლიანობად აქციოს და ამ მასალიდან საკუთარი მითოლოგია შექმნას“² (საინტერესოა, რომ შელინგი ახალი მითოლოგიისა და სიმბოლიკის ძიებას „უმაღლეს გონებაჯვრეტით ფიზიკაშიც“ კი შესაძლებლად თვლის, რაც მეოცე საუკუნის რეალობისთვის უცნაური სულაც არ ჩანს). ფრანგი სტრუქტურალისტის როლან ბარტის აზრითაც, თანამედროვეობა მითოლოგიზირებისათვის ძალზე ხელსაყრელ პირობებსა და სარბიელს ქმნის. ეს გარემოება ბარტისთვის ყველაზე მეტად პოლიტიკურ მითშემოქმედებას შეეხება, რომელიც ისტორიას იდეოლოგიად აქცევს.

წინამდებარე ნაშრომში მითოსად განიხილება, აგრეთვე, ე. წ. ნაციონალური ნარატივი, რომელიც, მისი დაფუძნების, ევოლუციის, შემდგომი დეკონსტრუქციისა და ‘პოსტკატასტროფული’ ვარიაციების ზოგიერთი არსებითი მომენტების გათვალისწინებით, აღდგენილი ქართული თეატრის ძირითად ‘ამბავს’, მის ტრანსისტორიულ შინაგან დრამატურგიას წარმოადგენს.

კულტურის, როგორც ნარატივთა (ნარატივი, როგორც „ხლომილებათა გადმოცემა და ახსნა“) მონაცვლეობის გაგება,

¹ Топуридзе Е., *Человек в античной трагедии*, გვ. 8.

² Шеллинг Ф., *Философия искусства*, გვ. 147.

სხვებთან ერთად, ფრედერიკ ჯეიმსონსა და ჟან ფრანსუა ლიოტარსაც 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. მკვლევარს ნაციონალური ნარატივის განსაზღვრებას დავესესხებით, თუმცა, ზ. შათირიშვილისგან განსხვავებით, მის სუბიექტად მთელ ერს მოვიაზრებთ, ხოლო ნაციონალურ-მითოლოგიურ ნარატივს, რომლის ფაქტობრივ ავტორად ილია ჭავჭავაძემ წარმოვადგენთ, განვიხილავთ როგორც კოლექტიური ნაციონალური არქეტიპის თვითდემონსტრაციასა და კულტურის ინდივიდის მეშვეობით თვითინიცირებას.

ჩვენთვის ზოგადი ამოსავალი დებულება გახლავთ მოსაზრება, რომლის თანახმად, კულტურისა თუ ადამიანის არსებობისათვის აუცილებელია ყოფიერების დასაბამისა და სტრუქტურის, მისი ფუნქციონირების წესისა და ღირებულებათა სპექტრის შემკვრელი და ამხსნელი ფენომენი, ერთგვარი მითოლოგია, რომელიც, როგორც მარად მაროგანიზებული და საზრისის მიმნიჭებული ფორმა, კულტურისა და ადამიანის არსებობისა და ფუნქციონირების წინაპირობასა და მის თანმხლებ იმანენტურ ფენომენს წარმოადგენს; ასევე, თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით, ნებისმიერი ერთეულის (პიროვნული, ნაციონალური თუ სხვა) არსებობის შინაგანი გამართლებისა და განხორციელებისთვის აუცილებელია საკუთარი არსებობის შესახებ 'მითის' შექმნა. ეს მითი (თუ პარადიგმა) ხსენებული ერთეულის არსებობას ხსნის, ამართლებს და მას შინაგან მიზნობრიობას ანიჭებს. მაგალითად, აბსურდის ფილოსოფია, კერძოდ, ა. კამიუ გვთავაზობს მითს ადამიანის თავისუფალი არჩევანის შესახებ, რაც მისთვის მანამდე უსაზრისო სიცოცხლისთვის ახალი საზრისის მინიჭების საშუალებად იქცევა. მითზე აპელირება ხდება სხვადასხვა სახით, ცნობიერად და გაუცნობიერებლად. მითი, როგორც სიცოცხლის მაროგანიზებული ფაქტორი, როგორც სამყაროს მთლიანობის განჭვრეტისა და განცდის ზოგადი ფორმა, უკვდავია.

სინამდვილის ფიზიკური თუ სოციალურ-ისტორიული არსის რელატივისტური ბუნებისა და ფარდობითობის პრინციპის აღმოჩენამ ფილოსოფიაში, ბუნებისმეტყველებასა და კულტუროლოგიაში

მითის, როგორც მათგანიზებული 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, ისტორიულ-წინაისტორიულის, წარმართულ-ქრისტიანულის სინთეზი მოახდინონ და აღნიშნული ნარატივის მარადიულობა დაადასტურონ. ამის შედეგად, აუცილებლობით იბადება ნოზაძისეული 'ასტრალური პარალელიზმი' და რობაქიძისა და ახმეტელის 'რიტუალური მითოლოგიზმი', როგორც ნაციონალური უნივერსუმის განახლებაში უწყვეტობის პირობა.

მონოგრაფიის 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, აქ ენა, როგორც სამყაროს უნივერსალური მოდელირების (ასახვის) უზოგადესი ფორმა, მითის უპირველეს მატარებლად და უმთავრეს მითშემოქმედად მიიჩნევა. ხსენებულ წერილში ილია ჭავჭავაძის მიერ ფორმირებული ტრიადა – „მაძული, 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. ნაშრომის ამ თავში 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. ამის შედეგად, სტრუქტურალისტური მეთოდი ფილოსოფიის

რანგში ადის და მთელი რეალობის, მთელი სამყაროს სტრუქტურული არსის შესახებ საუბრობს. სხვაგვარად მას ბინარულ ოპოზიციათა განმსაზღვრელი არქეტები შეგვიძლია ვუწოდოთ, რომელიც სინამდვილის მარეგულირებელი ანთროპოლოგიური პრინციპის ფუნქციას ასრულებს¹. სტრუქტურალიზმის, ისევე, როგორც ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფორმირებაზე კანტის ანთროპოლოგიამ და ერთიანი რეალობის ტრანსცენდენტალურ და ტრანსცენდენტურ რეალობებად დაყოფამ უმნიშვნელოვანესი გავლენა იქონია. 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. კანტის გარდა, 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 თვლის, რომ თანამედროვე საზოგადოებაც ანალოგიური პრინციპებით უნდა საზრდოობდეს.

მეორე თავში („მითოლოგიზმი ალექსანდრე ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში“) განხილულია ალექსანდრე ახმეტელის წერილები, ძირითადად, მისი ორი საპროგრამო წერილი – „მომავალი ქართული თეატრი“ და „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“. განხილვისას გამოყენებულია ანალოგიები, მათ შორის, ფრიდრიხ ნიცშეს თხზულებასთან „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“. ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ სწორედ ახმეტელს შემოაქვს თეატრის ქართულ თეორიაში თეატრის, როგორც რიტუალის, სახალხო სანახაობის, როგორც 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 ფორმალური და ემოციური აღქმის მსგავსებაში ხედავს. ახმეტელის თეორიული თვალსაზრისით,

¹ Левин-Стросс К., *Структурная антропология*, გვ. 426.

ხელოვნება საკუთარი ანთროპოლოგიური არსისა და ჭეშმარიტი რეალობის შექმნების 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. აღსანიშნავია ვასილ კიკნაძის „სანდრო ახმეტელი“ (1964) და მიხეილ კალანდარიშვილის „ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები“ (1986). ვასილ კიკნაძე დეტალურად განიხილავს ახმეტელის თეორიულ ინტერესთა მიმართულებებს, მის გმირულ-რომანტიკულ მიზანსწრაფვას, მაგრამ არაფერს ამბობს რეჟისორის შემოქმედებისა და მისი თეორიული თვალსაზრისის მითო-რიტუალურ კონცეპტუალურ ასპექტებზე. ამდენად, ვფიქრობთ, მიუხედავად ქართველ მკვლევართა მიერ გაწეული შრომისა, საკითხი 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 გავრძელების აუცილებლობის შესახებ საუბრობს.

მიხეილ კალანდარიშვილის სამართლიანი შენიშვნით, სანდრო ახმეტელი იმდენად თეორეტიკოსი არ იყო, რამდენადაც პრაქტიკოსი; მისი პრაქტიკული სარეჟისორო საქმიანობა ყოველთვის წინ უსწრებდა მის თეორიულ თვალსაზრისს. ჩვენ ბოლომდე ვერ გავიზიარებთ ამ მოსაზრებას, მით უფრო, რომ მკვლევარი თავადვე აღიარებს: მართალია, „ახმეტელის თეატრალური კონცეფცია საბოლოოდ არ ჩამოყალიბებულა, მისი ზოგიერთი დებულება, სადღეისოდ, პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს“.¹ ჩვენი აზრით, სანდრო ახმეტელის თეორიული შეხედულებები ღირებულია არა მხოლოდ მისივე შემოქმედებითი პრაქტიკის ანალიზისათვის, არამედ ქართული თეორიული თეატრალური კონცეპტუალიზმის შესწავლისათვისაც. ეს კი საშუალებას მოგვცემს დავინახოთ, რომ ქართულ თეატრში, რეჟისურასა და სამსახიობო ხელოვნების სფეროში არსებულ მიღწევათა პარალელურად, არსებობს თეატრის მოდერნიზტული თეორიის უაღრესად საინტერესო ნიმუში, რომელიც არა მხოლოდ ახმეტელის შემოქმედების, არამედ მთელი ქართული

¹ კალანდარიშვილი მ., *Проблемы режиссуры Ахметели*, გვ. 14.

თეატრალური პროცესის არსებით ნიშან-თვისებათა გასაგებად უალრესად მნიშვნელოვანია.

მესამე თავი („მითი და ინიციაციის რიტუალი რობაქიძის დრამაში „ლამარა“) რობაქიძის ამავე სახელწოდების დრამის განხილვას ეთმობა. პიესის ანალიზი ეფუძნება მირჩა ელიადეს თეორიას, პრიმიტიულ კულტურაში ინიციაციის რიტუალის შინაარსობრივ-ფორმალურ საზრისს და მისი მოქმედების მექანიზმს. ამასთან, დრამის მითო-რიტუალური გაგების გამოკვეთაში დაგვეხმარა: ვერა ბარდაველიძის ნაშრომი „ქართულ ტომთა უძველესი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები და საწესო გრაფიკული ხელოვნება“, ირაკლი სურგულაძის „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა,“ თინათინ ოჩიაურის „მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში“, ნიკო მარის „წარმართული საქართველოს ღმერთები“ და სხვ. ნ. მარის, ვ. ბარდაველიძისა და თ. ოჩიაურის ნაშრომებით დასტურდება, რომ საქართველოში ისტორიულად არსებობდა მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენათა ჩამოყალიბებული სისტემა, რომელთა კვალი ქართულმა ენამ, ორნამენტულმა ხელოვნებამ და ეთნოგრაფიულმა ყოფამ დღემდე შემოინახა. ზურაბ კიკნაძისთვის „მითოსი კაცობრიობის ისტორიის სასიცოცხლო ინგრედიენტია“, ¹ 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.

მეოთხე თავი („მითების დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში“) რუსთაველის თეატრში რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ განვლილი გზის ანალიზს ეძღვნება. კვლევამ დაადასტურა, რომ რეჟისორი მითების დეკონსტრუქციის პარალელურად მითის კონსტრუირების აუცილებლობას ვერ გაურბის და მათი დეკონსტრუქცია-კონსტრუირების დიალექტიკას გვთავაზობს. რუსთაველის თეატრში სტურუას შემოქმედების თაობაზე ქართულ თეატრმცოდნეობაში საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წიგნში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ (1997) „ყვარყვარესა“ და „ლამარას“ ანალიზისას მითზე რეჟისორის აპელირების სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს

¹ კიკნაძე ზ., *ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა*, გვ. 3

წარმოგვიდგენს.¹

ამ თავში ჩვენი მსჯელობა სტურუას სპექტაკლების საავტორო ანალიზის გარდა, რუსთაველის თეატრის საარქივო მასალებს, ქართველ თეატრმცოდნეთა და ლიტერატორთა (დ. მუშლაძე, ვ. ქართველიშვილი, პ. ურუშაძე და სხვ.) რეცენზიებსა და კვლევებს ეყრდნობა. ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებული ტრადიცია – ბრეხტისა და ბახტინის თეორიულ თვალსაზრისთა შუქზე სტურუას შემოქმედების ტრაგიფარსული ბუნების ანალიზი – ჩვენი კვლევისთვისაც აქტუალურია.

მეხუთე თავში („სპექტაკლ „სტიქის“ წინასწარი გაგებისათვის“) წარმოდგენილია „სტიქის“ წინასწარგაგების ვერსია, რომელიც ამ სპექტაკლის „სონტანური“ მითშემოქმედებითი არსის წვდომის შესაძლებლობას იძლევა. „სტიქი“ თანამედროვე მხატვრული ავანგარდის ნიმუშია და თავის თავში ორ ტენდენციას აერთიანებს – დრამის პროდუქტად და პროცესად წარმოჩენის ტენდენციებს. ამავე დროს, აღნიშნული თავი თეატრალური მოვლენის შესახებ სინთეზური კონცეფციის შექმნის მცდელობაცაა, რომელიც ქართველ და ევროპელ ავტორთა თეორიებს ეფუძნება. საზგასმულია მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის სპექტაკლის მეშვეობით დამყარებული კავშირის თავისებურება, რომელიც კოლექტიური ფსიქიკის არქეტიპების მანიფესტაციის პროცესადაა წარმოდგენილი. ამ პროცესში მსახიობი მაყურებლის „შხერით გამოსხივებულ“, „ტელეპატიურად გადმოცემულ“ (სტურუას ტერმინია) იმპულსთა მიმღებია. ჩვენი აზრით, ასეთი ტიპის წარმოდგენების დამსწრე მაყურებლის შემოქმედებითი აქტივობა და წარმოდგენაში მისი თანამონაწილეობის ხარისხი განსაკუთრებით მაღალია.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ნაშრომს წინ უძღოდა ე.წ. ემპირიული კვლევაც. მხედველობაში გვაქვს სიმონ ჯანაშიას სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმის ოქროს ფონდის ექსპოზიციის სხვადასხვა ეპოქის ექსპონატთა ორნამენტის ფორმის, თემატიკისა და სიმბოლიკის მოკლე მიმოხილვა, რომელიც მიზნად ისახავდა საქართველოს ტერიტორიაზე დადასტურებული კულტურის ყველაზე ადრეულ ფორმებში მზის კულტთან დაკავშირებული სიცოცხლის ციკლოზობის იდეის გამოვლენას. საქმე ისაა, რომ

¹ იხ. თავები: „კარნავალური ფარსი – ანტიქრისტეს მისტერიები“ და „ტრაგიკული მისტერია (გ. რობაქიძის „ლამარა“)“

ქართული თეატრალური მოდერნიზმი საკმაოდ ხშირად მიმართავს მზის კულტის რეალიებს, მასთან დაკავშირებული წარმართული რიტუალებისა და რწმენა-წარმოდგენების სხვადასხვა ფორმათა დამუშავებას. ამ მხრივ, არც „დურუჯის“ ცნობილი მანიფესტია გამონაკლისი. ასეთი გადამუშავების ნიმუშებს ვხვდებით როგორც დრამატურგიაში, (კერძოდ, გრიგოლ რობაქიძის „ლონდასა“ და „ლამარაში“), ისე სცენოგრაფიაშიც (აშკარაა ირაკლი გამრეკელის „ლამარასთვის“ შექმნილი დეკორაციის ნათესაობა წარმართულ ორნამენტულ სიმბოლიკასა და ქართული ხალხური დეკორის ელემენტებთან). აღნიშნული მოკლე აღწერა-ანალიზი ნაშრომში არ შესულა, თუმცა ეს კვლევა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მითოლოგიური ციკლორობის ამსახველი რეალიები საქართველოს ტერიტორიაზე მოსახლე წინაქართველურ ტომთა ყველაზე ადრეულ მხატვრულ-სარიტუალო საქმიანობაში იმთავითვე არსებობდა.

თავი I

კულტურის დრამატული მითის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის ფერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას კე მრისთავის მიერ კაზლოვის „შეზლილის“ თარგმანზე“

ნებისმიერი ვარაუდი თუ თვალსაზრისი რაიმე გლობალური მოვლენის წარმომავლობისა და დანიშნულების, სამყაროსა და კულტურაში მისი ადგილისა და ფუნქციის შესახებ უკვე ერთგვარი მითია. სემიოტიკოს როლან ბარტს მითი ადამიანსა და რეალობას 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, იგი საკრალურ ისტორიას წარმოადგენს, რომელიც ბუნებისა და კულტურის რეალობას ერთიან სისტემაში მოაქცევს და 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 ორგანიზებული ციკლური თეორია შექმნა, რომლის თანახმადაც, თითოეული კულტურა, ერთი მხრივ, განუმეორებელ ინდივიდუალურობას ფლობს, მეორე მხრივ კი, განვითარების იდენტურ საფეხურებს გაივლის. კულტურა ისევე, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, იქმნება (იბადება), ვითარდება, ზრდასრულ ასაკს აღწევს, ბერდება 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 სინამდვილეში კულტურის ლინეარული უწყვეტობა არ არსებობს.

ამასთან, იგი შეეცადა თავის თეორიაში თითოეული 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 ადამიანის ფსიქიკის ფუნქციონირების ახსნაც სცადეს. მითის ფენომენის „მოქმედების“ პრინციპი საზოგადოების სხვადასხვა ინსტიტუციისა და კულტურის გლობალური თუ ლოკალური ფენომენის არსის ასახსნელადაც გამოდგა. ყველაზე ფართოდ „მითოლოგიზმის“ პრინციპი ხელოვნებასა და ხელოვნების თეორიაში დამკვიდრდა, რომელიც ხელოვნების განვითარებას, გლობალურად, დეკონსტრუქციისა და რეკონსტრუქციის მონაცვლეობის უსასრულო პროცესად წარმოაჩენს. ეს მონაცვლეობა ქაოსისა და კოსმოსის თანმიმდევრული მონაცვლეობის ანალოგიას წარმოადგენს. მამასადამე, იმის მიუხედავად, თუ რა მასშტაბის პროცესებზეა საუბარი, ყველგან – „მაკროკოსმოსიდან“ დაწყებული, „მიკროკოსმოსით“ დამთავრებული – სიცოცხლის, სიკვდილისა და შემდგომი განახლების იდენტური „მითოლოგიური“ კანონები მოქმედებს. სტრუქტურალისტმა კლოდ ლევი-სტროსმა მითი ანთროპოლოგიურ პრინციპად წარმოადგინა, რაც იმას ნიშნავს, რომ რეალობის „მითოსური პრინციპებით“ ორგანიზების წესი ადამიანის ფსიქიკის თანდაყოლილი თვისებაა.

თუკი შპენგლერი ევროპულ კულტურას განიხილავს, როგორც თავის თავში დახშულ ისეთ კულტურათა ჯამს, რომლებიც ერთმანეთს მხოლოდ ციკლური განვითარების ზოგადი მახასიათებლებით იმეორებენ, ჩვენ შეგვიძლია ნებისმიერი ლინეარული კულტურა, როგორც დროში გაშლილ ციკლურ პროცესთა ერთობლიობა, ლინეარულ და ციკლურ „განვითარებათა“ სინთეზად წარმოვიდგინოთ. ამდენად, თითოეული ციკლი, ზოგადი სტრუქტურული ორგანიზაციის მსგავსების პირობებში, „განახლებული თუ ახალი სიცოცხლის“ „ინდივიდუალური“ თვისებებით გამოირჩევა. ეს თვალსაზრისი ქართულ კულტურაზეც შეიძლება განვირცოთ.

ამ დაშვებიდან გამომდინარე, თითოეულ ეტაპზე კულტურამ

კონკრეტულ პერიოდზე „გათვლილი“ და მისთვის ადეკვატური „მითოლოგია“ უნდა შექმნას, რომელიც აუცილებელია მოცემულ პერიოდში კულტურის, როგორც ინდივიდის მიერ სიცოცხლის აღსრულებისთვის. ასეთი „მითოლოგია“ კი სამყაროს იმ გლობალური სურათის შექმნაში მდგომარეობს, რომელიც ყოველი კერძო კულტურის წარმომადგენლებისთვის მათი საარსებო სამყაროს გრძნობადსა და სიმბოლურ საზღვრებს შემოფარგლავს, მას შინაგან საზრისსა და მიზნობრიობას მიანიჭებს, იმ ბაღეს ქმნის, რომელიც რეალობისადმი ღირებულებით და შემეცნებით მიდგომებს არეგულირებს. როდესაც საქმე ეროვნული ნიშნით მოქმედ კულტურასა და საზოგადოებას ეხება, ისეთი ‘ნაციონალექტი’ ანუ ისეთი ენა იქმნება, რომელიც ერთობის თითოეულ წევრს სამყაროს მზა სურათს მიაწვდის. როლან ბარტის შეხედულებით, ასეთი ენობრივი სისტემების შექმნა საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფს, კლასს, სოციალურ ინსტიტუტს ახასიათებს. მითი ის ვზავნილია, რომელიც ასეთი ენის ძირითად საზრისს წარმოადგენს. ბარტის განმარტებით, მითი „საკომუნიკაციო სისტემა და აღნიშვნის ერთ-ერთი სახეა; მითი – ფორმაა“.¹

„როგორც პროფესორი ჯ. ტონინი მიგვითითებს ცივილიზაციის აღზევებისა და დაღუპვის შესახებ მის ექვსტომიან კვლევაში, სულში, საზოგადოებაში მომხდარი განხეთქილება არც უკეთესი ძველი დროისადმი მიბრუნების სქემით, არც სავარაუდო იდეალური მომავლის აშენების საპროგრამო დაპირებებითა (ფუტურისმი) და არც დაშლის მდგომარეობაში მყოფი ელემენტების ხელახალ 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 ნულს გაუთანაბრებს“.²

როგორც ვხედავთ, ტონინი პალიგენეზის წესს პრაქტიკულად ყველაფერზე ავრცელებს. შესაბამისად, ნებისმიერი ინდივიდუალური ყოფიერება შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც „ცალკეულ ყოფიერებათა ჯამი“, რომელიც თვითიდენტობას ხელახალ „დაბადებათა“ პირობებში

¹ Барт Р., *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, გვ. 72.

² Кэмпбелл Дж., *Тысячеликий герой*, გვ. 27.

ინარჩუნებს და ახორციელებს. შეიძლება ითქვას, რომ ისევე, როგორც კულტურის ყოველ ისტორიულ პერიოდს თავისი „კოსმოგონია“ და „თეოგონია“ აქვს, ადამიანსაც, როგორც ინდივიდს, განვითარებისა და თვითშენარჩუნების თუ თვითადღეენის ანალოგიური მექანიზმი ახასიათებს. საერთოდ, განმეორებადი თვითკრეაცია კულტურისა და კულტურაში ყოფიერების აღსრულების მექანიზმია, ხოლო თვითკრეაციის შესაძლებლობის რწმენა და მისი რიტუალური განცდა ფსიქიკური ერთობის რეგულირების მექანიზმს წარმოადგენს. ტონიბი, ფაქტობრივად, ფსიქიკისა და საზოგადოებისათვის თვითგანახლებისა და ხელახალი ინიცირების მითო-რიტუალურ 'რეცეპტს' გვთავაზობს.

თუ ზემოთქმულს ქართული კულტურის რეალობაზე განვავრცობთ, შეგვიძლია, მის ისტორიულ ლინეარულობაში თვითგანახლების რამდენიმე ციკლი გავარჩიოთ. ერთ-ერთი ასეთი ეტაპის დადგომის „გაცნობიერება“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში, განსაკუთრებით კი მის „მერანში“ ხდება საცნაური. ეს ლექსი ახალი სამყაროს ინიცირების ჟინითაა განმსჭვალული. ყველაზე საინტერესოა პოეტის მიერ „მშობლიურ სამყაროზე“ უარის თქმა, რაც ბედთან შეჯიბრისა და მისთვის გასწრების, ანუ „ძველი“ სამყაროს ბედისწერის პრინციპის დაძლევაში მდგომარეობს (იგივე ტენდენცია შეინიშნება ალექსანდრე ბლოკის პოეზიაშიც, რომელიც პირდაპირ ქმნის გამოთქმას „ძველი სამყარო“ ან „მოხუცი სამყარო“). ამ უარყოფას ის ნაწილაკებიც გამოხატავს, რომლითაც პოეტი ლექსის სტრიქონებს იწყებს და რომლითაც ის ბედისწერასთან დიალოგის გამომწვევ ტონალობას ირჩევს: „რაა, მოვშორდე 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 დამიტიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის, / შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელთა შორის ტიალის მინდვრის და ქარიშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!“ „გასწი,

გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი, / თუ აქამომდე არ ემონა მას, არ აწ ემონოს შენი მხედარი“¹.

საინტერესოა, რომ ბედის საზღვრისაკენ მიმავალ გზაზე მოგზაურობისას პოეტის ერთადერთი თანმხლები სიმბოლო ვარსკვლავებია. თუ მორალის (არჩევანის) ხმასა 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 რეალობის დაფუძნებას შორის არსებულ მომენტში, ბარათაშვილი ბედისწერაზე მალდება, ეგზისტენციის უზენაეს თავისუფლებას მოიპოვებს. აქ ეგზისტენციური თავისუფლების განცდაც შეგვიძლია დავინახოთ, რომელიც ძველი სამყაროს დასრულებისა და ახლის ინიცირების წინ არსებულ „წამს“ უკავშირდება. ფაქტობრივად, პოეტს ამ ლექსში თავისუფლების წამით ტკობის მომენტი აქვს „დაჭერილი“. ორ სამყაროს შორის „ყოფნა“ აღვსილია თავისუფლების „სუბსტანციით“. ქაოსი კი, რომელიც ხელახალ კრეაციას უსწრებს წინ და 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. საფლავი პოეტისა (ამ შემთხვევაში – გმირისა), რომელიც ახალი სიცოცხლის დასაფუძნებლად კვდება და საკუთარი საფლავით, როგორც საკრალური ცენტრით, ქაოსის ინიცირებას ახდენს, ქაოსიდან კოსმოსის დაბადების ტოლფასია. შეიძლება ითქვას, ლექსში ახალი სამყაროს ინიცირების საწყისი ეტაპია „გადმოცემული“. თუ „მერანში“ „პოეტის სიკვდილს“ გავიგებთ როგორც კულტურის

¹ ბარათაშვილი ნ., *ლექსები, პოემა, წერილები*, გვ. 29-30.

დასაფუძნებლად გმირის თავგანწირვას, განსაკუთრებულ სიმბოლოურ და რიტუალურ შინაარსს იძენს ილიას მიერ ბარათაშვილის პოეზიის „აღმოჩენა“ და თბილისში მისი შემდგომი გადმოსვენება, რითაც ხდება პოეტის რეალური ცხოვრების პროექცია მისი „პერსონაჟის“ ჰეროიკულ სიმბოლოურ ბედისწერაზე.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი მეცხრამეტე საუკუნის ქართული სინამდვილის კულტურული „გმირია“ – გმირი, რომელმაც ქაოსს ახალი კოსმოსი გამოსტაცა, რომელმაც ახალი თვითშეწირვით ქართულ კულტურულ ცნობიერებას ახალი სიცოცხლე მიანიჭა. ფაქტობრივად, „მერანში“ დასასრულისა და დასაწყისის მითოსი ერთიანდება და „სიკვდილით სიკვდილის დაძლევა“ ხდება.

მამსადაძე, ბარათაშვილის „მერანში“ შეგვიძლია დავინახოთ ერთგვარი „კოსმოგონია“, რომლის შემდგომ, მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და პუბლიცისტიკის მეშვეობით, თანდათან თანამედროვე ქართული კულტურის გამჭოლი მითი ყალიბდება. ეს პროცესი ერთგვარ კულმინაციას ილია ჭავჭავაძის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ 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.“¹ – წერს ილია ჭავჭავაძე წერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას-ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“. სწორედ ამ ნაწყვეტში გვთავაზობს ილია იმ „მაქსიმას“, რომელშიც ქართული კულტურის არსისა და რაობის ლაკონიურად და ამომწურავად ფორმულირებას ცდილობს. თუკი ცნებებს მამული – ენა – სარწმუნოება სხვა ცნებათა ენაზე „ვთარგმნით“, მივიღებთ აღნიშნული ტრიადის შემდეგ მოდიფიკაციას: მიწა-შუამავალი-ღმერთი.

ამ „ტრიადის“ განხილვა და ინტერპრეტაცია სხვადასხვაგვარად შეიძლება, მაგრამ, როგორც სათაურშივე მივუთითეთ, გვინტერესებს მისი „დრამატული“ პოტენციალი, მისი „მითი“, რაც კულტურაში არსებული ზოგადი ტენდენციების ახსნისა და მათი შემდგომი

¹ ჭავჭავაძე ი., *თხზულებანი*, ტ. II, 1941, გვ. 17-18.

„პროგნოზირების“ საშუალებას შექმნის. ამასთან, იმ „კულტურულ ველსა“ და ამოცანებს ცხადყოფს, რომელიც ქართული თეატრის აღდგენას დაედო საფუძველად. მით უფრო, რომ, უკვე საუკუნეზე მეტია, ილიასეული მაქსიმა ქართული კულტურისთვის ნაციის მიერ საკუთარი იდენტობის განცდის დევიზად და საფუძველად იქცა.

ჩვენი მოსაზრება ასეთია: მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ საზოგადოებაში კვლავ მომწიფდა ვითარება, როდესაც დღის წესრიგში დადგა კულტურის ახალ კონტექსტში თვითგანახლების, კოლექტივისა და ინდივიდის განმეორებითი თვითშემეცნებისა და თვითშექმნის პრობლემა. 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 წარუძღვე წინა ერსა“, – წერს ილია. „გარემოების საყვრი, ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა“, – უერთდება მას აკაკი. ცისა და ერის, მიწისა და ზეცის კატეგორიები სამყაროს ტოტალური ღუაღური ორგანიზებისა და მისი საკრალური მთლიანობის ინტუიციას ემყარება. ხოლო ზეცისა და მიწის კავშირი მითოლოგიაში ის ფუნდამენტია, რომელზეც 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 ასხნა 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 მიხედვით, 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, ქართული პოეზია და პუბლიცისტიკა თავის თავზე თანამედროვე მითოსის შექმნის ამოცანას იღებს. ეს ცოცხალი

მითოსია, მითია მოქმედებაში. ის, ფაქტობრივად, კოსმოსსა და კულტურას განაახლებს, ხოლო ამის შემდეგ უკვე შექმნილ სამყაროში შემოდის დრამა, როგორც ადამიანის მიერ საკუთარი 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 ამბისა და მასში ასახული თუ განხორციელებული მოქმედების სინონიმად არის წარმოდგენილი. ამდენად, ილიას მიერ შემოთავაზებული მაქსიმა მეცხრამეტე საუკუნეში ფორმირების პროცესში მყოფი ახალი ქართული რეალობის შინაგანი საზრისის დამტვევ ერთგვარ 'მითად' მოჩანს, თანაც უკვე ფორმირებული სამყაროს მითად, სადაც ღვთაებრივი და ადამიანური ყოფიერება, ამ ორი არსის სუბორდინაცია და რეალობის ღუაღური ორგანიზაციისა და მედიაციის პრინციპი მოქმედებს. ამის დასტურად გამოდგება თუნდაც ის, რომ მწერალი „ენას, მამულსა და სარწმუნოებას“ ღვთაებრივ საუნჯეთა სახელით მოიხსენიებს. ეს კულტურის ცნობიერი საკრალიზაციის ნიმუშია, რაც მას მთლიანობისა და ღვთაებრივი წარმოშობის 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 „მონახა“, რომელშიც ერთიანი „მითოსური“ სამყაროს მთლიანობის მომცველი მოღველი 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 თუ მითოლოგიის სხვა მკვლევრების აზრით, მითის აქტუალურობა და მისი მათრგანინზებელი მისია მარად – ნებისმიერ ეპოქაში საგრძნობია. ამას ადასტურებს მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან ევროპაში მითისა და მისი „მოქმედების“ ფორმებისა და კანონებისადმი გაზრდილი ინტერესიც. მითისა და სიმბოლოს, როგორც არაცნობიერის მეტასტრუქტურის, ფსიქიკის არქექტიპული ყალიბის შესახებ წარმოდგენა ფროიდისა და, განსაკუთრებით კი იუნგის სახელებს უკავშირდება.

რაც შეეხება ენას, სტრუქტურული ანთროპოლოგიის პოზიციიდან, მასზე აქცენტის გაკეთება აბსოლუტურად გამართლებულია. კლოდ ლევი-სტროსი თვლის, რომ ენა, როგორც კოლექტიური სოციალური ფენომენი, საზოგადოებაში (კულტურაში) არსებულ ურთიერთობათა სისტემის თავის თავში ასახვის უნვერსალური 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 არსებითი სახელისა და მის მიერ განხორციელებულ თუ განცდილ მოქმედებათა ირგვლივ მოძრაობს. ამასთან, ენა, როგორც მეტასტრუქტურა, მითიც არის და არაცნობიერის მითოსური ბაზისის მანიფესტაციაც. „უზმნოდ არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა; ...ქართულში ყოველთვის ზმნა უნდა, ეგ მეორე კლასის მოსწავლემაც იცის“¹. ქართული კულტურა, იოანე ზოსიმეს „ქება და დიდება ქართულისა ენისაჲს“ წყალობით, 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, იოანე ზოსიმეს აზრით, ღვთაებრივი არსის იდენტურია და მასში ყოველი საიდუმლო არის დავანებული, რომელთა გამხელა მეორედ მოსვლის ჟამს ანუ კულტურის ფინალურ წერტილში მოხდება.

¹ ჭავჭავაძე ი., *თხზულებანი*, ტ. II, 1941, გვ. 13.

სიმბოლისტიკის, კერძოდ, ანდრეი ბელის აზრით, პოეტური შემოქმედება და სახელდების პროცესი „ახალი რეალობის ინიცირებას“ წარმოადგენს. ყოველი შემოქმედებითი აქტის შემდეგ სამყაროს განახლება-წვდომა ხდება. სახელის დარქმევით მყარდება კავშირი სამყაროსა და ადამიანს შორის, სუბიექტი ერთვება 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 იგი, – პირველად იყო ძალა. საბოლოოდ კი დაასკვნის: პირველად იყო საქმე. მაშასადამე, სიტყვა არის „ძალა“ და „საქმე“. რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვა, ერთი მხრივ, ენერგია და პოტენციაა, ხოლო მეორე მხრივ – მისი რეალიზაცია. შესაბამისად, ყოველი სიტყვიდან მთელი სამყაროს შექმნა შეიძლება.

როდესაც სიტყვათა კავშირში „ენა, მამული, სარწმუნოება“ კულტურის ამბის, მისი დრამატული პოტენციალის ამოკითხვა გვინდა, სამყაროს რეალობაში ეგზისტენციურად ვერთვებით, მის ხელახალ საზრისობრივ წვდომასა და ინიცირებას ვახდენთ; რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ მასში „კოდირებული“ ამბავი უნდა „გავხსნათ“ და დროულ-სივრცული არსებობა მივანიჭოთ. ფაქტობრივად, ტექსტს ვუდგებით როგორც „სამყაროს“, რომელიც სიმბოლოებისგან შედგება. აქედან გამომდინარე, სიმბოლოდ განიხილება არა მხოლოდ მეტაფორა და პოეტური ტროპი, არამედ ნებისმიერი ცნება და სიტყვა, ვინაიდან თითოეული სიტყვა, როგორც ცნება, „როგორც ბგერათა კომბინაცია“ უკვე არსებულის არსებობის დადასტურებაა.

არისტოტელე მითს დრამის სულად თვლიდა, დრამის განხორციელებისთვის კი ადგილისა და დროის პირობის დაცვას მოითხოვდა, რაც აუცილებელი იყო მითის ანუ ამბის გაშლისთვის. მაშასადამე, ჩვენს ტრიადაში არსებული პოტენციური ამბის ამოსაკითხად ჯერ ადგილისა და დროის პრინციპი უნდა გამოვიყვანოთ.

დავიწყოთ ტრიადის პირველი წევრით – მამული. სიტყვა „მამული“ მამისეულს ნიშნავს და პატრიარქალური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი მემკვიდრეობის სამართლებრივ პრინციპს ასახავს. მამულს იმავდროულად მეორე მნიშვნელობაც აქვს – 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 (ვინადან მასში იგულისხმება ხმელეთის ნაწილი, რომელიც ცისქვეშეთში მდებარეობს), ისე დროის პრინციპს (მემკვიდრეობითობა მონაცვლეობას ნიშნავს, ხოლო მონაცვლეობა მხოლოდ დროშია შესაძლებელი). მამულის ცნება და მასში არსებული (ნაგულისხმევი) მემკვიდრეობითობის პრინციპი რეალობის ორ მხარეს, ორ პოზიციას, ადამიანის არსებობის ორგვარ წესს ვარაუდობს – მამად ყოფნისა და შვილად ყოფნის წესებს. ამასთან, ვინაიდან თვითონ ცნების წარმოების წესი მამის სახელის პრიორიტეტულობას აცხადებს, მასში კოდირებულია გარკვეული სუბორდინაცია, რომელიც შვილზე მამის უპირატესობას აღიარებს. ამდენად, მამულში, რომელიც ყოფიერების სივრცეს აღნიშნავს, ამ ყოფიერების აღსრულების პრინციპიც არის ჩადებული, რომელიც ეფუძნება მამიდან შვილზე გარდამავალი საარსებო სივრცის გადაცემას. როგორც უკვე ვთქვით, გადაცემა მოქმედებაა, რომელიც აღსრულებისთვის დროის არსებობას საჭიროებს. მაშასადამე, მამულის ცნება ერთდროულად ყოფიერების აღსრულებისთვის განკუთვნილი სივრცისა და დროის იდეასაც აერთიანებს და ამ სივრცესა და დროში არსებულ პატრიარქალურ კულტურაში ქცევის ფორმასა და წესსაც. ფაქტობრივად, ის ამბის ერთგვარ ზოგად ფორმას შეიცავს, რომლის ფარგლებშიც, ერთი შეხედვით, ორწევრა სისტემის – მამა-შვილი – არსებობა შესაძლებელი ხდება.

მამულის ცნებაში კიდევ ერთი წევრი მოიაზრება – იგივე მამული, ოღონდ უკვე, როგორც მიწა. კლოდ ლევი-სტროსის შენიშვნით, ქალები პატრიარქალურ საზოგადოებაში „გაცვლა-გამოცვლის“ (კომუნიკაციის) საშუალებანი არიან. სწორედ ასე იკითხება მამულის ცნებაში კიდევ ერთი შინაარსი – მამულის მდებარეობითობა, რომელიც ისევე, როგორც შვილი, ზედაპირზე მდებარე ცნების ჩრდილშია მოქცეული და მამისეული საწყისის მიერ არის სახელდებული, ფარულად მასშია კოდირებული, თუმცა, მისგან განსხვავებით, მამულის ფლობაში, მის მემკვიდრეობით „მოდრაობაში“ 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 ღელამიწის ცნებაა.

საინტერესოა, რომ ქალი (დედა) აქ მატერიალური პრინციპის ადგილს იკავებს. მამასადამე, თუ სიტყვაში 'მამული' მამის ცნება აქტუალური მფლობელის თვალსაზრისით არის ნავარაუდები, დედის ცნება სამფლობელოს მნიშვნელობით შექმნილი. ე. ი. უკვე გვაქვს 'სამწევრა' სისტემა, რომელიც თავის თავში დინამიკური განვითარების შესაძლებლობას მოიცავს. ქართულში კიდევ ერთი ცნება ეხმაურება მამულის ცნების 'ფარულ მდებარეობითობას' – დედა-სამშობლო, რომელშიც მიწის მატერიალური პრინციპი კვლავ ქალურ საწყისს უკავშირდება. მამასადამე, სიტყვა „მამულის“ სემანტიკური ველი სინამდვილის დუალური ორგანიზების პრინციპს შეიცავს. აქვეა მოძრაობისა და მედიაციის პრინციპი, მემკვიდრეობითი მიმოქცევა და მიმოქცევის საგანი. საინტერესოა, რომ მამა-შვილს შორის კავშირი მდებარეობითი უშუალოების მეშვეობით ხორციელდება. 'სისტემაში', რომელიც სიტყვა „მამულის“ ცნებით საზრისში არსებობს, შემდეგი წევრები იგულისხმება: მამა, შვილი, თავად მამული, როგორც მამიდან შვილზე გარდამავალი ობიექტი და მისი მიმოქცევა ანუ მოძრაობა.

აღბათ შენიშნეთ, რომ ერთ სიტყვაში გამოიკვეთა დრამატურგიაში ცნობილი რამდენიმე მითის კონტურები, უფრო სწორად – ამ მითების განვითარების პოტენციალი. მხედველობაში გვაქვს მითი ოდიპოსის შესახებ, რომელიც „მემკვიდრეობითი მოწყობის ზღვრულ“ პრინციპზეა დაფუძნებული – თვითგანხორციელებისთვის აუცილებელია „მოკლა“ მამა (იქცე მამად) და „დაეუფლო“ (შეეუფლო) დედას. მამულის დასამკვიდრებლად უნდა დაეუფლო მამულს; მამულის დაუფლება კი შესაძლებელია მამის ფიგურალური მოკვლით. თუმცა მამის მოკვლა და მისი ადგილის დაკავება შვილის სტატუსში თვითმკვლელობასაც გულისხმობს: შენიშნეთ უნდა მოკვდეს შვილი, რათა დაიბადოს მამა. სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას იუნგი ნიცშეს შესახებ წერილში. ნიცშეს აღიარება ღმერთის სიკვდილის თაობაზე 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“ იგულისხმება. 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 აუცილებელი პირობაა. ფროიდის აზრით, ამ დისპოზიციისა და დისტანციის დასანერგად იქმნება ტაბუ – კულტურის მიერ თავისი თავის შენარჩუნების საშუალება.

„ძირითადი ხედვა, რომელიც გრივოლ 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 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 რობაქიძისთვის. სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მავია. სიტყვა, მისი პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა, ქართულში აგრეთვე ნიშნავს: ალებას, განაყოფიერებას, მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი,“ – წერს რუდოლფ კარმანი წერილში „რობაქიძე და მითის აღორძინება“.¹ კარმანის ერთი განსაზღვრება – ყოველი ადამიანი მომაკვდავი შვილია, რომელიც თავის თავში ატარებს უკვდავ მამას – ჩვენს მსჯელობას ეხმიანება. აქ, ისევე, როგორც მამულისა და სარწმუნეობის ცნებების ჩვენეულ ანალიზში მინიშნებულია მამა-შვილის ერთიანობისა და განსხვავებულობის დიალექტიკა. 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 შექმნელს. ამ ბრძოლის აბსოლუტური ხარისხის გამოხატულებაა მითი პრომეთეზე, რომელიც მარადიული

¹ კარმანი რ., „რობაქიძე და მითის აღორძინება“, *ჩემთვის სიბრძნულე ყველაფერია*. გვ. 382

მამისა და მარადიული შვილის მუდმივ დისპოზიციას ასახავს. კულტურა იწყება მამინ, როდესაც „იქმნება“ მებრძოლი შვილი, მაგრამ ბრძოლისა და დაპირისპირების პირობის შენარჩუნება მისი არსებობისთვისაც აუცილებელია, რადგან კულტურა და, შესაბამისად, მითი ისევე, როგორც ენა, მოძრაობაა, მოქმედება და არსებობისათვის მარადიული გადალახვისა და კონფლიქტის მარადიული შენარჩუნება-აღდგენის პირობას მოითხოვს. მამასადამე, დრამის მარადიული კონფლიქტი საჭიროებს გადალახვისკენ სწრაფვას, მედიაციას, ისეთ არსს, რომელიც კონფლიქტური ვითარების დაძლევის მცდელობისას შუამავალის როლს იკისრებს.

საინტერესო და ნიშანდობლივია, რომ სამოციანელთა პირველი მკვეთრი საზოგადოებრივი და სიმბოლური ნაბიჯი სწორედ მამათა და შვილთა ბრძოლაა. 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 საშუალებაა. ამ მარეგულირებლის ფუნქციას „კისრულობს“ სარწმუნოების ცნება, რომელიც მამობრიობის პრინციპის გამაძლიერებლის 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, ქრისტიანული სამების კონკრეტულ ასოციაციასაც აღძრავს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კულტურასა და მასში მიმდინარე პროცესების სიღრმისეულ ურთიერთკავშირს მათ გამაერთიანებელ თანადროულ მითში ვხედავთ; მითი კი გვემის, 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, როგორც საკრალური ისტორია, როგორც ღვათაებრივისა და ადამიანურის თანაარსებობის დრამატული წესი, მთლიანობაში თვითონ წარმოადგენს კულტურის ერთიანი დრამის ცოცხალ სულს, რომელიც მას ერთიან საზრისს ანიჭებს.

თავი II

მითოლოგიში ალემსანდრე ახმეტელის თეორიულ თვალსაზრისში

სამოციანელთა მიერ შექმნილი ‘ახალი მითოლოგია’ საზოგადოებრივი ცნობიერების მარეგულირებელი ფაქტორის როლს ასრულებდა. ფაქტობრივად, ქართული თეატრი და ღირებულებათა ის სისტემა, რომლის 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, განსაკუთრებით, ოციანი წლებიდან მოყოლებული, ამ მითოსური ნარატივის ძირითად მთხრობლად და პროტაგონისტად იქცა და საკრალური ნაციონალური უნივერსუმის კონსტრუირებისა და რეკონსტრუირების ამოცანა იტვირთა. იგი 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 ჩამოყალიბდა. სოციალურ-პოლიტიკური აზრის მოძრაობამ, რომელიც საზოგადოებრივ სარბიელზე თაობათა დაპირისპირების ფორმით ხორციელდებოდა და პრომეთეული მითისა და ‘ოიდიპოსის 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 პერიპეტეებიც განსაზღვრა. ასე მოექცა მითი თეატრში, ხოლო თეატრი – მითში.

თეატრის, როგორც ნაციონალური უნივერსუმის ახალი შემოქმედისა და ქომაგის ფუნქცია, სანდრო ახმეტელმა იგრძნო

და გააცნობიერა, რამაც განაპირობა რეჟისორის თეორიულ თვალსაზრისში თეატრის ‘საკრალიზაცია’, მისი რიტუალური დანიშნულებისა და მისტერიული ბუნების აქცენტირება.

თეატრთან დაკავშირებული სპეციფიკური მითოლოგიური კონტექსტის არსებობამ კი თვითონ სანდრო ახმეტელიც ერთდროულად მითშემოქმედად და მითის ფიგურად აქცია, ხოლო თეატრი, როგორც მამულის ხელახალი დაფუძნების სარბიელი, თავადვე ‘გაუიგივდა’ მამულს, როგორც ფლობისა და მოქმედების სასურველ ობიექტს.

რეჟისორის თვალსაზრისს, რომელიც პროფესიული ქართული თეატრის საქმიანობას ნაციონალური თეატრის შექმნის აუცილებლობის პოზიციებიდან აკრიტიკებს, სამოციანელთა მიერ თეატრისათვის მინიჭებული ენის განვითარების ამოცანა ახალ ხარისხსა და თვისობრიობაში გადაჰყავს; იგი ნაციონალურ სპეციფიკაზე დაფუძნებულ საკუთრივ თეატრის რიტმულ-პლასტიკური ენის შექმნის აუცილებლობაზე საუბრობს. ნაციონალური კულტურის გაგება ახმეტელის ზოგადი კულტუროლოგიური და ესთეტიკური ნააზრევის ნაწილი ხდება, რომელიც კულტურის, თეატრის, ხელოვნების, მხატვრული ფორმისა და ნაციონალურის ფენომენის შესახებ ერთიანი კონცეფციის ნიშნებს მოიცავს და მისი პრაქტიკული შემოქმედების ღერძული ხაზის უკეთ წვდომას ემსახურება. ახმეტელის წერილების ანალიზი და მისი თეატრალური პრაქტიკა რეჟისორის ერთიანი მსოფლმხედველობის კონტურებს გამოკვეთს, სადაც საკაცობრიო სულის კულტურაში თვითგანხორციელების ერთგვარი ‘ნაციონცენტრული’ ხედვა იკითხება. თეატრის თაობაზე მისი თეორიული მოსაზრებები სხვადასხვა წერილსა თუ საჯარო გამოსვლაშია გამოთქმული. მათგან 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 მოსაზრებების 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.¹

ავანგარდის ხელოვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მკვლევრის, კრისტოფერ ინესის აზრით, ავანგარდის ფარგლებში არსებულ მრავალფეროვან მიმართულებებს რამდენიმე ზოგადი ნიშან-თვისება აერთიანებს, მათ შორის განმსაზღვრელია: „...სიზმარეულ ან ფსიქიკის ქვეცნობიერ თუ ინსტინქტურ მდგომარეობათა კვლევა; და მითსა და მაგიაზე კვაზი-რელიგიური ფოკუსი, რასაც რიტუალთან დაკავშირებულ ექსპერიმენტებთან და წარმოდგენის რიტუალისტურ ფორმებთან მივყავართ“.²

ახმეტელის წერილებისა და შემოქმედების ანალიზი გვაჩვენებს, რომ რეჟისორს სწორედ ასე გაგებული საწყისები აინტერესებს, კერძოდ, ფსიქო-ფიზიკური რეალობის იმ ფუძისეული დონის მოძებნა სურს, სადაც სიცოცხლის, კულტურის, სინამდვილის ალქმის, ფორმალური მოდელირებისა თუ გრძნობადი შექცევის განმსაზღვრელი ზოგადი ანთროპოლოგიური პრინციპი ეგულება. ამასთან, ის ხელოვნების, მეტადრე კი თეატრალური ხელოვნების რიტუალურსა და კვაზი-რელიგიურ 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 გამომდინარე, გრძნობად ალქმას 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“.³ ამ დონეთა ერთობლივი და ურთიერთშემავსებელი მოქმედების შედეგი ყველაზე სრულყოფილად მხატვრულ კულტურასა და ნაციონალურ ხელოვნებაში ხორციელდება.

¹ ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, *წერილები*, გვ. 48.

² Innes C., Introduction, *Avant Garde Theatre – 1892-1992*, გვ. 3.

³ ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, *წერილები*, გვ. 47.

ფაქტობრივად, ნაციონალური, როგორც ფიზიკური და მხატვრული რეალობის მოდელირების ადამიანთა კერძო ჯგუფისთვის გენეტიკურად დამახასიათებელი პრინციპი, ახმეტელისთვის საერთოდ ესთეტიკური ფორმის საფუძველია. ამასთან, ნაციონალური საწყისის ფორმამაწარმოებელი პრინციპი ასევე ორ დონეზე ვლინდება. ესენია: ა) გენეტიკური ანუ ბუნებრივი, შეიძლება ითქვას, 'ბიოლოგიური' დონე, რაც ადამიანის სხეულის ექსპრესიის ბუნებრივად ფორმირებულ რიტმულ-პლასტიკურ ქარგას განსაზღვრავს და ბ) მხატვრული ნაწარმოების ფორმალური ბუნების დონე. ახმეტელის აზრით, ეს ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც ფორმას ესთეტიკურ სრულყოფილებას და, ზოგადად, ესთეტიკურ თვისობრიობას ანიჭებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელისთვის ეროვნულია არქექტიპული ანუ მითიური და ის ისტორიაში ეროვნული კულტურისა და მისი მწვერვალის – ნაციონალური ხელოვნების სახით არსებობს.

ახმეტელი საკმაოდ ხშირად მიმართავს ბუნებისა და ბუნებრიობის ცნებებს. ერთგან თეატრის ბუნებაზე საუბრობს, სხვაგან – კულტურისა და ხელოვნების ბუნებრივ ეროვნულობაზე. ცხადია, რეჟისორს კულტურასა და ბუნებას შორის არსებული კავშირის, 'კულტურის ბუნების' თაობაზე თავისი მოსაზრება 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 ამ უკანასკნელის ბუნებითვე განსაზღვრული 'ეროვნული' სპეციფიკა განაპირობებს. ნაციონალური, როგორც აპრიორული ფორმა, ადამიანთა ეროვნული ნიშნით გაერთიანებული ანთროპოლოგიური ჯგუფის თითოეული 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-ვრცეულ 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 გრძობად 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, რომელიც სამყაროს ხედვის, მისი რეპროდუქციისა და მასში არსებობის ნაციონალურ თავისებურებას განსაზღვრავს. ახმეტელის წარმოდგენა ბუნებრივად ეროვნულის შესახებ კი გვაფიქრებინებს, რომ ეროვნულობა ადამიანთა ნაციებად ბუნებრივი თვისობრივი დიფერენციაციის შედეგია. ამ კონტექსტში აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, აგრეთვე, იუნგის შეხედულება კოლექტიური არაცნობიერის დონეებად სტრუქტურული ორგანიზების შესახებ, რომელიც მისი ზოგიერთი ნაშრომის ანალიზიდან გამომდინარეობს, კერძოდ: „ფსიქიკის სტრუქტურა და დინამიკა“, „არქეტიპები და კოლექტიური არაცნობიერი“, „ცივილიზაცია ტრანზიციაში“, „გონი, ადამიანი, ხელოვნება და ლიტერატურა“. ეს დონეები შემდეგი თანმიმდევრობით ლაგდება: 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 რეჟისორის თეორიის ცენტრალურ კატეგორიად იქცევა. უკვე

აღინიშნა, რომ 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...¹ ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება. ლერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა წმინდა რითმული მუსიკა“² (დაყოფა ყველგან ჩვენია – თ. ბ.).

ზოგადად, ახმეტელის თეატრალურ ნააზრევში მხატვრული ფორმის აგებისა და მხატვრული კომუნიკაციის განხორციელებისთვის რიტმის ფენომენს 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.³ ეს მოსაზრება თეატრის არსების რეჟისორისთვის თანადროულ ტენდენციას ეხმიანება; ახმეტელს თეატრის, როგორც ფენომენის, უმთავრეს დანიშნულებად მისი საკომუნიკაციო ასპექტი მიაჩნია. კომუნიკაციის შესაძლებლობის ასახსნელად ახმეტელი მხატვრული შემოქმედებისა და მხატვრული აღქმის გამაერთიანებელ ძირითად საფუძველზე მიუთითებს და მას მხატვრული ნაწარმოებისა და მაყურებლის ურთიერთობის არა ერთ, არამედ ერთადერთ საშუალებად თვლის. მისთვის რიტმი ფორმალური რეალობის ინდივიდუალურობის უნივერსალური პრინციპია, სწორედ ის უდევს საფუძვლად როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქიკურ რეალობას. ეს მოსაზრება მრავალ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს გაგვახსენებს, მათ შორის, პითაგორას შეხედულებას მაკრო და მიკროკოსმოსების სტრუქტურულ-რიტმული იგივეობისა და რიცხვ-ათომთა რიტმული რხევით შობილი კოსმიური მუსიკის ფენომენის თაობაზე, ფორმისა და

¹ აქ ახმეტელი თავისი თეორიული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი მითოლოგიზმის ერთ ნიშანდობლიობას ავლენს, კერძოდ, მის ესთეტიკურ თვალსაზრისში ჩრდილოეთ-სამხრეთის მითოლოგიური ბინარული ოპოზიციაც იკითხება.

² ახმეტელი, ალ., „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, *წერილები*, გვ. 60-61.

³ ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 51.

მატერიის არისტოტელესეულ დიალექტიკას, ფორმალური საწყისის უპირობო უპირატესობით და, რა თქმა უნდა, ნიცმეს თვალსაზრისის მუსიკალურ და დრამატულ საწყისთა კავშირის შესახებ. რიტმი ახმეტელისთვის ყოფიერების ფორმაწარმოქმნელი პრინციპია, სიცოცხლის ერთიანი პულსაციის ნიშანი და ფორმათა ფორმაა, დროისა და სივრცის ორგანიზების, რეალობის ყველა გამოვლინების გაერთიანების საფუძველი და ექსტაზის მიღწევის საშუალებაა.

სწორედ ნაციონალურ ხელოვნებაში ვლინდება წმინდა ეროვნული ფორმა, როგორც კონკრეტული რიტმულ-ფორმალური სტრუქტურა. ნაციონალური რიტმულია, ის დროისა და სივრცის ორგანიზების რიტმული ფორმაა. ნაციონალურის 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 ემოციური შეცნობა და შეფასებაა. ამიტომაც, ახმეტელის თვალსაზრისით, „დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია, არ არსებობს განყენებული კულტურა ხელოვნებისა, ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია“.¹ „ელინთა ხუროთმოძღვრება, ფლორენციისა და ფლანდრიის მხატვრობა, იაპონელთა იმპრესიონიზმი, მიუხედავად მათი გენიალური გამოსახულებისა, ბუნებრივად, ...მხოლოდ ნაციონალურია“.²

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

გარკვეული აზრით, ახმეტელის შეხედულება თავისი ბუნებით მითოლოგიურია, რადგანაც, წარმოადგენს რა „ყოფიერების კანონთა

¹ ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 46.

² იქვე, გვ. 46-47.

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 კლასიციზმის, 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, რის დასტურადაც, ერთი მხრივ, ნინოს ჯვარს, ხოლო, მეორე მხრივ, თეთრი გიორგის კულტს მიიჩნევდა. ქალის თმით შეკრული ვაზის ჯვარი მას ამ კავშირის საბუთად, ხოლო თეთრი გიორგის დღესასწაული დიონისეს კულტის ნაირსახეობად ესახებოდა“.¹

ასეთივე სინთეზისკენ სწრაფვას ახმეტელის შეხედულებებშიც ვხედავთ: „თეატრი მხოლოდ რელიგიური ტაძარია. მხოლოდ თეატრში საუკეთესო პროპორციით ისახება ეს გრძნობა აპოლონისა და დიონისეს კულტის ფორმებში“.² ახმეტელს მხედველობაში აქვს რელიგიური გრძნობა, რომელიც, მისი გაგებით, განსაკუთრებული მათრგანიზებული კულტურ-შემოქმედებითი ეფექტით გამოირჩევა. ახმეტელის 'რელიგიური გრძნობა' შეგვიძლია შევადაროთ არისტოტელეს კათარზისს, რომელიც ადამიანის, როგორც კულტურ-შემოქმედის, განახლება-რეკრეაციას განაპირობებს. ციტირებულ ნაწყვეტში ახმეტელი საუბრობს არა აპოლონისა და დიონისეს კულტზე, არამედ მათ ფორმებზე. მაშასადამე, რეჟისორი

¹ ბაქრაძე ა., *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი*, გვ. 88-89

² ახმეტელი ალ., *„მომავალი ქართული თეატრი“*, გვ. 48.

კარგად აცნობიერებს, რომ აპოლონისა და დიონისეს მითი, ისევე, როგორც მითოლოგია საერთოდ, მხოლოდ ფორმაა, 'ყოფიერების ბირთვის' ამსახველი სემიოტიკური ნიშანია, რომელიც სხვა, ფარულ, ფორმადელ რეალობას გამოსახავს. ამ წინადადებაში მკაფიოდ ჩანს თვალსაზრისი, რომელიც ისევ არქექტიპისა და არაცნობიერის იუნგისმიერ გაგებას შეიძლება შეედაროს. „... კოლექტიური არაცნობიერი... თითოეული ადამიანის სულიერი ცხოვრების საყოველთაო საფუძველს ქმნის და თავისი ბუნებით ზეინდივიდუალურია“, – ამბობს იუნგი.¹ ფორმა კი ამ შემთხვევაში არქექტიპის გრძნობად-სიმბოლური მანიფესტაციის საშუალებაა.

ახმეტელის თეორიულ მოსაზრებას ყველაზე არსებითი კავშირები დრამისა და 'დრამატული პირველფენომენის'² 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 თავისი მეტაფიზიკური ბირთვით მარადიულ სიცოცხლეზე მიგვანიშნებს... ყოფიერების ბირთვისა და მოვლენათა დაუსაბამო განადგურების პირობებში... სატირული ქოროს სიმბოლიკა, ანალოგიურად, მოვლენასა და თავის თავში არსებულ საგანს შორის მარად არსებულ ურთიერთმიმართებას გამოხატავს...“.³

ციტირებული პასაჟიდან ჩანს, რომ დრამა ნიცმესთვის ადამიანის 'ყოფიერების ბირთვთან', დრამატულ პირველფენომენტთან კავშირის საშუალებაა, მოვლენისა და თავის თავში არსებული საგნის ურთიერთობის ფორმაა, ფუძისეული დიონისური რეალობის და მოვლენათა მშვენიერი აპოლონური რეალობის – მაიასა და ილუზიის თანამშრომლობის შესაძლებლობაა, ილუზიათა სამყაროდან სიცოცხლის მარადიულობის, მისი ფუძისა და ინდივიდუაციის პრინციპის განცდის, ჭვრეტისა და წვდომის მექანიზმია. ქვემოთ

¹ Юнг К., Об Архетипах коллективного бессознательного, *Архетип и символ*. გვ. 98.

² Ницше Ф., «Рождение трагедии», *Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти.*, გვ. 482.

³ იქვე, გვ. 479-480.

დრამის, როგორც პირველფენომენის, როგორც ყოფიერების ბირთვისა თუ ცოცხალი არსის შესახებ ახმეტელის შეხედულებაზეც ვისაუბრებთ.

„თეატრი და ეკლესია, ეს ერთგვარი კულტია, იქაც, ისევე, როგორც თეატრში, სუფევს უმთავრესად მოქმედება ქრისტეს პიროვნებისა, მისი ცხოვრება, მისი ტანჯვა და ვაება, ჩვენ ვსტკებებით 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, რომელთაც საქართველო, როგორც საკუთრება მხოლოდ ქართველთა, ჩვენ გადმოგვცეს. ქართული ეროვნული თეატრიც ამგვარი უნდა იყოს, მან მომავალში უნდა მოგვცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევაძმოსილი, ჩვენ გვინდა თეატრი-ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატენიც კი ჩვენს სულიერ თრობას შეესისხლხორცება“¹.

ეს ნაწევები ახმეტელის ცნობილი საპროგრამო წერილიდან მისი ერთიანი თვალსაზრისის რამდენიმე საკვანძო ასპექტს წარმოგვიჩენს. ქრისტეს ცხოვრების სასოებით ტკობა ყოფიერების იდუმალი მისტერიის განცდის ფორმაა. ვფიქრობთ, აქვე იკვეთება ახმეტელის მისწრაფება წარმართულისა და ქრისტიანულის, მითოსურისა და ისტორიულის სინთეზისაკენ. მეტიც, აქ იგი ამ სინთეზის განხორციელების ბუნებრივ საფუძველსაც უთითებს. ეს განლაგთ სწორედ ის წინარე რეალობა, რომელიც თეატრში აპოლონისა და დიონისეს კულტის ფორმებში, ხოლო ეკლესიაში – ქრისტეს ცხოვრების მისტერიაში გვეძლევა. ეს შედარება ცხადყოფს, რომ ახმეტელისთვის მისტერიის ფორმალური სტრუქტურა და რიტუალური წყობა მის მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს. აქვე ჩანს, რომ იგი დიონისეს კულტსა და ქრისტიანობას შორის მრავალ პრინციპულ მსგავსებას ხედავს. მკვლევართა ნაწილის აზრით, ნიცშეც, რომლის ესთეტიკასთანაც ახმეტელის მსოფლგანცდას მრავალი საერთო აქვს, დიონისეში ქრისტეს „წარმართულ პოტენციას“ ხედავს. „დიონისეს, გაგებულს ნიცშესებურად, არ შეეძლო ყოფილიყო რაიმე სხვა, თუ

¹ ახმეტელი ა., „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 48.

არა ქრისტეს წარმართული პოტენცია, რომელიც, გარდაცვალებათა და მკვდრეთით აღდგომათა უსასრულო და მტანჯველი რივის გავლით, აქტუალიზაციისკენ ისწარფვის“.¹

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 გამომდინარე, ღმერთის ბუნება ერთგვარ პანთეისტურ მახასიათებლებს მოიცავს. ადამიანის ღმერთთან თანამემოქმედებით სიცოცხლის მიწიერი 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 – „კილო“ და რიტმულად ორგანიზებული პლასტიკურ-მუსიკალური ფორმა – ორნამენტში, სივრცულ ფორმასა და პლასტიკური ხელოვნების დრო-სივრცით სახეებში ვლინდება.

თეატრი და, ზოგადად, მხატვრული კულტურა ახმეტელისთვის უმაღლესი რეალობის მოდელირებისა და იმაგდროული განცდის საშუალებაა, ერთგვარი მეტაფიზიკური მეტარეალობის კულტურად ქცეული სახეა. მისი ესთეტიკური ნააზრევი სულიერისა და ფიზიკურის შერწყმის, მატერიალურსა და სულიერს შორის განკერძოების გადალახვის საშუალებას გვაჩვენებს. ნაციონალური კულტურა, მის ფარგლებში სრულყოფილი ადამიანის კულტივირება კი ყოფიერების ერთგვარი თვითმიზანია, ტელეოლოგიური არსია. შეიძლება ითქვას, 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

¹ Ницше Ф., „Рождение трагедии“, შენიშვნები, გვ. 1033.

ურთიერთდაკავშირებულ ხედვას გვთავაზობს. ამ კუთხით დანახული ახმეტელის კონცეფცია ისტორიის მითოლოგიზირების შესახებ მირჩა ელიადესა და თომას მანის თვალსაზრისებსაც ეთანხმება. ნაციონალური ხელოვნების ფორმებმა წარსულში დიდებული ქართველები შექმნეს, ხოლო მათ, თავის მხრივ, შეინარჩუნეს და გადმოგვცეს საქართველო. 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, მსგავსად 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 საფუნდურია, აუცილებელი რგოლია ყოფიერების ძირითადი მისტერიის განცდისა და სიცოცხლის დრამატული ფენომენის მარადიული განხორციელების გზაზე.

თუმცა, თუ ახმეტელის თვალსაზრისს ნიციშეს მიერ მოხაზული დიონისეს ტრაგიკული მითის შინაგან საფუნდურებს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ ქართველი რეჟისორი თეატრის წინაშე ორ ძირითად ამოცანას აყენებს, რაც ქართული ეროვნული დრამატული თეატრის ორი ურთიერთშემავსებელი ფორმის შექმნით უნდა განხორციელდეს. ერთია ინტელიგენტთა თეატრი, ერთგვარი ლაბორატორია, რომელიც ნაციონალური ხელოვნების ახალი შესატყვისი ფორმების შესაქმნელად იღვაწებს, სადაც აქცენტი ნაციონალურის ფენომენის კვლევაზე იქნება გადატანილი, ხოლო მეორე – სახალხო თეატრი, რომელიც მაყურებელსა და მსახიობს შორის განსხვავებას პრაქტიკულად აღარ სცნობს და სახალხო რელიგიურ რიტუალში მონაწილეთათვის დამახასიათებელი ერთობლივი ექსტაზის მიღწევას ისახავს მიზნად. ინტელიგენტთა თეატრი თეატრალური ხელოვნების 'ენის' შექმნას უნდა ემსახურებოდეს, მასში თეატრი-მაყურებელის 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 ქართველი კაცისა. აქვე უნდა დაკავშირდეს რიტმი ფერადობასთან, მოქმედების ექსტაზი ქართული პლასტიკის

ფორმებთან. ინტელიგენტთა ეროვნული თეატრი შექმნის ხელოვნების კულტურას... მსახიობთა სკოლასა და სისტემას“.¹

„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 მისტერიების სულით. გერმანიაში ცნობილმა რეჟისორმა რეინჰარტმა პირველმა გააცოცხლა სახალხო წარმოდგენა. მისი ოიდიპოსი ეს ნამდვილი სახალხო, საკაცობრიო მისტერიაა... რეინჰარტი გაექცა არსებულ სცენას და თავის გასაოცარ, მხატვრულ წარმოდგენებს ხან ცირკში, ხან ცის ქვეშ მართავს“.²

მართალია, ახმეტელი თეატრის ორივე ფორმის არსებობის აუცილებლობას უსვამს ხაზს, ზემოთ მოყვანილი ნაწყვეტები მაინც გვაძლევს საფუძველს 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 „ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში“ ვკითხულობთ: „ბერიკაობას შეუძლია და უნდა აღორძინდეს კიდევაც საბჭოთა საქართველოში... ეს მისია უნდა იკისროს თეატრმა, რომელიც მოწოდებულია გახდეს ნამდვილი ნაციონალური ქართული თეატრი“.³ აქვე რეჟისორი დასძენს, რომ თეატრმა ჯერჯერობით ვერ შექმნა ისეთი ფორმა, რომელიც ხალხურმა თეატრმა ბერიკაობის სახით შეინარჩუნა. ახმეტელის აზრით, ფიროსმანმა მოახერხა ამის მიღწევა სახვით ხელოვნებაში. 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 ჰგავს

¹ ახმეტელი ალ., „მოძავალი ქართული თეატრი“, გვ. 52.

² იქვე, გვ. 53-54.

³ ახმეტელი ალ., „ბერიკაობა რუსთაველის თეატრში“, *წერილები*. გვ.99.

მხატვრულ ლიტერატურასა და XX საუკუნის რომანში გავრცელებულ მითოლოგიზირების პრაქტიკასაც, რომელიც სწორედ კონკრეტულ გმირთა მითოლოგიურ „უკუფენას“, სემიოტიკურ ნიშნებად ქცეულ თანამედროვე ცხოვრების რეალობის 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 ქვეყნიერების დაწვრილმანებისა და სიმახინჯის გაშიშვლებაში არ მდგომარეობს, რამდენადაც რაღაც უცვლელი, პოზიტიური ან ნეგატიური, ისტორიულ ცვლილებათა და ემპირიული ყოფის საფარს მიღმიდან გამომჭვირვალე მარადიული საწყისების გამოვლენაში. მითოლოგიზმმა თან მოიტანა სოციალურ-ისტორიული და დროით-სივრცითი ჩარჩოებიდან გამოსვლა... 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“.¹

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 იმავე 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

¹ Мелетинский Е., «Мифологический» роман XX века», *Поэтика мифа*. 33-295-296.

„ლამარასა“ და შალვა დადიანის „თეთნულდში“, სადაც კავკასიის, როგორც მოქმედების განზოგადოებული ადგილის, რიტმულად ორგანიზებული სცენური კონსტრუქცია იქმნება.

ექსტაზი და მისი ფორმები

ექსტაზი – კიდევ ერთი საკვანძო ცნებაა, რომელიც ახმეტელის თეორიულ ნააზრევში ფორმის ნაციონალურ-ესთეტიკური გარკვეულობის ფენომენტან ერთად დრამის უმთავრეს თავისებურებას აღწერს.

„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?“¹

ახმეტელის მიერ დასმული კითხვები მისი თვალსაზრისის ერთდროულად რამდენიმე ასპექტს წამოჭრის:

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. ის ამ მიზანსწრაფვას 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.“²

მაშასადამე, ფორმა სულიერი ექსტაზის ესთეტიკური ქარგაა. სულიერი ექსტაზი კი ‘წმინდა’ გრძნობის დომინირების მდგომარეობა. თანაც, განსაკუთრებული ‘ნაციონალური’ ემოციისა, რომელიც ერის

¹ ახმეტელი ალ., „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, გვ. 56.

² ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 48-49.

რელიგიურ ლტოლვილებასა და ინტუიციას ასახავს, დარბაზისა და სცენის მიერ ურთიერთშეთვისების საფუძველს ქმნის. ცხადია, რომ ახმეტელი ყოფიერების 'ასახვაზე' წინ მის 'განცდას' აყენებს. ეს განცდა კი ყოფიერების პირველფენომენტთან დაკავშირების საშუალებაა. „მითოსი ჩვენში თეორია კი არაა ... არამედ განცდა,“ – წერდა გრიგოლ რობაქიძე წერილში „გულნადები“.¹

თვით ამ განცდის ფორმაც, მისი ემოციური ტონალობა ნაციონალობის მიხედვით განირჩევა:

„ნაციონალურ-რელიგიური ექსტაზით გაჟღენთილ აუდიტორიაში მსმენელი-რუსი უნებლივ უსისხლხორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თავის ღვიძლ შვილებს, და სტკება ერთსულოვნებით, სამხატვრო 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.²

ქართველი კი „იცინის..., როდესაც სტირის მისი გული. სიცილი და ხარხარი – ეს მხოლოდ ფორმაა ქართველი ადამიანის რელიგიური ინტუიციისა. სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა“.³

ექსტაზზე, როგორც თეატრალურ ქმედებაში თანამონაწილეობის ემოციურ ფორმაზე აქცენტები კიდევ ერთხელ ადასტურებს ხელოვნების აღქმის პროცესში ახმეტელისთვის 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 საიდუმლოდ წვდომაზე ემოციური რეაგირების არქეტაპულ ფორმებს განასხვავებს, ნაციონალურ ხასიათში იმთავითვე არსებული მსოფლგანცდის ტიპებს გამოკვეთს. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაშიც იგი რუსულსა და ქართულ თეატრალურ კულტურასა და ნაციონალურ ხასიათს შორის არსებულ თვისობრივ სხვაობაზე

¹ ციტირებულია ა. ბაქრაძის წიგნიდან „კარლუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი“, გვ. 90.

² ახმეტელი ალ., „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“ გვ. 57.

³ იქვე, გვ. 58.

მიუთითებს. ქართველთა რელიგიურ ინტუიციას გაცილებით მეტი საერთო აქვს არიელებში პრომეთეული სულის 'ნიცმესეულ' გამოვლენასთან. „ტრაგედიის დაბადებაში“ ნიცმე სემიტურ და არიულ მითებს განასხვავებს, აქედან სემიტური სამყაროს თვისობრიობის წვდომის საუკეთესო გზად მას პირველადი ცოდვის მითი მიაჩნია, ხოლო არიელთა არსის განმსაზღვრელად – თქმულება პრომეთეს შესახებ, რომელიც არიელთა შემოქმედებითი ტრაგიკული მხიარულების გასაღებია.¹

ქართული ხასიათის ეგზისტენციური თვისობრიობის განსაზღვრისას ახმეტელიც, სავარაუდოდ, ნიცმეს პრომეთეულ 'არქეტაიპზე' ფიქრობდა. ამის საფუძველს ამირანის ეპოსის არსებობა და ქართულ კულტურაში ამ ფოლკლორული სახის მნიშვნელობაც გვაძლევს. მეტადრე, რომ ამირანის მითის კონტურები ახმეტელის მემბოხე 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.

ჩვენ მიერ რობერტ სტურუასთან ჩაწერილ ერთ-ერთ სატელევიზიო ინტერვიუში რეჟისორმა ქართული თეატრისა და კულტურისათვის უმნიშვნელოვანეს მითთა შორის მინდიას შესახებ ფოლკლორული გადმოცემა და ამირანის მითი დაასახელა.² ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მეოცე საუკუნის ქართული რეჟისურის ორი დიდი წარმომადგენელი თეატრის ფარული, გნებავთ, შიდა მითის ბუნებას ერთნაირად აცნობიერებს.

¹ Ницше Ф., *Так говорил Заратустра*. გვ. 491.

² გადაცემა ტელეკომპანია რუსთავი-2-ის ეთერში 1998 წელს, სტურუას დაბადებიდან 60 წელთან დაკავშირებით გავიდა.

ისტორია მითია

„მთელი ჩვენი ისტორია ტრაგედიაა პატარა საქართველოსი. ქართველი მხოლოდ შვილია ტრაგედიისა“, – წერს ახმეტელი წერილში „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“. რეჟისორის ეს გამონათქვამი დროის მისეულ მითოსურ განცდას ცხადყოფს. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევრის, პროფ. ვასილ კიკნაძის აზრით, რეჟისორს ყოველგვარი საფუძველი აქვს, საქართველოს ისტორიული ბედ-იღბლის ტრაგიზმის განცდა ჰქონდეს, თეატრალური ხელოვნების საშუალებით ახალი რეალობის შექმნისთვის ისწრაფოდეს. „საქართველო იტანჯებოდა, ერთი მხრივ, ადგილობრივ მჩაგვრელთა და, მეორე მხრივ, მეფის რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის უღელქვეშ“, – ვკითხულობთ ვასილ კიკნაძის წიგნში.¹ ვიზიარებთ ვ.კიკნაძის თვალსაზრისს და, ამასთან, ვფიქრობთ, რომ ახმეტელის შემოქმედებაში დროისა და ისტორიის წრფივი განვითარების ხედვას თანდათან მისი მითოლოგიური ციკლურობის განცდა ენაცვლება.

ახმეტელი ისტორიაში მითის, როგორც საკაცობრიო კულტურის ფუძისეული ფორმის, კანონზომიერ 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 ისტორიულ მოთხონებს წაუყენებს, ერთხელ მომხარ ფაქტად აღიქმება... ტრაგედიაში მითი თავის ყველაზე სიღრმისეულ საზრისს ავლენს, თავის ყველაზე გამოძახველ ფორმას პოულობს...“² ახმეტელისთვის, ისევე, როგორც ნიცშესთვის, ისტორია მითის საფარია, მისი შემადგენელი ერთეული და კერძო ფაქტები კი მითოსურად კანონზომიერისა და არქეტაიპულის უსასრულო ვარიაციაა.

რეჟისორს პროგრესის ერთობ თავისებური ხედვა აქვს – მისთვის პროგრესი საწყისების შემეცნებასა და ტრაგიკული მითის მიღება-მისალმებაში მდგომარეობს. მითი არ არის ის, რაც უნდა

¹ კიკნაძე ვ., *სანდრო ახმეტელი*, გვ. 144.

² Ницше Ф., „Рождение трагедии“, *Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти*, гв. 494.

გადაილახოს; მითი არის ის, რაც მარად უნდა იყოს განცდილი, რამაც სიხარული, ექსტაზით მოგვრილი ერთობის გრძნობა უნდა მოგვიტანოს. პროგრესი, ახმეტელის თვალსაზრისით, სავარაუდოდ, 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 კლინდება. „სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა“, – წერს იგი. ამ წინადადებაში რეჟისორი ხასიათის ფუძისეულ ნიშანს გამოკვეთს, რომელიც ყოფიერების ტრაგიკულ არსზე ემოციურ რეაქციას, მის შეფასება-განცდას გამოხატავს. ახმეტელის აღნიშნული შეხედულება კვლავ ნიცშეს თვალსაზრისს ენათესავება:

„უტყუარი გადმოცემა ადასტურებს, რომ ბერძნულ ტრაგედიას თავის უძველეს ფორმაში თემად მხოლოდ დიონისეს ტანჯვა ჰქონდა, ერთადერთი სცენური გმირი დიონისე იყო. ასევე დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ევრიპიდემდე ბერძნული სცენის ყველა ცნობილი გმირი – პრომეთე, ოიდიპოსი და სხვები მხოლოდ ამ უპირველესი გმირის ნიღბებს წარმოადგენენ, ყველა ამ ნიღბის მიღმა ღვთაება იმალება...¹

ტრაგედიისა და ისტორიის შედარებისას ახმეტელსაც, ანალოგიურად, იუნგის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, უფრო გლობალური არქეტიპი უნდა ჰქონდეს მხედველობაში, ვიდრე ქვეყნის კონკრეტული ისტორიული ბედ-უკუღმართობა. ისტორიისა და ტრაგედიის შედარება ისტორიისა და მითის შედარება-გაიგივების ტოლფასია, ხოლო საქართველოს ტრაგედიასზე 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, მთავარ და ერთადერთ გმირად თავად ერი წარმოუდგენია. ისტორიულ მოვლენათა შემთხვევითობაში იგი

¹ Ницше Ф., „Рождение трагедии“, *Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти* გვ.492.

დაფარული და სიმბოლურად „გამხელილი“ კანონზომიერების არსებობას განჭვრეტს. შესაბამისად, არისტოტელეს სიტყვებით თუ ვიტყვით, ისტორიაში, ისევე, როგორც დრამაში, მოვლენები ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით ვითარდება. *დრამის სული მითია, ისტორია ტრაგედიაა, შესაბამისად, ისტორია მითია.* აქედან გამომდინარე, მითი ყოფიერების უმაღლესი ფორმალური და გრძნობადად შეცნობადი რეალობაა.

ამგვარად, ანმეტელი დრამის მითოსურ ბუნებას მთელ კულტურულ რეალობაზე ავრცელებს. მისთვის ერი, დრამა და მითი განუყოფელი მთლიანობაა. ვინაიდან საქართველოს ისტორია ტრაგედიაა, რასაც არ უნდა წარმოადგენდეს ქართველი თეატრალურ ქმედებაში, ის მარად და მხოლოდ საქართველოს მითოსურ დრამას გაითამაშებს; ნებისმიერი ისტორია მხოლოდ ნიშანია, სახეა, ნილაბია, მეტაფორაა საქართველოს ისტორიის ფუძისეული არხე-მითისა, უფრო გლობალურად კი ღვთაების დრამატული მოვლენებით აღვსილი ბედისწერისა. ხოლო ნილაბი, თავის მხრივ, თავად თეატრის არსისა და ბუნების სახეა; ამ გზით გვამცნობს, რომ იგი ყოველთვის მხოლოდ ნიშანი და ფარია მარად ფარული და მარად ფორმის მაძიებელი არსესი.

დრამა სუბსტანციურია

„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 (*natura naturans*-სა და *natura naturata*-ს) და მას შეუცნობადი მეტაყოფიერების ნიშნად წარმოაჩენს. დრამის ასეთი ხედვა იმ სემიოტიკოსთა პოზიციას მოგვაგონებს, რომლებიც ნიშნის ფორმალურ მხარეს „რადაც შესაძლო სამყაროზე მინიშნებად“ განიხლავენ. დრამა ანმეტელისთვის, ისევე, როგორც ენა იოანე ზოსიმესთვის, ცოცხალი არსია. ის დამოუკიდებლად არსებობს, თუმცა რიტუალით ადამიანს უკავშირდება და მას შეიცნობს. თუ იოანე ზოსიმესთან ენას „სძინავს“, ანმეტელთან 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.

ცხადია, ახმეტელს ერისა და დრამის გულუბრყვილო გაღვთაებრიობას ვერ მივაწერთ, თუმცა, მისი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ დრამა ერთგვარად ცოცხალი არსია, რომელიც ფორმების გზით გვაჩვენებს სახეს, იუნგის არქეტიპების შესახებ მოძღვრებას გვაგონებს, სადაც არქეტიპი, როგორც ფორმის მშობელი, თითოეული ადამიანის სულიერი ცხოვრების საფუძველია, „რომელიც თავისი ბუნებით ზეინდივიდუალურია“¹. ახმეტელის დრამა არაცნობიერის ერთ-ერთი ძირითადი არქეტიპია, მას თავისი ფორმა და დრამატული მითი აქვს. იგი კულტურაში ადამიანის მოქმედებას არეგულირებს.

დრამატული მითის წვდომა თეატრის რელიგიურ-რიტუალური არსების მეშვეობით ხორციელდება.

ისტორიასა და ტრაგედიას შორის იგივეობის ნიშნის დასმა ადასტურებს, რომ ყოველივე, რაც ადამიანის კულტურაში ყოფიერებას უკავშირდება, თავისი არსით მითის ანუ დრამატული არქეტიპის მოქმედების სფეროა. 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 „ღვთაება“, რომლის თაყვანისცემა თეატრად წოდებული რიტუალური ქმედების დროს ხორციელდება.

„ყოველი ფორმა, ყოველი მოხაზულობა ჩვენთვის რელიგიური კვეთების ფორმაა სწორედ იმ ხალხისა, რომელთაც ეს ხელოვნება წარმოშვეს.“ ლოგიკურად შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნება ეროვნული ნიშნით გაერთიანებულ ადამიანთა რელიგიური მსახურების – კულტის ფორმაა. ცხადია, 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 რეჟისორის თეატრალურ ნაზრევს ავანგარდის თეატრის მითო-რიტუალურ ასპექტებთან აკავშირებს.

მამასადამე, ერი, ახმეტელის მიხედვით, ღვთის თაყვანისცემისა

¹ Юнг К., „Об архетипах коллективного бессознательного“, *Архетип и символ*. გვ. 98.

და სამყაროს გარდაქმნა-შექმნის, ნაციონალური უნივერსუმის აგების სპეციფიკური 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“¹.

ახმეტელს მკაფიოდ აქვს ხაზგასმული მომავალი ქართული თეატრის დანიშნულება, რომელიც რელიგიურ-რიტუალური მსახურების ფორმით უნდა განხორციელდეს. ფაქტობრივად, მომავალ ქართულ თეატრს იგი ახალი სინთეტური ნაციონალურ-ეზოთერული იდეოლოგიისა და მისი რიტუალური მსახურების ადგილად განიხილავს, სადაც ნაციონალური კულტურის რიტუალით ქმნადობა განხორციელდება. „თეატრის რელიგიის“ განსაზღვრებაში ახმეტელი 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 ერთგვარი ლაბორატორია და ახალ ფორმათა ძიების ადგილი, სათამაშო სივრცის დაგეგმვა, როგორც კომუნიკაციის სასურველ ფორმათა მიღწევის საშუალება, მსახიობის ნაციონალური ბუნებით განპირობებული ფსიქოფიზიკური 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 ზოგად თვალსაზრისს გვთავაზობს, რომელიც შეგვიძლია თავისი ბუნებით ავანგარდის თეატრის კონცეფციათა რიგს მივაკუთვნოთ.

¹ ახმეტელი ალ., „მომავალი ქართული თეატრი“, გვ. 47.

თავი III

მითი და ინიციატივის რიტუალი რობაქიძის ღრამაში „ლაპარა“

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, ერთი მხრივ, რელიგიას, მეორე მხრივ კი, ფილოსოფიას დაუახლოვდა. ფაქტობრივად, თეატრალური ავანგარდი ახალ რევოლუციურ ესთეტიკას, სინამდვილის ხედვისა და განცდის ალტერნატიულ წესებს ამკვიდრებდა. ამის მიუხედავად, ხშირად ასეთი ხელოვნება, განსაკუთრებით კი საბჭოთა კრიტიციზმში ითვლებოდა დეკადანსად, ფორმალიზმად და „ხელოვნებად 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 მსოფლალქმისადმი, პრიმიტიული ხელოვნების რიტუალური ბუნებისა და საინიციაციო ფუნქციისადმი. რიტუალის, როგორც მარად განმეორებად მაგიურ 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, მეოცე საუკუნის ხელოვნების თეორია და პრაქტიკა ერთმანეთს დაუახლოვდა და მიზნად დაისახა ხელოვნების კულტურტრეგერული, საზოგადოებისა და ფსიქიკის მარეგულირებელი და მარგანიზებელი ფენომენის როლის აღდგენა.

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.

ამ 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 ყოველი სახის მიღმა დიონისე ტირის ან იცინის“, – წერდა რუდოლფ კარმანი.¹ იგი რობაქიძის შემოქმედებაში დრამის ჭეშმარიტი ბუნების ნიციშესებურ გაგებას ხედავს, რომელიც დრამის შენიღბულ ქვემდებარედ ერთადერთ პერსონაჟს – დიონისეს აღიარებს.

ყველაზე უკეთ გრიგოლ რობაქიძის კონცეპტუალურ შეხედულებათა შესახებ მისი საუკეთესო პიესა – „ლამარა“ მოგვითხრობს. ნაწარმოების განხილვა გააიოლებს გრიგოლ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის წვდომას.

პიესის სიუჟეტი, რომელიც მინდიას შესახებ თქმულებათა მიხედვით შეიქმნა, მითოლოგიური ისტორიის კანონების შესაბამისად ვითარდება. რობაქიძე ძალზე მტკივნეულად აღიქვამდა მისი ნაწარმოების ვაჟას „გველისმჭამელთან“ მიმართებაში „მეორეულ“ მოვლენად მიჩნევის მცდელობას. წერილში „ვაჟას ენგალი“, რომელშიც ამ საკითხზე მსჯელობს, რობაქიძე წერს: „ვეკითხები მკითხველთ: „ლამარა“ შედის ვაჟას შემოქმედების რკალში, თუ ვაჟა „ლამარას“ რკალში?“²... „გველისმჭამელი“ სხვაა და „ლამარა“ კიდევ სხვა – მაგრამ თაური ორივესი ერთია. ესაა – 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“.³ ამ ნაწყვეტში რობაქიძე ხაზს უსვამს ნაწარმოების მითიურ არსს, რაშიც დასრულებულ კოსმოგონიას

¹ კარმანი, რ., „რობაქიძე და მითის აღორძინება“, გვ. 384.

² რობაქიძე გრ., „ვაჟას ენგალი“, *ჩემთვის სიძარითლე ყველაფერი*, გვ. 180.

³ იქვე, გვ. 183.

და საკრალურ ისტორიას გულისხმობს. აქვე მოდერნიზებული 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 ამოკითხვა შეიძლება. მოქმედების განვითარებაც მითოლოგიური გადმოცემის მსვლელობის ტრადიციულ წესებს მისდევს. ამას მრავალი გარემოება გვაფიქრებინებს. ჯერ ერთი, პიესაში შესაძლებელია მითოლოგიური პანთეონის სხვადასხვა რანგის ღვთაებათა – როგორც უზუნაესი, ისე „ლოკალური“ მნიშვნელობის ღმერთების – გამოკვეთა. ცენტრალური ადგილი ამ სახეთა შორის, რა თქმა უნდა, მზეს ეკუთვნის. თუმცა, ვიდრე ქართულ მითოლოგიაში მზის ადგილსა და ფუნქციაზე შევჩერდებოდეთ, „ლამარაში“ ფრამენტულად 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 ქავთარის პატარა ვაჟს გველის ნაკბენისგან უწყამლებს, იგი შინ დაძინებას გარეთ დარჩენას ამჯობინებს.

- მე მინდიასთან დავრჩები... ვარსკვლავებს გამოვკითხავ, – გადაწყვეტს ლაგაზი, ქავთარის უფროსი ვაჟი.
- 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...¹

მამასადამე, ვარსკვლავები ბუნების უბეში შობილან და ამავე უბეს ესწრაფვიან იმ ღამით, როდესაც მინდია და ლაგაზი ცაზე „კითხულობენ“. ეს ჩვეულებრივი ღამე არ არის, განსაკუთრებული ღამეა, ვარსკვლავთა ინციაციის ღამე, რადგან ისინი საწყისს

¹ რობაქიძე გრ., „ლამარა“, თეატრალური მოამბე, 4, 1989, გვ. 81.

უბრუნდებიან, რათა იქიდან ხელახლა იშვან. უბე იქ არის, სადაც გული ძგერს, მაშასადამე, ვარსკვლავნი ბუნების გულიდან იშვიან. გულს კი ერთი თვისება აქვს – ის რიტმულად ძგერს, სისხლს გადაისვრის მთელ სხეულში, სისხლი ყველა ძარღვს გაირბენს და ისევ გულს უბრუნდება, რათა ახალი ძალითა და სიცოცხლით გამდიდრებული, ხელახალ წრეზე გაემართოს. გულიდან შობილი სამყაროს ამბავი იმასაც გვამცნობს, რომ შობილნი, სრული წრის გავლის შემდეგ, ახალი წრის გასაველელად კვლავ გულისაკენ ბრუნდებიან. ამ შეთხვევაში რობაქიძის მიერ ვარსკვლავთა დაბადების ამბის თხრობა მათი ბედისწერის ისტორიასაც მოიცავს. უკუნი უბე, ამავე დროს, ბუნების მდებარებითი არსის, მისი საშოს სიმბოლოცაა. იქ, იმ საკრალურ პირველქმნილ წყვილადში, იბადება ახალი სიცოცხლე, ახალბედა იქ გადის „სიკვდილის“ ფაზას, რათა, წყვილადთან 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 მოევილინონ. 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 ნაწილობრივ გამხელილი საიდუმლო. ისინი ხომ „ნაზიარებთა“ რიცხვს ეკუთვნიან, თუმცა სხვადასხვაა მათი ზიარების ხარისხი. ჯერჯერობით, იერარქიულ კიბეზე მინდია 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 გმირად უნდა იქცეს, 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 არიან, რომელთა ზეციური ქცევით მოკვდავნი თავის ბედისწერას კითხულობენ.

ასეთია, ნაწილობრივ, იმ ინტერესის ერთ-ერთი მოტივი, რომელიც მასწავლებელსა და მოწაფეს ამოძრავებს. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ვარსკვლავნი, ამავე დროს, თავის საკუთარ ბედისწერასაც ექვემდებარებიან ანუ, ადამიანთა ბედის მაუწყებელთა გარდა, დამოუკიდებელი თავგადასავლის განმცდელნიც არიან. 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 გულშიაც ძგერს და გველისაშიც. „დაბადებისა“ და „დაღუპვის“ ამ წინასწარგანსაზღვრულობაში აუცილებლობა და მთელი არსებულის ბედისწერა არის მოქცეული. ელენე თოფურიძე აქ ანაქსიმანდრეს შეხედულებას გადმოგვცემს, რომელიც განკერძოებულ ყოფიერებას სასჯელადაც კი მიიჩნევდა. ყოფიერების „გაუსაძლისი“ ტრაგიზმის თემა სიცოცხლის აუცილებლობასთან არის დაკავშირებული. ადამიანს არჩევანის თავისუფლება არ აქვს. ხშირად ის მისი ნების გარეშე ერთვება ყოფიერების დრამის ყველაზე მძაფრად დრამატულსა და ტრაგიკულ მომენტებში. თუმცა, როგორც ლავაზისა და მინდიას მიერ ლამის ზეცაზე წაკითხული ისტორია მოწმობს, თვით ცთომილნიც ვერ გაურბიან სიკვდილისა და განახლების მისტერიას.

ვარსკვლავთა ენას მინდია სხვაგვარ „კრიალს“ უწოდებს. ვარსკვლავთა ენა და მათი ყოფიერების დასტური სინათლეა. ასტრალურ ღვთაებათა ღვთაებრიობა, ძირითადად, ნათლისა და ბნელის ურთიერთგადაჯაჭვულ სიმბოლიკასთან არის დაკავშირებული. ყოფიერება ნათელს უკავშირდება – სინათლე საგნისთვის 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 – წყვლიადს უბრუნდებიან, რათა იქიდან მეტი სინათლით იშვან. წყვლიადიდან იშვის ნათელი. თუმცა ეს წყვლიადი, ნათლის წარმოქმნელი, ჩვეულებრივი წყვლიადი როდია, ის „უბის“ წყვლიადია. ბერძნულ მითოსში სინათლე – ეთერი და ღლე – ჰემერა ერების (წყვლიადი) და ნიუქტას (ღამე) კავშირიდან იბადება. ღამევე შობს მოირას – ბედისწერას, რომელიც არა მხოლოდ ადამიანებზე,

არამედ ღმერთებზეც მეფობს, წერს ჰესიოდე. ვარსკვლავებზე „კითხვის“ ღამეს სამი ღვთაების არსება იკვეთება: ნათლის (მზის), წყვლიადის (ღამის, პრეკოსმიური დედის), ბედისწერის, რომლის ძალას ვარსკვლავნიც ემორჩილებიან.

როდესაც ბუნების უბის შესახებ საუბრობს, მინდია მას უკუნეთთან აიგივებს. ინიციაციის რიტუალში პირობითი „წყვლიადის“ სხვადასხვა ხერხით შექმნის მიზნად მირჩა ელიადე წინაკოსმიურ მდგომარეობაში დროებითი დაბრუნების მიღწევას მიიჩნევს. ინიციაციის „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 წყვლიადის 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 ასაზრდოოს. საინტერესოა, რომ, რობაქიძის ლექსიკური არჩევანის წყალობით, კოსმოსსა და პრეკოსმიურ მდგომარეობას შორის ასეთი თანახმიერი კავშირი, განსაკუთრებული მოკავშირეობა მყარდება. სამყაროში ყველაფერი სიცოცხლის განახლებასა და შენარჩუნებას ემსახურება. ვარსკვლავნი, უსახელო ღვთაებანი, კოსმოგონიური აქტის სუბიექტნი, საწყისს ესწრაფვიან. სამყაროში რეკრეაციის დრო დადგა, რომელიც ყოველთვის ნახტომს, ზებუნებრივი ყოფიერების საიდუმლოს, სულის არსებობის მიზნობრიობის ხელახალ და, შესაძლოა, უფრო ღრმა წვდომას უკავშირდება. თუმცა რეკრეაცია, რომელიც, ერთი მხრივ, ხსოვნას გულისხმობს (და ეს ხსოვნა არის სულის საკრალური ისტორიის შექმნის საფუძველი), მეორე მხრივ, სრულ განახლებასაც გვპირდება, რაც ახალი მახსოვრობის, ყოფიერების, შესაძლოა, მარად იგივე, მაგრამ მაინც მარად ახალი ფურცლის გადაშლას გვიქადის.

უპკვე ითქვა, რომ ბუნების უბე ბუნების მკერდის, მისი

მასაზრდოებელი ძალის ასოციაციას იწვევს. რობაქიძის მხატვრული მეტაფორის წყალობით, შესაძლებელი ხდება ვარსკვლავთა სამშობლოს გრძნობადი სატების შექმნა. ვფიქრობთ, სწორედ ამ პრეკოსმიური დედის მიმართ უნდა იყოს მიმართული მინდიას ლოცვა, რომელსაც იგი ძალის დაკარგვით გამოწვეული სასოწარკვეთილების ჟამს აღავლენს.

მინდია: უსახელო! მაღალო!
რისად მამცილი?! რისად დამტოვე?!
რისად დამაგდე ვით წისქვილი სათავეგადაგებული?!
რისად დამცალე ვით ამამშრალი წყარო კლდეების?!
რისად ამიძვრიე მზერა ნათელი?!
რისად დამიბანდე გული უცხო სურვებით?!
მოვედ ჩემთან – ვით დედა შეილთან.
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 წუთას 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 ჰყავდეთ, დედა, რომელიც ყველგან არის, ყველაფერს განმსჭვალავს და ასაზრდოებს თავისი მაცოცხლებელი ძალით. ამ ღვთაების განუსაზღვრელობა იმითაა გამოწვეული, რომ იგი ყველგან სუფევს 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 მდებრობითობის არსს გამოხატავს უკეთესად, ვიდრე სიტყვა უბე, რომელიც მთლიანად შიგნიდან მოსაქცევს, მოსაკალათებელს, თავშესაფარებელს ნიშნავს. ის უხილავია, ისევე, როგორც უხილავია ჩანასახისთვის საშო, რომელიც მთელი თავისი არსების დელობრივი ძალით ასაზრდოებს მას. თუმცა, დგება ჟამი, როდესაც, ემბრიონი სამზეოზე უნდა გამოვიდეს, როდესაც უნდა მოსწყდეს დედის ძუძუს და დამოუკიდებელი ნაბიჯები გადადგას. მინდიას ლოცვა დამოუკიდებელი ყოფიერების გამო განცდილი შიშით არის გამოწვეული. ინიციატია სრულდება, ახალბედა პირველ ნაბიჯებს დგამს ახლად შექმნილ სამყაროში. მას აღარ იცავს განუსაზღვრელი აღმატებული მდებრობითობის საფარი, მდებრობითობის 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 დინამიკურ, ბოლოქარ ჰარმონიას ადამიანი ტრაგიკულად განიცდის, 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 დაძაბული ურთიერთ-დაპირისპირების შესახებ წარმოდგენა – აუცილებლობისა, რომელიც სამყაროსა და საზოგადოებაში ბატონობს, და ადამიანის სუბიექტური მიზანსწრაფვისა, ის თავის ნებას დაუმორჩილოს – ჯერ კიდევ ჰესიოდესთან ვლინდება. იდეა აუცილებლობაზე ადამიანის შესაძლო გამარჯვების შესახებ, და შესაბამისად, კულტურის შესაძლებლობის იდეა, მის მიერ პრომეთეზე მოთხრობილ მითში პოულობს ასახვას. იგივე იდეაა გამოხატული სულის ღმერთების (ზევისის) ბუნების ღმერთებზე (ტიტანებზე) გამარჯვების მითშიც...

უნდა ითქვას, რომ ელინთა ნააზრევში ტრაგიკული თავად ქვეყნიერების ერთგვარ განსაზღვრულობად, მის არსებით მომენტად იქცევა (ახმეტელისთვის, როგორც ზემოთ გამოჩნდა, ტრაგიკული ერის ისტორიის ასეთივე არსებით მომენტად, მის ფორმალურ და საზრისობრივ განსაზღვრულობად იქცევა – თ. ბ.). ის ფაქტი,

რომ სტიქიათა კოსმიური კატასტროფების გამოძვევევი ბრძოლა ყოფიერების სიღრმისეულ 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“.¹

ვარსკვლავთა ბედისწერაც იმას გვაუწყებს, რომ აუცილებლობას ყველაფერი ემორჩილება, თვით ღვთაებრივი ქმნილებანიც კი. 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.

თუმცა სანამ მინდიას მრავალსაფეხურიანი ინიციაციის, მის მიერ სრული და ქმედითი ცოდნის მიღწევის, იჩოს ინიცირებისა და ტრაგიკული დაპირისპირების გადასაჭრელად საკუთარი თავის მსხვერპლად გამეტების შესახებ ვისაუბრებდეთ, შევეცდებით, პიესის კონფლიქტის 'დიდი' და 'მცირე' წრეები მოვხაზოთ. ეგზისტენციური დილემის გადაჭრის ერთადერთ შესაძლებლობად რობაქიძის „ლამარაში“ ადამიანის პირადი არჩევანი ჩანს, რომელსაც კულტურემოქმედებითი აქტის მნიშვნელობა ენიჭება. 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 ისეა 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

¹ Топуридзе Е., *Человек в античной трагедии*, გვ. 25.

მითოსში – ზევსისა და პრომეთეს) კონფლიქტის მიღმა, ადამიანმა მათი ფუძისეული მოკავშირეობა განჭვრიტოს. ამ წინააღმდეგობის დაძლევა მზის სიმბოლიკის საშუალებითა და მისი რენკარნირებული მიწიერი სახის – ლამარას საშუალებით ხდება. უკვე აღვნიშნეთ, რომ „სრულყოფილი“ საკრალური ისტორიის გამართვაში რობაქიძეს ქართული კულტურის ისეთი უნივერსალური სახე ეხმარება, როგორცაა მზე.

მზის ღმერთობა საქართველოში მრავალი არქეოლოგიური თუ ეთნოგრაფიული მასალით დასტურდება, ამასვე ასაბუთებს ქართველი ემიგრანტი მკვლევრის – ვიქტორ ნოზაძის „ვეფხისტყაოსნისადმი“ მიძღვნილი ფუნდამენტური გამოკვლევა, რომლის ერთი წიგნი მთლიანად „ვეფხისტყაოსნის“ მზისმეტყველებას ეთმობა. სოლარულ მითოლოგიას ყოფიერების ბუნების მოდელირებისათვის არაჩვეულებრივად სრული და ყოვლისმომცველი სიმბოლო აქვს. მზის იდეის უნივერსალურ ტევადობას სოლარული ორნამენტი და სხვადასხვა სოლარული შინაარსის სიმბოლო ადასტურებს (ბორჯღალი, სვასტიკა), რომელიც, პრაქტიკულად, ყოფიერების ყოველგვარი გრძნობადი გამოვლინების მოდელირებას ახდენს. აქ თავს იყრის წარმოდგენები ნათლისა და მოძრაობის ბუნების ერთიანობაზე. სინათლისა და მოძრაობის ცნებები ერთ გრძნობად სიმბოლოში განუყოფლად ერთიანდება. ბორჯღალსა და სვასტიკაში კიდევ მრავალი მნიშვნელობის ამოკითხვაა შესაძლებელი, კერძოდ 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 ტრავიკული ანტინომიურობის მიუხედავად, ყოველთვის უპირობო ღირებულებას წარმოადგენს. ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით მზის სიმბოლოს ღვთაებრივსა და რიტუალურ მნიშვნელობას როგორც რობაქიძის დრამატურგიის, ისე ქართული თეატრის წარმართული რიტუალური ფესვებისათვის.

„ლამარაში“ გადმოცემულ მითოლოგიურ ვერსიაში, რომელიც აგებულია მწერლის პოეტური წარმოსახვისა და მითის კონსტრუირების „ობიექტური“ კანონების მიხედვით, საყოველთაო

ინიციატივა ეტაპობრივია და მითოსურ სახეთა თუ სიმბოლოთა თანახმიერი მოქმედებით ხორციელდება. ვარსკვლავნი, ბუნების უბე, მზე, გველი, სისხლი, ჩიტი, გმირი – სულის საკრალური ისტორიის თანაშემოქმედნი 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 ინიციატივას განახორციელებს. ადამიანი ღვთაებისათვის დამახასიათებელ ძირითად თვისებას იძენს, ის სხვისთვის ღვთაებრივი ბუნების მინიჭების უნარის მქონე ხდება. მინდია იჩოს „აზიარებს“, მის სრულყოფილ და მყისიერ ინიცირებას ახდენს და საკრალური სულიერების რკალში ჩართავს. ღვთაება და ადამიანი ბედისწერაზე ეთიკური არჩევანის გზით ამადლებიან და ტრაგიკულ წინააღმდეგობას ერთობლივად აუქმებენ.

პიესის ერთიანი პოეტური ტექსტიდან თავიდანვე იგრძნობა, რომ ამ საკრალური ქმედების მიზანი მიჯნათა გადალახვაა. მწერალი თითქოს ყოველ სიტყვას მიკრომითის დატვირთვას ანიჭებს. სიტყვა „უბის“ თაობაზე უკვე ვისაუბრეთ. გაცილებით უფრო დიდი დატვირთვის მატარებელია ის სიმბოლო, რომელიც პიესის ტექსტში პირველივე რემარკიდან შემოდის და მთელი მოქმედების ერთიან მიზანსწრაფვას, მეტიც, სამყაროს ინიციატივის მიზნობრივი აქტის შინაგან ენტელექციას გამოხატავს. ეს სიმბოლო სხვადასხვა ვარიაციაში მოცემულ ზღვრის 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 პრობლემატიკა, რომელიც პიესის მოქმედების შემდგომი მსვლელობისას გაიშლება. ნაწყვეტში ზღვრის, ზღურბლის თემა სამჯერ და სამგვარად არის მოწოდებული; პირველ ორ ვარიანტში – როგორც პრობლემა, რომელიც გადასაჭრელად, გადასალახად გეინიშობს – 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. საზღვრის პირველი ორი აღნიშვნა ორივე ჭრილშია მოწოდებული – ბუნებრივსა (ხრამი) და სოციალურში (ხეესურეთისა და ქისტეთის საზღვარი). ნადირს სწორედ ბუნებრივი საზღვრის გადალახვის ძალა შესწევს, მაგრამ საჭიროა საზღვრის გადალახვის ადამიანური, კულტურული „ვერსიის“ შექმნა. ამდენად, დასაწისშივე ცხადია, რომ ის, რაც ბუნების ანუ აუცილებლობის სამყაროში თავისთავად გვარდება და ეთიკურ დილემას არ ქმნის, ადამიანურ სამყაროში გადაულახავ წინააღმდეგობად იქცევა. კანონზომიერება, თავისუფალი არჩევანის არარსებობა ანუ უზენაესის ნების აბსოლუტური უპირობო აღსრულება ბუნებას ცოდვისგან იცავს. ბუნებაში არსებული სიკვდილი მკვლევლობის 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 სზო რამაა.

გველის მიერ ჩიტის მოკვდინება მინდიას მკვლევლობისა და დანაშაულის რანგში არ აჰყავს. მხოლოდ ადამიანის მოქმედებას შეუძლია თავისი შეჭრით დაარღვიოს ბუნების ჰარმონია, 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. / სიძესიმამრი 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 – საკრალური. საკრალური 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 გადმონაცვლებს. 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 მაკვლები – ვერ მაისვენო.
მამეც ცულ-წალდი:
გზა გავიკაფო.
მამეც სანთელი:
გზა ჩავინათო.
უნდა ჩავიდე ჩვევა-ქცევითა.
უნდა გაჰვობხო 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 „გაპოსავს“, მამას გაემიჯნება და საუკუნოდ შეაჩვენებს („აგრემც მაკვლები – ვერ მაისვენო“).

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 – გონის ადგილი, რომელიც ძალასა და საზრიანობას შეიცავს, თავში ძევს და, შესაბამისად, სათავო, „სამთავრო“ მნიშვნელობაც აქვს). დაპირისპირება სიძესა და სიმამრს შორის მამასა და ქალიშვილს შორის დაპირისპირებაში გადადის. აქ სრულიად ლოგიკურად გვახსენდება ანტიკური დრამა, კერძოდ, ანტიგონეს ისტორია, სადაც ღვთაებრივი „კანონმდებლობის“

სხვადასხვა მოთხოვნათა ანტინომიური დაპირისპირების წინაშე ვდგებით. სიმღერის წარმართულ ტექსტში ტრაგიკული კონფლიქტის განვრცობადობა, „მემკვიდრეობითობა“ და საბედისწერო გადაულახაობაა ნაჩვენები.

დრამატურგი ამ სიმღერით, ისევე, როგორც პირველი რემარკის ტექსტით, შეგვაძნადებს, რომ მოქმედება გადაულახავ წინააღმდეგობებს შეეხება, რომელთა გადაჭრა დრამის ამოცანას წარმოადგენს; 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 აღვსილი აქტია. სამყაროში მარად არსებობს ყოფიერების თანშობილი, მისი ბუნების იმანენტური ტრაგიკული კონფლიქტის დაძლევისკენ მიმართული ნება. ამიტომაც იწყება მარად ხელახლა სამყაროს შექმნის კოსმოგონიური აქტი, რომელსაც თან სდევს ადამიანის მენტალური შექმნა და მისი მეშვეობით სოციუმის ფორმირება. ამ სიმღერაში იკვეთება ის ამოცანაც, რომლის გადაჭრას უნდა შეეცადოს დრამატურგი; რომლის გადაჭრა ერთიანი კოსმოგონიისა და საკრალური ისტორიის მიზანია – მამისა და ქალიშვილის შერიგება, მათი ტრაგიკული განმხრობებისა 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 მითის მნიშვნელობას იქვე აღარ განმარტავს, მაგრამ 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 არის ლოკალური. მას ყოველთვის მითის გლობალურობა ახასიათებს (აქ ნიცშეს ციტატას გავიხსენებთ წინა თავიდან, რომლის თანახმადაც,

ევრიბიდეძელი ტრაგედიის გმირი მუდამ შენიღბული დიონისე იყო: „ბერძნული სცენის ყველა ცნობილი გმირები – პრომეთე, ოიდიპოსი და სხვები მხოლოდ ამ უპირველესი გმირის ნიღბებს წარმოადგენენ, ყველა ამ ნიღბის მიღმა ღვთაება იმალება“) ანუ ტრაგედიაში შეიძლება ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტურ წინააღმდეგობაში მოხვედრის ისტორიის ამოკითხვა – წინააღმდეგობისა, რომელიც მისი გადასაჭრელი ხდება. მხოლოდ ამ რანგისა და მასშტაბის წინააღმდეგობას შესწევს ძალა ადამიანს კათარზისი ანუ გადალახვისგან მონიჭებული სიამოვნება განაცდევინოს. „ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ, აგრეთვე, შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა“¹. 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, რადგან ამ დროს განვითარებული ორგანული ცვლილებები ინდივიდს ახალ სიტუაციასთან შეგუების საშუალებას აძლევს“². ლევი-სტროსისთვის მაგიური სიტუაცია არის კონსენსუსი, ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფსა თუ მთელ საზოგადოებაში არსებული შეთანხმება მოვლენათა შინაგანი მიზეზშედეგობრიობის სტრუქტურისა და საზრისის თაობაზე.

ჩვენი დებულების თანახმად, 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 ახალბედს მიერ განცდილ გრძნობებს შეესატყვისება. ეს შიში სიკვდილის, არარსებობის შიშია. ადამიანს ეშინია, რომ ტრაგიკული ანტინომია ვერ გადაიჭრება და ეს კულტურისა და საზოგადოების, საზოგადოების ფარგლებში კი ინდივიდის არსებობას შეუძლებელს გახდის. მაგრამ ტრაგედიის მეშვეობით ანტინომიური ვითარების დროებითი გადალახვა ხდება და კულტურული თუ საზოგადოებრივი არსებობის გაგრძელების შესაძლებლობა ძალაში რჩება.

დრამის გმირის დაღუპვა, შეიძლება შევადაროთ რიტუალური მსხვერპლშეწირვის აქტსაც, როდესაც სისხლით ხდება ღვთაების

¹ არისტოტელე, *პოეტიკა*, გვ. 164.

² Леви-Стросс К., *Структурная антропология*, გვ. 148.

„დამწყალობება,“ საკრალური კავშირის შეკვრა. თეატრალური სანახაობა პირობითი მსხვერპლშეწირვის დატვირთვისადაც ატარებს, ერთი შეწირული ზვარაკით მთელი საზოგადოების განწმენდა ხდება. საინტერესოა, რომ არისტოტელე სწორედ სიტყვა „განწმენდას“ მიმართავს, რომელიც, ჩვენი აზრით, სამედიცინო ტერმინოლოგიის გარდა, რელიგიურ რიტუალთან და მისტერიასთან დაკავშირებული ლექსიკიდან უნდა მომდინარეობდეს და 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. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თეატრი, ისევე, როგორც ქართული ფილოსოფია, ახდენს მითოლოგიური ტოტალური განახლების მოდელის პროექციას ადამიანის სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნებისმიერ სფეროზე და მას ყოფიერების საყოველთაო მოდელად აცხადებს.

ვარსკვლავთა „ინიციაციის“ ეპიზოდი, შესაძლოა, ის საკვანძო მომენტია, ის „განმარტება“ „რომელიც პიესის ერთიანი დრამატურგიის გახსნას ემსახურება. ფაქტობრივად, მთელი პიესა ხელახალი შექმნის მოტივითაა განმსჭვალული. ის ერთიანად მოიცავს ყველაფერს, სიკვდილისა და მკვდრებით აღდგომის, განახლების საყოველთაოობაზე გვესაუბრება. განახლების, ხელახალი შობის თემა მუსიკალური რეპრიზასავით გასდევს ნაწარმოებს და სხვადასხვა სახით, ერთმანეთთან შინაგანი აუცილებლობით დაკავშირებულ ცალკეულ ეპიზოდებად მოგვეწოდება. ავტორი სამყაროს, საზოგადოებისა და ინდივიდის ინიციაციისა და შემდგომი სულიერი ცხოვრებისათვის განახლების ამბავს მოგვითხრობს.

ვარსკვლავთა „ინიციაციის სცენას“ წინ მიხდის ინიციაცია უძღვის, რომელიც ინიციაციას საყოველთაო დრამის ტოტალურობაში რამდენიმე მიზანს ემსახურება; ერთ-ერთია ის, რომ სამყაროს

განახლების დრამა უნდა განხორციელდეს, ამ დრამის ენის მცოდნე უნდა მომზადდეს. ძირითადი მიზანი კი ის გახლავთ, რომ ლეთაებას ადამიანი საკუთარი ბუნების შემეცნებისთვის სჭირდება. ადამიანი-ღმერთის ანტაგონისტურ-პარტნიორული ურთიერთკავშირი ცნობილია ყველა მითოლოგიისთვის. ეს განუყოფელი წყვილი გრიგოლ რობაქიძესთან „ღმერთკაცობრიობის“ სახელს იძენს – იმდენად გადაჯაჭვულია მასთან ადამიანისა და ღმერთის სულიერი ცხოვრების მარადიული განახლებადობა. როგორც ახმეტელის, ისე რობაქიძის ნააზრევს გერმანული ფილოსოფიის სხვადასხვა დიდ წარმომადგენელთან, 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 პიესის დასაწყისში მწყემს ბიჭებს აზიარებს. ყოველი არსებულის ძირი ერთია, მათ ერთიანი საწყისი სიცოცხლის ძეგრა აერთიანებს, რიტმი, რომელიც ბუნების გულის ძეგრამ, მათმა შემქმნელმა მინიჭა მათ.

მინდიას ინიციაციის თაობაზე მისივე მონათხრობიდან ვიტყვობთ. 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 გამიზნული, მაგრამ, როგორც ამაში მოგვიანებით დავრწმუნდებით, შამანური თუ მკურნალის ინიციაციის პირდაპირი თუ არაპირდაპირი სამიზნე კოლექტივის გაშუალებული ინიციაციაა. თავად შამანი თუ მკურნალი თემში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს და სამყაროს ზებუნებრივ ძალებთან მეკავშირის როლში გამოდის. იგი იმ კარიბჭედ იქცევა, რომელიც ვირტუალურ, ფანტაზმურ, ზებუნებრივ რეალობაში მიუძღვება „სამწყსოს“. მაშასადამე, ცოდნის შემქმნისა და მფლობელის მდგომარეობა ორ საზრისს მოიცავს: ერთი მხრივ, 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, 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 განხორციელება, სიცოცხლის შინაგანი მიზნობრიობის ნებაყოფილობითი და ცნობიერი არჩევაა.

ამ ეპიზოდის სიმბოლიკაზე მსჯელობის საშუალება რომ მოგვეცეს, ნაწყვეტის გაცნობა აჯობებს:

„მინდია. კალოზე ვიწვევ. სიცხეში. ხის ძირას. სიცხე დიდი იყო: ალმურიანი.

წამძინებოდა. ჩრდილი გადასულიყო. მზეს დავესიციხე. 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.

რალაცას 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 უნებლიეთ ინიციაციის მესამე ტიპისათვის (იგულისხმება შამანური ანუ რჩეულთა ინიციაცია – თ. ბ.) დამახასიათებელ გამოცდებს გაივლის, ბედის მიერ მოწოდებულნი არიან უფრო ღრმა რელიგიური გამოცდილების მისაღებად, ვიდრე ეს საზოგადოების სხვა წევრთათვის არის ხელმისაწვდომი“.¹ ცხადია, მინდია ასეთ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის და მას სულის საკრალური ისტორიის მსველელობაში განსაკუთრებული ადგილი მიენიჭა.

¹ Eliade M., *Rites and Symbols of Initiation*, გვ. 2.

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 აღარ არის, მას საკულტო დატვირთვა და საზრისი ენიჭება, რადგან სწორედ ამ ხის ქვეშ ხორციელდება ახალბედას ზიარების აქტი. ვერა ბარდაველიძე აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში არსებული სიცოცხლის ხის კულტის შესახებ მოგვითხრობს და თვლის, რომ ხის თაყვანისცემა თავის ადრეულ საფეხურზე ასტრალურ ღვთაებათა კულტთანაც იყო დაკავშირებული. 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 მოხდა მინდიას ინიციაცია, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ასტრალური ღვთაებისაგან მომდინარე ამ ქმედებას სიცოცხლის განმტკიცებისთვის პოზიტიური საზრისი აქვს. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში დადასტურებული საწესო ქმედების შესახებ ვ. ბარდაველიძე წერს: „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“.¹

აშკარაა, რომ 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“ გავისხენებთ, დავრწმუნდებით, რომ სიცოცხლის ხეც, ემოციურად, იმავე შინაარსის მატარებელია და მას სიცოცხლის იდეის, განახლებული შობის მოტივის განმამტკიცებლის დატვირთვა ენიჭება.

სწორედ აღნიშნულ ეპიზოდში ასრულებს ხილულად აქტიურ როლს მზე, რომელსაც, როგორც უკვე აღინიშნა, ქართულ

¹ Бардавелидзе В., *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*, გვ. 65.

მითოლოგიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მწერლის ტექსტი ზუსტად გამოხატავს მზის ორბუნებოვნებას. მზემ გახლება იცის, ამ გახლებით თესავს იგი, სიცოცხლის მომცემი, სიკვდილს. სწორედ მზე აძინებს – სიმბოლურად კლავს მინდიას. ეს რიტუალური სიკვდილი მითოლოგიის ფარგლებში ხელახალ შობას უძღვის წინ.

სიკვდილის მომენტი ინიციაციის რიტუალში ახალბედასთვის „კოსმიური გაკვეთილის“ სწავლების პლანში ძალზე მნიშვნელოვან დატვირთვას ატარებს. „გველისმჭამელის“ ვაჟასეულ ვარიანტში მინდია ქაჯებს ჰყავდათ დატყვევებული. ქაჯებთან ტყვეობაში ყოფნა საიქიოში ყოფნას უტოლდება. მაშასადამე, მისი მყისიერი გარდაცვალება იმქვეყნიური მოგზაურობის თემასაც შეიცავს. გახლებული მზე „მკვლელია,“ ხოლო მინდია – ის მსხვერპლი, რომელიც მისმა გახლებამ შეიწირა. ვაჟასთან მინდია გველის ხორცს იგემებს და ცოდნას შეიძენს. რობაქიძის ვერსიაში გველი იგემებს მინდიას სისხლს. გველის მიერ მინდიას სისხლის ლოკვა აფრიკულ და ავსტრალიურ ინიციაციებში მონაწილე მონსტრის ქმედებას მოგვაგონებს. ახალბედას გველი ან რომელიმე სხვა ურჩხული ყლაპავს, რომლის სტომაქში ის სიკვდილის ფაზას გაივლის და ამის შემდეგ ხელახლა იბადება. გველსა და ბუნების უბეს ანუ უძველესსა და უპირველეს საწყისს შორის შესაძლებელია პარალელის გაღება. უბე, საშო, პრეკოსმიური წყვილი პიესის სიმბოლიკაში, ბუნებისა და მხატვრული სახეების სამყაროში გველის სახით შემოდის. გველი, ნიანგი თუ რაიმე სხვა მონსტრი არყოფნის, წინაკოსმიური წყვილიდის 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.

პიესაში ინიციაციის რიტუალთან დაკავშირებულ კიდევ რამდენიმე ნიშანდობლივ მომენტს ვხვდებით. პირველ რიგში, ეს ლამარას მიმართ მინდიას უძღურებაა. რა არის ამის მიზეზი? მირჩა ელიადე საინიციაციო რიტუალთა აღწერისას ვაჟებისათვის ‘ვაგინალური’ განასერის ამბავსაც მოგვითხრობს, 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 მოქმედებს, სქესობრივი განსაზღვრულობა არასრულყოფილების, განკერძოებულობის მაჩვენებელია. საკმარისია, პლატონის „ნადიმის“ ცნობილი მითი გავიხსენოთ, რომლის თანახმად, ანდროგინონი უფრო სრულყოფილია, ვიდრე მისი დასჯისა და გაკვეთის შემდეგ გაჩენილი „ნახევრები.“ მინდიას ლამარას დაუფლების ძალა არ შესწევს. ამას ორგვარი განმარტება აქვს: ჯერ ერთი, მინდია ჯერ კიდევ „ჩვილია“, რაც ლამარამ, როგორც რეინკარნირებულმა ღვთაებამ, მზემ, წინასწარ იცის. მინდიას მართლაც რაღაც ბორკავს და ეს შებორკვა, გარკვეულწილად, მის „ანდროგინულ“ ბუნებას უკავშირდება. როდესაც მირჩა ელიადე დაიაკების ტომში გოგონათა ინიციაციის შესახებ მოგვითხრობს, იგი დასძენს: „აქ ჩვენ ახალბედათა დროებითი ანდროგენიზაციისა და ასექსუალურობის თემას ვცნობთ“¹.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ლამარა მინდიას მისტიკური სწორფერი ხდება. სწორფრობის ინსტიტუტისა და მისი მისტიკური დატვირთვის შესახებ მოგვითხრობს რობაქიძე თავის „ენგადში“. იგი თვლის, რომ სწორფრობის 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 გაგებული სიყვარულისა? ალბათ ხევსურთა ტომი უძველეს დროში ორდენი იყო ერთგვარი, რომელსაც მიზნად ჰქონდა დასახული ასეთი გზნება და მტკიცება სიყვარულისა. ხევსურების 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:

¹ Eliade M., *Rites and Symbols of Initiation*, გვ. 44.

იგზნე ღვთიურ-წარუვალი ცეცხლეულ ზღვარზედ... ხევსურეთის გულისყური უფრო გონისა და სულისკენაა მიქცეული, ვიდრე მატერიალურისკენ... ხევსური ცეცხლია და კაეშანი“¹.

მინდიასა და ლამარას სწორფრობას, პიესის მითოლოგიური ისტორიიდან გამომდინარე, წინ მზისა და მინდიას სწორფრობა უძღვის. ხოლო პიესის მოვლენათა ლოგიკით ლამარა რეინკარნირებული და ადამიანად მოვლენილი მზეა ანუ, როდესაც მინდია და ლამარა ერთმანეთს ხვდებიან, ისინი უკვე სწორფერი არიან, მათი ქორწინება იმთავითვე აკრძალულია. სწორედ ამ აკრძალვის დარღვევისთვის ისჯებიან ისინი და ხანგრძლივი გამოსყიდვისა და განწმენდის გავლა უხდებათ.

მზის რეინკარნაცია მისი, როგორც ღვთაების, ახალ მიწიერ სტატუსში შობას უდრის. ახალ სტატუსში შობას კი წინ უსწრებს ინიციაციის რიტუალი. მირჩა ელიადე დაიაკების ტომში აღწერილ გოგონათა ინიციაციის ისტორიას მოგვითხრობს: „ის ერთადერთი საშუალება, რომელსაც ჩვენთვის ინიციაციის წესებისა და რიტუალების გენეზისის შესახებ ცოდნის მოცემა შეუძლია, მდებრთა გამოცდილებაა და სისხლის მისტერიის ირგვლივ იყრის თავს. ასეთია, მაგალითად, დაიაკების შემთხვევა, რომელთა შორისაც პუბერტეტის ასაკს მიღწეული გოგონა მთელი წლით თეთრ სათავსოში (ქოხში) არის იზოლირებული, მხოლოდ თეთრი სამოსი აცვია და თეთრი ფერის საკვებს მიირთმევს. მისი სეგრეგაციის დასასრულისთვის იგი ახალგაზრდა კაცის გადახსნილი ვენიდან ბამბუკის მილით წოვს სისხლს. ჩანს, ამ ჩვეულების აზრი უნდა გულისხმობდეს, რომ სეგრეგაციის პერიოდში გოგონა არც კაცია და არც ქალი“².

დაიაკების ტომის გოგონათა საინიციაციო რიტუალში სისხლის „წოვის“ მომენტი ისევე 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 დაიაკი გოგონა სისხლს ბამბუკის მილის საშუალებით სვამს – გველი, ისევე, როგორც ბამბუკის მილი ამ შემთხვევაში საბოლოო ინსტანცია კი არა, პარტნიორთა კომუნიკაციის საშუალებაა.

¹ რობაქიძე გრ., „ენგაღი“, *ჩემთვის სიბართლე ვეღაფერია*, გვ. 128-129.

² Eliade M., *Rites and Symbols of Initiation*, გვ. 44.

მაშასადამე, აქ ორმხრივი ინიცირება ხდება, რაც სწორფრობის ინსტიტუტის მითოლოგიზირებულ ვერსიას უნდა წარმოადგენდეს. სწორფრობა კი თანასწორობასაც გულისხმობს, ე. ი. რობაქიძემ ღვთაებისა და ადამიანის ჯვარედინი კრეაციის, ადამიანური და ღვთაებრივი ბუნების გაზიარების, ზღვრის გადალახვისა და, ამავე დროს, მისი შენარჩუნების – „ზღვარზე წვის“ – რიტუალური სურათი შექმნა.

სწორფრობის ინსტიტუტმა რობაქიძის პოეტურ წარმოსახვაში განვითარება განიცადა და მითოლოგიური სიმბოლიკა „აღიღვინა“. ეპიზოდს, რომელსაც „მინდიას ინიციაცია“ ვუწოდეთ, „მზის ინიციაცია“ შეიძლება დაერქვას (რობაქიძე აქაც, ისევე, როგორც სხვა შემთხვევებში, ქართული ცნობიერებისა და კულტურისათვის დამახასიათებელი ერთი ფუნდამენტური მიზანსწრაფვის – გაწყვეტილი კავშირების აღდგენისა და საზღვართა გადალახვისკენ ლტოლვის ტენდენციას ასახავს. მხედველობაში გვაქვს მწერლის სურვილი ნინოს ჯვრის სიმბოლიკაში წარმართულ 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 ილია ჭავჭავაძის „ოთარანთ 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. რობაქიძეს 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 მისტიკრიულ სამყაროში ლამარას შემოსვლა. ინიციაცია, როგორც კულტურის – 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 „ვეფხისტყაოსნის“ 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 იკითხება თეოსოფოსების აზრი იმის თაობაზე, რომ „მიწიერი ცხოვრების პარალელურად, ასტრალურ დონეზე, ჩვენ სხვა სიციცხლით ვცხოვრობთ, თუმცა ამას ვერ ვაცნობიერებთ“.¹ ჩვენც თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რობაქიძის პიესაში ლამარას უშუალო წინაპარი მზეა. თვითონ ტექსტი, პოეტური შედარებების გზით, ამას მრავალჯერ ადასტურებს. ლამარას მიმართ გამოთქმულ ეპითეტებში სულ მინდობს 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 გადმეყვია.

III ბიჭი. თითქო მზე მაესხა ტანზე“.²

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 გაგვანსენებს. ლამარას სახესთან დაკავშირებული მძაფრი სისხლისფერი ტონები მწერალს ქალსა და მინდიას შორის 'გენეტიკური,' „სისხლისმიერი“ კავშირის არსებობის გრძნობადი ესთეტიკური ფორმით გადმოცემისთვის სჭირდება. მინდიას მზემ შესძინა ახალი სიციცხლე, მინდიამ ის ქალად აქცია,

¹ Strindberg A., „Zones of the Spirit“, *Theatre of the Avant-Garde 1890-1950*. გვ.161.

² რობაქიძე გრ., „ლამარა“, თეატრალური მოაზრებები, გვ.73.

სქესობრივი გარკვეულობა მიანიჭა, როგორც დაიაკების ტომის ვაჟმა ქალს, რომელსაც გახსნილი ვენიდან თავისი სისხლი მოაწოვა. სისხლი აქ საყოველთაო გრძნობადი სიცოცხლის სახეა, ის ცნებათა მიზეზშედგობრივი კავშირის ალტერნატიულ გრძნობად კავშირს გამოხატავს „სახიერად“.

აღწერილი მოვლენების მისტერიულობა მათ მითიური მიზეზშედგობრიობით ტვირთავს, რასაც ინიციაციის მსვლელობისას ახალბედას მიერ ღვთაებრივი ბუნების შექმნის 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.“¹ ფერის სიმბოლურ მნიშვნელობას მწერალი განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს და ბაგრატიონთა დროშის ფერთა სიმბოლიკის ანალიზს გვთავაზობს: „ბაგრატიონთა საომარი ალაში მეწამული იყო, რომელსაც შუაგულში თეთრი ალი ჰქონდა გაწვდილი. ეს არ იყო შემთხვევითი აღრევა ფერისა. ჰინდოელთა „ვედანტა“ 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 სისრულეა და ყუდროება ღვთიური: „სატ ტვა“ – მას უდრის თეთრი. ალაში 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 უწოლა 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.“²

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გრიგოლ რობაქიძის პიესაში ‘ღვთაების’ გენეზისიც მიმდინარეობს ანუ ღვთაების თვითშემეცნებისა და თვითშემოქმედების პროცესი

¹ რობაქიძე გრ., „მზის ხანა ქართველთა“, *ჩემთვის სიბრძნული ყველაფერია*, გვ. 69

² იქვე, გვ. 69.

ნაჩვენებია ადამიანთან დიალოგში, მასთან „საკრალურ“ თანამშრომლობაში. ლამარა, როგორც რეინკარნირებული ღვთაების სახე, ადამიანურ ბედისწერასთან ზიარებით შინაგან განვითარებას განიცდის. „ყოველი მოვლენა განიხილულია კოსმიური კავშირით სამყაროსთან და მითოლოგიური ხდება,“ – წერს რობაქიძე იენაში გამოქვეყნებულ „დემონსა და მითოსში“.¹ 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“²).

მინდიას შესახებ თქმულების დრამატურგიული დამუშავება მწერალს წარმართულისა და ქრისტიანულის ანტინომიის დაძლევისკენ აქვს მიმართული, რაც იჩოს ეთიკური გარდასახვის სასწაულით, მისი სისხლის ადებისა და შურისძიების ცნობიერებისაგან სასწაულებრივი გათავისუფლებით დაგვირგვინებაში გამოიხატება. რობაქიძის ფილოსოფიური თვალსაზრისის ამოსავალ თეზისს შემეცნებისა და სიყვარულის გზის ტოლფასობა წარმოადგენს, რომელიც ეთიკურ თავისუფლებას განაპირობებს. პიესის საინიციაციო სტრუქტურის აღმავალი ხაზის გავლით ადამიანი აუცილებლობის სამყაროდან თავისუფლების სამყარომდე ამაღლდება და ყოფიერების უმაღლეს და საბოლოო მიზანს აღწევს. თუ ინიციაციას სისხლისმიერი კავშირი სჭირდება, იჩოს ინიციაცია უკვე წმინდად „სულიერია“, მასში ნათლობის, სულის გარდამოსვლის ფენომენს უფრო ვხედავთ. ეს ის მიჯნაა, სადაც ღიონისე და ქრისტე ერთმანეთს ხვდებიან და ენაცვლებიან.

იჩოს გათავისუფლების სასწაული და პიესის დიდი და მცირე რკალების განვითარებისა და მიზანსწრაფვის კულმინაცია პიესის ლაკონიურ ქსოვილში ძუნწად არის გადმოცემული:

„მინდია. მზად ვარ.

¹ რობაქიძე გრ., წინასიტყვაობა, *ჩემთვის სიძმართლე ვველაფერია*, გვ.40.

² რობაქიძე გრ., „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, *ჩემთვის სიძმართლე ვველაფერია*, გვ. 81.

(იჩო გადახტება. უახლოვდება. სახე მარტო რისხვავა. ამართა ხმალი. ეს არის – უნდა მოუქნიოს. უეცრად მარჯვენა ცახცახს იწყებს. შემდეგ – მთელი ტანი. მოსხლეტილი დავარდება თავთან მინდიას. ქვითინებს. ბოლოს შუბლზე ჰკოცნის. შიში. გაცოცება. ჰიდლირ წამოდგება.)

ჰიდლირ. რა მოხდა?

I ქისტი. არ ვიც.

II ქისტი. არ ვიც.“

ეს სასწაულის მომსწრის 'არცოდნაა'. ამ სცენაში რობაქიძე ჭეშმარიტ სასწაულს ხატავს, თავისუფალი პიროვნების დაბადების სასწაულს.

პიესის პოეტურ დრამატურგიაში რობაქიძეს ბავრატონთა აღმის მის მიერ განმარტებული სიმბოლიკის ლოგიკა აქვს გამოხატული, როგორც ყოფიერების ერთიანი საზრისის, მისი მითოსის სრულყოფილი გზა, ნათლის 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 „დედიშობილა“ ჩემი, „ცეცხლია“, რომლითაც ვცოცხლობ“.¹

ამ და სხვა მცირე, მაგრამ უმნიშვნელოვანეს გამონათქვამებში რობაქიძე ეგზისტენციის, ისტორიისა და კოსმოსის მისეულ გაგებას გვთავაზობს. მისთვის მითი მარადიული რეალობაა, „მარად მყოფადი“, სიცოცხლეა და ცეცხლია, გაგებული, როგორც მოძრაობა და გზა.

მითით, რაღა თქმა უნდა, ყოველივეა გამსჭვალული, მათ შორის, ადამიანის 'ქვემეცნევაც'. ასე უწოდებს რობაქიძე ფსიქიკის არაცნობიერს. „ლამარა“ ქვემეცნევის წიაღიდან შთამესახაო, იხსენებს ივი. 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

¹ რობაქიძე გრ., „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, გვ. 84-86.

გაპიროვნება შეუცნეველისა, ეს იქნებოდა კოლექტიური კაციო, რომელშიაც ვინილავდით მილლიონ წელთა მანძილზე ვირტუალური სახით ყოველ რასსას, ყოველ ხალხს, ყოველ ტომს, ყოველ გვარს ინდივიდსა“-ო. ეს „კოლექტიური კაცი“ სხვა არ არის რა, თუ არა იგივე „ადამი“.¹ როგორც ჩანს, ადამი მწერლისათვის ისეთივე 'თაურადამიანია' მთელი კაცობრიობის მიმართ, როგორც კარლუ ქართველთა მიმართ. აქ ცხადად იკვეთება არაცნობიერი ფსიქიკის დიფერენციაციის იუნგისა და, შესაბამისად, ახმეტელისთვის დამახასითებელი ინტუიცია.

ფაქტობრივად, გრივოლ რობაქიძისათვის მითი ისევე მსჭვალავს სულს, როგორც კოსმოსს, ბუნებასა და კულტურას. ყველა ესენი ერთი და იმავე რეალობის ფორმებია, ერთი 'თაურარსის' თამაში, ყოფიერების კოსმიური დრამაა. 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.

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

„ლამარა“ ფსიქიკის კოლექტიური არსიდან აღმოცენდა. ეს კოლექტიური არსი კი, იმავე იუნგის თანახმად, ნუმინოზური ანუ ირაციონალური და ღვთაებრივია. ახალბედას ინიციაციამდელი მდგომარეობის „ღვთაებრიობა“, რომელიც წინა გამოცდილების დავიწყებასა და ახალი სიცოცხლის შექმნისათვის მზადებას გულისხმობს, შეიძლება არაცნობიერში „ჩაიდრავას“ და შემოქმედებითი აქტისათვის სამზადისსაც შევადაროთ. პიესაში შემოქმედება რამდენიმე მნიშვნელობით უნდა გავივით: პერსონაჟთა მიერ საკუთარი არსების დაფუძნებისა და საზოგადოების თვითდაფუძნების, ზებუნებრივი ყოფიერების მიერ ადამიანთან

¹ ინტერვიუ გრ. რობაქიძესთან, *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*, გვ. 320-321.

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 ის ორმაგი ძალაა, რომელმაც იჩო ზეკაცად უნდა აქციოს.

ასეთია რობაქიძის მითოლოგიურ-რიტუალური მისტერიის მიზანსწრაფვა.

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 გათავისუფლების შედეგად სრულიად სხვა სამყაროში შევდივართ, იჩო ხსნის ხევის კარს, ივიწყებს თემის ადათს სისხლის აღების თაობაზე, 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 არქექტიპულ თვისებებს განჭვრეტს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიტყვისა და მეტაფორისადმი, როგორც მიკრომითისადმი, დამოკიდებულება ჯერ კიდევ მითოლოგიის ფილოსოფოსს – იტალიელ ვიკოს ჰქონდა. სინამდვილის მითოლოგიური მოდელი ყველაფერს მოძრაობასა და ქმნადობაში განიხილავს. ისტორია არის მუდმივი გამეორება და ქმნადობა. ასე ხედავს მითს რობაქიძეც. მაგრამ სინამდვილეს, როგორც პროცესს აქვს შინაგანი იმანენტური ენტელექტია, მიზანსწრაფვა, ეიდოსი, რომელიც სიცოცხლის თვითშემოქმედებითი პროცესის თანხმლები ფენომენია, მისი დინამიკური სტრუქტურაა.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებას, მის იდეებს ქართული მხატვრული კულტურისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა. განსაკუთრებული როლი მწერალმა ქართული თეატრის მიმართ შეასრულა. სწორედ გრიგოლ რობაქიძის ხატოვანი, ინტუიციური 'ფილოსოფია' გახდა ქართული თეატრალური პრაქტიკის ერთი-ერთი უმნიშვნელოვანესი სახის წარმმართველი. მისი მსოფლმხედველობა სრულიად მკაფიო წანამძღვრებს ემყარებოდა და ნაციონალური თუ ევროპული კულტურის „მთელ“ სპექტრს მოიცავდა.

თავი IV

მითვის დეკონსტრუქცია და კონსტრუქცია როგორც სტრუქტურული შიშის დამცავი

ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრი, როგორც დამოუკიდებელი 'ნარატოლოგი' და კულტურის მითმემოქმედი, დაახლოებით ორი ათეული წლით თმობს პოზიციებს. მისი მამოძღვრებელი-მითმემოქმედებითი 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, თვითგრაფიისა და ნაციონალური კულტურის ჭეშმარიტი თვითგანხორციელების სარბიელის ახმეტელისეული გაგება ხელოვნების სოციალისტურ 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 მიხედვით თუქმანიშვილის თაოსნობით თეატრის სტილის 'დედეოლოგიზაცია' იწყება, რაც ადამიანის იდეოლოგიური კონტექსტიდან გათავისუფლებასა და დავიწყებული ყოველდღიურობისკენ 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 ტკება და თითქოს ცხოვრებას თავიდან სწავლობს. ეს ერთგვარად რენესანსული ტენდენცია აპოთეოზს ჯ. ფლტჩერის „ესპანელ მღვდელში“ (1954) აღწევს. 1963 წელს დადგმული გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ ყოველგვარი შიშის ძლევის სიმბოლო ხდება და ხალხური ზღაპრის წიაღში სიცოცხლის უშრეტ წყაროს აღმოაჩენს. კოპოუტისა („როცა ასეთი სიყვარულია“) და ანუის („ანტიფონე“) პიესებში ადამიანის თავისუფლება ალტერნატიული აზროვნების თავისუფლებამდე ამაღლდება.

გათავისუფლებული ადამიანის შემდეგი ნაბიჯი სინამდვილის გარედან ჭკრეტა და სხვადასხვა დონეზე მოქმედი მისი მარეგულირებელი

მექანიზმების წვდომა ხდება. შესაბამისად, 'ნაციონალური' კოსმოლოგიური უნივერსუმი 'ანთროპოცენტრულს' უთმობს ადგილს. თუ ანტიკური კულტურისა და ცნობიერების განვითარების ეტაპებს გავიხსენებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ადამიანი ყოველივე არსებულის და არარსებულის საზომი ხდება. ადამიანი, უფრო სწორად კი, ადამიანის ინტელექტი ერთადერთ რეალობად წარმოდგება, ხოლო ყოველივე დანარჩენი ილუზიად თუ მითად სახელდება. ფილოსოფიის ისტორიაში უკვე მერამდენედ რეალობის ჭეშმარიტების ხარისხი ეჭვქვეშ დგება. ოლონდ პოსტმოდერნის ეპოქა, პლატონისა და დეკარტესგან განსხვავებით, თავის დაეჭვებაში იჭამედ მიდის, რომ ობიექტის არსებობასთან ერთად, სუბიექტის არსებობასაც ეჭვქვეშ აყენებს; პირველად და მეორედ 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 ჩაენაცვლა, 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 წარმოადგენდა, ვიდრე მოდერნიზმის ეპოქისათვის ტრადიციული სინთეტური თეატრი. სხვადასხვა ხელოვნებათა შერწყმის უკვე აპრობირებულ ამოცანასთან ერთად, აქ რეალობისადმი პოზიციურ მიდგომათა სინთეზი და უკვე არსებულ მიდგომათა რევიზია უნდა მომხდარიყო. სამოციანი წლების შუა პერიოდიდან ამ პროცესის სათავეში 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 ძირეული სქემა, რომელიც გაუცხოების „ტექნიკას“ დაეფუძნა, ‘პროფანული’ მდგომარეობიდან ‘საკრალურში’ გადასვლა გახლდათ, რაც გამოიხატა ინტელექტუალური ირონიის პოზიციიდან რეალობისა და ისტორიის ტოტალური ფარდობითობის პრინციპის გაცნობიერებაში, რეალობის თამაშური ბუნების შესახებ ‘საკრალური’ ცოდნის შექმნაში. რეალობის რკალის გარეთ გასვლა მისი თამაშური, მითოსური ბუნების აღმოჩენას გულისხმობს და ირონიას ბადებს მისი ილუზიური არსების მიმართ, რომელსაც ის უპირობო ჭეშმარიტებად ასაღებს.

ინტელექტუალური ირონიის დაბადება თეატრალურ რიტუალს უკავშირდება, სწორედ აქ გადაიკვეთება სტურუას კონცეპტუალიზმში ბრეხტი და ბახტინი. ყოველდღიურ ცნობიერებას ნაკლებად შესწევს ინტელექტუალური გაუცხოების უნარი, საჭიროა თეატრალური რიტუალი, სადაც გაუცხოება, 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 – მოქმედ და მჭვრეტელ – სუბიექტად გახლეჩა. ელიადეს ტერმინით თუ ვისარგებლებთ, მაყურებელი-მსახიობი უმაღლეს, შამანურ (მცოდნისა და ნაზიარების) ინიციაციას გადის და თავის თავში პროფანულსა და საკრალურს ერთდროულად აერთიანებს. აქედან გამომდინარე, პროფანული მის არსებაში ყოფით, ხოლო საკრალური – ინტელექტუალური მჭვრეტლის, როგორც უმაღლესი ჭეშმარიტების შემმეცნებლის დონეზე მოქმედებს. რეჟისორი ამ ქმედებაში უკვე მხოლოდ დემიურგის კი არა, მედიატორის, კომუნიკატორისა და ვირტუალური თანამონაწილის როლს ასრულებს.

ბრეხტისა და ბახტინის კონცეპტუალური შერწყმა ძალზე ბუნებრივად ხდება, რადგან, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ჩვენს აზრით, მათ შორის პრინციპული მსგავსება არსებობს – ორივე მათგანი თეატრის რიტუალურ ბუნებას

აღიარებს. ბრეხტის მიერ თეატრალური ქმედების რიტუალიზაცია შემდეგი ლოგიკით ხდება: განასხვავებს რა მსახიობ-მოქალაქეს მსახიობ-შემსრულებლისგან, იგი ამ ხერხით თეატრალურ ქმედებაში მაყურებლის ინტეგრირებას ახდენს, რაც, ფაქტობრივად, რიტუალის დამახასიათებელი თვისებაა. ამავე დროს, გაუცხოების ეფექტი ფაქტობრივ მაყურებელსა და მსახიობს შორის დისტანციას ამცირებს და მოქმედებაში მაყურებელს გაშუალებულიად ჩართავს.

ამის შედეგად, ინტელექტუალური ირონიისა და გაუცხოების თეატრს, იმავდროულად, რიტუალური ინტეგრაციის ნიშნებიც გამოარჩევს – მოქმედებიდან გაუცხოება მაყურებელთან დაახლოებას გულისხმობს. ბრეხტის თეატრალური თვალსაზრისი სტრუქტურულ-თეისებრივად ენათესავება ნიცშეს დიონისურსა და აპოლონურს; რიტუალის შიდა დრამატურგიის აპოლონურ-დიონისური დუალურობა და რეალობის სიზმარეული და ექსტაზური მხარეების ინტეგრაციადისპოზიცია მოქმედებიდან ინტელექტუალური გაუცხოებისა და მსახიობის ორი 'მეს' ბრეხტისეულ დისპოზიციას შეიძლება შეედაროს.

ინტელექტუალური გაუცხოების თეატრში „მეს“ მოქმედად და მჭვრეტლად, მთხრობლად და ირონისტად გახლენა რეალობის გაორების საწინდარიც ხდება. რეალობა, ერთი მხრივ, არქეტაპულ-მითოსურით ორგანიზებულიად, მეორე მხრივ, წმინდა ანთროპოლოგიურ ინტელექტად წარმოგვიდგება. შესაბამისად, მითთა დეკონსტრუქციის გზით წმინდა ინტელექტი ირონიულად წარმოიდგენს და აფასებს საკუთარ მეორე 'მეს'.

მეორე მხრივ, გაუცხოება, როგორც შიგნიდან ცქერიდან მოვლენათა რკალის გარედან ჭვრეტაზე გადანაცვლება, სტურუას კონცეპტუალიზმს როლან ბარტის თვალსაზრისთანაც აახლოვებს, რომელმაც ბრეხტის „გაუცხოების“ ტექნიკა ადამიანის სოციალური თუ ფსიქიკური ქცევის საფუძველში არსებული 'მითოსური კოდების' „წასაკითხად“ და „გასანიღბად“ გამოიყენა. „მითის ამოცანაა, – წერს ბარტი, – ისტორიულად განპირობებულ ინტენციებს ბუნებრივთა სტატუსი მივანიჭოთ, ისტორიულად წარმავალი ფაქტები მარადიულის სტატუსში ავიყვანოთ... მითის საშუალებით ანტიფიზისი ფსევდოფიზისად გარდაიქმნება“¹.

მამასადამე, სტურუას შემოქმედების, ასე ვთქვათ,

¹ Барт Р., *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, гл. 111

ანტიმითოლოგიური (ანტიიდეოლოგიური ტენდენცია), ერთგვარი 'ნეგატიური მითოლოგიზმი' ბრეხტის გაუცხოებას უკავშირდება, რომელსაც რეჟისორის შემოქმედებაში ორი ტენდენცია შემოაქვს: ერთი მხრივ, თეატრალური ქმედების რიტუალიზაცია, რომელიც მაყურებელ-შემსრულებელს შორის ზღვრის წაშლის ტენდენციაში გამოიხატება (ამ ტენდენციის ბევრად უფრო განვითარებული და გამოკვეთილი მაგალითის შესახებ მეზუთე თავში, სპექტაკლ „სტიქის“ განხილვისას ვისაუბრებთ) და, მეორე მხრივ, ინტელექტუალური გაუცხოების პრინციპი, როგორც სინამდვილის ილუზიური სტრუქტურის, მისი ფსევდობუნებრიობის აღმოჩენის საფუძველი. სწორედ ინტელექტუალური გაუცხოების 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“.¹ 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 გამომდინარე, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ირონია, როგორც უსასრულო ნეგაცია, ორმხრივი პროცესია: ერთი მხრივ, ის გარეთ, ირონიზირების ობიექტზეა მიმართული, ხოლო მეორე მხრივ კი შიგნით – ირონიის სუბიექტზე და მის პრეტენზიაზე ირონიულად ჩასწვდეს რეალობის საზრისს. მაშასადამე, ირონია, როგორც ნეგაცია, გაგების, წვდომის შეუძლებლობასაც გულისხმობს, ინტელექტუალური მჭვრეტლის თვითირონიადაც გარდაიქმნება. თვითონ გამოთქმა „ინტელექტუალური ირონია“, თუ იმავე გერმანული ფილოსოფიის ტრადიციას გავითვალისწინებთ, ინტელექტის გაგებაზე, წვდომაზე მიმართულ ამაო ცდებს ნიშნავს. შლეგელი ირონიის თაობაზე კვლევას სახელად „გაუგებრის შესახებ“-ს უწოდებს. მაშასადამე, ირონია გაგების შეუძლებლობით გამოწვეულ სკეპსისსაც გულისხმობს. ინტელექტუალური ირონიის პერიფრაზს თუ ვცდით, ზემოთმოყვანილი მსჯელობიდან გამომდინარე, მას „გონების ამაო ცდები“ შეგვიძლია ვუწოდოთ.

თუმცა, ამავე დროს, მოვლენათა გარეთ გასვლა წმინდა

¹ De Man P., „The Concept of Irony“, გვ. 166.

ჰიპოთეტური პროცესია და ადამიანს ბოლომდე არასოდეს შესწევს ძალა, მხოლოდ ეთიკური მსაჯულის, ინტელექტუალური შემეცნებლისა და ირონისტის პოზიციიდან უცქიროს სინამდვილეს. იგი 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 დონით 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 განათავსებს¹). როგორც მეცნიერებისა და ხელოვნების, ფილოსოფიისა და კრიტიციზმის განვითარება ადასტურებს, ობიექტური სინამდვილე მხოლოდ ფორმირებული სახით გვეძლევა, თუმცა თითოეული მითოლოგიური ფორმა, რომლის შიგნითაც ბინადრობს ადამიანი, მოქმედებისა და უფლებამოსილების ფარდობითობით ხასიათდება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სტურუას შემოქმედების შესახებ საუბრისას აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ფრიდრიხ ნიცშეც, რომლის თვალსაზრისი ბრეხტის, ბახტინის, ბარტისა თუ სხვათა შეხედულებების საფუძველია და რომლის 'ძალაუფლების ნება' და სამყარო, როგორც მარადი თამაშის ველი (მხიარული მეცნიერება), მოდერნისა და პოსტმოდერნის ფილოსოფიურ და კრიტიკულ აზრს კვებავს. „ჩვენ კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით სამყაროს როგორც

¹ Innes C., *Avant Garde Theatre*, გვ. 139.

მარადიული თამაშის „უსასრულობაში,“ რადგან ვერ შევძელით იმის შეუძლებლობის დადასტურება, რომ ის თავის თავში ინტერპრეტაციათა უსასრულო რაოდენობას მოიცავს“.¹ იმავე სახის ინტუიციას ვხვდებით უფრო ადრე გოეთესთან მის წერილში „ბუნება“, სადაც ბუნებრივი რეალობა მისთვის ბუნების მარადწარმოქმნისა და მარადდესტრუქციის თამაშია.² იოჰანეს ჰეიზინგა ამბობს, რომ „ყველა აბსტრაქტული ცნების უარყოფა შეიძლება: სამართლის, მშვენიერების, ჭეშმარიტების, სიკეთის, სულის, ღმერთის. თამაშის – არა. და, სურთ თუ არა, თამაშის აღიარებით სულის არსებობასაც აღიარებენ“.³ დერიდა კი ‘ამატებს,’ რომ საქმე გვაქვს არა „თამაშთან სამყაროში, არამედ სამყაროს თამაშთან“.

სამყაროს, როგორც ტოტალური თამაშის, გაგება, სტურუას შემოქმედების გასააზრებლად უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან მის სპექტაკლებში ნიღბის ფენომენს სრულიად გამორჩეული 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, იქმნება ერთგვარი პოსტმითოლოგიური მითოსი, როგორც მითშემოქმედების უსასრულობის დასტური. უმბერტო ეკო სემიოლოგიის შესავალში სახელწოდებით „არმყოფი სტრუქტურა“ წერს: „უარყოფთ რა სტრუქტურას სტრუქტურათა დამკვიდრების სახელით, ჩვენ ამ წიგნს... სემიოლოგიის შესავალს... ვუწოდებთ. თუ... მკითხველი მოინდომებს, თავს შეეკითხოვს, რა წიგნი უჭირავს მას ხელში – სტრუქტურალისტური თუ ანტი-სტრუქტურალისტური – დაე, იცოდეს, რომ ავტორი წინდაწინვე ორივე იარლიყს ეთანხმება“.⁴

ანალოგიურად, სტურუას შემოქმედება ერთსა და იმავე დროს დეკონსტრუქტიულიც არის და კონსტრუქტიულიც, მითთა მსხვერველიცა და მითშემოქმედებითიც. ამდენად, რეჟისორის

¹ Ницше Ф., *Стихотворения, Философская проза*, გვ. 515.

² Goethe, *Die Natur, Werke*, გვ. 10-14.

³ Хейзинга Й., *Ното Ludens*, გვ. 13.

⁴ Эко У., *Отсутствующая структура*, გვ. 30.

‘პოლისტრუქტურულ’ და ‘პოლიკონცეპტუალურ’ შემოქმედებასა და ნარაციაზე ერთი კონცეფციის ფარგლებში საუბარი შეუძლებლად მიგვაჩნია. მით უფრო, რომ, ჩვენი აზრით, პოსტმოდერნის მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზი ისეთივე უსასრულობაა, ისევე 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 – მჭკვრეტლის თვალთ, ძლიერი საავტორო ენერგეტიკა, სუბიექტის თანაყოფის თითქმის ‘ფიზიკური’ შეგრძნება, ერთგვარი დაუძარცხებელი ანთროპოლოგიური საწყისი, მისი თანმზლები ინტელექტუალური და ეთიკური ‘კოდექსით’, დაუძლეველი პიროვნულობით, რომელიც natura naturans-ის მარად დამფუძნებელი სახის არსებობას გულისხმობს, ყველანაირ რეალობას ეჭვგეგმ აყენებს და მითად აცხადებს. უმბერტო ეკო ასე განსაზღვრავს მითის არსს: „მითი, ისევე, როგორც კულტურა, არის natura naturata, რომელშიც იმთავითვე იგულისხმება natura naturans-ის ფუძემდებლური სახე“.¹ მაშასადამე, სტურუას ‘ანტიმიოლოგიური’ შემოქმედება თავად მითოლოგიურია.

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

მოდერნის ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური მითის ირონიით დეკონსტრუქცია შექსპირის „მეფე ლირში“ (1987) ადამიანის საბოლოო თვითუარყოფითა და, 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 პრინციპი – მაყურებელთან დიალოგი, როგორც მოქმედებაში მისი ინტეგრაციის

¹ Эко У., *Отсутствующая структура*, გვ. 12.

ერთ-ერთი ფორმა, რეჟისორის პირველივე სპექტაკლში გაცხადდა. ეს ბლაჟეკის „მესამე სურვილი“ (1963) იყო, სადაც სტურუამ 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 არქეტაპული საფუძვლების გამოამკარავებისა და აღიარების ფონზე ასეთი რეალობისადმი ირონიული დამოკიდებულება და განუხორციელებელ ჰარმონიაზე ნოსტალგია იკითხებოდა. შემდგომში, ალბათ, სტურუას თეატრის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ ეს ღუაღური მიდგომა იქცა, რომელიც გონებისა და ემოციის ანტინომიას ემყარებოდა – ინტელექტუალური სკეპსისი და ირონია ემოციურ რწმენასთან და განუხორციელებლის განხორციელების სურვილთან მიმართებაში საინტერესო კომბინაციას და ინტერპერფორმანსულ მეტაისტორიას ქმნიდა. პროგრესის შესაძლებლობის ჩაუქრობელი იმედი ყოფიერებისა და ადამიანის ბუნების მანკიერი არასრულყოფილების გადაულახაობის აღიარებასთან თავსდებოდა. აქედან მომდინარეობს სტურუას თეატრის ძირითადი პარადოქსი და მისი დაუსრულებელი პოლემიკა საკუთარ თავთან.

ყოველივე კი 1965 წელს არტურ მილერის „სეილემის პროცესის“ დადგმით დაიწო. „ეს იყო ხელოვნების მთლიანობის ისეთი შეგრძნება, რომელიც, სამწუხაროდ, იშვიათია ხოლმე ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში,“ – აღნიშნავდა რეცენზიაში მწერალი გიორგი (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 განზოგადების ძალა შესძინა. ამაზე მეტყველებს გიორგი ხუხაშვილის წერილის სხვა პასაჟიც, რომელიც, რეჟისორის შემოქმედებითი ინტერესის სამომავლო წარმართვის თვალსაზრისით, ერთგვარ წინასწარმეტყველებადაც კი უღერს: „ერთი შეხედვით, ეს კედელი მოგვაგონებს შუა საუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვებიან ჭიშკრებს. ალბათ ასეთი კარი ჰქონდა ელსინორის სასახლეს, სადაც სული ეხუთებოდა **ჰამლეტს**. ალბათ ასე შიშისმომგვრელად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჭიშკარი **რიჩარდ III** – ის სამფლობელოში ან მაკეტის **ციხე-დარბაზში**. იგი (ფარდა) ტირანული სისასტიკის უხემ სიმბოლოდ აღმართულა ჩვენ წინაშე და, თუ ასოციაციებს უფრო შორს გავუყვებით, მისი ტლანქი მოძრაობა, დაცემის შემზარავი ხმაური გილიოტინის გიგანტური ნაჯახის გრიალს ჰგავს...“¹ მწერლის ეს დაკვირვება, ძალზე ზუსტად გამოკვეთს მოდერნის ხანის დომინანტური პოლიტიკური არქეტებისადმი რეჟისორის ინტერესს, რომლის გამოკვეთა-დეკონსტრუქცია მისი შემოქმედების ერთ-ერთ ღერძულ საზად იქცა.

„სეილემის პროცესში“ მკაფიოდ იკითხებოდა ადამიანის საქციელის წარმართველი მოტივების სუბიექტური ვოლუნტარული ხასიათიც. ცხოვრება ნებელობათა შერკინების არენად წარმოჩნდა, სადაც ადამიანები 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, პოზიციათა რადიკალური განსხვავების პირობებში, კიდევ უფრო უსვამდა ხაზს რეალობის ვოლუნტარული მოდელირებისადმი მათ მიდგომათა პრინციპულ მსგავსებას. სერგო ზაქარიადის მიერ განსახიერებელი დენფორტი, მისი პიროვნული ნების შეურყევლობისა და თავისებურად ვირტუოზული ლოგიკის გამო, ერთგვარად მომწესმეველ პერსონაჟად იქცეოდა. რეცენზენტის შენიშვნით, მიუხედავად იმისა, რომ „ჩვენ წინაშე იდგა ბოროტება, რომელსაც გაურბიხარ ინსტინქტურად“, დენფორტი „...მანც საოცრად გიზიდავს და გაინტერესებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც შეგნებულად იცავს თეოკრატიის პრინციპებს, იკლავს ყოველგვარ გრძნობებს და გონებას ემორჩილება“. ასეთი რეალობის ფონზე

¹ ხუხაშვილი გ., „მილერის „სეილემის პროცესი“ რუსთაველის თეატრში“, გვ. 6.

ტრაგიკული ირონიით ჟღერდა დენფორტის ცინიკური განცხადება: „როგორც არ მომცა ღმერთმა უფლება მზის არსებობის შეჩერებისა, ისე არ მძღვეს ნებას გადავლო დასჯა“. მაყურებლისთვის ცხადი იყო, რომ არსებობს არა სუბსტანციური სამართალი, არამედ მხოლოდ მისი არსებობის ილუზია, რომელიც ადამიანებში შიშსა და რწმენაზე დამყარებულ კანონმორჩილებას განაპირობებს. სამართლის საბოლოო ზეობის იმედის ამაოებას ხაზს უსვამდა სპექტაკლის ფინალში გაჟღერებული ავტორის ტექსტიც, რომელიც თითქოს ახალი სეილემების კანონზომიერ განმეორებას წინასწარმეტყველებდა.

„სეილემის პროცესში“ მითის წაკითხვისა და გაშიფვრის¹ პოსტსრუქტურალისტური მიდგომა იკვეთება. ბრეხტის სოციალური ანალიზი, სოსიურის სემიოლოგიის პრიზმაში დანახული, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის ამოცანაა, რომელსაც 50-იანი წლების დამდეგს ბარტი „მითოლოგიებში“ საკუთარ თავს უყენებდა. ბარტის აზრით, მითის საშუალებით, რომელიც აღსანიშნი ფორმისა და აღმნიშვნელი კონცეპტისაგან შედგება, იდეოლოგია ისტორიის ნატურალიზაციას ახდენს და მას ბუნებრივ რეალობად წარმოაჩენს.

ამავე თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია რეჟისორის შემდეგი სპექტაკლი „მზიანი ღამეც“ (1966), რომელიც მან ნოდარ ღუმბაძის რომანის ინსცენირების მიხედვით დადგა.¹ ინსცენირება თავისუფალი მონტაჟის პრინციპით შეიქმნა და დამდგმელებისთვის სასურველი აქცენტები წარმოაჩინა. პირველივე კომიკური სცენა სიმბოლური მინიშნებით ხასიათდებოდა – პოლიტეკონომიის ყრუ ლექტორს მოულოდნელად სძენა უბრუნდებოდა, რაც გაზარმაცებულ სტუდენტებს შოკში აგდებდა. ‘ყოფიერების ხმის’ (ჰაიდეგერის განსაზღვრებაა) შეცვლის მანიშნებელი ეს სცენაც ახალი რეალების შექმნის, ადამიანისგან 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

¹ ინსცენირების ტექსტი დაცულია რუსთაველის თეატრის მუზეუმის არქივში (რეგისტრაციის N1137).

გადასახლებიდან დაბრუნდა, თუმცა შვილთან მისი ფიზიკური შეხვედრა სულიერ შეხვედრად ვერ გარდაიქმნა. დედისა და შვილის სამყაროთა გაუცხოების თემა სტალინის სიკვდილის ღამეს დედის 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, ფატალური გარდუვალობის გაგების თვალსაზრისით, აუცილებელია მკითხავ დურსუნისა და თემოს სცენების აღნიშვნა. ამ სცენებში თემოსთვის ფატუმის გარდუვალობის განდობა და მომავლის წინასწარგანჭვრეტა ხდება. „მზიანი ღამის“ ეს მოტივი პარალელს ქმნის ანტიკურ დრამატულ მითთან და კულტურის სუბიექტს – ადამიანს ბედისწერისა და არჩევანის თავისუფლების არქეტიპული დილემის წინაშე აყენებს.

გოგი ქავთარაძისა და რობერტ სტურუას ერთობლივი პიესის – „ბრალდების“ მთავარი ღერძი პროვოკაცია-ექსპერიმენტის გზით ადამიანის არქეტიპული ქცევის ეგოცენტრული პრინციპების გამოვლენა იყო, ხოლო როზოვის პიესაში „ვანშობის წინ“ მაყურებელსა და სცენას შორის დამყარებული ინტიმური კონტაქტის ატმოსფეროს რეჟისორი მაგნიტოფონზე ჩაწერით „არღვევდა“. ასეთი, პირდაპირი ხერხით შემოვიდა სტურუას რეჟისურაში მოქმედებიდან გაუცხოებისა და საკუთარი თავის გარედან ცქერის მოტივი.

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

შემდეგი სპექტაკლი, რომელმაც რუსთაველის თეატრის ირგვლივ კვლავ ვნებათაღელვა და პოლემიკა გამოიწვია, ავქსენტის ცაგარლის „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 წარმოშობისაგან სრულიად მოწყვეტილად, ბუფონადისა და კომიკური ატრაქციონის სფეროში გადაეტანა“.¹ ყოფითი კომედიის ბუფონადად ქცევა და პერსონაჟთა კონკრეტულ სოციალურ და ისტორიულ ტიპურობაზე უარის თქმა კვლავ ადასტურებს, რომ რეჟისორი ტრადიციულ ისტორიულ-სოციალურ კონტექსტზე მაღლა ზოგადსა და არქეტიპულს აყენებდა. ნილაბი კი თეატრალური სახიერების ენაზე სწორედ ამ ფენომენტა გრძნობად სიმბოლოს წარმოადგენს. ტექსტის თამამი გადაკეთებაც საყვედურების საფუძველი გახდა. ცაგარლის ტექსტის ენობრივი სიჭრელე განზრახ აბსურდამდე იყო მიყვანილი და თავისთავადი მეტაფორის მნიშვნელობას იძენდა. ერთი მხრივ, ის თბილისური ტრადიციული ყოფის ელემენტად წარმოგვიდგებოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართული კულტურის იდენტობის საფუძვლებზე დააფიქრებდა მსმენელს. ეროსი 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“, – წერდა რეცენზენტი ნ. რატიშვილი.² სპექტაკლი მოკლებული იყო დიდაქტიკას და მხიარული თავშექცევის სახეს ატარებდა, თუმცა ამ თავდავიწყებულ მხიარულებასა და სიცილში, გმირთა ისტორიულ და სოციალურ არაადეკვატურობაში ყველაზე კარგად იყო გადმოცემული ნაციონალური ხასიათის ზოგიერთი არქეტიპული თავისებურება. კენინა თეკლას მეტყველების საერთო შეუსაბამობას „ვეფხისტყაოსნის“ აფორიზმები კიდევ მეტ აბსურდულობას მატებდა. ენისა და მისი საზრისის დაშორების, 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

¹ მუმლაძე დ., „ხერხე დღესასწაულებრივი განწყობა“, გვ. 22.

² რატიშვილი ნ., „ნამდვილად საინტერესო“, გვ. 20.

თეატრალური ბუნების პლასტიკურ მასალად აქცია. როდესაც სტურუას თეატრზე ვსაუბრობთ, ლიტერატურული მასალის, მუსიკისა და სცენოგრაფიის დრამატულ სანახაობასთან სინთეზზე კი არა, მათ თეატრად და მიკრომითად ქცევაზე უნდა ვისაუბროთ. ეფი გროტოვსკის მინიმალისტური განსაზღვრებით, ერთი ადამიანი სცენაზე და ერთიც – დარბაზში, უკვე თეატრია. სტურუასთვის სცენაზე მოთავსებული ყველა საგანი თუ გაჟღერებული თითოეული ბგერა და სიტყვა უკვე სპექტაკლი და მიკროამბავია. სპექტაკლია სიჩუმეცა და პაუზაც, რომელიც თავისთავად ივსება საზრისებით. პაუზები სტურუას სპექტაკლების „შავი კვადრატებია“, რომლებიც სიცარიელის საზრისობრივი ნაჯერობით გვესაუბრება. პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში პაუზა თუ სიცარიელე სწორედ უხილავი თანდასწრების მინიმუმებს, „არყოფნით ყოფნას“ ემსახურება. ის „არმყოფი“, მაგრამ ნაგულისხმევი, სასურველი და მოუხელთებელი სტრუქტურის, “ზემითისა” თუ გამოუთქმელ და გამოუხატავ ფორმათა ფორმის ნიშანია.

რეჟისორის ხელში ყველაფერი დრამატული სანახაობის მასალად იქცევა. თუ ამ დებულებას აბსოლუტურ ხარისხში ავიყვანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტურუასთვის 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 ციკლორობის 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 ფსიქიკური ფაქტორების მოქმედების ერთობლიობას სახაავს. ეს ერთობლიობა კი ბელისწერის კომპლექსურ სინთეზურ სახეს ქმნის.

შეჯიბრის პრინციპით აგებული ცაგარლის კომედიის ცენტრში მაჭანკალი ქალის ავანტიურული სახე დგას, რომელიც ადამიანებითა და ვითარებებით მანიპულირების დიდოსტატია. „ხანუმაში“ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა რეჟისორის ინტერესი ავანტიურიზმის ფენომენისადმი, რომელიც „ყვარყვარე თუთაბერში“ სრულად გამოვლინდა.

ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობის მოულოდნელი წაკითხვის მაგალითად იქცა თემურ ჩხეიძესთან ერთად დადგმული „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.). რეჟისორებმა უარი თქვეს მოვლენათა ისტორიულ კონტექსტზე, მოქმედება თანამედროვე გარემოში გადმოიტანეს (მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე) და პირვანდელ ისტორიას განზოგადებული ჟღერადობა მიანიჭეს. გაჭირვებული აზნაურის – პლატონ სამანიშვილის ამბავმა, რომელიც მამისათვის უშვილო საცოლეს ეძებს, მემკვიდრეობის მოცილე რომ არ გაუჩნდეს, განსაკუთრებული ტრაგიკომიკური ელფერი შეიძინა. ძიების გზაზე შექმნილ ვითარებათა კომიზმი მისიის სიცოცხლის უარყოფელ მიზანს აბსურდის რეგისტრში გადაჰყავდა, ყოფიერების შინაგან დისჰარმონიას, მიზნებსა და საშუალებებს შორის არსებულ დრამატულ განხეთქილებას დაგვანახებდა. ისტორიული კონტექსტიდან ეთიკურ რეგისტრში გადატანა პლატონ სამანიშვილის ისტორიას ბიბლიურ საზრისს ანიჭებდა და მის საქციელს კანის ცოდვას უთანაბრებდა. წინა პლანზე გამოდიოდა ‘სხვის’, როგორც მარადიული ანტაგონისტის, იდეა, რაც კლდიაშვილის ნაწარმოებში ყოფილი რეალიებით შენიღბულ არქეტიპულ მოდელს წარმოაჩენდა.

ამასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ სტურუას სპექტაკლებში კულტურის სხვადასხვა ეტაპის, სხვადასხვა ბუნებისა და წარმომავლობის მითსა და მითოლოგიზებულ მოვლენაზე აპელირების ფაქტებს ვხვდებით – ანტიკურ, ქრისტიანულ, ფოლკლორულ, მხატვრულ თუ სხვა.

„ყვარყვარე თუთაბერი“ „მხატვრული გლობალიზაციის“ ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითად იქცა. სპექტაკლის დრამატურგიული პირველწყარო პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ გახლდათ, რომელშიც სრულიად ორგანულად იყო ჩართული სცენა ბერტოლდ ბრენტის „არტურო უის კარიერიდან“. თუმცა რეჟისორმა ამ პიესაში კიდევ ერთ საინტერესო, 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 დამახასიათებელი სინთეტური თხრობის ფენომენი, მეტამბის თუ მეტამითის ერთი თავისუფალი პლასტიკური რიგით გადმოცემის ხელოვნება, ისტორიათა ზედღების და მათ შორის პოლემიკური

თუ ირონიული დიალოგის წარმართვის პრინციპი. რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ავანტიურისტიკის არქეტიპად იქცა და მარადიული ნაცარქექიას თვისებები შეიძინა. მხატვრული სახის აგების ასეთმა პრინციპმა გამოსახვის ყველა ხერხის შეთავსების საშუალება წარმოქმნა. ყვარყვარე ხან მონანიე მლოცველი იყო, ხანაც – მეოცე საუკუნის ტოტალიტარულ სისტემათა ერთპიროვნული იდეოლოგი და ლიდერი. მისი მოქმედების თავისუფალი ექსცენტრიკა ნებისმიერ ჰიპერბოლას ამართლებდა და მხატვრულ დამაჯერებლობას ანიჭებდა. ავანტიურიზმის ფენომენისადმი ინტერესი კულტურის „რეალური“ 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 სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატიც“ – ქართული თეატრის ისტორიის ლეგენდარული პიესა, რომელიც დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მსგავსად, პატრიოტული სულისკვეთების ნაწარმოებად იყო აღიარებული. რობერტ სტურუამ აქცენტები ანთროპოლოგიურ ჭრილში გადაიტანა. მას კვლავაც ადამიანის ფსიქიკური ქცევის ირაციონალური პრინციპები აინტერესებდა; ნატურალისტურის 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 კოსტუმის ლაკონიური 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 ლალატი ადამიანის ქცევის ერთ-ერთ არქეტიპულ სტერეოტიპად წარმოაჩინა.

ღალატი, როგორც ადამიანის პრაქტიკული ქცევის მოდელი, სახარების პეტრეს საქციელს და იესოს სიტყვებს გაგვასხენებს პეტრესადმი: „ჭეშმარიტად, ჭეშმარიტად გეუბნები შენ: მამლის ყივილამდე სამჯერ უარმყოფ მე“. სპექტაკლი ღალატის, როგორც ქცევის არქეტაპული და ირაციონალური მოდელის, როგორც ისტორიის მამოძრავებელი ბერკეტის პარადოქსული ფენომენის შეცნობას ცდილობდა. ხოლო ადამიანს, როგორც ღალატის სუბიექტს, მრავალ სხვადასხვა „მესგან“ შემდგარ არსად წარმოგვიდგენდა. ადამიანი 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. მღვდლის მარცვლისოდენა ქვეყანა დაიბრუნებდა თვითობას, დაიბრუნებდა იმიტომ, რომ ეს ყოფიერების კანონია და არა იმიტომ, რომ ქვეყნის შვილები თავისი თანმიმდევრული ეთიკური ქცევით ასეთ ხვედრს იმსახურებენ. სპექტაკლის კონცეპტუალური საზრისი მის პლასტიკურ სახიერებაში იკვეთებოდა, თამარის (თამარს, იმავე ზეინაბს, ზინა კვერენჩხილაძე განასახიერებდა) ძაძვით მოსილი დამსობილი ფიგურა აღისფერსამოსიან მაჰმადიან დედოფალ ზეინაბად გარდაიქმნებოდა. „სპექტაკლის სარეჟისორო კონცეფცია მხატვრულ გაფორმებაშიც აისახა (მხატვარი გ. მესხიშვილი). სცენას უზარმაზარი, აქა-იქ დაფლეთილი ფარდა მოსავს. იგივე საზრისობრივი დატვირთვა აქვს წმინდა გიორგის ვეება ხატს, რომელიც შუაზეა გაბზარული, ხოლო ფინალში ანანია გლახას შეხებით ხატი იშლება და წარმოქმნილი ფანჯრიდან დარბაზში თბილისის ზარების მოზიმი რეკვა შემოიჭრება, რომელიც ქართველი ხალხის გამარჯვებას გვამცნობს“.¹

დამდგმელთა მიერ მოძებნილი ეს მეტაფორა ერთგვარი კარიბჭე იყო, რომელიც ერთი მხატვრული რეალობიდან მეორეში შეგვიძღვებოდა. სიმბოლოს ფიზიკური რღვევით მითოსური ისტორიიდან ხდებოდა გადასვლა კონკრეტულ გრძნობად რეალობაში, გრძნობადი ყოველდღიურობის 'შვიდობიან მითში', მითიურ რეალობაში, სადაც ზარები რეკდნენ, სადაც ყოველდღიურობა თავისი განუშეორებელი ხიბლით ბედისწერისა და ფსიქიკის პარადოქსებს დროებით დაგვავიწყებდა. თუ „ყვარყვარეში“ მითების თანაარსებობასთან, მათ კომბინირებულ მოქმედებასთან გვქონდა საქმე, „ღალატში“ ისინი

¹ Кущия К., „Новая жизнь старой пьесы“, გვ. 4.

ერთმანეთს დროში ენაცვლებოდნენ და სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედების თვისობრივ ცვალებადობას განაპირობებდნენ.

იმავე 1975 წელს რეჟისორი სტურუა ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“ დადგამს. ეს პიესაც აღდგომის დღესასწაულით იწყება, რომელიც მოქმედ პირთა უცნაური და სახიფათო თავგადასავლის საწყისის წერტილად გვევლინება. გაივლის დრო და 2000 წელს შექსპირის „მეთორმეტე ღამეში“ დროთა პარალელიზმისა და მისტიკური ურთიერთგადაკვეთის პარადოქსი გაცილებით უფრო თვალსაჩინო სახეს მიიღებს. სტურუა პოლიფონიური თხრობის ხერხს მიმართავს და ერთ სპექტაკლში ერთდროულად ორ ამბავს გაათამაშებს. აქვე იკითხება დღესასწაულის, როგორც დროთა კავშირის შემკვრელი ნასკვის, საზრისთა თავმოყრისა და გადაკვეთის ადგილის მოტივიც. 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 ერთ-ერთ მწვერვალად მიიჩნევა. ამ სპექტაკლში საავტორო ჯგუფის შემოქმედებითმა ერთობამ სრულყოფილებას მიღწია. აქაც, ისევე, როგორც თავის მრავალ სხვა სპექტაკლში, სტურუას სიკეთის პრაქტიკული შესაძლებლობის საკითხი იტაცებს. „კავკასიური“ მრავალშრიანი და მრავალსიუჟეტისანი პიესაა. თუმცა, ყოველი მათგანი ერთი ღერძული ფაქტორის ირგვლივ იყრის თავს – ეს პატარა მიშიკო 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 თეთრ ჯამბაზად აქცია. მხოლოდ აქ, მარადიული კარნავალის მეტარეალურ სივრცეში ჩათვალა მან შესაძლებლად სამართლის აღსრულება.

სპექტაკლის სტრუქტურული ორგანიზების თვალსაზრისით, სტურუამ 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 ვარიანტების 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 ყველა! იყიდეთ, იყიდეთ მალე! იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ, თორემ...“, – გვეუბნება ის მრავალმნიშვნელოვნად და რაღაც მოსალოდნელი სერიოზული საფრთხის შესახებ გვაფრთხილებს. ერთადერთი ღირებულება, რისი შექმნაც მაყურებელს აქ შეეძლო, სიკეთე იყო. ასეთი გახლდათ თვით წამყვანის მიკერძოებაც და მისი დასკვნაც: „ყველა სიკეთე ამქვეყნად უნდა ეკუთვნოდეს მას, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს“.

„საფრთხე,“ რომელსაც „კავკასიურის“ წამყვანი წინასწარმეტყველებდა, საცნაურდება სპექტაკლში „რიჩარდ III“, სადაც სანახაობის პლასტიკური ასპექტი სხვა კომპონენტებზე დომინირებს. „ტექნიკური“ და გამომსახველობითი თვალსაზრისით, „რიჩარდი“ ყველაზე ჰომოგენური სპექტაკლია. შემთხვევითი როდია, 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 მოძრაობა, მეფე ედვარდის უტრირებული სიბერე, რომელიც მონარქს მოსიარულე ლეშად წარმოაჩენდა, მასხარის მრავალმნიშვნელოვანი „მენუეტი“, სისხლიანი პერანგებით მოსილი ბავშვების სვლა, შავებში ჩაცმული დედოფალი მარგარეტის ავისმომასწავებელი ფიგურა, რომელიც წიგნით ხელში შეჩვენებას უქადდა ცოდვილთ; დედოფალი ანას მოკლეული ქმრის კუბოსთან ცდუნების სცენა – ეს ყველაფერი და სხვა პლასტიკური „ატომები“ სპექტაკლის ერთიანი „ქორეოგრაფიის“ საფუძველს ქმნიდა. სპექტაკლის ენის პრინციპული სტილისტური ერთგვაროვნება, როგორც ეს რეჟისორს სჩვევია, განუყოფლად უკავშირდებოდა მის საზრისს. „რიჩარდი“ უზადოდ ირონიული სანახაობა იყო, მსახიობთა თამაშის სტილი ემოციური თანალმობის შესაძლებლობას

აღარ ტოვებდა. აქ შეძრწუნებანარევი აღფრთოვანების გრძნობა დომინირებდა. ეს მასშტაბური სანახაობა თითქოს ყველა ილუზიას აუქმებდა და მაყურებელი უღმობელი ლოგიკით მიჰყავდა კანონზომიერ ფინალამდე. რიჩარდიც კი, კაცთმოძულე და ყველა კანონის ფეხქვეშ გამთელავი, ვერ იხსნიდა თავს დამარცხებულ მამად ქცევის საფრთხისაგან. მის მიმართაც ხორციელდებოდა ბედისწერის არქეტაპული კანონზომიერება, რომელიც, როგორც ყოფიერების ძირითადი კანონი, ეთიკურ საზომთა გვერდის ავლით მოქმედებს. ფინალური სცენების უტრირებული მასშტაბი, რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლის ინგლისის რუკაზე პროექცია, მათი გიგანტური მახვილები, შენელებული მოძრაობით რომ აღიმართებოდა ერთმანეთის პირისპირ, განსაკუთრებულად ამძაფრებდა სასურველ აქცენტებს. ამ სპექტაკლში კიდევ ერთხელ დადასტურდა, რომ სტურუასათვის დრამატურგიული ლიტერატურის თითოეული ნიმუში, ისევე, როგორც ყოველი ცალკეული თეატრალური წარმოდგენა, ერთიანი ზეტექსტისა და ზესპექტაკლის ნაწილებია. შესაბამისად, იგი არ ცნობს თემათა მიჯნებს, მისი სპექტაკლები ურთიერთშედწევადია, როგორც პერსონაჟთა, ისე თემათა თუ სხვა რაიმე სახიერ მოვლენათა და ნიშან-სიმბოლოთა „მოგზაურობის“ თვალსაზრისით. ასე გამოჩნდა „რიჩარდ III“-ს მესამე მოქმედებაში მასხარა – გაღიბებული თეთრწითელგრიმიანი ადამიანი ნაპოლეონის ქუდითა და ტროსტით, რომელიც „ჰამლეტის“ პერსონაჟი მსახიობის ტექსტს წარმოთქვამდა. „ყვარყვარეში“, „კაკასიურ 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.

„რიჩარდ მესამეში“ რობერტ სტურუას ხედვის ერთმა ასპექტმა – მისმა ინტელექტუალურმა ირონიამ – 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 „თეატრი თეატრში“ პრინციპს მიმართავს

და ორმაგი წარმოდგენის დამსწრეებად გვხვდის. 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 არც ერთი საზრისი არ კვდება და რომელსაც თავად ძალუმს ნებისმიერი დროის, ამბისა თუ მთხრობლის განსჯა და გამოსყიდვა“. თუმცა, არსებობს მეორე, უფრო სევდიანი ვერსიაც – ეს ფარდა უსასრულო რეფლექსიათა სამყაროს ერთ-ერთი მორიგი კარიბჭეა, ხოლო ჩვენ, ამ სპექტაკლის მაყურებლები, შესაძლოა, ვილაციისთვის 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 თქვა: „ცხოვრება თეატრია“ და „ცხოვრება სიზმარია“... ეს განსაზღვრებანი გმირულ XVII საუკუნეს ეკუთვნის; ასეთი იყო მათი გაგება და მე ვფიქრობ, რომ ჩვენ დღეს, რომელიდაც სპირალის რომელიდაც მოსახვევზე ამავე წერტილს მივადექით... ცხოვრება – თეატრია...“¹ ალბათ სწორედ იდენტურმა ‘გზისტენციურმა აღმოჩენამ’ მიიყვანა რობერტ სტურუა შექსპირის დრამატურგიაში, სადაც მან მისთვის ესოდენ სასურველ თვისებათა შერწყმა იპოვა – ცინიზმისა და რომანტიკის, ისტორიულისა და მითოლოგიურის, ეპიკურისა და ლირიკულის....

„რიჩარდის“ შემდეგ სტურუა კვლავ ძიებასა და ექსპერიმენტს მიმართავს. „ყვარყვარეში“ გამოკვეთილი სინთეტური თხრობის ფენომენი, რომელიც ორი ამბის 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, „გაიგო, რა არის სამყარო, რა კანონები ამოძრავებს მას და მერე საკუთარ თავზეც იფიქრო და მიხვდე, რომ შენს

¹ მამარდაშვილი მ., „თეატრალურობის დრო და სივრცე“, გვ. 17.

უფერულ ცხოვრებასაც, სინამდვილეში, იგივე ემოციური დატვირთვა და შინაარსი აქვს“.¹ „რეალურ“ და „მხატვრულ“ რეალობათა ურთიერთმიმართების სპექტაკლის აგების ღია პრინციპად ქცევა სტურუას კონცეპტუალური ესთეტიკის კიდევ ერთი 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“.² თუ მამარდაშვილის პერიფრაზს გავაკეთებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნება და თეატრი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი „სტურუას თეატრი“, ცხადს ხდის ჩვენთვის ჩვენი ცხოვრების მითებს, მათ ძლევა მოსილებას და უსუსურობას, მარადიულობას და წარმავალობას, 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, რეკოლუციის 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. მომაკვლავი თეთრპერანგიანი მხატვრისა და ფარაჯიანი გოგონას სიმბოლური ფიგურები მოქმედებას ირონიულ და ტრაგიკულ ფონს

¹ ბოკუჩავა თ., „ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე“, გვ. 66-67.

² მამარდაშვილი მ., „თეატრალურობის დრო და სივრცე“, გვ. 19.

უქმნიდა, ხოლო გოგი მესხიშვილის მიერ შექმნილი ღამეული ზეცის ფონზე ადამიანები კიდევ უფრო უმწონი და მიუსაფარნი ჩანდნენ. სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტა საბჭოთა იდეოლოგიის იმხანად უკვე ფორმალური დოგმატიზმისთვის იმდენად შემაშფოთებელი აღმოჩნდა, რომ მოსკოვის გასტროლების დროს სპექტაკლის დახურული ჩვენების შემდეგ გასტროლების მანძილზე მისი ხელახალი წარმოდგენა აიკრძალა.

ეპიკური მრავალპერსონაჟიანი ტილოების შექმნას ჩვეული რეჟისორისგან, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი იყო ისეთი მონოსპექტაკლის დადგმა, როგორც „ამჰერსტის მშვენება“ გახლდათ. თუმცა თავისი ექსპრესიონისტული მასშტაბითა და ადამიანის ცხოვრების სამყაროს უსასრულობასთან მიმართებით ზინა კვერენჩილაძის მიერ წარმოდგენილი ემილი დიკინსონის ისტორია თავისებურ კოსმიურობასა და ეპიკურ გლობალურობასაც იძენდა. პერსონაჟის მიერ თავისი ცხოვრების ამბის გაუცხოებული თხრობა მარადიულისა და კონკრეტულად გრძნობადის შეჯვრებით განსაკუთრებული საზრისით ივსებოდა. ლირიკული საწყისის რეჟისორისათვის უჩვეულო სიჭარბე სტურუას ავტორისეული „მეს“ თვითგამონახტვის საშუალებადაც იქცეოდა. განსაკუთრებით ნიშანდობლივი იყო პერსონაჟის მიერ ეგზისტენციალური ამპლუისა თუ ნიღბის არსებობის გაცნობიერება და მის მიერ თავისი შემოქმედებითი მრწამსის გაცხადება. ამ წარმოდგენაში სტურუას შემოქმედების გენეზისის კიდევ ერთი ეტაპი გაცხადდა – რეალობის ჭვრეტის 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-ერთ „გასართობად“ იქცევა. სიუჟეტის დაშრევა, ერთი და იმავე პასაჟის მრავალჯერადი გათამაშება, პერსონაჟის

დამლა, ელემენტთა აღრევა, „თეატრი თეატრში“ პრინციპის გამოყენება და სხვ. 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 ჩხიკვაძის მიერ განსახიერებული ხანდაზმული რეჟისორი გიორგი – ერთი და იმავე ისტორიის იმპროვიზაციულად დადგმას ცდილობს და მსახიობებს ეთიკური ამოცანის ვარიაციულ გადაწყვეტას სთავაზობს. ამ პროცესში იკვეთება ადამიანთა არქეტიპული 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 რეფერენად ბ-ნი გიორგის თითქოს უკონტექსტო ირონიული მუდარა გასდევს – „ოღონდ ნუ იქნება ომი“, რომელიც სტურუას თეატრის წინასწარგანჭვრეტითი თვისების ერთ-ერთ დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ.¹

მიხეილ კვესელავას ნაწამობის „ას ერგასის დღის“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი სტურუას ეპიკური თეატრის ენის პლასტიკური შესაძლებლობების დემონსტრაცია და განვლილი ეპოქის გრანდიოზული რეზიუმე გახლდათ. რეჟისორი მეოცე საუკუნისა და საკუთარი თეატრალური წარსულის პოლიტიკურ, ისტორიულ და ფილოსოფიურ მითებსა და ილუზიებს ეთხოვებოდა და უზარმაზარ ირონიულ სამსჯავრო-დათვალეიერებას აწყობდა. „...სპექტაკლის ფორმას, ცხადია, განსაზღვრავს ნიურნბერგის პროცესის პერიპეტიები, მაგრამ განსაზღვრავს როგორც საწყისი მომენტი, ვინაიდან სპექტაკლი სცილდება ამ ისტორიული პროცესის

¹ ანტიციპაცია – მოვლენათა წინასწარგანჭვრეტა, როგორც ხელოვნების თვისება, მის არქეტიპულ განპირობებულობასა და კულტურის მითოსური საფუძვლების არსებობას აღსატურებს. გოეთე თავის ავტობიოგრაფიულ რომანში „პოეზია და სინამდვილე“ მის მიერ შენიშნული ამ თვისების შესახებ მოგვითხრობს.

ჩარჩობს“¹ – წერს თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე. სხვადასხვა დროს მომხდარ მოვლენათა, გამოგონილ გროტესკულ სცენათა, ცვალებად ინტონაციათა მონტაჟის გზით, ჰიტლერის (რამაზ ჩხიკვაძე) ფანტასმაგორიულ გარდასახვათა პერიპეტიებით სტურუა მეოცე საუკუნის ადამიანის განზოგადოებულ ფსიქოტიკას ქმნიდა, მისი მანკიერებებით, ცრურწმენებით, „ბრწყინვალეობითა და სილატაკით“.

ამ დიდი ისტორიული და შემოქმედებითი ციკლის ლოგიკურ დასასრულად მოჩანს სტურუას მიერ 1987 წელს დადგმული „მეფე ლირი“. სპექტაკლის მხატვარი მირიან შველიძე, ხოლო კომპოზიტორი ვია ყანჩელი გახლდათ. „ლირი“ თითქოს რამდენიმე სხვადასხვა სპექტაკლისგან 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 მჭვრეტლის მიერ მოდერნის ცნობიერების უალტერნატივო უნივერსუმთა პოსტმოდერნული კრიტიკა „ლირში“ მოულოდნელად დემითოლოგიზირებული და დერიტუალიზირებული კულტურის შეუძლებლობის აღმოჩენით სრულდებოდა. ტოტალიტარულ მოდელთან ერთად თეატრის ინტერიერიც ინგრეოდა, 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 მიჰყავდა ხალხი. ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდებოდა, ყოველგვარ კანონზე აღმატებული, დაუდევრად ჩაცმული და გამომწვევად მოხუცი. ღვთაებასავით უკრიტიკო ფენსაცმელების ფრატუნით გადმოჭრიდა სცენას და მისი ფანტაზიის მიერ შექმნილი ახალი სპექტაკლის გათამაშებას – სამეფოს დანაწილების სანახაობას აწყობდა.

¹ გურაბანიძე ნ., *რეჟისორი რობერტ სტურუა*, გვ.360.

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

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

ჯერ კიდევ სამოციან წლებში დაწყებული „მამათა“ და „შვილთა“ ურთიერთობის გამჭოლი თემა და მისი მრავალფეროვანი ვარიაციების სოციალურ და ისტორიულ მითებზე პროექცია გრანდიოზული მოდელის ტოტალური დესტრუქციით სრულდებოდა. კორდელიასთან გამთხოვების სცენაში თეატრის ინტერიერის ამსახველი ლეკორაცია 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 ლირისადმი უდიდესი თანაღმობა დაიბადა.

თეატრი თავისი ისტორიული არსებობის ახალ ციკლს შეუდგა, რომლის დაწყებაც წილად ხვდა კალდერონის პიესას „ცხოვრება სიზმარია“. ირონიული გონების უპირობო ძალაში რწმენის შერყევა, რომელიც „ლირში“ მასხარის 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 იეკმებს. ისტორია თავიდან იწყება, თუმცა ამჯერად მამობრივი სამყაროს პატრიარქალურ თვითნებობაში დაეჭვებული რეჟისორი შვილის ეთიკურ ინტუიციასზე აკეთებს აქცენტს. მას ადამიანი – შვილის შესაძლებლობების ექსპერიმენტული რევიზია აინტერესებს. თუ სტურუას შემოქმედების 70-იანი წლების კლასიკურ ნიმუშებში აღორძინების ეპოქის ფარსის ესთეტიკური ტრადიცია გარბობდა, ამჯერად რეჟისორს უფრო მისტერიისა და მირაკლის ირაციონალურობა და ბაროკოს მისტიციზმი იზიდავს, რაც, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის გამომსახველობაზეც აისახება. თუ ადრეულ სპექტაკლებში მკვეთრ სკულპტურულ ფორმებსა და პლასტიკურ კომპოზიციებს ენიჭებოდა უპირატესობა, ახლა გაცილებით უფრო დიდ დატვირთვას იძენს განათება და გამომსახველობის ფერწერული მხარე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სპექტაკლში 60-იანი წლების პირველი სპექტაკლის – „მესამე სურვილის“ ფინალური მიზანსცენის ერთგვარი თავისუფალი ციტირება ხდებოდა – ავანსცენაზე გამოსული უფლისწული სეხიზმუნდო პატარა ზანზალაკს აწკრიანებდა დაფიქრებული, თითქოს მაყურებელს მოუწოდებდა, რომ სიზმარეული არსებობის არსზე დაფიქრებულიყო.

1993 წელს სტურუამ მეორედ დადგა ბრენტის „სენიუნელი კეთილი ადამიანი“ (პირველად პიესა 1969 წელს დაიდგა).

ბრენტის პიესა მოგვითხრობს, თუ როგორ ჩამოვიდა ქალაქ სენიუნში სამი უხუნაესი 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, სტურუას თქმით, „შენ ტე უეცრად ხვდება, რომ თუ ბედნიერებას შეეღებ, სიკეთის კეთებასაც ვეღარ შეძლებს, გაბოროტდება“.¹

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 ამსახველი ასპექტები. სტურუას ანთროპოლოგიური ინტერესი უფრო ფართო და მრავალმხრივი ხდება. იმავე „სეზუნელში“ ღმერთების თითქმის მარიონეტული ფიგურები ადასტურებს, რომ ყოფიერების ძირითადი დრამა დედამიწაზე ხორციელდება. არაცნობიერის, ფუძისეულის, ირაციონალურისადმი ინტერესი რეჟისორის შემოქმედებაში სულ სხვადასხვაგვარად აისახება. ამასთან, განვლილ პერიოდში შექმნილი მხატვრული მოღეღირების ენაც არ კარგავს აქტუალურობას.

სიცოცხლის მისტიერიის წვდომის ერთ-ერთ საშუალებად რეჟისორს ენა ესახება – ენა, როგორც ფორმის, ბგერისა და საზრისის უნივერსალური სიმბიოზი, როგორც ცნობიერების დამტვევი (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 კი არა, თვალით უნდა უსმინო“.² 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 „ფოსფორესცენცია“ გამოავლინა. სწორედ ანბანის ბგერათა მუსიკიდან დაიბადა „მწვანე ველზე“ ადამიანების სიცოცხლე თავისი

¹ ბოკუნავა თ., „ილირიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე“, გვ. 64.

² იქვე, გვ. 70.

შინაგანი დრამატიზმით, წინააღმდეგობებით, თანდათან პლასტიკურად გათამაშებულ არაკებად ჩამოყალიბდა, ბანაკებად დაიყო, თაობებად დანაწილდა და ადამიანის მიწიერი ყოფიერების მთელი სპექტრი წარმოაჩინა. ეს სამოქმედო ველი მოქმედების განზოგადებული 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, ერთიან 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. სპექტაკლის სიმბოლური ენა თანდათან უფრო ირონიული და სკეპტიკური ხდებოდა. მისი წაკითხვა მაყურებლის ინტუიციასზე და კულტურულ ცნობიერებაში არსებულ სიმბოლურ ასოციაციურ რიგზე იყო გათვლილი. საერთოდ, სტურუა სულ უფრო დიდ ანგარიშს უწევს მაყურებლის „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 ფორმისკენ.

„იაკობის სახარება“, 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 განსაკუთრებით გამოვლინდა 90-იანების შემოქმედებაში. სტურუას აზრით, დაახლოებით 12-15 წელიწადში ერთხელ თეატრი ახალ შემოქმედებით ციკლს იწყებს და ეს თვითგანახლება და ხელახალი ინიციაცია მისი სიცოცხლისუნარიანობის საფუძველია.

შექსპირის „მაკბეტში“, რომელიც რეჟისორმა 1995 წელს დადგა, მშფოთვარე თანამედროვეობის რეალიები გარდაქმნილი

და განზოგადებული სახით აისახა. სპექტაკლში სცენის თავზე დაკიდებული ვეება ცელულოიდის ღრუბელი ადამიანთა სულის ენერგეტიკული გამოსხივების სარკედ იქცევა და თითქოს ცისქვეშეთში მიმდინარე ამბებს ფერადოვნად აფასებს. „სეჩუანელში“ დასახული სიყვარულის მოტივი და მასზე უარის თქმით გამოწვეული გმირთა თვითდესტრუქცია „მაკბეტის“ ლაიტმოტივი ხდება. მისთვის სასურველი აქცენტების გასამძაფრებლად რეჟისორი მაკბეტებს აახალგაზრდავებს და ინტერვიუებში მათ რომეოსა და ჯულიეტას ადარებს – რომეოსა და ჯულიეტას, რომლებიც სიყვარულს იარაღად და თვითღამტკიცების ინსტრუმენტად აქცევენ. ახალგაზრდა ასაკი კიდევ უფრო შმაგსა და აზარტულს ხდის მათი თვითგანადგურების სინდრომს. აქ უკვე ინფერნალური სამყარო არ მტრობს ადამიანს, ის საკუთარი თავის ჯვალათი ხდება და ამ თვითუარყოფაში, სიმდაბლის, ღალატისა და სინდისის ქენჯნის შიშისმომგვრელ ნეტარებაში პოულობს სიამეს. სწორედ ადამიანთა სისხლიანი და ცინიკური ისტორიის ნაგავსაყრელი კვებავს კულიანებს და მისწერ ძალას ანიჭებს მათ. ისინი ამ ბიწიერი და სისხლიანი ნარჩენებისაგან არიან შეკოწიწებული. 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 უძწეო, მორჩილ მასხარად გარდაქმნილა. ლედი მაკბეტი ალტკინებით უარყოფს თავის სქესსა და მომავალ დედობას, თავის ქალურ არსს სწირავს სასურველ მიზანს. მაკბეტების სამყაროს არ აქვს მომავლის ხედვა, ამ სივრცეს არ აქვს პერსპექტივა. მათთვის ეს ერთადერთი უალტერნატივო რეალობაა. ეს სტურუას ერთ-ერთი ყველაზე „შავი“ სპექტაკლია, პირქუშად რომანტიკული, უპერსპექტივოდ ჰეროიკული;¹ სპექტაკლი, სადაც ახალგაზრდა წყვილის ეროტიკული ენერგია და ფანტაზია ყველაზე საბედისწერო არქეტაპის ტყვეობაში ექცევა. „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

¹ მხედველობაში გვაქვს მაკბეტის ბოლო ბრძოლა, როდესაც უკანასკნელი ილუზიის გარეშე დარჩენილი, იგი თავის არჩევანს ბოლომდე უერთგულებს.

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“ სტურუასეული დადგმა რეჟისორისთვის 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. იგი განზრახ უსვამს ხაზს ამ მოვლენის ალოგიკურ, ირაციონალურ ხასიათს, გადაულახავი სტიგმის გადალახვის საოცრებას. ამიტომ რეჟისორი ფსიქოლოგიურ სიმართლეს და ლოგიკურ მოტივაციებს გაურბის და სპექტაკლის მუსიკალურ და პოეტურ სტრუქტურას „აფარებს“ თავს. თუმცა, ტრადიციული ლოგიკის ნაცვლად, სტურუა მთელი ასტრალური და ადამიანური სამყაროს ძალისხმევის თანმიმდევრულობას დაგვანახვებს, რათა ერთი სასწაული მომზადდეს და მოსისხლენი დაზავდნენ, დადგეს ორი ადამიანის ერთდროული გათავისუფლების ეგზისტენციური წამი. აქ, „ლამარაში“, სკეპტიკოსი და ირონისტი სტურუა, რომელიც ყველა პოზიტივს ილუზიად წარმოგვიდგენს და ეჭვქვეშ აყენებს, მოულოდნელი რწმენით ივსება და ადამიანის ყოფიერების გამართლების „წერტილს“ აღმოაჩენს.

საერთოდ, რეჟისორი სულ უფრო მეტად უღრმავდება ადამიანთა სოციალურ ქცევაზე არაცნობიერის არქეტიპთა ზემოქმედების კანონზომიერებებს. როდესაც სტურუა მოსკოვში „ვენეციელ ვაჭარს“ დგამდა, მან სწორედ უცხოსადმი რაიმე ნიშნით ადამიანთა მტრული განწყობის ირაციონალური ინსტინქტური სტიგმის მოქმედებას გაუსვა ხაზი.

1997 წელს სტურუამ რეჟისორ დავით ხინიკაძესთან ერთად დადგა ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი...“ – სპექტაკლი, რომელმაც ახალგაზრდათა შორის უდიდესი პოპულარულობა მოიპოვა. ამ სპექტაკლში ასახული რეალიები უკანასკნელი პერიოდის სამოქალაქო ომის შემდგომ მოვლენებს

უკავშირდებოდა; იმ ახალგაზრდებზე მოგვითხრობდა, რომლებიც ომმა და იდეალების განუხორციელებლობამ ყოველდღიური ყოფის კონტექსტიდან ამოაგდო და ერთგვარ ნებაყოფლობით „ემიგრაციაში“ გაუშვა. სპექტაკლის ჟანრს შეიძლება ფანტასტიკური მქოლდრამა ეწოდოს, ვინაიდან გადაულახავი განკერძოების დაძლევა თანამედროვე ზღაპრის კონტექსტში ხდება, რომელიც ფანტასტიკის, ფოლკლორისა და რიტუალური მაგიის ელემენტებს შეიცავს. სწორედ განახლების მთვარის ასტრალურ ციკლთან დაკავშირებული რიტუალი იქცევა საზოგადოების შინაგანი გამთლიანებისა და ცხოვრების მორიგ ციკლში დაბრუნების საშუალებად.

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 შესრულების მანერა მეფე ფარუსკადის ტრანსულ მდგომარეობას ეხამებოდა. თბილისის მეფეს ერთგვარი ტოტალური შინაგანი გაუცხოება დაუფლებოდა და ყველა ძალთა და ინტერესთა თამაშის ზემოქმედებისათვის გახსნილი იყო. სიყვარულის მათრობელა ეთერით სავსე, ის თავად ამ განცდით ტკბებოდა და ყოველივე ავიწყდებოდა, თვით სიყვარულის ობიექტიც კი. მოვლენები თითქოს თავისთავად, ადამიანის ნებისა და სურვილისგან დამოუკიდებლად ვითარდებოდა. ფარუსკადი უნებლიეთ ყველა პირობასა და თამაშის წესს არღვევდა, მაგრამ ბედისწერა მაინც თავისი გზით მიდიოდა და სასურველი ბედნიერი ფინალისკენ მიჰყავდა იგი. ყველაფერს ფორტუნა თუ ვიღაც უჩინარის კაპრიზი წყვეტდა. თავად ეს ვიღაც, ჯადოქარი ჯეონკა გახლდათ, რომელიც ერთხანს ჩამოხრჩობილ ტიკინასავით ეკიდა სცენის თავზე და თავადაც ვიღაც უფრო ძლევაძმოსილის ნების აღმსრულებელს ჰგავდა. სიცოცხლისა და ბედისწერის პირველმიზეზი ამ სპექტაკლში კიდევ მეტად შეინიღბა, მითი მითით შეიმოსა. ადამიანის საქციელის მიზანსწრაფულობა აქ სრულ აბსურდად გადაიქცა და მიზეზსა და შედეგს შორის კავშირი დაირღვა. ამ მხიარულსა და ეგზოტიკურ სპექტაკლში ყოფიერების აბსოლუტური ირაციონალურობის თემა შემოვიდა. თუ „მაკბეტში“

ადამიანის ნება-სურვილი მეტაფიზიკად იქცეოდა, აქ ნებელობას არავითარი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა და ადამიანის სურვილისა და მისი ბედისწერის ერთურთის მიმართ სრული გაუცხოება ხდებოდა.

ილია ჭავჭავაძის „აკცია – ადამიანში“ (თამაზ გოდერძიშვილის ინსცენირება) რეჟისორის ისტორიული და პოლიტიკური პესიმიზმი და იმედგაცრუება აისახა. ეს დაბერებული და გამოფიტული ნაციის აგონია იყო – პატარა ჩაკეტილი სამყარო შესაბრალოის თვითკმარობით. სპექტაკლის პუბლიცისტური პათოსი ერთი საინტერესო სვლით იყო გამძაფრებული – პერსონაჟები მოქმედების დროს ილია ჭავჭავაძის (ავტორის) მკვლევლობის ამბავს შეიტყობდნენ. ამ ხერხით რეჟისორი ასახულ მოვლენებს კვალავაც არქეტაპის მნიშვნელობას ანიჭებდა და მოდერნის პერიოდის „მამის მკვლევლობათა“ სერიისა და ნიცშეს „დემონის სიკვდილის“ პოსტმოდერნულ მოდიფიკაციად აქცევდა. ეს უავტორო სამყარო იყო, რომელიც მუდმივად მფარველსა და მამას ეძებდა, ხოლო თვითონ მშობლის სტატუსში გადასვლის უნარი დაჰკარგოდა. ლედი მაკბეტის ლოცვა ლუარსაბსა და დარეჯანზე ახდაო თითქოს. შინაგანი ენერგიისაგან დაცლილი, თვითმოდრაობისა და თვითმართვის უნარს მოკლებული სიზმარეული ყოფა ნელა მიიზღაწნებოდა. თავად ფანტიაშვილის მხიარული სიმჩატე ლუარსაბის სომნამბულურმა ჰედონიზმმა შეცვალა, ხოლო კნეინა თეკლას აფორიზმები ლამაზისეულის უიმედოდ დაბინდულ მეტყველებასთან შედარებით მჭევრმეტყველების შედეგად მოჩანდა. თუმცა, ამ ღირსებააყრილი გმირების მიმართ სპექტაკლში ერთგვარი ირონიული სინაზე და სიბრალული გამოსჭვიოდა, რაც რეჟისორს უბიძგებდა, ფინალში მკვდარი და გათელილი ლუარსაბისთვის ჯიუტად შეენარჩუნებინა სიცოცხლის ნიშანწყალი (მით უფრო, რომ ამას მითის, როგორც ‘მარადიული დაბრუნების’, უღმობელი და ზოგჯერ ‘მოწყალე’ ლოგიკაც მოითხოვდა).

შექსპირის „როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე დამე“ (2001 წ.), 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 მანამდე“ 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 ბუშტებს ამოჰყვებიან და შექსპირის „მაკბეტის“ კუდიანთა წარმომავლობას გაგვახსენებენ. ამ სამყაროს ორიენტირები დაუკარგავს, აბსტრაქტული სიყვარულის სენით მოცულ პერსონაჟებს გააკაშკაშებულ სცენაზე ერთმანეთის ნამდვილი არსის დანახვის ძალა არ შესწევთ. პარალელურად გათამაშებული ქრისტეს შობისა და ცხოვრების ისტორია კი ილირიულ ამბავს თავის აქცენტებს მატებს, 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 მქალაქდება როგორც ერთი წარმოდგენის ფინალთა ინტონაციურად მონაცვლე რიგებში, ისე რამდენიმე 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 რამდენჯერმე დაუბრუნდეს. ასე მოხდა 2001 წელს დადგმული „ჰამლეტის“ შემთხვევაშიც, რომლის მეორე რედაქცია სტურუამ 2004 წელს განახორციელა. თუ სპექტაკლის პირველ ვერსიაში ადამიანი-მარიონეტის ბედის უსასრულო რეფლექსიასა და ყოფნის გარდუვალობის წინაშე მის კაპიტულაციასზე კეთდებოდა აქცენტი – ჰამლეტი თავის ცნობილ საკვანძო მონოლოგს არ კითხულობდა და ტექსტს წვავდა, მეორე ვერსიაში ადამიანის მიერ არსებობის განცდის პირველქმნილი უშუალობა აღდგა და ღირსების შეურაცხყოფისაგან განცდილი მძაფრი ტკივილის გრძნობა დაბრუნდა. როგორც წესი, სპექტაკლის ემოციური ტონალობის ცვლილება რეალურ ცხოვრებაში მიმიდნარე მოვლენების გამოძახილია. თანამედროვეობაზე, ახალგაზრდათა მსოფლალქმაზე ორიენტაცია

და მომავლის „წინასწარგანჭვრეტა“ კვლავაც სტურუას თეატრის პეროვატივად რჩება.

სტურუას ტრადიციულ ღვთისმადიებელს ვერ დაარქმევ, თუმცა მისი ექსპრესიონისტული მსოფლალქმიდან გამომდინარე, ის, კანტის მსგავსად, მარად უბრუნდება ღვთის არსებობის იდეას და მისი მრავალგზისი უარყოფის კვალდაკვალ მისი არსებობის სიმბოლური დადასტურების ათას პროვოკაციულ მტკიცებულებას გვთავაზობს. ერთ-ერთი ასეთია 2002 წელს დადგმული სპექტაკლი „გოდოს მოლოდინში“.

სემუელ ბეკეტის პიესის „გოდოს მოლოდინში“ (თარგმნეს რ. სტურუამ და ლ. ფოფხაძემ) პრემიერა შედგა 2002 წლის 29 სექტემბერს. სპექტაკლი დადგა 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 ლმობიერება 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. მონახა ყოფიერების მოდელის ამსახველი უნივერსალური მეტაფორა, უმარტივესი „ელემენტი“, „ატომი“, რომლის საშუალებითაც ყოველგვარი არსებობის აღწერა შესაძლებელი გახდა. 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 „აკლენს“ თავს და მარად ადამიანის „თვალთვალშია“. ადამიანი ღმერთის მოლოდინით არსებობს, ღმერთი – ადამიანის მოლოდინის იდეით საზრდოობს. პერიოდულად ისინი როლებს ცვლიან – ადამიანი მაყურებლად იქცევა და ღვთის „გამოცხადების“ მომსწრე ხდება. ამ თვალსაზრისით, უხილავი გოდო სხვადასხვა – ლითონის ხის და მისი მოძრავი ტოტების, პოცოსა და ლაქის, ბიჭისა და მის მიერ მოტანილი წერილების და ა. შ. სახით მრავალგზის ეჩვენება ვლადიმირსა და ესტრაგონს, მისი დანაბარები კი – ამ ხის ძირას მელიოდეთო – წარმოდგენაზე მიპატიჟებს ჰგავს.

სპექტაკლის ერთ-ერთ სცენაში ესტრაგონი (ზაზა პაპუაშვილი) და ვლადიმირი (ლევან ბერიკაშვილი) მაყურებლების არსებობას „აღმოაჩენენ“. ისმის აღფრთოვანებული შეძახილების ხმა. „ჯამბაზები“ ჯერ თავმოძრონედ 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 დასვაძს. ერთი ხალხის გულის მოგებაზეა მიმართული, მეორე კი უფლის მიერ ცნობაზე. ესტრაგონი ბრბოს მოგუგუნე თავყანისცემის „მართვას ისწავლის“, მუჭში „მოიქცევს“ და ხელში აბურთავეებს, ხან მარაოსავით გაშლის და მისი გრგვინვა-გრიალის სმენით ტკბება, ხან კი დაკეცავს, „დაამრგვალებს“ და ვლადიმირს გადააყლაპებს. მიყურადებულ ცნობისმოყვარე ესტრაგონს ახლა ვლადიმირის მუცლის წიაღიდან მოესმის აღფრთოვანების ყრუ შეძახილები. მოულოდნელად ბრბოს ყიჟინის „მოგუდულ“ ხმაურს სასულიერო გალობა ცვლის, რომელიც ღვთისმოსავი ვლადიმირის გულში აჟღერდა. ვლადიმირს უზენაესი „მაყურებელი“ და მსაჯული გაახსენდა. ესტრაგონი სასწრაფოდ მოთოკავს რელიგიური მეგობრის გულის მელიოდიურ ჟღერას და კვლავ სახალხო აღიარების მამაშეული ჰანგებით ტკბება. მოლოდინით, იმედითა და იმედგაცრუებით დატანჯულები, ვლადიმირი და ესტრაგონი დაღამებას ელოდებიან,

ღამე და ძილი თუ მოიტანს ცოტა ხნით შვებას. და აი, როგორც ყოველთვის, მოულოდნელად ცაზე ვეება 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 რამდენიმე ფინალის დადგმის მისთვის საყვარელ ხერხს მიმართავს. ამით იგი თავისი პოზიციის ორმაგობას აფიქსირებს, თავისი მსოფლმხედველობის თავისებურებას ამხელს, რომელიც ერთდროულად სკეპტიკურიც არის და იმედიანიც. ვლადიმირი და ესტრავონი წასასვლელად ემზადებიან, მთვარემ დღის დასასრული უკვე ამცნო მათ, მაგრამ მანამდე, სპექტაკლის სხვა მონაწილეებთან ერთად, სიმღერა უნდა იმღერონ პატარა ძაღლზე, რომელიც ასე ჟღერს:

„ძაღლი ღუქანში შეიპარა,
პურის ქერქი მოიპარა.
თავში ჩასცხეს ცული –
განუტევა სული“.

„გოდოში“ მოკლეული ძაღლი 2003 წელს თემურ ნინუას მიერ სპექტაკლ „სტიქისთვის“ შექმნილ დეკორაციაში „გაცოცხლდა“. „სტიქის“ რ. სტურუამ გაია ყანჩელის მიერ ალტისა და ქოროსთვის შექმნილი ნაწარმოების მიხედვით დადგა და ახლობელთა და მეგობართა ხსოვნას მიუძღვნა. ეს რეჟისორის მესამე არავერბალური სპექტაკლია. აქ რობერტ სტურუას დამოკიდებულება პოეზიისა და მუსიკის სულისადმი, თეატრის მუსიკასთან ნათესაობის შესახებ მისი თვალსაზრისი სრულად გამოჩნდა; მან სიტყვა „სტიქის“ ფოსფორესცენცია გამოავლინა და მარადიული შეხვედრის მდინარის ისტორია პლასტიკურად მოგვითხრო. რეჟისორმა პაუზებიც მუსიკალურად ააჟღერა და აჟღერებული 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 (რეალურსა და მხატვრულს) ერთიან უწყვეტ, ურთიერთდაკავშირებულ პროცესად აღიქვამს. შესაბამისად,

„სტიქის“ დადგმის ტექნოლოგია, მისი მედიტაციური სინჯზე და მაყურებელთან ტელეპატიური კავშირი არქეტიპის, ფსიქიკის წიაღში არსებული მითის თვითდემონსტრაციაა. თუმცა, სპექტაკლის გამჭოლი იდეა და ღერძი, რომელიც გახსენებისა და თვითშეცნობის პროცესს მიჰყვება, არის სიყვარულის უსასრულობა. კოლექტიური ყოფიერების რიტუალური ექსტაზი სპექტაკლში ეგზისტენციური მარტოობის სურათებს ენაცვლება, შვილთა რბევას მამის წინააღმდეგ ამბოხი და მისი მკვლელობა მოჰყვება, მხოლოდ სიყვარულის თემა უბრუნდება ჯიუტად თავის თავს და „ცივ სამარეში ჩამარხულიც“ მკვდრეთით აღდგება. ფინალშიც ორი შეყვარებული ერთმანეთის პირისპირ დაჩოქილა, საყოველთაო ბაკანალიის ფონზე კაშკაშა თეთრი სინათლის უძლიერესი ნაკადი მათ ფიგურებს ერთიანი ფონიდან ერთბაშად მოწყვეტს და მოვლენათა თავბრუდამხვევ წრებრუნვას ჩამოამორებს...

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 ერთგვარი ჰიპერთხრობა, რომელიც „ანგელოზთა ენაზე“ მიმდინარეობს, 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 მონეტიალე და მიყვარული მამა-შვილის, დარისპანისა და კაროჟნას წყვილში განსხვავდება. დარისპანის შიდა ამბავი „იხსნება“ და თავის „სხეულში“ მთავრულ 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, ერთი მხრივ, საკუთრივ სტურუას „ლამარას“ ფინალს მოგვაცონებს, ხოლო, მეორე მხრივ,

სპექტაკლის „ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და... პრეზიდენტი“ დასასრულს ირონიულ-პოლემიკურად ეხმიანება, სტურუას წარმოდგენათაშორის¹ დიალოგში ჩაერთვება და სხვადასხვა მითთა „გაბაასებაში“ მონაწილეობს.

რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას მოღვაწეობის რეტროსპექტული ანალიზი გვაჩვენებს, რომ რეჟისორის შემოქმედებაში მითისადმი, როგორც კულტურისა და ფსიქიკის მარეგულირებელი ფენომენისადმი, დამოკიდებულება (ა) საკრალურ-პროფანულის დიალექტიკით ხასიათდება, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი მითის დაძლევა, მისი 'მხილება' თუ მის გარეთ გასვლა მეორე მითში მოხვედრას გულისხმობს. თავად მითების მსხვერვეა და ახალი მითების შექმნა არქეტიპად და ადამიანის ქცევის მოდელად იქცევა; მითის საბოლოო დაძლევა 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 მისი, როგორც 'ფენომენის', მიღმა ყოველთვის მეტაფიზიკური ნოუმენი იგულისხმება.

ეს ნოუმენი, ერთი 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 გარდაიქმნება... ძალთა თამაში და ძალთა ღელვა... სვლა მარტივი ფორმებიდან რთულისაკენ და პირუკუ... ყინულოვანიდან მცხუნვარისკენ... 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!“¹

თუმცა სტურუას შემოქმედება, რომლის ძირითადი ნიშან-თვისება თვითპოლემიკურობა და თვითუარყოფაა, მაშინვე „შეგვაცხენებს“, რომ „ძალაუფლების ნების“ ეს ნარაცია, შესაძლოა, თავადაც მითიური და ფარდობითია.

¹ Nietzsche F., *The Will to Power*, გვ. 550.

თავი V

სპექტაკლ „სტიქის“ წინასწარი გაგებისათვის

სპექტაკლი „სტიქი“ რამდენიმე ამბისგან შედგება. ამბავთა სიმრავლის არსებობის საშუალებას მისი უნივერსალურად პროდუქტიული დინამიკური ფორმა იძლევა. ეს ამბები სპექტაკლის მხატვრული სამყაროს რამდენიმე დონეზეა განფენილი და ადამიანის (მე-ს) 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.

უპირველეს ყოვლისა, 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 იტყვოდა). შეიძლება ითქვას, რომ „სტიქი“, რომელიც სტურუას კონცეპტუალური თეატრის ერთგვარ „ექსტრაქტს“ წარმოადგენს, თეატრალური ქმედების ბუნების შესახებ პრინციპულად ახალი თვალსაზრისის პრაქტიკული დემონსტრაციაა. აქ უკვე საუბარია არა მხოლოდ რეალობის ასახვის ხერხებსა და ილუზიის ხარისხზე, არა მხოლოდ ამბავზე (მითზე), არამედ ამბის შექმნის, მისი დაბადების პროცესზე; არა მხოლოდ უკვე არსებულ ‘მზა’ მითზე, არამედ მის სპონტანურ გამოვლინებაზე. წიგნში „ავანგარდის თეატრი“ კრისტოფერ ინესი პიტერ ბრუკისა და ეჟი გროტოვსკის შემოქმედებათა შედარებითი ანალიზისას წერს:

„მაშინ, როდესაც ბრუკის ინტერესი მითოლოგიური არქეტიპების აღმოჩენისკენ იყო მიმართული და სპექტაკლისკენ მიდიოდა, გროტოვსკის მოთხოვნა სპირიტუალური თერაპია გახლდათ. იგი რიტუალურ ფორმებზე (მითოსური მასალის ნაცვლად) აკეთებდა აქცენტს, რამაც განაპირობა დრამის, როგორც ‘პროცესის’ (და არა როგორც ‘პროდუქტის’) გაგება და საჯარო წარმოდგენების ტრადიციიდან მისი სრული ამორთვით დასრულდა. ეს განხეთქილება ავანგარდის მოძრაობისთვის დამახასიათებელ განშრეგებას ასახავს, რომელიც ცხადად გამოვლინდა უკვე გერმანელი ექსპრესიონისტებისა

და არტოსა და ფრანგი სიურრეალისტების დაპირისპირების მაგალითზე... გროტოვსკი თავის მიზნებს მარტივად განმარტავდა – მას სურდა, „გადაელახა მიჯნები „მე-სა“ და „შენ-ს“ შორის... ეპოვა ის ადგილი, სადაც ასეთი „ზიარება“ შესაძლებელი ხდება“.¹

ციტირებულ მონაკვეთში კარგად ჩანს ის სპეციფიკა, რომელიც ახასიათებს ავანგარდის თეატრის წარმომადგენელთა მიერ მითისა და რიტუალისადმი მიმართვის ფორმებს. „სტიქის“ მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ამ კერძო შემთხვევაში, დრამისადმი ორივე შემოაღნიშნული მიდგომის სინთეზთან გვაქვს საქმე. რობერტ სტურუას სურს, დრამის ბუნება „შეიმეცნოს“ და მასში ცვალებადისა და უცვლელის დიალექტიკა წარმოადგინოს. შესაბამისად, აქვე ვხედავთ მის ინტერესს დრამის, როგორც მითოსური არქეტიპების შემცველი ფენომენისადმი. ასეთი მიდგომის შედეგად, სპექტაკლის მეშვეობით, რიტუალსა და მითს შორის კავშირის იდეაც დასტურდება – მითი „რიტუალიდან“ იბადება. თუ მითს განვიხილავთ, როგორც ტოპოსს – ყოფიერების სივრცეს, მაშინ 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 ძირეული 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“.²), თავს უფლებას ვაძლევთ, რომ „სტიქის“ სემანტიკურ თუ პლასტიკურსა და სიმბოლურ ველში ამოკითხული ჩვენი თვალსაზრისი შემოვთავაზოთ. ამის უფლებას 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, შემდეგ კი ნაწილთა ამ მთლიანობასთან კავშირში განხილვა გასსნის“.³

მასადაამე, ჩვენ მხატვრული მოვლენის მთლიანობის გარკვეული წინასწარი გაგება უნდა შევქმნათ, რომელიც შემდგომ

¹ Innes C., *Avant Garde Theatre - 1892-1992*, გვ.150.

² ბოკუჩავა თ., „ილირიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე“, გვ.71.

³ Борев Ю., *Эстетика*, გვ. 622.

ნაწარმოების საზრისის სიღრმისეული წვდომის შესაძლებლობას მოგვცემს. ეს თვალსაზრისი, სხვა მხატვრულ მოვლენათა მსგავსად, სპექტაკლ „სტიქსზე“ შეგვიძლია გავავრცელოთ, რადგან მისი მხატვრული ენის თავისებურება მაყურებელთან აქტიურ ემოციურ და ინტელექტუალურ დიალოგზე, თანაშემოქმედებაზეა გათვლილი, მისი მხატვრული ტექსტი კი ინტერპრეტაციისთვის გახსნილია.

სწორედ ამ გარემოების გამო გადავწყვიტეთ, სანამ „სტიქსის“ 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“¹ – გვეუბნება იური ბორევი. თანაც, თავად ჩვენს ასოციაციურ და ლოგიკურ აზროვნებასაც ეტაპობრივად, ერთი მხრივ, უძველესი ტრადიციის წიაღისკენ, ხოლო, მეორე მხრივ, ფსიქიკის „წიაღისკენ“ მივყავართ.

სპექტაკლის დასაწყისი, როგორც ვთქვით, მკვეთრი მიჯნითა და მოვლენით არ არის აღნიშნული. ის ერთბაშად, ყოველგვარი „განცხადებისა“ და „უწყების“ გარეშე იწყება. ჟურნალ „არილში“ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში რობერტ სტურუა ამბობს, რომ თანამედროვე ადამიანმა მხატვრული ფენომენისა და, ზოგადად, რეალობის წვდომისა და გაგების ისეთ სტადიას მიაღწია, როცა მას მსახიობის აზროვნებაც კი „ესმის“. ალბათ ამით უნდა აიხსნას რეჟისორის „მეტყველი დუმილი“, მისი გამომსახველობითი მინიმალიზმი, მეტაფორების თავშეკავებული ასკეტურობა, რომელიც 90-იანების ზოგიერთი სპექტაკლის ესთეტიკის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა. სტურუას თქმით, ეს პროცესი „ლამარაში“ დაიწყო. ჟესტი, მიმიკა, მეტაფორა უფრო „ინტრავერტული“, „მჭვრეტელობითი“ გახდა, გაიზარდა მაყურებლისადმი ნდობის ხარისხიც, განმარტებითი, მითითებითი, თვალსაჩინო და დიდაქტიკური ინტელექტუალიზმი ფარული თანამოაზრებით, თანაშემოქმედებისა და თანამონაწილეობის განცდით შეიცვალა. „სტიქსი“ ამ პროცესის უკიდურეს თუ ზღვრულ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს. აქ მაყურებელი მოქმედების თითქმის ცენტრალურ ფიგურად იქცევა. მხატვრულსა და რეალურ რეალობას შორის ზღვარი პირობითად

¹ Боров Ю., *Эстетика*, გვ. 623.

წაშლილია. თუმცა, ჩვენ ყოველდღიური ცხოვრების ფოტოგრაფიული ანარეკლის მომსწრენი კი არ ვხდებით, არამედ წარმოდგენა რეალობის სხვა სიღრმისეულ საზრისობრივ ველსაც აირეკლავს. სპექტაკლი მაყურებლის ფსიქიკის კოლექტიურ არსში მიმდინარე პროცესების 'მიმეზის', არქექტივის 'გადმოღინებისა' და „მზერის საშუალებით“ საამკარაოზე გამოტანის პროცესს წარმოადგენს. ეს ერთგვარი კოლექტიური მედიტაციაა, რომლის დროსაც მზერა ფსიქიკის რეალობისა და მისი პოტენციური არქექტივული არსის სამზეროზე გამოტანის, მისი 'განსახიერების' საშუალება ხდება, ხოლო მსახიობი მაყურებელსა და სცენის სივრცეს შორის მედიატორის ფუნქციას ასრულებს. მსახიობი მაყურებლის ფსიქიკური ენერჯისა და მისი წარმოსახვის იმპულსების მიმღებია, იგი ამ იმპულსების ზემოქმედებით „ცოცხლდება და მოქმედებს“. თუმცა, ამავე დროს, ის თვითონ არის მაყურებელი – დარბაზში „იმავეს“ ხედავს, რასაც დარბაზი – სცენურ სივრცეში. ეს ორმაგი, ორმხრივი რეფლექსიის, ორმაგი ეგზისტენციის ეფექტი რეჟისორმა განზრახ შექმნა. 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 წარმოადგენს. ინტერვიუში „ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე...“ რეჟისორი თეატრის ფუნქციონალური დანიშნულების მიხედვით ხედავს გვთავაზობს: „სცენაზე აუცილებელია იყოს ჩვენივე ცხოვრება, მაგრამ კიდევ უფრო მძაფრ მდგომარეობაში, მაშინ შენ საშუალება გექმდება, რომ, ჯერ ერთი, გაიგო რა არის სამყარო, რა კანონები ამოძრავებს მას და მერე საკუთარ თავზეც იფიქრო და მიხვდე, რომ შენს უფერულ ცხოვრებასაც, სინამდვილეში, იგივე ემოციური დატვირთვა და შინაარსი აქვს“¹. სტურუას ეს სიტყვები, რობაქიძის მიერ ქართული ექსპრესიონისტული თეატრისთვის გამოთქმულ მაქსიმას გაგვახსენებს: მწერლის აზრით, ექსპრესიონისტული დრამის დანიშნულებაა, აჩვენოს „სიცოცხლე აბსოლუტურში“. სტურუას სიტყვებში ანალოგიური შინაარსის ამოკითხვა შეიძლება. რეჟისორი ფიქრობს, რომ თეატრის მეშვეობით ჩვენ უნდა გავიგოთ სიძარბოვით სამყაროს შესახებ, „დავინახოთ და მივხვდეთ, რომ ჩვენს ცხოვრებასა და სამყაროს ყოფიერებას შორის ფუნდამენტური კავშირი არსებობს, რომ ერთი მეორეს იმეორებს,

¹ ბოკუჩავა თ., „ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე“, გვ. 66-67.

ერთი მეორის ნაწილია, რაც ადამიანის ეგზისტენციისა და სამყაროს წარმოშობის საერთო ფესვებზე მოგვანიშნებს¹.

„ლამარას“ დაწერის ისტორიის თხრობისას რობაქიძე შენიშნავს, „ლამარა“ ქვეშეცნევის წიაღიდან „შთამესახაო“. ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ მწერალი ქვეშეცნევაში არაცნობიერ ფსიქიკას გულისხმობს. თუ ქვეშეცნევის ცნებას აბსოლუტურში სიცოცხლის წარმოდგენის მისსავე თვალსაზრისთან შევაჯერებთ, ცხადი გახდება, რომ რობაქიძე აბსოლუტსა და ფსიქიკის შინაარსს შორის ძირეულ კავშირს ხედავდა.

სწორედ ეს პოზიცია უნდა გახდეს სპექტაკლის თეატრალური ესთეტიკის პრინციპის, მისი მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებისა და ერთიანი მხატვრული კონცეფციის ახსნის ამოსავალი, „სტიქის“ გლობალური მითის თუ ნარატივის (სათხრობის, სათქმელის) კონსტრუირების საფუძველი. მაშასადამე, „სტიქი“ როგორც სინამდვილის გლობალური ხედვის ფენომენი, კონკრეტული კანონების მქონე სამყაროს შესახებ მოგვითხრობს. რეჟისორს ისეთი ვითარების შექმნა სურს, რომელიც, ეჟი გროტოვსკის სიტყვებით თუ ვიტყვი, „მე-სა და შენ-ს“ შორის არსებული საზღვრების გადალახვის შესაძლებლობას მოგვცემს, ხოლო სტურუას სიტყვებიდან გამომდინარე – სამყაროსა და ადამიანის შეხებისა და მათი ეგზისტენციის საერთო საფუძვლების განცდის საშუალებას.

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 საძირკველში მდებარე არაცნობიერის კოლექტიურ სიღრმეებში ღელავს. აქედან გამომდინარე, სიტყვა „სტიქი“, როგორც მიჯნის სიმბოლო, როგორც სულთა სააქაოდან საიქიოს გარდავლენის მეტაფორა, საყოველთაო „შეხვედრის ადგილის“ სიმბოლოც ხდება. ექსპრესიონისტულად გლობალური ხედვის გარდა, სპექტაკლის სტრუქტურასა და სიმბოლიკაში იუნგის ანალიზისა და ფროიდის ფსიქოანალიზის „ესთეტიკური კვალიც“ შეინიშნება.

წარმოდგენის ერთ-ერთი ძირითადი არსებითი თავისებურება

¹ ბოკუჩავა თ., „ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქამდე“, გვ. 66-67.

მის დასაწყისშივე გაცხადდება. შესაბამისად, პირველი რეციპიენტი, ინფორმაციის გამტარი და ინტერპრეტატორი მსახიობია, ხოლო მეორე – მაყურებელი. გარდა ამისა, „სტიქსში“ მაყურებელის, როგორც შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი სუბიექტის, იდეა ძალზე თვალსაჩინოა.

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელზეც ყურადღების გამახვილებას პრინციპულად მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ, არის მსახიობის შთაგონების წყაროს საკითხი. სპექტაკლი „სტიქსი“ განხილვისთვის სწორედ იმ მოტივით ავირჩიეთ, რომ მასში თეატრალური ქმედების ფენომენის წვლომისადმი 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 გაღელვებს, როგორც იმ უცნაურ ქვას, რომელსაც ევრიპიდე მაგნესიურს უწოდებს. ... დიდი ეპიკოსი პოეტები საკუთარი ხელოვნების კი არა, ზემოთაგონებისა და ღვთიური სიშმაგის წყალობით თხზავენ თავიანთ მშვენიერ პოემებს. იგივე ითქმის ლირიკოს პოეტთა მიმართ: ღვთიური სიშმაგით ცნობამიხდილნი და აღტკინებით მროკავი კორიბანტების მსგავსად, ისინიც ცნობამიხდილობის ჟამს ქმნიან თავიანთ მომხიბლავ ლექსებს; როცა მათ ეუფლებათ ჰარმონია და რიტმი, ბაკქურ ექსტაზში დანთქმულნი, ბაკქანტებივით ხარბად ეწაფებიან მდინარეებით ნადენ თაფლსა და რძეს...“¹ „სტიქსში“, როგორც „ორმხრივი ასახვის“ ნიმუშში, შთაგონების ერთ-ერთი საწყისი თავად მაყურებლის მხერაა, როგორც აბსოლუტის თვითგამოხატვის „სარკმელი“, რეალობასთან ადამიანის გრძნობადი კავშირის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალება. მსახიობები ამ იმპულსთა მიძღები ზემოგრძობიარე მეკავშირენი არიან. თავად რობერტ სტურუა ჩვენ მიერ უკვე ხსენებულ ინტერვიუში ხშირად იმეორებს, რომ მსახიობები „გიპნოტიზორები და ტელეპატები“ უნდა იყვნენ, რომ „სტიქსში“ მონაწილენი „ერთგვარ ტრანსში არიან და... დროთა მანძილზე, ამ მდგომარეობიდან სულ უფრო მეტ სიამოვნებას იღებენ“. აქედან

¹ პლატონი, *იონი, დიდი პიპია, მენონი*, გვ. 30.

გამომდინარე, „სტიქის“ საკომუნიკაციო ჯგუფში, 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 „მეფე ლირში“ თუ მოიძებნება. მხედველობაში გვაქვს ლირის პირველი გამოჩენის ცნობილი სცენა. ამ პაუზის განმავლობაში ხდება მსახიობი-რეციპიენტის მიერ მაყურებლისგან ინფორმაციის მიღება და მოქმედების ენაზე მისი თარგმნა. მაშასადამე, მაყურებელი ინფორმაციას არა მხოლოდ იღებს, არამედ გაცემს. ეს „საკუთარი თავიდან“ ფსიქიკის წიაღში გათამაშებული დრამის პროექციაა. ადამიანი გაცემს, ქმნის და გაცემითა და შექმნით შეიმეცნება. ის საკუთარი „სახისა და ხატების“ მიხედვით „ქმნის“ სინამდვილეს. თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ესეც რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული კონცეპტუალური და ესთეტიკური პირობაა და არა უპირობო რეალობა. სპექტაკლში რეჟისორი მხატვრული ასახვის ვექტორს ცვლის და მას ორმხრივობას ანიჭებს. სამყაროს შექმნა ადამიანის მეშვეობით ხდება, იგი „სივრცისა“ და „მზერის“ მეხვედრის ადგილას იბადება.

რა გვადლევს იმის საფუძველს, რომ სპექტაკლის დასაწყისი შემოქმედების ზემოთ აღწერილ აქტს გავუთანაბროთ? – ისევე სპექტაკლის სახელწოდება „სტიქი“, 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 ზღვრის დაწესებასაც მოითხოვს. როდესაც სიკვდილზე ვფიქრობთ, ის სიცოცხლის მიჯნად წარმოგვიდგება. თუ ვიფიქრებთ, რომ სიცოცხლე მიჯნებშია მოქცეული, მაშინ მას დასაწყისიც უნდა მივანიჭოთ. შესაბამისად, სპექტაკლიდან გამომდინარე, სცენაზე სიცოცხლის დასაწყისის მომენტი უნდა დავადგინოთ, ადამიანის დაბადების მომენტი უნდა აღვზუსტოთ. სწორედ ეს გარემოება წარმართავს ჩვენს აზრს მზერით დაწყებული სასცენო ცხოვრების იდეისაკენ. მაშასადამე, სცენური სიცოცხლე მაყურებლის მზერით იწყება. ეს შემოქმედებითი,

პროდუქტიული მზერაა, რომელმაც შედეგად „წაკითხვისათვის გახსნილი პროდუქტიული ფორმა“ უნდა შექმნას. ფილოსოფოსი გეორგ ზიმელი გოეთეს ფენომენისადმი მიძღვნილ წიგნში წერს: „ამბობდა რა, რომ ხელოვანი იდეას თვალით ხედავს, გოეთემ, იმ უზენაესი ინტელექტუალიზმის წყალობით, რომელიც მას საკუთარი თავის შემეცნების საშუალებას აძლევდა, გამოხატა მხოლოდ ის, რაც ყოველ შემოქმედზე შეიძლება გავავრცელოთ. იმის მტკიცება, რომ იდეა საგანთა უშუალო რეალურობაში ცოცხლობს და გრძნობადი აღქმისთვის ხელმისაწვდომია, სხვა არაფერია, თუ არა ხელოვანის პროდუქტიულობის ობიექტური გამოხატულება, რომლის ჭვრეტა უკვე ფორმირებაა. ის რომ გრძნობადი აღქმის ჩვეული გაგებით მზერდეს, მაშინ პროდუქტიული კი არა, რეცეპტიული იქნებოდა. მზერა, ჭვრეტა (anschauen), – ამბობს გოეთე, – უნდა განვასხვავოთ ცქერისაგან (ansehen). ვინაიდან ხელოვანი, ფაქტობრივად, ქმნის, ე.ი. ქმნის იდეიდან, მაგრამ ამ დროს თვალწინ გრძნობადად რეალური „ხატება“ უდვას, ხატება, რომელიც, როგორც ასეთი, იდეის უშუალო მაუწყებელი და მისი ხილული სახეა“.¹

როგორც მოყვანილი ნაწყვეტიდან ჩანს, გოეთეც „იცნობს“ პროდუქტიულ „მზერას“, რომელსაც ის ჩვეულებრივი „ცქერისგან“ განასხვავებს. ზიმელის აზრით, მზერა გოეთესთვის, ისევე, როგორც სიტყვა სიმბოლისტიკისთვის, შემოქმედებითი აქტია და, შესაბამისად, მოქმედებას უტოლდება. „სულისა და სულთა ჰარმონიაში და თვალის მზიურობაში ცხოვრობს ღმერთი-ბუნება“, – დაასკვნის ზიმელი.² ფილოსოფოსის მიერ ციტირებულ გოეთეს თვალსაზრისში მეოცე საუკუნის მთელ ფსიქოლოგიურ აღმოჩენათა წინასწარგანჭვრეტა იკითხება. „მე რომ ჩემს თავში იმთავითვე მთელ სამყაროს, როგორც წინასწარ ხედავს, არ ვატარებდე, – ამბობს პოეტი, – თვალხილული ბრმა ვიქნებოდი“.³ „სტიქსში“ რეჟისორის მიერ მაყურებლისთვის საჭვრეტად მიცემული პაუზა იმაზე მეტყველებს, რომ მისთვის მაყურებლის მზერასაც ჭვრეტის შემოქმედებითი ხარისხი გააჩნია; იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ეს სპექტაკლი-სანახაობა ჩვენზე კოლექტიური არსის დემონსტრაციაა, რომ ჩვენ თავადვე ვართ მიმდინარეზე ‘პასუხისმგებელნი’.

¹ Зиммель Г., *Гете*, გვ. 52.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 53.

როგორც ითქვა, სიტყვას ყოფიერების ინიცირების ძალა შესწევს. „სტიქსში“ ასახული პოზიცია ცხადყოფს, რომ ადამიანის მზერაც სიცოცხლის ინიცირების საშუალებაა. ჩვენი შემდეგი ამოცანა იმის გარკვევაა, რას წარმოადგენს მზერა, როგორც შემოქმედებითი აქტი და რა კავშირი აქვს მას სცენური სიცოცხლის დაწყებასთან. ამაში დაგვეხმარება გრიგოლ რობაქიძის წერილი „მზის ხანა ქართველთა“.

„დიდი ბრძენის, პლოტინის მსოფლმხედველობაში გვხვდება: „თვალი მზიური“. გოეტჰემე 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, გოეტჰემე, ქართველი მევენახე ერთ საიდუმლოს აცნობიერებენ, მხოლოდ ერთი განსხვავებით: პლოტინისათვის და გოეტჰემესათვის თვალი „მზიურია“, **ქართველი მევენახესათვის იგი მზეა თვითონ...** თვალი მზეა, ფიქრობს ქართველი, რადგან იცის, რომ მზე და მზერა სადღაც ეთანხმებიან ერთიმეორეს. გავისხენოთ საბა სულხან ორბელიანის განმარტება სიტყვისა „ღმერთი“: „წვა და ხეღვა“. ეს განმარტება მზეზეა თითქოს ზედამოჭრილი. 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“.¹

რობაქიძის ეს მოსაზრება ჩვენს ჰიპოთეზას ესიტყვება და „გვამცნობს“ კავშირს თვალს, მზესა და კოსმიურ ბრუნვას შორის. „მზე არის სიცოცხლის თესლი, – განაგრძობს რობაქიძე, – ქართული ენის მკვლევარი მიხეილ წერეთელი გვამცნევს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართულში ფესვს „ცხ“... „სიცოცხლე“ და „ცეცხლი“ სიტყვიერი ტყუპები ყოფილან. როგორ გაინხარებდა ჰერაკლიტე ეფესელი, სკოდნოდა მას: რომელიღაც ენაში „სიცოცხლე“ ნააზრევია ვითარ „ცეცხლი“. სწამდა ხომ მას, რომ სამყაროს ძირითადი თაური ცეცხლია“.²

ამ წერილში ავტორი, ფაქტობრივად, პასუხს სცემს ჩვენ მიერ დასმულ საკითხს: შეიძლება თუ არა, რომ სპექტაკლის დაწყების აქტი სიცოცხლის ინიცირებასთან გაავაიგივოთ, ზოლო ადამიანის

¹ რობაქიძე გრ., „მზის ხანა ქართველთა“, *ჩემთვის სიძარტლე ყველაფერია*, გვ. 68

² იქვე, გვ. 68-69.

თვალი კი მზის, როგორც სიცოცხლის „ღმერთის“ სიმბოლური საზრისით დავტვირთოთ? ასეთი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას თავად წარმოდგენის არქიტექტონიკა და მისი ესთეტიკური ხატება გვაძლევს. ამასთან, კულტურული კონტექსტის ნიადაგზე აღმოცენებული ჰერმენევტიკული „წინასწარი გაგების“ ფენომენიც გვიმაგრებს მხარს. მით უფრო, რომ რობაქიძე და მისი პიესა „ლამარა“ რუსთაველის თეატრისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის „მოვლენას“ წარმოადგენს, მეტიც, სწორედ „ლამარაში“ შეიქმნა და აისახა ამ თეატრის კონცეპტუალური მითი, „მისი“ წარმოდგენები სამყაროსა და ადამიანზე. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მზის სიმბოლიკა რუსთაველის თეატრის სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენების ცენტრალურ მოტივადაც იქცა. იმავე „ღურუჯის“ მანიფესტში, ფრაზაში „მარჯნისფერი მზე“ მზის ცნება ორმაგი დატვირთვით იხმარებოდა. პირველი და ძირითადი მნიშვნელობით ის თეატრის რიტუალური განახლების, მისი ხელახალი ინიცირების სიმბოლო იყო, ხოლო შემდგომ კოტე მარჯანიშვილის, როგორც ინიციაციის „ქურუმის“, როლზე მიანიშნებდა. ჩვენი თვალსაზრისის წინამძღვრების მოძიება რეჟისორის ადრეულ ნამუშევრებშიც შეიძლება, კერძოდ, რუსთაველის თეატრში დადგმულ სპექტაკლში „ჰამლეტი“.

როდესაც ყოფნასა და არყოფნას შორის არჩევანის შესახებ მონოლოგის წარმოთქმის დრო დგება, 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 პერსონიფიკაციადაც წარმოადგენდა, ღმერთებსა და ადამიანებს შორის მედიატორის ფუნქციაც ჰქონდა. საქართველოში ოჯახური კერიის ცენტრში აღმართული დედაბოძი, ტრადიციულად, მზის სიმბოლური გამოსახულებებით იყო შემკული. როგორც მკვლევარი ირაკლი სურგულაძე მიიჩნევს, დედაბოძი სიცოცხლის ხის განსახიერება უნდა ყოფილიყო, ხოლო მასზე გამოსახული მზე, როგორც სიცოცხლის საწყისის სიმბოლო, ზეციურსა და მიწიერ ცხოვრებას შორის მედიაციის აღმნიშვნელ ნიშნად გვევლინებოდა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მონოლოგის ტექსტის დაწვა, როგორც პასუხი ჰამლეტის მიერ საკუთარი თავისადმი დასმულ კითხვაზე, სიცოცხლის „გარდუვალობას“,

მიწიერი არსებობის მარად განხორციელებად განმეორებით კრეაციას გულისხმობს. აღნიშნულ სცენაში გამოკვეთილი კავშირი სიცოცხლის (ყოფნის) და ცეცხლის, როგორც სიცოცხლის სიმბოლოს, კავშირის გამოხატულებაა. ცეცხლი, ამავე დროს, მარადიული დესტრუქციისა და მარადიული კრეაციის სიმბოლოც არის, რასაც იმავე ინდუისტური 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 ქმნალობა მოსდევს. მზის, როგორც აბსოლუტის სიმბოლოში ქართული ხალხური ცნობიერება ასევე ორი – შემოქმედებითი და დესტრუქციული საწყისების ერთობლიობას „განჭვრეტს“. ადამიანზე, რომელიც აუხსნელი სენით დაავადდებოდა ან განსაკუთრებული უიღბლობა დასჩემდებოდა, დღესაც ამბობენ, „თვალი ეცა“ ან „გათვალულია“. თუ თვალსა და მზეს შორის არსებული სინონიმური დამოკიდებულებით ვისარგებლებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ ცნობიერებაში მზე ორივე საწყისის – კონსტრუქტიულისა და დესტრუქტიულის 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 მოძრაობის განსახიერება, სიცოცხლის „მარადიული და გარდუვალი დაბრუნების“ სიმბოლო. ვერა ბარდაველიძის მიერ საქართველოში მზის კულტის შესახებ დასახელებულ კვლევებში მზის ღვთაებისა და მის თანმხლებ სულთა მიერ სიცოცხლისა და ჯანმრთელობისათვის 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 ისტორიის 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, უკეთ თუ ვიტყვით, გრძნობადად ასახული ინტუიციის საკმაოდ ადრეულ საფეხურზე მიგვანიშნებს. მეტიც, საქართველოს ტერიტორიაზე მატერიალური კულტურის ძეგლთა აღმოჩენისთანავე, პირველი გამჭოლი პლასტიკური „იდეა“, რომელიც აქ ნაპოვნ ნივთებს ეპოქიდან ეპოქამდე გასდევს, სწორედ მზის, როგორც სიცოცხლის საწყისისა და, იმავდროულად, ადამიანის მიერ სიცოცხლის გრძნობადი აღქმის სიმბოლოს „იდეა“ა. მზე სიცოცხლის, ყოფიერების ღვთაებაა. შეიძლება ითქვას, მზე ადამიანური ყოფიერების ღმერთი იყო, რომელიც დროსა და სივრცეში ადამიანის სიცოცხლის, თვითგანახლებისა და თვითშენარჩუნებისადმი მისწრაფებას წარმოადგენდა; ასახავდა რა მზისქვეშეთში დროის ციკლით ღიფერენცირებულ ყოფიერებას, ის დროსა და სივრცის თაობაზე ადამიანთა წარმოდგენების სიმბოლური გამოხატულება იყო.

როგორც აღინიშნა, მკვლევართა აზრით, საქართველოში მზის კულტი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა საერთო მითოლოგიურ პანთეონში. ვერა ბარდაველიძე მზეს ‘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 საყოველთაოობა ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ მეტყველებს. მზის მთავარღმერთობის ერთ-ერთ ძირითად არგუმენტად ნოზაძეს ეხნატონის მიერ ეგვიპტეში დაარსებული ატონის კულტი მოჰყავს. საინტერესოა, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე დადასტურებულ არქოლოგიურ 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 მზის ფენომენში ამ საზრისის ასახვაზეც „მოგვითხრობენ“. სიკვდილი და სიცოცხლე, გზა ერთი სამყაროდან მეორეში – აი, ის თემა, რომელიც სამაროვანთა რიტუალური აღკაზმულობის სიმბოლურ შინაარსს წარმოადგენს. დაკრძალვის კულტი ერთ-ერთი უდიდესი ნაწილია ეთნოგრაფიულ ყოფაში ასახული ერთიანი მითოსური მსოფლადქმისა. „სტიქსი“ თავისი ცენტრალური საზრისობრივი სიმბოლოთი დაკრძალვისა და საიქიო

მოგზაურობის თემატიკასაც უკავშირდება, რაც გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ამ სპექტაკლში ასახული მითოსური სიმბოლოები და ასოციაციები ჩვენი არქეოლოგიური „წიაღსვლების“ შედეგად გამოტანილ დასკვნებს შევადართო. ცნობილია, რომ ფროიდს არაერთხელ შეუღარებია არქეოლოგია ფსიქოანალიზისთვის და სინანულიც გამოუთქვამს, რომ სიტყვა „არქეოლოგია“ ამ სიძველეთა „გამთხრელი“ მეცნიერების კუთვნილ სახელად იქცა და არა სულის „გათხრებით“ დაკავებული მეცნიერებისა. სიღრმის ფსიქოლოგია ხომ ანალოგიური მეთოდით იკვლევს თავის საგანს! მართალია, ჩვენ მხატვრული მოვლენის საზრისის ‘არხეს’ ვეძებთ, მაგრამ ანალოგიას საკაცობრიო სულიერი კულტურის ისტორიულ განვითარებასა და თუნდაც ერთი ნაწარმოების ფარგლებში მის ევოლუციას შორის აქვს არსებობის უფლება.

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, იმავდროულად, ღმერთისა და გმირის ბედსაც უნდა წარმოადგენდეს, რომლებიც, საქმე საქმეზე თუ მიღვა, ადამიანის სულში ბინადრობენ“.¹ როგორც ვხედავთ, იუნგი მითოლოგიას ღვთაებრივი ყოფიერების ფსიქიკურ რეალობად აღქმულ სინამდვილედ თვლის. თუმცა, აქვე უნდა დავძინოთ, რომ იგი ღმერთის ცნებას განიხილავს, როგორც აუცილებელ ფსიქოლოგიურ ფუნქციას, „რომელიც თავისი ბუნებით ირაციონალურია: თავად ღმერთის არსებობის შესახებ კითხვასთან მას არაფერი საერთო არ აქვს. იმიტომ, რომ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას ადამიანის ინტელექტი ვერასოდეს შეძლებს; უფრო ნაკლებად შეიძლება ეს ფუნქცია ღმერთის არსებობის რაიმეგვარ მტკიცებულებად გამოდგეს“.² იუნგი ფიქრობს, რომ ღმერთის იდეა არქეტიპულია, ის უცილობლად არსებობს ყოველი ადამიანის ფსიქიკაში, მაგრამ ეს არ გვაძლევს საშუალებას, რომ ჩვენი ფსიქიკის ფარგლებს გარეთ ღმერთის არსებობა დავასკვნათ. თუმცა, ღმერთის ფსიქოლოგიური იდეა აბსოლუტურად რეალური და უნივერსალურია, ამაში მდგომარეობს ყველა რელიგიის ფსიქოლოგიური სიმართლე.

¹ Юнг К., *Архетип и символ*, გვ. 99.

² იქვე, გვ. 108.

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 განხორციელებულმა შტურმმა წმინდა სიმბოლოთა დამცავი კედელი დააზიანაო, ამბობს იგი. სიმბოლოები გამოღვიძებული გონების მიერ უარიყოფა. ელადისა და რომის ღმერთები იმავე სენით ილუპებოდნენ, როგორც ჩვენი ქრისტიანული სიმბოლოებიო. და მაშინ, „როდესაც ქრება ჩვენთვის კანონიერად განკუთვნილი მემკვიდრეობა, ჰერაკლიტეს კვალდაკვალ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი სული თავისი ცეცხლოვანი სიმაღლეებიდან ეშვება... და დამძიმებულ 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 დაეძებს, წყლისკენ მივყავართ, ამ ბნელი სარკისკენ, რომელიც სულის საფუძველში ძევს“.¹

„მაჰაბჰარატას“ ეპოსის მიხედვით, ბრაჰმა კვერცხიდან, ოქროს ჩანასახიდან დაიბადა, რომელიც პირველქმნილ წყლებში ცურავდა. ოქროს ჩანასახის, როგორც მზიური საწყისის ერთ-ერთი გამოძნატველისა და წყლის კავშირი ჩვენს სპექტაკლში მზერისა და „სტიქის“ ანუ ცეცხლისა და წყლის კავშირსაც გაგვახსენებს. ამავე დროს, იუნგის მიხედვით, აქ სულის ორ რეინკარნაციას შორის კავშირიც შეინიშნება. მაშასადამე, სიტყვა „სტიქის“ საზრისობრივ ველში კიდევ ერთი – თავად სულის ყოფიერების ფორმის მნიშვნელობა შემოვიდა. ჩვენ მიერ აგებული წინასწარწვდომის თეორიიდან „სტიქსში“ ჩვენ წინაშეა გზა, რომელიც მზერიდან, მზიდან, თვალის მზიური ნათლიდან „დაცემული სულის“ წიაღისკენ მიემართება. „ეტყობა, მარად დაღმართ მიმავალი წყლების გეზს უნდა დავადგეთ, რათა ამოვიღოთ საგანძური, მამათა უძვირფასესი მემკვიდრეობა...“; „ღმერთები დროდადრო იმიტომ კვდებიან, რომ ადამიანები უეცრად აღმოაჩენენ, რომ მათი ღმერთები აღარაფერს 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

¹ Юнг К., *Архетип и символ*, გვ. 105.

ფიქრს იწყებს, საშველად იმას მოიხმობს, რასაც „ჯონებას“ უწოდებს და რაც, სინამდვილეში, მხოლოდ მისი ახლომხედველობისა და ცრურწმენების ჯამია“¹.

ზემოთქმულს თუ შევაჯერებთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტიქსის სიმბოლოში „წყლადქცეული“ სულის სახეც იგულისხმება – ყველაზე ფუძისეული, სიღრმისეული სიმბოლო, რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ მიჯნასაც განასახიერებს.

სტიქსის, როგორც „წყლის“ კიდევ ერთი თვისება თუ საზრისი – მისი რეფლექტური საზრისი უნდა გავისხენოთ: წყლის ზედაპირი იგივე სარკეა, რომელშიც ცქერა საკუთარი თავის ხილვის საშუალებას ვვაძლევს. მაგრამ, არავინ იცის, თუ როგორ გამოიყურება 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 „შეორე ნახევრის“ ხილვა სურთ. 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 საწყისი – „ანიმუსი“ ქალის სულის მიმართ ანალოგიურ ფუნქციას ასრულებს. თუ სარკესა და წყალზე მკითხაობის წესს იუნგის თვალთახედვით განვიხილავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ბედის მადიებელი საკუთარი სულის ფარულ, საპირისპირო სქესის მქონე საწყისს 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 ნიღაბქვეშ ვმაღავთ. სარკე ჩვენს ნამდვილ სახეზე მიგვითითებს. ასეთია სიმამაცის გამოცდა სიღრმისაკენ სავალ გზაზე... აუცილებელია, საკუთარი თავი შეიმეცნო, რათა ამით შეიტყო, ვინ ხარ სინამდვილეში. ამიტომაც, ვიწრო კარს მიღმა ის მოულოდნელად უსასრულო სივრცეს

¹ Юнг К., *Архетип и символ*, გვ. 111-112.

აღმოაჩენს, გაუგონრად განუსაზღვრელს, სადაც არ არსებობს შიდა და გარე, ზედა და ქვედა, აქ თუ იქ, ჩემი თუ შენი, სიკეთე თუ ბოროტება. ასეთია წყლების სარკე, რომელშიც თავისუფლად ზეობს ყოველი ცოცხალი. აქ იწყება ყოველი ცოცხლის სულის მეფობა, სადაც „მე“ განურჩევლად არის ისიც და ესეც და სხვაც, სადაც „მე“ განვიცდი სხვას ჩემში და სხვა განმიცდის „მე“-ს თავის თავში...“¹ იუნგის ეს განსაზღვრება გროტოვსკის სურვილს გაგვასხენებს, რომელსაც სურს, წაშალოს ზღვარი მე-სა და შენ-ს შორის, ის ეძებს ერთიანი სიცოცხლის საფუძვლებს – იმავე კოლექტიურ გარეპერსონალურ ყოფიერებას.

როგორც უკვე ითქვა, სტურუას „სტიქსში“ ‘წყალთა სარკეში’ ცქერის იუნგისეული „რიტუალი“ ორმაგ დატვირთვას ატარებს – თავად რიტუალურის ანუ ერთიან წიაღში ჩაძირვისა და გაერთიანების და „სულის ჭეშმარიტების“ ხილვის, „საგანძურის“ ანუ „ნაყოფის“ ამოღების დატვირთვას. პროცესი რეზულტატზე გათვლილი, ჭვრეტა და რეფლექსია შემეცნებას ესწრაფვის. მერაბ მამარდაშვილისა არ იყოს, ცოდნის შეძენა ერთჯერადი აქტი არ არის, ის მარადი პროცესია და ადამიანს „სულიერი შრომა“ სჭირდება, 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 ინტუიციაა.

ჩვენს მსჯელობაში სტიქსის, როგორც მდინარისა და სიმბოლოს, რამდენიმე საზრისი გამოიკვეთა – ის არის გარდაცვლილთა მდინარე, „წყლადქცეული სულია“, სარკეა, რომელში ჩახედვითაც ადამიანი საკუთარ ანარეკლს ხედავს. ამასთან, ის მიწიერი ყოფიერების ბოლო მიჯნისა და მარადიული მოძრაობის სიმბოლოა. შეგვიძლია დავამატოთ: „სტიქსი“ ორი სამყაროს შეხვედრისა და სულთა საყოველთაო თავმოყრის ადგილია. ეს თუ სხვა დამატებითი საზრისები სპექტაკლის წინასწარგაგებისათვის საჭირო საზრისობრივი ველის ერთ ნაწილს ქმნის და თავად სპექტაკლის ქსოვილში შესვლისთვის შეგვამზადებს.

ჩვენ წინაშე სულის მოგზაურობაა, რომელმაც თავისი „დაცემული არსი“ უნდა შეიმეცნოს და წყალში ცეცხლი განჭვრიტოს,

¹ Юнг К. *Архетип и символ*, გვ. 101.

„დაოსიზმის წყლის დრაკონია, იანია, ინის წიაღში მიღებული“. ისევე, როგორც „ლამარაში“, მზის მიწაზე რენკარნაციაა, რომელიც მას თავისი საკრალური არსის მისაწვდომად სჭირდება, 'ღვთაებისა და ადამიანის' თანამშრომლობაა და ერთობლივი თვითშემეცნება. ხოლო სულის საგანძურის სახელწოდება, რომლის საძიებლადაც სტიქის წყლებში ევრიდიკეს მაძიებელი ორფეოსივით ვეშვებით, ქოროს ერთიან ხმოვანებაში პერიოდულად „აჟღერებულ“ შედახილში გაისმის: სიყვარული, სიყვარული...

ზემოთქმულის ანალიზს მივყავართ დასკვნამდე: „სტიქის“ მითოსი თუ ნარატივი, მისი ჰერმესული სული „ჰადესში“ მიგვიძღვება, რათა იქიდან, როგორც ორფეოსებმა, ევრიდიკე – სიყვარული ამოვიყვანოთ. ჩვენთან ერთად „აბსოლუტური სულიც“ მოგზაურობს, რომ საკუთარი თავი იპოვოს და შეიმეცნოს. ფაქტობრივად, ამ მოგზაურობას ერთდროულად „შემოქმედებითი“ და „მაკურნებელი“ დანიშნულება აქვს. თანაც, თუ გავიზიარებთ „ცეცხლოვანი მზიური სულის“ ადამიანის გზით ბუნებაში თვითპროექციის, ბუნებად გარდასახვის ვერსიას, შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანი ბუნებაში 'ლმერთის' ერთადერთი კარიბჭეა. მხოლოდ ადამიანის საშუალებით შეიმეცნებს და შეიგრძნობს აბსოლუტი საკუთარ თავს. რაც შეეხება ადამიანს, ის ლმერთისა და საკუთარი თავის ანუ თავისუფლების მარადიულ ძიებაშია. აქ თავისთავად იბადება ნაწილობრივი ასოციაცია ჰეგელის მოძღვრებასთან 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 ბორკილებისგან გათავისუფლებას ესწრაფვის.

სპექტაკლის სცენურ გაფორმებაში, რომელიც, წარმოდგენის ერთიანი პლასტიკური გადაწყვეტის მსგავსად, ძალზე ლაკონიურია, მესამე სტიქიური საწყისიც იკითხება – მიწის სტიქია, რომელიც ძველი მაცვირის გამოღებული კარიდან მოხეტიალა. მიწაც, წყლის მსგავსად, იანია, რომელიც იანთან – ცეცხლოვან საწყისთან შეთანხმებით მიწიერი ცხოვრების დუალიზმს ქმნის. ეს სცენოგრაფიული მეტაფორა სამყაროს დუალური ორგანიზების ერთ-ერთ ძირეულ კომპონენტს წარმოგვიდგენს – მიწიერ საწყისს, რომელიც მსოფლიო მითოლოგიაში ქალურ ქტონიურ საწყისთან

იგივეება. სპექტაკლის პირობითად პერსონაჟული ქსოვილი პირველელემენტთა ქალურ მდებრობით ‘მხარესაც’ ასახავს.

„სტიქსში“ წარმოდგენას მაყურებლის მზერა „იწყებს“. ეს შემოქმედებითი მზერაა. მსახიობთა გამოჩენაც (მათი არყოფნიდან გამოხმობა) სწორედ ამ მზერით არის გამოწვეული. თავდაპირველად მაყურებელი დარბაზის სივრცეს შესცქერის,¹ 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 „შეშფოთებით“ დასცქერის ბოძის ძირას მიმავალი შავი მგლისა თუ ძაღლის ფიგურას.

სხვათა შორის, „ღვათებრივი კომედის“ მეშვიდე სიმღერაში პლუტოსი – სიმდიდრის ანტიკური ღმერთი – დემონად ქცეულა და ჯოჯოხეთის მეოთხე წრეს დარაჯობს. დანტე მას „დაწყვეტილ მგელს“ უწოდებს. პირველ სიმღერაში ძუ მგელი სიხარბის სიმბოლოდ გვევლინება. საინტერესოა, რომ სპექტაკლის დეკორაციის მგელი განზე გარბის, პირი კედლისკენ აქვს მიქცეული. ეს განზე სწრაფვა, შესაძლოა, რეჟისორის გაუცნობიერებელ სურვილად აღვიქვათ, რომელიც „ღვათებრივი კომედის“ რეალიებიდან წასვლის, გათავისუფლებისკენ 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, რომლებშიც მრისხანენი არიან „ჩაშვებულნი“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სცენის მარჯვენა ფლანგზე დიდი თეთრი მაცივარი დგას. მაცივრის კარი გამოღებულია, თითქოს ქვიშისა და ნაშაღის შიგნიდან მოწოლილმა ტალღამ გამოსხსნაო. დარბაზის სიღრმეში, უკანა კედლის ცენტრალურ ნაწილში, რეალურად არსებულ აივანზე გამავალი კარია. ეს კარი დეკორაციის ნაწილად წარმოგვიდგება და სცენის სიღრმეში მზერის მოგზაურობას მომავლის ხედვის, საღაც, სხვა სამყაროში გამავალი კარიბჭის რწმენით

¹ აქაც და შემდგომაც მხედველობაში გვაქვს სპექტაკლის თავდაპირველი დადგმის ადგილი – რუსთაველის თეატრის თეთრი სპორტული დარბაზი.

ახალისებს. ამასთან, კარი შეუძენცნებადის ზღვრის სიმბოლოდაც იქცევა, რომლის იქით წარმოსახვის ძალაც ვეღარ აღწევს და სადაც „თავის თავში არსებული საგნის“ საუფლო ძეგს. გვერდითა კედლების გასწვრივ, არათანაბარი ინტერვალებით, სარკისებური ზედაპირის მქონე არასწორი ფორმის ლითონის ფარები აწყვია, ხოლო უკანა კედელთან სკამების რიგი მოჩანს. მზერას საკმაო დრო ეძლევა იმისათვის, რომ ამ სიმბოლოთა და საგანთა შორის „იმოგზაუროს“. სამოქმედო სივრცე მაყურებლის შინაგან შემოქმედებით აქტივობას არის მიმდობილი. ეს შემოქმედებითი აქტივობა კი ხედვითა და ხილვით იწყება. ესთეტიკა თეატრალურ ხელოვნებას დრო-სივრცის ხელოვნებათა რიგს მიაკუთვნებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი ფორმალური არსებობის აქტუალიზაციისათვის აუცილებელია ფიზიკური დრო და სივრცე. 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-სივრცული მოდელის ეტაპობრივ პროექციას. ის თავის თავს ჭვრეტს 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.

ასეთია სპექტაკლ სტიქისის „ფსიქოფიზიკური“ სამყარო. ეს ის უნივერსუმი, რომელშიც „სტიქისში“ ამოკითხული კონცეფციიდან გამომდინარე, უნდა წარიმართოს ადამიანის, როგორც ასეთის, ეგზისტენციური სვე-ბედი.

რამდენად გვაქვს უფლება, რომ რეჟისორის კონკრეტული ფორმალური დასტურის გარეშე ჩვენ მიერ ზემოთ მოთხრობილი მის ცნობიერ ნააზრევად განვიხილოთ? რა თქმა უნდა, როდესაც რობაქიძის თუ იუნგის სიმბოლურ-მეტაფორულ ნააზრევს მივმართავთ,

არავითარ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ იმას, რომ რეჟისორი სწორედ ასეთი მეტაფორული სახეებით აზროვნებდა, სწორედ მზერისა და მზის ანალოგიას იყენებდა და ა. შ. ჩვენ საქმე პრინციპულ და არა ბუკვალურ მიდგომებთან გვაქვს. რაც შეეხება კოლექტიური არაცნობიერის ფენომენის „სტიქსთან“ დაკავშირებას, ვფიქრობთ, თავად რეჟისორიც, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, მხატვრული შემოქმედების არაცნობიერ საწყისებზე დამოკიდებულების ფენომენზე ფიქრობდა.

„მუშაობის შედეგად გამოვიდა რაღაც ისეთი, რაც რეკვიემს 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 გაზეთისთვის მიცემულ ინტერვიუში.¹ რეჟისორის ამ სიტყვებში კარგად ჩანს, რომ ის პროცესის სპონტანურობაზე, მის „ავტომმართველობაზე“ საუბრობს. მეტიც, სტურუა კოლექტიური ფსიქიკური პროცესის უწყვეტობას გულისხმობს, რომელიც ყოველ წამს შემოქმედებს 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 მოქმედების ისეთი რიგი წარმოშვა, რომლის მომსწრეცა და თანამონაწილეც ხდება სპექტაკლზე მისული მაცურებელი.

მუსიკასთან მიმართებაში კიდევ ერთი ბერძენი – პითაგორა უნდა გავიხსენოთ, რომელიც მუსიკის სტრუქტურაში კოსმოსის წარმოსახვით პლასტიკურ სტრუქტურას ხედავდა – დროში (მუსიკა კი დროის მსველელობის გრძნობადი გამოხატულებაა) სივრცეს განჭვრეტდა. ფაქტობრივად, პითაგორას თვალსაზრისი დროისა და სივრცის საერთო ძირზე მიუთითებს, ამასთან, მაკროკოსმოსისა და მიკროკოსმოსის სტრუქტურულ და, ვფიქრობთ, ონტოლოგიურ ერთიანობაზეც მიგვანიშნებს (ბორჯღალი, როგორც „ქრონოტოპოსის“ ცნების სიმბოლური წინამორბედი; მზე, როგორც ფსიქიკის ერთ-

¹ რუსთაველის თეატრის არქივის მასალები

ერთი ცენტრალური არქეტიპი).¹

ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ მეტყველებს ისიც, თუ რა ყურადღებით ეკიდებოდა რეჟისორი რეპეტიციის მსვლელობისას სხვადასხვაგვარ სიმბოლურ დამთხვევებს, სიზმრებს, როგორ აკვირდებოდა ადამიანთარეაქციას, რომლებსაც, ჩვეულების წინააღმდეგ, ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი დადგმის ნაწილებს წარუდგენდა, რაც მისთვის სპექტაკლზე მუშაობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დამხმარე საშუალებად იქცა. ეს ყველაფერი საფუძველს გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ „სტიქის“ დადგმაში გაცილებით მეტი იყო სპონტანური, არაცნობიერი, ნაკადური, ვიდრე რომელიმე სხვა წარმოდგენაში. სპექტაკლი ფსიქიკის ნაკადის (ლიტერატურასთან მიმართებაში – ცნობიერების ნაკადის სახელით ცნობილი) თეატრალური ‘ტექნიკის’ შედეგია...

რას წარმოადგენს თავად სპექტაკლი, როგორც მითი და მოქმედება და რა სიმბოლური ამბის თხრობის მოწმე და მონაწილე ხდება აქ მაყურებელი?

უკვე ითქვა, რომ სპექტაკლის უსცენარო და უპერსონაჟო ‘მითში’ ზოგადად ადამიანის, ადამიანის, როგორც ასეთის ბედისწერაა წარმოდგენილი (ბედისწერა, ხომ არქეტიპის ბერძნული ვერსიაა). ამ სპექტაკლს, ერთი მხრივ, „ფსიქეს ანატომია“, მეორე მხრივ კი „ფსიქეს ევოლუცია“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. მით უფრო, რომ ქოროს ტექსტში პერიოდულ მოხმობასავით გაისმის: „სუ...ული, სუ...ული, სუ...ული...“ 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 ეშმაკური და გონებამახვილური თამაშით სული პასიურ, სიცოცხლისადმი იმთავითვე უცხო ნივთიერებას აცოცხლებს. აღმოცენებული სიცოცხლე რომ არ გაქრეს, სული მას სრულიად არაჩვეულებრივ რამეებში არწმუნებს. საფანგებსა და მახეებს აგებს, რათა ადამიანი „დაეცეს“, მიწაზე დაეშვას და მას მიეჯაჭვოს: უკვე სამოთხეში არ შეეძლო ევას არ დაერწმუნებინა

¹ შდრ. მარინა ცვეტაევას ლექსს: „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“ – „ორი მზე ქრება, ო, ღმერთო, მისსენ, / ერთი ზეცად და მეორე – ჩემში,/ ამ მზეთა გამო უპატიებელ ცოდვას ჩავდივარ,/ ჭკუიდან ვცდები“).

აღამი, რომ აკრძალული ხილი ეგემნა. რომ არა სულის ეს „ღენადი“ მოძრაობა, აღამიანი, მიუხედავად თავისი გონებისა და დიადი მიზანსწრაფებისა, „მკვდარ“ სიმშვიდეს მიაღწევდა... გქონდეს სული, ნიშნავს „სიცოცხლის“ მუდმივი რისკის ქვეშ იყო, რადგან სული დემონია – სიცოცხლის „მომწოდებელი“, რომლის ელფური თამაში აღამიანს ყოველმხრივ გარემოიცავს“.¹ იუნგის ეს სიტყვები თითქოს ჩვენი სპექტაკლის არქიტექტონიკისა და დასაწყისის შემდგომ საზრისს ხსნის. სპექტაკლი, ასე ვთქვათ, მასკულინური თვითიდენტობის პოზიციიდან არის დადგმული. ამაზე მის სიმბოლურ ქსოვილში წარმოდგენილ სიმბოლოთა რიგი მიგვანიშნებს, ხოლო ყველაზე მეტად კი მდებრობითი ანიმას სპექტაკლში გამოკვეთილი ფუნქციონალური დატვირთვა გვარწმუნებს. ანიმა არქეტიპთაგან ერთ-ერთია, მასში არაცნობიერი ცხოვრების მთელი სისრულე არ არის მოქცეული. ის არაცნობიერის ერთ-ერთი ასპექტიაო, წერს იუნგი. ამას მისი მდებრობითი ბუნებაც ადასტურებს: ის, რაც არ ეკუთვნის „მე“-ს, (კერძოდ, მამაკაცურ მე-ს), როგორც ჩანს, ქალური უნდა იყოს. რადგან „არა-მე“ „მე“-ს 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, ნუმოზურია ანუ უპირობოა, სახიფათოა, მაგიურიაო, წერს იუნგი. სწორედ ასეთ ცენტრალურ ნუმოზურ ფიგურასთან გვაქვს საქმე ნინო კასრადის პერსონაჟის სახით, რომელიც ანიმასა თუ რამდენიმე ძლიერი ქალ-ღვთაების ნიშნებით ხასიათდება.

ამგვარად, სპექტაკლ „სტიქის“ საზრისობრივი ველის კონცეპტუალური წანამდვრები შეგვიძლია ევროპული და ქართული ფილოსოფიური და თეორიული ტრადიციის წიაღში მოვიძიოთ. რაც შეეხება მის ესთეტიკურ გრძნობად ფორმას, მას რამდენიმე ხელოვნების სინთეზი წარმოქმნის, სპექტაკლში ხელოვნებათა შორის მიჯნა იშლება და თანაგამომსახველობითი მეტაენა იქმნება, რომელზედაც ე. წ. ფსიქიკის ნაკადის ტექნიკით „მეტამითი“ წარმოჩინდება.

¹ იუნგი კ. გ., *კოლექტიური არაცნობიერის არქეტაიპების შესახებ*, გვ. 116

დასკვნა

მულტიმედიური ქართული თეატრი (შემდგომში რუსთაველის თეატრი) ნაციონალურ-ლიბერალური და ნაციონალურ-მითოლოგიური (ეზოთერული) ნარატივების ფარგლებში დაფუძნდა. მასში იმთავითვე იყო კოდირებული კულტურის თვითშენარჩუნებისკენ მიმართული განანლების 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 საუკუნის 60-იანელთა მოღვაწეობას უკავშირდება, რომელთა სულიერ წინამორბედად, მემბოხე 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. მამასადამე, სამოციანელთა, განსაკუთრებით, ქართული კულტურის ცნობიერების ძირითადი 'ავტორის' – ილია ჭავჭავაძის საქმიანობას უკავშირდება იმ ერთდროულად 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-მამოდელირებელი 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, ჩვენში კი ხაზგასმით – ქართულ თეატრს – უკავშირდებოდა ქართული მითოსური ნარატივის ძირითადი ფიგურა – ქართული ენა.

ქართული ენის, როგორც ერთდროულად შექმნილისა და შექმნილის, ერთგვარი *natura naturans*-სა და *natura naturata*-ს, ეზოთერულ-მითოსური და მისტიკური კონცეფცია ქართული კულტურის ცნობიერების ერთ-ერთ ქვაკუთხედად იქცა. შესაბამისად, ამ კუთხით დანახული და გაგებული თეატრი, როგორც ენის ალორძინების ადგილი, კულტისა და მსახურების ადგილადაც წარმოდგა. ენა, როგორც ყოფიერების ნიშანი, თეატრს, როგორც რიტუალური თვითდაფუძნების ინსტრუმენტს დაუკავშირდა. ამის შედეგად, კულტურულ ცნობიერებაში თავად თეატრმაც ერთგვარი მითოსური გმირის თვისებები შეიძინა. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივად, აღდგენილი ქართული თეატრის პირველ განმარტებულ და ფუძემდებლურ აქტად იქცა ერისთავის „სამშობლოს“ დადგმა, როგორც ქვეყნის ხელახალი დაფუძნება. 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 პრაქტიკულად მიმართავს იმ მექანიზმებს (მათ შორის, თამაშს, როგორც ეგზისტენციის ფორმამაწარმოებელ და კულტურულ-შემოქმედებით '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 კოდით თამაშის, მათი ურთიერთშეჭრისა და 'გასაუბრების' სახე მიიღო, როგორც ერთი წარმოდგენის, ისე 'მეტაპერფორმანსის' სივრცეში.

რუსთაველის თეატრთან დაკავშირებული ორი ადამიანის – სანდრო ახმეტელისა და გრიგოლ რობაქიძის მოდერნიზულ შეხედულებებში კულტურისა და ხელოვნების მითო-რიტუალური ასპექტების შესახებ თვალსაზრისმა კონცეფციის 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.

პრაფენომენისა და თაუარსის თაობაზე რობაქიძის კულტურული თვალსაზრისი მოიცავს მოსაზრებებს ცოცხალი, მიწიერ ყოფიერებაში განჭვრეტილი მითოსის შესახებ. 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 ნარაცის ფარგლებს ექვემდებარება, ნაციონალურ-კულტურული ნარაცია კი ოფიციალურად ნაციონალურის, ერთი მხრივ, როგორც ეთნოგრაფიული, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც ისტორიულად წარმავალი ფენომენის სოციალისტურ ხედვას იზიარებს.

50-იანი წლებიდან მიხეილ თუმანიშვილის ნარატივში ადამიანის იდეოლოგიის უნივერსუმიდან დეზინტეგრაცია და ერთგვარად რენესანსული საწყისი თავისუფლების დეკლარირება ხდება. „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ – ჟღერს, როგორც „ადამიანებო, ენდეთ თქვენს გონებასა და ეთიკურ ინტუიციას!“ იდეოლოგიის კოსმოლოგიურ ეტაპს 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 „ლირამდელო“

პერიოდი მოდერნის სამყაროს მითთა დეკონსტრუქციით „მეფე ლირში“ გათამაშებულ აპოკალიფსისს ამზადებს. გაუცხოებული ინტელექტუალური მჭვრეტლის მიერ მოდერნის ცნობიერების უალტერნატივო უნივერსუმთა პოსტმოდერნული კრიტიკა „ლირში“ მოულოდნელად დემითოლოგიზირებული და დერიტუალიზირებული კულტურის შეუძლებლობის აღმოჩენით სრულდება. ტოტალიტარულ მოდელთან ერთად თეატრის ინტერიერიც ინგრევა და სცენა და დარბაზი „პირველქმნილი ქაოსის ბურუსში“ ეფლობა. „ლირით“, ასე ვთქვათ, მითოსის, როგორც ეგზისტენციის მარგანიზებელი და მარეგულირებელი პრინციპის აუცილებლობა და დემითოლოგიზირებული სუბიექტურობის შეუძლებლობა დასტურდება.

ამის შემდგომ, ფაქტობრივად, 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 ინტუიციაზე აკეთებს აქცენტს.

90-იან წლებში რ. სტურუას 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 – ადამიანში“ რეჟისორი „მამის მკვლელობის“ სერიისა და ნიცშეს „ღმერთის სიკვდილის“ პოსტმოდერნულ მოდიფიკაციას – ავტორის სიკვდილის ვერსიას

გვთავაზობს და ამჯერად უკვე მხატვრულ რეალობასაც უავტოროდ ტოვებს.

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

კიდევ ერთი ნიშანდობლივი ტენდენცია, რომელიც რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში სპექტაკლ „სტიქის“ მაგალითზე შეინიშნება, ‘ფსიქიკის ნაკადის’ ერთგვარი სადადგმო ‘ტექნიკის’ შექმნაა, რომელიც სპექტაკლი-პროდუქტიდან სპექტაკლ-პროცესზე გადასვლის მაგალითია და რიტუალური, პირობითად რელიგიური თეატრის ფორმის ფარგლებში ვითარდება. რეჟისორ რობერტ სტურუას თვალსაზრისით, ასეთი მეთოდი, რომელიც ფიზიკური სპირიტუალურობისა და ტოტალური თეატრის გამოცდილებას გვახსენებს, ფსიქიკის კოლექტიური არსის თავისუფალი დემონსტრაციით მომავლის ხედვის საშუალებასაც წარმოადგენს. „სტიქის“ 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 მასკულიური, ფემინური და ანდროგინულის კომბინაცამ მოახდინა ზეგავლენა. მსახიობის შესრულება, რომელიც ფსიქო-ფიზიოლოგიური მთლიანობის მიღწევას ისახავს მიზნად, სპექტაკლში სხეულს სულის ორგანოდ აქცევს, ხოლო სპექტაკლი, ბაროს საყვარელ გამოთქმას თუ მოვიშველიებთ, „სიყვარულის აქტს“ წარმოადგენს.

დასასრულ, შეიძლება ითქვას, რომ, როგორც ჩვენმა კვლევამ გამოავლინა, 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.

Mythos and the Georgian Theatre

(Summary)

The ultimate goal of this research, concerning the types of interrelationships between mythos and Georgian theatre, was to study the role played by Georgian repertory theatre in the shaping of the contemporary consciousness of Georgian culture. This still remains highly significant today. In the 19th century Georgian reality, following in the footsteps of literature, the cultural and creative missions were deliberately imposed upon theatre. This, in turn, largely determined the specificity of the further development of theory and practice in the theatre. In this monograph the Georgian theatrical process is compared to the world (European) process of the same period; the tendencies of interpretation and myth-creating in Georgian theatre are studied and the “genetic predisposition” of these processes is further analyzed.

The author describes the method applied in the study as evolutionary-dialectical as the research subject discussed in each subsequent chapter necessarily derives from the previously presented one.

On the basis of the modern philosophical thought and critical reasoning of various schools on the one hand, and with the Georgian tradition in mind on the other, the author concludes that with the help of the writers of the 1860's, their activities and cooperation, was created the mythology crucial for the re-establishment of modern Georgian culture. This was a type of national-esoteric narration which became a means of integrating the modern reality of the country into “the sacred history of the nation” (M. Eliade).

The author argues that at every stage of its development, each culture creates “mythology” designed and timed for the corresponding period. Such a kind of “mythology” is about creating a global image of the world that encloses sensuous and symbolic boundaries of their private worlds for the representatives of every individual culture to give it an inner essence and purpose. A “natiolect” is created, that is, a language that gives each member of the unity a ready-made picture of the universe.

There are several cycles of self-revival in the history of Georgian culture. The sense of necessity of one of the new cycles is evident in N. Baratashvili's poetry, especially in his "Merani". This poem is imbued with the desire to initiate the new world which is reflected in the competition against and outdistancing fate; thus the quest to overcome the fate of the "old" world. N. Baratashvili is a "hero" of 19th-century Georgian culture; he revived a new cosmos of chaos and granted the Georgian cultural consciousness a new life through his self-sacrifice.

The formation of the myth penetrating the modern Georgian culture through literature and journalism reaches a climax in Ilia Chavchavadze's letter concerning the translation of "The Mad Girl" written by Kozlov, specifically in his famous formula ("Three Divine Treasures left to us by our Fathers: "Mother Tongue, Motherland, Faith"). Ilia Chavchavadze coins the maxim by which he tries to formulate the essence of the Georgian culture in an extremely precise and laconic way. If we translate the notion "Mother Tongue-Motherland- Faith" into other concepts of a language, we receive the following modification of the above-mentioned triad: "The Earth-Medium-God".

The maxim by Ilia Chavchavadze presents a kind of a "mythical" form embracing the internal essence of the "new Georgian reality" that was in the process of formation in the 19th century. In this maxim, divine and human existence and the subordination between these two essences are conceptualized and the principle of mediation between them is considered. This is also confirmed by the writer's mention of "Mother Tongue-Motherland- Faith" as divine sanctuaries. This is an example of the "conscious" sacralization of culture. Where the concepts of "sacral" and "profane" exist, the inevitability of the ritual is also to arise.

Ilia Chavchavadze set up a model for the unity of the "mythical" world in his trinomial system, preparing the ground for a new, "total initiation" of culture. The theatre - the place of further initiation of the Georgian culture- was seen as one of the main "ritual" paths leading to the new cultural field.

“New mythology” played the role of a regulating factor in the public consciousness. The Georgian theatre, too, created the world organized by the same mythos and its “sacral history.” Since the 1920s the theatre has become the main protagonist of the existing mythical narrative.

It was within this framework of the national-esoteric narrative that Sandro Akhmeteli’s national anthropology and mythical-ritual understanding of the theatre became feasible. This *a priori* relied on conceptualizing the national culture as individualizing the soul of mankind, having no other alternative. Art, as the pinnacle of the self-realization of the universalized soul embodied in the nation, was a way for Akhmeteli to perceive and understand the religious-mystical essence of existence.

The articles by Sandro Akhmeteli outline the director’s whole worldview. His religious-ritualistic understanding of the nature of the theatre brings his standpoint closer to the conceptual perspectives of other avant-garde figures. The director is interested in the beginnings of culture and psyche. In particular, he desires to find the underlying level of psychophysical reality, on which general anthropological principles of life, culture, perception, formal modeling or cognition should lie. He attaches crucial importance to the ritual and religious roots of the theatrical art, while he views the artistic culture as the nation’s form of religious “striving” and a form of experiencing the mystery of existence.

In Akhmeteli’s view, sensual perceptivity is regulated by two basic, transcendently, *a priori* levels of sensitivity: general anthropological and national. The most perfect combination of these levels is embodied in the national art culture. The national, as an archetypal principle of modeling physical and artistic reality, which is possessed genetically by a certain group of people, is the basis for the aesthetic form in Akhmeteli’s philosophy.

Akhmeteli’s theoretical viewpoint is essentially linked to Nietzsche’s contemplation of drama and dramatic phenomena, and a comparison of the theatre and the Church reveals that through the formal-ritual structure of the mystery, he aspires to synthesize pagan and Christian, mythical and historical.

Akhmeteli believes that the national culture, and, within its boundaries, the cultivation of the perfect human being, represents the supreme goal of existence and the “world-soul”. In artistic culture, the metaphysical and physical worlds come together and a renewed divine-human unity is achieved.

The director mythologises history. For him, as well as for Nietzsche, history is the cover of myth, and constituent unique and certain/private facts are an infinite variation of the mythically regular and the archetypal.

For Akhmeteli, progress lies in the perception of the basics and acceptance of the tragic myth. Myth is something that should always be experienced rather than overcome, which should bring joy; a sense of unity achieved through ecstasy. Talking about Georgia’s tragedy and recognizing it as a subject of tragedy indicates that the director views the nation’s adventure as a mythical drama of God. Drama is the “super-individual basis” of every individual’s spiritual life, which determines human action in culture. The polycentric world, where each centre is the point of contemplation and construction of the universe from a national perspective, is a place for human-hero action and a sense of “tragic vivacity”.

The third chapter of the monograph discusses the drama “Lamara” by Grigol Robakidze, one of the most prominent representatives of Georgian modernism. In this work, a human became the main character in the execution of the mystery of existence, and conceptual mythologism reached its final form. The unifying heavenly-earthly mystery of the universe is ultimately aiming at giving birth to a free man, the instant and miraculous overcoming of the tragic antinomy of existence. This joint mystery of “God and Mankind” embodied in “Lamara” is presented in this monograph in the light of the works by Georgian scholars of mythology and the Eliade structure of the ritual.

The plot of the play reveals the deities of various mythological pantheons. Central to them is the Sun, whose ‘reincarnated’ image in the play is represented by Lamara. Robakidze strives to present cosmogonic and sociogenic creations in a synchronized manner, in order to contemplate a targeted coherence between destiny and a human will; to show that only in this sense of unity, after perceiving

ethical responsibility, and consequently, experiencing freedom, can an insurmountable antinomy be overcome and harmony restored.

Grigol Robakidze's work is of great importance for Georgian artistic culture and theatre. The writer's "touching", "intuitive" philosophy has become one of the most important lines of Georgian theatre practice. His outlook was based on clear principles and encompassed the whole spectrum of national and European cultures.

After Akhmeteli, the Rustaveli Theatre, as an independent "narratologist" and cultural myth creator, disappears from the spotlight for nearly two decades, and its potential for modeling and myth-creating is formally subjugated to the prioritized Soviet ideological myth. Under the leadership of Mikheil Tumanishvili in the 1950s, the demythologization of the theater-style starts, which is embodied in freeing a human being from the ideological context.

At the beginning of the 1960s, totalitarian thinking was replaced by the perception of a new global multicultural world. Director Robert Sturua has been in charge of this process since the mid-sixties.

The basic scheme of the Sturua theatre phenomenon - the transition from profane to sacral - was based on the "technique" of alienation. This was embodied in the perception of the principle of total relativity of reality and history from the standpoint of intellectual irony, of acquiring sacral knowledge of the playful nature of reality. Going beyond the arc of reality implies the discovery of its playful, mythical nature, and gives an ironical twist to its illusory essence. At the carnival (in the theatrical action), a human being is taken away from the mythical and historical reality and is split into acting and contemplating subjects. The unity of the spectator and the actor combines profanity and sacral states within itself at the exact same time. The reality, on the one hand, is presented and organized as archetypal-mythical unity, and as a purely anthropological intellect, on the other. Therefore, pure intellect presents its "alter ego" through an ironical representation and evaluation and deconstruction of myths.

The revision and deconstruction of myths and the ironic disclosure, which is the axial line of Sturua's creative path (especially of the first period), is considered to be a process of absolute infinite negation in this monograph. According to the author, while Sturua is a myth breaker,

he is also a creator of myths. The process of artistic deconstruction of reality is endless, with each new model replaced by a new one that is as subjective as its predecessor. Accordingly, the director, in addition to exposing the existing myths, also creates new myths. In Sturua's work, especially since the 1990s, a kind of post-mythological myth emerges as a confirmation of the infinity of myth-making.

Sturua finished the deconstruction of historical-political myth with irony in Shakespeare's "King Lear" (1987). Moreover, it was finished with the final self-negation of a man and the visual destruction of the theatre as a place of ritual and cultural recreation. Since 1992, he has embarked on a hypothetical recreation of culture, a theatrical experiment of productive and destructive myths, including the retrospection of the national mythos, with Calderon's drama "Life Is a Dream" marking its beginning.

The fifth chapter is devoted entirely to Robert Sturua's performance - Gia Kancheli's "Styx". To prepare the reader for understanding of the linguistic side of the play and its artistic nature, the author of the monograph creates a kind of "propaedeutics" of the analysis in this chapter. The performance is presented as an act of communication, with a significantly increased share of audience participation and co-creation. The theatrical performance is regarded as a language that, within the flexible aesthetic and conceptual system of the play, allows for the free reading and infinite interpretation of its artistic nature. The mythos embodied in the Georgian theatre can be understood not only through a single performance, but also in its whole creative meta-narrative.

According to the author of the monograph, the phenomenon of mythologizing is, in general, eternal in culture and art as a regulating factor of social and mental reality. There are times when some fields of art, like the theater in modern Georgian history, gain prominence. It is as if the whole essence of the national life is being assimilated, through which it reveals both the religious and ethical intuition of the nation; intellectual reflexes and the discovery of mythologism viewed as the regulating principle of existence.

This work considers mythos as the unity of the whole culture and its separate fields, most notably the unity of organizing principles of

art and psyche (according to Jung's terminology - the combination of factors). On the basis of existing scientific viewpoints, it is assumed that all major cultural phenomena, such as religion, language, art, philosophical and even naturalistic views, are governed by the same principle of organizing reality seen from the perspective of different cultures and psychics and are based on imminent principles and archetypal structures.

Thus, as a culture creator, a human being is *a priori* given the "feeling" of the organizing myth of reality, which underlies the base for the unification of reality. No matter where it comes from - in the bosom of the primitive faith, developed religion, ideology or science - this "feeling" is the basis for the "creation" and structuring of reality. The perception of reality as an appropriate or a deliberate essence is founded on the inherent "general-mythos" archetype, exiting which equals the end of culture, or its collapse. This view holds for the polysemic, poly-conceptual and contradictory postmodern reality as it still represents the reality of culture (even civilization) but not the reality of post-culture and post-civilization. Art, in particular, the theatre and its functioning as the subject of this research and a place of culture's self-reflexivity, self-establishment, and self-initiation, is a practical confirmation of this idea.

ბიბლიოგრაფია

- არველაძე ნათელა. *თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები* (სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით). თბილისი: ოპიზა, 1998.
- არისტოტელე. *პოეტიკა*. თბილისი: განათლება, 1979.
- ახმეტელი, ალექსანდრე. *წერილები*. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება, 1964.
- ბარათაშვილი, ნიკოლოზი. *ლექსები, პოემა, წერილები*. თბილისი: ფედერაცია, 1939.
- ბაქრაძე, აკაკი. *კარდუ ანუ ვრავილო რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი*. თბილისი: ლომისი, 1999.
- ბაქრაძე, აკაკი. *მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა*. თბილისი: მერანი, 1978.
- ბაქრაძე, აკაკი. *მითოლოგიური ენგაღი*. თბილისი: ნეკერი, 2000.
- ბოკუჩავა, თამარი. „ილირიიდან იორდანემდე, იორდანედან სტიქსამდე: ინტერვიუ რობერტ სტურუასთან“, *არილი*, №1 (2005): 63-73.
- გურაბანიძე, ნოდარი. „პირველი ნაბიჯი კონცეპტუალური რეჟისურისკენ („სეილემის პროცესი“),“ *საბჭოთა ხელოვნება* 10 (1988): 20-38.
- გურაბანიძე, ნოდარი. *რეჟისორი რობერტ სტურუა*. თბილისი: ხელოვნება, 1997.
- იუნგი, კარლ-გუსტავი. *კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპების შესახებ*. თბილისი, 2002.
- კარმანი, რუდოლფი. „რობაქიძე და მითის აღორძინება“, *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: შპს. ჯეკ-სერვისი, 1996, 378-388.
- კიკნაძე, ვასილი. *სანდრო ახმეტელი*. თბილისი: ხელოვნება, 1977.
- კიკნაძე, ვასილი. *სივრცე თეატრისა*. თბილისი: საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1975.
- კიკნაძე, ვასილი. *ქართული დრამატული თეატრის ისტორია*, ტ. I-II, თბილისი: საარი, 2001.
- კიკნაძე, ზურაბი. *ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემთა სისტემა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985.
- კიკნაძე, ზურაბი. *ქართული ხალხური ეპოსი*. თბილისი: ლოგოს-პრესი, 2001.
- ლებანიძე, გურამი. *დასავლეთი*. თბილისი: ენა და კულტურა, 2000.
- ლებანიძე, გურამი. *კულტუროლოგიის საფუძვლები*. თბილისი: ენა და კულტურა, 2004.
- მამარდაშვილი, მერაბი. „თეატრალურობის დრო და სივრცე“, *საბჭოთა ხელოვნება* 10 (1989): 16-20; 31.

- მამარდაშვილი, მერაბი. *საუბრები ფილოსოფიაზე*. თბილისი: მერანი, 1991.
- მუმლაძე, დალი. „ზერელე დღესასწაულებრივი განწყობა“, *საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მოამბე* 3 (1969): 20-21.
- ნოზაძე, ვიქტორი. *ვეფხისტყაოსანის კარსკვლავთმეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე, 1957.
- ნოზაძე, ვიქტორი. *ვეფხისტყაოსანის მზისმეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე, 1957.
- ოჩიაური, თინათინი. *მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში*. თბილისი: მეცნიერება, 1967.
- პლატონი. *იონი, დიდი ჰიპია, მენონი*. თბილისი: ნაკადული, 1974.
- რატიშვილი, ნ. „ნამდვილად საინტერესოა“, *საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მოამბე* 3 (1969): 18-20.
- რობაქიძე, გრიგოლი. „ექსპრესიონიზმი“, *კავკასიონი* 1 (1924): 129-133.
- რობაქიძე, გრიგოლი. „ლამარა“, *თეატრალური მოამბე* 4 (1989): 71-98.
- რობაქიძე, გრიგოლი. *ლონდა, მალმტრემ, ლამარა: დრამები*. თბილისი: სახელგამი, 1926.
- რობაქიძე, გრიგოლი. *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: შპს „ჯეკ-სერვისი“, 1996.
- სურგულაძე, ირაკლი. *ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა*. თბილისი: მეცნიერება, 1986.
- ურუშაძე, პაოლა. „რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ 20 წლის შემდეგ“, *ხელოვნება* 5-6 (1999): 35-53.
- შათირიშვილი, ზაზა. *ნარატივის აპოლოგია*. თბილისი: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრი, 2005.
- ჭავჭავაძე, ილია. *თეატრის შესახებ*. თბილისი: ხელოვნება, 1955.
- ჭავჭავაძე, ილია. *თხზულებანი*, ტომი II. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1941.
- ჭავჭავაძე, ილია. *წერილები ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე*. თბილისი: სახელგამი, 1953, ტ. 3.
- ჭავჭავაძე, ნიკო. „კულტურის განვითარების გარეგანი და შინაგანი ფაქტორები“, („Внешние и внутренние факторы развития культуры“) *საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე* (ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, ეკონომიკისა და სამართლის სერია) 4 (1977): 108-127.
- ხიდაშელი, მანანა. *სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში*. თბილისი: ნეკერი, 2001.

- სუხაშვილი, გიორგი. „სეილეშის პროცესი“ რუსთაველის თეატრში,“ თბილისი, 4 მარტი, 1965.
- ჯანელიძე, დიმიტრი. *სახიობა*. თბილისი: საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1990.
- ჯანელიძე, დიმიტრი. *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*. თბილისი: სახელგამი, 1948.
- Бардавелидзе, Вера. *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тбилиси: Издательство Академии Наук Грузинской ССР, 1957.
- Барт, Ролан. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989.
- Бахтин, Михайл. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная Литература, 1985.
- Бахтин, Михайл. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986.
- Боров, Юрий. *Эстетика*. Ростов-на Дону: Феникс, 2004.
- Брехт, Бертольт. *О театре*. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960.
- Брехт, Бертольт. *О литературе*. Москва: Художественная литература, 1988.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Лекции по эстетике*. Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1938.
- Гёте, Иоганн Вольфганг фон. *Годы странствия Вильгельма Мейстера*. Москва: Художественная Литература, 1975.
- Гёте, Иоганн Вольфганг фон. *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Москва: Художественная Литература, 1978.
- Гумбольдт, Вильгельм фон. *Избранные труды по языкознанию*. Москва: Прогресс, 1984.
- Зиммель, Георг. *Гёте*. Москва: Академия художественных наук, 1928.
- Каландаришвили, Михаил. *Проблемы режиссуры Ахметели*. Тбилиси: Хеловნება, 1986.
- Камю, Альбер. *Творчество и свобода*. Статьи, эссе, записные книжки. Москва: Радуга, 1990.
- Куция, Карло. Новая жизнь старой пьесы, *Вечерний Тбилиси*, 4.02.1975.
- Кэмпбелл, Джозеф. *Тысячеликий герой*. Киев: Ваклер Рефл-Бук Аст, 1997.

- Леви-Стросс, Клод. *Структурная антропология*. Москва: Наука, 1983.
- Лосев, Алексей. *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва: Мысль, 1993.
- Марр, Николай. *Боги языческой Грузии*. Санкт-Петербург: Типография императорской академии наук, 1901.
- Мелетинский, Елеазар. *Поэтика мифа*. Москва: Наука, 1976.
- Ницше, Фридрих. *Стихотворения. Философская проза*. СПб: Художественная Литература, 1993.
- Ницше, Фридрих. *Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти*. Минск: Попурри, Харвест, 2003.
- Топуридзе, Елена. *Человек в античной трагедии*. Тбилиси: Мецниереба, 1984.
- Урушадзе, Натела. *Сандро Ахметели*. Москва: Искусство, 1990.
- Урушадзе, Паола. *Шекспир и Грузинский театр*. Тбилиси: Грузинский театр, 1994.
- Фрейд, Зигмунд. *Тотем и табу*. Москва: Радуга, 1997.
- Хайдеггер, Мартин. *Время и бытие. Статьи и выступления*. Москва: Мысль, 1993.
- Хейзинга, Йохан. *Homo Ludens*. Москва: Прогресс-Академия, 1992.
- Хетагури, Леван. «История, миф и притча в современной Английской драме (60-70-е годы)». Кандидатская диссертация, Грузинский Государственный Институт им. Шота Руставели, 1990.
- Шеллинг, Фридрих. *Философия искусства*. Москва: Мысль, 1966.
- Шпенглер, Освальд. *Закат Европы*. Москва: Пг., Л.Д. Френкель, 1923.
- Эко, Умберто. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Персеполис, 1998.
- Элиаде, Мирча. *Космос и история*. Москва: Прогресс, 1987.
- Юнг, Карл Густав. *Архетип и символ*. Москва: Renaissance, 1991.
- Barthes, Roland. *Mythologie*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1957.
- Sahoone, Lawrence E., ed. *From Modernism to Postmodernism*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell publishers, 1996.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1993.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation*. Woodstock, Connecticut: Spring Publications, 1955.

- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New-York: Penguin Books, 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Die Natur" in *Werke in 12 Banden*, B. 12. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre - 1892-1992*. London and New-York: Routledge, 1996.
- Jung, Carl Gustav. "The Structure and Dynamics of Psyche," *Experimental Researches*. The Collected Works, II, London: Routledge, 1979.
- Jung, Carl Gustav. "The Archetypes and the Collective Unconscious," *Experimental Researches*. CW, IX, London: Routledge, 1979.
- Jung, Carl Gustav. "Civilization in Transition," *Experimental Researches*. CW, VIII, London: Routledge, 1979.
- Jung, Carl Gustav. "The Spirit, a Man, Art and Literature," *Experimental Researches*. CW, X, London: Routledge, 1979.
- De Mann, Paul. "The Concept of Irony," *Aesthetic Ideology*. (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996): 163-184.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will of Power*. Trans. Walter Kaufmann and R.J.Hollingdale. New York: Vintage Books, 1968.
- Strindberg, August. "Zones of the Spirit," in *Theatre of the Avant-Garde - 1890-1950*. Eds. A. Cardullo, Bert and Knopf, Robert, New Haven, London: Yale University Press, 2001, 161-167.

პირთა საძიებელი

- აინშტაინი, ალბერტ 111
ანაქსიმანდრე 68
ანუი, ჟან 94
არველაძე, ნათელა 6, 156
არისტოტელე 13, 34, 36, 45, 48, 49, 61, 77-79
ასმეტელი, ალექსანდრე (სანდრო) 13, 21-23, 42-63, 71, 80, 91, 94, 122, 157
ბარათაშვილი, ნიკოლოზ 9, 30-32, 155
ბარდაველიძე, ვერა 24, 82, 143, 144
ბარტი, როლან 19, 27, 29, 97, 99, 104
ბაქრაძე, აკაკი 49, 57
ბახტინი, მიხაილ 25, 96, 99, 114
ბეკეტი, სამუელ 128
ბელი, ანდრეი 36
ბერიკაშვილი, ლევან 129
ბლაჟევი, ბრატისლავ 102
ბლოკი, ალექსანდრე 30
ბოკუჩავა, თამარ 5-8 115, 121, 134, 136, 137
ბორევი, იური 16, 135
ბრესტი, ბერტოლტ 25, 96-99, 104, 108, 111, 120
ბრუკი, პიტერ 134
გამრეკელი, ირაკლი 26, 55
გოდერძიშვილი, თამაზ 126
გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ 80, 87, 100, 117, 140, 141
გოცი, კარლო 125
გროტოვსკი, ეჟი 107, 133, 134, 137, 148
გურაბანიძე, ნოდარ 24, 118
დადიანი, შალვა 56, 58
დანტე 150
დეკარტი, რენე 22, 96
დერიდა, ჟაკ 100
დიკინსონი, ემილი 116, 121
დუმბაძე, ნოდარ 104
ევრიპიდე 60, 78, 138
ეკო, უმბერტო 100, 101
ელიადე, მირჩა 24, 27, 35, 53, 55, 69, 80, 81, 83, 84, 85, 96
ერისთავი, დავით 109, 156
ერისთავი, რევაზ 21, 27, 32
ვაჟა-ფშაველა 65, 75, 83
ვარსიმაშვილი, ავთანდილ 117
ვიკო, ჯამბატისტა 15, 92
ვირგილიუსი 150
ზაქარიაძე, სერგო 103
ზიმელი, გეორგ 140
თაბუკაშვილი, ლაშა 124
თოფურია, ვარლამ 17
თოფურიძე, ელენე 18, 68
თუმანიშვილი, მიხეილ 94, 157
ინესი, კრისტოფერ 16, 44, 133
იოანე ზოსიმე 15, 35, 61
იუნგი, კარლ-გუსტავ 11, 15, 18, 35, 38, 50, 60, 62, 90, 91, 137, 145-149, 153, 154
კაზლოვი 21, 27, 32
კაკაბაძე, პოლიკარპე 108
კალანდარიშვილი, მიხეილ 23
კალდერონი 120, 158
კამიუ, ალბერ 20
კანტი 22, 31, 44, 45, 128
კარმანი, რუდოლფ 39, 65
კასრაძე, ნინო 154
კემპბელი, ჯოზეფ 29
კენონი 78
კვერენჩილაძე, ზინა 110, 116
კვესელავა, მიხეილ 117
კიქნაძე, ვასილ 23, 59

კიკნაძე, ზურაბ 12, 13, 24
 კირკეგორი, სიორენ 91, 98
 კლდიაშვილი, დავით 108
 კოპოუტი, პაველ 94
 კუცია, კარლო 110
 ლაკანი, ჟან 21
 ლებანიძე, გურამ 8, 14
 ლევი-სტროსი, კლოდ 21, 28, 35, 37, 78
 ლეონარდო და ვინჩი 65
 ლიოტარი, ჟან ფრანსუა 20
 ლოლაშვილი, ჟანრი 111, 112, 117, 119
 მამარდაშვილი, მერაბ 79, 114, 115, 148
 მანი, თომას 53
 მანჯგალაძე, ეროსი 106
 მარი, ნიკო 24
 მარჯანიშვილი, კოტე 142
 მელეტინსკი, ელეაზარ 55
 მესხიშვილი, გოგი 110
 მილერი, არტურ 102, 103
 მუშლაძე, დალი 25, 105, 106
 ნახუცრიშვილი, გუგა 94
 ნინუა, თემურ 130
 ნიუტონი, ისაკ 111
 ნიცშე, ფრიდრიხ 18, 22, 38, 48, 50, 51, 53, 58, 59, 60, 65, 77, 80, 92, 97, 99, 100, 114, 126, 132, 158
 ნოზაძე, ვიქტორ 21, 144
 ონიანი, არსენ 17
 ორბელიანი, სულხან-საბა 141
 ოჩიაური, თინათინ 24
 პაპუაშვილი, ზაზა 129
 პითაგორა 47, 152
 პლატონი 84, 139
 პლოტინი 142
 რატიშვილი, ნ. 106
 რეინჰარტი, მაქს 54
 რობაქიძე, გრიგოლ 13, 21, 22, 24, 26, 39, 49, 55, 57, 64-67, 69, 70, 72, 73, 80, 83-93, 122, 123, 136, 137, 141, 142, 151, 157
 როზოვი, ვიქტორ 105
 რუსო, ჟან ჟაკ 22
 სალია, კალისტრატე 90
 საყვარელიძე, დავით 125
 სოკრატე 138
 სტურუა, რობერტ 13, 19, 24, 25, 58, 94-102, 105-109, 111, 113-124, 127, 128, 130, 131-138, 148, 152, 157-159
 სუმბათაშვილი-იუჟინი, ალექსანდრე 109
 სურგულაძე, ირაკლი 24, 142
 ტონიზი, არნოლდ ჯოზეფ 29, 30
 ურუმაძე, პაოლა 7, 25
 ფიროსმანი 54
 ფლეტჩერი, ჯონ 94
 ფოფხაძე, ლილი 117, 128
 ფრანსიზ ასიზელი 124
 ფროიდი, ზიგმუნდ 35, 39, 137, 145
 ფუკო, მიშელ 21
 ქავთარაძე, გოგი 105
 ქართველიშვილი, ვახტანგ 25
 ყანჩელი, გია 118, 130, 152
 შათირიშვილი, ზაზა 20
 შანიძე, აკაკი 17
 შანშიაშვილი, სანდრო 55
 შატროვი, მიხეილ 115
 შელინგი, ფრიდრიხ 19
 შექსპირი 17, 101, 111, 114, 119, 121, 122, 126, 127, 158
 შველიძე, მირიან 113, 118, 128
 შპენგლერი, ოსვალდ 14, 27, 28
 ჩეხოვი, ანტონ 57
 ჩხეიძე, თემურ 108
 ჩხიკვაძე, რამაზ 109, 111, 117, 118

ცაგარელი, ავქსენტი 105-107
ცვეტაევა, მარინა 153
წერეთელი, აკაკი 33
წერეთელი, მიხეილ 141
ჭავჭავაძე, ილია 13, 20, 21, 27,
32, 35, 40, 86, 108, 126, 155,
158
ჭავჭავაძე, მიხეილ 108
ჭილაძე, თამაზ 114
ხეთაგური, ლევან 16
ხიდაშელი, მანანა 24
ხინიკაძე, დავით 124
ხუხაშვილი, გიორგი (გიგლა) 102,
103
ჯანაშია, სიმონ 25
ჯანელიძე, დიმიტრი 8, 17, 18
ჯეიმსონი, ფრედერიკ 20
ჭაიდეგერი, მარტინ 15, 104
ჭეგელი 80, 149
ჭეიზინგა, იოჰანეს 100
ჭერაკლიტე 141, 146
ჭესიოდე 69, 71
ჭიუგი, ტედ 99
ჭომეროსი 138
ჭუმბოლდტი ფონ, ვილჰელმ 15, 52

ილუსტრაციები

დავით კლდიაშვილი „სამანიშვილის დედინაცვალი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1969 წ.



ბერტოლტ ბრესტი „კავკასიური ცარცის წრე“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1975 წ.



ბერტოლტ ბრეხტი
„კაკასიური ცარცის წრე“
რეჟ. რობერტ სტურუა
1975 წ.





ბერტოლტ ბრეხტი „კავკასიური ცარცის წრე“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1975 წ.





უილიამ შექსპირი „რიჩარდ III“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1979 წ.

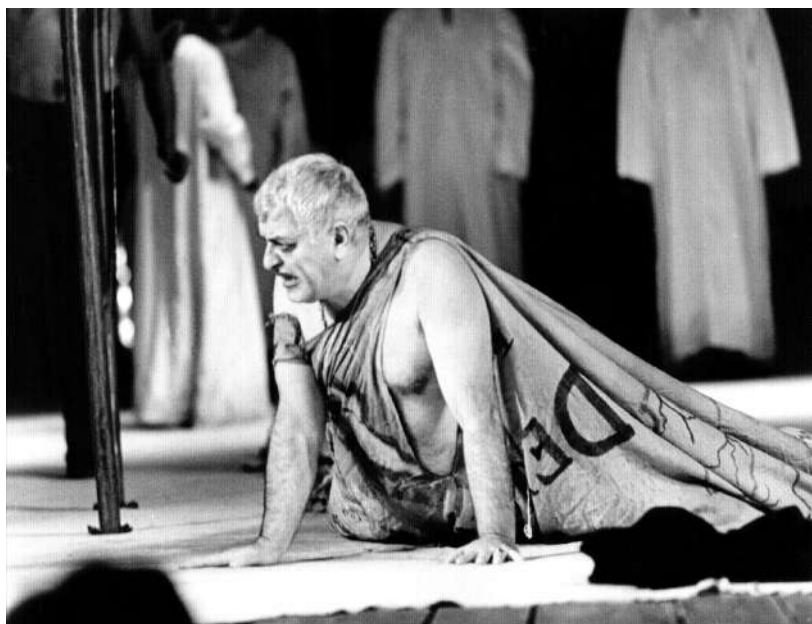


უილიამ შექსპირი
„რიჩარდ III“
რეჟ. რობერტ სტურუა
1979 წ.





უილიამ შექსპირი
„რიჩარდ III“
რეჟ. რობერტ სტურუა
1979 წ.





უილიამ შექსპირი
„რიჩარდ III“
რეჟ. რობერტ სტურუა
1979 წ.



უილიამ შექსპირი „მეფე ლირი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1987 წ.



უილიამ შექსპირი „მეფე ლირი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1987 წ.



გრიგოლ რობაქიძე „ლამარა“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1996 წ.





გრიგოლ რობაქიძე „ლაშარა“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1996 წ.





გრიგოლ რობაქიძე „ლამარა“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1996 წ.





გრიგოლ რობაქიძე „ლამარა“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 1996 წ.





უილიამ შექსპირი „ჰამლეტი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2001 წ.



უილიამ შექსპირი „ჰამლეტი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2001 წ.



სამუელ ბეკეტი „გოლოს მოლოდინში“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2002 წ.





სამუელ ბეკეტი „გოდოს მოლოდინში“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2002 წ.





კომპოზიტორი ვია ყანჩელი „სტიქსი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2003 წ.





კომპოზიტორი ვია ყანჩელი „სტიქსი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2003 წ.





კომპოზიტორი გაა ყანჩელი „სტიქსი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2003 წ.





კომპოზიტორი ვია ყანჩელი „სტიქსი“
რეჟ. რობერტ სტურუა, 2003 წ.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაფრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40