

## სამეტაფლო – მეტაფორა

(პოსტკომუნისტური პერიოდის მთავარი აქცენტები დედაქალაქის თეატრებში)

საკვანძო სიტყვები: *90-იანი წლები, ვი დებორი, ჩეხოვი, შექსპირი, იბსენი, კლდიაშვილის თეატრი.*

მეტაფორა (ბერძნ.: *metaphora* – გადატანა, გადაცემა) – მხატვრული გამო-სახვის სტილისტური ხერხია, იგი ასოციაციებით, კონტრასტებითა თუ ანალო-გიებით წარმოსადგენს ემყარება, ტერმინის ავტორობა არისტოტელეს ეკუთვნის და უკავშირდება მის მიერ ხელოვნების, როგორც ცნოვრების მიბაძვის გაგებას. არისტოტელესათვის მეტაფორა განუყოფელია ჰიპერბოლის (გაზვიადების), შე-დარებისგან. მას მიაჩნდა, რომ „თუ სათქმელი შედგება მეტაფორისგან, იგი გამოცანაა“. მართლაც, მეტაფორის წაკითხვა არ არის მარტივი. იგი შეიცავს დიდ შეტყობინებას, არაპირდაპირ კომუნიკაციას, ფიგურალურ გამოთქმას, ანალო-მნიშვნელობას ანიჭებს პერსონაჟებსა და მოვლენებს. მეტაფორა შესაძლოა იყოს ირონიულიც, ინფორმაციულიც და ეფექტურად მოქმედებს ადამიანის ცნობიერე-ბაზე. ეს უნივერსალური ფენომენი ვლინდება სივრცესა და დროში, ახასიათებს ანალი მნიშვნელობების ეფექტი, ქმნის ნებისმიერი ნამუშევრის ქვეტექსტს. შე-დარებების უჩვეულობის გამო, ძლიერია, ექსპრესიული, შემეცნებითი, ავტორის აზრის ღრმა და ფართო კონცეფციის გამომსახველი სხვადასხვა კონტექსტში. მე-ტაფორის თავისებურებების აღწერისას ციცერონი აღნიშნავდა, რომ ეს საშუალე-ბა „უდიდეს სიკაშკაშესა და ბრწყინვალეობას ანიჭებს მეტყველებას, გამოსახულე-ბას“. მეტაფორების ესთეტიკური ფუნქცია, მისი შემოქმედების მასშტაბი დამო-კიდებულია მათ სიანლესე და ახასიათებს აწმყოს მეტაფორმიზაცია. „მეტაფორა არის ლაკონური შედარება“,<sup>1</sup> „დეკორატიული“, „ორნამენტული“ საშუალება, გამოცანა, რომელიც მოითხოვს პასუხს და საზრდოობს ყოველდღიური ცოდნით. მეტაფორა ეფექტური საზომია ჩვენს ცნოვრებაში მიმდინარე პროცესებისა. მისი საშუალებით შესაძლოა სწრაფად, მკაფიოდ, თვალნათლივ გამოვხატოთ ჩვენი აზრი, დამოკიდებულება თუ შეხედულება ამა თუ იმ მოვლენაზე. მეტაფორული ენით, კომუნიკაციის, გააზრების, ანალიზის პროცესი დინამიკურად და ეფექტურად მიმდინარეობს. მეტაფორებით შესაძლებელია შემოქმედებითად, დისტანციიდან შეგხედოთ ამა თუ იმ ცნოვრებისეულ მოვლენას. ამიტომაც მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, თუ რა მეტაფორის არსს ვითავისებთ, რადგან მეტაფორული ხატების ცვლილება, მისი გაცნობიერება და ანალიზი, გვთავაზობს ანალო ემოციებსა და

<sup>1</sup> „ენისა და სტილის უძველესი თეორიები“, SPb., 1996, გვ. 223.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 232.

ქცევის მოდელებს, ცხოვრებისეული გზის კორექტირების იმპულსს. სწორედ ამან განაპირობა მეტაფორის არა მხოლოდ არსობრივი გაცნობიერება, არამედ მისი წარმოქმნის მექანიზმის გაანალიზებაც. იგი ავითარებს სამეტყველო ფორმებსა და კულტურას, სისტემატურად განიცდის თანამედროვე ცოდნის, ინფორმაციის, ტექნიკური მიღწევების ზემოქმედებას.

მეტაფორა არა მხოლოდ ასახავს ცხოვრებას, არამედ ქმნის ახალ რეალობას. ლექსიკოლოგი ი. ვალპერინი მიიჩნევს, რომ „კონკრეტულ სახეთა აბსტრაქტული ვაგებით, მეტაფორა გვაძლევს ინფორმაციის მრავალმხრივ გააზრების შესაძლებლობას“.<sup>3</sup> გავრცელებულია მითოლოგემა თანამედროვე სოციალური და სულიერი ცხოვრების თეატრალურობისა. გრ. ულმერი წიგნში „გამოყენებითი გრამატოლოგია“<sup>4</sup> ამტკიცებს, რომ „ჩვენს დროში პოლიტიკიდან პოეტიკამდე ყველაფერი თეატრალური გახდა“. კიდევ უფრო ადრე, 1967 წელს, ვი დებორმა თავის წიგნში „სპექტაკლის საზოგადოება“, თანამედროვე ადამიანს „მოთამაშე“ უწოდა. 1973 წელს რ. ბარტი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ყველა მძაფრი დისკურსიული სისტემა თავისებური სპექტაკლია შოუს ელემენტებით“.

XX საუკუნის 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მზარდი პოპულარობა შეიძინა მ. ბახტინის თეორიებმაც. მისი გავლენით დამკვიდრდა მოსაზრება თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფისა და მისი აღქმის მასკარადულ, კარნავალურ ხასიათზე. პოლიტიკა, ეკონომიკა, ნებისმიერი დარგი თუ კომერციალიზებული ხელოვნება ტრანსფორმირდა „ყოვლისმომცველ შოუბიზნესად“. შექმნილი მდგომარეობის შედეგად აქტუალური აღმოჩნდა შექსპირის სენტენცია – „მთელი სამყარო თეატრია“. თეატრმცოდნე და დრამატურგი იოხანეს ბირინგერი, ნაშრომში „თეატრი, თეორია, პოსტმოდერნიზმი“ (1991) თეატრს სოციოკულტურულ ინსტიტუტად განიხილავს, რომელიც უჩვენებს რეალურ სინამდვილეში რას ვხედავთ, როგორ ვხედავთ, რის დასაანახად ვართ მზად.

XX საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან, რეალობის ადეკვატური აღქმა-გააზრებისთვის შესაძინევი გახდა მრავალფეროვან საშუალებათა ძიება, ისტორიულად განპირობებული მექანიზმების ვაგების მცდელობა, მისი ინტერპრეტირება, ქცევითი სტრუქტურების განსაზღვრა ქვეცნობიერით, ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნიდან არავერბალურზე. ამიერიდან, ყველაფერი გააზრებულ იქნა როგორც ტექსტი. წაითხვას დაექვემდებარა ყველა შემეცნებითი თუ კომუნიკაბელური ნიშანი... ამჯერად, ახალი ათასწლეულის თეატრალური ავანგარდი, ისე, როგორც არასდროს, პატივს მიაგებს მაყურებლის თავისუფლებას... „სიმულაკრების სამეფოში“ – ცნობიერების ფანტომთა, მოჩვენებითი იდეების სამყაროში, აუცილებელი გახდა მის წიაღში წარმოქმნილი ყველა ფორმის გაანალიზება. ბრძოლა წარიმართა იდეოლოგიის ნარჩენებთან, ტრადიციული აზროვნების ძალადობებთან, მოძველებული იდეების ინსტრუმენტად ქცეულ თეატრთან, რომელიც

<sup>3</sup> Гальперин, Очерки, 1958, стр. 126.

<sup>4</sup> Ulmer. Grammatology, 1985, p. 334.

სტერეოტიპებით აპიზნოზებს მასების ცნობიერებას. 90-იანი წლებიდან შეტევის ობიექტად იქცა „კლასიკური კულტურის ტრადიციები“, რასაც დაეფუძნა ექსპერიმენტული თეატრის მოღვაწეობა. იგი დაუპირისპირდა „ისტებლიშმენტის თეატრს“, სახელმწიფოებრივ დაწესებულებას, ხელისუფალთა დისკურსის ღიად თუ შეფარვით ტირაჟირების აქტორს, მებრძოლს ექსპერიმენტული, მისთვის პოტენციურად სანიფათო, მიუღებელი ხელოვნების მარგინალიზების, საზოგადოების მასობრივი ცნობიერებიდან მისი განდევნისათვის.

ახალი სათეატრო ხელოვნება, მომიჯნავე ხელოვნებისეულ ფორმებთან ერთად (კინო, ტელევიზია, მულტიმედია), იღვწის შეავსოს და დააზუსტოს სინამდვილის პორტრეტი, რეანიმირებული მოდერნისტული ცნობიერების პარადიგმით „სამყარო როგორც ქაოსი“. მისი მიზანია არა ტექსტის ან პერფორმანსის გათამაშება, არამედ მიმდინარე პროცესების კრიტიკა. ექსპერიმენტული თეატრის ფსიქოლოგიზმისგან დისტანცირებამ იმპულსი მისცა სხვა, მისი მონაცვლე ემოციური დაძაბულობის, ახალი მასტიმულირებელი საშუალებების ძიებას. ამ მიმართებით თანამედროვე კონცეპტუალური პარადიგმის პირობებში მიღწეული აღმოჩენები არაცნობიერის სფეროში, იქცა ირაციონალურის რაციონალისტურად დასაბუთებული ახსნის მეთოდად. ამის გამო ყურადღების ცენტრში მოექცა „პერფორმაციული ქცევა“, სომატიკის პრობლემა როლურ და სამსახიობო ქცევას შორის, სადაც რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ტრადიციულად აპრობირებული „მინიმალური ენერჯის მოხმარება“, შეცვალა როლის „მაქსიმალური ენერჯით გათამაშებამ“. შინაგანი განცდის იგნორირებით, გაწვრთნილი მსახიობის მძლავრი ენერჯის მუხტი განდა მაყურებელზე ზეგავლენის მთავარი წყარო, „თეატრალიზაციის“ შემადგენელი ნაწილი. ხმის ჟღერადობის მნიშვნელობა „მაქსიმალური ენერჯის ხარჯვით“ გათამაშდა. მისი „ეფექტი“ ხილვადი გახდა. წარმოიშვა ნატურალიზმის რეანიმაციის ნიშნები. განვითარდა საინტერესო თეზა, – ცნობიერი კონცეპტუალური სუბიექტურობა, სათამაშო პრინციპი, ცნოვრების ტრაგიკული აჩრდილის გამოვლინება, სპექტაკლი როგორც მეტაფორა, მომხმარებლური ეპოქის ტოტალური თეატრის დაბადება.

გი დებორმა წიგნში „მოთამაშე საზოგადოება“, ჯერ კიდევ 1968 წელს გამოუტანა განაჩენი თანამედროვე საზოგადოებას. მან მიიჩნია, რომ სპექტაკლი წარმოადგენს შედეგსაც და პროექტსაც, სადაც კონსტრუირებულია საზოგადოებაში ვაბატონებული ცნოვრების წესი, ანუ საყოველთაო არჩევანი ხელოვნებისეულ პროდუქტში. თანამედროვე ადამიანი იქცა უუფლებო მაყურებლად. მისი ხვედრია პასიურად აღევნოს თვალყური მის თვალწინ გათამაშებულ ცნოვრებას, სპექტაკლს. გი დებორის ნაშრომის მთავარ თეზას, „ვინც დაიკავა დამკვირვებლის პოზიცია, ვერასდროს გახდება აქტორი“, კრიტიკოსთა არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა, თუმცა დრომ, განვითარებულმა მოვლენებმა, დაადასტურა ავტორისეული თეორიის ტრაგიკული ქვეშარიტება. 1988 წლის ამბოხსა თუ მის შედეგებს, ცვლილებებისადმი მზარდი ინტერესის მიუხედავად, არსობრივი ცვლილებები არ

მოწყვა. სპექტაკლის მეტაფორად გააზრების დეფინიციაც სწრაფად და მყარად დამკვიდრდა თანამედროვეთა მდგომარეობის პორტრეტირების, ხელოვანთა ჯანყის, ტენდენციების, პრიორიტეტულ-გამომსახველობითი ფორმების, პრობლემური თემების გასააზრებლად.

XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტკომუნისტური ეპოქის საქართველოშიც ისევე, როგორც 60-70-იან წლებში, ალტერნატიული თეატრების მოძრაობის საფუძვლები კვლავ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში მომზადდა. რუსული იმპერიის ნგრევის დასაწყისში, დიმიტრი ალექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე, დიდი წარმატებით დაიდგა ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (1985). რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან განხორციელებულმა წინასაღიბლომო სპექტაკლმა რამდენიმე სეზონის მანძილზე მიიპყრო დედაქალაქის ახალგაზრდებისა და პროფესიონალთა ყურადღება. ზეიმური თეატრალურობით აღსავსე წარმოდგენაში მთავარი როლის შემსრულებელი ორივე მსახიობი, ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი, ფოიერვერკული არტისტიზმით ქმნიდნენ ვარესამყაროსგან იძულებით განრიდებულ ანა ფრანკის სახეს, რომელიც მთელი არსებით ესწრაფვოდა სხვენის ტუსაღური ყოფიდან თავდახსნას. ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით გამორჩეული დადგმა, ამკვიდრებდა ახალი თაობის ამბოხს ძალადობისა და სისასტიკის წინააღმდეგ, მოითხოვდა აზროვნების გაჯანსაღებას, აქტივობისა და პასუხისმგებლობის ამალგებას. წარმოდგენის მსვლელობისას, ავანსცენის კიდესთან ხმაურიანი კანკანის ცეკვით მომდგარი ვოკონების ჯგუფი (ნ. თარხან-მოურავი, ნ. ხუსკივაძე, ქ. ჩხეიძე, ნ. შონია, მ. ფაჩუაშვილი), უეცრად მაყურებელს ზურგს აქცევდა ხოლმე, ვრძელ კაბას წამოიხდიდა, უზარმაზარ ყვითელ ტრიკოზე შავი საღებავით მიხატულ სვასტიკიან გავას დემონსტრაციულად გააქან-გამოაქნევდა და ხმაურიანად „შეურაცხყოფდა“ დარბაზში გარინდულ საზოგადოებას.

მაყურებელზე ზემოქმედების მიზნით, რეჟისორი აქ უკვე მიმართავდა შოუს პროვოკაციულ ხერხს, რაც მოგვიანებით წამყვან ტენდენციად გადაიქცა. სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობები გაბედული, ზოგჯერ სკაბრეზული საშემსრულებლო ხერხებით, დანაშაულებრივ უმოქმედობაში ადანაშაულებდნენ უფროსებს, მთელ საზოგადოებას. ისინი მოითხოვდნენ ღია ურთიერთობების დამკვიდრებას, მარადიული ღირებულებებისა და თავისუფლების დაცვას, პასიური „პუბლიკუმის“ გაფხიზლება-ამოქმედებას.

ჯგუფის მომდევნო დადგმა ბ. ვასილიევის „ამალამ მგონი იქნება ქარი“ (რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1987), XX საუკუნის 30-იანი წლების მოვლენების გააზრებით უჩვენებდა რევოლუციის შედეგების დამანგრეველ პერიპეტეებს, შურისძიების დამანგრეველ ძალას, „კომუნისტური იდეოლოგიის ფორმირების პერიოდის, როცა სახელმწიფოებრივი პრობლემების მოტივით იკრძალებოდა ადამიანის მიერ საკუთარ ბედზე ზრუნვა და სულიერად მახინჯდებოდა ინდივი-

დი“.<sup>5</sup> ავბედითი ახლო წარსულის ორაზროვანი გახსენება-მინიმუმებით, თეატრი სიფხინლისკენ მოუწოდებდა პოსტკომუნისტური ეპოქის კარიბჭესთან მყოფ მაყურებელს.

მიღწეულმა წარმატებამ გადაწყვიტა მსახიობთა მომავალი. ჯგუფის სრული შემადგენლობა რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობითა და სპექტაკლებით („ანა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამალამ მგონი იქნება ქარი“), რუსთაველის თეატრის



ა. ჰაგეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“, რეჟ. გიზო ჟორდანია, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1985.

ახლად აღდგენილ მცირე სცენაზე დამკვიდრდა. გამოგვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მზარდი პოპულარობის გამო, მაყურებელმა მას „მცირე თეატრი“ უწოდა. XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი მათი ახალგაზრდული სპექტაკლები ავითარებდა და გამოგვეთდა ალტერნატიული თეატრების კონტურს. 1994 წელს, აქვე განხორციელდა ლ. წულაძის რეჟისორული დებიუტიც – ქართულ თეატრში გეორგ ბიუნენერის „გოიცეკის“ პირველი დადგმა. შერეული ჟანრის წარმოდგენაში, მაყურებელს სცენიდან აფურთხებდნენ, ღორებს უწოდებდნენ და ირონიული ორაზროვნებით მოუწოდებდნენ „ვანტანგურად მოსაშარდად“. ბალაგანური სიჭრელით გამორჩეულ სპექტაკლში, „თანაარსებობდა ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი, ბუფონადა და ტრაგიზმი, ფარსი და კარიკატურა, პოეზია და კლოუნადა“.<sup>6</sup> ახალგაზრდა შემოქმედთა გუნდი ამჯერადაც მოქმედებდა ალბერ კამიუს ცნობილი სლოგანის შესაბამისად, „ამბოხს ვაწყობ, ე-ი.

<sup>5</sup> ბალანჩივაძე, ვაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989.

<sup>6</sup> ყუმიტაშვილი, ვაზ. ივერია ექსპრესი“, 1994, #26, გვ. 3.

ვარსებობ“<sup>7</sup>. ამიერიდან ახალგაზრდა რეჟისორები თამამად აფართოვებდნენ მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის შესაძლებლობებს. შესამჩნევი გახდა აკადემიური შესრულების მანერისა და გამოძვევი, თითქმის ეპატაჟური გამოსახვის ფორმების მკვეთრი დაპირისპირება. ახალი თაობის სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნება იზიარებდა პოსტმოდერნისტი ლესლი ფიდლერის მიერ ჟურნალ „ფლეიბოიში“ გამოქვეყნებული მისი პროგრამული სტატიის ძირითად თეზისს: „საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, ხელს უწყობს პუბლიკისა და ხელოვანის გაერთიანებას, აფართოებს შესაძლებლობებს, მოიაზრება თავისუფლების მოპოვების აქტად“<sup>7</sup>.

საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის ფაქტმა, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართული საზოგადოების მენტალური სახეცვლილება და თეატრალური ხელოვნების ახალი ორიენტირი. XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისიდან, ქვეყანაში განვითარებული ეროვნული მოძრაობისა და მისი შედეგების გავლენით, დედაქალაქის თეატრების სცენაზე შესამჩნევი გახდა ნაციონალური მსოფლგანცდის გააზრება. მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა გ.რობაქიძის „გრაალის მცველნი“ (რეჟ. დ. ანდრეულაძე, 1989). სპექტაკლის პრემიერა დღესასწაულად იქცა. მაყურებელმა ერთსულოვნად აიტაცა დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის სცენაზე ეროვნული სულისკვეთების გამოვლიძების ტენდენციისადმი თანადგომა. ამ ისტორიულ ეტაპზე, მრავალათასიანი მიტინგების, რუსული სპეცნაზის მიერ დარბეული თანამოქალაქეებისადმი თანალმობით განწყობილმა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის გაერთიანებულმა ქართულმა ინტელიგენციამ, ახალი ეპოქის დასაწყისი და გრიგოლ რობაქიძის ქართულ სცენაზე დაბრუნება, უაღრესად ემოციური აქციით აღნიშნა. იმ დღეს, უპრეცედენტოდ წაიშალა ზღვარი სცენასა და დარბაზს შორის. სპექტაკლის შემდეგ, ეროვნული დროშების ფრიალითა და თავისუფალი საქართველოს ჰიმნის საყოველთაო სიმღერით გაგრძელდა დიდი სახალხო ზეიმი.

90-იანი წლებიდან ქვეყანაში გაჩაღებული შინაომების, ეკონომიკური თუ სულიერი კრიზისის შემდეგ, ქართულ რეჟისურაში ელვისებურად შემოჭრილი ეროვნული გამორჩეულობის იდეა მალევე შეცვალა ნიჰილიზმმა, მწვავე პრობლემების გაცნობიერების წადილმა. ა. ქანთარია დადგმაში „კარს იქით“ (რეჟ. ა. ქანთარია, 1990), მძაფრად გაისმა მარტოსულობის, თვითგამორევევის სურვილი. მარადიული კითხვა „ვინა ვარ მე?“ რეფრენად გასდევდა ანმეტელის თეატრის სცენაზე ზ. სამადაშვილის მოთხრობის მიხედვით გასცენიურებულ სპექტაკლს.

სცენოგრაფიაში მოჩანდა ცელოფნის გამჭვირვალე ფარდის მიღმა გათამაშებული ნუგზარ ყურაშვილის მიერ განსახიერებული ვივა სამივიარის ცნობიერებაში აშლილი სკოლისდროინდელი მოგონებები. ასაკოვანი მამაკაცი სინანულით ადევნებდა თვალს საკუთარ წარსულს, რომელსაც თავისი ტრაგიკული მდგომარეობის სათავედ მიიჩნევდა. „მოგონებებში“ ვოვა გორგასანიძის მიერ შექმნი-

<sup>7</sup> ველში, „აფრა“, 1998, #4.

ლი ვიგა სამძივარის ახალგაზრდა ორეული, სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე, თავდაჯერებული „მამლაყინწა“ იყო. იგი თავგამოდებით ბაძავდა ზ. სალიას არტისტიზმით გამორჩეულ, თანაკლასელ რეზოს, ითვისებდა მისი თავაწყვეტილი ტიპის იმიჯს. მოგვიანებით, საექვო ბიზნესში ჩართულ, ფულის შოვნისა და დროსტარების აპოგეაში მყოფ მეგობრებში, უეცრად ჩნდებოდა ურთიერთგაუცხოების, განსხვავებულ ღირებულებათა მწვავე განცდა. თუ რეზოსათვის კვლავ ბუნებრივი იყო თავისუფალი ცხოვრების წესი, ვიგასთვის გაუსაძლისი ხდებოდა. ძმაკაცთა გაყრის პროცესს აჩქარებდა მეგობრების სამსახურის უფროსად მოვლენილი საქულველი თანაკლასელი. ახალ რეალობასთან უსწრაფესად ადაპტირებული რეზო ხოტბას ასხამდა ადრე მისგან მრავალგზის დამცირებულ პერსონას. მეგობრის სახეცვლილებით აღმფოთებული ვიგა აპროტესტებდა სარგებლისმოყვარე მეგობრის ფარისევლობას და მხოლოდ ნარკოტიკებიდან უხშობდა სულიერ ტკივილს. თვითგამორკვევის გზაზე დამდგარი კაცი რწმუნდებოდა, რომ თავისი მცდარი ორიენტირის მსხვერპლად ქცეულიყო. დადგმა გამოუვეთდა ყალბი ღირებულებების ტყვეობაში მყოფი საზოგადოების ტრაგიზმს, პიროვნების საშინელ სიმარტოვეს, ტოტალური თვითგაუცხოების გაუსაძლის ტკივილს.

XX საუკუნის 70-იანი წლების რეფორმის თანამონაწილე შალვა გაწერელიამაც 90-იანი წლებიდან კვლავ განაახლა გამომსახველობითი ხერხებისა და თეატრალური მოდელის რეფორმა. მისი მოღვაწეობაც მცირე თეატრების კვლავ აღმოცენების ტანდემში განიხილება. სწორედ ამ პროცესის თანაზიარი იყო მის მიერ მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის ბაზაზე ფორმირებული „ექსპერიმენტული ახალგაზრდული თეატრი“, სადაც განხორციელდა იმჟამად დებიუტანტი დრამატურგის – ირაკლი სამსონაძის პიესები „ბედნიერი ბილეთი“ (1989) და „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1991). ორივე დადგმაში შეიმჩნეოდა უახლესი პრობლემების თამაში გაცხადების პათოსი, ადამიანის ყოფის აბსურდულობის სახიერება.

კომუნისტური რეჟიმის მამათა მიერ აკრძალული თავისუფალი, კრიტიკული აზროვნებით გამორჩეული აბსურდის დრამატურგის ფართო მაყურებლისთვის გაზიარება თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი დაგვიანებით მოხერხდა. პოსტკომუნისტურ პერიოდში უსწრაფესად პოპულარული ეს მეამბოხეთა პოეტიკა კი, თანამოაზრის ფუნქციით დაიტვირთა. სცენაზე დამკვიდრდა სიტყვისადმი ნიჰილისტური მიდგომა, ვიზუალური პარტიტურის პრიმატი, თამაშის თამაში. აბსურდის პირველი ცნობილი მკვლევარის, ინგლისელი მარტინ ესლინის განმარტებით, აბსურდი ზედროული მოვლენაა. იგი ჩნდება მაშინ, როცა აბსურდის მოჯადოებულ წრეში მოხვედრილი ადამიანი იწყებს ყოფიერების გააზრებას და რწმუნდება, რომ პოსტინდუსტრიული ეპოქის ინდივიდს არჩევანის უფლება არ გააჩნია. „თანამედროვე ადამიანი ცხოვრობს აბსურდში და მოვალეა გააცნობიეროს საკუთარი მდგომარეობა, რადგან აბსურდული რეალობის გააზრების შედეგად, იგი წყვეტს თავის

განსაკუთრებულ მანებლობას“<sup>8</sup> – მიაჩნდა პოლონელ დრამატურგ სლავომირ მროჟეკს.

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული – შალვა გაწერელიას სპექტაკლებიც, ზოგადი ტენდენციის შესაბამისად, მიუახლოვდა სინამდვილის ასახვისა და აბსურდის თეატრალური ესთეტიკის პრინციპებს. ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთის“ დადგმით (მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი, 1989), რეჟისორმა მონიშნა მისი სრულიად ახალი თეატრის კონტური, სადაც განახორციელა აბსურდის თეატრალური ესთეტიკის წმინდა ერთგულებით გამორჩეული დადგმა კი არა, არამედ მისი თვალსაწიერიდან აღქმული თანამედროვე ქართული ყოფა. ამ გზაზე, მისი მოკავშირე გახდა ძველი და ახალი თაობის ორი სახელოვანი წარმომადგენელი, – თეატრალური მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე და იმ დროისათვის დამწყები დრამატურგი ირაკლი სამსონაძე. 1988 წლის 24 აპრილს, თეატრის ლიდერი თავის დღიურში წერდა: „თუ ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთის“ დადგმა გამოვიდა, ეს თვისობრივად ახალი გზა, ახალი ეტაპი იქნება თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში“<sup>9</sup>. სპექტაკლში შესამჩნევი იყო დრამატურგისეული ტექსტიდან „გასვლა“ და პირველწყაროს ძირითადი სულისკვეთების გამძაფრების ტენდენცია. კომუნისტური რეჟიმის მსხვერვის ხანაში, შ. გაწერელიას „ბედნიერი ბილეთი“ (1989) ასახავდა ახალი თაობის ძირითად ტკივილს. კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძის თქმით, „საბჭოური თეატრის მთავარი თემა, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, პიროვნებისა და ხელისუფლების კონფლიქტი, ჩაკეტილ სივრცეში მოქცეული ადამიანის პრობლემა და შესაბამისად, ამ ჩაკეტილი სივრცის გარღვევის მცდელობა იყო“<sup>10</sup>. კრიტიკოსის ამ მოსაზრებას ეხმიანებოდა შალვა გაწერელიას სპექტაკლი.

XX საუკუნის 80-იანი წლების დედაქალაქში გაგრძელებული „ბედნიერი ბილეთის მირთმევის“ ექსცენტრიული ჩვევა სპექტაკლში მეტაფორის რანგში გამოისახა. მან მიგვანიშნა საკუთარი ადგილის უშედეგო ძიებით ტანჯული თაობის უიმედო ხვედრზე, სამშობლოდან გაღწევის ისტერიულ წადილზე. თითქმის დოკუმენტური სიმართლითა და სიმძაფრით განხორციელებული დადგმა უჩვენებდა სასტიკი რეალობით შეშფოთებული ქართული საზოგადოების შემლილ სახეებს. წარმოდგენის გმირები დედაქალაქის „მამათა“ და „შვილთა“ თაობა იყო. ახალგაზრდების უმწეო გაბრძოლება გულგრილ გარემოში საკუთარი ადგილის მოსაპოვებლად, კრახს განიცდიდა. სინამდვილისა და საკუთარი მდგომარეობის გაცნობიერების შემდეგ, თითოეული ხვდებოდა, რომ რეალობის გარდაქმნა შეუძლებელი იყო, გამეფებული ძალადობა კი დაკანონებული და წახალისებული.

წარმოდგენის სცენოგრაფიაში შემამფოთებელი სითეთრე მეფობდა. თეთრად იყო გადაღებული იატაკი, სკამები, როიალი და კედლებზე მიკრული უსახური

<sup>8</sup> Мрожек, Хочу быть лошадыю, 1990.. <https://www.4italka.ru>

<sup>9</sup> გაწერელია, ჩანაწერები, 2016, გვ. 58.

<sup>10</sup> ბაქრაძე, „თეატრი და ცხოვრება“, 1994, №1, გვ. 41.



ნიღბებიც. დასაწყისში თეთრ საწოლზე გადაფარებული თეთრი ზეწრის ქვეშ, გულწელდაკრეფილი ახალგაზრდა კაცი იწვა. მის ირგვლივ თავმოყრილი დამწუხრებული საზოგადოება პანაშვიდის განცდას ბადებდა. შეკრებილთა შორის მყოფი ოთარ ბალათურიას ვეტერანი რაზმელის XX საუკუნის 20-იანი წლების სამოსი რელობას თითქოს წარსულის ტყვეობაში აქცევდა. აღნიშნული მიზანსცენა ფინალში უცვლელად მეორდებოდა, ამკვიდრებდა განცდას, რომ ამ ერთფეროვან, უძრავ გარემოში ადამიანი სიცოცხლემისჯილად თუ სიკვდილმისჯილად იბადებოდა. თამაშდებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლების თითქმის ნატურალისტური „გადმოწერა“ სცენაზე.

სპექტაკლის მთავარი გმირი ბესო მეგრელიშვილის ვია, ახალუმაღლესდამთავრებული, ზრდილი, პრინციპული, მომავლის რწმენით აღსავსე ახალგაზრდა, ვერ ახერხებდა სამუშაოს შოვნას. მის ერთადერთ იმედს, რეგაზ თავართქილაძის მიერ განსახიერებელი ძია მიშას პენსიაზე ვასვლის შემდეგ გამოთავისუფლებული, მიზნრული ანაზღაურებისა და ეფემერული პერსპექტივის მქონე სამსახურის მოპოვება წარმოადგენდა. დარბაისელი მოხუცის გადაწყვეტილების მოლოდინში მყოფი კი, ეცნობოდა მისი უბნის ყოველდღიურ ცხოვრებას, სასოწარგვეთილ თანატოლებს და გამეფებული უმიზნო ყოფით დათრგუნვილი, აპათიური ხდებოდა. უბანი გადავსებული იყო უმუშევარი, მოწყენილი, მრავალგზის ნაჩხუბარი და კვლავ შერიგებული დომინოს მოთამაშე მუნობლებითა თუ ნარკომანებით. სცენის სიღრმიდან ბარბაცით მოლასლასებდა მთვრალი მუნობელი გამაოგნებელი ქვითინითა და ვედრებით – სიკვდილო წამიყვანეო. სცენას ავსებდნენ ასევე უგონოდ გამომთვრალი ახალგაზრდებიც. ისინი 90-იანი წლების დედაქალაქში გავრცელებული ჩვეულებისამებრ, დაუსრულებლად „ზეიმობდნენ“ წინასწარ დაბადების დღეებს. ქვეყნის მომავლის სახე-ნატად ქცეული ახალი თაობა ცეკვა-სიმღერით, წრეგადასული ხმაურით, ხელოვნური მხიარულებით „ინახისებდა“ უსიხარულო დღეებს, თან სულისგამყინავად ჩიოდნენ, ცუდად ვართ, ძალიან ცუდად ვართო. მოულოდნელად თანაკლასელთა ჯგუფს ბ. მეგრელიშვილის ვია გამოეყოფოდა, ავანსცენაზე იჩოქებდა, სევდიან მზერას მიაპყრობდა სივრცეს, რამდენჯერმე ძალიან ვით დაიყვებოდა, თითქოს ვიღაცას უნებობსო და თავზარდამცემი შინაგანი ტკივილით აყმუვლდებოდა. მას ხელ-ხელა „გამოფხინლებული“ მეგობრებიც აჰყვებოდნენ ხოლმე და ეს შემაშფოთებელი ძახილი, უსამართლო სამყაროში უდანაშაულოდ ჩამწყვდეულთა ტირილად, პროტესტის გაცხადების უიმედო, მაგრამ თავდავიწყებულ წადილად იკითხებოდა.

გამეფებული სასტიკი და ყრუ სინამდვილე, ყველაზე ზნეკეთილ ინდივიდსაც დამნაშავედ აყალიბებდა. „რა მოხდება, ანუკი, რომ მოგკლა?!“ – უნებურად აღმონდებოდა მეგობარ გოგონასთან განმარტოებულ ბ. მეგრელიშვილის ვიას და მაკრატელმომარჯვებული, სისხლმოწყურებულივით მისდევდა გაოგნებულ ქალს. სპექტაკლის მიწურულს, სულიერად გატენილი, რეალობის სასიკეთო ცვლილებებში იმედგაცრუებული ახალგაზრდა კაცი, კვლავ გულ-ხელდაკრეფილი წვე-



ო. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“, რეჟ. შ. გაწერელია, მოზარდ-მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1989, ნარკომანი ლევანი - ალექო მახარობლიშვილი

ბოდა თეთრ საწოლზე, მთელ სხეულსა და სახეზე სუდარასავით იფარებდა თეთრ ზეწარს და იმედმიმქრალი თვინიერად ელოდა უზენაესის განაჩენს.

შალვა გაწერელიას მორიგი დადგმა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1991), განაგრძობდა „ბედნიერ ბილეთში“ დაწყებული ინტელიგენციის ტრაგიკული ხვედრის გააზრებას. რეჟისორი აანალიზებდა XX საუკუნის 90-იანი წლების სინამდვილეს და ცდილობდა შეეცნო ახლო მომავლის სავარაუდო კონტური. სპექტაკლში გაურანდავი ფიცრებით შეკოწიწებული სცენოგრაფია ბიბლიური ნოეს დამსხვრეული კიდობნის ილოუნიას ბადებდა. ორ ნაწილად გაყოფილი სცენის სიღრმეში თეთრი, ქათქათა სასაფლაო იკვეთებოდა კვარცხლბეკზე აღმართული ფრთამოტენილი ანგელოზის ქანდაკებით. ავანსცენის რუხ-ყავისფერ გარემოში კი, სიცოცხლემისჯილთა პირქუში, უსინჯარულო ყოფა თამაშდებოდა. სცენაზე იყო რევაზ თავართქილაძის მიერ განსახიერებული XX საუკუნის 30-იანი წლები

ბის ჯალათად გააზრებული ნოეს სამოსახლო. ლამის საუკუნის ასაკს მიღწეულ ნოე-დიქტატორს ისევ ძლიერად ეკავა მმართველობის სადავებები მის მარადიულ ხიზნებზე, რომელთა წინაპრებსაც ნოესვე „წყალობით“ ნაადრევად დაემკვიდრებინათ სამუდამო სასუფეველი იქვე მდებარე სასაფლაოზე.

ტანმორჩილ, კოჭლ, თეთრწვერა ნოეს, სასაფლაოზე მდგარი ძველი ეკლესიის ფრესკები საგულდაგულოდ გადაეღება, იქაურობა საქონლის სადგომად გადაექცია, თუმცა ამჯერად, დიდი ფულის შოვნის იმედით ტაძრის რესტავრირებას შედგომოდა. თითქმის დაჭაობებულ სცენაზე, წყლის მილი სკდებოდა, იმავდროულად დატბორილი სცენის ცენტრში მდგარი ონკანის საკეტიც ფუჭდებოდა და დროდადრო მომსკდარი ე.წ. მინი წარღვნის შხეფები მაყურებელსაც წუწავდა. ავტორი თანამედროვე დრამაში მითის პაროდირებას ახდენდა. შესაბამისად, წარმოდგენის თითოეულ სცენურ გმირს ზუსტი ბიბლიური არქეტიპები ჰყავდა დაძებნილი.

მოახლოებული აღდგომის მოლოდინში მეორედ დაბადების რწმენით აღსავსე რევაზ თავართქილაძის ყოვლისშემცნობი ნოე, სარდონიკული ღიმილით აყურადებდა შორიახლოს მოზღვავებული მომიტინგეების მოთხოვნებს და კინტაურის ცეკვით ზეიმობდა რეგოლეციის მოიმედეთა უმწეობას. ამ დროს, რეგთაიმის ხა-

ლისიან ჰანგებს ფეხაწყობილი, ამაყად შემოდის სცენაზე ნოეს ქარიზმატული მეგვიდრე – ა. მახარობლიშვილის ომარი. თეთრ შარვალსა და შავ პიჯაკში გამოწყობილი დიპლომატიანი შუახნის მამაკაცი, ძვირფასი სიგარის ბოლებითა და ინტელიგენტური ვანგსტერის იერთით, მოუგერიებელ ენერგიას ასხივებდა. საზრიანი, ხასიათის ელვისებური სისწრაფით ცვლის დიდოსტატი და უსაზღვროდ ეფექტური ომარი, ანუ ნოე ნომერი ორი, საკუთარ მამაშიც იწვევდა მძლავრ შურსა და შიშს. მისი ცინიური სახე-ხასიათი და თავდაჯერება ახალი ეპოქის მმართველის ენერგეტიკას ფლობდა, მორჩილების უნებურ განცდას ბადებდა. რეჟისორი წარმოაჩენდა, რომ სამყაროს წრებრუნვის, მისი მმართველობის პრინციპი, მეგვიდრეობითობის მიუხედავად, ტრანსფორმაციას განიცდიდა და არტისტული თაღლითის სასარგებლოდ დებდა „ფსონს“.

რეგოლეციური მოძრაობის ტალღა წარმოდგენაში გერმანული მარშის მელოდიებით იჭრებოდა. სცენის სიღრმე ჯერ სისხლისფრად იღებებოდა, შემდეგ მერთალდებოდა, ნაცრისფერში გადადიოდა და ერწყმოდა რუხ-ყავისფერი განათების კოლაჟს. სპექტაკლი უჩვენებდა პრინციპული სიახლის დეფიციტს. მონობაში აღზრდილი ნოეს მსხვერპლთა მეგვიდრეების სახით იკვეთებოდა თვინიერი ინტელიგენციის დაუძლურებული თაობა, მათი უმწიკობა დაეძლიათ ძალადობის მზარდი ტრიუმფი. ბიბლიური კონცეპტი ნოეს, გიორგი სააკაძისა თუ ღვთისმშობლის ძლევაძმოსილების, მათი გადამრჩენელის ფუნქციისა, სპექტაკლში საპირისპირო შინაარსს იძენდა, მითოსურ სტრუქტურასთან თანამედროვეობის პაროდული აღიანსი თვალნათელი და საგანგაშო იყო.

XXI საუკუნის კომუნისტური დიქტატურისაგან თავდახსნილ, სამოქალაქო ომგადახდილ, პრობლემებით დათრგუნვილ საქართველოში, ირაკლი სამსონაძის ეს პიესა განსხვავებული ინტერპრეტაციებით დაიდგა რუსთაველისა (რეჟ. გ. ბარაბაძე და გ. თავაძე) და ახმეტელის თეატრებში (რეჟ. გ. შალუტაშვილი). აქაც თანამედროვე ადამიანის მიერ განცდილი შემაშფოთებელი უსუსურობა, იმედგაცრუებით წარმოქმნილი დებრესია თამაშდებოდა. სცენაზე მკვიდრდებოდა ერის ღირსებააყრილი ყოფის შედეგად ბუნებრივად წარმოქმნილი თვითირონია, სარკაზმი, სისასტიკის თეატრის ელემენტები. ფრანგი კულტუროლოგის, ჟან ბოდრიარის მიერ საზოგადოების ცნობიერებაში აპოკალიფსის მოლოდინისა და უპერსპექტივო მომავლისადმი შიში, კაცობრიობის ისტორიის დასასრულის საწყისად, სიმულაკრად იქნა მიჩნეული.

XX საუკუნის 90-იანი წლების რეჟისურაში რეალობის ასახვის მაძიებლური პათოსი ექსპერიმენტული დადგმების სიმრავლეში გადაიზარდა. ახალგაზრდა ხელოვანები უხვად მიმართავდნენ ეპატაჟს, პროვოკაციულ, ადრე „აკრძალულ“ ხერხებს. თუ საბჭოური პერიოდის თეატრი იგავურად ნიღბავდა მაყურებელთან გასანდობ თემებს, ცდილობდა საზოგადოების „აღზრდასა“ და „გამოფხინლებას“, პოსტსაბჭოურ დადგმებში პრიორიტეტული გახდა ღია თამაშის პრინციპი, პერფორმატიულობა, მრავალაზროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. პოპულა-

რობა შეიძინა თუნამ „ჩვენს დროში დაწყებული პოლიტიკითა და დასრულებული პოეტიკით, ყველაფერი თეატრალური გახდა“.<sup>11</sup>

1997 წლის 31 მარტს, „საქინფორმის“ შენობის სარდაფში, იმჟამად ახალგაზრდა რეჟისორებმა ა. ვარსიმაშვილმა, ლ. წულაძემ, ო. ევაძემ, გ. მარგველაშვილმა დააფუძნეს „სარდაფის თეატრი“, პირველი ღია ტიპის თეატრი, სადაც ნებისმიერ რეჟისორსა და მსახიობს იწვევდნენ საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების რეალიზებისთვის. ახალი თეატრალური თაობის მსოფლგანცდა კრიტიკულად განეწყო სახელმწიფო თეატრების სტრუქტურის, სარეპერტუარო პოლიტიკის, შიდა იერარქიის მიმართ. „სარდაფის“ მიზანი გახდა თეატრალური პროცესის განახლება და უმოკლეს დროში შექმნა საზოგადოებაში დაემკვიდრებინა აქტიური თეატრის იმიჯი. თანამედროვე და კლასიკური, ეროვნული და უცხოური დრამატურგიისა თუ ინსცენირებების გაბედული გააზრებით თეატრი მკაცრად და დაურიდებლად რეაგირებდა ყველა მნიშვნელოვან პრობლემურ თემაზე. მოგვიანებით „თეატრალურ სარდაფშივე“ დაფუძნდა „თეატრალური ორშაბათობები“, შემდგომ „ხუთშაბათობებიც“. აქ იმართებოდა ახალი წიგნების პრეზენტაციები, გამოფენები, ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესების კითხვა. დამკვიდრებულმა „პიესების კითხვის“ ტრადიციამ განაპირობა მრავალი ახალგაზრდა დრამატურგის, მათ შორის, ლაშა ბულაძის, დათო ტურაშვილის, ირაკლი სოლომონაშვილის, ბასა ჯანიკაშვილის, ნინო ბასილიასა და სხვათა გამოვლენა, მხარდაჭერა და პოპულარიზაცია.

„სარდაფის თეატრის“ პირველ პრემიერაში ა. ვარსიმაშვილის დადგმულ ა.სტრინდბერგის დრამა „სიკვდილის როკვაში“ (პრემიერა გაიმართა 1997 წლის 31 მარტს), მონაწილეობდნენ რუსთაველის თეატრის უფროსი თაობის მსახიობები: რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ნ. ფაჩუაშვილი. ახალგაზრდა თეატრი დემონსტრირებდა, რომ სახელოვან პროფესიონალებთან თანამშრომლობით აპირებდნენ რეფორმის რეალიზებას. პირველივე სპექტაკლმა, სადაც მანამდე უჩვეულო სითამამით იქნა ნაჩვენები სქესთა მარადიული ომი, პოპულარობა მოუპოვა თეატრს. ორიგინალური ვადაწყვეტით გამოირჩეოდა ახალბედა თეატრის მორიგი წარმატებული სპექტაკლი, ლ. წულაძის „ფაუსტი“ (1998). მაყურებელმა იხილა ფილოსოფიური იდეებით დატვირთული ი. ვ. გოეთეს ეპოქალური ნაწარმოების მხოლოდ ერთი ეპიზოდი. თამაშის ე.წ. „ღია ხერხით“ წარმოდგენილ დადგმაში, მსახიობები უჩვენებდნენ თავიანთი „გმირი-მარიონეტების“ მართვის ხელოვნებას. საზოგადოება თვალს ადევნებდა პატარა სცენაზე მარიონეტების თამაშს, ხოლო იქვე, ოდნავ მოშორებით, მაგიდასთან მსხდარი მსახიობები, მიკროფონიდან ანმოვანებდნენ მათ ტექსტს. ო. ევაძის დადგმული აბსურდის დრამის კლასიკოსის, ეუენ იონესკოს „ორთა ბოდვაში“ (1997), სცენური გმირები ცდილობდნენ თავი დაეცვათ გარესამყაროში გაჩაღებული ომისგან, მაგრამ „გადარჩენილები“ უკვე ერთმანეთის წინააღმდეგ აჩაღებდნენ „ომს“. პირველად ქართულ სცენაზე განხორციელებულ

<sup>11</sup> მუჰლაძე, თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, №10, 2006, გვ. 81.

ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელში“ (რეჟ. ლევან წულაძე, 2005), მითური სიუჟეტი XXI საუკუნის დედაქალაქში, მეტროპოლიტენის ბაქანზე გათამაშდა.

თუ ჩვენი „ნმ-იანელები“ თეატრს ქართული ენის სიწმინდის ასპარეზად მიიჩნევდნენ, 90-იანი წლებიდან სინამდვილის ადეკვატური გამოსახვის მოტივით, პრინციპულად არღვევდნენ მეტყველების კულტურას. ამიერიდან, თეატრი აღარ იყო კათედრა, დრამატურგი კი დემიურგი. თეატრი ცდილობდა დაემკვიდრებინა მაყურებლისა და შემოქმედის პარიტეტი, რომელიც მენტორული ტონით აღარ ელტვოდა საზოგადოების აღზრდას. „რკინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ, უსწრაფესად განვითარებული პროცესების გააზრების მიზნით, შექმნილ ალტერნატიული თეატრების წარმოდგენებში, ითვალისწინებდნენ ახალგაზრდა მაყურებლის „დაკვეთას“. პრიორიტეტული გახდა ახალი ტენდენციები: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები, სანახაობრივი დადგმებისადმი მზარდი ლტოლვა. „თეატრალური სარდაფი რუსთაველზე“ ერთგვარ ოპონისად იქცა ახალგაზრდა თაობისათვის. მას, განსხვავებული სათეატრო ენის ძიების თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ადგილი უკავია უახლესი ქართული თეატრის ისტორიაში. მისი დაარსებიდან 3-4 წელიწადში იმდენად გაიზარდა თეატრის რეპერტუარი, რომ აუცილებელი გახდა ახალი თეატრალური სივრცის შექმნა და 2001 წლიდან თეატრალურმა სარდაფმა გახსნა მეორე სცენა, „თეატრალური სარდაფი ვაკეში“.

თბილისში, 2001 წლის 31 მარტს, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილმა დააფუძნა მეორე ახალგაზრდული თეატრი სახელწოდებით „თავისუფალი თეატრი“ (არქიტექტორი პ. ჭავჭავაძე). იგი დედაქალაქის მორიგ, მძლავრ თეატრალურ კერად იქცა. ამ თეატრში ახალ ხარისხში გამოვლინდა ა. ვარსიმაშვილის რეჟისურისთვის დამახასიათებელი მძაფრი პოლიტიკური და სოციალური მოტივების შეულამაზებელი გამოსახვის სითამაძე, თანამედროვე ადამიანის განცდებისა და მდგომარეობის გაბედული ჩვენება. ა. ვარსიმაშვილის აქტუალურ დადგმათა შორის, მაყურებელმა იხილა რობერტ სტურუას რეჟისორულ შედეგთა – ბ. ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრისა“ (2010) და უ. შექსპირის „რიჩარდ III“-ის (2014) ორიგინალური ინტერპრეტაციები.

რობერტ სტურუას სახელოვანი, ელვარე თეატრალობით, არტისტული სიღალღით გათამაშებული, კარნავალიზაციის სტიქიიდან აღმოცენებული „კავკასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი, 1975), რომელიც ღირსეულად აგრძელებდა „თეატრი – დღესასწაულის“ ტრადიციას, ა. ვარსიმაშვილმა ახლებურად, „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკით დადგა (ავტორი ბ.ბრენტი, 2010). სპექტაკლში მეფობდა მეტაფიზიკური სიძულვილი, რომლის ფონზეც იკვეთებოდა წრფელი სიყვარულის, ახალგაზრდული ურთიერთლტოლვის სცენები. რეჟისორმა შექმნა XX საუკუნის მიწურულის უმძაფრესი სურათები. სცენაზე ვხედავდით ლტოლვილთა ვრძელ რიგებს – მწირი ბარგითა და ჩემოდნებით. სიღრმიდან მოისმოდა

სროლისა და აფეთქების ხმები, რაც ადასტურებდა, რომ მახლობლად გაჩაღებული საომარი ქარცეცხლის, მძიმე არტილერიის გნიასში, ზანზარებდა დედამიწაც და მასთან ერთად უნიფორმაში ჩაცმული, ძლიერი ნარკოტიკის ზემოქმედებითა თუ შიშით გათანგული ახალგაზრდებიც. აქ თ. კორძაძის ქ-ნი ნათელა მზრუნველი დედა იყო, რომელსაც თავისი ჩვილი თავსდატენილი უბედურების გამო გონდაკარგულს, სრულიად შემთხვევით დარჩა, ხოლო მისი დაბრუნების მოთხოვნაც ბუნებრივი იყო.

რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრის“ შემდეგ ავთანდილ ვარსიმაშვილმა რობერტ სტურუას მორიგი შედეგის, ტრაგიფარსში გააზრებული შექსპირის „რიჩარდ III“-ის (1979) ახალი ვერსია წარმოადგინა. შექსპირის „სისხლიან ტრაგედიათა“ შორის ეს ერთ-ერთი ყველაზე რეპერტუარული პიესა, თავისუფალი თეატრის სცენაზე დაიდგა დინამიკურ, ტრაგიკულ სანახაობად, სამეფო სახლის სისასტიკით გაუმაძღარ წევრთა მხილებად (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, 2014).

სცენაზე გამეფებულ მარადიულ სიბნელეს აქ მერთალად ანათებდა სისხლისფრად მოეღვარე, გავარვარებული სავსე მთვარე. ის თითქოს ბოროტებისა და მკვლელობების აღმზნებ მაგნეტიზმში ხვევდა ადამიანებს და სისხლმოწყურებულ, გააგებულ გამპირებად ვარდაქმნიდა. სიცოცხლისა და ადამიანის მოდემის გასანადგურებლად შექმნილ აპოკალიფსურ გარემოში, შავსამოსიანი მამაკაცებისა და ქალების გვერდით, უხვად მოქმედებდნენ ასევე შავად მოსილი იმფერალური ძალები. მუდამ აღვზნებული მამაკაცები დროდადრო ჯგუფდებოდნენ სცენის სიღრმეში, ცხარედ თათბირობდნენ, თავზარდამცემად ხარხარებდნენ და უეცრად, მათი თავყრილობა რომელიმე მათგანის პოლიეთილენის პარკით მოხრჩობით მთავრდებოდა.



შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2014.

პირქუმ, შავ სცენოგრაფიაში ყოველ წუთს გაისმოდა სცენის მთელ სივრცეზე გადაჭიმული, ერთმანეთზე მიჯრით მიდგმული უშველებელი რკინის სკივრების სახურავთა ანდისა თუ დახურვის მჭახე ხმები. ავანსცენის სიანლოვეს განთავსებული ეს კონსტრუქცია, მოქმედების მსვლელობისას სხვადასხვა დანიშნულებას იძენდა. ამ ამალღებულ „პოდიუმზე“ იმართებოდა სამეგდრო-სასიცოცხლო ბრძოლები. აქ კლავდნენ მტრებს და აქვე მარნავდნენ. ეს იყო საპყრობილეცა და ჯოჯონხეთიც, საიდანაც ამოდიოდნენ გვამები. იგი იძენდა სამეფოს კარზე გამართული მაგიდის ფუნქციასაც, რომლის ირგვლივ დამსნდარნი „საიდუმლო სერობას“ მართავდნენ, თითქოს ცოდვებსაც მიუტევებდნენ ერთმანეთს, მაგრამ უეცრად გააფთრებულნი ებგერებოდნენ ერთმანეთს და რომელიმე მათგანს დაუნდობლად, ელვისებური სისწრაფით ისტუმრებდნენ მოუსავლეითში. აქვე უწომოდ გასუქებულ მეფე ედვარდს (კ. გოვიძე), სწორედ ტრაპეზის დროს, საკუთარი ჩანგლით უსწრაფავდნენ სიცოცხლეს.

წარმოდგენის დასაწყისში ერთ-ერთი ამ სკივრიდან ამოდიოდა კოჭლი, კუზია-ნი, მორფინის ზემოქმედებით მუდამ სახეარეული რიჩარდი (გოგა ბარბაქაძე, აბოლონ კუბლაშვილი). მის ცეცხლოვან, ჩასისხლიანებულ თვალეებში შეშლილობის ნაპერწკლები კრთოდა. განუყრელ ხმაღ-ჯონზე დაყრდნობილი მსახიობი, გრანდიოზულ ობობას წაავავდა და მძიმე ნაბიჯებით გადაადვილდებოდა სცენაზე. მისი ხმლის სახელურზე გამოსახულ ჯვრის ფორმას კი, ორმაგი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. დემიურგის უფლებებს შეტოლებული რიჩარდი, ცდილობდა მუსრი გაეგლო ზნედაცემული, ვადაგვარებული გარემოცვისთვის, თუმცა შურისძიების ჟამს, შეუმჩნეველად ანადგურებდა საკუთარ თავსაც. ფინალში, კვლავაც სავსე წითელი მთვარის სუსტად განათებულ სცენაზე მარტოდმარტოდ დარჩენილი, ცრემლმორეული გლოსტერის მოსაშორებლად, საჭირო აღარ იყო რიჩარდები, სტენლები თუ „ცხენები“. მას აღარც ბრძოლის თავი ჰქონდა და აღარც გაქცევის.

XXI საუკუნეში სისასტიკის თეატრის პრინციპთა გააზრებით განხორციელებული კლასიკური დრამატურგის თამამი ინტერპრეტაციები ახალი ქართული სინამდვილის სპექტაკლ-მეტაფორებად აღიქმება. იგი ენმიანება თეორეტიკოს ანტონენ არტოს სლოვანს, „თეატრი – სისასტიკის არენაა. მან უნდა გახსნას მითების გაცვეთილობა და ქვეცნობიერიდან ამოატივტივოს სისასტიკის საფუძველი, – სულის ვადაგვარებული პოტენციალი“. ახალი ათასწლეულის დადგმეებში განმიანებული სიკვდილის მეტაფორაც, 90-იანი წლებისა და მომდევნო პერიოდის კატაკლიზმების ლოგიკური შედეგებით იქნა მოტივირებული. შესაძლოა სამართლიანი იყო პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ თანამედროვე საზოგადოებისა და ხელოვნებისთვის გამოტანილი განაჩენიც, რომელიც ახალ რეალობას სიკვდილის კულტურის შემოქმედად აცნადებდა.

პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისურაში უხვად გამოვლინდა სინამდვილის გამოსახვის ახალი ხედვები, ახალი სივრცეებისკენ ლტოლვა. დროის თანახმიერი წარმოდგენები დაიდგა გამოთავისუფლებულ ტერიტორიებზე. ახალი თაობა შეე-

ცადა მაქსიმალურად აესახა „რეინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ ქვეცნობიერიდან ამოტივტივებული დათრეუნვილი ტკივილები. ახალგაზრდებისათვის თეატრი გახდა თავისუფლების საყრდენი, ხოლო დრამატურგებისთვის, სცენური კანონების მაღალპროფესიულ ცოდნაზე პრიორიტეტული, რეალობის პორტრეტი, ახალი ურთიერთობების უნილბო ასახვა. ყოველივეს გათვალისწინებით, 90-იანი წლების ალტერნატიული თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკა უკიდურესი სიჭრელით გამოიჩინოდა.

1997 წელს თბილისში გაიხსნა მესამე ახალგაზრდული თეატრიც – „სამეფო უბნის თეატრი“ და დედაქალაქის ალტერნატიული თეატრების მოღვაწეობა მძაფრი კონკურენციის რეჟიმში განვითარდა. სამეფო უბნის თეატრი განთავსდა თბილისის ძველ ისტორიულ რაიონში მდებარე ისტორიულ შენობაში, რომელიც აიგო 1875 წელს, როგორც „მცირე ქარვასლა“. „სამეფო უბნის თეატრის“ რეპერტუარს ქმნიან მოწვეული რეჟისორები და მსახიობები. სხვადასხვა სეზონში აქ წარმატებით განხორციელდა ლ. ბულაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (რეჟ. გ.თავაძე), ი. მიშიძას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (რეჟ. დ. მღებრიშვილი), ს.მროჟეკის „სტრაპტიზი“ (რეჟ. ნ. თავაძე), ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟული“ (რეჟ. დ. თავაძე), დ. გაბუნიას „ტროელი ქალები“ (რეჟ. დ. თავაძე), „ბეჩავი“ (რეჟ. მ. ჩარკვიანი) და სხვა, უმრავლესობა პირველად ქართულ სცენაზე.

გოეთეს „ფაუსტის“ ქართულ ადაპტაციად გააზრებულ ლაშა ბულაძის პიესაში „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (2004) მოქმედება თანამედროვე საქართველოში განვითარდა. მთავარი გმირის, ნუგზარის სახით, მაყურებელი ეცნობოდა XXI საუკუნის ახალგაზრდა თბილისელი კაცის ყოფას. ბათქაშჩამოყრილი, დაბზარული, ნგრევისაკენ მიდრეკილი ოთახის კედლები, მისი ბინადრის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესებსაც ეხმიანებოდა და ქართულ სინამდვილეში განვითარებულ მოვლენებსაც. პროფესიით არქიტექტორი, უმუშევარი, ინტელიგენტური გარეგნობის ახალგაზრდა, რომლის ერთადერთი მეგობარიც მისივე სულიერი სამყაროს ორეულად ქცეული მეზობელი, კომერციული სასაფლაოს გენერალური დირექტორი გელა იყო, ვერ ეგუებოდა ღირებულებებისაგან დაცლილ სინამდვილეს და თვითმკვლელობას ცდილობდა. სახრჩობელას ყულოფში თავგაყოფილ XXI საუკუნის ამ „ფაუსტს“ უეცრად ევლინებოდა ზ. ჩიქობავას ექსცენტრიული, უსქესო, ირონიულ-გროტესკული მეფისტოფელი და სულის მიყიდვის სანაცვლოდ ყველა ოცნების ასრულებას სთავაზობდა. ნ. თავაძის ნუგზარი მცირედი ყოყმანის შემდეგ აფორმებდა ხელშეკრულებას და მეფისტოფელის თითქმის თავგანწირული მზრუნველობის მიუხედავად, ბედნიერი გაენადა სატანისტური ძალებისადმი უცნაური სარკაზმით გამოჩნეული სნობი, კრახს განიცდიდა. ზ. ჩიქობავას მეფისტოფელი აღმშოთებელი იყო ფარული აგრესიით შეპყრობილი, აპათიური ახალი თაობის გადაგვარების მასშტაბით. სულის გაყიდვის სანაცვლოდ ხელოვნურად მოპოვებული ბედნიერებით უკმაყოფილო ნუგზარი ხელშეკრულებას ვადაზე ადრე წყვეტდა, დაუნანებლად ტოვებდა წუთისოფელს.





სლაგომირ მროჟეკის „სტრიპტიზი“, რეჟ. ნიკა თავაძე, სამეფო უბნის თეატრი, 2012.

„სამეფო უბნის თეატრმა“ ქართულ თეატრში პირველმა განახორციელა ს. მროჟეკის „სტრიპტიზი“ (რეჟ. ნიკა თავაძე, 2012), სადაც მაყურებლის სამსჯავროზე გამოჰქონდათ თანამედროვე ინტელექტუალის უმწეობა. სცენურ სივრცეში მრავალგზის აღმოცენებული უზარმაზარი მუშტი აშიშვლებდა თვითგადარჩენისათვის მებრძოლი ინტელიგენტის კომპრომისების მთელ კასკადს, მისი დაცემა-გადაგვარების მასშტაბს. ქართულ თეატრში პირველად დადგმულ ჟან ჟენეს „მოახლეებში“ (რეჟისორი – ნიკა თავაძე, მხატვარი – ქეთი ნადიბაიძე, კომპოზიტორი – ნიკა ფასური. 2015), ვეცნობოდით სოციალურ კიბეზე აღზევებისთვის მეოცნებე დები-მოახლეების მიერ დაგვემიღ, საკუთარი ქალბატონის მკვლელობის მარცხით თავზარდაცემულ თვითმკვლელთა მეტამორფოზებს. ქართულ სცენაზე ასევე პირველად წარმოდგენილ ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟულიში“ (2012),<sup>12</sup> მსახიობები მიკროფონის საშუალებით კითხულობდნენ სტრინდბერგისეულ მანიფესტს. ინტიმური დრამის ავტორის მოთხოვნის გათვალისწინებით, დებიუტანტი რეჟისორი დათა თავაძის სპექტაკლი, თეატრის თითქმის მთელ პერიმეტრზე გათამაშდა. დადგმა ასახავდა არა მხოლოდ სქესთა მარადიულ ომს, არამედ აფართოებდა ავტორისეული ტექსტის სივრცეს. მაყურებლის პირისპირ ჩამწვრილებული მსახიობები, ხაზგასმით ყოფითი, მიამიტური ლექსივით ყვებოდნენ არაცნობიერზე დაფუძნებულ სიზმრისეულ ფრაგმენტებს, რაც ცხადყოფდა ინდივიდის ფარულ ლტოლვებს, მათ პრიორიტეტთა სავარაუდო შედეგებს.

<sup>12</sup> ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, #6.

ქალთა ემანსიპაციის დასაწყისში, 1888 წელს დაწერილი, კრიტიკოსებისგან „ანტი-რომეო და ჯულიეტად“ წოდებული „ფრეკენ ჟულის“ მთავარი მოქმედი გმირის მცდელობა გამხდარიყო მამაკაცის თანასწორი და მისი მმართველი, კრანს განიცდიდა. ვნებააშლილი კატო კალატონიშვილის თავდაჯერებული ფრეკენის სასიყვარულო თამაში თავის ლაქიასთან, არისტოკრატის აღსასრულის საწყისი ხდებოდა. გიორგი შარვაშიძის უნთან ურთიერთობა მას განაცდევინებდა მსახურის მონად ჩამოქვეითების, არასწორი აღზრდის მსხვერპლის ტკივილსა და უმწეობას. ამ მხრივ, საოცნებო ქალისგან განხილული გიორგი შარვაშიძის ლაქია რწმუნდებოდა, რომ „აღამიანებს შორის არ იყო არსებითი სხვაობა“.



დავით გაბუნias „ბეჩავი“, რეჟ. მიხეილ ჩარკვიანი, სამეფო უბნის თეატრი, 2016.

ახალგაზრდა დრამატურგ დავით გაბუნias ორიგინალური პიესა „ბეჩავის“ ინტერპრეტაციამ ქართველ თეატრალთა უფროსი თაობა განარისხა შეუღლამაზებელი სიმართლის გაცხადების ხისტი ფორმით, თამაში ტექსტით (2016). მიხეილ ჩარკვიანის წარმოდგენა უჩვენებდა სტრესული წარსულითა და ახლობლების მეურვეობით დაბეჩავებული ახალგაზრდა კაცის გაბრძოლებას თავისუფლების მოპოვების, თვითგამორკვევის, თვითრეალიზებისთვის. თითქმის ცარიელ სცენაზე მხოლოდ გრძელი მაგიდა და სკამები იდგა, რომლის ირგვლივაც მიმდინარეობდა დაპირისპირებულ მხარეთა მძაფრი ორთაბრძოლა. მსახიობები განასახიერებდნენ მთავარ როლებს, თან მაყურებელთან ე.წ. განდობის რეჟიმში აჟღერებდნენ ამა

თუ იმ პერსონაჟის ქვეტექსტს, შინაგან მონოლოგს, განცდებს. გავა შეშინაშვილის სოსოს პირად ცხოვრებასა და ინტიმურ დეტალებზე ინფორმაციებს, გვაცნობდნენ სოსოს დედისა და მამიდის როლის განმასახიერებელნი. ისინი უეცრად ეთიშებოდნენ საკუთარ ვმირებს, ახმოვანებდნენ ვინმე უცნობ-ნაცნობ ჭორიგნების გაცხარებულ დიალოგს და კვლავ განაგრძობდნენ თავიანთი ძირითადი როლის თამაშს.

რეჟისორ მიშა ჩარუგიანის მიერვე განხორციელებული დოკუმენტურ-პუბლიცისტური სპექტაკლი „პასპორტი“ რეალურ ისტორიებს დაეფუძნა („ლია სივრცე“, 2020). სანახაობაში ასახვა ჰპოვა საქართველოს ოკუპირებულ ტერიტორიაზე მცხოვრებთა გაუსადღისმა ყოფამ, სადაც ყოველდღიურად იტაცებენ და ხოცავენ ახალგაზრდებს. სპექტაკლი ყურადღებას ამახვილებდა ქართული პასპორტის პირველ გვერდზე არსებულ ჩანაწერზე, რომელიც გვპირდება, რომ: „პასპორტის მფლობელს მფარველობს საქართველოს ხელისუფლება“, თუმცა, რეალურად მოსახლეობა დაუცველია. სპექტაკლი მიმართავდა ვმირისა და ანტიგმირის სახეთა გააზრებასაც, შენიშნავდა, რომ არჩევანის გარეშე დარჩენილი ადამიანები მარადიული შიშისა და სირცხვილის მართონში ღაფავენ სულს. ეს თეზა, ჩვენს სინამდვილეში თითქმის დაკანონებული, უსაზღვროდ კომპრომისული „ღირსეული“ ცხოვრებისათვის გაჩაღებული ბრძოლის მეტაფორადაც გამოისახა.



იუკიო მიშიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“, რეჟ. დავით მღებრიშვილი, სამეფო უბნის თეატრი, 2004.

XXI საუკუნის 10-20-იანი წლების ახალი თაობის თეატრალური რეჟისურა არაერთი სპექტაკლით შეეცადა ვაცნობიერებინა ფაშისმის ფორმირების საფუძვლები, რევოლუციონერთა ნიღაბანდილი სახეები, ლიდერთა რეალური მიზნები. ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთგვარ „ნიუსად“ იქცა დ. მღებრიშვილის მიერ სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ი. მიშიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (2004).

სპექტაკლში გამოიჩინა რევოლუციის ბელადისა და მისი მმართველის მალამხატვრული სახეები, – ნატო მურვანძის ჰიტლერი და რევან თაფართქილაძის

კრუბი. ხმაურიანი წარმატების მქონე, მწვავე სიმართლით გამორჩეული დადგმა, გარკვეული ჩარევების გამო რამდენჯერმე მოიხსნა. ნატო მურვანძი სცენაზე თამაშობდა ფინანსური მაფიის მძევლად ქცეული ავანტიურისტი რევოლუციონერების მეტაფორულ სახეს. მსახიობი ზოგადი შტრიხებით ხატავდა ადოლფ ჰიტლერის გარეგნობას, მის ტრადიციულ თმის გარცხნილობას, პოზებს, ხასიათს. სცენურ ნიღაბში იგვეთებოდა მსახიობის ქა-

ლური საწყისიც, რაც მიგვანიშნებდა არქეტიპთან გენდერულ თანასწორობას. ნათელი ხდებოდა პოლიტიკურ ავანსცენაზე მარიონეტად მოვლენილი მისი გმირის არტისტიზმი, სიკვდილის დაუთრგუნავი შიში. მოვლენების განვითარება ცხადყოფდა, რომ ნ. მურვანიძის ჰიტლერი სრულიად უუფლებო არსებად, ე.წ. პატრონის მიძევლად, მის მსხვერპლად ქცეულიყო. ამ „პატრონს“ წარმოდგენაში ეფექტურად, დამაჯერებლად, დიდი სიმართლით თამაშობდა მოზარდმაყურებელთა თეატრის პატრიარქი რ. თავართქილაძე. სახელოვანი მსახიობის მიერ განსახიერებელი კრუპი, ფოლადისფერ გრძელ ლაბადაში გახვეული ხმელ-ხმელი, პოლიტიკური ავანსცენისგან მიძალული, ფარდის მიღმა განთავსებული სავარძლიდან განვითარებული პროცესების მშვიდი, თავდაჯერებული მაყურებელი იყო. თითქმის საუკუნოვანი ასაკის, დიდი ავტორიტეტის მქონე მაფიის ეს ბოსი, ცინიკური ღიმილით, მრავალაზროვანი ქვეტექსტებითა და გამყინავი ხმით ანმოვანებდა ბრძანებებს. გამოსახავდა დიდი ბიზნეს-პოლიტიკური თამაშების ერთპიროვნულ ლიდერს, ფინანსურ მოგებებზე ორიენტირებული სამყაროს მართვის სადავეების მფლობელს, ახალი ეპოქის მმართველს.

ნიკოლოზ საბაშვილის „1945“ (თბილისის მოზარდმაყურებელთა თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2015) პერფორმანსის ტიპის ე.წ. პრელუდით იწყებოდა. ჯერ კიდევ დარბაზში შესასვლელად განწყობილ მაყურებელს კაპელდინერების ნაცვლად 30-იანი წლების სამხედრო ფორმებში გამოწყობილი მცველები „აცილებდნენ“, თითქოს ატყვევებდნენ. პირქუმ შეხვედრას დასაწყისიდანვე შეჰყავდა საზოგადოება სისხლიანი წლების რეპრესიულ, დამზაფვრელ ვარემოში და მათ დრამატული პროცესების თვითმხილველად, დამკვირვებლად, თანამონაწილედ გარდაქმნიდა. სპექტაკლი უჩვენებდა ადოლფ ჰიტლერის მიერ ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებში განცდილი, პიროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელი ურთიერთობებიდან დაბადებული ტირანის სახეს. ქორეოგრაფიულად გადაწყვეტილი ადოლფის შეყვარებულის ებრაული ქორწილის სცენა წარმოაჩენდა ბედნიერი წყვილის ამაღლებულ გრძნობებსა და სატრფოს ცბიერებით თავზარდაცემული, დამცირებული ჰიტლერის ტანჯვას. წარმოდგენაში რეჟისორი მიმართავდა ჩრდილების ეფექტს, მეტაფორებს, ხელის მტყუნებისა თუ საგნობრივ დრამატურგიას, კინოხერხებს. მაყურებლის თვალწინ კინოკადრებივით ენაცვლებოდა ერთმანეთს ჰიტლერის წარმოსახვაში გაღვიძებული, ყრმობის წლებში თავს დატყენილი უსიამოვნო ეპიზოდები, უმწეობისა და შურისძიების მწველი გრძნობა. მოგვიანებით, პოლიტიკური კარიერის ზენიტში მყოფი ფიურერი, ნეტარებდა თავის ტრაგიკულ წარსულში დამნაშავედ აღქმული შეშინებული, უსამართლოდ მსჯავრდებული ადამიანების ტანჯვის ხილვით. დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მოსალოდნელი ფატალური აღსასრულის წინათგრძნობით სასოწარკვეთილი ტყვეების ჯანგაყლილი სხეულებით გადავსებული მატარებლის ქროლვა, ვაგონის ფანჯრებიდან მშველელის უხმო ძახილით გაწვდილი მათი გაყინული, ათრთოლებული ხელები.

სპექტაკლის მოქმედება დინამიკურად ვითარდებოდა დარბაზის ოთხივე მხარეს. მაყურებელი თვალს ადევნებდა სასიკვდილოდ განწირულთა უკანასკნელი ნაფთაყუდარისკენ მიმავალ გზაზე განფენილ ნაცრისფერ, ხრიოკ, უკაცრიელ სივრცეს, შიშველი ხეების ჯარს. პირქუში სანახაობის პარალელურად, დადგმაში მძაფრად, ირონიულად უღერდა ბეთჰოვენის IX სიმფონიის IV ნაწილი, შილერის „ოდა სინარულისკენ“. მსახიობები უსიტყვოდ, რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაზით, უმთავრესად მხოლოდ მოქმედებით, ურთიერთდამოკიდებულებითა და შინაგანი განცდით ხატავდნენ თავიანთ მრავალტანჯულ გმირებს.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის 25 წლის საიუბილეო თარიღს, ერისა და ქვეყნის მიერ განვლილი გზის, მიღწეული თავისუფლების ხარისხის გააზრება-შეფასებას შეეცადა „სამეფო უბნის თეატრის“ სცენაზე მეტაფორის რანგში წარმოდგენილი სპექტაკლი „პრომეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“ (ტექსტის ავტორები დავით გაბუნია, დათა თავაძე, რეჟისორი დათა თავაძე, სცენოგრაფია და კოსტუმები ქეთი ნადიბაიძის, კომპოზიტორი და მუსიკალური გამფორმებელი ნიკა ფასური, 2016). სპექტაკლის მინიმალისტურ სცენოგრაფიაში, ფრონტალურად აგებული თეთრ კედლებთან აღმართული პოლიეთილენის ფერადი პარკის გროვები ცოდვიანი, დანაგვიანებული სამყაროს ასოციაციას იწვევდა. გრძელ მაგიდასთან მიმსდარი მსახიობები (პაატა ინაური, კატო კალატონიშვილი, მაგდა ლებანიძე, ვიორგი შარვაშიძე, ქეთა შათირიშვილი, ვაგა შიშინაშვილი, იაკო ჭილაია), წელს ზემოთ გაშიშვლებული, ბრალდებულივით კედელს გაკრული,





დავით გაბუნია, დათა თავაძე, „პრომოეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“, რეჟ. დათა თავაძე, 2016.

გიორგი ყორღანაშვილის „ტრავმირებული“ პერსონაჟის მიმართულებით ტყვიასავით ისროდნენ მძაფრ რეპლიკებს, – „გაინსენე!“... „ტანკები, ნიჩბები, მხუთავი გაზი, ერი, ეთნოსი, თვითგამორკვევა, რეფერენდუმი, შიმშილობა, ჰუმანიტარული დახმარება, ეროვნული გმირი, ლტოლვილი, დევნილი...“ სპექტაკლის პუბლიცისტურ ტექსტში უმთავრესად გაისმოდა სიტყვები: „გაინსენე“ და „დაიფიწყე!“. აქ ცალკეული ადამიანის ტრავმიკული ბიოგრაფია ქვეყნის ისტორიის ანარეკლის ასოციაციებს ქმნიდა ისევე, როგორც სცენაზე სუამების ირგვლივ უსასრულო სირბილი და რომელიმე მათგანზე ჩაბლაუჭებისთვის თავგანწირული ბრძოლა. წარმოდგენის შუა მონაკვეთში მაყურებელი ისმენდა კატო კალატონიშვილის ცრემლადგაღვრილი, თავზარდაცემული წითელკაბიანი გოგონას ტრავმიკული ისტორიის ფრაგმენტებს (პულენკის ოპერის, „ადამიანის ხმის“ თანხლებით). სპექტაკლს დინამიკურს ხდიდა მოვლენებისა და ცნობილ ავტორთა (ესქილე, ბოალი, ბარუერი, კაფკა) ციტატებზე აგებული კოლაჟური თხრობის მანერა. სცენური ტექსტი ძალზე ხმამაღლა, ისტერიული ტონით ჟღერდა. სამართლიანად წერდა თამარ ბოკუჩავა, რომ სპექტაკლის დამდგმელი „პროტოგონისტის პრინციპით მუშაობს და უარს ამბობს ტრადიციული დრამატურგიის სტრუქტურულ და ფორმაწარმოქმნელ პრინციპებზე. თითქოს კვლავ დრამატული თეატრის ფორმირების საწყისებს ვუბრუნდებით, როდესაც დითირამბული გუნდის კოლექტიური სხეულის „დეკონსტრუქციის“ პროცესი დაიწყო“.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> ბოკუჩავა, XX საუკუნის ხელოვნება, 2018.

ახალი თაობის თეატრალეზმა, არაპროფნონირებად რეალობაზე რეაგირების მიზნით, შექმნეს გარკვეული ტენდენცია – შეუთავსებლის შეთავსების ცდა, ელვისებური სისწრაფით განვითარებული პროცესების გამო, შეუცნობელი ვარემოსა თუ კომუნიკაციისაგან გაქცევის მცდელობა, აზრის გამოთქმის შიში, წყვეტილი და დაუსრულებელი თხრობის სტილი. ახალგაზრდა დრამატურგისა და რეჟისორის ტანდემი მსახიობთა ავტომატიზმამდე მიყვანილი მეტყველებით, არეული სახეებით, დაბნეული მოძრაობებით, ჩვენი დროის გამმაგებული ტემპო-რიტმით, მონტაჟურად დანაწევრებული ექსპრესიონისტული ტექსტით, ახალ ხარისხში ავითარებდა „ფრეკენ ჟულისა“ და „ტროელ ქალებში“ დაწყებულ დოკუმენტურ-პუბლიცისტური თხრობის მეთოდს. ცხადი ხდება, რომ თაობა თეატრალურ ხელოვნებას განიხილავს როგორც მარად ცოცხალ, მუდმივი ცვლილებებისა და განახლების, თანადროული პროცესებისადმი უსწრაფესი რეაგირების რეჟიმში მყოფ ხელოვნებას. სპექტაკლის დამდგმელი გუნდი მითის არა მხოლოდ თანამედროვე გააზრების, არამედ მითის, როგორც ჩვენს სინამდვილეში მარადიულად განმეორებად, უსასრულოდ ცოცხალი მოდელის არსებობაზე შეგვანსებს. ეს სპექტაკლიც ახალი სათეატრო კომუნიკაციის ძიებისა და აღმოჩენის განზრახვად წარმოგვიდგება.

კლასიკური დრამატურგიის დადგმებში ახალი თაობის თეატრალური რეჟისურა კრიტიკულად აანალიზებდა XXI საუკუნის დასაწყისის მოვლენებს და მაქსიმალური სიმართლით, თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით ცდილობდა აესახა რეალობის დაუფარავი, მწვავე პრობლემები, ადამიანური ურთიერთობები, ფარული ზრახვები. სპექტაკლებში რღვევას განიცდიდა მარადიული ღირებულებები, ინტელიგენციის პრიორიტეტი, საოჯახო ინსტიტუტი. ადამიანის სულიერ სამყაროსთან ერთად, უსწრაფესად იშლებოდა კომუნიკაციის ფორმები, სიყვარული სულ უფრო ზედმეტი და უსარგებლო ტვირთი ხდებოდა. XXI საუკუნის დასაწყისისთვის ქართველ რეჟისორთა მრავალწლიანი სამზადისი ჩეხოვის დრამატურგიის დასადგმელად, წარმატებით დასრულდა. ქართული თეატრის ისტორიას შეემატა „ქართული სასცენო ჩეხოვიანას“ საინტერესო გააზრებები, გამოიკვეთა ინტელიგენციის პერმანენტული დაცემის ტრაგიკული მოტივები.



ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟ. დავით დოიაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1997.

XX საუკუნის მიწურულს, ქვეყანაში წარმოქმნილი მორიგი კატაკლიზმების უამს, დავით დოიაშვილმა დადგა ნიჰილიზმით გაჯერებული ა. ჩხეიძის „სამი და“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1997). ეს „ულტრათანამედროვე“ წარმოდგენა უჩვენებდა თაობას, რომელმაც მოიშორა მეურვის, დიდი ავტორიტეტის, მამა-ტირანის დიქტატი და თავისუფლად ამოისუნთქა. ახლა ყველაფერი ნებადართული იყო, პაროდირდა მამის პანაშვიდიც. თ. მეღვინეთუხუცესის ჩებუტივინის სიტყვებით „ყველაფერი სულერთია, სულერთია ყველაფერი“ იწყებოდა და მთავრდებოდა XX საუკუნის 90-იანი წლების ეს სკანდალური სანახაობა. წარმოდგენაში მამის ფიგურა ეხმიანებოდა „ღმერთის სიკვდილის“, „ანტიოდიბოსის“ მეტაფორას. მონოლოგებს არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე წარმოთქვამდნენ სწრაფად, დამცინავად, სიცილ-ხითხითით. დ. დოიაშვილის სცენურ ვერსიაში აღარც ოცნება არსებობდა. როგორც დალი მუქლაძე წერდა: „ოღვა – ენიჟარაძე, მამა – თ. ცინცაძე და ირინა – ნ. მურვანიძე, ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებენ ყველაფერს, რაც მათ გამორჩეული და ღირსეული ადამიანების კატეგორიას განაკუთვნებს და გასაოცარი ენთუზიზმით ეშვებიან უნამსობამდე“.<sup>14</sup>

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როდესაც შესამჩნევი გახდა რადიკალური გარდაქმნებისა და ინტელიგენციის „განკითხვის“ მოლოდინი, განვითარებულ პროცესებს შეეხმიანა ვიღორგი მარგველაშვილის „აღუბლის ბალი“ (კინომსახიობთა თეატრი, 22. X. 2004). მასში ცხადად იკითხებოდა ადამიანის ტრაგიკული არსებობის არსი და ყოფიერების მეტაფიზიკური, წრიული ბუნება. სასცენო ფიცარნაგი აქ მოძველებულ, დასანგრევად განწირულ გარემოს ჰგავდა. არიერსცენის სიღრმეში აღუბლის ხეების მკრთალი მონაზულობა, მოგვიანებით ავისმომასწავებელი შავი ღრუბლების სახეს იძენდა. მუსიკალური ფონი ხან მხიარულად, ხან ირონიულად ჟღერდა. დამსხვრეული ფიცრებით მოფენილ, ნასახლარს მიმსგავსებულ სცენაზე, დაბნეული საზოგადოება სულ უფრო ხმაურიანად მართავდა „მასკარადს“. ისინი ბევრს სვამდნენ, ცეკვავდნენ, დაჟინებით იღებდნენ ჯგუფურ სურათებს, თითქოს ლაღად, მსუბუქად, ჰაეროვნად დასრიალებენ, თუმცა ეს მოჩვენებითი „მხიარულება“ ყვირილში გადადიოდა. განწირულთა ისტერიაში მყოფნი, აცნობიერებდნენ, რომ საბედისწერო სამსჯავროს წინაშე უმწეონი იყვნენ. იყიდებოდა სამყაროში ყველაზე დიდი ღირებულება, უძვირფასესი „აღუბლის ბალი“, რომლის ღირსებაც და დანაკარგის ფასიც ყველას ესმოდა.

„გაგიჟებით მიყვარს ჩემი სამშობლოო!“, „ჩემი კარადა, ჩემი პატარა სკამი, მაგიდა!“, – ძველვარებისაგან თითქმის ყვიროდა რანევსკაია – ნინელი ჭანკვეტაძე. „გაიცინეთ, გაიცინეთ!“, ლამის ეგვიდრებოდა ექსცენტრიული ქალბატონი მისი უცნაური ქცევით გაოცებულ, დიდი ხნის უნახავ ახლობლებს. იგი ცდილობდა არ შეემჩნია ის, რასაც ყველაზე მძაფრად ხედავდა, განიცდიდა, მაგრამ თვალს

<sup>14</sup> მუქლაძე, „ხელოვნება“, 1998, #1-2, გვ. 155-170.



არიდებდა და სხვებსაც უკრძალავდა მკაცრ რეალობაზე საუბარს. მშობლიურ ჭერქვეშ დიდი ხნის განშორების შემდეგ დაბრუნებულ ქალს, რეჟისორმა და მხატვარმა შ. გლურჯიძემ, წარმოდგენის მშვენიერ, ღრმააზროვან მეტაფორაში, უმძიმესი დარტყმა განუშადავს. პირველივე ღამეს, ძილ-ბურანში მყოფ „ბედნიერ“ ქალს, რანევსკების დიდების მოწმე ძველისძველი კარადის „თვალწინ“ დაგებულ ლოგინზე, მომავლისადმი ისედაც დაზაფრულს, უეცრად გამოაცალეს და ლამის ჭერამდე აზიდეს მისსავე ლოგინქვეშ მდებარე კრიალა ფიცარნაგი, თვალნათლივ წარმოუდგინეს მისი სახელოვანი გვარის გარდაუვალი კრახი.



ა. ჩხიშვილის „ალუბლის ბაღი“,  
რეჟ. ვიორჯი მარგველაშვილი, კინომსახიობთა თეატრი, 2004.

სპექტაკლში ნოვატორული იყო გ. როინიშვილისეული ლოპახინის გააზრება. პრაგმატული ეპოქის ვაჭრისა თუ ბიზნესმენის ტიპი, ბრაზით აღევნებდა თვალყურს სცენაზე განვითარებულ ბაკქანალიას. მას სწამდა, რომ უქნარა ინტელიგენცია, მხოლოდ ფუჭსიტყვაობდა და სასჯელსაც იმსახურებდა. შურისმაძიებლური ჟინით შეპყრობილი, თვითგანვითარებას დაწაფებული გლეხისა თუ მონის შთამომავალი, წიგნებსაც ხარბად კითხულობდა და თეატრშიც დადიოდა. შავ-თეთრ სამოსში სუფთად და გემოვნებით გამოწყობილს, თეთრ საყელოზე მუქი ყელსახვევი გაებანტა და კოპწია, თეთრხელემა მამაკაცი იყო. ეს მიზანსწრაფული გააზნაურებული მდაბიო ამიერიდან მოსკოვისკენ მიიქაროდა და იმ-

პერიის დედაქალაქში გეგმავდა მორიგი მწვერვალის დაპყრობას. წარმოდგენის მიწურულს, ალუბლის ბაღს დაბატრონებული ახალი ეპოქის თავდაჯერებული რჩეული, უეცარი ცვლილებებით ზარდაცემულ გარემოცვას უკვე თავადვე მბრძანებლობდა და ნიშნისმოგებით სჭექდა – დაუკარით და იცეკვეთო!.. მსახურის მსახურად ჩამოქვეითებული ნინელი ჭანკვეტაძის რანეგსკაიაც სიმწრით გაშლიდა მკლავებს, ტანჯვით დატრიალდებოდა, გონწასულივით ემზობოდა ფიცარნაგზე და განწირული თვალებით ახედავდა ბატონკაცურად თავზე წამომდგარ ნაყმევს.

მიუხედავად გ. როინიშვილისეული ლოპახინის უკიდევანო შინაგანი ზეიმისა, მის მიერ განცდილ გამარჯვების ხიბლს თან ახლდა გარკვეული თანაგრძნობაც ქ-ნი რანეგსკაიას ტრაგედიისადმი და ფარული ეჭვი მარად შეუცნობელ მომავალზე. მსახიობის თამაშში შესამჩნევი იყო ცხოვრების წრიული ციკლის გაცნობიერების უნარი. ის თითქოს წინასწარ ჭვრეტდა, რომ მომავალში, აღწევების პიკს გაცდენილი მისი ნაშიერნიც გაიზიარებდნენ რანეგსკების ოჯახის ხვედრს.

სპექტაკლის ფინალში ჩემოდნებით, უსარგებლო წიგნებით, დაცარიელებული შამპანურის ბოთლებითა და მაღალფეხიანი ბაკლებით უწესრიგოდ მოფენილ სცენაზე, სამარცხვინო მარცხით განადგურებული, ძაძებით მოსილი რანეგსკაია დამსახურებულ განაჩენს უმზადებდა საკუთარ თავს. სახელოვან წარსულთან სამუდამო გაყრისთვის განწყობილი ქალი, საგვარეულო სკივრიდან ამოყრდა ძველმანებს, თავად ივაგებდა წინაპართა ნარჩენების ადგილს და მისი სხეული გვამივით გაჰქონდათ მსახურებს, მიასვენებდნენ სცენიდან.



ა. ჩხეიძის „ქალი ძაღლით“,  
რეჟ. ლ. წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხენი“, 2007.

ჩეხოვის პროზის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ „ქალი ძაღლით“ (რეჟ. ლ.წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენი“, 2007), უჩვენა ცხოვრების ავანსცენიდან კულისებში გარიყული ინტელიგენტის სევდა, ნოსტალგია წრფელი სიყვარულისაგან გაუცხოებული თანამედროვე საზოგადოების უმიზნო არსებობაზე, მის შინაგან ქაოსსა და აგრესიაზე.

სანახაობის თეთრ-შავ სივრცეში, მსახიობებისა და მათი მინიატიურული „დუბლიორი – თოჯინების“ მიერ, სცენაზე გათამაშდა მწვავე ადამიანური დრამა. სპექტაკლი გვთავაზობდა თოჯინებისა და მსახიობების სინქრონულ გარეგნულ პარტიტურას. ორი მოხუცი თოჯინა – ადამიანებივით ჩამომსხდარიყვნენ პარმაღზე. ისინი ირონიულად, დაეჭვებით ადევნებდნენ თვალყურს მაყურებელს, ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს, დიდ დუბლიორთა ფუჭ, პრაგმატულ ურთიერთობებს, კვნიტდნენ მხესუმზირას და აგრესიულად აფურთხებდნენ ჩენჩოს.

სცენაზე იყო შავი ფარდები, თეთრი ქვიშა, ქათქათა თოვლი, რამპის სიახლოვეს დაკლაწილი მინიატიურული ლიანდაგი და მატარებელი. სცენის სიღრმეში მოგვიანებით ჩნდებოდა იალტის ციციქა ქათქათა შუქურა... მწკრივად მოძრაე დამსვენებელთა „ჯოჯურ მსვლელობაში“ შეიმჩნეოდა თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების უფერულება და მწირი ინტერესები. მოაგარაკეთა მექანიკური მოძრაობა და დადგენილი დღის გრაფიკი საკანში დამწყვედუელთა დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ნანკა კალატონიშვილის ანას ზოლიანი კაბა მეტაფორულად ასახავდა ამ პოეტური ქალის სულიერ განწყობას, რომელიც „ლაქიას“ გაჰყოლოდა ცოლად და უდიდამო, პროვინციულ ყოფას ტუსადივით დამონებოდა. რეჟისორული კონცეფციით, გარემო, რომელმაც ლაქიები მოამრავლა, – საპყრობილედ ქცევისთვისაა განწირული. ამიტომაც უხეში ჩექმების ბრაგუნის ფონზე, კვნესასავით გაისმოდა ცხოვრების ფსკერზე აღმოჩენილი ბესო ბარათაშვილის პროფესორის წრფელი ამოძახილი: „რა უქენით ჩემს ქვეყანას, რა უქენით ჩემს ცხოვრებას!“. მსახიობი წარმოგვიდგენდა ცხოვრების ავანსცენიდან გარიყულ „ინტელექტუალს“, ხელმოცარული „მოაზროვნის“ ფსკერზე დანარცხების ტკივილს. „ინტელექტუალთან“ თითქმის შეპირისპირებული იყო ნატა კახიძის მიერ მკვეთრი გამომსახველი საშუალებებით შექმნილი თავდაჯერებული, ეფექტური, ენაჭარტალა, სარფიან ცხოვრებაზე ორიენტირებული ყოფითი ქალის ნიღაბი.

თანამედროვე „უბიროვნებო“ საზოგადოების მეტაფორის ნატი, მათი ფასეულობანი, სახიერად თამამდებოდა ე.წ. ნადიმის სცენაში წარმოდგენილი ნაზი ხელების ნატიფი მოძრაობით, მანერული მეტყველებით, არაფრისმთქმელი ფრაზებით. შავი ფარდების ფონზე მოძრაობდნენ, თრთოდნენ, წკრიალებდნენ, თვალისმომჭრელად ელავდნენ ბროლის ჭიქები, თეფშები, დიდი თუ პატარა ზომის ვერცხლის ლანჯრები. ამ საერთო გნისით „წამოიშლებოდნენ“ ხოლმე მონადიმენი და არეული მაგიდის, მიმოყრილი ნივთებისა და აზრდაკარგული, უმაქნისი ჟრიაშულის ჩამცხრალ ფონზე, სინათლის ჭავლი გამოგვეტოდა ნიკა თავაძის გუროვს. მის აღსარება-მონოლოგში გაცხადებული იყო უსახურად განვლილი

ცხოვრების, მექანიკური არსებობის დიდი ტკივილი და დაუძლეველი სევდა. მსახიობი თამაშობდა არარეალიზებული, ყოფის ჭკობში ჩაფლული, განადგურებული ინდივიდის დრამას, რომელსაც უსიყვარულო ქორწინებამ და პროზაულმა საქმიანობამ ჩაუხშო სულიერებით ცხოვრებისადმი მიდრეკილება.

ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების ანალიზისას, შექსპირი ახალი ეპოქის ერთგულ, თანამოაზრე დრამატურგად დარჩა, თუმცა ამჯერად, უჩვეულოდ გააქტიურდა „მაკბეტის“ დადგმები, რომელსაც მანამდე დიდად არ წყალობდნენ ქართველი რეჟისორები. XX საუკუნის ბოლო წლებში რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლის შემდეგ, „მაკბეტი“ დადგეს დ. დოიაშვილმა, ვ. ხუციშვილმა, რ. შატაგიშვილმა (ეჟენ იონესკოს „მაკბეტი“), კ. აბაშიძემ და სხვებმა. დავით დოიაშვილის მიერ თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრში (2009) განხორციელებულ სპექტაკლს გენიალური პიესის „ახალი წაკითხვა... მისი ახლებური, ძალიან თავისუფალი გააზრება“<sup>15</sup> უწოდეს. სანახაობა აბსურდის თეატრის ესთეტიკას მიუახლოვდა. წარმოდგენას იწყებდნენ, წარმართავდნენ და ფინალში ისევ თავიდან იწყებდნენ თინეიჯერული ასაკის ჯადოქრები. ისინი რეჟისორის გააზრებით სამყაროს ფარულ, მაგრამ რეალურ მმართველებად იქცნენ. დასაწყისში, გალანტურად გამოწყობილი „სამეული“ ხელის გადაბანის პროცედურით იყო დაკავებული. მათ წინამორბედი სისხლიანი ინტრიგა თითქოს სულ რამდენიმე წამის წინ დაესრულებინათ და მცირე პაუზით მოწყენილები, მორიგი ვართობისთვის იწყებდნენ სამზადისს. ახალგაზრდა, ენერგიული ავსულების ახალი „თამაშის“ დასაწყისი დინამიკურად ვითარდებოდა. მათი მავნებლური „ოინები“ წარმოადგენდა განვითარებული მოვლენების ძირითად ინსპირატორს.



<sup>15</sup> „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.



შექსპირის „მაკბეტი“,  
რეჟ. დავით დლიაშვილი, თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2009.

ცნადი ხდებოდა, რომ მათ წარმოსახვას ახალისებდა სწორედ ყველაზე კეთილ-შობილ, ღირსებით გამორჩეულ პიროვნებათა ცდუნება, მათი დეგრადაციის მას-შტაბის ხილვა. ფერწერული სილამაზით გამორჩეული სანახაობა ვაჯერებული იყო თანამედროვე თინეიჯერული ეპოქის ჭრელი ფერებითა და ტემპო-რიტმით, ადამიანის ტრაგიკული არსებობის, უსამართლო სამყაროს ქაოტური სრბოლით.

„სამთა კავშირი“ თავადაც გატაცებით ერთვებოდა დაგეგმილ „ცულლუტობებში“, საკუთარი ჩანაფიქრის რეალიზების პროცესში, მოგვდავთა ცხოვრების წესში. „ეს ჯადოქრები ვასაოცარ ტრანსფორმაციას განიცდიდნენ. ისინი ხან მეკარეებად გვევლინებოდნენ, ხან ლედი მაკდუფად“.<sup>16</sup> მათთვის ცხოვრება თეატრად, ადამი-ანი – მარიონეტად აღიქმებოდა, რომელსაც საკუთარი განწყობის შესატყვისად მართავდნენ, აკნინებდნენ, დასცინოდნენ, ლალობდნენ.

სპექტაკლში ძალაუფლების მფლობელ დანკანისა და მაკბეტის სხეულები, იდენტურად დეფორმირებული, კოჭლი და კუზიანი იყო. ხელისუფალთა ერთნაი-რად ყბამოღრეცილი, უგრძნობი, თეთრად შეფეთქილი, ცხედრებს მიმსგავსებული სახეები ამხელდა სინდისთან მათ მუდმივ კომპრომისს. ძალაუფლებით გათავზე-დებულ, დეგრადაციის აპოგეაში მყოფ გვამთ, გამძაფრებოდათ სადომაზონისტური ჩვევები, ხელქვეითთა ფანტასმაგორიული წამების, სამყაროს ხელყოფის აქტივ-ტკობის ვნებანი. „დანკანი, რომელიც ძირითადად კეთილი მოხუცი ჯენტლმენ-ნი არის ხოლმე, ნამდვილ ტირანად მოგვევლინა. თავის მხედართმთავრებსა და ოჯახის წევრებს, როგორც მოეპრიანებოდა ისე ექცეოდა... დანკანი ა. ბეგალიშვი-

<sup>16</sup> „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.

ლის შესრულებით – ეს არის ცოდვილი მოხუცი, სასტიკი ტირანი და ჯამბაზი... იგი მიდის მაკბეთის სასახლეში გამოგვეთილი სურვილით – დაწვეს ლედისთან<sup>17</sup> – ასე ეხმაურებოდა საზღვარგარეთული კრიტიკა დ. დოიაშვილის სპექტაკლს.

რეჟისორი თ. გოგრიჭიანის მაკბეთისა და ლედი მაკბეთის სახით (დადგმაში ლედი მაკბეთის სახეს განასახიერებდა ორი მსახიობი – ნ. კალატონიშვილი და ბ. ვოგორიშვილი), სცენაზე ქმნიდა ახალგაზრდა, ლამაზი, ქვეყნის რეფორმირების სულისკვეთებით განწყობილ შეყვარებულთა პორტრეტს. მათი გრანდიოზული გეგმების რეალიზების წადილს კი, მოულოდნელად ენაცვლებოდა მკვლელობათა მთელი სერია და ბოლოს, ამ მიზანდასახული წყვილის თვითგანადგურების სევდიანი ფინალი.

იოანე ხუციშვილის მიერ ქუთაისის თეატრში დადგმულ „მაკბეტში“ (2014). მკვეთრად თეატრალურ პირობითობას რეალისტური სცენები შეენაცვლა. სპექტაკლი კვლავ ძალაუფლების ჟინით შეპყრობილთა უსაზღვრო დევრადაციასა და თვითგანადგურების მარად უცვლელ მართონზე აკეთებდა აქცენტს. დანკანის სახით სცენაზე შემოდიოდა ბოროტების მაპროფოცირებელი ნილაბი.

პირქუშ, მონუმენტურ სპექტაკლში შესამჩნევი იყო მკვეთრად თეატრალიზირებული და კინონერების ტანდემი. დინამიკური, დრამატული მუსიკალური ფონი, ლითონის ნაცრისფერი კონსტრუქციის ქმედითი სცენოგრაფია, თეთრი, შავი, სისხლისფერი კოსტიუმები და მნატურული განათება, კონტრასტის პრინციპს დაეფუძნა. სპექტაკლის მთავარ გმირთა ქმედებების წარმმართველად, კვლავ ავსულთა ტრიადა მოგვევლინა (ევა ხუტუნაშვილი, კანა შარტავა, გაგი შენგელია). ისინი მთელი წარმოდგენის მანძილზე სარეგისტრული ღიმილით დასრიალებდნენ მიზანში ამოღებული მსხვერპლის ირგვლივ. ევა ხუტუნაშვილი ასაკოვან, თავდაჯერებულ, ელეგანტურ ქალბატონს განასახიერებდა. კანა შარტავა და გაგი შენგელია – ახალგაზრდა მამაკაც ავსულებს და კლაკნილი, სრიალა მოძრაობებითა თუ მანერული შესტებით, მამათმავლებსაც მოგვაგონებდნენ. ავსულთა მიერ მოწყობილი ბაკქანალიის პირველი მსხვერპლი ამჯერად მაკბეტის უსაყვარლესი მეუღლე ხდებოდა, რომლის დახმარებითაც



<sup>17</sup> „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, #4.



შექსპირის „მაკბეტი“, რეჟ. იოანე ხუციშვილი, ქუთაისის თეატრი, 2014.

მიიღწეოდა სახელოვანი მხედართმთავრის დაუძლეველი ნებისყოფის გატეხვა. შედეგად, სატანისტური ექსპერიმენტის მიხედვით ქცეული ბაჩო ჩაჩიბაიას მაკბეტი ვეღარ ახერხებდა მოჯადოებული წრიდან თავდახსნას. მსახიობი ოსტატურად თამაშობდა მეტამორფოზას ზნეკეთილი მოკვდავიდან ავსულთა ნების თვინიერ აღმსრულებლამდე, მოგვიანებით კი, სისხლმოწყურებული ტირანიდან, უნებლიე ცოდვათა მომნანიებელ მოკვდავამდე.

რეჟისორული კონცეფცია უჩვენებდა ნინო ჭოლაძის ლედი მაკბეტის მკვეთრ სახეს, მის იდუმალ კავშირს სატანიზმთან. ელვარე ქალური ნიბლით გამორჩეული მსახიობი უჩვეულოდ მამაკაცურ ენერჯიას ფლობდა. წარმოდგენის პირველ ნაწილში, სისხლისა თუ მსხვერპლის ვნებით „მთვრალი“, ბრძოლის ველიდან შინ დაბრუნებულ, დაღლილ მაკბეტს საწოლში იწვევდა დანკანის წინააღმდეგ საცდუნებლად. რეჟისორი და მსახიობი წარმოაჩენდნენ ავსულთა „თამაშით“ მოჯადოებული ლედი მაკბეტის უცნაური, არააქვეყნიური ზეგავლენის მქონე ენერგეტიკას. შავ-თეთრ კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობების თავზე გემის იალქანივით აწვრილებული თეთრი ზეწარი მაგიური რიტუალის სახეს იძენდა, რომლის შედეგადაც იბადებოდა რადიკალურად სახეცვლილი, დემონური ენერჯიით დამუხტული, თვალეხანთებული მაკბეტი. „მე თანახმა ვარ!“ – აცხადებდა სისხლმოწყურებული, ბრძოლის ვნებით განწყობილი, ავსულად გარდაქმნილი ბაჩო ჩაჩიბაიას სცენური გმირი.

წარმოდგენის მეორე ნაწილში მაყურებლის წინაშე წარსდგენ სრულიად გარდაქმნილი პარტნიორები. ნინო ჭოლაძის ლედი მაკბეტი დაუძღვრებულ, უმწეო არსებად მოველინა სცენას. ამიერიდან მისთვის აზრს კარგავდა ყველა ღირებულება. იგი თავზარდამცეში სიმძაფრით ავლენდა დაკარგული სიმშვიდის, სინდისის ქენჯნის ტკივილებს, შვილზე მეოცნებე, დაუსცვლი ქალის ტანჯვას... შეყვარებულთა მიერ გამოვლენილი ძალაუფლების წყურვილის თავდაპირველი, გონისდამკარგავი გახელება, ისეთი სისწრაფით ანგრევდა მათ ფსიქოფინიკურ სხეულს, რომ საფინალო სცენაში გარემოცვასთან უსასრულო კონფლიქტით ქანცვაცლილი მაკბეტი ფარ-ნმაღს ყრიდა და სასურველი სტუმარივით ხელებგამოღილი ეგებებოდა სიკვდილს, მის დამსახურებულ სასჯელს. რეცენზიაში სამართლიანად წერდა თეატრმცოდნე ლაშა ჩხარტიშვილი, რომ „სპექტაკლში გარკვეულწილად განმინდა ბედისწერასთან ბრძოლის მოტივიც“.

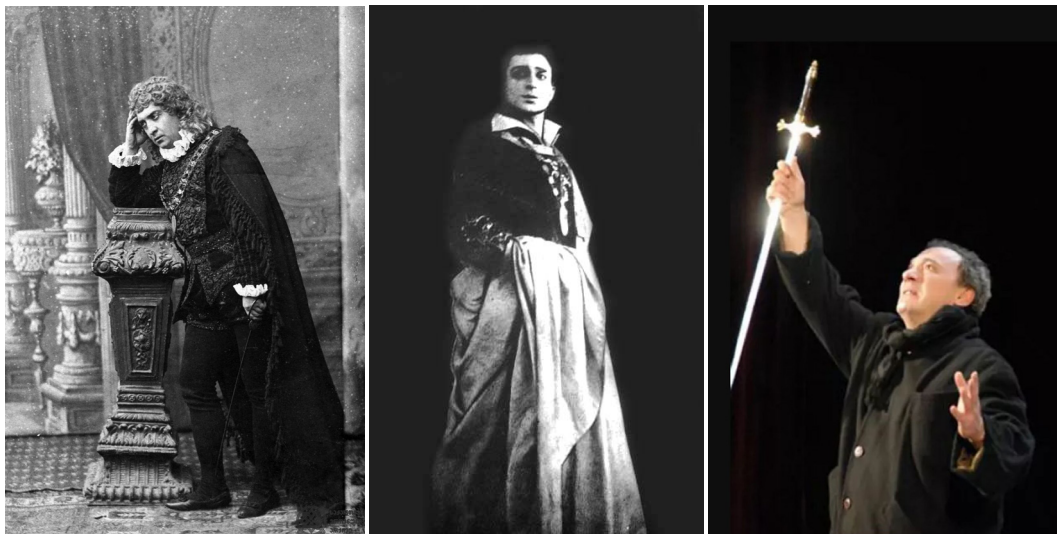
ვანო ხუციშვილის დადგმაშიც, ისევე როგორც დ. დოიაშვილთან, დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებული დანკანი თითქმის კარიკატურულ პერსონაჟად იქცა. იგი ჯოჯოხეთის ჯურღმულებგამოვლილ, ავსულის მტვრიან გვამს წაგავდა. მთელი სპექტაკლის მანძილზე თეთრი ვრძიმით სახედაფარული, უთმო, კითხვის ნიშანივით მოკაკეული, ვიგანტური თობობას მოძრაობების მქონე მსახიობი ყავარჯნით გადაადგილებოდა სცენაზე. იგი ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ვნებით წამლავდა გარშემომყოფთ, ხოლო წარმოდგენის ფინალში, მიღწეული შედეგებით უსახლვროდ კმაყოფილი და წელგამართული, სარკასტული ღიმილით მიმოავლებდა თვალს მის ირგვლივ სასაკლაოდ, სიცოცხლისადმი მტრულად განწყობილ, სისხლმომწყურებელი სამყაროს მეტაფორად გადაქცეულ რკინის ბუნკერს და მშვიდად გაეცლებოდა სცენას.

XXI საუკუნის 10-20-იან წლებში, ახალგაზრდა რეჟისორებმა აქტიურად მიმართეს შექსპირისეული „ჰამლეტის“ უკიდურესად თამამ, ექსპერიმენტულ ტრანსფორმაციებს. მსოფლიო დრამატურგიის ეს შედეგრიც თანამოაზრისა და თანამოსაუბრის ფუნქციით დაიტვირთა. შეიქმნა ადრეული წლებისთვის ლამის სკაბრეზული სითამამით გამორჩეული წარმოდგენები ახალი თაობისთვის მტკივნეულ თემებზე. სწვადასწვა ინტერვალით ნაჩვენები ყოველი სპექტაკლი სრულიად ახალი შინაარსით შეივსო. მათში გამოისახა სიმულაციური ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკული სინამდვილე, ინტერტექსტუალობა, ციტაციის ფორმები. სულ უფრო მწვავედ გაცხადდა მარადიულ ღირებულებათა დაუნდობელი მსხვრევა, თაობათა კონფლიქტი. XXI საუკუნის ქართველი რეჟისორები უკვე ღიად ტოვებდნენ მრავალგვარი აზრის, იდეის, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. სწორედ „ასეთ თამაშს მივყავართ მნიშვნელობათა მრავალგვარობის ამოკითხვასთან, რაც სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს, უზრუნველყოფს მის ჩართვას შემოქმედებით აქტში“.<sup>18</sup> პოპულარობის ზენიტში მოექცა პოსტმოდერნისტული ეპოქის თეზა, „მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება

<sup>18</sup> მუძლაძე, „თეატრი და ცხოვრება“, 2006, №1-2, გვ. 27.



გააჩნია“. გამძაფრდა მეტაფორების „ავტორის სიკვდილი“, „სუბიექტის სიკვდილი“ გააზრებისა და გამოსახვის ფორმები...



ჰამლეტი - ლადო მესხიშვილი, უშანგი ჩხეიძე, ზაზა პაპუაშვილი.

XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიას შედეგრად შემორჩენილ ლადო ალექსი-მესხიშვილისა და უშანგი ჩხეიძის მიერ ტრაგიკული სიმძაფრით განსახიერებული დანიის პრინცის შეუპოვარ, გმირულ სახეებს შეემატა XXI საუკუნის უახლესი პრობლემების გააზრებით ინტერპრეტირებული, შესაძლოა მრავალმხრივ საკამათო დადგმები. XX საუკუნის 10-20-იან წლებში შექმნილი ლადო მესხიშვილისა და უშანგი ჩხეიძის გმირები, რევოლუციური წლების ვნებათაღელვის გამომსახველი, მებრძოლი სულისკვეთების ახალგაზრდები იყვნენ. მათში იკვეთებოდა გმირული ეპოქის რაინდთა მხნე, უკეთესი მომავლის რწმენით ანთებული ხასიათები. ამ მხრივ XX საუკუნის მიწურულიდან მაყურებელმა იხილა განპოეტურებული, ნიჰილისტური სახე-ხასიათები, უკიდურესად დამიწებული შექსპირისეული ტექსტი, დამსხვრეული სამეტყველო ფორმები.

XX საუკუნის 90-იან წლებში, დედაქალაქის მცირე თეატრების სცენაზე განხორციელდა „ჰამლეტის“ ორი ახალგაზრდული დადგმა. მათ შორის სხვაობაც ბევრი იყო და მსგავსებაც. მერაბ ნინიძის ჰამლეტი (რეჟ. გ. ჟორდანიას, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1991), საღეჭი რეჟინის ლექვითა და ჯიბეებში ხელებჩაწყობილი შემოდითადა მაყურებლის ცნობიერებაში. მისი ქცევის მანერა და მეტყველება XX საუკუნის 90-იანი წლების თანამედროვე ახალგაზრდის პორტრეტს ქმნიდა. მ. ნინიძის ჰამლეტისათვის შემზარავი იყო „მამის, როგორც სახელოვანი წინაპრის იდეალის მოკვლა“.<sup>19</sup> მისი სცენური გმირი შურისმაძიებლის

<sup>19</sup> ხეთაგური, „თეატრი და ცხოვრება“, 1991, №5, გვ. 31

ნაცვლად, მოვლენებისადმი დისტანციური დამკვირვებელი ხდებოდა. სევდიანი, გულგრილი დანიის პრინცი ცინიური ღიმილით აფასებდა შეუბრალებელ საზოგადოებასა და თითქმის დაკანონებული თამაშის, როგორც არსებობის ერთადერთ ფორმად ქცეულ ვარემოს. მას სასტიკი განაჩენი გამოჰქონდა როგორც ვარემომცველი დეგრადირებული საზოგადოების, ისე საკუთარი თავისთვის. სპექტაკლი ასახავდა განადგურების პირისპირ მყოფ სამყაროს.

XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს ტრეგული მოვლენების ექვ განმიანდა „თეატრალურ სარდაფში“ დადგმულ „ჰამლეტშიც“ (რეჟ. ა. ვარსი-მაშვილი, 1997). სპექტაკლში ცნობილ ქართველ მსახიობებთან ერთად (თ. დოლიძე, გ. საღარაძე, გ. ქავთარაძე), მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა მსახიობებიც. წარმოდგენისეული ლაიტთემა „რაღაცა დაღობა დანიაში“ – „რაღაცა დაღობა საქართველოში“, თავიდან ბოლომდე მსჭვალავდა ამ ახალგაზრდულ დადგმას. ჟანრული მრავალფეროვნებით განხორციელებულ წარმოდგენაში უხვად იყო კომედიანტების თამაშისათვის დამახასიათებელი უხეშობა და ნაიფურობა, „სისასტიკის თეატრის“ შემაძრწუნებელი აგრესია და „შავი იუმორი“, ნატურალიზმამდე დაყვანილი გროტესკი და რეალიზმი. ამ „დანია-საპერობილეში“ ყველას მიუძღოდა წვლილი პირქუში ატმოსფეროს შექმნაში, ყველა ურცხვად მონაწილეობდა სისხლიან მკვლელობებში. არსებობის ბუნებრივ ფორმად იყო ქცეული საყოველთაო სიძულვილი, მრუშობა, დაბეზლება, ძალადობა. სპექტაკლში ფიქრია ნიქაბადის ოფელია, დედოფლობაზე მეოცნებე, საოცრად პრაგმატული ქალი იყო, რომელიც ჰამლეტის უხეშ არშიეობას სრული მზაობით ეგებებოდა და მის გამოწვევასაც ცდილობდა. განსწავლული, მეძნობიარე და მეოცნებე გ. კაპანაძის სათვალისანი ჰამლეტი, ვარემოებათა ზეგავლენით თანდათან გადაიქცეოდა აგრესიულ შურისმაძიებლად. დედის, – თ. დოლიძის ჰერტრუდას აპოკალიფსური სიძვისა და ლოთობის მხილველს, აღარც სიყვარულის სწამდა. ამიტომაც, ლოგიკური ჩანდა მის მიერ ოფელიასადმი გაჟღერებული მოწოდება, – „საროსკიპოში წადი ოფელია, საროსკიპოში!“

XXI საუკუნის ქართველმა მაყურებელმა იხილა რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ ორი რედაქციაც. რუსთაველის თეატრსა და მოსკოვის „სატირის თეატრში“ განხორციელებულ ტრაგიფარსულ დადგმებში, ახალი თვალთახედვით იქნა წარმოდგენილი გაუსაძლისი რეალობის შეცნობით ეგზალტირებული დანიის პრინცის (ზ. პაპუაშვილი, კ. რაიკინი) გამანადგურებელი ტრაგედია. სრულიად განსხვავებულად იყო „წაკითხული“ ბესო კუბრეიშვილის მონოსპექტაკლი „ჩემი ჰამლეტი“ (მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენა, 2013). თავისუფალ ინტერპრეტაციად შექმნილ, შერეული ჟანრისა და ესთეტიკის დადგმაში ქეთი ცხაკაიას მიერ განსახიერებული, მსახიობობაზე უშედეგოდ მეოცნებე თეატრის ახალგაზრდა დამლაგებელი ქალი, წარმოდგენის შემდეგ სცენის დასუფთავების პარალელურად იწყებდა საყვარელი პიესის გათამაშებას. სევდიანი იუმორით განხორციელებულ სანახაობაში, ერთმანეთს ენაცვლებოდა შემსრუ-

ლებლის ცხოვრებისეული რეალიების თხრობა და სასურველი გმირის სახეში წვდომის ვნება, სადაც ახალგაზრდა მსახიობი გასაოცარ გარდასახვას აღწევდა.



ბესო კუბრეიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“, მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენა, 2013.

„ჰამლეტის“ ექსპერიმენტულ დადგმათაგან აღსანიშნავი იყო აგრეთვე ლევან ხვიჩიას ერთმოქმედებიანი იუმორისტული სპექტაკლი „ჰამლეტ-კომიქსი“ (რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2011), დავით მღებრიშვილის „ჰამლეტი“ (ფოთის თეატრი) და სხვა. „ჰამლეტის“ ბოლო დადგმად მაყურებელმა იხილა ლევან წულაძის წარმოდგენა (მარჯანიშვილის თეატრი, 2019). მასში მოქმედება სარდაფში განთავსებულ სამრეცხაოში ვითარდებოდა. სცენაზე სწვდასწვა ზომის სარეცხი მანქანების ირგვლივ, დახვავებული იყო გასარეცხი თეთრეულის გროვები. არიერსცენაზე მოჩანდა ზღვის პეიზაჟი. მოვლენების განვითარების პარალელურად, მასზე ზღვაში ჩამავალი მზე, ჭექა-ქუხილიანი ცა ან ტალღებიანი ზღვის კადრები ისახებოდა. ნიკა თავაძის კლავდიუსი და ბაია დგალიშვილის ჰერტრუდა საშუალო ასაკის შეყვარებულ, ვნებიან წყვილს თამაშობდნენ. პირველ მოქმედებაში ბედნიერებით სახეგაბრწყინებული, მომნიბლავი ჰერტრუდა მეორე მოქმედებაში სულიერი ტკივილებით მოტეხილ, შესაბრალის მოხუცს ჰგავდა.



„ჰამლეტი“, რეჟ. ლევან წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრი, 2019.

უკიდურესად გათანამედროვეებულ სპექტაკლში უხვად გვხვდებოდა ტექნიკის უახლესი მიღწევები. ნიკა თავაძის კლავდიუსი მობილურზე საუბრობდა. ანა ვასაძის ოფელია წარმოდგენის ლაიტმოტივად შერჩეულ საიმონისა და გარფუნკელის სიმღერას ყურსასმენებით ისმენდა, ხოლო ოფელიასა და ჰამლეტის შეხვედრას ლეპტოპის საშუალებით უთვალთვალებდნენ. ნიკა კუჭავას მიერ განსახიერებული მზიარული, წრფელი შეყვარებული ჰამლეტი მალევე გარდაიქმნებოდა გარემომცველი საზოგადოების გადაგვარებით შეძრულ „ტვინში დაჭრილ“ უფლისწულად. მას მსხვერპლად იწირავდა მიცვალებული მამა-ტირანის შურისძიების დაუცხრომელი წადილი. ჰამლეტის ბედს იზიარებდა ოფელიაც. იგი შემლილობის ჟამს ი. შტრაუსის ვალსის ცეკვით გადაემშობდა აღელვებულ ზღვაში. ფინალში, ჰორაციო ცდილობდა აღესრულებინა ჰამლეტის თხოვნა, – მაყურებლისთვის მოეთხრო პრინცის თავგადასაგალი. თუმცა, მეფის აჩრდილი უქრობდა სცენის თავზე განთავსებულ ერთადერთ ნათურას და უკრძალავდა საზოგადოების ინფორმირებას. აჩრდილის ამ ჟესტით მთავრდებოდა სიბნელეში მოულოდნელად დანთქმული სპექტაკლი. სასურველ გამარჯვებას ზეიმობდა შურისმაძიებელი მეფე-ტირანი. მას სრულებით არ ადარდებდა ის ფაქტი, რომ თავის ახირებას საკუთარი მეგვიდრე შეწირა.

„ახალი თაობის“ თეატრალები სხვადასხვა სახით დისტანცირდნენ ტრადიციული თეატრისგან და სპექტაკლები დადგეს ყველგან, სადაც რეჟისორული კონცეფციის გათვალისწინებით, ან თანამოაზრეთა საშუალებით მოიპოვეს მათთვის

სასურველი ვარემო. ამ მხრივ, თითქმის სკანდალური გამბედაობით გამოიჩინა „მტკვარზე“ გათამაშებული გურამ მაცნონაშვილის „ჰამლეტი“ (2019). ივანე მახაბლის თარგმანს დაფუძნებულ სპექტაკლის ძირითად ტექსტში, ჩამატებულ იქნა სარა კეინისა და იაკოვოს კაბანელისის პიესათა ფრაგმენტები. ეკლექტური დადგმა უპირისპირდებოდა ტრადიციულ საოპერო ესთეტიკას, მოიცავდა არქაულ და თანამედროვე ტექსტუალურ მასალას, უაღრესად ყოფით გამომსახველობით ხერხებს. კლასიკური სცენის იგნორირებულ ვარემოში, პერსონაჟები უხვად მიმართავდნენ უცნაურ ლექსიკას, სკაბრეზულ ქცევებს. წარმოდგენის გარკვეული ეპიზოდები მაყურებლის გამოწვევაზე იყო აგებული, ხოლო მუსიკალურ გაფორმებაში ჟღერდა საოპერო მუსიკაც და Space girls-ის სიმღერაც.

სპექტაკლის მსვლელობისას კლუბის პირქუში შავი ინტერიერი, ჩაკეტილი და დახშული სივრცე, ეხმიანებოდა დანია-საპრობილეს მეტაფორას. სხვადასხვა მიმართულებით მიმოფანტულ მოვლენებს მაყურებელი ფეხზე მდგომი ადევნებდა თვალყურს. შექმნილი არატრადიციული ვარემო, ახალგაზრდა მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის განცდა, პროცესში მისი ჩართულობა, აფართოებდა დამდგმელი გუნდის თავისუფლების არეალს, აკავშირებდა თანადროულ პრობლემებთან, მის ტემპო-რიტმთან. თეატრმცოდნეები უხვად გამოენხმურნენ სპექტაკლს. განსხვავებული შეფასებების მიუხედავად, თითოეული მათგანი პოზიტიურად აფასებდა რეჟისორის სითამამეს, მის მიერ რეალობის ლამის დოკუმენტური სიმართლითა და სიმბაფრით გადმოწერას სცენაზე. სპექტაკლის თაობაზე არსებულ რეცენზიებში კრიტიკის ობიექტად იქცა დედაქალაქის სახელმწიფო თეატრების ჩაკეტვა ტრადიციონალიზმის ჩარჩოებში, ახალი ტენდენციებისადმი მათი დისტანცირება, გულგრილი დამოკიდებულება ახალი თაობის ტკივილებთან. ახალგაზრდა თეატრმცოდნე თეა კახიანი ორი თაობის თეატრალთა შესახებ შენიშნავდა: „ჩვენი თეატრი არასოდეს ყოფილა ისეთი ინტიმური, როგორც დღეს. სცენაზე წარმოდგენილი რეალობა ძირითადად დანახული იყო გარედან, ინარჩუნებდა გარკვეულ დისტანციას პრობლემასთან. თეატრი საუბრობდა მოვლენების რაციონალური შემფასებლის პოზიციიდან და მუდმივად პასუხობდა უმრავლესობის ინტერესებს. ამ პირობას იზიარებდა თითქმის ყველა აღიარებული, წარმატებული სპექტაკლი, რამაც, საერთო ჯამში, განსაზღვრა ქართული თეატრის დიდაქტიურ-მორალისტური ხასიათი“.<sup>20</sup> ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამდა მეორე, ასევე ახალგაზრდა თეატრმცოდნე, გვანცა გულიაშვილი. იგი მიიჩნევდა, რომ ტრადიციულმა ხელოვნებამ თითქმის მოძალადის ფუნქცია შეიძინა და ძალზე დაშორდა ახალი ეპოქის გამოწვევებს. მისი თქმით – „მოძალადე კულტურა გართმევს თვითმყოფადი ცხოვრების შესაძლებლობას, გაქცევს მარიონეტად, ამ მოცემულობაში ძალიან მარტივად იქცევა მსხვერპლი დამნაშავედ და მოძალადე მენტორად“.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> კახიანი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 205.

<sup>21</sup> გულიაშვილი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 214.



„ჰამლეტი“, რეჟ. გურამ მაცხოვნაშვილი, 2019.

გურამ მაცხოვნაშვილის მიერ კლუბ „მტკვარზე“ დადგმულ „ჰამლეტში“, დანის მეფის აჩრდილსა და კლავდიუსს მსახიობი შაკო მირიანაშვილი თამაშობდა. ექსპერიმენტული დადგმა სწორედ მამის აჩრდილთან მეგი კობალაძის მიერ განსახიერებული პრინცი დიალოგით იწყებოდა. შედეგად იბადებოდა ვარდისფერ პიჯაკსა და მაღალქუსლიან წითელ ფენსაცმელში ჩაცმული, თეთრპარიკიანი ქალი ჰამლეტი. წარმოდგენა გვთავაზობდა კონფლიქტს ჰამლეტის ქალურ და მამაკაცურ საწყისთა შორის. „თუ ადრე პრინცი ჰამლეტის მამაკაცურ ბუნებაში ოიდიპოსის კომპლექსი განსაზღვრავდა მოვლენებს, „ჰამლეტმა“ მტკვარზე მოქმედების მოტივად ელექტრას კომპლექსიც შემოგვთავაზა“.<sup>22</sup> თუ ქართველი რეჟისორების ადრეული დადგმები უმთავრესად შურისძიებისა და სახელმწიფო ინსტიტუტების მოშლაზე აკეთებდა აქცენტს, რეჟისორი გურამ მაცხოვნაშვილი სახელმწიფოს მინიმოდელის, – საოჯახო ინსტიტუტის ნგრევაზე კონცენტრირდა. მეგი კობალაძის ტრანსსექსუალ ქალად, ჰიპსტერად ვარდაქმნილი დანის პრინცი, მისი საგანგებოდ შერჩეული, უკიდურესად გამომწვევი ქცევებითა და აქსესუარებით, ყველა ხელსაყრელ მომენტში დაუნდობლად „შეურაცხყოფდა“ მანკიერებებით აღსავსე სამეფო სახლს. სპექტაკლი ცდილობდა იმ უცვლელ პრობლემებზე პედალიზებას, რომელიც სულ უფრო აუფასურებდა სიცოცხლის ღირებულებას, განაპირობებდა თაობათა დეგრადაციას. ამიტომაც, ჰამლეტის სახელოვან „ყოფნა არყოფნის“ მონოლოგს ჯერ რიგითი მაყურებელი კითხულობ-

<sup>22</sup> კახიანი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 209.

და, შემდეგ ჰამლეტი, ბოლოს კი ოფელია. აქ ყველა უფროსი თაობის არცთუ უნებური შეცდომების მსხვერპლად იყო გააზრებული.

სპექტაკლში პიროვნული ღირსების შემლახავი გულგრილობისა თუ ოჯახური ძალადობის მსხვერპლად იქნა წარმოდგენილი ეკა დემეტრადის ოფელიაც. უკიდურესად პრაგმატულ პოლონიუსს არაფრად უღირდა ქალიშვილის ნაზი გრძობები. მიუხედავად ამისა, ეკა დემეტრადის ოფელია არ თამაშობდა ტრადიციულად ნაზ, მოკრძალებულ, პასიურ ქალს. მსახიობი განასახიერებდა შეურაცხყოფილ, მრისხანე მეამბოხეს, თანამედროვე აქტიურ თინეიჯერს. იგი აღშფოთებული იყო გადაგვარებული საზოგადოების თავხედობებით, საკუთარი არსებობის უპერსპექტივობით, ყველა იდეალის მსხვერველი. პიედესტალზე მდგარი, სასოწარგვეთილი ქალი, შექსპირის ტექსტში ჩართული სარა კეინის უსასტიკესი პიესის „ფსიქოზი 4.48“ ფრაგმენტით, ტყვიასავით მიახლიდა ჰამლეტს თავის სიძულვილს მისი უარყოფისა და დამცირებისთვის და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოუტანდა თავს განაჩენს. შედეგად, მაყურებელი აივნიდან ადევნებდა თვალს თუ როგორ მიცურავდა მისი ცხედარი მთვარის შუქით განათებულ მტკვარზე.

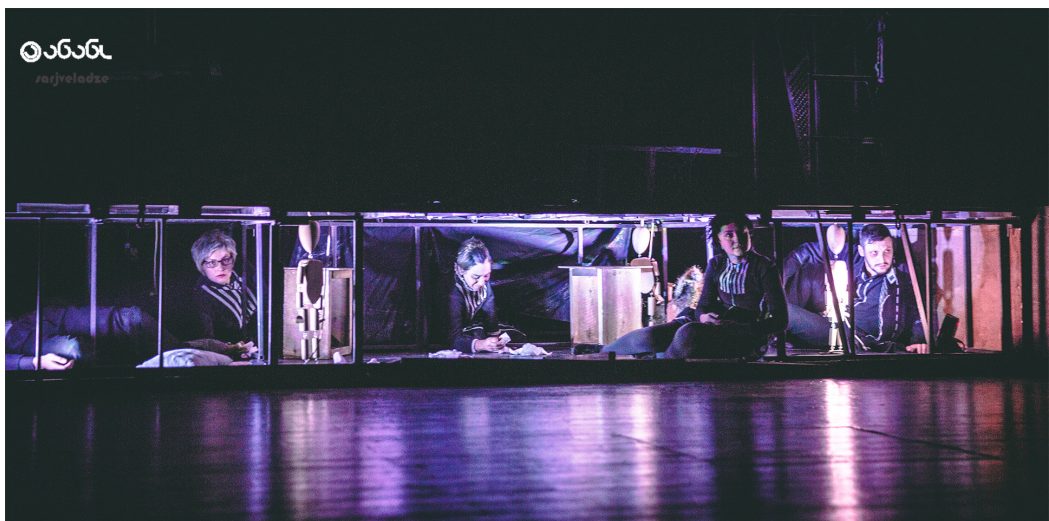
სპექტაკლში უჩვეულოდ ორიგინალურად იქნა წარმოდგენილი ჰერტრუდას სახეც. ია სუნიტაშვილის სცენური ვმირი ბროლის მძივებით გაწყობილი ბიუს-ჰალტერით ევლინებოდა მაყურებელს. მსახიობი ქმნიდა ფარისეველი, შიშმორეული დედოფლის წინააღმდეგობრივ სახეს, რომელიც მიზანდასახულად იბრძოდა ძალაუფლების შესანარჩუნებლად. საპატარძლო კაბაში გამოწყობილი ეფექტური ქალი „ტაიდისა“ და „არიელის“ რამდენიმე შეკვრით ხელში, ოსტატურად თამაშობდა დედოფალსაც და მგრძობიარე დიასახლისსაც. საფინანსო მონოლოგში იგი კლიტემნესტრას აღსარებით (იაკოვოს კაბახელისის ერთმომქმედებიანი პიესიდან „წერილი ორესტეს“) ამხელდა უსიყვარულო თანაცხოვრებას გაქცეული, ბედნიერებისათვის მებრძოლი ქალის ტრაგედიას.

რეჟისორის გააზრებით, ჰერტრუდა და კლავდიუსი შეყვარებული თანამოაზრეები იყვნენ. შაკო მირიანაშვილის მიერ განსახიერებული ექსცენტრიული, ჭაღის მოსართავებიანი გვირგვინით თავშემკული, თეთრობოტასებიანი კლავდიუსი, ყველაფრის მკადრებელი ნაკაცარი ვახლდათ. ძალაუფლებისა და კომფორტის შესანარჩუნებლად, იგი ცდილობდა ჰამლეტის არატრადიციული პარტნიორიც გამხდარიყო. სამართლიანად წერდა გვანცა გულიაშვილი, რომ რეჟისორი მამაკაცი პერსონაჟებისაგან ქმნიდა „უშიშვანლო ფიგურებს... რომლებიც თითქოს ბიომასად ვარდაიქმნება“.<sup>23</sup> სპექტაკლის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ე.წ. ძლიერი სქესის დეგრადაციის მიზეზების, მისი მასშტაბის ჩვენება. შესაძლოა ამიტომაც, ახალგაზრდა მაყურებელთან გამართული ერთადერთი ინტერაქტივი, სწორედ აღნიშნულ თემაზე გაიმართა. „გიყვარს მამა?“ – შეკითვას სვამდა რეჟისორი და ძლიერი სქესის წარმომადგენელს, მამას, ოჯახის უფროსს აკისრებდა მთავარ პასუხისმგებლობას მომავალზე, ჯანსაღ თაობაზე, სამართლიან გარემოზე.

<sup>23</sup> გულიაშვილი, ქართული თეატრი 2019, თბ., 2020, გვ. 214.

XXI საუკუნიდან შექსპირისა და ჩეხოვის დრამატურგიის პარალელურად, გამძაფრდა ჰენრიკ იბსენის დრამებისადმი ინტერესიც. თუ შექსპირისეულმა სპექტაკლებმა ამხილა გადაგვარებული ხელისუფლის უნილბო სახეები, ხოლო ჩეხოვის ინტერპრეტაციებმა ინტელიგენტის დამსახურებული ტრაგედია, იბსენისეულმა დადგმებმა უჩვენა საოჯახო ინსტიტუტის ნგრევა და ფარისეველი, ძალაუფლებისმოყვარე ეკლესიის მსახურთა კორუფციული საქმიანობა. ახალი დრამის ფუძემდებლისადმი გააქტიურებულმა ლტოლვამ გააფართოვა სასცენო ფიცარნაგზე გადატანილი ჩვენი დროის მეტაფორული სახეების არეალი, ის პრობლემური თემები, რომლებიც მწვავედ იქნა განცდილი ახალი თაობის თეატრალთა მიერ.

XX საუკუნის დასაწყისში ჰ. იბსენის „ნორა“, ანუ „თოჯინების სახლი“, ქართული ტრაგედიული თეატრის მშვენიერ ნუცა (ნინო) ჩხეიძის საგვირგვინო როლი იყო. შემდგომ, მრავალი წლის მანძილზე, ქართულ თეატრში ვერ დაიბადა ამ როლის კონვენიალური შემსრულებელი. კომუნისტური ეპოქის ზეობის ხანაში რადიკალურად განსხვავებული თემები გამეფდა. ტრაგედიული თეატრის „გარდაცვალების“ მიუხედავად, გასული საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში, ახალი ძალით იფეთქა ინტერესმა ჰ. იბსენის პიესებისადმი, თუმცა ზოგიერთი მათგანი თითქმის უკვალოდ გაქრა, ვერ მოიპოვა საზოგადოების გამორჩეული ყურადღება. 2011 წელს ახალგაზრდა რეჟისორ ვანო ხუციშვილის სადიპლომო სპექტაკლმა „თოჯინების სახლი“, თანადროული თვალსაწიერიდან გააცოცხლა იბსენის სახელოვანი დრამა. სადებიუტო წარმოდგენა უჩვენებდა უღირსი კაცისადმი წრფელი სიყვარულის ილუზიებიდან თავდახსნილ ქალს, დაგვიანებულ ამბოხს სიცრუისა და გულგრილობის წინააღმდეგ, ქორწინების ინსტიტუტის რღვევას, კრიტიკული აზროვნების გააქტიურებას.



ჰ. იბსენის „თოჯინების სახლი“, რეჟ. ვანო ხუციშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2011.





ჰ. იოსენის „თოჯინების სახლი“, რეჟ. ვანო ხუციშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2011.

გრძნობით განსახიერებელი ტორვალდის დიქტატორულ ნასიათს. იგი სულ უფრო უფართოვებდა „საყვარელ“ ცოლს აკრძალვათა ნუსხას, ფულის მომჭირნე ხარჯვას, ტებილეულის სრულ აკრძალვას და სხვა უსასრულო მოთხოვნებს, ხოლო საახალწლოდ ირონიული ხითხითით „ასაჩუქრებდა“ თავისი კარგად შეცვეთილი, ძველი საახგარიშოთი. ამით კიდევ ერთხელ, ცინიურად შეახსენებდა თავის მიზნებს, ზღუდავდა ცოლის თავისუფლების სივრცეს, ხელყოფდა ახალგაზრდა ქალის პიროვნულ ღირსებებს. თამარ ნიკოლაძის მიერ დიდი გემოვნებითა და უჩვეულო სიმართლის გრძნობით განსახიერებელი, მეუღლეზე თავდავიწყებით შეყვარებული ნორა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე გაოცებული, ლამის ცრემლმორეული ადევნებდა თვალს ინდიფერენტული, სიყვარულის ნიჭისაგან განძარცვული, ერთგული და მორჩილი ცოლისადმი უპატიებელი გულგრილობით აღსავსე ქმარს. ეს თავდაპირველი დაეჭვება თანმიმდევრულად მძაფრდებოდა. იგი ცდილობდა გაეაზრებინა საკუთარი ადგილი ოჯახსა თუ ქმრის გაყინულ გულში, რომლის ე.წ. საალერსო სიტყვებიც „პატარა ციყვუნია“, „თოჯინა“ და სხვა, ხელოვნურად უღერდა და თამაშს ჰგავდა. მოულოდნელად თავს იჩენდა თავგანწირული ნორას მიერ ჩადენილი ე.წ. „ცოდვაც“, რომელსაც ქმრის გადარჩენის მიზნით, დიდძალი სესხი ჰქონდა აღებული ვარდაცვლილი მამის გაყალბებული ხელმოწერით. საკუთარი რეპუტაციის საგარაუდო შელახვის შიშით გააფთრებული და შესაბ-

რეჟისორმა თითქოსდა ჰარმონიული ოჯახის მოდელი, სცენაზე ორსართულიანი ამორფული სახლის ნაგებობის სახით წარმოგვიდგინა. იგი წააგავდა საკერავი მანქანა „ზინგერის“ კარკასს და სპექტაკლის განმავლობაში ხშირად გაისმოდა მაკრატლის ჩხაკუნის ხმაც. სპექტაკლის დეკორაციასა და მის ხმოვან რეფერენს ორმაგი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ის მიგვანიშნებდა ქალის ტრადიციულ ადგილს ოჯახში და წინასწარმეტყველებდა სცენაზე განვითარებული მოვლენების ლოგიკურ შედეგს, წყვილის ურთიერთობის გარდაუვალ რღვევას. მთელი წარმოდგენის მანძილზე მარად საქმიანი იერის მქონე, თვითგამყოფი, ყალბი მზრუნველობით მოალერსე ქმარი ზედა სართულის „ხუხულაში“ უჩინარდებოდა, ცოლს კი ქვედა სართულზე ჰქონდა მისჯილი მისი უსინარულო, ერთფეროვანი ყოფა. მაყურებელი თანმიმდევრულად ეცნობოდა ვიორჯი ზანგურის მიერ დიდი ზომიერების

რალისად დაკნინებული ტორვალდ ჰელმერი, გამხეცებული რეაგირებდა ნორას „დანაშაულით“ აღმფოთებული. იგი არაფრად მიიჩნევდა ცოლის მიერ გაღებულ მსხვერპლს, რომელმაც ეს უპატიებელი საქციელი სწორედ მისი სიცოცხლის გადასარჩინად ჩაიდინა. ქმრის სიყვარულში სამართლიანად იმედგაცრუებული ნორა ტოვებდა ოჯახს, ხოლო სპექტაკლის ბოლოს, რეჟისორი გეთავაზობდა გაუცხოებული ცოლ-ქმრის სამომავლო ურთიერთობის სამ სავარაუდო ფინალს. თუ ნორა დაბრუნდებოდა ქმართან, მისი გარდაუვალი ხვედრი გახდებოდა მზარდი ძალადობა. თუ მიატოვებდა ტორვალდს, მისი მომავალი სულიერი ტკივილით, შესაძლოა მამის ორეულად ქცეული არასრულფასოვანი შვილების აღზრდის ტანჯვით იქნებოდა აღსავსე. მესამე ვარიანტით სცენაზე წარმოდგენილი იყო წვრილ მავთულზე ნიშნობის ორი ბეჭდის სრიალი. ამ კონცეფციის გააზრებას, ანუ წყვილის სავარაუდო მომავლის განსაზღვრას რეჟისორი მაყურებელს სთავაზობდა. თავად ტოლვარდს კი სწამდა, რომ ნებისმიერი მიზეზით, ქალის მიერ ქმრისა და შვილების მიატოვება უპატიებელ დანაშაულად მიიჩნეოდა.

საკუთარი შეცდომების, სიყვარულის ნიჭისაგან განძარცვული, დევრადირებული მამაკაცის სიყვარულის გამო, თ. ნიკოლაძის ნორას თავად გამოჰქონდა განაჩენი საკუთარი თავისთვის. იგი მოკრძალებულ ადგილს იკავებდა ტორვალდის სახლის სარდაფსა თუ საძირკველში უზგად მიმოფანტული ძველმანების, დამსხვრეული თოჯინების შორიანხლოს. რეჟისორი ავითარებდა კონცეფციას, რომ არა მხოლოდ ნორა ან სპექტაკლის დანარჩენი პერსონაჟები, არამედ მთელი თანამედროვე საზოგადოება, სწვადასწვა სახით არიან ჩართულნი მარიონეტულ ყოფაში და ინერციით ეწირებიან უსიყვარულო, კომპრომისულ, სიცრუეზე აგებულ ურთიერთობებს, თვითგადარჩენისათვის ბრძოლას, უსასრულოდ მზარდ პრობლემებს.

XX საუკუნის რეჟისორული თეატრის მანიფესტად ქცეული „მოჩვენებები“, თავად დრამატურგ-რეჟისორის – ჰ. იბსენის ანდერძიცაა. მასში გამოიკვეთა თაობათა მარადიული ომი, სიცრუეზე აგებული ურთიერთობების, ყალბ ღირებულებებზე ორიენტირებული საზოგადოების კრიტიკა, რომელიც მსხვერპლად იწირავს უდანაშაულო ახალგაზრდებს. „ახალი დრამის“ ფუძემდებლის, ამ ერთ-ერთი ყველაზე უშიშარი, სკანდალური ნორვეგიელი დრამატურგის ეს პიესა ქართულ თეატრში პირველად თემურ ჩხეიძემ დადგა 1974 წელს, მარჯანიშვილის თეატრში. სპექტაკლში ორი დიდი მსახიობი, მხატვრული სიტყვის ორი დიდოსტატი – ვერიკო ანჯაფარიძე და აკაკი ვასაძე, სამკვდრო სასიცოცხლოდ იცავდნენ საკუთარ ინტერესებს, ოჯახის ღირსებასა და ეკლესიის შერყეულ ავტორიტეტს. 2021 წელს, „მოჩვენებები“, ამჯერად თავისუფალი თეატრის სცენაზე განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა საბა ასლამაზიშვილმა. დადგმა ასახავდა ჩვენი დროის პრობლემებს.

დინამიკურ, ლაკონურ, ტემპო-რიტმზე აგებულ სპექტაკლში, კომპოზიტორ განტანგ გვანარიას მუსიკალური გაფორმება თანამედროვე ახალგაზრდების სევდით, ტკივილითა და რიტმით იქნა გაჟღერებული. ავანსცენის სიანლოვეს იდგა

გვერდზე გადახრილი უზარმაზარი ხის კოჭლი ჯვარი. ანდრია ვაჭრიძის მხატვრული გაფორმება ექსპონიციურ ნაწილშივე გვაწვდიდა ინფორმაციას, რომ ჯვრის გაღმა-გამოღმა დასახლებულ კარჩაკეტილ, უმეცარ საზოგადოებას მძიმე სენივით მოსდებოდა ლოთობა და გარყვნილება, ხოლო ქრისტეს მცნებანი ნიღბად, მაგანთა ზრახვების თავშესაფრად ქცეულიყო. პიესაში და წარმოდგენაშიც მუდმივად პირქუში, წვიმიანი გარემო თითქოს ამზადებდა სიცოცხლის აზრდაკარგულ, უღმერთო სამყაროში უორიენტიროდ მყოფ ადამიანს მის არჩევანზე, გარდაუვალ საფრთხეზე პასუხისმგებლობის გაზიარებისთვის.

სპექტაკლში მთავარი მოქმედი გმირი, გივიკო ბარათაშვილის ოსვალდი, მისი კოსტიუმებითაც გამოკვეთიდა თავის მარადიულ ჯანყს ფარისეველი სამყაროს მიმართ. დასაწყისში ის მაღალყელიანი თეთრი წინდებითა და თეთრი საცვალით, მოგვიანებით ფერთა კაკაფონიით – ლურჯ ხალათსა და ჭრელ ჰალსტუხზე გადაცმული ვარდისფერი გრძელი კოსტიუმით, ბრჭყვიალა გრძელი საყურითა და თითებზე უხვად ასხმული ბეჭდებით ევლინებოდა სცენას (კოსტიუმების მხატვარი ბარბარა ასლამაზი). მსახიობი ხაზს უსვამდა კონფლიქტს უსიყვარულო გარემოსადმი, რომელმაც ადრეულ ასაკშივე განდევნა მშობლიური გარემოდან, წაართვა სრულფასოვან პიროვნებად ფორმირების უფლება, გადააქცია უთვისტომო, უპიროვნო არსებად, ხეიბრად, შეუმოკლა სასიცოცხლო რესურსი. შოუპენის ელემენტებით აღბეჭდილი მსახიობის მიერ გათამაშებული სცენები, მისი თავბრუდამხვევი ბზრიალ-ტრიალი, მოყუდებული ბოთლიდან ნაძალადევად, სულიერი ტკივილის დასათრეუნად ღვინის ხარბი სმა ხატავდა პერსონაჟის ნიჰილიზმს, სიმულაკრული ეპოქის ამბოხებული, ახალგაზრდა მოაზროვნე-ხელოვანის სულიერ ტრაგედიას. მსახიობის თავშეკავებული, მაგრამ უსაზღვროდ ნერვული მოძრაობები, მისი ფეთქებადი მოქმედებები, გადავსებული იყო უცნურმოწიო, ცინიკური დამოკიდებულებით ოჯახის ძველი „მეგობარი“ პასტორისადმი. იგი უხვი საყვედურით „შეურაცხყოფდა“ ადამიანის ღირსების შემლახავი, მომაკვდინებელი ცხოვრების წესის დამამკვიდრებელი დოგმებისადმი ღვთის მსახურის ერთგულებას. გ. ბარათაშვილის ოსვალდი სატრაპეზოდ გამზადებულ მოძღვარს, თეფშის მაგივრად, ხმაურიანად უწყობდა ფეხებს მაგიდაზე, სარკანშითა და კრიტიკით შოლტავდა ჩიხში მომწყვდეული, დაბნეული მამაოს უმწეო სენტენციებს.

არჩილ ბარათაშვილის მიერ განსაზიარებული პასტორი ანაფორას შეფარებული „რუხი კარდინალის“ მრავალსახა ნიღაბს ხატავდა. იგი მრავალგვარ ხერხს მიმართავდა დასახული მიზნების აღსასრულებლად, თან ჯვართან მუხლმოყრილი ევედრებოდა უფალს შემწეობას. ეს ნიღაბანდილი მისტიფიკატორი, წარმოდგენის მიწურულს, ოდესღაც საყვარელი ქალის ოჯახის სრული დამხობის შემდეგ, მისსავე თვალწინ ურცხვად მიაგებდა პატივს ს. ნათენაძის მიერ განსაზიარებულ, გადაგვარებულ ენგსტრადს დანაშაულებრივ გარიგებებში თანამონაწილეობისთვის და სარფიანი საროსკიპოს წარმატებულ ფუნქციონირებაში გარანტორის როლს სთავაზობდა.



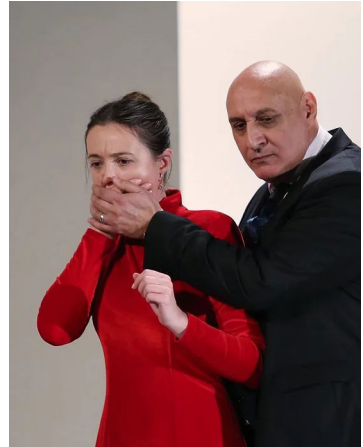
ანი იმნაძის ფრუ ალვინგის მცდელობა თავშესაფრის მოწყობით შვილისათვის აეროდებინა მეტკვიდრობით ცოდვებზე პასუხისმგებლობის ტვირთი, პასტორისა და მისი თანამწრახველის ოსტატურად განხორციელებული მანიპულაციების გამო, კრახს განიცდიდა.



ჰ. იბსენის „მოჩვენებები“, რეჟ. ს. ასლამაზიშვილი, თავისუფალი თეატრი, 2022.

სპექტაკლის ბოლოს, შეშლილობის ზღვარზე მყოფი, სულ ცოტა ხნის წინ დამოუკიდებელი, ამბიციური, თავდაჯერებული, ძალაუფლებისმოყვარე ქალბატონი თავგანწირვით ეწიებოდა მხოლოდმობილი შვილის გვამად ქცეულ, გაშეშებულ სხეულს, თავის ყველაზე მძიმე, აწ უკვე მარადიულ ჯვარსა და სასჯელს.

2021 წელსვე პირველად ქართულ სცენაზე დაიდგა გენიალური ნორვეგიელი დრამატურგის მორიგი შედეგრი „ჰედა გაბლერი“. ამ ფართომასშტაბიანი ფილოსოფიური პიესის ცენტრალური პერსონაჟი, თეატრის ისტორიაში სამართლიანადაა მიჩნეული ერთ-ერთ ყველაზე ენიგმატურ, დიდ დრამატულ როლად. ჰედას ადარებენ ჰამლეტს, მედეას, იაგოს, ყინულის დედოფალს, შუა საუკუნეების ზღაპრებიდან შემორჩენილ პრინცესას, მეტროპოლს იმ დაზავებული ყოფის წინააღმდეგ, რომელიც უპირისპირდება ინდივიდუალიზმს, თავისუფლებისაკენ ლტოლვას. XXI საუკუნის 20-იანი წლებისათვის მისი დადგმაც მეტაფორის ფუნქციას იძენს. თანამედროვე საზოგადოება თითქოს კიდევ ერთხელ იხსენებს გარდასული ეპოქის ქრესტომათიულ ფასეულობებს და სამუდამოდ ეშვიდობება მათ. იბსენის სახელოვანი „ჰედა გაბლერი“ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორმა თამარ (თათა) პოპიაშვილმა ლაკონურ ერთ მოქმედებიან დრამად წარმოადგინა (პიესის ახალი თარგმანი ეკუთვნის გურამ ღონღაძეს, მუსიკალური გაფორმება თამარ (თათა) პოპიაშვილის). რეჟისორმა სპექტაკლის ვინუალურსა თუ ვერბალურ პარტიტურაში გამოკვეთა ავტორისეულ



ჰ. იბსენის „ჰედა გაბლერი“,  
რეჟ. თ. პოპიაშვილი, რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტული სცენა, 2022.

გრძნობათა ბუნება, „მოდერნიზმის მამის“ დრამებისთვის ნიშანდობლივი სიმბოლიკა. თამთა ასლამაზის მიერ შექმნილმა მინიმალისტურმა დეკორაციამ ზედმიწევნით ასახა ჰედა გაბლერის სულიერი მდგომარეობა. წარმოდგენაში მაღალი, მოშიშვლებული თეთრი კედლები, სასტუმრო ოთახის ცარიელ, გამლილ სივრცეში აქა-იქ ძუნწად განლაგებული კუბები, ყვავილები და წიგნები ახალგაზრდა ქალბატონისთვის სატუსაღოდ გარდაიქმნა. ია სუნიტაშვილის მიერ განსახიერებულმა, თეთრ სიფრიფანა გრძელ საღამურში გახვეულმა სახელოვანი გენერლის სრულქმნილმა ასულმა, სცენაზე პირველი შემოსვლისთანავე, თავისი უკიდურესად გაღიზიანებული საქციელით გვაგრძნობინა, რომ ხაფანგში აღმოჩნდა. შეუფერებელ პარტნიორზე უსიყვარულოდ გათხოვილმა ულამაზესმა ქალმა სინანულით გააცნობიერა, რომ თავისი უცარი, უცნაური ამბოხით, სამსხვერპლოზე მიიტანა თავისი ქალური ბედნიერება. კიდევ უფრო თავზარდამცემი აღმოჩნდა ის ფაქტი, რომ მისი ყოფილი სატროფო ეილერტ ლევბორგი ჯანსაღი ცხოვრების წესს დაუბრუნდა ჰედასათვის ყველაზე საძულველი, თანაკლასელი თეა ელვსტედის დახმარებით და თავისი მეცნიერული გამოკვლევებით ხმაურიან წარმატებას მიაღწია. ძალაუფლებისმოყვარე, უჩვეულო სილამაზით ელვარე ჰედა გაბლერის სრული ანტიპოდი ლელა ახალაიას მიერ განსახიერებული მდაბიო წარმომავლობის, თითქოსდა დაუცველი მარტოსული თეა, ეს ფრთხილი, მიზანდასახული არსება, უსწრაფესად ახდენდა მამაკაცებზე სასურველ ზემოქმედებას. ყოფითი ქალის მზაკვრული არტისტიზმით გაოგნებული ჰედა ძალზე დაგვიანებით აცნობიერებდა თავის ტრაგიკულ მარცხსა და უმწეობას. იგი თვალნათლივ ხედავდა სასტიკ რეალობას, სადაც უსუსური ქალის ნილაბში შემალულმა, თავისი მოქნილი სვლებით შეძლო ის, რისი უნარიც არ აღმოაჩნდა თავად. საკუთარი მიზნებისთვის თავგანწირვით მებრძოლმა, მტაცებლის ალლოიანმა უსახურმა არსე-

ბამ, ოსტატურად აართვა ჯერ შეყვარებული, შემდეგ ქმარი და მოხერხებულად დაეპატრონა ჰედა ვაბლერზე საოცნებო შურისძიების სადავეებს. პრაგმატული გარემოცვის მსხვერპლად ქცეულმა, საძულველი მამაკაცის გასართობად განწირულმა გენერლის ამაყმა ასულმა, თვითმკვლელობითა შეძლო დამცირებისგან თავდახსნა, უსიყვარულო საზოგადოებასთან სამარცხვინო, კომპრომისული ურთიერთობის შეწყვეტა.

ბოსტოკომუნისტური პერიოდის დედაქალაქის თეატრალებმა ღირსშესანიშნავი ექსპერიმენტული დადგმებით გაამდიდრეს დავით კლდიაშვილის თეატრალური სამყაროც. XX საუკუნის 90-იან წლებში განხორციელებულმა ა. ენუქიძის „ირინეს ბედნიერების“ თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ უდავოდ გააფართოვა „დავით კლდიაშვილის თეატრის“ არეალი (1994). იმჟამად ეს სპექტაკლი ლამის რევოლუციური სითამამით იყო გამორჩეული. მასში სიახლე იყო ბევრი რამ. ქართული თეატრისათვის ნოვაცია იყო სცენაზე მაყურებლის განთავსება და თავად მაყურებლის ეპიცენტრშივე განვითარებული მოქმედება. კიდევ უფრო მეტი სიახლე აღმოჩნდა პერსონაჟებისა და მაყურებლის როლების შეცვლა. წარმოდგენის უკანასკნელ ეპიზოდში იხსნებოდა დახურული ფარდა და რუსთაველის თეატრის დაცარიელებულ დიდ დარბაზში მჯდარი ნ. კასრაძის ირინე, მაყურებლისა თუ კრიტიკოსის პოზიციიდან ადევნებდა თვალს მდუმარე საზოგადოებას, სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს.

რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე დადგმულ ამ სპექტაკლში „ქუჩის რეალიზმი“ თამაშდებოდა, რაც სავსებით ასახავდა ჩვენს იმჟამინდელ სინამდვილეს. მაყურებლის თვალწინ ძველი პრობლემები ახალი შინაარსით იყო გადავსებული. სცენის სიღრმეში ბორის წიფურისა მომაკვდავი სამსონ სალამთაძის აგონიის პარალელურად, რამპასთან წარმოდგენილ ბარბაქაძეების წვეულებაზე დანავარდობდა ახალი დროის „რაინდი“, სამსონ სალამთაძის ვაჟი აბესალო – ზ. პაპუაშვილი. იგი თავაშვებული დროსტარების ტრფიალი და ჩვენი იმჟამინდელი ქუჩის „გმირი“ იყო, იარაღიანი, თავსებულად დაუსჯელობის სინდრომით დაავადებული მამლაყინწა. ავბედითი დროის ამ პროტაგონისტს არც დედამისი ეკა სალამთაძე ჩამორჩებოდა და არც სწევბი. ამ სპექტაკლ-



დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. ა. ენუქიძე, რ. სტურუა, რუსთაველის თეატრი, 1994.

ში ყველა ცეცხლოვანი ვნებით იყო შეპყრობილი. ინტელექტუალური დრამის წინამორბედის, დ. კლდიაშვილის ირინესაგან განსხვავებით, ნინო კასრაძის ირინე ლამის უგონოდ ეტრფოდა ზაზა პაპუაშვილის აბესალოს, რომლის ეჭვიანობასაც მზარდი ვნებით ადევნებდა თვალყურს და მისი მამაკაცური აგრესიაც სულ უფრო უმძაფრებდა მწველ გრძნობას. თუ დ. კლდიაშვილის ირინეს ამბოხი არჩევანსა და გაბრძოლებას წარმოადგენდა ღირსების შემლანჯავი ურთიერთობის წინააღმდეგ, ნ. კასრაძის ირინე უეცრად აღმოცენებული მოუგერიებელი გრძნობის მსხვერპლი ხდებოდა.

2013 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დიმიტრი ხვთისიაშვილმაც დადგა „ირინეს ბედნიერება“. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენის მარცხენა ნაწილში განთავსებული სოფლის ელიტის მანეკენ მამაკაცთა ზღვარგადასული ქეიფისაგან სახედაწითლებული, ხელოვნურად წელგამართული ფიგურებისა და ქოლგებს შეყუყული, ჭორიკანა ბანოვანთა ინდიფერენტული მზერით, ნაჩვენები იყო არაჯანსაღი საზოგადოების ცხოვრების წესი. ამ გულგრილი, აპათიური ადამიანების წიაღში სავსებით ბუნებრივი ჩანდა უბედურების „ბედნიერებად“ გასაღების ჩვევა.

წარმოდგენა თამაშდებოდა დანაშაულის გამოძიების რეჟიმში. მაყურებელი ეცნობოდა სოფლის სასურველ სასიძოდ აღიარებულ დავით ხახიძის აბესალოს. იგი ჭირვეული, მოქეიფე, თავნება, გაუწონასწორებელი ფსიქიკის ანალგაზრდა იყო. ვასათხოვარი ქალიშვილის მშობელს – პავლე ნოზაძის ფილიპე ბარბაქაძეს, სასაცილოდ არ ყოფნიდა ქალიშვილის გრძნობები. ე.წ. კეთილდღეობას დახარბებული მამა უყოყმანოდ „ყიდდა“ საკუთარ ნაშიერს და მხოლოდ თავს დატყენილი ტრაგედიის შემდეგ ახერხებდა თავისი დანაშაულის გაცნობიერებას.

რეჟისორული კონცეფციის გასამძაფრებლად, დ. ხვთისიაშვილს სპექტაკლის პირველივე სცენებში შემოჰყავდა, მის მიერვე შექმნილი ახალი პერსონაჟი – ქეთევან შერვაშიძის შემოღობილი ქალი. მექანიკური თოჯინის მოძრაობების მქონე ეს თეთრსამოსიანი სევდიანი არსება, მთელი წარმოდგენის მანძილზე ესწრაფვოდა მარიამ ჩუხრუკიძის ირინეს სიანლო-



დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი, მოზარდმაყურებელთა თეატრი, 2013.

ვეს. იგი თანაგრძნობით ადევნებდა თვალყურს უეცრად „გაბედნიერებულ“ ქალს, რომელიც სპექტაკლის მიწურულს თავადაც იმეორებდა სოფლის ვიჟის მონოტონურ მოძრაობებს. ქეთევან შერვაშიძის შეშლილი ქალის სახით, დამდგმელი ჯგუფი გამოკვეთდა არსებულ გარემოში მომხიბვლელობითა და პიროვნული ღირსებებით გამორჩეულ ქალთა ხვედრს, მათი „ბედნიერების“ ხარისხს.

ახალგაზრდა რეჟისორმა ნიკა ჩიკვაძემ თავის სადებიუტო დადგმად განხორციელებულ დაგით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებაში“ (თავისუფალი თეატრი, 2016), ქართული „ახალი დრამის“ ფუძემდებლის პერსონაჟები დღევანდელი ქართული რეალობისთვის დამახასიათებელი მანკიერებებით წარმოადგინა. სპექტაკლში ლამის ნატურალისტურად „გამიშვლდა“ თანამედროვე ქართული საზოგადოება, უმოტივაციო და უპერსპექტივო ახალგაზრდების აზრდაკარგული ცხოვრების წესი, ჯანსაღი გრძობებისგან დაცლილი, ინდიფერენტული სახე-ხასიათები, რომლებსაც დევრადაციის მასშტაბით არც უფროსები ჩამოუვარდებოდნენ. დადგმაში მეტაფორათა კოლაჟს სცენოგრაფიაში, მიზანსცენებში, მუსიკალურ გაფორმებაში, მსახიობთა თამაშსა თუ კოსტიუმებში, „აგვირგვინებდა“ უახლესი პერიოდის მომძლავრებული ჟარგონი და ძალადობით აღბეჭდილი სცენები. ქართულ სიმღერებს (დები იშხნელების სიმღერები, იაფნანა) ენაცვლებოდა, კვეთდა, გადაფარავდა და ახშობდა ვალსი და ხმაურიანი თანამედროვე უცხოური ჰიტები.

სპექტაკლის სცენური გარემო არჩილ ბარათაშვილის მიერ განსახიერებული ფილიპე ბარბაქაძის ოდა-სახლის ვერანდაზე გამართულ კაფე-ბარს წარმოადგენდა. გაკოტრების პირას მყოფი ბინესმენი, მშვიდად საქმიანობდა და სრულებით არ რეაგირებდა მის თვალწინ მროკავი ახალგაზრდების ორგეისტულ სცენებზე. ეს



დაგით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, რეჟ. ნიკა ჩიკვაძე, თავისუფალი თეატრი, 2016.



უაღრესად თანამედროვე, შუახნის გაეგრობელებული „მანო“, როგორც კი ბექა ბელქანიას არამასკულინურ, უგონოდ გამომთვრალ-დაბოლილ აბესალოს ვნებას „დალანდავდა“ მასავით სასმელითა და ნარკოტიკებით გაბრუებულ, გამჭვირვალე სამოსში გამოწყობილ, ნახევრადმიშველ, ეროტიკულ ცეკვა-თამაშში ჩართულ ირინესადმი, ხელიფენური მეთოდებით, ძალით მიჰგვრიდა ქალიშვილს.

თამარ ნიკოლაძის მიერ განსახიერებული სამსონ სალამთაძის ქვრივი ეკა, გასაღებების ხელში ტრიალითა და საღეჭი რეზინის ღეჭვით შემოდითადა სცენა-ზე. ისიც არჩილ ბარათაშვილის ფილიპე ბარბაქაძესავით ჩვენი დროის „გმირი“ იყო. მსახიობი ხატავდა თავზნეხელალებული, გვარიანად დრონატარები ქალი-ბიზნესმენის სახეს, რომელიც დროულად ეპატრონებოდა „მცირემეწარმე“ ფილიპე ბარბაქაძის შეცვეთილ ბარს, მისთვისაც უაღრესად საჭირო „თავისუფლების თანისს“. ტატო გელიაშვილის მიერ განსახიერებული, ტრადიციულ დადგმებში ერთ-ერთი ყველაზე ზნეკეთილი ვიქტორი, სპექტაკლში სულით ღატაკი, მერკანტილური ინტერესების მქონე სექსუალური უმცირესობის წარმომადგენლად იქცა. საგანგაშოდ გადაგვარებულ საზოგადოებაში, თითქოს მხოლოდ ირინეზე შეყვარებული მიხეილ გავაშელის პავლე როდამაშვილი იყო ოდნავ განსხვავებული, თუმცა ძალზე დაგვიანებით ავლენდა მასზე გავლენიან მეტოქესთან თავის მისუსტებულ ამბოხს და იმსახურებდა კიდევ ორმო – სანაგვეს.

სპექტაკლის მეორე ნაწილში, მამისეული ოჯახიდან თითქმის გაძევებული ირინე, თვინიერი მეუღლის როლში წარმოგვიდგა, რომელსაც კვლავაც თან სდევდა თავისუფლებისმოყვარე ქალის სევდიანი მზერა, რაც ბუნებრივად უძაფრებდა ეჭვებს თავადაც საეჭვო ვოიაჟების მოყვარე აბესალომს. გაღეშილი ქმრის მიერ გამოვლენილი მორიგი ძალადობისას, უსიყვარულოდ „გაბედნიერებული“ ქალი ვულკანივით აფრქვევდა თავის სიძულვილს არასრულფასოვანი მეუღლისადმი. წარმოდგენის ფინალში ქმარს გაყრილი ქალის პოზაში მდგარი, ყურსასმენებმორგებული და შეუსმენელი ირინე, ჯიუტად იწყებდა მუსიკის ზემოქმედებით როკვას. მის საგალალო ხვედრს ნათელს ჰფენდა ირგვლივ შემოჯარული დამბაჩებმოღერებული თანასოფლელების პირქუში სახეები, რომლებიც გაავებულნი მიიწვედნენ ურჩ ლამაზმანზე შურისძიების აღსასრულებლად.

თანამედროვე აპოკალიფსური საუკუნის ემანაციად წარმოგვიდგა ჭიათურის თეატრში ვიორგი შალუტაშვილის მიერ დადგმული ირაკლი სამსონაძის „მეთევზე ერთი, ორი...“ (2016). ქუთაისისა და ჭიათურის თეატრების ერთობლივი ნამუშევარი აბსურდის სათეატრო ესთეტიკის პრინციპებით, იგავურ-ფილოსოფიურ სანახაობად იქნა გააზრებული. თეო კუზნიანძის სცენოგრაფიის ცივი, ინტიმური გარემო გარდაცვლილთა მოსასვენებელის ალუზიას იწვევდა... ია საკანდელიძის მუსიკალური გაფორმების ძირითადი პასაჟებიც ზღვარს შლიდა ამქვეყნიურსა და იმქვეყნიურ, რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის. რეჟისორი და ორი მსახიობი პირობითი გამომსახველობითი ხერხებით ზედროულ პრობლემაზე, ომში დაღუპული ჯარისკაცების ტრაგედიაზე ახდენდნენ აქცენტს. მსახიობების –

დავით როინიშვილისა („უფროსი მეთევზე“) და გიორგი ჩაჩანიძის („უმცროსი მეთევზე“) პერსონაჟები აღიქმებოდნენ მტრებად, მეგობრებად, მამა-შვილად, სიცოცხლისა და სიკვდილის მეტაფორებად. ეს ორი დაბნეული არსება თითქოს მიწიერსა და არაამქვეყნიურ ყოფას, დასავლურსა და ჩრდილოურ ორიენტის შორის „მოძრაობდნენ“. „ნა ლევო“ – ამბობდა უფროსი, „ლევფტს“, – პასუხობდა უმცროსი. ცხადი ხდებოდა, რომ ამ ორი ჯარისკაცის ტბაზე თევზაობაში, მათი იმანენტური პოლიტიკური არჩევანიც იყო ნაგულისხმევი. სხვათა ომებს გაუცნობიერებლად შეწირული ეს ორი „პატარა ადამიანი“, მხოლოდ ახლობლებისთვის წარმოადგენდა მნიშვნელოვან სასიცოცხლო ღირებულებას. დიდი პოლიტიკის მჩნიბავთა თვალსაწიერსა თუ სამყაროს თვალუწვდენელ მერიდიანზე, ისინიცა და მრავალი სხვა მათი მსგავსიც, სრულიად უმნიშვნელო, უხილავ „წერტილებად“, უსარგებლო არსებებად, მხოლოდ ე.წ. საზარბაზნე ხორცად აღიქმებოდნენ.

ქართულ თეატრში გიორგი შალუტაშვილის მიერვე პირველად დაიდგა ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2019). ვასული საუკუნის 90-იანი წლების განწყობით, პატრიოტიზმის რაობის, ადამიანის დანიშნულებისა თუ ყოფნა-არყოფნის გააზრების მცდელობით გადატვირთული დრამატურებისეული ტექსტი, სპექტაკლში XXI საუკუნის თვალთახედვიდან იქნა წარმოდგენილი. უსაზღვროდ ვრცელი დიალოგ-მონოლოგებით, რთული ფილოსოფიური წიაღსვლებით გადავსებული პიესა სასცენო რედაქციაში ლაკონურ ტრანსფორმაციად შემოგვთავაზეს. წარმოდგენა დისტანციური ხედვით აფასებდა ღირებულებათა ნგრევის, 1989 წლის 9 აპრილის სისხლიანი მოვლენების ტრაგიკულ შედეგებს, განვლილ დრამატულ პერიოდს, უჩვენებდა ომგამოვლილი ახალი თაობის განწყობასა და ტკივილს, მათ მიერ აღქმულ წარსულს.





ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“,  
 რეჟ. ვიორგი შალუტაშვილი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2019.

სცენაზე იყო რეალურ-ირეალური, პირობით-ნატურალისტური, მეტაფორული გარემო. მინიმალისტური ხერხებით განხორციელებული დეკორაცია სიურრეალისტურ სურათს ჰგავდა. აქ იყო მინიატურული კაფელის კედელი, რკინის კასრი, აკვანს მიმსგავსებული რკინის სკამი და ვრძელი შავი ორმო. ავანსცენის კიდესთან ვრძლად გაჭრილი ამ ორმო-საფლავიდან ამოდიოდა მთავარი მოქმედი გმირი, ვიორგი ტაბიძის ფერმერთალი, შიმშორეული, აპათიური ბაბილა მეორე. მსახიობის მიერ განსახიერებული თეთრსამოსიანი ახალგაზრდა კაცი ჰგავდა იმქვეყნიურ ბინადარსაც, საავადმყოფოს მრავალწლიან, წამლებით გაბრუებულ სულით ავადმყოფ პაციენტსაც და ბაბილონის გოდოლად ქცეულ, შეშლილ სამყაროში დაკარგული თაობის სახესაც. ეს მოფარფატე არსება გაუვალ ლაბირინთად გააზრებულ ბაღში, ეზოში, საავადმყოფოსა თუ სულეთს შორის გზა-გასაყარში, მისთვის თითქოსდა უცხო სივრცეში მიიგვლევდა გზას, თან მოთმინებით ეძებდა თავის ე.წ. ორეულს. სცენაზე დაგვიანებით ჩნდებოდა ლევან გაბრაავას ბაბილა პირველი. იგი მეგობართან შედარებით გაცილებით თამამი, აგრესიული, გონიერი და ბრძენი იყო. ფარულ აუდიენციაზე მოხმობილი ვიზიტორი, ქანცვაცლილი ლასლასით, ფენდაფენ დაჰყვებოდა ბაბილა პირველს. იგი ინტერესით, მოწიწებითა და რწმენით ისმენდა მისთვის ავტორიტეტული პერსონის ვრცელ ტირადებს ადამიანის აზრდაკარგულ, წამიერ ყოფაზე.

„ჯადოსნური ბაღის“ მასპინძელ წყვილს, მოულოდნელად ევლინებოდათ ბექნუ ქაფიანიძის მიერ განსახიერებული ლოთი. გაუსაძლისი მიწიერი ყოფით მშფოთვარე, სულიერი ტკივილებით განაწამები ახალგაზრდა, ბრაზობდა, წვალობდა, უშედეგოდ ცდილობდა უცნაური ბაღიდან გასასვლელის პოვნას. უსას-

რულო წრეზე სვლით დაღლილი, მრავალგზის კვლავ განვლილ, საწყის მონაკვეთში დაბრუნებული კაცი, იქვე, რუინის სკამზე დაეშვებოდა. დეპრესიულსა და იმედდაკარგულს მალევე შფოთიანი, ღრმა ძილი ეუფლებოდა. უხილავი, მაგრამ მყარი კედლით შემოღობილ უცხო გარემოში დატყვევებული ადამიანები, თითქოს ვიღაც უხილავის ტუსაღებად, განუითხვის დღის მოლოდინში მყოფ არსებებად აღიქმებოდნენ, საიდანაც აღარ ეწერათ მისჯილი თუ მათთვის შემზადებული ლაბირინთიდან თავდახსნა.

სპექტაკლის პირველ ნაწილში სცენის ყოველი მხრიდან სუსტად აღწევდა გულსაკლავად მოქვითინე ახალგაზრდა ქალის ხმა, რომელიც თავგანწირვით ეძებდა და დასტიროდა მისთვის უძვირფასეს ადამიანს. მისი სახით მოგვიანებით სცენაზე შემოდიოდა სპექტაკლის მეოთხე პერსონაჟი, სოფო ლეჟავას მშვენიერი, ვარდისფერგაბიანი ახალგაზრდა ქალი. იგი ფეხაკრეფით, შეუმჩნეველად სტუმრობდა მარადიულ პრობლემებზე მოკამათე მასპინძლებს. ნაზი, ჰაეროვანი ქალი, ინვალიდის ეტლს მოაგორებდა საყვარელი კაცის „სხეულით“ და კეკლუცი, ნარნარი მოძრაობებით თავს აწონებდა დამხვდურებს. უეცრად, რადიკალურად ეცვლებოდა განწყობა. მისი გააგებელი, შემოღობილი სახე, გამყინავი ხმა და არა-ადამიანური ენერჯია, თავზარდამცემ შიშს აღძრავდა. წამის წინ მშვიდი, ნარნარი მოძრაობების მქონე, გამმაგებული კონვულსიური ცანცანით გრენდა მთელ სხეულსა თუ პირისახეს. სულ ცოტა ხნის წინ უსაზღვროდ ტკბილმოუბარი და კეთილგანწყობილი, გამაოგნებელ აგრესიას აფრქვევდა. თითქოსდა მოგრძალებული ქალი, ამჯერად გესლსა და ღვარცოფს ანთხევდა. შემამოფოთებელი თავდასხმებით შემცბარი მამაკაცები ამოდ ცდილობდნენ ყალყზე შემდგარი აღქაჯის დამშვიდებას, მისგან დისტანცირებას.

სპექტაკლში ჩართული სპექტაკლი პერსონაჟთა აღსარების სახეს იძენდა. თითოეული მათგანი წვალობდა გაეზრა საკუთარი წარსულის ყველაზე შეუცნობელი, მტკივნეული ეპიზოდი, რომლის კვალიც მარადიულ დაღად აღბეჭდვოდით ფსიქიკაზე. დროდადრო ბეჭუ ქაფიანიძის ლოთ კაცს ვარდისფერგაბიანი ქალი თავის დაკარგულ სატრფოს ამსგავსებდა, ისევ ელვისებურად ეცვლებოდა განწყობა, თან ეტლში მისვენებულ, უცხოელ მეუღლედ აღქმულ ბალიშს, უცხოეთში გამგზავრებისთვის ამზადებდა. რეალობას აცდენილი, გაურკვეველ განზომილებაში გაჭრილი ასული ველარ ახერხებდა თავსდატენილი ტრაგედიის გადავიწყებას, საკუთარი თავის მართვას და თავდავიწყებით ოცნებობდა მშობლიური გარემოდან შორს გაქცევაზე, სადაც აღარაფერი გაახსენებდა საზარელ, დაუვიწყარ წარსულს.

სპექტაკლში მონაწილე თითოეული პერსონაჟის ხვედრი მშობლიური ქვეყნის მდგომარეობის ახლოგად „იკითხებოდა“. ჯოჯოხეთური „ბალის“ მოჯადოებულის, უხილავი ძალის ნებით ნაცნობ-უცნობ წრეზე მოგზაური ახალგაზრდები, ვერ ახერხებდნენ ამოეხსნათ გაუვალ ლაბირინთში მათი დატუსაღების მიზეზი, მოეპოვებინათ ჩიხიდან გასვლის, ტყვეობიდან თავდახსნის შანსი, დაეძლიათ უხეივანის დაუძლეველი ნება, მისი უცნაური, მოულოდნელი მსჯავრი.

პოსტკომუნისტური ეპოქის საწყის წლებში განხორციელებულ, ახალი პერიოდის ცვალებადი რიტმის, განწყობის, მდგომარეობის, ახალ ღირებულებათა გამომსახველ დადგენებში, ყურადღების ცენტრში მოექცა ახალი თაობის თვითგამოხატვის ჟინით, ექსცენტრიული რეალობის გამოსახვის ვნებით განწყობილ რეჟისორთა აზროვნება. მათ სწორედ XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან შექმნეს თავიანთი პირველი წარმატებული სპექტაკლები და XXI საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ქართული თეატრალური რეჟისურის სახედ იქცნენ. სწორედ მათ მიერ დაფუძნდა და გაფართოვდა ახალგაზრდული, მცირე თეატრების ქსელი, დამკვიდრდა ახალი სივრცეების მოძიების ტრადიცია, კლასიკის თამაში გააზრება, ექსპერიმენტული დადგმები, ინტიმური და სისასტიკის თეატრის პრინციპთა გაზიარება, უახლეს პრობლემებზე ორიენტირი, ფსევდოღირებულებათა წარმოჩენის ვნება. 90-იანელთა ხელოვნება რადიკალურად შეეცადა დისტანცირებას ტრადიციული სათეატრო შენობის, ესთეტიკის, ძირითადი თემების, მისი გამომსახველი ხერხებისაგან. მომდევნო პერიოდის რეჟისორთა მიერ კიდევ უფრო აქტიური ტემპით გაგრძელდა ფასეულობათა გადაფასება, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის გაფართოება, ახალგაზრდების ტკივილთან მიახლოება. ინტელიგენციის დაუნდობელი კრიტიკა, მათი პასუხისმგებლობის ამალღების აუცილებლობის ნიშნით განხორციელდა. გაცნობიერდა უკიდურესად სანიფათო აპოკალიფსური სინამდვილე, მყარი ღირებულებების ქრობის საგანგაშო ნიშნები, რომლის მიზეზთა კვლევა, შედეგთა გააზრება, სიტუაციის ნორმალიზების პროცესში ჩართულობა ამჯერად საყოველთაო რეზონანსს იძენს.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბალანჩივაძე რ., გაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989;
2. ბაქრაძე ა., ნიღბების სამყაროში, თეატრი და ცხოვრება, 1994, №1;
3. „ენისა და სტილის უძველესი თეორიები“, SPb., 1996;
4. ბოკუჩავა თ., ძალადობისა და ტანჯვის მითოლოგიური პარადიგმები „ტროელ ქალებსა“ და „პრომეთეში“, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. VIII, „მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში“, თბ., 2018;
5. ველში ვ., „პოსტმოდერნი“ ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა, აფრა, 1998, #4;
6. მუმლაძე დ., თანამედროვე სათეატრო თეორიები, თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, №10, თბ., 2006;
7. მუმლაძე დ., ჩეხოვის „სამი და“, მარჯანიშვილის თეატრში, ხელოვნება, თბ., 1998, #1-2;
8. კრებ. „რეჟისორის ჩანაწერები“, თბ., 2016,
9. კრებ. ქართული თეატრი 2015-2018“, თბ., 2020,
10. კრებ. „ქართული თეატრი 2019“, თბ., 2020,
11. ყუშიტაშვილი ფ., ჩემი საყვარელი ბალაგანი, გაზ. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12. 4, #26;
12. ხეთავერი ლ., ჰამლეტის უცნაური ღიმილი, თეატრი და ცხოვრება, 1991, №5;
13. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка, М., 1958;
14. Мрожек С., Хочу быть лошадыо: сатирические рассказы и пьесы, М., 1990.

## **THEATER PERFORMANCE AS A METAPHOR**

(Main accents of the post-communist period on the theatrical stages of the Georgian capital)

### Summary

The article “Theatre Performance as Metaphor” is a paper dealing with the study of the theatre performances of the post-communist period in Georgia from the socio-political point of view. First of all, on the basis of the studies of well-known theorists – Gregory L. Ulmer, Roland Barthes, Guy Debord and others, the essence, peculiarities, aesthetic functions, standards of the effect of metaphor are explained. The main part of the article reports on the tendency of founding alternative theatres and the theatrical processes that were activated in the 80s and 90s of the 20th century.

For the new generation of the 80s, the repertoire of the “Small Stage” of the Rustaveli Theatre, which was extremely popular at that time, is considered the beginning of this new period. This repertoire and stage was founded at the College of Theatre Studies under the auspices and guidance of the director Gizo Jordania. The article also mentions the experimental youth theatre founded by Shalva Gazerelia on the basis of the State Theatre for Young Audiences. Plays by playwright Irakli Samsonadze, then a beginner, were performed on the stage of this experimental theatre – “The Lucky Ticket” and “Easter at the Abolished Cemetery”. These performances are perceived as the beginning of a new theatre reform. These performances showed the confrontation of generations that had come to a head in the 90s, the absurdity of everyday life, approaches to the aesthetics of absurd theatre. These performances indicated that it was time to find a new theatre model, radical process of change, the indispensability of the movement of small theatres.

In this article, the following themes are highlighted – radically opposed themes in theatre art in the 1990s (idea of national specificity, nihilism, compulsion for self-determination, problems of loneliness and national minorities, etc.). Subchapters present the brief history and aesthetics of alternative theatre spaces, new theatre forms – these are: “The Rustaveli Cellar Theatre”, “The Vake Cellar Theatre”, “The Freedom Theatre”, “The Royal District Theatre”. Also examined are the most important performances of the new directors: Levan Zuladze, Avtandil Varsimashvili, Goga Tavadze, Giorgi Margvelashvili, Andro Erukidze, Dimitri Khvtisiashvili (“Faust”, “Irine’s Happiness”, “The Cherry Orchard”, “Danse macabre”, etc.). The article also examines performances of the 21st century (“A Doll’s House” by V. Khuzishvili, “Nugzar and Mephistopheles” by G. Tavadze,

“The Wretch” by M. Charkviani, “The Labyrinth” by G. Shalutashvili, “Hamlet” by L. Zuladze, “Ghosts” by S. Aslamasishvili, “Hedda Gabler” by T. Popiashvili, etc.). The formation of the principles of “theatre cruelty”, which, together with other tendencies, are considered a metaphor of the new Georgian reality, social mood and attitude, as well as theatre processes. The young directors’ drive for non-traditional, scandalous representations of the classics (Chekhov, Shakespeare, Ibsen, Kldiashvili, Strindberg) is also discussed.



## **THEATER-AUFFÜHRUNG ALS METAPHER**

(Hauptakzente der postkommunistischen Periode auf den Theaterbühnen der georgischen Hauptstadt)

### Zusammenfassung

Der Beitrag „Theater-Aufführung als Metapher“ stellt eine Abhandlung dar, die sich mit der Erforschung der Theateraufführungen der postkommunistischen Periode in Georgien aus der sozial-politischen Sicht befasst. Zunächst wird anhand der Studien von bekannten Theoretikern – **Gregory L. Ulmer**, Roland Barthes, Guy Debord u. a. das Wesen, die Besonderheiten, ästhetische Funktionen, Maßstäbe der Wirkung der Metapher erläutert. Im wesentlichen Teil des Beitrags wird von der Tendenz der Gründung der alternativen Theater und den Theaterprozessen berichtet, die sich in den 80-er und 90-er Jahren des 20. Jh.-s aktiviert hatten.

Als Beginn der neuen Periode gilt für die neue Generation der 80-er Jahre das Repertoire der damals äußerst populären „Kleinen Bühne“ des Rustaveli-Theaters. Dieses Repertoire und diese Bühne wurde an der Hochschule für Theaterwissenschaft unter der Schirmherrschaft und Anleitung des Regisseurs Gizo Jordania gegründet. Im Artikel wird auch das von Shalva Gazerelia gegründete experimentelle Jugendtheater auf der Basis des Staatlichen Theaters für junge Zuschauer erwähnt. Auf der Bühne dieses experimentellen Theaters wurden Theaterstücke von dem Dramatiker Irakli Samsonadze, damals eines Anfängers, aufgeführt – „Die Glücksfahrkarte“ und „Ostern auf dem abgeschafften Friedhof“. Diese Aufführungen werden als Beginn einer neuen Theaterreform aufgefasst. In diesen Aufführungen wurde die Konfrontation der Generationen gezeigt, die sich in den 90-er Jahren zugespitzt hatte, die Absurdität des Alltags, Annäherung an die Ästhetik des Absurden Theaters. Diese Aufführungen deuteten darauf hin, dass es an der Zeit war ein neues Theatermodell, radikalen Veränderungsprozess zu finden, die Unabdingbarkeit der Bewegung von kleinen Theatern.

Im vorliegenden Artikel werden folgende Themen hervorgehoben – radikal entgegengesetzte Themen in der Theaterkunst in den 90-er Jahren (Idee der nationalen Besonderheit, Nihilismus, Zwang zur Selbstbestimmung, Probleme der Einsamkeit und der nationalen Minderheiten u. a.). In Unterkapiteln wird die kurze Geschichte und Ästhetik der alternativen Theaterräumen, neuer Theaterformen dargestellt – diese sind: „Das Rustaveli Kellertheater“, „Das Kellertheater von Vake“, „Das Freiheitstheater“, „Das Theater des Königlichen Viertels“. Ebenso werden die wichtigsten Aufführungen der neuen Regisseure untersucht: Levan Zuladze,

Avtandil Varsimashvili, Goga Tavadze, Giorgi Margvelashvili, Andro Enukidze, Dimitri Khvtisiashvili („Faust“, „Irides Glück“, „Der Kirschgarten“, „Danse macabre“, etc.). Im Artikel werden auch Aufführungen des 21. Jh.-s untersucht („Ein Puppenheim“ von V. Khuzishvili, „Nugzar und Mephistopheles“ von G. Tavadze, „Der Elender“ von M. Charkviani, „Das Labyrinth“ von G. Shalutashvili, „Hamlet“ von L. Zuladze, „Gespenster“ von S. Aslamasishvili, „Hedda Gabler“ von T. Popiashvili u. a.). Die Herausbildung der Prinzipien der „Grausamkeit des Theaters“, die gemeinsam mit anderen Tendenzen, als Metapher der neuen georgischen Wirklichkeit, der gesellschaftlichen Stimmung und Gesinnung sowie der Theaterprozesse gelten. Anbei wird auch der Trieb der jungen Regisseure zur nichttraditionellen, skandalösen Darstellung der Klassik (Chekhov, Shakespeare, Ibsen, Kldiashvili, Strindberg) behandelt.