

ჭადუნ კანტორი

სათეატრო მეპკვიდროზა



თბილისი
2015 წელი

ნიგნი ეძღვნება მსოფლიო და პოლონური თეატრის ცნობილ და მნიშვნელოვან რეჟისორს, თეორეტიკოსს, მხატვარს ტადეუშ კანტორს (1915-1990). წელს მსოფლიო მისი დაბადებიდან 100 წელს აღნიშნავს და კრიკოტეკის შემნის 60 წელს. იგი გახლავთ პლასტიკური ავანგარდისა და მხატვრის თეატრის შემქმნელი. ნიგნში თავმოყრილია მისი უნიკალური წარმოდგენების აღწერა, მისი მანიფესტები და სადადგმო ჩანაწერები. აღნიშნული გამოცემით ქართველ მკითხველს პირველად ეძლევა საშუალება ვრცლად გაეცნოს ამ ხელოვანს ვინც სერიოზული გავლენა იქონია მეოცე საუკუნის თეატრზე. ნიგნი აგებული როგორც დამხმარე სახელმძღვანელო და თეატრით დაინტერესებული მკითხველის გარდა განკუთვნილია ხელოვნებით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისთვის.

**გამოცემა პუბლიკაციისთვის მომზადებულია
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ**

ავტორი და შემდგენელი: ლევან ხეთაგური
გამოცემის რედაქტორი: ირინა ბაგაური
დამკაბადონებელი: თამარ ტყაბლაძე

© ლევან ხეთაგური

© SCF

ISBN 978-9941-9165-9-5

განსაკუთრებული მადლობა:

**პოლონეთის საელჩოს და ბატონ: კშიშტოფ ლუკიანოვიჩს
ევრო დელეგაციას და პროგრამა LET's MEET EUROPE-ს
ქალბატონ ნინო ძანძავას**

**შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის რექტორს: გოგი მარგველაშვილს
ნიდერლანდების სამეფოს კულტურის საერთაშორისო ფონდ "კავკასიას"
ბატონ მიხეილ მესტიერიშვილს**

პროექტის კოორდინატორი და წიგნის დიზაინი მარიამ ნიბახაშვილი

**პროექტი მომზადებულია ევროკავშირის კულტურის
კვირეულის ფარგლებში
Peoject prepared in the frames of EU Week of Culture**

**პროექტი დაფინანსებულია ევროკავშირის მიერ
Project Funded by the European Union**



**წიგნი გამოცემულია ნიდერლანდების კულტურის საერთაშორისო
ფონდ „კავკასიის“ მიერ საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტთან თანამშრომლობით**

სარჩევი

ტადეუშ კანტორი - მოკლე ბიოგრაფია	8
ტადეუშ კანტორი - შემოქმედება	17
პლასტიკური ავანგარდი" და " ვიტკევიჩის ვარიაციები"	26
წყლის ქათამი	38
სიკვდილის თეატრი	51
მკვდარი კლასი	52
ველიოპოლე, ველიოპოლე	67
უნდა ჩაძაღდნენ მსახიობები	85
მე აქ უკვე არასდროს არ დავბრუნდები	94
დღეს ჩემი დაბადების დღეა	101
კანტორს უყვარს მეტაფორათა მეტამორფოზები	107
თეატრი და სიკვდილი	108
სიკვდილი და ხელოვნება	110
კანტორი, როგორც თეატრის თეორეტიკოსი	111
ტადეუშ კანტორის არქივიდან	114
თავდაპირველად მივიჩნევდი	114
მარიონეტული თეატრი	122
ულისე. 1944	124
უმდაბლესი ხარისხის რეალობა	130
"ნულოვანი" თეატრის მანიფესტი	139
სცენის აღწერა	142
კარადა	151
გარდერობი	153
წყლის ქათამი	156
თეატრ კრიკო-2-ის შექმნა	159
იდეისა და კონცეფციის აღდგენა	160

თეატრი "თავსდება" თვით ცხოვრებაში	161
ავტონომიური თეატრის იდეა	163
ნულოვანი თეატრის კონცეფცია	167
სიკვდილის თეატრი	168
მკვდარი კლასი	182
მოგზაურობის იდეა	192
ავანგარდი	194
საბაზრო ბალაგანი	197
დაბრუნება საბაზრო ბალაგანთან	198
ოფიციალურობა	200
თეატრ კრიკო-2-ის სტრუქტურა	201
ტრადიციული სქემა	202
ავტონომიური თეატრის პირობები	202
ავტონომიური თეატრის ამოსავალი მდგომარეობა თეატრ კრიკო-2-ის წარმოქმნა	203
ეტაპის ცნება	204
ხელოვნებაში ახალი სიტუაციის შექმნის პერიოდი	205
სპექტაკლის ექსპლიკაციის ეტაპი	205
მიზეზი "პრემიერებს" შორის ხანგრძლივი შესვენებებისა	206
მსახიობის მდგომარეობა	207
ილუზია და განმეორება	211
განვითარება ხელოვნებაში	218
ამონარიდები პროგრამებიდან და სპექტაკლის მეგზურებიდან	221
ლიტერატურა	240
ვიდეოგრაფია	241
კომენტარები	242
წიგნის ავტორის და შემდგენელის შესახებ	283

კანტორის შესახებ არა ერთი წიგნი დაწერილა და დაიწერება, რაც დრო გადის კიდევ უფრო მეტად იზრდება კანტორის მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრის პრაქტიკასა და თეორიაში.

შესაბამისად, მის მიერ დატოვებული სპექტაკლები შემონახული, როგორც ვიდეო ჩანაწერები (მათ შორის ვაიდას კინოფილმი), ასევე მისივე მანიფესტები, წარმოდგენების მეგზურები, პროგრამები და სხვა სათეატრო მასალა ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას კანტორის შემოქმედებაზე. ამიტომაც სპექტაკლების აღწერისას ძნელი იქნება სიახლის შემოტანა ახალი ავტორების მხრიდან და ზოგიერთი პარალელის, დასკვნის და განზოგადების გარდა ის დაემთხვევა სხვა ავტორების აღწერებს; რაც ასევე ახალ რეალობას ქმნის, როდესაც არა მხოლოდ აღწერაა დოკუმენტი არამედ ვიდეო მასალა, ანუ ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით. ახალი რეალობა სპექტაკლის ციფრული შენახვაა და ის ფენომენი რასაც კრიკოტეკა თეატრის, სპექტაკლის ბიბლიოთეკა არქივი ქვია, შემოთავაზებული თავად კანტორის მიერ.

ქართველი მკითხველისთვის ეს კანტორის შესახებ ყველაზე ვრცელი პუბლიკაცია იქნება. ნარკვევი აერთიანებს ინფორმაციას იმ გამოცდილების შესახებ, რაც დაგროვდა პოლონურ, ბრიტანულ, რუსულ, გერმანულ და სხვა სათეატრო კვლევებში.

წინამდებარე გამოცემა საშუალებას აძლევს ქართველ აუდიტორიას, პირველად გაეცნოს კრებულში მოტანილ მრავალ ტექტსა და მანიფესტს, გამოცემაში ასევე თავი მოუყარეთ კანტორის წარმოდგენების აღწერას და შინაარსს ასევე მის თეორიულ მემკვიდრეობას. მისი ტექსტები წარმოადგენს, გარდა იმისა, რომ დამოუკიდებელ თეორიულ განაცხადს წარმოადგენს, ისინი ხშირად გამოიყენება მანიფესტებად და ამავე დროს საინტერესო გასაღებსაც წარმოადგენს სპექტაკლი ჰეფენინგების სიმბოლოების ამოსახსნელად. ეფიქრობთ, რომ თეატრით დაინტერესებული ფართო აუდიტორიისთვის საინტერესო იქნება გადაშალოს თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი, რომელსაც კანტორი ეწოდება.

*ლევან ხეთაგური
დოქტორი, პროფესორი*

ჭაფეუმ კანტორი

სათეატრო მეძკვიდრეობა

ტადეუშ კანტორი - მოკლე ბიოგრაფია

*"თეატრი-ყველაზე მშვენიერია, რამეთუ
იგი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის მდებარეობს"*
ტადეუშ კანტორი

საბჭოთა პერიოდში, განსაკუთრებით, მისი უძრავობის დროს – ერთ-ერთ ევროპულ თეატრალურ ცენტრს სწორედ პოლონეთი წარმოადგენდა. პოლონური თეატრი, რომელიც თეატრალურ ძიებათა ავანგარდში იდგა, როგორც რეჟისურის ასევე დრამატურგიის თვალსაზრისით, ჭეშმარიტ თეატრალთა მისაბამ და სამაგალითო ადგილად იყო ქცეული.

მრავალმხრივი აკრძალვების გამო, მსოფლიო თეატრალური პროცესის თვალყურის დევნა პოლონური თეატრის საშუალებით იყო შესაძლებელი. ამ პერიოდში პოლონეთში ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირში, არსებობდა ფორმალური და არაფორმალური ავტორიტეტები. არაფორმალურებს შორის, სადაც გაცილებით საინტერესო საძიებო პროცესებით გამოირჩეოდა თავი მოეყარათ ისეთ შემოქმედებს, როგორებიც არიან: შაინა, ვაიდა, გროტოვსკი და კანტორი.

კანტორის შესახებ ბევრი რამ გავიგე თბილისში და მოსკოვში სწავლის დროს. მის ხელოვნებასთან შეხება კი მომინია მხოლოდ 1996 წელს, როდესაც შესაძლებლობა მომეცა, მის შემოქმედებას გავცნობოდი კრაკოვში. კანტორი უკვე ექვსი წლის გარდაცვლილი იყო.

1996 წელს სილეზიის უნივერსიტეტში, კატოვიცაში ყოფნის დროს, რამდენიმე საათი გავატარე კრაკოვში – კანტორის სახლ-მუზეუმში, მის ბიბლიოთეკასა და ვიდეო დარბაზში. პირველად ვიხილე მისი წარმოდგენების ვიდეო ვერსიები, მათ შორის "მკვდარი კლასი" რომელიც თვით ვაიდას ჰქონდა გადაღებული. "მკვდარი კლასი", მართლაც



განსაკუთრებული ნაწარმოებია, სწორედ ნაწარმოები და არა მხოლოდ სპექტაკლი. იგი ჰეფენინგია, რომელშიც კანტორი მთელი წარმოდგენის დროს, როგორც დირიჟორი ცენტრშია და ჩუმად ხელმძღვანელობს მას. სპექტაკლში უფრო ღრმადაა განვითარებული დიუშანის იდეა, ყოფითი ნივთების ხელოვნების ობიექტებად ქცევისა. ობიექტი მსახიობებთან შეხებისას ჯერ მეტაფორად იქცევა, ხოლო შემდეგ მეტამორფოზებს განიცდის. წარმოდგენაში თოჯინასთან ერთად, ადგილს მანიკენები იკავებენ. აქ მანიკენები კანტორის მიერ მკაფიოდ გამოხატული, საოცარი გამომეტყველებითაა შექმნილი, რომელიც თვითოეული პერსონაჟის მატერიალურ-ფიზიკურ ნაწილს და ორეულს წარმოადგენს. ყოველივე ამის შესახებ კანტორი საუკუნის დასაწყისში გავრცელებული ავანგარდული ენით საკმაოდ საინტერესოდ გადმოსცემს მანიფესტში "მკედარი თეატრი". გორდონ კრეგის "მსახიობი - მარიონეტის თეორია", კანტორის წარმოდგენებში პრაქტიკულად იყო განხორციელებული. ახლა უფრო გასაგები გახდა ადოლფ შაინის სპექტაკლებში გამოყენებული მანიკენები, თოჯინები, რომელიც ჯერ კიდევ 80-იანი წლების ბოლოს მქონდა ნანახი.



კანტორის სახლში, მის მიერ შესრულებული გრაფიკისა და ფერწერის მუდმივი ექსპოზიციას გადაწყდებით და ამასთან, აქ ნახავთ ძალიან საინტერესო ობიექტებს, რომლის მთავარი თემა ქოლგის იმპროვიზაციებია. ქოლგა მისთვის მეტამორფოზათა რიგის საფუძველს წარმოადგენდა, ამიტომ ექსპოზიციაში მათ სხვადასხვა ფერებსა და სხვადასხვა მდგომარეობაში გადააწყდებით. ქოლგას მისი მანეკენებიც ხშირად მიმართავდნენ, ისევე, როგორც სკამსა და მის ვარიაციებს.

დისიდენტი კანტორი ცხოვრების ბოლოს გახდა აღიარებული. მაგრამ მას აღარ შეუცვლია თავისი მყუდრო საცხოვრებელი გარემო, - მან თავისი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი წლები გაატარა მშვენიერ ძველ უბანში, საკმაოდ ახლოს კრაკოვის ცენ-

ტრალური მოედნიდან, რომელიც დღესაც მზადაა უმასპინძლოს შუასაუკუნეების თეატრალურ ფორმებს.

ტადეუშ კანტორი (Kantor Tadeusz Maria, 1915 – 1990) ცნობილი პოლონელი მხატვარი, რეჟისორი, თეორეტიკოსი და სცენოგრაფია.

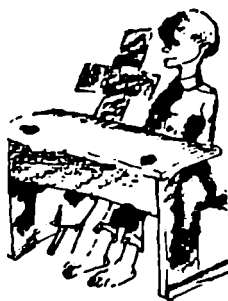
კანტორი დაიბადა 1915 წლის 6 აპრილს ველიოპოლეში, 1933 – 1939 წლებში სწავლობდა კრაკოვის სამხატვრო აკადემიის სცენოგრაფიის ფაკულტეტზე პროფესორ ფრიშთან. იქიდან გამომდინარე, რომ ამ პერიოდში გერმანული ბაუჰაუზის სიმბოლიზმისა და ექსპერიმენტების გავლენას განიცდიდა, კანტორი ჯერ კიდევ აკადემიის კედლებში აჩვენებს (მხოლოდ ერთხელ) სპექტაკლს მორის მეტერლინკის პიესის “ტენტიანჟილის სიკვდილის” მოტივებზე, რომელშიც მოქმედებდნენ მსახურთა მარიონეტული ფიგურები. აქ უკვე გამოვლინდა მისი მისწრაფება “მხატვრის თეატრისკენ”. სწორედ ამ მიმართულებით განვითარდა კანტორის შემდგომი შემოქმედებითი გზა, როგორც სცენოგრაფისა, პლასტიკური ავანგარდისა და რეჟისორისა. პერმანენტული ავანგარდი – ასე ეძახიან ტადეუშ კანტორის შემოქმედებას. შემოქმედების ყველა ეტაპზე იგი ახალ მხატვრულ მანიფესტს წარმოადგენდა.

წელს მისი დაბადებიდან 100 წელი სრულდება. და ამ შემოქმედის იუბილეს, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა მეოცე საუკუნის ხელოვნების განვითარებაში, მსოფლიო იუნესკოს ეგიდით აღნიშნავს.

მისი თავდაპირველი შემოქმედებითი განაცხადი რეჟისურას უკავშირდება: დადგა და გააფორმა გერმანული ოკუპაციის დროს სპექტაკლები მის მიერვე შექმნილ “დამოუკიდებელ თეატრში”: “ბალადინა” ი. სლოვაცკი (1942) და “ოდისეის დაბრუნება” ს. ვისპიანსკი (1943), ამ სპექტაკლებს ის კონსპირაციულად ქმნიდა. “ბალადინა”-ში იგი ამკვიდრებდა ნივთის – საგნის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და ადგილს სცენაზე, რომელმაც მასთან



შენწყვიტა დამხმარე რეკვიზიტის ფუნქციის შესრულება და გადაიქცა "არსებად, მსახიობის დარად, იქცა მსახიობად! საგანი - მსახიობი!", ხოლო "ოდისევს"-ში შემოიტანა განსაზღვრება "უმდაბლესი რანგის რეალობა", რომელიც გამოიყენებოდა არა მხოლოდ ამ ნაწარმოების სტილისტიკისთვის (სპექტაკლი სრულდებოდა ნახევრად დანგრეულ ოთახში, რეალურ ნივთებს შორის, რომლებიც ამოღებული იყო რეალური საოკუპაციო



გარემოდან), არამედ კანტორის ყველა მომდევნო დადგმებში კრიკო - 2-ში (ასე ეწოდებოდა მის "მხატვრის თეატრს"). ცოტა მოგვიანებით გაჩნდა საგნის (აღებული "უმდაბლესი რანგის რეალობის" გარემოცვიდან ანდა სპეციალურად შეთხზული) სიმბიოზის იდეა მსახიობის ფიგურასთან, რომელიც გარდაიქმნება სხვადასხვა სახის "ბიო-ობიექტებში" (კანტორის განსაზღვრებით): მაგალითად ადამიანი თოჯინით (მარიონეტით), რომლითაც მან საკუთარი თავი წარმოადგინა სასკოლო ასაკში, ანდა ადამიანი კარებით, სკამით, და ა.შ. როგორც ერთიანი სცენიური სახე-ხატება.

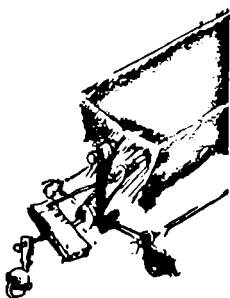
ომის შემდეგ მან მთელი რიგი ავანგარდული სცენოგრაფია მოამზადა სხვადასხვა თეატრში (ძირითადად კრაკოვის "სტარი" თეატრში). კანტორის სცენოგრაფია საერთაშორისოდ იყო აღიარებული, თუმცა, მსოფლიო ტრიუმფი ამ შემოქმედს მაინც, მის მიერ 1955 წელს დაარსებულმა თეატრმა "კრიკო-2" -მა მოუტანა (ეს თეატრი შეიქმნა, როგორც 30-იანი წლების ავანგარდული თეატრი "კრიკო"ს გაგრძელება).

60-იანი წლების დასაწყისში კანტორი შორდება "ოფიციალურ" თეატრს. 1961 წლიდან დაიწყო ახალი ეტაპი, რომელსაც კანტორი "ინფორმელ თეატრს" უწოდებდა. მის მიერ ინსცენირებული სტანისლავ იგნატი ვიტკევიჩის "პატარა კარმიდამოში" გადაიქცა "ინფორმელ თეატრის" ნამდვილ მანიფესტად. ამ პერიოდში კანტორი ზეტში ქმნის მრავალ ნამუშევარს ლირიკული აბსტრაქციის სტილში. იგი გახლდათ ერთერთი ყველაზე უფრო რადიკალუ-

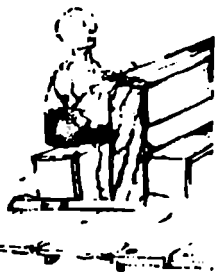
რი არაფორმალური ხელოვნების გამტარებელი ევროპაში. 1969 წელს “კრიკო-2” ნამდვილ სენსაციად იქცა თანამედროვე ხელოვნების ფესტივალზე - Premio Roma (ამის შემდეგ კანტორი მიიწვიეს ლონდონსა და პარიზში გასტროლებზე 1974 წელს).

კრიკო 2-ის შექმნა კანტორმა მხოლოდ 1950-იანი წლების შუა წლებში მოახერხა, მაშინ, როდესაც პოლონეთში პოლიტიკური “დათბობა” დაიწყო. “სიურეალიზმის” ესთეტიკის ოფიციალური ბატონობის პერიოდში, მას საშუალება ჰქონდა, ემუშავა მხოლოდ სახელმწიფო სცენებზე და მხოლოდ, როგორც სცენოგრაფს (ამ სფეროშიც მხატვრის თეატრისკენ ავლენდა მიზნაფიქსებს), ხოლო იმავდროულად, კი ის ატარებდა ექსპერიმენტებს ფერწერაში თავის სახელოსნოში. მჭიდრო კავშირი ვიზუალურ და სცენურ შემოქმედებას შორის - სწორედ ამით ხასიათდებოდა კანტორის ხელოვნება.

შემდგომშიც, ყოველი სპექტაკლი ციკლიდან “თამაში ვიტკევიჩთან” (ვიტკევიჩის პიესების მოტივებზე) იქცეოდა პლასტიკური ავანგარდის ამა თუ იმ მიმართულების ხორცშესხმად, რომელიც პარალელურად გარდაიქმნებოდა მხატვრის მიერ მის ვიზუალურ შემოქმედებაშიც. მონაწილეობას იღებდა გამოფენებში მისი ობიექტების ფორმით, ინსტალაციებით და აქცია ჰეფენინგებით და პერფორმანსებით, ასევე ყალიბდებოდა მის მანიფესტებშიც. მაგალითად სპექტაკლებში: “პატარა კარმიდამო” (1961), ეს კანტორის ტერმინოლოგიით არის “ტეატრ ინფორმელი” (ანუ “უფორმო”), “შეშლილი და მონაზონი” (1963) არის “ნულოვანი თეატრი”, “წყლის ქათამი” (1967) არის “ჰეფენინგების თეატრი”, “ლამაზმანები და გონჯები” (1972) კი არის “შეუძლებელი თეატრი”. “ინფორმელ თეატრის” შემდეგ გაჩნდა “ნულოვანი თეატრი” დადგმასთან “შეშლილი და მონაზონთან” ერთად სტანისლავ ვიტკევიჩის ნაწარმოების მიხედვით. პიესაში მოვლენები, ტექსტი და მოქმედება თითქმის ნულამდე იყო დაყვანილი. მოხდა მსახიობის “ნეიტრალიზაცია”. სწორედ აქედან წარმოიშვა სახელწოდება



“ნულოვანი თეატრი”, რომლისგანაც უკვე თითქმის ერთი ნაბიჯი იყო ჰეფენინგამდე. 1965 წელს კანტორი ამერიკას ესტუმრა, სადაც ხვდება ჰეფენინგების შემქმნელებს. მოკლე დროის განმავლობაში ქმნის ათზე მეტ ჰეფენინგს, როგორც პოლონეთში, ასევე საზღვარგარეთ. მათ შორის ყველაზე ცნობილია “კრიკოტაჟი” (ვარშავა, 1965).



პირველი პოლონური ჰეფენინგები გახლდათ: “წერილი” (ვარშავა, 1967), “ანატომიის გაკვეთილი რემბრანდტის მიხედვით”, რომელიც განხორციელდა ნიურბერგში (1968), ვარშავაში (1969), ღურდანეში პარიზის მახლობლად (1971), ოსლოში (1971). ჰეფენინგის თეატრის მორიგ დადგმას წარმოადგენდა კანტორის “წყლის ქათამი” (1967), სტანისლავ ი. ვიტკევიჩის ნაწარმოების მიხედვით. 1970 წელს კანტორი წარმოადგენს მორიგ მანიფესტს – 70. “ეს მანიფესტი – ამბობდა იგი – ნულოვანი თეატრის გაგრძელებაა, უარის თქმა ექსპრესიაზე და აქედან გამომდინარეობს ყველა შედეგი”. ამ მანიფესტის პრინციპები კანტორმა განახორციელა ოსლოში სახვითი ხელოვნების საშუალებით. მანიფესტთან ასევე იყო დაკავშირებული თეატრ “კრიკო-2”-ის სპექტაკლი “ლამაზმანები და ანთარი”. დადგმის ქარგას წარმოადგენდა ვიტკევიჩის პიესა “ლამაზმანები და ანთარი ანუ მწვანე აბი, კომედია გვამებით ორ მოქმედებად და სამ სურათად”.

ამის შემდეგ კანტორმა “კრიკო-2”-ში დადგა “მკვდარი კლასი”, რომელიც გადაიქცა მის საუკეთესო და ყველაზე მნიშვნელოვან სპექტაკლად, რომელმაც მსოფლიო წარმატება მოუტანა. “მკვდარი კლასის” პრემიერა, რომელსაც კანტორმა “სენანსი” უწოდა, შედგა 1975 წელს, კრაკოვში. ახალი პროგრამა მან ჩამოაყალიბა მანიფესტში, რომელიც დაასათაურა, როგორც “სიკვდილის თეატრი” და მის შექმნას ჩვიდმეტი წელი მოჰყოლია. კანტორი იყენებს სინთეზირებული სახით 20-იანი და 30-იანი წლების ავანგარდის მიღწევებს, ხოლო ამასთან ერთად, იგი ემიჯნება თანამედროვე ავანგარდის მრავალ მიუღებელ ლოზუნგს.

ერთი შეხედვით ეს სპექტაკლი შესრულებულია ტრადიციული თეატრის სტილში, სცენა გამოყოფილია მაყურებელთა დარბაზისგან, მაგრამ ამავე დროს კანტორი წარმოადგენს მსახიობისა და მანეკენების განსაკუთრებულ ფუნქციას, რომლებსაც სიკვდილის მოწმეების როლი აკისრიათ. ხანდახან წარმოითქმება ფრაზათა ნაწყვეტები ვიტკევიჩის "ტუმორა მოზგოვიჩი"- დან. აქვე ჩნდება პირველად კანტორის თეატრალურ მოღვაწეობაში ბრუნო შულცი – ავტორი ნაწარმოებებისა "დარიჩინის დუქანი" და "ტრაქტატი მანიკენებზე", მასვე ეკუთვნის "პენსიონერი", - მოთხრობა მოხუცზე, რომელიც სკოლაში მოსწავლედ დაბრუნდა. სამი ერთიანობის გაგება: მოქმედება – სიბერე – სიკვდილი, სპექტაკლის კონსტრუქციის საფუძველში დევს. აქვე შეიძლება მოიძებნოს ვიტოლტ გომბროვიჩის პიესათა გამოძახილი, მისი სასკოლო სურათებისა. ეს სამი ავტორი კანტორის ლიტერატურული შთაგონების წყაროს წარმოადგენდა, იგი მათ შემოქმედებაზე იყო აღზრდილი.

კანტორის შემოქმედების დასკვნით პერიოდს წარმოადგენდა – ციკლი საერთო სახელწოდებით "სიკვდილის თეატრი", რომლის ყველა პერსონაჟი უკვე ცხოვრებიდან წასულია – გარდაცვლილია და ახლა საიქიოდან არიან გამოძახებული სცენაზე, რეჟისორის წარმოსახვის მიერ. ამ ციკლმა გააერთიანა ხუთი წარმოდგენა: "მკვდარი კლასი", (1975), "ველიოპოლე, ველიოპოლე", (1980), "მსახიობები უნდა ჩაძაღდნენ" (1985), "მე აქ აღარასოდეს დავბრუნდები" (1988) და "დღეს ჩემი დაბადების დღეა" (1990). ყველა ეს სპექტაკლი იქმნებოდა უკვე არა რო-

გორც პლასტიკური ავანგარდის (რასაც პრინციპში წარმოადგენდა "თამაში ვიტკევიჩთან") თეატრალური ხორცშესხმა, არამედ როგორც ფანტაზიები თავად მხატვრის ბოიგრაფიის თემაზე ("პერსონალური აღსარებები" მისსივე სიტყვებით), მის ახლობლებზე, ასევე XX საუკუნის ტოტალიტარული რეჟიმის პერიოდის ხელოვნებაზე. ამ ციკლის ყოველი ნაწარმოები წარმოადგენდა აქტიორ-



თა ფიგურებისგან შემდგარ რთულ კომპოზიციას, ბიო-ობიექტებს და ნივთებს "უმდაბლესი რეალობიდან". უდრამატულესი იყო არა მხოლოდ მათი ვიზუალური შინაარსით არამედ ვერბალური და მუსიკალური სტრუქტურითაც, რომელიც ყალიბდებოდა კანტორის მიერ, პოლონელ მწერალთა ტექსტებისა და ბიბლიის, გაფანტული რეპლიკებისა და ფრაზების, ლოცვებისა და წამლერებების, ძველი ტანგოების, ვალსების და მარშების ჟღერადობის საფუძველზე. ყველა სპექტაკლში სცენაზე მსახიობების გვერდით (ადამიანების გამოსახვა, სახეეები, რომელნიც იბადებოდა მხატვრის მეხსიერებასა და წარმოსახვაში) იგი თავად ჩნდებოდა, - ერთადერთი რეალური და ცოცხალი არსება ამ სამყაროში. იგი თვალყურს ადევნებდა მიმდინარე მოქმედებას, შეჰქონდა კორექტივები და იყო უტყყვი (ანდა, წარმოსთქვამდა სიტყვებს თავისივე ტექსტიდან რადიოს საშუალებით), მაგრამ მთავარი პერსონაჟი ნებისმიერი სცენიური "აღსარებისა".



სპექტაკლს "ველიოპოლე, ველიოპოლე", რომელიც "მკედარი კლასის" ხუთი წლის თავზე მომზადდა, შესაძლებელია, ვუნოდოთ ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები. კანტორი მიმართავს პოლონეთის ისტორიულ მოვლენებს, მათ შორის პირველ და მეორე მსოფლიო ომებს, საკუთარ ახალგაზრდობას. ველიოპოლე - ეს მისი დაბადების ადგილია. სპექტაკლში "მსახიობები უნდა ჩაძაღლდნენ" კანტორის აზრით, "მთავარი თუმცა არ დასახელებული და არ შეტანილი მოქმედ პირთა სიაში გახლავთ დრო". მის ერთერთ უკანასკნელ სპექტაკლში "აქ მე აღარასოდეს დავბრუნდები", კანტორი თითქოსდა აჯამებს თავისი ექსპერიმენტების მრავალწლიან გამოცდილებას თეატრალური შემოქმედების სფეროში. ეს სპექტაკლი ასევე წარმოადგენს საავტორო თეატრის მაგალითს, შექმნილს ხელოვანის მიერ, რომელიც მუშაობს რა კოლექტივთან ერთად, ამასთანავე, ქმნის ნაწარმოებს საკუთარ თავზე. სხვადასხვა ყველაზე განსხვავებულ ტენდენციათა ერთ მთლიანობაში გაერთიანება და ამავე

დროს პირადული ელფერის, ინდივიდუალური ხასიათის მიცემა თადეუმ კანტორის თეატრის ნამდვილ არსს განსაზღვრავს. "დღეს ჩემი დაბადების დღეა" – უდიდესი ხელოვანის ბოლო სპექტაკლია, რომლის პრემიერასაც იგი ველარ მოესწრო.

მას შემდეგ რაც სცენიურ აღიარებას მიაღწია (პოლონელი დიდოსტატის სპექტაკლებმა მოიარეს, დიდი საერთაშორისო ფესტივალები პრაქტიკულად ყველა ქვეყანაში გარდა საბჭოთა კავშირისა), კანტორის მიერ პირველად XX საუკუნეში შექმნილმა მხატვრის თეატრმა შეწყვიტა თავის არსებობა თავად ავტორის ამ ცხოვრებიდან წასვლასთან ერთად. მისგან დაგვრჩა მხოლოდ ვიდეოჩანანერები (მათ შორის სპეციალურად გადაღებული ანუეი ვაიდას მიერ ფილმი "მკვდარი კლასი"), რომელიც ვრცელ სახვით მასალასთან და ხელოვანის ლიტერატურულ შემოქმედებასთან ერთად ინახება მისი მუზეუმის - კრაკოვის კრიკოტეკის არქივში.

იგი გარდაიცვალა 1990 წლის 7 დეკემბერს ქალაქ კრაკოვში სპექტაკლ "დღეს ჩემი დაბადების დღეა"-ს ბოლო რეპეტიციის დროს.

პატრის პავი სპონტანურ თეატრზე საუბრის დროს თეატრალურ ლექსიკონში მოიხსენიებს კანტორს. იგი აღნიშნავს სპონტანური (ანდა ავტონომიური ნ. ევრეინოვის და მოგვიანებით კანტორის განმარტებით) თეატრი ცდილობს ჩამოაცილოს საზღვარი ცხოვრებასა და თამაშს, მაყურებელსა და მსახიობს შორის. სპონტანური ქმედება ხორციელდება იმ მომენტიდან, როდესაც იწყება შემოქმედებითი გაცვლის პროცესი მაყურებელსა და მსახიობს შორის, მაშინ, როდესაც სპექტაკლი ლეზულობს ჰეფენინგის სახეს. იმპროვიზაცია და დრამატული თამაში იჭრება გარეგნულ რეალობაში.



ტადეუშ კანტორი - შემოქმედება

სათეატრო სივრცე ერთერთი საბაზო კატეგორიაა კანტორისთვის. სივრცე დასაბამს უდებს ახალ სიცოცხლეს, მაგრამ, ხელოვანს, რომელიც ქმნის, კანტორის აზრით, უნდა შეეძლოს სივრცით მანიპულირება. იგი ასევე დიდ ყურადღებას აქცევს სივრცის ავტონომიურობას. ობიექტები და ფიგურები კი არ არსებობენ, არამედ სივრცე შობს ამ ფორმებს და ობიექტებს. ეს სივრცე კანტორის განმარტებით, ხშირად რეალური ცხოვრებიდანაა ასაღები.



კანტორის, როგორც სათეატრო ხელოვნების წარმომადგენელის პროგრამულ მოთხოვნას, წარმოადგენდა უარის თქმა "დეკორაციაზე" როგორც პიესის (დრამატული ტექსტის) ილუსტრაციაზე. იგი მას თვლიდა თეატრის ყველაზე საშინელ ტრადიციად. დეკორაცია არ უნდა წარმოადგენდეს მხოლოდ ლოკალური ადგილის ჩვენებას, სულერთია როგორი სახით: იქნება ეს კონსტრუქტივისტული, სიურეალისტური, ექსპრესიონისტული, სიმბოლისტური, ნატურალისტური, თუ პოეტური. მას უფრო მეტად მნიშვნელოვანი და მომხიბვლელი როლი აქვს: ემოციების კონფლიქტებისა და აქციათა დინამიკის ლოკალიზაციის ფუნქცია.¹ ამას წერდა კანტორი 1961 წელს, როდესაც მისი შემოქმედების პერიოდი სცენოგრაფიაში, როგორც სპექტაკლების გამფორმებლის პროფესია სრულდებოდა (მის მიერ ამ დროისთვის უკვე იყო გაფორმებული 25-ზე მეტი განსხვავებული ხასიათის სპექტაკლი, როგორც დრამატულ ასევე მუსიკალურ თეატრში, რომელთა შორის ცალსახად მოიხსენიებოდა კომპრომისული დეკორაციული ხასიათის ნამუშევრებიც, სადაც იგი დაკავებული იყო სწორედამ რომ მოქმედების ადგილს ლოკალური ჩვენებით. როგორი იყო კანტორის შემოთავაზება, მაშინ, როდესაც იგი უარს ამბობდა "დეკორაციებზე"? პირველ

1. T. Kantor: "moja idea teatru, w programie do przedstawienia sztuki E. Ionesco "Nosorożec" // Jan Klossowicz: Kantor. Teatr. Warszawa 1991, გვ. 26

რიგში ეს იყო პერსონაჟის მნიშვნელოვანი (მასშტაბის) სახეები (ფორმები, ობიექტები), რაც განსაზღვრულ როლს ასრულებდა სპექტაკლის ვიზუალურ გადანაცვლებაში. ამ ტიპის გადანაცვლებაზე პაექრობდა მაგალითად ძლიერი, უხეში ფაქტურა, კედელი სათვალთვალ ანძით, რაც იქცეოდა გადაულახავ წინაღობად, რაც ცალსახად წყვეტდა კავშირს გარე სამყაროსთან ძალადობრივ დახშულ, თითქოსდა თავისებურ საკონცენტრაციო ბანაკად ქცეული შექსპირისეულ სამყაროს, პიესაში "წილი წილის წილ" (1953), ანდა ბასრი მახვილის მსგავსი და მჭრელი აბსტრაქტული ფორმები, რაც ემუქრებოდა პერსონაჟებს მომავალი უბედურებით ჟ. ანუის "ანტიგონეში" (1957); დრამატული მოქმედების ზრდასთან ერთად სასცენო ქმედებაში ფორმატო და ობიექტთა რიცხვი სულ უფრო იზრდებოდა და ისინი სულ უფრო და უფრო უახლოვდებოდნენ სცენას.

მეორეს მხრივ, კანტორი თავის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში ქმნიდა თეატრალური ხასიათის ვიზუალურ პერსონაჟებს. ბერნარდ შოუს "წმინდა იოანას" დადგმისთვის (1956 წელს) მან წარმოადგინა დრამატული კონფლიქტის სამი ურთიერთ დაპირისპირებული მთავარი ძალა უზარმაზარი თოჯინის სახით, რითაც გამოხატა რომის პაპი, მეფე და რაინდი. სასცენო მოედნის პერიმეტრის გასწვრივ მოთავსებული ეს ფიგურები დომინირებდნენ სპექტაკლის სივრცეში, მაღლდებოდნენ რა, არა მხოლოდ მოქმედ პერსონაჟებზე, არამედ კონკრეტული ადგილების პირობით ფრაგმენტულ მინიშნებებზეც. საბოლოოდ, მთელ რიგ სპექტაკლებში პერსონაჟის მახასიათებელს იძენდა ასევე კოსტიუმები. უკვე ნახსენებ სტატიამში "თეატრის ჩემი იდეა" რაც კანტორმა დაწერა "მარტორქის" დადგმისთვის, იგი კოსტიუმებისთვის მთავარ ამოცანად ხედავდა "მსახიობებისთვის ფორმის მიცემას სათეატრო სივრცეში". და პრაქტიკულადაც წყვეტდა ამ ამოცანას ასევე დადგმაში, კოსტიუმების და შესაბამისად, მსახიობების ფიგურების გარდაქმნით, მათი გადაქცევით მასობრივ ფერ-



ნერულ სახეებად და ერთდროულად თეატრ ინფორმელის ფორმებადაც, რომლის პრინციპიც იმ დროისთვის უკვე განახორციელა კრიკო-2-ის ანდერგრაუნდულ ექსპერიმენტებში (სპექტაკლი "პატარა ეზოში"). ოლონდ კრიკო-2-ის მსახიობებისგან განსხვავებით სრულად ჩვეულებრივი კამერული თეატრის (სადაც კანტორი აფორმებდა ე. იონესკოს "მარტორქა") მსახიობები ყველანაირად უწევდნენ წინააღმდეგობას, რომ გადაქცეულიყვნენ ფერწერულ სახეებად და უარს ამბობდნენ ამ სახით გამოსულიყვნენ სცენაზე: მსგავს პრობლემას კანტორი ამა თუ იმ სახით ასევე ხვდებოდა მაშინაც, როდესაც ქმნიდა ჟ. მასნეს "დონ კიხოტის" ოპერის (1962) და ბელა ბარტოკის "პერცოგ ლურწვერას ციხეკოშკის" (1963) კოსტიუმებს. "დონ კიხოტში" იგი რეჟისორიც თავად იყო და გუნდი გადააქცია საშინელ-გროტესკულ უსახო ნიღბიან ფიგურებად, ხოლო ბარტოკის შემთხვევაში, მონაწილეები გადაიქცა მოძრავ მრავალფაქტურიან კოლაჟებად, ერთდროულად ფანტასმაგორიულ შესანიშნავ და გასარიდებელ პერსონაჟებად.



მხატვრის თეატრზე გადასვლის პროცესში კანტორი ჩაება მაშინ, როდესაც ვიზუალურ ელემენტებს მიაწია პერსონაჟის მსგავსი მნიშვნელობა, ანუ როდესაც გადალახა სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმების ტრადიციული ფუნქციონალური ჩარჩოები. არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი მუშაობდა, როგორც სცენოგრაფიულ დრამატულ და საოპერო დადგმებისას სხვადასხვა პოლონურ სცენაზე 1950-1960-იან წლებში, არამედ საკუთარი სარეჟისორო ექსპერიმენტების დროსაც ჯერ კიდევ საომარი მოქმედებების დროს - ი. სლოვაკის "ბალადინაში" და "ოდისეისის დაბრუნებაში" ს. ვისპიანსკის, რაც მან 1942 და 1943 წლებში განახორციელა თავის მეგობრებთან ერთად შექმნილი იატაკქვეშეთის დამოუკიდებელ თეატრში.

"ბალადინაში" დომინირებდა ვიზუალურ სახეს წარმოადგენდა ნიმფა ჰოპლანა, რაც კანტორმა სცენოგრაფიულად გამოხა-

ტა - ვერტიკალური, ვერცხლისფერი მეტალის ფორმის მოხრილი კონფიგურაციით. "მრისხანე და გულგრილი, ცივი, როგორც საფლავის ქანდაკება" წერდა კანტორი სპექტაკლის თავის პარტიტურაში - "ერთდროულად შეიძლება, აღძრას შორეული ასოციაციები ადამიანის სახესთან: ზევიდან შავი ხერელია - თვალის ფოსო, გვერდიდან თითქოსდა რაღაც პირის მსგავსი".² კანტორი, როგორც მხატვარი, მაყურებელს სთავაზობდა სახეს, როგორც უძველესი ფეტიშისა, შესრულებულს ბაუჰაუზის სულისკვეთებით. იატაკიდან ჭერამდე დაჭიმული სიმის ფორმის რკინა ავის მომასწავებლად ვიბრირებდა (ძგერდა), სცენის სიღრმიდან კი ექოსავით მოისმოდა ტექსტი მსახიობი ქალის მიერ, რომელიც კანტორის თხოვნით, თავის ფრაზებს წარმოთქვამდა რკინის ტაშტში. სცენოგრაფიით იყო გადანყვეტილი გროტესკული ეპიზოდი ნიმფა ჰრაპესთან არშიყისა: ფორმა-ფანტომისგან გამოიყოფოდა 2 თეთრი ბორბალი, რომლებიც თავიანთი მოძრაობებით ურთიერთ არშიყს აჩვენებდნენ: დაშორება და დაახლოება. ასევე გამოიყენებოდა ვერცხლისფერი ნილებები, რაც ანაცვლებდა პიესის ზოგიერთ მოქმედ პერსონაჟს. სხვა როლები სრულდებოდა მსახიობების მიერ გახსნილი წესით, გმირის სახის გარეშე, მაგრამ ნილების იდეას იცავდნენ იმით, რომ თავს ყოფდნენ სხვადსხვა ფორმის თითქოსდა ჩარჩოებში.

უკვე წლების შემდეგ კანტორი პრაგმატულად ამტკიცებდა საკუთარ გაგებას საგნის (ობიექტის) პერსონალური როლის შესახებ სცენაზე, იგი აღნიშნავდა, რომ პირველი ასეთი დამოკიდებულება მისთვის ჩამოყალიბდა "ბალადინაზე" მუშაობის დროს.

"თეატრში: (1944!)"

საგანი (ნივთი-ობიექტი) აღარაა რეკვიზიტი
რაც ემსახურებოდა მსახიობებს თამაშისთვის



2. T. Kantor: "moja idea teatru, w programie do przedstawienia sztuki E. Ionesco "Nosorodec" // Jan Klossowicz: Kantor. Teatr. Warszawa 1991, გვ. 116

უბრალოდ: იყო
არსება,
მსახიობის მსგავსი
იყო მსახიობი
საგანი - მსახიობი.³



ისევე როგორც "ბალადინაში" "ოდისევსის დაბრუნებაზე" მუშაობისას კანტორმა თავისი მუშაობა დაიწყო სცენოგრაფიული მეტაფორის ძიებით, რაც თავისი პლასტიკით და ფორმით გამოხატავდა რაღაც განზოგადებულ კატეგორიებს ისეთ ხარისხში, რაც მათ სპექტაკლის ვიზუალურ პერსონაჟებად აქცევდა. მითუმეტეს, რომ ეს ნამუშევარი წარმოადგენდა ჯერ კიდევ 1939 წელს შექმნილი წანარმოების გაგრძელებას, იმ პერიოდს, როდესაც ჯერ კიდევ სტუდენტი იყო. ტრადიციული იტალიური ტიპის სცენა-ყუთის მაკეტი - მითოლოგიური კუნძული ატიკა წარმოდგენილი იყო განზოგადებულ კუბისტურ კონსტრუქტივისტული სახით. ამასვე ანვითარებდა კანტორი ახლაც, მიუხედავად იმისა, რომ ამჯერად სპექტაკლი სცენისთვის არ იყო განკუთვნილი, არამედ მეგობრების ჩვეულებრივ ბინებში საჩვენებლად ოკუპირებული კრაკოვის სხვადასხვა სახლებში. მისამართები მხოლოდ შემსრულებლებმა და იატაკქვეშეთის დამოუკიდებელი თეატრის მიერ დაპატიჟებულმა მაყურებელმა იცოდა. სპექტაკლზე მოსულებს სათამაშო სივრცის ცენტრში ხვდებოდათ მონუმენტური სცენოგრაფიული ობიექტი: მონოლითური, თითქოს ქვის ნატეხისგან გამოთლილი, ტრაპეციული ფორმით დამუშავებული. ის შეიძლება აღქმული ყოფილიყო როგორც კლდე, ანდა საკურთხეველი, ანდა პოსტამენტი "ოდისევსის შვილდისრისთვის" მძლავრი რკალისთვის დასადგმელად. უკვე მომდევნო სპექტაკლში, რომელსაც, კონსპირაციის მიზნით, უკვე სხვა ბინაზე თამაშობდნენ, კანტორმა უკვე

3. T. Kantor: Rewindykacje. Przedmiot 1944. Maszynopis. გვ. 31-32

უარი თქვა ამ სახის დამოუკიდებელი სცენოგრაფიული პერსონაჟის გამოყენებაზე და სათამაშო მოედანი შეავსო "რეალური ელემენტებით", როგორც იგი უწოდებდა მათ (ჩვეულებრივი შირმები კულისებისთვის, გემის დეტალები, კიბეები). მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ეს ელემენტი ჯერ არ იყო "პრაქტიკული საგნები-ობიექტები", არამედ ასრულებდა კედლის, გემის და ა.შ. გამოხატვის პირობით ფუნქციას.

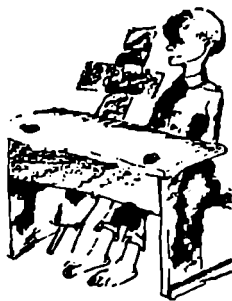
უკვე მოგვიანებით 1980 წელს თავის სტატიაში ამ "რეალურ ელემენტებს" მოიხსენიებდა როგორც შუალედურ ეტაპს მის შემოქმედებაში ე.წ. შეთხზულ ილუზორულ სამყაროდან - მოქმედების ადგილის რეალურ გარემომდე, მსახიობის და მაყურებლის ერთიან თეატრალურ სივრცემდე (environment). სწორედ ასეთი ხასიათი შეიძინა ოთახის სივრცემ ბინაში გრაბოვსკის ქუჩაზე, სადაც თამაშობდნენ "ოდისევსის" ვარიანტს. კანტორის მოგონებების თანახმად აქ დაწყებულმა ექსპერიმენტებმა განსაზღვრული როლი შეასრულა 60-იანი და 80-იანი წლების შემოქმედების და მხატვრის თეატრის ჩამოყალიბებაში. გრანოვსკის ქუჩაზე გახსნისას იყო ბევრი სკამი: ჩვეულებრივი, სამზარეულოსი, საოფისე-სამუშაო, ... მოგვიანებით ამას უწოდებენ "უმდაბლესი ხარისხის საგან-ობიექტს" კანტორი ჯერ კიდევ 1944 წელს წერს ესეი "სკამი", სადაც დასმული იყო პრობლემა ხელოვნებაში: საგნების-ობიექტების ჩართვა, რასაც პირდაპირ ვიღებთ ხოლმე ცხოვრებიდან. ... და ამით ხაზი გაუსვა თავის სიახლოვეს დადასტვებთან, კანტორი აცხადებდა კიდევაც: "თეატრში ამ საბრალო სკამმა შეასრულა "რევოლუციური" როლი.

ფალსიფიცირებული ანტიკურობის, კოლონიების, კაპიტოლიუმის, ეგეოსის ზღვის ტალღებისა... ეფექტური მაგრამ პირობითი ილუზიის ნაცვლად ... - სამზარეულოს სკამი". მითუმეტეს რომ ამ სკამებზე ისხდნენ როგორც მსახიობები ასევე მაყურებელი"⁴.



4. T. Kantor: Miesjsie teatralne.// Tadeusz Kantor Wielopone, Wielopone. Krakow Wroclaw 1984. გვ. 112

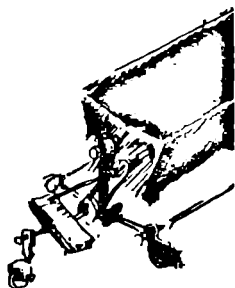
თავისუფლად შეიძლება ვისაუბროთ, იმაზე, თუ როგორ იქცა სკამი (სკამები არა როგორც ავეჯის ნაწილი არამედ ობიექტი) მოგვიანებით მსოფლიო სათეატრო სივრცეში მარგინალურ ნიშან-სიმბოლოდ, რომელსაც ვერც ქართულმა თეატრმა აურა გვერდი და იგი არაერთი რეჟისორის საეტაპო სპექტაკლში გათამაშდა (მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, შ. განერილია და სხვა).



ეს სივრცე ტიპიური იყო სინამდვილისთვის, რომელშიაც იმ დროს ცხოვრობდა მაყურებელი. მსახიობები, რაც სპექტაკლისთვისაც იქცეოდა რეალურ სივრცედ. შიშველი კედლები ნატყვიარებით და ჭურვების კვალით. ჩამოცვენილი გაჯი. ნაგვის გროვები. ჩამოცვენილი აგურის გროვები. მტვრითა და ნამსხვრევებით დაფარული ყუთები (მასზე თავსდებოდა მაყურებლის ნაწილი). ოთახის იმ ნახევარში, რაც იყო განკუთვნილი მსახიობებისთვის გარემოს რეალობიდან აღებული ნივთები მათი ფუნქციონირების აუცილებლობიდან გამომდინარე პრინციპით სიუჟეტის წარმოსაჩენად: დამპალი ყვითელი ფიცრები (დალუპული "გემის" "გენბანის" აღსანიშნავად), კუთხეში ტალახში ამოსვრილი ურმის ბორმალი; ჭერიდან ჩამოკიდებული ფუტურო ფიცარი მასზე მიმაგრებული ნათურით რაც სინათლის ერთადერთ წყაროს წარმოადგენდა (ნათურას როგორც სინათლის ერთადერთ წყაროს მოგვიანებით გროტოვსკისტანაც შევხვდებით, როგორც მის თეორიაში ასევე მის ცნობილ სპექტაკლში "უდრეკი უფლისწული") - დაზიანებული რეფლექტორით; სივრცის გამყოფი ტროსი, მასზე დამაგრებული ქუჩის რეპროდუქტორი (რომელიც როგორც ირკვევა თეატრმა ღამე ჩამოხსნა პარკის ერთერთი სვეტიდან), რაც გამოსცემდა ყეფის მსგავს ბგერებს გერმანული მთავარსარდლობის სხვადასხვა ინფორმაციების და ბრძანებების სახით. და მხოლოდ ერთი ბუტაფორიული ზარბაზნის ლულა, რომელიც სცენის ცენტრში იყო და გარემოებიდან გამომდინარე იძულებითი იყო და არა კანტორის ჩანაფიქრით.

ასეთი ნახევრად დანგრეული ოთახის სივრცე ოკუპირებულ პოლონეთში ათასობით იყო, სადაც (ნარმოდგენაში) დაბრუნება უხდებოდა ოდისევსს, ჯარისკაცი დაგლეჯილი ფარაჯით და თავზე ჩამოფხატული ჩაფხუტით. იგი ფრონტიდან ბრუნდებოდა. კარებში ჩნდებოდა და შემოდოდა გერმანული სამხედრო მარშის თანხლებით, ჩამოჯდებოდა ხოლმე ზარბაზნის ლულაზე ზურგით მაყურებლისკენ, ასეთ პოზაში იყინებოდა და ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ნელნელა მოტრიალდებოდა, დგებოდა და თავისი ტექსტის პირველ ფრაზას ამბობდა: "ოდისევსი დაბრუნდა ტროადან" ⁵

ასე იწყებოდა პიესის სიუჟეტური ამბავი, დრამატურგიის ფიქციის სფეროდან გადატანილი (რასაც კანტორის მხრიდან ნარმოადგენს "იმ ქვეყნიურ" სიკვდილის ტერიტორიას) რეალურ სამყაროში, მსახიობებისთვის და მაყურებლისთვის სინამდვილეში - თეატრალური გარემოს ატმოსფეროში. სწორედ ეს ნარმოდგენა შიძლება მივიჩნიოთ კანტორის კონცეფციის და ესთეტიკის - მხატვრის თეატრის დასაწყისად, სადაც მთავარი დასაყრდენი იყო პლასტიკური ავანგარდი და არა თავად პროცესები სცენოგრაფიაში. ენვაირომენტი გახდა მხოლოდ პირველი ფორმა "პლასტიკური ავანგარდისა", რაც კანტორმა განახორციელა თავის თეატრში. პირველ ექსპერიმენტად ამ მიმართულებით შეიძლება ჩაითვალოს მის მიერ 1963 წელს "ანტიგამოფენის" სივრცის გადანყვეტა დროს, სახელად "პოპულარული ექსპოზიცია"). მთავარი კი ისაა რომ თეატრალურ ენვაირომენტთან კანტორის დაკავშირება განპირობებული იყო თავად კანტორის ძიებათა ლოგიკით. ის იყო ომის რეალობის შედეგი, უარის თქმა ნებისმიერ ილუზორულობაზე და მიმართვა მხოლოდ უმდაბლესი რანგის ნამდვილ რეალობაზე, როგორც მისი სპექტაკლების მოქმედების ადგილზე. სხვაგ-



5. კანტორის სპექტაკლების და ეპიზოდების თხრობა ხორციელდება- ვიქტორ ბერიოზკინის წიგნის "პოლონური მხატვრის თეატრის" მიხედვით, 2004 და კრიკოტეკის ვიდეო მასალის გამოყენებით

ვარად რომ ვთქვათ, კანტორმა 1944 წელს "ოდისეისის დაბრუნებაზე" მუშაობისას აღმოაჩინა ის, რამაც მოგვიანებით განაპირობა კრიკო-2-ის პოეტიკა: "ნამდვილი ცხოვრება შეიძლება იყოს ხელოვნების მასალა, იმიტაციის პროცედურის, რეპროდუქციების ანდა ინტერპრეტაციის გარეშე"⁶.



თავის ესეში - "უმდაბლესი რანგის რეალობა" კანტორმა აჩვენა თუ როგორ ხორციელდებოდა თავის კონკრეტულ სპექტაკლებში ("ოდისეისის დაბრუნებიდან" "მკვდარ კლასამდე") ეს პრინციპი: "არაბუნებრივად მნიშვნელოვანი შენიშვნა". მასში იყო ნათქვამი: "ყველა ეს პერსონაჟი, საგნები, უმდაბლესი რანგის სიტუაციები არ წარმოადგენენ პროგრამული ცინიზმის გამოხატვას და მანიფესტაციებს. სცენურ რეალიზაციაში მათ იცავს ამ იაფი იდეისგან პოეზია და ლირიზმი. უმდაბლესი რეალობის ამ ფენაში იხსნება ცხოვრების არსი, თავისუფალი სტილიზაციისგან და მოჩვენებითობისგან, ტყუილი პათოსისგან და აკადემიური სილამაზისგან".⁷

კითხვაზე, თუ სად შეიძლება ყოფილიყო გათამაშებული "ოდისეისის დაბრუნება", კანტორი ასახელებდა რკინიგზის სადგურს: მსახიობები და მაყურებელი ელოდება მატარებლის მოსვლას, ხვდებიან ომიდან დაბრუნებულ ჯარისკაცებს, რომელთა შორისაცაა ოდისეისიც. საფოსტო განყოფილება: კიდევ ერთი მოლოდინის ბუნებრივი სიტუაცია, ოღონდ ამჯერად უკვე არა თავად პერსონაჟის არამედ ახალი ამბისა მასზე ან მისგან. სამრეცხაო: მხატვრისთვის ეს ადგილია, სადაც სარეცხის რეცხვას განმეონდის რიტუალის მნიშვნელობა აქვს, ანტიკური კათარზისის მსგავსი, უბრალოდ დაყვანილი ყოფით პროზაულობამდე, რაც ხდებოდა ორთქლში, ცხელ წყალსა და საპნის

6. T. Kantor: Miesjsje teatralne.// Tadeusz Kantor Wielopone. Wielopone. Krakow Wroclaw 1984. გვ. 130

7. ეს და სხვა ტექსტები ხელნაწერის სახით დაცულია კრიკოტეკაში, კრაკოვი, პოლონეთი

ქაფში, მრეცხავთა ლანძღვა-გინების ქვეშ, რომლებიც დრო-დადრო ყვიროდნენ საგაზეთო სტატიების სათაურებს ბოლო დროს მომხდარი კატასტროფების შესახებ, სამხედრო შეტაკებებზე, ქორწინებებზე და დაკრძალვებზე. კანტორის თეატრისთვის კიდევ ერთი შესაფერისი შესაძლებელი რეალური ადგილი იყო - კაფე: ოფიციანტები ემსახურებიან მაგიდებთან მსხდომ მაყურებელს, მსახიობები კი ასრულებდნენ თავიანთ აქციებს. და ბოლოს, რეალურ ადგილად კანტორის სპექტაკლების ჩვენებებისთვის 60-იან წლებში კრაკოვში გახდა კომპოტოფორის გალერეა - დაბალჭერიანი თაღოვანი, აგურით ნაშენი სარდაფი (მინისქვეშეთი).

"პლასტიკური ავანგარდი" და "ვიტკევიჩის მარიაციები" *

1963 წელს გალერეა კომპოტოფორში კანტორი ქმნის ენვაირომენტს უკვე "პლასტიკური ავანგარდის" სულისკვეთებით "პოპულარული ექსპოზიცია" ანუ როგორც იგი მას მეორენაირად მოიხსენიებდა "ანტიგამოფენა". როდესაც შედიოდით გალერეის სივრცეში, მაყურებელი ხვდებოდა თითქოსდა მხატვრის სახელოსნოში, რომელიც კანტორის თქმით - მოკლებული იყო რაიმე მხატვრულ მნიშვნელობას (ღირებულებას). იქ იყო ნახატები, დოკუმენტები, ნერილები, ფოტოები, გაზეთები, კალენდრები, ჩანანერები, საოჯახო მოხმარების ნივთები, ჩემი წარსული ცხოვრების ჩანახატები და "ნამსხვრევები".⁸

კანტორი თავის გამოფენაზე ყვებოდა: "ამ გარემოში მაყურებლისთვის თავის "სამომხ-



8. "თამაში ვიტკევიჩთან" ამ განსაზღვრებას იყენებს კანტორიც და ვიქტორ ბერიოზიკინიც, თუმცა უფრო ზუსტი იქნება - ვარიაციები ვიტკევიჩის თემაზე, ანუ კანტორის შემოქმედების ნაწილი, სადაც იგი იყენებს ვიტკევიჩის ტექსტებს და პერსონაჟებს

9. Krzysztof Plesniarowicz, The Dead Memory Machine
Tadeusz Kantor's Theatre of Death, 1994 გვ. 151

მარებლო" აღქმას... ნაწარმოების ნაწილად აქცევდა. ხელოვნების ნაწარმოები აღარაა დათვალიერების ობიექტი, იწყება **პროცესი** ანდა **რიტუალი**... მე ვაღიარებ **რიტუალს**, რომელიც ცხოვრების რეალობით ოპერირებს... ამას კანტორი კრიკო 2-ის ოცი წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენის სცენარის კომენტარებში წერდა.



კომპოზოფორის გალერეაში 1963 წელს საექსპოზიციო სივრცეში ყველაფერი თოკებზე ეკიდა, კალათებში ეწყო, ეწყო ძველ სკივრებზე, პირდაპირ იატაკზე სხვადასხვა მაკულატურასთან ერთად: რეცეპტები, ინსტრუქციები, ტუალეტის ქალაღდის რულონები და ა.შ. აქვე იყო ესკიზები კანტორის სხვადასხვა სპექტაკლებიდან და სხვადასხვა ნივთები - ობიექტები მათგან "მარტორქის" პერსონაჟების კოსტიუმები, "ნივთი-მსახიობები" რაც მონაწილეობდა კრიკო-2-ის სპექტაკლებში "პატარა ეზოში" და "გადარეული და მონაზონი". სულ გამოფენილი იყო სხვადასხვა ხასიათისა და დანიშნულების 937 ექსპონატი, რაც ქმნიდა "გარემოს" როგორც კანტორის შემოქმედებით სამყაროს.

საგნების და ობიექტების ამ ფართო ჩამონათვალის გარდა, კანტორის "პოპულარული ექსპოზიციის" აფიშაზე შეამჩნევდით სიტყვას "ამბალაჟი". ამ ტერმინით (ფრანგული სიტყვაა emballage და შეფუთვის ნიშნავს) კანტორმა საკუთარი ძიებით კიდევ ერთი მიმართულება მონათლა, როგორც "პლასტიკურ ავანგარდში" ასევე თეატრში. კანტორის შემოქმედების მკვლევარი პლესნიაროვიჩი აღნიშნავს, რომ იგი აგრძელებდა მარსელ დუშანის რეალური საგნის (ready-made) კვლევას, ოღონდ თეატრში და სხვა ასპექტით. რამდენადაც კანტორისთვის სხვადასხვაგვარი შეფუთვის ობიექტებს წარმოადგენდა (როგორც მის ყველა სხვა ძიებებსა და ექსპერიმენტებში) არა მხოლოდ გარემო სინამდვილის საგნები (ანდა ხელოვნების ნიმუში - ნახატების, რაც იქცეოდა სამუზეუმო ამბალაჟის ობიექტებად) არამედ ადამიანის ფიგურებიც. ეს ძიებებიც კანტორისთვის სათავეს თე-

ატრში იღებდა - ამ ძიებებად ნაწილობრივად შეიძლება მივიჩნიოთ უკვე კრიკო-2-ის პირველ სპექტაკლში განხორციელებული სცენები და სახეები ("ფეხმრუდი" 1956 და "ცირკი" 1957), ანუ რამოდენიმე წლით ადრე, სანამ იგი ამბულაჟებით იქნებოდა გატაცებული, როგორც "პლასტიკური ავანგარდის" ფორმით.

კრიკო-2-ის ეს პირველი სპექტაკლები თავისი ესთეტიკით უკვე საკმაოდ შორს იდგა 1944 წლის "ოდისეისის დაბრუნებისგან", რაც შემდგომში მისი შემოქმედების საფუძვლად იქცა. სტილისტიკა, რომელიც კრიკო-2-მა თავდაპირველად შესთავაზა მაყურებელს, კანტორის განსაზღვრებით, იყო "comedia dell'art in abstractor"¹⁰, რაც თითქოსდა ხორცს ასხამდა კავშირს ომამდელი თეატრის კრიკო-1-ის კრაკოველ ფერმწერებთან, მაგრამ ეწინააღმდეგებოდა თავად კანტორის მისწრაფებებს სრულიად განსხვავებული ხელოვნებისადმი, საწინააღმდეგოს ნებისმიერი აბსტრაქციის მიმართ - უმდაბლესი რანგის რეალობის საგნებთან. კრიკო-2-ის პირველ სპექტაკლებში კანტორი თანამშრომლობდა მარია იარემოსთან, რომელიც პოლონური ავანგარდის პირველი ტალღის წარმომადგენელი და კრიკო-1-ის ერთერთი დამფუძნებელი იყო. სწორედ მან შესთავაზა კანტორს ომამდელი სპექტაკლების ესთეტიკით თამაში გროტესკულ-კომედიური კოსტიუმებით, რაც იმავდროულად შეიძლება განვიხილოთ უკვე 50-იანი წლების "პლასტიკური ავანგარდის" ძიებების კონტექსტში - თავის მხრივ ამბალაჟი - მონაწილეთა ფიგურების შეფუთვა. მათ რიცხვში - თავად იარემოს შეფუთვა, რომელიც "ფეხმრუდში" მატრონის როლს ასრულებდა. მისი ფიგურა სრულად იყო დაფარული კოსტიუმით (მოხატული იყო მისივე სტილის ფერწერით), თავი კი ნილბით, მხრებამდე ჩამოფხატული შლაპით, მასზე მკვეთრი ფერებით დახატული ტუჩებით. სხვა პერსონაჟის ჯამბაზის ფიგურა, პაპი იულიუს II, ასიმეტრიულად შეხვეული დოლბანდით, ხოლო დიქტატორი გირკანი - "შეფუთული" სხვადასხვა მილიტარისტული



10. წყლის მომხმარებლის ნიღბების კომედია

ატრიბუტიკით, თვალებზე ჩამოფხატული პლემით, რომელიც კანტორის შეთავაზებით პერიოდულად სახეზე ირგებდა ქალაქის ქვედა ყბის ნილაბს. და ბოლოს სპექტაკლის მთავარი გმირის ორეული ბეზდეკი. კანტორმა მოათავსა ცენტრში არსებულ კლასიკურ სვეტთან, რომელიც რეალურად ანსახიერებდა გმირს, რომელიც ჩამომჯდარიყო რკინის მაგიდაზე, რომელიც ჯაჭვით იყო მიმაგრებული სვეტზე.



მაგრამ, რა საკვირველია, გარკვეულად გამოხატულ ამბალაჟად (როგორც მას თავად კანტორი თვლიდა) მეორე დადგმა "ცირკის" ფინალური სცენა იქცა (კრიკო-2-ის დასის მონაწილის ცნობილი ფერმწერის მიკულსკის მოტივებზე). ეს იყო დაკრძალვის სცენა - გარდაცვლილი იყო ცირკის დირექტორი, პანაშვიდში თავად გარდაცვლილი მონაწილეობდა - "ჯამბაზებს" მოჰქონდათ უზარმაზარი შავი ტომარა, რომელიც სიღრმეში თავსდებოდა, - წერდა თავის გადანყვეტილებზე კანტორი - ეს იყო მისი ერთ-ერთი პირველი მრავალფიგურიანი კომპოზიცია სათეატრო ამბალაჟისა - უცბად ყველა აღმოჩნდებოდა ამ ტომარაში. ტომარა ფარავდა მთელი სცენის ზედაპირს. ტომარაში არსებულ ნახვრეტებში, მსახიობები ყოფდნენ თავებს, ზოგიერთ ნახვრეტში კი ხელებს. მოჩანდა უამრავი ხელი, ტომარის შიგნით გაცილებით მეტი მსახიობი და სტატისტი იყო ვიდრე ნახვრეტებში გამოყოფილი თავები. შავი ნაჭრიდან მოჩანდა თავები და ხელები, რაც ერთმანეთს ხან უახლოვდებოდა და ხან შორდებოდა, თეთრი თეფში ხელიდან ხელში გადადიოდა.¹¹ ამ ამბალაჟის პლასტიკურ ცხოვრებას თან სდევდა ტომარიდან მომავალი ხმაური და ძვლების მტვრევის ხმები. გარდაცვლილი დირექტორის გამოჩენისთვის სანთლით ხელში მრავალ ხელიანი და თავიანი ტომარა მოძრაობაში მოდიოდა, იწყებდა სპაზმის მსგავს მოძრაობებს, ფეთქვას, რის შემდეგაც ყველა მისი თავი და ხელი

11. Jan Klossowicz. Tadeusc Kantor, გვ. 119

მშვიდდებოდა, ავლენდნენ რა სამგლოვიარო და სევდის კოლექტიურ განწყობას.

ამ სპექტაკლში მაყურებელმა ასევე პირველად დაინახა კანტორისთვის საყვარელი ელემენტი, ასამბლაჟები - ქოლგები. აქ ამით მანიპულირებდა, როგორც დირექტორი ასევე სხვა პერსონაჟები (ამ წლის შემდეგ ზედაპირ დახეული (დაგლეჯილი) ქოლგა ტაბურეტზე იქმნება, როგორც უტყვი ვიზუალური პერსონაჟი სპექტაკლ "მარტორქაში"). ამ რიტუალის შინაარსობრივი აზრი უკავშირდება არა მხოლოდ ამ სპექტაკლს, არამედ სხვა ნამუშევრებსაც, მათ შორის დაზგურს, მხატვარი ამას შემდეგნაირად აყალიბებდა: "ქოლგებს ვიყენებდით, როგორც დამცავ ნივთებს დანგრეული ცხოვრებისთვის და იმისთვის, რაც დაგვრჩა პოეზიისგან და იმედებისგან"¹².

"ცირკიდან" 6 წლის შემდეგ, 1963 წელს კანტორი წერს "ამბალაჟის მანიფესტს", რომელშიც მსჯელობს თავის ამ მიმართულების ძიებებზე - დაზგური ხელოვნებისა და "პლასტიკური ავანგარდის" შესახებ. ამ დროისთვის უკვე ქონდა შექმნილი მთელი რიგი ნახატები, რომელშიც ახამებდა დაწერილ და დახატულ ელემენტებს რეალურ საგნებთან, სადაც თითოეულ მათგანთან განსხვავებულად გამოხატავდა შეფუთვის იდეას. ასეთი საგნები (მაშინაც და მომდევნო წლებშიც) კანტორისთვის წარმოადგენდა სხვადასხვა სახის ტომრებს, ჩანთებს, კონვერტებს, ნაირნაირ შესაფუთ მასალას და ბოლოს მისი საყვარელი ქოლგებს (ქოლგები ქართულ თეატრშიც პოპულარული ხდება 70-იან წლებში ისეთ რეჟისორებთან როგორებიც იყვნენ: რ. სტურუა,

შ. განერილია და სხვა). მკვლერები კანტორის ამ მიმართულებას შემდგომ წლებში მოიხსენიებენ, როგორც "კონცეპტუალურ ამბალაჟს", ("კლეოპატრას შეფუთული ცხვირი", "აქილევსის შეფუთული ქუსლი!", "ვილჰელმ ტელის შეფუთული ვაშლი!", "კოლუმბის შეფუთული კვერცხი", "დამოკლეს შეფუთული



12. Plesniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta konca wiesku. Wroclaw, 1997 გვ.112

მახვილი!"). შემდეგ "სამუზეუმო ამბალა-
ჟებს", სადაც კანტორი "ფუთავდა" ფერწერ-
ის ისეთ კლასიკურ ნიმუშებს როგორიც იყო
ველასკესის "ინფანტა", გოიას "მადრიდის
აჯანყებულთა დახვეწა", მატეიკის "პრუსი-
ული ღირსება" ("მეფის, რაინდის, ეპისკოპო-
სის, ამაყ ფიგურებს - კანტორის სიტყვებით
"ვფუთავთ თავზე ხელალებით, სიფრთხ-
ილით და შიშით - სამუდამოდ. ცოცხლად მხ-
ოლოდ უდიდეს სამეფო მასხარას - სტანჩიკს
ვტოვებთ".¹³



ამბალაჟის იდეას კანტორი ახორციელებდა საინსტალაციო
ობიექტების ფორმებშიც. ასე მაგალითად, 1966 წელს მხატვრე-
ბის და თეორეტიკოსების სიმპოზიუმისთვის შექმნა კომპოზი-
ცია ველოსიპედის ბორბლისგან (თავისებური რეპლიკა მარსელ
დიუშანის ანალოგიურ დადაისტურ ready-made-ზე) და მასზე
მიბმული უზარმაზარი გასაბერი რეზინის ზურგჩანთა, რომელ-
იც სიმპოზიუმის გახსნისას უცბად სკდებოდა. ორი წლის შემდეგ
იუგოსლავიაში შესაფერ მასალად გამოიყენა მოზაიკა - სრულად
დაფარა დასაკეცი სკამის საზურგე, აქაც გამოიყენა მზა ready-
made უმდაბლესი რეალობიდან. ამ დასაკეცმა სკამმა უკვე შე-
ფუთვის გარეშე, როგორც ობიექტმა მეტაფორამ კანტორთან
გიგანტური "სკულპტურის" სახე მიიღო, ჯერ ვროცლავში 1970
წელს როდესაც მისი 14 მეტრიანი ვერსია შექმნა და მოგვიანებით
დროებით მოათავსეს ოსლოს გარეუბანში, ხოლო უკვე 1995
წელს დადგეს პოლონეთში - უკვე ავტორის გარდაცვალების
შემდეგ მისივე სახლ-მუზეუმის წინ.

ადამიანის ფიგურის ამბალაჟი (როგორც აქცია, მიეკუთვნე-
ბოდა სხვა მიმართულებას, რომელსაც ასევე ანვითარებდა კან-
ტორი თეატრშიც და "პლასტიკურ ავანგარდშიც", ჰეფენინგები-
სთვის, რომელზეც მოგვიანებით იქნება საუბარი) გამოხატავდა
მაგალითად შიშველი სხეულის შეფუთვის დოლბანდით და პლას-

13. Plesniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta konca wiesku. Wroclaw, 1997 გვ.155-163

ტირებით ნაწილებს: თავი, მხრები, გოგონა-პოეტის ფეხები, რომელიც თავის ნაწარმოებებს კითხულობდა, შემდეგ კი დგებოდა, რათა ტექსტი დაენერა კედელზე, შემდეგ უბრუნდებოდა ტაბურეტს და თითქოსდა მეორეჯერ ფუთავდნენ მას თხევადი საპნის ფენით, გარდაიქმნებოდა რა "ქანდაკებად" – "მცირე კოსმეტიკური ოპერაცია" (1969). ამ ტიპის მხატვრულ-შემოქმედებით ოპერაციებს კანტორი მიმართავდა, როდესაც თავისი მეუღლის (მარია სტანგრეტი) სხეულს სრულად ფარავდა ხოლმე, რაც მას აქცევდა სკულპტურულ ობიექტად, ცოცხალი ადამიანის სახით. 1966 წელს ბადენ-ბადენში კანტორმა "დადგა სპექტაკლი-ამბალაჟი" "კარადა", სადაც საერთო "შეფუთვაში" - ძველ ვინრო კარადაში - ერთად იყვნენ მოთავსებული მსახიობები და ტომრები. რალაც მომენტში ეს ყველაფერი გარეთ იწყებდა ცვენას და მსახიობები გარკვეულ ქმედებებს იწყებდნენ ამ დატენილ ტომრებთან, როგორც ერთი მთლიანობის, იმავე ორგანიზმის გამომხატველ ნივთებთან". ეს იყო ინფორმელ მასა, უფორმო მასა" - წერდა კანტორი.¹⁴

"კარადა" ჰეფენინგის ხასიათის აქცია, უფრო სწორედ კი "პლასტიკური ავანგარდის" ნაწარმოები გახლდათ. ეს სპექტაკლი - ამბალაჟი ამავედროულად წარმოადგენდა, კრიკო-2-ში 1961 წელს დადგმული მცირე წარმოდგენის "პატარა კარმიდამოში" -ს რეპლიკას, რომლითაც იწყებოდა მეორე ეტაპი ("ფეხმრუდი" და "ცირკის" შემდეგ) კანტორისეულ მხატვრის თეატრში.

სიტყვით "ინფორმელი" (ფრანგულიდან informelle) კანტორი განსაზღვრავდა საკუთარი შემოქმედების პერიოდს, როგორც ფერმწერის, რომელიც მისი პარიზში მოგზაურობის შემდეგ დაიწყო. ამ დროს ის გაეცნო თანამედროვე ფერწერულ და პლასტიკურ ძიებებს. კანტორი ამასთან, მუდამ ხაზს უსვამდა თავისი ნამუშევრების განსხვავებასაც, იმისგან რაც მან იხილა უცხოელ მხატვრებთან: "ინფორმელი ჩემთვის იმის საპირწონეა, რაც ხდებოდა საზღვარგარეთ, მოკლებული იყო რაიმე ეს-



14. Plesniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta konca wiesku. Wroclaw, 1997 გვ. 131

თეტიკას ანდა დეკორატიულობას".¹⁵

ამრიგად, თავდაპირველად ფერწერაში გამოყენებულმა უფორმოების, შემთხვევითობის და დესტრუქციის პრინციპმა ხორცშესხმა პოვა "პატარა კარმიდამოში" - ინფორმელის თეატრის სპექტაკლში. იქიდან გამომდინარე რომ ეს იდეა, უმდაბლესი რანგის რეალობის კონცეფციიდან გამომდინარეობდა, ამ პრინციპმა განსაზღვრა ყველა კომპონენტის ხასიათი კანტორთან წარმოდგენაში. მათი "კონსტრუირების" პროცესი აქ იყო ჩანაცვლებული "ავტონომიური ანდა რეალური ქმედებით". ასე მაგალითად "კოსტიუმი იქმნება - ხსნიდა თავის მიდგომას კანტორი - ისეთი ქმედების გზით, როგორიცაა:

გლეჯვა,
ნჯღრევა,
ჩაკერვა,
კემსვა,
ამოწვა,
დასვრა,
გაუფერულება,
გაქუცვა,
ცვეთა,
და რეცხვა..."

".. კლასიკური სინტაქსისით მეტყველების გარეშე ჩნდება მატყველება თავისი "ცხოველური" პირვანდელი მატარით, ყალიბდება ემოციებით, ციებცხელების მდგომარეობით, უმდაბლესი რანგის მდგომარეობით გაუგებარი გზარებით, ფონემატით".¹⁶

სპექტაკლი თამაშდებოდა (ისევე როგორც კრიკო-2-ის წინა ორი დადგმა "ფეხმრუდე" და "ცირკი") კაფეში, ანუ რეალურ ადგილზე უმდაბლესი რანგიდან, სადაც მაგიდებთან მსხდომი მაყურებლის წინ ხის მცირე ამაღლებაზე მოთავსებული იყო ასე-



15. Krzysztof Plesniarowicz, The Dead Memory Machine Tadeusz Kantor's Theatre of Death, 1994, გვ. 21

16. კანტორი, ტ. უმდაბლესი რანგის რეალობა, კრიკოტეკა, კრაკოვი, ხელნაწერი გვ. 4

თივე უმდაბლესი რანგის საგანი ძველი კარადა. მისი დახურული კარიდან მოისმოდა ძაღლის ხმამალალი ყეფა და ძაღლების ხროვის ყმუილი, რაც საკმაოდ ხანგრძლივად გრძელდებოდა, იმ დრომდე მანამ კარები მოულოდნელად არ გაიღებოდა და კარადიდან ფიცარნაგზე არ გადმოცვივდებოდა ხორბლით დატენილი უამრავი ტომარა, რაც წარმოქმნიდა უფორმო ტომრების გროვას, რომლებშიც ფუსფუსებდნენ ასეთივე უფორმო ტომრების მსგავსი ადამიანების ფიგურები.

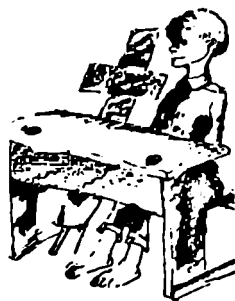
სამი ფიგურა რჩებოდა კარადაში, მათი სცენური არსებობის "ინტერიერის" ვიწრო სივრცეში. ეს იყო (ოდისევსის მიხედვით) გარდაცვლილის ქმარი და ორი საყვარელი. ისინი ტანსაცმლის საკიდებზე იყვნენ ჩამოკიდებულნი, რაგან შიშველი ფეხებით იატაკს ვერ წეებოდნენ. თითოეული საკუთარ საკიდზე ქანაობდა, როგორც ტანსაცმელი, თავზე შლიაპით, წინიდან კი მათი სხეულების ბუტაფორიულ "გარსზე" თასმებით ჰქონდათ მიმაგდებული სრულიად ნატურალური შესახედაობის პენისები. ისინი კითხულობდნენ გარდაცვლილის ინტიმურ დღიურებს. და მათი ემოციები ამაზე - აღშფოთება, სიშმაგე, ეიფორია ანდა გულგატეხილობა - მომენტალურად იღებდა ბუნებრივ (რაც გამონეული იყო მათი ჩამოკიდებულობა-ქანქარით, ანუ სრულიად უმართავი მდგომარეობით) ვიზუალურ გამოსახულებას მსახიობთა ფიგურები ხან ქანაობდნენ, ხან ეჯახებოდნენ, ხან ერთმანეთს ემიჯნებოდნენ, ხან ბრუნავდნენ, ხან კი ქვავდებოდნენ. რალაც მომენტში ისინი იწყებდნენ უაზროდ თვლას: ერთი, ორი... სამი... - მანამ სანამ მათ არ გამოათრევდნენ კარადიდან. მათ ზემოდან ჰკიდებდნენ ტომრებს, და ახლა ისინი ამ ტომრებს ათრევდნენ

წრეზე, წელში მოხრილები სიმძიმისგან, მაგრამ მაინც აგრძელებდნენ თავიანთ თვლას "სხვადასხვა ტონალობაში, ცივად, ავხორცულად, ყალბად, სიშმაგით, ზიზლით, კვეხნით, დავინყებით, ფიქრით..."¹⁷ შემდეგ ზედამხედველი უკან შერეკავდა მათ კარადის სივრცეში და კარებს მიუხურავდა.



17. ტ. კანტორის პარტიტურიდან // Klossowicz, Jan : Tadeusz Kantor. Warszawa, 1991 გვ. 121

კიდევ ერთ რეალურ (ქუჩაში ნაპოვნ) საგანს წარმოადგენდა რკინის ურიკა. მასში, როგორც ბავშვის ეტლში, ატარებდნენ ნაგლეჯებში "შეფუთულ" ტყუპებს (კანტორის ცნობილი ტყუპი ძმა მსახიობი), რომლებსაც ბრეზენტის ნახვრეტებში თავები და ხელები გამოეყოთ.



და მხოლოდ მესამე საგანი, დამკრძალავი მანქანა (პიესის მიხედვით საოჯახო საძვალე) არ ყოფილა გამოყენებული-არსებული რეალური სინამდვილიდან, მაგრამ აწყობილი იყო სრულიად მეორადი დეტალებისგან. იგი წარმოადგენდა უზარმაზარი მოცულობის ნაგებობას (თავისებურ "ხორცის მანქანას" ვიქტორ ბერიოზკინის აზრით - კონსტრუქციის პარაფრაზს მეიერხოლდის სპექტაკლიდან "ტარელკინის სიკვდილი", თუმცა, ვერც ჰიერონიმუს ბოსხის მისტერიების ხორცისმანქანას გამოვრიცხავთ, რომელსაც თავადაც შეიძლება შთაეგონებინა მეიერხოლდისთვისაც), რაც დაფარული იყო ბინძური ბრეზენტით, შემოხვეული თოკებით და მთლიანობაში გამოიყურებოდა, როგორც გიგანტური უფორმო შეკვრა. ზემოთ დატოვებულ ნახვრეტებში ტვირთავდნენ სხეულებს, რომლის შედეგადაც ტრიალდებოდა ჩვენსკენ გვერდიდან გამოშვებული სახელები, ქვემოდან კი იწეოდა ჟეშტით მოპირკეთებული უჯრა, რომელშიც იყო ის, რაც მიიღებოდა "დაფქვის-გადამუშავების" შედეგად. მომდევნო სპექტაკლში "გადარეული და მონაზონი" 1963 წელი კანტორმა გააკეთა უზარმაზარი კონსტრუქცია "განადგურების მანქანა" და ის იქცა მთავარ მოქმედ ობიექტად-პერსონაჟად, ყველას დასათრგუნად და სანინაალმდევოდ, ყველა ვინც მის გვერდით ხვდებოდა. კანტორი ამ წარმოდგენის თავისი ვიზუალური ხელოვნების ერთ-ერთ ფორმასთან შედარებისას, ხაზს უსვამდა, რომ ფაქტს, რომ ის "შექმნილია ტრაპედიის და უმდაბლესი რანგის იდეებით".¹⁸ უმდაბლესი რანგის რეალობიდან მხატვარმა აიღო ნივთები, რომელთაგან ააწყო ეს ნაგებო-

ბა, - ძველი გასაშლელი სკამები (როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სხვა ნამუშევრებშიც კანტორთან ის იქცეოდა "პლასტიკური ავანგარდის" "ობიექტად": მოზაიკურ ამბალაჟად, აღმართული მოედნის შუაგულში ანდა "ძეგლების" პეიზაჟები). ათობით ასეთი სკამი, ზურგით მიდგმული ერთმანეთთან, წარმოქმნიდა სამ ნაწილიან კომპოზიციას. იგი სრულად ავსებდა მცირე ხის ფიცარნაგს, არ ტოვებდა პრაქტიკულად მსახიობის ადგილს და თითქოსდა მათ სცენიდან განდევნიდა კიდევაც. "სივრცეს - ნერდა კანტორი თავის მანიფესტში "ნულოვანი თეატრი" - რაც რჩება არაფერი საერთო და გადამწყვეტი არა აქვს იმ სივრცესთან, რომელიც უახლოეს წარსულამდე ხიბლავდა თეატრს. იგი უბრალოდ აღარ არის. ნულამდე დაყვანილი აღმოჩნდა ღარიბი და უბადრუკი...რომ მსახიობებმა უნდა იბრძოლონ, იმისთვის, რომ შეენარჩუნებინათ თავიანთი თავი მასში".¹⁹ სკამების კიდევ ერთი კომპოზიცია ადამიანის სიმაღლეზე იყო დაკიდებული.

სკამები ერთმანეთთან გადაბმული იყო თოკებით და მავთულებით, ის სპექტაკლში არსებობდა განსაკუთრებულად აქტიური და მრავალფეროვანი ცხოვრებით. მათი ქმედება (მართული, კანტორის მიერ შემუშავებული პარტიტურის მიხედვით, უხილავი ოპერატორების მიერ, რაც ამ ნაგებობის შიგნით იყო) წარმოადგენდა ამ "განადგურების მანქანის" ყველაზე სხვადასხვანაირ რეაქციებს: "ფსიქოლოგიური, გაცოფებული, ნერვიული, ნჯღრევის, ბორძიკით, გაქვავებით, კანკალით, სიცილით, მონოტონურობით, მუქარით." ყოველი ქმედება გამოსცემდა თავის ხმას: "ყრუ, მშრალი, ყეფისმაგვარი, ერთფეროვანი". შედეგად, "განადგურების მანქანა სპექტაკლის პროცესში ასრულებს

ყველაზე მრავალფეროვან ფუნქციებს: უკუაგდება, უვნებელყოფს, მოქმედებს დაუყოვნებლივ, არაცნობიერად, ავტომატურად, სწრაფად, მოუსვენრად, წარმოადგენს სასაცილოს და ტრაგიკულს, აღაფრთოვანებს, გიჟიდავს და ხელს გაფარებს".²⁰



19. ტ. კანტორი, "ნულოვანი თეატრის" მანიფესტი, კრაკოვი 1963, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, გვ. 5

20. T. Kantor: *Miljse teatralne...* გვ.137-138

სპექტაკლის ფინალში, როდესაც მსახიობთა ნაწილი უკვე გადიოდა კულისებში და იქ თავის ხმამაღალ საუბარს აგრძელებს, “მანქანა მოულოდნელად იწყებს დამოუკიდებლად თვითნგრევას. დაბნეულობა. ისინი, ვინც კულისებში არიან უკან შემორბიან. მანქანა უკვე სრული სიძლავრით ფუნქციონირებს. სკამების გროვის ყველა მოქმედება, გადახრდება მრისხანებაში-სიშმაგეში, მიმოისვრის მსახიობებს, აგდებს სცენიდან. მსახიობები თავგანწირვით იცავენ თავს, ვარდებიან, ცოცავენ, ფეხზე დგებიან. მსახიობების სხეულები მონაცვლეობით ეცემიან მაყურებელს. სცენაზე მხოლოდ მანქანა რჩება, რომელიც დაუღალავად ფუნქციონირებს, უმონყალოდ და დიდხანს.”²¹



სპექტაკლით “გადარეული და მონაზონი” კანტორი აცხადებს, ნულოვანი თეატრის კონცეფციას, რომელიც მის შემოქმედებაში შემოდიოდა თეატრ ინფორმელის სანაცვლოდ. ასეთი შემობრუნება ნიშნავდა ორ მნიშვნელოვან მომენტს კანტორის მხატვრის თეატრის ესთეტიკის ევოლუციაში: ერთის მხრივ დაბრუნება უფორმო (ანუ მხატვრის მიერ კი არ შექმნილი, არამედ რეალური სინამდვილიდან აღებული), შემთხვევითი ready made - საგნებისგან, როგორც ობიექტისადმი მხატვრული კონსტრუირებისთვის. მეორეს მხრივ კი - მაქსიმალური მიახლოება უმდაბლესი, ნულოვანი მდგომარეობის სპექტაკლის შემადგენელი მსახიობის მდგომარეობასთან. შევიწროება და გამოდევნა განადგურების მანქანის მიერ გრძელდებოდა, მსახიობები კიდე იყვნენ ისეთ მდგომარეობაში, რაც მათ ართმევდა ყოველგვარ შესაძლებლობას აქტიური ქმედებისთვის და მათ აქცევდა ობიექტებად, თუმცა ცოცხალ, მაგრამ სრულად დაქვემდებარებულს, ამ განადგურების მანქანაზე, როგორც სპექტაკლის მთავარ საგნობრივ პერსონაჟთან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კან-

21. ტ. კანტორი, სპექტაკლის პარტიტურა // Klossowicz, Jan : Tadeusz Kantor. Warszawa, 1991 გვ.123

ტორის მიერ შემოთავაზებულ ამ ნამუშევარში გაგება "Zero" (ს-რული) შეიძლება ავხსნათ, როგორც თავისებური კონსტატაცია მისი გაცნობიერებული გადასვლისა სამსახიობო (დრამატული) თეატრიდან მხატვრის თეატრის ესთეტიკაზე, სადაც მსახიობები კვლავ შეასრულებენ საკმაოდ აქტიურ როლს, ოღონდ ახლა სრულიად სხვა ხარისხით, განსხვავებულად ტრადიციულისგან - ფიგურატიული პერსონაჟების რანგში, პლასტიკურად განსახიერებულნი და გახმოვანებულნი ვიზუალური სასცენო კომპოზიციებით.

ასე იყო უკვე მომდევნო შეხვედრის დროს ვიტკევიჩთან - "წყლის ქათამი" 1967, რომელიც წარმოადგენდა "პლასტიკური ავანგარდის" თეატრალური ხორცშესხმის, კიდევ ერთ მიმართულებას - ჰეფენინგს. თუმცაღა, ამბალაჟისა და ინფორმელისგან განსხვავებით. კანტორი ჰეფენინგებით ჯერ კიდევ 1965 წელს - 2 წლით ადრე იყო დაკავებული.

"წყლის ქათამი"

პირველი ჰეფენინგი მან აჩვენა 1965 წელს, აშშ-დან დაბრუნების შემდეგ, სადაც გაეცნო "პლასტიკური ავანგარდის" შემქმნელთა ნამუშევრებს. ამასთანავე, თავად იდეა "შემთხვევისა" (როგორც ჰეფენინგის ძირითადი სტრუქტურული ელემენტისა) უკვე დიდი ხნის განმავლობაში მნიფდებოდა კანტორის თეატრალურ შემოქმედებაში, "ოდისეისის დაბრუნებიდან" მოყოლებული. "გადარეულსა და მონაზონში" კი მინდინარეობამ

მსახიობების მოქმედებით სცენაზე გამოხატულება შეიძინა. "ჰეფენინგური ქმედებები",

აღნიშნავდა კანტორი, - "წარმოიქმნებოდა ჩემი სათეატრო თეორიიდან... საუბარია რეალობის გამოწვევაზე, ნამდვილ რეალობაზე, რეალურ საგანზე..."²². იმის ხასზგასასმელად, რომ პირველი ჰეფენინგი მჭიდრო



22. Borowski, W. Kantor. Warszawa, 1981 გვ. 85

კავშირში იყო იმ ნამუშევრებთან, რომელიც მან „კრიკო-2“-სთვის შექმნა, კანტორი მას მოიხსენიებს, როგორც „კრიკოტაუს“ (სიტყვა, რომლითაც შემდგომშიც ხშირად მიმართავს თავის 70-იან და 80-იან წლების პერფორმანსებში). ეს ჰეფენინგი 1965 წლის 10 დეკემბერს, ვარშავის არტისტულ კაფეში გაიმართა. მისი მონაწილეები იყვნენ მხატვრები და კრიტიკოსები. ყოველი მათგანი თავის ქმედებას ახორციელებდა: ვილაც იპარსავდა, ვილაცას ნახშირი მოჰქონდა, ვილაცა ჭამდა, ვილაცა უბრალოდ იჯდა მაგიდასთან - სულ ნაჩვენები იყო თხუთმეტიოდე მსგავსი ტიპის ცხოვრებისეული აქცია. ერთი კვირის შემდეგ ჰეფენინგი გაიმეორეს კრაკოვში, ახალი სახელწოდებით „გაყოფის ხაზი“, ამჯერად, მონაწილენი აქციის დროს კაფის კარებს ლურსმინებით ჭედავდნენ და რაც სრულ იზოლირებისა და დახურულობის ეფექტს ქმნიდა. ეს კი კიდევ ერთი თეატრალური სახეობის - სკანდალის პროვოცირებას იწვევდა, რომლის მოთავეც ერთი და იგივე ქალბატონი იყო, რომელიც დაჟინებით ითხოვდა, სასწრაფოდ გაეშვათ გარეთ, რადგან, თითქოსდა, აქედენ ის სხვა თეატრში უნდა წასულიყო.



მომდევნო ჰეფენინგი - „წერილი“ კანტორმა 1967 წლის იანვარში გამართა, ისევ ვარშავაში. ახლა ღია ცის ქვეშ, ქუჩებში მონაწილეებს მოჰქონდათ უზარმაზარი (14მ. სიგრძის და 2მ სიმაღლის) კონვერტი ბეჭდებით და მარკებით, - მოჰქონდათ მთავარი ფოსტიდან გალერეა Foksal-მდე, სადაც იხსნებოდა კანტორის ამბალაჟების ვერნისაჟი. ხოლო სულ რაღაც 4 თვის შემდეგ მაისში, კრაკოვში აჩვენეს „წყლის ქათამი“ უკვე ჰეფენინგის თეატრის ნაშრომი. კრიკო-2-ის მსახიობები აქ წარმოჩინდნენ როგორც რომელიღაცა მოხეტიალე თეატრის დასის წევრები, რაც ხაზს უსვამდა მოგზაურობის, ხეტიალის მოტივს (ეს მოტივი ერთერთი ცენტრალური ხაზი გახლდათ კანტორის შემოქმედებაში, რაც გამოვლინდა კიდევ მის გრაფიკაში, ამბალაჟებში და მით უფრო, თეატრში). ეს მოხეტიალე დასი შემოებოდილდებო-

და იმავე კომპოზიციის გალერეაში, რომელიც ისევე, როგორც კრიკო-2-ის სხვა სპექტაკლებში, იყო უმდაბლესი რანგის რეალური ადგილი - ერთიანი ენგაირონმენტი მაყურებლისთვის და მსახიობებისთვის.

მაყურებელი ადგილს იკავებდა მაგიდებზე, ყუთებზე, ტომრებზე, პირდაპირ იატაკზე (როდესაც სპექტაკლი მოგვიანებით აჩვენეს ედინბურგში, იქ უმდაბლესი რანგის რეალურ ადგილად გამოყენებული იქნა უპოვართა სახლი). მაყურებელთა შორის დიდი სივინროვის მიუხედავად, მოძრაობდნენ ფრაკებში გამონყობილი კელნერები, რომლებიც მათ ყავას სთავაზობდნენ. ჩნდებოდნენ მსახიობები დაჭმუჭნულ საგზაო ლაბადებში და განასახიერებდნენ ადამიანური სევდისა და დარდის მატარებლებს. მართავდნენ უმარტივეს, პროზაულ აქციებს, ყოველი მათგანი დამოუკიდებლად და სხვადასხვაგვარად. ჩნდებოდა განცდა, რომ ამ ყველაფერს ერთმანეთთან არანაირი კავშირი არ ჰქონდა, მხოლოდ დროდადრო, ზოგიერთ მომენტში იკვეთებოდნენ, რაც უკვე ერთობლივ ქმედებას იწვევდა.

მოხუცი - მამა უფორმო ზურგჩანთით გარბოდა და სირბილისას ძალიან მაღლა და უხერხულად წევდა ფეხებს. ადამიანი ჩემოდნებით ნერვიულად ეხებოდა ვილაცას მაყურებელთა შორის. ჩაირბენდა ერთმანეთთან მიტყუპებული ორი ებრაელი შავ ხალათებში და ჩემოდნებით ხელში. გოგონა მიათრევდა დიდ ტომარას, დატენილს ქვითრებით, აბნევდა მათ, აგროვებდა, ახარისხებდა, ეძებდა და როცა აღმოაჩენდა, რომ რომელიღაცა სულაც არ სჭირდებოდა, სასონარკვეთილი იწყებდა ყვირილს.

იმავედროულად, რომელიღაცა თავისთვის საკერავ მანქანას ატრიალებდა. ჩაივლიდა ებრაელი, მხარზე გადებული გრძელი ფიცარით, რომელისთვისაც შავი ზენარი გადაეკროთ. ორი ჰასიდი ნერვიული სიჩქარით იღებდა ჩემოდნიდან სარკეს, ხელსანმენდებს და სხვა აქსესუარებს, - იწყებდნენ "განბანვის" რიტუალს. ალაგებდნენ ყველაფერს უკან ჩემოდნებში, იხდიდნენ ხალათებს, თითქმის



ექსტაზში მყოფნი, მთელი ძალით ფერთხავდნენ მათ და კვლავ იცვამდნენ, იკრავდნენ საყელომდე ამოსულ ღილებს. ჩნდებოდა კიდევ ერთი გოგონა ასობით კოვზით, რომელსაც იგი ლოკავდა და აქეთ-იქით ისვრიდა. ადამიანი სანთლით ცხელ წყალს ასხამდა აბაზაბაში, კელნერები კი მასში სუფრების რეცხვას იწყებდნენ.



რალაც მომენტში, ყველა პერსონაჟი მაგიდის გარშემო იკრიბებოდა, მასზე ძვრებოდნენ ერთმანეთის ხელისკვრით და წარმოიქმნებოდა რალაც მრავალფეხიანი და მრავალხელიანი კოლექტიური არსება. ისმოდა ცალკეული ფრაზები ვიტყვევიჩის პიესებიდან. „დრამატურგიული ტექსტი წარმოადგენს ასევე „მზა საგანს, ჩამოყალიბებულს ადრე, სპექტაკლის სინამდვილის სფეროს მიღმა, წერდა კანტორი თავის კომენტარებში „წყლის ქათამისთვის“, და თავად პიესას, მის დრამატულ ტექსტს იშველიებდა. მასში საუბარი იყო არა მხოლოდ საგნებზე, არამედ სახეებზე, პერსონაჟებსა, და მოვლენებზე. მასში წარმოდგენილი იყო „ნაპოენი“ საგანი, სიმკვრივის მაღალი ხარისხით, საკუთარი ფიქციით, ილუზიით, საკუთარი ფსიქოფიზიკური სივრცით. მასთან მიმართებაში გამოიყენება იგივე კანონები, რასაც მიმართავენ სპექტაკლის სხვა მოვლენების დროს“²³.

შემდეგ კი ჰეფენინგის მოვლენა იძენდა დრამატულ ხასიათს. ედგარის როლის შემსრულებელი ესროდა წყლის ქათამს, მას იჭერდნენ კელნერები, მიქონდათ აბაზანაში და ტანსაცმლიანად აგდებდნენ წყალში. შემდეგ სხვა მსახიობები მიათრევდნენ მის სველ სხეულს, თითოეული თავისკენ ექაჩებოდა, აჯანჯლარებდნენ და კვლავ წყალში აგდებდნენ. ყოველივე ამას კომენტირებდა უზარმაზარი ზომის სრულად შიშველი ბავშვი, რომელიც იჯდა მაღალ ფოლადის სკამზე.

გამოვლიდა ათასნაირი უსარგებლო ძველმანით დახუნძლული მოხეტიალე მსახიობთა კიდევ ერთი ჯგუფი. ამავდროულად,

23. ხელნაწერი, დაცული კრიკოტეკაში, კრაკოვი, გვ. 3

კელნერები აბაზანიდან ამოღებულ წყლის ქათამს ათავსებდნენ მაგიდაზე - მთავარ "კერძად" ლედისთვის, რომელსაც წარმოადგენდა მელოტი კაცი, ერთი ჩამოვარდნილი უზარმაზარი მკერდით შავ ჩულქებში და მხარზე გადებული გაქუცული ბენვით. იწყებოდა ცეკვები. ორი ჰასიდი ბზრიალებდა ვალსის ქვეშ, სანთლებს ანთებდნენ და მღეროდნენ ფსალმუნებს. რიტუალური ცეკვით დარბაზს გადაჭრიდა ცადიკი უზარმაზარი საყვირით. კარბოვსკი ასრულებდა ტანგოს, ეხვეოდა, რა თავის "საყვარელს" - თოჯინას, რომელსაც დროდადრო მკერდში არჭობდა დანას, ხოლო შემდეგ აგდებდა იატაკზე, მიათრევდა მაყურებლისკენ და ერთერთი მათგანის გვერდით სვამდა. ჰასიდები და ცადიკი იწყებდნენ ბალიშების გლეჯვას. გამოფრენილი ბუმბული ავსებდა სივრცეს, დგებოდა საყოველთაო ქაოსი და არეულობა.

მოკლე პაუზის გარეშე ჩნდებოდა ედგარი ჩემოდნებით. მას მოყვებოდნენ ჯარისკაცები, რომლებიც მარშირებდნენ, და საკუთარი შაშხანებიდან ისროდნენ. ამას მოსდევდა საოპერაციო მაგიდის მსგავსი "ნამების მანქანის" სცენა. მასზე პაციენტს "ანვენდნენ" და ფარავდნენ შავი ნაჭრით ისე რომ მისგან მხოლოდ თავი და შიშველი ფეხები მოჩანდა. ორ ჯგუფად დაყოფილი პერსონაჟები სხვადასხვა მხრიდან ექაჩებოდნენ მაგიდას და მას რამოდენიმე მეტრზე ნელავდნენ. "პაციენტი" ნევდა რა თავს აღმოაჩენდა რომ მისი ფეხები თავიდან შორ მანძილზე იყო, საშინელებისგან იწყებდა ყვირილს, და მაშინ მაგიდას უბრუნებდნენ თავდაპირველ მდგომარეობას და ექსპერიმენტი სრულდებოდა.

სველი ქათმის და ლედის ურთიერთობათა გარჩევის ხმაურიანი სცენა სრულდებოდა იმით, რომ ქათამს კვლავ წყალში ათავსებდნენ, ლედი კი აღმოჩნდებოდა ედგართან ერთად შავი გადასაფარებლის ქვეშ, ისე რომ შედეგად მათი ერთობლივი "შეფუთვისას" გამოდიოდა თავისებური "ეროტიული ამბალაჟი". გახმოვანებული მათი სასიყვარულო დიალოგი.

რალაც მომენტში ყველა მსახიობი ერთად იკრიბებოდა, ყველა პერსონაჟი თავისი ნივ-



თით. სველი ქათამი - აბაზანით, რომელსაც წინ იგდებდა ედგარი ჩემოდნებით. მოხუცი-მამა-ზურგჩანთით. კორბოვსკი-თოჯინით. ცადიკი-საყვირით. გოგონა-კოვზებით. ბავშვი-ფოლადის სკამით. ჰასიდები გრძელი ფიცრით. კელნერები გარს ერტყმოდნენ ამ "ბანაკს" ბარიერებით, ტოვებდნენ რა ვინრო მჭიდრო სივრცეს მათთვის ტანგოს შესასრულებლად, უკვე საერთო, თუმცა თითოეულის თვისებები, რის შემდეგაც ყველა



ერთმანეთის მიყოლებით ეცემოდა ძირს ერთი მეორეზე. რაღაც დროის შემდეგ დგებოდნენ ასევე სათითაოდ, აკეთებდნენ თავიანთ აქციებს, მათ შორის მაყურებლისადმიდაც: კარბოვსკი კვლავ ცდილობდა რამენაირად მოეთავსებინა თავისი შეყვარებული მაყურებელთა შორის, ქათამი ყველას წუნავდა, ვინც მისი აბაზანის გვერდით აღმოჩნდებოდა, შემდეგ კი ჯდებოდა წამების მაგიდაზე, სადაც მას ედგარი ესროდა და კელნერები მას კვლავ აბაზანაში აგდებდნენ. ახლა უკვე ხვდებოდა საოპერაციო მაგიდაზე, სადაც საფეთქელში ტყვიას იხლიდა, რომლის შემდეგაც ჩნდებოდნენ ჰასიდები, შეძახილებით რევოლუციაზე, ამასობაში, ხმამაღლა გაჰკიოდა ცადიკის იეროხოზური საყვირი.

ეს სპექტაკლი-ჰეფენინგი იმით სრულდებოდა, რომ ყველა პერსონაჟი მაგიდის გარშემო სხდებოდ და თითქოს არც არაფერი მომხდარიყო, იწყებდნენ ბანქოს თამაშს, მაყურებელი კი ჯერ კიდევ რაღაც დროის განმავლობაში უყურებდა მათ. მერე დგებოდნენ თავთავიანთი ადგილებიდან და ტოვებდნენ სპექტაკლს.

"წყლის ქათამის" შემდეგ მომდევნო ორი ათეული წლის განმავლობაში კანტორი აგრძელებდა თავის არათეატრალურ ძიებებს იმავე ჰეფენინგის მიმართულებით - "პლასტიკურ ავანგარდში". 1967 წლის ზაფხულში ბალტიისპირეთის სანაპიროზე ჩატარდა 5 ნაწილიანი "პანორამული საზღვაო ჰეფენინგი", რომელიც რამოდენიმე დღე გრძელდებოდა. მასში გაერთიანებული იყო: "საზღვაო კონცერტი", რომელშიც ტალღებს შუა ყუთზე

მდგარი ფრაკში გამოწყობილი კაცი "დირიჟორობდა" ზღვის სტიქიას. იგი ზურგშეცეული იყო (როგორც ნამდვილი დირიჟორი კონცერტის დროს) მაყურებელთან-მსმენელთან, რომლებიც შეზღონგებში და სავარძლებში ისხდნენ პლიაჟის გასწვრივ, სახით კი ჰორიზონტს უყურებდნენ; "მედუზას ტივი" (ჟერიკოს ნახატის თემის მიხედვით); "ბარბაროსული ეროტიზმი" - სხეულის ზეთში და რძეში გაზავებული ქვიშით დაფარვა; "აგრარული კულტურა ქვიშაზე" - პლიაჟზე გაზეთებიდან გაკეთებული ნერგების დარგვა; "ჩაძირვა" - გალერეა Foksal-ის "ძვირფასი" საბუთებით გადატენილი ყუთის რიტუალური ჩაძირვა წყალში.

ჰეფენინგი "ანატომიის გაკვეთილი რემბრანდტის მიხედვით" (1968) რომლის პირველი ვერსიაც გაკეთდა ნიურბერგში, არა მხოლოდ უდიდესი მხატვრის თავისებურ სააქციო რეპლიკად გადაიქცა, არამედ მასში იმავდროულად აისახა ამბალაჟის კონცეფციაც. აღდგენილია რემბრანდტის ნახატის კომპოზიცია მაგიდაზე სხეულით, კანტორმა თავის თავზე აიღო ექიმ ცულპას როლი. დასაწყისში იგი აჩვენებდა გარშემორტყმულ თავის "მოსწავლეებს": თუ რა იყო მიცვალებულის შარვლის, პიჯაკის, ხალათის ჯიბეებში. ხევდა და ჭრიდა დანით ტანსაცმელს, რომელიც "მოსავდა" მის სხეულს, შედეგად იგი სრულად "ათავისუფლებდა და აშიშვლებდა" მას.

კიდევ ერთი ჰეფენინგიური რეპლიკა კლასიკური ნაწარმოების თემაზე - "შეხვედრა დიურერის მარტორქასთან" (1968). "ჰეფენინგი იმაში მდგომარეობდა, რომ კაფეში მაგიდასთან მჯდომ

კანტორთან ელევანტურ ბატონთან (რომელსაც ეცვა შავი ლაკის ფეხსაცმელი, ეხვია შარფი და ეხურა ფართო ფარფლებიანი შლაპა) უცერემონიოდ ჯდებოდა საზიზრარი ტიპი - "მარტორქა" (ჭუჭყიანი პიროვნება, ბებერი, მთლიანად გახვეული ძონძებში, რალაც მოსასხამში, უფორმო, რომელსაც აღარაფერი ადამანური აღარ შემორჩენოდა - რალაცით ჰგავდა ომის დროინდელ ოდისევსს). ნები-



სმიერ კითხვას პასუხობდა გაუგებარი ბგერებით, ბურღუნით, ანდა ერთი სიტყვით: "მერდე" ("განავალი"). იგი ხელს სტაცებდა კანტორის თეფშიდან უზარმაზარ კატლეტს და ყლაპავდა. ყველაფერი იმით სრულდებოდა, რომ კაფეს სტუმრები პოლიციას იძახებდნენ, რომელსაც ბოლოს მიჰყავდა ეს პერსონაჟი /გარკვეული ასოციაციები შეიძლება გაგვიჩნდეს დღეს უკვე კარგად ცნობილ ფარული კამერის მეთოდოლოგიაზე/



1964 წელს გადაიღეს დოკუმენტური ფილმი კანტორზე "antor ist da", სადაც არის სცენა კანტორის შეხვედრა მარტორქასთან - ნანყვეტი მისი ტექსტიდან. აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენო სალვადორ დალის აქცია 1955 წელს პარიზის ზოოპარკში ცოცხალი მარტორქის მონაწილეობით, აქცია თუ უკვე ჰეფენინგი? 1962 წლის ჩანაწერში კანტორი იხსენებს: "ერთხელ შეხვედი მარტორქას. შეხვედრა იყო თითქმის ველურ ბუნებაში პირისპირ, სიცარიელესა და მარტოობაში", და სწორედ ამ მარტორქამ დიურერის ნახატიდან თქვა, რომ მისი ტყავი - ეს ხელოვნების ნიმუშია, შედეგრი, რომელმაც შეიძლება თავისი ადგილი დაიკავოს ლუვრში. "ხოლო ის რაც ტყავს მიღმაა? - იკითხა მხატვარმა, "უმნიშვნელოა", - უპასუხა მარტორქამ. კანტორი ასრულებს ამ ჩანაწერს აღსარებით, რომ ეს მაშინ მოლანდებული მარტორქა "ძალიან დამეხმარა ერთი წლის შემდეგ", როდესაც მას გაუჩნდა იდეა ისეთი მხატვრული აქტივობისა როგორიც - ამბალაჟია.

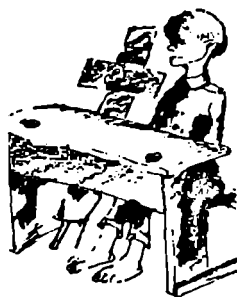
კანტორმა მოაწყო სპეციალური ჰეფენინგი მარია იარემის საპატივსაცემოდ, რომლის დროსაც ღურგალი ხისგან თლიდა აბსტრაქტულ ფორმებს მისი ფერწერიდან. საღებავებს ასხამდნენ თეთრ ტილოს, და მისი სიბრტყიდან, მისი გამოხევის მცდელობით ჩნდებოდა თავები, ხელები, ფეხები... აქციათა სერია ჩატარებული იყო 1969 წლის ზაფხულში იუგოსლავიაში. ისინი ხდებოდა ყველაზე განსხვავებულ ადგილებში: რკინიგზის სადგურზე; მთაში (სადაც ვერტმფრენიდან ყინულზე აგდებდნენ კარადას); ტიტოს სასახლის ეზოში (სადაც უკრავდნენ მუსიკას

და შეუშვეს ცხვრების ფარა, ღორები, ისინი ხალიჩაზე დადიოდნენ ღრუტუნით და ბლავილით "აკომპანირებას უწევდნენ საოპერო სიმღერას- აქაც შეიძლება სალვადორ დალის აქციის გახსენება როდესაც მან თავის გამოფენაზე ცხვრების ფარა შეუშვა); კაზინოში (სადაც ბანქოს სათამაშო მაგიდების სივრცეში და მოთამაშეებს შორის ჩნდებოდა ადამიანი ფინალით ხელში და მიმოაბნევდა თივას, რაც თავზე ეფარებოდათ ნახევრად მოშიშვლებულ ქალებს, თივაში წვებოდნენ და გორაობდნენ, დარბოდნენ ქათმები); პლიაჟზე და ძველ სანაყობში. მიუხედავად დალისთან რამოდენიმი გადაძახილისა ძნელია კანტორთან სიურეალისტური ელემენტების მკვეთრი ხელწერის პოვნა, თუმცა დალის მიერ ინსპირირებას, შემოქმედებით შთაგონებას ჰეფენინგების ნაწილში ცალსახად ვერ გამოვრიცხავთ. ამ აქციებს კანტორმა დაარქვა "თეატრი 1" - შეუძლებელი თეატრი, რაც იქცა წინამორბედად მომდევნო სპექტაკლებისთვის - 1972 წელს "ლამაზმანები და გონჯები" რამაც კანტორის ახალი ძიებები წარმოაჩინა. ერთდროულად სპექტაკლი იქცა კრიკო-2-ის პირველი პერიოდის თავისებურ შეჯამებად, როდესაც ხდებოდა კანტორისეული მხატვრის თეატრის პოლიტიკის და გამომსახველობითი პროცესის ფორმირება, როგორც თავისებური იპოსტასი ოსტატის ბუნებისა "პლასტიკური ავანგარდის" სხვადასხვა მიმართულებით. სხვანაირად რომ ვთქვათ ამ ბოლო ნამუშევართან ვიტკევიჩის მიხედვით მაყურებელს წარუდგინო კრიკო-2-ის სათეატრო ესთეტიკის კომპონენტები, რომელსაც იგი აწვითარებდა წინამორბედ სპექტაკლებში ("ოდისეისი დაბრუნებიდან" მოყოლებული) და რაც შეიძენს სრულ ხორცშესხმას "სიკვდილის თეატრის" დადგმების ციკლში, რაც კანტორის შემოქმედებაში მთავარ სასცენო ქმნილებას წარმოადგენს.



უპირველეს ყოვლისა "ლამაზმანებში და გონჯებში" კარგად წარმოჩინდა უმდაბლესი რანგის რეალური ადგილის საპროგრამო კონცეფცია. პროგრამულობა მდგომარეობდა იმაში, რომ წინა სპექტაკლების მოქ-

მედების ადგილი - უმდაბლესი რანგის შერჩევა ხდებოდა კანტორის მიერ თეატრალური შენობების მიღმა (ომით დანგრეული ოთახი, კაფე, გალერეა და ა.შ.) ამჯერად კი ეს კონცეფცია განახორციელა თავად სათეატრო შენობის ტერიტორიაზე. ხელოვანმა უარი თქვა თეატრის მთავარ ნაწილზე ანუ მაყურებელთა დარბაზზე და სცენაზე, რაც საუკუნეების განმავლობაში თეატრალური სივრცის არქიტექტურის მთავარ ნაწილს წარმოადგენდა.



მეტიც, თეატრალურ შენობაზე დაკიდა წარწერა "თეატრში შესასვლელი", რითაც ხაზს უსვამდა, რომ კრიკო-2-ის მაყურებლისთვის დაკეტილ კარს მიღმა, იქმნება კანტორის მიერ უარყოფილი ილუზიის სამყაროს ესთეტიკა, ფიქცია, ფანტაზია - იგულისხმებოდა, რომ იქ თამაშდება "ნამდვილი სპექტაკლი" ვიტკევიჩის პიესის მიხედვით. ხოლო კრიკო-2-ის მსახიობების მიერ შესრულებული წარმოდგენა "მხოლოდ წარჩენები იყო" წარჩენები "ნამდვილი სპექტაკლიდან". ჩვეულებრივი სათეატრო გასახდელი, რომელიც კანტორისთვის იქცა ამჯერად სათეატრო უმდაბლესი რანგის რეალობის ადგილ-ობიექტად. იგი იკითხებოდა, როგორც თავისებური ჯოჯოხეთი ნამდვილ სათეატრო სივრცესთან მიმართებაში (გადაპრანჭულ, გაღამაზებულ თეატრალურ დარბაზთან და სცენასთან შედარებით, რაც არქიტექტორის და ხელოვანთა შემოქმედების ნაყოფია).

გასახდელი-გარდერობი "ჩვეულებრივ იგი წარმოაგენს წინააღმდეგობას,

რომლის შემოვლის (თავიდან აცილების) სურვილიც გაქვს.

... იგი წარმოადგენს რაღაც სასირცხვილოს

და დამამცირებელს:

რადგან მასში საკუთარი ინტიმურ ნაწილებს ვტოვებთ,

თანაც, ამას ვაკეთებთ იძულებით." - წერდა კანტორი ესეში "გარდერობი". შემდეგ კი ხსნიდა შინაარსობრივ აზრს იმ დრამატული სიტუაციისა, რამაც განაპირობა მის მიერ სპექტაკლისთვის სწორედ ამ რეალური ადგილის შერჩევა.

"არის მასში რაღაც ტერორიდან.

თუკი, საკუთარ თავს უფლებას მივცემთ რომ მოვლენები გავაზვიადოთ,

შეგვიძლია იმის მტკიცებაც,

რომ სპექტაკლის განმავლობაში

ჩვენ "ხშირად" ვკიდივართ,

შერეულები ჩვენთვის უცხო ინდივიდებთან,

აღნიშნულები ნომრებით, უნებისყოფო,

ინდივიდუალობას მოკლებულნი,

შერცხვენილნი, გაღანძლულნი...

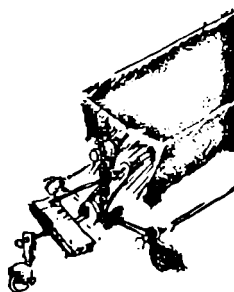
ეს სამარცხვინო დანესებულება დაეუფლა თეატრს.

დგას როგორც სადამსჯელო, უსულო ბატალიონი,

წყვილი ჩხუბისთავის მეთაურობით".²⁴

წყვილი "ჩხუბისთავი", უხეში თავხედი და თავგასული მეგარდერობე-ზედამხედველები, პირველი ადამიანები იყვნენ, ვისაც თეატრში შესული მაყურებელი ხედავდა. ისინი თითქმის ძალადობრივად ართმევდნენ იქ მისულთ ტანსაცმელს. ვილაც-ისტვის ცდილობდნენ არა მხოლოდ პალტოს არამედ ჩექმე-ბისა და შარვლის გახდასაც. ტანსაცმელს რკინის საკიდებზე კიდებდნენ, ისეთებზე რომელსაც იყენებდნენ ცხოველების სასაკლაოზე, რაზეც ცხოველთა ხორცს კიდებდნენ. წარმეული ტანსაცმლის სანაცვლოდ, მაყურებელი იღებდა ნომრებს ჯოხ-ებზე-ხელში ამ ჯოხებით უნევდათ სასაკლაოსავით ჩამოკიდებული ტანსაცმლიანი შემზარავი დერეფნის გავლა, რომელსაც ეს "ჩხუბისთავები" აკონტროლებდნენ და ამ გზის გავლის შემდეგ

ხვდებოდნენ ვინრო სივრცეში (გარდერობის წინ). იგი იქცეოდა საერთო ენვაირონმენტად, როგორც მათთვის ასევე მსახიობებისთვის. ძალადობრივი გახდა და საგარდერობო ინსტალაციაში გავლა წარმოადგენდა მხოლოდ პირველად აქციას, რომელშიაც ერთვოდა მაყურებელი. შემდგომში ისინი არაერთხელ



24. კანტორი ტ. გარდერობი, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ. 1-2

განიცდიდნენ პროვოცირებას ამ მეგარდერ-ობებისგან ჰეფენინგის სვადასხვა ადგილებში (ასეთივე ჰეფენინგური ხასიათის აქციები).

პიესიდან დარჩენილი ტექსტის და სიუჟეტის თავისუფალი გამოყენებით, როგორც ლიტერატურული ready made, მსახიობები განასახიერებდნენ მათ მუშაობის პროცესში ასევე უმდაბლესი რანგის საგნებთან (ანუ ალბელო მზა სახით, თითქოსდა შემთხვევითი-ინფორმელური). თითოეული ნივთი ამა თუ იმ მსახიობის მთლიანობის ნაწილს წარმოადგენდა "საგნის ცხოვრება - სპექტაკლის მატერია" - ამბობდა კანტორი ამ პრობლემისადმი მიძღვნილ ესეში "თეატრალური ადგილი", სხნიდა რა თავის აზრს შემდეგნაირად: "სპექტაკლის მატერია ქმნიდა **საგნის** შინაგან ცხოვრებას", მის თვისებას, მნიშვნელობას, მის წარმოსახვით სივრცეს. მსახიობები... ხდებოდნენ მის ცოცხალ და ორგანულ ნაწილად. თითქოსდა გენეტიკურად იყვნენ დაკავშირებული ამ საგანთან. ქმნიდნენ რაღაც **ბიოობიექტს**".²⁵



კანტორის ზემოთ მოტანილ ესეში 1980 წელს პირველად გამოჩნდა განსაზღვრება ბიოობიექტისა, რამაც ასახა მანამდელი თეატრალური ძიებები ამ მიმართულებით. ჩანანერებში, ჩანახატებში, ფოტოებში ბიოობიექტებს იგი უწოდებს კარადას, დამკრძალავ მანქანას და ნაგვის ურიკას - ინფორმელურ "პატარა კარმიდამოში", განადგურების მანქანას - ნულოვანი თეატრიდან, აბაზანას მასში ჩაძირული გმირით - "წყლის ქათამში". სხვა არაფერი თუ არა ბიოობიექტები იყო "წყლის ქათამში" სხვა სიმბოლური პერსონაჟები და მათი საგნები: ედგარი და მისი ჩემოდნები; მამა - და მისი უფორმო ზურგჩანთა; ცადეკი - და "იერიქონური" საყვირი; გოგონა - და ტომარა ქვითრებით; სხვა გოგონა - და მისი კოვზები; ჰასიდები - და გრძელი ფიცარი; კარბოვსკი - და შეყვარებული მანიკენი.

და აი "ლამაზმანებში და მახინჯებში" წარმოადგინეს ბიოობიექტების ახალი სერია. დაწყებული მთავარით და საერთო-

25. Kantor, Tadeusz: Wielopole, Wielopole. Krakow, 1984, გვ. 133

თი მაყურებლისთვის და მსახიობ-მეგარდერობეებს ასეთებად აქ იქცეოდა "დასანანევრებელი კამერის" რკინის კონსტრუქცია საკიდებით და მასზე ტანსაცმლით, რაც შეუძლებელი თეატრის იდეას ასხამდა ხორცს. კანტორის მიერ აგებული კიდევ ერთი მოწყობილობა, რომელსაც ის განაჩენის სისრულეში მოყვანისთვის იყენებდა, გახლდათ უზარმაზარი სათაგური, პერსონაჟი, რომელიც მაგიდის სახით იყო ხაფანგი. მას იყენებდა ესტია ომესტიცა, რომელიც თავისი თანამემნეებით იტყუებდა მსხვერპლს წარწერით "ბარი" და მადის აღმძვრელი სუნებით. კიდევ იყო საქათმე, სადაც რკინის ბადით შემოსაზღვრულ უხეშ ეკლიან თივაზე იწვა სრულიად შიშველი თავადის ქალი სოფიო, რომელიც თავის სიშიშვლეს იფარავდა ბენვის მოსასხამის ნაგლეჯით. სხვა ტიპის ბიოობიექტის საფუძველს წარმოადგენდნენ ნივთები, თითქოსდა სამუდამოდ დაკავშირებული პერსონაჟებთან, რასაც უნდა გამოეხატა თავად ამ პერსონაჟის აზრი და მოქმედებათა ხასიათი, "ადამიანი თეატრით ზურგზე - ხსნიდა კანტორი - სიგიჟის ზღვარზეა, აჩვენებს უმაღლეს, შემთხვევის აბსურდულ ანატომიას, სრული შინაგანი ჩაღრმავება საკუთარი სხეულის საგნობრივ ნაწილში, როგორც ნაგებული. ჯვარცმული საკუთარ თავზევე. ადამიანი ორი დამატებითი ფეხით - ბრბოს თვალწინ წარმოადგენს მთელ რიგ განსაკუთრებულ სიკეთეს ბუნების ხელგაშლილობის გაფართოებულ ფსიქიკურ პროცესებს, და ასევე მორალურ შედეგებს, თანდაყოლილ მოქმედებებს, გართულებებს და სიურპრიზებს. ადამიანი ველოსოპედის ორი ბორბლით, შეზრდილი ფეხებში, იზოლირებულია სრულიად სხვა სახის რეალობისგან; ჩაკეტილია არაადამიანურ, მისთვის კი სისხლის ბუნებრივ მდგომარეობაში და ქმედებაში, განსხვავებული, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანებს...



თვითმკვლეელი - ფოკუსნიკი ადამიანი - ახორციელებს თვითმკვლელობას სისტემატურად, ყოველ 5 წუთში, საკუთარი სხეულისადმი და ჯანმრთელობისადმი ყოველგვარი ზიანის გარეშე. გარშემორტყმული თავისებური თეთრო ამბალაჟით - გადასაფარებლით,

რომელიც მას მასხარას ამსგავსებს... ადამიანი სკანდალური ბარგით, რომელსაც არ უშვებს ხელიდან და სხვადასხვა დროს იქიდან ადამიანის ჩონჩხი ამოაქვს, რომელსაც მანიაკალურად და... მზრუნველად მალავს; ადამიანი კარით - არ შეუძლია მისგან განთავისუფლდეს, ამოძრავებს მას შეუმჩნევლად... ერთადერთ სამუშაოს ასრულებს, რაც შესაძლებელია კართან - გაღება და დაკეტვა. ადამიანი ორი თავით (მეორე ფეხებს შუა ეზრდება), რომელიც აერთიანებს "შეუძლებელ" შედეგს ბუნების ამ ექსცესისა: ორი ცნობიერება, ორი სისტემა რეაგირების და გადანაცვების, ორი ურთიერთსანინააღმდეგო ღირიურობა ერთი სხეულით".²⁶



"სიკვდილის თეატრი"

"ლამაზმანის და გონჯის" დადგმით დასრულდა კრიკო-2-ის პირველი პერიოდი "შეთამაშება-ვარიაციები ვიტყვევითან" და იმავდროულად ექსპერიმენტები თანადროულ "პლასტიკური ავანგარდის" აღმოჩენებთან. შედეგად შემუშავებულ იქნა განსაკუთრებული ენა, რომელზეც საუბრობდა კანტორი და მიმართავდა მაყურებელს მის მთავარ 5 მომდევნო სპექტაკლში, რომელიც შექმნა 1975-1990 წლებში, რაც იქცა კანტორის განსაკუთრებით პირადი თემების გამოვლინების პერიოდად ("პერსონალური აღსარებები", როგორც იგი თავად ეძახდა): "მკვდარი კლასი", "ველიოპოლე, ველიოპოლე", "მსახიობები უნდა ჩაძაღლდნენ", "მე აქ აღარასოდეს დავბრუნდები", "დღეს ჩემი დაბადების დღეა". და თუკი ადრეული "თამაშები" შეიძლება აღგვექვა ჩვეულებრივად თეატრთან მიმართებაში, თავისებურ ექსპერიმენტად და ავანგარდული ხასიათის ნამუშევრად, მაშინ ეს 5 უკანასკნელი სპექტაკლი კანტორთან წარმოადგენს ისეთ ნაწარმოებებს, რასაც ერთმნიშვნელოვნად ავანგარდულს ვერ

ვუნოდებთ, რამდენადაც გამორჩეული არ უნდა ყოფილიყო მათი ესთეტიკა იმისგან, რის ყურებასაც მაყურებელი უკვე მიჩვეული იყო დრამატულ სცენაზე. ავანგარდულად მხოლოდ გვეჩვენებოდა, სინამდვილეში კი ისინი შექმნილი იყო განსაკუთრებული სახის სასცენო ხელოვნების კანონებით, მხატვრის თეატრის ინდივიდუალური კანტორისეული გაგებით, რომელიც ქმნიდა თავის ენას, გამომსახველობით სისტემას და მისი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ბიობიექტებს, სიმბოლოებს-ფერებს.

"მკვდარი კლასი"

"მკვდარ კლასზე" მუშაობის პერიოდის ჩანანერებიდან კანტორი იხსენებდა, რომ სპექტაკლს შექმნის იდეა გაუჩნდა ჯერ კიდევ 1975 წელს "საზღვაო პანორამულ ჰეფინინგზე" მუშაობისას, სწორედ მაშინ, სანაპირო ქალაქში ხეტიალისას მან დაინახა პატარა ერთსართულიანი სახლი. მიუახლოვდა ჭუჭყიან ფანჯარას - შიგნით კი აღმოაჩინა ცარიელი საკლასო ოთახი, რამაც მას ის კლასი გაახსენა, სადაც ოდესღაც სწავლობდა. მთელი სიმწვავეთ შეიგრძნო "ღარიბი სოფლის სკოლის კლასის რეალობა", რომელსაც უცქერდა, უფრო ზუსტად: "უთვალთვალებდა" ფანჯრის მიღმა. მისთვის ეს გარემო წამებასთან ასოცირდებოდა. "ეს წამება რეალობისა", - აგრძელებს კანტორი თავის ჩანანერს, - "იყო უფრო მეტი და აბსოლუტურად სხვა რამ, ვიდრე ცნობილი ჰეფინინგური ტიპის "ა რ ს ე ბ ბ ა".

მისი გადაულახავი მომხიბვლელობა
და აზრი იყო მის

ჩაკატილობის

ფაქტში და

მიუწვდომლობაში.

მაშინ მე დავინყე ფიქრი

სასკოლო კლასზე,

ფანჯარაზე

"ჩაკატილ ნანარმოებებზე"



და

სიკვდილზე“.²⁷

სიტყვათა წყობა "ჩაკეტილი ნანარმოები" განსაზღვრავდა, ყველაფერს კარგად, საფუძვლიან განსხვავებას სიკვდილის თეატრის ციკლის ყველა ნამუშევრის პოეტიკას და სტრუქტურას იმ ნანარმოებებისგან, რომელიც უძღვოდა კრიკო-2-ის პერიოდს (სადაც, ისევე როგორც თანმდევ ჰეფენინგებში, მხატვარი ამუშავებდა პირიქით "გახსნილობის"



აქციის პრინციპებს და საშუალებებს მაყურებლის გადაქცევისა თანამოაზრეებად). "ჩაკეტილობა" იმაში გამოიხატებოდა, რომ ამჯერად მაყურებელი დაშორებული იყო იმისგან, რასაც მას აჩვენებდნენ, მათსა და მსახიობებს შორის არსებობდა გამყოფი ხაზი. "მკვდარ კლასში" მან შეიძინა ფიზიკურად ხილული ხორცშესხმა: თამაშის ადგილი (ჯერ კიდევ იმავე სივრცეში კმშიტოფორის გალერეაში) შემოღობილი იყო ზონრით, როგორც ეს კეთდება მემორიალურ მუზეუმებში. მოქმედება ხდებოდა გამყოფ ხაზს მიღმა (სხვა სპექტაკლებში - ეს იგულისხმებოდა) შეთხზულ წარმოსახვით და მხატვრის ქმედების მეხსიერებით. იგი ამჯერად წარმოდგენილი იყო როგორც თავის თავში ჩაკეტილი კომპოზიცია კანტორის საკუთარი ცხოვრების თემაზე. მითუმეტეს რომ, მოქმედებას იგი თავად წარმართავდა: მუდმივად იყო მსახიობების გვერდით, უსიტყვოდ დირიჟორობდა მათ, აწესრიგებდა რიტმს, მიზანსცენის პლასტიკაში შეჰქონდა კორექტივები, მოქმედებებში, პოზებში არა მხოლოდ როგორც დირიჟორი, არამედ მოქანდაკე ისე ძერწავდა სცენების პლასტიკურ სივრცეს. სპექტაკლის შემქმნელის ფიზიკურ მონაწილეობას ასევე ადგილი ჰქონდა "ვიტკევიჩის ვარიაციების დროსაც", მაგრამ იქ ეს ვლინდებოდა, იმით რომ დასაწყისში იგი უძრავად იჯდა პირველ რიგში მაყურებელთა შორის - "წყლის ქათამი", შემდეგ კი თუმცა გამოდიოდა "შეუძლებელ" სივრცეში, რო-

27. ტ. კანტორი, კლასი, უბის ნიგნაკიდან, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ. 1-2

მელშიც მსახიობები თავიანთ აქციებს ქმნიდნენ, არამედ მაინც მასში რჩებოდა როგორც მხოლოდ ყურადღებიანი დამკვირვებელი მიმდინარე მოქმედებაზე, - "ლამაზმანი და გონჯები". კანტორის ასეთი შესვლა კრიკო-2-ის სპექტაკლის სტრუქტურაში ნიშნავდა აუცილებელი ხილული გაეხადა მხატვრის თეატრის ერთპიროვნული შემქმნელი-დემიურგი. იგი ასევე ატარებდა შინაარსობრივ აზრს: "მკედარ კლასში", შემდეგ კი მომდევნო სპექტაკლებში, ყველა პერსონაჟი (კანტორის სკოლის მეგობრები, ნათესავები და ახლობლები, ადამიანები, რომლებიც მის გვერდით იყვნენ მისი ცხოვრების განმავლობაში, და ბოლოს მისი კოლეგები ხელოვნებაში) უკვე დაიღუპნენ. სამოცი წლის ("მკედარი კლასის" შექმნის დროს) კანტორი ერთადერთი იყო სცენაზე ცოცხალთა სამყაროდან. ყველა დანარჩენი - მისი მეხსიერების სახეები, ფანტომები, მისი ხილვები წარსულიდან "სიკვდილის თეატრში", საიქიოდან მოსულები იყვნენ.

ამ სახელწოდების მანიფესტის დიდი ნაწილი კანტორმა მიუძღვნა მანიკენის პრობლემას. მიაჩნდა, რომ მანიკენი მის თეატრში "უნდა გახდეს მოდელი რომლის საშუალებითაც ის გადმოსცემს სიკვდილის ძლიერ შეგრძნებას და მკედართა მდგომარეობას. მოდელს ცოცხალი მსახიობებისთვის."²⁸

კანტორი თეატრის ისტორიის კონტექსტში საუბრობს, ხშირად უბრუნდება კრეგის "ზე-მარიონეტის" საკითხსაც და საუბრობს მსახიობ-თოჯინაზე, მანიკენ-ობიექტის ურთიერთობაზე. უკვე მის თეატრში ობიექტისა და მსახიობის შესახებ - ვლუბულობთ მისი განმარტებით ბიოობიექტს. პოსტდრამატული თეატრისთვის

კერძოდ იგივე ვილსონისთვის არანაირი სიახლე არაა მსახიობი, როგორც მარიონეტ-მანიკენი, თავად ობიექტად ქცეულ ფიგურად წარმოდგენაში. კანტორი როგორც თეორეტიკოსი, ბევრ რამეს წინანარმეტყველებს, რაც თანამედროვე თეატრისთვის და მაყურებლისთვის რიგით მოვლენადაა ქცეული.



სხვანაირად რომ ვთქვათ, აქედან მოყოლებული კანტორის ყველა პერსონაჟი მისი ბოლო ციკლის სპექტაკლებში უნდა აღვიქვათ, როგორც გაცოცხლებული (გაცოცხლებული მსახიობების მიერ) "იმ ადამიანების მანეკენებად, რომელთაც გამოიხმობდნენ სიკვდილის საუფლოდან, მხატვრის მეხსიერებისა და წარმოსახვის წყალობით იძახებდნენ ყოფილი თანაკლასელების სახეებს. თუმცა, სპექტაკლში გამოძახებული სულები იმ არაკის არიან, რამდენისაც თავად კანტორი იყო იმ დროისთვის (სპექტაკლს შექმნის დროს) მიუხედავად იმისა, რომ რეალურად არცერთ მათგანს არ მიუღწევია ამ ასაკამდე.



მიუხედავად ამისა, კანტორმა ისინი გვაჩვენა ბავშვების სახითაც, ისინი მისივე მსგავსად სკოლის მოსწავლეები არიან, ამ კლასში მერხებთან სხედან - მათი ბავშვური ფიგურები წარმოდგენილნი იყვნენ თოჯინების სახით. ამრიგად, ყოველი მოსწავლეთაგანი წარმოდგენილ იყო ერთდროულად ორი იპოსტასით: (მოსწავლე-მოხუცის როლში) და თითქოსდა (მოსწავლე-ბავშვი) ერთად თოჯინის ან მანიკენის სახით, რაც წარმოადგენდა ბიოობიექტს.

იმავე მანიფესტში კანტორი წერს იმაზე, რომ მხოლოდ მანიკენები "არსებობდნენ ყოველთვის ოფიციალურად დაშვებული კულტურის პერიფერიებზე"²⁹, ანუ მისი ტერმინოლოგიით წარმოადგენდა ნიშანს იმავე "უმდაბლესი რანგის რეალობისა". ოლონდ იმავე "მზა რეალობის" რანგისგან განსხვავებით (რომელიც ხდებოდა კანტორის მხატვრის თეატრის ძირითადი მასალა და რასაც იგი მიაკუთვნებოდა მის მიერ "მკვდარ კლასში" გამოყენებული ვიტყევიჩის "ტუმორ მოზგოვიჩის", ბრუნო შულცის და ვიტოლდ გომბროვიჩის ლიტერატურული ნაწყვეტებს). მანიკენი-თოჯინები მზადდებოდა სპეციალურად. მერხებთან მჯდომი ბებრებისა და დედაბერების სურათი (დაჭმუჭნულ ნაცრისფერ კოსტიუმებში და კაბებში, ქუდებში და ჰალსტუხებ-

ში, ჭაღარათმიანი, მიცვალებულივით-თეთრი, ერთი სიტყვით ნილბის მსგავსი სახეებით), გაყინული, როგორც ძველ ფოტოსურათზე, პირველი იყო, რასაც მაყურებელი ხედავდა, როდესაც შედიოდა და იკავებდა თავის ადგილს. მარჯვნივ ტაბურეტზე სკოლის პედელის მანეკენი იჯდა გაშლილი გაზეთით მუხლებზე.

მერხებთან იდგა კანტორი და თვალყურს ადევნებდა შემოსულ მაყურებელს. რალაც მომენტში ხელით ანიშნებდა სპექტაკლის დაწყებას, და სკოლის ერთერთი მოსწავლე თითს სწევდა მაღლა, თითქოსდა უტყვი შეკითხვით მიმართავდა არ მოსულ მაყურებელს. მის კვალდაკვალ იგივე ჟესტით წევდა თითს მის გვერდით მჯდომი მერხზე ყველა მოსწავლე, კანტორის მიერ მიცემულ ნიშანზე მოსწავლეები დგებოდნენ, ტოვებდნენ მერხებს ერთმანეთის მიყოლებით, და მაყურებლის დანახვაზე უკან-უკან იხევდნენ, შავი თალისკენ, რომელიც სცენის ბოლო კედელთან იყო აღმართული. მხოლოდ პირველ მერხზე რჩებოდა მჯდომარე მოსწავლე, მანამ სანამ უკან დაბრუნებულ მის მეგობრებს არ გაყავდათ იგი.

გაისმოდა სპექტაკლის ძირითადი მუსიკალური ლაიტმოტივი - ძველებური მელოდია, სენტიმენტალური - გულის ამაჩუყებელი ვალსი "Francois"-ზე. შავი სილრმიდან ერთმანეთის მიყოლებით ჩნდებოდნენ მოსწავლეები, ამჯერად უკვე თავისი თოჯინით - ანუ საკუთარი თავით /ასლით/ ბავშვობიდან. ვილაცას ეს თოჯინა ზურგზე ჰქონდა დამაგრებული, ზოგიერთი მოათრევდა ფეხებით სცენაზე, ხელებით წელზე ჩაბლაუფებული, ზოგიერთი მოაგორებდა თავის ბავშვობის თოჯინურ ხორცმესხმას, რომელიც

ველოსიპედის ძარაზე მოეგდო, ზოგს კი სათუთად მიქონდა საკუთარი ბავშობა წინ გამოწვდილი ხელებით. ამ ცოცხლად შეზრდილი მანიკენების (მსახიობების)და ბუტაფორიის (თოჯინები) პროცესია სამ წრეს არტყამდა მერხებს გარშემო - თითქოსდა, სარიტუალო, ანდა სამგლოვიარო-დამკრძალავი, სულაც საცირკო პარადისტვისაც ყოფილიყო. შემდეგ მერხებთან სხდებოდნენ, სპექტაკლის



ერთიან კოლექტიურ ბიოობიექტს ქმნიდნენ, რაც შემდგომში წარმოგიდგენდა სხვადასხვანაირ პლასტიკურ კომპოზიციას - სტატიკური "სტოპ-კადრებიდან" მოყოლებული დინამიურ, მომიჯნავე სკოლის მოსწავლეების ფიგურებს, რომლებიც ხტოდნენ და დაძვრებოდნენ სკამებზე და მერხებზე, ქაოტურად უწესრიგოდ ირეოდნენ ერთმანეთში, ჩხუბობდნენ, კამათობდნენ და ა.შ. დასაწყისში ეს საერთო კოლექტიური ბიოობიექტი ასახიერებდა (წარმოადგენდა) წყვეტილ, თითქოსდა სიზმრიდან წარმოქმნილ ვიზუალურ-ვერბალურ სავარჯიშოებს სასკოლო გაკვეთილების თემებზე (მათში არ მონაწილეობდა მხოლოდ ერთი მოსწავლე, რომელიც მუდამ იმყოფებოდა მერხებისგან მოშორებულ საპირფარეოში - "ერთადერთი ადგილი, სადაც მისი მარტოობა თავისუფლების ზღვარზე იყო"³⁰, და მასთან ერთად ქმნიდა ჯერ კიდევ ერთ ინდივიდუალურ ბიოობიექტს).

"რა იცით მეფე სოლომონის შესახებ?" - კითხულობდა ერთ-ერთი ბერიკაცი (რომელიც, როგორც ჩანს, "მასწავლებლის" როლს ირგებდა), სხვები მას პასუხობდნენ: "მეფე სოლომონი..." "მეფე სოლომონი..." - სხვადასხვანაირად, ყველანაირ ყაიდაზე, მზარდი ტემპით. და უკვე საკლასო ოთახში იწყებოდა ყვირილი და ერთი აურზაური, რასაც ხელების გაშლა და ქნევა მოსდევდა თან. კანტორის ჟესტი აჩერებდა სკოლის ამ ვაკხანალიას, რასაც მოყვებოდა მასწავლებლის ახალი შეკითხვა: "მეფე დავითი. რა გააკეთა მეფე დავითმა? - და მას კვლავ ვაკხანალია მოჰყვებოდა, რაც ძველბერძნული ენის გრამატიკის გაკვეთილში გადადიოდა. მოსწავლეები აგრძელებდნენ იუდეური ანბანის ასოების წამოძახებას /წამოყვირებას/, გადადიოდნენ მელოდეკლამაციაზე, ამდენი მოძრაობის შედეგად, მიყავდათ საკუთარი პერსონაჟები ტრანსამდე, მდგომარეობამდე როდესაც ყველა წამოხტებოდა და იწყებდნენ ყმუილს "თითქოსდა უნდოდათ ერთმანეთის გადაფარვა, ანდა სიკვდილის გადაფარვაც".³¹



30. ტ. კანტორი, მკვდარი კლასი, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ.4

31. Klossowicz, Jan : Tadeusz Kantor. Warszawa, 1991. გვ.134

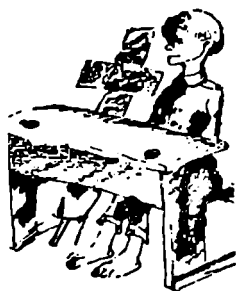
კვლავ კანტორის ჟესტი და ყოფილ თანაკლასელებს აბრუნებდა უკან, რომლის შემდეგაც ყოველი მათგანი, უკვე მერხებს უკან ასრულებდა ინდივიდუალურ აქტებს. ისინი გამოხატავდნენ ამა თუ იმ პერსონაჟებს და იმავდროულად გარკვეულ ნყვეტილ ფრაზებს ამბობდნენ ("თითქოსდა ავტომატურად", ანუ არ სძენდნენ რაიმე აზრს - ასე მიუთითებდა თავად კანტორი მსახიობებს) ვიტკევიჩის "ტუმირა მოზგოვიჩიდან". ბებერი საპირფარეშოდან (water closet) ამბობდა ტუმორას ფრაზებს. დედაბერი - მოსწავლე, რომელიც მსუბუქი ყოფაქცევის ქალს - მთვარეულს ასრულებდა დრო და დრო მკერდს იშიშვლებდა და იზას ტექსტს იყენებდა. ტუმორას მამის რეპლიკებს ხანდახან ვისმენდით მოკუზული ბებრისგან ველოსიპედით და მის ძარაზე გართხმულ თავისავე თავის "გვამით" - თოჯინით - ბავშვობიდან; იგი ასრულებდა ღამის სამგლოვიარო სეირნობებს (მერხების გარშემო) - ხან აუჩქარებლად, ხან კი გადადიოდა ნერვულ სირბილში. ბალანტინა ვიტკევიჩის პიესიდან შეიძლება ყოფილიყო კიდევ ერთი მოსწავლე - ქალი ფანჯარასთან, რომელსაც თავად ეჭირა შემინული ფანჯრის ჩარჩო, რომლის სემანტიკური მნიშვნელობაც კანტორის თქმით მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი "ჩვენ გვმიჯნავს ჩვენ "იმქვეყნიური", შეუცნობელი... სიკვდილის სამყაროდან". ქალი ფანჯარასთან "საკუთარი უსუსურობის შეგრძნებით უთვალთვალეებს ყველას, იმას თუ რა ხდება გარშემო, ყველაფერს რაც ხდება გაბოროტებულ და გაშმაგებულ კომენტარებს უკეთებს გადაიქცევა რა მეგერად, ხოლო მისი ლირიული მოწოდებები საზაფხულოდ სრულდებოდა ტერორისა და სიკვდილის სიგიჟით"³².

კანტორის ნიშნით მერხებთან მიბრუნებული ბებრები (უკვე თითქოსდა ბავშვების (თოჯინების) გარეშე, რაც ყველამ ერთ გროვად დაყარეს იატაკზე) კვლავ "ბავშვებად იქცეოდნენ, რომლებიც ინყებდნენ "სავარჯიშოებს" (ეტიუდებს)" გარდასულ დღეთა"



32. ტ. კანტორი, მკვდარი კლასი, განმარტებანი, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ.3

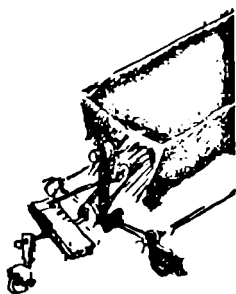
სკოლის გაკვეთილების თემაზე, იზეპირებდნენ ლათინურ ანდაზას, ჯერ არათამამად, შემდეგ თითქოსდა ძილში, შემდეგ სულ უფრო და უფრო ხმამაღლა, აქაც მიდიოდნენ კივილამდე. ინყებდნენ არტიკულაციის საფარჯიშოებს: ვარჯიშობდნენ ტუჩების დაწყობაში ამა თუ იმ ასოს წარმოსათქმელად, თან აყოლებდნენ ხმოვან ბგერებს, რაც საერთო კაკაფონიაში გადადიოდა ("ფონეტიკური კლასები (ლაქები) - ასე უწოდებდა კანტორი ამ სცენას). ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ იმაში, თუ ვინ უფრო ხმამაღლა იყვირებდა, ან უკეთ გამოაჯავრებდა მეორეს, ლოყებს ბერავდნენ, ცხვირს წევდნენ თითით, იჯლანებოდნენ, იმუქრებოდნენ და სახის სხვადასხვა გამომეტყველებას იღებდნენ, ამ ეპიზოდის კულმინაციად იქცეოდა ხოლმე მერხზე აძრომა, ერთი მეორეზე უფრო მაღლა ადიოდა, ისე რომ ყველაზე მაღლა მდგომნი პირდაპირ გალერეის თაღს ებჯინებოდნენ, რის შედეგადაც ეს ვერტიკალური, ხელალებით მყვირალა კომპოზიცია კანტორის მიერ ნიშნის მიცემის შედეგად უეცრად იმსხვრეოდა. მოსწავლეები პანიკაში ვარდებოდნენ და შეშინებული ჩამოვარდნენ მერხებიდან, იატაკზე მიყრილი გროვიდან ყოველი მათგანი ხელს სტაცებდა საკუთარ ბავშვობის ორეულ მანიკენს, სვამდნენ მათ მერხებთან, თავიანთ ადილებზე, თავად კი გარბოდნენ შავ გასასვლელში (თანაც, ხელს აყოლებდნენ პედელის ბუტაფორიულ მანიკენს, რომლის ადგილზეც ჯდებოდა ცოცხალი მანიკენი-მსახიობი). ბავშვების თოჯინური ფიგურების კომპოზიცია მერხებზე უკვე აღიქმებოდა, როგორც წმინდა ვიზუალური შემოქმედების - ხელოვნების დასრულებული ნაწარმოები, როგორც ინსტალაცია "მკვდარი კლასის" თემაზე. (ასეთი სახით კანტორი ამას გაიმეორებს მოგვიანებით საგამოფენო სივრცეში, მუზეუმებშიც, ცალკეულ პროექტებშიც, როგორც საფლავზე მდგარი მერხთან მჯდომი უძინარი მოსწავლე, მეც არა ერთხელ მინახავს, როგორც კრიკოტეკის საგამოფენო სივრცეში, ასევე მსოფლიოს სხვადასხვა საექსპოზი-



ციო დარბაზებში რაც არსობრივად გახლდათ კიდევაც მთავარი სახე ამ სპექტაკლისა - სახე მატერიალიზებული ფოტოგრაფიისა, დაფიქსირებული მხატვრის - ხელოვანის მიერ ჯერ კიდევ საკუთარ სასკოლო ბავშვობაში.

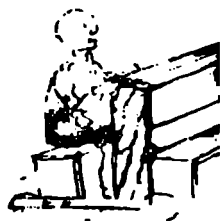
ამის შემდეგ შემოდიოდა დამლაგებელი, ყველაზე მაღალი არსება (ამ როლს მამაკაცი ასრულებდა), უზარმაზარი მკერდით, უფორმო ქუდით თავზე. როდესაც ის იწყებდა იატაკის ჯოხის ქნევას, მისი სპექტაკლში ჩართვის პირველივე მომენტიდან ჩნდებოდა შეგრძნება, რომ მას ხელში იატაკის ჯოხი კი არა, ცელი ეჭირა, და იგი სიკვდილის სახეს წარმოადგენდა. ასეთი იყო მისი მთავარი იპოსტასი კანტორის ამ დრამატულ სენსში, რომლის აზრიც სულ უფრო მყარდებოდა ეპიზოდებიდან ეპიზოდში, სულ უფრო ნათლად და გარკვევით, ხოლო მისი ფინალური გარდაქმნა-გადაქცევა, არეულობა ერთიანდებოდა ყველაზე ულმობელ გაგებასთან ადამიანური აღქმით: სიკვდილი-სირცხვილი-ცირკი - სექსი - მოჩვენებითობა - იაფასიანობა - დამცირება - გახრწნა - პათოსი - აბსოლუტი...³³

კლასის აქცია - დალაგებისას, კაცი აქანდაზით აგროვებდა მტვრის გროვას, რომელსაც შემდგომ ყურადღებით ათვალიერებდა, რატომღაც უბერავდა და უკან აბრუნებდა იატაკზე. იატაკიდან იღებდა დაგდებულ თოჯინა-მასწავლებელს და დანარჩენ თოჯინებს მიუსვამდა გვერდით. კიდევ ერთ თოჯინას ართმევდა კანტორს (მას იგი სათუთად ეჭირა როგორც გამოსახულება, შესაძლებელია თავად საკუთარი თავი - ბავშვისა) და მიაბრძანებდა პირველ მერხზე, რაზეც მოგვიანებით ალაგებდა. ძველ, დახეულ, გამომწვარი რვეულებს ფურცლავდა, თან სულს უბერავდა მრავალწლიან მტკერს, მერე კი იატაკზე ყრიდა. რალაც მომენტში იღებდა პედელის გაზეთს. ხმამაღლა კითხულობდა ინფორმაციას ომის დაწყებაზე. უცებ გაცოცხლებული პედელი დგებოდა თავისი ტაბურეტიდან, იყინებოდა "სწორდის" პოზაში, იწყებდა ავსტ-



33. ტ. კანტორი, მკედარი კლასი, განმარტებანი, ხელნაერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ.3

რიის ჰიმნის სიმღერას, რის შედეგადაც ტრი-
ალდებოდა წრიულად და მარშირებით ტოვებ-
და შავი გასასვლელით სცენას. დამლაგებელი
მას მისდევდა და უკან ბრუნდებოდა ამჯერად
უკვე პედელის ბუტაფორიული მანიკენით,
უკან სვამდა დაბალ სკამზე, და ასე ასრულებ-
და კლასის დალაგებას.



ბრუნდებოდნენ მოსწავლე-ბებრები. ორი
ჭაღარათმიანი მეგობარს მოათრევდა და
იძულებით შეჰყავდათ ის საპირფარეშოში.
სხვები ხის ნაგებობაში, რომელსაც კანტორი "საოჯახო მანქა-
ნას" უწოდებდა (და წარმოადგენდა რაღაც შუალედურს გენე-
კოლოგიურ სავარძელსა და ნამების აპარატს შორის) აწვენდნენ
აყვირებულ, ბებერ-მოსწავლე გოგონას, რომელიც სიცილისგან
იგუდებოდა, ამ გოგონას კანტორი უწოდებდა "ქალს მექანიკური
აკენით". იგი გახდებდა მთელი კლასის სასტიკი ხუმრობის ობიექ-
ტი, კანტორი ამ და სხვა "ხუმრობებს" თვლიდა "ორიგინალურ"
და პირველადი "ცხოვრების მატერიალად".³⁴

ამ შემთხვევაში ამ "სასტიკი ხუმრობად" იქცეოდა აქცია, რაც
ბავშვის დაბადების აქციას გვაჩვენებდა. მანქანის ფიცრული
ფრთები მოქმედებაში მოდიოდა და ქალის ფეხებს ხან სწევდა,
და ხან კი აერთიანებდა. დაბადების აქტი აღინიშნებოდა ორი
ხის ბურთის კაკუნით, რაც მორწიანე აკვნის კედელს ეჯახ-
ებოდა, რაც დამლაგებელმა სიკვდილმა მოიტანა და პირ-
ველივე მომენტიდან აღიქმებოდა ერთდროულად როგორც
კუბო, კედომის-სიკვდილის ატრიბუტი, დარჩენილი ცხოვრების
უკუსვლის სისტემა.

სულ უფრო ძლიერდებოდა აკვნის მგორავი ხის
ბურთების-სფეროების კაკუნი, მოსწავლე ბებრები, ასრულებდ-
ნენ მორიგ წრიულ რიტუალს, ამჯერად გარს ეხვეოდნენ მერხ-
ებს მოსწავლე-ბავშვებით და მანქანას მასზე გართხმული
(ჯვარცმული) ქალით და აკვნით მის ფეხებთან. მათ მუქარით და
იატაკის ჯოხი-ცელის ქნევით, უკან ედევნებოდა დამლაგებე-

34. ტ. კანტორი, მკვდარი კლასი, განმარტებანი, ხელნაწერი, კრიკოტეკა, კრაკოვი, გვ.5

ლი-სიკვდილი. მისი "ცელვის" შედეგად ამ პროცესის მონაწილე ბებრები ("სიკვდილის საცირკო რეპეტიციისა"), ერთი მეორის მიყოლებით აღმოჩნდებოდნენ იატაკზე მიყრილი - ერთდროულად თითქოსდა სიკვდილის ტალღით, ამ დრომდე უძრავად მჯდომი ბავშვი-თოჯინები მერხებზე, დროის მიერ მოცელები, თავებს გვერდზე აგდებდნენ.

შემდეგი აქციის დროს, კანტორის მიერ ნიშნის მიცემის შემდეგ, ბებრები იატაკიდან დგებოდნენ და ბავშვ - "გვამებს" მერხებიდან ერთ გროვად ყრიდნენ, თავად კი მათ ადგილებს იკაებდნენ. ეს ყოველივე ხდებოდა მოქანავე აკენის რწევის ხმის ფონზე, რომელიც არ ჩერდებოდა. კაკუნი და აკენის რწევა სრულდებოდა მაშინ, როცა იწყებოდა გაკვეთილს ახალი ფაზა. ამჯერად გაკვეთილი უკვე მიჰყავდა უკანა რიგიდან ამდგარ ერთ-ერთ ბებერ მოსწავლეს. იგი პირველ შეკითხვას სვამდა პრომეთეზე. პირველი მერხიდან ამდგარი მოსწავლე, იტანჯებოდა პასუხის გახსენებაში, შემდეგ კი დანარჩენების კარნახით მექანიკურად პასუხობდა: "პრომეთეს ღვიძლი". იგივე ხდებოდა მომდევნო მოსწავლესთან, ამჯერად ქალი მესამე მერხიდან (ის ვინც სხვა ეპიზოდში განასახიერებდა ქალს ფანჯარასთან) რომელიც შიშით იძურნებოდა მასწავლებლისგან მოშორებით, იმალებოდა წინა მერხზე და უკვე იატაკიდან, კანკალებდა რა კონვეულსიებში წამოიყვრიებდა ხოლმე სიტყვას "ღვიძლი", რის შემდეგაც კმაყოფილი უბრუნდებოდა თავის ადგილს მერხზე. მასწავლებელი სვამდა შემდეგ კითხვას - აქილევსის ქუსლზე. მოსწავლეები იმეორებდნენ, ჯერ არეულად, შემდეგ კი ერთხმად გუნდით სა-

ნუჟეარ სიტყვას: "ქუსლი! ქუსლი!! ქუსლი!!! ვილაც იხდიდა ფეხსაცმელს, მაღლა წევდა ფეხს შიშველი ქუსლით და დანარჩენებიც თავდავინწყებით კიდებდნენ ხელს, ეფერებოდნენ, კოცნიდნენ, კბენდნენ ასეთივე ექსტაზში ისინი სხვადასხვა სახით და სხვადასხვა რიტმით იმეორებდნენ სასკოლო კლიშეებად ქცეულ ფრაზებს: ("ადამის ნეკნი?!!!" ანდა "თითი?!!"), ხოლო მასწავლებლის კითხვაზე



„ვინ ნემსის ყუნწიდან?“ ერთერთი ბებერი იწყებდა ქვეცნობიერად: „აქლემი! აქლემის! აქლემად! აქლემზე!, და დანარჩენებიც გუნდად აბრუნებდნენ „აქლემს!!!“ ბრუნვები და ყვირილი ერთიანდებოდა ქაოტურ ხმაურში, რაც გადაიზრდებოდა საერთო ებრაულ ლოცვაში ხელების თავზემოთ აპყრობით. ლოცვას აწყვეტინებდა კვლავ აჟღერებული ვალს „Francois“-ის მელოდია, რომლის ტაქტშიც მოსწავლეები ნელ-ნელა ხტომით ადიოდნენ მერხებზე სულ უფრო მაღლა, შემდეგ კი ასეთივე პლასტიკური რიტმით ნელ-ნელა უბრუნდებოდნენ თავთავიანთ ადგილებს.



გარკვეული დროის შემდეგ ერთერთი ბებერი, საკუთარ თავს წარადგენდა „პროფესორ ალფრედ გრინად“ (ვიტყვევიჩის იმავე სახელწოდების პიესის პერსონაჟი), ენის ბორძიკით და კინეტიკური უზუსტობებით წარმოთქვამდა თავის „უკიდურესად მნიშვნელოვან“ სიტყვას საპირფარეშოდან (ამ მომენტისთვის მისთვის საუნივერსიტეტო კათედრად იყო ქცეული). ქალი ფანჯარასთან საუბრობდა გაზაფხულის დადგომაზე და მოსწავლეებს სთავაზობდა, გაესეირნათ, რასაც ისინი იმწუთშივე აკეთებდნენ: ზურგზე მოიგდებდნენ თავიანთ სასკოლო ჩანთებს და მერხების გარშემო ასრულებდნენ რამოდენიმე ჯერ პრომენადს - ჯერ ნაბიჯით, შემდეგ გადადიოდნენ ხტომაზე, სირბილზე კვლავ ნაბიჯზე, სულ უფრო ნელა და ნელა.

პრომენადის შემდეგ დალლილები, ქანცგანწყვეტილები, იხსნიდნენ ჩანთებს და რაღაც დროით უბრუნდებოდნენ თავთავიანთ ადგილებს მერხებზე. შემდეგ გაითამაშებდნენ მთელ რიგ სიტუაციებს ურთიერთობებზე და ოჯახურ კამათზე („ტუმარ მოზგოვიჩის“ პერსონაჟების ტექსტების საფუძველზე), რიგრიგობით წამოვარდებოდნენ ხოლმე მერხებიდან და გარბოდნენ, ბრუნდებოდნენ უკან და კვლავ გარბოდნენ. მათ ვისაც არ უნდოდათ, დაეტოვებინათ თავიანთი ადგილები, ძალით ათრევდნენ. ბოლოს უჩინარდებოდა პედელი-მსახიობი და ხელით

გაქონდა პედელ-მანეკენი. ეს ყველაფერი ხდებოდა ძველი ვალ-სის მუსიკალურ თემაზე. დაცარიელებულ კლასში ისმოდა მხოლოდ ხის ბურთების კაკუნი, რაც კედლიდან-კედელზე ეჯახებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ აკვანს უკვე არავინ არწევდა.

მარტოდ დარჩენილი კანტორი მოწყვნილი, სევდიანად კრეფდა იატაკზე დაყრილ ძველ რვეულებს, თითქოსდა, უნდოდა მათში მოეძებნა შორეული ცხოვრების კვალი. უკვე ფეხზე ამდგარი ნიშანს აძლევდა და შავი სიღრმიდან ჩნდებოდა ბებრების დამკრძალავი პროცესია, რომლის წევრებსაც თეთრი ცხვირსახოცები აეფარებინათ მოტირალ სახეებზე. პროცესიის მონაწილეები იკავებდნენ ადგილებს მერხებთან, აგრძელებდნენ დატირებას, წუნუნს, რაც იზრდებოდა მრავალხმიან ქადაგებაში, თითოეული კითხულობდა თავის ლოცვას. აქ უკვე ყველას ხელში აღმოჩნდებოდა შავი ფურცელი განცხადება. მასზე გამოსახული თეთრად საკუთარი გვარი და სახელი, როგორც გარდაცვლილის - ირკვეოდა, რომ საკუთარ თავებს დასტიროდნენ. ჯგუფებად გაერთიანებული ბებრები წარმოთქვამდნენ საკუთარ სახელებს, და თან ასრულებდნენ კოლექტიურ რიტუალს მიცვალებულის მოსახსენიებლად, ოღონდ ამჯერად იხსენიებდნენ მკვდარ კლასს. სულის მოხსენიება იცვლებოდა მოგონებების-მეხსიერების მორიგ ხილვებად. ყრიდნენ შავ განცხადებებს მერხებზე, მოსწავლეები იწყებდნენ "სიმულტანურო ორგის" გათამაშებას: ორ მეგობარს თითქმის აშიშვლებდნენ (ისინი რჩებოდნენ ხორცისფერი საცვლების ამარა, რომელზედაც ეკიდათ ბუტაფორიული მაგრამ ნატურალური შესახედაობის პენისები). ერთი განასახ-

იერებდა ჯვარცმულ ქრისტეს და რევოლვერიდან ესროდა ჭაღარა ბერიკაცს, რომელიც დრო და დრო ტემორას ფრაზებს ყვიროდა (ვიტკევიჩის პიესის პერსონაჟი). გარდაცვლილი გაჰყავდათ, რის შემდეგაც მოსწავლეები უკიდურესად ალგზნებულ მდგომარეობაში ჩხუბს იწყებდნენ, ლანძღვას, სასიყვარუ-



ლო ურთიერთობების რკვევას, ერთმანეთის დაცინვას - უკვე როგორც ვიტყვევიჩის პერსონაჟები. ამის შესახებ პლესნიაროვიჩი წერდა: "როდესაც კლასი სრულად "ალტკინებული" იყო იგი საუბარს იწყებდა ვიტყვევიჩის ტექსტის საშუალებით... დამახინჯებული ციტატებით, მოქმედებათა ნაგლეჯებით და შორეული ალუზიებით".³⁵ ყველა ეს მრავალფეროვანი რემინისცენციები სრულდებოდა საერთო ფურთხებით და ქაღალდის სროლით (ვითომ ქვები ყოფილიყოს) შერცხვენილი ქალი მექანიკური აკვნით. განახორციელეს რა ეს სასტიკი ეგზეკუცია, ბებრები მერხებს უბრუნდებოდნენ, ქალი კი იჯდა რა შემოხეული ხალათით იატაკზე ქაღალდის, რვეულების, სხვა ნაგვის გროვასთან, იწყებდა იავნანის სიმღერას და თავისი აკვნის-კუბოს რწევას. ლოცვები გადადიოდა უიმედობის კივილში და უნუგემო უბედურებაში, ხოლო ამ აკვანი-კუბოდან კი სულ უფრო ძლიერდებოდა ხის ბურთების კაკუნი.



დამლაგებელი-სიკვდილი იწყებდა უკანასკნელი განბანვის პროცედურას (რიტუალს), იატაკის ტილოთი წმენდდა და ამშრალეზდა (იმავე სანმენდით, რომლითაც მანამდე იატაკს წმენდდა) თითქოსდა უკვე მკვდრების-გარდაცვლილების - შიშველ ფეხებს - ჯერ ბებერი ქალის ფეხებს, რომელიც პირველ მერხზე იჯდა, შემდეგ იმ ქალებისას, რომლებსაც სხვა მოსწავლეებთან ერთად ამ დროს ასრულებდნენ თავიანთ აქციებს (ქალი აკვანი-კუბოდან ბურთებს იღებდა, აწვდიდა მათ ჭაღარა ბებერს, ის კი ამ ბურთებით ანგარიშს უსწორებდა სხვა მოხუცს, ეს უკანასკნელი კი სათუთად და მგლოვიარედ აბრუნებდა მას უკან აკვანში, იმშრალეზდა ცრემლებს ცხვირსახოცით, რომელსაც შემდეგ კანტორს აწვდიდა, ვილაცა ყრუს ყურებს შორის გაყრილი თოკით წმენდდა; ვილაცა ბანქოს თამაშობდა ამ სამგლოვიარო განცხადებებით; მოხუცი ველოსიპედით განმეორებით არტყამდა წრეებს სხვადასხვა მანერით მერხებს გარშემო. ქალი ფანჯრიდან, ჩარჩოს მიღმა იცქირებოდა; დამლაგებელი-სიკვ-

დილი "ვეულგარულ" ცეკვებს ასრულებდა, ხოლო თავისი ტაბურეტიდან წამომდგარი პედელი ჰიმნს მღეროდა), მაგრამ რაც არ უნდა ეკეთებინათ ბებრებს, მათ ქმედებებს უკვე ქონდათ წმინდა მექანიკური აზრი, რომელიც გამოიხატებოდა ჟესტების განმეორებით, მოქმედებებით, პოზით, რაც დამახასიათებელი იყო ყველასთვის. "ავტომატების თეატრი გრძელდებოდა" - ასე უწოდებდა კანტორმა სპექტაკლის ამ დასკვნით ნაწილს, რომლის შედეგადაც, მაყურებლის წინ დასკვნითი სურათის სახით წარმოადგენდა დაცარიელებულ კლასს იატაკზე მოფენილი რვეულებით და გროვად დაყრილი გვამებით - ბავშვების მანეკენებით. უნდა ავლნიშნო, რომ ადამიანი ავტომატის-მანქანის იდეას აწვითარებდა გიორგი გურჯიევი, ის სწორედ როგორც მანქანას, ისე ხსნიდა ადამიანს და მის მოძრაობებში მექანიკურ საფუძველს ეძებდა. ვერ გეტყვით, არის თუ არა რაიმე პირდაპირი კავშირი გურჯიევის სწავლებასა და კანტორის შორის, თუმცა გურჯიევი პოლონეთში საკმაოდ კარგად იყო და არის ცნობილი.

სწორედ "მკედარმა კლასმა" მოუტანა კანტორს მსოფლიო აღიარება. ეს სპექტაკლი უდიდესი წარმატებით იყო ნაჩვენები (რამოდენიმე ვერსიის სახით) ჯერ ედინბურგის ფესტივალზე 1976 წელს, შემდეგ კი უამრავ სხვა ფესტივალზე მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონის მრავალ ქვეყანაში. ამ სპექტაკლმა ისევე, როგორც თეატრი კრიკო-2-მა, ვერ ჩააღწია საბჭოთა კავშირში. კანტორი, როგორც დისიდენტი არ სარგებლობდა ნდობით არც პოლონეთში და არც დომინანტ საბჭოთა კავშირში. კრაკოვში პირველად ყოფნის დროს 1996 წელს მითხრეს, რომ მას პოლონეთში მუდმივად უთვალთვალებდნენ.

სკოლა და მასწავლებელი, როგორც წამების დესპოტიზმის ადგილი ფართოდ აისახა 20-ე საუკუნის კულტურაში, თეატრი, კინო, ლიტერატურა, მუსიკა. მანამდე ტაბურეტი დადებული თემა 20-ე საუკუნის აზროვნების ლიბერალიზაციამ და დაშინებისგან განთავისუფლებულმა ადამიანებმა სრულად გამოაშკარავეს - საგანმანათლებლო სისტემის სისასტიკე.



ვფიქრობ რომ კანტორის "მკედარ კლასში" ეს საკითხები, სხვა მნიშვნელოვან თემებთან ერთად, როგორიცაა დრო, სიკვდილის და ა.შ. წინაა წამოწეული. სკოლისა და მასწავლებლის დესპოტიზმის ჩვენების ერთერთ საინტერესო ნიმუშად ცნობილი როკ-ჯგუფის Pink Floyd-ის როკ ოპერა "კედელიც" იქცა, რაც მოგვიანებით კინოში ბრწყინვალედ გადაიტანა ცნობილმა ამერიკელმა რეჟისორმა ალან პარკერმა იმავე დასახელების ფილმში..



„ველიოპოლე, ველიოპოლე“

„სიკვდილის თეატრის“ ციკლის მომდევნო სპექტაკლი - „ველიოპოლე, ველიოპოლე“ - კანტორმა მხოლოდ 5 წლის შემდეგ 1980 წელს განახორციელა. ამჯერად პრემიერა წარმოადგინეს არა კრაკოვში, არამედ ფლორენციაში, სადაც უკვე ერთი წლის განმავლობაში მუშაობდა, კრიკო-2-ის დასი. ამ სპექტაკლს წინ უსწრებდა 25 წუთიანი კრიკოტაჟი "სად არის გარდასულ დღეთა თოვლი?", რომელიც წარმოდგენილი იყო მაყურებლისთვის 1979 წელს რომში "პოლონური ავანგარდის 1910-1978" გამოფენაზე. "ველიოპოლესთან" მიმართებაში მას პქონდა გარკვეულწილად წინასწარი განზრახვა, გამოეცადა სრულმასშტაბიანი დადგმის ზოგიერთი პლასტიკური მონახაზი და მოტივი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყო რაღაც ანალოგია "ვიტკევიჩის ვარიაციებთან" ოლონდ ის ამზადებდა სიკვდილის თეატრის ესთეტიკას მთლიანობაში, ახლა კი საუბარი იყო მხოლოდ ცალკეულ კონკრეტულ სპექტაკლებზე: მათ პრემიერებსაც შემდგომ წლებში წინ უძღვოდა კრიკოტაჟები ("თავისუფალი ცერემონია" 1986, "სიყვარულის და სიკვდილის მანქანა" 1987, "უტყუობის ღამე" 1990). ამასთანავე, ყოველი კრიკოტაჟი წარმოადგენდა სრულიად დამოუკიდებელ დასრულებულ ნაწარმოებებს და არაერთხელ სრულდებოდა თეატრალური წარმოდგენის სახით. ასე მაგალითად,

"გარდასულ დღეთა თოვლი"-ს რომაული პრემიერის შემდეგ უკვე პარალელურად აჩვენებდნენ გამოშვებული "ველიოპოლე, ველიოპოლესთან": 1982-1984 წლების პერიოდში მისი ნახვის შესაძლებლობა მიეცა მაყურებელს პარიზსა და ლონდონში, ჟენევაში და ვარშავაში და მხოლოდ 1985 წელს კანტორის მიერ მომდევნო სპექტაკლის შექმნის შემდეგ - "მსახიობები უნდა ჩაძაღდნენ".

კრიკოტაჟი "სად არის გარდასულ დღეთა თოვლი" წარმოადგენდა კომპოზიციას აქციათა სერიის საფუძველზე, ისინი არ იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული სიუჟეტური ფაბულით და მიეკუთვნებოდა, როგორც ყოველთვის უმდაბლესი რანგის რეალობას. იმავდროულად, ისინი ეძებდნენ რაღაც განზოგადებულ-ყოფით მნიშვნელობას: "გარდაუვალი საშიშროების, ხიფათისა და კატასტროფის გამოხატვა არის კრიკოტაჟის არსებითი ამოცანა.³⁶" ხიდიც კი გადებული დარბაზის შუაში ერთის მხრივ მოდების საჩვენებელი პოდიუმის მსგავსად, მეორეს მხრივ მასზე მომხდარი აქციების კონტექსტში აღიქმებოდა, როგორც გზა, რომელსაც ადამიანი ცხოვრებიდან მიჰყავდა გარდაუვალ სიკვდილამდე - დასასრულამდე. არქეტიპული მოდელი - ნებისმიერი გზა სრულდება, სიკვდილიც დასასრულის სახეობაა. ხანდახან კი სიკვდილი ლოგიკური წერტილია. მითუმეტეს რომ პირველი რასაც მაყურებელი ხედავდა (ჯერ კიდევ მოხეტილ კომედიანტების გამოჩენამდე), გახლდათ სიკვდილის სასცენო განსახიერება - სკამზე მჯდომი ადამიანი ჩონჩხის სახით გადებული ხიდის (პოდიუმის) ბოლოში შავი ფერის ნაჭრით შემოსილი. კლასიკური კათოლიკური სიმბოლო ჩონჩხი ცელით - სიკვდილის იოლად საცნობი სახე. სამგლოვიარო შავ

ფერს უპირისპირდებოდა თეთრი ქაღალდის ფერის ფაქტურის ჩაცმულობა, პიჯაკების და შარვლების, რითაც შემოსილები მომდევნო ნამებში წარმოადგენდნენ მსახიობები. თეთრი ფერი აქ შეიძლება ასოცირებული ყოფილიყო "გარდასულ დღეთა თოვლთან", რაც მსახიობების ყველა აქციას ანიჭებდა ვარია-



ციების აზრს (წყვეტილი, ერთმანეთთან არც თუ ისე ხშირად ნათლად დაკავშირებული, წარმოჩენილი თითქოსდა სპონტანურად, როგორც სიზმარში ანდა პალუცინაციებში) ისევ იმავე მეხსიერების თემაზე, რაც კანტორის სიკვდილის თეატრში მთავარ თემად იქცა. ქალაქის ფაქტურა კი სულ უფრო მეტად აძლიერებდა ამ თეორი ფიგურების უცნაურობას, იმიტომ რომ ის მოკლებული იყო თავის მთავარ თვისებებს: სინაზეს, მსუბუქ ხევადობას, ცვლადობას. ერთადერთი თვისება ქალაქის იყო ის რომ იგი სულ შრილებდა და ეს სახასიათო ხმა ქმნიდა მუდმივ ხმაურიან ფონს, დასაწყისში თითქოს მიყრუებულს, ფინალში კი მკვეთრად გაძლიერებულს.



აქაც მსახიობების მოქმედებას ხელმძღვანელობდა კანტორი. იგი მუდმივად იყო ხილზე - თეთრ პერანგში და შარვლის სამაგრებში), სიგარეტით ხელში. მისი ნიშნის მიცემის შედეგად, კულისებიდან გამორბოდა პერსონაჟი, რომელიც ფრთხილად მიმოიხედავდა, ქაჩავდა თოკის ბოლოს. მას კვალდაკვალ მოყვებოდნენ დანარჩენნი, (ყველას ერთნაირი თეთრი ქალაქის ტანსაცმელი ეცვა) და თოკზე ჩაჭიდებულები, პირველს ეხმარებოდნენ, იმიტომ რომ ეს აქცია საჭიროებდა უზარმაზარ ძალისხმევას და დიდ დაძაბულობას - ყოველი გამორჩენილი სანტიმეტრი წარმოუდგენელი შრომით და ძალისხმევით ხდებოდა. ამასთანავე, როგორც ამას წერდა თავის პარტიტურაში კანტორი: "შესაძლებელია, რომ თოკს ორივე მხრიდან ექაჩებოდნენ. ერთი და მეორე მხრიდან არის ვილაც უხილავი... შეიძლება ეს უბედური პეროსონაჟები სრულებითაც არ ექაჩებიან თოკს, და პირიქით თოკი ექაჩებათ მათ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თითქოსდა ისინი მასზე მიბმულნი არიან. თითქოს მასზე არიან მიმაგრებულნი და ვერ ცილდებიან მას",³⁷ რაც განსაზღვრავდა ყველა მიზანსცენის ყველა მოძრაობას, ყველა კომპოზიციას - სიცოცხლიდან სიკვდილისკენ.

37. Tadeusz Kantor: Le Theatre de la Mort. Textes reunis et presents par Denis Bablet, Lausanne, 1972, გვ. 250

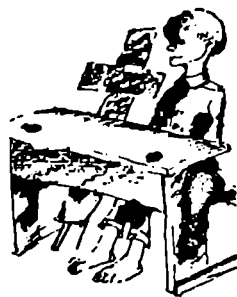
ამ ურთულესი აქციის მსვლელობისას, ყველა ვინც თოკს ექაჩებოდა, ქაოტურ გროვად ეცემოდნენ სცენაზე - ამ გროვაში ერთერთი პერსონაჟის ხელში აღმოჩნდებოდა ხის მეტრიანი საზომი, რითაც იგი რიგრიგობით იწყებდა იატაკზე დანოლილი ყველა პერსონაჟის გაზომვას (ფეხები, ხელები, სხეული, თავი), აწევდა სარკასტულ ხარხარს მათ, ვინც ცდილობდა, ხელიდან გასხლტომოდა და გაქცეოდა მას. ამ უცნაური პროცედურის შესრულებისას, სადღესასწაულოდ გადასცემდა ამ საზომ მონყობილობას თავის "უფროსს" გამონვდილ ხელებში, უდიდეს გეომეტრს, ის კი უკვე იწყებდა **სწორი ხაზის** გაზომვას კულისებისკენ მიმავალ გზაზე და ბოლოს უჩინარდებოდა.

ფიცარნაგზე დაბრუნებული (უკვე საზომის გარეშე) უდიდესი ბელომეტრი შემდეგ აქციას იწყებდა, რასაც კანტორი "სამარცხვინო გადაცმას" უწოდებდა. შეიძლებოდა გარკვეული ასოციაციები დაგვენახა მასონიზმსა და არქიტექტურას, გეომეტრიას, დიდ გეომეტრსა და დიდ მაგისტრს შორის. ნელ-ნელა უახლოვდებოდა სიკვდილის ფიგურას. იხდიდა თავის თეთრ პიჯაკს. ჯერ იცვამდა შავ სამკლავურებს, რომელიც მანამდე მოახია სიკვდილის ფიგურას, შემდეგ მის შავ მანტიას, და ბოლოს იხურავდა მის საპროფესორო ქუდს. შემდეგ სიკვდილის ფიგურა შიშვლდებოდა იქმადე, სანამ ჩონჩხი არ გამოჩნდებოდა, გეომეტრი კი ღებულობდა რაბინის გარეგნობას და ამ სახით კულისებში გარბოდა. ჩნდებოდა სასაცილო ლიპიანი ადამიანი, ასევე თეთრ ქაღალდის შარვალში და ქურთუკში. ზურგს უკან მოთავსებულ აკაპინებულ სახელოებიდან მოჩანდა ზონარი,

რომლითაც რალაც იყო მიბმული, შეხვეული თეთრ ქაღალდში. ყოველი ნაბიჯის დროს, ხიდზე უდარდელი სახით სეირნობისას, ეს რალაც ეჯახებოდა მსუქნის ფეხებს, რაც მის გაკვირვებას იწვევდა. იგი ჩერდებოდა, მიმოიხედავდა, ტრილდებოდა, მაგრამ ვერაფრით ვერ გაეგო იმის მიზეზი, თუ რა იყო მის უკან, რა აწუხებდა მას, და მხოლოდ მაშინ როდესაც დაკიდებული ყუთის დარტყმები



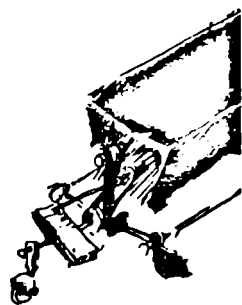
მის ფეხებზე ძლიერდებოდა, მუხლებზე დგებოდა და იწყებდა ქალაღდის ფუთის გახსნას. შიგნით აღმორჩნდებოდა ყუთი, ასეე თეთრი ფერის. დანყნარებული მსუქანა იწყებდა ხელახალი შეფუთვის აქციას, მაგრამ ეს ამოცანა მისთვის საშინლად რთული აღმორჩნდებოდა. რამდენი რჩევაც არ უნდა მიეცათ მისთვის "გამვლელებს", უღვაშიანი ტყუპიბიძეები (ეს ტყუპი ბიძეები ვნახე 2008 წლის დეკემბერში კრაკოვის ქუჩაში -კრიკოტეკასთან



ახლოს დაათრევდნენ ფიცარს, ჩაცმულნი როგორც პასიდები, მიქონდათ ხის ფიცარი, შემდეგ კი ცდილობდნენ ფანჯრიდან შენობაში შეტანას, აქცია სრულიად ავტონომიურად მიმდინარეობდა და არ აინტერესებდათ მაყურებლის ყოფნა-არყოფნა) და თავად კანტორიცი (რომელიც მუდმივად მის გვერდით იყო) ეს ჩანდა თითქოსდა უმარტივესი ოპერაცია - ყუთის შეხვევა ქალაღდში - მსუქანა ვერ ახერხებდა არ გამოსდიოდა. შედეგად, უკვე სასონარკვეთილებამდე მისული და გადაქანცული გარბოდა, ცალ ხელში ყუთით და მეორეში კი ქალაღდით.

მას გზაზე ხვდებოდა ადამიანი გაშლილი გაზეთით, რომელიც თვალს ავლებდა სტატიების სათაურებს და შემდეგ იატაკზე აგდებდა მას. ჯიბიდან სხვა გაზეთი ამოქონდა, გადაშლიდა, იქაც მას რალაც არ დააკმაყოფილებდა და მასაც აგდებდა იატაკზე. იატაკიდან გაზეთებს იგივე "გამვლელები" კრეფდნენ, ბიძია-ტყუპები გაზეთს კითხულობდნენ თითოეული თავისებურად, გაცეხილი, აღფრთოვანებული, დამცინავი შეძახილებით. გაზეთების რაოდენობა, ამოღებული ჯიბიდან, გადაშლილი, დაგლეჯილი და არებული ტყუპების მიერ სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა, "გამვლელები" გარბოდნენ, მიქონდათ რა თან დაჭმუჭნული გაზეთები, მათ კი შეცვლიდა კიდევ ერთი თეთრი ქალაღდის ქურთუკში და შარვალში - მესაფლავე. იგი ხელს სტაცებდა ნიჩაბს, რომელიც მოჩანდა მინის გროვიდან, რაც სცენის კიდზე იყო დაყრილი, და მიწა გადაქონდა იქ სადაც იყო სიკვდილი. ამას მრავალჯერ აკეთებდა, გადარბოდა რა სწორი

ხაზის გასწვრივ - მოკლე იქით-აქეთ ნაბიჯებით, მას კვალდა-კვალ კი სულ დაყვებოდა ორი ცნობისმოყვარე, ცდილობდნენ გაეგოთ რას და რისთვის აკეთებდა. პარალელურად **სწორი ხაზის** მეორე მხარეს იგივე ბიძია-ტყუპები, ამჯერად უკვე შემოსილნი კარდინალის წითელ სამოსში, არგენტინული ტანგოს რიტმში მოძრაობდნენ, მათ შორის კი მოძრაობდა დაბნეული პატარძალი თეთრ ფატაში. ყველა ეს ქმედება (მესაფლავე, ბიძია-ტყუპები და პატარძალი) "სრულდებოდა თავისთავად, როგორც სიზმარში - წერდა კანტორი ... სცენა ცარიელდება იწყება ნამდვილი სანახაობა, ხოლო ის რაც იყო მანამდე, მხოლოდ პრელუდიაა მისთვის"³⁸, სინამდვილეშიც, ყველა მომდევნო ეპიზოდი შეიძლება აღქმულიყო, როგორც ვიზუალური ეტიუდები სახელად "ჩვენი სოფელი იწვის": ყვირილით ხანძრის შესახებ დარბოდნენ რაბინი და პატარა რაბინი, ცისკენ სასონარკვეთით ხელებაპყრობილნი, სანინაალმდეგო მხარეს კი **სწორ ხაზთან** - ადამიანები თეთრებში სათლებს ატარებდნენ, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაჰქონდათ, თითქოსდა ერთმანეთს გადასცემდნენ. კვლავ იყო გარკვეული მექანიკურობის განცდა როგორც "მკედარ კლასში". თუმცა მხოლოდ ერთ მათგანს ჰქონდა წყალი სათლში. იგი თავის წყალს ასხამდა მეორეს სათლში, ის შემდეგისაში და ა.შ. "გაუგებარია, რატომ აკეთებენ ისინი ამას - კომენტირებდა კანტორი -/მისი უნიკალური თვისება იყო ის რომ თვითონვე ხსნიდა თავისივე შექმნილ - სახეებს, მეტაფორებს, ალეგორიებს მაგრამ ამავე დროს დამკვირვებლის მდგომარეობაში რჩებოდა, მაინც აინტერესებდა პირველი მნახველის

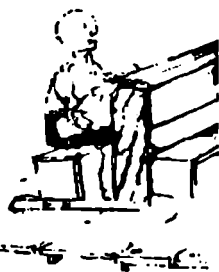


მსგავსად რა შეიძლება ყოფილიყო ეს/ - იმ-იტომ რომ სულერთია, მაინც ვერ გადარჩებიან, ვერ გადაარჩენენ სახლებს და ვერასდროს ვერ ჩააქრობენ ხანძარს"³⁹, როდესაც ბოლოს სათლებიანი ადამიანები გარბოდნენ, დაცარიელებულ, წყლით განუწულ სცენაზე მწყობრი ნაბიჯით შემოდიოდა პატარა ჯა-

38. Tadeusz Kantor: Le Theatre de la Mort. Textes reunis et presents par Denis Bablet, Lausanne, 1972, გვ. 253

39. იქვე

რისკაცი-ბავშვი, მუნდირში გამოწყობილი, რაც გერმანელი ესესელების ფორმასთან ასოცირდებოდა, ოღონდ გაკეთებული იყო იმავე ქალაღის ფაქტურისგან "გარდასულ დღეთა თოვლის" ფერის და თავისი ზომებით აღემატებოდა მასში მოთავსებულ ბავშვის ფიგურას. იგი მარშირებდა ხიდზე, როგორც ტრაგიკული შეხსენება და მუქარა ერთდროულად, როდესაც ის გადიოდა, იწყებოდა ეპიზოდი სახელწოდებით "ნაადრევი ქორწილი".



ჩნდებოდა სასიძო შავი ქეისით. იხდიდა თეთრ პიჯაკს, ქეისიდან იღებდა და იცვამდა: თეთრ გულისპირიან პერანგს, იმაგრებდა თეთრ საყელოს, შემდეგ მანუეტებს. იკეთებდა თეთრ რეზინზე შებმულ თეთრ ჰალსტუხს, თავზე კი შავ ქუდს უფარებდა. რის შემდეგაც კეისიდან იღებდა შავ საფენს, აფენდა ხიდზე და მასზე აწვენდა თავის გარდაცვლილ საცოლეს, მანიკენს რომელიც კულისებიდან გამოჰქონდა. ქორწილის მაგივრად იწყებოდა დამკრძალავი პროცედურა. გულისხმიერად უსწორებდა თეთრ კაბასა და ფატას საფენზე უძრავად გაწოლილ საცოლეს. სასიძო დიდი ძალისხმევით მიათრევს მას კიდეზე მჯდომი ჩონჩხი-სიკვდილისკენ. შემდეგ წამოსწევდა საცოლეს და უკან მიათრევდა, იმისთვის რომ შუაგულში მოეთავსებინა და მოემზადებინა "დაკრძალვისთვის". რიტუალის ტრაგიზმს ხაზს უსვამდა განკითხვის დღის საყვირიანი რაბინის აქციები, რომელიც საყვირის ხიდზე გამოაგორებდა. ეს იყო უცნაური შესახედაობის კონსტრუქცია (სახრჩობელას მოგვაგონებდა და ძველ ბიბლიურ საბრძოლო მანქანებს და "შავ, სამგლოვიარო ამბალაჟს"⁴⁰ ასანევი და დასანევი საყვირიდან, საიდანაც მოისმოდა ვარშავის გეტოს ჰიმნის ბგერები. ამ "სიკვდილ სიცოცხლის მიჯნისეული სიზმრის" დროს ტყუპები ამჯერად უკვე სრულად ჩაცმულები, როგორც კარდინალები (ალისფერი მანტიებით და მიტრებით) ცეკვავდნენ არგენტინულ ტანგოს, - "იმისთვის, რომ სცენისთვის მიენიჭებინათ კიდევ უფრო მეტი ჰალუცინაციური ხასიათი"

40. Plesniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta konca wiesku. Wroclaw, 1997, გვ.227

თანაც "ტანგო მოისმოდა ძალიან ამაღლებულად და ერწყმოდა პირქუში ტონების ჰიმნს".⁴¹

დროის ერთ მონაკვეთში სიზმრისეული "პანაშვიდი" განკითხვის დღის საყვირით და არგენტინულ ტანგოზე მოცეკვავე ალისფერი კარდინალების ცეკვით უცებ წყდებოდა. რალაცა დროით ხიდზე რჩებოდა მხოლოდ უსიცოცხლო საცოლე. შემდეგ კი კულისებიდან ჩნდებოდნენ კომედიანტები თეთრებში და მიცვალებულს ზემოდან აფენდნენ უზარმაზარ თოქს მთელ გაყოლებაზე, ქალაქის თეთრ გადასაფარებელს. კანკალით, კონვეულსიებით, სიშმაგით ქაჩავდნენ მის ბოლოებს და ასეთი სახით გამოსცემდნენ სულ უფრო გაძლიერებულად ქალაქის შრი-ალს, ისინი თანდათანობით დაბლა სწევდნენ საქორნილო-და-საკრძალავ გადასაფარებელ-სუდარას მწოლიარე პატარძალზე - მანამ სანამ სრულად არ დაფარავდნენ მას და მთელ ხიდს. ქალაქის შრიალი იზრდებოდა ჯარის ჩექმების ბაკუნში, რომელიც ხიდზეც აგრძელებდა თავის უცნაურ მარშირებას პატარა ესესელი ჯარისკაცი, რომლის შემდეგაც ყველა პერსონაჟი უჩინარდებოდა. კანტორი თავად სვამდა დამაგვირგვინებელ ნერტილს თავის კრიკოტეკაში: ჩონჩხის ხელიდან ათავისუფლებდა თოქის ბოლოს (რომელსაც უკვე უხილავი ძალა ქაჩავდა უკან კულისებისკენ და ნელ-ნელა მიდიოდა იატაკზე დაფენილი თეთრი ქალაქის გადასაფარებლის გასწვრივ, "გარდასულ დღეთა თოვლის" უკანასკნელ ვიზუალურ მეტაფორასთან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მრავალმა მოტივმა კრიკოტაჟ "სად არის იმ გარდასულ დღეთა თოვლის?" კომპოზიციიდან, განვითარება ჰპოვა უკვე სიკვდილის თეატრის ციკლის შემდეგ სპექტაკლში - "ველიოპოლე, ველიოპოლე". თუკი "მკვდარ კლასში" თემა იყო მისი სასკოლო მეგობრების ბედი, აქ უკვე კანტორს მაყურებელი გადაჰყავდა საკუთარი ბავშვობის ოთახში, სადაც იგი თითქოსდა იძახებდა საიქიოდან დიდი ხნის წინ გარდაცვლილ ახლობლებს და



41. Kantor, Tadeusz: Wielopole, Wielopole. Krakow, 1984, გვ. 139

ნათესაებს, ადამიანებს პირველი მსოფლიო ომის დროიდან, იმისთვის, რომ კიდევ ერთხელ შეეგრძნოთ და გაეზიარებინათ ოჯახის დრამატული მოვლენები, როგორც პირადი ბიოგრაფიიდან და ასევე ზოგადსაქაოცობრივ.

უკვე ის, თუ როგორ იყო წარმოდგენილი ბავშვობის ეს ოთახი მიუთითებდა გარკვეულ ცვლილებებზე კანტორის ესთეტიკურ კონცეფციაში, წინა პერიოდის თეატრალურ ნამუშევრებთან მიმართებაში. "მკვდარ



კლასში" მან უარი თქვა უნინ უკვე დამკვიდრებულ (1944 წლის "ოდისეისის დაბრუნებიდან" მოყოლებული) მოქმედების რეალური ადგილის, როგორც ენვაირომენტის გაგებაზე (შეიძლება ვთქვათ როგორც ადგილმდებარეობის თეატრი), ანუ როგორც მაყურებლის და ასევე მსახიობებისთვის ერთიან გარე სამყაროზე. სიკვდილის თეატრში მაყურებელი გამოყოფილი იყო სცენაზე მიმდინარე მოქმედების ადგილიდან, რაც ნიშნავდა კანტორის შემოქმედების დაბრუნებას კლასიკური სათეატრო სივრცის ფორმაში, ოღონდ მხოლოდ ნაწილობრივ და ფასადური სახით და "დახურული" ტიპის სასცენო კომპოზიციების გამოყენებით. ამავდროულად, "მკვდარ კლასში" მოქმედების ადგილად იქცა მერხები, რაც მსახიობებთან ერთად ქმნიდა კოლექტიურ ბიოობიექტებს. "ველიოპოლეში კანტორს ასეთი გადანწყვეტა უკვე აღარ აკმაყოფილებდა. "ბიოობიექტის გაგება - ხსნიდა თავის ახალ პოზიციას კანტორი, - ხდებოდა საკმაოდ მატერიალური და მომქანცველი. მიწოდდა მოგონების (გახსენების) და მეხსიერების სტრუქტურის შექმნა გაცილებით უფრო მაღალ დონეზე, ვიდრე ამას ადგილი ქონდა "მკვდარ კლასში". ხარისხის პირველ განმსაზღვრელ თვისებად ამ უფრო მაღალი დონის სტრუქტურას კანტორისთვის წარმოადგენდა სწორედ მოქმედების რეალური ადგილის ახალი ხასიათი, - "იმიტომ რომ სივრცე ერთდროულად იყო ამ სპექტაკლის, როგორც შინაარსი ასევე იდეა"⁴².

42. Kantor, Tadeusz: Wielopole, Wielopole. Krakow, 1984. გვ. 139

იმისთვის რომ სივრცე გამოხატავდეს სპექტაკლის შინაარსს და იდეას, კანტორმა პირველად ამისთვის დააპროექტა ასეთი სათეატრო სივრცე - იგონებდა რა თავისი ბავშვობის ოთახს, მაგრამ იმავდროულად გამოდიოდა რა ფუნქციონალური აუცილებლობისგან სცენაზე მოხვედრილი (ან მასზე შემოტანილი) საგნებისთვის. როდესაც მაყურებელი დარბაზში შემოდიოდა, მას ხვდებოდა ასეთი საგნების სიმულტანური კომპოზიცია. მარცხნივ საწოლი და კარადა. მარჯვნივ მაგიდა და ცალკე აღმართული ფანჯრის ჩარჩო (რაც იმ სცენას ჰგავდა ქალს რომ ფანჯარა ეჭირა "მკედარ კლასში"). წინა პლანზე - საფლავის ბორცვი ჯვრით (იმიტომ, რომ კანტორისთვის ბავშვობის ოთახი - ეს "სიკვდილის და გარდაცვლილთა ოთახია). სიღრმეში - კედელია, დიდი უხეში ფიცრებით: როდესაც ის რაღაც მომენტებში იხსნებოდა (იღებოდა), მის მიღმა იხსნებოდა შავი სივრცე, სხვა, გარე სამყაროსი, სადაც "თარეშობს ქარიშხალი და ადამიანური ჯოჯოხეთი, ყალყზე დგება წარღვნის ტალღა, რომლისგანაც ვერ გადარჩები ვერც ჩვენი ოთახის სუსტი კედლებით, ჩვენი ყოველდღიური "კალენდარული" დროით..."⁴³.

ბავშვობის ოთახის ამ სივრცეში ვითარდებოდა ვიზუალური აქციები და კომპოზიციები. ვარირების შედეგად ისინი მკაცრად სიმეტრიულად ენყობოდნენ მსგავსად "უსასრულო წრიული მსვლელობებისა", როგორც აღნიშნავს კ. პლესნიაროვიჩი და უთითებს რომ ამ გარემოებებიდან გამომდინარეობდა (წარმოადგენდა მოგონებების მექანიზმების განსაკუთრებულ ხორცშესხმას) სპექტაკლის სტრუქტურიდან: მისი ყოველი ნაწილი "იწყება ოჯახის თემით და მიდის სიკვდილის მომასწავებელი რიტუალის გავლით თავად სიკვდილის თემასთან"⁴⁴. აქვე დავამატებდი იმას თუ რა მნიშვნელობა აქვს კანტორისთვის წრიული მოძრაობას, თითქოსდა როგორც უძველეს ფერხულს, მაგრამ წრი-



43. იქვე, გვ., 33

44. Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine* Tadeusz Kantor's Theatre of Death, 1994, გვ., 122

ულ მოძრაობაში ის ისტორიის და ცხოვრების ციკლურობას ხედავს. რაც კანოტრის შემოქმედებას სძენს პარადიგმულ ნიშნების სახეს და ქმნის რიტუალურ განწყობას.

„მკვდარი კლასისგან“ განსხვავებით აქ უკვე გამოიყენებოდა ლიტერატურული ტექსტი. მცირე აუცილებელი რეპლიკები, წარმოთქმული მსახიობების მიერ, რაც თავად კანტორმა დანერა. მის მიერ შექმნილი ფიგურატიულ ვიზუალურ კომპოზიციებში განსაზღვრულ მნიშვნელობას თამაშობდა ალუზიები ევანგელიურ და აპოკალიფსის მოტივებთან. ხმოვანი რიგი იყო რთული კოლაჟი, რაც წარმოადგენდა სხვადასხვა სახის ნაწყვეტებს: ფსალმუნები და სამხედრო მარში („ნაცრისფერი ქვეითი ჯარი“), შოპენის სკერცო, საეკლესიო ზარები და ებრაული სევდიანი სიმღერა.

აი ასე მიმდინარეობდა კანტორის მიერ მისი ბავშვობის ოთახის სივრცეში ვიზუალურ აქციათა კომპოზიციების განვითარება ამ ხუთნაწილიან წარმოდგენაში.

კანტორი ამ პიესის პარტიტურაზე საუბრისას აღნიშნავდა, რომ მსახიობები საერთოდ არ ჰგვანან მის ახლობლებსა და ნათესავებს, რომელნიც ოდესღაც მის გარშემო იყვნენ. „ეს საეჭვო ტიპი გადაიცვამს რეკრუტად, რათა გამოხატოს მამაჩემი. დედაჩემი ქუჩის ქალს ჰგავს, ბიძაჩემი - ჩვეულებრივ მეძველმანეს. ადგილობრივი ფოტოგრაფის ქვრივი... არის ჩვეულებრივი საზიზღარი დამლაგებელი მორგში“ და ა.შ.⁴⁵

იწინაღობდა „ქორწილი“ იწყებოდა ოთახში სხვადასხვა ადგილზე გაყინული პერსონაჟებით, რაც კანტორის მეხსიერებიდან მოხმობილი სახეები იყო, თავად მაგიდასთან იჯდა და შემდეგ დრო და დრო უტყვად ერთვებოდა მოქმედებებში და მართავდა მას. აქ უკვე არ იყო დირიჟორი, აქ უკვე საკუთარ ბიოგრაფიის „გახსენებასთან“ ერთად მისი ინტერპრეტატორიც ხდებოდა - ის ხომ ავტობიოგრაფიის ვიზუალიზაციას ახდენდა. მარცხნივ კარადასთან, სკამებზე ისხდნენ უღვაშიანი ბიძები კაროლი და ოლე-



45. Kantor, Tadeusz: Wielopole, Wielopole. Krakow, 1984, გვ. 33

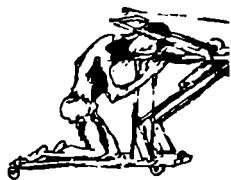
კი; იატაკზე უსიცოცხლო პოზაში იწვნენ ბებია კატარჟინა და დეიდა იოშკა, კუთხეში კი მარჯვნივ გაიყინა რეკრუტების ჯგუფი (მიზანსცენა, აღდგენილია ფოტოგრაფიის მიხედვით, რომელიც სახლში გამოაგზავნა ერთერთმა რეკრუტმა, კანტორის მამა-მარიანმა). ეს იყო თავად კანტორის მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი ძველი საოჯახო ფოტოს ვიზუალიზაციის მცდელობა.

საკუთარი ადგილებიდან ადგომის შემდეგ, ბიძია-ტყუპები კაროლი და ოლეკი იხსენებდნენ, რა სად იდგა სინამდვილეში მაშინ და ვინ სად იყო, აზუსტებდნენ კარადის, მაგიდის, ფანჯრის ზუსტ ადგილმდებარეობას შემდეგ იატაკიდან იღებდნენ და თან მიქონდათ დეიდა იოშკა (იმიტომ, რომ მაშინ იგი აქ არ იყო). კორექტივები შეჰქონდა ცოცხლად ისტორიული "სინამდვილის" აღსადგენად. სანოლზე აწვენდნენ მომაკვდავი ქსენძეს მანიკენს. ბებია, სასთუმალთან შეკრებილ ნათესავებთან ერთად ლილინებდა ფსალმუნს, მომაკვდავის სხეულზე ასრულებდა განბანვის რიტუალს. უკანა კედლის გახსნისას გამოაგორებდნენ ადგილობრივი ფოტოგრაფის ქვრივის აპარატს. თავდაპირველად იგი მოქმედებდა, როგორც მორგის დამლაგებელი "სიკვდილის შუბლშეკრული აგენტი": სასთუმალს გადანმენდდა ტილოთი, სანოლის სახურავზე მოთავსებული სახელურის გადანევიტ სანოლის დაფა ქსენძე-მანიკენით 180 გრადუსით ამოტრიალდებოდა, რის შემდეგაც ქსენძე-მანიკენი აღმოჩნდებოდა ქვემოთ, ზემოთ კი მის ადგილზე, ამჯერად უკვე იწვა ქსენძე-მსახიობი მკვეთრ სადღესასწაულო სამოსელში, ქუდით და ლაკირებული ფეხსაცმლით. როდესაც დამლაგებლის ფუნქციებს შეასრულებდა,

ქვრივი მიცვალებულებს უღებდა ფოტოებს. შემდეგ ალებდა კარებს, ოთახში უშვებდა ნათესავებს. მუშაობდნენ სწრაფი ტემპით, წყვეტილ რიტმში, ცეკვა-ცეკვით ირხეოდნენ, უახლოვდებოდნენ სანოლს და იყინებოდნენ სამგლოვიარო კომპოზიციაში მიცვალებულის სასთუმალთან, რის შემდეგაც, ასეთივე სწრაფ ტემპში ტოვებდნენ ოთახს, ქვრივი იწყებდა რეკრუტების ჯგუფის ფოტოგრა-



ფირებას, როდესაც იგი თითს აჭერდა ღილაკს "ობიექტივიდან ტყვიამფრქვევის ლულა გამოვარდებოდა - ფოტოგრაფირება აქ და შემდგომშიც კანტორისთვის გათანაბრებული იყო მოკვდინების აქციასთან, რაც სარიტუალო და სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენდა. ქვრივი, მას შემდეგ რაც საქმეს ასრულებდა, ავის მომასწავებლად იწყებდა ხარხარს და ქრებოდა თავის ფოტოაპარატ-ტყვიამფრქვევთან ერთად.



ამ დროს მიცვალებული უეცრად ცოცხლდებოდა. დგებოდა სანოლიდან, მიმოიხედავდა. უახლოვდებოდა რეკრუტებს, ერთერთს - მარიან კანტორს ხელს ჰკიდებდა და სცენის შუაგულში გამოყავდა. და მას ამგვარად "მეხსიერების ფოტოსურათიდან" ცხოვრებაში აბრუნებდა. ქსენძე აიძულებდა მარიანს განეელო "ჯვარცმული გზა", გვერდით მიუყვებოდა და მიათრევდა უზარმაზარ ჯვარს. აქცია სამხედრო მარშის "ნაცრისფერი ქვეითი ჯარი"-ს ხმის ფონზე ძალაგამოცლილ მარიანის დაცემით სრულდებოდა, ქსენძე აყენებდა სცენის სიღრმეში იატაკიდან პატარძალს შემოხეულ თეთრ კაბაში, და გამოყავდა მარიანთან, მის გვერდით აყენებდა, მოათრევდა იატაკზე თეთრ ფატას, რაც აღიქმებოდა როგორც ავბედითი წინათგრძნობის ნიშანი.

პირველი ეპიზოდის II ნაწილში - "შეურაცხყოფა" - ბავშვობის ოთახი ოჯახის წევრებით ივსებოდა. ამჯერად ეს იკითხებოდა კანტორის მიერ როგორც რომელიღაცა ცირკის კომედიანტების დასი, მეორეს მხრივ კი როგორც ლტოლვილთა და დევნილთა ბრბო. ისინი ჩნდებოდნენ თავიანთი ბარგი-ბარხანით, თავინთი მძიმე ტვირთით წრეს არტყამდნენ სცენაზე (სარიტუალო ფერხულის ანალოგიას წარმოადგებს კანტორის - პერსონაჟების წრეები სცენაზე - ცხოვრების სიმბოლური ციკლორობის ხაზგასმა). შემდეგ იკრიბებოდნენ ვიწრო ჯგუფად საოჯახო მაგიდის გარშემო, ცხოვრების უკანასკნელ "კუნძულზე". ბებია მოათრევდა მკვდარი ქსენძეს გვამ-მანეკენს. ამაოდ ცდილობდა მისი სადმე დაბინავებას, მაგრამ მას ყველა სდევნიდა. უიმედობისგან

მანიკენს სანოლზე მიაგდებდა. შემდეგ შემოყავდა მისი ორეული ქსენძე-მსახიობი და მას ათავსებდა მანიკენის გვერდით, მაგრამ ჯვარზე. ბრუნდებოდა ციმბირში გადასახლებული ბიძია სტასი არლნით მკერდზე. ფრონტიდან მოდიოდა შვებულებაზე გამოშვებული მამა-რეკრუტი. იგი გადაჩვეული იყო ნორმალურ სიარულს, და მუდამ მოძრაობდა სცენაზე მარშირებით და წამოიყვირებდა ხოლმე ჯარისკაცულ ლანძღვა-გინებას. ოჯახიც არ აკლებდა მას ლანძღვა-გინებას და ჯავრი მის საცოლეზე გადაქონდათ. იგი ეშაფოტზე-გოლგოთაზე გაყავდათ, თავზე ეკლიან გვირგვინს ადგამდნენ, მასხარად იგდებდნენ, ლანძღავდნენ, აფურთხებდნენ, ყველანაირად ამცირებდნენ. ხოლო როდესაც ოჯახური შეურაცყოფის აქცია აპოთეოზს აღწევდა, თავისი კუთხიდან გამოდიოდნენ ჯარისკაცები, გარს ერტყმოდნენ კომედიანტებს, ავინროვებდნენ დევნიდნენ მათ სცენიდან და იწყებდნენ კოლექტიურ გაუპატიურებას. პატარძლის თეთრ ფიგურას (ახლა ეს უკვე იყო მანიკენი) ხელიდან ხელში აბურთავებდნენ, ზევით აგდებდნენ, ათრევდნენ სხვადასხვა კუთხეში, აგდებდნენ იატაკზე. თავზე ადგებოდა დამლაგებელი - "სიკვდილის აგენტი", წმენდდა იატაკის ტილოთი, რის შემდეგაც მამა სათუთად აიყვანდა ხელში თავის უსულო საცოლეს, მერე უხეშად გადაიგდებდა ზურგზე თავით ქვევით, მასთან ერთად მიდიოდა ქსენძესკენ, რომელიც ამ დროისთვის ენეოდა საკუთარი დაკრძალვის გროტესკულ პროცესიას. პროცესია უჩინარდებოდა გახსნილი კედლის სივრცის მიღმა.

III ნაწილის დასაწყისში, რომელსაც "ჯვარცმა" ერქვა, კან-

ტორი იმეორებს სპექტაკლის წინა ნაწილებს. კვლავ თამაშდებოდა ფარსული და ერთდროულად ტრაგიკული პროცედურა ბავშვობის ოთახის ოჯახის ნევრებით დასახლებული, რომლებიც დაბრუნდნენ მხატვრის მესხიერებიდან, არსაიდან. მორიგი ახსნა განმარტების შემდეგ, სად რა იყო და როგორ იყო ყველაფერი, კიდევ ერთხელ ცდილობდნენ თავიანთი წუნუნით კიდევ ერთხელ



მოწყობილიყვნენ აქ ამ სცენაზე. ბებიას გამოქონდა მიცვალებული (ფეხშიშველი, დასაკრძალ ხალათში, ქსენძე-მანიკენს), სკამზე გვერდით სვამდა ქსენძე-მსახიობთან, თავად კი გარკვეული დროის შემდეგ თავსდებოდა სანოლზე და მწოლიარე ასრულებდა დილის ტანვარჯიშს, კეცავდა და ასწორებდა შავ წინდებიან გამხდარ ფეხებს. უღვაშებიანი ბიძია-ტყუპები აწყობდნენ საჯამბაზო ანტრეს. დასაწყისში კარადასთან ერთმანეთის



მრავალრიცხოვანი გახდა-ჩაცმით, შემდეგ სკამებით. ყმანვილი ადასი და დედამისი ჰელკა აქციებს მართავდნენ საფლავის ჯვართან: ადასი გლეჯდა მას მიწიდან, მასთან ერთად გარბოდა, მაღავდა, აყენებდა კუთხეში და უთვალთვალეზდა მას, როგორც კი ჰელკა ეძებდა და პოულობდა, მაღავდა ამ ჯვარს. ფრონტიდან მივლინებით ჩამოსული მამა მარიანი საგნებით მანიპულირებდა- ჩემოდნიდან ყრიდა და უკანვე აბრუნებდა მათ. ორჯერ შემოდით ნახევრად გადარეული დეიდა მანკის თემა (მეორეჯერ ჩნდებოდა კარადიდან ესესელის ფორმაში, ოღონდ "გარდასულ დღეთა თოვლისგან" განსხვავებით, არა თეთრი არამედ ნაც-რისფერი). მისი კასანდრასეული წინასწარმეტყველების საპასუხოდ, მომავალი აპოკალიფსისის შესახებ გაისმოდა კაკუნი, ხოლო როდესაც ბიძია კაროლი, წყვეტდა თავის ანტრე გადაცემებს, კედელს ხსნიდნენ, სცენის სიღმეში, მაყურებლის თვალწინ ჩნდებოდნენ ღვთისმსახურებს შავებში (ამ ღვთისმსახურებად იქცეოდნენ რეკრუტები). ისინი იკრიბებოდნენ ქსენძე-მანიკენის უზარმაზარ ჯვართან (იმასთან, რასაც მანამდე დაატარებდა ქსენძე-მსახიობი). ბიძია კაროლი კვლავ ხურავდა კედელს, თუმცა, გარკვეული დროის შემდეგ, როდესაც ხმები კედლის მიღმა ძლიერდებოდა. ხოლო დეიდა მანკა უფრო გაშმაგებითა და მუქარა ნარევი ტონით გაჰქიოდა აპოკალიფსის მოახლოების შესახებ, კედელი კვლავ იხსნებოდა და მაყურებელი ამჯერად ხედავდა უკვე მასზე ჯვარცმულ ქსენძე-მანიკენს. თემის შემდგომი განვითარება ხდებოდა წინა პლანზე, სადაც ამჯერად იდგა ქსენ-

ძე-მსახიობი. ბიძა-ტყუპები სკამებზე სხდებოდნენ ერთმანეთის გვერდით კანტორთან და აწყობდნენ "საველე სასამართლოს" (ასე ერქვა ამ სცენას). მაგიდაზე ხის კაკუნით გამოქონდათ განაჩენი. ყოველი დარტყმის შემდეგ ქსენძე იხრებოდა სულ უფრო დაბლა და დაბლა და ეცემოდა იატაკზე. "მოსამართლეები" მას ფეხზე აყენებდნენ, ხოლო გახსნილი კედლის სივრციდან გამოჩენილ რეკრუტებს განაჩენი მოყავდათ სისრულეში, გმირავდნენ რა ქსენძეს (უკვე მანიკენს) სხეულს ხიშტებით.

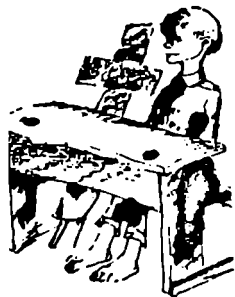
ეგ ზეკუცია იცვლებოდა მორიგი საერთო ჯვაროსნული მსვლელობით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ქსენძე-მსახიობი უმძიმესი ჯვრით მხრებზე. როდესაც ის ღონე გამოცლილი ჩაიკეცებოდა, ბიძებს ჯვარი გადაქონდათ დედის მხრებზე. მძიმე ტვირთს უკანასკნელი მიათრევდა ახალგაზრდა ადასი, მუხლებზე მიხობავდა მასთან ერთად, და შედეგად ხვდებოდა გოლგოთაზე, რომელსაც მთელი აქციის განმავლობაში რეკრუტები სცენის სიღრმეში აგებდნენ-აჭედებდნენ კედლის მიღმა. ადასი იგინებოდა და ჯვარცმის პოზაში, მის გარშემო კი დარდით აკაკუნებდნენ მისი ოჯახის წევრები. ეს კაკუნი მაშინაც კი ისმოდა, როდესაც ოჯახი ქრებოდა.

ნელ-ნელა, ძნელად დგებოდა ქსენძე, უახლოვდებოდა გოლგოთას. გარდამოხსნიდა ადასს და ხელში აყვანილი მიჰყავდა ოთახის შუაში, ფეხზე აყენებდა, უსწორებდა მას გიმნაზისტის მუნდირს, რომლის შემდეგაც აგზავნიდა სცენის მიღმა, თავად კი ჯდებოდა გოლგოთის ძირში და იყინებოდა სევდიან, უნუგეშო პოზაში. მასთან მიდიოდა კანტორი, ხელზე კიდებდა და გაყავდა დაცარიელებული ბავშვობის ოთახიდან, როგორც საკუთარი მეხსიერებიდან.

IV აქტის — სახელად "ადასი ფრონტზე მიდის" — თემა იყო ყმანვილის დრამატული ბედი, რომელშიც ადასი ბრუნდებოდა ფრონტიდან. ისევე როგორც წინა აქტები, ესეც იწყებოდა ოთახის შევსებით ოჯახის წევრებით. ამჯერად ისინი ჩნდებოდნენ გაღებული კარადიდან (თავისებური პარაფრაზი სპექტაკლ-



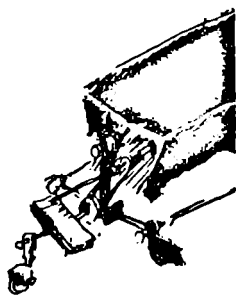
იდან "პატარა კარმიდამო"). შიშით შეპყრობილნი მომდგარი საშიშროების შგრძნებიდან, ისინი ცდილობდნენ გადარჩენილიყვნენ, გაშმაგებით ჩაფრენილი მაგიდის ბოლოებში, რაც "მკვეთრად იხრებოდა თითქოსდა ერთადერთი გადარჩენის საშუალებით (მაგიდა). ჩაძირულად განწირული გენბანი" კ. პლესნიაროვიჩი სამართლიანად მიუთითებს ამ მიზანსცენის პერსონაჟების კავშირზე, მაყურებლის მიმართ მკვეთრად დახრილ მაგიდასთან ევგენი ვახტანგოვის "დიბუკის" მიზანსცენასთან, სპექტაკლიდან, რომელიც კანტორმა ნახა, თეატრ გაბიმას გასტროლების დროს კრაკოვში და მასზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა."46 ისინი ჯერ მხოლოდ შეიკრიბნენ, რათა ადასი გააცილონ ფრონტზე ქსენდჰე კი უკვე მოიტანა მისი დალუპვის შემდეგ დარჩენილი ნივთები (ჩემოდანი, შაშხანა). მათ აწყობდა საფლავის ბორცვთან. შემდეგ გამოჰქონდა (ველოსიპედის ბორბლით ძელზე) ჯვარი უძრავად ჯვარცმული მასზე ადასით (რითაც გვახსენებდნენ ერთერთ ვიზიალურ მოტივს "მკედარი კლასიდან"). III აქტის ჯვარცმიდან განსხვავებით, აქ ადასი იყო მუნდირში, არა გიმნაზიის, არამედ რეკრუტის. ქსენდჰეს გარდმოსხნიდა ჯვრიდან, ფრთხილად აწვენდა მიწაზე, თითქოსდა უბრუნდებოდა იმ დროს, როდესაც ოჯახი ჯერ კიდევ აცილებდა მას ომში. გახსნილ კედელში ჩნდებოდა ვიწრო ვაგონისებრი სივრცე. იგი ადამიანებით იყო გამოტენილი, რომელნიც საბოლოო ხვედრით იყვნენ ერთმანეთთან გადაჯაჭვულნი. - იქვე იყვნენ რეკრუტები და პატიმრები იმავე განწირულთა სივრცეში ქსენდჰე ათავსებდა ადასს, რიტუალის მსგავსად მიაყრიდა ერთ მუჭა მიწას. ოჯახი დასამშვიდობებლად თეთრ თავსაფრებს უქნევდნენ და ყვიროდნენ, "მისდევდნენ" (უძრავად) ამ მატარებელს, რომელსაც ადასი მიჰყავდა ცხოვრებიდან სიკვდილში. დასკვნით V ნაწილში, "უკანასკნელი ვახშამი" კანტორი უბრუნდებოდა მოტივს, საიდანაც იწყებოდა სპექტაკლი: ქსენდ-



ეს სიკვდილი და მისი დაკრძალვა. გამოსამშვიდობებელი ლოცვა გადაჯაჭვული იყო საცირკო ხუმრობებთან. ოჯახის წევრთა ერთი ნაწილი ყვიროდა: "ეს არ არის ჩვენი ბიძა!" - და სახელურით ატრიალებდნენ საწინააღმდეგო მხარეს, სადაც, როგორც ისინი თვლიდნენ, ესვენა მათი მიცვალებული, რომელსაც სხვა ნათესავები თავისად არ აღიარებდნენ და ფიცარს უკან ატრიალებდნენ. ასე, ლოცვის შეწყვეტის გარეშე საწოლს რამოდენიმეჯერ ატრიალებდნენ, მანამ ქსენძე (მსახიობი) იატაკზე არ აღმოჩნდებოდა. თითოეული ჯგუფი ცდილობდა იგი გადაეთრია თავისკენ, შემდეგ აგდებდნენ მიცვალებულს და სცენიდან გარბოდნენ. რალაც დროის შემდეგ ბრუნდებოდნენ რეკრუტებთან ერთად და იწყებდნენ დაკრძალვისთვის მზადებას. "კუბოდ" იქცეოდა იგივე ჯვარი. მასზე მიაჭედებდნენ-აცვამდნენ ქსენძე (მანიკენს), რის შემდეგაც ყველა წრეზე მიდიოდნენ მსვლელობით ხანგრძლივ დამკრძალავ პროცესიაში, რასაც აკვირდებოდა ქსენძე-მსახიობი. სამგლოვიარო და ამვდროულად ფხიზელი რიტმი მათი მოძრაობისა ქმნიდა სიმბიოზს საეკლესიო მუსიკასთან და სამხედრო მარშ "ნაცრისფერი ქვეითი ჯარი". რალაც მომენტში პროცესიას უერთდებოდა პატარა რაბინი: იგი მღეროდა საბრალო ებრაულ სიმღერას, ხოლო ჯარისკაცები მას ხვრეტდნენ შაშხანებიდან, რასაც სპექტაკლში შემოჰქონდა კანტორისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი - ჰოლოკოსტის თემა.

დაკრძალვის აქცია საბოლოოდ აერთიანებდა ოჯახს, აერთიანებდა მას სამზადისში, შემდეგ კი საბოლოო დასკვნითი მიზანსცენის განხორციელებაში "დასამშვიდობებელი სა-

დილისთვის (ბიბლიური - საიდუმლო სერობის ანალოგიით). ყველა ნათესავი სხდებოდა რამპის გასწვრივ ერთ რიგში ჩამწკრივებულ სკამებზე. მათ უკან კი სპექტაკლის სხვა მონაწილეებიც თავსდებოდნენ: განსაკუთრებული სასაფლაოს ჯვრებით რეკრუტი-ჯარისკაცები, გაშიშვლებული პატიმრები, ასევე მანიკენები გატანჯული საპატარძლოთი და ჯვარცმული ქსენძე. გამოჰქონდათ დასვრი-



ლი ფიცრები და მათგან ქმნიდნენ გრძელ მაგიდას, რომელზეც ამაგრებდნენ თეთრ გაკრახმალეულ სუფრას. რალაც დროით იქმნებოდა მიზანსცენა-პარაფრაზი ლეონ-არდო და ვინჩის "საიდუმლო სერობის", რაც თუმცაღა, იქვე იწყებდა დაშლას. ჯარისკაცები ავანსცენაზე წინ იგდებდნენ ნივთებს ბავშვობის ოთახიდან (კარადა, სკამები, საწოლი, ფანჯარა), თავდაყირა აყენებდნენ, გროვად ყრიდნენ. მათი შაბაში სრულდებო-



და ქერივი-დამლაგებლის უკანასკნელი ფოტოგადაღებით - მის მიერ უკანასკნელი "დახვრეტა" მისი აპარატიდან ყველა პერსონაჟის ამ "ხსოვნის სეანსიდან". ამის შემდეგ ასრულებდნენ დასკვნით სარიტუალო-ცერემონიალურ წრეს, ისინი ყველა ერთად თავიანთი ნივთებით, ერთი მეორეს მიყოლებით ტოვებდნენ ბავშვობის ოთახს, მიათრევდნენ რა თან მანიკენებს, და უჩინარდებოდნენ სიღრმისეულ არყოფნის სივრცეში - სპექტაკლის ავტორის მეხსიერების სივრცეში. სცენაზე კანტორი მარტო რჩებოდა. მიდიოდა მაგიდასთან, იღებდა სუფრას, ნელა, ფრთხილად კეცავდა, ასწორებდა კუთხეებს, რის შემდეგაც გადიოდა ფიცრული კედლის უკანა გასასვლელეში და კარს ხურავდა, - ამჯერად უკვე საკეტებით, უკანასკნელად.

„უნდა ჩაძაღლდნენ მსახიობები“ ⁴⁷

„სიკვდილის თეატრის“ ციკლის მესამე სპექტაკლის პრემიერა - „უნდა ჩაძაღლდნენ მსახიობები“ - ნაჩვენები იყო კიდეც 5 წლის შემდეგ - 1985 წელს ნიურბერგში - მისი თემა გახდა „სიკვდილის სფერო, რომელიც - როგორც კანტორი წერდა ამ ნამუშევართან დაკავშირებით, - დიდი ხანია მიზიდავდა ... არა სიკვდილი, არამედ მისი ფორმა. ნელი და უღმრთო კვლევა. თანდათანობით, თითქმის უხილავი, უწყვეტი პრო-

47. ამ სპექტაკლის სახელი შეიძლება სხვადასხვაგვარად ითარგმნოს: „სულ ერთიანად ამოწყდნენ არტისტები-მსახიობები“ ანდა „დაე განყდნენ მსახიობები“.

ცესები მაყურებლისთვის "დაფიქსირებულნი" და გადამცემი... გამეორების მეთოდი, სრული და საბოლოო ღონემიხდილობამდე. ეს ახლოსაა ჰეფენინგთან". ამ სპექტაკლში - აგრძელებდა კანტორი - მინდოდა რომ კედომა ყოფილიყო "დაკავშირებული" ცხოვრების სპეციალურ განსხვავებულ გამოვლინებად... რათა გამხდარიყო სპექტაკლის სტრუქტურა".⁴⁸

"მკედარი კლასისგან" (გარდაცვლილი კლასი) და "ველიოპ-ოლესგან" განსხვავებით, სადაც კანტორმა სცენაზე თავისი სასკოლო მეგობრები და თავისი ახლობლები და ნათესავეები გამოიყვანა, ამჯერად მთავარი გმირი თავად გახდა, თუმცა ერთდროულად სამ იპოსტასში. იგი ერთდროულად არსებობდა სცენაზე, როგორც ყოველთვის. ასევე თავის მუდმივ მეოთხე იპოსტასში როგორც სპექტაკლის შემქნელს, ამ შემთხვევაში "უტყვ მოწმედ", მუდმივად გვერდით მყოფი პერსონაჟებთან და მათ წარმართველად.

პირველი იპოსტასი- მომაკვდავი ბებერი ადამიანი. საკუთარი თავის ამ მდგომარეობაში გამოყვანით, კანტორი თითქოსდა წინასწარმეტყველებდა თავისი ცხოვრების დასასრულს, თანაც გროტესკული თამაშობრივი ქმედების სახით, რომელსაც ასრულებდნენ საიქიოდან გამომხმობილი ნათესავეები - ცირკის კომედიანტები.

მეორე იპოსტასი - ექვსი წლის ბავშვი, ჩაცმული ჯარისკაცის ფორმაში და მოძრავი თავის საბავშვო ეტლით, როგორადაც მას დაამახსოვრდა მომაკვდავს. ამჯერად ეს საერთო ამოტივტივდებოდა ჩამქრალ ცნობიერებაში მისი დროის პოლონური ისტორიის ეროვნულ გმირებთან ერთად. და ბოლოს,

მესამე იპოსტასი შემომქმედის სახე, რომლის სახესაც იღებდა ვიტა სტვიშა, XV-საუკუნის უდიდესი პოლონელი მოქანდაკე კრაკოვის მარიაცკის საკათედრო ტაძრის საკურთხეველის შემქმნელი.



48. Teatr Cricot 2 1955-1988. Krakow 1988, realizacja spektaklu "Niech szczena artyscu, SFERA ŚMIERCI

დასახელება "უნდა ჩაძაღლდნენ მსახიობები" დაიბადა კანტორის მიერ სრულიად შემთხვევით გაგონილი ფრაზის შედეგად, ერთხელ ფრანგულ სასტუმროს გაღიზიანებული დამლაგებლისგან, რომლისთვისაც ვიღაც მსახიობს შეუცდენია და მიუტოვებია. ასე ყველა ბერიოზკინი, მაგრამ ოდნავ განსხვავებულ ვერსიას ამოვიკითხავთ გერმანულ პუბლიკაციაში და თავად კანტორის "სიკვდილის თეატრის" მანიფესტში, სადაც ანალოგიურ ფრაზას, როგორც ელეონორა დუზეს ციტატას ისე იყენებს კანტორი. ასეთივე შემთხვევითი იყო თითქოსდა სხვა მრავალი ფრაზა ჩართული სპექტაკლის მოტივების სტრუქტურაში, სიტუაციები, ნაწყვეტები, ფრაზები სხვადასხვა ლიტერატურული და მხატვრული რემინისცენციებით, როგორც აღნიშნავს კ. პლესნიაროვიჩი, აქ კანტორმა კვლავ გამოიყენა მის მიერ შემუშავებული ჯერ კიდევ სიკვდილის თეატრის დროს პრინციპები ვიზუალური თეატრალური კომპოზიციების აგებისა: "შემთხვევითობის შეჭრა და მონტაჟის ორგანიზებული უნესრიგობა".⁴⁹



! აქტში ბავშვობის ოთახი "ველიოპოლედან" ავტორისთვის იქცა "ჩემი წარმოსახვის საწყალ ოთახად", "მეხსიერების სასაფლაოს მიმდინარე საწყობად", თავისებურ "შავ ხვრელად" – "Infernum" (ასე უწოდებდა იგი მას სპექტაკლის "უნდა ჩაძაღლდნენ მსახიობები" მეგზურში). ყოველდღიური ცხოვრების საგნები - ორი სკამი მარცხნივ (ერთერთზე თავად კანტორი იჯდა) და საწოლი მარჯვნივ - თანარსებობდნენ, ისევე, როგორც "ველიოპოლეში" ერთად და სიკვდილის ნიშნების გვერდით - სოფლის სასაფლაოს ჯვრებთან. სიღრმეში გახსნილ შავ სივრცეში იყო კარები, რომელსაც საიქიოში - სხვა სამყაროში მიყვავდით. სიღრმეში გასაშლელი კარი, გასაშლელი კედლები, შავი სივრცე როგორც კავშირი უსასრულობასთან, სიკვდილთან ან საიქიო-

49. Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine* Tadeusz Kantor's Theatre of Death, 1994, გვ. 137

სთან ღრმა მნიშვნელობის მატარებელია, როგორც კანტორის ნიშანთა სისტემა - მეტყველი სიმბოლო მეტაფორები - ეს მისი სემიოტიკური სისტემაა, რომლის საფუძველიც საკუთარი ავტობიოგრაფიული ნიშნების - საკაცობრიო სიმბოლოებად ქცევა, განზოგადებასთან გვაქვს საქმე. კანტორის სემიოტიკურ ნიშნებად შეიძლება მივიჩნიოთ მისი ბიობიექტები, კიბეები, თოკები, სკამები, საფლავები და ა.შ. ეს შეიძლება ცალკე აღებული მრავალი საინტერესო კვლევის საფუძველიც იყოს.

იქიდან პირველი გამოდიოდა პერსონაჟი ჩემოდნით. ეს იყო "მკედარი კლასიდან" გადმოსული, ოდნავ შეცვლილი გარეგნობით სკოლის პედელი. აქ ის უკვე ასრულებდა თანამედროვე ქარონის ფუნქციებს, (მიცვალებულთა მითოლოგიური გადამყვანი). იღებდა ჩემოდნიდან ქუდს, იხურავდა და იყინებოდა პოზაში "სდექ". შემდეგ რამოდენიმე ნაბიჯს დგამდა, მაღლა წევდა ფეხებს, რის შედეგადაც ჩემოდანი კარს მიღმა გაჰქონდა, იქიდან კი იმ ქვეყნიდან სცენაზე იძახებდა კანტორის ნათესავებს. ათვალიერებდა მოქმედების ადგილს და მასში კორექტივები შეჰქონდა, ისინი იწყებდნენ სარიტუალო გადაცმას ცენტრში მყოფი უკვე გარდაცვლილი პერსონაჟისა. ხდიდნენ ჩექმებს, შარვალს, პერანგს, რის შემდეგაც "ფუთავდნენ" ძონძებში, სახვევით უფარავდნენ სახეს - გარდაქმნიდნენ დასაკრძალ ამბალაჟად. იგი ეცემოდა, მაგრამ მას აყენებდნენ, ეკავათ ვერტიკალურ მდგომარეობაში, უზომავდნენ პულსს, რის შედეგადაც უჩინარდებოდნენ და თან მიჰქონდათ მისი, უკვე გახდილი ტანსაცმელი: "შეფუთული" მიცვალებული დიდი ძალისხმევით დგებოდა და მათ მიყვებოდა.



პედელ-"ქარონი" ჯვრებს ადგილს უნაცვლებდა სანოლის სასთუმალთან და სცენას შემდგომი ქმედებებისთვის ამზადებდა, შავებში ჩაცმული ბებერის გოდების ფონზე, რომელსაც კანტორი თავის გვერდით ისვამდა. ამჯერად მოქმედება ვითარდებოდა მომაკვდავის გარშემო, რომელიც აქ სახიერდებოდა ერთდროულად 2 ტყუპი-მსახიობის

მიერ ("ველიოპოლეში" ისინი გმირის ბიძები იყვნენ). მათი ჯამბაზური გამოსვლის შემდეგ (თამაში კარებთან, რომლის საპირისპირო მხარეს ისინი რიგრიგობით ჩნდებოდნენ), ტყუპისცალი სანოლზე თავსდებოდა, მას ფარავდნენ თეთრი ზენრით, მომაკვდავი ხანგრძლივად და მტანჯველად ახველებდა. ამ დროს მეორე კომენტირებდა მისი უკუზნებელი სენის შესახებ და ყველას აცნობდა, თუ როგორ მიმდინარეობდა მისი დაავადება, შემდეგ კი მის გვერდით წვებოდა.



ინყებოდა მომაკვდავის პირველი ზმანება - გაღებული კარიდან, "შავი ხერელიდან" საბავშვო ეტლით გამოდიოდა ბიჭი ჯარისკაცის ფორმაში - და იმნუთშივე ქრებოდა. შემდეგ კვლავ ჩნდებოდა, მაგრამ ამჯერად უკვე მარტო აღარ იყო, არამედ პროცესის თავში მოდიოდა, რაც მისი ბავშვობის რომანტიკული სიზმრების ვიზუალური ხორცშესხმა იყო, ამჯერად წარმოსახული (შეიძლება ეს ყოფილიყო მომაკვდავის ზმანებანი, ანდა კანტორ-რეჟისორის ინტერპრეტაცია) ღრმად დრამატული სახეების ჟღერადობით. სამხედრო მარშის ქვეშ ოდესღაც მოხდენილი სამხედრო ცხენის ჩონჩხზე ამხედრებული ჩნდებოდა "აპოკალიფსისის მხედარი" - მარშალი პილსუდსკი. მას მოჰყვებოდნენ მისი ჭალარათმიანი გენერლები, სიკვდილისფერი, ტკივილისგან დამანჭული სახეებით და არაფრისმთქმელი, ცარიელი თვალებით. მათი მოძრაობები იყო მექანიკური, უსიცოცხლო, ისინი ეცემოდნენ და დგებოდნენ, კვლავ ეცემოდნენ და კვლავ დგებოდნენ, იმისთვის რომ მისალმებოდნენ თავიანთ ბელადს. ამ სასცენო პროცესიას კანტორი იხსენებდა, ერთდროულად როგორც "გამარჯვების აღლუმს" და როგორც "ეროვნული ღირსების დაკრძალვის პროცესიას".⁵⁰ შემდეგ კი როდესაც პროცესია გადიოდა გრძელდებოდა მომაკვდავის თემა. ექიმი ("მკვდარი კლასის" ერთ-ერთი პერსონაჟი) აფიქსირებდა ლეტალურ

50. Tadeusz Kantor: Guide to the performance "Let the Artists Die"// Krzysztof Plesniarowicz, The Dead Memory Machine Tadeusz Kantor's Theatre of Death, 1994, გვ. 128

შემთხვევას და საუბრობდა იმაზე, რომ საერთოდ ყველა სხვა დანარჩენმა პერსონაჟმა ასევე დიდი ხნის წინ დატოვა ეს სამყარო. ამ დროს კი ირკვეოდა, რომ მიცვალებული გაუჩინარდა და დაცარიელებული სარეცლიდან რჩებოდნენ მასზედ უნუგემოდ მგლოვიარე მისი ნათესავები. მაგრამ მალე მხიარული მელოდიების ქვეშ მიცვალებული ბრუნდებოდა, თან მოჰყავდა მოცეკვავე პატარა ჯარისკაცი და პილსუდსკი. I აქტის ასეთ ფინალს კანტორი ხსნიდა როგორც სამყაროს დასასრულს, გამოხატულს გადარეული დროის ესხატოლოგიურ აჩქარებაში და ცხოვრების ყველა პოზიტიური საფუძველის სრულ ნგრევაში.

მეორე აქტი იწყება იმით, რომ "ჩემი წარმოსახვის ოთახი" (რაც ამჟამად გახდა "მეხსიერების დუქანი", არტისტების თავშესაფარი, ბოშების და ბანდიტების) ივსებოდა მოხეტიალე კომედიანტების დასით, რომელიც გამოყავდათ კარიდან - იმ ქვეყნიდან იგივე "ქარონი", მაგრამ ახლა უკვე საცირკო კლოუნის სახით. კლოუნადა და მოხეტიალე დასი რობერტ სტურუასთანაც მთავარი თემა იყო მის მრავალ სპექტაკლში ისევე, როგორც XX საუკუნის თეატრის თემა - მარატ სადი, ბრუკის ექსპერიმენტები-სოფლებში, გროტოვსკი და სხვები...

კომედიანტებს თან მოჰქონდათ თავიანთი ბარგი-ბარხანა: ხის ყუთები (ნარწერებით "კრიკო-თეატრი" და სპექტაკლის სახელწოდებით "უნდა ჩაძაღლდნენ მსახიობები") და საგნები, რაც მათ პატრონებთან ერთად ქმნიდნენ, როგორც ყოველთვის კანტორთან ინდივიდუალურ ბიოობიექტებს. ასე მაგალითად; თვითმკვლელი მარყუჟით კისერზე ჩნდებოდა ფიცრულ ჯიხ-

ურთან ერთად, რის შიგნითაც იყო სახრჩობელა, და მთელი აქციის განმავლობაში ახორციელებდა მრავალრიცხოვან განმეორებად აქციებს ცხოვრებასთან ანგარიშის გასასწორებლად. ერთი მთლიანობა იყო ჭურჭლის მრეცხავი თავის ნიჟარასთან (რაშიც შეუმჩნევლად რეცხავდა თეფშებს), ხოლო სუტინიორ-ბანქოს მოთამაშე - მაგიდასთან (ლუდით მოთხვრილ დაფაზე, რაზეც იგი თავის ბან-



ქოს თამაშობდა). ვითომ წმინდანი - რომელიც მუდმივად სკამზე ესვენა. ბიოობიექტების საგნობრივ შემადგენლობას (თუმცა ოდნავ სხვაგვარი, უკვე არა ყოფითი წარმოშობისა, არამედ წარმოსახვისა და სიზმრების სამყაროდან) წარმოადგენდა ასევე მომაკვდავის საწოლი, პატარა ჯარისკაცის ეტლი, ბოლოსდაბოლოს პილსუდსკის ცხენი.



გმირის საბოლოო გარდაცვალება, როგორც II აქტის საერთო თემა სრულდებოდა რთული და უცნაური მონტაჟით, როდესაც ჩვენს წინ მისი სულ ახალი და ახალი ხილვები ცოცხლდებოდა (პატარა ჯარისკაცის, პილსუდსკის ცხენზე, ნაქცეული და წამომდგარი გენერლები) და გრძელდებოდა მათი უსასრულოდ განმეორებადი წრიული პროცესიები, შერეული ასევე წრიული ანდა სხვაგვარი მოძრაობებით (ანდა მათი შემცვლელი) სხვა ბიოობიექტებით-თვითმკვლელი სახრჩობელათი, ჭურჭლის სარეცხი ნიჟარიით, და ა.შ. რაღაც მომენტში კომედიანტები ტოვებდნენ ნივთებს და იკრიბებოდნენ მომაკვდავის საწოლთან. იგი წამოიწევდა და ესალმებოდა მათ. მომაკვდავის გვერდით მისი თეთრი ზეწარის ქვეშ აღმოჩნდებოდა ერთერთი ბიძათაგანი, და ისინი ერთად გამოხატავდნენ ხანგრძლივი, მტანჯველი სიკვდილის წინა ხველებას. შემდეგ კი მომაკვდავი, ისე თითქოსდა არაფერი მომხდარიყო საწოლიდან დგებოდა, იხდიდა ბატინკებს, შარვალს და რჩებოდა რა მხოლოდ ტრუსებში ჯდებოდა თავისი ბავშვობის ეტლზე. გაივლიდა მასზე და მას უბრუნებდა ექვსი წლის ჯარისკაცს. თავად კი ტაბურეტით აგრძელებდა მოძრაობას, მეთაურობდა რა მორიგ წრიულ მსვლელობას დანარჩენი ბიოობიექტისა, რომელთა შორის ამჯერად იყო დაგორებული ბორბლებიანი საწოლიც. ამ პროცესიას შეუერთდნენ პილსუდსკი და გენერლები. რამდენიმე წრის დარტყმის შემდეგ, პერსონაჟები ერთმანეთის მიყოლებით კარს მიღმა უჩინარდებოდნენ, იმიტომ რომ მერე კვლავ შეეცსოთ სცენა და თვითოეულს თავისი აქცია განეგრძო, მომაკვდავს კი კვლავ დაეკავებინა თავისი ადგილი საწოლში, სადაც მასთან თე-

ატრი ზენრის ქვეშ კაბარეს გოგო ძვრებოდა - სუტინიორი ყრი-
და ბანქოს და სევდიანი სიმღერების თანხლებით თავისივე მაგი-
დაზე სამგლოვიარო სანთლებს ანთებდა.

ნარმოდგენის III აქტში ცენტრში გამოდიოდა მხატვრის -
ვიტა სტეოშის სახე. იგი ჩნდებოდა კარიდან (რაც აქ პირველ
პლანზე იყო გადმოტანილი) და უხერხულად ამოეჩარა ჯვარი
ილლიაში. მას მოჰყვებოდა "ქარონი", რომელსაც როგორც სას-
ტუმროს პორტიეს მოჰქონდა თავისი ჩემოდნები. ყველა ვინც
ამ დროისთვის სცენაზეა მოხეტილად კომედიანტების და-
სის მსახიობები და გარდაცვლილის ნათესავეები - იკრიბებოდ-
ნენ-ქვავდებოდნენ მოლოდინში. სტეოში არ უშვებდა რა ჯვარს,
გოგონას იჭერდა და მასთან ერთად ფრივოლურ ტანგოს ას-
რულებდა - რის შედეგადაც უჩინარდებოდა კარს მიღმა, იმიტომ
რომ საბოლოოდ წუთის შემდეგ კვლავ გამოჩენილიყო "ქარონ-
თან" ერთდ, ახლა უკვე იყო (ახალ სასცენო სიტუაციაში) ბავშ-
ვის ზედამხედველი. მეხსიერების შავი ხვრელიდან გამოგორდე-
ბოდა წამების აპარატი. იწყებოდა აქცია — უდიდესი მხატვრის
მიერ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესი. ოლონდ თუკი
მარაცკის ეკლესიაში საკურთხეველზე რეალური წმინდანები
გამოხატავდნენ XV საუკუნის რეალური ადამიანების სახეებს,
თეატრალურ წმინდანებს, მაშინდელ სასცენო კომპოზიციებს,
კანტორისეული სიკვდილის თეატრის პერსონაჟებისგან განსხ-
ვავებით ისინი ხდებოდნენ წამებულები, ჯვარცმულნი წამების
მანქანაზე იმ პოზების ანალოგიურად, რომელიც მიეღოთ წმინ-
დანებს მარიცკის კასტიოლის საკურთხეველის კომპოზიციებში.



ამასთანავე კანტორთნ მარიცკის კასტიოლის
გოთური სახეების თეატრალური ხორცშესხ-
მა პლასტიკური ავანგარდის ინტერპრეტა-
ციაში: პოპარტული, ჰეფენინგური, დადაის-
ტური (კ. პლესნიაროვიჩი ზუსტად იგონებს
ამასთან მიმართებაში კ. შვიტერსის ნამუ-
შევრებს) კომპოზიციას ასრულებდა სიკვდი-
ლის ანგელოზი, რომელსაც გამოხატავდა,
იგივე გოგონა კაბარედან.

მიჯაჭვული და მიბმული წამებულნი წამების სვეტზე გაჰყავდათ გახსნილ კარში. რალაც დროის შემდეგ ტანგოს მელოდის ფონზე ისინი უკან ბრუნდებოდნენ, წაცეკვებით, ერთიან პროცესში ჯალათებთან, გენერლებთან, პატარა ჯარისკაცი ეტლით და პილსუდსკისთან ერთად, რომელიც საკუთარი ცხენის ჩონჩხზე ამხედრებული მიუძღვოდა. სცენაზე რამდენიმე წრის დარტყმის შემდეგ, პროცესია ჩერდებოდა. ცხენის ჩონჩხზე ამაგრებდნენ სიკვდილის ანგელოზს შავი ალმით ხელში. ამ საყოველთაო აპოკალიფსის თემით ვიტა სტვოშის ალტარის მოტივებით სრულდებოდა. წამების სვეტებისგან განთავისუფლებულნი, წამებულნი ერთ გროვად ალაგებდნენ და ბრუნდებოდნენ თავიანთი ინდივიდუალურ ბიოობიექტებთან ნივთებთან. ამჯერად ისინი გამოხატავდნენ პატიმრების, ხოლო "ჩემი წარმოსახვის საწყალი ოთახი" იქცეოდა მათ ციხედ. კანტორი წერდა, რომ სიკვდილის **სჟეროსთან** დაკავშირების შემდეგ მან იპოვა რიტუალის **ეპიპოლიტი: დაპრქალვა**. სცენაში ციხე.... როგორც გახსნილი კუბოს წინ... იხურება ... ციხის კარებები".⁵¹ აქ თამაშდებოდა დასკვნითი სიტუაცია და მოტივი. ჭურჭლის მრეცხავისა და სუტენიორ-ბანქოს მოთამაშის სიყვარული მისი სიკვდილით სრულდებოდა. გოგონა კაბარედან მიჰყავდა ძონძებში "შეფუთულ" მიცვალებულს დაბინტული სახით იგი კიდევ ერთ საბოლოო გასვლას ახორციელებდა. შემდეგ გოგო ვულგარულად აცდუნებდა პატიმრებს, რომელთაც ზედამხედველნი გამოყავდათ "ეროტიკულ სეირნობაზე" რის შემდეგაც მსჯავრდებულნი გადაკაკუნებას აწყობდნენ (თითოეული თავისივე ბიოობიექტთან) - და სცენაზე ისმოდა ციხის "ტელეგრაფის" მორზეს ანბანი.



V აქტის შინაარსად იქცეოდა "ვიტოშ სტვოშის" ბარიკადის შექმნა. ის აღიმართებოდა იმ ნივთებისგან, რაც გამოიყენებოდა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში: ერთად კრავდნენ

51. Teatr Cricot 2 1955-1988. Krakow 1988, realizacja spektaklu "Niech szczena artyscu, SFERA ŚMIERCI

ყუთებს წარწერით "კრიკო-თეატრი" მასზე დგამდნენ საწოლს, ჯვრებს სანამებელ სვეტებს, საგნებს, შემავალს ბიოობიექტში. აქვე მოქონდა თავისი სკამი კანტორს. ბარიკადებს ავსებდნენ პერსონაჟები. მის (თავზე) დაბოლოვებაზე - გოგონა სიკვდილის ანგელოზი შავი ალმით (ემილ დალკროზის რომანტიკული სახის ირონიული პერეფრაზი). ცენტრში იდგა "შეფუთული" მიცვალებული. გვერდით - პატარა ჯარისკაცი და მისი ბავშვური რომანტიკული სიზმრების პერსონაჟები, პილსუდსკი და გენერლები.

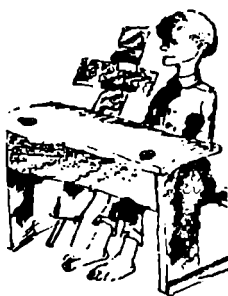
დასკვნითი აქცია - თანდათანობითი ნგრევა ამ მრავალფეროვანი კომპოზიციის: ყველა პერსონაჟი, ტოვებს ერთმანეთის მიყოლებით, ასრულებენ უკანასკნელ წრიულ პროცესიას (ამჯერად მართულს სიკვდილის ანგელოზის მიერ) და ბოლოს უჩინარდებოდნენ კარს მიღმა, ამჯერად უკვე საბოლოოდ. მათ კვალდაკვალ მიდიოდა კანტორი და მხოლოდ შემდეგ "სტვოში" როგორც სპექტაკლის შემქმნელის მთავარი იპოსტასი.

"მე აქ უკვე არასდროს არ დავბრუნდები"

სამი წლის შემდეგ 1988 წელს, მილანში კანტორმა აჩვენა მეოთხე პრემიერა ციკლიდან "სიკვდილის თეატრი" - "მე აქ უკვე არასდროს არ დავბრუნდები". თავის კომენტარებს უწოდა: "რეალური" და ამ სახელწოდებით განსაზღვრა თავად იმის არსი, რაც ანსხვავებდა ამ ნამუშევარს მისივე სამი წინა ნამუშევრისგან. თუკი პირველ ორში მაყურებელს წარმოუდგენდნენ მხატვრის მეხსიერების ხილვებს მისი სასკოლო ბავშვობის მეგობრებზე ("მკვდარი კლასი") და მის ოჯახზე ("ველიოპოლე, ველიოპოლე"), მესამეში კი მისივე სასცენო სახეები სხვადასხვა იპოსტასში, თანაც ყოველ მათგანს ასრულებდა, მისი დასის მსახიობი, მაშინ ახლა მთავარი გმირი გახდა თავად რეალური კანტორი. იგი სცენაზე არსებობდა უკვე არა როგორც "უტყვი მოწმე" ანდა როგორც სპექტაკ-



ლის ხელმძღვანელი რეჟისორი, არამედ მისი მთავარი პერსონაჟის ხარისხში, რომელიც ფიქრობდა თავის ცხოვრებაზე თავის ხელოვნებაზე. და აქ პირველად გაისმა მისი ხმა, მიმართული უშუალოდ მაყურებლისადმი. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, ვერბალურმა კომპონენტმა ამჯერად შეიძინა უმთავრესი, უმრავლეს შემთხვევაში აღსარებითი მნიშვნელობა, რაც ოყო კანტორისეული მხატვრის თეატრის ესთეტიკის ახალი ხარისხი.



მოქმედება ჯერ კიდევ არ იყო დაწყებული, მაგიდებზე ჯერ კიდევ მაყურებლისთვის არ გაღებულ სასადილოში (კვლავ ადგილი "უმდაბლესი რანგის" ოლონდ ამჯერად იგი წარმოიქმნა არა ავტორის მოგონებებიდან არამედ იყო სრულიად რეალურად არსებული და ახლა) ტაბურეტები იყო აწყობილი. ერთერთ მაგიდასთან იჯდა კელნერი, ზემოდან ჩამოკიდებულ ხმის გამაძლიერებელ-რეპროდუქტორში ისმოდა კანტორის ხმა (იჯდა მაგიდასთან). ხმიდან ირკვეოდა, რომ ახლა აქ, ჩვენი საუკუნის დასასრულის ნანგრევებზე, კვლავ შეხვდებიან ერთმანეთს მისი გმირები. შეიძლება უკანასკნელად - მრავალი მათგანი უკვე გარდაიცვალა და ეს შეხვედრაც იქნება როგორც მოხსენიება-გახსენება. შემდეგ სპექტაკლის განმავლობაში ასეთი პირდაპირი მიმართვები კანტორის მხრიდან, ტექსტი მაყურებელზე რეპროდუქტორის საშუალებით რამოდენიმეჯერ განმეორდება. ისინი წარმოადგენენ სპექტაკლის დამოუკიდებელ ვერბალურ პლასტს, ვიზუალური რიგის მიმართ პარალელურს. და ამალღებული მათზე - არა მხოლოდ ბგერით არამედ მთავარია თავისი შინაარსის მიხედვით.

ხმა წყდებოდა და მაშინ დგებოდა თავისი ტაბურეტიდან კელნერი. იწყებდა თავისი დაწესებულების მოწესრიგებას მნახველთა მისაღებად: მექანიკური მოძრაობებით, როგორც მარიონეტი, ხსნიდა მაგიდებიდან ტაბურეტებს, ალაგებდა, სახაზავით ზომავდა მანძილს მაგიდებს და ტაბურეტებს შორის, რასაც თავის სიმაღლის გაზომვასაც მიაყოლებდა. აღვიძებდა იატაკის მწმენ-

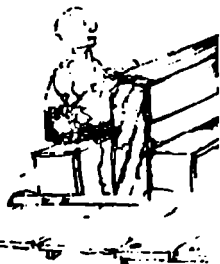
დავს და ისიც დაავლებდა ტილოს ხელს და ნერვულად იწყებდა იატაკის წმენდას. როდესაც დუქანი მზად იყო მიეღო მნახველები, კელნერი თითებს დაატკაცუნებდა, და არგენტინული ტანგოს მუსიკაზე ჩნდებოდა ნასვამი ბატონი ფრაკში - ბაზრობის ორატორი. იგი მაგიდაზე აწყობდა "ტრიბუნას", ძვრებოდა მასზე, ამოიღებდა ქაღალდს და, ენის ბორძიკით, შეცდომებით, გამეორებებით, წარმოთქვამდა "სიტყვას", თან ყლურნავდა არაყს, რომელსაც მუდმივად აწვდიდა კელნერი უკვე ჭიქაში დასხმულს.

კედლის მიღმა გაისმოდა კაკუნი, სულ უფრო და უფრო ძლიერად მოუთმენლად და დაჟინებით. კარებები იღებოდა, და ტანგოს მელოდიის ქვეშ შავი სიღრმიდან იმ ქვეყნიდან ანდა წინა წლების სპექტაკლებიდან - ჩნდებოდნენ კანტორის ბიოობიექტები: ადამიანები ჩემოდნებით, ფუთებით, აბაზანით, საქათმეებით, მექანიკური აკვნით, მანიკენით.... ამოიწურებოდა რა კოლექტიური ენერგიის პირველი ამოფრქვევა, ხმაურიანი, წყვეტილი ფრაზებით წამოძახებით, მხიარული და უდარდელ-ქაოტური, ქანცგანწყვეტილი ეცემოდნენ იატაკზე. კანტორს სცენაზე ახალგაზრდა ქალი გამოყავდა, თავისი პირველი სიყვარული, თავისი საცოლე. ისევე როგორც ყველა დანარჩენი პერსონაჟი, იგი დიდი ხნის წინ გარდაიცვალა და ახლა კანტორის მეხსიერებით უნდა დაბრუნებულიყო შორეული წარსულიდან. მას შენელებული მოძრაობები და გაყინული ნიღბის მსგავსი სახე აქვს. კანტორი მას ჩამოსვამდა თავის მაგიდასთან ჯდებოდა პირისპირ, ნაზად იღებდა მის ხელს. ამ დროს რეპროდუქტორში ისმოდა მისი ხმა როლმლითაც იგი კრიკო-2-ის მანიფესტს კითხულობდა.



გამოფხიზლებული პერსონაჟები ხედავდნენ კანტორს ("ეს ისაა!") და თავს ესხმოდნენ საყვედურებით, პრეტენზიებით, უკმაყოფილობით, არ ეთანხმებოდნენ განსაკუთრებით იმაში თუ როგორ გამოხატა ისინი, რალაციით მოგაგონებდათ კარასტილოვის "ფიროსმანის" კონცეფციას. როდესაც ფიროსმანს თა-

ვისი ნახატების გმირები ეცხადებოდნენ და ედავებოდნენ, თუ რატომ გამოსახა ისინი ასე. აჯანყების კულმინაცია ავტორის მიერ იყო მიმართული მათ დაბრუნებაზე ცხოვრებაში იმაზე, რომ მასაც არც თუ ისე ბევრი ქონდა დარჩენილი ამ ქვეყნად. ამ მომენტში სცენის სიღრმიდან გამოგორდებოდა ფოტოაპარატის კონსტრუქცია "ველიოპოლედან" და მისი დიასახლისი ხარხარით, ტყვიამფრქვევის რიგს მიაყოლებდა - კანტორის სასიკვდილო



"ფოტოგრაფირების" აქცია, რის შემდეგაც იგი აგზავნიდა ყველა პერსონაჟს უკან სცენის მიღმა, წყვდიადში, საიქიოში. უბრუნდებოდა თავის ადგილს მაგიდასთან, "უტყვი მონმის" სახით, ერთნაირად. მანამდე მის გვერდით მჯდომი კელნერის საცოლე, ასევე გაყავდა სცენის მიღმა საორღანო ქორალის მუსიკის ქვეშ.

"ყოველთა მიცვალებულთა დღე"-ს ცვლიდა ქორწინების სცენა - მომდევნო ხილვა, რაც ჰქონდა კანტორს თავისი მეხსიერებიდან. ფართოდ გაღებული კარებიდან კელნერი თავის დუქანში უშვებდა ჯერ ქსენძეს, რომელიც ტანგოს ასრულებდა, შემდეგ კი სასიძოს და საპატარძლოს ფიგურები შემოდის მოძრავ პლატფორმაზე. სასიძო ახალგაზრდა კანტორის მანიკენია, საპატარძლო კი იგივე ახალგაზრდა ქალია, რომელიც კანტორის გვერდით იჯდა მაგიდასთან. ამავდროულად მანიკენი საკმაოდ ნატურალისტურად და ფოტოგრაფიული სიზუსტით გამოიყურებოდა. პატარძლის როლის შემსრულებელი მსახიობი აქაც გამოიყურებოდა (ისევე როგორც მაგიდასთან), პირიქით უსიცოცხლო მანიკენად. არც ის და არც იგი სიტყვას არ ძრავდნენ და უძრავად იდგნენ. მათ საქორწინო ცერემონიალის შეკითვებზე, რომელსაც მათ მაგივრად კელნერი წარმოთქვამდა ქსენძე თან ლოცავდა და თანაც ერთდროულად მკრეხელურად ცეკვავდა, კელნერივე აერთებდა მათ ხელებს და აფარებდა თეთრ ტილოს.

ახალგაზრდების წინაშე გაივლიდა გროტესკულ არგენტინული ტანგოს ცეკვაში ორი კარდინალი ნითელ მიტრებში და მან-

ტიებში (კრიკოტაჟ "გარდასულ დღეთა თოვლის" ერთერთი ხილვა). მათ ცვლიდა ებრაელი რაბინის ცეკვა შავ სუტანაში, შემდეგ კიდევ ერთი მხტომარე რაბინის ცეკვა ხელში სანთლებით. კარებიდან ზურგით მაყურებლისკენ ჩნდებოდა სასიკვდილოდ შეშინებული, მოჭმუჭნული, მოხრილი ებრაელი - დირიჟორი, რომელსაც თან მოჰყავდა ორკესტრი მევიოლინეებისა ნაცრისფერ ჰიტლერულ მუნდირებში, რაც მარშირებდა ძველი ებრაული სიმღერის მელოდიაზე - იგი თითქოსდა მათ მართავდა, ანდა თითქოს მათგან გაქცევას ცდილობდა.

მოედანი სასიძოთი და საპატარძლოთი გაცურდებოდა უკან კვლავ წარსულში, შავ სივრცეში არსაითში. ამ უკანასკნელ გზაზე მათ კელნერი აცილებდა, სამგლოვიაროდ ქუდის მოხდით და თავჩაქინდრული.

ტაბურეტის კაკუნით იატაკის მწმენდავი ასრულებდა თავის ცეკვას, მის კვალდაკვალ, მისი კაკუნის რიტმში, თავის მორიგ გროტესკულ პროცესიებს ახორცილებდნენ - კვლავ გამოჩენილი პერსონაჟები უწინდელი სპექტაკლებიდან - თავიანთი ბიოობიექტებით. მოხეტიალე კომედიანტების პროცესიას ცვლიდა კვლავ გამოსული მარშირებით მევიოლინეები. გამოგორდებოდა მოედანი სანამებელი სვეტით, რომელზეც იყო მიჯაჭვული თავგადაპარსული მანიკენი, რომელიც გამოხატავდა (კვლავ სრულიად ნამდვილის მსგავსი) სპექტაკლის ავტორის მამას, მარიანს, - სიკვდილმისჯილის გრძელ პერანგში. მას კეფაზე მიბჯენილი ქონდა სასიკვდილო იარაღის ლულა. კანტორის ხმით ისმოდა მამის სიკვდილის შესახებ ოფიციალური შეტყობინება ფაშისტების საკონცენტრაციო ბანაკში, თითქოსდა "გულის შეტევაზე" შემდეგ კი თავად მსხვერპლის სიტყვები: "მე 1944 წლის 24 იანვარს მოვკვდი..."



პერსონაჟები მერხებს გამოაგორებდნენ და მიუსხდებოდნენ, როგორც "მკვდარი კლასის" მოსწავლეები, საერთო კოლექტიურ კომპოზიციაში, რაც სრულდებოდა ჯვრით. იწყებდნენ სასკოლო ენის გასათეხს, სულ

უფრო და უფრო ხმამაღლა, და უკვე ყოველი მათგანი წამოიყვირებდა ხოლმე საკუთარ სახელს და გვარს, სწევდა ხელს და ასკდებოდა თავის მერხს.

კელნერი კვლავ, უკვე მერამდენედ აწესრიგებდა თავის დუქანს. შემოდის ორკესტრანტების რაზმი. ისინი ვიოლინოებს აწყობდნენ მაგიდეზე და იწყებდნენ მისთვის განაჩენის გამოტანას: იჭერდნენ და ძველი შინელით კოჭავდნენ, სახეს შარფით უხვევდნენ თავზე ჩაფხუტს ახურავდნენ და მისგან ჯარისკაცს აკეთებდნენ - ისეთად როგორიც კანტორს ჰყავდა 1944 წლის სპექტაკლ "ოდისევსში".



რეპროდუქტორიდან კვლავ ისმოდა კანტორის ხმა: "1944 წლის 24 იანვრის ღამეს ოდისევსი კრაკოვში დაბრუნდა..." იწყებოდა "ოდისევსის დაბრუნების" თემა ინტერპრეტირებული როგორც გახსენება ნაცისტურ ოკუპაციაზე (თუმცა საბჭოთა ოკუპაციასაც თავისი ადგილი და წილი ეკავა - კანტორს სერიოზულად უთვალთვალებდნენ სპეც სამსახურები), მითუმეტეს რომ მთელი ამ დროის განმავლობაში სცენაზე სანამებელ ბოძზე მიბმული მამა-მანიკენიც იმყოფებოდა. "ტრიბუნაზე" ამძვრალი იატაკის მწმენდავი სასონარკვეთით მღეროდა ნალვლიან სიმღერას. ჩნდებოდა სევდიანი ბიძია სტასი არღნით ("ველიოპ-ოლედან"). კელნერი ოდისევსის როლში 1944 წლის სპექტაკლის სიტყვებს ამბობდა, ხელში მკედარი პატარძლის მანიკენით. მას იატაკზე აწვენდა. ყველა ვინც მერხებთან იყო მიმსხდარი, გამოდიოდნენ და გარს ერტყმოდნენ მის უსიცოცხლო სხეულს, დასცქეროდნენ მათ. მოდიოდა თავად კანტორიც, რის შემდეგაც ყველა თავის ადგილს უბრუნდებოდა, ყმანვილი კი ხელში აიყვანდა პატარძალს და მასთან ერთად ასრულებდა სამგლოვიარო ცეკვას. სათნოდ არწევდა მის სახეში ჩარგული, რომლის შემდეგაც კვლავ სათუთად აწვენდა იატაკზე.

ოდისევსი უზარმაზარი შვილდისრით და ისარი-შაშხანით ადიოდა "ტრიბუნაზე" და ავტომატის რიგის ხმაზე "ხვრეტდა"

მოსწავლეებს. შემდეგ მაგიდას მიუჯდებოდა კანტორის გვერდით, რომელსაც გადაშლილი ჰქონდა რვეული და კითხულობდა თავისი 1944 წლის სპექტაკლის სარეჟისორო პარტიტურას (აქ უკვე მისი ხმა არა რეპროდუქტორიდან არამედ სცენიდან ცოცხლად ისმოდა).

უკანასკნელად ჩაივლიდა მაყურებლის წინ პერსონაჟების წრიული მსვლელობის კომპოზიცია - ბიოობიექტები კრიკო-2-ის სპექტაკლებიდან. თავში იყო ქარონი "ნავში"-აბაზანაში ნიჩბით ხელში. მას მოჰყვებოდა - "დახვრეტის" შემდეგ მერხებიდან გამოსული "მოსწავლეები" ჩემოდნებით, შემდეგ გაუპარსავი ყმანვილი ხელში საპატარძლოთი და სხვები. წრის შემოვლის შემდეგ ისინი უჩინარდებოდნენ, იმისთვის რომ მიეცათ საშუალება სცენას მიეღო ის საბე, რაც მას ჰქონდა სპექტაკლის დასაწყისში. კელნერი ტაბურეტებს ალაგებდა მაგიდებზე, ნელა გამოდიოდა პატარძალი, ამჯერად უკვე დახეული კაბით და ფეხშიშველი. კანტორი კვლავ სვამდა მას თავის მაგიდასთან. შემდეგ ჩნდებოდნენ დანარჩენი პერსონაჟები და ქმნიდნენ საერთო კოლექტიურ კომპოზიციას - უზარმაზარი გროვა ადამიანის ფიგურებისგან, მევიოლინეები, რომლებმაც გამოიცვალეს ესესელების მუნდირები და შავი ფრაკები აცვიათ, ბერლიოზის მარშის ქვეშ ამ "საძმო სასაფლაოს" ზემოდან აფარებდნენ შავ გადასაფარებელს, იქმნებოდა რა ერთერთი "უდიდესი ამბალაჟი 20-ე საუკუნის ბოლოს". ამ აქციას ხელმძღვანელობდა ქალბატონი შავ ფრაკში და ცილინდრში, კიდევ ერთი სახე სიკვდილისა კანტორისეულ სიკვდილის თეატრში. საქმის დასრულების შემდეგ, ადამიანები შავებში და ქალბატონი-სიკვდილი სცენას ტოვებდნენ.



საძმო სასაფლაოს შავი გადასაფარებელი, დაბოლოვებული ჯვრით, ჯერ კიდევ რალაცა დროის განმავლობაში მოძრაობდა, ფეთქავდა, შემდეგ კვდებოდა-იყინებოდა.. რეპროდუქტორიდან ისმოდა კანტორის ხმა. იგი საუბრობდა იმაზე რომ ახლა დარჩა სრულიად მარტო და რომ ის აქ აღარასოდეს

არ დაბრუნდებოდა - თავის წარსულში, თავის მოგონებებში და ა.შ.

ამ ტექსტის შემდეგ - როგორც ვერბალური ფინალისა მოყვებოდა პლასტიკური, ვიზუალური ფინალი. ჟღალი იატაკის მწმენდავი, თავისი საბრალო ებრაული სიმღერის ნამღერებით, რაც გადადიოდა რიტუალურ ტრაგიკულ ტირილში, იწყებდა "უდიდესი ამბალაჟის" "განფუთვას", ერთი მეორეს მიყოლებით გადახდიდა ამ შავ სუდარას, მათგან გამოჰქონდა გაშეშებული სხეულები, რომლებიც ნელნელა მოძრაობდნენ და ზურგშექცეულნი ტოვებდნენ სცენას, უჩინარდებოდნენ მეხსიერების კედელში, შავ სივრცეში. უკანსკნელი კანტორი ტოვებდა სცენას, კარებს გასვლისას კეტავდა, აქაურობას დაცარიელებულს ტოვებდა. ადგილს, სადაც ხდებოდა შეხვედრა წარსულის ლანდებთან და საკუთარი სპექტაკლების პერსონაჟებთან. ეს იყო ადგილი, სადაც ისევ როგორც სასკოლო კლასში ანდა ბავშვობის ოთახში, მეტად აღარასოდეს დაბრუნდებოდა.



"დღეს ჩემი დაბადების დღეა"

სპექტაკლი "დღეს ჩემი დაბადების დღეა" რომელიც აღმოჩნდა უკანასკნელი კანტორის შემოქმედებაში, იქმნებოდა როგორც მეორე ნაწილი შემოქმედებითი აღსარებისა. თანაც პირველი თავისი შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული ბედის შესახებ, სადაც ოსტატმა აქ განახორციელა ხელოვნების ბედის ჩვენება ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, სტალინისტურ და ნაცისტურში ეპოქების კონტექსტში, როგორც ერთნაირ გარემოში. ასევე პირველად პრემიერის დროს სცენაზე არ ყოფილა თავად კანტორი, რადგანაც იგი მოულოდნელად გარდაიცვალა ერთ-ერთი ბოლო რეპეტიციის დროს, ამიტომაც, სპექტაკლის დროს სცენაზე მისი სკამი ცარიელი იდგა. მხოლოდ რადიოში

დრო და დრო ისმოდა რეპეტიციების დროს ჩანერილი მისი ხმა - იმის მსგავსად როგორც ეს იყო მის წინა სპექტაკლში. ასევე სხვადასხვა მომენტებში ისმოდა "სტუმრების" ხმებიც, ვინც დაპატიუებული ჰყავდა თავის დღეობაზე წარსულში - სტალინიზმის და ნაციზმის მსხვერპლთა ხმები: მხატვრების: მარია იარემის და იონაშ სტერნის (კანტორის მეგობრები კრაკოვის ჯგუფიდან) და ვსევოლოდ მეიერხოლდის ხმები.

კანტორის სცენურ სახეს, როგორც სპექტაკლის მთავარი გმირისა ასრულებდა მსახიობი, რომელიც გამოდიოდა "ავტოპორტრეტის" ცარიელი ჩარჩოდან. კიდეც იყო გმირის ორეული, რომელიც იწვა სასიკვდილო სარეცელზე.

ეს არის კრიკო-2-ის დაკვნიითი სცენიური კომპოზიცია, მოქმედება თითქოსდა მხატვრის სახელოსნოში მიდიოდა, იყო სამი უზარმაზარი ჩარჩო: ორი გვერდებზე და ერთიც ცენტრში. ეს ჩარჩოები აკონკრეტებდნენ შიდა სივრცეს როგორც წარმოსახვით ფერწერულ ნაწარმოებებს, ასევე ხილვებს, გამოწვეულს მხატვრის წარსულიდან.

"ავტოპორტრეტის" ჩარჩო იკავებდა სცენის მარცხენა მხარეს. მის წინ იყო მოთავსებული გროვად გახვეული გადასფარებელში და "მიცვალებულთა" სხეულთა ძონძები - თავისებური კიდეც ერთი ჯგუფური ამბალაჟი.

მარჯვენა ჩარჩოში ჩნდებოდა გოგონა შავებში -აჩრდილივით - ველასკესის მშვენიერი ინფანტას სახე (ოდესლაც, ეს სახე უკვე იყო ერთერთი დაზგური ფერწერის ობიექტი "სამუზეუმო ამბალაჟის" 60-იან წლების ბოლოს და 70-იანების დასაწყისი).

რალაც მომენტებში იგი გამოდიოდა სცენაზე. კანტორი მსახიობი მიმართავდა მას სიყვარულით: "ჩემო ინფანტა". ის ხვდებოდა საბრალო გოგონას (მხატვრის ცხოვრებისეულ მუზას), შემდეგ კი ხდებოდა დაცივნის ობიექტი ავანგარდისტი მხატვრის იარემას მხრიდან, იყო ვულგარული გოგონას დაცივნებიც.

ცენტრალურ და ყველაზე დიდ ჩარჩოში ჩნდებოდნენ დანარჩენი პერსონაჟები - "სტუმ-



რები" კანტორის დღეობიდან, თანაც არა მხოლოდ დაპატიუებულები არამედ დაუპატიუებელიც. ჯერ მოდიოდნენ დაპატიუებულნი, ისინი ვინც იყვნენ "ველიოპოლეში" პირველად მკვდრეთით აღმსდგარნი. სხდებოდნენ ჩარჩოს შიგნით სადღესასწაულო მაგიდასთან, რომლის ფუნქციასაც ასრულებდა მათ წინ გადებული ფიცარი რაც ქმნიდა ტრაპეზის კომპოზიციას. იმისთვის რომ მაყურებელს ეს სურათი კარგად დაენახა, მის წარმოსახვით მინას დროდადრო ტილოთი წმენდდა დამლაგებელი. კანტორი-მსახიობი, გამოდიოდა რა "ავტოპორტრეტიდან" და მაგიდასთან საპატიო ადგილს იკავებდა ცენტრში. იჯდა თავით ხელებში ჩარგული. ნათესავები კი არანაირ ყურადღებას არ აქცევდნენ იუბილარს, ყველა თავისი საქმით იყო დაკავებული. ერთერთი ბიძათაგანი სულ ჭიქას წევდა და ცლიდა, რომელსაც ბებია უვსებდა. მეორე ბიძა ვიოლინოზე უკრავდა. ქსენძე სადღეგრძელოს ამბობდა "პან პროფესორის, საპატივსაცემოდ ველიოპოლე რომ ასახელა", რის შემდეგაც ყველა მღეროდა "დიდება". იწყებოდა საერთო ტანგო "მაგიდის" გარშემო, რომლის დროსაც ხდებოდა სხეულთა ამბალაჟების გაცოცხლება, რომლებიც "ავტოპორტრეტის ახლოს იატაკზე იწვნენ. გადასაფარებელიდან ჩნდებოდა ხელები. გაზეთების დამტარებელი მათ პირველი მსოფლიო ომის დროინდელ საგაზეთო ფურცლებს აწვდიდათ, "შეფუთულები" კი ყვიროდნენ საგაზეთო დასახელებებს სარაევოში მკვლელობის შესახებ და გერმანულ მობილიზაციაზე. ამ დროს ოჯახი სწრაფად ქრებოდა, მიქონდა რა "სადღესასწაულო სუფრის" დაფა თან, ცენტრალურ ჩარჩოში კი ჩნდებოდა შემდეგი სურათი - პირველი მსოფლიო ომის თემაზე. ავსტრიული ჰიმნის ქვეშ გამოაგორებდნენ ხოლმე ზარბაზანს უზარმაზარი ბორბლებით და პატარა ლულით, გაისმოდა სროლა და სცენის სიღრმიდან არგენტინული ტანგოს მელოდიაზე მოაბიჯებდა სამი ჯარისკაცი გადაკიდებული შაშხანებით. მათ ცვლიდნენ სანიტრები (იგივე ნათესავები, მხოლოდ გადაცმულები თეთრ ხალათებში),



რომლებიც უცერემონიოდ იჭრებოდნენ ამბალაჟის კომპოზი-
ციაში (არ აქცევდნენ რა არანაირ ყურადღებას კანტორის პრო-
ტესტს, რომელიც ცდილობდა მისი ამ "დაზგური დანადგარის"
დანგრევისთვის წინააღმდეგობა გაენია) და "ყრიდნენ" გადასა-
ფარებლიდან ამოტანილ "შეფუთულ" ფიგურებს ცენტრალური
ჩარჩოს შიგნით, სადაც ისინი ცოცხლდებოდნენ, ფეხზე დგე-
ბოდნენ და იცვამდნენ საავადმყოფოს პერანგებს. საველე ჰოს-
პიტალის ქალი-ექიმი გვერდით მიმავალ ავადმყოფებს და ხეი-
ბრებს უმონმებდა ჯანმრთელობას და თან ერთდროულად ორი
არაბუნებრივად დიდი ზომის სტეტოსკოპით მანიპულირებდა.
შემდეგ კი, სცენაზე მყოფები, დაჭრილები, ექიმები და ექთნები
- იყინებოდნენ ცენტრალურ ჩარჩოში - საერთო კომპოზიციის
სტოპ-კადრში, თითქოსდა პოზირებდნენ ფოტოკამერის წინ.

შემდეგ ცენტრალური ჩარჩოს გასწვრივ სახელოსნოში
მხნედ შემოდის მარია იარემო, მხატვარი-აბსტრაქციონის-
ტი, კომისრის ჩაცმულობით: ტყავის პალტო, შარვალი, კეპი.
იგი ნაგანიდან ისროდა, აიძულებდა სანოლიდან ამდგარიყო
კანტორ-ორეული. მას მოუწოდებდა აქტიური ქმედებებისკენ,
აიძულებდა თავისი მითითებებით ევარჯიშა, ერბინა მარჯვნივ
და მარცხნივ და ა.შ. მისი ბობოქარი მოღვაწეობა სრულდებო-
და იმით, რომ ისევროდა ბოლოჯერ და იგი უკან ბრუნდებოდა
ჩარჩოში, სადაც ძვრებოდა "კუბოში" შავ ყუთში და შიგნიდან
იხურავდა სახურავს. ცოტა ხნით ადრე ამავე ყუთში უკვე იყო
დამალული სხვა "სტუმარი" კრაკოვის მხატვრების ჯგუფი-
დან, ი. სტერნი, მოკუნტული ადამიანი დახეული პერანგით და
ექვსქიმიანი ვარსკვლავით სახელურზე. იგი
ჩნდებოდა როგორც ვიზუალური ხორცშესხ-
მა საკუთარი მოთხრობის (ხმით ჟღერდა რა-
დიოთი) ნაცისტების მიერ ებრაელების დახ-
ვრებით ლვოვში და იმის შესახებ, თუ როგორ
ცდილობდა იგი დაჭრილი გამომძვრალიყო
გვამების გროვიდან.

კანტორი-ორეული და დამლაგებელი, გაი-
თამაშებდნენ რა შავი ყუთის "საცირკო და-



კრძალვას“, უბრუნდებოდნენ თავის ჩვეულ , ამ სპექტაკლში მათთვის განკუთვნილ მდგომარეობას: დამლაგებელი - ჭურჭლის რეცხვა ჯამში, ორეული - "სიკვდილის სარეცელზე". მალე იგი კვლავ დგებოდა სარეცელიდან, თავს ინესრიგებდა და ინფანტას შესახვედრად მიდიოდა, რომელიც ცეკვით უახლოვდებოდა მაგიდას. მათი ლირიული პაემანი წყდებოდა უკანა კარებიდან ოჯახის გამოჩენით, რომელთაც გამოქონდათ სადღესასწაულო სუფრის ფიცარი, ხოლო ინფანტას ადგილს ამჯერად მარჯვენა ჩარჩოში ადგილს გოგონა იკავებდა, რომელიც ველასკესის სურათის მშვენიერი სახის ვულგარულ ანტიპოდს ასახიერებდა.



IV და V აქტებში თამაშდებოდა სხვადასხვა ვარიაციები თემაზე "შეჭრა სახელოსნოში", როგორც მხატვრის ცხოვრებაში მისთვის მტრულად განწყობილი საზოგადოებრივი ძალების ჩარევა მის ცხოვრებაში. ჯერ შეიჭრებოდნენ ჯარისკაცები თავიანთი ბიოობიექტებით: ჭანკით და ფოტოაპარატებით, ტყვიამფრქვევის ლულით. ყველაფერს ყირაზე აყენებდნენ, ცემდნენ და აუპატიურებდნენ, ისინი "ავტოპორტრეტიანაც" აღწევდნენ, საიდანაც გამოათრევდნენ კანტორს. როდესაც დიდი ძალისხმევის შედეგად იგი ახერხებდა მათ განდევნას უკან ჩარსულში და ოჯახის დახმარებით რაღაცნაირად აღმოფხვრიდა მათი დარბევის შედეგებს, ცენტრალური ჩარჩოდან სცენაზე "პოლუშკო-პოლეს" სიმღერის მელოდიაზე შემოცვივდებოდნენ "ნკვდ-ეს აგენტები" ფარაჯებით შიშველ სხეულზე და ნითელვარსკვლავიანი ქუდებით. რუსულად იგინებოდნენ და ისროდნენ ნაგანებიდან, ისინი ასევე გამოათრევდნენ კანტორს "ავტოპორტრეტიდან", ძირს აგდებდნენ ფიცარნაგზე, ტანსაცმელს ახევდნენ ტანზე და მხეცურად სცემდნენ. მთელი ეს ეგზეკუცია მიდიოდა ფონოგრამის ფონზე, რომელშიც რადიოთი კითხულობდნენ ნაწყვეტს მეიერხოლდის ბოლო წერილიდან, რომელიც მან მოლოტოვს გაუგზავნა. უდიდესი რეჟისორის სიტყვები წამების

შესახებ გრძელდებოდა მას შემდეგაც როდესაც "ნკედე-ეს აგენტები" ტოვებდნენ სცენას, მაშინაც როდესაც სცენაზე უძრავად მწოლიარე კანტორის გარშემო ცეკვით ტრიალებდა ოჯახი, ინფანტა და მის მიერ შექმნილი "შეფუთული" ფიგურები. ბოლოს და ბოლოს იგი ცოცხლდებოდა, დგებოდა და სხვებთან ერთად ტოვებდა სცენას. ცენრალურ ჩარჩოს სიღრმეში შესწევდნენ, შემდეგ კი სრულიად აქრობდნენ, მარცხნივ გაჰქონდათ და ანთავისუფლებდნენ სივრცეს ფინალისთვის.

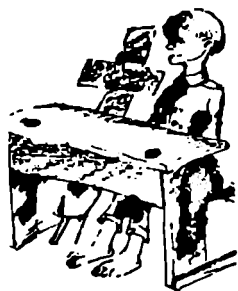
კარებიდან გამოდიოდა პროცესია ჯვრებით. მათ ათავსებდნენ სცენაზე და სახელოსნო იქცეოდა სასაფლაოდ. ცოცხლდებოდნენ წარსულის აჩრდილები: სცენაზე გამოაგორებდნენ პოსტამენტს ბელადების ფიგურებით და გალიებს ჯარისკაცებით. კვლავ ყვიროდნენ უწინდელ მუქარას და აწყობდნენ თავიანთ უკანასკნელ ვაკხანალიას, ამჯერად ბუფოადურ-გროტესკული სახით. დამკრძალავი მარშის მელოდიაზე ამ ვაკხანალიის ქაოსში სცენის სიღრმიდან უერთდებოდა კანტორის ნათესავების პროცესია, მისი მეგობრები მხატვრები და მის მიერ შეფუთული "ფიგურები. ქსენძეს წინამძღოლობით მათ მოჰქონდათ "კუბო" ათავსებდნენ დასადგამზე, რაც იყო იგივე ფიცარი, რომელსაც იყენებდნენ სადღესასწაულო სუფრისთვის დღეობის დროს, კვლავ გამოდიოდა საერთო მაგიდა, ხოლო სპექტაკლის გმირის დაკრძალვა უკანასკნელდ იცვლებოდა გმირის დაბადების დღის აღნიშვნით. სიხარული და ბედნიერება, ცრემლები და სიცილი, სამგლოვიარო მსვლელობა და მხიარული მელოდია ერთიანდებოდა, ერთდროულად თანაარსებობდნენ, იმ მომენტამდე, მა-

ნამ სპექტაკლი უცებ არ წყდებოდა, თავად სპექტაკლის შემქმნელის ცხოვრებასავით.

პრემიერა, რომელიც ნაჩვენები იყო 1991 წლის იანვარში, მზადდებოდა კრაკოვში განსხვავებით წინა სამი სპექტაკლისა, რომელთა პრემიერებიც შედგა რომში, ნიურბერგში, ფლორენციაში და მილანში, ამაშიც იკითხება საკუთარ ქვეყანაში საბჭოთა ტერორის შედეგები. კანტორი თავისი მოხეტიალე



კომედიანტებით დაბრუნდა სამშობლოში, და ამით დაასრულა თავისი მრავალწლიანი მოგზაურობა/ხეტიალი უცხო ქვეყნებში. ამრიგად მხატვრის თეატრში მისი ესთეტიკა, მისი წარმოდგენის გეოგრაფიასთან ერთად ფართოვდებოდა. კრაკოვში დაწყებული კრაკოვშივე დასრულდა, შესაბამისად კანტორმა პირველად არა მხოლოდ პოლონეთში, არამედ მთელს მსოფლიოშიც განვლო გზა "პლასტიკური ავანგარდიდან" და სცენოგრაფიიდან მხატვრის თეატრამდე, არამედ პირველმაც დაასრულა სიცოცხლე თავისმიერვე შემნილ თეატრშიც. რადგანაც მხატვრის თეატრი თავის ინდივიდუალურ გამოვლენაში სრულდება ისევე როგორც ნებისმიერ მსგავს ვიზუალურ შემოქმედებაში, (იქნება ეს ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება, ანდა რაიმე ფორმები "პლასტიკური ავანგარდისა") სწორედ იმ მომენტში, როდესაც მისი შემქმნელი ტოვებს ცხოვრებას - ანდა, როდესაც წყვეტს თავის საქმიანობას.



კანტორს უყვარს მეტაფორათა მეტამორფოზები

ტრაგიზმთან ერთად გროტესკისა და კლოუნადის თანაარსებობა - რაღაც რომაული ქუჩის სანახაობების, შუასაუკუნეების ბოსხისეული ხედვა - ყველაფერი ერთად და დაბალანსებულად იყო თავმოყრილი მის შემოქმედებაში. საკუთარი პირადულის ასეთი მასშტაბით გადატანა შემოქმედებით თვითგამოხატვაში არც ფსიქონალიტიკური პროცესის ვიზუალიზაციას გამორიცხავდა. მოგონებები, სიზმრები, ოცნებები, ასოციაციები - ეს ინდივიდუალური გამოცდილება - საჯარო აღსარება და გაზიარება, გარკვეულწილად პლასტიკური ავანგარდის მიხედვით შეფუთვა ამბალაჟი, ბიოობიექტების შექმნა, მაგრამ მეორეს მხრივ ინდივიდის არაცნობიერში და ქვეცნობიერში მიმდინარე პროცესების ლუსტრაცია და ილუსტრირება, თავისებუ-

რი ეგზიბიციონიზმი ცნობიერების ეგზიბიციონიზმი. ის აზროვნებს ობიექტ-სიმბოლოებით, რომელსაც, ქცევს მეტაფორებად, მისი მეტაფორები განიცდიან მეტამორფოზებს, და მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლოებად იქცევიან. ჩვეულებრივ საგანს მარადიული სიმბოლოს ფუნქციას სძენს მას შემდეგ რაც აქცევს მეტაფორად, უმდაბლესი რანგის რეალობა სამყაროს ნა-საკითხ ნიშნად იქცევა.

თეატრი და სიკვდილი

სიკვდილის თეატრზე მანიფესტი კანტორს ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში აქვს შექმნილი სადაც ფატალურად იყო ნაჩვენები სიკვდილის ადგილი თეატრში, სათეატრო აზროვნებაში და მის საკულტო სპექტაკლ "მკვდარ კლასში, რომელიც მისი პირადი ინდივიდუალური, ინტიმური სამყაროს თეატრალური გაორკესტრების მცელობა იყო...

ამჯერად კი თეატრის ბუნებაზე მსურს საუბარი.

ტრადიციულად თეატრს მომაკვდავ ხელოვნებად აღვიქვამთ და საუკუნეების განმავლობაშიც არ ვიზარებდით დროსა და ენერგიას ამის დასამტკიცებლად, მაგრამ ამჯერად ბევრი რამ შეიცვალა.

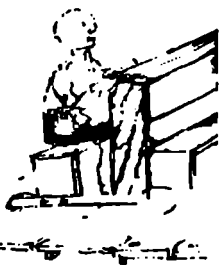
ადრე თეატრის სიკვდილით მითებს ვტოვებდით, ამჯერად კი თეატრს რეალური სიკვდილი მის კიბერ უკვდავებაში რჩება.

ყოველთვის ვსვამდი შეკითხვას, რატომაა სწორედ დიონისე თეატრის ღმერთი (და არა აპოლონი), ღვინის ღმერთი, ღმერთი დაბადებული ორჯერ, სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოებაში განდობილი ღმერთი.



პასუხი ლოგიკურიდან პოეტურამდე მერყეობს ხოლმე. თეატრიც ორჯერ დაბადებასთანაა კავშირში, მსახიობი სცენაზე ბადებს პერსონაჟს, თეატრში წარმოდგენა ყოველ საღამოს კვდება და კვლავ იბადება და ა.შ. ამ

ყველაფერში სიტყვების თამაშით შექმნილი მეტაფორები და კალამბურები უფრო მეტია ვიდრე სინამდვილე. თეატრის საკრალურობა მის ეზოტერზმშია, იგი მუდმივად მკვდარი და ცოცხალი ხელოვნებაა, დიონისესავით სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოებაში განდობილი ხელოვნება, იდუმალებით მოცული, ცხოვრებასავით ადამიანებით მოთამაშე, სადაც არა მხოლოდ ნივთები, არამედ თავად ადამიანები იქცევიან ხოლმე ნიშნებად. სიკვდილ-სიცოცხლის წრებრუნვის ასპარეზი... კანტორიც ყველა სპექტაკლში იყენებდა წრებრუნვას (სამგლოვიაროს, საქორწილოს, სიკვდილ-სიცოცხლის), სამყაროს წრებრუნვას. ზუსტად ისევე ნიჭიერად და უნიჭოდ, როგორიც ცხოვრებაა.



მაგრამ თეატრის არსად ყოველთვის რჩება კომუნიკაციური სტრუქტურა, სადაც ინფორმაციის ურთიერთგაცვლის პროცესი კი არ არის მთავარი არამედ მცდელობა ჩანდეს და გაიზაროს, ან გადააფასოს ის რაც იგულისხმება, მათ შორის სიკვდილიც⁵². ინფორმაცია კი სიკვდილისა და დროის გამოცდილების მიღმაა.

თეატრის შიგნით კი გვაქვს მიმღებიც და გამცემიც, და ერთად ბერდებიან, რაც ჰაინერ მიულერის სიტყვებით გახლავთ "..... გზავნილი სიკვდილზე" და თუკი თეატრს აქვს რაიმე სპეციფიკა ეს სწორედ პოტენციურად მომაკვდავი (მოკვდავი) ადამიანია. რასაც თანამედროვე ტექნოლოგიები მარადიულ უკვდავებაში ათავსებენ. თეატრი შეიქმნა ვნებათა ეზოტერულ მისტერიებში. ცნობილი გერმანელი რეჟისორი ოსტერმაიერი ერთერთ ინტერვიუში იძახდა სცენა ყველაზე ახლოსაა სიკვდილთან...

სიკვდილის საიდუმლოებითაა მოცული გმირთა ვნებათა მისტერიები, სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოს გადაცემით განდობილთათვის და გახდა რა ეგზოტერული იგი მაინც არ გაუცხოვდა ამ საიდუმლოების შენახვა გადაცემასთან - სიკვდილი მისი გამოხატვის ნიშანი გახდა.

ვნებათა მისტერიებში კვდებოდნენ და მეორედ იბადებოდნენ ტრაგედიებში, კვდებოდნენ დრამებში მატერიალური სიკვ-

52. ვალტერ ბენიამინი//მ.ტ ლემანი, პოსტ დრამატული თეატრი, ლონდონი გე. 273

დილით, პოსტდრამატულ თეატრში სხეულის ტანჯვის იმიტაცია ხდებოდა; სიმულაციით სიკვდილთან დაახლოების და სიცოცხლის მთავარი ნიშანიც - ტანჯვის ჩვენება ხდება. თანამედროვე თეატრიც სიკვდილის თეატრად რჩება.

თანამედროვე მედიაში სარეკომენდაციო ტექნოლოგიები "მათემატიკიზაციის" მომენტი ყოველთვის აცალკევებს სუბიექტებს ერთმანეთისგან. ასე რომ მათი დაახლოება ან დაშორება შეიძლება გახდეს უმნიშვნელო. მაშინ როდესაც თეატრი შემდგარი ამ ჩვენი საერთო სიკვდილიანობის (კედომის) სივრცით-დროით, არტიკულირებს აღსრულების აქტით სიკვდილიდან ურთიერთობის აუცილებლობით, რაც ნიშნავს ცხოვრების სიცოცხლისუნარიანობასთან ... კავშირს⁵³.

პოსტ დრამატული თეატრის სათავეებთან სწორედ კანტორიც მოიზრება

კანტორის ხსენების დროს არტოც უნდა გვახსოვდეს...

სიკვდილი და ხელოვნება

აღმოჩნდა, რომ სიკვდილის ფენომენი და მისი კვლევა არა მხოლოდ ფილოსოფიურ-ეზოტერულ დისკურსს აინტერესებს, არამედ იგი ხელოვნების კვლევის, მისი პრაქტიკის ობიექტიც გახდა.

ამ შემთხვევაში XX და XXI საუკუნე განსაკუთრებული აღმოჩნდა.

სიკვდილი საკრალური ფენომენია. იგი მარადიული დაბადების საფუძველია. ხოლო სიკვდილ-სიცოცხლის ჭეშმარიტებაში გარკვევა ცივილიზაციათა დილემაა, აღარაფერს ვამბობ, იმაზე,

რომ თითქმის ნებისმიერი რელიგიური მისტიკრიის საფუძველი სიკვდილ-სიცოცხლის ჭეშმარიტების, გარკვევაში ხშირად ქვეტექსტი სიკეთე-სიბოროტის გარკვევა იგულისხმებოდა. ერთი ტენდენცია ხელოვნებაში-ტრადიციულ, შეიძლება ითქვას "ისტებლიშმენტუ-



53. მ.ტ. ლემანი, პოსტ დრამატული თეატრი, ლონდონი, გვ., 276

რი" ფორმების კედლმაზეა აგებული, მეორეს მხრივ თავად სიკვდილის ადგილზე ხელოვნებაში. დღეს თქვენ შეხედებით დეფინიციებს პოსტ - კინოს, მუსიკას... ტრადიციული გაგებით კლასიკურ ხელოვნებას, საუბარს თეატრის სიკვდილის შესახებ. რის საილუსტრაციოდაც ვიყენებთ განმარტებებს, როდესაც ვინყებთ პოსტ და გვხვდება პოსტ კინო, პოსტ მუსიკა, და პოსტ თეატრი (პოსტ დრამატული თეატრი), მაგრამ პროცესი პოსტის შემოტანისა რაღაცით სიკვდილთანაა კავშირში.



შეჭერდები ამჯერად თეატრის სიკვდილზე და სიკვდილზე თეატრში.

სიკვდილის ხსენებაზე თეატრში არ შეიძლება ორი, მარგინალური ერთის მხრივ და მეორეს მხრივ უკვე საკულტო პიროვნებები არ გავიხსენოთ: ანტონენ არტო და ტადეუშ კანტორი.

ორივე XX საუკუნის ხელოვნების რეფარმატორია და უფრო მეტიც, ისინი წარსულში მყოფნი (მაგრამ თანადროულნი) თავიანთი ხელოვნებით და ინტელექტუალური დისკურსით იგონებდნენ მომავალს. მათ განაპირობეს XX საუკუნის პირველი ნახევრისთვის XX საუკუნის ბოლოს და XXI საუკუნეში (ამჟამად) მიმდინარე პროცესები.

მათი მემკვიდრეობის სინქრონული განხილვის გარეშე, ძალიან ძნელი იქნება იმის ახსნა, თუ რა ხდება თანამედროვე თეატრში.

კანტორი, როგორც თეატრის თეორეტიკოსი

კანტორის თეორიული მემკვიდრეობა მოიცავს როგორც ვიზუალურ ხელოვნებას, ასევე სათეატრო ხელოვნებას (როგორც ვიზუალურ პორტრეტს ან პეიზაჟს) და ცდილობს ინტერდისციპლინური კვლევის საფუძველზე შემოგვთავაზოს მომავლის (თანადროული გაგებით XX საუკუნის განმავლობაში მისი მოღვაწეობისას) ხელოვნების თავისებური გაგება მანიფესტები-

სა და ესეების საშუალებით. თუმცა ისიც უნდა ავლნიშნოთ რომ XIX საუკუნიდან მოყოლებული ხელოვნება, ფილოსოფია უკვე სერიოზულად იყენებდა მანიფესტებისა და ლიტერატურის და ესეების ენას თავისი კონცეპტუალური აზრის გამოსახატავად, რამაც XX საუკუნეში მნიშვნელოვანი - თვითგამოხატვის ფორმა მიიღო; ფილოსოფია როგორც ესე, ან დრამატურგია განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ხერხად იქცა ეგზისტენციალისტებთან.

კანტორი საკუთარი მანიფესტების ენის შექმნისას, გვერდს უვლის კანონიკურ ფილოლოგიურ და ლიტერატურულ წესებს, გრამატიკას - წინადადების წყობას. იგი თავად ქმნის და აწესებს თავის ენას და წინადადებათა წყობას. ენა მისთვის ასევე გრაფიკული ნარატივია, სადაც იგი იყენებს დიდ და პატარა ასოების მონაცვლეობას - წინადადების დამარცვლას ახალ ხაზებზე გადატანით, ანდა, თავად სიტყვის ჩანერას დამარცვლით. მისი ტექსტის კითხვისას, ის ცდილობს თქვენ გადმოგცეთ გრაფიკულად რიტმი და ინტონაცია. იგი როგორც ღირიჟორი თავისი სპექტაკლების დროს ასევე ცდილობს დარჩეს ღირიჟორად მისი ტექსტის კითხვის დროსაც. კანტორს სურს, რომ მან იკითხოს მკითხველისთვის, გრძნობდე მის ინტონაციას და რიტმს.

კანტორის როლი როგორც თეორეტიკოსის ძალიან საინტერესოა, ერთის მხრივ იგი ცდილობს მოიყვანოს ისტორიული ფაქტები, დიდი სახელები და იმავდროულიად ისაუბროს თავის ინდივიდუალურ განცდებზე. ისტორია მისი პერსონიფიკირებული გამოცდილების ნაწილად იქცევა.

კანტორი თეორეტიკოსი, თავის თეორიულ მსჯელობებშიც რჩება ხელოვანად, შემოქმედად, წერს მანიფესტებს და ტექსტში ასახიერებს მომავალ სპექტაკლებს. მისი შემოქმედება ნაჯერია ბავშვობის პერიოდიდან, ოჯახიდან, სიყმანვილიდან და ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპებიდან მოყოლებული ერთიანი ტილოს შესაქმნელად, სადაც დეტალები მის სპექტაკლებში ნივთებად-ობი-



ექტებად და ბიოობიექტებად ცოცხლდება - საგნობრივდება. მის შემოქმედებაში და ცხოვრებაში გადაჯაჭვულია პოლონური იუდაიზმი და პოლონური კათილოციზმი, სიზმრები და ასოციაციები, ნათესავები და მეზობლები, ესაა განსაკუთრებული კანტორი-ხელოვანის ნარატივი. მის შემოქმედებაში ნებისმიერი ნივთი შეიძლება სპექტაკლის მოქმედ ობიექტად იქცეს და მსახიობთან ურთიერთობაში კი ბიოობიექტად გაცოცხლდეს.



მისი არქივი მისი შემოქმედების საუკეთესო გასაღები და ინტერპრეტატორია, მისი არქივის გარეშე მის აზროვნების პროცესის გაგება ძალიან გაგვიჭირდებოდა. ამიტომაც მისი კრიკოტეკა - კანტორის მიერ შექმნილი ცენტრი კრაკოვში - უნიკალური მოვლენაა. კანტორი ყოველთვის ზრუნავდა თავის "თეატრალურ ობიექტებზე" (თოჯინები, მანიკენები, ბიოობიექტები, და ა.შ.) - რეკვიზიტი, დეკორაციები, ესკიზები, რასაც აგროვებდა და ინახავდა, სწორედ ამ მიზნით 1980 წელს მის მიერ შეიქმნა კრიკოტეკა. და მიუხედავად იმისა, რომ კანტორის გარდაცვალებიდან მრავალი წელი გავიდა კრიკოტეკა უკვე როგორც ნაციონალური მნიშვნელობის საერთაშორისო ცენტრი აგრძელებს ფუნქციონირებას და ეხმარება მკვლევრებს იმუშაონ ან შეეცადონ ამოხსნან კანტორის ფენომენი.⁵⁴

ტადეუშ კანტორის არქივიდან

"თავდაპირველად მივიჩნევდი..."

თავდაპირველად მივიჩნევდი, რომ ხელოვნება არასოდეს
ასახავდა,

ანდა, სულაც ასახავდა რეალურ
ცხოვრებას.

ეს პრიმიტიული მიდგომა

ნატურალიზმისთვის და მატერიალიზმის

მომხრეთათვის არის დამახასიათებელი.

ხელოვნება -

საპასუხო რეაქცია

სინამდვილეზე.

გადაუდებელი მოთხოვნილება

პასუხისა, როგორც ჩანს, შეადგენს

შემოქმედების არსს.

რამდენადაც იყო ტრაგიკული,

სინამდვილე,

მით უფრო ძლიერი ხდებოდა შინაგანი

"მოთხოვნილება" პასუხზე,

შექმნა

"სხვანაირი", თავისუფალი

ავტონომიური სინამდვილისა

უნარით, მოიპოვოს მორალური გამარჯვება,

ტრიუმფი იმ სინამდვილეზე,

დაუბრუნოს ჩვენს დროს

სულიერი ღირსება.

ასეთი კონცეფცია შეესაბამება ჩემს

"მე"-ს

სწრაფვას აჯანყებისკენ და

პროტესტისკენ.



არა ადამიანური სინამდვილე
ჩემში აღვიძებდა
უჩვეულოდ ძლიერ მოთხოვნილებებს
საპასუხო რეაქციისადმი და
ერთდროულად სძენდა
ძალას და აჯიუტებდა,
რაც აუცილებელი იყო დიადი ნაწარმოების
შესაქმნელად.



მე ძალიან მინდოდა, რომ ის
ყოფილიყო დიადი.
მე მგონი, საკმარისად
ავხსენი
სინამდვილის როლი,
რომელშიაც მომიწია
ცხოვრება
და რომელშიაც მე მუდმივად
ვბრუნდებოდი სანინააღმდეგოდ
ყოველგვარი ლოგიკისა
და სალი აზრისა.
რეალური ცხოვრება
კარგადაა აღწერილი,
მისი ადგილი ზუსტადაა განსაზღვრული;
მასში, ანდა მის გვერდით არსებობს
ჩემი თეატრი,
ჩემი ფერწერა
ხელოვნების ნიმუშები,
სხვა სინამდვილის შემქმნელი,
ავტონომიურის
და თავისუფალის.
მე უკვე ვამბობდი, რომ
ეს სინამდვილე
არ იყო და არ უნდა ყოფილიყო
ასახვა
ანდა რეალური ცხოვრების ანარეკლი.

და არცერთ შემთხვევაში
 თხრობითი ანდა
 დოკუმენტური ასახვა.
 მის ამოცანას არ წარმოადგენდა გაკიცხვა
 შთამომავალთა და
 ისტორიის სასამართლოსი,
 მე ვერ მივიღებ
 სპექტაკლის ასეთ დადგმას,
 თუმცა დღეს
 ეს საყოველთაო მოვლენაა,
 რამდენადაც უკვე შეიძლება ვისაუბროთ
 სრული სიმართლე (უდავოდ,
 მნიშვნელოვანი როლის მქონეა
 საზოგადოების ცხოვრებაში).
 მე ვიცქირებოდი შორს,
 განვიხილავდი... უფრო "ფართოდ"
 როგორ უნდა გავიგოთ ეს?
 აი ასე, რომ ჩემი
 "ბრძოლის" გეგმა არ იზღუდებოდა
 პოლონური სინამდვილით,
 მივმართავდი
 მსოფლიო აზრს,
 განსხეულებულს ხელოვნებაში
 (რის გამოც ხშირად

მკიცხავდნენ შინ და ბ რ ა ლ ს მ დ ე ბ დ ნ ე ნ
 პატრიოტიზმის არ ქონაში).

თავიდანვე ვიყავი
 მ ი ჯ ა ჭ ვ უ ლ ი იდეებთან
 რადიკალური ავანგარდისა.
 რადიკალიზმი მხიბლავდა
 რისკი,

ავანგარდის იდეები იყო
 უნივერსალური, მსოფლიო მ ა ს შ ტ ა ბ ი ს
 და არ იზღუდებოდა საკუთარი სამშობლოს



საზღვრებით და ბედით.

ავგარდიზმის ზოგიერთი იდეა
დამახასიათებელი იყო არაერთი
ჟანრისთვის, ისინი ჭვალავდნენ
მთელს ხელოვნებას, პოეზიას, ფერწერას,
მუსიკას, თეატრს.

მე ძლიერ მსიბლავდა
შემოქმედებითი ქმედების ლოგიკა,
ამიტომაც ვანიჭებდი
განსაკუთრებულ მნიშვნელობას
აზროვნებას.

დეფინიციებისა და მეთოდის, ხელოვნების
ლრმა ცოდნას.

ამასთან კავშირში ძალიან კრიტიკულად
ვუდგებოდი

და ვუდგები

თეატრებს, უფრო ზუსტად - მრავალრიცხოვან
თეატრალურ

დასებს, წარმოქმნილს

ბოლო ათწლეულში,

რომლებმაც უაზროდ

გამოიყენეს

უდიდესი "აღმოჩენები"

სიურეალიზმი, ჰეფენინგი

და ა.შ.

მათში ჩანვდომის გარეშე,

მხოლოდ ეფექტის გამო.

მე ამდენს ვსაუბრობ საკუთარ

დამოკიდებულებაზე, იმიტომ რომ იგი განსხვავდება

საყოველთაოდ აღიარებულისგან. მოსაზრებები

უმეტესწილად ცრუნრმენაა.

მე ვაგრძელებ ამ აზრს:

ომის შემდგომ წლებში

(აღწერილი უკვე ძალიან დაწვრილებით)



მებრძოლთ,
დისიდენტებს,
პოლიტემიგრანტებს
ეპყრობოდნენ თითქმის,
მონინებით.
და თუმცა მათ მეც მივაგებდი პატივს,
მაგრამ ეს
როლი ჩემთვის უცხო იყო.
ჩემთვის სასაცილო იყო მეფიქრა
რომ ჩემი იდეებით
მე პროტესტს ვუცხადებდი კულტურისა და
ადამიანთა ცხოვრების ზედამხედველთა, მათი
უფერული ინტელექტუალობის
წინააღმდეგ.
სიტყვა "ემიგრაცია"
პროტესტს ინვესტს ჩემში
მეამბოხე ბუნებაში,
ქრებოდა აუცილებლობა "კედლის" არსებობისა,
რომლისთვისაც საშუალება მექნებოდა მერტყა თავი.
მწირი
ამაში მდგომარეობს ჩემი
შემოქმედებითი პროცესი.
განვაგრძოთ.
იატაკვეშეთი,
კონსპირაცია,



რომანტიკული მიდრეკილება
"იატაკვეშეთისკენ"
და გარკვეული გადამეტება
კონსპირაციული მოღვაწეობის
შეფასებებში -
ყოველივე ეს მეჩვენებოდა - ჰოი
საშინელებავ!
რალაც
არაბუნებრივად.

ბუნებრივს

ადამიანისთვის წარმოადგენს

კონტაქტი მსოფლიოსთან

სურვილი კონტაქტისა.

ნებისმიერ ფასად.

50-იან წლებში ვხატავდი

ძალიან ბევრ,

სუმცა, მესმოდა, რომ ვერ შევძლებდი მათ
გამოფენას.

მე მათ "ჩემთვის" ვხატავდი,

იმიტომ, რომ მე უნდა მემუშავა,

მემუშავა ასე და არა

სხვანაირად.

მე არ მ ი მ ა ჩ ნ დ ა, რომ ვმუშაობ "იატაკევეთში".

მუშაობის პროცესში

მე "კონტაქტს ვ ა მ ყ ა რ ე ბ დ ი"

მთელ მსოფლიოსთან. თავისუფალთან.

მის აზრთან და იდეებთან.

მე მჯეროდა, რომ დგება დრო,

როდესაც ჩემი ნახატები

გამოეფინებოდა.

მე ცუდად

წარმომედგინა მაშინ ჩემთვის

მათი ახალი ფუნქცია. ჩემთვის საკმარისი იყო,

რომ, ვხატავდი მათ

დახურულ სახელოსნოში,

და ა მ ი ს მ ე შ ე ე ო ბ ი თ ვხვდებოდი თავისუფალი.

მე მინდა მივაგნო ჭეშმარიტებას

მის სიღრმისეულ პლასტებს,

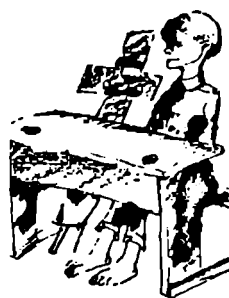
უარი ვთქვა

ყოველივე

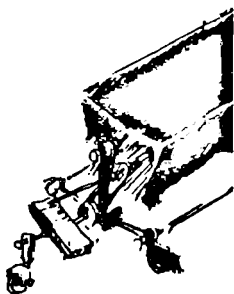
"მორთულობისგან"

რომლითაც მას რთავენ, ამკობენ და ნილბავენ.

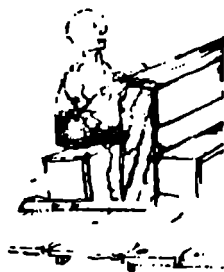
პირდაპირ უნდა ვთქვა,



რომ სხვანაირი თეატრისა და ფერწერის შექმნის
აუცილებლობა
პოლიტიკური ტერორისა და პოლიტიკური
თვალთვალის პირობებში
არ იყო ნაკარნახევი მოვალეობის გრძნობით,
სურვილით, მოგვეწყო
წინააღმდეგობის მოძრაობა,
პატრიოტიზმით
ანდა იატაკქვეშეთის ბრძოლის
ჰეროიზმით.
მე მჯერა, რომ შექმნა
სხვა,
განსხვავებული
სინამდვილე, რომლის თავისუფლებაც არ არის
შეზღუდული კანონებით
რაიმე ნებისმიერი ცხოვრებისეული
სისტემით,
შემოქმედებითი პროცესით,
იმის გამო, რომ გვაგონებს,
დემიურგიულ აქტს
ანდა სიზმარს,
წერმოადგენს ხელოვანის ძირითად
მიზანს.
მე ჯიუტად
ვუბრუნდები ამ პრობლემებს,
იმდენად, რამდენადაც განვჭვრიტე, რომ მომავალ დროში
"ხალხთა გაზაფხული"
ბრძოლა პოლიტიკური
და სოციალური თავისუფლებისთვის
გაგება
უმაღლესი თავისუფლებისა,
რომელიც აუცილებელია
ხელოვნებისთვის,
რჩება გაუგებარი
და შესაძლებელია კიდევაც



ითვლებოდეს
არა საჭიროდ...
ხელოვნების თავისუფლება -
ეს არ არის ძღვენი
პოლიტიკოსებისა
ანდა
ხელისუფლების.
ხელოვნება არ ღებულობს
თავისუფლებას
ხელისუფალთა ხელიდან.
თავისუფლება ჩვენს შიგნიდან,
თავისუფლებისთვის ჩვენ უნდა ვიხდიდეთ
ვანარმოებდეთ ბრძოლას საკუთარ თავთან,
ღრმა სიღრმეში
საკუთარ თავში,
მარტოდმარტო
და ტანჯვაში.
ეს დახვეწილი მატერიაა.
სულის სფერო.
ამიტომაც
მე არც-თუ ისე
ვენდობი თეატრებს
და მხატვრებს,
ნაბარტყებს
"პროლეტარიატის დიქტატურის"
ბოლო წლებში
რომლებიც წარმოადგენდნენ
აპრიორულ პროგრამას
პოლიტიკური თავისუფლებისთვის საბრძოლველად,
რელიგიური, პატრიოტული
ბრძოლისთვის.
ძალიან სამწუხაროა, თუკი
ამ ლოზუნგების ქვეშ ერთიანდება
ავანგარდული ბაზა.



მარიონეტული თეატრი

1938

ისტორია ეჟემერული (და მემანქანური) თოჯინური თეატრისა, რომელმაც აჩვენა მხოლოდ ერთი წარმოდგენა სახელად მეტერლინიკის ტენტანჟილის სიკვდილი 1938 (!!) კრაკოვის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიის საერთო საცხოვრებლის შენობაში.

როგორც ჩანს თეატრის დირექტორი გვიან მივიდა დასკვნამდე, რომ ძლიერი განცდა შეიძლება იყოს განსაკუთრებულად ერთჯერადი, იმდენად რამდენადაც მეორე წარმოდგენა უკვე აღარ ყოფილა. ასევე შესაძლებელი იყო წარმოქმნილიყო სხვა გაუთვალისწინებელი სირთულეები. იმდენად, რამდენადაც ყველაფერი ჯერ კიდევ აღსავსე იყო სრული საიდუმლოებით, დაუსახლებელი, უსასრულო და გაუთვალისწინებელ გადანყვეტილებათა მოლოდინში. ცუდი მომავალი, რომელიც მოვიდა მოგვიანებით, უკვე მაშინ უნდა ყოფილიყო სადღაც ჩანასახში და წინათგრძნობაში. იმიტომ, რომ აი სამი მოახლე მეტერლინიკის პირქუში სახლიდან გადაიქცა სიკვდილის მატარებელ სამ უსულო აპტომატად, რკინის კარს მიღმა ტირის პატარა ტენტანჟილი, რომელსაც უკვე არაფერი აღარ გადაარჩენს, თუნუქის და ლურსმნით მიღურსმნული მთვარე ხის ჩარჩოზე.

როგორც ჩანს, თავად დირექტორს ეჟემერული თეატრისა ღრნის შინაგანი წინააღმდეგობანი.



ღირს კი ეს რომ მივანეროთ განსაკუთრებულად უმნიშვარ ახალგაზრდობას! ოდესღაც ვისლნეის ქუჩაში ანტიკვარიატში იყიდა მცირე ყვითელი წიბნაპი, მან ამ მომენტში ისიც კი არ იცის, რომ მისი გმირები გაიფანტნენ მთელს მსოფლიოში, დევნილნი სულები და დანაშაულებრივი გაიძვერა ადამიანთა ბანდის მიერ.

ვალტერ გროპიუსი, ლასლო მოგოლი-ნაგი, ოსკარ შლეგერი, პოლ კლეე... ძნელად და შეუპოვრობით ხსნიდნენ მათ უცნ-

აურ და მომხიბვლელ ტექსტებს... მეტაფიზიკური აბსტრაქციები, მექანიკური ექსცენტრიულობა, ტრიადული ბალეტი, ადამიანი და მანქანა, ცირკი, სამკუთხედაზი, წრეები, ცილინდრები, კუბები, ჰანგები, ფერები, სიმულტანური ფორმაები, სნოპტიკური, სინაპსტიკური, სიხარულის ექსტაზში, კონსტრუქციები, სუფთა უსაბნო სამყაროსი, განთავისუფლებული, აბსტრაქციები...



დირექტორი ეფემერული (და მიქანიკური) თოჯინების თეატრისა, ვგონებ, ანიჭებდა რა ამას დიდ მნიშვნელობას, მაგრამ რა ვუყოთ დიდ საიდუმლოებას მეტერლინკის პანანუნა დრამებისა, რომლებსაც ვერ შორდებოდნენ, ისევე როგორც მომხიბვლელობა, მიგდებული ბატონ ვისპიანსკის, ბაბელთან, ბრონოვიცკის ქოხით ანდა მზრდადი შიშით კაფკას სხვენების მიმართ, ანდა, ბოლოს და ბოლოს, ბრუნო შულცის როვანდითა და ჭინჭრით გადაყვავებული ნაბვის ორმოთი.

ასეთი სულიერი აშლილობანით და კონფლიქტებით იყო დაკავებული ეფემერული (და მიქანიკური) თოჯინების თეატრის დირექტორი, მაშინ, როდესაც შემოქმედებითი მომენტების დროს იმყოფებოდა რა სააბაზანოში. იმიტომ რომ ეს ადგილი მან აირჩია თავის სახელოსნოდ. შესაძლებელია, ის იმალებოდა მასთან ერთად, ვინც ასრულებდა ღურგლის, მკერავის, შპალერის გამკვრელისა და რეკვიზიტორის ყველაზე ცუდ ფუნქციას. შესაძლებელია, ამას მას აიძულებდა სხვა მეზობელ სათავსოთა სიმჭიდროვე. ეს აუხსნელი შერეკილობა და განუწყობლობა პარადული სალონების მიმართ გვიანობამდე გაჰყვა მას.

იმ შინაგანმა სულიერმა აშლილობამ და კონფლიქტებმა უახლოეს დროში უნდა მოქებნონ საშინელი პასუხი და გარდაიქმნან სხვადა. ამიტომაც, ყოველთვის ასეა და ასე უნდა იყოს.

ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრიკოტეკაში, კრაკოვი

1. ასე დაიწყო, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე, სრულიად სხვა მიზეზით და შემთხვევით, სხვა თემაზე, არაფერი საერთო რომ არა აქვს საბოლოოსთან და მნიშვნელოვან, ფაქტებად რომ ითვლება.

იმ დროს "გადამდიდრებული" პოეზიით. უარესიც კი რადიკალური კონსტრუქტივიზმითა და ავანგარდით გამდიდრებული პურიზმის დანყველილი პოეზიით. მეტერლინკი, სიმბოლიზმი... და უპირველეს ყოვლისა, ყველანაირი შტრიხებით გადატვირთული მისტიციზმი...

ვისპიანსკი, განუყოფელი და ალბათ, უკანასკნელი "მეუფე" კრაკოვის ციხე-კოშკისა, შაველისა, მარადიული სასუფეველისა, პოლონეთის ყოველთა მეფეთა.ეს მანიაკალური და გენიალური პოეტი-დეკადენტი იყენებდა იმ დროისთვის უცნაურ მეთოდს: ანტიკურ მითებს ათავსებდა კრაკოვის ძველ ქვის კედლებში.

მისი მოწოდებით ანტიკურ გმირთა ჯოგები მოგზაურობდნენ ჯოჯოხეთიდან იმ პოლონურ აკროპოლში, სამეფო ნეკროპოლში.

მისი "ულისეს დაბრუნება" გახდა ჩემი "საომარი" თემა.

მითოლოგიასთან მე ყოველდღე ვურთიერთობდი ჩემს ძველ 400 წელს მითვლილ ლიცეუმში. ომმა მსოფლიოსგან გააქეთა სუფთა, დაუნერვლი დაფა "tabula rasa". მსოფლიო დაუახლოვდა სიკვდილს და - ამ დაახლოების სამუალებით - ახლობელი გახდა პოეზიისა. უკიდურეს შემთხვევაში, ასეთი იყო ჩემი აზრი. ყველაფერი შეიძლება მომხდარიყო. ნაიშალა დროის საზღვარი. დრო თითქოსდა გაჩერდა.



იოლად გადავდიოდი იტაკას კუნძულზე. ვლმართავდი ცარცივით თეთრ კლდეს, კედელს, რომელიც კარმიდამოს ერტყმოდა, სვეტებს, სიღრმეში მიმავალ, რალაც კიბეებს, ზღვის ტალღებს, ცისფერი საღებავით დაფარულ ცას მუყაოსგან...

თავს ვგრძნობდი როგორც სახლში. ზედმინევნით ვაკვირდებოდი ულისეს გასვ-

ლებს ... მე ვბრუნდებოდი ჩემს ვიწრო ნაგებობაში.

შემდეგ სვეტი გაიზარდა, უფორმო, მიწაში ჩაფლული, დასიებული სხეულივით. პენელოპა მკვდარი იდგა, თეთრებში, უნაკლოდ დრაპირებულ კაბაში.

კლდე სადღაც გაქრა, ხოლო მის ადგილას წარმოიქმნა ჩამოქნილი ფორმა, როგორც საკურთხეველი. მასზე აღმართულიყო უზარმაზარი, უფორმო შვილდისარი, ულისეს მოსვლის მომლოდინე, ვინც იყო ერთადერთი, ვისაც მისი მოზიდვა შეეძლო.



ყველაფერი ნელნელა ხდებოდა უფრო მეტად არარეალური, როგორც სიზმარში. ფემიოსი, ჰომეროსის მომღერალი, გადაიქცა ხის ლულად, რომლისგანაც იზრდებოდა ადამიანის მზარი მოგლეჯილი დრაპირებული ნაჭრის ნაგლეჯით და ხელით, რომელიც ეხებოდა თეთრ ლირას...

ხომალდის თეთრ გემბანზე დაყუდებულიყო ეული ანძა...

ზღვის ტალღები ამჯერად ჟესტისგან იყო, მრისხანედ ბრჭყვიალებდნენ და გამოსცემდნენ დამატებით გამჭოლ სამგლოვიარო ბგერებს... ჩემი მცირე ოთახი, რომელშიაც მე ვბრუნდებოდი, ივსებოდა ფორმის არაბუნებრივი სიზუსტით ნააზრები ამ ჩონჩხებით.

2. იმ დროს ულისეს გამოსახულება თანდათანობით და გამუდმებით იცვლებოდა. ის სულ უფრო ცოცხალი ხდებოდა. მზად ვიყავი მევარაუდა, რომ ის ბოლოს ჩემს ვიწრო და მცირე ოთახში გამოჩნდებოდა. მე მას ველოდი. ეს ციებ-ცხელების მდგომარეობა, რომელსაც ჩემს თავში ვაფიქსირებდი, არაფერი საერთო არ ქონდა სიზმართან, ის იყო ნამდვილი. ულისე სულ უფრო ხშირად ჩნდებოდა, მაგრამ მე შევამჩნიე, რომ იგი არ ლახავდა ჩემი მცირე და ვიწრო ოთახის ზღურბლს.

მე მას ვხედავდი, ის ხან უჩინარდებოდა ქუჩის მოსახვევში, ხან კვლავ ჩნდებოდა ბნელ ჭიქის უჯრედში, სადაც იგი მოტრიალებული, როგორც ჩანს თავს იკატუნებდა, რომ თითქოსდა

რალაციტაა ძალიან დაკავებული, მაგრამ იგი გრძნობდა, რომ მან იცის, რომ მას ვუთვალთვალებ და ვეძებ...

რკინიგზის სადგურში, ვაგონიდან გამოსვლისას ხალხში გაიღვია...

ამ ნახევრად ბოდვითი ხილვებიდან, სანახევროდ მისტიფიკაციებიდან მივედი ერთ აკვიატებულ დასკვნამდე: ულისე კატეგორიულად უარყოფდა ყოფილიყო მხოლოდ

გ ა მ ო ს ა ხ უ ლ ე ბ ა.

ამაზე სერიოზული დაფიქრება იყო საჭირო.

ომის დროს გაჩაღებულ ადამიანურ სიგიჟეს, სიკვდილს... არ დაქვემდებარებული არც ბონებას, არც ადამიანურ ბრძნობებს, შემოიჭრა სიცოცხლის (ცხოვრების) ტერიტორიაზე და მას გადაეფსკვნენ განუყოფლად.

ეს არაჩვეულებრივი და ზეგრძნობითი სიმბიოზი დამახასიათებელი იყო ყოველი უმარტივესი ქმედებისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ ტ რ ა ნ ს ც ე ნ დ ე ნ ტ ი "დასახლდა" ადამიანურ ყოველდღიურობაში, რომ იგი "მოათვინიერეს". მან თითქოსდა მიატოვა თავისი საკრალური კიდობანი წმინდა ძღვენით, დაკარგა საკუთარ საიდუმლო.

მე შევედი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ყველა მისი ფუნქციით.

მე ვიკარგებოდი განხილვებისა და გარკვევათა მტანჯველ ლაბირინთში, რომელთათვისაც მასალებს მანვდიდა სინამდვილე დღისა და ღამის ყოველ წუთს.

ჩემთვის საკმარისი იყო, საბოლოოდ, დამესვა ტოლობის ნიშანი ორ გაგებას შორის:

ტ რ ა ნ ს ც ე ნ დ ე ნ ტ ი და ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა.

ამ ტოლობამ გამიტაცა.

ხელოვნება, საკრალური სფერო, არსებული თითქოსდა "იმქვეყნიურ" სინამდვილეში.

საკუთარი განუმეორებლობაზე, ზეგრძნობით მდგომარეობაზე უარისმთქმელი.

საკუთარ ამაყი ტაძრებისა და ილუზიების მიმტოვებელი.



3. და ცხოვრების მკაცრი რეალობა, დღემდე მეორეხარისხის მიზეზის როლის შემსრულებელი ანდა უბრალოდ გამანადგურებელი.

მომლოდინე თავისი მომენტისა.

მე მესმოდა, რომ სწორედ ეს მომენტი დადგა.

ახლა უკვე ყველაფერი შეიძლება მომხდარიყო.



ულისე ნ ა მ დ ვ ი ლ ა დ უნდა დაბრუნებულიყო!

უსუსურად იქცნენ ყველა ის ნაწარმოები-ფანტომები, პურისტული კონსტრუქციები, სრულყოფილი ფორმები, ზედროული იმპაპ, რომელთა შორისაც აბსტრაქცია მიედინებოდა, როგორც მარადიულობა ჩემს მცირე და ვიწრო ოთახში.

უსუსურად იქცა სინამდვილის გ ა მ ო ს ა ხ უ ლ ე ბ ა (მხოლოდ!),

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ი,

გაპატიოსნებული ხერხებისა და პრაქტიკის პროდუქტი, ნოდებული მხატვრულად.

ულისეს ბაგებით მე მათ ეტყორცნიდი წყევლასა და შეურაცმყოფელ სიტყვებს.

მოგვიანებით, გაცილებით გვიან, მათ შეიძინეს ლოგიკური სიცხადე, ჩამოყალიბდნენ დამაჯერებელ დეფინიციებად და არგუმენტებად.

მაშინ ის ბრალდებები, პროტესტები და შეუწყნარებელი პოსტულატები გამოგვეცხადნენ თავისი უმი მასალით.

გამომწვევი რადიკალიზმი იყო "გაჭუჭყიანებული" (თუმცა-ალა!) დაფარული შემოქმედებითი ხორცშესხმის დაკარგულ სამყაროზე ნუხილის გრძნობით, გრძნობით ეჭვებისა და ყოყმანისა, ხომ არ აღმოჩნდება კი არჩეული გზა ბრმა მატყუარად.

დემონსტრაციული შეძახილი: "ხელოვნების სიკვდილი" გადაფარულ იყო თანდაყოლილი ლირიზმითა და ნოსტალგიით.

სადღაც რელიგიური პრაქტიკის ღრმა ფენებიდან ჩნდებოდა დ ა ნ ა შ ა უ ლ ი ს, ღვთის გმობის, პროფანაციის, განდგომისა და მართლდარღვევის გრძნობა.

დღეს სრულებითაც აღარ ვმალავ ჩემს გარდაქმნათა ამ ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ მხარეებს, მათ "თანდართულ" გარემოებებს. ზუსტად პირიქითაც ისინი ჩემთვის არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანია.

მე ვთვლი კიდევაც, რომ ისინი აუცილებლობა იყო. უდიდეს წინამორბედთა მსგავსი ქმედებანი პირველი მსოფლიო ომის დროს, ცნობილ კაბარე ვოლტერიდან, სტერილიზირებული ამ ფსიქოლოგიური და მეტაფიზიკური მხრიდან, 30 წლის შემდეგ იქნებოდა უხეშად ანაქრონული სანქციონირებული გენოციდის ეპოქაში, ჯოჯოხეთის ბოლო წრეზე, სადაც "კაბარე" შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ ჯოჯოხეთის მისაღების აპოკალიფსური ბარდაკი. ჩინებული ვოლტერისეული დაცინვა კარგავდა ყოველგვარ მნიშვნელობასა და შანსებს მასთან გათანაბრებისა სიკვდილის და შავი გვარდიის გარყვნილი დამნაშავეების ამ ს ა შ ი ნ ე ლ კ ა ნ კ ა ნ ს ...

მე ვთვლი - დღეს - რომ ის მეტაფიზიკური მხარე, არ ასუსტებს რა სრულებით რადიკალიზმის ცნობილ წამოწყებებს, არამედ უკვე არც თავსდება ნახსენებ შესრულებულ კონვენციაში

კაბარე -

მიმართავდა ამ წამოწყებებს სხვა, შემდგომი დანიშნულებებისკენ და გადაწყვეტილებებისკენ.

არა პოზიტივისტური!

გარდა ამ ფსიქოლოგიური რეაქციებისა, სხვა მხრივ, იხსნებოდა ახალი, ჩემთვის უცნობი სფეროები, სადაც შემოქმედება ხასიათდებოდა ახალ ცნებათა საშუალებით:

პროტესტი,

დეისტრუქციები,

რისკი, ნონკონფორმიზმი.

იმ დროიდან მოყოლებული მათ უნდა ჩამოეყალიბებინათ ჩემი მომავალი.

მე მინდოდა, რომ ის რასაც მე ვწერ, გამხდარიყო დოკუმენტი

პროტესტის გამომხატველი, ჩემი პირველი აქტი.



მომავალში ისინი ხშირად განმეორდება.

მე დაინტერესებული ვარ აღვბეჭდო თარიღი: 1944 წელი.

მე მინდა მკვეთრად ჩამოვაყალიბო დეფინიცია ამ აქტ - გამოწვევისა!

უარი უთხრათ ხელშეწყობას და ხელშეწყობის ნაწარმოებს მის საკრალურ (და გოროტად გამოყენებად) უფლებას სინამდვილის განსაკუთრებულ წარმოდგენაზე.



ეს ლაკონური კონსტატირება

არაფერ განსხვავებულს არ ავალდებულებს, გარდა ხელშეწყობისთვის მის არსებობაზე უფლების ჩამორთმევას.

ენთუზიაზმის შემოტევის დროს შეიძლება გვესაუბრა ხელოვნების სიკვდილზე. ამის შემდეგ დარჩა მხოლოდ გზა ყოველგვარი შუამავლების გარეშე მიმემართა უშუალოდ სინამდვილისთვის. და მასში შემექმნა ახალი წარმოსახვის სფერო, რომელიც მალე გახდებოდა უფრო მეტად რისკიანი და გადარეული, ვიდრე სიურეალიზმისა და აბსტრაქციის თავისუფლების "სასწაულობანი".

ამ ჩემს გარდაქმნებში ულისეს სახემ კვლავ არაკონვენციონალური როლი შეასრულა.

მისმა მიმიკურმა წარმოშობამ ნიშანი დაასვა ღვთის გმობას და ცინიკურ გადაწყვეტილებებს, დაცინვას და ანტიკური პათოსით შეფერილ მასხრად აგდებას.

პროზაული ცხოვრების სინამდვილეში ის ხსნიდა მ ი თ ო ლ ო გ ი ი ს აზრს.

ამის სამადლოდ ცხოვრების გაურკვეველი სახე ეყრდნობოდა რ ი ტ უ ა ლ ს, აკრძალულ ადათნესებს, მკრეხელური საზიზღარი საქმიანობა, ახლოს მდგომი პროფანაციასთან და დანაშაულთან.

თითქოსდა ისმოდა შორეული ექო ბერძნული ფატუმისა.

ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრიკოტეკაში, კრაკოვი

უმდაბლესი ხარისხის რეალობა

თეატრი პრიკო-2-ის განვითარების რიგით ეტაპებზე
1944 წლის იატაკქვეშეთის თეატრიდან დღემდე,
იბადებოდა და არსებობდა იდეები,
რომელნიც არ სრულდებოდნენ დროის ე ტ ა პ ი ს ამონურვით,
მაგრამ ასახავდნენ თავის შინაარსს შემდგომი პერიოდის
განვითარებაში,

პოვნებდნენ გაგრძელებას თავის სხვა დებულებებში.
ეს ზუსტად თეატრ პრიკო-2-ის მორიგ პერიოდში მიმდინარე
ის იდეებია, რომელთაც შედეგად გავლენა მოახდინეს იმ მო-
ვლენის ხასიათზე, რომელსაც ჰქვია: პრიკო-2.

ეს ისინი და მათი თანამიმდევრული და პერმანენტული
ბანკითარება განაპირობებს ამ თეატრის ა უ თ ე ნ ტ ი ზ მ
ი ს პრობლემას,

განასხვავებს რა მკვეთრად მას მთელი რიგი ფსევდოვანგა-
რდული მრავალრიცხოვანი თეატრებისგან, რომელთა მოღვაწე-
ობაც მხოლოდ დროებითი

ეფექტების გამოყენებაა, არა ჰქვით რა არაფერი საერთო
იდეის და ბანკითარების გაგებასთან.

ერთერთ ამ იდეათაბანს წარმოადგენს

"ღარიბი" საბნის იდეა, დაბადებული იატაკქვეშეთის
თეატრში 1944 წელს.

მოგვიანებით, 1960 წელს "ინფორმალ" თეატრის ეტაპზე
მან მიიღო სახელწოდება
უმდაბლესი ხარისხის რეალობა.

აი

საბნები, პერსონაჟები, სიტუაციები,
ქმედებანი,

რომელსაც ბადებდა

უმდაბლესი ხარისხის რეალობის
იდეა:



I. 1944 იატაკქვეშეთის თეატრი.

სპექტაკლი: "ულისეს დაბრუნება"

1) ოთახი

დანგრეული 1944 წლის საბრძოლო
ქმედებებით.

ამ ოთახში, და არა ლეგენდარულ
კუნძულ იტაკაზე

ბრუნდებოდა ულისე.

ოთახი არ იყო მაყურებლის დარბაზი,

ოთახი არ იყო "დეკორაცია"

ოთახი რეალური ადგილი იყო,

რომელსაც მაყურებელი აღიქვამდა თანაბრად სპექტაკლ-
ის შინაარსის შესაბამისად, ოთახი ხელოვნების ნაწარმოების
სპექტაკლის

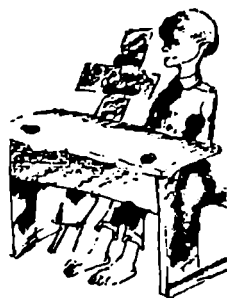
ნაწილი იყო.

მაყურებელი ხელოვნების ნიმუშის შუაგულში იყო.

ეს იყო პირველი გარემომცველი გარემო "ENVIRONNEMENT".

ოთახი - საბანი.

საბანი - "ლარიბი".



2) ჭურვებით დახვერტილი, შიშველი, საწყალი კედლები
ცვლიდნენ ელადის მზიური ცის ჰორიზონტს.

3) ჭუჭყმიკრული ბლესის ურმის ბორბალი,
ჭერიდან ჩამოკიდული ფუტურო ფიცარი,
მტვრით, ხავსითა და აბლაბუდით დაფარული ყუთები,
დაუანგული, ბორბლებზე არ მდგარი საზარბაზნი ლულა,
ხოლო ჭუჭყით და ცემენტით მოსვრილ
ძვისმთელეთა ხარაჩოებზე,
ნანგრევები,
მიწა,

სასახლის ინტერიერის

მაგივრად,

სვეტები...

- 4) ხრინწიანი სამხედრო შეტყობინება, გადაცემული ქუჩის ხმის გამაძლიერებელით მომღერალ ჰომეროსის გმირული სიმღერების მაგივრად.

II. 1955. თეატრ კრიკო-2-ის შექმნა.

სპექტაკლი: "ფეხმრუდი"

- 1) საავადმყოფოს საკაცე ემსახურება უდახვეწილესი მეტრესე⁵⁵

Alice d'Or-ის ბუდუარის დივანით.

- 2) რკინის საფაბრიკე მოქალანი ცვლის პაპ იულიუს II-ის საეკლესო ამბიონს.

- 3) ფუტურო კუბო წარმოადგენს მაგიდას უმაღლეს დონეზე სესიის თათბირისთვის, რომელიც განიხილავს კულტურისა და ხელოვნების ბედის თემას.

- 4) ჩხუბისთავი, რომელსაც ზედ ჰკიდია რკინის მოწყობილობანი ძველმანების ბაზრიდან, გამოდის დიქტატორის როლში.

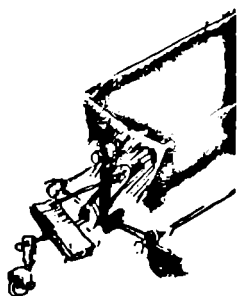
- 5) ჯამბაზი, უბადრუკი მუმია, შეხვეული დოლბანდში, ძალაუფლების მნიერი გადმონაშთი
სასაფლაოს ხრწნადობაში,
ბედავს თავი გაართვას უდიდეს პაპ იულიუს II-ის როლს

III. 1961. ინფორმელ თეატრი

სპექტაკლი: "პატარა კარმიდამოში"

- 1) ღარიბი კარადა, ფუტურო, ანა-პნული საიდანდაც

სხვენიდან,



ვინრო შინაგანი სივრცე, რომელიც საკმარისი
უნდა აღმოჩენილიყო მსახიობთა თამაშისთვის,
ჯადოსნური ს ც ე ნ ი ს მაგივრად, რომე-
ლზედაც სრულდება

ილუზიის, სამსახიობო მაგიისა და დიდების
ნმინდა მისტერია.

კ ა რ ა ლ ა, რომელმაც უნდა შეცვალოს
ავტორის მიერ მოთხოვნილი

დეკორაცია სენტიმენტალური შლიახტური⁵⁶
ეზო-კარმიდამოსი.



2) ურიკა ნაბჰისთჰის, პირქუში "ურიკა" ("chariot")

საქალაქო დაწესებულება ქალაქის დასუფთავებისთვის,
იყენებდა ორი ბავშვისთვის საბავშვო ორთვალად.

3) დამპრძალავი მანქანა, ურჩხულის წისქვილი...

დასაფუძვანად,

დაფარული ჭუჭყიანი და სქელი ბრეზენტით, რომლიდანაც
გამოშვერილი იყო უზარმაზარი ბოლტი და სახელური
საშინელი გამოსანევი ყუთით, გადაკრული ჟეშტით, როგორიც
გამოიყენება ხორცის დახლებში.

ამ აბსურდულმა მანქანამ დახვეწილი საოჯახო აკლდამის
ადგილი დაიკავა.

4) ტილოს ტომრები, დიდი ტომრები ბელელიდან, გა-
ტენილი ხორბლით (რასაკვირველია ხელოვნურით) ნყნარი
შლიახტური მცირე კარმიდამო პოეტური ატმოსფეროსა და შე-
ენებათა გარეშე.

5) მსახიობთა ინდივიდუალური როლები საფრთხის ქვეშაა
და რედუცირებული კარადის აბსურდულად ვინრო სივრცით და
მკედარი საგნების (ტომრების) უძლურობით - იკარგება საერთო
და "უ ფ ო რ მო" მატერიისა, და ა ჭ მ უ ჭ ნ უ ლ, პრესირებულ, ა რ
ე უ ლ და და და ბ ლ ე ბ უ ლ შეზღუდულ პირობებში.

56 შლიახტა - წერილი აზნაურობა პოლონეთში

6) კლასიკური სინტაქსიანი მეტყველების მაგივრად ჩნდება
მეტყველება თავის პირველშობილ ცხოველურ (BRUTE")

მატიარიაში,

ჩამოყალიბებული ემოცია, ციებცხელების მდგომარეობით,
უმდაბლესი ხარისხის მდგომარეობით. გაურკვეველი
გბერები, ფონემები.

7) რეალური საბანი, ამოგლეჯილი ცხოველებისეული

სინამდვილისაბან,

ცვლის უწინდელ საგანს, ჩამოყალიბებულს მხატვრულად
ანდა ესთეტიკურად.

ღარიბი საბანი ცვლის "ხელოვნების ნაწარმოებს",
რომელიც წარმოადგენს განსაკუთრებულ საგანს.

8) კონსტრუქტიული ჩამოყალიბების "კონსტრუირების" პროცესი
იცვლება

ავტომატური ანდა ნატურალური ქმედებით.

ეს უპირველეს ყოვლისა ეხება კოსტიუმს.

კოსტიუმი იქმნება ისეთი ქმედებით, როგორიცაა:

ბახევა

გლეჯვა

მიკერება

კამსვა

ამონვა

დასვრა

გაუფერულება

ბახუნება

ცვეთა

ფხეკა...



IV. "ნულოვანი თეატრი". 1963

1) საშინელი, აპოკალიფსური დესტრუქ-
ციის მანქანა,

გონებრივი გაღარიბების მომტანი ჩვენს დიდებული

ტექნიკისა და მეცნიერების სამყაროში,
Deus ex Machina⁵⁷”

ვიტკევიჩის პიესაში “გადარეული და მონ-
აზონი”

შეკრებილია ძირითადად ძველი, ღარიბი
სასაწყობო სკამებისგან.



2) სამსახირო თამაშის - მეთოდში

მიღებული დრამატული კონვენციების მაგივრად, მოსა-
რგებლეს გაძლიერებული “დადებითი” ფორმებით

ემოციები

ექსპრესიები

რეაქციები

“უარყოფითი” - “in minus” - საშუალებების გამოყენება

შესუსტება

ენერგიის

და ექსპრესიის

ტემპერატურის გაცივებისა,

მიმართული ნულისკენ, სიცარიელისკენ...

3) კონსტიტუციური წყვეტის თავისი დიდებულების და ფერწერულ
მშვენებათა დემონსტრირებას,

ხდება

შინაგანი “დეკორატიულ” ფენას მოწყვეტილი,

ღარიბი, ტანსაცმლის ანატომიური მოდელი

მისი არტერიებით, მავთულებით, ორგანოებით და ავადმყ
ოფობებით...

V.პაუზინგაბის თეატრი. 1967

1) ღარიბი მოხეტიალენი, მოგზაურნი, დამძიმებულნი
უბადრუკი ბარგით

57. ღმერთი მანქანიდან, ანტიკური თეატრის მოწყობილობა ღმერთებისა და
გმირების საფრენად.

კლოშარები (აქლემები)

თამაშობენ თავადების, გრაფების, ბარონების, კურტიზანების,

არტისტების, დეკადენტების, კარდინალების როლებს
ღარიბნი, მარადიული მოხეტიალენი თავიანთი ფილოსოფიით

"omnia mea mecum porto"⁵⁸

და უმაღლესი საზოგადოება.

2) სენსაციური და გაპატიოსნებული სიტუაციები, ქმედებანი, ჩანაცვლებული

ბაციაბით უბრალო ქმედებები, ყოველდღიური,
პროზაული,

ცხოვრების ნაცრისფერი მატერიით

რეალურით ("მხატვრულად" არა გარდაქმნილი).

3) მაყურებელთა დარბაზი სავარძლების, ლოჟების, ბალკონების გარეშე

განკუთვნილი ხელოვნების მოხერხებული "გამოყენებისთვის",
ღარიბთა სახლი

მატრასებით,

ტახტებში,

ძველი ყუთებით,

კიბეებით.

სცენის მატერია წარმოადგენს მაყურებელთა დარბაზის
მატერიას,

მაყურებელს ეხება იგივე პრობლემები
და განწყობა, რაც
მსახიობებს.



58. ლათ. ციცერონის გამოხატვაში - ყველაფერი, რაც
გამაჩნია, თან და მაქვს (ჩემი ცოდნა - ჩემი ქონება).

VI. შუშკლაპალი თეატრი. 1972

1) სცენაზე თავისი მირაჟებით "სა-
ილუმო"

ადგილით "sacrum"⁵⁹ ხელოვნების
ტაძარში,

მაგრამ: გასახდელი, უმდაბლესი
რანგის ადგილია,

თეატრში, რომელიც იქცევა მსახიობის
თამაშის ადგილად,

ახვევს რა ხელოვნებას თავზე თავის პროზაულ კანონებს.



2) თავადის ქალი აბენცერაგთა ძველი ოჯახიდან სასახლეში
კი არ ცხოვრობს,

არამედ საშინელ საძაბოში (!)

3) კარდინალი - ჩვეულებრივი მოქალაქე, რომელიც შეუსვ-
ენებლივ ატარებს უსახურ კარებს.

4) საშინელი ზომების ვირთხების ხაზანგი ემსახურება
"იარაღად" სნობისტური შლიახტების დუელში

VII. სიკვდილის თეატრი

1) სიკვდილის მისტერია "საშინელი ცეკვა" - ("danse macabre")-
მიმდინარეობს სასკოლო კლასში.

საბრალო სასკოლო მერხები სიკვდილის ამ რიტუალში
იქცევა - საპურთხეველად

2) დაბადების სიმბოლო ეხამება სიკვდილის სიმბოლოს
ეტლი სოკოებით

ცოცხალი ახალდაბადებულის მაგივრად - ორი ხის მიცე-
ალებული

59. საკრალური, წმინდა

შაჰპარჟენი, ბავშვის საბრალო ტირილის მაგივრად - მშრ-
ალი ხმაური

ასევე ყავარჯნების.

3) დაბადების აქტი მიმდინარეობს პრიმიტიულ საოჯახო
მანქანაზე.

4) დაკარგული დროის ამ ძიებაში

არა პრუსტიის დახვეწილი გმირები

არამედ ბებრები სამარის პირას, ჩამოფლეთილად ჩა-
ცმულნი

საკუბოვე ტანსაცმელში

არაბუნებრივად მნიშვნელოვანი შენიშვნა

უმდაბლესი ხარისხის

ყველა ეს პერსონაჟი, საგანი, სიტუაცია

არ წარმოადგენს პროგრამულ ცინიზმის

გამოხატვას და მანიფესტაციას.

სასცენო რეალიზაციისას მათ იცავს ამ იაფასიანი

იდებისაგან

პოეზია და ლირიზმი.

რეალიათა ამ უმდაბლეს ფენაში იხსნება

ცხოვრების არსი, თავისუფალი

სტილიზაციისგან, ზიზილპიპილოებისგან, ყალბი

პათოსისგან და

აკადემიური

სილამაზისგან.

ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრ-
იკოტეკაში, კრაკოვი



„ნულოვანი“ თეატრის მანიფესტი

ავტონომიური თეატრის იდეის
რეალიზაცია მოვახდინე
ჩემს 2 ინსცენირებაში
პოლონეთის ექსპერიმენტულ თეატრში
1942

და
1944-ში,
ასევე ომის შემდგომ
ინსცენირებებში
თეატრ „კრიკო-2“ ში
1956, 1957, 1960.

ავტონომიურ თეატრს
მე თეატრს ვუნოდებ აპარატს,
რომელიც არ წარმოადგენს
კელავწარმოებას,⁶⁰
ანდა ეგრეთ წოდებულ ლიტერატურის
სცენურ
ინტეპრეტირებას,
მაგრამ თავისი
დამოუკიდებელი
სინამდვილის მქონეს.
ეს იდეა, მასში არსებული
ერთიანობის შეგრძნების
კავშირით,
რომლის გარეშეც ხელოვნების
სრულყოფილ ნაწარმოებს
არ შეუძლია
არსებობა,
ისეთ რთულ მოვლენაში
როგორიცაა თეატრი,
თანაბრად შეუძლებელია
საბოლოო ახსნისთვის...



60. ჩანანერის თავიდან დაკერა, გაშვება

ყველა შემთხვევაში ინტეგრაციის
ხარისხი სათეატრო
ფაქტორებისა
უნდა განსაზღვრავდეს
დახურულ მთლიანობას.

რამდენადაც
"უმაღლესი" ტერმინი
(ხარისხი) არაფერს არ ნიშნავს
და ინვეს მრავალ შეცდომას,
ჩვენ მას ვუნოდებთ
ნულოვანს.

ჩემი განხორციელება
ავტონომიური თეატრისა
არ წარმოადგენს
არც დრამატული
ტექსტის გამორკვევას,
არც თარგმანს,
არც სათეატრო ენას,
არც ინტერპრეტაციას,
ანდა აქტუალიზაციას.
არ წარმოადგენს მოძიებას
ეგრეთ ნოდებული "სასცენო
ექვივალენტისა", რომელიც
წარმოშობით იქნებოდა სხვა
პარალელური "ქმედება",
შეცდომით ნოდებული ავტონომიურად.

ამ სახის განზრახვას
ვთვლი გულუბრყვილო
სტილიზაციად.
მე ვქმნი ისეთ
სინამდვილეს,
მოვლენათა ისეთ გადახლართვას,
რომელიც არ არის კავშირში დრამასთან
არც ლოგიკური ურთიერთობებით,
არც ანალოგიურით,



არც პარალელურით,
 ანდა სანინააღმდეგოთი
 და ასეთ ველს
 დაძაბულობისა,
 რომელსაც შესაძებლობა ექნებოდა
 დაემსხვრია დრამის
 გარკვეული სიუჟეტური
 ნაჭუჭი.
 ეს წარმოიქმნება
 შოკის და სკანდალის
 ატმოსფეროში.
 შოკი, რომლითაც სარგებლობს
 ხელოვნება, არ წარმოადგენს
 გაკვირვების გამომწვევ ფაქტორს,
 არამედ ზუსტად პირიქით:
 ის წარმოადგენს რეალურ საშუალებას,
 დამრტყმელს
 უსუსური
 დღევანდელი ადამიანის
 საყოველთაო პრაქტიციზმისა, გზის გამხსნელს მისი მიყრუებული
 წარმოსახვის სფეროსა,
 გადაცემისთვის
 "სხვათა" შინაარსისა,
 ხელის არ შემშლელი
 პრაქტიციზმში
 და კალკულაციაში.
 ყველა სახის წმინდა ქმედება და შერეკილობა
 წარმოადგენს ცარიელ
 და პრეტენზიულ ფრაზეოლოგიას,
 რომლითაც გარშემორტყმულია
 დღევანდელი ადამიანი...
 აქტუალური თეატრი,
 მიუხედავად ამისა
 დროებითი გამოჩენა
 ჭეშმარიტი ნიჭიერებისა



და მის ოფიციალურ წარმომადგელთა
ყალბი ღირსების გაძლიერებისთვის,
წარმოადგენს გარდაცვლილს,
აკადემიურს,
საუკეთესო შემთხვევაში იგი იძენს განსხვავებულ ალგზნებად
საშუალებებს,
რომელნიც სულ უფრო
აჯახებენ მას
სასაცილო
თამაშს გარდასულ სტილებთან,
სიბრტყეში,
და საბოლოოდ,
კერძო ინტერესთა წრეში.
თეატრი რაიმე
"განსხვავებულობისადმი",
მისწრაფების გარეშე,
ანუ სურვილი
იპოვო დროის მომავალ სისტემაში
საკუთარი ანარეკლი.
თეატრი, განწირული დავინწყებაზე.

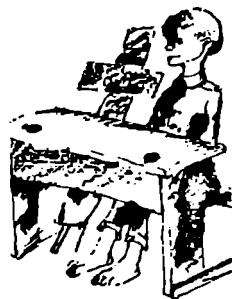
სცენის აღწერა

სცენა, წარმოქმნილი
ძლიერ მცირე ზომის
სიბრტყით.

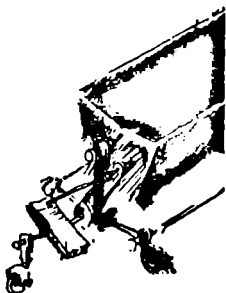


თითქმის მთელს ზედაპირს
იკავებს უზარმაზარი გროვა
სკამებისა,
დასაკეცი, ერთგვაროვანი,
გახუნებული წვიმისგან და დროისგან,
ნაჯდომი,
დანყობილნი როგორც სანყოფში,
როგორც უკვე არა ფუნქციონირებადი
მაკრატელი,

შეკრული პრიმიტიულად მავთულით,
 თოკით, მოქმედებაში
 მოსაყვანად.
 მოქმედება ღებულობს ფსიქოლოგიურ ხასიათს:
 მკვეთრი
 გაშმაგებული
 ნერვიული
 მხტომარე
 გამჭედი
 გაქვავებული
 გარბენადი
 სასაცილო
 მონოტონური მრისხანენი.
 ჰანგი:
 ჩლუნგი, მშრალი, ყეფვადი,
 ერთგვაროვანი.
 ეს ძალიან დიდი საგანია
 მრავალი ფუნქციის შემსრულებელი:
 ელიმინირებს
 ავინროვებს
 მოქმედებს ულმოზლად
 უაზროდ
 ავტომატურად
 სიჩლუნგით
 ანუხებს
 წარმოადგენს სასაცილოს და ტრაგიკულს,
 ხიბლავს, იზიდავს და ხელს კრავს.
 მე გამოვიყენე საგანი,
 რომლისთვისაც მისი
 განსაკუთრებული უტილიტარიზმი
 იძლევა დაჟინებულ
 და უხეშ რეალობას
 პოზიციაში,
 სანიანალმდეგოს პრაქტიკაში,



მე მას მივეცი მოძრაობა
და ფუნქცია
მის საკუთარ აბსურდულობასთან
მიმართებაში,
მაგრამ მის სამადლოდ მე იგი გადავიტანე
პოეზიის - მრავალმნიშვნელობის
უანგარო სფეროში.
სივრცე,
რომელიც რჩება მოთამაშე,
და არაფერი საერთო არა აქვს
იმ სივრცესთან,
რომელიც არც თუ ისე შორეულ დრომდე ხიბლავდა თეატრს.
უბრალოდ იგი თითქმის არ არის.
მიყვანილი ნულის ფარგლებში
წარმოადგენს ისეთ ღარიბ და უსუსურს,
რომ მსახიობებმა უნდა
იბრძოლონ,
რათა ჩვენ ვერ შევცოვნდეთ.
ამ თეატრის საფუძველს
წარმოადგენს ცირკი.
ცხოვრების კონვენციებში
ვერ დატეული კომიზმი,
ზუსტი,
ჯამბაზური,
მკვეთრი.



ის წარმოადგენს ადამიანთა
საქმეთა ფილტრს,
წმენდს მათ,
აყალიბებს, გამოჰყოფს,
უფლებას არ აძლევს, რათა ისინი გათხ-
უპნილ, ამოგანგლულიყვნენ.
ამ უკომპრომისო
სისტემაში
მსახიობმა უნდა მისცეს მაყურებელს

თავისი სიცილიც,
 სილარიბეც, და თავისი
 ღირსებაც კი,
 იგი ვალდებულია იქცეს
 მაყურებელთა დარბაზის წინაშე
 დაუცველი,
 დამცველი და ტყუილი
 საფარის გარეშე.
 "შეუძლებლის" რეალიზაცია
 წარმოადგენს უმაღლეს მომხიბვლელობას
 ხელოვნებაში
 და მის ყველაზე ღრმა საიდუმლოს.
 არ წარმოადგენს პროცესს,
 უფრო მეტად წარმოსახვის აქტია,
 შეცარი, სპონტანური, თითქმის
 თავზე ხელაღებული გადანყვეტილება უეცრად
 გაჩენილ შესაძლებლობათა მიმართ,
 აბსურდული,
 გასხლეთადი ჩვენს გრძნობათაგან,
 სასაცილო.
 რათა შექმნა ველი
 "შეუძლებლის"
 მიზიდვისთვის,
 საჭიროა ნაივური გამოცდილების
 არ ქონაც,
 და მდგომარეობა ჯანყისა, უარყოფის,
 წინააღმდეგობისა, ინვერსიისა
 გაუმადლობის,
 მდგომანეობის, რომელშიაც
 ბრუნავს აბსოლუტური სიცარიელის
 გარშემო...
 ამის გარდა,
 ამ მოვლენის გარეშე,
 რომელიც საღი გონების



მიღმა ძევს,
არანაირი განვითარება
არ იქნებოდა.
მსახიობის თამაშისა
და რეჟისურის
ჩამწერი და გამშვები ტექნიკა,
ისეთი ძლიერია კონვენციებით,
რომ... ითვლება ერთადერთად,
ნამდვილად,
ტექსტის შესაბამისად;
ჩემს უკანასკნელ რეალიზაციაში დრამატული ტექსტი
ნ ა რ მ ო დ გ ე ნ ი ლ ი არ არის,
ის განიხილება,
კომენტირდება,
მსახიობები მას იღებენ,
უკუაგდებენ,
უბრუნდებიან მას,
იმეორებენ:
როლები არ არის უწყვეტ
კავშირში
ერთ პირთან,
მსახიობები არ აიგივებენ საკუთარ თავს ტექსტთან.
ეს წისქვილია,
ტექსტის მფქველი -
განა წისქვილი აკეთებს ინტეპრეტაციას?



ამ სახის შეკითხვები და პრობლემები,
რაც ძველი კონვენციების
თვალსაზრისით
წარმოადგენენ გამართულებელ ალტერნა-
ტივას,
სიტუაციაში, რომელსაც
მე ვთავაზობ,
იქცევა გამოუსადეგარად.

საჭიროა მხოლოდ - "ავაშენოთ ნისქევილი",
 "ნარმოშობა" ძველ ნატურალისტურ თეატრში
 დაკავშირებულია დრამატულ ტექსტში
 დაგროვილ

შემთხვევათა⁶¹ სვლაზე.

თეატრის სტიქია:

"ნარმოშობა"

და მსახიობთა თამაში

ამ ვიწრო გზით მიედინება

"დახუჭული" თვალებითა

და ყურებით.

სადამდე გულუბრყვილო

და არარაობაა

ეს მეთოდი.

საკმარისია შევხედოთ,

რომ მოვხვდეთ წმინდა,

სასცენო "ნარმოშობის"

სათეატრო სტიქიის წრებრუნვაში.

იმისთვის რომ ამ ოპერაციის დროს

არ დავარღვიოთ ტექსტი,

საჭიროა მოვახდინოთ

ტექსტის და მისი თანხმლებ

შემხვევათა დანაწევრება.

ეს შეუძლებელი მხოლოდ ცხოვრებისეული პრაქტიკის

თვალთახედვიდანაა.

ხელოვნებაში - კერძოდ

თეატრში -

შედეგად ვღებულობთ სინამდვილეს

გაუგონრად შესუსტებულს,

უნარით ჩამოყალიბდეს

უმაღლესი ხარისხით.

შემთხვევებით ეს მანიპულირება,



61. შემთხვევაში აქაც და შემდეგაც გარდა უბრალოდ შემთხვევისა მოიაზრება
 ჰეფენინგი (ჰეპენინგ - მომხდარი ამბავი შემთხვევა და ჰეფენინგი)

მათი "გაუქმება"
მოყვანა უწონად მდგომარეობაში,
ჟონგლირება მათ
შესაძლებლობას აძლევს
ჩააქსოვოს ისინი წმინდა
სათეატრო ქმედებაში,
რაც წარმოადგენს თეატრის სტიქიას.
ნულოვანი თეატრის იდეა,
რომელიც სპექტაკლის რეალიზაციის
განმავლობაში მაჯადოვებდა
სრულიად ახალი
შსაძლებლობებით,
უმეტესწილად მანიფესტაციას წარმოადგენს,
ვიდრე მეთოდს.
ხელოვნებაში რადიკალურ, ერთჯერად ღონისძიებასაც კი,
ხელოვნების განვითარების მნიშვნელობა გააჩნია:
ასუფთავენს ატმოსფეროს
ცრუ წარმოდგენებისგან,
მითებისგან,
გამოგონილი ალტერნატივებისგან,
არაფრისმთქმელი
კამათებისგან,
იმ ტენდენციათა წრისგან,
რომელთა შორის განსხვავებანიც
თითქოსდა მრავალ გამოსავალს გვაძლევდეს,



ყოველივე ეს
ერთ ბრჭყალებში ექცევა.
ეს სტილური ნიუანსები
აქტუალურ თეატრში ძალიან ბევრია:
ფსევდონატურალური თეატრი,
შექმნილი სიზარმაცისგან და კეთილმოწყობისგან
(ზოლას დროს ნატურალიზმს კარგად
ღებულობდნენ კრიტიკოსებისგან),
ფსევდოექსპრესიონისტული თეატრი:

რომელსაც ექსპრესიონიზმის ჭეშმარიტი დეფორმაციის შემდეგ
 დარჩა მხოლოდ შეჭმუხნული, მკედარი,
 სტილიზებული მანჭვა,
 ფსევდორეალისტური თეატრისა,
 რომელიც იყენებს უბადრუკ სიურეალისტურ
 მორთულობას, მსგავსად
 მოდის მაღაზიების ვიტრინებისა,
 და თეატრიც, რომელსაც არაფერში
 არ სურდა რისკის განება, და არა
 აქვს რა არაფერი სათქმელი
 იყენებს კულტურულ
 ზომიერებას



ექლექტური ელეგანტურობით,
 ფსევდოთანამედროვე თეატრი,
 იყენებს რა ამა თუ იმ
 საშუალებებს, ალებულს
 თანამედროვე ხელოვნების
 სხვადასხვა სფეროდან -
 იყენებს რა მათ
 არაბუნებრივად და პრეტენზიულად.
 ნულამდე დაყვანა
 ცხოვრებისეულ პრაქტიკაში
 ნიშნავს უარყოფასა და დესტრუქციას.
 ხელოვნებაში შეიძლება გამოიწვიოს
 სწორედაც რომ სანიშნააღმდეგო შედეგები.
 ნულამდე დაყვანა,
 ნიველირება,
 მოვლენათა, ელემენტთა,
 შემთხვევათა
 წარსულში გარინდება,
 მათ ართმევს მნიშვნელობას
 ცხოვრებისეულ პრაქტიციზმს
 და საშუალებას აძლევს მათ

სასცენო მატერიაზე,
გამოსადეგს დამოუკიდებელი ჩამოყალიბებისთვის.
მანიპულირების რამოდენიმე ფორმა ინსცენირებაში
"შეშლილი და მონაზონი",
ქმნის გულგრილ სიტუაციებს,
შემთხვევებს,
კონფლიქტებს,
ფსიქიკურ მდგომარეობებს მათ კონვენციონალური
"სახით",
ერთფეროვნება,
ოპერირება მონყენილობის,
მობეზრების მდგომარეობებით,
მოძრაობის ელიმინირებული
მოქმედება

მეტყველებები
ეკონომია გამოვლინებაში
მღელვარება
მიყვანილი ვეგეტაციის მდგომარეობამდე
თამაში "მუხანათურად"
ჟონგლირება
სიცარიელით
"რაიმეთი"
არამნიშვნელოვანით
"უ ლ ი რ ს ი"
წარმოდგენა.



ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრი-
იკოტეკაში, კრაკოვი

კარადა

კარადა გახდა "ჩემს მიერ აღმოჩენილი საგანი" ("l'objet trouve"). განთავსებული სცენაზე (1957 წელი, თეატრი პრიკო-2), როგორც ერთადერთი საგანი, იგი თამაშობდა, კერძოდ კი მთავარ როლს კატალიზატორისა ადამიანთა მრავალ საქმესა თუ საიდუმლოში.



61 წელში სტ. ი. ვიტკევიჩის პიესის "პატარა კარმიდამოში" (ასევე თეატრი კრიკო-2) იგი გადაიქცა ერთადერთ სცენიურ სივრცედ. ანუ მთელ სამყაროდ. ამას უკვე ქონდა გაცილებით უფრო სერიოზული შედეგები.

დაე ჩვენს ანალიზში ნუ გვკრავს ხელს დასაბუთებათა ცრუ გულუბრყვილობა.

მოდით ნება მივცეთ წარმოსახვას გადააბიჯოს იმ ზღვარს, რათაც თითქოსდა

წარმოადგენს მოვლენათა უბრალო სიცხადეს, ღარიბი და ვიწრო სახის აზროვნებით უკანონოდ დადგენილი ზღვარი.

მხოლოდ მის მიღმა იწყება ჩვენი მოღვაწეობა!

კარადა, საუკეთესო შემთხვევაში, საგანია ორაზროვანი და გაურკვეველი თვისებებით.

ყურადღება მივაქციოთ განმსაზღვრელ ფაქტს, რომ საჭირო გამონათქვამს

და აზრს ის იძენს მხოლოდ იმ მომენტში, როდესაც მას... ხურავენ!

მაშინ უცბად იგი ღებულობს თავის მნიშვნელობას და თავის სათანადო პრესტიჟს.

ხდება ურო სოლიდური. ამ მომენტში ჩვენ...

თავისუფლდებით ყოველგვარი ეჭვისგან, ემოქმედებთ საკუთარი რისკის ფასად.

ვცვლით გრძნობათა შკალას.

აი ჩვენს მიერ განხილვადი საგანი (კარადა)

უეცარ და აუხსნელ გარდაქმნებს განიცდის:

გამოეყოფა გრემოცვას, იკეტება თავის თავში, იზოლირდება.

და მაშინ უკვე სრულად იწყებს სიმულირებას!
უბირატესად თვალთმაქცობს სახლების დეკორატიული ფა-
სადებით,

ალიქვამს სწრაფად და იოლად
სტილის შესაბამისად,
გარემოებებთან დამოკიდებულებით,
და ამ იაფ, ნაუცბადებად მიღებულ და საეჭვო
ექლექტიზმში
ცდილობს ჩვენ შეგვიყვანოს შეცდომაში და უბრალოდ მოგვ-
ატყუოს!

და მაშინ როდესაც ეს თამაში ხდება უფრო ვერაგი,
ხოლო მოჩვენებითი ფუნქციები განხილული საგნისა (კარადისა)
ჩვენს წინ გადაგვიშლის მშვენებებს -
მისი არსებობა უკვე იწყებს ზრდას -
ჩვენს წარმოსახვაში,
ალიმართება მისი წარმავალი,
ფამილიარული
და ჩვეული ურთიერთობებით
და მისი გამოყენებით სახლში.
მისი კარებები (კარადის),
როგორც კულისები, უეცრად იღება
სულ უფრო ღრმა და შავბნელი სივრცეები
იმ, თითქოსდა სახლის ინტერიერისა.

ახლა უკვე

მხუთავ და ორთქლოვან კლიმატში

ძილი ანვითარებს თავის სიუჟეტს,
იბადება ღამის კოშმარები,
ხდება მოვლენები, ვერ ამტანი დღის სინა-
თლისა,

ცოდვილი ბილწი საქმე,
უსირცხვილო და სასტიკი,
ციებცხელების ბოდვა -
და მაშინ -

არანაირ მისტიკურ დაბურულ სივრცეებში



მაგრამ გამოყოფილნი მხოლოდ სიფრ-
იფანა და მყიფე კედლით
რეალური სინამდვილისგან,
ჩვენ შევიგრძნობთ უმყოფობას და
სიკვდილის
მდგომარეობას.
ყოველივე ამას ადგილი ქონდა
თეატრ პრიკო-2-ში
1961 წელს.



საკმარისი იყო მხოლოდ გაგველო ძარადა.

ბარდერობი⁶²

შეუჩერებლივად უნდა ლიკვიდირება
"მხატვრული მდგომარეობის" ცრუ პრესტიჟს,
რომელიც ა რ ა კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი სანქციონირების
წყალობით - ჟონგლირებს მ ო ჩ ვ ე ნ ე ბ ი თ ო ბ ი თ,
ექსპრესიით, წარმოდგენებით, ჩვენებებით,
"თავის მოკატუნებით", კვლავწარმოებით⁶³
(რაც საბოლოო ჯამში იქცევა მანჭიურ კოკეტობად),
არ უშვებს "რეალობას" და სიმართლეს გამონთავისუფლებისკენ(!)
სცენას, არა აქვს მნიშვნელობა როგორი, ისეთი
დინამიურიც კი, რომელიც იქმნება მაყურებლის
მონაწილეობით, - ჯერ კიდევ წარმოადგენს
იმ ძირითად სოლიდურ და პასიურ
მეთოდს, სადაც მსახიობი
აღწევს "მხატვრულ მდგომარეობას",
ქებასა და დიდებას,

62. გასახდელი, შეიძლება გავიხსენოთ სტანისლავსკის ფრაზა თეატრი გარდერობიდან (გასახდელიდან) იწყება, კანტორი უპირისპირდება ამბობს რა თავის ტექსტში- "... ამ სამარცხვინო დანესებულებამ დაიპყრო თეატრი..." დგას როგორც დამსჯელი უსულო ბატალიონი.

63. ჩანერილი ფირის გაშვებით

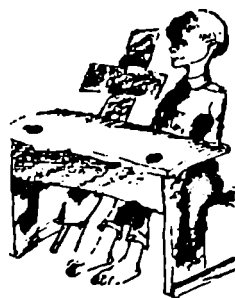
წარმოადგენს მხატვრულ ადგილს!
დასაწყისში საჭიროა მას ეს პრესტიჟი ჩამოაცილო.
ეს ადგილი, განკუთვნილია
"მხატვრულ ქმედებათათვის და მდგომარეობისთვის",
იცვლება უკიდურესად უტილიტარული -
ბარდეროპით,
როგორც მეტად რეალური.
... გარდერობი თეატრში წარმოადგენს
უმდაბლესი რანგის,
ადგილს და დაწესებულებას,
ჩვეულებრივ იგი წარმოადგენს წინააღმდეგობას,
რომლის შემოვლის სურვილიცა გაქვს.
... იგი წარმოადგენს რაღაც უსირცხვილოს
და დამამცირებელს:
ვტოვებთ რა მასში
საკუთარი თავის ინტიმურ ნაწილებს,
თანაც ამას ვაკეთებთ იძულებით.
არის მასში რაღაც ტერორის სფეროდან.
თუკი თავს უფლებას მივცემთ რაიმის გაზვიადებისა,
მაშინ შევძლებთ კონსტატირებას,
რომ სპექტაკლის განმავლობაში
ჩვენ "ხშირად" ვკიდივართ,
არეულნი, როგორც მოგინევს ჩვენთვის უცნობ ინდივიდებთან,
აღნიშნულთ ნომრებით,
უნებონი,



ინდივიდუალობა ჩამორთმეულნი,
შერცხვენილნი,
გალანძლულნი
და ასე შემდეგ...

ამ სამარცხვინო დაწესებულებამ
დაიპყრო თეატრი.
დგას როგორც დამსჯელი, უსულო ბატალიონი,
წყველი ჩხუბისთავის მეთაურობით.

გარდერობი მიმართული არსაით, ფუნქციონირებს
 უწყვეტად
 და აბსურდულად,
 უმიზნოდ,
 თავისთვის,
 როგორც ხელოვნება ხელოვნებისთვის,
 გარდერობი გარდერობისთვის...
 გარდერობი ფუნქციონირებს,
 ფართოვდება
 იკავებს წარმოსახვის სულ უფრო ფართო
 სფეროებს,
 ხდება აუცილებელი,
 მოქმედებს შეუჩერებლივ,
 ავტონომიურად,
 გამართულად,
 უსულოდ, ერთფეროვნად.
 უკუაგდება მსახიობებს და მათ უფლებებს,
 მოისვრის მათ უმოწყალოდ თავისი საზღვრებიდან,
 ანდა
 მათი მცდელობანი და ცდანი
 (ხშირად მუხანათური)
 "კონტრაბანდად შემოიტანონ" თავიანთი მხატვრული
 ქმედებანი,
 იქვემდებარებს თავისი პრაქტიკული რეალობით,
 დაჰყავს თავის კატეგორიებად,
 დეფორმირდება,
 სტერილდება,
 უფერულდება,
 უხეშად ანგრევს,
 ცრუდ კომენტირებს.



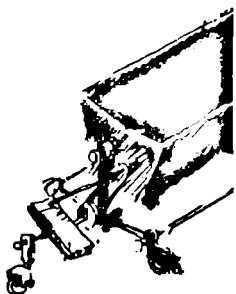
ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრიკოტეკაში, კრაკოვი

"წყლის ქათამი"

კუიშტოფორის გალერეა. 1967

მე არ ვხსნი თეატრს, როგორც გამოყოფილ და პროფესიულ სფეროს. აქტუალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, ახდენენ რა რადიკალურ გადაფასებებს, ფეთქებად, დამანგრეველ, გარეგნულად აბსურდული, თავის თავზე ზიზლის, ანათემის, უკმაყოფილების, დაცინვის, დამცირების დამტყვნის, ამკრძალავი, ერთდროულად დისკრედიტირებადი კომპილაციურობით, აპლიკაციურობით და უმეცრებით, წარმოადგენს იდეათა და ფაქტების შეგროვებას, მუდმივად ანახლებს ადამიანთა ცნობიერებას. ეს პროცესები უნდა იცოდეთ და შეიგრძნოთ მათი რთული მექანიზმი. უფრო მეტიც, მათში მონაწილეობის მიღებაა საჭირო, შექმნა და გარისკვა. ამის გარეშე არ შეიქმნება არაფერი მნიშვნელოვანი...

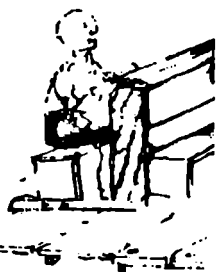
დღევანდელი თეატრი, გამსჭვალული კონფორმიზმით, იგნორირებს ამ პროცესებს ცნობილი მიზეზების გამო, იმართლებს რა თავს თეატრის პროფესიული და აკადემიური ცოდნით, რომელიც ამ პროცესებთან მიმართებით ხდება სულ უფრო ვიწრო, სქოლასტური, პერიფერიული და სასაცილო. მხოლოდ დრო და დრო... ტარდება უიღბლო ცდები აკრძალული მიმართულებებით, ცვლიან რა ცოცხალ ფორმებს, ალებულს იქიდან, პრეტენზიული რეკვიზიტიდან.



ყველანაირი შეფერილობის ოპორტუნისტა, დამკვიდრებული და სანქცირებული მაღალი წოდების პიროვნებებიდან მოყოლებული, ფსევდო ინტელექტუალ ესთეტიკით დამთავრებული, მოსაზრებათა საწინააღმდეგოდ, ავანგარდი თეატრში შესაძლებელია და იარსებებს.

დღევანდელი თეატრი კრიკო-2 არ წარმოადგენს მხატვრული ექსპერიმენტების ასპა-

რებს და არ გადააქვს იგი ფიცარნაგზე. იგი წარმოადგენს მცდელობას შექმნას თაპი-სუფალი და მიუხედავად მისი მხატვრული ძმადების სფეროები. აღმოიფხვრება ხელოვნების ნებისმიერი სახის კონვენციონალური დაყოფანი. არტისტი თავისი ინტუიციითა და წარმოსახვით სრულებითაც არ ღალატობს რეალურ, ყოველდღიურ სინამდვილეს. ის უბრალოდ მას იღებს და აპრავს. რამდენად ძლიერად იცვლება ამ უმაგალითო პროცესში



იგი თავად, თავის ფორმაში და ფუნქციაში, იქცევა რა დროდადრო და ერთდროულად გამარჯვებულად და მსხვერპლად!

უკვე რამოდენიე ათეული წელია ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის დახვეწილი პირობები იყო სისტემატიურად და თანამიმდევრულად დარღვეული: მოძრაობით, ავტომატიზმით, შემთხვევით, უფორმოებით, სიზმრის ორაზროვნებით, დესტრუქციით, კოლაჟით და ა.შ.

ამის შედეგად - ფორმის კრიზისი, ანუ ის ფასეულობა, რომელიც ითხოვს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები იყოს არტისტის მოღვაწეობის მაქსიმალური შედეგი, ისეთი როგორიცაა: ჩამოყალიბება, ფორმის დასრულება, ბეჭდის დასმა, შიგთავსის გამონურვა, "გამოშიგვნა", დალის დასმა, მოსმა, კონსტრუირება, აგება. ამ გარკვეული ხარისხით "შიგნიდან" გაზვიადებულმა არტისტის მონანილეობამ ხელოვნების საკუთარი ნაწარმოების შექმნისას შეამსუბუქა საგნის ახალი აღმოჩენა.

ამ ხანგრძლივ მოგზაურობაში უფორმო, ინფორმელის სალულლულო მატერიის გავლით, მისვლით სიცარიელესთან და ნულოვან სფეროებთან, - გზა მიგვიყვანს საგანთან მეორე მხრიდან, სადაც არ არის დაყოფა სინამდვილედ და ხელოვნებად. მაშინ, როცა დღევანდელმა ხელოვნებამ იპოვა საგანი და მას ხელში ატრიალებს, როგორც გავარვარებულ, მწველ სფეროს, რაიმე შეკითხვა - როგორ გამოვხატო, გავიტანო, გავუქაქო ინტაპრეტაცია - იქნებოდა საკმაოდ გრძელი, პედ-

ანტური და სასაცილო, როგორც ამ განსაკთრებული სიტუაციისთვის. იგი უბრალოდ არის! ასე, ერთი ხელის მოქნევით დევალვაცია განიცადა: გამოხატვამ, ინტეპრეტირებამ, მეტაფორამ და მისმა მსგავსმა.

"წყლის ქათამში" მე ვცდილობ გავექცე ელემენტების ზედმეტ კოსტრუირებას. მე ვხედავ არა მარტო საგნებს, არამედ სახეებსაც და "მზა" (= ადრე ჩამოყალიბებული "თვითმზადი", ჩემი ჩარევის გარეშე)- შემთხვევებს.

საგანი შესაბამისად უნდა დაიპყრო, დაეუფლო მას, და არა აჩვენებდე და წარმოადგენდე. (როგორი შესანიშნავი განსხვავებაა!).

შემთხვევა და შემთხვევითობა, უმნიშვნელო და მნიშვნელოვანი, განუსაზღვრელი, საყოველთაო, მოსაწყენი, კონვენციონალური... მე ვართმევ მათ ყოველდღიურ ფუნქციას (ნულოვანი თეატრის მანიფესტი 1963), მათ ვანიჭებ ავტონომიას (ცხოვრებაში ამას უმიზნობა ეწოდება), ვართმევ მათ მოტივებს და შედეგებს. მე მათ ვატრიალებ, ვათავსებ უსასრულობაში, მანამ ისინი არ დაიწყებენ ყოფნას და მოხიბვლას დამოუკიდებლად.

მაშინ უკვე ჩემთვის აღარა აქვს მნიშვნელობა კითხვას: "არის კი ეს ხელოვნება?" ანდა "ეს ჯერ კიდევ სიცოცხლეა?"

დრამატურგიული ტექსტი ასევე წარმოადგენს ადრე ჩამოყალიბებულ "მზა საგანს", სპექტაკლის სინამდვილისა და მაყურებელთა დარბაზის სფეროს მიღმა. ის წარმოადგენს "ნაპოვნ" საგანს სიმკვრივის მაღალი ხარისხით, საკუთარი ფიქციით, ილუზიით, საკუთარი ფსიქოფიზიკური სივრცით. მასთან მიმართებაში გამოიყენება იგივე კანონები, რაც სპექტაკლის სხვა შემთხვევებისა და საგნების დროს.

შენიშვნა: პიესაში გამოყენებული ტერმინები წარმოადგენენ ავტონომიურს. უხეშ გულუბრყვილობას წარმოადგენს მათგან რაიმე ცხოვრებისეული დასკვნების გაკეთება. ქაოსი, დესტრუქცია, დაყოფა ხრწნა, ნული, ანტი-კონსტრუქცია, წესრიგი, ავტომატიზმი, სისასტიკე, შეშლილობა, პერვერსია, აკვია-



ტებული იდეა წარმოადგენს საშუალებათა და პროცესების ტერმინებს, რომელსაც იყენებს ხელოვნება, ყოველთვის თანაბარი უფლებებით და რომელთაც არა აქვთ ცხოვრებისეული ნეგატიური ანდა პოზიტიური შეფერილობა.



ხელნაწერი. დაცულია ავტორის არქივშიკრიკოტეკაში, კრაკოვი

აღდგენა

ისტორიულ-თეორიული კომენტარები სცენარისტის "თეატრი კრიკოს-2-ის მოღვაწეობის 20 წელი"

თეატრ კრიკო-2-ის შექმნა

თეატრ კრიკო-2 შეიქმნა 1955-56 წლებში.

გარემო, მისი ატმოსფერო და თავად სპექტაკლი იქმნებოდა პროფესიონალ მსახიობებთან, მხატვრებთან, პოეტებთან და მუსიკოსებთან სპონტანურ ურთიერთქმედებაში.

ადგილის მოცულობის მიხედვით, რომელსაც უთმობდა თეატრ კრიკო-2-ს მაშინდელი პოლონური პრესა, ნათლად მოწმობდა ამ მოვლენის მნიშვნელობაზე და ორგინალობაზე.

თეატრ კრიკო-2-ის პირველი სპექტაკლი იქცა ახალი თეატრალური კონცეფციის ცნობილ მანიფესტად.

ცნობილ კრიტიკოსთა შეფასებით თეატრ კრიკო-2-მა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა პროფესიული თეატრების საერთო განვითარებაზე და დაიწყო მისი განახლება.

თეატრ კრიკო-2-ის შექმნის თარიღი - 1955 წელი - რჩება მნიშვნელოვანი 50-60-იანი წლების მხატვრული და თეატრალური ქრონოლოგიის ფაქტებში.

იდეისა და კონცეფციის აღდგენა

უკვე თეატრ კრიკო-2-ის პირველ სპექტაკლში, 1956 წელს მე მივდედდი ილუზიებით არ აპელირების პრინციპს, არ განმეორების (სპექტაკლის ქმედების) "მოჩვენებითობის" მეთოდს (გამარტივებული ტერმინის გამოყენებით), მაგრამ ოპერირებას რეალობით ეგრეთ წოდებული "მზა" (ანუ უშუალოდ ცხოვრებისგან აღებული), საშუალებებით, უჩვეულო ცხოვრებისეული პრაქტიკისთვის (ისე როგორც ეს იქნებოდა თანაბარი მნიშვნელობის თავად ცხოვრებასთან), ხოლო შესაბამისად, აბსურდული და შოკის მომგვრელი (როგორც ამტკიცებდნენ ისინი, ვინც აღიქვამდა ხელოვნებას ცხოვრებისეული პრაქტიციზმის კატეგორიებში).

ეს პრინციპი მრავალი წლით უსწრებდა მსოფლიო მხატვართა ჯგუფების "FLUXUS and HAPPENING"-ის ანალოგიურ აღმოჩენებს, ასევე მსოფლიოს ახალი რეალიზმის უზარმაზარ ტალღას.

ეგრეთ წოდებული პოსტულატი "უმდაბლესი ხარისხის" რეალობა, რომელიც გადაიქცა შინაარსობრივ საფუძვლად ჩემი მხატვრული შემოქმედების მეორე პერიოდისა, სახელად "შეფუთვები" - "Emballages", რაც წარმოადგენს თეატრ კრიკო-2-ის მეორე ეტაპის სამუშაოს არსს, ეგრეთ წოდებულმა თეატრ ინფორმელმა 1960 წელს, განაპირობა იტალიური სკოლის გვიანდელი კვლევები, უკვე აღიარებულ მთელი ხელოვნებისადმი მნიშვნელობით, ცნობილი სახელად "arte povere"⁶⁴ ანუ "ღარიბი ხელოვნება" და რასაკვირველია ყველანაირი სახის მათი მიმბაძველები.

მრავალი თეატრი, წარმოქმნილი გაცილებით გვიან, წარმოთქმული ავანგარდის ლოზუნგები, იყენებდნენ და ხმარობდნენ



64. რანგის და ხარისხის გამოყენების მონაცვლეობა შესაძლებელია

65. ხელოვნების ძალა

ერთხელ დამუშავებულს 1955-60 წლებში, თეატრ კრიკო-2-ის საყოველთაოდ ცნობილ ფორმებს და კონცეფციებს.

ეს მოვლენა საკმაოდ ხშირია, თუმცაღა მნიშვნელოვანს წარმოადგენს ის, რომ თეატრი კრიკო-2 დღეს აღადგენს თავის პოსტულატებსა და კონცეფციებს.

ფართოდ გაგებული, ჩვენს მიერ დაგეგმილი გამოფენა თეატრ კრიკო-2-ის 20-წლიანი მოღვაწეობის დოკუმენტაციამ შეიძლება ამაში დიდი დახმარება გაგვინიოს. ეს, რასაკვირველია, გამოფენის ერთერთი მიზეზია, და არა ყველაზე მნიშვნელოვანი.

მგონია ლოგიკური და აუცილებელი იყო შეგვეკრიბა სპეციალურ გამოფენაში იდეები, რაც წარმოადგენდა 20 წლის განმავლობაში გაგრძელებულ მთავარ იმპულსს თეატრ კრიკო-2-ის აქტივობისა. აქ მე შევიზღუდე მხოლოდ მოკლე დეფინიციებით.

მთელი რიგი ჩემი იდეებისა, განცხადებული ან რეალიზებული 1955 წელს თეატრ კრიკო-2-ში, მიმდინარეობდა და განხორციელებული იყო ძირითადად ჩემს მიერ ჰიტლერული ოკუპაციის დროს იატაკქვეშეთის თეატრში 1942-1944 წლებში.

უარისთქმა "მხატვრულ" ადგილზე, დაჯავშნულ თეატრზე (და ხელოვნებაზე).

თეატრი "თავსდება" თვით ცხოვრებაში
ნაწყვეტები ჩემი თხზულებებიდან, 1943 წელი

თეატრი (შენობა, სცენა, მაყურებელთა დარბაზი, ასპარეზი, რომელიც ხანგრძლივი პრაქტიკის გამო, გამხდარა გულგრილი და განეიტრალებული, მეტ-ნაკლებად წარმოადგენს შესაფერის ადგილს

დრამის (ნაწარმოების) განსახორციელებლად...



...ხელოვნება, რომელსაც ჩვენ უნდა დავუფვროთ შეიძლება აღმოცენდეს მხოლოდ იმ ადგილზე, რომელიც მისთვის წინასწარ არ არის დაჯავშნული სანქციის საშუალებით...

თეატრის (ხელოვნების) წარმომადგენი არ წარმოადგენს ილუზორულ სტრუქტურას (წმინდა ესთეტიკურად), ის წარმოადგენს რეალობას იმავე ხარისხით, როგორც რეალურ ცხოვრებაში და მაყურებელთა დარბაზში...

არ არის სხვაობა სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის...

... სცენის მოქმედება იზრდება მაყურებელთა დარბაზის რეალობიდან...

სცენის მოქმედება წარმოადგენს მართალს (რიტუალი, მისტერია) და არა ფიქტიურს...

სცენად და მაყურებელთა დარბაზად კონვენციონალური დაყოფის ლიკვიდაცია.

მოქმედების ადგილებისა და მაყურებელთა დარბაზის ადგილების თანაბარუფლებიანი და ტოლფასი განლაგების სტრუქტურა.

ეს იყო ძირითადი იდეები, რომელიც რეალიზებული იყო 1942-1944 წლებში, იატაკქვეშეთის თეატრში და უფრო გვიან თეატრში კრიკო-2, 1955 წლიდან დღევანდელ დღემდე.

შენიშვნა: ეს არ იყო ახალი კონცეფციები, არამედ მხოლოდ დავიწყებული და გამოუყენებელი. შემოიტანა რა ეს კონცეფციები 1955 წელს თეატრმა კრიკო-2-მა, მიუთითა სწორედ ამ ფორმის აქტუალიზაციის აუცილებლობაზე და არა სხვა რომელიმესი, ანუ

მიუთითა განვითარების მიმართულ ბა.



ავტონომიური თეატრის იდეა

...უარის თქმა, ნაწარმოების წარმოდგენის მეთოდზე "ილუსტრირების", მოხსენიების, სცენური მოქმედების გზით, როგორც თანაფარდობითი სივრცე სისტემა, რადგანაც არ შეესაბამება ავტონომიური ნაწარმოების ცნებას.



არაილუსტრირებული, ერთდროულად არსებული ორი პარალელური გზის შექმნა, მხოლოდ ზუსტი დინამიური დაძაბულობის წყალობით: ტექსტური გზა, მოკლებული ზედაპირულ სიუჟეტურ ფაქტურას, და სცენური მოქმედების ავტონომიური გზა, რომელიც წარმოადგენს თეატრის სუფთა სტიქიას.

ეს იყო თეატრ კრიკო-2-ის ორიგინალური და ძირითადი იდეა.

წარმოსახვის გამაძლიერებელი მოქმედების პოსტულატი

ომის შემდგომი პერიოდიდან, კრიკო-2-ის გამოსვლების დრომდე, ესთეტიკურ ცნებებში მკვეთრად ჩნდება წარმოსახვისთვის პოსტულატი, როგორც ხელოვნების ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი.

წარმოსახვა არა, როგორც "ფანტაზიორობის" ცნება, არამედ, როგორც ხელოვნებასთან განუყრელად დაკავშირებული შეცნობის ფაქტორი, რომლის ყველაზე უფრო ღრმა არსს წარმოადგენს საზღვრების გადალახვა, რომელიც უწყვეტად წარმოიქმნება ნორმების, კანონებისა და ხელოვნების კონვენციის სახით.

ასეთი რადიკალური მომცველი წარმოსახვა არ შეიძლება იყოს გამართლებული ნორმებით და ცხოვრებისეული პრაქტიციზმის კატეგორიებით.

მას თავის თავში გააჩნია ალგზნების, ციებ-ცხელების, ავადმყოფური, ირაციონალური მდგომარეობის ნიშნები.

მე მინდა განსაკუთრებულად ავლნიშნო რომ ამ კაპიტალურმა პოსტულატმა, რომელიც მისაღები გახდა მრავალი რეჟისორისთვის და მრავალი თეატრისთვის, შემეცნებითი მომენეტის არსებობით და ხელოვნების ერთობლიობის უფრო ღრმა ცოდნისა და ნაწარმოების განვითარებაში შემოქმედების შედეგად რასაკვირველია, ეფექტისა და წარმატებისკენ სწრაფვამაც მიგვიყვანა კარიკატურულ კურიოზებამდე.

ამრიგად ნაწარმოები უფრო მეტად ისე, როგორც ადრე, ასევე ახლაც ვულგარიზირებული და კომპრომეტირებული ხდება.

შოკის ცნების შატანა,
როგორც ხელოვნების ფორმებისა
ნაწყვეტი 1962 წლის თხზულებიდან

... ჩვენ ვსარგებლობთ "შოკით" არა ეპატირების ძველი სიურეალისტური მნიშვნელობით... ჩვენ მას ვიყენებთ, როგორც დღევანდელი ადამიანის საყოველთაო პრაქტიციზმზე დამრტყმელ რეალურ საშუალებას, წარმოსახვისთვის დაკარგული ზონის გასახსნელად, შინაარსის გადასაცემად, რომელიც იმყოფება პრაქტიციზმისა და კალკულაციის საზღვრებს მიღმა...

მეტამორფოზა, მეტაფორა,
ასოციაცია, კოლაჟის მეთოდი



თეატრმა კრიკო-2-მა, თეატრისთვის აღადგინა ძლიერი მეტამორფოზის კანონი სამსახიობო თამაშში, სპექტაკლისა და როლის აგებაში, იყენებდა რა შორეული ასოციაციების პოეტური მეტაფორის საშუალებებს.

კოსტიუმის ახალი ფუნქცია

კოსტიუმში კარგავს თავის ტრადიციულ როლს.

მსახიობის ცოცხალ ორგანიზმთან მიმართებაში ის ხდება რეჟონატორი, მუხრუჭი, შესაძლებელია მისი ჯალათიც და მსხვერპლიც კი, შეიძლება არსებობდეს მსახიობების ბპერდით, რჩებოდეს მისი ჟონგლირობის საგნადაც.



"აღმორჩენილი" ნაწარმოების აოსტულატი
(ხელოვნების ნაწარმოები, სათეატრო ნაწარმოები)

1963 წელს ქალაქ კრაკოვში მე მოვანყე პირველი "გარემო" - "Environment". ეს ცდა მდგომარეობს იმაში, რომ მაყურებელი "ხელოვნების ნიმუშს, აღიქვამს, არა მის გარეთ, არამედ თავად მასში. ამ გარემოთი გარშემორტყმული მაყურებელი ცვლის თავის აღქმას მჭერეტელისა და "მომხმარებლისა" მონაწილეობით. ხდება ნაწარმოების ნაწილი. ხელოვნების ნაწარმოები წყვეტს არსებობას, როგორც დათვალიერების ობიექტი და ხდება პროცესი ან რიტუალი. ასეთი მნიშვნელობით მესამის თეატრალური ნაწარმოები, მოყოლებული 1955 წლიდან, თეატრ კრიკო-2-მა განსაზღვრა მოგვიანებით ეგრეთ წოდებული ყველანაირ ფორმათა აღმორჩენები, როგორც ხელოვნებაში, ასევე თეატრში.

შენიშვნა: მე არ ვაღიარებ მისტიკურ-ინიციაციური ტიპის რიტუალების ცნებას, მე ამას ვთვლი თაღლითობად.

მე ვაღიარებ რიტუალს, რომელიც იყენებს ცხოვრების რეალობით ოპერირებას (ჩემი ჰეფენინგების გამოცდილებიდან).

უმდაბლესი რანგის რეალობის კონცეფცია

ეს კონცეფცია წარმოადგენს გენერალურს, ჩემს როგორც მხატვრულ, ასევე თეატრალურ შემოქმედებაში. ის ჩემთვის კონკრეტდება დაახლოებით 1960 წლიდან.

ის წარმოიქმნება "მ ა ტ ე რ ი ი ს ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს გ ა ნ", დაკავშირებულია ჩემ აქტიურ მონაწილეობასთან ამ ტენდენციის მსოფლიო მანიფესტაციებში, რომელიც 1956-1963 წლებში იწოდებოდა აგრეთვე "ინფორმალ" ხელოვნებად. ის არ არის დაკავშირებული არანაირ "Arteud⁶⁶" ტიპის თეატრალურ "პროფესიონალურ" ცნობილ გავლენებთან, როგორც ეს იყო ვინაირ პროფესიულად განვითარებად მრავალ სხვა თეატრებში.

რაც შეეხება ლიტერატურულ კავშირებს, ეს კონცეფცია, უფრო მეტად დაკავშირებულია პოლონური ხელოვნების ტრადიციებთან: ვიტკევიჩი, შულცი და ადრეული სიმბოლიზმი.

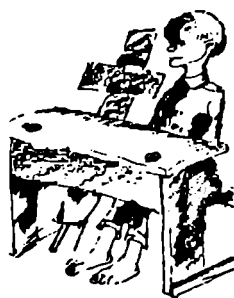
თეატრ კრიკო-2-ში 1960-1961 წლებში უმდაბლესი რანგის რეალობის კონცეფცია დაკავშირებულია ეგრეთწოდებულ თეატრ "ინფორმალის" ეტაპთან. მთლიანად მაშინდელ ხელოვნებაში - და 1956 წლის ჩემ მხატვრულ ძიებებში - მეთოდი "ინფორმალ"... გამომდინარეობს მატერიის მომხიბვლელობით და მისი ელემენტარული მდგომარეობებით, სტიქიური აფეთქებით, ბიოლოგიური დაშლით, მატერიით, რომელიც განიცდის ბუნების, დესტრუქციისა და ჰ ე ფ ე ნ ი ნ გ ი ს ზემოქმედებას.

გამოიყენება ფორმები, რომელიც არ არის კონსტრუირებული ხელოვნურად, არამედ აღმოცენებულია დროის ზემოქმედების ნატურალური პროცესებიდან, ბუნებისგან, ცვეთისგან, გაფუჭებისგან, როგორც ადამიანის ემოციური მდგომარეობის მოქმედების შედეგი, გავლენით მოულოდნელობის, ციებ-ცხელების, ალგზნების. ფორმები - გადმონაშთი.



ეს ესთეტიკა პირველად განხორციელდა 1960 წელს თეატრ კრიკო-2-ში. ის წარმოადგენდა ინტერპრეტაციის მოქმედების გამოვლინებას და არა კონსტრუქციისას, და ის გახდა სხვა თეატრებში ძიებების დასაწყისი, რომელიც სწრაფად გადაიქცა მანერულ და ეფექტურ მიმბაძველობად.

კრიკო-2-ის ძიებებმა ბევრად გაუსწრო შემდგომ "ლარიბი" ხელოვნების (იტალიის) ესთეტიკას.



ნულოვანი თეატრის კონცეფცია 1962, 1963

ნაწყვეტები ჩემი 1963 წლის თხზულებებიდან

... თეატრი, რომელსაც, მე ვუწოდებ "ნულოვანს", არ წარმოადგენს "ნულოვან" სიტუაციას, ანუ სიტყვა-სიტყვით არ უარყოფს ნაწარმოების მატერიალიზაციას.

ხელოვნებაში "ზრდის" წინანდელი იდეები, განათლების საშუალებები მიმართული "მაღლა", გაძლიერებული რეაქციების რაიონებში და "დადებითი" ექსპრესიები, გახდა გულუბრყვილო ფიქცია...

საპირისპირო მიმართულების არჩევანი, რაიონებში ცხოვრების პრაქტიკული წესი ნორმალურის "ძველი" გაზვიადებული ექსპრესიის ელიმინირების, ტემპერატურის "გაციების" გზით, წარმოადგენს ილუზიის ჩამორთმევის პროცესს და შანსს რეალობასთან შეჯახებისას.

მხოლოდ "უმდაბლესი რანგის" ("ყველაზე ლარიბი") რეალობას, როგორც "წარჩენებს", (სარგებლობას მოკლებული, პრაქტიკული ცხოვრებისეული ფუნქციებიდან გამომდინარე), აქვს შანსი დარჩეს პოეტურ ობიექტად, ანუ გახდეს ხელოვნების საგანი...

სიხვედრის თეატრი⁶⁷

1975

“მხვედრი ხელის”

თეატრი კრიკოტ 2

ტადეუშ კანტორის წარმოდგენა

კრაკოვი, 15 ნოემბერი 1875 წელი

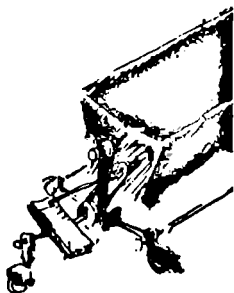
ტადეუშ კანტორი

სიხვედრის თეატრი

1

კრეგის პოსტულატი: მარიონეტი უნდა დაბრუნდეს. ცოცხალი მსახიობი უნდა წავიდეს. ადამიანი, ბუნების ქმნილება, ხელოვნების ნიმუშის აბსტრაქტულ ქსოვილში უცხო შექრაა.

გორდონ კრეგის მონათხრობი: სადღაც, განგის ნაპირებზე, ორი ქალი ღვთიური ოოჯინის სალოცავში შეიქრა, ექვიანობის გამო დამალეს ჭეშმარიტი თეატრის საიდუმლოება. მათ, ადამიანის განმანათლებელი გონებით ღვთის არსებობის წმინდა გრძნობით, სრულყოფილი ქმნილების როლის შურდათ; შურდათ მისი ძიება. ისინი თვალყურს ადევნებდნენ მის მოძრაობებსა და ჟესტებს, მის ბრწყინვალე სამოსს და ღარიბი პაროდით ბრბოს ვულგარული გემოვნების დაკმაყოფილებას ცდილობდნენ. როდესაც მათ საკუთარი სალოცავის აშენება ბრძანეს, ზედმიწევნით მსგავსის იმ პირველისა, გაჩნდა ყველასთვის საკმაოდ ცნობილი და გამძლე თანამედროვე თეატრი, ხმაურიანი სამოქალაქო შეტრუნება. მასთან ერთად



67. იბეჭდება 2004 წლის გამოცემის მიხედვით

გამოჩნდა მსახიობის. დასახმარებლად კრეგს ელენორა დუზეს მოსაზრება მოჰყავს: „რათა გადავარჩინოთ თეატრი, იგი მთლიანად უნდა განადგურდეს და ყველა მსახიობი შავმა ქირმა უნდა გაწყვიტოს“⁶⁸... ეს ისინი არიან, ვინც ხელს უშლის ხელოვნებას “.



2

კრეგის ვერსია: ადამიანი - მსახიობი
განდევნის მარიონეტს და მის ადგილს
დაიკავებს, რაც თეატრის დაცემას
განაპირობებს.

დიდებული უტოპიისტი დამოკიდებულება ქეშმარიტად შთამბეჭდავია, როდესაც იგი ამბობს: „სრული გულწრფელობით მოვითხოვ სუპერ-მარიონეტის ხატის თეატრში დაბრუნებას... და მაშინვე, როგორც კი იგი ხელახლა გამოჩნდება, ხალხი ისევ შესძლებს პატივი მიაგოს პრსებობით ნეტარებას და ღვთაებრივ სიხვედრს.

სიმბოლიზმის ესტეტიკის თანახმად კრეგი ადამიანს უთვალავი ემოციის, ვნების მიზეზად მიიჩნევდა და შესაბამისად სრულიად უცხოოდ ხელოვნების ნიმუშის ჰომოგენიური ხასიათისათვის და სრუქტურისთვის, მისი ბუნებრივი არსის დამატკეველს: მის შესაბამისობას.

თავად კრეგი, ისევე როგორც სიმბოლიზმის პროგრამა, რომელიც იმ დროისთვის მნიშვნელოვნად განვითარდა, შეიძლება მეცხრამეტე საუკუნის ხშირ და არაჩვეულებრივ ფენომენს დავუკავშიროთ, რომელმაც ახალი ეპოქა და ახალი ხელოვნება გამოაცხადა: პენრიხ ფონ კლეისტი, ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი, ედგარ ალან პო...

ასი წლის წინათ კლეისტმა, იმავე მიზეზით რის გამოც კრეგმა, მსახიობების მარიონეტებით შეცვლა მოითხოვა, რადგანაც მას სჩეროდა, რომ ადამიანის ორგანიზმი, რომელიც ბუნების კანონებს ექვემდებარებოდა, არტისტულ გამონაგონში უცხო შექრა იყო, რადგანაც იგი კონსტრუირებისა და ინტელექტისგან დაიბადა.

68. შეიძლება გარკვეული აზრობრივი პარალელის მოძებნა მოგვიანებით განხორციელებული სპექტაკლის სათაურთან "არტისტები უნდა ჩაძაღდნენ"

მისი სხვა ბრალდებები ადამიანის შეზღუდულ ფიზიკურ შესაძლებლობებს ეხებოდა; მან აგრეთვე გააკიცხა უდრეკი მაკონტროლებელი შეგნება, რომელსაც სილამაზისა და მშვენიერების კონცეფციისთვის არანაირი სარგებელი არ მოჰქონდა.

3

XIX საუკუნის მანიკენებისა და
ხელოვნური ადამიანის ქმნილებათა
რომანტიკული მისტიციზმიდან
XX საუკუნის აბსტრაქტულ
რაციონალიზმამდე

შედარებით უსაფრთხო გზაზე, რომელზეც განმანათლებლობისა და რაციონალიზმის მიმდევარი ადამიანი ვითარდებოდა, არსაიდან, სიბნელიდან გამოჩნდნენ, შემდეგ დაჭვუდნენ, **მოხაიჯები, მანაქანები, ავთომატები, ჰომონაქები**, ხელოვნური არსებები, ისინი ბუნების ყველა ქმნილებას დასცილდნენ, მოჰქონდათ რა თან სრული დამცირება, **ყვანი** ადამიანური ოცნება, **სიკვდილი**, საშინელებანი და შიში. დაიბადა **მანაქანი** მოძიარების ზებუნებრივი ძალის რწმენა, შმაგი ვნება შეექმნა **მანაქონი**, რომელიც დაძლედა ადამიანის მგრძნობიარე ორგანიზმს თავისი სრულყოფილებითა და გარდაუვალობით. მიუხედავად ამისა, ეს ყველაფერი, ჭერ კიდევ დემონიზმის ნისლში გახვეული, თაღლითობის, უკანონო ქმედების, კუდიანობის, დანაშაულისა და ღამის საშინელებათა ზღვარზეა. ეს **მანაქანობა** - **ლიტერატურა** იმ დროს ეკუთვნოდა, როდესაც ადამიანის დემონურმა გონებამ **ხომონაქი** ადამიანი შექმნა.

რაც იმავდროულად ბუნების მიერ შეზღუდული ადამიანური ქმედების ფონზე **ბანაქისადმი** რწმენის უცაბედ დაკარგვას გულისხმობდა.



რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, იგი უკიდურესად რომანტიკული და ეშმაკური მცდელობებიდან გამომდინარეობდა, რათა არ ელიარებინათ ბუნების უფლება შეექმნა, **ხასონადი** ან თუნდაც **მატაქიანისა** მოძიარობა, **ბანაქისად** უფრო და უფრო დამოუკიდებელი და საშიშად დაშორებული, მიმართულება **“ლიტერატურა საშინაოდ”**, **ხონსაქაქიზონისა**, **ფანაქონადიზონისა**, **მანაქონისა**, **აბსაქაქიზონისა**, და საბოლოოდ **უკიბანადი** **ჰონაქონისა**, რომელიც ხე-

ლოვნების ნიმუშის მხოლოდ „ფიზიკურ არსებობას“ ცნობდა. მე ჩემი საკუთარი შეგნებისა და პირადი კმაყოფილებისათვის ვალიარებ, ტექნოლოგიისა და მეცნიერების ასეთი ასაკოვანი ზღაპრულად უღირსი გენეალოგიის ამ სარისკო ჰიპოტეზას.



4

დადაიზში ამკვიდრებდა „მზა სინამდვილეს“ ან სიცოცხლის ელემენტებს და ამით ანგრევდა ხელოვნების ნიმუშის ერთფეროვნებისა და შესატყვისობის კონცეფციებს, ჩამოყალიბებულს სიმბოლიზმის, L'Art Nouveau-სა და კრევის მიერ

მაგრამ ნება მიბოძეთ, კრევის მარიონეტს დავუბრუნდეთ. ხელოვნური და მექანიკური პროდუქციის - მანეკენის ცოცხალი მსახიობით შეცვლის კრევისეული იდეა, ხელოვნების ნიმუშის სრულყოფილი თანხვედრის შენარჩუნებისთვის, უვარგისია. შემდგომმა გამოცდილებამ, რომელმაც ხელოვნების ნიმუშის სტრუქტურული ერთფეროვნება გაანადგურა, კოლაჟებსა და ნაკრებებში „უსხო“ ელემენტების შემოტანით აჩვენა, „მზა, სინამდვილის მიღება, სრული დამოწმება, გაცნობიერება „შემთხვევის“ როლისა; ხელოვნების ნიმუშის განთავსება ცხოვრების სინამდვილისა და ხელოვნების ბეჭდულობის ბასრ ზღვარზე - ყოველივე ამან ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდანვე უმნიშვნელო ექვები წარმოშვა, სიმბოლიზმისა და L'Art Nouveau-ოსპერიოდში. ერთადერთმა ალტერნატივამ: ან დამოუკიდებელი ხელოვნება და ინტელექტუალური სტრუქტურა, ან ნატურალიზმის საფრთხე, შეწყვიტა თავისი არსებობა, რადგან აღარ იყო ერთადერთი. თუ კი თეატრი საკუთარი სისუსტეების დროს, დაექვემდებარა ცოცხალი ადამიანის ორგანიზმს და მის კანონებს, იგი დაეთანხმა, მექანიკურად და შესაბამისად, ცხოვრების იმიტაციის გარკვეულ ფორმას: მის ხელახალ წარმოდგენასა თუ ხელახალ წარმოშობას. მეორეს მხრივ კი, როდესაც თეატრი ძლიერი და საკმარისად დამოუკიდებელი იყო, რათა საკუთარი თავი ცხოვრებისა და ადამიანის ზეწოლისგან გაეთავისუფლებინა,

მან ცხოვრების ხელოვნური შესაბამისი ნაწილი წარმოშვა, კიდევ უფრო ცოცხალიც კი, რადგანაც ისინი აბსტრაქტულ სივრცესა და დროს დაემორჩილნენ, რითაც აბსოლუტურ ერთიანობას მიაღწიეს.

დღესდღეისობით, მსგავსი არჩევანი არც მნიშვნელოვანი და არც განსაკუთრებული არ არის. რადგანაც ხელოვნებაში ახალი მდგომარეობაა და ახალი გადანაწილება.

„სიხაჟნილი“ სინამდვილა ცხოვრებიდან ამოვარდნილი აღმოჩნდა - და მას გაუჩნდა შესაძლებლობა აიჩაჟნა, აიხაჟნა ან აიხაჟნა ბაჟითიანაბაჟიუ ხელოვნების ნიმუშში; ახლავს გაცილებით უფრო მომზიბვლელი და უფრო ძლიერ რეალურია, ვიდრე ნებისმიერი ხელოვნური კონსტრუქცია ან აბსტრაქტული არსებობა, ან ვიდრე ბრეტონის „საოსაჟი“ სიურეალისტური სამყარო. ჰეფენინგები, მოვლენები, ბარე სამყარო წარმოადგენს უდიდეს სტიმულს, რათა დააბრუნოს უკან რესპექტაბელურობისაკენ დღევანდელ დღემდე მოძულებული სინამდვილის ფართო შრეები, რომელიც თავისუფლდება პრაქტიკული მოვალეობათა ტვირთისგან.

პრაგმატული სინამდვილის ასეთმა „აიჩაჟობა“⁶⁹, რომელიც კვალს ტოვებდა პრაქტიკულ ცხოვრებაში, გაცილებით უფრო გააღვივა ადამიანის წარმოსახვა ვიდრე ოცნებების სურეალისტური სინამდვილე. შესაბამისად შიშმა ცხოვრებისა და ადამიანის პირდაპირმა ჩარევამ ხელოვნებაში დაკარგა თავისი მნიშვნელობა.

5

ჰეფენინგის „სრულქმნილი სინამდვილიდან,, - ხელოვნების ნიმუშის ელემენტების დემატერიალიზაციამდე

ყოველგვარი მიმზიდველობის მიუხედავად, ესეც კი, გარკვეული დროის შემდეგ, საჩაროდ მიღებულ, საყოველთაო და ვულგარულ, უბრალოდ ჩვევად გადაიქცა. სინამდვილით მანიპულირება, თითქმის რიტუალური, ხაიკონაჟი მებომაჟიუბის წინააღმდეგ მიმართულ პროტესტთან და ხელოვნებისთვის განკუთვნილი აბიტიის წინააღმდეგ ასოცირებული, თანდათანობით განსხვავებულ შინაარსსა და მნიშვნელობას გულისხმობდა. ობიექტის მატერიალური, ფიზიკური აიხაჟობა და აწყობა დრომ,



69. დეკალოგი - ძველი აღთქმისეული ათი მცნება (აქ: ძირითადი კანონი)

რომელშიაც ნებისმიერი ქმედება ან საქციელი შეიძლება განიხილოს - აღმოჩნდა რომ ამოწურა თავის შესაძლებლობები და მოსაწყენი გახდა. მათზე აღმატება ნიშნავდა ამ ნიშნებიდან მატერილური და ფუნქციური მნიშვნელობის მოშორებას, ხას მათი იორიანულის ტოლფასია.

(აქედან მოყოლებული დღემდე, კვლავ გახსნილია და გრძელდება განხილვები დაკავშირებული ჩემს საკუთარ ხელოვნებასთან).

ობიექტი "სკამი", (ოსლო, 1970 წელი) უ შ ი ნ ა ა რ ს ო ხ დება, გ ა მ ო ხ ა ტ ვ ი ს,

კ ა ვ შ ი რ ე ბ ი ს, პ ა ს უ ხ ე ბ ი ს, დაგეგმილი კ ო მ უ ნ ი კ ა ც ი ი ს ნიშნების გარეშე, მისი გ ზ ა ვ ნ ი ლ ე ბ ი ს გარეშე; იგი არაფრისაქენ არ შემოტრიალებულა და იქცეოდა მანქანად. სიტუაციები და ქმედებები დაერთო მათ საკუთარ ბაქამოებას, ნიშნებათა (შეუძლებელი თეატრი 1973) ჩემს მანიფესტში სახელად „კამბრიოლაჟი“ აღმოჩნდა უკანონო შაჟი ტერიტორიაზე, სადაც ხელშესახები სინამდვილე მის უნიკალ ბაბი-ძანებას იღებდა. ფიქსის, მაქსიმუმისა და მინიმუმის მნიშვნელობა უფრო და უფრო ნათელი ხდება.



6

ორთოდოქსალური კონცეფტუალიზმის უკუგდება და „ოფიციალური მასობრივი ავანგარდი“

მე სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები რომ ხელოვნებას სასოცხლის ჟონსაჟსინ მხოლოდ და მხოლოდ სასოცხლის ნაბეზობაშ შეიძლება დაუბრუნოს ჩვეული გაგებით (კვლავ კრეგი და სიმბოლისტები). ღამე-ბაჟიხიანიხასინის პროცესი მკვიდრდება ჩემს ხელოვნებაში, მაგრამ მთელი ორთოდოქსალური ლინგვისტიკის და კონცეპტუალიზმის შემოვლით. იგი ნამდვილად შუა გზაზე აღმოჩნდა ტრანსპორტის ვებერთელა საცობის გამო ამ ახალ ოფიციალურ მარშრუტზე. სამწუხაროდ იგი დაეძინაბაჟი მაგისტრალის უკანასკნელი მონაკვეთია, ზედ გამოკრული აფიშებით ბოტა-ლიხი ხელოვნება, ყვანაჟიხი ხელოვნება, ყვანა ხელოვნია, ხელოვნება მენს ბონებაში და ა.შ.

მე ვერ ვიტან ბრბოს. 1973 -ში მე ახალი მანიფესტის მონახაზი დავწერე ამ ყალბი სიტუაციის გათვალისწინებით. იგი ასე იწყებოდა:

ვერდნიდან, კაბარე ვოლტერიდან და მარსელ დუშანის “ტუალე-ტიდან” მოყოლებული, როდესაც „არტისტული საზოგადოება“ ლამის დაყრუვდა თიკ ბერტას ბადანყახილიაბათა კეკა-ქუხილით, დარჩა როგორც ერთადერთ ადამიანურ შესაძლებლობად, მაგრამ ჯერ კიდევ მემარცხენეობად, რასაც უკვე ადგილი ჰქონდა გარკვეულწილად ან ჯერ კიდევ რჩება წარმოუდგენლად.

იგი დიდი ხნის მანძილზე რჩებოდა შემოქმედების ძირითად სტიმულად, ხელოვნების პირობად და განსაზღვრებად. არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ, ათასობით საშუალო ინდივიდი ყოველგვარი ყოყმანისა და წყენის გარეშე ღებულობს გადაწყვეტილებას. გადაწყვეტილება გადაიქცა ბანალურ და საყოველთაო საქმედ. რაც ადრე საშიში გზა იყო, ახლა მოსახერხებელი ტრასაა, დაცვითა და სიგნალებით გაუმჯობესებული. სრულყოფილი ქმნილება უზრუნველყოფილია გზამკვლევებით, სახელმძღვანელოებით, გრაფიკებით, მაჩვენებლებით, ცენტრებით, ხელოვნების კომპლექსებით. ჩვენ არტისტ-რეინჯერების, ქუჩის მხედრების, არტისტ-მძარცველების, არტისტ-ფოსტალიონების, ეპისტოლარული მწერლების, მეწვრილმანეების, სათითების გამყიდველების, ოფისებისა და სააგენტოების მეპატრონეთა საყოველთაო მოხილხიანის მოწმენი ვხდებით. მოძრაობას ახლა უკვე ამ ოფიციალურ გზატკეცილზე, უმნიშვნელო ნაჭდაბნით და ყალბი წარმატებული *coups de théâtre*⁷⁰ ემუქრება, რომელიც დღითიდღე იზრდება. ყოველივე ამას უნდა ჩამოვშორდეთ რაც შეიძლება სწრაფად. ეს არავითარ შემთხვევაში არ არის მარტივი, მეტიც, როდესაც ბრმა და უმაღლესი პრესტიჟით დასპონსორებული ინტელიგენცია გონიერსა და სულელის მსგავს იცავს, ყველგან მავანი უკანაბრები თავის ზენიტშია.

7

ოფიციალური ავანგარდის მიღმა.
ჩნდებიან მანეკენები



ჩემმა პირდაპირმა უარმა გამეზიარებინა კონცეპტუალისტების გადაწყვეტილებები, მიუხედავად ამისა მაინც ისინი აღმოჩნდნენ ერთადერთ შანსად ჩემს მიერ არჩეულ გზაზე, რამაც მაიძულა განმეთავსებინა და განმესაზღვრა ზემოთ ხსენებული ფაქტები, ჩემი ხელოვნების უწინდელ ეტაპზე, ერთის მხრივ გზები, რომლებსაც შეიძლება ჩემთვის შემოეთავაზებინა

70. *coups de théâtre* - თეატრით შემოტევა

მეტი შესაძლებლობები შუასნობიანი III მე უფრო თავდაჯერებული ვარ ასეთ სიტუაციებში. ყოველი ახალი პერიოდი იწყება უმნიშვნელო და აუღიარებული მცდელობებით, ზერელედ გათამაშებული, რომელსაც თითქმის არაფერი აქვს საერთო უკვე აღიარებულ მიმართულებებთან, პირადულია, ინტიმური, მე ვიტყვდი უსირცხვილოც. გაურკვეველი. მაშინაც და ახლაც. რთულია! ასეთია ყველაზე მომხიბვლელი და მნიშვნელოვანი მომენტები შემოქმედებისა.



უცბად, მანეკენის ბუნებით დავინტერესდი. მანეკენმა ჩემს დადგმაში „ნაციის ქათამი“ (ვიტკევიჩის მიხედვით) 1967-ში, მანეკენებმა „მანალაებში“ (აგერთვე ვიტკევიჩისა) 1970-ში, თავისებური როლი ითამაშეს: ისინი მსახიობთა ექსტრა ორგანოთა მსგავს არამატერიალურ გაგრძელებად გადაიქცნენ, სადაც მსახიობი მანეკენის „მეპატრონე“ იყო. როდესაც მე ისინი უხვად გამოვიყენე სლოვაკის ბაილინაში, მაშინ ისინი ცოცხალი პერსონაჟების ოჩაქაში იყვნენ. გარკვეულწილად ისინი უფრო მაღალი სნობიზმით იყვნენ დაჯილდოვებული, რასაც მიაღწიეს „მას შემდეგ, რაც აღესრულნენ“. ის მანეკენები ახლა შესაძლებელია სიხვედის მიერ იუყვნენ დალდასმულნი.

8

მანეკენი, როგორც „უმეაბჯნისი ხანბის სინამდვილის“ ნიშანი. ისეთივე როგორც ზღვაის ბანასი პოცედურა. ისეთივე როგორც ახიხაქი ობიექტი, მანეკენი, სიხვედის შეტყობინება, მსახიობის მოდელი

მანაქანი რომელიც მე 1967 წელს გამოვიყენე თეატრ „კრიკოტ 2“-ში („ნაციის ქათამი“), შემდეგ „მარადი მომლოცველში“ და „აღამიანური amballages“-ში⁷¹, იყო მომდევნო ფიგურა, რომელიც ბუნებრივად აღმოჩნდა ჩემს „კოლექტიაში“, როგორც კიდევ ერთი ფენომენი, ჩემს მიერ ხანგძლივად ნალოლიავებ რწმენას რომ ეხმიანება, რომელიც წარმოადგენს უმდაბლესი რანგის სინამდვილეს, უღარიბეს და ყველაზე საძულველ ობიექტებს, რომელთაც შეუძლიათ სრულად ახსნან ობიექტის ნიშანი როგორც ხასიათი

71. Amballage- შეფუთვა

ხელოვნების ნაწარმოებში. მანეკენები და ცვილის ფიგურები ყოველთვის არსებობდნენ აღიარებული კულტურის პერიფერიებზე, მათ არ ჰქონდათ არავითარი მომავალი ბაზისი დახეობა გამოკეტილები, საექვო ჟონგლიორების ბორკილებში, დახვეწილი ხელოვნების სალოცავებისაგან მოშორებულნი, აკმაყოფილებდნენ ვულგარული გემოვნების ცნობისმოყვარეებს. მაგრამ სწორედ ამიტომ ისინი და არა აკადემიური, სამუზეუმო ნიმუშები იყვნენ, რომელთაც შეეძლოთ შემოეთავაზებინათ ფარდის მიღმა სინათლე.

მანეკენებს ასევე ბოქსად გამოყენების ასპექტიც გააჩნიათ. ამ ქნილებათა არსებობას, რომლებსაც თითქმის მკრეხელური და საიდუმლო ხერხით ადამიანის მსგავსი ფორმა ჰქონდათ მიცემული, რაც ერეტიკული პროცედურების შედეგია, ნიშანი წყვდიადისა, სიბნელისა, ადამიანურ მისწრაფებათა შმაგი ბუნებისა, დანაშაულისა და სიკვდილის კვალისა, რაც წარმოადგენს შემეცნების წყაროს. ეს სწორედ ის ბუნდოვანი და ამოუხსნელი გრძნობაა, როგორც ავბედითი შეტყობინება სიკვდილისა და არარაობისა, მოედინება რა ჩვენსკენ არსებისგან, რომელიც მოჩვენებითად ცოცხალია, მაგრამ არ გააჩნია ცნობიერება და არანაირი ბედისწერა - ეს ის შეგრძნებაა, რაც ბოროტების გადახრების და იმავდროულად მომხიბვლელობის მიზეზს წარმოადგენს.

განკიცხული და მოჭადლოებული.

ყველა არგუმენტი შესუსტდა გაკიცხვისას. პირველ რიგში, თავად თამაშის შესრულების მექანიზმია მეტად მგრძნობიარე ბრალდებებისადმი, რადგანაც იგი დაუფიქრებლად იქნა მიჩნეული მ ი ზ ნ ა დ და შეიძლება შექმნილი იყო შთაბეჭდილება დანაწილებისა შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ფ ო რ მ ე ბ ს შორის: მიხატვასთან და ნახმოვანსთან ერთად, მარტივი ხერხებით, ესტეტიკურ კონცეფციასთან გადახრის შესაბამისად, მახატების თაღლითური, შარლატანთა მეთოდების გამოყენებით ემსახურებოდა, როგორც მახე გულუბრყვილობათთვის, რათა შეცდომაში შეყვანათ მაყურებელი.



საკითხი სრულად იყო შედგენილი ბრალდებებისგან, რაც ფილოსოფიურ კრილში პლატონიდან მოყოლებული, ხშირ შემთხვევაში დღემდე, ხელოვნების მიზნად განიხილებოდა, აღმოჩენა ყოფიერებისა და მისი სულიერი არსისა და არა მსოფლიოს მატერიალური

გარსისა, რომელიც თავის მხრივ მოჩვენებითი შარლანტანობით, წარმოადგენს არსებობის უმდაბლეს დონეს.

მე არ მჭერა რომ მანქანა ან (ცვილის ფიგურამ) შეიძლება შეცვალოს სოსხანი მსახიობი (როგორც კლეისტი და კრეგი მოითხოვდა). ეს ძალიან იოლი და გულუბრყვილო იქნებოდა. მე ვკიდლობ, განვსაზღვრო მიზეზები და დანიშნულება უჩვეული არსებობისა, რომელიც უცბად შეიჭრა ჩემს ფიქრებში და იდეებში. მისი საჭიროება შეესატყვისება ჩემს უკიდურესად ძლიერ რწმენას, რომ ცხოვრება ხელოვნებაში შეიძლება გამოიხატოს მხოლოდ სიცოცხლის ნაკლებობით და მიმართვით სიჩვენიდან, ბამოსვლიდან, სისახიიდან და ნებისმიერი შახუბინების სიმცირით. ჩემს თეატრში, მანქანი უნდა იქცეს ხორცშესხმულ მოქანდაკედ და სიჩვენიის ძლიერი გრძნობის გადამტანად დამკვდართა პირობად - მოდელად ცოცხალი მსახიობისთვის.



9

ჩემი დამოკიდებულება კრეგის მიერ აღწერილი სიტუაციის მიმართ. სოსხანი მსახიობის გამოჩენა, როგორც რევოლუციური მომენტისა. აღმოჩენის ბამოსახიიდან აღმოჩენა.

მე ვლებულობ ჩემს მოსაზრებებს თეატრიდან, მაგრამ ისინი სრულიად ეხმიანენიან დღეს აღიარებულ ხელოვნებას. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ გამოხატვის ფორმები, რომელშიც აღმოჩნდა მსახიობი, აღწერილი კრეგის მიერ და განხილული როგორც გამანადგურებელი ბრალდება, შედგენილი იყო მის მიერვე, რათა ემსახურა ათვლის წერტილად მის იდეას - სიჩვენი-მსახიობიდან "მიმდინებამში". თუმცა მე ვარ კრეგის არნახული სიძულვილისა და ვნებიანი ცვლილებების თაყვანისმცემელი - განსაკუთრებით შევესწარი რა თანამედროვე თეატრის ტოტალურ დაცემას - ჯერ კიდევ სრულიად ვეთანხმები მისი მრწამსის პირველ ნაწილს, რომელშიაც იგი უარყოფს თეატრს, როგორც დაწესებულებას, მიზეზს არტისტული არსებობისა, მე უნდა გავემიჯნო მის ცნობილ გადაწყვეტილებებს მსახიობის ბედის შესახებ. იმ მომენტში, როდესაც მსახიობი პირველად გამოჩნდა

აუდიტორიის წინაშე (თანამედროვე ტერმინოლოგია რომ ვინმაროთ), მეჩვენება საწინააღმდეგო, რადგანაც არის რ ე ვ ო ლ უ ც ი უ რ ი

და ა ვ ა ნ გ ა რ დ უ ლ ი. მე შევეცადე კიდევაც შემედგინა და „მიმწერა ისტორიისთვის“ საწინააღმდეგო გამოხატვა, მოვლენების უკუმ-ნიშვნელობით:

...რელიგიური რიტუალებისა და წეს-ჩვეულებების, ცერემონიებისა და სათამაშო ქმედებათა საერთო წრე, ჰილანსამ გაარღვია, რომელმაც სარისკო გადაწყვეტილება მიიღო ბანოიკსონი კულტურულ საზოგადოებას. ის არ ხელმძღვანელობდა სიამაყის გრძნობით (როგორც კრეგთან), ანდა სურვილით მოქცეულიყო ყურადღების ცენტრში. ეს ძალიან იოლი გამოსავალი იქნებოდა. იგი უფრო მეტად შფოთიანი უნდა ყოფილიყო, მოკამათე, ერეტიკოსი, თავისუფალი და ტრაგიკული, თუ კი იგი ოდესმე გაბედავდა პირისპირ დარჩენილიყო საკუთარ თავთან და ბედისწერასთან. თუ კი ჩვენ დავამატებთ: „...თავის ხილსთან პირისპირ“, ჩვენ აღმოვჩნდებით მსახიობის წინაშე. ხელოვნების სამფლობელოში ამბოხი მოხდა. აღწერილმა შემთხვევამ, ან უფრო მეტად გამოვლინებამ, ალბათ დაბნეულობა გამოიწვია მრავალთა გონებაში და საპირისპირო შეხედულებებში. რასაკვირველია, ახალი შეფასებული იყო, როგორც ღალატი ძველი ტრადიციებისა და რწმენის მეთოდებისა, უწმინდური სიამაყის შემთხვევისა, ათეიზმისა, საშიში, ძირგამომთხრელი ტენდენციებისა, სკანდალისა, უზნეობისა, უხამსობისა; იგი ალბათ გამოიყურებოდა, როგორც იაფასიანი ამპარტავანი უკუღმართი ეგზიბიციონისტი. მსახიობმა თავად დააყენა საკუთარი თავი საზოგადოების მიღმა, რითაც შეიძინა რა თავისთვის არა მხოლოდ შეუპოვარი მტრები, არამედ ფანატი თავყანისმცემლებიც. განსჯა და დიდება ერთდროულად.

სასაცილო და ზედაპირულად ფორმალური იქნებოდა რომ აგვეხსნა ბანოიკსონის ეს აქტი ეგოტიზმით, სახელის მოხ-

ვეპით ან შენიღბული სურვილით ტრაბახისა. რაღაც გაცილებით უფრო მეტი უნდა ყოფილიყო დადებული ფსონზე, რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი გზავნილი. მოდი წარმოვიდგინოთ ეს მომხიბვლელი სიტუაცია:

მათ წინაშე, ვინც ამ მხარეზე აღმოჩნდა, გამოჩნდა პეპინი, რომელიც ზუსტად ისე გამოიყურებოდა, როგორც თითოეული მათგანი, მაგრამ მაინც (ზოგიერთი საიდუმლო და ბრწყინვალე „ქმედებით“), უს-



ნამდვილად შოკის მომგვრელი უნდა ყოფილიყო, ერთ-ერთი მათგანი მეტათიზიკურს, რომ უწოდებენ.

ეს სიკვდილის სამფლობელოდან იყო მოსული გულახდილი მანუჩიშვი-
ბა, რომელმაც მანუჩიშვიში მეტაფიზიკური შოკი გამოიწვია (მოდით საბ-
ოლოდ ჩვენი საკუთარი ტერმინი ვუწოდოთ). იმ ადამიანი, მანუჩიშვის
არსი და ხელოვნების საშუალებანი (კვლავ საუბრის ჩვენი საკუთარი ენა
რომ გამოვიყენოთ), ასევე სიხვედრი და მის ტრაგიკულ და ხშირად სილ-
ამაზეს ეხებოდა.

179

თუმცა კი ჩვენ უფრო ექვმიტანილები ვართ, უფრო ზუსტად ბრალ-
დებულნი უკიდურესი სკრუპულოზურობის გამო

ჩვენ გადავლახავთ ჩვენს შინაგან ცრურწმენებს და შიშებს
და, იმისთვის რომ უფრო ზუსტ სახეს მივუახლოვდეთ
და შესაძლებელი შედეგების გამო

ჩვენ დავაარსებთ საზღვრის კოორდინატებს რომელთაც საკუთარი
სახელი ექნებათ:

სიხვიდის მდომარეობა

რადგანაც იგი უკანასკნელი ნავსაყუდელია
რომელსაც ხელს აღარ უშლის არანაირი კონფორმიზმი
ხელოვნებას და ხელოვნების მდომარეობასთან.

...ეს თავისებური დამოკიდებულება

ორივე შეფიქრიანებული და მიმზიდველი

ს ი ც ო ც ხ ლ ი დ ა ნ ს ი კ ვ დ ი ლ ა მ დ ე

ისინი, ვინც არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ჯერ როდესაც ცოცხლები იყვნენ
და არანაირ საბაბს არ იძლეოდნენ

მოულოდნელი წარმოდგენების შესაქმნელად

უსარგებლო დანაყოფებად, დაბნეულობები

ისინი გ ა ნ ს ხ ვ ა ვ ე ბ უ ლ ნ ი ა რ ი ყ ვ ნ ე ნ

და არ სუთქავდნენ

და ამ აშკარად შესაძლებელ მაგრამ

როგორც ყველა დავინახავთ, უფრო მნიშვნელოვან საკუთრებას

ისინი მარტივად, დროულად და პატივისცემით

შ ე უ მ ჩ ნ ე ვ ლ ა დ

დღევანდლობამდე, უცბად

მ ო პ ი რ დ ა პ ი რ ე მ ხ ა რ ე ს, ჩ ვ ე ნ ს პ ი

რ ი ს პ ი რ

ჩაგვაფიქრებენ

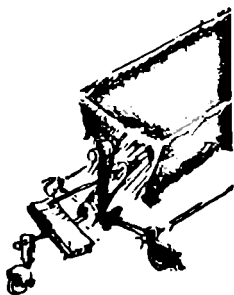
თითქოს პ ი რ ვ ე ლ ა დ ხ ო მ ა რ დ ა ვ ი ნ ა

ხ ე თ ი ს ი ნ ი

ისინი გამოფენილნი არიან, საექვო ცერემონიაზე:

პატივცემული და უარყოფილი

შეუდარებლად უცხო



და უსასრულოდ უცნაური, და კვლავ:
როგორღაც ყველა მნიშვნელობა ჩამორთმეული,
სათვალავიდან ამოღებული

უმცირესი იმედის გარეშე რომ რაიმე ადგილი
დაეკავებინა

ჩვენი ცხოვრების „სრულ“ ურთიერთობებში
რომელიც შესაძლებელია, ნაცნობი და მისაღები
იყოს მხოლოდ ჩვენთვის მაგრამ უმნიშვნელო მათ-
თვის.

თუ კი ჩვენ დავეთანხმებით რომ ცოცხალთა
განსაკუთრებული საკუთრება

არის მათი შესაძლებლობები და სიმსუბუქე რათა
გადააბას საერთო და მრავალჯერადი ცხოვრების ეული ურ-
თიერთობები

შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ

როდესაც პირისპირ ვართ სიკვდილთან

როცა უცაბედი და საკვირველი რეალიზაცია იბადება ჩვენში

რომ ეს აუცილებელი საკუთრება ცოცხალისა შესაძლებელია

მათი სრულიად მწირი განსხვავებების მიუხედავად
მაგრამ ესაა რანიც არიან

განსხვავებულნი

მათი სამყაროსეული არსით

შეუბრალებელ დაუმორჩილებლობაში ან სხვა ნებისმიერ საპირისპირო
ილუზიაში

მათი ჩვეულებით, შეთანხმებით, ყოველთვის ფასეული საკუთრებით,
უხილავის შესხენებისა,

ეს არის მხოლოდ მკვდარი,

რომელიც გადაიქცევა

ხილულად (სიცოცხლისთვის)

ასე რომ, ამ უმაღლეს ფასად

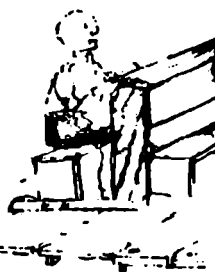
მათი ცალკეული წარჩინებული მდგომარეობისა

მათი ბაჩხმობისა

და თითქმის

ჯამბაზური.

მყვირალა ფერებისა.



მკვდარი კლასი⁷²

თაქეშ ხანაოხის ძემატუნი სანსი

თეატრი “კრიკოტ 2”

საქლასო ოთახი

ჩენი მოგონების მივიწყებული უკანასკნელი ნარჩენებიდან, სადმე მიყრუებულ კუთხეში, ხის დამგვრეული სასკოლო მხეხვის რამდენიმე რიგი ისახება...

გამოშიგნული წიბნები ფურცელ-ფურცელ დაშლილია მგვერში...

ორ კუთხეში, მოგონება ხანგრძლივ სასჯელზე დაფარულია, როგორც დაფაზე ეარცით დახატული გეომეტრიული ფიგურები... სკოლის საპირფარეშო, სადაც პირველად იყო გამოცდილი თავისუფლების გემო...

მოსწავლეები, ჭკუიდან გადასული ცალი ფეხით სამარეში მდგომი ბებრები და სხვებიც აცდენენ⁷³... ხელებს მალლა სწევნ მიაინიშნებენ, რომ ყველამ იცის⁷⁴ და

ასე რჩებიან... თითქოსდა ისინი გოვებენ..

...სასკოლო ოთახი ცარიელდება...

და უცებ ყველა უკან ბრუნდება... ილუზიის უკანასკნელი თამაში იწყება...

მსახიობების *grand entree*⁷⁵..

ყველა პატარა ბავშვით მოდის, რომელნიც გვანან პატარა გვაშებს... ზოგიერთი მათგანი ინერტულად ქანაობს, ეჭიდება სასწარკვეთილი მოძრაობით, ეკიდება, გადაადგილდება თითქოსდა ისინი იყვნენ სინდისის ქეჯნით გართხმულნი მსახიობთა ფერხთით, თითქოსდა მიცოცავენ ამ სახეცელილ არსებებზე... სულიერი არსებები ურცხვად გამოფენენ



72. იბეჭდება 2004 წლის გამოცემის მიხედვით

73. აცდენენ გაკვეთილებს

74. იცინა გაკვეთილი

75. დიდი შემოსვლა – ცირკისთვის დამახასიათებელი

მათი წარსულის საიდუმლოებებს... საკუთარ
ბავშვობაში მიღებული ყველა ნაპაწრით

მკვდარი კლასის DRAMATIS PERSONALE⁷⁶

მოსამსახურე ძალი პრიმიტიული
კუდიანი დედაბერი, აგრძელებს თავისი
ყოველდღიური ფუნქციების შესრულებას. მა-
თი ამოება მკვდარი კლასის დანაწევრების
საკითხში ისეთივე აშკარაა, როგორც ნივთების
მრავალმნიშვნელობა ცირკში. უმდაბლესი
ფუნქცია ობიექტების ადამიანებში გადასვლისა. და აშკარა გან-
ბანვა ადამიანთა სხეულებისა განსაზღვრავს მოსამსახურე ქალის
- სიკედილის სამომავლო სამოქმედო სფეროს. მისი საბოლოო
მეტამორფოზა საროსკიპოს სამინელ მეპაგრონედ ქცევამია, რო-
მელიც ყველაზე შორსმავალ იდეებს უკავშირდება ჭეშმარიტად
უკომპრომისო, მაგრამ ადამიანური თანხმობისა: სიკედილი -
სირცხვილი - ცირკი - ლეობა - სქესი - მლიქვნელობა - ნაგავი
- დეგრადაცია - დამლა - პათოსი - აბსოლუტია...

დამლაგებელი ქალი კითხულობს “ახალ ამბებს” ...1914...

პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისი... აესტრიის გვირგეი-
ნოსანი პრინცის მკვლელობა სარაევოში.. დარაჯი აესტრიის ნა-
ციონალურ პიმნს მღერის “...ოპ, ღმერთო, შეეწიე ჩვენს იმპერა-
ტორს...”

(აესტრიის მიერ ლაგამ ამოღებული პოლონეთის ნაწილში
მმართველი პაბსბურგელი მონარქის მოწყალე ფიგურა ჩვენი
ბებიების მომხიბვლელი ახალგაზრდობის სიმბოლო იყო, რაც ამ
დიდებული მარიონეტის დაცინეაც იყო.)

დარაჯი - “ყველაზე დაბალ საფეხურზე” მდგომი პიროვნება-
საკლასო ოთახისგან განუყოფელი, რომელშიც წარსული - აწმყო
დროის მთელი მელანქოლიაა თავმოყრილი, რამდენადაც იგი თა-
ვის სკამზე იჯდება მარად და მარად დაუსრულებლად - და მისი
საუჭვო დაბრუნებები სიცოცხლეში, არის კელაე მორიგი ოინები გა-
თამამებული კლასში, რაც სერიოზულად არ უნდა იყოს აღქმული...



ძალი ზანჯრის მიღმა. ჟანჯარა ექსტრაორდინალური სა-
განია, რომელიც ჩვენ გვმიჯნავს “იმქვეყნიური სამყაროსაგან”,
“ამოუცნობისაგან”... სიკვდილისაგან...

სახეს ჟანჯრის მიღმა - სასწრაფოდ სურს რაღაცის გადმოცემა,
სურს რაიმე დაინახოს რაღაც არ უნდა დაუჯდეს; საგანგებო უმ-
წეობის გრძნობით ის აკვირდება ყველაფერს რაც მის ირგვლივ
ხდება და მისი მწირი კომენტარი ხდება სულ უფრო და უფრო
ბოროტი და გესლიანი; ის გარდაისახება ფურიად და მისი ლირ-
იკული თანადგომა საგამაფხულო პიკნიკისა მთავრდება გიჟური
ტერორით და სიკვდილით.

მოხუცი კაცი ტუალეტში - მის სკოლის საპირფარეშოში
როგორც უწინ, ამ გასაკუთრებულ ადგილას სადაც მარტოობა
თავისუფლების ზღვარზე მერყეობს...

უსირცხვილოდ შემომჯდარი და ჩაფლული უსამღერო ან-
გარიშებში (აღბათ ადრე მაღაზიის მფლობელი იყო პაგარა ქა-
ლაქში)... გკივილითა და მრისხანებით დამუხტული აგრძელებს
გაურკვეველ კამათს თავის ღმერთთან... ამ სკანდალურ სინას
მთაბე...

მოხუცი კაცი ველოსიპედით, რომელიც არ შორდება პა-
გარა ველოსიპედს,

საყოდავ და დამტვრეულ სათამაშოს მისი ბავშვობიდან...
რითაც იგი ჩვეულებრივ დასეირნობს ღამ-ღამობით, მხოლოდ
სიერცე გაუგებრად შემჭიდროვდება მერხებიანი საკლასო ოთახ-
ის კედლებით... და იგი ის არ არის, ვინც მის ამ გროტესკულ
გადაადგილების საშუალებაზე, არამედ მკედარი ბავშვია გაშლი-
ლი მკვლავებით... ყველაფერი ეს ხდება ღამის ბაჰკვეთილზე და
სიზმარში...



ძუჩა & მთვარეული სკოლიდან მოყოლე-
ბული იყო განთქმული თავგასულობით... მას
პრეტენზია ჰქონდა რომ ყოფილიყო მოდელი,
ლიცენზირებული მანეკენი, რომელიც საჯა-
როდ ხშირად იდგა შიშველი... უცნობია ახდა
თუ არა მოგვიანებით მისი ოცნებები...ახლა
კი ამ მკდარი კლასისსიზმარში იგი ას-
რულებს თავის ურცხვ მოგზაურობას მერხების
ირგვლივ და უხამსი ექსტით თავის მკერდის
დემონსტრირებას ახდენს...

ჩამორჩენილი მოსწავლე - ნეპოლო-გაზის ბამავრცელებელი ამჩნევს კოჭლებურ მოსწავლეს, ყველას მიერ იგნორირებულს, თანაკლასელების სადიზმით ავადმყოფობამდე მიყვანილს, შეიძლება იძულებულს ემსახურა მათთვის, იგი ალბათ მათ წიგნებს ათრევდა, ან თანაკლასელთა ჩანთებს... სიზმარში, მერხებზე ბაწრით მიბმული, ჯიუტად იმეორებს ბრამატიკის გაკვეთილს... იგი ხმამაღლა წარმოთქვამს ამ გაკვეთილს, რომელიც აღარავის ჭირდება, სრულიად გულგრილი, უმოწყალო კლასის წინაშე... მოგვიანებით იგი გამოიჩენს თავის სედიან ცნობილ თავაზიანობას, ურიტებს თანაკლასელებს მათსავე ნეკროლოგებს...



ძალი მამანიჭური აპვნით სკოლის “ხრიკები” - მოღუმულად და მტკივნეულად “გამიშვლებული”, “შეუმოსაფი”, და “ჭრელი” ინციდენტები, შეცბუნებულად ვრცელდება სიჩუმეში, მაგრამ უფროსთა მიერ შეფასებულია როგორც განვითარების უმდაბლესი ფორმა - არის ცხოვრების ჭეშმარიტად უმთავრასი საკითხი. მათი გულგრილობა და უშედეგობა ცხოვრებაში მათ ხელოვნების უბნებთან აახლოვებს.

ისინი განიცდიან ნოსტალგიას ოცნებებზე და უკანასკნელ საგანთა დასრულებას. მათი “სიცოცხლისუნარიანობა”, “მომწიფებული” განხორციელებისთვის საშინელი, ნებადართული გადაგვარებაა.

ძალი მამანიჭური აპვნით მთელი კლასის მიერ გათამაშებული ბოროტი ხუმრობისსაგანი ხდება; მას დაედევნებიან, იჭერენ და უცნაურ მექანიზმზე სეამენ, რომელიც ჩამონათვალში წარმოდგენილია როგორც “საოჯახო მანქანა”. მისი ფუქციები არაორაზროვანია. გაკერით უნდა ითქვას, რომ ამ თეატრში ყველა გონით თუ ბიოლოგიურ ფუნქციას “აპროტესტებენ” სკანდალური ფორმით. ამ მიზნით გამოიყენება სხვადასხვა სახის “მექანიზმები”, ჩვეულებრივ ბავშვურად პრიმიტიული, მინიმალური ტექნიკური ღირებულების, მაგრამ უსაზღვრო გამომგონებლობის უნარით.

“ოჯახის მანძანას” ამუშავენ ხელით რაც ბრალდებულის ფეხების მექანიკურ

გამლა დახურვას იწვევს. ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ ეს სიციხის დაბადების რიგულია, მოსამსახურე ქალს - სიკვდილის მიქანიკური აპკანი შემოაქვს, რომელიც უფრო მეტად პატარა კუბოს ჰგავს. როგორც უკვე ნათელი შედეგი მიქანიკური აპკანი (ამჯერად პირდაპირი გაგებით) ირწევა ხის ორი ბურთით, რომლებიც გამოსცემენ მშრალ, უმოწყალო ღრჭიალს, ეს სასტიკი ხუმრობაა დამლაგებლის.... დაბადება და სიკვდილი - ორი თანაარსებული - სისტემაა. (ყველა ეს ჰეფენინგი ბუნდოვანი და ამოუხსნელი ხერხითაა დაკავშირებული ჰეფენინგებთან, რომლებიც ამოღებულია პიესიდან, რომლის როლიც უკვე განხილული იყო შესავალში). მაშინ აღარაა გასაკვირი რომ იგივე ქალი მიქანიკური აპკნით, რომელიც იყო მომდევნო უცნაური ობიექტი "ცერემონიების", რაც არის ფურთხება და ნაგვის შეყრა - მღერის იაენანას, რაც სასოწარკვეთილი კივილია...

ბაითვალისწინეთ

ფიგურები მკვლარ კლასში არაერთმნიშვნელოვანი ინდივიდები არიან. თითქოს მიკრულნი და გადახვეულნი ერთმანეთთან ბავშვობიდან შემორჩენილი სხვადასხვა ნაჭრებისა და ნაწილებისგან, კეთილდღეობისგან, წარსული ცხოვრების გამოცდილებისგან (ყოველთვის არა რესპექტაბელურისგან), მათი ოცნებებისგან და ვნებებისგან, ისინი განაგრძობენ დამლას და თვითგრანსფორმირებას ამ თეატრალურ ქმედებაში და სტიქიაში, აუღელვებლად, დაუბრუნებლად მიისწრაფიან რა თავიანთი საბოლოო ფორმისკენ, რომელიც უნდა მოიცავდეს მათ მთელ ბედნიერებას და მათ სრულ გკივილს, მკვლარი კლასის სრულ მიხსიერებას. საბოლოო სამზადისი დიდებული თამაშისთვის სიტარიელთან მზადდება ფაციფუსით.

მას შემდეგ რაც ყველაფერი ეს შედგა თეატრში, მსახიობები მკვლარ კლასშიერთგულად ინარჩუნებენ დრამატული რიგუალის წესებს, რამდენიმე როლს განასახიერებენ პიესიდან, თუმცა ჩანს რომ დიდ მნიშვნელობას მათ არ ანიჭებენ, ისინი თითქოს მექნიკურად



თამაშობენ, თანდაყოლილი ჩვევებით; ჩვენ ისეთი შთაბეჭდილებაც კი გვიჩნდება, რომ ისინი თითქოს განგებ უარყოფენ დაქვემდებარონამ როლებს, რადგანაც ისინი თითქოს მხოლოდ იმეორებენ სხვათა წინადადებებს და ქმედებებს, აკეთებენ რა სახელდახელოდ ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე; ეს წესები დრო და დრო ირღვევა, რადგანაც ცუდად არის შესწავლილი; სერიოზული ნიშნები ჩნდება და მრავალი ნაწყევტი აკლია; ჩვენ უნდა ვეყრდნობოდეთ საკუთარ მიხედვრილობას და ინტუიციას; შესაძლებელია არანაირი პიესა არ თამაშდება და თუ კი არის მცდელობა რაღაცა შეიქმნას ეს ნაკლებ მნიშვნელოვანია თამაშის ამ ფორმისთვის რომელიც დანამდვილებით თამაშდება ამ სიკვდილის თეატრში!



ილუზიათა ეს ქმნილება, ეს დაუღვეარი იმპროვიზაცია, ეს ხალტურა, მედაპირულობა, ამოგლეჯილი წინადადებები, ქმედებათა სიმწირე, მხოლოდ რამდენიმე განზრახვა, ეს სრული მისტიფიკაცია, თითქოსდა ნამდვილად ყოფილიყოს გათამაშებული რაიმე პიესა, ეს “ამაობა” - მხოლოდ ყველაფერ ამას შეუძლია მოგვცეს ჩვენ ეს გამოცდილება და შეგრძნება დიდებული სიცარიელის და სიკვდილის ყველაზე შორეული მღვარისა. “მკვდარი კლასის” სენსის თანამიმდევრობა, “საიდუმლო გარიგება სიცარიელესთან” არაორაბროვნად შეიცავს ამ დიდი თამაშის თეატრალურ ბირთვს.

ეს იქნებოდა გაუმართლებელი ბიბლიოგრაფიული პედანტიზმი თუკი ეყდებით მოვებნოთ ის გამოტოვებული ფრაგმენტები, რომელიც ამ პიესის ფაბულის საფუძელის სრულყოფილი “ცოდნისთვისაა” აუცილებელი.

ეს იქნებოდა განადგურების უმარტივესი მეთოდი ისეთი მნიშვნელოვანი სფეროსი, როგორიცაა “ბრძნობა”.

ამ მიზნით მიზანშეწონილი არ არის გავეცნოთ “ტუმორ მოგვოვის” (ბატონი გეინის სიმსიენე), ი. ვიტკევიჩის პიესას. ეს სწორედ ის პიესა გახლავთ, რომელიც ჩვენ გვემსახურა ზემოთ განხილულის საფუძელად.

“მკვდარი კლასი”

მინაარსი:

წარმოსახვა.

მოთხოვნები პასუხის გარეშე! თითები.

უცაბედი გამოსვლა.

GRANDE ENTRÉE”

აღლუმი.

მკვდარი გაქვრობა

დაბრუნდით ნანგრევებთან

გაკვეთილი “სოცმოწე”

უაწესესანი წარმოსახვა. დიდებული სადღეგრძელო.

ღამის გაკვეთილი.

ველოსიპედიანი მოხუცი ახლის საღამო გასეირნება

ჭურჭი მთვარეული.

მოხუცი ახლი სავირფარეოში.

ქალი ფანჯრის მიღმა.

ჩაძინება.

ისტორიული ჰალუცინაციები.

აოვლი გამგეობის. გრამაფიის გააქვითილი.

ფონეტიკურილაქები.

სახეების შექმნა.

ზარი. შესვენება.

დამლაგებელი ქალის შემოსვლა.

სკოლის დარაჯი წარსულ სრულყოფილ
დროში.

ხმები.

დამლაგებელი ქალის ფრენა.



77. დიდი შესასვლელი - ცირკში დიდი შემოსვლა,
საციკო სანახაობის დაწყება

საოჯახო მანძანა

მშობიარობა.

მემანიკური აკვანი

დიდი საბაზაფხულო დასუფთავება.

საციროკო სიკვდილის რეპეტიცია.

შენობი.

მნიშვნელოვანი გოვლენები იკარგება
ოცნების დროს

გაკვეთილი "პრომეთეუ"

ქუსლთან დაკავშირებული შემთხვევა.

აქლემები.

თითისდაშვება.

ხილული წარმატების მსგავსი.

საიდუმლო აღმასრულებელი საპირფარეშოში.

ჩახლართული ახსნა-განგარტებანი.

სასკოლო საჩივრები.

ქალი შანჯრის მიღმა.

საბაზაფხულო პიანია.



ნაწილი მეორე

ბარიგება სიცარიელესთან.

სადღესასწაულო დაკრძალვა.

გახანგძლივებული ყოველთაშორეთა დღე.

სიმულტანური ორბია.

რობინსონისეული კოლონიზატორული თავგადასავალი.

ისტორიული დაბეროტიკი.⁹

ქალი შანჯრის მიღმა

წარმოდგენის საბოლოო რეპეტიცია.

ნაწილი მესამე

იავნანა.

მანეკენის დიალოგი

სხეულისგან განგანა

მმსტრავაგანტული სამცვიელი ქალისა აკვნით.

78. იგულისხმება რობიზონ კრუზოს მიერ პარასკევას კოლონიზირება

79. ფოტოაპარატის ერთ-ერთი პირველი ნაირსახეობა, გავრცელებული XIX საუკუნეში

წოკისმოგზავნილი ქცევა მოხუცებული კაცისა საპირ-
ფარეშოდან.

ბანცვიფრებული მოხუცებული კაცი ველოსიპედით
ბადაუხვევს ყველასთან ბამოსაფშვიდობებლად
და ამის შემდეგ განაგრძობს მგზავრობას და ყველას ემშვი-
დობება.

სხეულისგან ბანბანვის ბაბრძელება

ბეგბერი ყრუ ეგზიბიციონისტი

მოაქვს დამანებველი ცნობები!

უსასრულობა, ე.ი. ყურის ბამოფხეკა.

ბეგბერი ეგზიბიციონისტის უსაფშველო სირბილი
რომელიც შესაბამისად ირბენს დასასრულისა და მიზნის გა-
რეშე.

კვლავ უცნობი.

უკანალის შემზარავი ლოკვა

უკანასკნელი არბუმენტი.

ორი შიშველი ბვამი, მსხვერპლი მოხუცი კაცისა საპირ-
ფარეშოდან

დამბლა დასცეს

მოხუცი კაცი საპირფარეშოდან მკვდარი ეცემა მის
ავადმყოფ ამხანაგთან ერთად

და ისინი განაგრძობენ რიგრიგობით გაუთავებელ დაცემას
და ადგომას.

ქუჩის & მთვარეულის მრავლნაირი ქმედება

სხეულისგან ბანბანვა ბრძელდება

უცნობის საბრალე არშიყი

აკვნინანი ქალის ყოყმანი.

და ისინი რიგრიგობით გაიმეორებენ თავი-
ანთ უფრო და უფრო ცარიელ და უაზრო ექსტ-
ებს

წიუმწინველი გაუჩინარება

დამლაბებელი ქალის - სიკვდილი

ქუჩაში მოსიარულე, ნეკროლოგების
დამტარებელი და

ორი გამცდენი ბეგბერი კაცი თამაშობს
ნეკროლოგებიანი



ბარათებით და ასე ითამაშებენ ისინი
დაუსრულებლად
მორიბ სკანდალამდე.

დამლაბებელი ძალის-სიკვდილი მის
ახალ სამარცხვინო როლში.

მადლიერი დარაჯი.

ავტობატების თეატრი ბრძელოდება

ყველა იმეორებს მათ გაქვავებულ ქესტებს,
რომელსაც არასოდეს დაასრულებენ, ამ ქესტ-
ებით სამუდამოდ დატყვევებულნი.

ძალი შანჯრის მიღმა მუდმივად იტყირება.



კლასი

“მკვდარი კლასის” დროის უბის წიგნაკიდან

ეს იყო “მკვდარი კლასის” პრემიერამდე რამდენიმე წლით
ადრე. ჩემმა ჰეფენინგების “კომპანიამ”, რომელსაც მე მრავალი
წლის განმავლობაში ვხელმძღვანელობდი, მიაღწია თავის აპო-
გეას “პანორამული საზღვაო ჰეფენინგით”. თვალუნვდენელი
ზღვის სივრცე, სრული მზადყოფნა მრავალი ასეული მონაწი-
ლისა, კომპაქტური “მოდუნების” მდგომარეობა და “შეუპო-
ვრობა” თითქოსდა მზის, ზღვის და სილის მიერ განთავისუფლ-
ებულ დღევანდელ დროში, ქმნიდნენ არაჩვეულებრივად მაღალ
ხარისხს ამ ნაწარმოების “აღმოჩენისას”.

მე ძალიან დიდი იმედი მექონდა ამ აღმოჩენის განვითარები-
სა... ჩემში გამეფებული იყო გაურკვეველი რწმენა, რომ ახლო-
ვდება 20-იანი წლების კონსტრუქტივისტების მიერ ნაწინა-
სწარმეტყველები რეალური სამყაროს გარდაქმნის დრო ხელო-
ვნების ნაწარმოებში და ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის
საზღვრების ლიკვიდაციისა.

მეჩვენებოდა, რომ ცნება “აღმოჩენილი ნაწარმოებისა”
საყოველთაოდ იმარჯვებდა, მაგრამ ძალიან მალე აღმოჩნდა,
მაინც რომ საქმე სრულიად ასე არ არის! (რასაკვირველია, აქ მე
ვსაუბრობ ჩემს საკუთარ პრაქტიკაზე).

მივდიოდი რა ღარიბი პატარა ქალაქის ქუჩაში მე დავინახე პატარა სახლი ორი ფანჯრით. ფანჯრები დაბინდულიყო და დაფარული ქუჩის მტვრით. ალბათ იმ ფანჯრების იქით არავინ არ ცხოვრობდა.

როგორც აღმოჩნდა ის იყო სკოლა. ღარიბი. ამასთანავე მიტოვებული, რადგანაც შუა ზაფხული იყო.

არდადაგების დრომ ის თითქოსდა ცხოვრებისგან განდგომილი გახადა:

განდგომილობის შეგრძნება, რომელიც გამოიჩინა ამ ღარიბი სკოლის კლასის დაბინდული ფანჯრების დათვალიერებამ, უფრო სწორედ "თვალთვალმა", მისი რეალობა ჩემთვის მტანჯველი გახადა.

რ ე ა ლ ო ბ ი ს ე ს მ ტ ა ნ ჯ ვ ე ლ ო ბ ა, იყო, რაღაც უფრო-დიდი და აბსოლუტურად სხვა რამ, ვიდრე ნაცნობი "დასწრება" ნებისმიერი ჰეფენინგის დროს.

მისი გადაულახავი მ ო მ ხ ი ვ ლ ე ლ ო ბ ა და ა ზ რ ი
იყო ფაქტი მისი
გულჩათხრობისა

და

მიუღწევლობისა!

მაშინ მე დავინყე ფიქრი

სასკოლო კლასზე,

ფანჯარაზე,

"გულჩათხრობილ ნაწარმოებზე"...

და

სიკვდილზე...

მოგზაურობის იდეა



უხსოვარი დროიდან და ყველგან მსახიობები თავგამოდებით მოგზაურობდნენ მთელს მსოფლიოში. და ისე კი არა, როგორც ჩვენ დღეს, კომფორტული თვითმფრინავით, არამედ ფეხით, ურმით, სიცივეში და შიმშილში, მთებზე და ზღვებზე.

ცნობისმოყვარეობა მსოფლიოსადმი. ყველაფრისადმი. და ქვეცნობიერი სურვილი შორიდან შეეცლოთ თვალი თავისი დაბადების ადგილისთვის, ხედვის უფრო ფართო კუთხით. მე ვამბობ: არა სამშობლოსთვის, არამედ მხოლოდ დაბადების ადგილისთვის!

სწორედ დაბადების ადგილია სამშობლო. საიდუმლო, განსაკუთრებული ადგილი, რომელიც ძლიერად შეეზარდა ნებისმიერი ადამიანის გენს.

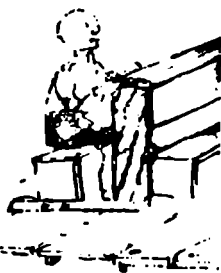
ადგილი, რომლის ლამის, რომ თანდაყოლილი თვისება მდგომარეობს იმაში, რომ ტოვებ მას იმიტომ, რომ ბოლოს და ბოლოს ისევ იქ დაბრუნდე. ეს დაბრუნება ძალიან მნიშვნელოვანი და არსებითია, ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა მცდელობა ამ ადგილზე დაბრუნებისა.

მე ვფიქრობ ასე ფრინველების გადაფრენა ეს საოცარი მოვლენა არ შეიძლება დავიყვანოთ მხოლოდ საკუთარ სამშობლოში "აულიარებელი" მსახიობის პრობლემამდე, "nemo propheta in patria sua"⁸⁰, ანდა მსახიობის პრობლემამდე, რომელიც ეძებს მაღალ კულტურას ვიწრო სივრცის მიღმა და - მშობლიური ღობის ვიწრო სამყაროს იქით.

თუმცა ყველა ჭეშმარიტებანი, შეუთანხმებელი და საყოველთაოდ ცნობილია, მაგრამ საქმის არსიდან გამომდინარე აქ საუბარი მიდის განუსაზღვრელად უფრო დიდზე.

სწორედ იმაზე, რაზეც მგონია, რომ ეხლახან მე საკმარისად გარკვეულად გამოვთქვი აზრი. არ მინდა მოგეჩვენოთ ბანალურად, არ ვიტყვი - სევდა სამშობლოზე. უფრო სწორად - საკუთარ ბავშვობაზე. თუმცა ეს ერთი და იგივეა.

ნოსტალგია, ეს არის მღელვარე შეგრძნება, რომლის უ ქ ო ნ ლ ო ბ ა ც, უჩვეულო სახით წევს მაღლა შემოქმედების ტემპერატურას.



80. არ არის წინასწამეტყველი თავის სამშობლოში - იდიომი - შინაურ მღედელს შენდობა არ აქვს

ავანგარდი

ჩემი აზრით ცნება "ავანგარდი" არ ღირს დავიყვანოთ შეუთანხმებელ ტერმინამდე, რომელიც თითოეულმა შეუძლია მიანეროს თავის თავს. ის ყველანაირი გააზრებული შემოქმედების სიღრმისეულ საფუძველს შეადგენს. ყველგან და ყოველთვის, როგორც კი ჩვენ დავეყრდნობით ხელოვნების გააზრებას, ჩვენ გვაქვს უფლება ვილაპარაკოთ ავანგარდზე.

მე ვთვლი, რომ ცნება "ავანგარდმა" გვერდი აუარა დეფორმაციას.

არა აქვს მნიშვნელობა, რომ თავის დროზე ასეთ განსაზღვრებას არ იყენებდნენ, რომ მომავალში ის შეიძლება შეცვალონ სხვაგვარად და არც თუ ისე მნიშვნელოვანია მისი გენეალოგიის გამოკვლევა.

მისი ჭეშმარიტი აზრი უცვლელად ერთი და იგივეა.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ავანგარდიზმი უპირატესად დამახასიათებელია არა მხოლოდ ერთი რომელიმე ადრეული პერიოდის შემოქმედებისთვის არამედ ავანგარდულ პოზიციებს უნდა (და საჭიროც კია) მოვეჭიდოთ მთელი ცხოვრების მანძილზე. თითქოს მართლაც არც თუ ისე მცირე იმედია ამაში.

არც თუ ისე იშვიათად ამტკიცებენ, რომ ავანგარდისტები ახალგაზრდობაში არიან, რომ ავანგარდი ცხოვრებაში შემსვლელი თაობის ასაკობრივი აფეთქებაა, რომ შემდგომში ყველა მშვიდდება, რომ მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება სერიოზულად დაფიქრდე და შექმნა, რაღაც უფრო სოლიდური, რომ

ავანგარდის პერიოდები - ეს რაღაც თავისებური მომზადებაა, რეპეტიციაა, ხოლო ისინი, ვინც უფრო ლიბერალურები არიან, თვლიან, რომ მსგავსი აფეთქებებიდან, რასაკვირველია საჭიროა სარგებლობის ნახვა "უდიდესი" და "მარადიული" ხელოვნების შექმნისას.

ცნობილია საბაბიც, რომელმაც წარმოშვა ამგვარი აზრი: ავანგარდი შეუძლებელია



უმაღლესი სულიერი დამაბულობის რისკისა და ნონკონფორმიზმის გარეშე. ხოლო ის მოკრძალებული სურვილები იზრდება სანინაალმდეგო სურვილებიდან, ანდა ისინი თავს შეგახსენებენ გასაგები დაღლილობის პერიოდებში, მაყურებლის ნუთებში, რომლებიც სრულიადაც არ გვეუბნებიან იმას, რომ ბოლოს და ბოლოს ჩვენ მივალნიეთ წყნარ ნავსაყუდელს.



მეტ-ნაკლებად გულახდილი იმედები "ერთგვაროვან" (ბოლოსდაბოლოს!) და "დამშვიდებულ" ხელოვნებაზე, რომელიც სერიოზულად და სოლიდურად წარმოადგენს ჩვენს საუკუნეს, - ნაყოფს გულუბრყვილო და პრიმიტიული აზროვნებისა. ისინი აღმოცენდებიან ზედაპირული მრწამსისგან, თითქოსდა ჩვენი ეპოქა, მოქსოვილია თვალშისაცემი განსხვავებით, წინააღმდეგობებით, მგზნებარე კონფლიქტებით, ძალიან დაცილებული ამ "ერთგვაროვნების" მოთხოვნისგან - ანომალიაა, თითქოსდა დაცემისა და დასასრულის ბეჭედი მასზე დასმული.

ამ კამათში სიმართლეზე ჩვენი ეპოქის შესახებ არგუმენტი მისი "ერთგვაროვნებისა", როგორც წესი ჩვეულებაზეა აგებული.

ჩვენთვის თანამედროვეობისთვის, "ერთგვაროვნება" არ შეიძლება იყოს შესამჩნევი, ხ ი ლ ვ ა დ ი. მას მხოლოდ დრო ქმნის. შემდეგ. უკვე ჩვენს გარეშე. და ეს დროის მიერ შესრულებული პროცესი სრულიადაც არ მიდის ჩვენ სასარგებლოდ.

და არა მხოლოდ ეს. ჩვენ გვინდა დავინახოთ ფორმის ერთგვაროვნება, და ამიტომაც არ აღვიქვამთ მის განსხვავებულ სახეობას. ფორმის ცნება, შეზღუდული უხეში ჩარჩოებით და ტრადიციით, ამ მატერიალური ნაჭეჭით, ცნება ჩამოყალიბებული მრავალი ასეული ნლების განმავლობაში, - თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამამძიმებელ ბალასტად იქცა. ჩვენი საკუნისთვის ეს ყველაზე დამახასიათებელი მოვლენაა ხელოვნებაში.

ამ კრიზისის დროს ფორმები და მისი ფუნქცია, გამიჯნულია დღევანდელ დღემდე, ხდება გახსნილი, თავად ფორმა - უფრო მეტად გამჭვირვალე, ხშირად ეფემერული, უფრო მეტად ქმედითი, რომელსაც შეუძლია იოლად გამსჭვალვა სინამდვილის მთელი მატერიისა.

თუკი ასეთ ახალ გარემოებაში ჩვენ შევხედავთ ამ ვითომდაც ქაოსს, შესაძლებელია დავინახოთ სანინალმდეგო და ურთიერთგამომრიცხავი ტენდენციები, შესაძლებელია, ჩვენ შევძლოთ ამოვხსნათ ჩვენი ეპოქის უდიდესი და ლაგებულობა. და მაგალითისთვის, იმპრესიონიზმი უცებ შეეგუება კუბიზმს ან ფუტურიზმს და ა.შ...

ცნებებს "ატელიე" და "სახელოსნო" აკადემიზმის სუნი დაჰკრავს. ისინი ევლინებიან ქვეყანას და "იძენენ წონას" ყოველთვის, როგორც კი აზრი ხევდება და კარგავს განვითარების უნარს. ისინი თავდაპირველადვე დაკავშირებულნი არიან მსოფლიოზე ვიწრო პროვინციალურ შეხედულებასთან და კონტაქტების შეზღუდვასთან ხელოვნებისა და ცხოვრებასთან მთელი მათი მოცულობით, საყრდენი წერტილისა და გადარჩენის ძიებასთან საეკლესიო კანონებში, თითქმის სექტანტური წესებით, გამომგონებლობისა და წარმოსახვის გაქრობით.

ხელოვნებაში გამოკვეთილი და ახალი იდეა ყოველთვის ტოლფასია "სრულყოფილი" გამომსახველობითი საშუალებების. სწორედ, რომ ამაში მდგომარეობს ჭეშმარიტი შემოქმედების "სასწაული", რომ მას აშკარად თანსდევს სრულყოფილება.

მეცნიერებისგან ნასესხები ცნება "ძიება" "ექსპერიმენტატორობა" ხელოვნების სფეროში გარდაიქმნება მოხერხებულ საფარად და კიდევ ერთი საბაბია პრესტიჟის გასაბუქად. შემოქმედება - რეპეტიცია არ არის, შემოქმედება - გადანყვეტაა, "აღმოჩენა".

ხელოვნებაში "აღმოჩენა" ხდება სრულიად მოულოდნელ გარემოებაში, ხშირად სკანდალურში და სასაცილოში, და - მყისიერად.



გარდა ამისა, "აღმოჩენა", უფრო სწორედ "ახალი ათვისების უნარის" შექმნა, შეიძლება შედგეს მხოლოდ იქ, სადაც ხდება მრავალი არც თუ იშვიათად საწინააღმდეგო იდეების შეჯამება, სიმწვავის მაღალ ტემპერატურაზე და, რაც დღეს არაჩვეულებრივად არსებითია, არა პროფესიონალიზმის ვიწრო საკუჭნაოში, არამედ "სხვისი" ტერიტორიების მ ი თ ვ ი ს ე ბ ი თ პროფესიონალური საზღვრების გ ა დ ა ბ ი ჯ ე ბ ი თ, "ლალატი" იმისა, რასაც აქამდე პატივს სცემდნენ, როგორც მოცემული დისციპლინის ბირთვისა და თავისებურებას.



არანაირი მცდელობანი ხელოვნური და დაცული რ ე ზ ე რ ვ ა ც ი ე ბ ი ს შექმნისა ხელოვნების ნაწარმოებებისთვის არაფერი საერთო არა აქვთ ავანგარდთან, რომელიც ღაღა-სა და მარსელ დიუშანის დროიდან მოყოლებული, თანმიმდევრულად, თანდათანობით, ბოობქარი და შოკის მომგვრელი თავგადასავლებით ტოვებდა, ამ "წმინდა", უსაფრთხო, უხსოვარი დროიდან ხელოვნებისთვის განკუთვნილ ადგილას-რათა მიახლოებოდნენ ორივე მხარისთვის საშიშ: ხელოვნებასა და ცხოვრების მომაჯადოებელ საზღვარს.

საბაზრო ბალაგანი

არის ხოლმე თეატრში განსხვავებული დრო, როცა ცოცხლდება საშიში და შხამიანი თილისმა,- ეს იმის შემდეგ, როდესაც ჩაქრება სინათლეები და მთელი მაყურებელი უკვე დაიშლება, დაცარიელდება მაყურებელთა დარბაზი, როდესაც სცენაზე ყველაფერი გაფერკმთალდება, შორეული პეიზაჟები გადაიქცევა ჩვეულებრივ ნებოვან საღებავად, დაობლებული კოსტიუმებში და რეკვიზიტებში, რომელიც ფაფუკი და კაშკაშა ბვეჩვენებოდა, გამოაფენენ საჩვენებლად თავის უბადრუკობას და საბრალო სიყალბეს, როდესაც კვდება გრძნობები და ჟეს-

ტები, რომელიც სულ ახლახან ცოცხალი და ვნებიანი იყო, და რომელსაც ასე უკრავდნენ ტაშს.

შესაძლოა მოხდეს ისე, რომ ჩვენ ისევ მოგვინდეს სცენაზე ხეტიალი, ისე როგორც სასაფლაოზე, ცხოვრების ნაკვალევის ძებნაში, რომელიც სულ რამდენიმე წამის წინ ასე გვაღელვებდა.

იყო კი ეს მხოლოდ შეთხზული?

ამიტომაც იყო სიმბოლიზმი ასე მოჯადოებული ქალაქის ღარიბი დეკორაციებითა და კოსტიუმებით, პრესისა და ქუჩის მეფოკუსეების ნაღვლიანი პათოსით, რომლებიც თავისი გარეგნული მეტისმეტი თავდაჯერებულობითა და "ბატონკაცური" ჟესტებით მაღავენ თავიანთ ნაოჭებს, დამარცხებას, ტრაგიზმს თავისი ადამიანური არსებობისას. სცენა, საბაზრო ბაღაბ-ანო, ეს ცარიელი სამყარო, როგორც მარადისობა, რომელშიც ცხოვრება იფეთქებს ხოლმე ძალიან მცირე ხნით, როგორც ილუზია.

საბრალო ბარაკი.

მის შესასვლელში სახეზე ცრემლით გათხუპნილი გრიმით სცენაზე დგას დაჩაჩანაკებული პიერო, ამაოდ მომლოდინე კოლომბინასი, რომელიც უკვე დიდი ხანია წავიდა თავის იაფასიან სასტუმროში.

დაბრუნება საბაზრო ბაღაგანთან

სანამ არ წაშლილა ხსოვნა ამ სცენისა, არ გამქრალა მისი ხატება, ხოლო საბრალო პიერო არ წავიდა სამუდამოდ,- მე მინდა რაღაც ვთქვა, რაც შესაძლოა, უფრო ზუსტად და უბრალოდ ახსნის ჩემს გზას თეატრისკენ.



თუმცა ყოველ მორიგ პერიოდში, სხვადასხვა "ეტაპებზე" და "შესვენებებზე" როგორც საგზაო მაჩვენებლებიდან იწერენ ქალაქების დასახელებებს, გამომყავდა: თეატრი "ინფორმელი", ნულოვანი, შეუძლებელი, ღარიბი

რეალობის თეატრი, მოგზაურობის-თეატრი, სიკვდილის თეატრი,-მაგრამ, არსებითად ეს იყო ისევ ეს საბაზრო ბალაგანი.

ხოლო ეს სახელწოდებები მხოლოდ იცავდნენ მას ოფიციალური და აკადემიური სტაბილიზაციისგან. თუმცაღა, ის იყო, რაღაც სათაურების მსგავსი მთლიანი გრძელი თავებისა, რომლებშიც მე, იდუმალებისკენ და შეუძლებლობისკენ უცვლელად მიმავალ გზაზე არსებულ დაბრკოლებებს ვლახავდი.



ნახევარი საუკუნე საბრალო საბაზრო ბალაგანი მივინყებამი იმყოფებოდა. ის დაჩრდილა პურისტულმა იდეებმა, კონსტრუქტივისტურმა რევოლუციებმა, სიურეალისტურმა მანიფესტაციებმა, მეტაფიზიკამ, აბსტრაქციებმა, ჰეგენინგებმა, environnement-ებმა, ღია თეატრებმა, კონცეპტუალურმა თეატრებმა, ანტითეატრებმა, უდიდესმა ბატალიებმა, უდიდესმა იმედებმა და ილუზიებმა, ასევე უდიდესმა იმედგაცრუებამ და ფსევდომეცნიერულმა დაცემებმა.

ჩამოვიტოვე რა უკან უამრავი ეტაპი და ბრძოლა მე საკმაოდ ნათლად ვხედავ ჩემს მიერ განვლილ გზას და მესმის ასე ჯიუტად რატომ ვამბობდი უარს ოფიციალობაზე და ინსტიტუციის სტატუსზე. ან, უფრო სწორედ,-ასე ჯიუტად, რატომ მეუბნებოდნენ უარს მეც და ჩემ თეატრსაც პრივილეგიებზე და პირობებზე, გამომდინარე ასეთი საზოგადოებრივი მდგომარეობიდან, რადგანაც ის ყოველთვის იყო საბაზრო ბალაგანი.

ეს ჭეშმარიტად მღელვარების თეატრი.

ოფიციალურობა

ოფიციალურობისადმი უნდობლობა გამართლებულია.

ოფიციალობა ხომ აკანონებს დაწესებულებას და ავტორიტეტებს, ძალიან ხშირად აღმოჩნდება ხოლმე ყალბი, უფრო მეტიც ვიდრე დაკანონებულია.

ის იმათ აკანონებს, რადგანაც მას სჭირდება აპარატის ავტორიტეტზე დაყრდნობა და ამაშია მთელი მისი არსი და სისუსტე. ოფიციალობას არ შეუძლია თავს უფლება მისცეს მოიწონოს მისთვის სახიფათო წამოწყებანი და საშუალებანი, რასაც მის ენაზე საკამათო ჰქვია.

ოფიციალობას სჭირდება დაეყრდნოს მშვიდ თავდაჭერილ სერიოზულობას და თავისი წარმომადგენლობის, დირექტორების, თავმჯდომარეების, მდივნების, დოცენტების და პროფესორების მაღალ თანამდებობებს. ამ ავტორიტეტებზე დაყრდნობილი ოფიციალურობის აპარატი, შესანიშნავად მუშაობს, და ხელოვნებაში ამას მივყავართ შემადრწუნებელ შედეგებამდე.

არსებობს ოფიციალური თეატრები, ოფიციალური გალერეები, უფრო მეტიც, ოფიციალური მსახიობები, ოფიციალური მხატვრები, ოფიციალური კრიტიკოსები, და უფრო უარესიც

არსებებს ოფიციალური ნაწარმოებები. ოფიციალობის ეს პრივილეგიები ერგებათ პიესებს, რომლებიც სთავაზობენ თავიანთ სამსახურს (არა მხატვრულს) ადმინისტრაციულ სტრუქტურებს. ისინი დებენ თავის ხელოვნებას (უპირატესად საეჭვო ხარისხის) ოფიციალურობის საკუთრებეველზე, მირონცხებული-უმაღლესი ქურუმების სახით.

ასევე არსებობენ ოფიციალური პროტესტანტები, რომლებიც გამოდიან საპროტესტო დეკლარაციებით, რჩებიან რა ამავე დროს ხელოვნებაში ბნელ და კონფორმისტ ადამიანებად.



თეატრ კრიკო-2-ის სტრუქტურა

არატიპიური სტრუქტურა

თეატრი კრიკო-2 არ იძლევა საშუალებას გამოიძებნოს მისი ადგილი საყოველთაოდ მიღებულ სათეატრო სისტემაში, და აქედან გამომდინარე იპოვოს საშუალება მატერიალური პირობების შესაქმნელად, რომელიც აუცილებელია მისი შემდგომი არსებობისთვის.



ამ სტრუქტურის არსის გამორკვევა, მისი გამართლებულობა და მნიშვნელობა უნდა გახდეს ამოსავალი წერტილი მოცემული პრობლემების გადაწყვეტის ძიებაში.

თეატრ კრიკო-2-ის სტრუქტურა, ფორმირებული და შენარჩუნებული ამ თეატრის არსებობის 20 წლის განმავლობაში, განისაზღვრებოდა პროგრამით, რომელიც მიღებული იყო მისი მიზანშეწონილობის სრული შეგრძნებით 1955 წელს თეატრ კრიკო-2-ის წარმოქმნის მომენტში.

მას შემდეგ ეს პროგრამა და მისი იდეები თანამიმდევრულად ხორციელდებოდა ცხოვრებაში, სიმტკიცეზე გამოცდა ხდებოდა იდეებით, პრაქტიკითა და წარმატებებით. მათი განვითარება დღესაც გრძელდება.

ეს პროგრამა არ ქმნიდა თეატრ კრიკო-2-ისგან ნიმუშს საერთო თეატრალური სტრუქტურის შესაქმნელად.

მიუხედავად ამისა პრინციპული ცდა თეატრ კრიკო-2-ისა ახდენდა ზეგავლენას "პროფესიონალური" თეატრის სტრუქტურაზე (მე ვიყენებ ამ ტერმინს სამუშაო მნიშვნელობით)- და ამაში მდგომარეობს, მთელი პოლონური და საზღვარგარეთის პრესის მიერ ხაზგასმული მისი უდავო და ყველაზე მნიშვნელოვანი ღირებულება.

პროგრამით ერთერთი პუნქტთაგანი, რომელიც გახდა ფუძემდებლური თეატრ კრიკო-2-ის სტრუქტურის ფორმირებაში და მისგან გამომდინარე ადმინისტრაციული ხასიათის სირთულეები იყო ეგრეთ წოდებული "ავტონომიური თეატრის" შექმნა.

სრულიად მოკლედ განვმარტავ ამ იდეას:

ტრადიციული სქემა

თეატრალური ნაწარმოების, ანუ სპექტაკლის შექმნა ჩვეულებრივ თეატრში ხდება საერთო სავალდებულო სქემით: მთავარი საზრუნავი და მთავარი საქმე-პიესის შერჩევაა, რომლის არსებობა, სხვადასხვა მრწამსით განაპირობებს თეატრის არსებობას. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრი თავის თავს აიგივებს დასადგმელ პიესასთან. თეატრის არსს, პიესის არსთან. პიესის შერჩევა ხდება განსაკუთრებული პროგრამის მიხედვით, რომელიც შემდეგ ერწყმის რეპერტუარის წარდგენას.

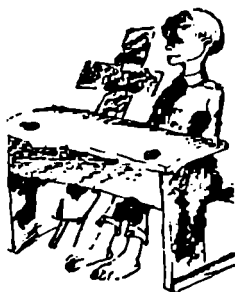
და მხოლოდ შემდეგი ნაბიჯია-ამ პიესასთან მუშაობა, მიმართული იმისკენ, რომის დადგან დაჩვენონ, რომ მოუძებნონ მისთვის შესაფერისი ფორმა. ეს საზრუნავი, მოითხოვს რთულ შეთავსებას დროში მრავალი სხვადასხვა სახის საქმიანობაში, საზრუნავი რომელიც აიძულებს მთელი ენერგია და მთელი ფიქრი ძირითადად მიმართოს პიესაზე თეატრისთვის, რომელიც ბოლოს და ბოლოს წარმოადგენს სტრუქტურას, არსებულს თეატრის სფეროს გარეთ, ლიტერატურის სიღრმეში რომელიც გავრცელებული ჩვეულების მიხედვით და ნაკურთხი ტრადიციის მიერ, ცვლის თვით თეატრალურ შემოქმედებას, ამართლებს ფიქრის არ არსებობას და ფიქრზე მოთხოვნილების არსებობასაც კი თავად თეატრზეც, თეატრის მდგომარეობაზე და ფორმაზე (რომელიც შეიძლება გავიგოთ), როგორც ეპოქის პორტრეტი. შედეგად თეატრი ხდება აპარატი, რომელიც აუცილებელია ლიტერატურის გადმოსაცემად, ხოლო მისი როლი - მხოლოდ სამსახურეობრივი როლია და უფრო მეტად მექანიკური.



ავტონომიური თეატრის პირობები

თეატრის ზემოქმედების ძალა მისი გახსნილი სტიქიები დაკავშირებულია უარზე მოკრძალებული როლის კვლა-ვნარმოებაზე,

ანუ ლიტერატურის გადაცემაზე, თავისი საკუთარი მატერიით, ენერგიის და გამოსატვის საშუალებების გახსნაზე-ურთიერთობით თანამედროვე ხელოვნებასთან, მისიდეებთან და ტრადიციებთან, მთელი ერთობლიობით უფრო კარგად, რომ ვიყო გაგებული (ან უფრო კარგად რომ გამიგოთ) მივმართავ მაგალითებს, თეატრ კრიკო-2-ის პრაქტიკიდან.



ავტონომიური თეატრის ამოსავალი მდგომარეობა. თეატრ კრიკო-2-ის წარმოქმნა

1955 წელს მე შევკრიბე: მსახიობების, მხატვრების, პოეტების, მუსიკოსების ჯგუფი, რომლებიც თავის საკუთარ შემოქმედებაში, თითოეული თავის დისციპლინაში ეძებდა ახალ გამოსაკვლევ დარგებს, ლახავდა ხელოვნების ძველ საზღვრებს, აყენებდა ახალ იდეებს-ერთი სიტყვით, ისწრაფოდა ხელოვნებაში ახალი მდგომარეობის შესაქმნელად (ხელოვნების მთელი ერთობლიობით).

ეს იყო მთავარი მიზანი და მთავარი ძრავი გადანეცეცილებების მისაღებად, მიმართული იმაზე, რომ ეს იდეები განხორციელებულიყო სფეროში, რომელიც ფლობს ისეთ ძლიერ ზემოქმედების ველს, როგორიცაა თეატრი.

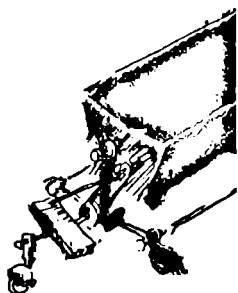
ხელოვნების ახალ იდეებს თან მოჰქონდა ახალი კონცეფციებიც, მწვავედ ვაყენებდით საკითხს ფანტაზიაზე, როგორც ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს ელემენტზე, ვაღდგენდით თეატრისთვის ფუძემდებელ მსახიობების თამაშში მკვეთრად გარდამქმნელ ზონებს, ვაგებდით მოქმედებებს და მის ვითარებას პოეტური მეტამორფოზების და შორეული ასოციაციების საშუალებებით. კოსტიუმებს და დეკორაციებს ვანიჭებდით ახალ როლს. სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის ვქმნიდით ახალ ურთიერთობებს. ეს იყო არა მარტო

ახალი ფორმები, არამედ უპირველეს ყოვლისა- ახალი მკვეთრად განსხვავებული შინაარსი, რომლის იდეა იმ მომენტში, როდესაც ბოლოს და ბოლოს შედგა "პიესის არჩევა", მდგომარეობდა არა იმაში, რომ დავასურათოთ და გადავწყვიტოთ ის, არამედ იმაში, რომ მივანიჭოთ სიტყვის სიმძლავრე, ავნიოთ ტემპერატურა და დაუღალავად განვამტკიცოთ ჭეშმარიტი ურთიერთობები და კავშირები ლიტერატურის საწყისებისა და თეატრის დამოუკიდებელ სტიქიას შორის.

ჩვენ ვხედავთ, როგორ იყო დარღვეული რიგითობა. თავდაპირველად, ის რასაც ჩვენ ხელოვნებაში ქმნილებას ვეძახით, და მხოლოდ ამის შემდეგ დრამის დადგმის პრობლემა და რეპერტუარის პრობლემა.

ეს მაგალითი, და მსგავსი მექანიზმი, რომელიც მე მერე გამოვიყენე თეატრ კრიკო-2-ის განვითარების ყველა ეტაპზე, შეიცავს ჩემს პრინციპულ პოსტულატებს: სპონტანური მოქმედება, როგორც პირობა ნებისმიერი შემოქმედებისა და აგრეთვე აქცენტის გადატანა თეატრალური პიესის დადგმაზე ზრუნვიდან, თეატრის საკუთარ მატერიაში და სტრუქტურაში, ხელოვნებაში (საერთოდ) ახალი თანამედროვე რიტუალის, თანამედროვე ესთეტიკისა და თანამედროვე მიმართულების შექმნაზე, რომელიც ვლინდება მთელი ხელოვნების განვითარების კონტექსტში.

ეტაპის ცნება



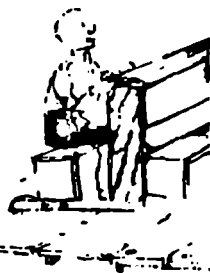
ასეთ ვითარებაში ცნება "პრემიერა" და რეპერტუარი კარგავს თავის მნიშვნელობას, ხდება უშინაარსო, რადგანაც საუბარი მიდის უფრო მეტად არსებითზე, ხელოვნების განვითარებაზე. ამიტომ აქ უფრო შეიძლება ვისაუბროთ ეტაპის ცნებაზე.

ხელოვნებაში ახალი სიტუაციის შეძენის პერიოდი

ეტაპს იწყებს პრემიერა, მაგრამ სიმძიმე ძიებისა ახალი შინაარსისა და ახალი ფორმებისა, რომელიც ჯერ-ჯერობით ძალიან ბუნდოვნად გვეჩვენება,- ეს უფრო მეტად უარყოფაა იმისა, რაც იყო, უფრო წინათგრძნობაა, ეს სინჯებია, ეტიუდებია, თავისებურად გავარვარებაა წერილი ნაწილაკების, შინაარსის გაფართოებაა, ნელი აუჩქარებელი სამუშაო, რომელსაც ბოლოს და ბოლოს მიეყვართ სულ უფრო მეტად გამომხატველი სიტუაციების წარმოქმნამდე, რაღაცა ახლის გაგებამდე, ახალი კანონებისა და მოქმედების ნორმების აღმოჩენამდე და მათ დაუფლებამდე და ყველაფერი ეს დამოუკიდებლად რომელიმე თეატრალური პიესისგან, სამუშაოს მიხედვით.

ეს სამუშაო დამოუკიდებელი თეატრალური-"სცენური"-სფეროს მოსამზადებლად, რომელიც რაღაცა დროის შემდეგ ხდება იმდენად ძლიერი, რომ არ ეშინია ლიტერატურის ჩარევისა, უცხო სტრუქტურის და დრამის შეჯახებისა.

მუშაობის ეს ეტაპი გრძელდება დაახლოებით ერთი წელი.



სპექტაკლის ექსპლუატაციის ეტაპი

სპექტაკლი-პრემიერა ხსნის სპექტაკლის ექსპლუატაციის ეტაპს.

სპექტაკლის ექსპლუატაციის ეტაპს აქვს მეორეც, უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქცია. რადგანაც ამ დროს განვითარების თვალსაზრისით ხდება არსებითი, ნელი და თანდათანობითი გაჯერება ათვისების უნარისა სპექტაკლის გასინჯვის პროცესში და ერთდროულად-გამომხატველობის საშუალებების ამოწურვა, მათი ზეგავლენის ძალის შესუსტება, მათთან შეჩვევა, რაც

თავის მხრივ-სკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის შემდეგ-იწვევს მოთხოვნილებას გამოკვლევების ახალი დარგების ძებნისა.

განვითარების ახალი ციკლი გრძელდება ორიდან, ოთხ წლამდე (თეატრ კრიკო-2-ის გამოცდილებით).

მიზეზი "პრემიერებს" შორის ხანგრძლივი შესვენებებისა

მე არ ვამტკიცებ, რომ ეს, არც თუ ისე იშვიათად ხანგრძლივი ეტაპი, არ შეიძლებაოდა შევსებულიყო რეპერტუარით, შემდგარი რაღაც რაოდენობა პირველ სპექტაკლში მოძიებული ტრადიციული "პიესებისგან".

ასეთ შემთხვევაში შეიძლებაოდა მოხერხებულიყო საყვედურების თავიდან აცილება იმის თაობაზე, რომ თეატრ კრიკო-2 ეფემერული მოვლენაა, რომ "პრემიერებს" შორის ხანგრძლივი შესვენებების გამო მისი შემოქმედება მოკლებულია მთლიანობას.

ის, რომ ამ შემთხვევაში მე მსგავსი სისტემის მომხრე არა ვარ,-ფაქტია, და მიზეზი აქ რამდენიმეა:

უპირველეს ყოვლისა ცნება "პიესა" და "რეპერტუარი", რომელიც მიეკუთვნება ლიტერატურის ჟანრს, მოიგებდა, ცნების "თეატრის ავტონომიურ სფერო"-ს განადგურებით.

სპექტაკლის ექსპლუატაციის ეტაპები დაკარგავდნენ განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან თავის ფასეულობას: წარმოსახვის გაჯერებულობა გამომსახველ საშუალებების ამოწურვა, ხოლო ამის შედეგად გამოკვლევების ახალი დარგების ძიებასაც; ისინი, გადაიქცეოდნენ თეატრის ნორმალურ, ჩვეულებრივ ფუნქციონირებად.

რითაც შეწყვეტდა არსებობას თვითონ იდეა განვითარებისა.



დასკვნა

ზემოთ მოყვანილი ახსნა-განმარტება თეატრ კრიკო-2 სტრუქტურისა და მისი პრინციპული განმასხვავებელი თვისებებისა - ფუნქციონირების პერიოდულობისა შეიძლება გახდეს საფუძველი ამ თავისებური თეატრალური ადმინისტრაციული სტრუქტურის მონონებისა.



მსახიობის მდგომარეობა

XIX საუკუნის ბურჟუაზიული მორალის დაცემა, რომელიც მხოლოდ უმსხვილეს ტალანტებს აძლევდა საშუალებას, იმათაც წინააღმდეგობის გარეშე არ აძლევდა "მოქალაქეობის" შეძენის უფლებას, დაეკავებინა მსახიობს ნორმალური მდგომარეობა საზოგადოებაში.

20-იანი წლების რევოლუციამ გარდაქმნა იგი ავანგარდული კულტურის თანამშრომლად. ეს იყო წლები, როდესაც კონსტრუქტივიზმი აღფრთოვანებდა მსოფლიო ხელოვნებას თავისი დოქტრინით, რომელსაც ის განიხილავდა, როგორც დინამიკურ ფაქტორს ცხოვრებისა და საზოგადოების ორგანიზებისა.

იმის და მიხედვით თუ როგორ იკრებს ძალას წარმოება და ტექნიკური ცივილიზაცია, ხელოვნება მრავალ ქვეყანაში კარგავს თავის ავანგარდულ პოზიციას და თავის დინამიზმს - თეატრი სულ უფრო მეტად გარდაიქმნება

დანესებულებად,
ხოლო მსახიობი ავტომატურად - მის ჩინოვნიკად.

უფლებებს, რომელსაც მან მიაღწია, საჭურისდება
სამომხმარებლო
საზოგადოებით, აშენებს რა თავის არსებობას და თავის
იდეებს
რადიკალურ პრაგმატიზმზე, შედეგიანობის კულტზე
და ავტომატიზმზე -
უცხო ცნებებზე, რომელთა შელწევაზეც წუხს ხელოვნება.

ასიმილაცია ამ საზოგადოებასთან დასრულდა
მხატვრული სიჩლუნგით, გულგრილობით
და კონფორმიზმით.
ინფორმაციის მასობრივ საშუალებათა: რადიო, კინო და
ტელევიზიის განვითარებით პროგრესირებადი გადაშენება
მხოლოდ დაჩქარდა.

ამ დასკვნით ეტაპზე ერთიანდება პოზიციები, რომელნიც
ყოველთვის
ახლოსაა ერთმანეთთან: ზნეობრივი კონფორმიზმი, ინტ-
ერესთა
სრული განელება
ფორმების განვითარებისადმი და მხატვრული სკლეროზი.



მსახიობის თავისებური "სეკულარიზაცია" და "
დემოკრატიზაცია",
რომელიც წარსულში ათავისუფლებდა მას -
პარადოქსალური სახით გარდაქმნა იგი
უფერულობად.

ხელოვანისა და მისი ხელოვნების
მისაკუთრება და მისი
ხელმეორე გამოყენება

სამომხმარებლო საზოგადოების მიერ წარ-
მოადგენს - მსახიობის
შემთხვევაში-
კლასიკურ მაგალითს.



მსახიობი-ხელოვანი იყო განიარაღებული და
მოთვინიერებული,
მას წაართვეს წინააღმდეგობის ძალა,
ასეთი აუცილებელი თავად მისთვის და მისი
როლისთვის
საზოგადოებაში,
რამაც ჯამში მიგვიყვანა ნაწაროების და მოხმარების
საზოგადოების
პრინციპებისა და კანონების მორჩილებასთან, ასევე
დამოუკიდებლობის
დაკარგვასთან, რომელიც აყენებდა რა მას საზოგადოების მიღმა,
მსახიობს საშუალებას აძლევდა მასზე გავლენის მოსახდენად.
თეატრის რეფორმა და სამსახიობო ხელოვნება უნდა
შეხებოდა
ამ ხელობის
სიღრმისეულ საფუძველსა და პრინციპებს.

საზოგადოებრივი იზოლაციის ხანგრძლივი პერიოდის დროს
მსახიობის პოზიციამ და მდგომარეობამ
შეიძინეს დამახასიათებელი თვისებები,
რაც ჩამოყალიბდა ბუნებრივი და სტიქიური სახით,
წარმოქმნილი მისი სხეულითა და სულით,
თვისებები, რომელიც განასხვავებდა მას საზოგადოებისგან,
მოაზროვნეს
ჯანმრთელად,
რომლისგანაც ამოიზარდა
სასცენო მოღვაწეობის ავტონომიური ფორმები.

აი ამ ფიგურის პორტრეტიც.
მსახიობი -
ადამიანის გაშიშვლებული პორტრეტი,

გამოფენილი საჯარო სახილველზე,
სახით, დამყოლი, როგორც რეზინი,
მსახიობი -

ბალაგანური არტისტი,
უსირცხვილო ეგსგიბიციონისტი,
საკუთარი თავიდან მოჩვენებითი სიცილის და ცრემლების
გამომწურავი,
ადამიანის ყველა ორგანოს მუშაობის,
გულის ვნების, გონების,
ღვიძლის ექსცესების
და პენისის,
გამომსახველი,
სხეულთ, განწირული
ნებისმიერ ცდუნებაზე,
და ხიფათზე,
და მოულოდნელობაზე,
ადამიანის ბუტაფორია,
მისი ანატომიისა და მისი გონების
ხელოვნური მოდელი,
უარისმთქმელი მაღალ თანამდებობებზე და პრესტიჟზე,
გამოდგმული სირცხვილის ბოძზე და დაცივნაზე
ამფსონობა ნაგვის ორმოსა და მარადისობასთან,
მცხოვრები მხოლოდ წარმოსახვით,
რომელსაც იგი ამყოფებს ქრონიკული შიმშილის მდგომარეობაში
ყოველივე ამის ხილვისას, რაც არსებობს სინამდვილეში,
გამოგონილი სამყაროს საზღვრებს მიღმა,
და მარადიული ნოსტალგიის
მდგომარეობაში,
მისი წამქეზებელი
მარადიული ხეტილისკენ.
მოხეტიალე არტისტი,
მარადიული მწირი,
უსახლკარო, უადგილო,
ნავსაყუდელის ამაოდ მაძებარი,



თავის ბარგთან განუშორებელი,
რომელშიაც აწყვია
მთელი მისი იმედები, ილუზიები,
მათი სიმდიდრე
და მათი მოჩვენებითობა,
რომელსაც იგი იძენს გულმოდგინედ
და ბოლომდე
შეუწყნარებლობისგან და
გულგრილობისგან.



„ილუზია და განმეორება“

მრავალი წელი მე ვხელმძღვანელობდი სხვადასხვა
მოტივებით, ვქადაგებდი
რეალობას.

თუმცაღა სიღრმისეული საფუძველი ყველა ამ გათამაშებულ
პარტიისა შეადგენდა, თითქოსდა რაღაც ნმინდა, რაზეც
არ იყო სასურველი საუბარი უბრალო სიტყვებით, რაღაც
აბსოლუტურთ.

უბრალოდ საუბარი მიდიოდა სიმართლეზე.

შედეგად მე ვუარყოფდი ილუზიის (ანდა გამონაგონის)
ცნებას.

შესაძლებელია, იმის გამო, რომ მეშინოდა მას

დავმორჩილებოდი. რამეთუ

იგი ერთობ ძლიერ მიზიდავდა.

მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ. შემდეგ.

ჯერჯერობით კი მე მისი შეუპოვარი მონინალმდევე ვარ.

ეს შემაჯამებელი დებულება გარკვეულწილად გვიიოლებს
ჩვენთან მომხდარის აღწერას.

რამდენადაც უკვე ჩნდება გაუგებრობანი, ცნებათა აღრევა,
ჩნდება გამარტივებული ზედაპირული მსჯელობანი.

აუცილებელია გადახვევები, განმარტებანი და უარყოფანი.
ერთერთი მათთაგანი, ალბათ, ყველაზე არსებითია:

მნიშვნელოვანი არა ილუზიის უარყოფაა, მნიშვნელოვანი ამ უარყოფის პრინციპებია.

ამ განსხვავების იგნორირებას მივყავართ მსუბუქ დასკვნებთან, რაც საბოლოო ჯამში

ყოველთვის დამღუპველია.

საერთო მნიშვნელობით აჯგუფებენ გარეგნულად მსგავს მოვლენებს,

არ აქცევენ რა ყურადღებას იმას, რომ ტოლობა გამოდის სრულიად უზუსტო, და ასე იბადება დეზინფორმაცია.

აი მაგალითი:

შედეგის რეფორმის დროინდელი ავანგარდული თეატრის მონიშნულმდეგენი ჩვენი საუკუნის დასაწყისში

უარყოფდნენ ილუზიას რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს ა და ნ ა ტ უ რ ა ლ ი ზ მ ი ს

გაკიცხვის კვალდაკვალ.

მაშინ როდესაც მე თეატრის ჩემს კონცეფციაში ვუარყოფ ილუზიას

რ ე ა ლ ო ბ ი ს სახელით, რომელსაც საჯაროდ ვაცხადებ და ვაღიარებ.

რეალობა, რომელიც შეურყეველი საუკუნოვანი ტრადიციას უარს ეუბნებოდა ხელოვნების ნაწარმოებს უფლებაზე

ყოფილიყო რეალური ფაქტორი,

უშვებდა რა მხოლოდ ბამონაბონს და ასახვას, რასაკვირ-ველია, მართალს.

ნედლი სინამდვილე,

გადაუმუშავებელი "მხატვრული",

ამოგლეჯილი ცხოვრებიდან,

რეალური საბანი, რომელმაც დაიკავა

ადგილი

"მხატვრული საგნისა".

როგორც ჩანს ამ შედარებიდან, განსხვავება

- უზარმაზარია!



მოვლენები და ისტორია მიდიოდა თავისი -
ჩვეულებრივ, განუქვრეტელი - რიგით.
რეალიზმს, ნატურალიზმს (და ბუნებრივია,
ილუზიას)

ოციანი წლების ავანგარდმა

დაუპირისპირა

ინტიპრიტაციი (ასე უწოდეს მას თეატრში).

არ შეძლება უარყოფა, რომ მაშინ ეს იყო
ერთადერთი გამოსავალი მდგომარეობიდან.

ეს "ინტერპრეტაციები" XX საუკუნის

ხელოვნებაში არც თუ ისე ცოტა იყო. მაგრამ საუბარი ამაზე
არ არის.

"ინტერპრეტაციის" პრინციპი (არ ვთქვათ უარი
თავის დროზე თეატრში მიღებულ
ამ

ტერმინზე - გამოცდილი

პოეტური

შემწყნარებლობისას იგი შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ყველა
მიმართულებას ხელოვნებაში ჩვენი საუკუნის პირველ
ნახევარში,

იმათაც კი, ვინც

არ აღიარებდა ლირიულ მრავალსიტყვაობას)

თანდათანობით იქცეოდა

უნივერსალურ მოთხოვნილებად, მიმართულს

ხელოვნებისადმი.

ყველანი აცხადებნენ მასზე პრეტენზიებს.

მისით იფიცებდნენ სინდისის მოხმობის გარეშე!

ეს სულ უფრო ცხადი გამონათქვამია ერთდროს რადიკალური
პოზიციისა და მისი

რიგითი მიბაძვებისა, აძლიერებდა ჩემს ალფრთოვანებას
რეალობით, ასეთ

უცხოვს ინტიპრიტაციის, აბსტრაქციის და კონსტრუქციის
ამ ყველა მიმართულებებისთვის.

და კვლავ მოვლენები თავისი სვლით განვითარდნენ, ისევე



როგორც ყოველთვის,

გაუთვალისწინებლად.

აი გაგრძელება ჩემი ბრძოლისა და შერიგებანი

რეალობასთან და ილუზიასთან:

გამოცდილების მდიდარი მრავალი წლის შემდეგ რ ე ა ლ ბ ი ს

(ცხოვრებისთვის) მ ი ნ ი ჭ ე ბ ა, აღიარება მისი გადამწყვეტი

შეჭრისა ხელოვნების ნაწარმოებში, ჰეფინინგებში,

აქციებსა და მანიფესტაციებში შეჭრა - რეალობამ დაიწყო

ჩემი დამძიმება

თავისი მატერიალურობით. არც თუ ისე მცირე გავლენა

მოახდინა

ამაზე "სახალხო ლაშქარმა" უშუალოდ მკვლევარებმა

ამ ერთდროს საშიშ და ქაღალდებრივი ტერიტორიებისა.

სიმართლე იქცეოდა თავხედურ მოდად, რომელთანაც

შეუძლებელი

იყო თანაცხოვრება.

საჭიროებდა მასში ჩაღრმავებას.

თავის დროზე, არ მჯეროდა რა ორთოდოქსიისა, ვამბობდი,

რომ რეალობა არ შეიძლება არსებობდეს მარტო, რომ

მას რაღაც უნდა ემუქრებოდეს: ი ლ უ ზ ი ა .

ახლა კი მე შევნიშნე რაღაც უფრო მეტი - ილუზიის,

მისი ჩვეული თვისებების გარდა, აქვს მ ე ტ ა ფ ი ზ ი კ უ რ ი

მხარეც.

ხოლო პრიმიტიულად განერილი მისი როლი, სერვილიზმიდან

გამომდინარეობს ბუნებასთან და ყოფით სინამდვილესთან

მიმართებაში სრულიადაც არ წარმოადგენს

მის არსს.

ი ლ უ ზ ი ი ს აქამდე შ ე უ მ ჩ ნ ე ვ ე ლ ი, ამ

მ ე ტ ა ფ ი ზ ი კ უ რ ი მხარით, წარმო-

ადგენს

ბანმიორება.

თითქმის რ ი ტ უ ა ლ ი.

ადამიანის ატავისტური ჟესტი, რომელმაც

თავისი ისტორიის



ზღვარზე მოისურვა დარწმუნებულიყო.

გაეკეთებინა რაიმე მეორედ,

ხელოვნური გზით,

„საკუთარი შიშისა და რისკის ფასად“ -

ადამიანური,

გაიმეორო რაიმე, რაც უკვე იყო შექმნილი -

ლმერთების მიერ,

გამოიწვიო მათი ეჭვი და შურისძიება,

გარისკო,

პირდაპირ ნახვიდღე გარდაუვალ დამა-

რცხებაზე,

იცი რა კარგად, რომ ეს ნაწარმოებები აღმოჩნდება გამოუსადეგარი,

რომ მათ მომავალი არა აქვთ,

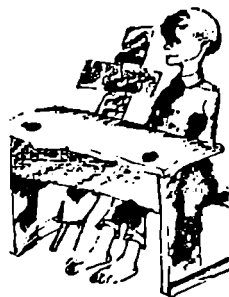
რომ ისინი „ერთჯერადნი არიან“

რომ ისინი მოკლებულნი არიან ამ გასაოცარ საბოლოო აზრს

და ცხოვრებისეულ

ბ უ ტ ა ფ ო რ ი ი თ

სარგებლობას.



რიტუალი

როგორც ცხოვრების მიღმა

ჩაქსოვილი პ ა ქ ტ ე ბ ი თ ს ი კ ვ დ ი ლ თ ა ნ.

ვთქვათ ნათლად და გულახდილად:

ეს „მწუხარე“ პროცედურა განმეორებისა -

პროტესტი და გამოძახილია.

ახლა უკვე იოლად შეიძლება დამატება: -

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა რ ს ი!

ამავდროულად იგი იდეათაც ემსახურება, რომელიც ჭვალავს

ჩვენს სპექტაკლს

მანიშნებელი სახელწოდებით:

ველიოპოლე-ველიოპოლე.

მაგრამ, ისევე როგორც ყველაფერი თეატრში,

იგი ექცევა მის მომხიბვლელობაში და პოეზიაში.

ამიტომაც, შესაძლებელია საჭირო იყოს შემდეგი მოკლე
"დამატება" და სათეატრო კომენტარი.

ილუზიას გადაჰყავს რეალობა სხვა გზაზე.

პოეტები იტყოდნენ: პოეზიის გზაზე.

გამორიცხული არ არის, რომ - ს ხ ვ ა ს ი ვ რ ც ე, მ ე ო რ ე ა.

და დროც აბსოლუტურად ჩვენი არ არის.

შესაძლებელია, პოეზია - სიგნალია ამ მ ე ო რ ე სამყაროსი,

რომელიც მოძრაობს სხვა გზით,

ჩვენი ოთახის კედლებს მიღმა.

ეს ბაღბატანა ხდება განსაკუთრებული სახით,

თითქმის ბავშვთა სამყაროდან დასესხების გზით:

ბანმეორების დახმარებით.

განმეორებას გააჩნია სხვადასხვა ვარიანტები.

ყველაზე ღრმა - ეს თითქოსდა ე ქ ო ა.

იგივე, რაც არსებობს - ა ქ, მაგრამ არამატერიაური,

რალაც მოულოდნელი გაცნობიერება გამოძახილისა.

და კვდომა.

სხვა ვარიანტი:

სწავლების სახეობა (მეხსიერებაში ჩაჭედვა).

აი ზუსტადაც: მ ე ხ ს ი ე რ ე ბ ა, რომელსაც გადააქვს რეალობა
წარსულ დროში, დაუღლელად მომაკვდავი.

კიდევ ერთი ვარიანტი:

თუკი დ რ ო ს შევამჩიდროვებთ -

ჩვენ მივიღებდით იდეალურ, უსასრულო, შემაშინებელ, არა-
ადამიანურ

გ ა ნ მ ე ო რ ე ბ ა ს,

რამეთუ ჩვენი კეთილი ძველი "საკალენდა-
რო დრო",

"გამოყენებადი"

და მისადაგებული ჩვენი ორგანიზმისადმი,-
ვერ შესძლებდა ჩვენს დაცვას სანახაობისგ-
ან

ერთდროულად:



მარადისობისგან და სიცარიელისგან.

ანდა სიკვდილისგან.

მე ვამრავლებ მაგალითებს ამ განმეორებებისა,
რამდენადაც ისინი

ხსნიან რიგ

შესაძლებლობებს სამსახიობო ხელო-
ვნებისთვის, თამაშისთვის.

კიდევ ერთი ვარიანტი (არა უკანასკნელი):
განმეორება - გამოჯავრება. ბავშვების უნარი.

უსასრულო თამაში, არ არის მოკლებული
ღრმა აზრს.

საუკეთესო ბლავი იარაღი, სახიფათო - ფსევდოსერიოზულის
წინააღმდეგ.

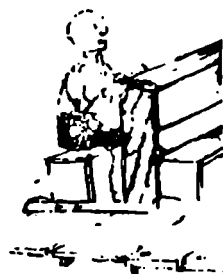
სახიფათო სიცოცხლისთვის. ჩვენ ეს კარგად ვიცით ისტორიისგან.
ბავშვი იცავს სიცოცხლეს, განაპირობებს მას. არტიტია ასევე!
განმეორება ართმევს რეალობას მის ცხოვრებისეულ ფუნქციას,
და ცხოვრებისეულ მნიშვნელობას, ცხოვრებისეულ ძალას, პრ-
აქტიკულ მოღვაწეობას.

ასეთი ხერხის შედეგად (რომელიც ოდესღაც, პირველად
იყო გამოყენებული, ალბათ იყო გენიალურ აღმოჩენად აღია-
რებული),

რეალობა ხდება უძლური და ცხოვრებისეულად უსუსური,
მაგრამ ასეთი სახით იგი იძენს კოლოსალურ ძალას
აზრში, წარმოსხვაში, ანუ სფეროში, რომელიც

განსაზღვრავს

ადამიანის ცხოვრების განმავლობაში და მის ბანკითარებას.
გენიალური ოპერაცია!



განვითარება ხელოვნებაში

ის არ შემოიფარგლება მხოლოდ თავისი ფორმებით, უპირველეს ყოვლისა ის წარმოადგენს განუწყვეტელ მოძრაობას, წარმოშობილს აზრებისა და იდეების მონაცვლეობით. წესი რომელიც გვეუბნება, რომ იდეები განისაზღვრება კონკრეტული ისტორიული და ცხოვრებისეული პირობებით, ხაზს არ გადაუსვამს იმ ფაქტს, რომ იდეები თანაბრად ფლობენ ისტორიული და ცხოვრებისეული ვითარების ფორმირების დამოუკიდებელ ძალას და ამის შედეგად - ახალი იდეების დაბადების უნარსაც, რაც იმაზე მიაწინებდა, რომ მათ აქვთ თავისი, განვითარების ავტონომიური დარგი.

ხელოვნებაში ეს პრობლემა არსებითად რთულდება იმით რომ მასზე ზეგავლენას ახდენს-წ ა რ მ ო ს ა ხ ვ ი ს ა და "შ ე უ ძ ლ ე ბ ლ ი ს" სფერო მასშტაბებში, როგორც მეტად არსად, რომელიც არ არის დამოკიდებული არც ისტორიისგან, არც თანამედროვე ცხოვრებისგან, და ალბათ უფრო დაკავშირებულია ქვეცნობიერისა და ადამიანის ყოფიერების სიღრმისეულ შრეებთან.

თუ ჩვენ ხელოვნებაში და შემოქმედებაში განვითარების ცნებას მივიღებთ, როგორც აუცილებელ პირობას, მაშინ ჩვენ იძულებული ვიქნებით მივიღოთ ასეთი დაშვების ყველა მნიშვნელოვანი და რთული შედეგიც, რომელიც არ დაგვრთავს ნებას გამოვიყენოთ უკვე გამოცდილი და დაკანონებული საშუალებები და ხერხები ან უზრუნველად გამოვიყენოთ ფორმალურად, იდეის გარეშე, ეფექტის გამო. ჩვენ უნდა გავრისკოთ გავაკეთოთ არჩევანი, ვეძებოთ ახალი, იდუმალი და "შეუძლებელი" ქცევის მეთოდები, რომლებიც იზადება ახალი და სახელმძღვანელო იდეებით.

თ ე ა ტ რ ი-ეს უ პ ი რ ვ ე ლ ე ს ყ ო ვ ლ ი ს ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა ა .

თუ ჩვენ გვსურს მისი განვითარება, ჩვენთვის არ შეიძლება ჩაკეტვა წმინდა



პროფესიულ წრეში და იქ ძეგნა ეგრეთ წოდებული "სისუფთავისა" და სათეატრო სპეციფიკისა. ამას ყოველთვის მივყავართ შეზღუდულობასა და საეჭვო შედეგებთან.

აუცილებელია თეატრის "საზღვრებს გარეთ" გასვლა, მაგრამ არა რაღაცა "ანტი-თეატრის" შესაქმნელად, არამედ იმიტომ რომ შევხვდეთ ხელოვნების მთელ ერთობლიობას, აზრის საერთო დინებას.



ცხოვრება მუდმივი განვითარებაა. განვითარება-ცვლილებათა უსასრულო ჯაჭვია, დაძველებული ტრადიციების უკუგდებისა, რომელიც სიკვდილისას ანადგურებს ცხოვრების მთელ წყობას.

განვითარება-ადამიანის ახალი უნარების ათვისების, ახალი ცნობიერების აღმოჩენაა. ეს მოვლენა საუკუნეები არსებობს, ახლანდელ ასწლეულში მას "ავანგარდი" დაარქვეს, და თუმცა ეს ტერმინი გაუხამსებულია ჩვენი მოხმარების ცივილიზაციით, არ ივარგებს მასზე უარის თქმა, რადგანაც შესაძლებელია, რომ თვით "ავანგარდის" ცნებისადმი, უნდობლობას აღმოაჩნდეს უნარი გამოიწვიოს ცხოვრებისადმი ობსკურანტიზმი, რომელიც ყოველთვის ზღურბლს მიღმა გველოდება.

მგონი მართლაც ამ ორი რეალობის აღიარება განაპირობებს ნაციონალური და უნივერსალური ხელოვნების არსებობას.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების გადაჭარბებული განმარტება, ამცირებს მის იდუმალებას ან მისი ზემოქმედების ხარისხს.

უნდა შენარჩუნებული იყოს რაღაც საიდუმლოება.

განა შექსპირი ნაკლებადაა დაკავშირებული თავისი ქვეყნის ტრადიციებთან, ვიდრე ჩვენი მიცკევიჩი და ვისპიანსკი? რატომ-ღა აწერენ ასე ჯიუტად ჩვენ რომანტიზმს ხალხურობას და უარს ეუბნებიან უნივერსალურ ზემოქმედებაზე? ვინ არის აქ დამნაშავე? მიცკევიჩი და ვისპიანსკი ხომ არა?

ჩვენ იმდენი განსხვავებული აზრი გავგაჩნია ხელოვნებისა და ნაციონალური თეატრის პრობლემებზე, იმდენი

მოსაზრება, რომელსაც შეზღუდულობის, პროვინციული პრეტენზიულობისა და ამბიციურობის ნიშანი დაჰკრავს, იმდენი არასწორი შეფასებებია, გამოტანილი ნაციონალური თეატრის სადიდებლად, რომლებიც ისე არაჩვეულებრივად ადვილად აღწევნ და ღებულობენ უფლებას "ტაბუზე", რომ ნებისმიერი დისკუსია ამის შესახებ შეუძლია უნაყოფო გამოვიდეს.

ისტორიის გვერდების გადაფურცვლისას, ჩვენ მშვენივრად ვხედავთ, რომ ხელოვნებას არასოდეს არ უწყობდა ხელს მსჯელობა რამეზე, როგორც უფრო მეტად ნაციონალურზე-ხოლო რამეზე, როგორც უფრო ნაკლებზე. ეს ხშირად ნაწარმოებების განადგურების მიზეზი ხდებოდა, რადგანაც ისინი ანტინაციონალურად იყო აღიარებული. ამ პროცესის ეპილოგი ჩვენთვის ცნობილია.

ნაციონალური ხელოვნების დაფასება მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც ის შეძლებს თავისი ნაციონალური საზღვრების გადაბიჯებას.

წინააღმდეგ შემთხვევაში ის პროვინციალურია.

ყველაფერი ეს რთულია,- შესაძლებელია უფრო რთული, ვიდრე საზოგადოებრივი გარდაქმნები. ხელოვნების, კულტურის ცხოვრების ჩასახვა ხდება ადამიანის მოღვაწეობის ყველაზე უფრო სიღრმისეულ ფენებში და ამიტომაც არ შეიძლება ისინი საფრთხეში ჩააგდო ზერელე და პრიმიტიული მანიპულაციებით.

არსებობს რაღაც, რასაც მე ხალხის მ ა ხ ს ო ვ რ ო ბ ა ს დავარქმევდი. ის ცხოვრობს ნაწარმოებებში და საქციელებში.

ზედმეტად პათეტიკური, რომ არ ვიყო, ვიტყვი: და ჩვენ ბავშვობაშიც.

არის ჩვენ ახლოს რაღაც, რასაც მე ხელოვნების ც ხ ო ვ რ ე ბ ა ს დავარქმევდი.



ამონარიდები პროგრამებიდან და სპექტაკლის მეგზურებიდან⁸¹

შეხვედრა დიურერის მარტორქასთან



[...] დიურერის მარტორქის გრაფიურას კელავე გადავაწყდით. ძლივს შევძელი მისი „მოძრავი“ ნაწილების აღმოჩენა, რომლებიც მისივე სასიცოცხლო ფუნქციების დასტურად გამოდგებოდნენ. ისინი სიღრმეში ჩამალულნი კაეშირში არიან უსაშველოდ დიდ, უფორმო მასასთან. პრინციპში კი კოსტიუმის შესასწავლად ახალი დარგის დაარსება შეგვეძლო, რომელსაც ბუნებრივ კოსტიუმთმცოდნეობა დაერქმეოდა.

ამ პოზიციიდან რთულია გარსზე საუბარი. მთლიან „არმატურას“ ანდაც შემზარავ ფუტლიარს, რომლებსაც თითქოს დავეიწყათ, რომ შიგნით ცოცხალი, მშვიდად მფეთქავი ორგანიზმი შეიძლებოდა ყოფილიყო, ისინი იზრდებოდნენ მდიდარ წარმოსახვაში, საუცხოო იდეებში, თამამ აზრებში. ფუტლიარი კი იზრდებოდა კელავე ათასობით მორთულ დეტალებში, ღილებში, ფარფლებში, რაფინირებულ „ნიმუშებში“, სარჩულეებში, ვარიანტებში.

იმ ავტონომიურ ქმნილებას, იმ ამოუხსნელ განსაკუთრებულობას და ბუნების პომპეზურობას მარტორქა „object d'art“⁸² – ის რანგში აჰყავს. ტაიროვი ამტკიცებდა, რომ კოსტიუმი ხელთათმანივით უნდა ყოფილიყო. ჩემს ამ მარგინალიებში (მარგინალიები მუდამ იმ ადგილს წარმოადგენს, სადაც თავისუფალ ფანტაზიას გაშლა შეუძლია) ტაიროვის ეს მტკიცე-

81. ამ თავის თარგმანი ინგლისურიდან და გერმანულიდან მომზადებულია მიხეილ მესტირიშვილის მიერ, რომელიც პროფესიით რეჟისორია და გახლდათ დოქტორანტი, როდესაც ამ მასალაზე მუშაობდა, მყამად მუშაობს და ცხოვრობს ამერიკის შეერთებულ შტატებში

82. საგნის ხელოვნება

ბულება უკვე აკადემიურია. საბოლოოდ კი ყოველი „კოსტიუმი“ რაღაცით უცხოა, არის ისეთი რამ, რაც ადამიანის სხეულზე „მუქთახირობს“.

ამის გამო მე უფრო მეტად კოსტიუმის განსხვავებულობა მაინტერესებს, მისი პირადი ბედი და ის პროცესები, რომლებსაც იგი არის დამორჩილებული. იგი უფრო მეტად დამოუკიდებელი ხდება, თუმცა სასაცილოც, საბოლოოდ კი რჩება მხოლოდ კვალი, განუმეორებელი თავისებურად.

ეცდილობ მთელი ძალისხმევით წარმოვიდგინო ენებიანი, ორაზროვანი განლაგება, რომელშიც ადამიანის სხეულის მატერია კოსტიუმისთვის სასხლეტი იქნებოდა, რომლიც თავის ფორმებს ან გაიმეორებდა, ან სრულიად ახალს შექმნიდა, ახალი სიტუაციებისთვის შესაფერის ახალ კონსტრუქციებსა და იდეებზე დაყრდნობით.

(1962)

რაღაც

ერთ მაწანწალას შეეხვდი. რომელიც მისი კლანის წესების მიხედვით „omnia mea mecum porto⁸³“ უზარმაზარ დატვირთულ აქლემს ჰგავდა. იგი ბევრი პალტოთი, საბნებით, ძონძებითა თუ ქუდებით იყო შემოსილი. ხელთ უამრავი სახეობის ჩანთაც ჰქონდა – დიდი თუ პატარა, დაკემსილი თუ თასმებსა და ღვედებზე ჩამოკიდებული. ყელი ბევრი გაქონილი შალით შეეფუთა. ყოველივე ეს კი შავი, გაცვეთილი და გაცხიმოიანებული იყო.

მას ერთი ყვების ტერყის ადგილას პირველი მსოფლიო ომის დროინდელი ხის პროტეზი ჰქონდა ჩადგმული, რომელიც წამახული ბოლოთი მოაერდებოდა. მაწანწალა პატარა კიბეს ეყრდნობოდა. იგი გარე



83. ყველაფერი, რაც გამაჩნია, თან დამაქვს (ჩემი ცოდნა - ჩემი ქონება), ციცერონი

სამყაროსგან ძალიან სქელი საბურველით გამოყოფილი, რომელსაც იგი შიგნიდან იკავებდა, წარმოადგენდა განუყოფელ ერთიანობას. მე იმ წესების მიხედვით, რაც ამ მოჩვენებას ხორცს შეასხავს, შეექმენი კოსტიუმში ვიტკევიჩის პიესისთვის “გადარეული და მონაზონი”.



ტანსაცმლის ამბალაჟი

ამბალაჟის „მეთოდით“ მე მუდამ სინამდვილის გაცილებით მეტ სფეროებს ვიპყრობ. 1963 ... ერთ უჩვეულო ნიმუშს “მოხეტიალე ადამიანებს” წავაწყდი, რომლებიც საზოგადოების გარეთ, დაუსრულებლად, უმიზნოდ და უსახლკაროდ ტრიალებენ.

ტანისამოსის რთულ ანატომიაში, პაკეტების საიდუმლოებებში, ჩანთებში, ბოხივებში, ღვედებში, თასმებში ჩაფლულები, ისინი თავიანთ სხეულებს, რასაც (გარდაქმნილნი მათსავე სიგიჟისა და ვნების მიერვე, სხეულების პალტოებსა და საბნებში გახვევით) მზისგან, წვიმისგან და სიცვიისგან იფარებენ. ამავე მოდელის მიხედვით თეატრში “კრიკო 2” დავამზადე ვალპურგის კოსტიუმში ვიტკევიჩის პიესისათვის “გადარეული და მონაზონი”.

აგრეთვე ბირდიგიელის კოსტიუმში ამავე პიესაში, მაგრამ როგორც აუარება სხედასხვა ზომის პაკეტების ასამბლაჟი, რომელებიც ერთმანეთთან უჩვეულოდ რთული სახით თასმებისა და ღვედების აბსურდულ სისტემასთან არიან დაკავშირებულნი. ამ ყველაფერში მსახიობი იკარგება, იბნევა და ერთმანეთში იბლანდება. მეორე მსახიობი სრულიად უბრალოდ ვეებერთელა ტილოს პაკეტი გახლდათ, შეკრული, საფოსტო იარაღიყებით, მისამართებითა და ადრესატებით აღჭურვილი. ერთი სხვა მსახიობი კი, ყოველ ჯერზე ჩვეულებრივი შესაფუთი ქაღალდით იქნა შეხვეული და რამდენჯერმე ბაწრით შეკრული.

ტანსაცმლის ანტიპოდები

მე აღამიანების ტანისამოსი მაინტერესებს. განსაკუთრებით შიდა მხრიდან, როცა მას სარჩულს ვაცილებთ, როგორც სხეულის “მეორე” საბურველს, რომელიც სხეულთან უფრო ახლოა. ტანსაცმლის შრე კანის შრესავით იკვეთება. აქ ბევრი სამაღალი არსებობს. ტანსაცმლის ჯიბეები ჯიბეებია, რომლებშიც სხვადასხვა საჭირო და გამოუსადეგარ საგნებსაც ვინახავთ: აუარება ღილებს, სამაგრებს, ღილის კილოებს, რომლებიც ცდილობენ გარკვეული წესრიგის დამყარებას, ყოვლის დადგენას, დაჟინებით რაღაცის შეკერასა და სტილის შექმნას.

(1963)

მცირე კოსმეტიკური ოპერაციები

საქმე შესრულებულია სრულ სიჩუმეში, ქესტები ეფექტური და პროფესიონალურია. მაგიდა, ტაბურეტი, სარკე, ჯამი საპარსი ქაფისთვის, ხელსახოცები, ბამბა, ლეიკოპლასტი, მაკრატელი, ელასტიური ბინტები, ბოთლები.

პ: ზის სკამზე და კითხულობს, ალბათ მისსავე საკუთარ ლექსს.



კ: ამზადებს საჭირო ნივთებს, ჭრის, აცალკევებს ერთმანეთისაგან, სინჯავს
/ მცირედი პაუზა /

კ: ემზადება ოპერაციის დასაწყებად!

კ: პ.-ს ფეხებს საგულდაგულოდ ძალიან სქლად უხვევს ტილოებით.

პ: კითხვას არ წყევტს.

კ: პ-ს ბამბის პატარ-პატარა ნაწილებით ყურებს უცობს გარედან კი ლეიკოპლასტს გადააკრავს.

პ: კითხულობს

კ: იღებს ლეიკოპლასტის პატარა ზომის ნატრებს და სწრაფად დააკრავს პ-ს პირზე!



პ: წამოდგება სკამიდან, ფეხზე დგება და იწყებს კედელზე სიტყვების წერას.

კ: მოიმარჯვებს ახალ ლეიკოპლასტს და შესაფერის მომენტში პ-ს თვალებზე გადააკრავს!

პ: ასრულებს მხოლოდ კესტებს. მისი ლეიკოპლასტის ნაწილებით დაფარული სახე მთლიანად შეცვლილია.

კ: სათუთად ჯერ ერთ ხელს იღებს და გულდასმით გაბინტავს, შემდეგ მეორესაც. ახლა ძალიან სწრაფად ახვევს სხეულს და შემდეგ მას გაბინტავს, ხელსახოცებს აფარებს, აწებებს, ამაგრებს, საგულდაგულოდ კრავს და ამოწმებს.

შემდეგ ფლეგმატურად საპნის ქაფს თქვეფს და მჯდომარე ფიგურას ქაფის სქელი ფენებით ნელ-ნელა საგულდაგულოდ ფარავს!

(1969)

ზღვის კონცერტი

1. ერთ “მზა” სინამდვილეს (ზღვა, სანაპირო)
2. მეორე ენაცვლება. (ფილარმონია, მაყურებლის ოთხკუთხედი ნელა ეფლობა ზღვის ზვირთებში, სადღესასწაუ-

ლოდ ჩაცმული ღირიჟორი პულტის მიღმა დგას, ზღვის სიმაღლეზე)

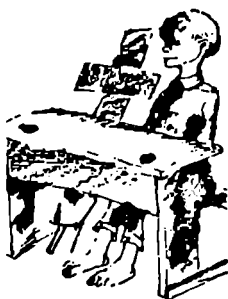
3. დამატებით აკუსტიკური სინამდვილეც (ზღვის შტორმის გრიალი, მოტოციკლების ფუგა, ტრაქტორების რიხინი, ჰორიზონტიდან მომავალი სამაშველო მოტორიანი ნაგების სიგნალები, ღირიჟორობა სასტარტო პისტოლეტით) - ამგვარად პირველი ორი სინამდვილე თავისუფლდება.

საკონცერტო განყოფილებები: უვერტიურა - პაუზა გენერალე - ფუგა - პასაკალია არიოზო - კანტაბილე - კონ ფუოკო - დასასრული.

სკამები სანაპიროს ქვიშაზე განლაგდება, ასობით სკამი ერთმანეთისაგან გარკვეული მანძილით დაცილებულნი ქმნიან რიგებს - წინა რიგები თანდათანობით ზღვას უერთდება - მაყურებელი თავის ადგილს იკავებს - წარმოიქმნება ერთად თავმოყრილი მასა - რიგები და სვეტები მეტისმეტი აკურატულობითაა ჩამწკრივებული - ადგილებზე სკამებს, გაწევა-გამოწევენ - ხალხი თითქოს ერთი ადგილიდან მეორეზე ინერგება - შემდეგ რიგები ერთმანეთთან სისწორეში მოჰყავთ - დაუსრლებლად - პედანტურად - განუწყვეტლივ შემოწმება - ხდება შესწორება - და ამჯერად ხელახლა სწორად განლაგება - ყოველი მიმართულებით - წესრიგის სრული ცოდნით - რომელიც თავისთავად აზრს მოკლებული და ნაძალადეგია - მკაცრი მოწყობა - ყორმები - შემოწმება - დაქვემდებარება - ოჯახური კეადრატი ქვიშაზე - მთლიანად ზღვისკენ მიმართული - რომელშიც ის თანდათანობით იკარგება. მოტორიან ნავს ყრაკიანი ღირიჟორი შემადლებულ ფიცარნაგზე გადმოსვამს - რომელიც ზღვის ზვირთებისკენ მიმავალ კიბის საყუხურებზე მიაბიჯებს - თავს პულტთან წარადგენს - სახით ზღვისკენ - ხელებს მაღლა აღმართავს - და



საზღვაო კონცერტიც იწყება – მკაცრად გაფორმებულ მაყურებლის კეადრატს ზღვის ტალღა გადაუელის – დირიჟორი შავი ფრაკით კი, ხმელეთიდან საკმაოდ დაცილებული – სულ უფრო მეტად ერთ-ვის სიღრმეს – მისი ხელის მოძრაობები შთამაგონებელი და ჰიპნოტურია – დირიჟორი მარცხენა ხელს მაღლა სწევს – ის შორიდან სწრაფად გამოჰყავთ მოტოციკლით, რომელიც მაყურებლის გაე-ლით მიქრის – მისრიალებს ტალღებზე – მთელი სისწრა-ფით – შემდეგ კიდევ ერთი – მეორე – მესამე – მეოთხე – მეხუთე – „მოტოციკლების ფუგა“ – დირიჟორი ახლა მარჯვენა ხელს სწევს მაღლა – სხვა მიმართულებიდან ევებერთელა ტრაქტორი მოემართება – მოტოციკლების გუგუნნი – ტრაქტორის მძიმე გრუხუნნი – წყლის შხეფები – აზვირთებული ტალღების მონოტონური დარტყმები – დირიჟორი სასტარტო პისტოლეტს მაღლა, ცისკენ აწევს და სასხლეტს გამოჰკრავს – ჰორიზონტიდან სამაშველო ნავი მოსრიალებს – სირენებით – სირენების განმგმირავი ბლა-ვილი – დირიჟორი მაყურებლისკენ ბრუნდება – დიდი ევ-დროდან ის მკედარი თევზების ამოღებას იწყებს და მათ მსმენელს უშენს – მეთოდურად – ის მზარდი სისწრაფით იხდის ფრაკს, რომელიც მას კალთით უკულმა სამკლასურ-ებით უკავია – მას თავზე გადაიფარებს – და ასე ჩერდება.



მედუზას ტივი

მხატვრული სინამდვილე (ჟერიკოს ნახატი “მედუზას ტივი”) გამოიყენება, როგორც “არსებული” სინამდვილე.

სამი სინამდვილე ერთმანეთს ერწყმის:

1. სამი აუთენტური მოვლენა (გემის კატასტროფა 1816 წელს),

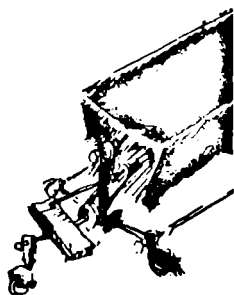
2. ხელოვნების ისტორიის წიგნებით გაცვეთილი მხატვრული კლიშეები (სახელგანთქმული სამუშეუმიო ექსპონატი).
3. აქტუალური, „ბანალური“ სინამდვილე (ზღვის სანაპირო, საარდადეგო დრო).

25. აგვისტო 1967

ზღვის ნაპირზე, სამი მყარად დამაგრებული დიდი პონტონები მუშებმა ხის ფიცრებით შეკრეს. ისინი მათ ერთმანეთის გვერდით ისე დგამენ, რომ აქედან ერთი, განიერი დაყა წარმოიქმნება – მაგრამ ზღვის ტალღები ისეთი მაღალია, რომ პონტონები იძირება – ახლა მათი გაწევა რთულდება, რადგან პონტონები წყლისგან დამძიმდნენ – ისინი ჯერ უნდა დანაწევრდეს, წყალი ვედროებითა და ნიჩბებით ამოიხაპოს და ამის შემდეგ კი, როცა მათ გაწევენ, ხელახლა უნდა დაეწყოს ერთმანეთზე – ეს უიმედოდ დიდხანს გრძელდება – სანაპიროზე ადამიანების რაოდენობა კიდევ უფრო მატულობს – საშველად ჯარისკაცების ჯგუფი ახლოვდება.

18. ივნისი 1816

ყრეგატი „მედუზა“, მას სამი სხვა გემიც თან ახლდა – კორვეტი „ექო“, სატიერო გემი „ლიარი“ და ბრიგი „არგუსი“, საყრანგეთიდან სენტ-ლუისის (სენეგალი) მიმართულებით ზღვაში შევიდა, რომლის ბორტზეც ამავე კოლონიის გუბერნატორი და სხვა მაღალი მოხელეები იმყოფებოდნენ. მათ გარდა ბორტზე დაახლოებით 400 ადამიანი იყო – ასევე მეზღვაურები და მგზავრები.



2 ივლისს ყრეგატი ქვიშის კუნძულ არგვინზე მოხვდა და ხუთი დღის უშედეგო ძალისხმევის მიუხედავად, გაეყვანათ გემი ქვი-

შის კუნძულიდან, ააგეს ტივი, რომელზეც ასოთხმოცდაცხრა ადამიანმა დაიკავა ადგილი, დანარჩენმა კი სამაშველო ნა-
ეები დაიტაცა. შემდეგ მალევე გადაიჭრა თოკები, რომლებითაც ტივს სამაშველო ნა-
ეები იჭერდნენ. ამრიგად ტივი უძირო ოკეანეზე საკუთარი თავის ამარაღა დარ-
ჩა. შიმშილმა, წყურვილმა და უიმედობამ ადამიანები ერთმანეთის საწინააღმდეგ-
ოდ განაწყო. საბოლოოდ კი თორმეტი დღის არაადამიანური ტანჯვის შემდეგ „არგუსმა“ გადარ-
ჩენილი თხუთმეტი მომაკვდავი ადამიანი ბორტზე აიყვანა...



ჩარლზ კლემენტი „ჟერიკო“

1818 წელს

ჟერიკო დიდი მწუხარებით, სინდისის ქენჯნისგან გატან-
ჯული სულით თავისი მხატვრული ნაწარმოების შექმნას
შეუდგა: „მედუზას ტივი“.

ანტუან ეტექსი: „ჟერიკოს სამი საფლავის ქვა“

25. აგვისტო 1967

ბ. –მ ქვიშაში ღრმად ასობს ხის სოლს – მასზე სქელ
თოკს აბამს, რომლის ბოლოც მარყუჟს წარმოადგენს, მას-
ში კისერს ჰყოფს, რომელიც ნაჭრის ნაგლეჯებით აქვს
შეხვეული – და ასე მიბმული ტრიალებს სოლის გარშემო,
როგორც კბილანა მექანიზმში – ეს ჭეშმარიტი შემოქმე-
დებითი პროცესისთვის მომზადება არის თუ საკუთარი პი-

როვნებისგან გათავისუფლება – უანგარო, ნამდვილი ეგს-
გობიციონიზმი – თუ საკუთარ თავში ჩაღრმავება, თამამი
და სარისკო, კონვენციური პრესტიჟის მიღვევადი სიტუაცია,
სიტუაცია, რომელიც “ზღვარზე” არსებობს? – ბ.-მ რაღაც
უნდა გააკეთოს, რაც ერთდროულად ქანდაკებაც და ტივიც
იქნებოდა – ისე კი არც ერთი და არც მეორე – ისეთი რამ
– რაც ხელოვნების ნაწარმოებსა და “თემატიკის” მიღმა
იქნებოდა, ანუ ფაქტი თავისთავად, საბოლოოდ აღბათ მოქ-
მედება – მოვლენა – ფუნდამენტი ხომ სხვების მიერაც იქ-
ნებოდა უკვე შექმნილი – როგორც ჩანს, იგი ამ ყოველივეს
უნდა გულისხმობდეს – და რაც რჩება, არის ის, რაც ანძას,
იალქანსა თუ ეტლს უნდა წარმოადგენდეს – ბ. ნაწილებს
ერთმანეთთან კავშირში ძერწავს, მათ ზონარებით მაგრად
კრავს – და პატარა ნაჯახით უხეშად ჩეხს – ფინალში კი
რჩება მხოლოდ ნაჯახის მალღა აღმართვის მომენტი.

1967 წელი

“პეფენინგი ჩემთვის არის სახეობა, ობიექტის ფლობა, მც-
დებლობა მისი დანაშაულზე წასწრების.” ამასთან ის დიდ
სიზუსტეს მოითხოვს, მისი თვისებების კვალის მისაგნებად,
მისი შეცდომების, დანაშაულის, ბედისწერის, მისი დაყარუ-
ლი და შენიღბული დეტალებისა. ნამდვილი კვალის მი-
საგნებად საჭიროა ინტუიცია, გარდა ამისა კი წარმოუდ-
გენელი სიმტკიცე ყოველი, თუნდაც ნაკლებ-
ბად მნიშვნელოვანი დეტალების, ნიშნების,
ინფორმაციის დაგროვებისას. მთელი ეს
პროცესი რაღაცით სასამართლო გამოძიე-
ბას ემსგავსება, რომელიც ყველა “ძირითად
მტკიცებულებებს” ადგენს.



ტადეუშ კანტორი: “პეფენინგის შესახებ”

1818 წელი

სიზუსტისადმი განსაკუთრებული სიმპათიით, რაც ჩვენი დროის მთავარი მახასიათებელი ნიშანია, ჟერიკო გემი “მედუზის” კატასტროფის პროტოკოლს ამზადებს, ისეთი სიმტკიცითა და ზედმიწევნით, რომელსაც ვერც ერთი კორონერი წუნს ვერ დაუდებდა. მან ცხადი აუთენტური მასალითა და ყოველგვარი სახის დოკუმენტაციით საესე დოსიე შეადგინა, ბატონ კორეადს და სავინის, რომლებიც ამ დრამის ცოცხალად დარჩენილი მსახიობები გახლდათ. მან “მედუზას” ხუროსგან, დაღუპვას გადარჩენილი იმ თხუთმეტთაგან ერთ-ერთისგან, გაარკვია და იხელმძღვანელა ანალოგიური ტივის დამზადებისას, რაც სრული პედანტური ზედმიწევნულობით ხუროს მიერ შექმნილ ტივს განასახიერებდა. ტივზე ჟერიკომ ცვილის ფიგურები განალაგა.



ჩარლზ კლემენტი: “ჟერიკო”

1967 წელი

“ამ ჩანაწერს მხოლოდ ზღვის ჰეფენინგის რეალიზაციის შემდეგ გადაეყარე, ჰეფენინგი, რომელშიც მედუზას ტივი მნიშვნელოვან აქცენტს სვამდა. იდეათა იშვიათმა დამთხვევამ ამ თემის შერჩევის სისწორე დაადასტურა. ჟერიკომ თავის “მედუზას ტივში” პრესის სტილის რეპორტაჟის ერთგვარი სახეობა შექმნა. მისი მუშაობის მეთოდი გაცილებით საინტერესო გახლდათ – მეთოდი, ვნება მოსამზადებელ ეტაპზე, ძიების სტადიაში, მასალების და დოკუმენტაციის შეგროვებაში ძლიერ განიმუხტა; ასევე ისეთ თავდადებაში, რომელიც მძაფრსიუჟეტისანი დეტექტივისთვის დამახასიათებელი სიმძაფრით, წარსულის გამომჟღავნებას ცდილობს.”

ტადეუშ კანტორი

25 აგვისტო, 1967 წელი, გაგრძელება

ზღვის სანაპიროზე თეთრ სუფრა გადაყარებული მაგიდა იდგმება. მაგიდაზე საყვირები დგას, რომლებიც ხმებს აძლიერებენ, გარშემო “მედუზას ტივის” რეპროდუქციებია შემოწყობილი, ქაღალდები, გათლილი ყანქრები. მაგიდასთან უკლებლივ სხედან ჟიურის წევრები - ცნობილი და დაყასებული კრიტიკოსები.

ჟიურის თავმჯდომარე კონკურსს საზეიმოდ გახსნილად აცხადებს:

“მედუზას ტივის” რეკონსტრუქცია, რომელიც ეს ესაა დაიწყება, რომელმაც არანაირად არ უნდა წარმოადგინოს რომანტიზმის შედეგების ზუსტი და უსიცოცხლო ასლი.

ჩვენ ყველას ვაგულიანებთ, რომ თანამედროვე ტურისტული ინდუსტრიის მთლიანი ნაწარმის პალიტრით ისარგებლონ: მჭახე ყურის გასაბერი ლეიბები, სამაშველო კამერები, ბიკინის საცვლები, პირსახოცები, ნეილონისა და პლასტმასის საქონელი, რადიომიმღებები და ა.შ. რა თქმა უნდა, ამის გამო არავინ თავისუფლდება იმ მოვალეობისგან, რომ ერთგული დარჩეს მოცემული მოძრაობების, შესტებისა და შინაგანი განცდებისადმი. ჩვენ მასიურად ყველას მოვუწოდებთ მონაწილეობის მისაღებად.”

იმისთვის რომ შემოქმედებით პროცესში ფართო მონაწილეობა და აგრეთვე საერთო პასუხისმგებლობის გრძნობის გამოწვევა გახდეს შესაძლებელი, დაიბეჭდა ჟან ლუი

ანდრე თეოდორ ჟერიკოს ნაწარმოების არაერთი ეგზემპლარი, დაურიგდა აქ თავმოყრილ ადამიანებს, რათა მათ შეძლონ მოვლენის დინებას მშვიდად მიჰყვნენ, შეიტანონ მასში კორექტურა ან სულაც იმსჯელონ.

იმ კოლოსალური სხეულის ამბალაჟის სიმულაციისთვის, ადამიანებს ეპატიუებიან მაყურებლის გუნდიდან.

ჟიურის წევრები ათანხმებენ პოზებს, ეესტ-



ებს, ადარებენ ორიგინალს, ხსნიან, მს-
ჯელობენ, უღრმავდებიან უმცირეს დეტ-
ალსაც კი. აქ კი რამოდენიმე სიტუაცია
(ფირზე ჩაწერილი): კაცი, რომელიც
სურათის მარცხენა კუთხეში ზურგზე
წევს: ცოტა მეტი სიცოცხლე – გთხოვთ,
მოადუნოთ მთლიანი სხეული – რადაც-
ნაირად დაძირეთ თავის თავში – თვალები
და მუცელი დაშვებული უნდა იყოს
– უკან მიტრიალებული თავი – გთხოვთ,



ნუ დაზოგავთ თავს – წარმოიდგინეთ ხელოვანის ზედა-
მიანური დაძაბულობა – რამოდენიმე თვის განმავლობაში
ჟერიკოს ატელიე მორგად გადაიქცა, რომელშიც ის გვამებს
იმდენხანს აჩერებდა, სანამ გვამი დაშლას არ დაიწყებდა
– თქვენ ერთ-ერთი მათგანი ხართ – კოლეგა ჟიურის ვთხ-
ოვდი უდავო განაჩენზე უარი თქვას – მე ხმას უგონობის
მდგომარეობას ვუჭერ; ახლა კი ნომერ 2-ზე გადავალთ:
ბერიკაცი, ის სრულ აპათიაში იმყოფება – გთხოვთ მარ-
ჯვენა ხელის იდაყვით დაეყრდენით მარჯვენა მუხლს, ისე
რომ მარჯვენა ლოყას დაეყრდნოთ – უფრო ახლოს ყურ-
თან – მე არ მჭირდება იმის დამატება, რომ თქვენ ვაჟიშ-
ვილი დაკარგეთ – გთხოვთ, პირი დამუწეთ – უფრე მეტად
მოიხარეთ – ეს დაგეხმარებათ სასოწარკვეთილების უკეთ
გამოხატვაში... მე ვეწინააღმდეგები გაზვიადებულ ფსიქო-
ლოგიას – მოხრილობა უკეთესად აკავშირებს ზურგისა
და თავის ფორმირებას იდეალურ თაღში, რაც პერპენდი-
კულარულად იდაყვებს უერთდება – მოდით ნუ მოგვხი-
ბლავს ფორმალურობის ფალსიფიცირებული შარმი – მე
პოზიტიურად ვუდგები იმ ფაქტს, რომ ამ ფიგურის შემთხ-
ვევაში ავტორმა ვერ დააღწია თავი მშრალ, კლასიკურ
წესებს – ეს დეტალი ძალიან ბანალური და პირობითია –
ამ მოსაზრებას ვეთანხმები – თუ იმას გავიაზრებთ, რომ
ტივზე ადგილი ჰქონდა სისხლის გამყინავ შემთხვევას კა-
ნიბალიზმის ჩათვლით, მაშინ ეს იდილიური, თითქმის წინას-

წარმეტყველი პერსონაჟის ფიგურა.... მოდით დაეუბრუნდეთ ისევ შეილს, რომელსაც მამა იხუტებს გულში – გეთაყვა ჩაიცვით წინდა მარცხენა ყეხზე – რეალობის განცდისთვის მე მიცვალებული შეილის აბსოლუტური სიშიშვლე მჭირდება – კიდევ ერთხელ ვამბობ, რომ ვეთანხმები აგონიურ მდგომარეობას – წინდა – შარვალი – არა, მე თქვენ გკიცხავთ, ბატონებო, საცოდავი პურიტანობისთვის – ბავშვებმა არ უნდა დაკარგონ სიმხნევე! – ქალბატონებო და ბატონებო, რამდენად შორს ვართ ჩვენ დიდებული და გრანდიოზული რომანტიზმის ეპოქისგან – ახლა კი გადავინაცვლოთ შემდეგი, მეხუთე ჯგუფისკენ – გთხოვთ სახით ტივისკენ – ხელები წინ არის გაჭიმული – გამოაჩინეთ ზურგი! – მთელი სასოწარკვეთა ზედა ნაწილშია – სხვათაშორის, ეს თვით დელაკრუა იყო, რომელიც ცდილობდა ამ ფიგურის პოზა მიედო – ფიგურას, რომელიც პირამიდული კომპოზიციის ზემოდან მოექცა, შავკანიანი არის – თქვენ პერანგი მარცხენა ხელით გიჭირავთ – გთხოვთ აყრი-აღეთ ჰაერში – პერანგი ქარში ყრიალებს – და შორს ხედავთ – გემი!

მიწათმოქმედება სანაპიროს ქვიშაზე

ქვიშაზე მაკულატურის მთლიანი გროვა იყრება – ილუსტრირებული ყოველდღიური გაზეთები – პერიოდიკა



იგი მაყურებლის გუნდს ურიგდება – საგანგებო-ინსტრუქტორები ხალხს რიგში აყენებენ – ერთნაირი დაშორებით – თითოეულ მიცემულ ნიშანზე ყველა იხრება – თხრის პატარა ორმოს – თითოეულში თითო გაზეთს რგავს – ყოველი ნიმუშის შემდეგ ისინი გაზეთს ქვიშაში აყვლიბენ – ქვიშას თანაბრად ტკეპნიან, ისე რომ გაზეთი გარკვეულ სიმაღლეზე დარჩეს, ინ-

სტრუქტორები ასწავლიან – შენიშვნას აძლევენ – თვალყურს ადევნებენ – რომ იგივე ზომის მანძილები და წინასწარ დადგენილი ფორმები შენარჩუნდეს – მწკრივი, ერთი მეორეს მიყოლებით წინ მიიწევს – რიტმულად იხრება – გაზომილი დროის ინტერვალებში რგავს გაზეთებს – ორმოს სილით ავსებს – შემდეგ რამოდენიმე ნაბიჯი წინ – და კელავ დახრა – ჩარგვა – ასე, დაუსრულებლად – ადამინთა რიგი სანაპიროზე მიაბიჯებს – მათი მარშის შემდეგ სანაპიროზე ასობით დარგული გაზეთი რჩება – ყანა, რომელიც მთლიანად ნერგებით არის დაფარული.



როგორ წარმოიშვა პიესა

(ამონაწერი)

ინსტინქტი, ინტუიცია, ქვეცნობიერი, ავტომატიზმი, შემოქმედებითი ფაქტორები... ჯადოქრობა... შემთხვევა... შანსი, მომენტი ცნობიერი შემოქმედებისთვის

შევნიშნე, როცა ახალ პროექტზე ფიქრს ვიწყებ, სხვადასხვა რამ მახსენებს თავს, აშკარად უსარგებლო, შემთხვევითი ელემენტები სხვადასხვა სფეროებიდან,

რომლებიც არალოგიკურია,

კაცმა არ იცის, რა შეიძლება მათგან გამოვიდეს,

როცა ისინი კონტექსტს მოწყვეტილნი არიან.

ყველაფრის მიუხედავად მე მაინც ვგრძნობ:

რომ ეს არის სუსტი განცდა, ძლიერ აღსაქმელი, თითქმის შეუმჩნეველიც, უწყვეტი, დაჟინებულად მფეთქავი, როგორც სიგნალები “რომელიღაც მიმართულებიდან”, მე ვგრძნობ, რომ ამ სიგნალებს საერთო საფუძველი გააჩნიათ. ამას-

თან აუხსნელი შეგრძნება მეუყლება თითქოს მათ რაღაც უხილავი ხელი, უცხო ძალა მართავს, რომ ისინი რაღაც საერთო წარმომავლობის არიან...

ისევე როგორც ყოველთვის.

ასეა ახლაც.

აღბათ ჩვენში რაღაც აზრები, მიდრეკილების სახეობა არსებობს, რომლებიც ამოსაყვებად გამზადებულ ღრმულებს და სოროებს ჰგვანან, ანდაც მგრძნობიარე “ბიო-აპარატები”, რომლებიც ამ კონკრეტულ იდეებსა და ხატებს წარმოშობენ.

პიესის შემაწყობებელი სათაურია: “მხატვრები უნდა ჩაძაღლდნენ”:

ეს იყო პარიზში, 1982 წლის 5 მარტის საღამოს.

სამეგობრო წრეში მგზნებარე საუბარი მიმდინარეობს.

ერთ-ერთი ცნობილი გალერიის მეურვე ქალბატონმა ეს-ეს-აა დაამთავრა დავშესაქცევი ამბავი იმის თაობაზე, რომ გალერეაში სამშენებლო ცვლილებები მეზობლების თანხმობას მოითხოვს.

მეზობლებმა, რა თქმა უნდა, ეს გააპროტესტეს.

იმ არგუმენტზე დაყრდნობით, რომ გალერეა ცნობილი მხატვრების ნამუშევართა გამოყენებით ამ უბანს სახელს გაუთქვამდა, საპასუხოდ ერთ-ერთი მეზობელი ქალი გაჰყვიროდა: „მხატვრები უნდა ჩაძაღლდნენ!“



მე იმავდროულად ერთ ცნობილ ხელოვნების მეცენატთან ვლაპარაკობდი, რომელიც ნიურნბერგიდან იყო. ვლაპარაკობდით ნიურნბერგში რაღაც სიახლის შექმნის შანსებზე.

უცებ მე ვოქევი: იცით, ერთადერთი, რის გაკეთებასაც მე ნიურნბერგში შევძლებდი, იქნებოდა ის, რომ მომეთხრო იმ თითოეულ ლურსმანზე, რომლითაც ვიტა შტოსი აწა-

მეს.

(ის ლოყაში ლურსმანგაყრილი ჩამოკიდეს.) იმდროინდელი სამართლის თანახმად, ეს სასჯელი საფინანსო კანონის დარღვევის თანახმად აღსრულდა.

ეს მაშინ მოხდა, როდესაც ხანდაზმული ოსტატი თავისი სამშობლოდან, კრაკოვიდან გააძევეს, სადაც ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ დაბრუნებულმა, მისი მშობლიური სახლის კარიბჭეზე თავისი



უკედავი შედეგის, წმინდა მარიას საკურთხეველი შექმნა. როგორც კი შეენიშნე, რომ ეს ორივე ამბავი მე მეხებოდა, შეცბუნებულმა წამოვიყვირე: ეს არის ჩემი პიესის სათაური: „მხატვრები უნდა ჩაძაღლდნენ“.

ერთმა ჩემმა მილანელმა მეგობარმა გამახსენა, რომ იტალიელმა ფუტურისტებმა პირფერობისა და დაპირისპირების პრინციპით პოეტური ფიგურა შექმნეს. ისინი მას „ჭადრაკში ცხენის მატარებელს“ ეძახდნენ, რომელიც შუა გზაზე მიმართულებას იცვლის.

საქმე ეხება აგრეთვე ამ შემაშფოთებელ სათაურსაც.

ამ პიესას არ აქვს თხრობადი მოქმედება.

ჯერ არასდროს არ დაწერილა ისეთი პიესა, რომლის არსებობის მადლიერიც სპექტაკლი იქნებოდა.

პიესა თავისით იბადება.

მისი ცოცხალი მასალა მსახიობი არის და ყველაფერი ის, რაც მისი ძალაუფლების მაჩვენებელია:

აზრები,

იდევბი,

ხატები,

დრამის ეს წინარე-შინაარსი,

თემა,

ადგილი (არა თუ სცენა, არამედ ადგილი!)

ეს პიესა არ არის დრამატურგიული წესების დაცვით შეთხზული, რომლის მოქმედებაც ყარდის გახსნითა და დაშვებით თანმიმდევრულ სცენებადაა დაწყოყილი.

მრავალი, მრავალი თეეების განმავლობაში მიგროედებოდან კითხეები, ეჭვები, იდეები, ყიქრები, ფორმები -ახალიც და ძეელიც, რომლებიც დიდი ხანია საკუთარი თავის გამომჟღავნების წამს ელოდნენ.

ყველაყერი ეს დუღდა, იხარშებოდა და გამოთქმას მოითხოვდა.

ამ ჰომოგენური მოქმედების ნაკლებობამ, რომელიც ყოველდღიურობის დინებებშია გამომწყედეული და რაც დრამის წინაპირობას წარმოადგენს, შემდეგი ქვესათაური:

რევიუ

დამამატებინა.

ალბათ აქ კიდევ მოქმედებენ პრინციპები ჩემი უმდაბლესი რანგის სინამდვილის იდეისა, რომელიც მუდამ “მარადიული” სამსჯავროს საკიოხთა შემოტანასა და მათ გამოხატვას ბრძანებს.

მწირი

უმდაბლესი რანგის მატერია,

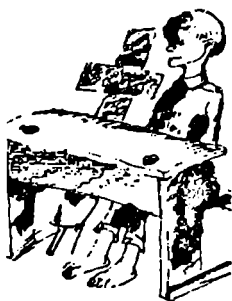
იგი ღირსებაწართმეულია, პრესტიჟს მოკლებული, მოწყვლადი, ხშირად საძაგელიც.

როდესაც მე იმ კონკრეტული საკითხებით ეიყავი დაკავებული, რომლებიც პიესის თემას ეხებოდა, გამოიჩნდა



სიკვდილის სფერო,

რაც მე უკვე დიდი ხნიდან მოყოლებული მიზიდავდა და რომელმაც შემდეგ სრულად გადაინაცვლა სცენაზე.



სიკვდილმა კი არა, მისმა სფერომ.

ეროტიული მოთხუპენა/აზელვა

გამოსაყენებელი საპოხის მთავარ შემადგენელ ნაწილს პომიდვრის წვენი წარმოადგენს – ის რამოდენიმე ვედრო ზეთთან ერთად აიზილა და ასევე ცოტაც შესასქლებლად ფქვილი, დამატა რომელიც წყალში გახსნისას წებოვან ფაფად იქცა – ამასთან შესაბამისი რაოდენობის ქვიშა, იმისათვის რომ მთლიანმა მასამ სქელი ფაფის კონსისტენცია იქონიოს. ამ მასის აუცილებელი მახასიათებლებია წებოვანება – სისქე – სიმჭიდროვე – “მადის აღმძვრელი” ფერი. ადგილი, სადაც ეროტიული მოთხუპენა უნდა გაიმართოს, წარმოადგენს რკალისებური ვეებერთელა ჯამის სახეობას, რომლის დიამეტრიც 8 მეტრია – აქ რამოდენიმე შიშველი გოგონა უნდა იმყოფებოდეს – განუწყვეტელ ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში დადგენილი მოძრაობებით – გორაობა – რიგში მოწყობა – გადახლართვა – გაპოხვა ამ წებოვანი, ცხიმიანი ფაფით – ეიფორიულ მდგომარეობაში – გაცხარებულ რიტმში – საამისოდ იდეალური იქნებოდა ეპილეფტიკური რიტმი – ამ მთლიანობამ ისეთი მოძრავი მატერიის შთაბეჭდილება უნდა შექმნას – რომელიც სხეულის მოხაზულობებსა და ფორმებს ტოტალურ ასამბლეაში გააზაფებს – სათანადო მომენტში – სხეულები ფაფას უნდა გამოეყონ – და მაყურებელს შეერივნონ.

ლიტერატურა

- T. Kantor 1 Les Voies de l'acreation theatrale. XI. Paris, 1983;
T. Kantor 2 Les Voies de la creation theatrale. XVIII. Paris, 1993
Kantor, Tadeusz: Le theatre de la mort. Lausanne, 1977, 1985
Kantor, Tadeusz: Metamorphoses. Paris, 1982
Kantor, Tadeusz: Wielopole, Wielopole. Krakow, 1984
Kantor, Tadeusz: Ein reisender – seine Texte und manifeste. Nurberg, 1988;
Kantor, Tadeusz: Lesioni milanesi, Milano, 1988;
Kantor, Tadeusz: O douce nuit. Paris, 1991;
Kantor, Tadeusz: Ma creation, mon voyage. Paris, 1991;
Kantor, Tadeusz: A journey Through Other Spaces. Berkley, 1993
Borowski, W. Kantor. Warszawa, 1981
Plesnierowicz, Krzysztof: Teatr Smierci Tadeusza Kantora. Warszawa, 1990
Kott, Jan: strony o Tadeuszu Kantorze, slowo/obraz/terytoria. Gdansk, 1997
Plesniarowicz, Krzysztof: Kantor. Artysta konca wiesku. Wroclaw, 1997
Bibliographic Monograph of Tadeusz Kantor's Theatre Works.
Crakow, 2000
Krzysztof Plesniarowicz, The Dead Memory Machine Tadeusz Kantor's
Theatre of Death, 1994
Березкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна,
Мондзик. М.: Аграф, 2004
Amey Cl. Tadeusz Kantor. Theatrum litteralis. Art, pensée, théâtralité.
Paris: Harmattan, 2002
Miklaszewski K. Tadeusz Kantor: między śmietnikiem a wiecznością.
Warszawa: PIW, 2007
Kobialka M. Further on, nothing: Tadeusz Kantor's theatre. Minneapolis:
University of Minnesota Press, 2009
Witts N. Tadeusz Kantor. London; New York: Routledge, 2010
ტადეუმ კანტორი, სიკვდილის თეატრი, თბილისი 2004

ვიდეოგრაფია

დოკუმენტური ფილმები:

“Kantor is Here” Documentary by Dietrich Mahlow

“Tadeusz Kantor – The Inspired Tyrant” Documentary by Andrzej Bialko

“Wielopole, Wielopole, Documentary by Andrzej Sapija

“A Brief Lesson by Tadeusz Kantor” Documentury by Laurent Champonnois

Kantor, Documentary by Andrzej Sapija

Proby tylko proby, Documentary by Andrzej Sapija

Powrot Odysa Tadeusza Kantora. Notatki z prob, Documentary by Andrzej Sapija

Gdzie sa niegdysiejsze sniegi... Manekiny Tadeusza Kantora Istnieje tylko to, co sie widzu, Documentary by Andrzej Sapija

სპექტაკლები:

I shall never return, recorded by Andrzej Sapij

Today is my birthday, recorded by Stanislaw Zajackowskiego

Let the artists die, recorded by Stanislaw Zajackowskiego

Wielopole, Wielopole, recorded by Stanislaw Zajackowskiego

Dead Class, directed by Andrzej Wajda

ავანგარდი - სიტყვა-სიტყვით ჯარის მოწინავე ნაწილი; რაიმე საზოგადოებრივი ჯგუფის, კლასის მოწინავე ნაწილი. ხელოვნების მიმართულება XX საუკუნის დასაწყისში.

ავანგარდიზმი XIX საუკუნიდან ნიშნავს ახალ, ექსპერიმენტალურ წამოწყებებს, განსაკუთრებით ხელოვნებასა და კულტურაში. ავანგარდი არის აკადემიზმის საწინააღმდეგო მიმართულება. ხშირად ამ ტერმინს იყენებენ იმ შემოქმედთა აღსანიშნავადაც, რომლებიც წინ უსწრებენ თავიანთ ეპოქას.

ავანგარდიზმი მიიჩნევს, რომ არ არსებობს მშვენიერების მარადიული მოდელი, შემოქმედმა თავის ნაწარმოებში თანამედროვეობის არსი უნდა ჩადოს, უარი თქვას ხელოვნების ხელოსნობის კონვენციებზე, ბუნების კულტა და ფიგურატიული ხელოვნების რეალიზმზე. ავანგარდიზმი შემოქმედების ინდივიდუალისტურ კონვენციას აღიარებს. ყველაფერი შეიძლება ხელოვნებად იქცეს თუ ამას ხელოვანი გადაწყვეტს. ეს უკანასკნელი კი თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი სოციალური და ესთეტიკური სტერეოტიპებისგან.

ავანგარდისტული მიმდინარეობები: კონსტრუქტივიზმი, კუბიზმი, დადაიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, ახალი რომანი და ა.შ.

ანბალაჟი - შეფუთვა

ანუი ჯან (Anouilh Jean) - საფრანგეთის ერთ-ერთი უდიდესი დრამატურგი დაიბადა 1910 წელს ქალაქ ბორდოში საშუალო შეძლების ოჯახში. მწერლის მამა მკერავი იყო, დედა - ქალთა ორკესტრის მევიოლინე. ანუი სწავლობდა პარიზის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, იმავდროულად მუშაობდა სარეკლამო აგენტად, მოგვიანებით კი ცნობილი რეჟისორის და მსახიობის ლუი ჟუვეს მდივნად. 1932 წელს წერს თავის პირველ პიესას *ყარყუმბი* და ხდება პროფესიონალი დრამატურგი. ორმოცდაათი წლის განმავლობაში შექმნა ორმოცზე მეტი სხვადასხვა ჟანრის პიესა: ტრაგედიები, ყოფითი დრამები, სატირული გროტესკები და მსუბუქი კომედიები. იგი სწრაფად იქცა თანამედროვე ფრანგული თეატრის ერთ-ერთ კლასიკოსად, რომელიც დიდი წარმატებით იყენებდა დრამატული ჟანრის ყველა სახეობას: ტრაგედიიდან ფარსამდე და ჯოდვეილამდე. ფრანგული თეატრის თითქმის ყველა სეზონში იდგმება ანუის პიესები. მისი პიესები ათობით ენაზე თარგმნილი, იდგმებოდა მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის საქართველოშიც. იგი პიესების გარდა წერდა სცენარებს და რეჟისორობდა კიდევაც.

ანუი სცენის კანონების ბრწყინვალე მცოდნე, დახვეწილი გემოვნების ოსტატია. ანვითარებს რა ოსტატურად ინტრიგას, მაყურებელს მუდმივი დაძაბულობის ქვეშ ამყოფებს. 20-იან წლებში ლუი ჟუვესთან მუშაობის შემდეგ, 30-იან წლებში თანამშრომლობდა ჟორჟ პიტოვეთან და ანდრე ბარსაკთან.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მისთვის ახლობელი იყო ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკა. „მავ“ და „ვარდისფერ“ პიესებში – როგორც იგი უწოდებდა თავის დრამატულ კრებულებს, წინა პლანზეა ადამიანის არსებობა აბსურდულ სამყაროში. რომანტიკული შეყვარებული წყვილი შეეჯახება უზნეო, მახინჯ სინამდვილეს (*ქურდების ნადიმი*, *Le bal des vilers*, 1938; იყო და არა იყო რა 1935; მგზავრი ბარგის გარეშე, *Le voyageur sans bagages*, 1938; ველური ქალი, *La sawages*, 1938; ეურიდიკა, *Eurydice*, 1942). მისი გმირები რომ არ დაეშვას მათ გარშემო მყოფთ თავს შველიან გაქცევით, სიკვდილის ფასად ინარჩუნებენ თავიანთ სიყვარულს. ანუ ის ყველაზე ცნობილი გმირები არიან ანტიგონე (პიესა დაიწერა 1942 წელს ფაშისტური ოკუპაციის პერიოდში) და ჟანა დარკი (ტორილა, *L'Alouette*, 1953). ისინი წინ აღუდგებიან ტირანიას; ებრძვიან მცდარ მენებებს, სახელმწიფო ინტერესებს, „ისტორიულ წინასწარგანსაზღვრულობას“, ბედისწერას; მარტონი უპირისპირდებიან მთელს სამყაროს.

თანდათანობით ანუი კარგავს რწმენას გმირული მეამბოხის იდეალში, რომანტიკული პერსონაჟები ირონიულ, კომედიურ შეფერილობებს იძენენ (*ვახშამი სანლისში*, *Le Rendez - Vous de senlis*, 1941, *მედეა*, 1953, *Becket ou l'Honneur de Dieu*, 1959). მთავარი გმირი ხდება გულკეთილი ცინიკოსი, ილზლიანი ლიტერატორი (*ორნიფლო*, ან *ორპირი ნიავი*, 1959). პიესებში ასევე იყენებს ხერხს „თეატრი თეატრში“ (*ბიერფასო ანტუან*, *Cher Antoine*, 1969, არ გააღვიძოთ ქალბატონი, 1970, *ოპერის დირექტორი*, 1972), მის პიესებში სულ უფრო ხშირად აისახება ავტობიოგრაფიული ხასიათის თემა. ეკლიან კომედიებში: ახირებული (1969), წაგლეჯვა, *La Foire d'empoigne* (1962), *Les Poissons rouges* (1970) და სხვა. დრამატურგი გვიჩვენებს რა, დასაბამიდან მოყოლებულ თაობათა კონფლიქტს, გვაჩვენებს უაზრო და უპერსპექტივო პოლიტიკურ ბრძოლას, გვიხატავს ისტორიულ პროცესს, როგორც შეცდომათა და დანაშაულთა უსასრულო გამეორებებს.

ანუი თავის ერთერთ ბოლო პიესაში *ჰომბრი*, *le Hombril* (1981) გვიხატავს უნიჭოებით გარშემორტყმულ შემოქმედ ადამიანს. პიესის გმირი ცნობილი დრამატურგია, „ბულვარული თეატრების“ მეფე, რომელიც ცდილობს იმუშაოს, მას კი ნაწილებად გლეჯენ ნათესავები, ცოლები, საყვარლები, მეგობრები – მისგან ყველა მოითხოვს ერთს – ფულს. ზათ ის კუბოშიც კი ვერ ემალება. სასიყვარულო ისტორიები, კომიკური გაუგებრობანი, მოულოდნელობები, საქილიკო არეულობანი – ანუი ბრწყინვალედ იყენებს საუკუნეთა მანძილზე ფარსის მიერ გამოცდილ ხერხთა არსენალს.

ანუი მთელ რიგ პიესებში, რომელიც მისი შემოქმედების ეგზისტენციალისტურ დრამებს მიეკუთვნება, მიმართავს რა მითს იგი ცდილობს მითოლოგიური სიუჟეტის ფარგლებში ცხოვრების ზედროული მოდელი, პარადიგმა შექმნას, ამ კუთხით, როგორც სარტრი აღნიშნავდა ისიც თანამედროვე მითმთხველთა, „მითის მჭედელთა“ რიცხვშია.

ჟან ანუი გარდაიცვალა 1987 წელს.

აპოკალიფსისი (ბერძ. ἀποκάλυψις — გახსნა, ამოხსნა, გამოცხადება) — სიტყვა არმაგედონთან ერთად გამოიყენება სამყაროს დასასრულის ანდა პლანეტარული მასშტაბის კატასტროფის აღმნიშვნელად. გვხვდება ბიბლიის ახალი აღთქმის ბოლო წიგნში; იესო ქრისტეს მეორედ მოსვლის წინ კატაკლიზმებისა და სასწაულების აღწერა "იოანეს აპოკალიფსისი", "პავლეს აპოკალიფსისი" და ა.შ. გვხვდება როგორც ბიბლიის ასევე აპოკრიფულ ტექსტებში.

არქეტიპი — ბერძ. archetypον — რისამე პირველსახე, საწყისი, ამოსავალი ფორმა, იდეა. პლატონის ფილოსოფიაში არქეტიპში გულისხმობდნენ გონით შეენობად ფორმას „ეიდლის“ სქოლასტიკებთან — ბუნებრივ სახეს, ჩაბეჭდილს გონებაში, ნეტარე აფგუსტინესთან საწყის სახეობას, რაც ადამიანის ცნობიერების საფუძველში იდო, ხოლო იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ადამიანთა ასტრონომიულ ქმედებასთანაა დაკავშირებული.

ატავისტური -ატავიზმისათვის დამახასიათებელი.

ატავიზმი - მოვლენა, როდესაც შორეული წინაპრის (წინაპრების) უკვე გამქრალი ნიშან-თვისება კვლავ გამოვლინდება; უკან დაბრუნება; რევრსი უფრო პრიმიტიული საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებისკენ მიბრუნება, კულტურული ატავიზმი

აუთენტური (ბერძ. Authentikos) სარწმუნოდ რაც დედანს, ორიგინალს შეესაბამება; რაც ეყრდნობა პირველწყაროს.

ბაუჰაუზი (Bauhaus), მშენებლობისა და მხატვრული კონსტრუირების სკოლა, შეიქმნა 1919 წელს ვეიმარში (გერმანია) 1925 წელს გადავიდა დესაუში, ხოლო 1933-ში ფაშისტებმა გააუქმეს. მისმა ხელმძღვანელებმა (ვ. გრაოპისუსი, ჰ. მიეერი, ლ. მის ვან დერ როეი) შეიმუშავეს ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა და თანამედროვე არქიტექტურის ფორმათა წარმოქმნისა და დიზაინის პრინციპები, მატერიალურ-ყოფითი გარემოს ჩამოყალიბება პლასტიკური ხელოვნების საშუალებით.

ბარტოკი ზელა (1881-1945) უნგრელი კომპოზიტორი, პიანისტი და მუსიკათმცოდნე-ფოლკლორისტი. მას ეკუთვნის მუსიკალური ნაწარმოები ლურჯწვერაზე.

ბერლიოზი ლუი ჰექტორ (1803-1869) იყო ფრანგი კომპოზიტორი და დირიჟორი. ცნობილი ნაწარმოებებია: „ფანტასტიკური სიმფონია“ და „რეკვიემი“. ბერლიოზმა დიდი წვლილი შეიტანა ორკესტრის ჩამოყალიბებაში იმ სახით, როგორითაც ის დღესა ცნობილი, როდესაც დაწერა „სახელმძღვანელო ორკესტრისთვის“. მისი

მუსიკალური ნაწარმოებების შესასრულებლად ზოგჯერ 1000 მუსიკოსსაც კი იწვევდნენ. ამავდროულად, ბერლიოზმა დაახლოებით 50 საფორტეპიანო ნაწარმოები შექმნა სოლო მომღერლისთვის.

ბერტა თივ - პარიზის დაბომბვა დაკავშირებულია ბერტა თივის სახელთან რომელიც იარაღის ცნობილი მეწარმის კრუპის ქვრივი იყო.

ბოსხი ჰიერონიმუს — (1450-1516) ნიდერლანდელი ფერმწერი. მისი ნამდვილი სახელი და გვარია ჰიერონიმუს ვან აკენი. ბოსხი ხატავდა რელიგიურ, ალეგორიულ და ჟანრულ სურათებს. მისი ცნობილი სურათები — ტკბობის ბაღი, სამოთხე, მოგვთა თაყვანისცემა დაცულია პრაღოს მუზეუმში (მადრიდი, ესპანეთი). ბოსხის შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ფანტასტიკურისა და რეალურის შერწყმა. ბოსხის სურათები სივრცობრივი და დეკორატიულია. ფერმწერის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს წმინდანთა ცდუნების თემას, სადაც მორწმუნეთა მორალური სიმტკიცე უპირისპირდება სამყაროში გაბატონებულ საცდურსა და შიშს. ასევე აღსანიშნავია თანამედროვე თემებზე შექმნილი სურათები: თავის ოპერაცია, ძე შეცდომილი და სხვა. ბოსხის მნიშვნელოვანი ნამუშევარია ალეგორიული ხასიათის სურათი თივის გადატანა, რომლის სიუჟეტი ანდაზებთანაა დაკავშირებული.

ბოსხი არასოდეს აწერდა თარიღს თავის ნამუშევრებს, ხელმოწერილიც მხოლოდ რამდენიმეა. დღესდღეობით, მხოლოდ 25 სურათია შემორჩენილი, რომლის ავტორად ბოსხია მიჩნეული. ესპანეთის მეფე ფილიპე II-მ ფერმწერის გარდაცვალების შემდეგ მისი ბევრი ნამუშევარი შეიძინა, რის შედეგადაც პრაღოს მუზეუმი ბოსხის რამდენიმე სურათს ფლობს. ბოსხს ჰყავდა მიმზაბეველები, მისი შემოქმედების ერთ-ერთი გამგრძელებელია პიტერ ბრეიგელი.

ბრეტონი (Breton) ანდრე (1896-1966) - ფრანგი მწერალი, სიურეალიზმის ერთერთი ფუძემდებელი. წიგნებში *არკანი 17* (1945), *ლამპარი საათში* (1948), აკრიტიკებდა რა საზოგადოებას, ამტკიცებდა, რომ პიროვნება თავისუფლებას იძენს მხოლოდ ინტელექტუალ აქტებში (ძილი, ზოდვა, ჰალუცინაციები და ა.შ.).

ბრუკი პიტერ (დაიბადა 1925 წელს) ინგლისელი, თეატრის და კინოს მსოფლიოში აღიარებული რეჟისორი, თეატრის ნოვატორი, ექსპერიმენტატორი და რეფორმატორი. მუშაობდა შექსპირის სამეფო თეატრში ლონდონში. 1971 წლიდან პარიზის საერთაშორისო თეატრალური სტუდიის ხელმძღვანელი, როგორც თეორეტიკოსი მრავალრიცხოვანი სტატიების, გამოსვლებისა და წიგნების ავტორი. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთერთი თვალსაჩინო თეატრის ექსპერიმენტატორი. მრავალი საექტაპო სპექტაკლისა და ფილმის ავტორი. მისი მსოფლიო მასშტაბის ცნობილი თეატრალური პროექტებია: *ფრინველები*, სუფიური პოეტის ოტარის მიხედვით, *მარატ სადი*, პიტერ ვასისის მიხედვით, *მაჰაბჰარატა*. იგი ითვლება გურჯიევის სკოლის

ერთერთ თვალსაჩინო მიმდევრად. მის მიერაა ევრანოზებული გურჯიევის შეხვედრა განსაკუთრებულ ადამიანებთან, ფილდინგის ბუზების მრძანებელი. მის მიერ განხორციელებული ათობით მნიშვნელოვანი სპექტაკლი, როგორც ბრიტანეთში ასევე მის ფარგლებს გარეთ.

გაწერილია შალვა (მუმუშა) – (1931-2012) დაიბადა 1931 წლის 19 იანვარს, ახალციხეში. 1957 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი. მოღვაწეობდა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ (1958-1959, 1963-1973, 1975-1996წწ.) და ქიათურის (1959-1960 წწ.) თეატრებში. მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიაში (1973-1975 წწ.). 1960 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. 2009 წლიდან კი ხელმძღვანელობდა მაგისტრანტთა ჯგუფებს სამემსრულებლო ხელოვნებასა და რეჟისურაში. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე (1979), საქართველოს სახალხო არტისტი (1987). ღირსების ორდენის კავალერი (1997). 2009 წელს მიენიჭა ემერიტუსის წოდება.

გოია ფრანსისკო (სრული სახელი *ფრანსისკო ხოსე დე გოია ი ლუსიენტეს 1746-1828*) ესპანელი ფერმწერი, გრაფიკოსი, გრაფიკორი. ფრანსისკო გოია დაიბადა 1746 წელს სარაგოსასთან ახლოს, ფუენდეტოდოსში. მამა ვარაყის, ოქროს ხელოსანი იყო. კარგი განათლება ვერ მიიღეს, ამიტომ, ფრანცისკო მთელი ცხოვრება ცუდად წერდა. 1760 წელს ოჯახი სარაგოსაში გადავიდა საცხოვრებლად. ყმაწვილი ფრანსისკო მიაბარეს ლუსანა ი მარტინესის სახელოსნოში შეგირდად.

1766 წელს ფრანსისკო მადრიდში ჩავიდა. იქ გაეცნო სასახლის კარის მხატვრების ნამუშევრებს. 1763 წელს მონაწილეობა მიიღო მადრიდის სამხატვრო აკადემიის მიერ გამოცხადებულ კონკურსში მისი ნახატი არ მოეწონათ. 1766 წელს ფრანსისკომ კვლავ სცადა ხელოვნების სამეფო აკადემიაში ჩაბარება მაგრამ უშედეგოდ, მისი ნამუშევარი კვლავ დაიწუნეს.

1771 წელს ფრანსისკო იტალიაში გაემგზავრა. ქალაქ პარმაში მან თავისი ნახატი გაიტანა კონკურსზე და მოიპოვა პარმის სამხატვრო აკადემიის მეორე პრემია ანტიკურ თემაზე შექმნილი ნახატისთვის, “ჰანიალი ალპებიდან დასცქერის იტალიას”. იმავე წლის ბოლოს ფრანსისკო დაბრუნდა სარაგოსაში და შეუდგა ფრესკების მოხატვას. 1773 წლიდან გადავიდა სამუშაოდ თავის მეგობარ ფრანსისკო ბაიუსთან რომელიც გახლდა ესპანეთის მეფე კარლოს III კარის მხატვარი. გოიამ გაიცნო ფრანსისკოს და *ხოსეფა* (პეპა) რომელზეც იქორწინა 1773 წლის 25 ივლისს. იმ დროისათვის ხოსეფა (პეპა) 5 თვის ფეხმძიმე იყო. ოთხ თვეში წყვილს შეეძინა ბიჭი რომელსაც უსუსებო დაარქვეს. ხოსეფას და ფრანსისკოს რამდენიმე შვილი შეეძინათ. მათგან მხოლოდ ერთი გადარჩა სახელად ფრანსისკო ხავიერ პედრო გოია რომელიც ასევე მხატვარი გამოვიდა. ხოსეფა გარდაიცვალა 1812 წელს. გოიას ნახატებიდან შემონახულია მხოლოდ ერთადერთი ნახატი *ხოსეფას* გამოსახულებით.

1780 წელს გოიამ დახატა მეფის პორტრეტი. ამის შემდეგ დახატა “ჯვარცმა” და ასე გახდა სამეფო აკადემიის წევრი. 1785 წელს გახდა ამავე აკადემიის ფერწერის

განყოფილების ვიცე-დირექტორი, 1795 წელს კი დირექტორი. 1786 წელს გახდა სამეფო კარის მხატვარი. 1799 წელს მეფე კარლოს III-ის გარდაცვალების შემდეგ ტახტზე ავიდა ჩარლზ IV. გოია ასევე მის კარის მხატვრად და პირველ ფერმწერად იქცა.

გროპიუსი ვალტერ ადოლფ გეორგ (Walter Adolph Georg Gropius; 1883-1969) გერმანელი არქიტექტორი, ბაუჰაუზის დამფუძნებელი. ლუდვიგ მის ვან დერ როესა და ლუ კორბუზიესთან ერთად მოდერნისტული არქიტექტურის პიონერი.

გროტოვსკი ევი (1933-1999) - პოლონელი, თეატრის რეჟისორი, სწავლობდა კრაკოვში, განათლება მიიღო მოსკოვის გიტისში, შემდეგ - ჩინეთში. პოლონეთში დაბრუნების შემდეგ, შექმნა ექსპერიმენტული თეატრალური ლაბორატორია ვროცლავში, რომელმაც დიდი წარმატება მოიპოვა საზღვარგარეთის ტურნეში 60-იან წლებში. განახორციელა ვისპიანსკის აკროპოლისი, კალდერონის უდრელი უფლისწული - სლოვაკიის მიერ ადაპტირებული, აპოკალიფსის - ბიბლიის, დოსტოევსკის იდიოტის საფუძველზე შექმნილი ტექსტი, მარლოს დოქტორ ფაუსტუსის ტრაგიკული ისტორია. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო მსახიობის მიერ ნებისმიერი ფიზიკური და ინტელექტუალური შესაძლებლობების გამოყენება და ქმედების პლასტიკის გაძლიერება. იგი თვლიდა, რომ თეატრს უარი უნდა ეთქვა და განთავისუფლებულიყო სიმდიდრისაგან, დეკორაციების, კოსტიუმების, განათების და მუსიკისაგან, რაც ზუსტად ჩამოაყალიბა თეორიაში ლარიბი თეატრის შესახებ. გროტოვსკიზე სერიოზული გავლენა იქონია პიტერ ბრუკმა. 1978 წელს, ათწლიანი მოგზაურობის შემდეგ, მან დაითხოვა თავისი თეატრი და გადაწყვიტა, რომ უნდა ემუშავა მსახიობებთან და სტუდენტებთან დახურულ კარს მიღმა. 1988 წელს იგი უცხად გამოჩნდა კალიფორნიის უნივერსიტეტის სემინარზე, სადაც წარმოადგინა ახალი თეორია. ყველაზე უფრო ახლოს მივიდა რიტუალურ, წმინდა თეატრთან. სიცოცხლის ბოლომდე ცხოვრობდა "ცივილოზაციას მოწყვეტილ სოფელ - პონტედერამი, იტალიაში. დიდ დროს უთმობდა მედიტაციას, სხვადასხვა ენერგეტიკულ თეორიებს და პატივს სცემდა გიორგი გურჯიშვილის სწავლებას, თანამშრომლობდა ეუჯენიო ბარბას თეატრალური ანთროპოლოგიის ცენტრთან ნორვეგიაში.

დადა - მოძრაობა ხელოვნებაში XX საუკუნის 20-იან წლებში, რომელსაც მოგვიანებით ძლიერი გავლენა ჰქონდა ევროპულ დრამაზე. ირაციონალისტური, ნიჰილისტური და ანარქისტული დადა სერიოზულად უტყვევდა ეგრეთ წოდებულ "კონფორტულ საზოგადოებას", რაც მოგვიანებით, ჩინებულად აისახა ანტონან არტოს ნაწარმოებებში, კერძოდ კი *სისასტიკის თეატრში*, შემდგომ კი საფუძველად დაედო აბსურდის თეატრს.

დადაიზმი (ფრანგული dadaisme, dada - სგან - ხის სათამაშო ცხენი, ბავშვური სახელწოდების მსგავსი "ცხენუკა") მხატვრული ლიტერატურის მოდერნისტული

მიმართულება. დადაიზმი სამოყალიბდა 1916-22 წლებში, შვეიცარიაში ანარქისტულ ინტელექტუალთა შორის. მასი პროტესტი, პირველი მსოფლიო ომის წინააღმდეგ, გამოიხატა ნიჰილიზმით, ირაციონალიზმში, ანტიესეტიზმში, თავისებურ მხატვრულ ხელოვნობაში - სიტყვათა და ბგერათა უაზრო თანაწყობაში (ტ. თვარა, რ. გიულუნბეკი, მ. იანკო), კარაკულებში, ფსევდო ნახაზებში, შემთხვევის შეკრებილ საგნებში (მ. დიუმანი, ფ. პიკაბია, მ. ერნსტი, ფ. არპი). ომის შემდეგ ფრანგი დადაისტები საზოგადოებას მოუწოდებდნენ სოციალურ ფუნქციას მოწყვეტილი ხელოვნებისკენ (ა. ბრეტონი, ტ. თვარა), ხოლო "პოლიტიკური" დადაისტები გამოდიოდნენ მილიტარიზმისა და ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ (ფ. გროსი, ჯ. პარტვილდი).

დალკროზი ემილ ფაკ (ნამდვილი გვარი ფაკი) (1865- 1950), შვეიცარიელი კომპოზიტორი და პედაგოგი. სწავლობდა ვენეციის კონსერვატორიაში, შემდეგ - ვენაში (რ. ფუქსსა და ა. ბრუენერთან) და პარიზში (ლ. დელიბთან). 1892- 1910 იყო ვენეციის კონსერვატორიის პედაგოგი. აქ შექმნა მუსიკალური-რიტმული აღზრდისა (რიტმული ტანვარჯიში) და მუსიკალური და რიტმული შესაძლებლობების განვითარების სისტემები (ვარჯიში აბსოლუტური სმენისა და მუსიკალური იმპროვიზაციის უნარის გამომუშავებისთვის). 1911-1914 რიტმული აღზრდის კურსს კითხულობდა მის მიერვე დაარსებულ ჯერ ჰელერაუს (გერმანიაში დრეზდენის მახლობლად) სპეციალურ სკოლაში, 1915-იდან კი მის მიერვე ვენეციაში დაარსებულ ინსტიტუტში. ამგვარი სკოლები შეიქმნა სტოკჰოლმში, ლონდონში, პარიზში, ვენასა და ბარსელონაში. ფაკ-დალკროზის მოწაფეები იყვნენ: მ. რამბერი, ვ. ნიჟინსკი, მ. ვიგმანი, რ. სენ-დენი, ჟანა ზალცმანი და სხვები. 1918 წელს ჟანა ზალცმანი რიტმული ტანვარჯიშის სწავლებას იწყებს თბილისში. 1920 მოსკოვსა და პეტროგრადში შეიქმნა რიტმის ინსტიტუტები ფაკ-დალკროზის მეთოდის მიხედვით. ფაკ-დალკროზმა დაწერა 7 ოპერა, ნაწარმოებები სიმფონიური ორკესტრისათვის, 3 კანტატა, 2 კონცერტი ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის და სხვა.

დემიურგი (ძვ. ბერძნ. δημιουργός — „ოსტატი, მოხელე, შემოქმედი“; ძვ. ბერძნ. δημιουργός — ბალზი და ἔργον — „საქმე, ხელობა, პროფესია“) — პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიაში: სამყაროს შემქმნელი, ღმერთი; შემოქმედი, მათრგანიზებელი ძალა.

დესტრუქცია (ლათ. Destructio) რისამე ნორმალური სტრუქტურის დაშლა, დარღვევა.

Deus ex Machina - ღმერთი მანქანიდან, საფრენი მოწყობილება ღმერთებისთვის ანტიკურ ბერძნულ თეატრში

დისაიდენტი - პიროვნება რომელიც ეწინააღმდეგება სახელმწიფოს (შეიძლება ისტებლისმენტის) მიერ დამყარებულ მოსაზრებებს, პოლიტიკას ან სისტემას.

უფრო ხშირად გამოიყენება ავტორიტარული რეჟიმების წინააღმდეგ მებრძოლი პოლიტიკური დისიდენტების აღსაწერად.

დისკრედიტირებადი - არასწორი, არაზუსტი, შეურაცხყოფელი, ვულგარული

დიურერი ალბრეხტ (გერმ. Albrecht Dürer) (1471-1528), გერმანელი ფერმწერი, გრაფიკოსი, გრავეორი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. გერმანიის აღორძინების უდიდესი მხატვარი. დიურერი დაიბადა ნიურბერგელი ოუველირის ოჯახში. მამამისი ალბრეხტ დიურერი-უფროსი, წარმომოხიტი იყო უნგრეთიდან.

დიურერი ნიურბერგელი იყო. სამშობლოში ოუველირის ხელობის დაუფლების შემდეგ, დიურერი გაემგზავრა ჩვეულებისამებრ სამოგზაუროდ, რათა თავისი ხელობა გაეუმჯობესებინა უცხოელ ხელოსნებთან. რამდენიმე წელიწადი მან დაყო ნიდერლანდებში ხოლო შემდეგ გადავიდა გერმანიაში და 1495 წელს ჩავიდა ნიურბერგში. ალბრეხტ დიურერის მამას დიდი ოჯახი ჰქონდა. მას 18 შვილი ჰყავდა, რომელთა უმრავლესობა გარდაიცვალა ბავშვობის ასაკში და მხოლოდ სამმა მათგანმა მიაღწია ზრდასრულ ასაკს.

დიურერმა ვოლგემუტის სახელოსნოში 3 წელი დაჰყო. აქ ის გაეცნო ხეზე გრავეურების ხელოვნებას. სწავლის წლების მხოლოდ სამი ნაშრომი შემოინახა, სამივე 1489 წელს მიეკუთვნებან, სახელოსნოში სწავლების ბოლოს წლებს. ეს ნახატებია - "სამი ლანდსკეიპი" (ბერლინი, გრავეურის კაბინეტი), "კავალკალდა" (ბრემენი, სამხატვრო გალერეა) და მეომარი მხედრები (ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი).

დიურერი თავის თავს უმცროსს ეძახის, რადგან აღიარებს მამის ხელოვნებასაც. თვით მას, კი თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ უდიდესი ნიურბერგელი და უდიდესი გერმანელი ხელოვანი.

დიდოსტატის მამა, ალბრეხტ დიურერ უფროსი, ოქრომჭედელი იყო და თავის ხელოვნებაში თვალსაჩინო წარმატებასაც მიაღწია. სურდა შვილიც ამ გზით წასულიყო, მაგრამ ალბრეხტ უმცროსმა ოდნავ გადაუხვია: "ოქროს ჭედვა" ფუნჯითა და გრავეორის ნემსით ამჯობინა.

შემოინახა ფერწერული ოთხი პორტრეტი, შესრულებული დიურერის მიერ 1521-1528 წლებში; პორტრეტები უცნობი ბიურგერისა (1524, მადრიდ პრადო), ნიურბერგელი ვაჭრების იაკობ მუფელკისა და იერონიმ ხოლმბურის (1526, ვენა, მხატვრულ-ისტორიული მუზეუმი) და ჰუმანისტი იოჰან კლემბერგი (1526, ვენა, მხატვრულ-ისტორიული მუზეუმი). საუკეთესოთარიცხვს განეკუთვნება კულტურისტი ფრიდრიხ საქსონელის პორტრეტი (1524), იმპერატორის მრჩეველის ულრიხ ვანგოლუერიის პორტრეტი (1522), ცნობილი მუჰანისტის ეოჰან ჰესის პორტრეტი (1527).

1524 წელს მან შეწყვიტა მუშაობა "ენებებზე". ასევე შექმნილი იყო გრავეურები სპილენძზე: ორი ვარიანტი წმინდა ქრისტეფორე (1521), წმინდა ვარფოლონმო და წმინდა სიმონი (1523), წმინდა ფილიპე (1526). ხოლო სამი გრავეურა დიურერის ჩანაფიქრის ნაწილი იყო, თუმცა ასევე არ მიუყვანია ბოლომდე. შესრულებული

დარჩა მეორე ჩანაფიქრიც- გრავიურა *კვარცხა*, რომელზეც დიურერი მუშაობდა დაახლოებით 1523 წელს.

1525 წელს დიურერი გამოსაცემად ამზადებდა თავის პირველ ტრაქტატს "განზომილების სახელმძღვანელო". ამ წლის დასაწყისში ჩახჩობილი იქნა შვაბურ-ფრანკონული აჯანყება, და ნიურბერგის ირგვლივ გაიარა მასიური დასჯის ტალღამ და ზაფხულზე 1525 წელს მან სასწრაფოდ და წარმატებულად ჩასვა თავისი ფაქტობრივად მზა ახალი გრავიურის ტრაქტატი "გლეხებზე გამარჯვების ძეგლი". ამვე წლებში დიურერი მუშაობდა პროპორციებზე ტრაქტატის დაბრუნებაზე, რომელიც დასრულებული იყო 1523 წელს, თუმცა, ბოლო მომენტში დიურერმა გადადო მისი გამოქვეყნება. მან საჭიროდ ჩათვალა გამოეცა ჯერ გეომეტრიის სახელმძღვანელო, რადგან ფრთხილობდა, რომ ასეთი წიგნის გარეშე მისი პროპორციის თეორია გაუგებარი იქნებოდა გერმანელი მხატვრებისათვის, რომლებსაც შესაბამისი მომზადება არ გააჩნდათ.

დუზე ელენორა (Duze) (1859-1924) - იტალიელი მსახიობი. სცენაზე იყო ოთხი წლიდან, პირველი როლი შეასრულა ჰიუგოს განკიცხულწში (კოზეტა). 1873 წელს, დიდი წარმატებით წარმოადგინა ჯულიეტას (შექსპირის რომეო და ჯულიეტა) როლი. საერსოდ აღიარება მოუტანა ტერეზა რაკენმა (ზოლა) ნეაპოლში ფიორენტინის თეატრის სცენაზე (1879) ემანუელის დასი. 1880-86 წლებში დუზე წარმატების მოგზაურობდა იტალიაში როსის დასსთან ერთად. 1887 წელს ჩამოაყალიბა საკუთარი დასი ფ. ანდოს ხელმძღვანელობით. 80-იანი წლების ბოლოდან იგი ხდება იტალიაში ყველაზე ცნობილი და პოპულარული მსახიობი. მალე მის შესახებ იგებენ ევროპასა და მსოფლიოშიც. ქონდა ტრიუმფალური გასტროლები: ავსტრიაში, გერმანიაში, ინგლისში, დანიაში, შვეციაში, ნორვეგიაში, რუსეთში, საფრანგეთში, შვეიცარიაში, ესპანეთში, პორტუგალიაში, ეგვიპტეში, სამხრეთ ამერიკაში. მან ბრწყინვალედ შეასრულა კლასიკური რეპერტუარი: შექსპირის (ჯულიეტა, კლეოპატრა, მირანდოლინა), აჩვენა თავისი შესაძლებლობების მრავალმხრივობა, იბსენის (ნორა, ჰედა ჰაბლერი, რებეკა ვესტი, ელიდა, ფრუ ალვინგი). მის რეპერტუარში დიდი ადგილი ეკავა ა. დიუმას (შვილი), ვ. სარდუს, ა. მელიაკის, გ. ზუდერმანის და სხვათა პიესებს. მან შექმნა გმირული, მეტროპოლი, ტრაგიკული ბიოგრაფიების მქონე ქალთა სახეების ფსიქოლოგიური გაღრმავება. ითვლებოდა მარგარიტა გოტიეს საუკეთესო შემსრულებლად. მან სახელი დაწანწესა ანუნიციოსაც გაუთქვა. დუზემ მონაწილეობა მიიღო მეტერლინკის პიესებშიც. იგი ქმნიდა გმირთა ნერვულ, მზორგავ, სიცოცხლისუნარიან რიტმს, რაც გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ძარღვით. დუზე გარდასახვის სკოლის საუკეთესო წარმომადგენელი გახლდათ. 1909 წელს მან თეატრს თავი დანება. 1916 წელს მონაწილეობა მიიღო კინოში. ფინანსურმა პრობლემებმა იგი აიძულეს 1921 წელს დაბრუნებოდა თეატრს. ფაშისტების მოსვლისთანავე, მიუხედავად მრავალი შემოსავანებისა, მან დატოვა იტალია. დუზე სამართლიანად ითვლება ერთ-ერთ ქალ მსახიობ-ლევენდად თეატრის ისტორიაში.

დუშანი მარსელ (Duchamp Marcel 1887-1968) ფრანგი ფერმწერი, პოეტი, ექსპერიმენტატორი კინოში და ჭადრაკში, დაიბადა 27 ივლისს ბლინვილში, რუანის მახლობლად საფრანგეთში. 1911 წლიდან იყო ფერმწერთა "ოქროს სექციის" წევრი, რომელშიც გაერთიანებულნი იყვნენ: ლეჟე, მეტზინგერი, პიკაბია და სხვები. კუბიზმის გავლენის ქვეშ მან შექმნა "ჭადრაკის მოთამაშენი" და პირველი მცდელობა "კიბის გლუვი დაქანება", იმავე წელს მან შექმნა "ყავის საფქვავე", მნიშვნელოვანი ფორმის მხრივ, რამაც დიდი გავლენა იქონია შემდგომ განვითარებაში. მრავალი პრობლემა დაკავშირებული იყო დადაიზმთან (მექანიკური ნახატები პიკაბია, მაქს ერნსტი და ა.შ.) და სიურეალიზმთან. 1912 წელს მან შექმნა ერთერთი უმთავრესი ნამუშევარი "კიბის გლუვი დაქანება", რომელიც პირველად უჩვენა ოქტომბერში "ოქროს სექციის" გამოფენაზე. 1913 წელს ეს ნამუშევარი ხიტად იქცა ნიუორკის "იარაღის სექციის გამოფენაზე". 1914-1915 წლებში მან განაცვიფრა მაყურებელი ნამუშევართა ციკლით, რომელსაც ცენტრს უწოდებდა, 1914 წელს მან ეს ხელმოწერა განათავსა მეორეხარისხოვანი მხატვრის პეიზაჟის ქვეშ დაუმატა რა მწვანე და წითელი ფერები, და მთელ ნამუშევარს "აფთიაქი" დაარქვა. იგი იყენებდა ჩანაღურ ობიექტებს ყოველდღიური მოხმარებიდან: ბოთლების დამჭერი, თოვლის საწმინდი და ა.შ. მას შემდეგ, რაც მას სახელს დაარქმევდა მერე თავის ხელმოწერასაც ტოვებდა რომელიც არ იყო კავშირში მას ფუნქციონალურ გამოყენებასთან. 1915 წელს იგი მიემგზავრება შერთებულ შტატებში პირველად და მალე გალერეა Steiglitz -ის მხატვართა ყურადღების ცენტრში ექცევა. ამ ჯგუფმა მიიღო "ანტიმხატვრული" დამოკიდებულება და ამრიგად ციურიხული დადაიზმის პარარელურ მოძრაობად გადაიქცა. 1917 წელს დიუშანი ნიუორკის "დამოუკიდებელ გამოფენაზე" გააგზავნა თავისი ნამუშევარი "შადრევანი" რ. მუთის ხელმოწერით, ეს იყო ჩვეულებრივი პისუარი. მისი "მზა-ნაკეთობა" აჩვენებდა მის ღრმა ზიზღს ხელოვნების ბურჟუაზიული კონცეფციისადმი. სწორედ მისი მემკვიდრეები იყვნენ მოგვიანებით "სიურეალისტური ობიექტები". 1917 წელს დიუშანი რედაქტირებას უწევდა პერიოდულ გამოცემას, "ბრმა ადამიანი" და "რონგვრონგს" რომელიც ამკარად დადაისტური ხასიათი ქონდათ. 1912 წელს მისი ნამუშევრები იყო ჭიქაზე, ტილოზე, რაც საშხადისი იყო მოგვიანებით მისსავე მონუმენტური ნამუშევრებისთვის. 1923 წლის შემდეგ იგი დიდ დროს უთმობდა ჭადრაკს, მექანიკურ და ოპტიკურ ექსპერიმენტებს კინოში და ა. შ. 1934 წელს მან გამოსცა 93 ფაქსიმილური ნახატი. 1920 წელს ფსევდონიმით როს სელავი, რაც სიტყვათა ხასიათს წარმოადგენდა აქვეყნებს თავის ტექსტს პერიოდულ ჟურნალ "ლიტერატურაში" იგივე ფსევდონიმით იგი მცირე ნამუშევრებსაც აწერდა ხელს. კატერინა დრეიერთან ერთად იგი ქმნის "ანონიმურ საზოგადოებას" ამერიკაში თანამედროვე ხელოვნების პოპულარიზაციისთვის. უპირატესობა ენიჭებოდა ანტიტრადიციულ კუბიზმს, ფუტურიზმს და დადაისტთა ნამუშევრებს. 1942-დან 1944 წლამდე მაქს ერნსტთან და ანდრე ბრეტონთან ერთად, იგი რედაქტირებას უკეთებდა სიურეალისტურ პერიოდულ გამოცემას "VVV" ნიუორკში. მისი მომხიბვლელობისა და ნამუშევართა ინდივიდუალობით დიუშანმა დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა ამერიკელ მხატვრებზე.

ფეხიზიციონისტი - სასქესო ორგანოების ჩვენებისადმი მისწრაფება

ფეტიზმი (ფრანგ. *egotisme* ლათ. *ego* მე) - გადაჭარბებული წარმოდგენის ქონა თავის თავზე, თავის ღირსებასა და მნიშვნელობაზე.

ვატირება: გაიცემა, ვისიმე გაკვირვება (შოკში ჩაგდება).

ესხატოლოგია (ბერძ. *ἐσχατον* — «სახოლო», «უკანასკნელი» + *λόγος* — «სიტყვა», «ცოდნა») — რელიგიურ შეხედულებათა და წარმოდგენათა სისტემა ქვეყნის დასასრულზე, ცოდვების მონანიებაზე და იმქვეყნიურ სიცოცხლეზე, სამყაროს ბედზე და მის თვისობრივად ახალ მდგომარეობაში გადასვლაზე. ასევე ღვთისმეტყველების დარგი რომელიც ამ შეხედულებათა სისტემას შეისწავლის ამა თუ იმ რელიგიური დოქტრინის ფარგლებში.

ესხატოლოგიური - გამსჭვალული ესხატოლოგიით

ეფემერული (ბერძ. *Εphemeros*) »ერთდღიანი«, ხანმოკლე, სწრაფწარმავალი, არამყარ; არარეალური, მოჩვენებითი.

ექსპრესიონიზმი — ხელოვნების მიმდინარეობა, აღმოცენდა XX საუკუნის დასაწყისში და განვითარდა ხელოვნების ისეთ დარგებში, როგორებიცაა: მხატვრობა, ლიტერატურა, თეატრი, კინო, არქიტექტურა და სხვა.

ექსპრესიონიზმი არის სუბიექტურობის გამოვლინება, რაც მიზნად ისახავს რეალობის დეფორმირებას რათა მაყურებელში ემოციური რეაქცია გამოიწვიოს. წარმოდგენები ხშირად მტანჯველი ხასიათისაა, ახდენს რეალობის სტილიზებას, უცვლის მას ფორმას და ამგვარად აღწევს ძლიერ ექსპრესიულ ინტენსივობას. ეს ყოველივე არის იმ პესიმიზტური ხედვის შედეგი, რომელიც გააჩნდათ ექსპრესიონისტებს თავიანთი ეპოქის შესახებ, კონკურენტულად კი პირველი მსოფლიო ომის მიმართ. ექსპრესიონისტული ნაწარმოებები ხშირად წარმოაჩენენ ფსიქონალიტიკურ სიმბოლოებს.

XX საუკუნის დასაწყისში ეს მიმდინარეობა, რომელმაც ძირითადად ჩრდილოეთ ევროპაში, განსაკუთრებით გერმანიაში მოიქცა ფეხი, ფრანგული იმპრესიონიზმის საწინააღმდეგოდაა მიმართული. თუკი იმპრესიონიზმი მაინც ფიზიკურ რეალობას აღწერს, ექსპრესიონიზმი ამ რეალობას შემოქმედის სულიერ მდგომარეობას უმორჩილებს. ექსპრესიონიზმი იმპრესიონიზმთან შედარებით გაცილებით აგრესიულია და ახასიათებს ძლიერი ფერები, მკვეთრი ხაზები. ამით იგი ფოვიზმის გამგრძელებელიცაა. ხშირად ექსპრესიონიზმს განიხილავენ არა იმდენად მიმდინარეობად, რამდენადაც რეაქციად აკადემიზმისა და საზოგადოების წინააღმდეგ.

ვაიდა (Wajda) ანჟეი დაბ. 1926 წელს, პოლონელი, თეატრისა და კინოს რეჟისორი, სცენოგრაფი, პედაგოგი. მისი ფილმებია: *არხი* 1957, *ფერფლი* და *ალმასი* 1958, *ყველაფერი გასაყიდად* 1968, *ადამიანი მარმარილოსგან* 1976, *ნარკოზის გარეშე* 1978, *ადამიანი რკინიდან* 1981, *დანტონი* 1983, *სასიყვარულო შემთხვევათა ქრონიკა* 1986. მისი ფილმები პოლონეთის განვითარების ისტორიულ და საზოგადოებრივ დაპირისპირებაზეა. ბევრს მუშაობს თეატრში მას ეკუთვნის დოსტოევსკის მიხედვით მთელი რიგი საინტერესო ინტერპრეტაციები პოლონურ თეატრში.

ვალპურგის ღამე — წმ. ვალპურგისის დღესასწაულის (პირველი მაისის) წინა ღამე, როდესაც ბევლი გერმანული ხალხური ცრურწმენით ჰარგის მთის უმაღლეს მწვერვალ ზროკენზე იმართება კუდიანებისა და ჯადოქრების დღესასწაული, ღრეობა.

ამ ფესტივალს სახელი წმინდა ვალპურგას სახელი დაერქვა მონაზვნის გამო, რომელიც დაიბადა უესექსში 710 წელს. ის იყო წმინდა ზონიფასეს დისწული და ლეგენდის მიხედვით საქსონელი პრინცი წმინდა რიჩარდის შვილი. ის თავის ძმებთან ერთად მოგზაურობდა ფრანკონიაში, გერმანიაში, სადაც ის გახდა მონაზონი და ცხოვრობდა ჰაიდენჰაიმის დედათა მონასტერში, რომელიც დააარსა მისმა ძმამ უილიბალდმა. ვალპურგა გარდაიცვალა 25 თებერვალს 777 წელს და ეს დღე დღემდე ატარებს მის სახელს, ტრადიციულ კათოლიკური კალენდრით. მისი ნაწილები გადმოასვენეს 1 მაისს და ეს დღეც ატარებს მის სახელს მაგალითად ფინური და შვედური კალენდრით.

ისტორიულად ვალპურგის ღამე წარმოდგება წარმართული საგაზაფხულო წესჩვეულებებიდან. ნორვეგიული ტრადიციით ვალპურგის ღამე მიჩნეულია „დაცემულთა ზღუდედ“. დღესასწაულობენ იმ დროს, როდესაც გარდაიცვალა ოდინი რუნების ცოდნის დასაბრუნებლად. ნათქვამია, რომ ამ ღამეს სისუსტის ქამი დგება ცოცხლების და მკვდებს შორის. კოცონებს ანთებენ იმისთვის, რომ მოიშორონ მკვდარი და ქაოსური სულები, რომლებიც ცოცხლებს შორის დახეტიალობენ. იმის გამო, რომ ვალპურგის დღე დაემთხვა ამ დღესასწაულს, ის უკვე აღიქმება ერთსა და იმავე დღესასწაულად. ეს ორი დღე აირია ერთმანეთში და შეიქმნა ვალპურგის ღამის დღესასწაული.

ამ ღამეს განასაკუთრებული რიტუალები ეწყობა სატანისტების და ჯადოქრების მიერ. სხვათა შორის ანტონ ლავიემ სატანისტური ეკლესიაც სწორედ ვალპურგის ღამეს დააარსა 1966 წელს. პირველ მაისს აღიმართება ხოლმე ე. წ. „მაისის ხე“, მიწისა და ცის გამაერთიანებელი, დამაკავშირებელ სიმბოლოდ. ევროპის ბევრ ქვეყნებში ეს ტრადიცია დღემდე შემორჩენილია.

ვახტანგოვი ევგენი (13.02.1883—29.05.1922) რუსულ-სომხური წარმოშობის თეატრის გამოჩენილი რეჟისორი, მსახიობი, პედაგოგი. სტუდენტური დრამატული სტუდიის შექმნელი და დაფუძნებული 1913 წელს, 1921 წლიდან სამხატვრო თეატრის მე-3 სტუდიის სახელით ცნობილი, ხოლო 1926 წლიდან ვახტანგოვის სახელობის თეატრი. იგი ძალიან ახალგაზრდა გარდაიცვალა, მოუხედავად ამისა

მისი შემოქმედება დღემდე თეატრის პროფესიონალთა ყურადღების ცენტრშია. მისი ცნობილი სპექტაკლებია: დე ბუკი (ებრაულ თემაზე), წმინდა ანტონიოს სასწაული. განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კარლო გოცის "პრინცესა ტურანდოტი" რომლის პრემიერასაც თავად ვერ მოესწრო, მაგრამ ეს სპექტაკლი დღემდე მიდის თეატრის რეპერტუარში (მეოთხე შემადგენლობით). მან შემოიტანა იმპროვიზაციული თამაშის ფორმა, სილაღე, უბრალოება, ზღაპრულობა, თამაშის განსაკუთრებული სტილი.

ველასკესი დიეგო როდრიგეს დე სილვა (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez; 1599-1660) ესპანელი მხატვარი. დიეგო ველასკესი დაიბადა სევილიაში, ღარიბი აზნაურის ოჯახში. მისი პირველი მასწავლებელი იყო ფრანცისკო დე ერერა, რომელთანაც 11 წლამდე სწავლობდა, ხოლო შემდეგ ის ფრანცისკო პაჩეკოს მოსწავლე გახდა, რომელიც არ ზღუდავდა ველასკესს მისი მხატვრული ინდივიდუალურობის ჩამოყალიბებაში. 20-იანი წლებიდან ველასკესი დამოუკიდებლად გამოდის სამხატვრო ასპარეზზე. მისი შემოქმედების ამ პერიოდს "სევილიურს" უწოდებენ. ამ დროს ველასკესი განიცდის ცნობილი იტალიელი მხატვრის კარავაჯოს გავლენას. ამასთან დიეგოს ველასკესს იზიდავდა უბრალო, იდეალურობას მოკლებული, პლუმბური იერის მქონე სახეები. კარავაჯოსგან მან გადმოიღო სპეციფიკური განათება, ე.წ. ტენებროზო-ინტერიერული განათება. ველასკესი თავის პერსონაჟებს ჩამუქებულ ინტერიერში გამოსახავს. იტალიელი ფერმწერთაგან განსხვავებით მას არ იზიდავს რთული, დინამიური კომპოზიციები. მისი ნამუშევრები უფრო სადა განლაგებით გამოირჩევა. ეს სისადავე მის შემოქმედებას ბოლომდე გაჟღავნა. აგრეთვე ველასკესისთვის დამახასიათებელია ობიექტურობა; ყოველგვარი შელამაზების უარყოფა. აგრეთვე უნარი, ჩვეულებრივში და უბრალოში დაინახოს სახასიათო და მნიშვნელოვანი. რადგანაც ობიექტურობა პორტრეტის არსებითი ნიშანია, სწორედ ამიტომ ველასკესი ითვლება ყველა დროის უდიდეს პორტრეტისტად.

20-იან წლებში ველასკესი მიიწვიეს ფილიპ მეოთხის სამეფო კარზე. ზუსტად ამავე პერიოდში ესპანეთში ჩამოდის სახელგანთქმული ფლანდრიელი მხატვარი რუბენსი. დიეგო ველასკესი მას მეგზურობას უწევდა სამეფო კარის გაღერის დათვალისთვის. ახალგაზრდა მხატვარს რუბენსის რჩევით აგზავნიან იტალიაში. მასაქუნდაესწავლადაშეეძინაიტალიურიფერწერისნიშნები.ველასკესმაუდიდესი აღფრთოვანებით აღიქვა იტალიური მხატვრობა და მასზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება ტიციანმა მოახდინა. სწორედ ტიციანმა უბიძგა მას თავისუფალი მხატვრობისკენ. იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ ველასკესი ინტენსიურად იწყებს მუშაობას, ძირითადად კი პორტრეტებზე. იგი ასრულებდა მეფის, მისი ოჯახის წევრების, მთავრობის მეთაურებისა და სხვათა პორტრეტებს, რომელთა ფონად მხატვარმა გამოიყენა პეიზაჟები, ნადირობის სცენები, ანიმალისტური ჟანრის ნაწარმოებები და ა.შ. ამ პერიოდის საუკეთესო ნამუშევარია "ზრეადის ჩაბარება". ეს არის ე.წ. ჯგუფური პორტრეტი. ამავე პერიოდში ველასკესი ქმნის საეტაპო ნამუშევრებს, როგორიც არის "ჯუჯების სერია", რომლებშიც მჟღავნდება ველასკესის

შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურება, ყოველგვარი სენტიმენტალიზმის გარეშე წარმოაჩინოს ამ უბედურ ადამიანებში სწორედ მათი ადამიანური საწყისი. ამ სერიის ნახატებს მიეკუთვნება "ელ პრიმა" ჯუჯა, რომელიც გამოირჩევა ინტელიგენტური იერით, ნათელი სახითა და ჭკვიანური გამოხედვით. ველასკესი ამავე პერიოდში ქმნის თავის ცნობილ ნამუშევარს "ვენერა სარკვეში", რომელშიც მითიური ქალღმერთი საკმაოდ ორიგინალურად - ზურგიდან არის წარმოდგენილი. მისი სახე ირეკლება სარკვეში, რომელიც ამურს უჭირავს. მეორე ნამუშევარია "ეზოპე და მენიპი" - ანტიკური ლიტერატურის უდიდესი წარმომადგენლები. ისინი აქ გამოყვანილნი არიან, როგორც ორი ესპანელი მოხეტიალე მათხოვრის ტანისამოსში, მაგრამ ამავედროულად სავსენი შინაგანი ღირსებითა და კეთილშობილებით.

ამის შემდეგ ველასკესი მეორედ მიემგზავრება იტალიაში, ამჯერად უკვე როგორც სახელგანთქმული მხატვარი. იტალიაში ყოფნისას მან შექმნა თავისი შემოქმედების უნატიფესი ნამუშევარი, "პაპი ინოკენტი X-ს" პორტრეტი. ეს ნამუშევარი დღესაც აოგებს მნახველს. იგი საკმაოდ მრავლისმთქმელია. პაპის სახეში ერთდროულად ჩანს ძალაც, ჭკუა-გონებაც და სისასტიკეც.

1660 წელს ველასკესი ძლიერი ციებ-ცხელებით გარდაიცვალა. მის ერთ-ერთ შედეგს ამკობს წარწერა: "სიმართლის მხატვარი": ეპითეტი, რომლითაც მას ფრანგი მხატვარი ელუარდ მანე მოიხსენიებდა.

ვერდენის ბრძოლა ითვლება ერთერთ ყველაზე დიდ და ყველაზე ხანგრძლივად მსოფლიო ისტორიაში. უწინ არასდროს ან შემდგომში არ ყოფილა ასეთი ხანგრძლივი ბრძოლა, რომელშიც ჩართული იყო ამდენი მამაკაცი, განლაგებულნი მიწის ასეთ მცირე მონაკვეთზე. ეს ბრძოლა გრძელდებოდა 1916 წლის 21 თებერვლიდან 1916 წლის 19 დეკემბრამდე, რომელმაც გამოიწვია დაახლოებით 700 000 მსხვერპლი (მკვდარი, დაჭრილი და უზოჯუკლოდ დაკარგული). ბრძოლის მოედანი არც კი აღემატებოდა ათ კვადრატულ კილომეტრს. სტრატეგიული თვალსაზრისით არანაირი გამართლება არ ქონია ასეთ სასტიკ დანაკარგებს. ეს ბრძოლა გადაიქცა ორი ერის პრესტიჟის საკითხად.

ვოლტერი (Voltaire) (ნამდვილი სახელია შარი ფრანსუა არუე (Arouet) (1694-1778) - ფრანგი მწერალი და ფილოსოფოს-განმანათლებელი. ახალგაზრდა ვოლტერის ლირიკა განმსჭვალულია ეპიკურიული მოტივებით, რომელიც აბსოლუტიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული. გვიანდელი პროზა გამოირჩევა თემათა და ქანრთა მრავალფეროვნებით: კანდიდი ანუ ოპტიმიზმი (1759), ალალი (1767), კლასიციზმის სტილში შესრულებული ტრაგედიები: ბრუტუსი (1731), ტანკრედი (1761), სატირული პოემები, ორლეანელი ქალწული (1735). იგი, როგორც პუბლიცისტი, ებრძოდა რელიგიურ ფანატიზმსა და აბსოლუტიზმს. მისი ფილოსოფიური ნაწარმოებებია: ფილოსოფიური წერილები (1733), ფილოსოფიური ლექსიკონი (1764-1769). მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული რევოლუციის იდეურ მომზადებაში.

თუმანიშვილი მიხეილ ივანეს ძე (1921-1996) – ქართველი რეჟისორი. საქართველოს სახალხო არტისტი (1961), სსრკ სახალხო არტისტი (1981). 1986 წელს მიენიჭა თბილისის საპატიო მოქალაქის წოდება.

1949 წელს დაამთავრა თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი (გ. ტოვსტონოგოვის კლასი). 1949-1971 წლებში მუშაობდა რუსთაველის თეატრში რეჟისორად. 1965-1966 წლებში მთავარ რეჟისორად. 1971-1975 იყო საქართველოს ტელევიზიის სადადგმო რედაქციის მთავარი რეჟისორი, 1975 წლიდან კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს მთავარი რეჟისორი. 1949 წლიდან თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგია (1973-იდან პროფესორი). 1978 წელს საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში მისივე სახელოსნო მსახიობთა და რეჟისორთა ექსპერიმენტული ჯგუფის ბაზაზე შეიქმნა კინომსახიობთა თეატრი. კ. მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი (1980, მიენიჭა წიგნისათვის სანამ „რეპეტიცია დაიწყება“), სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი.

თუმანიშვილის დადგმები: ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ (1951), ჯ. ფლერერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954), კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“ (1958), გ. ნახუცრიშვილის „კინკრაქა“ (1963), ჟ. ანუის „ანტიგონე“ (1968), ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ (1969), ა. ჩხაიძის „ხიდი“ (1970) და სხვა. თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლისთვის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (ა. ფადეევის მიხედვით, 1975) მიენიჭა საქართველოს ლენინური კომპაგმირის პრემია (1976). თუმანიშვილს როგორც თეორეტიკოსს ეკუთვნის წიგნებიც „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ (თბ., 1977), „რეჟისორი თეატრიდან მიდის“ და მთელი რიგი სტატიები. მიღებული აქვს ჯილდოები: წითელი ვარსკვლავის ორდენი, შრომის წითელი დროშის ორდენი.

იერიხონი ქალაქი მკვდარ ზღვასთან ახლოს აღმოჩენილია დღევანდელი იორდანისა და პალესტინის ტერიტორიაზე. უძველესი დასახლების ქალაქის ნანგრევები (7-2 ათასწლეული ძვ. წ-ით) მძლავრი კედლებით, სამარხებით და ა.შ. 2 ათასწლეულში ძვ. წ-ით ეს ქალაქი დაუნგრევიათ ებრაულ ტომებს. ბიბლიური თქმულებით იერიხოვნის კედლები დაინგრა დამპყრობთა საცვირების ხმით („იერიხოვნული საცვირები“).

ინკარნაცია - (რეინკარნაცია) - ადამიანის სულის ან მისი არსის ზეასვლა, შეღწევა სხეულში, ფიზიკურ სხეულში დაბადება. დაბადება ოდესღაც გაფრენილი სულისა ახალ ფიზიკურ სხეულში, ახალ ადგილას და ცხოვრების ახალ ვითარება-გარემოებაში. ამ დაბადების პირობებს განაპირობებს კარმა.

ინსტალაცია - (ინგლ. - დაყენება, დამონტაჟება) - სხვადასხვა ელემენტებისაგან - ყოფითი ნივთებისაგან, სამრეწველო ნაწარმისაგან და მასალებისაგან, ბუნებრივი ობიექტებისაგან, ტექსტური ანდა ვიზუალური ინფორმაციისგან - მხატვრის მიერ შექმნილი სივრცითი კომპოზიცია.

ინსტალაციის ფუძემდებლები იყვნენ დადაისტი მ. დიუშანი და სიურეალისტები. ჩვეულებრივი ნივთებით ქმნის რა უჩვეულო თანწყობას, მხატვარი მათ აძლევს ახალ სიმბოლურ აზრს. ინსტალაციის ესთეტიკური შინაარსი აზრობრივ მნიშვნელობათა თამაშშია, რომელნიც იცვლებიან იმასთან კავშირში, თუ სად მდებარებს ნივთი – მის ჩვეულ ყოფით გარემოში, თუ საგამოფენო დარბაზში. ინსტალაციებს ქმნიდა ავანგარდის მრავალი მხატვარი: რ. რაუშენბერგი, დ. დანინი, ჯ. ოუკერი და მრავალი სხვა. ინსტალაცია ხელოვნების ფორმაა, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული XX საუკუნეში და გრძელდება დღემდე.

იონესკო ევენ (Eugène Ionesco, 1909-1994) — წარმოშობით რუმინელი, ფრანგი დრამატურგი და მწერალი. 1970 წლიდან საფრანგეთის აკადემიის წევრი. აბსურდის დრამის წარმომადგენელი.

1916 წელს, როდესაც რუმინეთი გერმანიასა და ავსტრიას ომს უცხადებს, მამა სამშობლოში ბრუნდება და მალე ყოველგვარ კავშირს სწყვეტს საფრანგეთში დარჩენილ ოჯახთან. უსახსროდ დარჩენილი დედა იძულებული ხდება ორი მცირეწლოვანი შვილი ბავშვთა სახლში მიიყვანოს. 1917 წელს ევენსა და მის დაზე მზრუნველობას სოფელში მცხოვრები ერთ-ერთი ოჯახი იღებს. აქ გატარებული დრო მომავალი მწერლის მეხსიერებაში ყველაზე ბედნიერ წლებად დარჩება.

1922 წელს და-ძმა ბუქარესტში მამასთან ბრუნდება. აქ ისინი რუმინულ ენას ეუფლებიან. მამა შვილებზე მეურვეობას იღებს, მაგრამ დედინაცვალს, რომელიც თავად უშვილო აღმოჩნდა, სძულს გერები. 1926 წელს ევენს კონფლიქტი მოსდის მამასთან, რომელიც ვერ ეგუება შვილის ლიტერატურით გატაცებას. თავის მხრივ ევენისთვის ძნელი ასატანია მამის მკაცრი და ტირანული ხასიათი. ასეთი ხასიათის გამო უფროსი იონესკო ჯერ ნაცისტური, შემდეგ კი კომუნისტური პარტიის წევრი იყო. 1928 წელს ევენი ფრანგული ენის სწავლას იწყებს ბუქარესტში და ამავე დროს იცნობს თავის მომავალ მეუღლეს, ფილოსოფიისა და სამართლის ფაკულტეტის სტუდენტს. პარალელურად იონესკო რუმინულ ენაზე წერს ლექსებს, რომანებს და ლიტერატურულ კრიტიკას. 1934 წლიდან, სწავლის დამთავრების შემდეგ იგი ფრანგულ ენას ასწავლის სხვადასხვა სასწავლო დაწესებულებებში. 1936 წელს იონესკო ცოლს ირთავს.

1938 წელს მომავალი დრამატურგი სტიპენდიას იღებს და პრაქტიკის ასამაღლებლად მიემგზავრება საფრანგეთში. ორი წლის შემდეგ კი, ბლიცკრიგთან საფრანგეთის მარცხის გამო იძულებულია ისევ სამშობლოში დაბრუნდეს. მას შემდეგ, რაც რუმინეთი გერმანიასთან ხელშეკრულებას დებს და რუსეთის წინააღმდეგ ომს იწყებს, დრამატურგი ისევ საფრანგეთში მიდის, ამჯერად სამუდამოდ. მეუღლესთან ერთად იგი ჯერ მარსელში, შემდეგ კი პარიზში სახლდება. 1948 წლიდან პიესით *მელოტი მომღერალი ქალი*, იწყება იონესკოს, როგორც დრამატურგის კარიერის აღმასვლა. 1950 წელს პიესას სცენაზე დგამენ და კრიტიკოსთა ყურადღებასაც იპყრობს. ამავე წელს იონესკო საფრანგეთის მოქალაქეობას იღებს. მომდევნო წლებში იგი წერს პიესებს *გაკვეთილი* და *ჟაკი ანუ მორჩილება*, რითაც მას საბოლოოდ აღიარებენ

როგორც აბსურდის დრამის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენელს.

1953 წელს გამოდის იონესკოს პიესების პირველი კრებული. ორი წლის შემდეგ მისი პიესები პირველად იდგმება საზღვარგარეთ. 1957 წელს იწერება *მარტორეა*, ნოველა, რომელშიც ავტორი შოვინისტური პატრიოტიზმისა და რასიზმის გავრცელების წინააღმდეგ გამოდის და რაც სიმბოლურად ალყირის ბრძოლებს უკავშირდება. ერთი წლის შემდეგ ნოველა პიესად გადაკეთდება. რამდენადაც პიესა საფრანგეთისთვის ძალზე დელიკატურ საკითხს ეხება მისი პირველი წარმოდგენა დიუსელდოლფში ხდება, 1959 წელს. გერმანელი მაყურებელი მასში ნაციზმის კრიტიკას ხედავს, ამასვე დაინახავენ ფრანგებიც, როდესაც *მარტორეა* 1960 წელს პარიზში იქნება დადგმული. ამგვარი ინტერპრეტაცია ავტორს საფრთხეს თავიდან აშორებს. 1964 წელს *მარტორეა* ავტორის სამშობლოშიც იდგმება. ეს იონესკოს რუმინეთში დადგმული პირველი ნაწარმოებია.

1970 წელს უკვე აღიარებული დრამატურგს საფრანგეთის აკადემიის წევრად ირჩევენ. სიცოცხლის ბოლოს იგი რომანულ ჟანრშიც სცდის ბედს და 1973 წელს წერს რომანს *მარტოსული*. 80-იან და 90-იან წლებში იონესკოს ჯანმრთელობა საგრძნობლად ირყევა და დეპრესიას იწვევს. ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ საბრძოლველად დრამატურგი ხატვას იწყებს.

ევენ იონესკო გარდაიცვალა 84 წლის ასაკში. იგი მონპარნასის სასაფლაოზე დაკრძალეს. ამ დროისთვის იგი უკვე აღიარებული იყო როგორც ერთ-ერთი უდიდესი დრამატურგი და აბსურდის დრამის უგვირგვინო მეფე.

ევენ იონესკო თავის ნაწარმოებებს თავადვე უწოდებს ანტი-პიესებს და აძლევს მათ ტონალობის განმსაზღვრელ ისეთ სათაურებს, როგორიცაა: კომიკური დრამა (*გაკვეთილი*), ტრაგიკული ფარსი (*სკამები*), ფსევდო დრამა (*მოვალეობის მსხვერპლი*). მისი პიესების ძირითადი თემაა მეტყველების კომუნიკაციური ფუნქციის უქონლობა. სცენაზე სიტყვების ადგილს ხშირად საგნები იკავებს: მაგ. *სკამებში* გაცოცხლებული და ამოძრავებულია სკამები. ესაა ერთგვარი მოძრავი არქიტექტურა, სკამები თავბრუდამხვევი სისწრაფით შემოდის სცენაზე, მაგრამ მოძრაობა აქ წიშნაია არა სიცოცხლისა, არამედ სიკვდილის. სცენა იფარება ცარიელი სკამებით და ისინი თელავენ ადამიანებს, რომლებიც არსებობის აბსურდულობით წელში მოხრილნი არიან. ამ არარაობას აძლიერებს მეტყველების კრიზისი. იონესკო ანგრევს მეტყველებას და მასთან ერთად იმ სიყალბეს, რასაც იგი გადმოსცემს. სიტყვები წმინდად ფონეტიკური ასოციაციებით უერთდება ერთმანეთს. სიტყვა, რომელიც უფარგის გახდა, გაქრა და ადგილი დაუთმო სიჩუმეს. ამდენად ადამიანის ყოფაც განწირულია ამ სიჩუმის, სიმარტოვისა და სიცარიელისათვის. მეტყველების კრიზისის, ადამიანის მარტოობის, ცხოვრების აბსურდულობის თემა იონესკოს თითქმის ყველა პიესაში.

გარდატეხა ხდება *მარტორეაში*. აქ უკვე დრამატულ მეტყველებას გარკვეული აზრი აქვს მიცემული. ეს უკვე აღარაა უაზრობის თეატრი და პირველი შემთხვევაა, როდესაც იონესკო აღარ აძლევს ქვესათაურს, ე.ი. ანტიპიესიდან პიესაზე გადადის. ამ პიესის დაწერამდე 2 წლით ადრე იონესკო აცხადებს, რომ სურს არა ანტითეატრის,

არამედ თეატრის შექმნა, რომ ახლა უკვე მიაგნო თეატრისთვის საჭირო სქემას და რომ საბოლოოდ კლასიკური თეატრის მომხრეა. მისი აზრით ავანგარდის მოწოდებაც სწორედ ამანია: აღმოაჩინო არქექტივები, განაახლო გამომსახველობითი ფორმები. “ყოველი ჭეშმარიტი ნაწარმოები კლასიკურია” — აცხადებს იგი.

ყვენ იონესკოს საფლავი მონპარნასის სასაფლაოზე, პარიზი. წარწერა: ილოცე არ-ვიცი-ვისზე: იესო ქრისტე, ვიმედოვნებ.

პიესები: *მელოტი მომღერალი ქალი*, 1950; *მისალმებები*, 1950; *გაკვეთილი*, 1951; *სკამები*, 1952; *მასწავლებელი*, 1953; *მოვალეობის მსხვერპლნი*, 1953; *გასათხოვარი ქალიშვილი*, 1953; *ამედეა ანუ როგორ დავაღწიოთ თავი*, 1954; *ტაკი ანუ მორჩილება*, 1955; *ახალი მდგმური*, 1955; *მომავალი კვერცხებშია*, 1957; *ოთხის სცენა*, 1959 *სიარულის სწავლა*, 1960; *მარტორქა*, 1960; *ორთა ბოდვა*, 1962; *მეფე კვდება*, 1962; *წურვილი და შიმშილი*, 1965; *მაკბეტი*, 1972; *ჩემოდნებიანი კაცი*, 1975.

კაბარე (ფრანგ Cabaret) — პატარა გასართობი დაწესებულება გარკვეულ მხატვრულ-გასართობ პროგრამით, რომელიც შედგება მანსონის სიმღერებისგან, ერთაქტიანი პიესებისგან, სკეტჩებისგან, საცეკვაო ნომერებისგან და ა.შ.

კალდერონი დე ლა ბარკა პედრო /Calderon de la Barca 1600-1681/ — ესპანელი დრამატურგი, ესპანური აღორძინების და თეატრის ოქროს ხანის წარმომადგენელი ესპანური ბაროკოს ჩინებული ოსტატი. მის კალამს ეკუთვნის როგორც ინტრიგის კომედიები ასევე ფილოსოფიური დრამები და აუტოები. დღემდე თეატრის მრავალი ცნობილი რეჟისორი უბრუნდება მის შემოქმედებას. მისი ცნობილი პიესების: *ცხოვრება სიზმარია*, *უდრეკი უფლისწული*, *უჩინმაჩინი ქალი* და მრავალი სხვა.

კანიბალიზმი (Canibalismo-დან, კარიბების ესპანური სახელი) — მოქმედება, როდესაც ორგანიზმები თავისივე სახეობის სხვა ინდივიდებს ჭამენ. თუ ეს ადამიანებს ეხება, მაშინ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ტერმინი ანთროპოფაგია.

კანიბალიზმი იყო ფართოდ გავრცელებული უძველესი დროის ადამიანებში. კანიბალიზმი XIX საუკუნეშიც გვხვდებოდა ავსტრალაზიის იზოლირებულ კულტურებში. ფიჯი ერთ დროს იყო ცნობილი როგორც “კანიბალების კუნძული”. კანიბალიზმის მსოფლიოს მასშტაბით გავრცელება კარგადაა დოკუმენტებით დადასტურებული: ფიჯიდან ამაზონის დაბლობში, კონგოს დაბლობსა და მაორის ტომებში ახალ ზელანდიაში არის ვარაუდები, რომ მათში კანიბალიზმის აქტები ხდებოდა, და შემდეგ ისინი იქნენ შეკმულნი თანამედროვე ადამიანების მიერ. არაადამიანურ სახეობებში კანიბალიზმი საკმაოდ ხშირია, მაგალითად ობობებსა და მორიელებში. ამ შემთხვევაში, სექსუალური აქტის შემდეგ მდედრი ჭამს მამრს.

კანკანი (ფრანგ. cancan, ქართულად — ხმაური) — ფრანგული ცეკვა; გაჩნდა პარიზში XIX საუკუნის 30-იან წლებში მონპარნასის ბუშათა კლასის საჯარო მეჯლისებზე.

მუსიკალური ზომა 2/4; ენერგიული და მოძრავი ტემპი; დამახასიათებელი პა: ფეხის ამოგდება, ხტუნვა.

კანტაბილე (იტალ. *cantabile*, სიტყვასიტყვით — "მღერადი") — მღერადი შესრულება მუსიკარ ინსტრუმენტებზე, სიმღერის მიხედვით. XVIII საუკუნის ბოლოს «cantabile», ტემპის განსაზღვრის გარდა ხშირად გამოიყენებოდა მუსიკალური ნაწარმოების დასაწყისშიც მისი ხასიათის განსაზღვრულად. ეს ტერმინი გამოიყენებოდა *cantando*-ოს სინონიმად და აღნიშნავდა რბილ შესრულებას ლეგატოს გამოყენებით. გვიანდელ ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით დაწერილს ფორტეპიანოსთვის, კანტაბილე ნიშნავდა გარკვეული მუსიკალური თემის გამოყოფას აკომპანიმენტის საპირწონედ. ოპერაში კანტაბილე კაბალეტოსთან ერთად შეიძლება ქმნიდეს "ორმაგ" არიას. კანტაბილეს ნაწილი - რბილი და უფრო თავისუფალია ფორმის მიხედვით ჩქარი კაბალეტოსგან განსხვავებით, რომელსაც მკვეთრი რიტმული სტრუქტურა გააჩნია.

კაფკა ფრანც (გერმ. Franz Kafka, 1883-1924) — XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გერმანულენოვანი მწერალი, რომლის ნაშრომთა უმრავლესობის გამოქვეყნება მხოლოდ ავტორის გარდაცვალების შემდეგ მოხერხდა. მისი უნიკალური წერის სტილი დღემდე იპყრობს კრიტიკოსთა და მკითხველთა განსაკუთრებულ ყურადღებას.

კატოვიცა - ქალაქი პოლონეთში

კლდე პაველ /პოლ ოაკი 1879–1940/ შვეიცარიელი ფერმწერი, გრაფიკოსი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, დაიბადა ბერნთან ახლოს. მან უზრმაზარი მემკვიდრეობა 10 000-ზე მეტი ნამუშევარი დატოვა. მისი მემკვიდრეობა უნიკალურია იმით, რომ იგი იღბლიანი ნაზავია ხელოვნების რთული თეორიის და პირადი გამოგონებლობისა. მუსიკის მასწავლებლის ვაჟი, თავად მევიოლინე საკუთარი მუსიკალური გამოცდილება გადააქვს ხელოვნებაში. იგი მოგზაურობდა ევროპაში და მზად იყო სხვადასხვა სახელოვნებო ენის გავლენისთვის. მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო: ბლეიკის, ბერდსლის, ენსორის განსაკუთრებით კი სეზანის ნამუშევრები. 1911 წლიდან იგი გაერთიანდა დაჯგუფება მხედარში და მათთან ერთად გამოეფინა. კლდე განსაკუთრებულად მიუდგა ფერს, ეს მოხდა 1914 წელს ტუნისის მგზავრობის შემდეგ. ერთი წლის შემდეგ იგი ხვდება დელონეს და გაეცნობა ფერის ახალ თეორიას. ამის შემდეგ მისი ფანტასტიკური სახეები უცნაური და ნატიფი ფერითა და განათებით ივსება. კლდეს ნამუშევრები არ წარმოადგენენ მხოლოდ აბსტრაქციებს ან სიმბოლოებს. 1929 წლიდან კლდე ასწავლიდა ბაუზაუზში /1920–31/ და დიუსელდორფის აკადემიაში /1931–33/ მანამ სანამ ნაცისტებმა არ აიძულეს სამსახურის დატოვება. ოჯახთან ერთად იგი ტოვებს გერმანიას 1933 წელს. ცხოვრების ბოლო 10 წელი მან შვეიცარიაში გაატარა და მისი დაახლოებით 4000 ნამუშევარი ინახება ბერნში.

კლეისტი (Kleist) ჰენრიხ ფონ (1777-1811) გერმანელი მწერალი, რომლის შემოქმედებაშიც ირაციონალურ-რომანტიკული გადაჯაჭვულია ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან (მოთხრობა *მიჰელ-კოლჰასი* 1810) და სოციალურ სატირასთან (კომედიები *გატეხილი დოქი* 1811); ეროვნული პრობლემატიკა (პატრიოტული მოწოდება *გერმანელთა კათებიზისი* 1809) - იუნკერული პრუსიის განდიდება (დრამა *პრინცი ფრიდრიჰ ჰამბურგელი* 1808).

კლოპატრა - ეგვიპტის დედოფალი I ს-ში ძვ-ით

კლოშარი (ფრანგ. Clochard) საფრანგეთში: უსახლკარო, მათხოვარი, მანანწალა.

კომპილაცია - (compilatio) - «მარცვა», ნაშრომი, რომელიც აგებულია სხვადასხვა ავტორისაგან ნასესხები მასალებით და არ შეიცავს დამოუკიდებელ გამოკვლევასა და დასკვნებს. ასეთი ნაშრომის შედგენა (ამ მნიშვნელობით იხმარება აგრეთვე კომპილირება).

კორვეტი — სამხედრო გემების კლასი, რისი დანიშნულებაცაა საგუშაგო და საზადრაგო სამსახურის გაწევა, გემსაწინააღმდეგო ან ჰაერსაწინააღმდეგო სამხედრო-საზღვაო ბაზების. თანამედროვე კორვეტების ძირითადი ამოცანებია გემთსაწინააღმდეგო სისტემების ბადრაგირება და სანაპირო სამხედრო ბაზების დაცვა და ა. შ.

კრაკოვი - ქალაქი პოლონეთში, სადაც მოღვაწეობდა კანტორი და ფუნქციონირებდა კრიკოტცკა

კრეგი (Craig) ჰენრი ედუარდ გორდონი (1872-1966) ინგლისელი რეჟისორი, მხატვარი და თეატრის თეორეტიკოსი. ცნობილი ბრიტანელი მსახიობის ელენ ტერის ვაჟი. კრეგი სცენაზეა 1889 წლიდან როგორც მსახიობი. სპექტაკლებს დგამდა ბერლინში, ფლორენციაში, მოსკოვში სამხატვრო თეატრში ანხორციელებდა შექსპირის ჰამლეტს 1911 წელს სტანისლავსკისთან, სულერჟიციისთან და კოტე მარჯანისვილთან ერთად. განსაკუთრებით აღსანიშნავია რომ სპექტაკლი საბოლოოდ კოტე მარჯანისვილმა დაასრულა. გორდონ კრეგმა გამოიგონა შირმების სისტემა, რომელიც იოლად გარდაქმნიდა და ცვლიდა თეატრალურ სივრცეს. ამკვიდრებდა სარეჟისორო თეატრს, "ზე მარიონეტის, კონცეფციას, რაც ითვალისწინებდა "მსახიობ-პოეტის" შედმოქმედებას, სარეჟისორო ჩანაფიქრის მკაცრ ჩარჩოებში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ მისმა კონცეფციამ ზე-მარიონეტის შესახებ უდიდესი გავლენა იქონია რეჟისორთა მრავალ თაობაზე.

კომპოზიციის გაღრმავება - ძველი სარდაფი კრაკოვში სადაც მოწყობილი იყო გაღრმავება, ვისთანაც თანამშრომლობდა კანტორი

ლეონარდო და ვინჩი (Leonardo da Vinci; 1452-1519) - იტალიური მაღალი აღორძინების წარმომადგენელი, მხატვარი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, მეცნიერი, ინჟინერი. ახალი ტექნოლოგიების შემქნელი და გამოგონებელი. მრავალი ფერწერული შედევრის ავტორი: საიდუმლო სერობა, მონა ლიზა (ჯოკონდა). მან მრავალი მეცნიერული ამოჩენა დაუტოვა ცივილიზაციას, მისი სამეცნიერო მემკვიდრეობა 7 ათას გვერდს მოიცავს.

L'art Nouveau - ხელოვნების მიმართულება ევროპაში 1890-1914 წლებში

მარატ სადი - შვეიცარიელი მწერალი და დრამატურგის პიტერ ვაისის (1916-1982) ცნობილი პიესის შემოკლებული დასახელება.

მასნე ეიულ ემილ ფრედერიკ (Jules Émile Frédéric Massenet; 1842-1912) — ფრანგი კომპოზიტორი, სახელი მოიხვეჭა თავისი ოპერებით, რაც მას 30-ე მეტი აქვს დაწერილი. ყველაზე ხშირად იდგმებოდა მანონი 1884, და ვერთერი 1892. მას ასევე ეკუთვნის ბალეტები, სიმღერები და სხვადასხვა მუსიკალური ნაწარმოებები. მასვე ეკუთვნის დონ კიხოტი (Don Quichotte) — გმირული ოპერა კომედია 5 აქტად, ლიბრეტოს ავტორი იყო ანრი კაზნა, სერვანტესის ცნობილი რომანის მიხედვით. პრემიერა შედგა 1910 წლის 10 თებერვალს მონტე-კარლოს ოპერაში.

მანიფესტი (ლათ. manifestus აშკარა) - უმადლესი ხელისუფლების წერილობითი მიმართვა მოსახლეობისადმი, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე მოვლენის გამო; რომელიმე ლიტერატურულ ან ხელოვანთა ჯგუფის შემოქმედებითი პრინციპების წერილობითი გადმოცემა.

მატიკო იან ალოიზიუსი (Jan Alojzy Matejko; 1838-1893) პოლონელი ფერმწერი, ბატალური და ისტორიული ტილოების ავტორი. ოჯახში იყო მეცხრე ბავშვი, სულ კი 11 შვილი ჰყავდათ. ბავშვობაში შეესწრო ავსტრიული არმიის მიერ კრაკოვის დაცხრილვას 1848 წელს. სწავლობდა კრაკოვის ნატიფი ხელოვნების აკადემიაში (1852-1858), სამხატვრო აკადემიაში მიუნხენში 1859 წელს ჰერმან ანშიცის ხელმძღვანელობით. 1860 წლიდან მუშაობდა კრაკოვში, სადაც გარდაიცვალა და დაკრძალა.

მატერიალიზმი (ლათ. მატერიალის „საგნობრივი, ნივთიერი“) — ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი მიმართულება, რომელიც ამტკიცებს, რომ პირველადია მატერია, რეალური სამყარო, მეორადი კი — გონი, შემეცნება. ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობაში დიალექტალურად საწინააღმდეგო აზრისაა იდეალიზმი, რომელიც სულის (შემეცნების, გონების) პირველადობას ქადაგებს. მატერიალიზმი ამტკიცებს, რომ სამყარო არავის შეუქმნია, არსებობდა მარად და ყველგან, დროსა და სივრცეში. ამით მატერიალიზმი უპირისპირდება რელიგიას, რომლის მოძღვრებითაც

ყოველი არსი ღმერთმა შექმნა. მატერიალიზმმა საუკუნეების განმავლობაში გაიარა განვითარების მრავალი საფეხური (ჰერაკლიტე თაღესი, ანაქსიმენე, ანაქსაგორე, დემოკრიტე, ეპიკურე, ლუკრეციუსი — ანტიკურ ფილოსოფიაში, ფრენსის ბეკონი, ჰობზი, ტოლანდი, სპინოზა, დიდრო, ჰოლბახი, ჰელვეციუსი, ფოიერბახი).

მეიერზოლდი ვსევოლოდ - (1874-1940) მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრის ერთერთი ცნობილი რეფორმატორი, უდიდესი გავლენა იქონია მსოფლიო თეატრის განვითარებაზე. ნამდვილი სახელი და გვარია - კარლ კაზიმირ ტეოდორ მეიერჰოლდ. მან თავისი კარიერა დაიწყო როგორც მსახიობმა ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან, შემდეგ სამხატვრო თეატრში სტანისლავსკისთან, გააგრძელა როგორც რეჟისორმა, სამხატვრო თეატრის ერთერთი სტუდიის ხელმძღვანელმა. მოგვიანებით იწყებს დამოუკიდებელ სარეჟისორო კარიერას. 1905-1906 წლებს თავის თეატრთან ერთად ატარებს თბილისშიც. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული, კონსტრუქტივიზმის პერიოდები. როგორც თეორეტიკოსმა და პედაგოგმა მსახიობების აღზრდის ბიომექანიკის სისტემა შექმნა, რომელიც დღემდე აქტუალურია მთელს მსოფლიოში და მრავალი სკოლის სასწავლო პროგრამაში შედის. მის სახელთანაა დაკავშირებული მთელი რიგი ცნობილი სპექტაკლების განხორციელება, რაც დღემდე მკვლევარების შესწავლის ობიექტს წარმოადგენს, მათ შორისაა: "რევიზორი", "მასკარადი", "ზაღლინგო" და მრავალი სხვა. მის მიერ აღიზარდა არაერთი მნიშვნელოვანი მსახიობი და რეჟისორი. საბჭოთა ხელისუფლებამ სასტიკი წამების შემდეგ დახვრიტა, მოუხედავად მრავალი შემოქმედებითი წარმატებისა, მისი მეუღლე ცნობილი მსახიობი ზინაიდა რაიზი თვალეზდათხრილი იპოვეს სახლში მოკლული.

მეტერლინკი (Meatierlinck) მორის (1862-1949) - ბელგიელი დრამატურგი და პოეტი (წერდა ფრანგულ ენაზე). მისი სიმბოლისტური პოეტიკა გამოხატავდა თავისებურ პროტესტს და წარმოადგენდა რეაქციას ნატურალიზმის წინააღმდეგ, მისი პიესებია: *დობილი ბეატრისა* (1900), *მონა ვანა* (1902), *ლურჯი ფრინველი* (1908). მან მიიღო ნობელის პრემია 1911 წელს ლიტერატურის დარგი.

მეფე სოლომონი (ძვ. ებრ. *შლომო*) (ებრ.: שְׁלֹמֹה, ტიბერ. Šlōmōh; არაბ.: سلیمان, სულიმანი; „შვიდობა“) (გ. დაახლოებით ძვ. წ. 928) — ისრაელის სამეფოს მეფე ძვ. წ. 965 — ძვ. წ. 928. დავითის ძე და თანამმართველი ძვ. წ. 967 — ძვ. წ. 965.

იყო ფიგურა აღწერილი ახლო აღმოსავლეთის მანუსკრიპტებში, როგორც იმპერიის ბრძენი მმართველი, რომელიც დაახ. ძვ. წ. 1000 წელს ცხოვრობდა. სახელები „შლომო“ და „სოლომონი“ მისი ცხოვრების ბიბლიურ აღწერასთან არის დაკავშირებული.

ძველ აღთქმაში მას ასევე იედიდაჰს უწოდებენ და აღწერენ, როგორც ისრაელის გაერთიანებული სამეფოს მესამე მეფეს, ჩრდილოეთ ისრაელის სამეფოდ და იუდეის სამხრეთ სამეფოდ გაყოფამდე. გაყოფის შემდეგ იუდეის მეფეები ჩამომავლობით სოლომონის გვარისანი იყვნენ.

სოლომონი იყო იერუსალიმის პირველი ტაძრის ამშენებელი, რომელსაც ასევე სოლომონის ტაძარსაც უწოდებენ. ის ცნობილი იყო განსაკუთრებული სიბრძნით, სიმდიდრითა და სიძლიერით, თუმცა მასვე ჰკიცხავდნენ გვიანდელ ასაკში შედარებითი პაციფიზმისთვის, უფლებას აძლევდა რა მის მოქცეულ ცოლებს სხვა ღმერთებიც ერწმუნათ. სოლომონი მრავალი გვიანდელი ლეგენდის გმირია.

მეფე დავითი, დავით წინასწარმეტყველი (ებრ. דָּוִד, .1.7) — ისრაელის სამეფოს მეორე მეფე, იესეი ბეთლემელის უმცროსი ვაჟი. მეფობდა 40 წელს (დაახ. ძვ. წ. 1005—965): შვიდი წელი და ექვსი თვე იყო იუდეის მეფე, დანარჩენი 33 წელი ისრაელის მეფე. ის არის მმართველის იდეალური განსახიერება. წმინდა წერილების მიხედვით მესია სწორედ დავით წინასწარმეტყველის შთამომავალია.

ბიბლიის მიხედვით დავითი იყო მწყემსი. ღმერთმა ნახა მისი სიკეთე, ამიტომ მოაზრა საული სამეფოს და ტახტზე დავით წინასწარმეტყველი აიყვანა.

დავითი აბრაამისეული რელიგიები ერთ-ერთი მთავარი წმინდანია. ის გვხვდება იუდეველთა, ქრისტიანთა და მუსულმანთა ტრადიციებში. ყურანში ის **დაუთის** სახელითაა მოხსენიებული.

მოლოტოვი ვიაჩესლავ მიხაილოვიჩი (რუს.: Вячеслав Михайлович Молотов, *ნამდვილი გვარა: სკრიაბინი, რუს.: Скрыбин*) (1890 - 1986) - იყო საბჭოთა კავშირის მთავრობის მეთაური და საგარეო საქმეთა მინისტრი.

მეგერა (ბერძ. Megaira *ბერძნულ მითოლოგ.*) ერთ-ერთი ერიწია, ზურისა და ღვარძლის განსახიერება; წარმოდგენილი ჰყავდათ საზიზღარი დედაბრის სახით, რომელსაც თავზე თმის მაგივრად გველები ახვევია.

მიცკევიჩი ადამ (Mickiewicz) 1798-1855 პოლონელი პოეტი, ნაციონალურ განმათავისუფლებელი მოძრაობის მონაწილე, პოლონური რომანტიზმის ფუძემდებელი (ერებული *პოეზია*, 1822, პოემა *გრავინა* 1823, *ძიადი* 1823, *კონრად ვალენროდი* 1828). 1824 წელს სამეფო ხელისუფლების მიერ გაძევებულია ლიტვიდან, ცხოვრობდა რუსეთში, სადაც დაუახლოვდა დეკაბრისტებს, ემიგრაციაში შექმნა *ძიადების* მე-3 ნაწილი 1832 და პოემა *პან ტადეუში* 1832 - ეპიკური ტილო ძველ პოლონურ ყოფაზე, შედგური სიტყვიერი ფერწერისა. 1840-1844 წლებში კითხულობდა ლექციებს ლიტერატურაზე პარიზში. 1849 წელს ხდება რედაქტორი გაზეთ *ტრიბუნ პოპლ*.

მისტიციზმი - განწყობილება და სწავლება, რომელიც გამომდინარეობს იქიდან, რომ ნამდვილი რეალობა მიუწვდომელია გონებისთვის და მიიღწევა ინტუიციურ ექსტატური ხერხით, რომელიც გათვალისწინებულია მისტიკაში. როგორც ფილოსოფიური დოქტრინა - ინტუიტივიზმისა და რაციონალიზმის ნაირსახეობა.

მითოლოგია – /ბერძ. / – მითების ერთობლიობა ან მითების შემსწავლელი მეცნიერება.

მისტერია – /ბერძ. *Mysteria* საიდუმლოებანი/ – ანტიკურ სამყაროში /საბერძნეთში, რომში და სხვა/ საიდუმლო რელიგიური წესების შესრულება. შუა საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში დრამა რომელსაც ჰქონდა ბიბლიური სიუჟეტი. კარგად აპრობირებული რიტუალების ნაკრები აყალიბებს მისტერიას. უძველესი მისტერიები გვხვდება ეგვიპტეშიც და სხვა უძველეს ცივილიზაციებში.

ნატურალიზმი XIX საუკუნის ბოლოს მიმდინარეობა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც ცდილობს კლოდ ბერნარის მიერ ბიოლოგიაში შემოტანილი ექსპერიმენტალური მეცნიერების მეთოდები მოუსადაგოს ხელოვნებას რეალიზმისგან განსხვავებით, რომელიც გაფანტული მეცნიერება იყო, ნატურალიზმს თავისი დოქტრინა და სკოლა აქვს. ნატურალისტური სკოლის სათავეში არის ფრანგი მწერალი, ემილ ზოლა, რომელიც თავის *ექსპერიმენტალურ რომანში* (ტერეზა რაკენი) აყალიბებს ახალ დოქტრინას და აცხადებს: “მწერლის სამუშაო მდგომარეობს იმაში, რომ აიღოს ბუნებიდან ფაქტები და გარემოებებისა თუ წრეების ცვალებადობის მიხედვით შეისწავლო მათი მექანიზმი”. ნატურალისტთა აზრით რომანი უნდა გახდეს მეცნიერული და აგებულ უნდა იქნას რეალობის მკაცრ და მეთოდურ შესწავლაზე. მთავარი არაა მთაგონება, რომანისტმა უნდა გააანალიზოს გრძნობები, ისევე როგორც ექიმი შეისწავლის სხეულს.

ნოურბერგი - ქალაქი გერმანიაში

ნონკონფორმიზმი (non-conformisme, non არა + conformer შეგუება

საზოგადოების არსებული წესრიგის უარყოფა, სოციალური პროტესტი.

პენელოპე (ბერძნ. *Πηνελόπεια*), ჰომეროსის პოემის „ოდისეის“ ერთ-ერთი გმირი, ოდისეისის ცოლი, რომელიც ქმარს 20 წელი ერთგულად ელოდებოდა. აბეზარი საქმროები რომ მოეშორებინა და დრო მოეგო, პირობა დადო, მამამთილის ლაერტეს სუდარას რომ მოექსოვ, საქმროს მერე ავირჩევო. მაგრამ დღისით მოქსოვილს ღამით არღვევდა, სანამ საქმროებმა ეშმაკობა არ გაუგეს. მაშინ პენელოპემ გამოაცხადა, იმას გავყვები, ვინც ოდისეისის მშვილდით შეეჩირმინა გაიმარჯვებსო (იმედი ჰქონდა, რომ ვერავინ შეძლებდა ამ მშვილდის მოზიდვას). ამასობაში ოდისეისიც ფარულად დაბრუნდა შინ და საქმროები ამოელტა. პენელოპე ცოლქმრული ერთგულების განსახიერებაა.

პერფორმანსი – ფრანგ. სიტყვა სიტყვით – წარმოდგენა. პერფორმანსი, ანდა პერფორმენს არტი, გამოხატვა, რომელიც ფრანგული ენიდან შეიძლება ვთარგმნოთ, როგორც „ვიზუალური ხელოვნების თეატრი“ წარმოიქმნა 60-იან წლებში (მისი გამორჩევა ჰეფენინგისაგან არც თუ ისე იოლია; მასზე გავლენა მოახდინა

კომპოზიტორ ჯონ კეიჯის, ქორეოგრაფ მერსი კანინჰემის, ვიდეოს სპეციალისტ ნეიმ ჯონ პარკის, მოქანდაკე ალან კეპროუს ნაწარმოებებმა). მხოლოდ 80-იან წლებში მიაღწია ამ ფორმამ თავის სიმწიფეს.

პერფორმანსი აერთიანებს, როგორც თანაბარულებიან განსხვავებულ ვიზუალურ ხელოვნებას, თეატრს, ცეკვას, მუსიკას, ვიდეოს, პოეზიას და კინოს. მოქმედება ვითარდება არა თეატრში, არამედ მუზეუმებში ანდა სამხატვრო გალერეებში თავისუფალ სივრცეებში. ეს გახლავთ *კალეიდოსკოპიური მრავალთემიანი დისკურსი* (ა. ვერტი).

პერფორმანსში ხაზგასმულია უმეტესწილად თავად შემოქმედების პროცესი, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოების სრულქმნილება. „პერფორმანსში“ არ არის აუცილებელი, რომ იყოს მსახიობი, რომელიც თამაშობს როლს, სამაგიეროდ იგი მორიგეობით ხდება მთხრობელი, მხატვარი, მოცეკვავე, აუცილებელია მისი პიროვნული არსებობა, სცენიურ ავტობიოგრაფიად, რომელსაც პირდაპირი კავშირი აქვს წარმოდგენილ ობიექტებთან და მთხრობილ რიტუალებთან. *პერფორმენს არტი მუდმივად იქმნება მხატვრების მიერ, რომელთა ფუნქციები მრავალშრიანია: საკუთარი იდეებისა და ასოციაციებისთვის თავისუფალი მსვლელობის მიცემა, რაც ერთის მხრივ დაკავშირებულია თეატრთან, მეორეს მხრივ კი ქანდაკებასთან, ისინი უფრო დიდ ყურადღებას უთმობენ სპექტაკლის სივრცისუნარიანობას და შემოქმედების ძალას, ვიდრე თეატრიული განსაზღვრების სისწორეს, რასაც იმ მომენტში აკეთებენ. პერფორმენს არტი, კერძოდ არაფერს არ ნიშნავს (ჯეფ ნათლი).*

ანდრეა ნურიეს გამოუქვეყნებელ სტატიაში გამოყოფილია პერფორმანსის ხუთი ტენდენცია:

1. ბოდი არტი (პლასტიკის ხელოვნება. იყენებს პერფორმერის სხეულს, რათა იგი განსაცდელში ჩაადგოს (ვ. აკონჩი, ჩ. ზიორდნი, დ. პეინი), რათა იგი გამოჟინოს საჩვენებლად ან გაანალიზოს მისი სახეობა.
2. სივრცისა და დროის შესწავლა ფიგურათა შენელებული გადაადგილებით, როგორც *Walking in an Exaggerated Manner Around the perimeter is a Square* (1968).
3. ავტობიოგრაფიული წარმოდგენა, რომელშიც ხელოვანი მოგვითხრობს საკუთარი ცხოვრების რეალურ მოვლენათა შესახებ (ლ. მონტანო, *მიტჩელის სიკვდილი*, ანდა *სპოლდინგ გრეი, A personal History of the American Theatre*, 1980).
4. რიტუალური და მითოლოგიური ცერემონიალი, მაგალითად ნიგშეს „ორგები და მისტერიები“.
5. სოციალური კომენტარები, თანამედროვე მითოლოგიაზე, როგორც ამას წარმოგვიდგენს ვიდეო მხატვარი ზობ ეზლი ანდა ლორი ანდერსონი თავის *შეერთებული შტატები I* და *II* (1979-1982), რომელშიც ერთმანეთშია შერწყმული პოეზია, ელიტარული მუსიკა, კინო და დიაპოზიტივები. (პატრის პავის, *თეატრალური ლექსიკონის მიხედვით*, გვ. 233).

პილსუდსკი იუზეფ (მარშალი)(Pilsudski) (1867 - 1935), - პოლონელი სახელმწიფო მოღვაწე, მარშალი (1920). პოლონეთის სოციალისტური პარტიის ერთერთი ლიდერი.

1919-1922 წლებში სახელმწიფოს მეთაური. იბრძოდა საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ. 1926 წელი მის მიერ მოწყობილი სახელმწიფო გადატრიალების შედეგად ამყარებს ქვეყანაში ავტორიტარულ რეჟიმს, მოქმედებდა რა როგორც სამხედრო მინისტრი (1926 - 1928, 1930). მანვე გააფორმა ხელშეკრულება გერმანიასთან 1934 წელს.

პო ედგარ ალან (1809-1849) ამერიკელი მწერალი, რომანისტი, კრიტიკოსი. ნოველის კლასიკოსი (უმეტესწილად ტრაგიკული, "სამიმი", "გაორებული" ფანტასტიკური ან იუმორისტული: კრებული გროტესკი და არაბესკი 1840). დეტექტიური ლიტერატურის ფუძემდებელი (*მცვლელობა მორგის ქუჩაზე* 1841, *ოქროს ბოჭო* 1845) დამახასიათებელია სილამაზისა და მისი არსის ტრაგიკული მიხედვით. პო სიმბოლიზმის წინამორბედი.

პრაქტიციზმი - პრაქტიკული საქმიანობით გატაცება და თეორიის უგულებელყოფა; საქმიანი, პრაქტიკული, საღი დამოკიდებულება რაიმესადმი; საკუთარი საქმეების მოგვარების უნარი.

პროლეტარიატი (ლათ. proles - შთამომავლობა) – საზოგადოების დაბალი სოციალური ფენის აღმნიშვნელი ტერმინი; პროლეტარიატის წევრი არის პროლეტარი. ბევლ რომში პროლეტარი იყო ადამიანი მატერიალური ქონების გარეშე (რომელსაც შთამომავლობის გარდა არაფერი გააჩნდა). ევროპაში სიტყვა ხმარებაში შემოვიდა ინდუსტრიული რევოლუციის პერიოდში. პოზიტიური მნიშვნელობით ტერმინი პროლეტარიატი გამოიყენა კარლ მარქსმა მუშათა კლასის აღსანიშნად.

პრუსტი მარსელ (ფრ. Marcel Proust; 1871-1922) — ფრანგი მწერალი, მოდერნიზმის მამამთავარი, დეკადენტური რომანის ფუძემდებელი. ავტორი მონუმენტალური რომანისა "დაკარგული დროის მიებაში" (7 წიგნი, 16 ტომად).

ჟერაკო თეოდორ (1791-1824) XIX საუკუნის ცნობილი ფრანგი მხატვარი - მისი ცნობილი ტილოა «მედუზას» ტივი» - იმ წლების ყველაზე სამინელი საზღვაო კატასტროფის ისტორია ჟერაკომ მეგობრების რჩევით წაიკითხა - ლიბერალების და ზონაპარტისტების, რომლებიც ხშირად იკრიბებოდნენ მისი კოლეგის, ორას ვერნეს სახელოსნოში ხელისუფლების გასალანძღავად. წიგნი, რომელიც საესე იყო შოკისმომგვრელი დეტალებით, ტრაგედიის მხილველებმა დაწერეს. 1816 წლის ივლისში დასავლეთ აფრიკის სანაპიროებთან ფრანგული ფრეგატის «მედუზას» კაპიტანი, რომელმაც ეს ადგილი პროტექციით მიიღო, გამოუცდლობისა და შეცდომის გამო კურსს ასცდა და მეჩქრე გაიხიზრა. ფრეგატზე 400-მდე ადამიანი იმყოფებოდა. კანჯოებში ადგილები მაღალი წოდების ადამიანებმა დაიკავეს. 147 «უბრალო» ადამიანს კი შესთავაზეს ნაუცხათევად შეკრულ ტივზე დაეკავებინათ ადგილი. მათ ნაპირამდე ზეუსირებას შეჰპირდნენ, მაგრამ მალევე მიატოვეს შუა ზღვაში. ტივზე ჯოჯოხეთი 13 დღეს გაგრძელდა: ამ მცირე დროში ადამიანებმა

გადაიტანეს შტორმი, შიმშილი და წყურვილი, ჰკუას კარგავდნენ, კლავდნენ ერთმანეთს, დაჰრილებს წყალში აგდებდნენ. როცა ისინი იპოვნეს ცოცხალი მხოლოდ 15-ლა იყო. ოპოზიციას «მედუზის» ისტორია უბედურ შემთხვევად კი არა, რეჟიმის დანაშაულად მიაჩნდა, რომელიც კორუფციას ხელს აფარებდა და უგულბებლყოფდა უბრალო ადამიანების სიცოცხლეს. მით უფრო, რომ ხელისუფლება თავიდანვე შეეცადა სკანდალის მიჩუმათებას და არ დასაჯა დამნაშავეები.

წაკითხულის შთაბეჭდილებებიდან გამომდინარე ჟერიკომ მაშინვე გადაწყვიტა პარიზის სალონისთვის - ფერწერის მთავარი სახელმწიფო კონკურსისთვის, დიდი ტილოს დახატვა. ტივის შემცირებული ასლი მხატვრის თხოვნით ერთ-ერთმა გადარჩენილმა, ღურგალმა ვალერი ტუშ-ლავილუტმა დააშადა. კომპოზიციის მოფიქრებისას ჟერიკო მასზე ცვილის ფიგურების მაკეტებს ათავსებდა. ტილოს სახელი ჟიურის დაყენებული თხოვნით შეცვალეს ზოგადზე, "გემის დაღუპვის სცენა", მაგრამ ვის ატყუებდნენ? "ახალი თხრობა სამი წლის წინანდელ ტრაგედიაზე ახლაც კი ჟრუანტელს მოგვრის ადამიანს", - წერდა ლიბერალური გაზეთი *La Minerve française*. ხოლო როიალისტური *Le Drapeau blanc*-ის ჟურნალისტები მხატვარსა და პოლიტიკურ ოპოზიციას მტკივნეული თემებით სპეკულაციას აბრალებდნენ. მხატვრის სიტყვებით, მეგაზეთეები მას საზღვაო სამინისტროს შურადცხყოფასაც კი აბრალებდნენ. "თვით საფრანგეთს, თვით ჩვენს საზოგადოებას ჟერიკო "მედუზის" ტივზე ათავსებს", განაცხადა ტილოს შესახებ ისტორიკოსმა ჟიულ მიშლემ.

რათა არ ეჩვენებინათ, რომ ტილო მთავრობას ეხებოდა, მას ოქროს მედალი მიაკუთვნეს, მაგრამ სახელმწიფომ იგი არ შეისყიდა. ხელისუფლება იმედოვნებდა, რომ დროთა განმავლობაში ტილო დავიწყებას მიეცემოდა, მაგრამ მასზე ევროპის თითქმის ყველა გაზეთი წერდა. 1820 წელს "მედუზას" ტივი წარმატებით გამოფინეს ინგლისში. ხოლო 1824 წელს ტილო მაინც შეიძინეს ლუერისთვის.

რაციონალიზმი (ლათ. *rationalis* გონიერული) - ფილოსოფიური რწმენა იმისა, რომ შემეცნებისთვის ყველაფერია მისაწვდომი. დარწმუნებულობა ადამიანის გონების უსაზღვრო ძალაში; შემეცნების თეორიის მიმართულება, რომელიც ჰუმანრიტი ცოდნის ერთადერთ წყაროდ გონებას მიიჩნევს. .

რემბრანდტ ჰარმენს ვან რეინი (ნიდერლ. *Rembrandt Harmenszoon van Rijn*; 1606-1669)— პოლანდიელი მხატვარი, ფერწერისა და გრაფიკის ოსტატი. ბაროკოს ეპოქის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. მისი შემოქმედება დაემთხვა პოლანდიის ოქროს ხანას.

დაიბადა 1606 წლის 15 ივლისს ლეიდენში, მეწისქვილის ოჯახში. რემბრანდტი 1626 წელს ბრუნდება ლეიდენში და იწყებს დამოუკიდებელ შემოქმედებით გაზას. როგორც მოსალოდნელი იყო, პირველი წლები გამოცდილების დაგროვების პერიოდია. იგი ხატავს ყველაფერს რაც მის გარშემოა, რათა ჩაწვდეს ფორმათა და ფერთა საიდუმლოებას.

63-წლიანი მოღვაწეობის განმავლობაში მის მიერ შექმნილი ნამუშევრების

აბსოლუტური უმრავლესობა, დღეს მსოფლიოს კულტურული მემკვიდრეობას წარმოადგენს. რემბრანდტის სახატავი თემა ამოუწურავი იყო, თუმცა ძირითად აქცენტებს ის მაინც რელიგიურ თემაზე აკეთებდა. შემორჩენილია მისი უამრავი ავტოპორტრეტი. დახატული აქვს საკუთარი მეუღლის სასკია ვან ეილენბურგის რამდენიმე პორტრეტი, რომელთაგან მან 1634 წელს იქორწინა.

რეკაპიტულაცია (ლათ. Recapitulatio) - ნათქვამის შეკუმშული გამეორება; წინაპართა ნიშნების განმეორების მოვლენა უმაღლესი ორგანული ფორმების ინდივიდუალურ განვითარებაში (ბიოგენეტიკური კანონი).

რომანტიზმი (ფრანგ. Romantisme) მიმართულება მე-19 ს-ის დასაწყისში ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც წინ აყენებდა პიროვნებას, მის ინტერესებსა და გრძნობებს; ახასიათებდა არსებული სინამდვილისგან განზე გადგომა, ინდივიდუალიზმი. რომანტიზმი შემოქმედებაში იყენებდა ისტორიულ და ხალხურ-პოეტურ თემებს; მხატვრულ მეთოდზე, რომელიც გამსჭვალულია ოპტიმიზმით და მიისწრაფის - ნათელი სახეებით გვაჩვენოს ადამიანის მაღალი დანიშნულება.

საკრალური - ლათ. წმინდა, რელიგიურ კულტთან და რიტუალთან დაკავშირებული.

სიმულტანური (ფრანგ. Simultané) ერთდროული. შუა საუკუნეების თეატრში თამაშის და ჩვენების ერთდროი პოპულარული ხერხი, როდესაც ერთ ან რამოდენიმე მოედანზე ერთდროულად თამაშდებოდა პარალელურ რეჟიმში სხვადასხვა სცენები.

სიურეალიზმი (ფრანგ. surrealisme, სიტყვასიტყვით ზერეალიზმი) – XX საუკუნის მოდერნისტული მიმართულება, რომელმაც შთაგონების წყაროდ ქვეცნობიერება აღიარა (ინსტიქტები, სიზმრები, ჰალუცინაციები). იგი ჩამოყალიბდა 20-იანი წლებში ანვითარებდა რა დადაიზმს (წარმომადგენლები - მწერლები: ა. ბრეტონი, ფ. სუპო, ტ. თეარა და მხატვრები: მ. ერნსტი, ჟ. არპი, ჟ. მირო, ს. დალი, პ. ზლემი, ი. ტანგი).

სიმბოლიზმი (ფრანგ. Symbolisme) ანტირეალისტური, დეკადენტური მიმართულება, ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მე-19 ს-ის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში; მხატვრულ ხერხად აცხადებდა სიმბოლოს, როგორც საგნებისა და მოვლენების მიუღწეველი არსის გამოხატვის საშუალებას.

სლოვაკი (Slowacki) თელიუმ (1809-1849) პოლონელი პოეტი, რომანტიზმის წარმომადგენელი (ადამ მიცკევიჩთან და ზიგმუნდ კრასინსკისთან ერთად). ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პრობლემებს იგი ხსნიდა რადიკალური პოზიციით (დრამა *კორდიანი* 1834, პოემა *ანგელოზები* 1838) ისტორიული და ზღაპრული დრამები წარმოადგენს სლოვაკის შემოქმედების

მწერვალს. ისტორიულ-ფილოსოფიური პოემა *ბენიეესკი* (1841, დაუმთავრებელი), გამოირჩევა პოეტური ხელოვნების ვირტუოზულობით. ეპოპეა *მეფე-სული* (დაუმთავრებელი) - წარმოადგენს სლოვაკის ფილოსოფიურ და ისტორიული შეხედულებების საუკეთესო მაგალითს.

ხანგრძლივი პერიოდი იმყოფებოდა ემიგრაციაში საფრანგეთში სადაც გარდაიცვალა ტუბერკულოზით და დაკრძალეს მონმარტზე. 1927 წელს მარშალ პილსუდსკის განკარგულებით გადმოსაყენეს პოლონეთში და კრაკოვის ვაელების სასახლეში დაკრძალეს ადამ მიცკევიჩის გვერდით. მას ეკუთვნის დრამები: *ბალადინა* („Balladyna“, 1834); *მარია სტუარტი* („Maria Stuart“, 1830); *მინდოვგი, მეფე ლიტველთა* („Mindowe“, 1831); *კორდიანა* („Kordian“, 1834); *ჰორშტივსკი* („Horsztywski“, 1835); *ლილა ვენადა* („Lilla Weneda“, 1839); *მაზეპა* („Mazepa“, 1839); *სოლომონის ვერცხლის სიმღერა* („Sen srebrny Salomei“, 1843); *ფანტაზიები* („Fantazy“, 1841; 1845—1846); *ქსენდე მარეკი* („Ksiądz Marek“, 1843);

სტურუა როზერტ (დაიბადა 1938 წელს თბილისში) ცნობილი ქართველი თეატრალური რეჟისორი. მამამისი როზერტ სტურუა იყო ცნობილი მხატვარი (1918-1982). 1962 წელს სტურუამ დაამთავრა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი და მას შემდეგ მუშაობდა რუსთაველის თეატრში 1979 წლიდან იყო მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი.

თითქმის ბოლო 40 წლის განმავლობაში სტურუა თავისი ფართო ერუდიციით, პროფესიონალიზმით, შემოქმედებითი გემოვნებით აღწევდა მნიშვნელოვნ მხატვრულ შედეგებს, რითიც აყალიბებდა არა მხოლოდ რუსთაველის თეატრის მხატვრულ სახეს არამედ ქართული თეატრის ძირითად ტენდენციებსაც, როგორც საქართველოში ასევე საბჭოთა კავშირში, რითიც იგი საკუთარ ადგილს იმკვიდრებს ევროპის საუკეთესო რეჟისორთა შორის.

მისი პირველი მსხვილი წარმატება უკავშირდებოდა არტურ მილერის *სეილეშის პროცესს*, რომელიც მან 1964 წელს განახორციელა რუსთაველის თეატრში. უკვე ამ ნაწარმოებში შეინიშნებოდა მისი მიდრეკილება ძლიერი ინტერპრეტაციისკენ, გამომსახველობითი ფორმისაკენ და პოლიტიკური თეატრისკენ. 1969 წელს თემურ ჩხეიძესთან ერთად დგამს დ. კლდიაშვილის *სამანიშვილის დედინაცვალს*, სადაც უკვე ჩნდება ეპიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი ხერხები და ქართული კლასიკის სერიოზული გადამზეგების ტენდენციის გაგრძელება, რომელიც ცოტა უფრო ადრე ქონდა დაწყებული მის მასწავლებელს ასევე ცნობილ რეჟისორს მიხეილ თუმანიშვილს, თუმცა სტურუამ უკვე შემოიტანა ტრაგიკომიკური ელემენტები. შემდეგი წარმატებული დადგმა იყო ა. ცაგარელის *ბანუშა*, სადაც უკვე მსახიობთა განსაკუთრებული ანსამბლით, იმპროვიზაციული იუმორით, მრავალი სეზონის განმავლობაში დაიპყრო მაყურებელთა გულები, ეს სპექტაკლი ხანგრძლივად მიდიოდა ანშლაგით რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. უკვე ევროპული აღიარება მას მოუტანა 1975 წელს ზერტოლდ ბრეხტის *კავკასიურმა ცარცის წრემ* და მსოფლიო აღიარება 1979 წელს შექსპირის *რიჩარდ მესამემ* უნდა ითქვას რომ ამ

სპექტაკლებმა ქართული თეატრი დააყენა მსოფლიო მოწინავე თეატრთა რიცხვში და რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური სვლა და გასტროლები მსოფლიოს წამყვან ფესტივალებზე და ქალაქში გრძელდებოდა დეკადების განმავლობაში და დღესაც მრავალი ქვეყანა დიდი სიახლოვნებით იწვევს რუსთაველის თეატრს – რომელიც საქართველოსთვის ნაციონალური თეატრის ფუნქციას ასრულებს.

სტურუამ და თეატრმა პრაქტიკულად მიიღეს ყველა არსებული პრემია და წოდება, დაიპყრეს ყველა ცნობილი ფესტივალი მსოფლიოს ყველა კონტინენტზე. სტურუა შეყვანილია მეოცე საუკუნის შექსპირის საუკეთესო ინტერპრეტატორთა რიცხვში, მას იწვევენ საჯარო გამოსვლებით და ვორქშოფებით სხვადასხვა ქვეყნებში. დღეს სრულიად ლოგიკურია განსაზღვრება სტურუას თეატრი. იგი იყენებს ბრეხტის ეპიკური თეატრის ხერხებს, ირონიას, შუასაუკუნეობრივ ბალაგანურობას და ფარსულობას, ტრაგიკულისა და კომიკურის აღრევას, ტექსტის სერიოზულ ინტერპრეტაციას და ადაპტაციას, სიმულტანურ ქმედებას, სცენოგრაფიის, მუსიკისა და პლასტიკის სინთეზს ერთიანი გამომსახველობითი ფორმის მისაღწევად. ამ ანსამბლში მისი პარტნიორები იყვნენ კომპოზიტორი გია ყანჭელი და ქორეოგრაფი თური ზარეცვი და წამყვანი მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე.

მისი ცნობილი დადგმებია: პოლიკარზე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერი 1974, თ. ჭილაძე როლო დამწყები მსახიობი გოგონასთვის 1978, შექსპირი მეფე ლორი 1987, კალდერონის ცხოვრება სიზმარია 1992, იაკობის სახარება 1994, ბრეხტი სერჟანელი კეთილი ადამიანი 1993, გრ. რომაქიძის ლამარა 1996, ლ. თაბუკაშვილი მერე რა რომ სველია, სველი იასმანი 1997, ვ. გოგის ქალი გველი 1998 (ერთობლივი დადგმა დავით საყვარელიძესთან ერთად); შექსპირის მაკბეტი, მეთორმეტე ღამე, ჰამლეტი, ბეკეტის გოდოს მოლოდინში 2002, ფიზიკური თეატრის ფორმით გ. ყანჭელის რექვიემზე სტიქსი 2004; ლ. ზულაძე ჯარისკაცი პრეზიდენტი და დაცვის ბიჭი 2005; დ. კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირი 2006; რ. როუზის თორმეტი განრისხებული მამაკაცი 2006 და მრავალი სხვა.

იგი ასევე ინტენსიურად მუშაობს საზღვარგარეთ სპექტაკლების დადგმაზე რუსეთში, ინგლისში, უკრაინაში, თურქეთში, ესპანეთში, საბერძნეთში, არგენტინაში და ა.შ.

სქოლასტიკა (ბერძნ. σχολαστικός — სწავლული, ლათ. Scholia — სკოლა) — IX-X საუკუნეებიდან ერთ-ერთი წამყვანი ღვთისმეტყველური ფილოსოფიური მიმდინარეობა ევროპაში, რომელშიც შეგერებული იყო კათოლიციზმისა და არისტოტელეს იდეები.

სქოლასტიკის განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია 1054 წელს ქრისტიანული ეკლესიის კათოლიკურ და მართმადიდებლურ შტოებად დაყოფამ. ამ მოვლენამ ახლებურად დააყენა ღვთისმეტყველების პრობლემატიკა. აზრთა შორის სხვადასხვაობა მხოლოდ თეოლოგიური კამათით არ შემოიფარგლებოდა. სქოლასტიკოსებმა წინ წამოიწიეს ისეთი საკითხები, როგორიცაა გონებისა და რწმენის რელიგიისა და მეცნიერების ურთიერთობა. სქოლასტიკა უშვებდა ქრისტიანული სწავლების გააზრებას არა მხოლოდ თეოლოგიის, არამედ ფილოსოფიის

კუთხიდანაც, ცდილობდა ქრისტიანული რწმენის რაციონალურ დასაბუთებას. წამყვანი სქოლასტიკის შემოქმედებაში კვლავ აღზევდა არისტოტელესეული რეალიზმი და ლოგიკის გაგება.

თავდაპირველად სქოლასტიკა ხელს უწყობდა დაკარგული ცოდნის აღდგენას, ორგანიზებასა და შენახვას. თუმცა, საკმაოდ ხშირად სქოლასტიკოსები საკუთარი შეხედულებების დასაბუთების მიზნით ძველი ავტორების (განსაკუთრებით პლატონის, არისტოტელეს) თავისებურ ინტერპრეტაციას აკეთებდნენ, რაც საბოლოოდ მათ ჭეშმარიტ არსს ამახინჯებდა.

სქოლასტიკის ჩარჩოებში სერიოზული კამათი იმართებოდა სამების, ღმერთის სამგვაროვნების გაგების და ზოგადად, ღმერთის არსებობის დადასტურების გარშემო. მაგალითად, ანსელმ კენტერბერიელს მიაჩნდა, რომ მხოლოდ უმაღლესი არსება შეიძლება იყოს რეალური და ვინაიდან ღმერთი უმაღლესი არსებაა, ის რეალურად არსებობს, ხოლო რადგან არსებობს ღმერთი, შესაბამისად არსებობს უნივერსალიებიც (ზოგადი ცნებები).

შუა საუკუნეებში კამათი უნივერსალიების (ზოგადი ცნებების) არსებობა-არარსებობის შესახებ ძირითადად სქოლასტიკურ ფილოსოფიაში არსებულ ორ მიდგომას — ნომინალიზმსა და რეალიზმს შორის მიმდინარეობდა.

სწოხი თავდაზნაურულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში: ადამიანი, რომელიც ცდილობს ზუსტად დაიცვას მოდა და ე. წ. კარგი ტონის წესები; პირი, რომელსაც დახვეწილი გემოვნების, მანერების და მისთ. პრეტენზია აქვს და ამით თავი მოაქვს, ქედმაღლობს.

tabula rasa - ლათ. სუფთა დაფა

ტაბუ - ტერმინი, ნასესხები პოლინეზიის რელიგიურ-საადათწესო ტრადიციებთან და ამჟამად მიღებული ეთნოგრაფიასა და სოციოლოგიაში, სპეციფიური რელიგიური აკრძალვის აღსანიშნავად - სისტემები, რომელთა თვისებები სხვადასხვა სახელწოდებებით ნაპოვნია ყველა ხალხებში, რომელნიც გარკვეულ საფეხურზე იმყოფებიან. გადატანით მნიშვნელობით ტაბუ შეიძლება აღნიშნავდეს საერთოდ ნებისმიერ აკრძალვას, რომლის დარღვევაც, როგორც წესი განიხილება, როგორც მუქარა საზოგადოებისთვის.

ტიტოვოი ალექსანდრე (1885-1950) - ცობილი თეატრალური რეჟისორი. მასთანაა დაკავშირებული კამერული თეატრის. 1909 წელს მუშაობდა მოძრავ თეატრში დგაჲდა რუსულ და ევროპულ კლასიკას. 1913 წელს მოსკოვში მარჯანიშვილი იწვევს თავისუფალ თეატრში ხოლო 1914 წელს თავის მუღლე ალისა კოონენტან ერთად ხსნის კამერულ თეატრს, რომელიც დეკადების განმავლობაში ერთერთი წარმატებული თეატრი იყო. ამ თეატრით დაინტერესებულნი იყვნენ როგორც საბჭოთა ასევე უცხოელი თეატრის მკვლევარები. თავისი თეატრი გახსნა "საკუნტალათი" 1914, 1925-1936 წლის გასტროლებმა მას მსოფლიო აღიარება მოუტანა. ცნობილი

სპექტაკლებია: ფედრა, ეგვიპტური ღამეები, პრინცესა მარამბილა, ოპტიმისტური ტრაგედია, ფამირა კიფარედი, სიყვარული თელეგქეშ ადრიანა ლეკუერერი, მადამ ბოვარი, პიერეტას გადასაფარებელი და სხვა.

ტელი ვილჰელმ (Wilhelm Tell) - შვეიცარიის ლეგენდარული სახალხო გმირი, ურის კანტონის მკვიდრი, რომელიც ცხოვრობდა XIII ბოლოს და XIV საუკუნის დასაწყისში, საუკეთესო მეშვილდე, საკუთარი ქვეყნის თავისუფლებისთვის მებრძოლი (ავსტრიისაგან და წმინდა რომის იმპერიისაგან იცავდა).

თქმულების მიხედვით შვეიცარიაში გერმანიის იმპერატორის ალბრეხტ ჰესლერის სასტიკი ნაცვალი (ფოგტი) ქალაქ ალტდორფის მოედანზე ზომზე ავსტრიელი ჰერცოგის შლიაპა დაკიდა და ბრძანება გასცა, რომ ყველა გამვლელს პატივი მიეგო მისთვის. ახალგაზრდა გლეხმა ტელიმ, ცნობილი იყო როგორც საუკეთესო ისრის მსროლელი არ შეასრულა ეს ბრძანება, რის გამოც მის დასასჯელად ჰესლერმა იგი აიძულა ესროლა ვამლისთვის, რომელიც მისივე შვილის თავზე მოათავსა. ტელმა კარგად შეასრულა ეს ამოცანა, მაგრამ მერე აღიარა რომ შვილისთვის რომ მოერტყა, მეორე ისრით ჰესლერს მოკლავდა. იგი დააპატიმრეს, მაგრამ გაიქცა მთებში, ჩაუსაფრდა ჰესლერს გზაზე მთებში და ისრით განგმირა. ქრონოლოგიურად ეს მომხდარა დაახლოებით 1307 წელს.

ტიტო იოსიპ ბროზ დაბადებით იოსიპ ბროზი (სერბ.-ხო. Јосип Броз, Josip Broz), ტიტო პარტიული ფსევდონიმია რომელიც მოგვიანებით შეუერთდა გვარს (1892-1980) — იუგოსლავიელი კომუნისტი, პარტიზანული წინააღმდეგობის მეთაური მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში. ყოფილი იუგოსლავიის ლიდერი 1945-1980 წლებში, მარშალი (29 სექტემბერი 1943).

უვერტიურა - ოპერის, ბალეტის, ორატორიის, დრამის, შესავალი საორკესტრო პიესა, რომელიც ახდენს მსმენელის, მაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციას, შეჰყავს სპექტაკლის ემოციურ ატმოსფეროში. უვერტიურა გადმოსცემს ნაწარმოების იდეურ ჩანაფიქრს, კოლორიტს. პირველი უვერტიურა ეკუთვნის მონტვერდის (ოპერისათვის „ორფეოსი“ - 1607 წ.). XVIII ს-ში მოცარტის, გლიუკის შემოქმედებაში ჩამოყალიბდა სონატური ალეგროს ფორმის მქონე უვერტიურა. უვერტიურას, რომელიც ამ ფორმაში არ არის დაწერილი, ხშირად „შესავალს“ უწოდებენ. ოპერეტების უვერტიურები, ჩვეულებრივ პოპულისტიკისაა. XIX ს-ში ჩამოყალიბდა საკონცერტო უვერტიურის ჟანრი, რომელიც, ძირითადად, პროგრამული შინაარსისაა (მენდელსონი, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“).

ულისე - ბერძნული ოდისეის ლათინური დასახელება. 20-ე საუკუნეში ერთერთი უდიდესი მწერლის ჯოისის ცნობილი რომანი

ფატუმი - ბედისწერა

ფეტისიზმი (მომდინარეობს ფრანგული სიტყვიდან *fétiche*, რომელიც თავის მხრივ პორტულაგიური *feitico*-დან მოდის, ეს უკანასკნელი კი ლათინური *facticius*-დან „ხელოვნური“ და *facere* – „გაკეთება“) – საგანი, რომელსაც ზებუნებრივ ძალას მიაწერენ, უფრო ხშირად ხელთნაკეთი საგანი, რომელზეც ჰგონიათ, რომ სხვებზე ძალაუფლება აქვს. არსებითად, ფეტისიზმი არის საგნისადმი მიწერილი ძალაუფლების ან ჩვეული ფასეულობისთვის დამახასიათებელი ემიკური ატრიბუტი.

ფორმალიზმი გარეგნული ფორმის დაცვა საქმის არსებითი მხარის საზიანოდ; რაიმესადმი ფორმალური დამოკიდებულება. ლიტერატურაში, ხელოვნებათმცოდნეობაში - იდეალისტური მიმართულება, რომელიც მხოლოდ ფორმას ანიჭებს მნიშვნელობას, ხოლო იდეურ შინაარსს უგულბებლყოფს.

ფუგა [იტალ. fuga] – ერთი მუსიკალური თემის თანამიმდევრული გამეორება რამდენიმე ხმით; ასეთ გამეორებაზე აგებული მუსიკალური ნაწარმოები.

ფურიები (Furiae, furire-სგან, "მძვინვარება"), რომაულ მითოლოგიაში შურისძიებისა და სინდისის ქენჯნის ქალღმერთები, რომელნიც სჯიდნენ ადამიანს ჩადენილი ცოდვებისთვის ფურიები ბერძნული ფრინიების ანალოგია.

ქარონი (ბერძ. Charon) – ბერძნულ მითოლოგიაში მენავე, რომელსაც მიწისქვეშა სამეფოს მდინარეზე საფასურით გადაჰყავდა გარდაცვლილთა სულები.

ქარონი, ავისმომგვრელი უკვდავი მოხუცი. ბერძნულ მითოლოგიაში არის საკმაოდ ბევრი გზა რომლებიც მიწისქვეშა სამეფოში მიდის: გამოქცეულები, მდინარეები, უფსკრულები, ხეობები, ჭაობები, ერთი სიტყვით ყველაფერი რაც დედამიწის წიაღში ესე იგი სულების სიკვდილის სამეფოში მიდის. მიუხედავად იმისა რომ საიქიოს კარიბჭე ისე ახლოს გვგონია და თითქოს გვიწვდის ხელს, ჰადესი ძნელად თუ აღებს ცოცხალთათვის, თუგინდ გმირი იყო. ჰერაკლე, ორფეოსი, თესევზი - აი ის მოკვდავნი ვინც ცოცხალმა მოახერხა იქ ყოფნა.

რომ მოხვდეს გარდაცვლილთა სამეფოში საჭიროა მდინარე სტიქსის ან აქერონის გადალახვა, და რა თქმა უნდა საჭიროა მოხუცი მენავის - ქარონის მომსახურებით სარგებლობა, რომელსაც გადაჰყავს მკვდართა სულები. ქარონი არის მოხუცი-ღვთაება, ორი გავლენიანი ღმერთის ერებას - მდინარის ღმერთის და ღამის შვილი. ჰადესმა უბრძანა სამუდამოდ გარდაცვლილთა სულების გადაყვანა, იმ პირობით თუ ისინი მიღებული წესით იქნებიან დასაფლავებულები. ქარონი უმოწყალოდ უბიძგებდა მათ ვინც მოკლებული იყო საფლავს, ისინი ასწლეულობით დაძრწიან მდინარის პირას. ის ასევე გზას უღობავს ცოცხლებსაც რომლებიც ჰადესისა და პერსეფონას სამყოფელში მოისურვებს მისვლას. ქარონი როგორც საძაგელი პერსონაჟი - ჰყავს გამოყვანილი ვირგილიუსს თავის "ენეიდაში" სუსტი, საშინელი მოხუცი, გრძელი გაბურბებული თეთრი წვერებით, მკაცრი ცეცხლოვანი თვალებით. ჩამოვლილი ჰუჭყიან თეთრ მოსასხამში. ის იდგა თავის ნავში და ორივე ხელით ნიჩაბი

ეკირა. ის წვეპლით იშორებს არასასურველ სულს. ასევე მას ნაეში აჰყავს მხოლოდ ისინი, ვისაც შესწევთ რამის გადახდა (გარდაცვლილს ამიტომაც პირში ფულს უდებდნენ). საბერძნეთში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ რიტუალებს. უძველესი პოეტები როგორებიც არიან - ჰომეროსი ჰესიოდე ჩანს არ იცნობდნენ ამ პერსონაჟს, ისინი საერთოდ არსად არ მოიხსენიებენ მას.

შაინა იუზეფ (1921-2008) პოლონელი მხატვარი, სცენოგრაფი, რეჟისორი. იყო ოსვენციმისა და ბუჰენვალდის საკონცენტრაციო ზანაკების პატიმარი. მუშაობდა პოლონეთის თეატრებში: ლუდოვა (ნოვა-ჰუტა), სტარი (კრაკოვი), შლიონსკი (კატოვიცა) და ა.შ. 1971-1972 წლებში იყო დირექტორი თეატრ კლასონის (ვარშავა), რომელიც გარდაიქმნა ხელოვნების ცენტრად და იგი ხელმძღვანელობდა 1982 წლამდე. იგი არის მხატვრის თეატრის ერთერთი ფუძემდებელი კანტორთან ერთად მისი ხელოვნება ყოველთვის ახლოს იყო ავანგარდთან. მისი ცნობილი სპექტაკლებია: *რეპლიკა*, *დანტე*, *მეტამორფოზები*.

შექსპირი (Shakespeare) უილიამ (1564-1616) - ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი. გვიანდელი აღორძინების ეპოქის უდიდესი ჰუმანისტი, რომლის კალამსაც ეკუთვნის 37 პიესა და სონეტები. მისი შემოქმედება იყოფა სამ პერიოდად: ოპტიმისტურად, ტრაგიკულად და რომანტიკულად. მისმა თითქმის ყველა პიესამ მუდმივი ადგილი დაიკავა მსოფლიო ყველა ქვეყნის თეატრში. მისი პიესებია: *ჯაფხულის ღამის სიზმარი* (1596), *რომეო და ჯულიეტა* (1595), *ჰამლეტი* (1601), *ოტელო* (1604), *მაკბეტი*, *ლირი*, და მრავალი სხვა შედევრი. მისი ტრაგედიები და კომედიები გამოირჩევა მაღალი პროფესიონალიზმით, თეატრის, ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის ღრმა ცოდნით, იგი ხშირად იყენებს ტრაგიკულისა და კომიკურის აღრევას. სიუჟეტებს სესხულობდა და პიესებს ქმნიდა ანტიკური პერიოდის, პოლინშედის ქრონიკების, იტალიური ნოველების საფუძველზე. ძნელი მოსაძებნია მსახიობი ან რეჟისორი, რომ არ მიემართოს შექსპირის შემოქმედებისთვის. მან უდიდესი წვლილი შეიტანა მსოფლიო კულტურის განვითარებაში.

შლემერი ოსკარ (Oskar Schlemmer, 1888-1943) - გერმანელი მხატვარი, მოქანდაკე, ქორეოგრაფი და თეატრის მხატვარი. შლემერის მხატვრული ნამუშევრები თავსდებათ ფართო დიაპაზონში მეოხე საუკუნის სხვადასხვა მხატვრულ სტილს და მიმართულებას, გეომეტრიული აბსტრაქციის და კუბიზმის ფორმებიდან კლასიციზმის პორტრეტამდე და პეიზაჟამდე. დაახლოებით 1913 წელს მისი ნამუშევრების თემატად ყალიბდება - ადამიანთა ფიგურის გამოსახვა რომელიც შესრულებული იყო გეომეტრიულ აბსტრაქტული მანერით, რაც ნახატის ერთი შეხედვით უცნაურ ორნამენტს მოგაგონებდათ. მხატვრის მიერ 1914 წელს კიოლნის სამრეწველო გამოფენისთვის შექმნილ კედლის მხატვრობაში ექსპრესიონიზმის გავლენა შეინიშნება. 1920 წელს შლემერმა მიიღო მიპატიება ვეიმარში, ბაუჰაუზში, სადაც ჯერ ხელმძღვანელობდა რკინის ნაკეთობათა სახელოსნოს, შემდეგ 1922

წლიან ქანდაკების სახელოსნოს, 1923 წლიდან იგი განიცდის მეტაფიზიკური ფერწერის ძლიერ გავლენას (*Pittura Metafisica*). მის ტილოებზე ადამიანთა ფიგურები საგრძნობლად კლებულობს, ჩნდება გარკვეული ქორეოგრაფიული აგებულება რაც უნივერსალური ჰარმონიის ანარეკლია. მის ნამუშევრებს ამ პერიოდში ყიდულობდნენ ბერლინის და ესენის მუზეუმები და აღიარებაც არ აყოვნებს. 1929-1932 წლებში იგი ბრესლავის აკადემიის პროფესორია. ნაცისტების ძალაუფლებაში მოსვლის შემდეგ წვეტს თავის კონტრაქტს სამსახურში.

1937 წელს შლემერს აეკრძალა მონაწილეობა გამოფენებში, ხოლო 5 მისი ნამუშევარი ნაცისტებმა გამოფინეს "დეგენერატული ნამუშევრების" გამოფენაზე. ფინანსური სიძნელეების გამო იგი შტუტგარტში როგორც უზრალო ოსტატი ისე მუშაობდა.

შოუ (ჯორჯ) ბერნარდ (Show (George) Bernard, დაიბადა დუბლინში 1856 წლის 26.07 და გარდაიცვალა ელიოტ-ცენტ-ლორენში, ჰარდფორშირში 1950 წლის 02.11) მსოფლიო მწვეწარებლის უდიდესი დრამატურგი, პროზაიკოსი, ესეისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ლიტერატურაში (1925 წელს). შოუს მამა წარუმატებელი კომერსანტი იყო, ალკოჰოლიზმით შეპყრობილი (შოუს სიტყვებით *ჯენტლმენი რომელსაც არ ჰქონდა ჯენტლმენის შემოსავლები*), დედა მუსიკოსი იყო. საკუთარ თავს შოუ „მკვიდრი“ ირლანდიელისგან განსხვავებით ეძახდა *ტიპიურ ირლანდიელ დანთურ, ნორმანდიულ, კრომველისეულ და რასაკვირველია შოტლანდიური შემოსევების შედეგს*. შოუ არაერთხელ მიმართავდა თავის შემოქმედებაში მწვავე პრობლემებს, დაკავშირებულს დიდი ბრიტანეთისა და ირლანდიის ურთიერთობებთან, მისი პიესა *ჯონ ბულის სხვა კუნძული (John Bull's Other Island, 1904)*. თუმცაღა მშობლიური მხარე საპუდამოდ მიატოვა 19 წლის ყმაწვილმა, ოთხო წლის შემდეგ დუბლინის საჯარო სკოლოს დამთავრებიდან. 1884 წელს ლონდონში იმავე წელს დაფუძნებული ფაბიანური საზოგადოების წევრო გახდა, იზიარებდა რა რეფორმების პროგრამას მის სხვა წევრებთან ერთად, რაც მოზნად ისახავდა ეტაპობრივ გადასვლას სოციალიზმზე; მონაწილეობას ღებულობდა *ფაბიანელთა კომპანიებში*, ლონდონის ერთერთი გარეუბნის მუნიციპალიტეტში. ლიტერატურულ მოღვაწეობას შოუ იწყებდა, როგორც ტრაქტატების ავტორი, რომელშიც ხსნიდა მოძრაობის ძირითად დებულებებს საზოგადოებისა, რომელიც რომელიც მხედართმთავარ ფაბიუსის სახელს ატარებდა, რომელმაც სახელი გაითქვა სიღინჯითა და სიფრთხილით. ამავე პერიოდში გამოვიდა შოუს, 5 ანტივიქტორიანული რომანი, აშკარა იდეოლოგიური მიმართებით (მათ შორის *ასოციალური სოციალისტი - An Unsocial Socialist, 1887*) შოუ პერიოდულად უზრუნდებდა პროზას აქვეყნებს რა რომანებს და ნოველებს, რაც უმეტესწილად წარმოადგენს ბელეტრისტულ ფილოსოფიურ ნარკვევს ანდა ჩვევების მიმოხილვას, შემეცნებით თხრობითი მხილებით და არატრივიალური ფაბულით (*შავკანიანი გოგონას თავგადასავალი ღმერთის ძიებაში - The Adventure of the Black Girl in her Search for God, 1932*). თუმცა მისი ნამდვილი მოწოდება თეატრი იყო.

1886 წლიდან შოუ მუდმივად იხვედებოდა პერიოდულ ბეჭდვით ორგანოებში როგორც ლიტერატურის, მუსიკის და თეატრის კრიტიკოსი. მისი რეცენზიები შეკრებილი

იყო მუსიკა ლონდონში 1890-1894 (*Music in London 1890-1894*, 1932 წელის გამოცემა), ოთხმოცდათიანების ჩვენი თეატრი (*Our Theatre in Nineties*, 1932) და სხვა. შოუ, როგორც კრიტიკოსი ძირითად ყურადღებას უთმობდა ახალ ტალღას დრამატურგიაში, რომელსაც იგი აკავშირებდა პირველ რიგში იბსენთან. შოუს შემოქმედებისთვის მანიფესტად იქცა მის მიერ წაკითხული ლექცია *იბსენიზმის კვინტესენცია* (*The Quint-essence of Ibsenism*, 1891), სადაც მან განაცხადა თავისი მიკუთვნება იდეათა დრამისადმი. შოუს აზრით იბსენის დრამატურგიას უნდა გამოეწვია აუდიტორიის პირდაპირი გამობმავლება (რამდენადაც მათში იგი ხედავს სიტუაციებს საკუთარო ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან). მათი პროვოცირება დისკუსიაზე, რომელიც დამორღებოდა კერძო შემთხვევის ჩარჩოს, ნაჩვენებს სცენიდან. ამ პიესების კოლიზია შეესპირისგან განსხვავებით, შოუს მიხედვით უნდა ატარებდეს ინტელექტუალურ და სოციალურ-გამოსააშკარავებელ ხასიათს განსხვავდებოდეს თავიანთი ფსიქოლოგიური სირთულით, რამდენადაც ტიპიურობით მნიშვნელოვანია, არა მხოლოდ თავიანთი ფსიქოლოგიური სირთულით, რამდენადაც ტიპიურობით, გამოვლენილი ნათლად და სრული სახით.

შოუს პირველი პიესა *ქვრივის სახლები* (*Widow's House*, 1892), სახელი ზიზღიერი გამოანათქვამის *ქვრივთა სახლის* რემინისცენცია, შემდეგი იყო *მისის უორენის პროფესია* (*Mrs. Warren's Profession*, 1893), რითიც შესდგა შოუს დებოუტი, როგორც დრამატურგისა, თანამიმდევრულად ახორციელებს თავის შემოქმედებით პროგრამას. ისევე, როგორც მისი შემდგომი პიესები ხორციელდებოდა ლონდონის დამოუკიდებელ თეატრში (1891-1897), რომელიც როგორც ნახევრად დახურული კლუბი ისე ფუნქციონირებდა, მას საშუალებას აძლევდა დაედგა პიესები, რომლებიც გამოირჩეოდნენ სითამამით, ისეთი გამოხატვით რაც ადრე ტაბუირებული იყო – ცხოვრებისეული მხარეები და არატრადიციული მხატვრული გადაწყვეტა. პირველი სამი პიესის ციკლი (მასში შედის ასევე *გულთამყრობელი* – *The Thilanderer*, 1893) შოუმ უწოდა *უსიამოვნო პიესები* (*Plays Unpleasant*, 1898 – *იმისთვის, რომ დაფიქრდნენ რამოდენიმე უსიამოვნო თემაზე*). მათში იგი ეხება ისეთ თემებს, რაც სრულად ახალია ინგლისური დრამატურგიისთვის: არაკეთილსინდისიერი მაქინაციები, რომლითაც ხელს ითხოვენ სახლების რესპექტაბელური მეპატრონეები, სიყვარული რომელიც არ უწევს ანგარიშს მემჩანურ ნორმებს და აკრძალვებს; პროსტიტუცია, როგორც სოციალური ავადმყოფობა. ისინი დაწერილია ტრაგიკომედიის ან ტრაგიფარსის ენარში, რაც ყველაზე ორგანული აღმოჩნდა შოუს შემოქმედებისთვის და ნიჭისთვის ლონდონის დიდ სცენაზე და შემდეგ ევროპულ თეატრებში შოუს ნაწარმოებები აღწევნ 1890-იანი წლების ბოლოდან, როდესაც იგი შეუდგა *სასიამოვნო პიესების* ციკლს (*Plays Pleasant*, 1898), რომელთა სახელწოდებასაც შოუ ხსნიდა იმით, რომ მათში საუბარია არა მხოლოდ საზოგადოების დანაშაულებზე, რამდენადაც მათ რომანტიულ ილუზიებზე და ცალკეული ადამიანების ბრძოლაზე ამ იდეალებთან. ციკლში შევიდა ანტირომანტიკული კომედია, იარაღი და ადამიანი (*Arms and the Man*, 1894; რომელიც შტრაუსის ცნობილ ოპერეტას *შოკოლადის ჯარისკაცუნას* დაედო საფუძვლად 1909 წელს), კანდიდა (*Candida*, 1895) ქალის ბუნტის შესახებ მისთვის

სამაგალითო ცოლისა და დედის ხედრის თავზე მოხვევის გამო, იმავე წელს მოჰყვა ბედის რჩეული (*The Man of Destiny*, 1905) და ციკლი დაასრულა პიესით ვერასდროს იტყვი წინასწარ (*You Never Can Tell*, 1898). შოუს მიზანი ამ და სხვა პიესებში იყო მცდელობა სცენა გადაეცია ტრიხუნად პროპაგანდისტის და დისკუსიის ადგილად იგი ძველებურად არ ამბობდა უარს მკვეთრი და მწვავე პრობლემებისგან, არც ირონიისგან და პარადოქსებისგან, ყოველივე ამისაკენ მისწრაფება განაპირობა მისმა სტილისტიკამ, თუმცაღა ამასთან ერთად იგი უკვე იყენებდა გასართობი თეატრის ხერხებსაც, იმისთვის რომ მაყურებელთან ესაუბრა მისთვის ჩვეულ ენაზე. მხატვრულ გადაწყვეტათა ხასიათი პრინციპულად არ შეცვლიდა მესამე ციკლშიც - სამი პიესა პურიტანებისთვის, სადაც შოუ მოქმედებას აგებს. გაურბის რა სასიცვარულო ეპიზოდებს, ისე როგორც პიესაში *ემშაკის მოწაფე* (*The Devil's Disciple*, დაიდგა ნიუ-ორკში 1897, გამოქვეყნდა 1901) პირველმა მოუტანა დიდი წარმატება. გამოქვეყნებისას სამივე ციკლი შეივსო უცნაური წინასიტყვაობით, რომელიც ხსნიდა ავტორის იდეებს.

მსოფლიო დიდება შოუსთან მოდის მას შემდეგ, რაც ჰ. გრენვილ-ბარკერის მიერ როიალ კორტის სცენაზე დაიდგა სამი სეზონის (1904-907) განმავლობაში მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი პიესები: ადამიანი და ზეადამიანი (*Man and Superman*, 1905) მაიორი ბარბარა (*Major Barbara*, 1905), კეისარი და კლეოპატრა (*Caesar and Cleopatra*, 1901). ამ პიესებმა საბოლოოდ დაუმკვიდრეს შოუს ისეთი მწერლის ადგილი, რომელიც არყვედა ფუნდამენტალურად მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ მორალს და ეჭვის ქვეშ აყენებდა უწინ აქსიომად მიღებულ ისტორიულ წარმოდგენებს. შოუს ირონია შერწყმული სატირულ პათოსთან და სკეპსისთან, ეჭვ ქვეშ აყენებს რწმენას სოციალურ მოწყობის გონიერულობაზე და პროგრესის რეალურობაზე; მასში ხედავენ მისი დრამატურგიის მთავარ განმასხვავებელ ნიშანს, რაც დროთა განმავლობაში სულ უფრო იძენდა ფილოსოფიური კოლიზიების გასათამაშებლად. შოუს მიმართ პრეტენზიებს „სერიოზულობის ნაკლებობაში“ ჯერ კიდევ ტოლსტოი გამოთქვამდა, მაგრამ მის ყოველ ახალ პიესას ხედვბოდნენ ასე, განსაკუთრებით იმ შემთხვევებში, როდესაც დრამატურგი თავს ესხმოდა ეპოქის ფუძემდებლურ საკითხებს.

შოუს მებრძოლი ათეიზმი ეხმიანება მის რწმენას „ცხოვრებისეული ძალებისადმი“, იგი თვლიდა რომ ევოლუციის ობიექტური კანონების თანახმად ამ ძალამ საბოლოოდ უნდა შექმნას ყოვლისშემძლე ინდივიდი, თავისუფალი მანკიერებისგან და მეშჩანური შეზღუდულობისაგან და რიტორიკული მორალური ნორმებისაგან. სოციალიზმი, რომელიც შოუსთვის იდეალად იყო წარმოდგენილი, იგი ხედავდა საზოგადოებად, რომელიც დაფუძნებულია აბსოლუტურ თანაბარუფლებიანობაზე და პიროვნების ყოველმხრივ განვითარებაზე. ამ პოზიციამ კვალი დაამჩნია მის ფილოსოფიურ პიესებს, რომელშიც ჩვეულებრივ წარმოდგენდნენ ღია ქადაგებას უტოპიური შეხედულებისა, ანდა საკუთარი პოლიტიკური შეხედულებების არგუმენტირების მცდელობას.

შოუს მხატვრული ავტორიტეტი ძირითადად შექმნილია პიესების წყალობით, რომელშიც თანამიმდევრობით ახორციელებდა პრინციპს იდეათა დრამისა, რაც

გულისხმობს ცხოვრებასთან შეუსაბამო წარმოდგენების და ფსევდობათა სისტემის შექაზებას. პიესა-დისკუსიები, რომელსაც შოუ თვლიდა ერთადერთ ჰუმანიტ თანამედროვე დრამატურგიულ ფორმად. შეიძლება ყოფილიყო „ქვევის კომედია“ და ჰამლეტიც აქტუალურ თემაზე „მაღალი კომედია“ ზედმიწევნით დაბუთებული ხასიათებით, ისე როგორც მის ყველაზე პოპულარულ ნაწარმოებში პიგმალიონი (*Pygmalion*, 1913 მუსიკალური კომედია ჩემი მშვენიერი ლედი 1956, კინოვერსია გაკეთდა 1964 წელს).

შოუ იმავე პიესა-დისკუსიის ფორმას მისდევდა სახლი სადაც ადამიანებს გული უტყდებათ (*Heart Break House*, გამოქვეყნდა 1919 დაიდგა 1920 წელს და ეკრანიზაცია გაკეთდა 1938 წელს), რომელიც პირველი მსოფლიო ომის წლებში დაიწერა, რომელიც მის მიერ როგორც კატასტროფა ისე იყო აღქმული. პიესა ძალიან ჰგავს ჩეხოვის პიესებს და ასევე მოგვაგონებს გემი-სახლის სიმბოლურ სახეს, დაღუპვის მოლოდინში. თომას მანი ამ პიესაში ხედავდა პირველი მსოფლიო ომის პოეტურ შეჯამებას.

შოუს დრამატურგიის ყანობრივი მრავალფეროვნება შეესაბამება მის ფართო ემოციურ სპექტრს - სარკაზმიდან ადამიანთა ბედის ელემენტარულ მსგელობამდე, მახინჯი საზოგადოებრივი წესის მსხვერპლამდე. თუმცა უცვლელი რჩება შოუს ესთეტიკური იდეები დარწმუნებული იმად, რომ „პიესა კამათს“ და კამათი ობიექტის გარეშე უკვე აღარ განიხილება, როგორც სერიოზული დრამა“. მისი ყველაზე თანამიმდევრული მცდელობა შექმნას სერიოზული დრამა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით იყო წმინდა იოანა (*Saint Joan*, 1923), რაც წარმოადგენდა ისტორიული მოვლენების ვერსიას (ყანა დ არკის სასამართლოს და მის დასჯას). იმავე წელს დაწერა 5 ნაწილიანი პიესა უკან მათუსალიისკენ (*Back to Methuselah*, 1923) რომლის მოქმედება იწყება სამყაროს შექმნიდან და სრულდება 1920 წელს, აქ ყველაზე უკეთ არის წარმოდგენილი შოუს ისტორიულ-ფილოსოფიური კონცეფციები კაცობრიობის ისტორიულ განვითარებაში, სადაც მონაცვლეობს სტაგნაციისა და შემოქმედებითი ევოლუციის პერიოდები, მუდმივად მზარდი გამარჯვება კი აუცილებლად იქნება მეორე დასაწყისად.

1930-იანი წლების დასაწყისში შოუ ბევრს მოგზაურობდა 1931 წელს ესტუმრა საბჭოთა კავშირს, უკვე 75 წლის ასაკში, შემდეგ კი 1932-1935 წლებში მსოფლიოს გარშემო სამოგზაუროდ წავიდა.

1920-იანი წლების ბოლოდან შოუ წერდა პიესა-დისკუსიებს გროტესკული სატირული მიმოხილვის სახით: ურიკა ვაშლებით (*The Apple Cart*, 1929), მწარე, მაგრამ სიმართლე (*Too True to be Good*, 1931), გამოფხვნილი (*On the Rocks*, 1933), გენევა (*Genova*, 1938) და სხვა „პოლიტიკური ექსტრავაგანციები“, მისი ტერმინოლოგიის გამოყენებით შოუს ბოლო დასრულებული პიესა იყო კომედია თოჯინების თეატრისთვის *შექს მის წინააღმდეგ* (*Shakes Versus Shav*, 1949), რითაც დაასრულა ნახევარსაუკუნოვანი კამათი

შექსპირთან პრაქტიკულად „შერიგებით“.

შოუსთან დაკავშირებულია მეოცე საუკუნის დრამის გარდაქმნა, რომელიც წინა ასწლეულის განმავლობაში წარმოდგენილი იყო მხოლოდ მელოდრამის ფანრიით. მის

მიერ შექმნილი ნაწარმოებები წარმოადგენენ ევროპული ახალი დრამის ინგლისურ ვარიანტს, შოუს არა მხოლოდ როგორც პარადოქსალისტ დრამატურგად მოიხსენიებენ არამედ ინტელექტუალური თეატრის ერთერთ ფუძემდებლადაც თვლიან.

შოპენი ფრიდერიკ ფრანციშე (პოლ. Fryderyk Franciszek Chopin (Szopen)) (1810-1849), პოლონელი კომპოზიტორი და პიანისტი, დიდი ხნის მანძილზე ცხოვრობდა საფრანგეთში (ფრანგ. Frédéric François Chopin). ავტორი მრავალრიცხოვანი ნაწარმოებებისა ფორტეპიანოსთვის.

პოლონური მუსიკალური ხელოვნების უდიდესი წარმომადგენელი. 1831 წლიდან ცხოვრობდა პარიზში. შოპენის მუსიკისთვის დამახასიათებელია ლირიზმი, სხვადასხვა ხასიათის დახვეწილად გადმოცემა; მისი ნაწარმოებები გამოირჩევა ფართო ეროვნულ-ფოლკლორული და ქანრული კავშირებით. მან ახლებურად განმარტა სხვადასხვა ქანრი: აღორძინა რომანტიზმზე დაფუძნებული პრელუდია, შექმნა საფორტეპიანო ბალადა, პოეტიზმი და დრამატიზმი შეიტანა ცეკვებში – მახურკა, პოლონეზი, ვალსი, სკერცო გარდასახა დამოუკიდებელ ნაწარმოებად; გაამდიდრა ჰარმონია და საფორტეპიანო ფაქტურა.

მის შემოქმედებაში აღსანიშნავია: 2 კონცერტი (1829, 1830), 3 სონატა (1828-1844), ფანტაზია (1841), 4 ბალადა (1835-1842), 4 სკერცო (1832-1842), ექსპრომტები, ნოკტიორნები, ეტოუდები და სხვა ნაწარმოებები ფორტეპიანოსთვის.

შულცი ბრუნო (1892-1942) გამოჩენილი პოლონელი მწერალი, მხატვარი და მოაზროვნე, მისთვის ახლობელი იყო კონცეფცია - სამყარო, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი. მისი ცნობილი მოსაზრება გახლავთ: "ფილოსოფია თავისი არსით სხვა არა არის რა თუ არა ფილოლოგია - ღრმა, შემოქმედებითი შეღწევა სიტყვაში". იგი წარმოადგენს ჰერმენევტული აზროვნების საუკეთესო მაგალითს: მისი შემოქმედება მარადიულ მოსაზრებათა ინტერპრეტაციაა, რომელთა საფუძვლადაც ბიბლიური მითები წარმოადგენს. იგი დაიბადა დროგოზიში პატარა ქალაქში ავსტრო-უნგრეთის საზღვარზე. მის შემოქმედებაში ეს ქალაქი ისეთივე ადგილს იკავებს, როგორც ვიტებსკი შაგალთან, ანდა დუბლინი ჯოისთან. გიმნაზიას შულცი ამთავრებს წარჩინებით ხატვაში და პოლონურ ენაში. შულცი მონაწილეობასღებულობს მთელ რიგ გამოფენებში. მისი დებიუტი 1933 წელს *დარიჩინის დუქანის* ლიტერატურულ სენსაციად იქცა. მას მეგობრობა და მიმოწერა აკავშირებდა გომბროვიჩთან და ვიტკევიჩთან. სიტყვა შულციდან ატარებს პირველქმნილი მითის ფუნქციას და ამიტომაც პოეზიის დანიშნულებას იგი ხედავს ყოფიერების არსის ამოხსნაში. მეორე წიგნია *სანატორიუმი კლეპსიდრომთან* (1937). საბჭოთა ოკუპაციის პერიოდში სტალინის პორტრეტის დახატვისას ბრალდებით უკრაინულ ნაციონალიზმში დაბარებული იყო ნკვდ-ში. მისი უკანასკნელი რომანი *მესია* დაკარგულია და ითვლება რომ კგბ-ს არქივებშია დღემდე. ბოლო ორი წელი შიმშილში და ძლიერი ფსიქოლოგიური ზეწოლის ქვეშ იგი ატარებს გეტოში. 1942 წელს იგი ქუჩაში დახვრიტა გესტაპოს ოფიცერმა.

ჰეფენინგი - (ინგლ. to happen - მოხდენა, მიმდინარე) თეატრალური მოღვაწეობით ფორმა, რომლის დროსაც არ გამოიყენება ტექსტი ანდა წინასწარ მიწოდებული პროგრამა (უმეტესწილად სცენარი ან "მეთოდი"), რომელიც რაიმეს გვთავაზობს, წოდებული მოვლენად (ზრეხტი) ანდა ქმედების (ბეი) ანდა პროცედურით, ან მოქმედების, ან შემოთავაზებული და შესრულებული მსახიობების ანდა სხვა მონაწილეთა მიერ, რომლებიც იყენებენ: შემთხვევითობას, გაუთვალისწინებლობას, გარკვეულწილად რისკს (არ იგულისხმება გარეგნული ქმედების იმიტაცია), ამბების მოყოლას, გარკვეული მნიშვნელობის შექმნა ხელოვნების ყველა სახეობისა და ყველა ტექნიკური საშუალებების და ასევე გარე სამყაროს გამოყენებით. გავრცელებული მოსაზრების საწინააღმდეგოდ აქ არაფერი საერთო არ არის უნესკოგო ანდა კათარზისულ მოღვაწეობასთან; უფრო ზუსტად უნდა ვისაუბროთ *in actu* - ს შესახებ თეორიული განსჯით გამომსახველობითი და წარმოებითი აზრით წინასწარ განსაზღვრული გარესამყაროს ჩარჩოებში. როგორც წერს მაიკლ კორბი, ჰეფენინგების ერთერთ საუკეთესო თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი, ეს "სპეციფიურად გამოუმუშავებული თეატრალიზებული ფორმაა, რომელშიც სხვადასხვა შერწყმული ელემენტები, კერძოდ კი წინასწარ განუსაზღვრელი თამაშის მანერა, ორგანიზებულია ერთიან სტრუქტურაში და დაყოფილი ნაწილებად (Kirby, M. Happenings - An Illustrated Anthology, Dutton, New York, 1965, p. 21).

ჰეფენინგი წარმოიქმნა უშუალოდ, როგორც მთელი რიგი ხელოვანთა მიება. ჯონ კეიჯმა (კონცერტის ორგანიზატორი, რომელიც შედგა 1952 წელი, რომლის დროსაც გამოყენებული იყო რაუმენბერგის ფერწერა, მერსი კანინჰემის ქორეოგრაფია, ოლსენის პოეზია, პიანისტ ტიუდორის შესრულება) საფუძველი ჩაუყარა ასოციაციათა ხელოვნებას. მსგავსი მაგალითებია: იაპონური ჯგუფი ჰუთაი (1955); მოქანდაკეები ოლდენბურგი, კერბიდა კეპროუ (1959); ევროპაი ბეი; *body art* (სხეულის ხელოვნება) მიმდევრები; დ. პეინი, მ. ჟურნიაკი, გ. ნითში. ჰეფენინგი თავის გაგრძელებას პოულობს "უხილავ თეატრში" ანდა პერფომანსებში) ამჟამად იგი აღარ სარგებლობს ისეთივე პოპულარობით, როგორც 60-იან წლებში. (პატრის პავის თეატრალური ლექსიკონის მიხედვით, გვ. 424).

ჰომეროსი - ცნობილი ბერძენი პოეტი, "ილიადას" და "ოდისეისს" ავტორი ბერძნები მას პოეზიის მამად მიიჩნევდნენ.

ჰომონკულები (ლათ. *homunculus* კაცუნა) შუა საუკუნეების ალქიმიკოსების ფანტასტიკური წარმოდგენით: ადამიანის მსგავსი რაღაც არსება, რომლის მიღებაც თითქოსდა შეიძლება ხელოვნურად ადამიანის სპერმატოზოიდიდან.

ჰოფმანი ერნსტ თეოდორ ამადეუს (1776-1822), გერმანელი მწერალი-რომანტიკოსი, კომპოზიტორი, მხატვარი. იგი ქმნის დახვეწილ ფილოსოფიურ, ირონიულ და უცნაურ ფანტაზიას და ანეითარებს მისტიკურ გროტესკამდე (რომანი *ემპკოს ელექსირი* 1815-16), ათავსებდა რეალობას კრიტიკულ აღქმასთან (მოთხრობა *ოქროს*

ქოთანი 1814; ზღაპრები ციცქნა ცაქესი 1819, რწყილების მზრძანებელი 1822), როგორც სატირა გერმანულ მეშჩანურ და ფეოდალურ აბსოლუტიზმზე (რომანი კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებანი 1822). იგი გახლდათ რომანტიკული მუსიკალური ესთეტიკის და კრიტიკის ერთერთი ფუძემდებელი, ერთერთი პირველი რომანტიკული ოპერის უნდინას 1814 ავტორი. ჰოფმანის პოეტურ სახეებს ხორცი შეასხეს საკუთარ ნაწარმოებებში: რ. შუმანმა, ჟ. ოფენბახმა (ჰოფმანის ზღაპრები), ჩაიკოვსკიმ (შაკნატუნა); XIX-ში ჰინდემიტმა კარდიოლოგი..

წიგნის ავტორის და შემდგენელის შესახებ:

ლევან ხეთაგური

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

1995 წლიდან ევროპის ინტელექტუალთა ქსელის გულიერის წევრი. კულტურის ანტრეპრენიორთა ევროპის აკადემიურ საბჭოს, ლუბლინის ევროპის კულტურის კონგრესის მრჩეველთა საბჭოს, თურქეთის ნაციონალური კულტურის პოლიტიკის საბჭოს და ასევე მრავალი სახვა საერთაშორისო ორგანიზაციებისა და მრჩეველთა საბჭოების წევრი.

ევროპის კულტურის პარლამენტისა და მოძრაობა „ევროპის სულისთვის“ სტრატეგიული ჯგუფის ევრო კავშირის აღმოსავლეთ თანამშრომლობის კულტურის მრჩეველთა კომიტეტის წევრი.

იუნესკოს თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საქართველოს ეროვნული ბიუროს გენერალური მდივანი.

არის თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ასოციაციის წევრი (FIRT).

მონაწილეობს საერთაშორისო კონფერენციებში, სემინარებში და მრგვალ მაგიდეებში. ატარებს საჯარო ლექციებს.

მრავალი ათეული სამეცნიერო შრომის ავტორი. იბეჭდება საქართველოში და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში.

როგორც მიწვეული პროფესორი ლექციებს ატარებს ნიდერლანდების სამეფოს, თურქეთის, პოლონეთის, ლიტვის, გერმანიის, სომხეთის, გაერთიანებული სამეფოს, ჩინეთის და ა.შ. უნივერსიტეტებში.

მისი სალექციო კურსებია მსოფლიო თეატრის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდები, მათ შორის თეატრის წარმოქმნის და მისი კავშირის შესახებ ეზოტერულ სკოლებთან, თანამედროვე თეატრი და თანამედროვე თეორიები, კულტურის პოლიტიკა და კულტურის მართვის თეორიული და პრაქტიკული საკითხები, საერთაშორისო ურთიერთობები და თანამშრომლობა კულტურაში.

იგი არის ავტორი, მთარგმნელი და რედაქტორი მრავალი გამოცემისა, მათ შორისაა: XX საუკუნის ფრანგული თეატრის

დრამატურგები და თეორეტიკოსები, ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი და ავსტრიული თეატრი, მომავლის თეატრი /რუსულ ენაზე/, ეჟი გროტოვსკი /ერთერთი მთარგმნელი, რედაქტორი, სტატიისა და კომენტარების ავტორი/, ჰამლეტი 400 /ქართულ ინგლისური გამოცემა – ერთერთი ავტორი/, ინგმარ ბერგმანი /რედაქტორი/ ლე-შეკ მონჯიკი სათეატრო მისტიერიები /მთარგმნელი, რედაქტორი, სტატიისა და კომენტარების ავტორი/, თადეუშ კანტორი სიკვდილის თეატრი /ერთერთი მთარგმნელი, რედაქტორი, სტატიისა და კომენტარების ავტორი/, თანამედროვე ცეკვა ნიდერლანდებში /მთარგმნელი, შესავალი წერილი, რედაქტორი/ გურჯიევი თბილისში /ინგლისურ ენაზე, ერთერთი ავტორი და რედაქტორი/ გიორგი გურჯიევი „ცხოვრება რეალურია მაშინ როცა მე ვარ /რედაქტორი, სტატიის და კომენტარების ავტორი/, მსოფლიო თეატრის ისტორია /სასწავლო პროგრამა-კონსპექტი და მეთოდოლოგიური რეკომენდაციები/, რამოდენიმე პიესის მთარგმნელი და ა.შ.

2000 წელს დაჯილდოვდა შვედეთის სამეფოს მწერალთა გილდიის მიერ.

არის ნიდერლანდების სამეფოს კულტურის საერთაშორისო ფონდ „კავკასიის“ პრეზიდენტი.



www.mtsignobari.ge

დაიბეჭდა შპს „მნიგნობარის“ სტამბაში

0102, ქ.თბილისი, დ. აღმაშენებლის გამზ. #40