

## თეატრი არათეატრალურ სივრცეში

კანონზომიერია, რომ რეალური გარემოს იდენტური სივრცის ორგანიზების იდეით XIX ს-ის მიწურულს თეატრალური ნატურალიზმის წარმომადგენლები დაინტერესდნენ. სინამდვილის მაქსიმალურად ადექვატურ ნაწილად სცენის ტრანსფორმაციის სურვილის ლოგიკური გაგრძელება იქნებოდა თეატრის საზღვრებს მიღმა რეალურ გარემოში, რეალურ სინამდვილეში გასვლა, მაგრამ თეატრალური ნატურალიზმის არც ერთ წარმომადგენელს ასეთი რადიკალური ექსპერიმენტი არ განუხორციელებია. სცენა-კოლოფის საზღვრების გარღვევის პერსპექტივა მათ შემოქმედებაში მხოლოდ თეორიულად არსებობდა, როგორც შესაძლებლობა, რომელსაც თეატრალური ნატურალიზმის ესთეტიკა თავისთავად გულისხმობდა.

20-30-იან წლებში განხორციელებული რიგი საინტერესო ექსპერიმენტის მიუხედავად, ტრადიციულ თეატრში არსებული წინააღმდეგობების დაძლევა და სცენა-კოლოფიდან “თავის დაღწევამ” პრიორიტეტული მნიშვნელობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიძინა. XX საუკუნის 60-70-იან წლებში, სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად, ნოვატორმა არტისტებმა, გარემოს თეატრის (environmental theatre) პიონერებმა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და ევროპაში ომი გამოუცხადეს ტრადიციულ დიფერენცირებულ (სცენა-დარბაზი) თეატრალურ სივრცეს. რეალურ და თეატრში შექმნილ ილუზორულ სამყაროს შორის ზღვარის წაშლის სურვილმა ახალი მოძრაობის წარმოშობა განაპირობა, რომელშიც აქტიურად ჩაება არაერთი თეატრ-სტუდია, ახალგაზრდული და ექსპერიმენტული დასი: ტ.კანტორის „კრიკო2“ (Cricot 2), რ.შეხნერის „თეატრი გარაჟი“ (Performing Garage), ე.გროტოვსკის თეატრი ლაბორატორია (Teatr Laboratorium), ჯ.მალინას „ცოცხალი თეატრი“ (The Living Theatre), ე.სტიუარტის ექსპერიმენტული თეატრალური კლუბი (La Mama), ა. მნუშკინას „მზის თეატრი“ (Théâtre du Soleil), ჯ.ჩაიკინის „ღია თეატრი“ (Open Theatre), ჯ.ჩინოს კაფე-თეატრი (Caffe Cino), პ.შუმანის „პური და თოჭინა“ (Bread&Puppet) და სხვ; სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის დიფუზია ტრადიციული თეატრალური არქიტექტურის პირობებში შეუძლებელი იყო. გაჩნდა ახალი სივრცის მოთხოვნილება, სივრცისა, რომელიც არ “დაუშვებდა” პორტალური თაღით გამიჯნული ორი ზონის არსებობას. განსაზღვრებამ “სცენა”, “დარბაზი” ადგილი დაუთმო ცნებას - “ერთიანი თეატრალური სივრცე”. ახალ სივრცეში სიუჟეტი შეცვალა მოვლენამ, თანმიმდევრობა - ფრაგმენტულობამ, ტრადიციული თეატრისათვის სახასიათო აღქმის ერთიანი ფოკუსი - მრავლობითმა, სპექტაკლის ჭვრეტა - მონაწილეობამ, გამიჯნული სივრცე - ერთიანმა. . . სპექტაკლებმა თეატრისთვის უჩვეულო გარემოში გადაინაცვლა: ქუჩაში, მოედანზე, სარდაფში, მანქანების სადგომზე, ქარხანაში, კაფეში და ა.შ.. გარემოს თეატრის იდეებს რეჟისორები და მხატვრები ყოფილ საბჭოთა კავშირშიც გამოეხმაურენ (ნ.ბელიაკი, ვ.ხარიტონოვი), მაგრამ არსებული პოლიტიკური ვითარების პირობებში მხოლოდ ეპიზოდური ექსპერიმენტებით. საქართველოში “გარემოს თეატრის” ერთადერთი, თუმცა ძალიან მნიშვნელოვანი და ტიპური ნიმუში 1975 წლიდან არსებობდა (ს.მრევლიშვილის

ხელმძღვანელობით). თეატრი უმოქმედო მეტეხის ტაძარში ფუნქციონირებდა (იმხანად ტაძრის საკონცერტო დარბაზად გადაკეთება იგეგმებოდა). 1988 წლამდე ის სტაციონარულ თეატრალურ ნაგებობად იქცა.

არათეატრალურ სივრცეში თამაშის პრაქტიკა სივრცის ათვისების სამ ძირითად პრინციპს ეფუძნება: 1. სივრცის ნეიტრალიზება, მისი ფუნქციური ნიშნების სრული ლიკვიდაცია; 2. აუთენტური არქიტექტურის შენარჩუნება (სპეციფიკური ატმოსფეროს შექმნის მიზნით); 3. პიესის სამოქმედო გარემოს შესაბამისად შერჩეული და ათვისებული “მზა” სივრცე. ყოფილ საბჭოთა კავშირში აღნიშნულ პერიოდში არათეატრალურ სივრცეში განხორციელებული ცნობილი მაგალითია გენერალ პოლოვცევის სასახლის დარბაზებში განხორციელებული ნ. ბელიაკის “სცენა ფაუსტიდან”, რომელიც ფაუსტისა და მეფისტოფელის დიალოგის სასახლის სხვადასხვა სივრცეში - მისაღებში, სასადილოში, გალერეებზე განმეორებას და ტექსტის განსხვავებულ წაკითხვას გულისხმობდა. აგრეთვე ვ. ხარიტონოვის მიერ პეტრე-პავლეს ციხესიმაგრეში წარმოდ-გენილი “რუსული ბასტილიის ტყვეები” - ისტორიულ გარემოში გათამაშებული რუსი რევოლუციონერების ისტორია: მაყურებელზე ზემოქმედება სპექტაკლის პირველივე წუთებიდან იწყებოდა. ზღურბლის გადაბიჯებისთანავე მაყურებელი პატიმრების გზას მიუყვებოდა. ბნელ დერეფნებში ლამფების შუქზე საკნების გასწვრივ მოძრაობდა, ესმოდა პატიმრების საუბარი, საკეტების ხმა, კარის ჭრიალი. აქ არ არსებობდა მკაფიო მიჯნა რეალურ და ილუზორულ სამყაროს შორის. აქ ყველაფერი რეალური იყო და ეს რეალობა, როგორც ცხოვრება გარს ერტყმოდა მაყურებელს. აღსანიშნავია, რომ ასეთი ready-made სივრცის გამოყენება სხვა დანიშნულებით შეუძლებელია. აღნიშნულ კონკრეტულ გარემოში ადგილისა და დროის ერთიანობის კანონი მოქმედებს. სპექტაკლის კონკრეტული და აბსტრაქტული დრო, ფაქტობრივი ხანგრძლივობა და პიესის დრო შერწყმულია. სამოქმედო ადგილის შეცვლა რეალობის ილუზიის რღვევის გარეშე შეუძლებელია (თუ მაყურებელი რეალურად არ გადაინაცვლებს ახალ კონკრეტულ გარემოში).

რაც შეეხება მეტეხის ტაძრის რეალურ ინტერიერში გამართულ სპექტაკლებს, არ იყო უგულებელყოფილი თეატრალური პირობითობის პრინციპი. წარმოდგენები დროს და მოქმედების ადგილის განსაზღვრებისადმი თავისუფალ მიდგომაზე იყო აგებული და ზემოაღნიშნული სამივე ვარიანტის ერთობლიობას წარმოადგენდა:

- უმეტეს დადგმაში ტაძრის ინტერიერი აუთენტურობას კარგავდა და არსებობდა როგორც ერთიანი ნეიტრალური სივრცე (სპექტაკლები “72-74”, “უბედურება”, მოსაწყენი დღეების ქრონიკა”, “ფურნე” და სხვ.)
- რიგ შემთხვევაში ის სპეციფიკური ატმოსფეროს შექმნის მიზანს ემსახურებოდა (ჰამლეტი, მაკბეტი)
- ტაძრის ინტერიერის, როგორც “მზა სივრცის” (საკრალური სივრცის) გამოყენებას, ცნობილი მიზეზები გამოიყენებოდა. მიუხედავად ამისა, მეტეხის ინტერიერმა კონკრეტული სამოქმედო გარემოს ფუნქცია მაინც შეიძინა, მაგრამ ამ შემთხვევა-ში,

არა როგორც ტაძარმა, არამედ სატუსალომ (სატუსალოს ფუნქციასაც ის 1938 წლამდე ასრულებდა).

მაგ. პიესა “ლადო კეცხოველი” დოკუმენტური მასალის საფუძველზე იყო აგებული. სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელი სცენიდან ისმენდა, რომ “1902 წლის 23 სექტემბერს ლადო კეცხოველი და კიდევ 12 პატიმარი, სწორედ აქ, ამ ციხეში, მეტეხის ციხეში გადმოიყვანეს და ცალკე საკანში მოათავსეს”.<sup>1</sup> წარსული მაყურებლის თვალწინ ცოცხლდებოდა და ხელშესახები ხდებოდა. სატუსალოს კართან (ტაძრის შესასვლელში) მათ “პატიმრები” ეგებებოდნენ: “ჩვენ კარის ზღურბლისთანავე ვხდებით სპექტაკლის მონაწილენი. ჭრელი, პატიმრისხალათგადაცმულნი, ფარნით ხელში გვეგებებიან ისინი და ადგილებამდე მიგვაცილებენ... სცენა, მაყურებელთა დარბაზი რიკულებით შემორაგული. ჩვენც ამ რიკულებშია მივიკვლევთ გზას. ჯაჭვების ხმა, დარბაზში სინათლე ოდნავ ბუუტავს. დარბაზიდან ის “ზოლიანი ხალხი” სცენაზე გადაინაცვლებენ. ვინ არიან ისინი? პატიმრები, რომლებიც მეტეხის ციხეში ლადო კეცხოველის მკვლელობის ამბავს “გაითამაშებენ”.<sup>2</sup> ისინი ხან რევოლუციონერების, სემინარიელების, ხან კი უანდარმების როლს ასრულებდნენ. მაყურებელთა დარბაზის სიბრტყეზე გაშლილი სცენა ხან პატიმრებით სავსე საკანს, სასულიერო სემინარიის საკრებულოს, პოლიციის უფროსის კაბინეტს, თავშესაფარს, ხან კი ცნობილ არალეგალურ სტამბას განასახიერებდა. “თითქმის წაშლილი იყო ზღვარი სცენასა და დარბაზს შორის. ვთქვათ სცენაზე აცხადებდნენ, რომ 1901 წლის სექტემბერში გამოვიდა პირველი არალეგალური გაზეთი “ბრძოლა”, რომლის გამოჩენას მხურვალედ მიესალმა ლენინური “ისკრა”. ამ დროს მაყურებელს ხელში გვექონდა ეს ისტორიული გამოცემა”.<sup>3</sup>

ამ არათეატრალურ სივრცეში “სცენისა” და “დარბაზის” მასშტაბების ურთიერთშეთანხმება შემსრულებელს და მაყურებელს შორის, ინტეგრირებული თეატრალური სივრცისათვის სახასიათო, კონტაქტის განსაკუთრებულ - “ცოცხალ” ფორმას განსაზღვრავდა. მეტეხის თეატრი კატეგორიულად ვერ ითავსებდა პიესის მთხრობელ-ილუსტრატორის ფუნქციას და ერთიან, დიფუზურ სივრცეში პასიურ მჭვრეტელ-მაყურებელს ახალ “როლს” - აქტიურ თანამონაწილეობას სთავაზობდა. მაგრამ თანამონაწილეობას თანაგანცდის გარეშე...

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თანამედროვე თეატრის ცნობილი თეორეტიკოსის, ს.მელროუზის მოსაზრება, რომლის საფუძველს სიმულაკრისა და მის მიერ გამოწვეული ესთეტიკური ცდუნების იდეა წარმოადგენს: “თუ ჩვენ მეტი ან ნაკლებეფექტური სიმულაკრების გარჩევას მივეჩვიეთ, მაშინ თეატრის როლი აღარ არის ეფექტური რეპრეზენტაცია “იქ გარეთ რეალობის”, არამედ ცხოვრებისეული, დამაჯერებელი “აქ

<sup>1</sup> მ.კარტოზია, ლადო კეცხოველის დაბადებიდან 110 წლისთავის გამო, ჩვენ თანატოლები ვიყავით, ლიტერატურული საქართველო, 1986, 14 მარტი, 12

<sup>2</sup> იქვე

<sup>3</sup> იქვე

შიგნით რეალობისა”, რომლის რეალობის სტატუსი სწორედ მასში ჩადებული კონცენტრირებული და მართვადი ადამიანური ენერგიით იქმნება. ეს ენერგია თავად ცოცხალი პერფორმანსის პირობებში იხადება... სწორედ ეს კონცენტრირებული ენერგიის კომბინაცია და სწორედ შემთხვევითი გამოჩენისას მოხელთებული, თეატრს ასეთ სახიფათოდ მიმზიდველს ხდის ჩვენთვის”.<sup>4</sup>

თუ “იქ გარეთ რეალობის” ეფექტური სიმულაკრის შექმნა და რეპრეზენტაცია სცენოგრაფიისა და პერსონაჟის მოვალეობაა, “აქ შიგნით რეალობაში” განსხვავებული კანონები მოქმედებს, რომელიც სტრუქტურალიზმის დოქტრინას, კერძოდ კი ავტორის ანიგილაციის, ტექსტიდან მისი გამორიცხვის აუცილებლობას უკავშირდება. სტრუქტურალისტური პარადიგმიდან პოსტსტრუქტურალისტურზე გადასვლისას პერსონაჟის სრული უგულებელყოფა ხდება, როგორც ლიტერატურაში ასევე თეატრში და რადგან მხატვრული სახის მთლიანობის კონცეპტუალური გამართლება კვლავ არ არსებობს, ფსიქოლოგიზმი ისევ და ისევ მთავარ სამიზნედ რჩება. ხდება რევიზია “ჩაკეტილი ფორმის” დრამისა, რომელმაც ანტიკური და კლასიკური ტრადიცია იყო ორიენტირებული, დრამისა, რომელიც დასრულებულ მთლიანობას წარმოადგენს, სადაც ყველა ეპიზოდი ძირითად კონფლიქტზეა ორიენტირებული და პიესის სქემა მკაცრ დროით და მიზნობრივ ლოგიკას ექვემდებარება. ჩაკეტილი ფორმის სანაცვლოდ მკვიდრდება ღია ფორმა, რომელიც სტრუქტურულ ღიაობას ეფუძნება, სადაც ისტორია წარმოდგენილია არა როგორც ჩაკეტილი, იერარქიულად ორგანიზებული მთლიანობა, არამედ როგორც დამოუკიდებელი და ერთმანეთისგან იზოლირებული ნაწილების ერთობლიობა. უმბერტო ეკოს მიერ შემოთავაზებული “ღია ნაწარმოების” ცნების დამკვიდრების პარალელურად, რომელიც მრავლობით ინტერპრეტაციას ეფუძნება, განსაკუთრებულ ფუნქციურ და იდეურ დატვირთვას იძენს მკითხველი/აუდიტორია. თუ ნაწარმოები, სტიმულების ერთგვარი კონფიგურაციაა ის რეცეპიენტს გაცნობიერებულად თავისუფალი ქმედებისკენ უბიძგებს. მაშასადამე მაყურებელიც უთვალავი კავშირების ერთობლიობის აქტიურ ნაწილია, რომელიც საკუთარ ფორმას ქმნის. თვითკმარი, ჩაკეტილი სამყაროს საპირისპიროდ ღია ტიპის სივრცეში მაყურებელს „არათფერს უმაღავენ“. თუ სცენა-კოლოფი ფრონტალურ აღქმაზეა ორიენტირებული და ყველა მაყურებლისათვის ყურადღების საერთო ღერძის არსებობას გულისხმობს, მისი აუცილებელი ატრიბუტი ფარდა კი სცენის მაყურებელთა დარბაზიდან მოკვეთაას (შესაბამისად აზრობრივი ცენტრის მაყურებლისაგან გამიჯვნას) უზრუნველყოფს, ერთიანი სივრცე ის განსაკუთრებული ველია, რომელიც ხედვის “მრავლობით” წერტილს გულისხმობს: მაყურებლის მზერის ქვეშ ხვდება არა მხოლოდ სანახაობა, არამედ ერთმანეთიც.

თეატრალური ენვაირომენტის თეორეტიკოსი, ამერიკელი რეჟისორი რიჩარდ შეხნერი პერფორმაციული ტრანსფორმაციის (ერთი რეალობის განსხვავებულ რეალობად,

---

<sup>4</sup> Melrose Susan, A semiotics of the dramatic text, London, Macmillan, (1994), IX, 338

რიტუალად, თეატრად ქცევისა და უკუქცევის) რამდენიმე შესაძლო ვარიანტს განიხილავდა.<sup>5</sup> მიუხედავად იმისა, რომ რიჩარდ შეხნერი განსხვავებულ რეალობას თუ რიტუალს: ბაზარი, ომი, ინაუგურაცია, ქორწილი და ა.შ. გულისხმობდა, აღნიშნული ვარიანტები მეტეხის თეატრის ერთიან სივრცეშიც საინტერესოდ მუშაობდა.

1. რეალური სივრცის (ანუ სინამდვილე 1) თეატრად (ანუ სინამდვილე 2) გარდასახვა განსხვავებული ენერგიების შეხვედრა/გაცვლის მეშვეობით ხდებოდა;
2. აბსტრაქტული სივრცის (ანუ სინამდვილე 1) კონკრეტულ სამოქმედო გარემოდ (ანუ სინამდვილე 2) ტრანსფორმაცია პერფორმანსის საშუალებით ხორციელდებოდა.

1975 წელს პერფორმატიული ტრანსფორმაციისთვის “არაცნობიერად” მისადაგებული ეს არათეატრალური სივრცე ანტიკური ხანის, შუა საუკუნეების თეატრის მსგავსად, ერთდროულად კონკრეტულ და აბსტრაქტულ ადგილს განასახიერებდა. ორქესტრა მზის, სამყაროს არქეტიპი იყო, ღროთა განმავლობაში მის სანაცვლოდ დამკვიდრებული სწორკუთხედი (პროსცენიუმი) კი მიწისა. ასევე მეტეხის ტაძარიც, თუ მას განვიხილავთ როგორც სამყაროს მოდელს, განზოგადოებული სამოქმედო გარემოს ფუნქციას ითავსებდა, სადაც ცალკეული დეკორაციული ელემენტები კონკრეტული სამოქმედო ადგილის განსახიერებისათვის გამოიყენებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნეების წინ ჩამოყალიბებული თეატრალური სისტემისაგან განსხვავებით, ჩვენს მიერ განხილულ კულტურულ რეალობაში სამყაროს ეს მოდელი “უმოქმედო” იყო (ტაძარი უმოქმედო იყო, მას ისტორიული ძეგლის სტატუსი ჰქონდა მინიჭებული), თავად თეატრიც არაცნობიერი, შემთხვევითი არჩევანის საფუძველზე და აბსოლუტურად განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტში დაიბადა, ის თვითკმარ, არქეტიპულ, საკრალური ინფორმაციის მატარებელ სივრცეში მოექცა და შესაბამისად, ანტიკური და შუა საუკუნეების თეატრის მსგავსად, თან რეალობის, თან თეატრის, თან რიტუალის და თან გართობის ფუნქცია შეითავსა.

უპრიანი იქნება ამ საკითხთან მიმართებაში კიდევ ერთხელ დაისვას ბერნარდ ღორტის (“გათავისუფლებული წარმოდგენა”) მნიშვნელოვანი შეკითხვა: “იქნებ დადგა ღრო დაბრუნებისა?... არა იმისათვის რომ ვუარყოთ რეჟისორის მნიშვნელობა და როლი წარმოდგენაში, არამედ მოვნიშნოთ ადგილი სხვა კომპონენტებისათვის. მსახიობი ერთდროულად ქმნის და ანადგურებს ნიშნებს. სცენაზე ჩვენ საქმე გვაქვს პერსონაჟთან ან რიტორიკულ ფიგურასთან, მაგრამ ეს განხორციელება ან გამოგონილი შექმნა არასოდესაა მთლიანი ფენომენი. პერსონაჟის მიღმა ხომ მსახიობი იმალება... რეჟისორი კარგავს სუვერენულ ძალაუფლებას, მაგრამ ეს არ ნიშნავს დაბრუნებას... მსახიობის ან ტექსტის დაბრუნებას <...>დღეს წარმოდგენის სხვადასხვა კომპონენტების

<sup>5</sup> Schechner Richard, *Environmental Theater*, NY, L., Applause, (1974, 1994)

გათავისუფლების შედეგად ის გახდა გახსნილი მაყურებლის აქტივიზაციისათვის. ამგვარად ის ანახლებს თავის კავშირებს იმასთან, რაც სავარაუდოდ თეატრის მოწოდებას წარმოადგენს: კი არ წარმოადგინოს ტექსტი ან ორგანიზება გაუკეთოს პერფორმანსს, არამედ იქცეს კრიტიკად აღნიშვნის პროცესისა.”<sup>6</sup>

*ქეთევან (ქეთი) შავგულიძე*  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

---

<sup>6</sup> Ильин Илья, Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, Москва, Интрада, (1998), 121