

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და
მართვის ფაკულტეტი

გურამ კოკაია

ადმოსავლური კულტურის ელემენტები ევროპულ ავანგარდულ ძიებებში
(ანტონენ არტო, პიტერ ბრუკი, ეჟი გროტოვსკი, ეუჯენიო ბარბა)

ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის
აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

სამაგისტრო ნაშრომი

დაცვა შედგება 2012 წლის ———

თბილისი

2012 წელი

ჩვენ ქვემოთ ხელის მომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით **გურამ კოკაის** მიერ შესრულებულ ნაშრომს **„ადმოსავლური კულტურის ელემენტები ევროპულ ავანგარდულ ძიებებში (ანტონენ არტო, პიტერ ბრუკი, ეჟი გროტოვსკი, ეუჯენიო ბარბა)“** და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის საგამოცდო კომისიაში მის განხილვას მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

სამაგისტრო ნაშრომის ხელმძღვანელი: სრული პროფესორი **თამარ ბოკუჩავა**

რეცენზენტი: სრული პროფესორი: **გიორგი ცქიტიშვილი**

სამაგისტრო ნაშრომის „წერითი ნაშრომის შესრულების“ წესით განსაზღვრული ფორმისეული პარამეტრების შესაბამისობა

ხარისხის მართვის სამსახურის უფროსი: სრული პროფესორი **ნ. გენგიური**

თარიღი:

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	1
თავი I	
დასავლეთ-აღმოსავლეთის კულტურისა და თეატრის გაგებისათვის	2
თავი II	
ანტონენ არტო – ძიების დასაწყისი	
§1 ანტონენ არტო	15
§2 სისასტიკის თეატრი	26
თავი III	
აღმოსავლური თეატრის ელემენტების ძიება-გამოყენება პიტერ ბრუკის მიერ	33
თავი IV	
ეჟი გროტოვსკის ლაბორატორიული ძიებები	48
§2 პარათეატრი	60
თავი V	
ეუჯენიო ბარბას „ვერაზიული თეატრი“ და „თეატრალური ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლა“	64
დასკვნა	67
რეზიუმე	69
რეზიუმე (ინგლისურად)	72
გამოყენებული ლიტერატურა	74

შ ე ს ა გ ა ლ ი

დღეს, XXI საუკუნეში, ძალიან ბევრს საუბრობენ მსოფლიო გლობალიზაციაზე, ხალხთა გაერთიანებაზე, ერთიანი სამყაროსა და ღირებულებათა ახალი სკალის შექმნაზე. თუ ბიბლიას დავეყრდნობით, ამგვარი გაერთიანება ბაბილონის გოდოლის შენებისას არსებობდა. ღმერთმა ეს ერთობა ადამიანთა სხვადასხვა ენაზე ამეტყველებით გაანადგურა. ენობრივმა კომუნიკაციამ დაშალა მთლიანობა.

XX საუკუნიდან, მეცნიერებმა კომუნიკაციის უმარტივესი ელემენტების კვლევა დაიწყეს. იკვლევენ ურთიერთობის ისეთ ფორმას, რომელიც საერთოა ყველა კონტინენტის მკვიდრისთვის. ასეთ კვლევებს თეატრალურმა ხელოვნებამ ხელი შეუწყო და ამ საქმიანობაში თეატრის რეჟისორები აქტიურად იყვნენ და არიან ჩართულნი. ეს მოღვაწენი თანამედროვე თეატრს ქმნიდნენ და ქმნიან. სიტყვაში „თანამედროვე“ ახლანდელ პროცესებთან ერთად, XXს-ის ავანგარდის ჭრელი ექსპერიმენტული თეატრალური დინებებიც იგულისხმება. ამ პერიოდში თეატრი 180⁰ – იანი კუთხით შემობრუნდა.

ანტიკური საბერძნეთიდან მოყოლებული, თეატრი ცდილობდა რიტუაურობის წიაღიდან გამოსულიყო და ყველასთვის ხელმისაწვდომ დამოუკიდებელი ხასიათის სანახაობად ქცეულიყო, რაც მოახერხა კიდევ. XXს-ში კი პირიქით – უკან, რიტუალებისკენ, მისტერიებისკენ, წიაღისკენ მიბრუნდა. ამ პროცესში ოთხი რეჟისორი აქტიურად მონაწილეობდა. ესენი იყვნენ და არიან: ანტონენ არტო, პიტერ ბრუკი, ეუი გროტოვსკი, ეუჯენიო ბარბა.

ჩემს სამაგისტრო ნაშრომს ერთი შეხედვით არაფერი არ აქვს საერთო კომუნიკაციის პრობლემებთან, მაგრამ ზემოთ ხსენებული რეჟისორები, აქტიურად მუშაობდნენ ენობრივი ბარიერის გაუქმების კუთხით და ამისთვის პრიმიტიულ რიტუალებსა და სანახაობებს იყენებდნენ.

ჩემი ნაშრომის მიზანია, გამოვიკვლიო ამ შემოქმედ-ხელოვანთა მოღვაწეობა თეატრის საწყისებთან, რიტუალებთან დაბრუნების კუთხით.

თავი I

დასავლეთ-აღმოსავლეთის კულტურისა და თეატრის გაგებისათვის

დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ამ სიტყვებით მსოფლიოს ორ ნაწილად ჰყოფენ. ეს ორი ნაწილი დიდი ხნის მანძილზე ერთად არსებობდა და ვითარდებოდა. პირველი ცივილიზაციები, ქალაქები, შორეულ აღმოსავლეთში შეიქმნა. შუმერებიდან იწყება კაცობრიობის ისტორია. აღმოსავლეთი დასავლეთისთვის არის „მშობელი“ და ამავე დროს მოწინააღმდეგე.

სამყარო ორ ნაწილად პირველად ანტიკურ ეპოქაში, ძველმა ბერძნებმა გაყვეს. დასავლეთი ასოცირდებოდა ქალაქ-პოლისებთან, დემოკრატიასთან, პიროვნების თავისუფლებასთან. აღმოსავლეთი – სპარსეთის იმპერიასთან, დესპოტიზმთან, ადამიანთან სასტიკ მოპყრობასთან. სამყაროს ორ ანტაგონისტურ პოლუსად აღქმა დასტურდება ესქილეს ტრაგედიაში „სპარსელები“. შუა საუკუნეებში აღმოსავლეთი განიხილებოდა ქრისტიანობასთან დაპირისპირებულ ძალად. დასავლეთი იყო ქრისტიანული სამყარო, აღმოსავლეთი – არაქრისტიანული.

დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ამ სიტყვებმა მოგვიანებით გეოგრაფიული გაგების გარდა კულტურული და ცივილიზაციური დატვირთვაც მიიღეს. თვითონ სიტყვა „კულტურას“ აზიასა და ევროპაში განსხვავებული დატვირთვა და მნიშვნელობა აქვს. „კულტურის“ ცნების ევროპული გაგება გულისხმობს შეცვლას, ბუნებისეული პროდუქტის ადამიანისეულად გარდაქმნას. კულტურაში გულისხმობენ ყველაფერ იმას, რაც ადამიანის მიერ, მისი მოღვაწეობის შედეგადაა შექმნილი. ბერძნული სიტყვა პაიდეია (სიტყვიდან παιδεία – ბავშვის აღზრდა, ფორმირება) ასევე გარდაქმნას ნიშნავს. ჩინური იეროგლიფი „ვენ“ ამოდის მორთულობის სიმბოლოს მოხაზვიდან, მორთული ადამიანი. „ვენ“ უპირისპირდება „ჩჟის“, რაღაც ხელუხლებელს, ესთეტიურად უხეშს, სულიერად დაუზუსტებელს. ასე რომ, თუ დასავლეთში კულტურის ქვეშ გულისხმობენ ერთობლიობას ადამიანის მიერ შექმნილი მატერიალური

და სულიერი პროდუქტებისას, აღმოსავლეთში, კერძოდ ჩინეთში – მხოლოდ იმას, რაც სამყაროს და ადამიანს მორთულად, დახვეწილად ხდის.

ორივე პოლუსს თავისი დამახასიათებელი ნიშნები აქვს: **პირველ რიგში** დასავლურ წერით კულტურაში არის ანბანი – ნიშნები, რომლებიც გამოხატავენ ბგერებს. აღმოსავლურში – იეროგლიფი, რომელიც აფიქსირებს მნიშვნელობას; **მეორე** – დასავლურში ენას აქვს აზრის გამოხატვის ფუნქცია, აღმოსავლურში – თვითონ იეროგლიფი შეიცავს აზრს. იეროგლიფი არის მიზნის (გაგების) და საშუალების (გამოხატულება) მოღიანობა; **მესამე** – დასავლურში მეცნიერება მიმართულია ბუნების გადაკეთებაზე. ბუნება გაიგება როგორც ადამიანისთვის უცნობი და უცხო ძალა. ადამიანი ცდის ბუნებას და მისგან ძალით ცდილობს საიდუმლოს გაგებას. აღმოსავლურ კულტურაში მეცნიერება ეძებს ადამიანისა და ბუნების ერთიანობას, ბუნებისა და კულტურის ერთიანობას; **მეოთხე** – დასავლურისთვის დამახასიათებელია ანთროპოცენტრიზმი ანუ ადამიანია მთავარი, ისაა სამყაროს ცენტრი. აღმოსავლური კულტურისათვის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, “ბუნებაცენტრიზმი” დამახასიათებელი. ადამიანი არის ნაწილი ერთიანი მთელი სისტემისა „ბუნება – კულტურა”; **მეხუთე** – დასავლურში მეცნიერების მთავარი კითხვაა ჭეშმარიტება-მცდარობა; აღმოსავლურში – მთავარი კითხვაა თანაფარდობა სიკეთისა და ბოროტების. გ. ვ. დრაჩის აზრით, ცივილიზაციის აღმოსავლურ ტიპში მთავარია ტრადიცია, დასავლურში – ნოვატორობა.

აზია - ევროპის ურთიერთობები უამრავ საუკუნეს ითვლის. უძველესი დროიდან, ევრაზიის კონტინენტზე შეიქმნა „აბრეშუმის გზა”, რომელიც გადაჭიმული იყო ჩრდილოეთის სტეპებიდან, აზიის მაღალმთიან რეგიონებამდე. ამ გზით ევროპისა და აზიის ხალხები საუკუნეთა მანძილზე ერთმანეთს უკავშირდებოდნენ. სამხედრო მოქმედებებმა და სავაჭრო მარშუტებმა ერთა შორის იდეოლოგიის, ტექნიკის, ხელოვნების ურთიერთგაცვლა განაპირობეს.

ბერძნებსა და რომაელებს სავაჭრო ურთიერთობა ჰქონდათ აზიელებთან. ამას ამტკიცებს ძვირფასი ჩინური აბრეშუმის ფაბრიკები, რომლებიც რომის იმპერიული ეპოქის დასაწყისში გაჩნდა. მოგვიანებით, არაბთა დაპყრობების, „დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების“ ეპოქის შემდეგ, საქარავნო გზა ევროპასა და აზიას შორის უფრო შესაძინევი გახდა. „დიდ გეოგრაფიულ აღმოჩენებამდე“ დამოკიდებულება აღმოსავლეთის ქვეყნებისადმი იგებოდა მითის ან ზღაპრის მოდელით. შემდეგ აღმოსავლეთმა მიიღო გეოგრაფიული და კულტურული რეალობის სტატუსი. ის უფრო ახლობელი გახდა, მაგრამ არ დაუკარგავს სასწაულებრივის, ეგზოტიკურისა და უცხო „სტატუსი“.

„აბრეშუმის გზაზე“ გაჭრებთან, მეომრებთან, მღოცხვებთან ერთად, დადიოდნენ მუსიკოსები, ჟონგლიორები, აკრობატები, მოცეკვავეები. პლუტარქეს ცნობით, უამრავი ბერძენი ხელოვანი ჩაჰყვა აღექსანდრე მაკედონელს ინდოეთში. სანაცვლოდ, საბერძნეთში დაბრუნებულ აღექსანდრე დიდს აღმოსავლელი ხელოვანნი გამოჰყვენენ: მიმიკოსები, არფის დამკვრელნი, მესაყვირენი, ხუმარები, ჟონგლიორები, მოცეკვავეები. ცნობილია, რომ აღმოსავლელი მსახიობები და მუსიკოსები რომის დიდ თეატრებშიც თავიანთი ხელოვნებით ართობდნენ მაყურებელს. ამ ფაქტის შესახებ ცნობებს გვაწვდიან პორაციუსი, იუვენალი¹ და ავგუსტუსის პერიოდის სხვა მოღვაწენი

XV ს-მდე აღმოსავლეთი კულტურული განვითარებით ევროპას უსწრებდა. მაგალითად, დენთი გამოიგონეს ჩინეთში ძვ.წ. IX ს, მექანიკური საათი ძვ.წ VIII ს, 6 საუკუნით ადრე ევროპაზე; ქაღალდი – ახ.წ. 105 წ. (1000 წლით ადრე ევროპაზე). ასეთი უამრავი მაგალითის მოტანა შეიძლება.

აზიელებს დიდი წვლილი მიუძღვით ევროპული კულტურის ჩამოყალიბებაში. ამის ნათელი მაგალითია არაბი ზირიაბის² მოღვაწეობა ესპანეთში. ის ჩამოვიდა კორდოვაში – ქალაქი სამხრეთ ესპანეთში – იმ

¹ იუვენალი – (Decimus Iunius Iuvenalis) დეციმუს იუნიუს იუვენალის, ახ.წ. II ს-ის ბოლო და III ს-ის ადრეული პერიოდი, რომაელი პოეტი, სატირიკოსი, დაწერა „სატირები“.

² ზირიაბი – (Abu I-Hasan 'Ali Ibn Nafi') აბულ ჰასანი, „ზირიაბი“ მეტსახელი იყო და შაშვს ნიშნავს. მოღვაწეობდა 789-857 წლებში. იყო სპარსი პოეტი, მუსიკოსი, მომღერალი, კოსმეტოლოგი, დიზაინერი, ვაჭარი, მებაღე, ასტრონომი, გეოგრაფი.

პერიოდში, როცა ესპანეთი ბიზანტიას ეომებოდა და კორდოვაში უკვე აშენებული იყო ალჰამბრა და ალკაზარი – ციხე-სიმაგრეები. ესპანეთში ჩამოსვლამდე ის მოღვაწეობდა ჰარუნ ალ რაშიდის³ კარზე, რომელიც იყო ირანის დიდი ხალიფა აბასიდების დინასტიიდან, „ათას ერთი ღამის“ გმირი, რომელმაც ბადღადი მსოფლიოს უმდიდრეს და უმშვენიერეს ქალაქად აქცია. ზირიაბი გახდა მოდის კანონმდებელი მაგრიტანულ და კათოლიკურ ესპანეთში. მას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა. ჩვენ მას ვუმაღლით უამრავ კულინარიულ რეცეპტსა და ტანსაცმლის სეზონური ტარების მანერას. მან განავითარა მუსიკა, გააცნო ესპანელებს მუსიკის ახალი წესები და ინსტრუმენტები, მათ შორის ბარბითი, რომელიც საწყისია ევროპული სიმებიანი მუსიკის. ასევე არაბებს მიაწერენ ევროპელებისთვის ჩრდილების თეატრის გაცნობას (ამ ჩრდილებს შემდეგ „ჩინურ ჩრდილებს“ ეძახდნენ).

XV-XVI საუკუნეებში ევროპული მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესმა შესაძლებელი გახადა „დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენები“. ამით დაიწყო კოლონიური ექსპანსია, თავიდან იბერიული ქვეყნების – პორტუგალია, ესპანეთი, შემდეგ ამ პროცესში ჩაერთვნენ ჰოლანდია, ინგლისი, საფრანგეთი. ამ მომენტიდან ევროპის კავშირი აზიასთან და ჩრდილო აფრიკასთან უფრო მჭიდრო ხდება.

XVIII საუკუნეში, განათლების ეპოქაში, ევროპაში მასიურად შეაღწია აღმოსავლურმა იდეებმა – რელიგიურმა, ფილოსოფიურმა, ხელოვნებისეულმა. განათლების ეპოქის მოღვაწეები – ფ. ვოლტერი, გ. ლესინგი, ვ. გოეთე, კ. გოცე და სხვები აღმოსავლეთისადმი უდიდეს ინტერესს იჩენდნენ, რაზეც მათი ნაწარმოებები მეტყველებს. „უცხო სამყაროს“ თანაბარუფლებიანად და თანაბარღირებულად აღიარება უცებ არ მომხდარა. მხოლოდ XXს-ის მე-2 ნახევარში, ნათლად გამოიხატა კულტურების მრავალფეროვნების პრიორიტეტულობა და თანაბარი მნიშვნელობა.

როგორც ევროპული, ისე აზიური თეატრი, სათავეს რიტუალებიდან, მისტერიებიდან და მითებიდან იღებს. როგორც ისერნოფრეტის სტელა

³ ჰარუნ ალ რაშიდი – (Hārūn al-Rashīd) 17.03.763-24.03.809 მეხუთე ყველაზე ცნობილი ხალიფა ირანის მმართველი აბასიდების დინასტიიდან.

მოწმობს, მისტერიული თეატრი ჯერ კიდევ ეგვიპტეში არსებულა. თუმცა თეატრის დაბადებას საბერძნეთს უკავშირებენ (ძვ.წ. 534წ). ანტიკურ ეპოქაში დრამატული ხელოვნება ღვთისმსახურების დონეზე იყო აყვანილი. ცნობილია, რომ საბერძნეთში თეატრი მეღვინეობისა და ბუნების მწარმოებლური ძალის ღმერთ დიონისეს კულტიდან წარმოსდგა. ხოლო უფრო ადრე, ეგვიპტეში ღმერთ ოსირისის ტანჯვის, სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის ამსახველი დრამატული პოეზია შეიქმნა, რაზეც პირამიდის ტექსტები და იხერნოფრეტის სტელა მეტყველებს. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ როგორც დასავლეთში, ისე აღმოსავლეთში თეატრი უბედესი დროიდან არსებობდა და რელიგიურ კულტებს უკავშირდებოდა. ხელოვნების ეს სფერო კაცობრიობის განვითარებასთან ერთად იხვეწებოდა, ვითარდებოდა. თეატრი ყოველთვის ფეხს უდგამდა ეპოქას. ის ადამიანების სულისკვეთებას გამოხატავდა, მათ შორის, რევოლუციურსაც. ზოგ შემთხვევაში, ის ინფორმაციის გავრცელებისა და მასებზე ზემოქმედების მძლავრი იარაღიც იყო. თავდაპირველად თეატრი ადამიანის ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. მაყურებლები დღეებსა და კვირებს ატარებდნენ თეატრში.

თავდაპირველი სანახაობები ერთგვარი დაფარული, ეზოთერული ცოდნის გადაცემის რიტუალებს წარმოადგენდნენ. დასავლური და აღმოსავლური დრამატული ნაწარმოებების თემები მითები, გმირები, ღმერთები იყვნენ. წარმართული და ქრისტიანული კულტურის მკვეთრი გამიჯვნა შუა საუკუნეებიდან იწყება. ამ პროცესში დიდ და გადამწყვეტ როლს თამაშობს რელიგია. ევროპული თეატრი მთლიანად ქრისტიანული ეკლესიის გავლენის ქვეშ მოექცა. საწყის ეტაპზე ქრისტიანული კულტურა უპირისპირდება თეატრს, როგორც წარმართულ სანახაობას.

რელიგიას წამყვანი ადგილი ეკავა ასევე შორეულ აღმოსავლეთში. ადამიანთა ყოველდღიური ყოფა, ხელოვნება, კულტურა მთლიანად მისი კანონებით იყო განსაზღვრული. ქრისტიანული ევროპისგან განსხვავებით, აღმოსავლურ მრწამსთა უმეტესობა, ხელოვნებას არ სდევნიდა და ის ღვთისმსახურების ერთ-ერთ ელემენტად იყო ქცეული. ევროპელ ხელოვნებს კი გადარჩენისთვის ბრძოლა უწევდათ. ისინი იატაქქვეშა

ნახევრადლეგალურ ცხოვრებას ეწეოდნენ, რომ რომელიმე მოგიზიგე კოცონზე არ აღმოჩენილიყვნენ. შუასაუკუნეების ქრისტიანული ეკლესიის დამოკიდებულება თეატრალური ხელოვნების მიმართ, კარგად ჩანს ნეტარი ტერტულიანის ტრაქტატში „სანახაობის შესახებ“, სადაც წმინდა მამა წერდა, რომ ღმერთს სძულდა სიცრუე და ის არასოდეს არ გაამართლებდა სიყვარულის, ცრემლის მიბაძვას.

ხანგრძლივი დევნის შემდეგ ევროპულმა თეატრმა შექმნა ეკლესიისთვის მისაღები დრამატურგია, ლიტურგიული დრამა, რომლის თემა წმინდანთა ცხოვრება, მათი მოწამეობრივი ღვაწლი და მათ მიერ ჩადენილი სასწაულები იყო. მასში რამდენიმე ჟანრი იყო გაერთიანებული: მირაკლი, ფარსი, მისტერია, მორალიტე. მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანობა უპირისპირდებოდა თეატრს, ახალმა კულტმა მაინც წარმოქმნა ახალი ეპოქის თეატრი.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, აღმოსავლური სამყაროს ღმერთები არ სდევნიდნენ თეატრს. ინდოეთში ღმერთმა ინდრამ, სამყაროს შემქმნელ ბრაჰმას დაავალა შეექმნა ხელოვნება, რომელიც ყველა სოციალური ფენისთვის (ვარნისთვის) იქნებოდა ხელმისაწვდომი. ბრაჰმამ ოთხი ვედისგან ამოარჩია ოთხი ელემენტი – მეტყველება, სიმღერა, პანტომიმა, გრძნობა. მან ისინი გააერთიანა და შექმნა თეატრი. ძვ.წ III-ში ბხარატა მუნმა შექმნა ნატიაშასტრა – ინდური თეატრის სახელმძღვანელო. აღმოსავლური სამყარო ერთგული დარჩა თავისი რიტუალების, მისტიციზმისა და ფორმების.

რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული, ეკლესია თეატრის მიმართ უფრო ლოიალური გახდა. თეატრისა და დრამატურგიის მთავარი თემა ადამიანი, მისი შინაგანი სამყარო, სურვილები და ვნებები, სოციალური მდგომარეობა, მოვალეობისა და სურვილის ჭიდილი გახდა.

ისტორიული განვითარების პარალელურად ვითარდებოდა დრამატული ტექნიკაც. იწერებოდა უამრავი ტრაქტატი დრამატურგიის, სამსახიობო ხელოვნების შესახებ. ყველა ეპოქას თავისი დამახასიათებელი დრამატული სტილი ჰქონდა. ეს გრძელდებოდა XX საუკუნემდე. XX საუკუნის თეატრალური ხელოვნება ძალიან მრავალფეროვანია, ძნელია თქვა სად მთავრდება ერთი მიმდინარეობა და

იწყება მეორე. პარადოქსია, მაგრამ ამ საუკუნეში მოხდა როგორც უდიდესი შემოქმედებითი თუ სამეცნიერო ნიჭის, ისე დიდი ბოროტების ამოფრქვევა 2 მსოფლიო ომის სახით. მსოფლიო ომებმა ევროპული კულტურული ცნობიერება ჩიხში შეიყვანა. ადამინებმა პროგრესისა და ევროპული ცივილიზაციის ღირებულებების რწმენა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენეს. ალბათ ამით არის განპირობებული XX საუკუნის ევროპული ხელოვნების ლტოლვა აღმოსავლეთისკენ, ეგზოტიკურისკენ, უცხოისკენ. ევროპელები დასავლურ კულტურაზე აღმოსავლური კულტურის გავლენას არქაული ტრადიციული საზოგადოებებით, მისტიკური მსოფლმხედველობებითა და სულიერებით დაინტერესებით ხსნიან. ეს პირველ რიგში აისახა ხელოვნებაში, სფეროში სადაც განსხვავებული კულტურების შერწყმა ადვილია. ვან გოგი წერდა, რომ ცდილობდა სამყაროსთვის იაპონელის თვალთ შეეხედა და გაეგო, როგორ გრძნობდა და ხატავდა იაპონელი. ანტონენ არტოს აუცილებლად მიაჩნდა, რომ დასავლურ თეატრში აღმოსავლური ელემენტები შესულიყო. დასავლური თეატრი მთლიანად ემორჩილებოდა ტექსტისა და სიტყვის დიქტატურას. ა. არტოსთვის კი უფრო მთავარი იყო არაარტიკულირებული მეტყველება, ენის დევერბალიზება.

ნელ-ნელა, თავისი განვითარების გზაზე თეატრალური ხელოვნება დაშორდა თავის საწყისს, მისტერიებსა და რიტუალებს. ანტონენ არტოს – თეატრის დიდ ფრანგ რეფორმატორს – რომ დავესხსოთ, აღორძინების ეპოქიდან ჩვენ მივეჩვიეთ აღწერით თეატრს, რომელიც მხოლოდ ადამიანის განცდებზე საუბრობდა. აღმოსავლეთში კი თითქოს დრო გაჩერდა. იქ მთელი ამ დიდი პერიოდის მანძილზე ისევ დადგენილი წესებისა და რიტუალების მიხედვით თამაშობდნენ. იაპონიაში ჰქონდათ და აქვთ ნო, კაბუკი, ჯიორური. ინდოეთში კვლავ „მაჰაბხარატასა“ და „რამაიანას“ სიუჟეტებს თამაშობდნენ. მათ ასევე ჰყავდათ სანსკრიტული დრამის 9 მარგალიტი – კალიდასა, აშვაგხოშა, ბხასა, შუდრაკა, ხარშა. ვიშაგხადატა, საუმილი, კავიპუტრი, ბხაგაბხუტი.

ევროპისთვის აღმოსავლური თეატრის აღმოჩენა მოხდა აღმოსავლური დრამატული ტექსტების თარგმნასთან ერთად. ფრანგმა

იეზუიტებმა XIII ს.-ის ჩინური პიესა – „ცაოს ოჯახის ობოლი“⁴, გადათარგმნეს. ინგლისელმა მეცნიერმა ვილიამ ჯონსმა კალიდასას „შაკუნტალა“, IV ს.-ის სანსკრიტული დრამა, ლათინურად თარგმნა. ამ ორ დრამას ევროპელი მეცნიერები ტრაგედიებად მიიჩნევდნენ, რადგან ტრაგედია ესაა ჟანრი, რომელშიც არისტოტელეს მიხედვით, ცნობილი და სახელოვანი ადამიანები მოქმედებენ. ეს მცდარი ინტერპრეტაცია იყო, ვინაიდან ინდური დრამა არ იცნობს ტრაგედიის ფორმას. ყველა ინდურ პიესას ბედნიერი დასასრული აქვს. რაც შეეხება „ცაოს ოჯახის ობოლს“ - ჩინური ტექსტი მსახიობთათვის მხოლოდ ლიბრეტოს წარმოადგენდა.

ამ თარგმანებს არ გაუღვიძებია ცნობისმოყვარეობა აზიური წარმოდგენის სტრუქტურისა და მათი მსახიობების ტექნიკის მიმართ. ყველა უგულებელყოფდა იმ ფაქტს, რომ ჩინეთსა და ინდოეთში სპექტაკლებს ჰქონდათ მიზანსცენები, სადაც ცეკვა, მუსიკა და მსახიობის ოსტატობა ერთმანეთთან იყო შერწყმული. აღმოსავლური თეატრალური ხელოვნების იგნორირება XX ს.-ის დასაწყისამდე გაგრძელდა. ერთეული დრამატურგები, მაგალითად პოლ კლოდელი, და ზოგიერთი რეჟისორი, მაგალითად ვსევოლდ მეიერჰოლდი და შარლ დიულენი აღიარებდნენ აზიელი მსახიობების ზუსტ ტექნიკას, რომელიც ითხოვდა განხილვასა და შესწავლას. გორდონ კრეგმა, რომელიც მოყვარული იყო აზიური კულტურის, დაწერა ევროპელ თეატრის მოღვაწეთა ასეთ ზერელე დამოკიდებულებაზე აზიელ მსახიობთა ხელოვნების მიმართ, და ამ ნაშრომის გამო ანანდა ქუმარასვამიმ⁵ მიუძღვნა კრეგს ინგლისურად ნათარგმნი „აბჰინაია დარჰანა“ (ქესტების სარკე), რომელიც იყო ძველი სანსკრიტული ტრაქტატი ცეკვის ტექნიკაზე.

ევროპელ რეჟისოთა ინტერესი აღმოსავლური თეატრისა და ფორმებისადმი თანდათან იზრდებოდა. ამას მოწმობს 1935 წელს,

⁴ ცაოს ოჯახის ობოლი – (**The Orphan Of The Family Zhao**) არის ჩინური პიესა იუანის ღინასტიის (**Yuan**) (1271-1368) დროის და ეკუთვნოდა ვინმე ჯი ჯუნხიანგს (**Ji Junxiang**), რომლის შესახებაც არაფერია ცნობილი. პიესის სრული სახელია „**The Great Revenge of the Orphan of Zhao Family**“. ისაა პირველი ჩინური პიესა, ცნობილი ევროპისათვის.

⁵ ანანდა ქუმარასვამი – (**Ananda Kentish Coomaraswamy**) 22.08.1877-09.09.1947 იყო შრილანკელი ფილოსოფოსი, მეტაფიზიკოსი, ინდური ხელოვნების ფილოსოფოსი, ინდური კულტურის გამცნობი დასავლეთისთვის.

მოსკოვში შემდგარი შეხვედრა ჩინელ მსახიობ მეი ლენფენგსა⁶ და რუსულ თეატრალურ ინტელიგენციას შორის. რუსულ ინტელიგენციაში შედიოდნენ კონსტანტინე სტანისლავსკი, ვსევოლდ მეიერჰოლდი, სერგეი ეიზენშტეინი და სერგეი ტრეტიაკოვი. ბერტოლდ ბრეხტიც ესწრებოდა ამ შეხვედრას და მეი ლენფენგის გამოსვლის შემდეგ, მან ეპიკური თეატრის თეორია ჩამოაყალიბა, რომელიც გაუცხოების ფენომენს ეფუძნება.

რეჟისორები აღფრთოვანებულნი იყვნენ აზიელ მსახიობთა შესაძლებლობებით. ისინი ხედავდნენ, რომ მსახიობს შეუძლია ცეკვა, სიმღერა, იმპროვიზაცია, აკრობატიკა, მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე დაკვრა, ტექსტის შექმნა და ინტერპრეტირება, ყველაფერი ის, რასაც მსახიობები აკეთებდნენ იტალიურ კომედია დელ არტეში და დღესაც აკეთებენ კაბუკში. რეჟისორებმა დაიწყეს აღმოსავლური ხელოვნების ელემენტების გამოყენება თავიანთ სპექტაკლებში. მაგალითად შეგვიძლია მოვიტანოთ ევგენი ვახტანგოვის სპექტაკლი „პრინცესა ტურანდოტი“ კარლო გოდის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, რომელშიც დეკორაცია და კოსტუმები აზიურ სტილში იყო გადაწყვეტილი. ამ სპექტაკლმა უკვდავო რეჟისორი; ალექსანდრე ტაიროვის მიერ 1914 წელს დადგმული სპექტაკლი „შაკუნტალა“, რომლის შესახებაც ა. ტაიროვი წერდა: „ჩვენ გადავიტანეთ მილიონი მღელვარება, სანამ 1914 წლის 12 დეკემბერს კამერულ თეატრში გაიმართა „შაკუნტალას“ პრემიერა“⁷; რობერტ სტურუას „კავკასიური ცარცის წრე“, რომელშიც გამოყენებულია ჩინური ნიღბები.

ამერიკელი მკვლევარები მოგზაურობდნენ აზიაში. მათ სხვადასხვა მიზანი ჰქონდათ. მაგალითად ფაბიან ბაუერსი⁸ იყო ცენზორი ოკუპირებულ იაპონიაში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ბაუერსი მიხვდა,

⁶ მეი ლენფენგი – (Mei Lanfang) 22.10.1894-08.08.1961 იყო პეკინის ოპერის ერთ-ერთი ცნობილი მსახიობი. ის თამაშობდა ქალის როლებს. მეი ლენფენგი მისი სცენური სახელი იყო. სინამდვილეში ერქვა მეი ლენი (Méi Lán).

⁷ საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის V კურსის სტუდენტის, ნინო გორდაძის სადიპლომო შრომა თემაზე „სანსკრიტული დრამა“, (კალიდასას შემოქმედება), ხემდღვანელი – გულიკო მამულაშვილი, თბილისი 2001 წელი, კალიდასა, „დრამები“, გამომცემლობა „მხატვრული ლიტერატურა“, მოსკოვი, 1990 წელი.

⁸ ფაბიან ბაუერსი – (Faubion Bowers) 1917-1999 იყო ამერიკელი იაპონური ენის თარჯიმანი ამერიკის მიერ იაპონიის ოკუპაციის დროს II მსოფლიო ომის პერიოდში.

რომ კაბუკის ტექსტების ცენზურა სისულელე იყო. მის ტექსტებს ფეოდალური და სამხედრო ხასიათის მქონედ მიიჩნევდნენ, არადა მათი ელემენტი საერთოდ არ იყო კაბუკის არც ერთ სანახაობაში. ეს ცენზურა ცუდად მოქმედებდა სამსახიობო ხელოვნებაზე, რომელიც მჭიდროდ იყო მიბმული ტექსტზე და ცენზურის შემთხვევაში მსოფლიო დაკარგავდა ხელოვნების ამ განსაკუთრებულ ფორმას. ასე რომ ფ. ბაუერსმა, ხელი შეუწყო ცენზურის გაუქმებას კაბუკისთვის და დღეს ის ცნობილია როგორც კაბუკის გადამრჩენელი. მრავალ ამერიკელ მეცნიერს შორის ასევე უნდა მოვიხსენიოთ ლეონარდ პრონკო⁹ – რომელმაც პირველად წამოაყენა ერთიანი, აღმოსავლურ-დასავლური თეატრის იდეა.

ურთიერთობა ცალმხრივი არ შეიძლება იყოს. აზიელებმაც ბევრი რამ ისწავლეს და შეითვისეს ევროპელი მოღვაწეებისგან. დასავლური თეატრის გავლენა გამოიხატებოდა ძირითადად ეგრეთწოდებული „სალაპარაკო დრამის“ შექმნაში. აზიაში ტრადიციების რღვევა დაიწყო XIX-ის ბოლოს. ჰენრიკ იბსენის „თოჯინების სახლი“, ბერნარ შოუს, გერჰარტ ჰაუპტმანის პიესები, ჩარლზ დიკენსის ნოველების თეატრალური ადაპტაციები აზიელთათვის ნამდვილი აღმოჩენა იყო. მათ აღმოაჩინეს თეატრის ფორმა, რომელსაც „ლაპარაკის უნარი“ ჰქონდა. სანახაობის ასეთი ფორმა, აბსოლუტურად ახალი იყო აზიური ტრადიციებისთვის. ის იყო რადიკალურად ინოვაციური თავისი სახალხო და სოციალური შინაარსის გამო. თეატრმა აზიაში შეითვისა დასავლური დრამის კანონები, რომლებიც პოლიტიკური იდეების გასავრცელებლად ეფექტურ საშუალებებს წარმოადგენდნენ.

ჩინეთში, ცანგ პენგჩუნმა¹⁰, რომელიც ამერიკაში სწავლობდა, 1914 წელს. ტიანჯინში „ნანკაის ახალი პიესის“ კომპანია დააარსა. მისი ექსპერიმენტები სამაგალითო გახდა. მას მიღმევრები გამოუჩნდა.

⁹ ლეონარდ პრონკო – (Leonard C. Pronko) არის თეატრის პროფესორი პომონის კოლეჯში, კლერმონტში, კალიფორნიაში. კოლეჯში მას დადგმული აქვს 20-მდე კაბუკის პიესა.

¹⁰ ცანგ პენგჩუნი – (Zhang Pengchun) 1892-1957 ჩინელი პროფესორი, ფილოსოფოსი, დრამატურგი.

დრამატურგები – ოუიანგ იუ¹¹, ტიან ჰენი¹², ჰონგ შენი (ამ უკანასკნელმა 1928 წელს „სალაპარაკო დრამის“ განსაზღვრება შექმნა) და სხვანი, ქმნიდნენ პიესებს რეალისტურ სტილში. აღორძინება-განახლების ამ დინებაში (რომელიც ასევე მსახიობის ხელოვნებასაც მოიცავდა) კაო იუმ¹³, რომელიც ბუაჯუს (სალაპარაკო დრამა) ყველაზე გამოჩენილ ავტორად ითვლება, სცენაზე დადგა პიესები ევროპელი დრამატურგებისა: ანტონ ჩეხოვის, ჰენრიკ იბსენის, ოსკარ უაილდის, იუჯინ ო'ნილის, უილიამ შექსპირისა და ბერძნული კლასიკური ავტორებისაც კი. ამ გამოცდილებამ ჰუანგ ცუოლის XX-ის 30-იანი წლების დასაწყისში ინგლისში სწავლა მოანდომა, სადაც ის შეხვდა ჯორჯ ბერნარ შოუს და მიშელ სენ დენისს¹⁴ – ჟაკ კოპოს¹⁵ ცნობილ მოწაფეს. ინგლისში ის ასევე გაეცნო სტანისლავსკის სისტემასა და ბრეხტის შეხედულებებს სათეატრო ხელოვნებასა და გაუცხოების ეფექტზე. ამ თეორიების აზიური ადაპტაციები სიდრმისეულ შესწავლას ითხოვს. დავასახელოთ ორი შემთხვევა. პირველი – ჰუანგ ცუოლინი, რომელმაც ბრეხტის ეპიკური თეატრი შანხაის სახალხო თეატრში გადაიტანა, სადაც ის ინგლისიდან დაბრუნების შემდეგ რეჟისორობდა. მეორე – იაპონელი სეკი სანო – ტოკიოში პროლეტარულ თეატრში მუშაობის შემდეგ, მოსკოვში წავიდა და რამდენიმე წლის განმავლობაში სწავლობდა სტანისლავსკის სისტემასა და მეიერჰოლდის მსახიობთან მუშაობის ტექნიკას. 1937 წელს ის იძულებული იყო გაქცეულიყო მექსიკაში, სადაც ის ლათინური ამერიკის თეატრის მსახიობთა თაობებს ასწავლიდა.

¹¹ ოუიანგ იუ – (**Ouyang Yu**) დაიბადა 1955 წელს. ჩინელ-ავსტრალიელი მთარგმნელი, აკადემიკოსი. მისი ლექსებია „მთვარე მელბურნის თავზე და სხვა ლექსები“ 1995წ, „ბოლო ჩინელი პოეტის სიმღერები“ 1997წ და ა.შ.

¹² ტიან ჰენი – (**Tian Han**) 12.03.1898-10.12.1968 იყო დრამატურგი, მთარგმნელი, პოეტი, რევოლუციური კინოსა და მუსიკის ლიდერი. მან დიდი წვლილი შეიტანა თანამედროვე ჩინური დრამისა და ჩინური ოპერის განვითარებაში. მის ნაწარმოებებია: „დამე ყავის მაღაზიაში“ 1922წ, „ლანჩის წინ“ 1922წ, „ცნობილი მსახიობის სიკვდილი“ 1929წ, „მთვარის მელოდია“ 1932წ და ა.შ.

¹³ კაო იუ – (**Cao Yu**) 24.09.1910-13.12.1996 მისი სახელი იყო ვენ ჯიაბაო (**Wan Jiabao**). იყო ცნობილი ჩინელი დრამატურგი. ის იყო ჩინური „სალაპარაკო დრამის“ ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მისი პიესებია: „ჭკუაქუხილი“ 1933წ, „აისი“ 1936წ, „ხიდი“ 1945წ და ა.შ.

¹⁴ მიშელ სენ დენისი – (**Michel Saint-Denis**) 13.09.1897-31.07.1971 იყო ფრანგი მსახიობი, რეჟისორი და დრამის თეორეტიკოსი. მისმა მსახიობის აღზრდის ხერხებმა გავლენა იქონიეს ევროპული თეატრის განვითარებაზე XX-ის 30-იან წლებში.

¹⁵ ჟაკ კოპო – (**Jacques Copeau**) 04.02.1879-20.10.1949 ფრანგი თეატრის რეჟისორი, მსახიობი, დრამატურგი, თეატრ „კალამბიერის“ დამფუძნებელი.

ინდოეთში, ინგლისის კოლონიაში, XVIII-ის დასასრულიდან იმართებოდა ევროპული თეატრის სპექტაკლები, მანამდე დიდი ხნით ადრე, ვიდრე ინდოელი მსახიობები ევროპას უშუალოდ გაეცნობოდნენ. პატარა ინგლისური თეატრები იყო კალკუტაში, რომლებშიც დიდი მსახიობი დევიდ გარიკი¹⁶ გამოყენებულ დეკორაციასა და მსახიობებსაც კი გზავნიდა ლონდონიდან. ეს სამოყვარულო წარმოდგენები ადგილობრივ ინდურ სანახაობებს ეჯიბრებოდნენ. „რუსული“, კონკრეტულად კი ევგენი ალექსის ძე ლებედევის რეჟისურით ინგლისელი და ბენგალელი მსახიობები ერთად თამაშობდნენ სპექტაკლებს. დამატებითი გაკვეთილების დროს ინგლისურ ენაში ინდოეთის სკოლებსა და კოლეჯებში – სადაც მაღალი წრის წარმომადგენელთა შვილები სწავლობდნენ – ბავშვებს, ერთის მხრივ, აიძულებდნენ ესწავლათ უილიამ შექსპირის შემოქმედება, მეორეს მხრივ კი მსოფლიო კულტურაში ეროვნული, თავიანთი ფოლკლორის მნიშვნელობაში აცნობიერებდნენ. ასეთ დასავლურ-აღმოსავლურ განათლებას თეატრიც ეხმარებოდა. იქმნებოდა პიესები, რომლებიც ინგლისურ მოდელზე იყო აგებული და ამას გარდა, თეატრი ასევე პრაქტიკულად „იკვლევდა“ ადგილობრივ სანახაობებსა და თეატრალურ ფორმებს. დიდი ინდოელი პოეტი რაბინრადათ თავორი ორივე ტენდენციას ეხმარებოდა. ის წერდა პიესებს ევროპულ სტილში და ასევე ინარჩუნებდა და შევლოდა ტრადიციულ ინდურ ცეკვას დევადასს, რომელიც მან მის მიერვე დაარსებულ სანტინიკეტანის უნივერსიტეტში, სადაც წარჩინებული ოჯახების ქალიშვილები სწავლობდნენ, გოგონების სასწავლო პროგრამის ნაწილი გახადა.

იაპონიაში, ისევე როგორც რესპუბლიკური მოწყობის ჩინეთში, თეატრალური კულტურის აღორძინება-განახლების პროცესი (შინგეკი), რომელიც XXს-ის 20-იან წლებში განვითარდა, გამოწვეული და შთაგონებული იყო დასავლეთით. ამ პროცესის ლიდერებს შორის იყო

¹⁶ დევიდ გარიკი – (David Garrick) 19.02.1717-20.01.1779 იყო ინგლისელი მსახიობი, დრამატურგი, რეჟისორი. იყო სამუელ ჯონსონის მოწაფე და მეგობარი. მან კარიერა დაიწყო უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“-ში მცირე როლის შესრულებით. მისი პიესებია: „ქალბატონი და მისი საყვარლები“ 1747წ, „ათას შვიდას ორმოცდაჩვიდმეტი“ 1757წ, „სიყვარული და მაგია“ 1760წ, და ა.შ.

ცუბაუქი შოიო, რომელმაც საზოგადოებას გააცნო უილიამ შექსპირის მრავალი პიესა და ასევე იბსენის „თოჯინების სახლი“. ამ პერიოდის მოღვაწე იყო ასევე ოსანაი კაორუ, რომელმაც, ახალ თეატრსა და კაბუკს შორის კომპრომისის სახით, ანტუანის მოდელის მიხედვით, თავისუფალი თეატრი დააარსა. ის ერთგული იყო ევროპელი დრამატურგების შემოქმედებისა, იბსენით და პაუპტმანით დაწყებული, ვედქინდითა და პირანდელოთი დამთავრებული. ორი აზრი არ არსებობს, რომ ცენტრი ახალი იაპონური თეატრალური მოძრაობისა, იყო „ცუკიჯი შოგეკიჯო“ (ცუკიჯის პატარა თეატრი), რომელიც ჰიჯიკატა იოშიმ ტოკიოში 1924 წელს გახსნა. ეს თეატრი იყო ლაბორატორია და კონცენტრირებული იყო ამ პერიოდში ევროპაში მიმდინარე სახელოვნებო მიმართულებებზე, სიმბოლიზმზე, ექსპრესიონიზმზე, და ა.შ.

ადმოსავლეთი ევროპისთვის ერთგვარ „ალტერ ეგო“-დ რჩებოდა. აზიური კლასიკური თეატრების – ნოს, კაბუკის, ინდური და ბალიური ცეკვების, პეკინის ოპერისა და სხვა ტრადიციულ სანახობათა ნაირფერი ფორმები სხვადასხვა გზით ევროპულ და დასავლურ ტრადიციებში აღწევდნენ - კლასიკურ ბალეტში, თანამედროვე ცეკვაში, პანტომიმაში, საოპერო ხელოვნებაში, პოლიტიკურ თეატრსა და თეატრ ლაბორატორიების ექსპერიმენტულ ძიებებში.

თავი II

ანტონენ არტო – ძიების დასაწყისი

§1. ანტონენ არტო

ანტონენ არტოს სამოღვაწეო სფეროები ძალზე მრავალფეროვანია. ის იყო პოეტი და მწერალი, დრამატურგი და კრიტიკოსი, კინომსახიობი და თეატრის რეჟისორი, გამომცემელი და პუბლიცისტი, ფილოსოფოსი და ეთნოგრაფი. ის იყო სახვითი ხელოვნების კრიტიკოსიც და არაერთი ნამუშევარი აქვს ამ დარგში შექმნილი. ამ ადამიანში აისახა XX-ის კულტურის საერთო მისწრაფებანი - ფორმების სინთეზი, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ერთობა, ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის საზღვრების წაშლა. 1960-1970-იან წლებში ა. არტოს შემოქმედებითმა ძიებებმა მსოფლიო მასშტაბის თეატრალური მოღვაწეების განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია. სწორედ მისმა სათეატრო იდეებმა ჩაუყარა საფუძველი თანამედროვეობის მრავალ მხატვრულ მიმდინარეობას. არტოთი დაიწყო ყველაფერი. 1968 წლის გამოსვლებისას ახალგაზრდებმა ანტონენ არტო თავიანთ კუმირად აირჩიეს. მის ხელოვნებას ერთი მთავარი ამოცანა ჰქონდა, შემთხვევითი სუბიექტური ფორმების განადგურებით გაეხსნა ჭეშმარიტი აზრი ადამიანის არსებობისა. თეატრი მისთვის იყო ფორმა სამყაროს ფილოსოფიური სურათის გამოხატვისა.

ანტონენ მარი ჯოზეფ არტო (04.09.1896-04.03.1948) დაიბადა მარსელში. მისი მშობლები ეუფრაზი ნალპა და ანტონი როი არტო წარმოშობით ბერძნები იყვნენ. ანტონენ არტოს ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი გზა ია-ვარდით არ ყოფილა მოფენილი. ის ბევრს ავადმყოფობდა. დაავადებული იყო მენინგიტით. მას ხშირად ჰქონდა ფსიქიური აშლილობები და ისინი მისთვის ერთგვარ შემოქმედებითი შთაგონების წყაროს წარმოადგენდნენ. 1919 წელს ა. არტო შვეიცარიულ სანატორიუმში მკურნალობდა. მისი ექიმი იყო ედუარდ ტულუზი, რომელიც 1912 წელს შექმნილ ჟურნალ „დემენ“-ს ხელმძღვანელობდა. ტულუზმა არტოს გენიალურობა გამოიცნო და მის თერაპიაში

შემოქმედებითი აქტივობა ჩართო. თავიდან ა. არტომ თარგმანების რედაქტირება დაიწყო, შემდეგ კი ის დამოუკიდებელი ავტორი და რედაქტორი გახდა. თეატრის რეფორმატორის პირველი პუბლიკაცია იყო „სავარაუდო ბაკალავრის ხარისხი“, სადაც ავტორი გვთავაზობდა საშუალებებს სამეცნიერო ცოდნის მიღების გაუმჯობესებისთვის. ამ დროსვე დაწერა მან პირველი პოემა „სიზმარში“.

1920 წლის ბოლოს ექიმმა ე. ტულუზმა პაციენტს თეატრის რეჟისორი ორელენ მარი ლუნე პო გააცნო. ლუნე პო იყო საფრანგეთში თეატრალური სიმბოლიზმის წარმომადგენელი და 1893 წელს შექმნა თეატრი „ევრ“-ი. ა. არტო რეცენზიებს თეატრ „ევრის“ სპექტაკლებზე ჟუნალ „დემენ“-ში აქვეყნებდა. მან დაწერა რეცენზია სპექტაკლებზე ავგუსტ სტრინდბერგის „კრედიტორები“ და გუგო ფონ. პოფმანსტალის „ელექტრა“, რომელიც 1920 წლის 22 ოქტომბერს აჩვენეს. თავისი თეატრის სახე მან თეატრ „ევრის“ მსახიობების თამაშში დაინახა. მალე არტო ამ თეატრში იწყებს მსახიობობას, რითაც მისი თეატრალური ცხოვრების პირველი ეტაპი იწყება. 1921 წლის 17 თებერვალს ის პირველად გამოვიდა სცენაზე პატარა უსიტყვო როლით. ეს იყო ანრი დე რენეს პიესა „სგანარელის ეჭვი“.

24 წლის ასაკში ანტონენ არტო საცხოვრებლად პარიზში გადავიდა. მას სურდა გაჰყოლოდა მწერლის კარიერას, რამდენიმე პოემა ჟურნალ „ფრანგულ ნოველა რევიუშიც“ გააგზავნა, მაგრამ მისი ნაწარმოებები გამომცემელმა ჟაკ რივიერამ¹⁷ დაიწუნა.

ამის შემდეგ არტო შარლ დიულენის დასის წევრი ხდება. ამ დასში მან მსახიობი ქალი, ჟენიკა ატანასიუ გაიცნო, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის ცხოვრებაში. ანტონენ არტოს, როგორც მსახიობის, სცენოგრაფისა და კოსტიუმების მხატვრის ნიჭი შ. დიულენის დასში გაიხსნა. 1922 წელს მან მოლიერის „ძუნწში“ ანსელმის როლი ითამაშა, მავრების მეფე გალვანის როლი – ალექსანდრა არნუს პიესაში „მარიანო და გალვანი“, სოტინეს როლი – რენიარის პიესაში „გაყრა“. არტომ მხატვრულად გააფორმა სპექტაკლი „მარიანო და გალვანი“ და ასევე

¹⁷ ჟაკ რივიერა – (Jacques Riviere) 15.07.1886-14.02.1925 ფრანგი გამომცემელი, იყო **La Nouvelle Revue Francaise** – ს გამომცემელი 1919 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე.

ლოპე დე რუედას ინტერმედია „ზეთისხილი“. იმავე წლის ზაფხულში შედგა პრემიერა პედრო კალდერონის პიესისა „ცხოვრება სიზმარია“. ის იყო სპექტაკლის მხატვარი და პოლონეთის მეფის – ბასილიოს როლის შემსრულებელი. პრინც სიზიზმუნდოს როლს თამაშობდა შ. დიულენი, ესტრელას როლს – ჟენიკა ატანასიუ.

1922 წლის ზაფხულში, მარსელში შემდგარ კოლონიურ გამოფენაზე ა. არტომ უდიდესი შთაბეჭდილება მიიღო კამბოჯელი მოცეკვავეების სპექტაკლებისაგან, რომლებიც სპეციალურად აშენებულ სცენაზე თამაშდებოდა და რომელთა ზეგავლენა მის მთელს შემდგომ შემოქმედებაზე აისახა. კამბოჯელი მოცეკვავეებისათვის სპეციალურად აგებული სცენა-ნაგებობა XIII-ში, ანკორაში არსებული ტაძრის რეკონსტრუქციას წარმოადგენდა. ამ მომენტიდან რეჟისორი იწყებს აღმოსავლური თეატრის შესწავლას. ამავე წლის შემოდგომაზე შ. დიულენის დასმა დაიკავა შენობა მონმარტზე და „ატელიე“ დაირქვა (ამ თეატრში ასევე მოღვაწეობდა ქართველი რეჟისორი ვასილ ყუშიტაშვილი.) ა. არტოს შესრულების მანერა ნელ-ნელა სცილდებოდა დიულენისეულ ჩარჩოებსა და თეატრალურ ესთეტიკას. პირანდელოს „კეთილისმყოფელთა სიამოვნება“-ში არტო დირექტორთა საბჭოს წევრს თამაშობდა. სცენაზე ის ჩინური კლასიკური თეატრის გრიმით გამოვიდა. შ. დიულენისთვის, რომელიც სტილისტური ერთიანობისკენ ისწრაფოდა, თანამედროვე ევროპული კომედიის ხერხებისა და აღმოსავლური თეატრის სტილისტიკის გაერთიანება დაუშვებელი იყო. ალექსანდრა არნუს პიესაში „გიიომ დე ბორლო“ (რომელიც რაინდული ეპოსის მოტივებზე იყო შექმნილი), არტომ ითამაშა კარლოს დიდის როლი. ის ცდილობდა თავისი გმირის ორმაგი გარდასახვის დემონსტრირებას. ამისთვის მსახიობი რეპეტიციის დროს სცენაზე ოთხით გამოვიდა და ტახტისკენ გაფორთხდა. შ. დიულენისთვის ასეთი ეპატაჟური სტილისტიკა კატეგორიულად უცხო იყო, ამ ისტორიამ არტოს მიერ თეატრის დატოვება განაპირობა.

არტო შინაგანი სიმბოლოს გარეგანი გამოხატვისთვის იღწვოდა. ატელიეში მის მიერ შესრულებული ე.წ. დიდი როლი იყო ტირესია სოფოკლეს „ანტიგონეში“, რომელიც ჟან კოკტომ გადააკეთა. სპექტაკლი

დაიდგა 1922 წლის დეკემბერში. მთავარ როლში იყო ჟენიკა ატანასიუ, კრეონს შარლ დიულენი განასახიერებდა. დეკორაცია შექმნა პაბლო პიკასომ, კოსტიუმები – კოკო შანელმა, მუსიკა – არტურ ონეგერმა.

დიულენისგან წამოსვლის შემდეგ, არტო კომედი დე შანე-ელიზეში ჟორჟ პიტოფთან აღმოჩნდა. ეს მოხდა 1923 წლის აპრილში. ერთ წელიწადში არტომ ამ თეატრში ითამაშა სუფლიორი ლ. პირანდელოს „ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძიებაში“, კლოუნი ჯეკსონი ლ. ანდრეევის სპექტაკლში „ის, ვინც იღებს პანდურს“, რობოტი კ. ჩაპეკის სპექტაკლში „RUR“. ეს ბოლო დადგმა ფეოდორ კომისარჟევსკიმ განახორციელა.

დიდი რეჟისორი დაინტერესებული იყო სიურეალიზმით და ამ ახალი მიმდინარეობის ერთ-ერთი აქტიური წევრი იყო. სიურეალისტებს შემოქმედების ავტომატურობის კვლევა, სიზმრების ჩაწერა და ყველა იმ მოვლენის შესწავლა სურდათ, რაც რაციონალიზმს უპირისპირდებოდა. მათ უნდოდათ მათი სიღრმისეული „მედან“ წამოსულ იმპულსებს, შინაარსებსა და ფორმებს ჩასწვდომოდნენ. არტოს სურდა შეხებოდა და გამოეყენებინა ქვეცნობიერი „მოაზროვნე“ ენერგია. ის არაცნობიერში ეძიებდა ახალ ფორმებს. მისი განმარტებით, ნამდვილი თეატრალური პიესა მოსვენებას უკარგავდა გონებას, ათავისუფლებდა ქვეცნობიერს და ის აჯანყებამდე მიჰყავდა. არტოს პოეზიის არსის პოვნა სურდა, ის ეძებდა პოეზიას ფორმისა და ტექსტის გარეშე. არტო ამბობდა, რომ თეატრისა და პოეზიის სათავე ანარქია იყო და წესრიგით ხელოვნება ვერ შეიქმნებოდა.

1925 წლის მაისში ანტონენ არტომ სარეჟისორო მოღვაწეობა დაიწყო და თეატრ „ვიე კალამბიერში“ სიურეალისტ ლუი არაგონის პიესა „კედელთან“ დადგა. 1924 წელს ის გახდა სიურეალიზმის თეორეტიკოსთა ლიდერი და ანდრე ბრეტონის დამხმარე. 1920-იანებში ა. ბრეტონმა შექმნა ხელოვნების მიმართულება, რომელიც იყო მემკვიდრე ფუტურისტებისა და დადაისტების. თვითონ სიტყვა „სიურეალიზმი“ შემოიტანა გიიომ აპოლინერმა 1917 წელს, თავისი დრამის „ტირესიას ძუძუების“ შექმნის მეთოდის განსაზღვრისათვის.

1923 წელს გამოვიდა არტოს ლექსების პირველი კრებული სახელწოდებით „ზეციური ტრიკ-ტრაკი“. ამ დროს მან დაიწყო თავისი

ჟურნალის „ბილბოკეს“ გამოცემაც (სულ 2 ნომერი გამოვიდა). 1925 წელს მან გამოსცა 2 პოეტური კრებული „პუპ ლიმბოვი“ და „ნერვომეტრი“. ნაკრებში „პუპ ლიმბოვი“ დაიბეჭდა არტოს პირველი დრამატული ნამუშევარი – პიესა-მინიატურა „სისხლიანი შადრევანი“. ის შეიძლება სიურეალისტური ლიტერატურის ნიმუშად ჩაითვალოს. 1925 წელს ა. არტო სიურეალიზმში მთავარი ფიგურა გახდა. ის რედაქტორობდა მსხვილ სიურეალისტურ გამოცემას „სიურეალისტ რევოლუციონს“, ხელმძღვანელობდა სიურეალისტური კვლევის ბიუროს, რომელიც მუშაობდა სიურეალიზმის თეორიაზე, სიზმრების ჩანაწერებზე და სიურეალისტური აზრის ფსიქოლოგიურ კვლევაზე.

რეჟისორი მივიდა იმ აზრამდე, რომ სიტყვას არ შეეძლო აზრის გამოსატყობა და მხატვრული ნაწარმოების მიზნები არ შეესაბამებოდა გარეგნული ფორმების სრულყოფის მიზნებს.

ა. არტო დიდ ინტერესს იჩენდა ახალი, კინემატოგრაფიული ხელოვნების მიმართ. მან დაწერა სცენარი პირველი სიურეალისტური ფილმისა „ზღვის გამოქვაბული და განდევილი“, რომელიც ჟერმენ დულაკმა¹⁸ გადაიღო. საღვადორო დალიმ და ლუის ბუნუელმა, ესპანური სიურეალიზმის „ორმა გასაღებმა“, არტოს ამ ფილმის სცენარიდან აიღეს რეპლიკები თავიანთი ფილმისთვის „ანდალუზიური ნაგაზი“. არტო ასევე თამაშობდა ჟან პოლ მარატის როლს აბელ ჰანსის ფილმში „ნაპოლეონი“ და ბერ მასიუს როლს კარლ თეოდორ დრეიერის¹⁹ ფილმში „ჟანა დარკის ვნებანი“.

1926 წელს ა. არტო დაუახლოვდა ჟან პოლანს, რომელმაც არტოს ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. ჟ. პოლანი ჟაკ რივერას სიკვდილის შემდეგ სათავეში ჩაუდგა „ნუველ რევიუ ფრანსეზს“ და 1926 წლის ნოემბერში გამოაქვეყნა პირველი თეატრალური მანიფესტი, რომელსაც დაარქვა ახალი დასის სახელი „ალფრედ ჟარი“. ეს მანიფესტი უარყოფდა არსებულ თეატრს და ასევე კულტურის

¹⁸ ჟერმენ დულაკი – (Germaine Dulac) 17.11.1882-20.07.1942 ფრანგი კინო რეჟისორი და თეორეტიკოსი

¹⁹ კარლ თეოდორ დრეიერი – (Carl Theodor Dreyer) 03.02.1889-20.03.1968 დანიელი კინო-რეჟისორი, მისი ფილმებია „პრეზიდენტი“ 1919წ., „ჯოანის კიდობნის ვნებანი“ 1928წ., „ვამპირი“ 1932წ., „სიტყვა“ 1955წ., და ა.შ.

გაბატონებულ ფორმებს. არტოს თქმით, თეატრი ქმნიდა ზერეალობას და არ ბაძავდა არსებულ ცხოვრებას. 1926 წელს არტო როჟე ვიტრაკის მსგავსად ანდრე ბრეტონმა სიურეალისტების რიგებიდან გააგდო. 1927 წელს მანიფესტში „ლამის შუქზე ან სიურეალისტური ბლეფი“, არტომ სიურეალიზმის სიკვდილი გამოაცხადა.

1926 წელს ანტონენ არტო რობერტ არონთან და როჟე ვიტრაკთან ერთად აყალიბებს „ალფრედ ჟარის“ თეატრს. ამ თეატრმა მხოლოდ 8 სპექტაკლი აჩვენა. მიუხედავად ამისა, ამ მცირე ისტორიის მქონე თეატრის მნიშვნელობა ძალიან დიდი იყო. ის პიტერ ბრუკისთვის მისაბამ იდეალად იქცა. პიტერ ბრუკი წერდა: „სიწმინდის ძიებისას, არტო აბსოლუტს ესწრაფოდა: მას სურდა თეატრი ღვთისმსახურების ადგილად ქცეულიყო; უნდოდა თეატრში ემუშავა ხელოვნებისათვის თავგანწირულ მსახიობთა და რეჟისორთა ჯგუფს, ისინი მხოლოდ საკუთარი ბუნების კარნახით შექმნიდნენ ძალადობის სცენური სახეების უსასრულო ჯაჭვს და ადამიანის გონების ისეთ ძლიერ აფეთქებას გამოიწვევდნენ, აღარავის მოუვიდოდა აზრად ისევ ანეკდოტებისა და ყბედობის თეატრისკენ დაბრუნება.“²⁰. „ალფრედ ჟარის“ თეატრის პირველი სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1927 წელს. სპექტაკლი 3 მცირე ნაწილისგან შედგებოდა: 1-ლი იყო არტოსა და მაქს ჟაკობის მუსიკალური ჩანახატი „დამწვარი მუცელი ანუ შემღილი დედა“; მე-2-ე - მაქს რობიურის (რობერტ არონი) „მრავალშვილიანი დედა“; მე-3 - სამი ნაწყვეტი როჟე ვიტრაკის ფილმიდან „სიყვარულის საიდუმლოება.“ დასის შემადგენლობა მუდმივი არ იყო. ალფრედ ჟარის თეატრში მუშაობდნენ სხვა თეატრის მსახიობები, რომელთაც მკვეთრი ინდივიდუალობა ჰქონდათ. მათ შორის იყვნენ ჟენიკა ატანასიუ, ტანია ბალაშოვა, ეტიენ დეკრუ – შემქმნელი პანტომიმის სკოლის და თავისი თეატრალური სისტემის, ის იყო მასწავლებელი ჟ. ლ. ბაროსი და მ. მარსოსი - რაიმონ რულო, კომედი ფრანსეზის რეჟისორი. 1928 წელს დადგეს პოლ კლოდელის „შუადღის გაყრის“ მესამე აქტი. ამ წელსვე დადგეს „სიზმართა თამაში“ სტრინდბერგის მიხედვით. თეატრის მეოთხე დადგმა განახორციელეს

³ პიტერ ბრუკი, „ცარიელი სივრცე“, თბილისი, „ხელოვნება“, 1984წ, გვ.54.

ანტონენ არტომ და როჟე ვიტრაკმა, რომელიც ამ უკანასკნელის ანტიპატრიოტული ვოდევილის - „ვიქტორი ანუ ბავშვები ხელისუფლების სათავეში“ მიხედვით შეიქმნა.

„აღფრედ ჟარის“ თეატრში მოღვაწეობის დროს, ა. არტო ცდილობდა თეატრისთვის საკრალურობა დაებრუნებინა. უკვე ამ თეატრში დაიწყო მან სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის საზღვრების გაუქმება. ამ თეატრში მოღვაწეობის დროს დიდი ფრანგი რეჟისორი თანამშრომლობდა ანდრე ჟიდთან²¹, არტურ ადამოვთან²², პოლ ვილარისთან²³.

1935 წელს ანტონენ არტომ დაწერა და დადგა „ჩენჩის ოჯახი“. სპექტაკლმა კომერციული მარცხი განიცადა. ნოვატორულ დადგმაში გამოიყენეს ახალი აუდიოვიზუალური ელექტრონული ინსტრუმენტი ონდეს მარტენოტი²⁴. სპექტაკლის მხატვარი იყო ბალთუსი²⁵. არტოს „ჩენჩის ოჯახი“ იყო ტრაგედია 4 მოქმედებად პ. შელისა და სტენდალის მიხედვით. სტენდალის ქრონიკებიდან რეჟისორმა აიღო დოკუმენტური ისტორია XVII-ის იტალიელ დიდებულზე ფრანჩესკო ჩენჩზე, რომელმაც საკუთარი ქალიშვილი გააუპატიურა. მისი მეუღლე ლუკრეცია და თავად იტალიელი დიდებული ქალიშვილ ბეატრიქეს დახმარებითა და თანამომანწილეობით მოაკლვევინეს. პ. ბ. შელის რომანტიულ-ტრაგიკული პოემიდან არტომ არსებული პრობლემის სიდრმე, სახეების სირთულე, ემოციური სიმძაფრე აიღო. ეს სპექტაკლი დაიდგა ფოიე ვაგრამის დარბაზში, რომელიც განსაზღვრული იყო როგორც

²¹ ანდრე ჟიდი – (**Andre Paul Guillaume Gide**) 22.12.1869-19.02.1851 ფრანგი ავტორი, ნობელის პრემიის მფლობელი, მისი ნაწარმოებებია: „დედამიწის ხილი“ 1897წ, „უზნეო“ 1902წ, „პირდაპირ კარიბჭეა“ 1909წ, „თუ ის მოკვდება“ 1926წ, და ა.შ.

²² არტურ ადამოვი – (**Arthur Adamov**) 23.08. 1908-15.03.1970 რუსი დრამატურგი. მისი პიესები აბსურდის თეატრისთვის იყო განკუთვნილი. მისი პიესებია: „ალიარება“ 1946წ, „პაროდია“ 1950წ, „შეჭრა“ 1950წ, „ყველა ყველას წინააღმდეგ“ 1953წ, და ა.შ.

²³ პოლ ვილარი – (**Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valery**) 30.10.1871-20.07.1945 ფრანგი პოეტი, ესეისტი, ფილოსოფოსი. მისი ნაწარმოებებია: „შელოცვები“ 1922წ, „ლეონარდო დავინჩის მეთოდების გაცნობა“ 1895წ, და ა.შ.

²⁴ ონდეს მარტენოტი – (**Ondes Martenot**) ელექტრონული მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელიც გამოიგონა მორის მარტენოტმა (14.10.1898-08.10.1980) 1928 წელს. ის იყო ფრანგი ვიოლონჩელისტი.

²⁵ ბალთაზარ კლოსოვსკი – (**Balthasar Klossowski**) 29.02.1908-18.02.2001 პოლონელ-ფრანგი მოდერნისტი მხატვარი. მისი ნახატებია: „გიტარის გაკვეთილი“ 1934წ, „შიშველი აწეული მკლავებით“ 1951წ, და ა.შ.

მუსიკალური დარბაზი. ითვლება, რომ სპექტაკლი არ გამოვიდა. არტო მიზანსცენებმა გაიტაცა. ნაკლებად მუშაობდა მსახიობებთან. პრემიერა 6 მაისს შედგა. რეჟისორმა თავად ითამაშა გრაფი ჩენჩის როლი. სპექტაკლი სულ 17-ჯერ ითამაშეს. წარუმატებლობის მიუხედავად, სპექტაკლმა დიდი გავლენა მოახდინა მოღვიანად თეატრალურ ცხოვრებაზე. „ჩენჩის ოჯახზე“ მუშაობისას როჟე ბლენი რეჟისორის დამხმარე იყო. შემდეგ ის თვითონ გახდა რეჟისორი და აბსურდის მრავალი დრამა დადგა. სპექტაკლ „ჩენჩის“ ხმოვანი გაფორმება მაღალ დონეზე იყო შესრულებული. ჟღერდა როჟე დეზორმერას ორიგინალური მუსიკა. გამოყენებული იყო ზარების, მანქანის, ბუნებრივი მოვლენების ხმა. არტო ამ დადგმით მიხვდა, რომ მან ვერ განახორციელა თავისი სისტემა და იდეები.

ამ წარუმატებლობის შემდეგ, ფრანგმა რეჟისორმა მექსიკაში სამოგზაუროდ გრანტი მიიღო. იქ არტო აბორიგენტთა კულტურას გაეცნო. 1936 წლის იანვარში, გამგზავრებამდე რამდენიმე დღით ადრე, რეჟისორმა ჟ. პოლანს შეატყობინა იმ კრებულის საბოლოო სათაური, რომელზედაც მუშაობდა: „თეატრი და მისი ორეული“. არტოს აზრით თეატრის ორეული იყო ცხოვრება.

1936 წლის 30 იანვარს არტო მატარებლით ჩავიდა ჰავანაში და იქიდან მეხიკოში გაემგზავრა. გაზეთები მას სტატიებს უკვეთავდნენ. ის წერდა კულტურაზე, თეატრზე, საზოგადოებაზე. კითხულობდა ლექციებს უნივერსიტეტში. 1936 წლის აგვისტოში გაემგზავრა სიერა ტარაუმარაში, მთიან ადგილზე, სადაც სიერა ტარაუმარას ტომი ცხოვრობდა. რეჟისორმა მონაწილეობა მიიღო ინდიელთა რიტუალში. ეს რიტუალი ეფუძნებოდა და გამოხატავდა იმ მდგომარეობას, რასაც იმ პალეოცინოგენური კაკტუსის წველის გამოყენება იწვევდა, რომელიც აღნიშნულ ტერიტორიაზე ხარობდა. მოგვიანებით, არტომ აღწერა ეს გამოცდილება. წერილი შესულია კრებულში „ტარაუმარა“. არტო ამტკიცებდა რომ მისწვდა ცხოვრების აზრს და მიაღწია თავისუფალი სულის მდგომარეობას.

1937 წელს რეჟისორი საფრანგეთში დაბრუნდა. მალე მან ერთი ხელჯოხი შეიძინა, რომელსაც მისტიკურ ისტორიას მიაწერდა. ის

თვლიდა, რომ ეს ჯოხი ეკუთვნოდა არა მარტო წმინდა პატრიკს, არამედ ლუციფერსა და იესო ქრისტეს.

1937 წლის 14 აგვისტოს არტო ჩავიდა ირლანდიაში. შემდეგ ის გადავიდა ინიშმორის კუნძულზე. იქ მას ძალიან გაუჭირდა ფიზიკურად და მატარიალურად. მან. ა. ბრეტონს და ჟ. პოლანს დახმარება სთხოვა. მოგვიანებით, რეჟისორი ამტკიცებდა, რომ ირლანდიაში წმინდა გრაალი იპოვნა, რომელიც იქ მეფე არტურმა ჩაიტანა. ირლანდიაში არტოს დევნის მანია გაუჩნდა. დუბლინში ღამით მონასტერში შეპარვა სცადა. პოლიციასთან ჩხუბის გამო დააპატიმრეს და რამდენიმე დღე საპატიმროში გაატარა. 29 სექტემბერს არტო გავრში გაემგზავრა. გავრში ჩასვლისას იგი საავადმყოფოში დააწვინეს, როგორც სულით ავადმყოფი.

ფრანგი რეჟისორი წერდა ლექსებს თავის გამოგონილ ენაზე, რომელიც მელოდიკით ინდიელების სიმღერებს ჰგავდა. გერმანელი ნაცისტების შემოსვლის შემდეგ, მეგობრებმა ა. ადამოვმა, ჟ. ლ. ბარომ, პ. ელუარმა, რ. დესნოსმა არტო, სამხრეთ საფრანგეთის, ქალაქ როდეზის ფსიქიატრიულ კლინიკაში გადაიყვანეს. ეს ქალაქი არ იყო ოკუპირებული. საავადმყოფოს ხელმძღვანელობდა ფსიქიატრი და ლიტერატორი გასტონ ფერდერი. ის მიხვდა, რომ რეჟისორი გიჟი არ იყო და ჰალუცინაციებით იტანჯებოდა. ასეთი ტიპის შიზოფრენიას გ. ფედერი პარაფრენიას ეძახდა. არტოს თავისი ოთახი ჰქონდა და თავისუფალი გადაადგილების უფლებით სარგებლობდა. ესწრებოდა საეკლესიო ღვთისმსახურებას. მას საშუალება ჰქონდა ეკითხა, ემუშავა ლიტერატურაში, ეთარგმნა ინგლისურიდან (ძირითადად თარგმნიდა ედგარ პოსა და ლუის კეროლს). ასევე დახატა რამდენიმე გასაოცარი პორტრეტი. ექიმმა გ. ფერდერმა არტოს მდგომარეობის გაუმჯობესებაში დიდი წვლილი შეიტანა. ამ პერიოდში დაწერილი წერილების ნაწილი 1946 წლის აპრილში გამოქვეყნდა კრებულში სათაურით „წერილები როდეზიდან“.

1938 წელს გამოვიდა ფრანგი თეატრის რეფორმატორის წიგნი „თეატრი და მისი ორეული“, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარი. წიგნში შევიდა „სისასტიკის თეატრის“ მანიფესტები, რომლებიც ავტორის არტისტული შეხედულებების გაგებას აადვილებენ. ავტორმა

ამის შესახებ რამდენიმე წლის შემდეგ შეიტყო და თავისი დაბეჭდილი წიგნი პირველად 1945 წლის იანვარში ნახა. ეს იყო მეორე გამოცემა. ეჟი გროტოვსკი – დიდი პოლონელი რეჟისორი – არტოს ძიებებსა და ექსპერიმენტებზე წერდა: „არტომ გააკეთა სწორი დაკვირვება, რომ როგორც ათლეტის, ასევე მსახიობის სხეულში არსებობს რეაქციების მმართველი რაღაც ცენტრი, მოწოდებული გამოხატოს ფსიქიკური მოქმედება ორგანიზმის საშუალებით”²⁶. არტოს ესემ „გრძნობადი ათლეტიზმი” დიდი გავლენა მოახდინა ჟ. ლ. ბაროზე და მისი სამსახიობო თამაშის თეორიის განვითარებაზე. ეს ესე ეფუძნებოდა კაბალის სწავლებას. არტო ავითარებდა სუნთქვისა და გამომხატველი ტექნიკების პრინციპებს, რომლებიც მას საშუალებას აძლევდა შეექმნა ერთიანი რთული სისტემის საფუძველი, რომელშიც თითოეული სუნთქვის სახე ძირითად ემოციურ ფერს შეესაბამებოდა და შემდეგ ისინი შეიძლებოდა უსასრულოდ შეცვლილიყო უთვალავ კომბინაციად.

მოგზაურობების დასრულების შემდეგ, არტომ სიცოცხლის დარჩენილი წლების უდიდესი ნაწილი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში გაატარა. ის იქ აგრძელებდა წერას, ქმნიდა ერთგვარ მაგიურ შელოცვებს, ასტრონომიულ რუკებს. 1946 წელს მეგობრებმა არტო საავადმყოფოდან გამოიყვანეს და პარიზში დააბრუნეს. მეგობრებმა მის დასახმარებლად მოაწვეს აუქციონი პ. პიკასოს, ჟ. ბრაკის, გ. არპას, ფ. ლეჟეს ნახატებით, ა. ჟიდის, ტ. ცარას, პ. ელუარის, ჟ. პ. სარტრის, ფ. მორიაკის წიგნებით. შეგროვილი თანხით ა. არტოსთვის დაიქირავეს ფლიგელი ფსიქიატრიული საავადმყოფოს იერ სურ სენის ეზოში, პარიზის გარეუბანში. „სარა ბერნარის” თეატრში გაიმართა ა. არტოსადმი მიძღვნილი ბენეფისი. მასზე სიტყვით გამოვიდნენ ა. ბრეტონი, შ. დიულენი, ა. ადამოვი, ჟ. ლ. ბარო. ამ უკანასკნელმა წაიკითხა ნაწყვეტები „ჩენჩის ოჯახიდან”. ბენეფიციარი საღამოს არ ესწრებოდა და მისი ხმის ჩანაწერი გამოიყენეს.

რეჟისორს უკანასკნელი თეატრალური ჩანაფიქრი გაუჩნდა. მას სურდა დაედგა ჰენრიხ ფონ კლაისტის „პენტესილეა”. პიესა არის

²⁶ ეჟი გროტოვსკი, თბილისი, „კენტავრი”, 2008წ., გვ.51.

ანტიკურ მითზე, აქილეესისა და ამაზონების დედოფლის სიყვარულზე, რომელიც სიყვარულისა და სიგიჟის, ვნების და ძალადობის ტრაგიკულ ამბად იქცევა. ამავე დროს, ა. არტო ფიქრობდა ტიბეტში მოგზაურობაზე. ეს ყველაფერი ვერ განხორციელდა.

თეატრ ვიე კალამბიერში 1947 წლის 13 იანვარს მოეწყო ა. არტოს სადამო. მას უნდა წაეკითხა პოემები და ახალი წიგნი „დაბრუნება მომო არტოსი“. მარსელურ ჟარგონზე „მომო“ შეშლილს ნიშნავს. დარბაზი სავსე იყო. სცენაზე რეჟისორი დაიბნა. არ შეეძლო დაწერილის წაკითხვა, ხმა უწყდებოდა, სიტყვები არ ისმოდა. მას შეეშინდა მოსალოდნელი დარბაზის სიჩუმის და საკუთარი ხმის. გადააცირავა მაგიდა, დაფანტა ფურცლები, ის ელექტროშოკული თერაპიის სეანსის შემდეგ გამოღვიძების მდგომარეობას გამოხატავდა. დაბნეულობა და შიში აგრესიით შეიცვალა, არტო ველურივით რაღაც ქესტებს აკეთებდა, ყვიროდა. ორი საათი გავიდა, სანამ ძალა და ხმა გამოეღია. ბოლოს სცენიდან გაიქცა. ეს სისატიკის სეანსი იყო.

მკურნალობის პერიოდში ა. არტომ ვან გოგის გამოფენა დაათვალიერა და დაწერა წერილი - „ვან გოგი, ადამიანი მოკლული საზოგადოების მიერ“. წერილი პარიზში 1947 წელს გამოქვეყნდა და კრიტიკის პრიზი დაიმსახურა. ამავე პერიოდში დაწერა „ღმერთის გასამართლება“, რომელიც შეაფასეს როგორც ანტიამერიკული და ანტირელიგიური მოვლენა. რეჟისორმა რადიოში ჩაწერა გადაცემა „დავასრულოთ ღმერთის სამსჯავრო“. ის გამოდიოდა, როგორც ახალი მუსიკის ავტორი. უკრავდა ბარაბანზე, გონგზე, კსილოფონზე და სხვა ინსტრუმენტებზე. მონაწილეობას იღებდნენ როჟე ბლენი და მარია კაზარესი. ა. არტოს ტექსტი იყო აღვირახსნილი, ანტირელიგიური, ეპატაჟური. ის შეურაცხყოფდა ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებებს. 1948 წლის 4 მარტს ა. არტო სწორ ნაწლავის კიბოთი გარდაიცვალა. ბოლო დროს ტკივილის გასაყუჩებლად ნარკოტიკებს მიეძალა. არტო დაკრძალეს ივრ სურ სენის სასაფლაოზე.

ეჟი გროტოვსკი არტოს შემოქმედების შესახებ წერდა: „ის, რასაც არტო გეთავაზობს, საბოლოოდ დაკავშირებულია წარმოსახვასთან, სამსახიობო მოწოდების თავისებურებასთან. რადგანაც მისი ნააზრვეი

იმდენად პოეტურია, რომ მისგან შეუძლებელია გაკეთდეს პრაქტიკული დასკვნები.”²⁷

§2. სისასტიკის თეატრი

ანტონენ არტო თეატრის უდიდესი რეფორმატორი იყო. ის უპირისპირდებოდა თავის თანამედროვე, ერთ ადგილზე გაყინულ, დაშტამპულ თეატრს და ცდილობდა ახალი ფორმები აღმოსავლურ თეატრებსა და სანახაობებში მოეძებნა.

გასართობმა სპექტაკლებმა ევროპული თეატრი ჩიხში შეიყვანა. ა. არტოს აზრით, დასავლური თეატრის პრობლემა ის იყო, რომ ის მხოლოდ სიტყვაზე, პიესაზე იყო მიჯაჭვული. ევროპულ თეატრში ყველაფერი რაც ჭეშმარიტად თეატრალური იყო და რისი გამოხატვაც სიტყვით არ შეიძლებოდა, უკანა პლანზე იყო გადაწეული.

ფრანგი თეატრის რეფორმატორის მოსაზრებით, ნამდვილი თეატრის არსი იმის საწინააღმდეგო იყო, რასაც ევროპულ თეატრში აკეთებდნენ. თეატრში მწერლის დიქტატურა სუფევდა და რეჟისორული გადაწყვეტა მთლიანად მას ემორჩილებოდა. ასეთ თეატრს დიდი ფრანგი რეჟისორი გიჟის, შეშლილის, ანტიპოეტის თეატრს უწოდებდა. ანტონენ არტოს აზრით, თეატრი ტექსტისა და რეალობის პროექცია არ უნდა ყოფილიყო. ადამიანურ-ფსიქოლოგიური თეატრი უნდა შეცვლილიყო რელიგიურ-მისტიკურით. ის გმოხდა ამ პერიოდის თეატრში არსებულ შტამპებს. ის წერდა: „თუ რამე არსებობს ეშმაკისეული და დაწყევლილი, ეს არის ფორმებზე მიჯაჭვება”²⁸. მისი აზრით, მსახიობები ფუნქციურად დაყოფილნი და დაშტამპულნი იყვნენ. არსებობდნენ არტისტები, რომელთაგანაც სცენაზე ქვითინს მოითხოვდნენ ან ისეთები, რომელთაც სცენაზე მონოლოგი უნდა წაეკითხათ.

²⁷ ეჟი გროტოვსკი, თბილისი, „კენტავრი”, 2008წ., გვ.50.

²⁸ Антонен Арто, „Театр и его двойник”, с приложением текста „Театр Серафима”, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис”, Москва, 1993г., ст.12.

ანტონენ არტოს ძალიან კარგად ესმოდა თანამედროვეობისა და თანადროულობის მნიშვნელობა ხელოვნებისთვის და განსაკუთრებით კი ისეთი უნივერსალური სფეროსთვის, როგორიცაა თეატრი. ის ამბობდა, რომ თუ ხალხს ოიდიპოს მეფის თემა აღარ აღელვებდა, ეს პიესის ბრალი იყო და არა მაყურებლის. იგივე ეხებოდა თეატრალურ ფორმებსაც და საჭირო იყო მათი მუდმივი ძიება. ბრმა მორჩილება უკვე გაკეთებულის, მიგნებულის მიმართ, როგორი დიდებულიც არ უნდა ყოფილიყო ის თავის დროზე, თანამედროვეობას აღარ გამოადგებოდა. არტო წერდა: „თუ ეპოქას თეატრი აღარ აინტერესებს და მას ზურგი შეაქცია, ეს იმიტომ ხდება, რომ თეატრმა შეწყვიტა ამ ეპოქის წარმოდგენა“²⁹.

არტო თეატრს მაგიურ ძალასა და მნიშვნელობას ანიჭებდა. ის წერდა: „თეატრი - ეს ერთადერთი ადგილია მსოფლიოში და ჩვენს ხელთ დარჩენილი უკანასკნელი საშუალება, რომელიც საშუალებას გვაძლევს პირდაპირ მივადწიოთ მთლიან ორგანიზმს“³⁰. რეჟისორის განმარტებით, ადამიანი თეატრში ჯერ არარსებულის ბატონი ხდებოდა და მას დაბადებაში ეხმარებოდა.

ფრანგი რეჟისორი ადამიანზე თეატრის ზემოქმედების ძალას შავი ჭირის მოქმედების ძალას უტოლებდა. მისი აზრით, თეატრი ჭირის მსგავსად აბამდა ჯაჭვს არსებულსა და არარსებულს, ბუნებრივსა და ვირტუალურს შორის. ჭირიც და თეატრიც ადამიანებს აჩვენებდნენ თავიანთ თავს ისეთად, როგორებიც ისინი სინამდვილეში იყვნენ. ჭირიც, თეატრის მსგავსად, ხსნიდა ნიღბებს, ააშკარავებდა ტყუილს, სისუსტეს, სიმდაბლეს და აიძულებდა ადამიანებს დაპირისპირებოდნენ ბედისწერას. შავი ჭირით დაავადებული პალუცინაციებით იყო შეპყრობილი, ხოლო მსახიობი – გრძნობებით. ავადმყოფი ავლენდა თავის თავში არსებულ მიკრო პიროვნებებს, რომელთა არსებობის შესახებაც მას წარმოდგენა არ ჰქონდა, ხოლო მსახიობი ამ მიკრო პიროვნებებს თავად ქმნიდა და წარუდგენდა მაყურებელს. არტოს მოსაზრება ემთხვეოდა იტალიელი

²⁹ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.126.

³⁰ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.88.

ფსიქოლოგის, რობერტო ასაჯოლის თეორიას, რომელიც ამბობდა, რომ ადამიანი ქვე პიროვნებებისგან შედგებოდა. ისინი ერთგვარ ნიღბებს წარმოადგენდნენ. ადამიანი მაშინ გრძნობდა თავს კარგად და ჯანმრთელად, როცა ახერხებდა ამ ნიღბების სწორად შერჩევასა და გამოყენებას მოცემულ სიტუაციაში. ადამიანში იყო ნიღბების ბრბო.

ა. არტომ თეატრი საწყისებთან, მისტერიებთან და რიტუალებთან დააბრუნა. ის დიდ ყურადღებასა და მნიშვნელობას ანიჭებდა პირველყოფილ კულტურას და განსაკუთრებით ტოტემიზმს. ის წერდა: „ყველანაირი ნამდვილი კულტურა ეყრდნობა ველურ და პირველყოფილ ტოტემიზმს. ტოტემიზმი მოქმედებს როგორც მსახიობი. ის მოძრაობს და შექმნილია მსახიობისთვის“³¹. ფრანგი თეატრის რეფორმატორი დაინტერესებული იყო ძველი კულტურებით, მისტერიებით, რიტუალებით. ის სპეციალურად სწავლობდა დრუიდების, ინდიელებისა და სხვა ხალხთა ოკულტურ კულტურებს. ფსიქიკური პრობლემების გამო, მას ხმები ესმოდა, აწუხებდა ხილვები, რომლებიც საკუთარ ხელოვნებაში გადაჰქონდა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი ხელოვნება ვიზიონერული იყო, ანუ ხილვებზე იყო აგებული.

ფრანგი რეჟისორი წერდა, რომ ძველი ხალხების გაქრობასთან ერთად, არ ქრებოდა მათ მიერ შექმნილი კულტურა. კულტურას არ ჰქონდა დრო და სივრცე. ის ადამიანის ნერვებით, ზამბარასავით იჭიმებოდა და აუცილებლად იჩენდა თავს. ამ ენერგიის შეცნობას მიუძღვნა მან მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება. მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე ის ისწრაფოდა მიეკვლია სცენის საკუთარი ენისთვის, რომელიც გრძნობის ორგანოებისკენ იქნებოდა მიმართული, რომელიც უესტსა და აზრს შორის შუა გზაზე იარსებებდა. დიდი რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ სიტყვიერ ენას ადგილი უნდა დაეთმო ნიშნების ენისთვის, რადგან ეს უკანასკნელი, თავისი ხასიათიდან გამომდინარე, უშუალოდ ზემოქმედებდა მაყურებელზე.

ა. არტო რეჟისორის შესაძლებლობებს უფრო შორს სწევდა. ის წერდა: „რეჟისორული დადგმა უფრო დიდი ხარისხით წარმოადგენს

³¹ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.9.

თეატრს, ვიდრე ნებისმიერი დაწერილი თუ წაკითხული პიესა“³². თეატრის მთავარ მიზნად რეჟისორი მითების შექმნას მიიჩნევდა. ის თვლიდა, რომ პოეზია და მეცნიერება თეატრში უნდა შეერთებულიყვნენ. მას მიაჩნდა რომ ყველა ემოციას ჰქონდა ორგანული ფუძე და ამ ფუძის გაღიზიანებით ხდებოდა გრძნობის გამოწვევა. მისი ეს მოსაზრება ეხმიანებოდა კ. სტანისლავსკის ქმედითი ანალიზის მეთოდს.

ანტონენ არტოზე დიდი გავლენა მოახდინა ბალის თეატრის წარმოდგენის ნახვამ, რომელიც პარიზში გასტროლებით იყო ჩასული 1931 წელს. ბალის თეატრი ანუ ბალიური ცეკვა ესაა სანახაობა მრავალრიცხოვანი შემსრულებლებით, რომლებიც ეროვნულ კოსტიუმებში არიან გამოწყობილნი. ამ თეატრალიზირებული სანახაობის საერთო აზრი ეფუძნება მარადიულ ომს სიკეთესა და ბოროტებას შორის. ყველაზე პოპულარული ცეკვაა „კეჩაუ“, რომელსაც მზის ჩასვლისას ტაძარ ულუვატუსთან დაახლოებით 150 მოცეკვავე ასრულებდა. ისინი ახდენდნენ „რამაიანას“ ეპოსის - სიყვარულის ამ უკვდავი ინდური ამბის ეპიზოდის ილუსტრირებას. ბალიელები თეატრს თავის მაღალ მნიშვნელობას უბრუნებდნენ. სწორედ ამ სანახაობის ნახვის შემდეგ დაიწყო ა. არტომ ახალ ფორმებზე ფიქრი. ფრანგმა რეჟისორმა მანამდე არაფერი იცოდა ბალის შესახებ, რომელიც ერთი პერიოდი ჰოლანდიის კოლონია იყო. როცა მან ჰოლანდიურ პავილიონში ბალის ცეკვები ნახა, მან ის თეატრი დაინახა, რომლის შექმნაც სურდა. მისთვის ბალიური ცეკვები სამაგალითო თეატრალური ენის გამოხატვა იყო, რომელიც მსახიობის სხეულს და არა სიტყვას ემყარებოდა. არტო წერდა: „აღმოსავლურ თეატრში არაა სიტყვიერი ენა. არის ქესტების, პოზების, ნიშნების ენა, რომელიც მოქმედებაში ისევე ნათლად გამოხატავს აზრს, როგორც სიტყვიერი ენა“³³.

ა. არტომ შექმნა „სისასტიკის თეატრი“, რომელსაც მან ორი მანიფესტი მიუძღვნა. ეს მანიფესტები ჩვენ წარმოდგენას გვიქმნიან მის შემოქმედებით მრწამსზე. ის მიიჩნევდა, რომ თეატრის არსებობა

³² Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.42.

³³ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.130.

შეუძლებელი იყო სისასტიკის გარეშე, რომელიც სპექტაკლის ფუძეშივე არსებობდა. რეჟისორი წერდა „ერთადერთი რამე რაც ნამდვილად მოქმედებს ადამიანზე, ეს არის სისასტიკე“³⁴.

სისასტიკეში არტო არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობდა სისხლს, სადიზმს და ა.შ. ეს იყო მისი თეატრის მეტაფორული ფორმულირება. სისასტიკის თეატრი ყურადღებას ამახვილებდა მასობრივ სანახაობაზე. ისინი ყურადღებას უთმობდნენ ცნობილ გმირებს, საშინელ დანაშაულებს, ზეადამიანურ თავგანწირვას. ისინი აპირებდნენ ცნობილი ისტორიულ და კოსმიური მასშტაბის თემებზე კონცენტრირებას. თეატრს უნდა მიეცა მაყურებლისთვის ყველაფერი ის, რისი პოვნაც შეიძლებოდა სიყვარულში, დანაშაულში, ომსა თუ სიგიჟეში. ფრანგმა რეჟისორმა კარგად იცოდა, რომ სცენიდან ნაჩვენები დანაშაული ადამიანისთვის უფრო შემზარავი იყო და ზემოქმედების უფრო დიდი ძალა ჰქონდა.

ა. არტო და მისი დასი სპექტაკლებს ცნობილი თემების, ფაქტებისა და ნაწარმოებების გარშემო ქმნიდნენ. სისასტიკის თეატრი დაფუძნებული იყო პირველ რიგში სანახაობაზე, რომელშიც დასმა შეიტანა სივრცის ახალი აღქმა და სივრცეს ყველა ხედვის კუთხით, სიღრმითა და სიმაღლით იყენებდა. ეს თეატრი დაუბრუნდა გამოცდილ მაგიურ საშუალებებს ადამიანის გრძნობებზე ზემოქმედების მოსახდენად. სპექტაკლებში წინ წამოსწიეს მოვლენები და არა ადამიანები.

სისასტიკის თეატრში მაყურებელი და მსახიობები ერთ სივრცეში იყვნენ მოქცეულნი. არ არსებობდა სცენისა და დარბაზის გამყოფი ბარიერი. სპექტაკლი თამაშდებოდა მაყურებლის გარშემო. ხმოვანი და ვიზუალური ეფექტები მთელ დარბაზში ვრცელდებოდა. თეატრში დაცული იყო სიმაღლისა და სიღრმის განსაკუთრებული პროპორციები. შენობის კედლები იყო სადა, ყოველგვარი მორთულობის გარეშე. მაყურებელთა სკამები იატაკზე დამაგრებული არ იყო და მაყურებელს შეეძლო საკუთარი სურვილის მიხედვით მოერგო სკამი. მოქმედება მთელ დარბაზში იყო გაშლილი. სცენაზე არსებობდა ერთი ცენტრალური ადგილი, რათა, საჭიროების შემთხვევაში, მოქმედება ამ წერტილში

³⁴ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.92.

შეკრულიყო და შემდეგ ისევ გაშლილიყო. დიდი ყურადღება ექცეოდა ვიზუალურ ეფექტებს, წვიმისა თუ ჭექა-ქუხილის ილუზიის შექმნას. სპექტაკლში დიდი ადგილი ეთმობოდა მასიურ სცენებს. სისასტიკის თეატრის სპექტაკლებში მანეკენს, დიდ ნიღბებს, უჩვეულო ზომის საგნებსა და მსახიობს თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭებოდათ.

დეკორაციის როლს სისასტიკის თეატრში იეროგლიფური პერსონაჟები ასრულებდნენ, გამოიყენებოდა სარიტუალო კოსტუმები, 10-მეტრიანი მანეკენები, ადამიანის სიმაღლის მუსიკალური ინსტრუმენტები და გაურკვეველი დანიშნულების საგნები.

მუსიკალურ გაფორმებისთვის ის მივიწყებულ ძველ ადმოსავლურ ინსტრუმენტებს იყენებდა. ზოგ ინსტრუმენტს ის თავად ქმნიდა. ასევე არამუსიკალური დანიშნულების საგნებით ფრანგი რეჟისორი ქმნიდა სხვადასხვა ხმაურს. ის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იმ ვიბრაციას, რომელსაც ეს საგნები გამოსცემდნენ. მისთვის მეორეხარისხოვანი იყო თვითონ ამ მუსიკის შინაარსობრივი თუ მელოდიური მხარე.

თეატრის რეფორმატორი დიდ ყურადღებას უთმობდა სცენის განათებას. ის სწავლობდა სინათლის ზემოქმედებას ადამიანის სულზე, ეძიებდა განათების ახალ ხერხებს, ახალ ფერებს. სინათლეს უნდა შეექმნა მაყურებლისთვის ირეალურის, ილუზიის განცდა. სინათლეს უნდა გადმოეცა სითბო, სიცივე, შიში, მრისხანება და ა.შ.

ერთის მხრივ, მის თეატრში მსახიობი პირველხარისხოვანი კომპონენტი იყო – მის თამაშზე იყო დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება – და, ამავე დროს, ის იყო მეორეხარისხოვანი ელემენტიც, რადგან „სისასტიკის თეატრში“ არტისტს ყველანაირი პირადი ინიციატივა ეკრძალებოდა. სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო მთლიანად დაშიფრული, თითქოს რაღაც ახალ ენაზე „დაწერილი“. ამის წყალობით, სანახაობაში არ დაიკარგებოდა არცერთი მოძრაობა და ყველა მოქმედება ერთიან რიტმს დაექვემდებარებოდა.

ა. არტოს თეატრალურ ენაში სიტყვა შელოცვად იყო ქცეული. ის იყენებდა ხმის შინაგან ვიბრაციებს, იმეორებდა რიტმებს, ისწრაფოდა გრძნობათა განწმენდისკენ. იყენებდა ცეკვას, მიმიკას. თეატრის რეფორმატორი წარმოაჩენდა და ათავისუფლებდა ქესტის ახალ

ღირიზმს, რომელიც აღმატებოდა სიტყვის ღირიზმს. ფრანგი რეჟისორის აზრით, თეატრს ეჭვქვეშ უნდა დაეყენებინა თავად ადამიანი, მისი წარმოდგენა რეალობაზე და მისი პოეტური ადგილი ამ რეალობაში ანუ თეატრს ადამიანისთვის აზროვნების, საზრისისა და ჭეშმარიტების ძიების ბიძგი უნდა მიეცა.

მიუხედავად იმისა, რომ ა. არტო უარს ამბობდა წარსულის შედევრებზე, მისი ნეგატიური დამოკიდებულება ისტორიულ კოსტიუმებზე არ ვრცელდებოდა. ის იყენებდა კოსტიუმებს, რომელთაც თავის დროზე რიტუალური დანიშნულება ჰქონდათ.

ა. არტო სისასტიკეზე წერდა: „სრულიად შეცდომით ანიჭებენ სიტყვა სისასტიკეს სისხლიანი სისასტიკის მნიშვნელობას და უმიზეზო მისწრაფებას ფიზიკური ტკივილის მიყენებისაკენ. სისასტიკე, პირველ რიგში, გამჭვირვალეა. ეს არის რაღაც მაგარი მიმართულების მსგავსი. ესაა დამოკიდებულება აუცილებლობასთან. არ არსებობს სისასტიკე გაცნობიერების გარეშე და სინდისის გარეშე. სწორედ ეს გაცნობიერება განახორციელებს ყველა ცხოვრებისეულ მოქმედებას, რომელსაც ის სისხლის ფერს ანიჭებს. მე ვიყენებ სიტყვა „სისასტიკეს“ სიცოცხლის წყურვილის მნიშვნელობით, კოსმიური სიმკაცრისა და მკაცრი აუცილებლობის მნიშვნელობით“³⁵.

მისი აზრით, თეატრს იმ ყველაფრისთვის უნდა გაესვა ხაზი, რაც მას ტექსტისგან, აღწერილობითი საშუალებებისგან განასხვავებდა. უესტს თავის თეატრალურ ენაში ის მთავარ პრინციპად მიჩნევდა. უესტი ამ ენის აღფა და ომეგა იყო, რომელიც თავის თავში შელოცვის მაგიას ატარებდა. მის სპექტაკლებში დიალოგი იქმნებოდა პირდაპირ სცენაზე, ყოველგვარი წინასწარი მომზადების გარეშე და დაკავშირებული იყო სცენის სხვა საგნებთან, პოზებთან, ნიშნებთან. ფრანგი რეჟისორის მიზანი იყო, რომ თეატრი კვლავ გამხდარიყო ნამდვილი ცოცხალი მოქმედება.

³⁵ Антонен Арто, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, „Мартис“, Москва, 1993г, ст.111.

თავი III

ადმოსავლური თეატრის ელემენტების ძიება-გამოყენება პიტერ ბრუკის მიერ

პიტერ სტეფან პოლ ბრუკი დაიბადა 1925 წლის 21 მარტს, ლონდონში. მისი მშობლები, საიმონ ბრუკი და იდა იანსენი, ებრაელი ემიგრანტები იყვნენ. პ. ბრუკმა განათლება გრემშემის სკოლაში და ოქსფორდის მაგდალენას კოლეჯში მიიღო. თავისი პირველი სპექტაკლი „დოქტორი ფაუსტუსი“ დადგა 1943 წელს, ლონდონში, თეატრში „ჩირაღდანი“. ამას 1945 წელს მოჰყვა შანტეკლერის თეატრში განახლება სპექტაკლისა „ჯოჯოხეთური მანქანა“. 1947 წელს პ. ბრუკი სტრათფორდ ეივონში დამხმარე რეჟისორად სპექტაკლზე „რომეო და ჯულიეტა“ და „სიყვარულის უშედეგო შრომა“ წავიდა. 1950-იანებში მან უკვე პოპულარობა და რეპუტაცია მოიპოვა. ის სპექტაკლებში აკავებდა ისეთ მსახიობებს, როგორებიც იყვნენ: ლ. ოლივიე, პ. სკოფლდი... ის დგამდა უილიამ შექსპირს, ჟან ანუის, ტომას ელიოტს, ქრისტოფერ ფრაის, ფრიდრიხ დიურენმანტსა და ჟან ჟენეს. ის ცნობილია თავისი სპექტაკლებით: „მეფე ლირი“ (1962 წ.), „მარატ სადი“ (1964 წ.), „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1970 წ.), „მაჰაბხარატა“ (1985 წ.)...

1947-50 წლებში, ის იყო ხელმძღვანელი კოვენტ გარდენ ოპერის და დადგმული ჰქონდა სპექტაკლები: ჟან ანუის „ბეჭედი მთვარის გარშემო“, ქრისტოფერ ფრაის „წყვდიადში საკმაო სინათლეა“, ჯონ ვიტინგის „პენი სიმღერისთვის“. მათ შორის იყო წინააღმდეგობრივი სპექტაკლი შტრაუსის „სალომეა“. დეკორაცია გააკეთა სალვადორ დალიმ. ამ სპექტაკლის გამო რეჟისორი გაუშვეს კოვენტ გარდენის ხელმძღვანელობიდან.

პ. ბრუკის ნამუშევრები ე. გროტოვსკის, ბ. ბრესტის, კ. კოვიცის, გ. ი. გურჯიევის, ე. გორდონ კრევისა და ს. დევისის თეორიებითა და ექსპერიმენტებით იყო შთაგონებული. ის ავანგარდს თავისი კარიერისა და შემოქმედების გვიან პერიოდში დაუკავშირდა. მეორე მსოფლიო ომის

შემდეგ ცნობილი გახდა თავისი ბრწყინვალე, საყოველთაოდ აღიარებული შექსპირისეული სპექტაკლებით.

1950-იანების ადრეულ წლებში, ჟ. ანუიმ და ქ. ფრაიმ ირწმუნეს და თავიდან გაეცნენ პოეზიას ნატურალისტურ თანამედროვე თეატრში. ჟ. ანუის და ჟ. კოკტოს გავლენით მივიდა პ. ბრუკი თეატრის არავერბალურ პოეტურობამდე, უსიტყვო თეატრის პოეზიის კონცეფციამდე. ამ თეატრში სცენები ისე იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული, როგორც ლექსში სიტყვები. ასეთი იდეა და კონცეფცია ანალოგიურია ჟ. ლ. ბაროს იდეალისა „ტოტალური თეატრი“. პ. ბრუკის კავშირი ჟ. ლ. ბაროსთან თვალნათელია. ამ უკანასკნელმა დაიწყო თავისი „ხალხთა თეატრი“, როგორც ლოგიკური გაგრძელება თავისი ტოტალური თეატრისა. ის ამ თეატრს ხედავდა შეხვედრის ადგილად, სადაც ტრადიციები შორეული აღმოსავლეთისა – ბუნრაკუ, ნო, კაბუკი – თანამედროვე ექსპერიმენტებს შეიძლებოდა შერწყმოდა და გაემრავალფეროვნებინა ისინი. ორივე მისდევდა ავანგარდის თეატრის კვლევას და თან აგრძელებდა კლასიკურ ნაწარმოებებზე მუშაობას. პ. ბრუკი დაუბრუნდა უ. შექსპირს, ა. ჩეხოვს, ოპერას – ბიზეს „კარმენი“. ამავე დროს ის ეძებდა მითიურ თეატრს, რომელიც დრამას თავის საწყის ფესვებთან დააბრუნებდა. ორივე რეჟისორი უარყოფდა თეატრალურ სტატუსს ქვოს, როგორც „კულტურული ნაგვის გროვას“. პ. ბრუკი ასევე უარყოფს ნატურალიზმს, ყველა რეჟიმის მიერ მიღებულ, აღიარებულ ხელოვნების ჟანრს.

1950-იანებში ბრუკს პირობითობის ზღვრის დანგრევას აბრალებდნენ. ამ პერიოდში ბრუკმა დადგა „სკანდალური“ ამერიკული პიესები, როგორებიცაა ა. მილერის „ხედი ხიდიდან“ (ცნობილი ჰომოსექსუალური კოცნით), ტ. ვილიამსის სისხლის აღრევის მოტივებით გაჯერებული პროვოკაციული „კატა გახურებულ თუნუქის სახურავზე“.

რეჟისორზე დიდი გავლენა მოახდინა ანტონენ არტოს ნამუშევრებმა და მისმა იდეებმა სისასტიკის თეატრზე. ბრუკმა 1964 წლის სეზონს „სისასტიკის თეატრის“ სეზონი უწოდა. ბრუკი და მისი თანამოაზრე, ჩარლზ მაროვიცი, შოკური ეფექტებით, ყვირილით, მაგიური ფორმულებით, ნიღბებით, სიმბოლური გამოსახულებებითა და რიტუალური კოსტიუმებით, სპექტაკლში განსაკუთრებული პოეტური

ვითარების შეექმნას, ირაციონალური ტრანსცედენტური გამოცდილების მიღწევას ცდილობდნენ. სიცხისა და სიცივის შეგრძნებების აღძვრისათვის, ისინი განათების ცვლილებას იყენებდნენ. მათ სურდათ სხვადასხვა მოქმედება სხვადასხვა ადგილას წარმოედგინათ, წყვეტილი ფიზიკური რიტმები შეექმნათ, რომელთა კულმინაცია მოძრაობის პულსაციას გაჰყვებოდა. განსაკუთრებული ატმოსფეროს შესაქმნელად ისინი ყველასათვის ნაცნობი და ერთი შეხედვით უმნიშვნელო მოვლენების, შეგრძნებების, მდგომარეობებისა და ფაქტორების გამოყენებას ცდილობდნენ.

ჩ. მაროვიცი პიტერ ვაისის პიესის მიხედვით „მარატ სადს“ არტოსთან მისტიკურად დაკავშირებულად თვლიდა. არტომ არამარტო დაიმოწმა დე სადი თავის „სისასტიკის“ განმარტებაში, არამედ თავადვე ითამაშა სადის როლი აბელ ჰანსის ფილმში „ნაპოლეონი“. ბრუკმა ვაისის „მარატ სადის“ დადგმისას ყურადღება გაამახვილა ტექსტის „არტოსეულ“ ასპექტზე. სპექტაკლზე მუშაობისას, როგორც მოსამზადებელი პერიოდის ნაწილი, მსახიობთა ჯგუფს რეჟისორ ჟან როუქის დოკუმენტური ფილმი აჩვენეს. ფილმი ნიგერიულ საკულტო რიტუალებს ასახავდა. ამ რიტუალის მონაწილეები „ველური სიგიჟის“ უკიდურეს მდგომარეობას აღწევდნენ. ეს ფაქტი პრიმიტივიზმისადმი რეჟისორის ინტერესის მაჩვენებელია. სპექტაკლზე ფსიქიურად დაავადებული ავადმყოფები წინა რიგებში მოათავსეს. სამსახიობო თამაში პათოლოგიურ სიმპტომებს შეიცავდა. ის სხვადასხვა სნეულებით დაავადებულებს ასახავდა. ეს ეგზოტიკურობის გროტესკული ფორმა იყო. ის ენათესავებოდა არტოსეულ სიგიჟეს და ეხმიანებოდა სხვადასხვა ავანგარდული ხელოვნების მიერ სიგიჟედ მიჩნეულ მდგომარეობებს. საგიჟეთის ხატება მოქმედებაში მთავარი იყო. აჩვენებდნენ სადს - თუ როგორ აწყობდა ის თავის საკუთარ გართობას, მის ურცხვ და კონვულსიურ ისტერიას, ის მაყურებელში გადავარდნით იმუქრებოდა და ა.შ. პერსონაჟის გიჟური მოქმედებები მხოლოდ სცენის მმართველის შემოსვლით ჩერდებოდა. ეს სპექტაკლს მაყურებლისთვის ფსიქოთერაპიის

სასტიკ სახედ აქცევდა, ეს იყო LAMDA³⁶-ს მიერ განხორციელებული ექსპერიმენტი მაყურებელთან ურთიერთობაზე. მაყურებლები ხან მოქმედების არეალის შუაში ექცეოდნენ, ხან კი მსახიობებს უცვლიდნენ ადგილებს.

იგივე ტექნიკა გამოიყენეს სპექტაკლში „US“ (1966წ.). სპექტაკლი აჩვენებდა ომით დამახინჯებულ ვიეტნამს. მსახიობებს თავები ქაღალდის ჩანთებით ჰქონდათ დაფარული. ბორძიკითა და კენესით დადიოდნენ მაყურებლებს შორის და დახმარებას ითხოვდნენ. ეს სპექტაკლი სიმბოლიზმისა და პოლიტიკური აქტუალობის წარუმატებელ აღრევად მიიჩნიეს და რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ აკრძალეს. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლმა ზუსტად გამოხატა ის იდეა, რაზეც იყო კონცენტრირებული. ის იყო თავდასხმა თვითკმაყოფილ, კომფორტით უზრუნველყოფილ, ომში არმყოფ ბრიტანულ საზოგადოებაზე. „US“ იყო გაჯერებული „სისასტიკით“.

პ. ბრუკის მისწრაფება გამარტივებისა და ესთეტიზმისკენ, ენის ფარგლებს მიღმა გასვლისა და მაყურებლის მოქმედებასთან დასაკავშირებლად უფრო სწორი გზების ძიების მცდელობა, პირობითი დრამის ზოგიერთ შესანიშნავ ინტერპრეტაციაში გამოჩნდა. ამის მაგალითია ბრუკის სპექტაკლი „ზაფხულის დამის სიზმარი“ (1970წ.), რომელიც მან შექსპირის სამეფო თეატრში დადგა. ამ სპექტაკლმა, სხვა სათეატრო ექსპერიმენტებთან ერთად, ასევე მოამზადა ტრამპლინი რიტუალური თეატრის ძიებისთვის. ბრუკი მსახიობებს ინტენსიურად ამეცადინებდა იმპროვიზაციულ სავარჯიშოებში და ცდილობდა შეეცვალა ან გაეძლიერებინა თავდაპირველი იმპულსები, რომლებიც იღო ფიზიკური მოძრაობის ცენტრში. ის ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა აკრობატიკის ლექსიკონი. ეს მან ცირკის ესთეტიკასა და მეტაფორაში განახორციელა. სიტყვები ხმებადვე შემცირდა, საპირისპირო პერსონაჟები, სამყაროები და სივრცეები პიესაში ერთმანეთს დაუახლოვდა, დაემსგავსა, თეხევისი, იმავე დროს, ობერონი იყო და იპოლიტა – ტიტანია. ჰერმია იძულებული ხდებოდა, რომ სცენიდან

³⁶ LAMDA – ლონდონის მუსიკისა და დრამატული ხელოვნების აკადემია.

მაყურებლის დარბაზში გადასულიყო. ბოლოს მსახიობები მაყურებლის დარბაზიდან გადიოდნენ. ისინი დამსწრეებს მიმართავდნენ: „მომეცი შენი ხელები, თუ ჩვენ მეგობრები ვართ” და მაყურებლებს ხელს ართმევდნენ. ფერიები მოქმედებდნენ როგორც სცენის მუშები, მოჰქონდათ რეკვიზიტი ან ქმნიდნენ გარემოს შეყვარებულთათვის და ხეების ფორმას იღებდნენ. ყველაფერი აკრობატული და სიტყვიერი მოქმედების საკომუნიკაციო სივრცეში ჩაძირვას ემსახურებოდა. უ. შექსპირის პოეზიის სიღრმეებში ბრუკმა ტოტალური ანარქიისა და ველური მხიარულების „საიდუმლო პიესა” გამოააშკარავა, სადაც სულები პრიმიტიულ სიმხეცეს აფრქვევდნენ, რომელიც ყველას შეეხო, ვინც კი მათთან კონტაქტში შევიდა.

შეიძლება ითქვას, რომ „ზაფხულის ღამის სიზმარში” პ. ბრუკი გ. მეიერჰოლდისა და კომედია დელ არტეს, ცირკისა და 1960-იანი წლების რადიკალური თეატრალური ჯგუფების ესთეტიკის საფუძვლებს ეყრდნობოდა. სცენა გარშემორტყმული იყო სამი მხრით თეთრი შეულამაზებელი კედლებით, რომლებიც ორი, ერთმანეთთან ახლოს მდგომი უკანა ხილული კარებით იყოფოდა. ტყე წარმოდგენილი იყო თავისუფლად ხვეული მეტალის წკირებით, რომლებიც ანკესებზე იყო მიმაგრებული. ფრენა სრულდებოდა ტრაპეციებით, რომლებიც დაბლა ეშვებოდა და მაღლა იწეოდა სხვადასხვა სიმაღლეზე. მსახიობების უმეტესობას კომბინიზონი ეცვა. ტექსტს შენარჩუნებული ჰქონდა თავისი პოეტური ღირებულება. ამ ამბავმა და შემოქმედებითმა ფანტაზიამ პ. ბრუკი თავისი დროის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ და პატივსაცემ რეჟისორად აქცია.

„ზაფხულის ღამის სიზმარის” მხატვრული ესთეტიკა და გამოცდილება დაკავშირებულია რეჟისორის შემდგომ დადგმებთან – სენეკას „ოიდიპოსთან” და უ. შექსპირის „ქარიშხალთან”. ორივე 1968 წელს დაიდგა.

პერსონაჟებმა ახალი თვალთახედვის არე შეიძინეს. ეს არე მათ საშუალებას აძლევდა სიცარიელეში დაენახათ. „ქარიშხალში” პროსპეროსა და კალიბანის ვარჯიშის სცენა, პერსონაჟებს ერთი პიროვნების ორ მხარედ წარმოადგენდა. სპექტაკლი ადამიანის ბუნების

ანარქიული და პრიმიტიული მხარის ძიებად იქცა. სენეკას „ოიდიპოსის“ და არა სოფოკლეს ჰუმანისტური „ოიდიპოსის“ არჩევამ ხაზი გაუსვა ძალადობისა და ცხოვრების ირაციონალურ მხარეს. ოიდიპოსის მოსამზადებლად რეჟისორმა მსახიობებს პრიმიტიული კულტურების ადგილობრივი რიტუალების ჩანაწერები გააცნო. მან არტისტებს მოსთხოვა თავიანთი გამოთქმის განსაკუთრებული სუნთქვითი მეთოდით მოდელირება გაეკეთებინათ, რომელსაც ცერემონიალური და სარიტუალო მიზნებისთვის გამოიყენებდნენ. რეჟისორი ბევრს ლაპარაკობდა იმაზე, თუ რა იყო ოიდიპოსის საწყისი, ჩვეულებრივი ფესვი. ეს იყო რიტმი, ხმის გამოყენება და აგზნების გამოწვევა. ყველა ეს არაჩვეულებრივად მიესადაგებოდა პ. ბრუკის იდეას თეატრისა, როგორც რიტუალისა. მაგრამ მათ არ სურდათ რაიმე რიტუალის ზუსტი კოპირება, ასე რომ, მათ თავიანთი, საკუთარი რიტუალი შექმნეს. დაიწყეს სუნთქვით. ამ შემთხვევაში რეჟისორი გაჰყვა ჟ. ლ. ბაროსა და როჯერ ბლენს, რომელთაც დადგმული ჰქონდათ „მედეა“ და „თიესტე“. პ. ბრუკის „ოიდიპოსს“ სისასტიკის თეატრის განსხეულებად მიიჩნევენ. მან თემატურად გამოიყენა ა. არტოს მეტაფორა. სპექტაკლი აიგო ჭირით განადგურებული ქალაქის ამბავზე. ტედ ჰიუსის ტექსტი თებესა და ვიეტნამში სისხლისღვრებს შორის პარალელს ავლებდა. ერთმანეთს ედარებოდა თანამედროვე აგნოსტიციზმი და სენეკას რომი, სადაც ოფიციალურმა რელიგიამ ადამიანების პირად მრწამსზე ყველანაირი გავლენა დაკარგა და რელიგიას მისტიციზმისა და ნახევრად სამეცნიერო ჰუმანიზმის ნაზავი ჩაენაცვლა. დასკვნითი ბაქსური ცეკვა გამოძერწილი იყო მაორი ჰაკაზე, აგრესიის გამომხატველ რიტუალზე, რომელიც სიმბოლურად მტრის დაშლას ასახავდა. საუბარი სხვადასხვა პრიმიტიული ტომის სიმღერებზე იყო აწყობილი. მათ შორის იყო სიმღერები აფრიკელი შამანების, ტიბეტელი ბერებისა და სამხრეთ ამერიკელი ინდიელების. სტილიზებულ ემოციურ გავლენებს ძლიერი და არაწესიერი სუნთქვის რიტმით აღწევდნენ. მთავარი მსახიობების მოძრაობები იყო განყენებული, თავისუფალი გრძნობებისა და ემოციური კონტაქტისაგან.

სპექტაკლის ვიზუალური სახე უკიდურესი უბრალოებით გამოირჩეოდა. მსახიობებს ეცვათ მსუბუქი კოსტიუმები და შავი, მრგვალი ყელიანი ჯემპრები, ისინი იდგნენ ცარიელი ოქროს კუბის შიგნით, რომელიც იყო სცენის შუაში. კუბისგან მოქმედების კულმინაციურ მომენტებში დამაბრმავებელი სინათლე ირეკლებოდა. ეს შთაბეჭდილება სიცარიელისა პროტაგონისტის სტატიური უძრავობით იყო გაძლიერებული. მთავარ როლში იყო ჯონ გილგუდი. ოიდიპოსის მთელი ოთხგვერდიანი სიტყვა გადმოცემული იყო ერთ ემბლემურ მოძრაობაში მკლავების ზეცისკენ აპყრობით. ეს განყენებულობა კომპენსირებული იყო ემოციური ხმოვანი ეფექტებით, რომლებიც ქოროდან მოდიოდა. გუნდი განლაგებული იყო დარბაზის მთელ პერიმეტრზე. ისინი იმეორებდნენ პროტაგონისტის სიტყვებს, რათა ექოსებური სიმღერები შეექმნათ, რომლებიც სწრაფი რიტმული სუნთქვით იმღერებოდა და ჭირის აღწერას თან ერთვოდა. სიტყვებს ყმუილით უსვამდნენ ხაზს. რიტუალურად ირტყამდნენ მკერდში ხელს ოიდიპოსის მიერ საკუთარი თავის დადანაშაულების დროს. LAMDA-ს ექსპერიმენტის დროს, პ. ბრუკმა და ჩ. მაროვიცმა აღმოაჩინეს, რომ სახის გამომეტყველება ხმის დაწოლის ზემოქმედებით იაპონურ ნიღბებს დაემსგავსა. ოიდიპოსის რეპეტიციებზე სავარჯიშოები განვითარებული იყო ტაი კის ტექნიკით. სიმძიმის ძალას იყენებდნენ როგორც ენერგიის ერთადერთ წყაროს, რომ მოძრაობის შემცირებისათვის მიედწიათ. გამოსატვის შემცირება აუცილებელ მინიმუმამდე ახასიათებს პ. ბრუკის ყველა ექსპერიმენტს CIRT³⁷-ში.

პირველად განზრახვა თეატრალური ენის კვლევისა, გაჩნდა შექსპირის სამეფო თეატრის აღმოსავლეთ ევროპაში გასტროლების დროს, სადაც „ღირი“ აჩვენეს. მაყურებელს ინგლისური საერთოდ არ ესმოდა. პ. ბრუკმა შენიშნა, რომ კულტურული ან ლინგვისტური კონტექსტები მოქმედებენ როგორც ბარიერები და ღრმა უნივერსალური დონის კომუნიკაციას აფერხებენ. მან გადაწყვიტა და დაიწყო გამოკვლევა იმ პირობებისა და მდგომარეობების, რომლითაც თეატრს პირდაპირ შეეძლო საუბარი. მას გაუჩნდა კითხვა, რა პირობებია საჭირო,

³⁷ CIRT-თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

რათა ის, რაც ხდება თეატრალურ გამოცდილებაში, რაც აღმოცენდება მსახიობში, მიღებულ და გაგებულ იქნას მაყურებლის მიერ გაზიარებული კულტურული ნიშნებისა და სიმბოლოების დახმარების გარეშე. სწორედ ამ ამოცანამ განაპირობა პ. ბრუკის დასის საერთაშორისო შემადგენლობა. ამ დასში შედიოდნენ მსახიობები იაპონიიდან, აფრიკიდან, სპარსეთიდან, ესპანეთიდან, საფრანგეთიდან, ბრიტანეთიდან და აშშ-დან. ეს იყო ასევე მიზეზი მათი აფრიკაში მოგზაურობისა. ეძებდნენ მაყურებელს, რომელსაც თხრობის გააზრება აკლდა. ეს ნიშნავდა კომუნიკაციის ტრადიციული პრიორიტეტების უკან დახევას, მეორადი ელემენტების - უესტის, ტონის, ხმის დინამიკის ან მოძრაობის მნიშვნელობისა და დატვირთვის ამაღლებას, რაც გამომსახველობით ექსპრესიას ზრდის. პ. ბრუკი აქცენტს აკეთებდა ინდივიდუალური მსახიობის ჯგუფში ინტეგრირებაზე. ის ფიქრობდა, რომ ექსპრესიული ფორმები, შექმნილი კოლექტივის მიერ, დაუპირისპირდებოდა არქეტიპების უნივერსალურობას. ამის უკან იდგა ნახევრად მისტიური რწმენა სხეულის მეტაფიზიკური მნიშვნელობისა, როგორც „ორგანული ფესვის“, რაც აერთიანებს ყველა ადამიანს.

მათი მუშაობა ეფუძნებოდა იმ ფაქტს, რომ ადამიანის გამოცდილების ზოგიერთი სიღრმისეული მხარე შეიძლება გამოჩნდეს ხმაურებით და ადამიანის სხეულის მოძრაობით. ეს არის გზა, რომელიც არხევს და ახმთანებს ერთსა და იმავე სიმს ნებისმიერ დამკვირვებელში, მიუხედავად მისი კულტურული და რასული მდგომარეობისა. სხეული იქცევა სამუშაო წყაროდ და მასალად. პ. ბრუკმა კონცენტრირება გააკეთა ე.წ. „დამარხულ“ თემებზე - სოციალურ ექსპლოატაციაზე, ძალადობაზე, ინცესტზე, სექსუალურობასა და რევოლუციაზე და აქცია ისინი ადამიანის გამთლიანებული მდგომარეობის გამომსახველ უნივერსალურ ფორმულებად.

„ქარიშხალში“ ცარიელი სცენა მაყურებელთა დარბაზის შუაში მოაწვევს. ზოგი მრავალდონიან ცვალებად ფიცარნაგზე იჯდა, რომელსაც წინ მიაქანებდნენ და რომელზეც მსახიობები ძვრებოდნენ, ქანაობდნენ და რთულ გიმნასტიკურ ვარჯიშებს აკეთებდნენ. მაყურებლებს ასევე უბიძგებდნენ, რომ შერეოდნენ მსახიობებს თამაშის

ტექნიკის „დახურულ სიტუაციებში“. დასაწყისში ორი მსახიობი „სარკის“ სავარჯიშოს ასრულებდა. ისინი ერთმანეთს უყურებდნენ და ერთმანეთის მოძრაობებს იმეორებდნენ. ამან არტისტსა და დამკვირვებელს უნიკალური კომუნიკაციისა და უკურეაქციის სახე შეუქმნა. ყოველი მოქმედება იწვევდა საპასუხო რეაქციას, რაც შემდეგ ასევე იწვევდა მომდევნო მოქმედებას. კულმინაციური იყო მასიური სცენა გადაყირავებულ პირამიდაზე, რომელიც პროსპეროს წაბილწული სხეულით შეიქმნა, ეს იყო ფსკერის მწვერვალი და გამარჯვებული კალიბანი იდგა თავში.

LAMDA-ს ექსპერიმენტი იყო „ჰამლეტის კოლაჟი“, სადაც ჩ. მაროვიცმა სცადა პიესა შიგნიდან გაეხსნა, როგორც მონტაჟი დიალოგის ფრანგმენტებისა და წყვეტილი სცენების. ეს ჰგავდა ჟ. რენეს ან ფ. ტრიუფოს ფილმის სტრუქტურას თავისი წყვეტილი მონტაჟით, ახლო კადრითა და ნელი გახსნით. ეს ასევე ჰგავდა დისონანსებს არნოლდ შონბერგის მუსიკაში. ჩ. მაროვიცის მიზანი იყო ადამიანის ფსიქიკის ექსპრესიონისტული სურათი შეექმნა. ეს სპექტაკლი ვარაუდობდა, რომ ჰამლეტის „ლაქა“ ყველას კოლექტიურ არაცნობიერში არსებობდა.

ლინგვისტურმა ექსპერიმენტებმა კულმინაციას 1971 წლის ფესტივალზე, პერსეპოლისში მიაღწია, სპექტაკლში „ორგასტი“. ორგასტი თეატრის კვლევის საერთაშორისო ჯგუფის პირველი საჯარო წარმოდგენა იყო. ჯგუფთან მუშაობისას ტედ ჰიუსმა სპეციალური ენა შექმნა. ხელოვნურად შექმნილი სიტყვა „ორგასტი“ მიზნად ისახავდა, რომ ხაზი გაესვა პიესის შინაარსისა და ფორმის ორგანული ერთიანობისთვის. ეს ენა არ იყო შექმნილი მხოლოდ იმისთვის, რომ აერეკლა ნახევრად ბარბაროსული სამყაროს მგრძნობელობა. ის ასევე გამოიხატავდა იყო მაგიური ზეგავლენა მოეხდინა მსმენელის მენტალურ მდგომარეობაზე ინსტინქტურ დონეზე. ხმებს მისცეს სპეციფიკური ემოციური დატვირთვა და სიტყვები ინტუიციური ტექნიკით მოიგონეს იმისთვის, რომ თავიდან აეცილებინათ ის, რასაც ტ. ჰიუსი ეძახდა ბუტბუტა გაუგებარ მეტყველებას. ისინი ეძებდნენ ენას, რომელიც არის ღრმად, ცნობიერების დონეების ქვეშ. განზრახვა იყო შეექმნათ ერთიანობა ხმების, რასაც ექნებოდა ფიზიკური მოქმედების სტატუსი და

დაექვემდებარებოდა გაშიფვრას ინტელექტუალური ანალიზით. 2000-ზე მეტი სიტყვა შეიქმნა და ყველას ჰქონდა სემანტიკური მნიშვნელობა და შესაძლებელი იყო სხვა ენაზე თარგმნილიყო. ბევრი სიტყვის ფუძე გამოსახავდა ფიზიოლოგიურ ცნებებს. GR–ჭამა, KR–შთანთქმა, ULL–გადაყლაპვა. უფრო განყენებული საგნები გამოხატული იყო ნარეკებით, როგორიცაა BULLORGA (ULL–შთანთქმა, ORG–სიცოცხლე) რაც ნიშნავდა სიბნელეს და KROGON, რაც ნიშნავდა დამანგრეველ პრინციპს. ორგასტი ძალიან ჰგავდა ადრეულ დადაისტურ ექსპერიმენტებს თავისი პლასტიური ხმებით, რაც წამოვიდა სიურეალისტების ინტერესიდან ავტომატური წერისადმი, როგორც პირდაპირი ქვეცნობიერის გამოხატულებისა.

თვითონ სიტყვა ორგასტი ტ. ჰიუსმა შექმნა აღსანიშნად ყოფიერების ცეცხლის, მეტაფორულად – მზე. (ORG–სიცოცხლის, ყოფიერების აღსანიშნად, GHAST–სულების აღის აღსანიშნად). მასალად ავტორმა აიღო შექმნის მითი, რომელიც შედგებოდა პრომეთეოსის ლეგენდებიდან, კრონოსის მიერ თავისი შვილების ჩაყლაპვისგან, ჰელიოსისა და ზოროასტერის კულტებისგან. მასში იყო ასევე კავშირები და პასაჟები ესქილეს „მიჯაჭვულ პრომეთესთან“ და „სპარსელებთან.“ მასში ასევე გამოყენებული იყო სენეკას „თიესტე“ და „შეშლილი ჰერკულესი“, იყო ნაწილები ავესტადან³⁸. ტ. ჰიუსი ცდილობდა დაბრუნებოდა ენის საფუძვლებს. ეს კოლაჟი მითიური მასალისა, იყო მცდელობა თავიდან აღმოეჩინა მითის უნივერსალური საფუძველი დამარხული მრავალრიცხოვანი არქეტიპების რიგის ქვეშ.

ორგასტის თემებია უდანაშაულოთა ხოცვა-ჟლეტა, შვილის მამის მიერ დატყვევება, გათავისუფლების ძიება შურისძიების გზით, ტირანის მიერ თავისი შვილების განადგურება და თავისუფლების ძიება ცოდნის საშუალებით. ესენი აისახა ზოროასტერის ჰიმნებში, პრომეთეოსის ამბებში, ჰერკულესის ამბებში, პ. კალდერონის „ცხოვრება სიზმარიაში“, სპარსულ ლეგენდებში და სხვა წყაროებში.

³⁸ ავესტა – ზოროასტრელების წმინდა ტექსტების კრებული, ძველი ირანული ლიტერატურის უადრესი ძეგლი, ავსტურ ენაზე დაწერილი, ენაზე, რომელიც სხვაგვარად არ არის დადასტურებული.

პ. ბრუკის ინტერესი პრომეთეოსის მითისადმი 1965 წლიდან გაიზარდა, როცა მან შესამოწმებლად მიიღო რობერტ ლოველის მიერ თარგმნილი ესქილეს პიესა.

მიუხედავად ვოკალური აქცენტის ცხოველურ მუსიკაზე გადატანისა, ტ. ჰიუსის ტექსტი და გუნდი აგებული იყო როგორც რექვიემი, ერთი ხმა, ადიოდა გოდების მაღალ ტონალობაში და თან ახლდა დაკვრითი რიტმები დოლებსა და მეტადის საყვირებზე. პერსონაჟები საკმაოდ კარგად იყვნენ განსაზღვრულნი.

სპექტაკლის პირველი ნაწილი სულების სამყაროში მიმდინარეობდა. ითამაშეს ატარქსერქსეს სამარხში, ცარიელ ტერასაზე. მის წინ ჩანდა პერსეპოლისის ნანგრევები. გამოიყენეს ავესტა - ცერემონიული ენა დიდი ხნის მკვდარი მეფისა და რელიგიის. ყველაფერი იძლეოდა რიტუალურობის განცდას. მეორე ნაწილი ხდებოდა მკვდართა სამეფოში, ნაკშე-როსტამის სიახლოვეს³⁹, სადაც ოთხი იმპერატორის ქალაქია გამოჭრილი. ბუნებრივი განათებისთვის ცეცხლის გამოყენებას, ალის ბურთს, დაკიდებულს პრომეთეუსის წინ, რომელიც იყო მიჯაჭვული მაღალ კლდეზე და ჩირადნებს, რომლებსაც მსახიობები დაატარებდნენ, სიმბოლური ძალა ჰქონდათ. პირველ ნაწილში კროგონის –სიბნელის დესტრუქციული ძალის მიერ ფუძისეული შემქმნელი ცეცხლის დათრგუნვა ხდებოდა, რომელიც ღვთაებრივ ჰარმონიას წარმოადგენდა. მისი ღრობითი დაძლევა, მზის ჩასვლისას ძალდატანებით და დამონებით ხორციელდებოდა. მეორე ნაწილი ციკლს განთიადისას მზის ამოსვლით ასრულებდა. ამომავალი მზე კლდის ძირში მდებარე ზოროასტრულ ტაძარს ანათებდა, სადაც მიწისქვეშა სამყაროში ჩასულ ჰერკულესს იღებდნენ.

ორგასტში ბრუკმა დასავლური და აღმოსავლური მითოლოგიის სინთეზი განახორციელა. მოქმედება ბუნებასა და ისტორიულ ძეგლებთან ჰარმონიული შერწყმის გზით ვითარდებოდა. ამან „ორგასტს“ განსაკუთრებული მასშტაბური მხატვრული გამომსახველობა და

³⁹ ნაკშე-როსტამი – არქეოლოგიური ზონა პერსეპოლისის ჩრდილოეთით, 6 კილომეტრის დაშორებით. აქ მდებარეობს ოთხი დიდი მეფის – დარიოსის, ქსერქსეს, ატარქსერქსესა და დარიოს II-ს კლდეში ნაკვეთი აკლდამები.

სიძლიერე მისცა, რისი სხვაგვარად მიღწევა ძნელი იქნებოდა. „ორგასტი“ პიტერ ბრუკის რიტუალური თეატრის გამართლებად შეიძლება ჩაითვალოს. დასავლური და აზიური მითების კოლაჟი, განზრახული იყო როგორც სიღრმისეული, „პრე-რაციონალური“ ერთიანობა. „ორგასტი“ იყო ერთგვარი ინტელექტუალური ექსპერიმენტი, რომელიც ხელოვნური ახალი მითის შექმნას ისახავდა მიზნად, თუმცა ეს მითი ასოციაციურ კავშირში იყო კაცობრიობის ლეგენდარული წარსულის რეალურ მითებთან და არქაულ რელიგიებთან. სპექტაკლის კრიტიკოსები თვლიდნენ, რომ ხელოვნურად შექმნილი უნივერსალური ენა გაუგებარი აღმოჩნდა და სინამდვილეში კომუნიკაციისთვის ბარიერად იქცა. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ეს ალბათ XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და საინტერესო თეატრალური ექსპერიმენტი იყო. მიუხედავად „ორგასტის“ მიმართ მაყურებლის უარყოფითი დამოკიდებულებისა, რეჟისორმა თეატრი ახალი მიმართულებით წაიყვანა. ეს იყო გზა აუთენტური სოფლებისაკენ, ისეთი მაყურებლისაკენ, რომელსაც თეორიაშიც კი არ ექნებოდა წინასწარი შეხედულება დრამატული სპექტაკლის შესახებ. „ორგასტთან“ ერთად დასი ტედ ჰიუსის ფარსულ სკენს თამაშობდა.

პ. ბრუკი ეძებდა მაყურებელს, რომელსაც ენაში საერთოდ არ ექნებოდა სიტყვა „თეატრი“. ყველა სპეციფიკური კულტურული პირობითობისა და სიმბოლიზმის უარყოფა, საწყისებთან დაბრუნება იმ სანახაობების სათაურებშიც ჩანს, რომლებიც შეიქმნა როგორც ჩარჩო იმპროვიზაციისთვის. „ყუთის შოუ“ – შეიცავდა სურათებს ტედ ჰიუსის ლექსებიდან. იყო „კაციჭამიას შოუ“, „ფეხსაცმლის შოუ“ – რომელიც დაწერა ჯონ ჰეილპერნმა, ჯგუფის ოფიციალურმა მემბრიანემ. ასევე იყო „პურის შოუ“ და „ხმაურის შოუ“.

ეპიკური გამოსახველობისა და ბუნებრივ გარემოსთან სინთეზის ძიებამ ბრუკი ინდური ეპოსის - „მაჰაბჰარატას“ გრანდიოზულ პროექტამდე მიიყვანა. ქვის სამტეხლოში „მაჰაბჰარატას“ დადგმის დროს, პ. ბრუკი ბუნების განუმეორებელ სილამაზესა და პირველქმნილობასთან შესაფერის ერთიანობას ეძებდა. როდესაც სპექტაკლი ბაუფში, გლაზგოსა და ნიუ-იორკში ჩვეულებრივ სცენაზე გადაიტანეს, რეჟისორმა

თავიდან შექმნა სასცენო გარემო და მას შესაძლებლობის ფარგლებში „ბუნებრიობა“ მიანიჭა. სცენის იატაკი ქვიშით დაფარა. სცენის უკანა კედელი ფრიალო კლდეს დაამსგავსა (ეს კედელი ციურისში სპექტაკლის ჩვენებისას დაადაბლეს იმისთვის, რომ მზის ამოსვლა ეჩვენებინათ).

უფრო მეტად პირობითი „მაჰაბხარატა“ (1985წ.) თეატრის ძირების ძიების საბოლოო შედეგი იყო. ეფექტურად იყო ნახესხები სამსახიობო ტექნიკა „კატკაკალიდან“ და „ნო“-დან. ეპოსს დიალოგის ფორმა მისცეს და პირველად, როგორც აღვნიშნეთ, ღამისთევით, ქვის სამტეხლოში ითამაშეს. „მაჰაბხარატაში“ აშკარა იყო რომანტიული ხედვა, რომელმაც დაბრუნება თეატრის მითთან ზუსტი ჩამოაყალიბა. მაჰაბხარატა საწყის ეტაპზე იყო სპექტაკლი - დღესასწაული. ის ეფუძნებოდა უძველეს (ძვ.წ.Vს) ინდურ ეპოსს. პოემა აღწერს ისტორიულ ომებს ძვ.წ.-ის II ათასწლეულში (ასობით წლით ადრე ტროას დაცემამდე). პ. ბრუკმა ეს სპექტაკლი ღირშესანიშნავ ნამუშევრად მიიჩნია, რომელიც მთელი კაცობრიობის ფუძისეული წარსულის ექოს წარმოადგენდა. ინდური ხელოვნება რეჟისორს თეატრის ტიპოლოგიურად ალტერნატიულ მოდელს სთავაზობდა, რომელსაც ის „ორგასტიდან“ მოყოლებული მისდევდა. პიტერ ბრუკმა და ჟან-კლოდ კარიერმა ინდური პოემა ოჯახების ისტორიამდე დაიყვანეს, რომლებიც, თუმცა ახლო ურთიერთობაში იყვნენ, მაგრამ ერთმანეთს სამეფოების გულისთვის ანადგურებდნენ. ძირითადი ამბის ხაზი მათ მინიმუმადე შეამცირეს. ამის მიუხედავად, სპექტაკლი წარმოადგენდა 9 საათიან მარათონს, მოითხოვდა 22 მსახიობსა და 6 მუსიკოსს. (მუსიკოსები მოქმედებაშიც იღებდნენ მონაწილეობას) ის იწყებოდა მზის ჩასვლისას და „ორგასტის“ მსგავსად, მთავრდებოდა განთიადისას. „მაჰაბხარატას“ დადგმის იდეა ბრუკს, ალბათ მას შემდეგ გაუჩნდა, რაც პოემის ნაწყვეტი ტრადიციული კატკაკალის თეატრის სანახაობის სახით დადგმული ნახა. ნაწყვეტს წითელსა და ოქროსფერში გამოწყობილი მოცეკვავე ასრულებდა. ამ მოცეკვავე კაცის სახე „იყო“ წითელი და მწვანე. მისი ცხვირი თეთრი ბილიარდის ბურთივით, მისი ტუჩებიდან ორი თეთრი მთვარე (კბილები) მოჩანდა, მისი წარბები იჭმუხნებოდა და იღებოდა დოლის ჯოხების მსგავსად. მისი თითები „წარმოთქვამდნენ“ უცნაურ და დაშიფრულ

შეტყობინებებს (ტრადიციული ქესტების ენა). ამ დიდებული მძვინვარე მოძრაობის მიღმა, პ. ბრუკს შეეძლო დაენახა რომ იხსნებოდა ამბავი, მაგრამ რა ამბავი? - რაღაც მითიური და შორეული.

ის, რასაც ბრუკი თავის დადგმაში ისახავდა მიზნად, ასევე მითიური სტატუსი იყო, მაგრამ უცხო კულტურის ბარიერის გარეშე. მან კატკაკალის მსგავსი ელემენტები შეინარჩუნა, მაგალითად ისეთი, როგორიცაა სასულიერო პირის აღისფერსახიანი ფიგურა. ეს სასულიერო პირი ძლიერი მომაკვდავი მეომრის გარშემო ცეკვავდა. ბრუკის დადგმა ეფექტისა და ქესტის გასაოცარი ვიზუალური ეკონომიურობით ხასიათდებოდა: ნაცვლად დამხრწვალ მუფის კლაკნისა, ერთ-ერთ კუთხეში აღისფერი სამოსი ევლებოდა მდინარეში. სახე მდიდრული დიდებული სასახლისა, შექმნილი იყო ხალიჩითა და ბალიშებით, რომლებიც ქვიშაზე იყო დაწყობილი. აუზში ვერცხლის ღამბაქებზე დამაგრებული რამდენიმე სანთელი ტივტივებდა. ბრძოლის მტერისა და კვამლისთვის მსახიობები ჰაერში პუდრს აფრქვევდნენ. რეჟისორმა განზრახ ჩამოიყვანა მითი ადამიანის ღონეზე. ეს ასევე ხაზგასმულია დაწერილ ტექსტში. კრიშნა, ღმერთი რომელიც ამ აპოკალიფსურ დაპირისპრებაში მთავარ როლს თამაშობს, კაცის სახით ჩნდება, რადგან ის კაცია. სპოლოსთავიანი ღმერთი განეშა, რომელიც უყვება ბიჭს (და მაყურებელს) ამ მარადიულ ამბავს („ის არის შენ, ის არის ცეცხლი, ის არის ყველაფერი ხილულის გული“) იხსნის ნიღაბს, რომ გახდეს ადამიანი კრიშნა. ბრუკის გადაწყვეტაში მნიშვნელოვანი არის ის, რომ ადამიანები და ღმერთები ურთიერთშენაცვლებადნი არიან, ღვთაება არის ყველა ჩვენგანში.

წარმოდგენას თერაპიული ხასიათი ჰქონდა. ის სულიერ ცვლილებას იწვევდა თითოეულ მაყურებელში, ისევე როგორც პატარა ბიჭში, კრიშნას მოთხრობილ ამბავს რომ ისმენდა: „მე მაქვს იგივე სისხლი, მე ვარ ღმერთების შთამომავალი“. ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს რიჩარდ ჩესლაკი თამაშობდა, ე. გროტოვსკის წამყვანი მსახიობი. გროტოვსკი ცნობილი იყო იმით, რომ მან მიაღწია ე.წ. ტრანსლუმინაციის ეფექტს, რომელშიც სული კაშკაშებდა სხეულის, ხორცის მიღმა.

პ. ბრუკის შეხედულებით, პოემას ჰქონდა არა მარტო არქექტიპის, არამედ წინასწარმეტყველების სტატუსი. ის იყო პროგნოზი იმ უბედურებისა, რაც გამოიწვია დასავლურმა კომერციალიზაციამ. ამ უბედურებების მაგალითი იყო ქალაქ ბჰოპალის ქიმიური კატასტროფა და ჰიროშიმას ატომური განადგურება. ასეთი იყო მსოფლიოს პერსპექტივის ხედვა 1980-იანების შუა წლებში და როცა ერთი პერსონაჟი წინასწარმეტყველებდა ნგრევის ეპოქას, ეს გამოხატავდა რეჟისორის მიერ თანამედროვე საზოგადოების არსებობის ტენდენციებისა და მიზანწრაფვის უარყოფას და ამ საზოგადოების დანგრევამდე მისვლის ხედვას. „მაჰაბხარატაში“ კაცობრიობას უწევდა საკუთარი თავის განადგურება პერსონაჟებისთვის, რათა მათ მიეღწიათ სამოთხისთვის.

პ. ბრუკი და ჟ. კარიერი ადაპტაციაზე თითქმის 10 წელი მუშაობდნენ. სპექტაკლი იყო გამოცდა „მითის თეატრის“ და აჩვენებდა ზოგიერთ შინაგან დინებას – როგორც პრაქტიკულს ისე ფილოსოფიურს.

შეიძლება ითქვას, რომ „მაჰაბხარატაში“ ბრუკმა დასავლური და აღმოსავლური თეატრალური ტრადიციის იდეალურ სინთეზს მიაღწია.

თავი IV

ეჟი გროტოვსკის ლაბორატორიული ძიებები

XIX–XX სს-ის მიჯნისა და XX საუკუნის ავანგარდული თეატრი იმდროინდელ საზოგადოებას მატერიალიზმის, პრაგმატიზმისა და რაციონალიზმის გადამეტებული, ჭარბი განცდის გამო უპირისპირდებოდა. უნდა შექმნილიყო ალტერნატიულ ღირებულებათა სკალა. ეს პოზიცია შეიმჩნევა ა. სტრინდბერგის, პ. კლოდელის, ჟ. ჟენეს პიესებში, ო. კოკოშკას, ჟ. ლ. ბაროს, პ. ბრუკისა და 1970-იანების ამერიკულ ავანგარდულ ჯგუფთა ნამუშევრებში. ყველაზე გასაოცარი მიღწევები ამ ხაზით ეკუთვნის ეჟი გროტოვსკის, რომელსაც აქვს უმარტივესი განსაზღვრება თავისი მიზნის – საზღვრის გადაკვეთა „შენსა“ და „ჩემს“ შორის, მოძებნა ისეთი ადგილის, სადაც ურთიერთობა შესაძლებელია.

ეჟი გროტოვსკი დაიბადა 1933 წლის 11 აგვისტოს პოლონეთის ქალაქ რიაშევში. მისი დებიუტი შედგა 1958 წელს სპექტაკლით „წვიმის ღმერთები“. ამ სპექტაკლში უკვე იკვეთებოდა რეჟისორის თამამი დამოკიდებულება ტექსტისადმი. იმავე წელს, თეატრის კრიტიკოს და დრამატურგ ლუდვიგ ფლაშენტან ერთად, ე. გროტოვსკიმ ქალაქ ოპოლემში შექმნა „13 რიგის თეატრი“. იქ მან დაიწყო მსახიობთა ჯგუფის ჩამოყალიბება, რომელიც რეჟისორს თავისი განსაკუთრებული ხედვის განხორციელებაში დაეხმარებოდა. ამ თეატრშივე დაიწყო მან ექსპერიმენტები, რომელთაც მას საშუალება მისცეს მსახიობთან მუშაობის ახალი მეთოდები და გამომსახველობის ახალი ფორმები მიეღო. მისი წვრთნის მეთოდები მიზნად ისახავდა მსახიობებისთვის ფსიქოლოგიური ზღუდეების მოხსნას. მას სურდა, რომ არტისტებს მოეშორებინათ და განეძარცვათ, ყოველდღიური ნიღბები, რომლებიც მათ „გარეგან“ პერსონას აყალიბებდნენ. ეს ტექნიკები, ფსიქონალიტიკური თეორიის მსგავსად, მათ კომპლექსებისგან გათავისუფლებისკენ მიუძღოდა. თეორიულად ეს მსახიობს სპექტაკლში თავისი არსებობის აუცილებლობის ჩვენების საშუალებას აძლევდა. ინდივიდებს შორის

ბარიერების დამსხვრევის პარალელურად, ბარიერები თვით ინდივიდის შიგნითაც იმსხვრეოდა. თვითგამოვლენის კულმინაციურ მომენტში, სულიერების აპოთეოზში მყოფი მსახიობი თავისი თავის ზღვარს აბიჯებდა. ეს ქმნიდა ე.წ. ტრანსილუმინაციის⁴⁰ ეფექტს – როცა სული ასხივებდა სხეულიდან მსახიობის ფსიქიური და სხეულებრივი ძალების გაერთიანებით.

ე. გროტოვსკის მოსაზრებით, ადამიანის განკერძოებული ინდივიდუალურობა ზედაპირული და არაბუნებრივი ფენომენი იყო. მას თეატრში ამ ხელოვნური გარსის მიღმა შეღწევა, ნამდვილი ანთროპოლოგიური არსის მანიფესტაცია, არაცნობიერის ფსიქოფიზიკური რეაქციების გამოწვევა სურდა. ფსიქიკის ეს სიდრმისეული შინაარსი იუნგიანურ არქეტიპებს შეესაბამებოდა. ამ არქეტიპების გამოვლენა იმას ნიშნავდა, რომ მათ ქვეცნობიერის ნამდვილი გამოხატულება იპოვნეს. მსახიობი მითის ცოცხალ რეინკარნაციად იქცეოდა. არტისტები ქმნიდნენ განსაზღვრულ სახეებს, იმიჯებს. მაგალითად, მსახიობი შუა მოქმედებისას ჩერდებოდა და კავალერიის ჯარისკაცის პოზიციას იღებდა, როგორც ეს ძველად პოპულარულ ნახატებში იყო გამოსახული. თამაშის ეს მეთოდი, ავტომატური ასოციაციის გზით, ღრმად, კოლექტიურ არაცნობიერში დამარხულ სახეებს იხმოვდა და ექსპრესიონისტული თამაშის მეთოდსა და სტილს ჰგავდა.

გროტოვსკის თეატრში მსახიობის სხეულის პლასტიკამ, მკვთრმა ექსტიკულაციამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. სხეულის გაზრდილი პლასტიკურ-ემოციური გამომსახველობის ფონზე სახის კუნთები გაშეშებული იყო, ადამიანის ინდივიდუალური მახასიათებლები მტკიცე ნიღბად გადაქცეულიყო. რეჟისორის ძიებები და შეხედულებები ანტონენ არტოს მოსაზრებებს ემთხვეოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ე. გროტოვსკიმ ა. არტოს „თეატრი და მისი ორეული“ მხოლოდ 1964 წელს წაიკითხა – მას შემდეგ, რაც თავისი ესთეტიკის ძირითადი ელემენტები

⁴⁰ ტრანსილუმინაცია – სხეულის რომელიმე ნაწილის განათების მეთოდი, რაც მისი სტრუქტურული შემადგენლობის უკეთ შესწავლასა და კვლევას უწყობს ხელს. (სამედიცინო მნიშვნელობით). გროტოვსკი ტრანსილუმინაციის ცნებას მეტაფორული მნიშვნელობით მიმართავდა.

უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა. შემდგომში ის ერთგვარად „დაშორდა“ არტოს და აღნიშნავდა, რომ მისთვის მთავარი იყო ადამიანი და არა კოსმიური ტრანსი. ალბათ სწორედ ამიტომ განაპირობა გროტოვსკის ლაბორატორიულმა თეატრმა სწორედ სათეატრო ანთროპოლოგიის განვითარება. თუმცა, სისატიკის თეატრის პრინციპებთან სიახლოვე იმდენად აშკარა იყო, რომ რეცენზენტების აზრით, სპექტაკლები „დოქტორი ფაუსტუსი“ და „უდრეკი უფლისწული“ იყვნენ სახე „სისასტიკის თეატრის“, სწორედ ის, რისი განხორციელებაც ა. არტომ თავად ვერ შეძლო.

ე. გროტოვსკის ყველა სპექტაკლი შეგვიძლია მივიჩნიოთ ერთი და იმავე თემის, საკუთარი თავის საზღვრების გადალახვის ვარიაციებად. ის აღწერდა მთავარ პრინციპებს პლასტიკის სავარჯიშოებისას, რომელიც მან თავისი დასის წვრთნისთვის შეიმუშავა. მან ფსიქიური ფიზიკურს იმ გზით დაუკავშირა, რომელიც ხელს უწყობდა არაცნობიერის გამოკვლევასა და გათავისუფლებას. მისი თქმით, როდესაც ამბობდა – წადი შენი თავის მიღმა, – ის მოითხოვდა გაუსაძლის დაძაბულობასა და კონცენტრირებას. რეჟისორმა იცოდა, რომ არსებობდა დაღლილობის ზუსტი წერტილები, რომლებიც ამსხვრევდნენ გონების კონტროლს, რომელიც ჩვენ გვბოჭავდა. რეპეტიცია ისე იყო აგებული, რომ გამოეწვია ძალის გამოცდის, დაქანცულობის მდგომარეობა, რომლის საშუალებითაც მსახიობებს შეეძლებოდათ ზღვრისთვის გადაებიჯებინათ. საზღვრები, რომლებსაც ჩვენ ვუქმნიდით ჩვენ თავს, ბლოკავდა ქმნადობის კრეატიულ პროცესს.

ფიზიკური მოქმედება ქვეცნობიერის ენაზე „ითარგმნებოდა“. მსახიობი მხოლოდ საკუთარი შესაძლებლობის ანაბარა იყო მიტოვებული. ე. გროტოვსკის სისტემა არტისტისგან ფიზიკური სხეულის აბსოლუტურ კონტროლს მოითხოვდა. მას ასევე უნდა ეკონტროლებინა ხმა, რომ სპექტაკლის მსვლელობისას გარდასახვა არ გაჭირვებოდა და შესაბამისად ემოქმედა. რეჟისორს სურდა, რომ მსახიობში ძიების გრძნობა და სურვილი გამოემუშავებინა, რათა მათ თავიანთი შესაძლებლობებისთვის გადაემეტებინათ და მაყურებელი შთაეგონებინათ.

ადრეულ პერიოდში ე. გროტოვსკი თეატრს ისე აღიქვამდა, როგორც მაყურებლისთვის გამიზნულ ღია სადმართო რიტუალს.

ძიებამ რეჟისორი მიიყვანა მუსიკის, გამომხატველი დეკორაციის, მხატვრული განათების უარყოფამდე. იყენებდა მარტივ გრიმსა და კოსტიუმს. გააუქმა მთელი გარეგანი ატრიბუტები, რათა ის ელემენტი გაეფართოებინა და გაეძლიერებინა, რაც თეატრს კინოსგან და ტელევიზიისგან განასხვავებდა და რის გარეშეც თეატრი ვერ იარსებებდა. ეს მსახიობისა და მაყურებლის პირდაპირი ცოცხალი ურთიერთობა იყო. ასეთი ურთიერთობა სპექტაკლში მაყურებლის სრულ ინტეგრაციას მოითხოვდა. საწყის ეტაპზე რეჟისორი ცდილობდა ეპოვა ის მეთოდები, რითაც დრამატულ მოქმედებას მაყურებლისთვის ემოციურ გარემოდ გადააქცევდა. 1960 წელს მან შეამცირა ფიზიკური დისტანცია მსახიობსა და მაყურებელს შორის, მოხსნა ბარიერები სცენასა და დარბაზს შორის.

ე. გროტოვსკის წარმატებულ სპექტაკლთა შორისაა ჟან კოკტოს „ორფეოსი“, კალიდასას „შაკუნტალა“, ადამ მიცკევიჩის „წინაპრების დაისი“, სტანისლავ ვისპიანსკის „აკროპოლისი“, „კალდერონის „უდრეკი პრინცი“, რიჩარდ ჩესლაკის ფენომენალური შესრულებით, „აპოკალიპსი“... „აკროპოლისი“ „ღარიბი თეატრის“ პრინციპების პირველი სრული რეალიზაცია იყო. მსახიობები საკონცენტრაციო ბანაკის ტყვეებს განასახიერებდნენ, აშენებდნენ კრემატორიუმის შენობას მაყურებლის გარშემო და თან თამაშობდნენ სიუჟეტებს ბიბლიიდან და ბერძნული მითოლოგიიდან. ამას ოპოლეს საზოგადოებაში განსაკუთრებული რეზონანსი მოჰყვა, რადგან აუსშვიცის საკონცენტრაციო ბანაკი ქალაქიდან 60 მილის დაშორებით მდებარეობდა.

„აკროპოლისი“ იყო პიესა, რომელმაც დიდი ყურადღება მიიპყრო და მსოფლიო რეზონანსი გამოიწვია. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სპექტაკლმა რეჟისორის კარიერას განსაკუთრებული საერთაშორისო პიარი გაუწია. გროტოვსკის თეატრით მეცნიერები და თეატრალურ მოღვაწეები მთელს მსოფლიოში დაინტერესდნენ. ამ სპექტაკლის მაყურებლები განცალკევებით და ქაოსურად მთელ დარბაზში ისხდნენ. სათამაშო სივრცე სცენისა დადარბაზის მიჯნებს არ სცნობდა. გააუქმეს ყველა

საზღვარი და მიჯნა, რომ ერთი ცოცხალი ორგანიზმი შეექმნათ. მაყურებელი შთანთქმული იყო მოქმედებაში. ვისაც სურვილი ჰქონდა, სპექტაკლის კულმინაციურ მომენტებში მონაწილეობას იღებდა. პიესის მიხედვით მოქმედება კრაკოვის საკათედრო ტაძარში თამაშდებოდა, რეჟისორმა მოქმედება აუსშიციში გადაიტანა. მაყურებლის ფრაგმენტაცია მათი იზოლირებისთვის იყო გამოყენებული. მსახიობები, მაყურებელთა შორის მოძრაობის დროს, მათ ყურადღებას არ აქცევდნენ. ფიზიკურმა სიახლოვემ პარადოქსულად გაუსვა ხაზი დისტანციას. არტისტები იყვნენ უსიცოცხლოები. განზრახული იყო, რომ შეექმნათ სიზმრის შთაბეჭდილება, რომელიც მოქმედებას არაცნობიერ ფსიქიკის შინაარსებს უახლოვებდა. როგორც ე. გროტოვსკი ამბობდა, მსახიობებისა და მაყურებლების შერევა ხშირად მხოლოდ ზრდიდა ფსიქოლოგიურ ბარიერებს. როგორც გამოცდილება ამტკიცებდა, მაყურებელსა და მსახიობს შორის სივრცეში დაშორების შექმნით, ერთი ყოველთვის თავიდან აღმოაჩენდა მეორესთან ფსიქიკურ სიახლოვეს. პიტერ ბრუკმა ამ სპექტაკლს ფილმი მიუძღვნა. მას ე. გროტოვსკის სამუშაო პროცესის ჩანაწერები ჰქონდა. პ. ბრუკი წერდა, რომ ე. გროტოვსკის მუშაობა უნიკალური იყო და მას სათანადოდ არ აფასებდნენ.

1968 წელს შედგა გროტოვსკის დებიუტი დასავლეთში. მისმა დასმა ედინბურგის ფესტივალზე სტანისლავ ვისპიანსკის „აკროპოლისის“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი წარმოადგინა. ეს იყო კიდევ ერთი წარმატება რეჟისორისა და „ღარიბი თეატრისა“. იმავე წელს დანიაში გამოვიდა ე. გროტოვსკის წიგნი „ღარიბი თეატრისკენ“, რომელიც „ოდინ თეატრმა“ გამოსცა. ეს იყო ე. გროტოვსკის მიერ და მასზე დაწერილი ესეების კრებული. ის იმ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომი გახდა. წიგნი ინგლისურ ენაზე შემდეგ წელს გამოვიდა, პ. ბრუკის წინასიტყვაობით. თავიანთი მუშაობის აღსაწერად ორივე რეჟისორი თითქმის ერთსა და იმავე ტერმინებს იყენებდა. თუმცა ის მიმართულებები, რომლებსაც ისინი მისდევდნენ, ძალიან განსხვავდებოდნენ. პ. ბრუკმა დაწერა „ცარიელი სივრცე“⁴¹ და „ძირების

⁴¹ Empty space

თეატრი”⁴², ე. გროტოვსკიმ – „ღარიბი თეატრი”⁴³ და „საწყისების თეატრი”⁴⁴. პ. ბრუკის ინტერესი იყო აღმოჩენა მითოლოგიური არქეტიპები. ე. გროტოვსკის ძიების ობიექტი იყო სულიერი თერაპია. მისი აქცენტები იყო რიტუალურ ფორმებზე. ის აღიქვამდა დრამას როგორც პროცესს და არა პროდუქტს.

1964 წელს ოპოლემში „13 რიგის თეატრში” ე. გროტოვსკიმ დადგა ქ. მარლოს „დოქტორი ფაუსტუსი”. ზბიგნევ სინკუტისი თამაშობდა მთავარ როლს. რეჟისორმა მსახიობებს უფლება მისცა სხეულით გამოესახათ სხვადასხვა ნივთები. შექმნა ინტიმური გარემო მსახიობებსა და მაყურებლებს შორის. ეს უკანასკნელნი სამი სასადილო მაგიდის გარშემო, ხის გრძელ სკამებზე ისხდნენ. ეს მაგიდები იყო სცენაც, დეკორაციაც და რეკვიზიტიც. როცა მაყურებელი შემოდის, ფაუსტი უკვე იჯდა შუა მაგიდის თავში და ეპატიუებოდა მათ, როგორც სტუმრებს, რომ დაეკავებინათ თავიანთი ადგილები. თითქოს ეს იყო ფაუსტისთვის ბოლო ვახშამი. ამ ვახშამზე საჭმლის მაგივრად ფაუსტის ცხოვრების სცენები თამაშდებოდა.. ე. გროტოვსკისეულმა ინტერპრეტაციამ „დოქტორი ფაუსტის” ღმერთი ღემონურ ღვთაებად აქცია, რომლის კანონები იყო მახეები და ეწინააღმდეგებოდა ეთიკას, მორალსა და ჭეშმარიტებას. მეფისტოფელი ხდებოდა ღმერთის აგენტ-პროვოკატორი. მან ჩაიცვა პაპის მანტია ფაუსტის სატარებლად და ჯოჯოხეთში წასაყვანად. ფაუსტი წარმოდგენილი იყო როგორც წმინდანი, სიწმინდის არქეტიპი. უცოდველობა, წმინდანობა, რომელიც, არტოსეული ტერმინით, განსაზღვრულია როგორც აბსოლუტური სურვილი და ნდომა წმინდა სუფთა ჭეშმარიტების. ის შეიძლება მიღწეულ იქნეს მხოლოდ ბოროტი ღმერთის წინააღმდეგ აჯანყებით. მსახიობი, რომელიც ფაუსტს თამაშობდა, იმიტომ აირჩიეს, რომ ის ფიზიკურად ჰგავდა წმინდა სებასტიანის „არქეტიპულ“ სურათს. სპექტაკლის სცენები სიმბოლურ ნიშნებსა და იმიჯებზე აიგო. იყო სიუჟეტები ქრისტეს ცხოვრებიდან – მარია მაგდალინელის სასჯელისგან

⁴² Theatre of roots

⁴³ Poor theatre

⁴⁴ Theatre of sources

გათავისუფლება, ტაძრის გაწმენდა, პაპზე შეტევა. ფაუსტი ხდებოდა მსხნელი იესო ქრისტე ადამიანში. სული იყო განდიდებული, ხოლო ადამიანი შემცირებული და დასული თავის ცხოველურ საწყისებამდე. ფაუსტის სხეული იკრუნხებოდა სპაზმებით. მისი ხმა ტკივილისა და ტანჯვის დროს დაუნაწევრებელ ყვირილად იქცეოდა. ის აღარ იყო ადამიანი. ის ცხოველი იყო, რომელიც მძიმედ სუნთქავდა.

1965 წელს ე. გროტოვსკიმ თავისი დასი ეროცლავში გადაიყვანა და თავის თეატრს „თეატრი-ლაბორატორია“ დაარქვა. მათ დაიწვეს მუშაობა ამ თეატრის ყველაზე ცნობილ სპექტაკლზე „უდრეკი უფლისწული“. პრემიერა შედგა 1968 წელს. სპექტაკლს ბევრი XXს-ის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად მიიჩნევს. მთავარ როლში რიჩარდ ჩესლაკის თამაში იყო რეჟისორისა და მსახიობის თანამშრომლობის სრულყოფილი გამოხატულება. თავის ერთ-ერთ ბოლო ესეში ე. გროტოვსკი წერდა, რომ სანამ მთავარი გმირის როლის შემსრულებელს დანარჩენ მონაწილეებს შეუერთებდა, ის რ. ჩესლაკთან ინდივიდუალურად ერთ წელზე მეტხანს მუშაობდა, რომ მსახიობს როლისათვის საჭირო ფიზიკური გამომსახველობა სრულყოფილებამდე მიეყვანა. პ. კალდერონის პიესა „უდრეკი უფლისწული“ გადააკეთა პოლონელმა იულიუმ სლოვაცკიმ. რიჩარდ ჩესლაკს თავისი თავი ფიზიკური სიმრთელის დაზიანების ზღვრამდე მიჰყავდა. შედეგი იყო ის, რომ სული სხეულიდან „ანათებდა“. კალდერონის პიესა პორტუგალიის პრინც ფერნანდოს ისტორიულ გმირობასა და ალჟირის დაპყრობას ეძღვნება. ტყვედ ჩავარდნილმა ფერნანდომ უარი თქვა, რომ ის ქრისტიანებით დასახლებულ ქალაქ სეუტაში გაეცვალათ. უარის გამო მან უდიდესი ტანჯვა დაითმინა და წამებით აღესრულა. პიესა არის კვლევა იმისა, თუ როგორ აღწევს ადამიანი სიწმინდესა და წმინდანობას. პიესა სამარადისო და საერო ღირებულებების სიმბოლიზირებას ახდენს. აქ არის დაპირისპირება სულიერსა და ფიზიკურს, ქრისტიანულსა და წარმართულ სამყაროებს შორის. პიესის ცენტრში პროტოგონისტის სიმამაცვა მოქცეული, რომელიც ნაჩვენებია მძიმე განსაცდელით, დეგრადაციითა და შიმშილობით. სულიერი პოტენციალის სხეულის გვერდით გამოვლენა პირდაპირ უკავშირდებოდა საკუთარი თავის

საზღვრის გადალახვის გროტოვსკისეულ იდეასა და ტექნიკას. ტექსტი უფრო რადიკალურად გადააკეთეს, ვიდრე „დოქტორ ფაუსტუსში“. თითქმის 2/3 ამოიღეს და პერსონაჟებს შორის გადაანაწილეს. საკვანძო წერტილებში პოლონური ლიტურგიიდან ფრაგმენტები ჩაემატა. პიესის 14 მთავარი როლი, რომლებსაც მონები და სამეფო კარის წევრები ემატებოდნენ, 7-მდე შემცირდა. სპექტაკლში სულ 6 მსახიობი თამაშობდა. მოქმედების ცენტრი ფენიქსს - ალჟირის პრინცესასა და ფერნანდოს შორის ეროტიული ურთიერთობა გახდა. თითქმის ყველა მითითება ქალაქ სეუტაზე ბრძოლის სცენებთან ერთად ამოიღეს. ამავე დროს, მავრი და ქრისტიანი პერსონაჟები ერთ ჯგუფში გააერთიანეს. გაათავისფლეს რა მოქმედება მისი ისტორიული კონტექსტიდან, ის ინდივიდსა და სადისტ, სულიერად კასტრირებული საზოგადოებას შორის არქეტიპულ კონფლიქტად აქციეს. აქცენტი კეთდებოდა სამ მონოლოგზე. თითოეულ მონოლოგში რ. ჩესლაკი (პრინცი ფერნანდო) . ტრანსილუმინაციის მაღალ დონეს აღწევდა.

სპექტაკლი შვიდ მუსიკალურ „მოძრაობაზე“ იყო აგებული. „უვერტიურა“ პირველი ტუსადის მის მღევრებს დამსგავსების პროცესის დემონსტრაციას წარმოადგენდა. ეს დამსგავსება იმიტომ ხდებოდა შესაძლებელი, რომ ტუსადი დაპირისპირებას დაპრისპირებით პასუხობდა, ძალას ძალით ებრძოდა. ის მათთან სულიერების თანაბარ საფეხურზე იდგა. ფიზიკური სიკვდილის შემდეგ, ტუსადს სიმბოლურად ასაჭურისებდნენ და თავისი ჯალათების შავ სამხედრო მოსასხამსა და ბოტებს აცმევდნენ. იგივე ვერ ხერხდებოდა პრინცის მიმართ, რადგან ძალადობას ის მხოლოდ პასიურობითა და სიკეთით პასუხობდა. მაღალი სულიერების რეგისტრს ამჯობინებდა და წინააღმდეგობას პრინციპულად არ სწევდა. სპექტაკლის ამ ნაწილში კორიდის ელემენტი შეიტანეს, სამეფო კარის მოხელეები იმავდროულად ხარები იყვნენ. დონ ფერნანდოს ქრისტეს ეძახდნენ. ამას მოჰყვებოდა პრინცის პირველი „სოლო“ - მონოლოგი „მოკვდი რწმენისთვის“, რომელშიც მსახიობი . ტრანსილუმინაციის და ექსტაზის მდგომარეობას აღწევდა. მონოლოგს მოსდევდა „რონდო“, რომელიც შედგებოდა მენუეტისა და პოლკისგან. ისინი ერთდროულად წარმოადგენდნენ ლიტანიასა და გალობას „კრავი

ღვთისა“ (agnus dei), რომელშიც სასახლის კარი თავის მრისხანებას გამოხატავდა. შემდეგ მოდიოდა მეორე მონოლოგი ფიზიკური ტანჯვისა და შეურაცხყოფის თემაზე, ე.წ. „აღვებო“, სადაც სასახლის კარის თითოეული მოხელე პრინცს უახლოვდებოდა და კბენდა. ამ დროს სხეები მლოცველებივით გალობდნენ. შემდეგ კი იყო ბოლო „სოლო“, რომელშიც პრინცის სხეულს მოწოწებითა და გლოვით მიჰყვებოდნენ, მის სიკვდილსა და მსხვერპლს ადიდებდნენ, კულტად აქცევდნენ, რაც სხვებს საშუალებას აძლევდა მისი სახელით მომკვდარიყვნენ. კულმინაციური ტრანსილუმინაციის ექსტაზი ფიზიკურ არსებობაზე სულის ტრიუმფს წარმოადგენდა. პ. კალდერონის გმირი თავს „ნებას აძლევდა“, რომ მიმდევრების სულიერ კეთილდღეობას შესწირვოდა. გროტოვსკი-ჩესლაკის პრინცს არ ჰქონდა ობიექტური თვითობა. ის მოხალისე მოწამედ იქცეოდა, თავის წამებას აკონტროლებდა და თავის ჯალათებს თავისი სხეულის გასანადგურებლად იყენებდა, რათა თავისი სული განეწმინდა. პროტოგონისტზე ეს ექსკლუზიური კონცენტრირება მისი უკიდურესი ემოციით, სხეულის წინააღმდეგ მისი მძვინვარებით იყო გაძლიერებული, რამაც ძალადობა თვითგვემად აქცია. რ. ჩესლაკის სხეული მის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ფიზიკური რეაქციებით გამოხატავდა, რომლებსაც, ჩვეულებრივ, უნებლიე რეაქციებად მიიჩნევენ. მას უხვად სდიოდა ოფლი, უწითლდებოდა კანი, დახუჭული თვალებიდან სდიოდა ცრემლები. ეს მოქმედების სრული ნამდვილობის ეფექტს ქმნიდა

სპექტაკლი „უდრეკი უფლისწული“, პრაქტიკულად, რ. ჩესლაკით იყო შთაგონებული. ის გროტოვსკის თეატრალური იდეების სრულ რეალიზაციად არის მიჩნეული. ესაა მსახიობის მიერ შემაკავებული ფსიქოლოგიური ბლოკების დაძლევის, საკუთარი განკერძოებული არსებობის გადალახვის უკიდურესი მაგალითი. ამ სპექტაკლს ისეთი ცნებების რეალიზაციად მიიჩნევენ, როგორებიცაა განწმენდა, მორჩილების აქტი, საერო სიწმინდე, რომელთაც თანამედროვე საზოგადოება სკეპტიკურად უყურებს. „უდრეკი უფლისწულის“ მომზადებისას ე. გროტოვსკიმ აღნიშნა, რომ თეატრი - ლაბორატორია მაყურებელ-მოწმეს ეძებდა, მაგრამ მაყურებლის დამოწმება შესაძლებელი იყო მხოლოდ მაშინ, თუ მსახიობი „ნამდვილ თამაშს“ მიაღწევდა. თუ

ნამდვილი თამაში არ შედგებოდა, მაშინ არაფერს დასჭირდებოდა დამოწმება.

სპექტაკლი „აპოკალიპსი“⁴⁵ ე. გროტოვსკიმ 1968 წელს დადგა. ის კარგი მაგალითი იყო იმისა, თუ როგორ ექცეოდნენ ტექსტს თეატრ-ლაბორატორიაში. ეს სპექტაკლი ავტონომიური თეატრის რეჟისორისეულ იდეალს მიუახლოვდა, სადაც პერიპეტია ტექსტს არ შეესაბამებოდა, წმინდა თეატრალურ ფენომენად იქცეოდა. გროტოვსკი სპექტაკლის ლიტერატურულ-დრამატურგიული საფუძვლებიდან აბსტრაგირებას ესწრაფვოდა. სპექტაკლის თემა იყო „მეორედ მოსვლა“. მოქმედება ხდებოდა რელიგიურ დღესასწაულზე. ვაჭრები და მათხოვრები ღამეს ტაძართან ათევდნენ. მათ შორის სპექტაკლის მთავარი ფიგურა მიამიტი ადამიანი, ღოთი საიმონ პიტერი იკვეთებოდა, რომელმაც დაიჯერა, რომ ის იყო ქრისტე. იგი ამბობდა, რომ ნაზარეთში დაიბადა და ჯვარზე აღესრულა ადამიანებისთვის, რომლებმაც მასში ღმერთი ვერ შეიცნეს. ის ასახელებდა სხვებსაც - მარია მაგდალინელს, იოანესა და იუდას. წარმოადგენდა არქეტიპულ სცენებს ქრისტეს წამებისა. თუმცა, თანდათან, საიმონ პიტერის ქმედებაში, თავად სპექტაკლში თემის კარნავალური ამოყირავება იკვეთებოდა. საიმონ პიტერი ქრისტეს არქეტიპს შორდებოდა, თავის საღისტურ ინსტიქტებს გამოხატავდა. სიწმინდის გამასხარავება, გროტესკული და გოთური კარნავალური ფონი სპექტაკლში გამოყენებულ ხერხს „კონტრკულტურაზე“ მიხეილ ბახტინის შეხედულებებს უახლოვებდა. დასასრულ, საიმონ პიტერი - მიამიტი ქრისტე, ზეკაცს უარყოფდა. ის სანთლებს აქრობდა, რომლებიც ტაძართან შემდგარ ბარბაროსულ გართობას ანათებდნენ და მიამიტ მლოცველ ადამიანს, რომელიც სიბნელეში ღოცვებს ბუტბუტებდა, უბრძანებდა, რომ წასულიყო და უკან აღარასოდეს დაბრუნებულიყო. როგორც მთლიანობა, „აპოკალიპსი“ შეიძლება დანახულ იყოს, როგორც რიტუალური ხილვის თეატრის განხორციელება. რელიგიის თემის პროფანაცია გროტოვსკის კულტუროლოგიურ რეფლექსიის

⁴⁵ Apocalypsis cum Figuris

გამოხატულება და დასავლეთის კულტურის დეგრადაციის, სიწმინდეთა და ღირებულებათა ამოყირავეების პროცესის დემონსტრაცია იყო.

ე. გროტოვსკისა და თეატრის მრავალი მკვლევარის მოსაზრებით, პრიმიტიული მარტივი რიტუალები დრამის უადრეს ფორმას წარმოადგენდა, რომელთა მეშვეობითაც პირველყოფილი ადამიანები არაცნობიერში დაგროვილი ენერგიისგან თავისუფლდებოდნენ. ამასთან, რიტუალი ხშირად იყო ერთადერთი გზა ტაბუს დასარღვევად. ტაბუს რიტუალური რღვევა ყოველდღიურობაში ბალანსის აღდგენას ემსახურებოდა. გავრცელებული აზრით, გროტოვსკის თეატრი ერთგვარ რიტუალურ რელიგიურ თეატრს წარმოადგენდა, თუმცა არსებობს საპირისპირო მოსაზრებებიც, რომელთა თანახმადაც ეს კოლექტიური თერაპიის ინტელექტუალური აქტები იყო.

1986 წელს რობერტო ბაჩიმ ეჟი გროტოვსკის თავისი სათეატრო ძიებების იტალიაში, პონტედერაში გადატანა შესთავაზა. იქ მას შეეძლებოდა თავისი კვლევის მიხედვით იმდენ ხანს ემუშავა სპექტაკლზე და მანამდე არ ეჩვენებინა ის მაყურებლისთვის, სანამ თავად არ მოისურვებდა. გროტოვსკი შეთავაზებას დათანხმდა.

პიტერ ბრუკის აზრით, ე. გროტოვსკი გვიჩვენებდა რაღაცას ისეთს, რაც წარსულში არსებობდა, მაგრამ საუკუნეების მანძილზე დაივიწყეს. რეჟისორი ფოკუსირებას ახდენდა ენერგიის ტრანსფორმირებაზე, რომელიც შეიძლებოდა ამოქმედებულიყო ჩვეული ვიბრაციული სიძლერებით, რომლებიც იყვნენ რიტუალურ ტრადიციებში, განწყობით მუშაობაში, ზუსტ და განმეორებად მსახიობურ სტრუქტურაში. გროტოვსკისთვის სპექტაკლი საკუთარ არსთან და სხვებთან სიღრმისეული კომუნიკაციის საშუალება იყო.

ე. გროტოვსკისთვის ყველაზე მთავარი მიზანი ის იყო, რომ ძიება, რომელსაც მან მთელი სიცოცხლე მიუძღვნა, მასთან ერთად არ მომკვდარიყო და მისი ცოდნა სხვასაც გადასცემოდა. ამიტომ მან თომას რიჩარდს საშემსრულებლო ხელოვნების პრაქტიკის გადაცემის ხელმძღვანელობა დააკისრა. 1983 წელს ე. გროტოვსკი კალიფორნიის უნივერსიტეტის ირვინგის ინსტიტუტის ხელმძღვანელი გახდა და ფიზიკური, ვოკალური, ფსიქოლოგიური და სანახაობრივი

დისციპლინების სფეროში თავისი კვლევები გაგრძელა. 1984 წელს პოლონური „თეატრი ლაბორატორია“ დაიხურა.

1996 წლიდან დაარსდა დამოუკიდებელი კვლევითი ცენტრი, რომელსაც ერქვა „ჟეი გროტოვსკის და თომას რიჩარდსის სამუშაო ცენტრი“ და აქ თომას რიჩარდსი მონაწილეებს და სწავლის მსურველებს მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან იღებდა. თ. რიჩარდსი გახდა გროტოვსკის მნიშვნელოვანი დამხმარე და ისინი ერთად 13 წელი მუშაობდნენ. ამ ცენტრში მუშაობა ეფუძნებოდა კ. სტანისლავსკის თეორიებს ფიზიკური მოქმედების შესახებ. ამ ცენტრის მუშაობა თ. რიჩარდსის ხელმძღვანელობით პონტედერაში გრძელდება.

ჟ. გროტოვსკი ხანგრძლივი ავადმყოფობის შედეგად 1999 წელს გარდაიცვალა.

გროტოვსკის სათეატრო ექსპერიმენტი მსახიობთან მუშაობის უნივერსალურ მეთოდოლოგიას ემყარებოდა. ეს მეთოდოლოგია დასავლურ-აღმოსავლურ ტექნიკებს ეფუძნებოდა. მსახიობთან მუშაობაში გროტოვსკი იოგას ელემენტებს, ტრანსულ ტექნიკებს, სტანისლავსკის სისტემის ელემენტებს, მეიერჰოლდის ბიომექანიკასა და ინდივიდუალურ გამოცდილებას იყენებდა. გროტოვსკის თეატრის რელიგიურ-რიტუალური ელემენტი შუა საუკუნეების პოლონური კათოლიკური ტრადიციის ესთეტიკასაც ეფუძნებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრი-ლაბორატორიის პრაქტიკა თეორიული კვლევა-ძიების სამეცნიერო საფუძვლებს ემყარებოდა. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს მსოფლიო პრაქტიკების უნივერსალურ სინთეზთან და სხვადასხვა კულტურათა იშვიათ თვისობრივად ახალი ტიპის ინტეგრაციასთან. დასავლეთ-აღმოსავლეთის დაახლოების ისტორიულ-კულტურული პროცესი აქ კულტურული სფეროდან ანთროპოლოგიურ სფეროში გადაინაცვლებს.

§2. პარათეატრი

1970 წელს ე. გროტოვსკიმ გამოაცხადა, რომ ჩვენ პოსტთეატრალურ ეპოქაში ვცხოვრობთ. „პარათეატრალური“ ეტაპი მისი სათეატრო ძიებების ლოგიკური გაგრძელება იყო. რეჟისორი, რომელიც სულ უფრო ამცირებდა სპექტაკლზე დამსწრეთა რაოდენობას და სპექტაკლის ატმოსფეროს თვითმიზნურ ინტიმურობას ესწრაფვოდა, თანდათან მსახიობსა და მაყურებელს შორის განსხვავების გაბათილებისკენ წავიდა. მისი აზრით, სიტყვა „მაყურებელი“ იყო თეატრალურ რეალობაში მკვდარი ცნება. ის გამორიცხავდა შეხვედრას, ის გამორიცხავდა ურთიერთობას – კაცი-კაცი. თუმცა, მაყურებლის უარყოფა, თვითონ სპექტაკლის მიტოვებას ნიშნავდა. ამან რეჟისორი 1970-იანების შუა წლებში სცენისგან დაშორებამდე მიიყვანა.

ე. გროტოვსკის ევოლუცია დრამის ფარგლებიდან იმ საქმიანობამდე, რომელსაც ცოტა რაბა აქვს საერთო თეატრთან, მოტივირებული იყო იმ რწმენით, რომ რიტუალები და მითები კოლექტიური არაცნობიერის მეშვეობით მემკვიდრეობით მიიღება. ის მივიდა „საწყისების თეატრთან“, რომელიც ვერაფერს მიაღწევდა სცენური სპექტაკლებით. ამის ნაცვლად, ის იმ მოქმედებებს მიეძღვნა, რომლებიც ადამიანებს სიცოცხლის საწყისებთან მიიყვანდა. „ნამდვილი მონაწილეობის“ ფენომენის ძიება საგანგებოდ არჩეულ და ძალიან მცირე ჯგუფებთან გრძელდებოდა.

1973 წლიდან ე. გროტოვსკი სხვადასხვა პროექტებს ახორციელებდა. ესენი იყო „მთის პროექტი“, „დედამიწის პროექტი“ და სხვ. მათი საშუალებით რეჟისორი მოქმედი კულტურის კონცეფციამდე მივიდა, რომელსაც ის მისტიკური ტერმინებით აღწერდა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ეტაპზე გროტოვსკი თავის ადრინდელ შეხედულებებს დაუპირისპირდა კიდევ. თავის ადრეულ ნამუშევრებშიც რეჟისორი თეატრს განსაზღვრავდა, როგორც ელიტარულ ხელოვნებას, გამორჩეულ მომენტს, რომელიც ისეთ მაყურებელს მოითხოვდა, რომელსაც მართლა სურდა სპექტაკლთან შეპირისპირებითა და კონფრონტაციის გზით გაეანალიზებინა თავისი თავი. პარათეატრალურ ეტაპზე მისთვის ე.წ.

პრიმიტივიზმის პოლიტიკა გახდა განმსაზღვრელი. თეატრი რიტუალად იქცა, რომელშიც სხვადსხვა რაოდენობის ადამიანი მონაწილეობდა და მაყურებელი აღარ არსებობდა.

1975 წელს თეატრ ლაბორატორიამ ჩამოაყალიბა კვლევითი ინსტიტუტები პიტსბურგსა და ვროცლავში, სადაც პოსტთეატრალური პროექტები ხორციელდებოდა. ლაბორატორიის პრაქტიკიდან შეიქმნა ფიზიკური სავარჯიშოები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ვორქშოფებს სახელწოდებით „ხმამაღალი მედიტაციები“ და „ჩემი სიმღერა“. ვორქშოფები ორი სპეციალური პროექტის მოსამზადებლად გამოიყენეს. ერთ პროექტში დიდი ჯგუფი - 75-დან 200-მდე ადამიანი მონაწილეობდა. ჯგუფი მოგროვდა ბნელ შემოსაზღვრულ სივრცეში, რომელიც მხოლოდ ნახშირიანი სპილენძის სანათებითა და ჩირადნებით იყო განათებული. ვორქშოფებს მსახიობები უძღვებოდნენ. ადამიანები ჯგუფურ იმპოვიზაციებში მონაწილეობდნენ. გიტარასა და პრიმიტიულ ლერწმის ფლეიტაზე შესრულებული იმპროვიზირებული მუსიკალური აკომპანიმენტი იმშუთიერ განწყობას პასუხობდა და მონაწილეებს რიტმულად აერთიანებდა. ისინი ეძებდნენ გზებს ყოველდღიურობის დასაძლევად და დასავიწყებლად. სურდათ თავი დაედწიათ იმ შიშისგან, რაც ადამიანის არსს ყოველდღიურ არსებობაში ანაწევრებდა.

მეორე სპეციალური პროექტი მონაწილეთა უფრო ვიწრო წრისათვის იყო გამიზნული და მიზნად ისახავდა გაეშიშვლებინა ინდივიდუალურობა და მონაწილეები თავიანთი ფიზიკური საწყისებისთვის დაებრუნებინა. მათ სურდათ შეექმნათ ჯგუფი, რომელიც ადამიანსა და ბუნებრივ სამყაროს შორის პრიმიტიული, პირველქმნილი ურთიერთობით ინდივიდის ცნობიერების ამაღლებას დაისახავდა მიზნად. ჯგუფი ღამით ღია ცის ქვეშ შეიკრიბა. პირველი ნაწილი იყო გაზიარება მძიმე განსაცდელის, მარტოობისა და იზოლაციის განცდის. ამის შემდეგ მონაწილეებს მოსთხოვეს, რომ ხეებს შორის ფეხშიშველებს ერბინათ სრულ სიბნელეში. გარემოსთან პირდაპირი კავშირის იდეაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შეხების შეგრძნებებსა და ყნოსვას. მონაწილეები თავს მენტალური ჩვევებისგან გათავისუფლებულად გრძნობდნენ და ველური არსების

ცივილიზაციამდელ მდგომარეობას უბრუნდებოდნენ. შემდეგი ეტაპი ნაკადულში ნათლობა იყო. ამის შემდეგ ტამტამების ხმა მონაწილე ინდივიდებს ცეცხლისკენ მიუძღვოდა. მთელი დარჩენილი ღამის განმავლობაში ისინი ცეცხლის გარშემო ცეკვავდნენ, როგორც უკვე შემდგარი ჯგუფი. ცეკვავდნენ ტამტამების რიტმზე. ეს ყოველივე მკაცრი მონასტრული საუზმითა და რელაქსაციური თამაშებით მთავრდებოდა, რომელსაც ჯგუფი იმპროვიზაციულად აკეთებდა მზის შუქზე. ასეთი სპეციალური პროექტების ხანგრძლივობა იყო ერთი კვირა. ამ მოქმედებათა თანამიმდევრობაში მკაფიოდ იკითხება ინიციაციისა და სამყაროს განახლების რიტუალების კრებითი ელემენტები.

ერთ სეზონზე თითოეულ მონაწილეს ორმოში ჩაწოლა მოსთხოვეს. ჯგუფი მათ სხეულზე მიწას აყრიდა. ეს იყო სიმბოლური დამარხვა, რომელსაც რიტუალური დაბადება მოჰყვებოდა. საბოლოო საუზმისთვის პური მზის ამოსვლისას ცხვებოდა. მონაწილეები აღნიშნავდნენ პალუციანციურ ეფექტებს, მგრძნობიარობის დაქვეითებას, დისორიენტაციას, ფიზიკურ გადაღლას. ეს პროექტები ძალიან ჰგავდა აფრიკულ, მელანეზიურ ინიციაციის რიტუალებს, ელექსინების მისტერიებს. ამასთან, არ შეიძლება არ დავინახოთ კავშირი ბრუკის „ორგასტის“ ზოგად მითოლოგიურ პრინციპებთან.

1975 წლის ზაფხულში მთელი მსოფლიოდან, დაახლოებით 500-მა ადამიანმა მონაწილეობა მიიღო „კვლევითი უნივერსიტეტის“ პროექტში, რომელიც გროტოვსკიმ „ხალხთა თეატრის“ დაფინანსებით ვარშავაში მოაწყო. ჯგუფი შედგებოდა სტუდენტებისგან, მასწავლებლებისგან, ჟურნალისტებისგან და ცნობილი რეჟისორებისგან. მათ შორის იყვნენ პიტერ ბრუკი, ჟან ლუი ბარო, ლუკა რონკონი, ჯოზეფ ჩაიკინი. ზოგიერთი აქტივობა ჯგუფების 24 საათის განმავლობაში ტყეში ყოფნას მოიცავდა, სადაც მონაწილეები ეცნობოდნენ რიტუალურ მითებსა და არქეტიპულ გამოცდილებას ცეცხლის, ჰაერის, მიწის, წყლის, ჭამის, ცეკვის, თამაშის, დარგვის, ბანაობის საშუალებით. ამ პროცესში მონაწილეებს მოეთხოვებოდათ აღმოეჩინათ თეატრალური ფესვები წმინდა რიტუალებსა და რიტუალურ გამოცდილებაში და ასევე, მათ უნდა აღმოეჩინათ მათი ყოფიერების ნამდვილი არსი.

რეჟისორის მუშაობის ამ ეტაპმა ანთროპოლოგების განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა. შეიძლება ითქვას, რომ გროტოვსკიმ სანახაობა ადამიანის კვლევად აქცია.

ეუი გროტოვსკის უამრავი მიმდევარი და ეპიგონი გამოუჩნდა. მათ შორის ის ბევრს არ აღიარებდა. მის აღიარებულ მოწაფეთა და გამგრძელებელთა შორის არის ეუჯენიო ბარბა.

თავი V

ეუჯენიო ბარბას „ევრაზიული თეატრი“ და „თეატრალური ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლა“

„თეატრალური ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლა“ მსახიობების, რეჟისორებისა და თეატრის მკვლევარების მულტიკულტურული გაერთიანებაა. ამ ორგანიზაციის მთავარი კვლევის საგანია სამსახიობო ტექნიკების შესწავლა. ის შეიქმნა „ოდინ თეატრის“ ბაზაზე და შექმნა იტალიელმა რეჟისორმა ეუჯენიო ბარბამ. ის იყო პოლონელი რეჟისორის ეჟი გროტოვსკის მოწაფე და დამხმარე. ერთადერთი რეჟისორი-ავანგარდისტი, რომელიც გროტოვსკიმ თავის მოწაფედ აღიარა. ბარბა თეატრალურ ანთროპოლოგიას განსაზღვრავდა, როგორც ადამიანის ქცევის შესწავლას სათეატრო ქმედების პროცესში, მაშინ, როცა ადამიანი თავის ფიზიკურ და სულიერ არსებობას ორგანიზებულ, წარმოდგენით, სპექტაკლურ, სიტუაციაში იყენებს. „თეატრალური ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლაში“ რეჟისორმა შეკრიბა სხვადასხვა ტრადიციების მქონე ოსტატები. ეს მას საშუალებას აძლევდა მათი ხელოვნება ერთმანეთისთვის შეედარებინა.

„ოდინ თეატრი“ 1964 წელს ოსლოში დაარსდა. დასი დაინტერესებული იყო პრიმიტიული რიტუალების შესწავლით. ისინი კომუნიკაციის მარტივსა და გასაგებ საშუალებებს ეძებდნენ. ამისთვის თეატრმა იმოგზაურა სამხრეთ იტალიაში, შორეულ აღმოსავლეთსა და სამხრეთ ამერიკაში. თეატრი ეძებდა ისეთ ადგილებს, სადაც საერთოდ არ იყო თეატრი. მათ შექმნეს „ბარტერის“ სისტემა. სისტემა სათეატრო გამოცდილების გაცვლას გულისხმობდა. ისინი თავიანთ ხელოვნებას აჩვენებდნენ და ამის სანაცვლოდ ადგილობრივ მცხოვრებლებს რაიმე ორგანიზებული სანახაობის ჩვენებას თხოვდნენ. „ოდინ თეატრის“ მესვეურებმა ერთი ნაბიჯით წინ წასწიეს ავანგარდისათვის დამახასიათებელი პრიმიტივიზმის კულტი. მსახიობები იქცნენ ანთროპოლოგებად. პ. ბრუკის მსგავსად, მოგზაურობისას მათ თან ახლდათ გადამღები ჯგუფი, როგორც იტალიაში, ისე სამხრეთ

ამერიკაში. მასალის მიღების მათი მეთოდი ობიექტურ კვლევას ემყარებოდა.

მოქმედების ფსიქო-ფიზიოლოგიური საფუძვლების გროტოვსკისეული კვლევის ბარბასეული გაგრძელება, ახალი თეატრალური ენის ჩამოყალიბებამდე მივიდა. პრაქტიკაში ეს ძალიან ჰგავდა აღრეული ექსპრესიონისტული მუნჯი ფილმების იკონოგრაფიულ სტილს. იყენებდნენ არქექტიპულ უესტებს, პოზებს, სახის მიმიკას, რომ სპონტანური ემოციები – შიში, ტკივილი ან სურვილი ე.წ. სუფთა სახით წარმოედგინათ.

თავის მიერ ჩატარებული კვლევების შედეგად ე. ბარბამ განაცხადა, რომ საზღვრები ევროპულ და აზიურ თეატრებს შორის არ არსებობს. მან წამოაყენა ევრაზიული თეატრის ცნება. ევრაზიული თეატრი თანამედროვე თეატრალურ კულტურაში მოქმედ სულიერ და ტექნიკურ საშუალებებს გვთავაზობდა. ევრაზიული თეატრი მოიცავს იმ თეატრთა ნაკრებს, რომლებიც კონცენტრირებულნი იყვნენ სამსახიობო, საშემსრულებლო პრობლემებზე და ეს პრობლემები აქციეს კვლევის საგნად. პეკინის ოპერიდან – ბრესტამდე, ფიზიკური მიმიკიდან – ნომდე, კაბუკიდან – მეიერჰოლდის ბიომექანიკამდე, დელსარტედან – კატაკალიმდე, ბალეტიდან – ბუტომდე, არტოდან – ბალიმდე – ეს არის ის, რასაც ბარბა ევრაზიულ თეატრში აერთიანებდა.

ე. ბარბა თავის წიგნში „თეატრალური ანთროპოლოგია“ წერს, რომ ყოველი მცდელობა თეატრში ანტი-ტრადიციული ფორმების შექმნისა, ამოღებული იყო ტრადიციების ტრადიციებიდან. ევროპელმა სწავლულებმა XV-XVI საუკუნეებში მიატოვეს თავიანთი სანახაობრივი კოსტუმები, ქალაქები, სოფლები და ათენისა და ძველი რომის თეატრები დავიწყებისგან იხსნეს. შემდეგ ახალგაზრდა რომანტიკოსებმა თავი დაანებეს ტრადიციებს და მათი შთაგონების წყაროდ რაღაც ახალი, შორეული თეატრები იქცა. ისინი დაინტერესდნენ ელიზაბეთური თეატრით⁴⁶, ესპანეთის ოქროს საუკუნით⁴⁷, ხალხური სანახაობებით,

⁴⁶ ელიზაბეთური თეატრი – იგულისხმება ინგლისის რენესანსის პერიოდი.

⁴⁷ ოქროს საუკუნე – იგულისხმება ესპანეთის რენესანსის პერიოდი.

კომედია დელ არტეო, პრიმიტიული რიტუალებით, შუასაუკუნეების მისტერიებითა და აღმოსავლური თეატრით.

დასავლეთს შურდა აზიელების თეატრალური ცოდნისა და გამოცდილების. აზიელთა თეატრალური ხელოვნება თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. აზიელები იყენებენ დასავლეთისთვის დამახასიათებელ ტრადიციული ტექსტების საკუთარ ინტერპრეტაციებს.

ევრაზიული თეატრი საჭიროა XXI საუკუნეში. ამაში ბარბა არ გულისხმობს აზიური ამბების დასავლურ ყაიდაზე ინტერპრეტირებას, ახალი კოდების შექმნას, ტექნიკის რეპროდუცირებას, არამედ აუთენტური ტრადიციების შესწავლა-შენარჩუნებას, რადგან ბევრი ძველი კოდი აღმოსავლური სანახაობისა კვლავაც უცნობია და საჭიროა მათი ფართო მასებისთვის გაცნობა.

თვითონ ეს ტერმინი - „ევრაზიული თეატრი“ ზუსტად გამოხატავს XX საუკუნეში და დღესაც მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს.

დასკვნა

როგორც ხედავთ, ზემოთხსენებულმა რეჟისორებმა დიდი თეორიული და პრაქტიკული სამუშაოები ჩაატარეს სათეატრო კომუნიკაციის ძირების აღმოსაჩენად. მათი ზოგიერთი ცდა წარმატებული იყო, ზოგიერთი – არა. მათ ისე იტაცებდათ ახალი ენის შექმნის სურვილი, რომ მარტივის ნაცვლად, რთულ კონსტრუქციებსაც ქმნიდნენ, რომლებიც ზეინტელექტუალი მაყურებლისთვის იყო მხოლოდ გასაგები.

მსოფლო კულტურაში უამრავი ცვლილება ხდება. იცვლება ფასეულობები, ღირებულებები, შეხედულებები. მათ შორის, როგორც ნახეთ, ერთი მნიშვნელოვანი სათეატრო ტენდენციის ფარგლებში, თეატრის საზრისისა და დანიშნულების სპეციფიკური ხელახალი გააზრება მოხდა - სანახაობრივი წარმოდგენიდან კომუნიკაციის უნივერსალურ საშუალებამდე, ანთროპოლოგიურ ფენომენამდე დაყვანა. სწორედ ამ მიმართულებით წარმოებდა პრაქტიკულ-ექსპერიმენტული და სამეცნიერო-კვლევითი საქმიანობა.

ნაშრომის შესაჯამებლად შეიძლება ითქვას, რომ სათეატრო სანახაობისა და სათეატრო ანთროპოლოგიის სფეროში დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაახლოების პროცესი XX საუკუნეში ძალზე საინტერესოდ განვითარდა. ამ პროცესს ტრადიციათა დაახლოების, გაცვლისა და სინთეზის ტენდენციები ახასიათებს. არაცნობიერი ფსიქიკისა და ანთროპოლოგიის სფეროში მიმდინარე კვლევებმა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაპირისპირების ანთროპოლოგიურ დონეზე გაერთიანებას ჩაუყარა საფუძველი. კულტურათა კომუნიკაცია კოლექტიური არაცნობიერის დონეზე ხდება. ზემოთხსენებული რეჟისორებიც ხომ ნაცნობ არქეტიპებსა და სტერეოტიპებს მიმართავდნენ. კარლ გუსტავ იუნგს კომუნიკაციის მარტივი ელემენტების შესწავლაში ლომის წვლილი მიუძღვის. სწორედ მან წამოაყენა პირადი არაცნობიერისა და კოლექტიური არაცნობიერის ცნებები. მანვე გამოჰყო, ასევე, ძირითადი სტერეოტიპები და არქეტიპები.

რაც შეეხება მსოფლიო გლობალიზაციისა და მცირე ერების კულტურის გაქრობის საფრთხეს, ნაშრომიდან ნათლად იკითხება, რომ

ამა თუ იმ ხალხის მიერ შექმნილი ჭეშმარიტად ფასეული კულტურა არსადაც არ ქრება. მას არც რომელიმე სხვა კულტურის მიერ შთანთქმა და ასიმილირება არ ემუქრება. ამას მოწმობს ინდური, ჩინური, იაპონური სანახაობები, რომელთაც თვითმყოფადობა შეანრჩუნებული აქვთ.

დღევანდელ დღეს შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრალური მოღვაწეობა ორი კუთხით წარმოებს, კომერციული და ანთროპოლოგიური. სანახაობა და კვლევა ჰარმონიულად თანაარსებობენ. ეუჯენიო ბარბამ ზუსტად შეაფასა თეატრალური პროცესები და ჩამოაყალიბა „ევრაზიული თეატრის“ ცნება. ამ თეატრში აზიასა და ევროპას შორის საზღვარი არ არსებობს. დასაგლეთმა და აღმოსავლეთმა ამ ტერმინით კვლავ ერთი მთლიანობა შექმნეს.

XXI საუკუნე ევრაზიული თეატრის საუკუნეა.

რ ე ზ ი უ მ ე

XX საუკუნე მრავალფეროვანი, დატვირთული, აქტიური და დაძაბული იყო. აქტიურობამ ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში ერთგვარ პიკს მიაღწია, პოლიტიკაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში. მე მხოლოდ ხელოვნებას, კერძოდ კი თეატრს შევეხები. თეატრალური საქმიანობა მოედო მთელ პლანეტას. სცენისმოყვარეთა დასებმა ყურადღება მიიპყრეს. ამ დასებიდან ზოგი ფასეულ სანახაობას ქმნიდა, ზოგი – არა. თეატრში ესთეტიკური რევოლუცია მოხდა. XIX საუკუნეში დამკვიდრებულ ნატურალიზმსა და რეალიზმს არტისტული საზოგადოება აუჯანყდა. მათ სურდათ ახალი ფორმები. ამ ფორმებს სიმბოლიზმში ხედავდნენ.

XIX-XX სს. მოხდა აღმოსავლური კულტურის ხელახალი „აღმოჩენა“. მხატვრები, მუსიკოსები, მსახიობები, რეჟისორები დაინტერესდნენ მათთვის უცნობი ტექნიკით, მსოფლმხედველობით, ფილოსოფიით.

თეატრალურ ხელოვნებაში, ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი, რომელმაც აღმოსავლური დრამატული ხელოვნება თავის იდეალად გაიხადა, იყო ფრანგი თეატრის რეფორმატორი, ნოვატორი, ანტონენ არტო. მისი სახელი დაკავშირებულია მოყირჩეხული თეატრალური ფორმების გაუქმებასთან, თეატრისთვის პირობითი ბუნების დაბრუნებასთან. მან სიღრმისეულად შეისწავლა აღმოსავლური თეატრის ფორმები და ისინი თავის თეატრალურ ესთეტიკაში გამოიყენა. მისი შთაგონების წყარო იყო ბალიური ცეკვა. ბალიელი მოცეკვავეების შემოქმედებაში მან თავისი თეატრალური იდეალი დაინახა. მან შექმნა სისატიკის თეატრი, რომელსაც არანაირი კავშირი არ ჰქონდა ფიზიკურ ძალადობასთან. ეს თეატრი ყურდაღებას ამახვილებდა ცნობილ ტრაგიკულ თემებზე, ცნობილ დამნაშავეებზე. ა. არტოს სურდა თეატრი დასაბამთან, რიტუალებთან, მისტერიებთან დაებრუნებინა. ის ასევე დიდ ყურადღებას უთმობდა პრიმიტიული კულტურების, რიტუალების შესწავლას. მისი თეორიები უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე პრაქტიკა. ეს თეორიები შემდგომი დროის მოღვაწეებისთვის შთაგონების

მნიშვნელოვან წყაროდ იქცა. ამ რეჟისორს არ დაუტოვებია სპექტაკლის დადგმის მზა რეცეპტები. არტოს მიმდევრები მისი მოსაზრებების ინტერპრეტირებას და ინდივიდუალურ ამოკითხვას ახდენდნენ.

პიტერ ბრუკი ერთ-ერთი იყო ა. არტოს თეორიებით შთაგონებულია შორის. ის ა. არტოს მსგავსად, ასევე აქტიურად იკვლევდა პრიმიტიულ სანახაობებს აფრიკაში და მათ საკუთარ სპექტაკლებში ინტეგრირებას ცდილობდა. პ. ბრუკი ასევე ცდილობდა ენობრივი ბარიერების გაუქმებას. ამისთვის მან სპექტაკლში „ორგასტი“, სპეციალურად, ახალი ენაც კი შექმნა. ის ცდილობდა სპექტაკლში გამოეყენებინა არქეტიპები, რომლებიც ყველასთვის გასაგები იქნებოდა. მან ჩაუყარა საფუძველი თეატრალური ტექნიკების კვლევას. თანამედროვე დრამატურგიაზე მუშაობის პარალელურად, ის ასევე მუშაობდა კლასიკურ ნაწარმოებებზე. სპექტაკლში „მაჰაბხარატა“ მან ორგანულად მოახერხა აღმოსავლურ-დასავლური თეატრალური ტექნიკების შერწყმა.

რიტუალებთან დაბრუნების კუთხით, პოლონელი რეჟისორი, ეჟი გროტოვსკი უფრო შორს წავიდა. მან თავისი სპექტაკლები ინიციაციის რიტუალებს დაამსგავსა. ის არტისტებს აღმოსავლური სტილით წვრთნიდა. მას სურდა თავისი მსახიობები აზიელი კოლეგებივით მოქნილნი, დახვეწილნი, პლასტიურნი ყოფილიყვნენ. ზოგ შემთხვევაში, მისი სავარჯიშოები მედიტაციას ჰგავდა. მან სავარჯიშოების უნივერსალური სისტემა შექმნა. სათეატრო მოღვაწეობის პარალელურად, ის აწყობდა მასტერკლასებსა და ტრენინგებს. ამ ტრენინგების მიზანი იყო მონაწილე სტუდენტები, მასწავლებლები, ჟურნალისტები თავიანთ თავში ჩაედრმავებინა, რათა მათ თავიანთი ცხოვრების საზრისი აღმოეჩინათ. მან თეატრალური ხელოვნება ადამიანის შემსაწავლელ მეცნიერებად აქცია. მან შექმნა „ღარიბი თეატრი“ და თავის ესთეტიკაში უარყო ყველაფერი ის, რაც მსახიობის მიერ არ იქმნებოდა. მან თავის „ღარიბ თეატრში“ დატოვა ორი აუცილებელი ელემენტი, რის გარეშეც თეატრი არ იარსებებდა, მსახიობი და მაყურებელი.

ეუჯენიო ბარბა ეჟი გროტოვსკიმ თავად აღიარა თავის ნამდვილ მოწაფედ და მიმდევრად. ე. ბარბამ განაგრძო მასწავლებლის მიერ დაწყებული ანთროპოლოგიური კვლევები, რამაც ის თეატრალური

ანთროპოლოგიის შექმნამდე მიიყვანა. თეატრალური ანთროპოლოგია შეისწავლის ადამიანის ქცევას ორგანიზებულ, ხელოვნურად შექმნილ სიტუაციაში. ის ასევე დაინტერესებული იყო კატაკალის თეატრით და უამრავი ნაშრომი მიუძღვნა მას. ე. ბარბამ შემოიტანა „ევრაზიული თეატრის“ ცნება.

ამ ოთხმა რეჟისორმა სხვა მიმდევრებთან ერთად, სრულად ახალი თეატრალური ესთეტიკა შექმნეს. მათ თეატრი 180⁰ გრადუსით შემოაბრუნეს. თანამედროვე თეატრის გაგება მათ მიერ შექმნილი ტენდენციების გარეშე ძნელია.

R e s u m e

The twentieth century was multiform, loaded, active and exerted. The highest point of activity was reached in every sphere of human activities, politics, science, art. I'm going to speak about the art and especially the theatre. Theatre activities were spread all over the Earth. Little theatre troupes attracted attention. Some of these troupes created valuable performances, others – not. Esthetical revolution happened in the theatre. Spectators didn't like accepted naturalism and realism. They wished new forms. In symbolism these new forms were seen.

In this century oriental culture was rediscovered. Artists, musicians, actors, directors interested in unknown technique, outlook, philosophy.

One of the first innovator theatre director was Antoine Artaud. He idealized oriental dramatic art. He was a reformer of French theatre. He abolished old dramatic forms. He returned conditionality to the theatre. Antoine Artaud studied oriental theatrical forms and used them in his theatrical esthetics. He was inspired by Balinese dance and dancers. In the art of Balinese dancers he saw his own ideal of theatre. Antoine Artaud created Theatre of Cruelty. This theatre had no connection with violence. This theatre paid attention to famous tragic themes, well-known culprits. A. Artaud wished to return the theatre to its inception, rites, mysteries. He studied primitive cultures and rites. A. Artaud's theories are more important, than his practice. His theories inspired subsequent directors. A. Artaud didn't leave ready recipes of performance making. His followers interpreted his ideas.

Peter Brook also was inspired by A. Artaud. P. Brook also studied primitive performances in Africa. He tried to integrate them in his performances. He also tried to abolish language barrier. In the performance "Orghast", he specially created new language. He tried to use well-known archetypes in performances. He began studying theatrical techniques. He worked on classic and modern drama at the same time. P. Brook connected oriental and western theatrical techniques in "Mahabkharata".

Jerzy Grotowski went far in returning theatre to rites. His performances were like on initiation rites. He trained his actors with oriental techniques. He

wished his actors be as flexible, delicate and plastic as eastern ones. J. Grotowski created system of exercises. Also he organized trainings and workshops. Students, teachers, juranlists took a part in it. Participants sank in their mind. They were searching what they wanted from life. J. Grotowski transformed the theatre in antropological study of human. He created Poor Theatre. He denied visual effects. In his theatrical asethetics he left only two essential elements, actor and spectator. Without these theatre can't exist.

J. Grotowski admited Eugenio Barba as his real disciple. E. Barba continued antropological studies. He created theatre antropology. Theatre antropology studies human's conduct in some kind organized situations. He also studied Kathakali theatre. He created concept of Eurasian Theatre.

These four directors created absolutely new theatre aesthetics. They turned theatre in 180⁰ grade. We must know their art to understand nowadays theatre.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბრუკი პ. „ცარიელი სივრცე“, თბილისი, „ხელოვნება“ 1984. 150
2. გვარჯალაძეები თ. და ი. „ქართულ-ინგლისური, ინგლისურ-ქართული ლექსიკონი“, თბილისი, „ახალი საქართველო“, 2005. 1050
3. გროტოვსკი ე. თბილისი, „კენტავრი“, 2008. 320
4. კინწურაშვილი ქ. „XX საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი)“, სახელმძღვანელო სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტებისა და მასწავლებლებისათვის, თბილისი, „თბილისი“ 2005. 199. გვ. 69-73.
5. სამუშია შ. „რუსულ-ქართული ლექსიკონი გრამატიკული ცნობარით“, თბილისი, „საქართველოს მაცნე“, 2006. 907.
6. Арто А, „Театр и его двойник“, с приложением текста „Театр Серафима“, перевод с французского и комментарии Сергея Исаева, Москва, „Мартис“, 1993. 191.
7. Арто А, „Манифесты, Драматургия, Лекции, Философия Театра“, Санкт-Петербург Москва „Симпозиум“ 2000. 443. ст 5-34.
8. Barba E, Savarese N, „A Dictionary Of Theatre Anthropology“, Second Edition, „The Secret Art Of The Performer“, Translated by Richard Fowler, London And New York, „Routledge, Taylor & Franch Group“, 1990. 320 pg102-111
9. Brockett O. G. Franklin J. H. „History Of The Theatre“ Ninth edition, United States of America, „Allyn and Bacon“, 2003. 692 pg 490-497; 512-514; 526-529; 555-558.
10. Innes C. „Avant Garde Theatre 1892-1992“, London and New York „Routledge“ 1993. 262. pg125-173.

ნაშრომები:

1. გორდაძე ნ. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის V კურსის სტუდენტი, სადიპლომო შრომა თემაზე „სანსკრიტული დრამა“, (კალიდასას შემოქმედება), ხელმძღვანელი – გულიკო მამულაშვილი, თბილისი, 2001.
2. კოკია გ. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის, თეატრმცოდნეობის სპეციალობის საბაკალავრო ნაშრომი, „დასავლური და აღმოსავლური თეატრების ინტეგრაციის ფორმათა ძიება“, ხელმძღვანელი – მაია გოშაძე, თბილისი, 2010

ინტერნეტ რესურსები:

1. http://culture-world.ucoz.com/publ/vlijanie_na_evropejskuju_kulturu/1-1-0-19 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
2. ka.wikipedia.org უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
3. www.lexicon.ge უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
4. www.translate.ge უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
5. www.lang.ge უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
6. www.google.ge უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012
7. <http://morkov.net/velikie/teatrlaboratoriya-ezhi-grotovskogo.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 12.05.2012