

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნინო ლიპარტიანი

პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნება, როგორც
სოციო - კომუნიკაციური საშუალება

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

პროფ. ვასილ კიკნაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

პროფ. გიორგი მარგველაშვილი

საქართველო, თბილისი

2012 წელი

სარჩევი

შესავალი -----4

თავი პირველი

1. ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი=====11
2. პოსტმოდერნიზმის პერიოდის მხატვრული შემოქმედება----16
3. სიმულარკის ძალაუფლება-----21
4. პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების საკითხები----27
5. ავტორის სიკვდილი-----33
6. რეჟისორის როლი თეატრალურ სივრცეში-----35
7. “თეატრი-მაყურებელი”-----40
8. მასობრივი და ელიტარული კულტურა-----43

თავი მეორე

შეშლილი სამყარო იუკიო მისიმას და პიტერ ვაისის

მიხედვით ერთ მოქმედებად

I ნაწილი

1. ბრალდებული მარკოზ დე სადი-----48
2. ბიოგრაფია-----51
3. ეპოქა-----54
4. “ჯალათებისა” და “მსხვერპლის” სამყარო-----57

5.იყო თუ არა სადი ათეისტი?-----59

6.მისიმას “მარკიზა დე სადი”-----63

7.პიტერ გაისის “მარატ- სადი”-----67

II ნაწილი – სარეჟისორო ექსპლიკაცია

1.ლიტერატურული ანალიზი.-----70

2.თეატრალური ანალიზი-----72

3.განხორციელება-----75

დასკვნა-----98

გამოყენებული ლიტერატურა: -----101

შესავალი

თეატრი – თავისი ბუნებით სინთეტიკური ხელოვნებაა, რომელიც სხვადასხვა სფეროს აერთიანებს და ამასთან ერთად, უკიდურესად მგრძობიარეა და განსაკუთრებით რეაგირებს გარე სამყაროს მოვლენებზე. სახელმწიფო, საზოგადოება, რელიგია, ეკონომიკა და პოლიტიკური კოლიზიები არანაკლები ხარისხით განსაზღვრავენ სპექტაკლის ბედს, ვიდრე მისი შემქმნელების ტალანტი და შრომა. თითოეული ეპოქა თავის ანაბეჭდს ტოვებს, და სწორედ ამიტომ, თეატრის შესწავლა, დაწვებული ჯერ კიდევ არის ტოტემიდან, დღევანდელ დღემდე გრძელდება, მიმართავს რა ძიების სულ ახალ და ახალ მიმართულებებს. თეატრი, რომელიც ბრეხტის ცნობილი თეზისის მიხედვით „მაყურებლის გარეშე-ნონსენსია“, დამოკიდებულია მაყურებლის აღქმის უნარზე და მათ ურთიერთგავლენაზე. ამიტომ ის ხშირად სოციოლოგების, ისტორიკოსების, ფსიქოლოგების შესწავლის ობიექტი ხდება.

თეატრი დღეს ახალ, მედიურ რეალობაში იმყოფება. მის ექსპანსიას მივეყვართ არა მარტო აუდიტორიის გემოვნებითი, ესთეტიკური გრძობების ცვლილებისაკენ, არამედ ღირებულების სისტემის ტოტალური ტრანსფორმაციისაკენ, მათი იერარქიის ცვლისაკენ საზოგადოებრივ შეგნებაში. მუდმივად იზრდება ინფორმაციის ნაკადი, “კლიპური” ფენომენის წარმოშობამ გამოიწვია შთაბეჭდილებათა ცვლის სისწრაფე, შინაარსმა და სიღრმემ კი დაკარგა აქტუალობა. ეს თეატრისათვის საგანგაშო ტენდენცია მკვლევარების მიერ ჯერ კიდევ სამი ათეული წლის წინ აღინიშნა და დღეს ეს მდგომარეობა კიდევ უფრო აქტუალური ხდება.

დღეს თეატრი, ისევე, როგორც მთელი ქვეყანა საბაზრო ეკონომიკის პირობებში აღმოჩნდა. რომელიც თავის კანონებს კარნახობს: დღეს ყველაფერი ფული ღირს და ყველაფერს კონკურენცია და ბაზარი არეგულირებს. ყველაფერი კაპრიზული მყიდველის მოთხოვნაზეა დამოკიდებული. ამავდროულად, სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება კულტურისა და ხელოვნების ორგანიზაციების სახელმწიფო ფინანსური

მხარდაჭერის შემცირების ტენდენცია, რაც კიდევ უფრო ართულებს თეატრების ეკონომიკური სტაბილურობის პრობლემას. ამგვარად, XXI საუკუნის დასაწყისის თეატრის წინაშე მწვავედ დადგა ფიზიკური და მორალური გადარჩენის საკითხი. იმისათვის, რომ მყარად იდგეს, შეინახოს ტრადიციები და უზრუნველყოს ხელოვნების მემკვიდრეობის განვითარება, მისთვის აუცილებელია ისწავლოს შექმნილი სიტუაციის შეფასება, და იმოქმედოს დღევანდელი დღის წესების შესაბამისად.

სწორედ ეს მოვლენები გახდა წინა პირობა, რამაც განსაზღვრა ამ ნაშრომის თემა. კვლევაში თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური ინსტიტუტი, განიხილება არა როგორც იზოლირებული და დამოუკიდებელი ფენომენი, არამედ კავშირებში საზოგადოებასთან, სოციალური მაკრო და მიკრო გარემოს სხვადასხვა კომპონენტებთან. მოცემულ კვლევებში, ხაზი ესმება თეატრალური ხელოვნების განვითარების კავშირს თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობის თავისებურებებთან.

კულტურული სივრცე, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, ვქმნით, ვშრომობთ და ვიბრძვით, მთლიანად არის მოცული პოსტმოდერნიზმით და ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მოვლენის ანალიზიც.

კაცობრიობა, მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ცდილობს სამყაროს გააზრებას და მასში თავისი არსის განსაზღვრას. გარკვეული პასუხი ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ საბოლოოდ ვერაინ დაადგინა ჭეშმარიტების არსი. რაც უფრო მეტი იყო ცოდნა, გამოცდილება და ასაკი, მით მეტი იყო დაეჭვება და სკეპტიციზმი, ფაქტობრივად ამან დაბადა მოდერნიზმის ეპოქა, რაც გამოიხატა ნიცშეს ცნობილი ფრაზით “ღმერთი მოკვდა”. ეს ნიშნავდა არა მარტო რელიგიური ცნობიერების სიკვდილს, არამედ საერთო პროგრესის ეჭვქვეშ დაყენებას. “არ არსებობს პროგრესი, არამედ არსებობს წრე, რომლიდანაც გამოსავალი არ არის. სამყარო შეუცნობადი ქალსია.” [1] ამან გამოიწვია მოდერნიზმის ეპოქაში ავტორისეული პროტესტი. წარსული მემკვიდრეობის უარყოფა

და სურვილი სამყაროს გადაკეთების, მისწრაფება იმისკენ, რომ აღწეროს და გამოხატოს აბსოლუტური კულტურული ჭეშმარიტება.

ჯერ კიდევ 20-ე საუკუნის დასაწყისში ხელოვნებამ დაკარგა სივრცე, რომელშიც კომფორტულად გრძნობდა თავს. სხვადასხვა მიმდინარეობის შეჯახებამ გამოიწვია ქაოსი. გაჩნდა იდეა, რომ ადამიანი მარტოა სამყაროში და თვითონ არის პასუხისმგებელი საკუთარ თავზე. სწორედ ამ აზრმა ჰპოვა გამოძახილი ახალ მიმდინარეობაში და რა თქმა უნდა, ხელოვნებაშიც. მოდერნიზმს არასდროს ჰქონდა პრეტენზია დაუფლებოდა ფართო აუდიტორიას. ის, თავისი ბუნებით, ყველასთვის არ იყო მისაწვდომი. მოდერნიზმი, თავისი არსებობის მანძილზე, შემოიფარგლა ლაბორატორიული მუშაობით. თავის დროზე მოდერნიზმმა უარი თქვა კლასიკურ აკადემიურ ხელოვნებაზე და ახალი ფორმები მოიხაზა.

პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც მოდერნიზმს ჩაენაცვლა, კრახგანცდილი კაცობრიობის ეპოქაა, რომელიც უტოპიებით აღარ ცხოვრობს და არ ცდილობს სამყაროს გადაკეთებას, პირიქით, ის ცდილობს მიიღოს სამყარო ისეთივე, როგორც არის. შეეგუოს მას და მოიწყოს მასში მაქსიმალური კომფორტი. პოსტმოდერნიზმმა უარი თქვა ექსტრემიზმზე, ნიჰილიზმზე და გარკვეულწილად ტრადიციებს დაუბრუნდა. ის დაესესხა სხვადასხვა ეპოქას და შექმნა ახალი გროტესკით, პაროდით და ხუმრობით, ხშირ შემთხვევაში ირონიით გაჯერებული. ფართოდ გამოიყენა ციტატური, კოლაჟური და გამეორებითი ხერხები. მან თამაშის ხერხში შესძლო დაერღვია საზღვრები მასასა და ელიტას შორის.[2]

მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინდივიდუალურობა, პოსტმოდერნიზმში აღარ არსებობს ინდივიდი, აღარ არსებობს სუფთა ფურცელი, რასაც აღმოაჩენ და ამის გამო ხდება უკვე შექმნილის გამეორება, ახლებური გააზრებით. ინდივიდუალობა უკვე აღარ არის მსოფლმხედველობითი კატეგორია. იგი მხოლოდ სტილური ძიებით არის დაკავებული. აუთვისებელი მასალის ძიებაში პოსტმოდერნიზმი საოცრად აფართოვებს ესთეტიკურ

სფეროს. ის სწორედ ახლის ძიებაში მოიცავს, არა მარტო მშენებელს, არამედ ყოველივე მახინჯს, უმსგავსოს, ვულგარულს.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ირონია, ეკლექტიზმი, კალეიდოსკოპურობა, თამაშის ელემენტის გაძლიერება, დისტანციურობა, როგორც ავტორსა და ქმნილებას შორის, ისე ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის. მისთვის უცხოა კანონზომიერების პრინციპი. სისტემატიზაცია და კლასიფიკაცია.

მისთვის ასევე დამახასიათებელია ძველის, წარსულის გამეორება, მაგრამ მის მიმართ დამოკიდებულება ირონიული ხდება. მაყურებელი მზად არის მიიღოს ნებისმიერი თამაშის წესი, მაგრამ როგორც კი ჩნდება მცდელობა თამაშის რეალობად გასაღების, ის კრახს განიცდის. სწორედ ამისთვის გახდა ირონიის აუცილებლობა, როგორც თავდაცვა და თამაშის ხერხი, როგორც ერთ-ერთი საშუალება მაყურებელთან ურთიერთობისა.

ჩვენ განწირულნი ვართ გადავითამაშოთ ყველა სცენარი, რაც კი ოდესმე შექმნილა. ჩვენ ვცხოვრობთ გაუთავებელი იდეალების რეპროდუქციაში, ფანტაზიებსა და ოცნებებში, რომელთა ორიგინალები წარსულში დარჩა. “გაქრა პროგრესის იდეა, მაგრამ პროგრესი გრძელდება” – [3] წერს ბოდრიარი.

როგორც ცნობილია, ყველა თეზა ბადებს ანტითეზას და მხოლოდ ამის შემდეგ იბადება დასრულებული პროცესი. უკვე აღვნიშნეთ, რომ კაცობრიობა მთელი თავისი არსებობის მანძილზე დაკავებული იყო ჭეშმარიტების ძიებით. მილიონობით თეზა და ანტითეზა იქმნებოდა საუკუნეების მანძილზე და მიუხედავად იმისა, რომ ეს პროცესი ყოველთვის უწყობდა ხელს პროგრესს, ყოველი ეპოქის დასასრულს შეიმჩნეოდა ჩიხი, კრიზისი, რომლიდანაც გამოსავალი დიდხანს არ ჩანდა. ეს ბადებდა ნიჰილიზმს, უიმედობას. თუ მოდერნიზმის ეპოქა ჩაიკეტა საკუთარ თავში და მარტო დარჩა, პოსტმოდერნიზმი უფრო ელასტიური გამოდგა. მან გაიაზრა მარკიზ დე სადის მოსაზრება: “ჩვენ ვერასოდეს ვერ მივაგნებთ ჭეშმარიტებას, საკუთარი თვალთ

დანახული და განცდილი ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა”. მას სხვა გზა არ დარჩენია, უნდა აღიაროს დამარცხება, გამოვიდეს უიმედობის და პროტესტის მდგომარეობიდან და მოძებნოს საშუალება, რომელიც შეამსუბუქებს მის არსებობას, ყოფას. ის იწყებს შეგუებას გარემოსთან და ეძებს ხელსაყრელ პოზიციას. მისთვის მიუღებელი ხდება აშკარა იდეოლოგია, ღრმა ფსიქოლოგიზმი, სიდრემები. “მაღალი” და “ დაბალი” ხელოვნება. ხდება ამ ორი სოციუმის დაახლოვება და საზღვრების მოშლა.

პოსტმოდერნიზმი იბადება დაკარგული იდეალების ნამსხვრევებზე. ის თავის მეხსიერებაში აგებს სხვადასხვა მონაპოვარს, მის ბაზაზე ქმნის სრულიად ახალს, შეიძლება ითქვას ანტიინტელექტუალურს თავისი არსით. ხდება ჟანრების აღრევა, სრული თავისუფლება. პოსტმოდერნიზმი ცდილობს სიცილით გამოეთხოვოს წარსულს

ერთი სიტყვით, ეს არ არის ვინმეს ბოროტი ჩანაფიქრი, ეს არის პატიოსანი რეაქცია თანამედროვე ისტორიის ცინიზმზე. ეს არ არის მოღური გატაცება, ეს არის, ეპოქა, რომელიც საზოგადოებასთან ურთიერთობის ახალ სტილს ქმნის. ამა თუ იმ კულტურული მოვლენის განსაზღვრა უშუალოდ არის დაკავშირებული გარე სოციუმის თანაარსებობასთან. სკოტ ლეში თავის ფუნდამენტალურ გამოკვლევებში ამტკიცებს, რომ კულტურული სივრცე, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, ვქმნით, ვშრომობთ და ვიბრძვით, მთლიანად არის მოცული პოსტმოდერნიზმით და ეს თუ ასეა, უგნურება იქნებოდა მისი იგნორირება მოგვეხდინა.

კვლევის ობიექტი:

კვლევის ობიექტი არის პოსტმოდერნისტული ეპოქა. თანამედროვე თეატრის ზოგიერთი საკითხი. “თეატრი და მაყურებელი” და სპექტაკლი „შეშლილი სამყარო“ პიტერ ვაისის და იოკიმო მისიმას მიხედვით.

კვლევის საგანი

საგანს წარმოადგენს სოციალური გარემოს ურთიერთქმედება თეატრზე, როგორც სოციო-კომუნიკაციურ ინსტიტუტზე. მოცემულ ნაშრომში, საზი ესმება თეატრალური ხელოვნების განვითარების კავშირს თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობის თავისებურებებთან.

კვლევის მიზანი და ამოცანები:

1. გაანალიზებული იქნას პოსტმოდერნიზმის, როგორც ფილოსოფიური, ისე შემოქმედებითი საფუძვლები. 2. გამოვლენილი იქნას თეატრის განვითარების თავისებურებანი თანამედროვე ეპოქაში და მაყურებლის როლი თეატრალურ ცხოვრებაში. თეატრალური რეალობის სოციო-კულტურული ფუნქციები თანამედროვე საზოგადოებაში. გაანალიზდეს თეატრალური რეალობის და კერძოდ, რეჟისორული ხელოვნების ტრანსფორმაციის მიზეზები, რომლებიც თეატრში XX საუკუნის მეორე ნახევარში იქნენ ფორმირებულნი. გამოვლინდეს და გაანალიზდეს მასკულტურის გავლენა თეატრალურ ხელოვნებაზე. ანალიზი გაუკეთდეს კონკრეტულ სპექტაკლს, როგორც პრაქტიკულ სამუშაოს.

მეცნიერული სიახლე

მდგომარეობს სისტემის “თეატრი - მაყურებელი” პრობლემების თეორეტიკულ-მეთოდოლოგიურ დასაბუთებასა და კომპლექსურ ანალიზში. ზემოთ აღწერილის თანახმად აშკარაა, რომ გამოკვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძვლად უნდა იქცეს სისტემური მიდგომა, რომლის საზღვრებშიც შესაძლებელია თეატრის მაყურებელთან ურთიერთკავშირის ძირითადი შემადგენელი სტრატეგიების განხილვა და ანალიზი ახალ სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ რეალობაში. ურთიერთდამოკიდებულებების სისტემა “თეატრი - მაყურებელი” გამოქვეყნებულ სამუშაოში სხვადასხვა თვალსაზრისით ანალიზირდება; ამას გარდა ნაშრომის მეორე ნაწილი ეთმობა კონკრეტული სპექტაკლის ფსიქოანალიზს. სპექტაკლში არის მცდელობა თანამედროვე ელემენტების გამოყენების და განსაკუთრებით მაყურებლის როლის გათვალისწინების, რის გამოც აქცენტი კეთდება სპექტაკლის სანახაობრივ მხარეზე.

გამორჩევა ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით, ხდება ბალაგანურ-აქტიური და ამავე დროს, გასართობი ელემენტებით დახუნძლული, რათა გამოვიწვიოთ მაყურებლის სრული მობილიზაცია – გააქტიურება და თამაშის ხერხით შევაპაროთ სათქმელი. რადგან სპექტაკლში აქცენტირებულია ეს კონკრეტული მიზანი, შეიძლება ეს ნამუშევარი ერთგვარ ექსპერიმენტადაც ჩაითვალოს.

სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი და თეორიული წყაროები.

საფუძვლად აიღება პოსტმოდერნიზმის წამყვანი თეორეტიკოსების: ჟ.ფ.ლიოტარის, ჟ. დერიდას, ჟ. დელიოზის, ჟ. ბოდრიარის, რ. ბარტის, მ.ფუკოს უ. ეკოს, ფ. ჯეიმისონის, ბლანშოს, ველშის და სხვათა ნაშრომები

თავი პირველი

1. ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი

უკვე რამდენიმე ათწლეულია, რაც მიდის გაცხარებული კამათი პოსტმოდერნიზმზე, ამ ფენომენის არსზე, მისი წარმოშობის ადგილსა და მიზეზებზე, მის მიმართებაზე მოდერნიზმთან. ამ დისკუსიაში მონაწილეთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა შეიმჩნევა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ჩამოყალიბდა ამ მოვლენის გარკვეულწილად მყარი დახასიათებაც. გამოიკვეთა პოსტმოდერნის მთელი რიგი გავლენიანი თეორეტიკოსი, დაგროვდა ტექსტების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, სადაც ანალიზი უკეთდება პოსტმოდერნისტულ სიტუაციას.

ცნება “პოსტმოდერნიზმი”, “პოსტმოდერნი”, “პოსტმოდერნისტული” თანამედროვე ხელოვნებაში გარკვეული მიმართულების და კონცეფციის აღმნიშვნელად და ტენდენციების დასახასიათებლად გამოიყენება. ამ ცნებებს იყენებენ პოლიტიკაში, რელიგიაში, ეთიკაში, ფილოსოფიაში, ისინი ასევე კულტურის პერიოდიზაციისათვისაც გამოიყენება. გაჩნდა აუცილებლობა მთლიანობასა და ურთიერთკავშირში გააზრებულიყო კულტურაში მიმდინარე პროცესები, ცვლილებები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ეკონომიკურ სტრუქტურებში, ყველაფერში, რასაც ხშირად მოდერნიზაციას, პოსტინდუსტრიულ, სამომხმარებლო საზოგადოებას უწოდებენ.

პოსტმოდერნიზმის, პოსტმოდერნის განსაზღვრა, როგორც თეორეტიკოსების და მკვლევარების უმეტესობა ამტკიცებს, შეიძლება მხოლოდ “მოდერნიზმთან” სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში მოხდეს. “პოსტმოდერნიზმი” აღიქმება, როგორც ამბივალენტური ტერმინი, რომელიც ნიშნავს მოდერნიზმის როგორც გაგრძელებას, ასევე გადალახვას. ამ თვალსაზრისით, განასხვავებენ ტერმინებს “პოსტმოდერნი”, როგორც მოდერნიზმის, ფილოსოფიური საფუძვლების

რევიზია და “პოსტმოდერნიზმი” – როგორც მოდერნიზმის ხელოვნების გადახედვა. პოსტმოდერნის ფენომენი, როგორც სპეციფიკური რეაქცია წინა პერიოდის კულტურის დამკვიდრებულ ფორმებზე, ევროპისა და ამერიკის მოწინავე ქვეყნებში აღმოცენდა. ამერიკელი თეორიტიკოსის ფ.ჯეიმისონის აზრით, პოსტმოდერნის გამოჩენა შეიძლება ომის შემდგომი პერიოდით დათარიღდეს, კერძოდ, ამერიკის შეერთებულ შტატებში – 1940 – 1950 წლებით. საფრანგეთში პოსტმოდერნის ფორმირება მესამე რესპუბლიკის დამყარებას (1958წ) დაემთხვა.[4] მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ “პოსტმოდერნიზმს სამშობლო არ გააჩნია”, – ასე ამტკიცებს ამერიკელი თეორეტიკოსი დ.სილვერმანი. დღეს პოსტმოდერნისტული სიტუაცია კულტურაში მთელს მსოფლიოში შეინიშნება, ხოლო ყველაზე ‘პოსტმოდერნისტულ’ ქვეყანად უდერიდა იაპონიას ასახელებს.

პოსტმოდერნიზმის დღევანდლობასთან ყველაზე დაახლოებული განმარტება არნოლდ ტონბიმ დაამკვიდრა როგორც დასავლეთევროპული კულტურის განვითარების ეტაპი, რომელიც 1875 წელს დაიწყო.

ამ ტერმინს მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის სხვადასხვა ავტორთან ვხვდებით:

1934 წელს ესპანელი ლიტერატურათმცოდნე ფედერიკო დე ონისა საუბრობს პოსტმოდერნიზმზე, რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში განიხილება როგორც გარდამავალი ფაზა (1905-1914წწ) “მოდერნიზმსა” და ე.წ. “ულტრამოდერნიზმს” შორის. [5]

ყველა შემთხვევაში, საუბარია სხვადასხვა სახის მოვლენაზე. უფრო გამოკვეთილი აზრი პოსტმოდერნიზმის შესახებ მხოლოდ მოგვიანებით ჩამოყალიბდა. ამ ფენომენის მკვლევარების უმეტესობა იხრება იქით, რომ პოსტმოდერნი აღმოცენდა მხატვრული კულტურის ფარგლებში და უკვე მოგვიანებით გამოიხატა სხვა სფეროებში – ფილოსოფიაში, პოლიტიკაში, რელიგიასა, თუ მეცნიერებაში. [6]

პოსტმოდერნის წამყვანი თეორეტიკოსი ჟ.ფ.ლიოტარი თვლის, რომ საზოგადოების გადასვლა პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში 1950-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. თავის ნაშრომში “პასუხი შეკითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნიზმი”, ჰაბერმასთან პოლემიკაში, ის განმარტავს, რომ მოდერნის პროექტი კი არ დასრულდა, არამედ დაიმსხვრა, განადგურდა და ლიკვიდირებულ იქნა. სწორედ ამ მოვლენის აღსანიშნავად იყენებს იგი სიმბოლოს “ოსვენციმი” – დანაშაულისას, რომელიც პოსტანამედროვეობას ხსნის. [7] იგი ამ სიმბოლოს იმისთვის იყენებს, რომ ხაზი გაუსვას დისკურსების კონფლიქტის საშიშროებას და სურვილს ერთი ჟანრის დისკურსმა დაიკვემდებაროს მეორე, რასაც აუცილებლად ტოტალიტარიზმამდე მივყავართ. ნაშრომში “პოსტმოდერნიზმის მდგომარეობა” (1979წ) ლიოტარი აღწერს პოსტანამედროვე ცოდნის თავისებურებებს, რომელიც ორიენტირებულია არა შეთანხმებაზე, კონსენსუსზე, არამედ აზრთა სხვადასხვაობაზე “პარალოგიაზე”. ლიოტარის მსჯელობაში ამოსავალი პუნქტი არის სურვილი, “როგორ გადაარჩინოს აზროვნების ღირსება ოსვენციმის შემდეგ”. [8]

პოსტმოდერნი ლიოტართან არ არის მოდერნის ანტითეზა, ის აუცილებლად მოდერნსაც მოიცავს და წარმოადგენს მოდერნის ნაწილს. ლიოტარი თვლის, რომ თავსართი “პოსტ” ძალიან ხშირად იწვევს გაუგებრობას სტატიაში “პასუხი კითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნი?” (1982წ), ის გვთავაზობს განვიხილოთ თავსართი “პოსტ” არა როგორც გაგრძელება, არამედ როგორც დაბრუნება, ანამნეზი, კულტურის განვითარების წინამდებარე პერიოდის გადახედვა. [9] მოგვიანებით, თავის გამოსვლაში, რომელიც გამოქვეყნდა სათაურით “რედაქტირებული მოდერნი”, ის მიუთითებს იმაზე, რომ დასახელება თავსართის გარეშე მისთვის გაცილებით მეტად მისაღებია, ვიდრე პოსტმოდერნი და პოსტმოდერნიზმი, რადგან ამით ირიდებს საშიშროებას განიხილოს პოსტმოდერნი, როგორც მოდერნის ანტითეზა, პირიქით, იგი თვლის, რომ პოსტმოდერნი უკვე მოდერნიშივე იწვევს არსებობას, ამიტომ პოსტმოდერნი არის არა მოდერნის დასასრული, არა ახალი ეპოქა, არამედ მოდერნის შემდგომი განახლების სტადია.

მოდერნი აგრძელებს თავის განვითარებას პოსტმოდერნთან ერთად. მოდერნის ანტითეზა არის არა პოსტმოდერნი, არამედ კლასიკა. ლიოტარი დარწმუნებულია, რომ დღეს თანამედროვეობის “გადაწერა” წარმოადგენს აუცილებლობას. აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილი იქნება მოდერნის რედაქტირება, რის შემდეგაც შესაძლებელი გახდება ვისაუბროთ ეპოქის დასასრულზე და მომდევნო პერიოდის დასაწყისი დათარიღება. [10] ამ აზრს იზიარებენ სხვა დასავლელი ფილოსოფოსებიც, კერძოდ ვ.სტრადა, რომელიც განიხილავს პოსტმოდერნიზმს, როგორც მოდერნის ფაზას XX საუკუნის ბოლოს და ხაზს უსვამს, რომ თავსართი “პოსტ” არის ის, რაც მოდერნში აღწევს კრიტიკულ გაცნობიერებას, როგორც თავისი წარსულის, ასევე რთული სიახლის. [11]

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პოსტმოდერნი უბრალოდ განსხვავდება მოდერნისაგან. მისი შინაარსი არავითარ შემთხვევაში არ არის ახალი. ის მოიაზრებს არა სიახლეს, არამედ პლურალიზმს და ამ პლურალიზმს აქვს თავისი ანტიკური და შუასაუკუნეების ფორმებიც. სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ თანამედროვე ეპოქაში ის გახდა დომინანტი და ეს განასხვავებს XXს-ის პოსტმოდერნს მოდერნისაგან, რადგან თუ ადრე პლურალიზმი აუცილებელი იყო მხოლოდ ზოგიერთ სფეროში, ეხლა ის საყოველთაოა და რადიკალური.

შესაბამისად, ლიოტარმა შექმნა პოსტმოდერნის ფორმულირება მოდერნთან დამოკიდებულებაში. “პოსტმოდერნი განსაზღვრავს თავის მდგომარეობას არა მოდერნის შემდეგ ან მასთან ოპოზიციაში, არამედ პირიქით, ის უკვე მასში არსებობს, მოდერნშივეა ჩადებული”. [12] ეს არის ის ძირითადი მომენტი, რომელიც სულ უნდა გვახსოვდეს. ეს მოტივები, რომელიც აქამდე დაფარული ფორმით არსებობდა, ახლა განმსაზღვრელი გახდა. არ არის გასაკვირი, რომ თავის წინამორბედად ლიოტარი კანტისა და არისტოტელეს ფილოსოფიას ასახელებს და ყურადღებას ამახვილებს კანტის „გონების ფორმათა სხვადასხვაობასა“ და არისტოტელეს „ყოფიერების სხვადასხვაობაზე“. ლიოტარის ტრადიციისგან განსხვავებულ აზროვნებას ანვითარებს იტალიელი ფილოსოფოსი დ.ვატიმო. ის მოიაზრებს პოსტმოდერნიზმს, როგორც

“ისტორიის დასასრულს”. მისი კონცეფციის თანახმად, მოდერნი იყო ხსნის ქრისტიანული გაგება. გაქრა ადამიანური ბუნების და მისი კანონების ფუნდამენტური განსაზღვრაც, რომელიც, ფაქტიურად, მართავდა ისტორიას. ისტორიაზე მრავალმხრივმა, განსხვავებულმა შეხედულებამ გამოიწვია მეტაფიზიკის გარდაუვალი დასასრული.

ი.ვიტგენშტეინი თავის ფილოსოფიურ კვლევებში ეთხოვება მონოთეისტურ აზროვნებას და გზას უთმობს გარდაუვალ, მრავალმხრივ ენობრივ თამაშებს. ის პროპაგანდას უწევს ე. წ. პოპურს, ყველაფრის აღრევას, გარკვეულ “ინტელექტუალურ დისნეილენდს”. ეს არის მრავალფეროვნების ყალბი ფორმა, სადაც ყველაფერი განურჩევლად ერთ მასაში ირევა.

დღეს უკვე ნათელია, რომ ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი ხდება მეთოდოლოგიური ღერძი, რომელიც ბოლო ათწლეულში შეიქმნა და ხელი შეუწყო კულტურაში არსებულ სიტუაციის გააზრებას.

პოსტმოდერნიზმი თავისი არსით წარმოადგენს დასავლური ცივილიზაციის მრავალმხრივ თეორიულ ანარეკლს, განსაკუთრებით კულტურისა და ფილოსოფიის სფეროში. კულტურული პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია სტრუქტურული მრავალფეროვნება. პოსტმოდერნიზმი მზად არის განჭვრიტოს მომავალი და მოძებნოს კაცობრიობის გადარჩენისა და ხსნის გზა. ამ კუთხით ფილოსოფოსების ამოცანა არის არა მარტო ახსნას განსხვავება ძველს და ახალს შორის, არამედ დაეხმაროს კაცობრიობას მომავლის შექმნაში.

2. პოსტმოდერნიზმის პერიოდის მხატვრული შემოქმედება

პოსტმოდერნიზმის მსოფლმხედველობამ გარდატეხა მოახდინა მხატვრულ შემოქმედებაში. ერთის მხრივ, ხელოვნება პოსტმოდერნიზმის იდეების გენერატორი, მეორეს მხრივ, კი ამ იდეების მანიფესტაციის კოდირებული ფორმა გახდა.

თანამედროვე პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების ტენდენციების გაგება მხოლოდ მოდერნიზმის ხელოვნების კონტექსტში შეიძლება, მოდერნიზმისა, რომელიც უკვე ისტორიის კუთვნილებაა. პიკასოს, პრუსტის კანდინსკის ნამუშევრები უკვე კლასიკად იქცა. წყალგამყოფი ხელოვნებაში მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის, სადაც 1960 წლის ბოლოდან 1970 წ. დასაწყისში გამოიკვეთა. პოსტმოდერნიზმი შეიძლება განვიხილოთ როგორც სპეციფიკური რეაქცია მოდერნიზმის ფორმებზე. ამასთან ერთად, მხატვრული შემოქმედების ბევრი თვისება, რომელსაც მოდერნიზმში პერიფერიული ადგილი ეჭირა, პოსტმოდერნიზმში წამყვანი გახდა.

პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების განვითარებაში რამდენიმე ეტაპს ანსხვავებენ. პირველი ფაზა 1960-იანი წლებიდან იწყება. ეს არის პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების პერიოდი ამერიკის შეერთებულ შტატებში. იგი ხასიათდება მაღალი მოდერნიზმის სტერეოტიპებთან ბრძოლით, სწრაფვით გადალახოს განსხვავება დაბალ და ელიტარულ ხელოვნებას შორის. ამ პერიოდისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ახალგაზრდული მოძრაობები, ომის საწინაარმდეგო აქციები, ყოველდღიური ცხოვრების კარნავალიზაცია, ევროპიდან შემოჭრილი და ამერიკაში დამკვიდრებული პოპ-არტი.

ამ პერიოდის მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩავთვალოთ თავისებური თანამედროვე მიმართულება პოპ-კულტურაში – გრაფიტი. კედლის მხატვრობის თავისებური წარწერები და ნახატები. ამ მოვლენაზე ამახვილებს ყურადღებას ბოდრიარი წიგნში “სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი”, სადაც აღწერს გრაფიტის არა როგორც

მხატვრულ, არამედ როგორც სოციალურ მოვლენას, რომელიც გარემოს მიმართ პროტესტს გამოხატავს. ეს არის პიროვნული ბუნტი, “ანტიდისკურსი”, როგორც ყველანაირ მხატვრულ და პოლიტიკურ მოვლენაზე შურისძიება, რადიკალური პროტესტი, რომელიც ორგანიზებულ დისკურსში არ ჯდება. ბოდრიარის აზრით გრაფიტი განსხვავდება ყველა სხვა (მასმედიის თუ სარეკლამო) ნიშნებისგან. ის ურბანულ სივრცეს ითვისებს.

რომელიდაც კონკრეტული ქუჩა, კედელი თუ რაიონი, გრაფიტის საშუალებით სიცოცხლეს იძენს და კოლექტიური ტერიტორია ხდება. გრაფიტი ეს არის ნიშნების თავისებური ამბოხი. ის ქალაქის კედლებს და კუთხეებს, მეტროს ვაგონებსა და ავტობუსებს სხეულად გარდაქმნის, რომელსაც დასაწყისი და დასასრული არა აქვს. ადამიანის სხეულსაც შეუძლია გახდეს გამოსახულების და წარწერების ველი. ტატუირება იპყრობს სხეულს. ტატუს გარეშე სხეული შიშველი და უსახურია, ხოლო ტატუ მას ცოცხალ, სოციალურ მოვლენად აქცევს. როცა კედლები “ტატუირებულია” “ოთახი კედლის” დახშული სივრცე ირღვევა, გადაილახება.

ერთნი გრაფიტს განიხილავენ, როგორც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნიმუშს, რომელსაც 70-იან წლებში ქმნიდა ახალგაზრდობა. მეორენი ამ ხელოვნებას ხსნიან, როგორც ნონკომფორმიზმის აღდგენისთვის ბრძოლას. ბოდრიარის აზრით, “გრაფიტი ტრანსიდეოლოგიური და ტრანსმხატვრული მოვლენაა, რომელსაც არავითარი ინფორმაცია არ მოაქვს. [13] მისი გზავნილი ნულის ტოლია”. რა თქმა უნდა, გრაფიტი, როგორც ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა აზრს ატარებს, მაგრამ ეს აზრი ზედაპირზე არ დევს და ვერბალიზაციას არ ემორჩილება. ამას გარდა, გრაფიტი არის ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის საზღვრების წაშლის კიდევ ერთი მაგალითი. სახეზეა წარსულის და აწმყოს, მაღალი და დაბალი ხელოვნების ირონიული სინთეზი. ამ ტენდენციის გამომხატველები იყვნენ ლ.ფიდლერი, მ.მაკლუენი, ს.ზონტაგი, ი.ჰასანი, რ.გამილტონი, ლ.ელოვეი.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების განვითარების შემდეგი ეტაპი დაკავშირებულია 70-იან წლებთან. ამ პერიოდის განმასხვავებელი ნიშნები არის ეკლექტიზმი და პლურალიზმი. მნიშვნელოვანი ფიგურა ხდება უ.ეკო. მისი რომანები გახდა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის კლასიკური ნიმუშები, სადაც გამოყენებულია ბევრი ციტატა, ნაწყვეტები მეცნიერული და მხატვრული ტექსტებიდან. ფართოდ გამოიყენება მხატვრული ტილოების სიუჟეტები – მაგ. დ.ველასკესის, გოგენის და სხვათა ნამუშევრებიდან. [14]

ამ პერიოდის ხელოვნებაში დაიწყო წარსულის ინტერპრეტაცია და ჩამოყალიბდა ახალი ტერმინი “ნეოკონსერვატიული პოსტმოდერნიზმი”. ამ ტენდენციის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში ჩნდება გარკვეული დამოკიდებულება ტრადიციასა და ინოვაციას შორის. აღმოცენდა ნეოსტორიზმი მხატვრობაში. ამ პერიოდს მიეკუთვნებენ გ.მარკესს, ს. ბეკეტს.

პოსტმოდერნისტულმა სიტუაციამ შექმნა კონცეპტუალური ხელოვნება, სადაც განასხვავებენ შემდეგ მიმართულებებს: ბოდი-არტი, პერფომანსი, ლენდ-არტი, ვიდეო-არტი, ინსტალაცია. პერფომანსი მაყურებლის ყურადღებას აფიქსირებს აზრის და იდეის ჩამოყალიბების პროცესზე. კონცეპტუალიზმი გამოხატავს ტენდენციას მხატვრული შემოქმედების დემატერიალიზაციაზე. ბოდი-არტი აღმოცენდა დასავლეთში, 1960-1970-იან წლებში. მისი აღმოცენების ისტორია ასეთია: დასავლეთ ბერლინის მუზეუმში მოვიდა კაცი, და მოითხოვა დარეგისტრირება, როგორც ხელოვნების ნიმუში. მოითხოვა გამოეფინათ ის მინის ყუთში შიშველ მდგომარეობაში. იგი დაარეგისტრირეს და მისცეს ნომერი, თუმცა მისი შიშველი სახით წარმოდგენა ვერ გაბედეს. ეს იყო ხელოვნებაში ახალი მიმართულება, რომელმაც მიიღო სახელწოდება “ბოდი-არტი” (ინგლისურიდან, რაც ნიშნავს სხეულის ხელოვნებას). ეს არის მაყურებლის წინაშე ცოცხალი ადამიანის წარმოდგენა.

1970 წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში აღმოცენდა განსაკუთრებული სახის კომპლექსური შემოქმედება – ვიდეოინსტალაციის ხელოვნება. ის იყო დაფუძნებული ტრადიციული

ხელოვნებისა (მხატვრობა, სკულპტურა, საშემსრულებლო ხელოვნება), და პორტატიული ვიდეოტექნიკის სინთეზზე. თანამედროვე ხელოვნების ამ მიმართულებას, მაყურებელი 1996 წ. პეტერბურგში, შემდგომში კი უკვე სხვა ქალაქებში გაეცნო. ფოტოხელოვნების ცენტრებში ორგანიზებული იქნა თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ვიდეოინსტალაციათა გამოფენები. მათ სურდათ გადაელახათ ბარიერი ხელოვნებასა და რეალობას შორის. ინსტალაციაში წარმოდგენილია განსხვავებულ ხელოვნებათა სახეების კომპლექსი - ტელევიზია, ხმა, განათება, სკულპტურა, თეატრალური საშუალებები და სხვა. უდავოა ინტერესი მარგინალური პრაქტიკის და ჟანრების მიმართ. მაყურებელი იმდენად არის ჩართული კონკრეტულ კონსტრუირებულ სინამდვილეში, რომ ის ამ მოვლენის თანამონაწილეა. მაყურებელი შედის ინსტალაციაში, ეხება მას, გადის მასში, შეიგრძნობს შექმნილ სამყაროს გრძნობის ყველა ორგანოთი. ასეთია, მაგალითად, ინსტალაცია, რომელიც შექმნა ბრუსო დაუმანმა. მან შეითვისა ფილოსოფ ლუდვიგ ვინგენშტეინის იდეები და მისი ტრანსფორმირებისათვის შექმნა ენობრივი თამაშები. ინსტალაცია “ანტრო-სოციო” 1991წ, ექვსი ვიდეოკამერითა და უამრავი ეკრანით. მომდერალი ირთსა და იმავეს მონოტონურად იმეორებს – “შემჭამე, დამეხმარე, მატკინე”. ეკრანზე გამოსახულების ზომა, განსაკუთრებული ხმის ტემბრი, ინტენსიობა და ჟღერადობის სიძლიერე დაშვებულის ყველანაირ ზღვარს სცილდება და ამით ფართო მაყურებელს თრგუნავს. ზღვარი ხელოვნებასა და რეალობას შორის გადალახულია და ამას მაყურებელი შოკურ მდგომარეობამდე მიჰყავს. “ჩემი შემოქმედება არის მოწოდება არ ჩავკეტოთ ხელოვნება საკუთარ თავში. ხელოვნება არის პროცესი, რომლის გაკონტროლების უნარი ჩვენ არ შეგვწევს”. [15]

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ქმნის თავის სახეებს, რომელსაც გამოყოფს რეალობიდან. ყოველ ცხოვრებისეულ ფაქტს ის ხელოვნების სტატუსს ანიჭებს. ინსტალაციაში «გულის ფეთქვა» 1983წ ბილი ვოილი ადამიანის გულს გვაჩვენებს, რომელიც პულსირებს და შთამბეჭდავ ზომამდეა გადიდებული. გულისცემა ხმაურიანი დარტყმებით არის გადმოცემული. გამოსახულებაში ჩანს ორ ადგილიანი გასწორებული

საწოლი. დარბაზში ვიდეომონიტორზე მიდის ჩანაწერი, რომელიც 44 საათს გრძელდება. არც ერთ მაყურებელს არ შესწევს ძალა ბოლომდე უყუროს სანახაობას. ნატურალიზმი და განსხვავებული სიმბოლიკა, ფრაგმენტულობა, ინფორმაციის დეფიციტი, ყოველივე გათვლილია იმაზე, რომ მაყურებელმა თავისებურად აღიქვას სამყარო, რომელიც მოკლებულია მთლიანობას, ფრაგმენტულია, რადაც ჩვენი ცხოვრების ყველა მოვლენა უკვალოდ ქრება. აქ იშლება ზღვარი დღევანდელსა და წარსულს შორის. ქრება ყველანაირი საქციელის აზრი და შეფასება, რადგან ამის შეფასება თითქმის შეუძლებელია.

კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, ფართოდ გავრცელდა ვირტუალური რეალობის სხვადასხვა ფორმები, რომელებიც პრინციპულად განსხვავდება კინოსგან, ფოტოგრაფიისაგან, ტელევიზიისაგან. გაჩნდა გაგება “არხის ხელოვნება”, რომელიც არ არის დაფიქსირებული, როგორც ობიექტი, გაშვებულია სხვადასხვა ელექტრო არხებში და მოძრაობს, ტრანსფორმირდება, ყველას აქვს საშუალება კომპიუტერის მეშვეობით შეიტანოს მასში თავისი შემოქმედებითი წვლილი. ამ თვალსაზრისით ვიზუალური აღქმის ტრანსფორმაციის პრობლემა იქმნება.

გამოკვლევები ტექნობიოლოგიურ სფეროში გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიების ხანგრძლივმა გამოყენებამ შეიძლება ცვლილება გამოიწვიოს. შესაბამისად ეს პროცესი პირდაპირ იქნება დამოკიდებული ჩვენს ნერვულ სისტემაზე.

ხელოვნება ქმნის ახალ ვირტუალურ რეალობას, თუმცა, ვირტუალურ სამყაროში ყოფის იმიტაციამ ვერ მოახერხა გახდეს კულტურის მნიშვნელოვანი ელემენტი. კომპიუტერული თამაშები, რომელებიც დღეს სიმულაციად იწოდება ხდება ესტეტიკური გააზრების საგანი, როგორც მხატვრული შემოქმედების ობიექტი. კომპიუტერული ტექნოლოგიები საშუალებას იძლევა შეიქმნას უმაღლესი კლასის ჰიპერრეალისტური ფერწერა, კლასიკური ფერწერის ტილოები თავისებურად გადაამუშაოს და ინტერიერის და ექსტერიერის სივრცობრივი სიტუაციის ნაწილად აქციონ. ეს ხერხი ძლიერ „არქიტექტურულ თეატრს“ ქმნის.

შეიქმნა უამრავი კინემატიური ვიდეოთექები, რომელებიც მაყურებლის ვიზუალურ და ესთეტიკურ გამოცდილებას აფართოვებენ. თუ ამ სამყაროს მხატვრული პროდუქციის მოხმარების ტრადიციულ ფორმებს შევადარებთ, მივხვდებით, რომ ის მილიონობით ადამიანთა ურთიერთობაში ხვალინდელი დღის ლიდერი გახდა. თუმცა, ალბათ ასევე შენარჩუნდა მხატვრული კულტურის მოხმარების ტრადიციული წესებიც.

3. სიმულარკის ძალაუფლება

წინა ეპოქისგან განსხვავებით ჩვენი ეპოქა შეიძლება განისაზღვროს როგორც “მრავალმხრივი დიალოგის” ეპოქა. მრავალმხრივი იმიტომ, რომ დიალოგი ხდება “კულტურის არსებობის უნივერსალური, ყოვლისმომცველი საშუალება”.

განსაკუთრებულ პოზიციას პოსტმოდერნისტულ მკვლევარებში იკავებს ჟბოდრიარი თავისი ნაშრომებით, რომლებიც ეთმობა კრიზისული მოვლენების მთელ სპექტრს, რაც XX საუკუნის კულტურას ახლდა. იგი შეეხო ადამიანის სულიერი და პრაქტიკული მოღვაწეობის ყველა სფეროს – ეკონომიკას, პოლიტიკას, წარმოებას, რელიგიას, ფსიქოლოგიას და ხელოვნებას. თანამედროვე კულტურის ბევრ თავისებურებას ბოდრიარი სიმულარკის კონცეფციაში ხედავს- «სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი» (1976წ). სიმულარკში ის მოიაზრებს სახეს, რომელიც შთანთქავს რეალობას. სიმულარკი ჩნდება კულტურის განვითარების მხოლოდ გარკვეულ ეტაპზე.[16]

რენესანსის ეპოქაში იწყება თავისუფალი ნიშნების ბატონობა და როგორც ბოდრიარი ამტკიცებს, საზოგადოება გადადის სიყალბის ეპოქაში. ის გამოყოფს სიმულარკის სამ დონეს.

სიმულარკის პირველ დონედ მიიჩნევს ე.წ. “თაბაშირის მიღწევებს.” ბაროკოს ხელოვნებაში, ტაძრებსა და სასახლეებში თაბაშირი

ყველანაირი მასალის იმიტაციას ახდენს. ეს უკვე ხელოვნური ნიშნების დემოკრატიის ტრიუმფს გვაძნობს. სიმულარკის საწყის ეტაპზე, თაბაშირის სიმულარკს ფუნქციონალური დანიშნულება აქვს და ეფექტის მოხდენაზეა გათვლილი. შედეგად, ის ერთფეროვანია და მოსაწყენი. ბოდრიარი სიმულარკის პირველ და მეორე დონეს განასხვავებს და “რადიკალური მუტაციის პროცესს” უწოდებს.

სიმულარკის მეორე დონეს წარმოადგენს წარმოების ტექნიკური ეპოქა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სერიულობა. პირველად ეს მოვლენა ვენიამინმა გაანალიზა სტატიაში «ხელოვნების ნაწარმოები ტექნიკური გამომსახველობის ეპოქაში».

ვენიამინმა ტექნოლოგიურ წარმოებაში სრულიად ახალი ფორმები გამოკვეთა. წარმოების პროცესში ის ხედავდა სისტემას, რომელიც შეპყრობილია გაუთავებელი წარმოების ციებ-ცხელებით, რასაც მესამე დონის სიმულარკამდე მივყავართ, სადაც ხდება ყველანაირი ფორმების მოდელირება. მოდელის სიზუსტეს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.[17]

ეკო თანამედროვე ეპოქას უწოდებს გამეორების ეპოქას და გამოყოფს გამეორებათა მთელ რიგს. მათ შორის *retake* (განმეორებითი გადაღება), *remake* (გადაკეთება). ესთეტიკური სიამოვნება მაყურებელმა, მკითხველმა უნდა მიიღოს იმის გაცნობიერებით, თუ როგორ არის შექმნილი ტექსტი. ცნობადი, ნაცნობი მოტივებიდან დაწყებული, აწყობილი ინტელექტუალური კავშირებით. [18] ამაზე წერდა რ.ბარტიც, როცა საუბრობდა ტექსტის კითხვის ორ ხერხზე: ერთი, შემპყრობელი, ჩქარი, რომელიც ფეხდაფეხ მისდევს სიუჟეტის განვითარებას და მიჰყავს მაყურებელი და მკითხველი პერიპეტიებით და ინტრიგებით. მეორე – ნელი, ჩაფიქრებული, გულმოდგინე, რომელიც უშვებს კითხვის თავისუფალ რიტმს და სიამოვნებას კითხვისაგან იღებს. [19]

ლიოტარი ხაზს უსვამს პლურალიზმს, როგორც თანამედროვე ხელოვნების მნიშვნელოვან თვისებას და არა მარტო ხელოვნების, არამედ ზოგადად კულტურის. თუ ზოგიერთი თეორეტიკოსი სტილის და ფორმის მრავალფეროვნებას თანამედროვე ხელოვნების ეკლექტიკურობით ხსნიან, ლიოტარი პლურალიზმზე საუბრობს და

მოითხოვს დისკურს თანასწორუფლებიანობის. ეკლექტიზმში ის დაპირისპირებული სტრატეგიების თანაარსებობას ხედავს. [20] ამავე დროს როგორც ტიპიური პოსტმოდერნული მოაზროვნე, ის რადიკალურად განსხვავებულ მოსაზრებასაც გვთავაზობს. ლიოტარი დარწმუნებულია, რომ თანამედროვე ხელოვნებამ კატეგორიული პოზიცია უნდა დაიჭიროს, ის უნდა იყოს არა მორგებული, არამედ კატეგორიული.

ამ მოსაზრებას ნაწილობრივ ველშიც იზიარებს, რომელიც თვლის ხელოვნებას „პლურალიზმის სკოლად“. თუმცა კატეგორიული ტონისგან თავს იკავებს, რამე თუ თვლის, რომ ეს პათოსი – პოლიტიკურია. [21]

საკმაოდ მკაცრია თანამედროვე ხელოვნების მეტამორფოზების მიმართ ჟბოდრიარი. ის თვლის, რომ მხატვრული ფორმები დღეს აღარ იქმნება, მხოლოდ მეორდება. ახალი ფორმების შექმნის მიმართ უძღურება არის ხელოვნების სიკვდილის სიმპტომი. ბოდრიარი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თანამედროვე ხელოვნება გაშეშებულ მდგომარეობაში იმყოფება. ძველი ფორმებით ლავირება და გაუთავებელი კომბინაციები ავადმყოფურ სიმპტომებს ბადებს და ავთოვისებიანი წარმონაქმნის მეტასტაზებთან ასოცირდება. ის ცალსახად მიუთითებს ხელოვნების სიკვდილზე. „როგორც ყველა წარმავალი, გაქრობადი ფორმა მიისწრაფის დუბლირებისკენ სიმულაციის გზით, ასეთ ფორმას საბოლოო ჯამში ემუქრება გაქრობა, სამაგიეროდ დარჩება ყალბი ხელოვნების უამრავი მუზეუმი და მთლიანად დაუთმობს გზას რეკლამას“. [22]

ბოდრიარი თავის თავს უფლებას აძლევს ამტკიცოს, რომ აღარ არსებობს ხელოვნება, მის მაგივრად იწარმოება სიმულარკი, რომელიც არ ასახავს რეალობას, არამედ ამახინჯებს მას. ყველაზე მეტად სიმულაციის პროცესი შეიმჩნევა ტექნიკური ხელოვნების სფეროში. მისი აზრით, კინო აღარ არის ხელოვნების ნიმუში ის ტრანსფორმირდა, ცხოვრების მითიური ძაღის დანამატად იქცა. ეს გარდაქმნა ჩვენი ეპოქის უკანასკნელი მითია. ტრანსფორმაცია ასევე შეიმჩნევა სხვა ხელოვნების სფეროებშიც.

განვიხილოთ ტრადიციული კატეგორიების „ფორმა“ და „შინაარსი“ ბოდრიარის და ლიოტარის კონცეფციებში. ლიოტართან ფორმა ცნობადია, თანამედროვე ხელოვნების შინაარსი კი სინამდვილეს არ შეესაბამება და ამახინჯებს მას. ფორმები ტრანსფორმირდება, ვარირებს და მეორდება, უძღურდება. ახალი ფორმების შექმნის უუნარობა ხელოვნების დაღუპვის სიმპტომია. მშვენიერსა და მახინჯს შორის საზღვრების დარღვევა იწვევს „ესთეტიკური კოდის საიდუმლოს“ დარღვევას და შესაბამისად, ხელოვნების სიკვდილს. ხელოვნებასთან დაშორება, გარდაქმნა, ფორმის, ფერის, ესთეტიკური კოდის დარღვევა „ოპერაციული ფორმებით“ გამოისახა ყოველივე მახინჯის, ბანალურისა და მარგინალურის ესთეტიზირებამ მომხმარებელზე გავლენა იქონია. უკვე მნიშვნელოვანია არა ინდივიდუალური, არამედ სერიული ნივთი. ეს კულტურაში ახალ ენას ქმნის. გაქრა ის, რაც განასხვავებდა ხელოვნებას. ხელოვნება ტრანსესთეტიკურ სივრცედ იქცა. ბოდრიარი პარადოქსულ აზრს გამოთქვამს: “ხელოვნება დღეს ყველგან არის მოდებული, რადგან ხელოვნურია თვით რეალობა. ხელოვნება დღეს მკვდარია, მკვდარია არა მისი კრიტიკული ტრანსენდენტალურობა, არამედ თვით რეალობა” [23]. და ამაში ის ნიცშეს თანამოაზრეა, იგი ვარაუდობდა, რომ “ხელოვნება გარშემორტყმულია სიკვდილის მაგიით”, რომ “შემოქმედებას მალე შეხედავენ, როგორც წარსულის მშვენიერებას”. [24] მოკვდა ხელოვნების სული, აღარ არსებობს ხელოვნება, როგორც ფორმა, რომელიც განმსჭვალავდა რეალობას და ირეალობას. შემოქმედებისათვის აღარ არის საჭირო შთაგონება, არც ინტუიცია, წარმოსახვა, საჭიროა მხოლოდ პროგრამირების უნარი, რადგან თვით მანქანას შეუძლია წარმოქმნას შესაძლებელი ფორმები, ამიტომ დღეს ყველას შეუძლია გახდეს “მხატვარი”. [25] მასიური საინფორმაციო საშუალებებით, კომპიუტერული მეცნიერებებით, ვიდეოტექნოლოგიით ყველას შეუძლია გახდეს პოტენციური შემოქმედი, ხელოვნება აღარ არის წმინდა ფასეულობა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ხელოვნება და მხატვრული შთაგონება დამბლას განიცდის. ყველაფერი, რაც საუკუნეებით ვითარდებოდა, უეცრად პარალიზებული იქნა თავისი იმიჯით და სიმდიდრით.

იკვეთება წინამორბედი ფორმების გაუთავებელი ვარიანტების ტენდენცია, რასაც მივყავართ ხელოვნების ქაოსთან. განსაკუთრებით “ავანგარდულია” ამ საკითხებზე უეკოს აზრი. იგი თვლის, რომ კომპიუტერული ტექნოლოგიები ვერ გაუწევს კონკურენციას წიგნს და მას გადაშენება არ უწერია. ის ყოველთვის იარსებებს ტექნოლოგიებთან ერთად.

პოსტმოდერნიზმის თეორიის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ფ.ჯეიმისონმა. ტერმინები: “პასტიში” და “შიზოფრენია”, რომელიც გადმოცემული აქვს სტატიაში “პოსტმოდერნიზმი, როგორც სამომხმარებლო საზოგადოება” (1983) და “პოსტმოდერნიზმი ან გვიანი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა” (1991).

ტერმინი “პასტიში” (მიზაძვა, იმიტაცია), თავის დროზე ტ.ადორნომ შემოიტანა. თუმცა ადორნოს „ პასტიში” განსხვავდება პაროდისაგან, რომელიც მიმართულია არსებული კულტურის სტილის დისკრიმინაციისაკენ, როგორც პასტიში, ისე პაროდია, მოიაზრებს სხვა სტილის იმიტაციას ან მიმიკრიას, მაგრამ მათ აქვთ პრინციპული განსხვავება. მოდერნისტული ლიტერატურა, ავტორის აზრით, წარმოადგენს ფართო ველს პაროდისთვის, რადგან ყველა მოდერნისტისათვის დამახასიათებელი იყო შეექმნათ რაღაც უნიკალური. პაროდია კი განსაკუთრებით რეაგირებს ამგვარ უნიკალურზე. პაროდისაგან განსხვავებით, რომელიც შეიცავს სატირისტულ იმპულსს, პასტიში - ეს არის მიმიკრიის მაგვარი ნეიტრალური პრაქტიკა, რომელშიც არ არის სატირული იმპულსი და არ იწვევს სიცილს. პაროდია შეგრძნებების გარეშე იმიტაცია კომიკური ხდება. პასტიში – ეს არის ცარიელი პაროდია, რომელსაც დაკარგული აქვს იუმორი. დღეს პასტიში მოექცა მაღალი კულტურის სფეროში, როცა თანამედროვე მხატვრები ფორმის და შინაარსის უქონლობის გამო ნიღბებით იმოსებიან და მანერულები ხდებიან.

შიზოფრენიას ცნებას ჯეიმისონი განმარტავს, როგორც ენობრივ რღვევას, ამ ცნებას ის იყენებს არა როგორც დიაგნოზს, არამედ როგორც თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობის ამხსნელ ტერმინს.

შიზოფრენიკს არა აქვს დროის სვლის შეგრძნება. ის განწირულია იცხოვროს მხოლოდ ამ წუთით. შიზოფრენიული განცდა არის იზოლირებული ადამიანის განცდა, რომელიც მოწყვეტილია მატერიალურ მიზნებს. მას არც პირადი იდენტურობის უნარი შესწევს. ჩვენი იდენტურობა ხომ გაიგივებულია “მე“-სთან და “ჩემია“-სთან. შიზოფრენიკს შეუძლია გაცილებით მძაფრად განიცადოს დღევანდელი სამყაროს ყოველი მომენტი, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანს. სწორედ შიზოფრენიას უპირისპირებს ჯეიმსონი პარანოიას, რომელიც დამახასიათებელია მოდერნისტული კლტურისათვის.[26]

ხელოვნება ე.დ.ე.უხისათვის არის მხატვრული მანქანა, რომელიც აწარმოებს ფანტაზიებს. პრობლემის ასეთი დაყენება, აქტუალური გახდა XX საუკუნეში და გამოიხატა სიმულაციის თეორიაში. დელიზის აზრით, თანამედროვეობა განისაზღვრება სიმულარკის ძალაუფლებით. [27]

პოსტმოდერნისტული სიტუაციის ხელოვნება არაერთგვაროვანია. ეს არის ინოვაციის და განმეორების მთელი სპექტრი. მიმდინარეობს ძველის და ტრადიციულის ნგრევა ან ტრანსფორმირება და ახლის აღმოცენება. მხატვრული ფორმების დაბადება და ძველის ნგრევა თანამედროვე ხელოვნების აუცილებელი პირობაა. მთლიანობის რღვევა და საზღვრების წაშლა, გამომსახველობითი სისტემების რადიკალური დეზინტეგრაცია, ყველაფერი ეს ყოველივე წარმოუდგენელი სიღრმის და მასშტაბის ტრანსფორმაციას მოწმობს.

ჩვენ განწირულნი ვართ გადავითამაშოთ ყველა სცენარი, რაც კი ოდესმე შექმნილა. ჩვენ ვცხოვრობთ გაუთავებელი იდეალების რეპროდუქციაში, ფანტაზიებსა და ოცნებებში, რომელთა ორიგინალები წარსულში დარჩა. “გაქრა პროგრესის იდეა, მაგრამ პროგრესი გრძელდება” – [28] წერს ბოდრიარი. გაქრა სიმდიდრის იდეა, რომელიც ამართლებდა წარმოებას. თვითონ წარმოება კი განაგრძობს არსებობას, უფრო მეტი აქტივობით, ვიდრე აქამდე. პოლიტიკურ სფეროში გაქრა პოლიტიკის იდეა, თუმცა პოლიტიკური თამაში გრძელდება. ყოველი

მხრიდან ვხედავთ სექსუალურობის სიკვდილს, სადაც გაურკვეველი ასექსუალური არსებები უბრალო ერთჯერადი გაყოფით მრავლდებიან.

ბოდრიარი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე კულტურა გადატვირთულია. კაცობრიობას აღარ შესწევს ძალა მოიშოროს დაგროვილი ხლამი. კულტურა ტრანსის მდგომარეობაში იმყოფება. მისი აზრით კაცობრიობას და თანამედროვე კულტურას აღარ შესწევს უნარი მოძებნოს განვითარების თუნდაც ერთი პოზიტიური იმპულსი. მოდერნიზმის ტრიუმფალურმა სვლამ ვერ მოახერხა ადამიანის ფასეულობების ტრანსფორმაცია, სამაგიეროდ მოხდა ფასეულობების გაფანტვა - ინვოლუცია. ამის შედეგი გახდა “ტოტალური კონფუზია”.

ჟ.დერიდა “თანამედროვეობის გადალახვას მოიაზრებს ტრადიციული მსოფლმხედველობის დეკონსტრუქციით.” გრიფინის აზრით კი, საბოლოო ჯამში, დეკონსტრუქციული პოსტმოდერნიზმი მიდის რელატივიზმსა და ნიჰილიზმამდე. ამის ალტერნატივა არის კონსტრუქციული და რევიზიული პოსტმოდერნიზმი, რომელიც მიისწრაფის გადალახოს მოდერნიზმი. მაგრამ არა დეკონსტრუქციის, არამედ პოსტთანამედროვე აზროვნების კონსტრუქციის გზით.[29]

4. პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხები

პოსტმოდერნიზმი, როგორც კულტურული მოვლენა ჯერ ხელოვნებაში, შემდეგ კი სხვადასხვა სფეროებშიც გამოვლინდა. პოსტმოდერნიზმის პატრიარქად უმბერტო ეკოს მოიაზრებენ. პირველად, ხელოვნების პოსტმოდერნისტული გააზრება მის მიერ იქნა შემოთავაზებული. მისი ნაშრომის მთავარი თემა იყო: როგორ რეაგირებს ხელოვნება XX საუკუნის ცვლილებებსა და თანამედროვე ცხოვრების თავისებურებებზე. საუბარია არა ბრმა და დამღუპველ ქაოსზე, არამედ “ნაყოფიერ არეულობაზე”. რომლის პოზიტიურობა თანამედროვე კულტურამ გამოავლინა. [30].

ეკოს აზრით, იმისათვის, რომ ნაწარმოები იყოს თანამედროვე, აუცილებელია გახსნილი იყოს თავისი დამოკიდებულებით სამყაროს მიმართ. ხელოვნება აღარ არის შეზღუდული. თავისუფალი ხელოვნების ნიმუში მკითხველს და მაყურებელს აძლევს სრულ თავისუფლებას შეიქმნას სამყაროს თავისი მოდელი. თანამედროვე ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს პროგრესულად, რადგან ცდილობს დაიხსნას თავი ფსიქოლოგიური და კულტურული ჩვევების ჩარჩოებიდან. [31] ხელოვნება ცდილობს მაყურებელს სამყაროს შესახებ ახალი წარმოდგენა ჩამოუყალიბოს. დაამსხვრიოს აზროვნების სტერეოტიპები და ხელი შეუწყოს ინდივიდის გამოვლენას. ამ კუთხით, თანამედროვე ხელოვნება ადამიანის შესაძლებლობების და თვითგამოვლენის აღმზრდელადაც გვევლინება.

ეკო აღნიშნავს, რომ ტექსტი შეიცავს მრავალმნიშვნელობას, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს დომინანტური. ტექსტი მხოლოდ საშუალებას აძლევს მკითხველს თვითონ მოახდინოს მისი აქტუალიზაცია, რომელიც დამოკიდებულია მკითხველის ინტერპრეტაციულ სტრატეგიაზე [32]. ეს იდეები ეკომ წარმოგვიდგინა რომანში “ვარდის სახელი”, რომელიც პოსტმოდერნისტული რომანის კლასიკური მაგალითი გახდა.

ტრადიციული ხელოვნების ყველა სფერო თავისებურად რეაგირებს პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაზე. თეატრალური ავანგარდი მოდერნისტულ ეტაპზე თავის წინამორბედ ტრადიციულ თეატრთან ოპოზიციაში განვითარდა, რაც თავისთავად ტრადიციული სტერეოტიპული ფორმების დამსხვრევის აუცილებლობას იწვევდა. ავტორები წიგნისა “ანტი-ოიდიპოსი” ჟ. დელეზი და ფ. გვატარი განიხილავენ ხელოვნების აპოთეოზს, როგორც ლიბიდოს ენერჯის წვას. ხელოვნება ხელოვნებისთვის – ამაში ხედავენ ისინი უმაღლეს ფორმას. ისინი გვთავაზობენ ფსიქონალიზისაგან განსხვავებულ კვლევის ახალ მეთოდს – შიზონალიზს. განსაკუთრებულ აქცენტს დელეზი თეატრალურ ხელოვნებაზე აკეთებს იტალიელ დრამატურგთან, რეჟისორთან და მსახიობთან კარმელო ბენესთან ერთად ის წერს წიგნს «გადაკვეთა»[33], რომელიც ეძღვნება თეატრალური ხელოვნების

შიზონალიზს. დღეში გვთავაზობს განვითარების უფლდეთ ტექსტის დესპოტიზმისგან, რეჟისორის ავტორიტარიზმისგან, მსახიობის ნარცისიზმისგან და შევქმნათ ახალი თეატრალური ფორმები “თეატრი არც წარმოდგენის, არც წარმოსახვის”, განცალკევებული, მაყურებლისგან ბარიერით გამოყოფილი. ნიმუშად ის ა.არტოს, ბ.ვილსონის და ე.გროტოვსკის თეატრს და “ლივინგ თეატრს” გვთავაზობს. თეატრის ადამიანი, დღეში აზრით, არ არის არც დრამატურგი, არც მსახიობი და არც რეჟისორი. ეს არის ქირურგი, ოპერატორი, რომელიც აკათებს ამპუტაციას, ოპერაციას, თავისი შიზოიდური ინტერესების რეალიზებას.[34]

საინტერესოა ანტონენ არტოს შემოქმედება, რომელიც მხატვართა და მკვლევართა რამდენიმე თაობის ყურადღების ობიექტი გახდა და რომელიც თეატრალური სივრცის ინტელექტუალურ წრეებში მოდურ და აუცილებლად მოსახსენიებელ სახელად გადაიქცა. არტო – ფრანგი მსახიობი, თეატრის რეჟისორი, რომელსაც მხოლოდ ერთი სპექტაკლი ჰქონდა დადგმული, “სისასტიკის თეატრის” თეორეტიკოსი, სიურრეალისტი, პოეტი და მეტაფიზიკოსი, რომელიც აცხადებდა, რომ “ყველაფერი, რაც დაწერილია, ღორობაა”, ხოლო ისინი, “რომელთათვისაც გარკვეულ სიტყვებს ერთადერთი მნიშვნელობა აქვს და ყოფიერების გარკვეული ფორმები ეუხერხულებათ, რომელთათვისაც გრძნობების იერარქია არსებობს და მათ საფეხურებად კლასიფიკაციაზე მსჯელობენ, ვისაც ცნებების სწამს და იდეოლოგიებს აღვივებენ, რომლებიც ვიდაცების სახელებს არახუნებენ და წიგნების გვერდების პროპაგანდას ეწევიან, - ყველაზე უარესი ღორები არიან”, [35] არტო ფსიქიატრიულ კლინიკაში გამოამწვედიეს, სადაც მან თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი თერთმეტი წელი ელექტრო შოკით მკურნალობაში გაატარა, ხოლო გარდაცვალებისთანავე (1948წ) მე-20 საუკუნის ყველაზე რადიკალ და იდუმალებით მოცულ მოაზროვნედ გამოაცხადეს

2001 წლის იანვარში ბერლინის ერთ თეატრში “ბერლინერ ანსამბლში” უცნაური სპექტაკლი დაიდგა, ასევე საკმაოდ უცნაური სათაურით – “ანტონენ არტო იხსენებს ჰიტლერს და რომანულ კაფეს ბერლინში”,

საათნახევრის განმავლობაში სცენის ცენტრში დამონტაჟებულ მინის ყუთში იდგა მსახიობი მარტინ ვუტკე და ანტონ არტოს მონოლოგს ხან ყვირილით, ხან გმინვით, ხან ისტერიული სიცილის მომგვრელი სხეულის არტიკულაციებით განასახიერებდა. ამ ზოგჯერ შინაარსობრივად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი და ხშირად გაუგებრად წარმოთქმული წინადადებების მოსმენა იმდენად მძიმე და სასტიკი აღმოჩნდა, რომ ნახევარი საათის შემდეგ დარბაზიდან ხალხმა გასვლა დაიწყო. სპექტაკლის ბოლოს კი, დარჩენილი მაყურებლის დიდი ნაწილი, შეძრწუნებასა და აღფრთოვანებასთან ერთად, შეგებასაც განიცდიდა. არტოს უკანასკნელი პერიოდის ჩანაწერები, სწორედ ფსიქიატრიულ კლინიკაში ყოფნისას შეიქმნა. ამ კრებულს სახელად “სისასტიკის თეატრი ერქვა”.

“სისასტიკის თეატრი არტოს შექმნილი კონცეფციაა, რომლის პრაქტიკული განხორციელება დღემდე მცდელობად და ვარაუდად რჩება. ასეთი მცდელობის ერთ-ერთი პირველი ავტორი ინგლისელი რეჟისორი პიტერ ბრუკი არტოს თეატრს საკრალურს უწოდებს, თუმცა ამ შემთხვევაში ეს ტერმინი რომელიმე კონკრეტულ რელიგიასთან და მის რიტუალურ სიმბოლიკასთან კავშირს არ გულისხმობს. თავად არტოს განმარტებით, “თეატრი იმდენად ნიშნავს რამეს, რამდენადაც იგი რეალობასთან და საფრთხესთან მაგიურ, შემზარავ კავშირში იმყოფება”. არტოსთვის თეატრი არაა გასართობი ან თუნდაც შემეცნებითი სანახაობა. ესაა “მაგიური ქმედება”, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელს “ზმანების მაგიური ძალა უთავისუფლდება”. ამ ძალის შეცნობა კი სისასტიკითა და შემზარაობითაა შესაძლებელი, რომელიც უკვე თავად რეალობას სხვაგვარად აჩენს. [36] “თეატრისა და მისი ორეულის” დაწერამდე რამდენიმე წლით ადრე არტო თავისი სამომავლო წიგნის იდეას ასე განმარტავდა: „მე მინდა ისეთი წიგნი დავწერო, რომელიც ადამიანებს გონებას აურევს, რომელიც მათ ღია კარივით იქითკენ გაუძღვება, საითკენაც საკუთარი ნებით ვერავინ წავიდოდა. კარი, რომელიც სინამდვილესთან არის დაკავშირებული”. ამ სინამდვილის დანახვის შესაძლებლობას კი არტო თეატრის მისეულ წარმოდგენაში ხედავს. თეატრმა გადიდებული, უტრირებული ფორმით ყოფითი რეალობები უნდა

აჩვენოს და მათ უკან მდგარი უხილავი და შემზარავი გამოამხეუროს. არტოს თეატრი კათარზისის გარანტიას არ იძლევა. ის ადამიანის შინაგანი ტრანსფორმაციისკენაა მიმართული, რომელიც მისი დაეჭვებითა და შეძრწუნებით მიიღწევა. სიკეთე გარეგნულია, შიგთავსი კი ბოროტება, რომელიც ბოლოს და ბოლოს დაპატარავდება, მაგრამ ეს მხოლოდ იმ წამს მოხდება, როდესაც ყველაფერი, რასაც კი ფორმა ჰქვია, ქაოსს დაუბრუნდება”. [37]

მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე არტო მისწრაფვოდა იმისაკენ, რომ გაეაზრებინა წარმოდგენელი, დასულიყო აზრის უკიდურესობამდე, შეედწია და ჩაკარგულიყო აზრის სიღრმეში. მორის ბლანშოს აზრით უკიდურესი აზრი და უკიდურესი ტანჯვა ერთი და იგივე ჰორიზონტს ჭკვრეტს. საერთო ჯამში არტოს რეალიზაცია მის „ტანჯვაში“ ხდება, და არა აზრის გამოთქმაში. არტო თეატრს თავს ახვევს მძიმე ტვირთს, რომლის ზიდვაც მას არ შეუძლია. ის ფიქრობს, რომ ამით „აუდიტორიას ააცილებს ომის, არეულობების და საშინელი მკვლევლობების სასტიკ იდეებს“, არტო ვარაუდობდა, რომ იგი ერთგვარ პოლიტიკურ მისიას ასრულებდა.

ანტონენ არტო, მოდერნიზმის ყველაზე უფრო ნათელი წარმომადგენელია. ბუნტარული პათოსი არტოს სიურრეალიზმისგან მემკვიდრეობით ერგო. პოსტმოდერნიზმისათვის ბუნტი თავისთავად უკვე მიუღებელია. ტრადიცია გამოიყენება, როგორც სქემა თამაშისათვის, დოგმა უკვე საშიში აღარ არის, რადგან იგი თითქმის უკვე დარღვეულია. არტოს მიერ დაყენებული ამოცანა არ შეიძლება განხორციელებული იქნას პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში.

პოსტმოდერნისტული თეატრი, რომელიც ობიექტურად ყველაზე მოწინავე და ნოვატორულია, ერთი შეხედვით უარყოფს უპირველეს ყოვლისა მოდერნისტულ თეატრს, თუმცა ანვითარებს სწორედ მის პრინციპებს და მშვენივრად იყენებს არტოს სისტემის ცალკეული ელემენტებს.

პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ჩამოყალიბდა მთავარი თვისება – თამაში აზრთან, რამაც გამოიწვია აუცილებლობა ჩამოყალიბებულიყო თეატრის ახალი ენა. თეატრი აღარ წარმოადგენდა ადგილს, სადაც გაჟღერებული

იქნებოდა გარკვეული აზრი. აქ ხდებოდა აზრის ადგილზევე ფორმულირება. მოხდა თეატრალურ ხელოვნებაზე შეხედულების ფუნდამენტალური ცვლა. თეატრის ერთ-ერთი გავლენიანი თეორიტიკოსი პატრის პავი თანამედროვე თეატრალური ავანგარდის ორ ტიპს გამოყოფს. აზრის სივრცობრივი წარმოჩენის თეატრი, რაც დაკავშირებულია კლასიკურ ტრადიციასთან და “რადიკალური” თეატრი, სადაც მთავარია დრო, რიტმი და ხმა. განსხვავება მათ შორის არის ხილვადობასა და სმენადობაში, კომუნიკაციასა და კაკაფონიაში. “რადიკალურ” თეატრში მაყურებელი, არა მარტო აღიქვამს ინფორმაციას, არამედ მონაწილეობს შემოქმედებით აქტში, აზრის დაბადების პროცესში. პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ხელოვნებას და აზრს შორის ქრება ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება: ეს არის თამაშის ხერხი. აქცენტი კეთდება ადგილზე აზრის ფორმულირებაზე. საზღვარი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის საკმაოდ მოძრავი ხდება. მრავალმნიშვნელობა არის აღქმის მთავარი პირობა, რაც მაყურებელს ინტერპრეტაციის თავისუფლებასა და შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გახდომის საშუალებას აძლევს.[38]

სასცენო ხელოვნებაში პოსტმოდერნიზმის მეორე დამახასიათებელი თვისება არის კავშირი ტრადიციასთან. თუ მოდერნისტულ პერიოდში იყო მიდრეკილება სიახლეებისკენ, პოსტმოდერნისტულ პერიოდში ცდილობენ დაიცვან ყველანაირი ტრადიციის ბალანსი. ყოველმხრივი აკრძალვა განიხილება როგორც უკანონობა. ტრადიციებთან შეხება გამოიხატება თამაშის ხერხით. თეატრი აღარ განიხილება წარმოდგენისა და წარმოსახვის საშუალებად. ის კარგავს თავის ტრადიციულ ამოცანას. ი.ბარტი ამ ფენომენს ესთეტიკური ნიშნის “დეზინტეგრაციას” ან “გამოფიტვას” უწოდებდა, ამით ხაზს უსვამდა თამაშის ხერხის არასერიოზულობას. თავის დროზე ბარტი ამტკიცებდა, რომ სიმბოლოს სისტემას, რომელიც დასავლური სამყაროსთვის ისევე აქტუალურია, უნდა ჩამოერთვას მრავალსაუკუნოვანი პრივილეგიები. ის გეთავაზობს დრამას საცდელ პოლიგონად, სადაც შესაძლებელი იქნება პოეტური ცდების ჩატარება.[39]

მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ თეატრებს შორის ფუნდამენტური განსხვავება, ს.ისაევის აზრით, იმაშია, რომ პირველი აგებულია დენოტაციის, ხოლო მეორე კონოტაციის საფუძველზე. პირველ შემთხვევაში გამოხატვის უმაღლესი ესთეტიური ფორმა არის მეტაფორა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – მეტონიმია, როცა აღსანიშნავი და აღმნიშვნელი არ იკვეთება, მისი განზომილება ვირტუალურია. [40]

თეატრალური ხელოვნების ცვლილებებთან დაკავშირებით ჟ.ფ.ლიოტარი წერს “ენერგიულ თეატრის”, შესახებ, რომელსაც განმარტავს, როგორც თეატრს, სადაც არ იგრძნობა “დრამატურგის ძალა”, ასევე დამდგმელის, როგორც დომინანტის, ქორეოგრაფის და მხატვრის. [41]

ბერნარდ ლორტი “განთავისუფლებულ წარმოდგენაში” საუბრობს თეატრზე, რომელიც განთავისუფლებულია უახლოესი წარსულის რეჟისორული ტირანიისგან და მიდის დასკვნამდე: შესაძლებელია დადგა დრო “აქტიორული თეატრთან“ დაბრუნების, მაგრამ არა იმისთვის, რომ უარყოთ რეჟისორის მნიშვნელობა და ამ უკანასკნელის როლი წარმოდგენაში, არამედ იმისთვის, რომ გავაძლიეროთ მასში სხვა კომპონენტების მნიშვნელობა, (კერძოდ მსახიობის). რეჟისორი კარგავს სუვერენულ ძალაუფლებას, მაგრამ ეს “აქტიორულ თეატრთან” დაბრუნებას სულაც არ ნიშნავს.

5. ავტორის სიკვდილი

პოსტმოდერნისტული სიტუაციის მხატვრებს სურთ მაქსიმალურად მოხსნან “ავტორის ზეწოლა” და ამისთვის მთელ რიგ ახალ ხერხებს იყენებენ: ნეიტრალურ წერილს, გახსნილი ნაწარმოებსა და ა.შ. მათ სურთ, რომ ტოტალურობას აცდენ, მკითხველსა თუ მაყურებელს შესაძლებლობა მისცენ თვითონ დაასრულოს ტექსტის კითხვა. ამ ორიენტაციის მხატვრები ფიქრობენ, რომ ხელოვნების სამყაროში ყველაფერი უკვე შექმნილია, აღმოჩენილია ყველანაირი მხატვრული

ფორმა და ამიტომ მათ არაფერი დარჩენიათ, გარდა იმისა, რომ უკვე აღმოჩენილი გარკვეული კომბინაციებით გაიმეორონ. მხატვარი ეფექტს ავტორის ჩამოშორებით, გარკვეული დისტანციის დემონსტრაციით ახდენს. ეს თავისებური გამოწვევაა, პროტესტი ხელოვნების ერთფეროვნების წინააღმდეგ მიმართული.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური თემა არის სიკვდილთან თამაში. სწორედ სიკვდილის თემა თამაშობს მნიშვნელოვან როლს მარისა ბლანშოს შემოქმედებაში, სადაც ის მოცემულია მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით, როგორც არარსებობის უსახური სტიქია, როგორც მეტაფორა, რომელიც საზღვრის იდეის წარმოდგენაში გვეხმარება ნიცშე წერდა: “აუტანელია, როცა ავტორი მუდმივად გვახსენებს, რომ ეს მისი ნაწარმოებია” [42] ბლანშოს აზრით: “ხელოვნებისათვის სასურველია არ არსებობდეს არანაირი პიროვნული “მე” ეს არის არა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, არამედ თანამედროვე მხატვრული კულტურის აუცილებლობა. შემდგომში ამ მოვლენას ნაწარმოებში “ავტორის სიკვდილის” სახელი დაერქვა. [43] ბლანშოს “ავტორის სიკვდილი” გაგებული აქვს, როგორც მხატვრული შემოქმედების არსი. ის გამოთქვამს აზრს, რომ შემოქმედება - ეს არის პროცესი, სადაც საკუთარი ყოფიერების განცდა იკარგება. ეს არის “მეტაფიზიკური თვითმკვლელობა”, მხატვარმა განაჩენი გამოუტანა თავის თავს. ის წყვეტს კავშირს ნორმალურ სამყაროსთან. იზოლირებას უკეთებს თავს სამყაროსგან, იმისთვის, რომ შექმნას და მოკვდეს ბედნიერი. ბლანშო თვლის, რომ “დაკმაყოფილებული სიკვდილი” არის ჯილდო ხელოვნებისთვის. ნიცშეს აზრით, “მოაზროვნე” და “შემოქმედი”, საუკეთესო “მე” არის, რომელიც ჩამალულია თავის ნაწარმოებში, და განიცდის სიამოვნებას იმისგან, რომ მისი სული და სხეული ნელ-ნელა იწრთობა და ირღვევა დროში.” ამავე დროს, მისი წიგნი “ცხოვრობს, როგორც არსება გაბრწყინებული გონიერებით და სულიერებით.” [44]

ბლანშოს აზრით, არსებობს მხატვრული შემოქმედების გართულების სიტუაცია, როცა ხედავ აზრის სიმარტივეს და ფიზიკურად უძლური ხარ ის აზრით გადმოსცე. მაგალითად მას ა.არტოს შემოქმედების ის

პერიოდი მოჰყავს, როდესაც ამ უკანასკნელს თავისი აზრების მართვა აღარ შეეძლო. სწორედ ეს მიიჩნია ბლანშომ არტოს სიკვდილის მიზეზად.[45]

სიკვდილის და შემოქმედების ერთიანობა ყველაზე მიმზიდველი ლიტერატურის ხელოვნებისთვის გახდა. თავის ნაშრომში ბლანშო გამოხატავს აზრს, რომ ხელოვნებაში ავტორი თავისი ენის პატრონი არ არის. ის მხოლოდ ემორჩილება ენას და ამ პროცესში თავად მთლიანად წაშლილია. “...მე ვში თავს ენაში. ერთდორულად ვარ და არც ვარ ენის პატრონი” [46]

ხელოვნების ისტორიას პროტესტის ძალიან ბევრი ფორმა ახსსოვს. პოსტმოდერნიზმი გვთავაზობს პროტესტს სამყაროს აღქმის რაციონალური ფორმების, ტრადიციების წინააღმდეგ. ადამიანი უსუსურია დაგროვილი კულტურული ფასეულობების უზარმაზარი მასის წინაშე. დაგროვილმა ტექსტებმა აქტუალურობა დაკარგეს და მუზეუმის საცავში გადაინაცვლეს. თამაშის ხერხით და ირონიით ხელოვნება ცდილობს შენიღბოს ადამიანის დღევანდელი არსებობის ტრაგიზმი და კატასტროფა.

სახეზეა თანამედროვე ხელოვნების უკიდურესი სპონტანურობა, თუმცა ის მაინც ემორჩილება მხატვრული პროცესის ლოგიკას. თანამედროვე ხელოვნების ბევრი მოვლენა ლაბორატორიის როლს ასრულებს. თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება კი ექსპერიმენტია.

6.რეჟისორის როლი თეატრალურ სივრცეში

თეატრალურმა ხელოვნებამ სერიოზული ტრანსფორმაცია განიცადა და არც რეჟისორის საქმიანობა დარჩა გამონაკლისი.

რეჟისორმა, როგორც სპექტაკლის დამდგმელმა და ხელმძღვანელმა XX ს-ის დასაწყისში შეიძინა ქარიზმატული

მხარეები და აღიარებულ იქნა თეატრის ლიდერად. მანამდე დადგმებს ე.წ. სამსახიობო რეჟისურა ანხორციელებდა, რომელსაც არ შესწევდა უნარი, დაემუშავებინა მასობრივი სცენები და სადადგმო ეფექტები, რაც თავისთავად ზღუდავდა თეატრის ფუნქციებს და დაყავდა ისინი პიესათა შინაარსის ელემენტარულ ილუსტრაციამდე” [47]

ქართული პროფესიული თეატრის დაბადების შესახებ საკმაოდ მნიშვნელოვნად მოგვითხრობს ბატონი ვასილ კიკნაძე. “დასაყვლეთ ევროპის თეატრის რეჟისურამ გაიარა განვითარების სხვადასხვა საფეხურები, ჯერ იყო დრამატურგების რეჟისურა. ისინი სათავეში ედგნენ თეატრებს. ამიტომ ამბობენ: ”შექსპირის თეატრი”, ან “მოლიერის”, “გოლდონის თეატრები”. შემდეგ ჩნდება სამსახიობო რეჟისურა და ჩნდება “სარა ბერნარის თეატრი”, მაგრამ ორივე შემთხვევაში რეჟისორობა შეთავსებითი დარგი იყო. მოგვიანებით გაჩნდა “ ანტუანის თეატრი”, “ პიტერ ბრუკის თეატრი”, ჟაკ ვილარის, ტოვსტონოგოვის თეატრი” და ა.შ. თეატრის სათავეში მოექცა რეჟისორი.” “ქართული რეჟისურა მოწყვეტილი არ ყოფილა განვითარების საერთო ტენდენციებისაგან მან გაიარა ის პროცესები, რაც ევროპის თეატრებში მოხდა.. თავიდან ანტონოვი და ცაგარელი აგრძელებენ გ, ერისთავის ტრადიციებს. ილია და აკაკი მეთაურობენ თეატრს. შემდეგ მსახიობები იღებენ ხელში რეჟისურის ფუნქციას. ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, კ. ყიფიანი, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი. ეს ის პერიოდია, როცა მსახიობები ითავსებენ რეჟისორის მოვალეობას. ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება “მსახიობთა რეჟისურის” გარეშე ერთი მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო, მეორე მხრივ, მისსავე წიაღში წარმოიქმნება ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუსაზღვრელი უფლებები. სულ უფრო და უფრო მეტად იკმნობოდა ახლის დაბადების ტკივილი” [48] მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ ისეთი პროფესიონალი რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ ალ. წუწუნავა, მ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ ფაღავა. ამით იწყება ახალი ეტაპი ქართული

რეჟისურის ისტორიაში მათ შემოქმედებაზე უდიდესი როლი ითამაშა სამხატვრო თეატრმა.[49]

რეჟისორი ფრანგული სიტყვაა და მმართველს ნიშნავს რეჟისორი აერთიანებს სხვა შემოქმედებით ძალებს- მსახიობს, მხატვარს, კომპოზიტორს, ქორეოგრაფს და ერთ საერთო მიზნისკენ მიმართავს. რეჟისორის პროფესია მოითხოვს ფართო განათლებას, ცოდნას, დაკვირვებისა და ანალიზის უნარს. რეჟისორის შემოქმედებითი ბუნება, ადამიანის სულში წვდომის უნარი ისე კარგად არსად არ მქლავნდება, როგორც მსახიობთან მუშაობაში. XXს-ში იწყება რეჟისორის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედების ხანა, სადაც რეჟისორი, თეატრის მთავარი გენერატორი ხდება, ხოლო მსახიობი, კი მხოლოდ ერთ-ერთი, მაგრამ მთავარი ელემენტი მთლიანობისა. “რეჟისორმა საბოლოოდ დაიმორჩილა თავნება პრემიერები, მოთოკა მათი თავისუფალი, ქაოტური უსისტემობა, დააფიქრა საკუთარ თამაშზე წარმოდგენის მთლიანობაში, აეძულა შეეგრძნო პარტნიორი, გაეცნობიერებინა მასთან ურთიერთობის ლოგიკურობა.” [50]

რეჟისორის მოვალეობაა გააერთიანოს სპექტაკლში სხვადასხვა ელემენტები და ერთ მთლიან ორგანიზმად აქციოს. მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორმა მსახიობს წაართვა ლიდერის ფუნქცია, მსახიობი მაინც მნიშვნელოვანი, დამოუკიდებელი და წამყვანი ელემენტია სცენიური შემოქმედების. მისი დანიშნულება სცენაზე, ისეთივე ფილოსოფიური და შეიძლება ითქვას მისტიურია, როგორც ადამიანის როლი სამყაროში. ის ყოველთვის გვევლინება როგორც გამტარი, მიდიუმი, რომელიც თამაშის საშუალებით ახერხებს სათქმელის მიტანას მაყურებელამდე. რეჟისორი ვაღდებულია მსახიობს მისცეს ბაზა, რომელზე დაყრდნობითაც, მსახიობი შესძლებს თავისი ოსტატობის სრულყოფილად გამომჟღავნებას. სწორედ რეჟისორის დახმარებით ახერხებს მსახიობი შექმნას ესა თუ ის სცენიური სახე. ასევე რეჟისორზეა დამოკიდებული სპექტაკლის მთლიანობა და გადაძვლები ძალა.

რეჟისორმა უნდა გახსნას და მოგვითხროს საინტერესო ისტორიები ადამიანის ცხოვრებიდან. ამისთვის არ არის საკმარისი მხოლოდ სარეჟისორო ტექნიკის ცოდნა, ის პირველ რიგში უნდა იყოს ცხოვრებათმცოდნე და ჰქონდეს თავისი სათქმელი, თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებაზე. ”კარგმა რეჟისორმა ცოტ-ცოტა ყველაფრის კეთება უნდა იცოდეს” – წერს მიხეილ თუმანიშვილი: “ის ცოტათი მწერალიც უნდა იყოს, ცოტათი მუსიკოსიც, ფერმწერიც, მსახიობიც, ყოველ შემთხვევაში, იმდენად, რომ მსახიობისთვის ცალკეული სცენების ჩვენება შეძლოს. ის ცოტათი მოცეკვავეც უნდა იყოს. მაგრამ, მთავარია, არაჩვეულებრივად შეეძლოს გამოგონება. ცოდნის დიდ მარაგსაც უნდა ფლობდეს, განათლებული და ინტელიგენტი იყოს. რაც მთავარია, იყოს კარგი ორგანიზატორი. რეჟისორს კარგი გემოვნება და დახვეწილი ესთეტიკური ალღო უნდა ჰქონდეს. სხვადასხვა ეპოქის სულსა და ფორმებს უნდა გრძნობდეს, უნდა გრძნობდეს და ესმოდეს მსახიობის ბუნება. რეჟისორს ადამიანთა კარგი ცოდნა, მახვილი დაკვირვებულობა და საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენათა არსში წვდომის უნარი მოეთხოვება. იგი მხოლოდ საგანგებო თეატრალური ცოდნით აღჭურვილი კი არა, ყოველმხრივ განათლებული ადამიანი უნდა იყოს და, პირველ ყოვლისა, იდეური, ფილოსოფიური თვალსაზრისით თავის კოლექტივზე წინ მდგომი.” [51]

რეჟისორისადმი მოთხოვნა ყოველთვის იყო მაქსიმალისტური. მას უნდა ჰქონოდა გააზრებული პასუხისმგებლობა. მისი სპექტაკლები არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ სანახაობრივი. ერთი სიტყვით რეჟისორი თეატრის წინამძღვარია, დემიურგი, რომელიც სამყაროს თავისებურ მოდელს გვთავაზობს.

ჩვენს ეპოქაში, ე.წ. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში იგი უკანა პლანზე გადადის და, ხშირ შემთხვევაში, სულ იშლება ე.წ. საავტორო რეჟისურა. აღარ არის ფსიქოლოგიურ სიღმეებში წვდომის აუცილებლობა, აშკარა იდეოლოგია. ერთი სიტყვით რეჟისორი აღარ გვევლინება დემიურგად, მესიად, რომელიც მხოლოდ მისთვის ნაცნობ ჭეშმარიტებას დალადებს და თავის სამყაროს მოდელს გვთავაზობს, არამედ ის არის პროფესიონალი, რომელიც

საინტერესოდ მოგვითხრობს ამბავს. ადგილი ეთმობა სიუჟეტებს და პერსონაჟებს, ხდება მანიპულირება მაყურებლის ემოციებზე ათასგვარი პერიპეტეებით და ტრიუკებით. ეს ყველაფერი კი საშუალებას აძლევს მაყურებელს არ ჩაუფიქრდეს გმირის სულიერ სიღრმეს, მიზანი ის არის, რომ არ გადაღალოს მაყურებელი, რომელიც დასასვენებლად მოვიდა. რეჟისორები გამოდიან მაღალი ხელოვნების ტყვეობიდან და ცხოვრების ქაოსში იძირებიან. უნდა ითქვას, რომ თამაშის წესებიც განსხვავებულია, მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის დისტანცია იცვლება. დიდი ცვლილებებია ჟანრთან მიმართებაშიც. გაიზარდა საზღვრები სხვა ჟანრების შემოტანით როგორც თეატრში ისე კინოში. მაგ: სასიყვარულო დრამა, ეროტიული თრილერი, ფანტასტიური კომედია, კომედიური დეტექტივი, ერთი განმსაზღვრელია, მეორე კი დამატება. ეს კი უადვილებს მაყურებელს ორიენტირებას. ხანდახან ჟანრის შიგნითაც ხდება აფეთქება, დღემდე მიუღებელი ელემენტების ჩარვით. ერთმანეთს ზედ ედება ურთიერთგამომრიცხავი ჟანრული პირობითობები: ლირიზმი - პაროდია, ტრაგიზმი - ფარსი. მელოდრამატიზმი – სარკაზმი. შედეგად მიიღება ეკლექტიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისთვის. ასევე პოლიფონიურობა, ხშირად პარადოქსული ჟღერადობა. ჟანრის განსაზღვრა, სულ უფრო რთული ხდება.

როგორც რეჟისორული ხელოვნების, ასევე ზოგადად თეატრალური ხელოვნების, ასეთმა ტრანსფორმაციამ გააჩინა ზერელობის ტენდენცია, გააჩინა მცდარი აზრი იმის შესახებ, რომ ასეთი პროდუქციის შექმნა ძალიან ადვილია და ეს ყველას შეუძლია. ამან მასიურად შექმნა დილეტანტების, შეიძლება ითქვას შარლატანების მთელი კასკადი, როგორც მსახიობების, ისე რეჟისორების მხრიდან. ერთის მხრივ დამკვეთი, ანუ მომხმარებელი და მეორეს მხრივ მიმწოდებელი, ამ შემთხვევაში შარლატანი ქმნიან მოჯადოებულ წრეს, რომლის გარღვევაც შეუძლებელი ხდება.

ჩვენთან პოსტმოდერნის პერიოდი საბჭოთა კავშირის რღვევის პერიოდს დაემთხვა. პოსტსაბჭოთა სივრცეში რეჟისორებს საშუალება მიეცათ გაეფართოვებინათ თავისი შემოქმედება აკრძალული თემატიკით. წინააღმდეგობის მოსპობამ ორიენტაციის დაკარგვა და ბუნებრივად ქაოსი გამოიწვია. არც ჩვენ აღმოჩნდით გამონაკლის მდგომარეობაში. მიუხედავად ყველაფრის მიმართ ირონიული დამოკიდებულებისა, მაინც დგება ეჭვქვეშ, არის თუ არა ეს პოსტმოდერნიზმი, იმ გაგებით, რასაც დასავლეთში უწოდებენ. ყველაფრის გარდაქმნით, ცდუნებული თაობა ცუდ დღეში ჩავარდა, რადგან ის სამუდამოდ იქნა “განწირული” მარადიული ფასეულობების შექმნისათვის. გახლეჩილ ტოტალიტარულ მენტალიტეტს გაუჭირდა დამტკბარიყო თამაშით. ის მაინც ორიენტირს, საყრდენს ეძებდა. ძნელია წარმოიდგინო მოდერნიზმის გაგრძელება, როცა თავად მოდერნმა ვერ მოიკიდა ჩვენთან ფეხი. პოსტმოდერნის წამყვანი თეორეტიკოსი ჟ.ფ.ლიოტარი თავის ნაშრომში “პასუხი შეკითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნიზმი”, განმარტავს, რომ მოდერნის პროექტი კი არ დასრულდა, არამედ დაიმსხვრა, განადგურდა და ლიკვიდირებულ იქნა.[52] ჩვენთან კი მისი რეაბილიტაცია დღემდე გრძელდება. ამ თაობისთვის პოსტმოდერნი უფრო მოღურ სათამაშოდ, კეკლუცობის საგნად იქცა. ალბათ ძნელია რამდენიმე წელიწადში საზოგადოება გადაუსვა წარსულს, საკუთარ მენტალიტეტს და სხვა თვალთ შეხედო სამყაროს, მაგრამ აი, უკვე ახალი თაობისთვის ეს ათვლის წერტილადაც იქცა. ახალ ფასეულობებზე დაბადებული და აღზრდილი თაობა პირდაპირ ამ ენაზე ალაპარაკდა. ის ბუნებრივად ჩაჯდა ცხოვრების ამ რიტმში და ყველა კანონს დაემორჩილა.

7.“თეატრი-მაყურებელი”

როგორც უკვე ვთქვით, საზოგადოების პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სფეროებში მომხდარი სერიოზული გარდაქმნები კულტურულ სფეროზეც აისახება. კულტურის ნაწარმოებები ყიდვა-გაყიდვის საგანი

ხდება, მის შემომქმედთა არსებობა კი ბაზარზე მათ პროდუქციაზე მოთხოვნებთან არის დაკავშირებული. საზოგადოებისთვის კულტურული მოთხოვნილებები უკანა პლანზე გადადის, მოსახლეობის უმეტესობა დაკავებულია გადარჩენის პრობლემით და თავისუფალ დროს სახლში გატარებას ამჯობინებს. ამჟამად, არსებული მწვავე გარემოებრივი წინააღმდეგობების სიჭარბე საზოგადოების შინაგანი ძალის მობილიზაციას საჭიროებს. ურთიერთობა თეატრალურ ხელოვნებასთან სულ უფრო პასიური ხდება, თუ წინათ თეატრი საზოგადოებრივი აზრის ლიდერი იყო, დღეს პუბლიკისათვის თეატრს, მხოლოდ დასვენების და გართობის ფუნქცია აქვს. სუსტდება მისი განვითარებადი და ძლიერდება გასართობ-სარელაქსაციო როლი. რადგან თეატრი თვითანაზღაურებაზეა, დოტაციები ბიუჯეტიდან არ ფარავენ სახელფასო დანახარჯებსაც კი, თეატრის ადმინისტრაციამ თვითგადარჩენის მექანიზმი ჩართო.

სისტემაში “თეატრი-მაყურებელი” გამოიყოფა წარმოების სუბიექტი, სულიერი კულტურის ღირებულებების შემქმნელი (კომუნიკატორები) – მსახიობები, რეჟისორები, დრამატურგები, მხატვარი, კომპოზიტორი და სხვა შემოქმედებითი პერსონალი და მეორე მხრივ, ღირებულებითი კულტურის მომხმარებლები – ესენი არიან მაყურებლები, მსმენელები, რომელთაც განსაზღვრული სულიერი მოთხოვნილებები აქვთ, და რომლებიც სულიერ წარმოებაში მონაწილეობას იღებენ. მოხდა თეატრის, როგორც კომუნიკაციური სისტემის ფორმირება, თეატრის ენა შეიცავს თავისი ნიშნების წრეს, რომლებიც დაკავშირებულია სცენაზე მიმდინარე ცოცხალ მოქმედებასთან. სპექტაკლის მხატვრული აღქმა ვარაუდობს შინაარსის ერთიანობის გაგებას, რომელიც დრამატურგიულ მასალასა და სპექტაკლის ესთეტიკურ ფორმაშია ჩადებული და ორიენტაციის ნებისმიერი ცალმხრივობა სცენური მოქმედების აღქმის სიმრთელეს არღვევს. კულტურული კომუნიკაციის პროცესში თეატრში სოციალური ერთობების უშუალო, გარდამავალი, ფორმალური და არაფორმალური ინსტიტუციონალური ურთიერთქმედება ხდება. ურთიერთქმედების არსი მხარეთა მიერ ერთმანეთზე გავლენის მოხდენაში მდგომარეობს. ურთიერთქმედებაში “თეატრი-მაყურებელი” თეატრი ახდენს შეგნებულ ზემოქმედებას მაყურებელზე, ცდილობს რა გავლენა იქონიოს მის

აზრებზე, გრძნობებზე, ქცევებზე. არის განსაზღვრული სირთულეები ისეთი ერთობების ურთიერთქმედებაში, როგორცაა მაყურებელი და მსახიობები, მაყურებელი და რეჟისორები, რამდენადაც მაყურებლებს ხშირად არ შეუძლიათ სათანადოდ შეაფასონ მათთვის შეთავაზებული კულტურის ნაწარმოები, მათი შეფასებები ხშირად ზედაპირულია. ეს იწვევს სპექტაკლის შემქმნელების ნეგატიურ რეაქციას პუბლიკის მიმართ. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის მიზანი ყველა ერთობის წარმომადგენლის მიერ ერთნაირად გაიგება, ადმინისტრაცია და მხატვრული პერსონალი მისი რეალიზაციისათვის სხვადასხვა მეთოდს ირჩევს. ამგვარად, დირექტორთა კორპუსისათვის და ადმინისტრაციისათვის მნიშვნელოვანია, უპირველეს ყოვლისა, ეკონომიკური მექანიზმები, რეჟისორებისა და მსახიობებისთვის კი პირველ ადგილზე მხატვრული მხარე გადის. ეს მათ ურთიერთქმედებაში გარკვეულ პრობლემებს და შეუთანხმებლობასაც იწვევს.

ერთი მხრივ, თანამედროვე რთულ პირობებში ადამიანებს სჭირდებათ რაღაც სულიერი საზრდო, თეატრში მათ შეუძლიათ გამოეთიშონ სინამდვილეს, დაისვენონ და სიამოვნება მიიღონ. მეორე მხრივ, ეკონომიკურ და სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს კულტურული მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება უკანა პლანზე გადააქვს. საზოგადოების ეკონომიკური ინსტიტუტების მდგომარეობა მაყურებელთა გადამხდელუნარიანობასაც განაპირობებს, ის აგრეთვე მნიშვნელოვანია თეატრების არსებობისათვის, რომელთა ძირითადი დაფინანსება სახელმწიფო ბიუჯეტიდან ხდება. ადვილია დაადანაშაულო პუბლიკა გემოვნების განუვითარებლობაში და გართობისაკენ სწრაფვაში, როცა თვითონ თეატრები აქტიურად უჭერენ მხარს ამ ტენდენციას, იმდენად, რამდენადაც გადარჩენისათვის ისინი იძულებულნი არიან კომერციული წარმატებისაკენ ნებისმიერი გზით ისწრაფონ.

თეატრის ამოცანაა – შესთავაზოს სპექტაკლი, მაყურებლის საქმეა – მოინდომოს ან არ მოინდომოს გაეცნოს მას და შემდეგ მიიღოს ან არ მიიღოს იგი. პრობლემის გადაწყვეტის მეორე გზაც არსებობს, შესთავაზოს მაყურებელს ის, რაც მას სურს. როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივ თხოულობს პურს და სანახაობას, ამასთან ეს სასურველი

სანახაობები კი ყოველთვის მაღალმხატვრული ხასიათის არ არის, რისი მტკიცებულებებიც როგორც ისტორიაში, ასევე ჩვენს დროშიც არსებობს. აშკარაა, რომ მაყურებელთა მასებს გლადიატორული ბრძოლები და საპნის ოპერები იზიდავს, როგორც გ. ა. ტოვსტონოგოვი აღიარებდა, “მაყურებელი თეატრში გამონაკლისად გართობის მიზნით მოდის”. აშკარაა, რომ ეს მხატვრული შემოქმედების მხოლოდ ერთი ამოცანაა, რამდენადაც შემოქმედების პოტენციალი და დანიშნულება გაცილებით უფრო ფართო და მაღალია:

8.მასობრივი და ელიტარული კულტურა

მხატვრული შემოქმედების სოციალური მოტივაცია კულტურულ-ისტორიული ფენომენია. მაგალითად არქაიკაში სინკრეტიული ხელოვნება ორიენტირებული იყო არადიფერენცირებულ მაყურებელთა მასაზე. კლასიკაში გაჩნდა ხელოვნების მაღალი და დაბალი ჟანრები, რომლებიც განკუთვნილი იყო საზოგადოების სხვადასხვა ფენისთვის. მაყურებლის ორიენტაცია სხვადასხვა სოციალურ ფენაზე აყალიბებდა სხვადასხვა კომუნიკაციურ კოდებს. XIX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე კლასიკურმა ხელოვნებამ გამოიწვია მხატვრული შემოქმედების სოციალური პოლარიზაცია. პოსტმოდერნისტულმა შემოქმედებებმა პრაქტიკამ აჩვენა, რომ მხატვრები მიისწრაფიან მოახდინონ კონტრასტული შერწყმა ესთეტიკური სისტემის განსხვავებული ელემენტებისა, წარსულის და დღევანდელის, გამოიყენონ ტრადიციულად შეუთავსებელი ელემენტები, ფერები, ხმები, რათა შექმნან ახალი მხატვრული მთლიანობა, მასში შემავალი მრავალფეროვანი, განსხვავებული ტიპების შენარჩუნებით და ინტეგრაციით.

პოსტმოდერნის პირობებში გაჩნდა მხატვრული შემოქმედების განსაკუთრებული ტიპი, რომელშიც სოციალური მოტივაციის პრობლემა დაჩრდილულია. ეს არის მასიური კულტურა ინტელექტუალებისათვის.

გაჩნდა ცდუნება გადაელახათ საზღვარი ე.წ. „მასიურ“ და „ელიტარულ“ ხელოვნებას შორის. თეორიული სახით ეს პრობლემა დაისვა 1969 წელს ფილდერის სტატიაში „გადაელახეთ საზღვრები“,[53] სადაც ის „ორმაგ აგენტად“ დასახელდა. აგენტად, რომელიც როგორც ელიტარულ, ისე “პროფანულ გემოვნებაზე” იყო ორიენტირებული. შემდეგ ეს პრობლემა ჯენკის ნაშრომებში ვითარდება, სადაც საუბარია მხატვრული ტექსტის ორმაგ კოდირებებზე, რომელიც ორიენტირებულია, როგორც ელიტარულზე, ისე პროფანაციულზე. ეს პრობლემა დაყენებული აქვს ეკოსაც, რომელიც თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმის „იდეალურმა რომანმა უნდა მოიცვას, როგორც “ელიტარული”, ისე “მასიური”. ეკო მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმმა ერთის მხრივ შეითვისა მასიური კულტურის ხერხები, მეორეს მხრივ კი უარყო ისინი, რათა მასობრივი და ელიტარული კულტურა ერთმანეთთან დაეახლოვებინა. [54] პოსტმოდერნისტულმა პრაქტიკამ გვაჩვენა, რომ ეს პრობლემა ჯერ კიდევ არ არის გადაჭრილი, თუმცა მოხდა თავისებური შეჭრა ელიტარული ხელოვნების ფარგლებში და გაჩნდა ე.წ. „მასიური კულტურა ელიტისათვის“.

სოციალური ადამიანის ახალ ნაირსახეობას, რომელიც ხელოვნებაშიც მხოლოდ პრაგმატულ სარგებელს ეძებს, ფილოსოფოსმა და სოციოლოგმა გ. მარკუზემ, “ერთზომიერი ადამიანი” უწოდა; [55] ასეთი ადამიანის სამყოს აღქმის უხამსობას თვითდამკვიდრების დამახინჯებულ ფორმებამდე მივყავართ, კერძოდ სურვილამდე დაამციროს იდეალური, მაღალი კულტურა. შემოქმედებითი სული აგრესიულ აპათიად იქცეოს. ადამიანი ყოველთვის რაღაცას თხოულობს სამყაროსგან, მაგრამ სანაცვლოდ არაფერს გასცემს, მხოლოდ ხარჯავს წინა თაობის კულტურაში კონცენტრირებულ შრომას. სამყარო - ეს არის ერთი დიდი ობიექტი ჩვენი მადის დასაკმაყოფილებლად, წუხილს გამოთქვამს ფსიქოლოგი-ნეოფროიდისტი ე.ფრომი, [56] მასობრივი კულტურა ამცირებს ნებისმიერ იდეას, ნებისმიერ პრობლემას, ნებისმიერ მოვლენას და უკარგავს მას მნიშვნელობას. ადამიანი წარმოდგება არა როგორც პიროვნება, რომელსაც დამოუკიდებელი ღირებულება აქვს, არამედ როგორც საქონელი, რომელსაც თავისი ფასი აქვს ბაზარზე. ის უკვე

საკუთარ თავსაც ისე ექცევა, როგორც საქონელს, რომელიც რაც შეიძლება უფრო ძვირად უნდა გაიყიდოს. ადამიანი დამოკიდებული ხდება სხვა ადამიანების შეფასებაზე, მისი სპეციალობის ან უნარის მოდურობაზე. საბაზრო ორიენტაცია, როგორც ამას ე. ფრომი ამტკიცებს, ადამიანის ხასიათის სტრუქტურას ამახინჯებს; აუცხოებს საკუთარი თავისგან და ართმევს მას თავის ინდივიდუალურობას. [57] მასობრივი კულტურა აწარმოებს თავის პროდუქციას არა შთამომავლობისთვის, არამედ მოცემული მომენტისათვის: ეს ერთგვარი კულტურული “ფასტ ფუდია”. მასკულტი, დროთა განმავლობაში, მოდიფიცირდება და ისე მიაბიტურად აღარ გამოიყურება, როგორც თავისი არსებობის დასაწყისში, ის ართულებს და ამდიდრებს ჩვეულ პრიმიტიულ სქემატიზაციას. ასე წარმოიქმნება მიდკულტი, ე.ი. რაღაც საშუალო, შუალედური ფორმა მასობრივ და მაღალ კულტურას შორის. ის ქმნის ხელოვნების მოდას, რომელიც ჟანრების და პრობლემატიკის მრავალგვარობით გამოირჩევა. წარმოიქმნება ე.წ. კომბინირებული ფორმები “ეს არის ერთგვარი ფორმები შინაარსის გარეშე, უმრავლესობისათვის ეს ჩაკეტილი, უმოძრაო წრეა განვითარების გარეშე. თუ ნამდვილი კულტურა ითვისებს და აკეთილშობილებს სამყაროს, მასობრივი კულტურა უბიძგებს საზოგადოებას სტაგნაციისკენ. მასობრივი კულტურა არ ასრულებს იმ მრავალწახნაგოვან ამოცანებს და ფუნქციებს, რომლებიც, ტრადიციულად, კულტურის ცნებას უკავშირდება. ადამიანის არსი კი, რომლის გამოვლენასა, და განვითარებას კულტურა უნდა ემსახურებოდეს, მასკულტურით იბინდება, პრიმიტივიზირდება და გაუგვანოვდება. მასკულტურის დამცველები ხშირად მიუთითებენ მასკულტურის დემოკრატიულობაზე და ჰუმანურობაზე. მიუთითებენ მის ხალხთან სიახლოვეზე და ამტკიცებენ, რომ მასკულტის, თუნდაც გაღარიბებულ ფორმაში ხალხის მასები ერთიანდებიან განცდისა და განწყობის საერთო ხასიათით. ყველაფერი ეს უპატივცემულობაა ადამიანისა და მისი უნარის მიმართ. ნამდვილი ჰუმანიზმი, ადამიანის მიმართ, მდგომარეობს არა მისი უსახურობისა და პასიურობის გამართლებასა და დამოწმებაში, არამედ იმაში, რომ უბიძგოს პიროვნებას განვითარებისკენ და არა თვითმყოფადობის განადგურებისკენ. ჰუმანიზტური ტრადიციების შესაბამისად, ნამდვილი ჰუმანიზმი

ადამიანური ბუნების სიმდიდრის განვითარებას გულისხმობს; მაგრამ, რა განვითარებაზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი მასკულტში? აქ ხდება ადამიანის ბუნების მიზანმიმართული შევიწროვება, მისით მანიპულირება. სინამდვილეში მასობრივ კულტურას არაფერი აქვს საერთო ხალხურ კულტურასთან, ის შორს არის ხალხისგან და გამიზნულია განსაზღვრული ფენისთვის. ხალხურ ხელოვნებას უპირველეს ყოვლისა, თვით ხალხი ქმნის თავისთვის, მასობრივი კულტურა კი იქმნება, არა ხალხის მიერ არამედ სპეციალურად მასებისთვის, განსაზღვრული ადამიანების მიერ. მასობრივი კულტურის პროდუქციის მოხმარებას აზროვნების საგრძნობ დეფორმაციამდე მიყვავართ. ჯერ კიდევ 1964 წელს გ. მარკუზემ, წიგნში “ერთზომიერი ადამიანი” ყურადღება მიაქცია ეკრანული ინფორმაციით განპირობებულ მასობრივი აზროვნების ახალი ტიპის ფორმირებას. ფსიქიკა ამ შემთხვევაში მუშაობს არა გააზრებული აღქმის, არამედ იმპულსური რეაგირების რეჟიმში. და მიყვავართ სიბრტყობრივი, “კომიქსური”, აღქმისაკენ, რომელიც ავიწროვებს აზროვნებისა და გადატანის უნარს. ყველაფერი იწურება უახლესი რეაქციით და სწრაფად “იხსნება”; ამიტომ მთელი მხატვრული პროდუქცია უნდა იყოს ”სწრაფადხსნადი”. [58] ამის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს კომიქსები, რომლებიც “სიბრტყობრივი აღქმის” ტიპური მაგალითები გახდნენ და რომელთა გავრცელებაც, ვიზუალური თანამედროვე კულტურის სპეციფიური ხასიათის მაჩვენებელია.

ხელოვნების თითოეული “მაღალი” ნაწარმოები რამდენიმე დონეზე ”მუშაობს”, თეატრალური აუდიტორიის ნაწილი სიუჟეტურ ქარგს აღიქვამს, უხარია წარმატებული რეპლიკები, ე.ი. განიცდის იმ წუთის სიამოვნებას, მეორე ნაწილი ხედავს რაღაც უფრო მაღულსა და ღრმას. მასობრივი კულტურა – ეს არის ჩვენი დღევანდელი რეალობა, სუროგატი, რომელიც კი არ ხსნის და განუმარტავს ადამიანს თავის ცხოვრებას, არამედ უბრალოდ დროებით გამოთიშავს ამ ცხოვრებიდან.

ესთეტიკაში არსებობდა პლატონისა და არისტოტელეს ” მიმსგავსების თეორია”, რომლის თანახმადაც არსებობდა ვარაუდი, რომ ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს. რაღაც მომენტიდან ადამიანმა შეიგნო, რომ რეალობა ფანტომებზე მნიშვნელოვანია. ხელოვნებამ ჩაგვიწვინა, რომ

მან სინამდვილე უნდა ასახოს, რომ იგი გამონაკონზე მაღლა დგას. რეალიზმმა მოითხოვა სინამდვილის ობიექტური ასახვა, თითოეული ეპოქა კი რეალიზმს თავისებურად განმარტავდა. ის რეალობა, რომელსაც ხელოვნება გამოხატავს, ბუნებრივ რეალობას ხშირ შემთხვევაში არ შეესაბამება. ამ გაგებით ხელოვნება ყოველთვის ფანტომურია.

განსაკუთრებული მდგომარეობა შეიქმნა თეატრშიც. საზოგადოების მკვეთრმა კაპიტალიზაციამ ოთხმოციანი-ოთხმოდციანი წლებში საბაზრო ურთიერთობები დანერგა. და თუ შიდა სატელევიზიო ბაზრის სფეროში ბევრი კონკურენტუნაიანი პროექტი გაჩნდა, დრამატულ თეატრში სამრეწველო ხელოვნების დამკვიდრების თანავე, სცენიური ინდუსტრია უფრო მასობრივი სანახაობების – ესტრადითა და მიუზიკლით შემოიფარგლა.

გართობის ინდუსტრიის ელემენტები შეიძლება იმგვარად იყოს ბალანსირებული, რომ მხატვრული შინაარსის მქონე ხელოვნების ნაწარმოები კომერციულად მოთხოვნადი აღმოჩნდეს, მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი აქტი, თავისი არსით უანგაროა, თუ რა თქმა უნდა, ეს შემოქმედებითი აქტია! შემოქმედება ყოველთვის თვითშეწირულობაა! ყოველთვის არიან მხატვრები და ყოველთვის არიან ხელოსნები. მხატვარი მუშაობის პროცესით სიამოვნება იღებს და მზად არის შექმნას ანაზღაურების გარეშე. ხელოსანს ამის უნარი არ აქვს. მისთვის ამგვარი სიამოვნება მიუღწევებელია. მისთვის ეს სამუშაოა, ფულის შოვნის პროცესი! გაჩნდა ახალი აზროვნება, რომელიც სასარგებლო რჩევებს იძლევა, როგორ და რომელ სცენაზე უნდა გაყიდო სული, რომ მილიონი იშოვნო. სულიერება არაფერს ნიშნავს, და ამიტომ მისი გაყიდვა ძნელია, ამიტომ გამომცემელს ის არ აინტერესებს. ის მხოლოდ მოგებით არის დაინტერესებული. ლიტერატურული პრემიები, ეს კარგად ორგანიზებული პიარ-კამპანიებია, რომლებიც თავის საქონელს უწევენ პოპულარიზაციას და ვაჭრობენ უკვე ბრენდით. მნიშვნელოვანია არა 'საქონელი', არამედ ვისგან არის წარმოებული. ნამდვილი შემოქმედება ყოველთვის გმირობაა, თვითშეწირვის გმირობა და ამის უნარი მხოლოდ მცირეოდენთ შემორჩა. მხატვარი ქმნის თავისთვის; ხელოსანი- გასაყიდად, შეფასებას კი ისტორია იძლევა!

თავი მეორე

“შეშლილი სამყარო”

იუკიო მისიმას და პიტერ ვაისის მიხედვით ერთ მოქმედებად

სპექტაკლის ექსპლიკაცია

ინაწილი

1. ბრალდებული მარკიზ დე სადი

1956 წლის თხუთმეტ დეკემბერს პარიზში სისხლის სამართლის საქმეთა სასამართლო კოლეგიამ, საქმის მოსმენა დაიწყო. რომელმაც პარიზის საერთაშორისო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო. მისი მონაწილენი იყვნენ ფრანგული სიურრეალიზმის ისეთი მსხვილი ფიგურები, როგორებიც არიან ჟან კოქტო და ანდრე ბრეტონი, საფრანგეთის აკადემიის წარმომადგენელი ჟან პოლანი და კრიტიკოსი, რომანისტი და ხატმწერი ჟორჟ ბატაი.

მთავარი დამნაშავე პროცესს არ ესწრებოდა იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ამ დროისთვის იგი უკვე გარდაცვლილი იყო. ეს გახლდათ ღონასენ-ალფოსნს-ფრანსუა, გრაფი დე სადი.

სასამართლო განხილვის მიზეზი გახდა მისი გახმაურებული რომანები “სოდომის 120 დღე”, “ჟიუსტინა”, “ჟულიეტა” და “ფილოსოფია ბუდუარში”. მთავარი მოწმე იყო გამომცემელი პოვერი. მან თავი ვალდებულად ცნო საფრანგეთისთვის მარკიზ დე სადის ნაშრომები გეცნო, როგორც უდიდესი მნიშვნელობის ტექსტები. მეცხრამეტე საუკუნეში გაბატონებული იყო აზრი, რომ მას, ვინც “ურჩხულის” ნამუშევრებს წაიკითხავდა, სულისა და სხეულის კვლამა ემუქრებოდა. იყო ცნობები იმ გოგონების შესახებ, რომელთაც სადის ნაწარმოებებს

წაკითხვის შემდეგ ჭკუიდან შეიშალნენ და სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაამთავრეს. საქმის მოსმენის დროს სასამართლოს თავმჯდომარემ პოვერს შეკითხვა დაუსვა, – ხომ არ მოახდენდა სადის ნამუშევრები მკითხველზე საშიშ ზემოქმედებას? პოვერმა არ უარყო ამის შესაძლებლობა, თუმცა მოიყვანა მაგალითად შემთხვევა საკუთარი პრაქტიკიდან, როდესაც ერთი გოგონა სადის ნაწარმოებების წაკითხვის შემდეგ მონასტერში წავიდა. მოწმე ენტონ ბერგესმა იმ თვითმკვლელთა სია დაასახელა, რომელთა აღიარებიდანაც ჩანდა, რომ მათი შთამაგონებლები გახდნენ სოფოკლე, შექსპირი და ბიბლიაც კი. მოწმე ჟან კოქტოს ჩვენება წერილობით წაკითხეს. იგი მტკიცედ იცავდა თავის შეხედულებას სადზე, როგორც ფილოსოფოსზე და მორალისტზე. მოწმეები საუბრობდნენ სადის ფილოსოფიურ მნიშვნელობაზე, როგორც საფრანგეთის ისტორიის უკანასკნელი გამოკვლევების უდიდეს აღმოჩენაზე, მაგრამ სასამართლოს ნაკლებად აინტერესებდა მისი ფილოსოფიური მნიშვნელობა. სადის იდეები, უფრო პრაქტიკული თვალსაზრისით განიხილა და აღიარა მისი მავნე ზემოქმედება. ამის შემდეგ საქმე გაასაჩივრეს სააპელაციო სასამართლოში და საბოლოო ვერდიქტი მხოლოდ ორი წლის შემდეგ იქნა გამოტანილი. სასამართლო განხილვამ დაუშვა სადის რჩეული ნაწარმოებების გამოცემა. დადგა დრო, როდესაც სამყაროს შეედლო გასცნობოდა სადის თხზულებათა სრულ კრებულს, ყოველგვარი კუპიურების გარეშე რომანებიც კი, რომლებიც საუკუნის მანძილზე იკრძალებოდა, ახლა თავისუფალ გაყიდვაში დაიშვა, მათი ეგზემპლარების ყიდვა შესაძლებელი იყო მასობრივ ბაზრობებზე ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე. სადის წიგნები გამოიცემოდა თან დართული აკადემიკოსებისა და ლიტერატურათმცოდნეების კომენტარებით, რომლებშიც ყურადღება გამახვილებული იყო პუბლიკაციების მნიშვნელობაზე. სადის სახელს, კვლავ დაუბრუნეს პოლიტიკური და კულტურული მნიშვნელობა. სადი გახდა ეპოქის სიმბოლო, მაგრამ მაინც, მიუხედავად ამ რეაბილიტაციისა მისი წიგნების ძირითადი მყიდველები ინტელექტუალები აღმოჩნდნენ. მსოფლიო კვლავაც შეიგრძნობდა საფრთხეს, რომელიც მისი სახელიდან მომდინარეობდა. და მაინც დე სადს გაუჩნდნენ მიმდევრები მწერლობასა და მხატვრობაში, მას “

ღვთაებრივი მარკიზის” ეპითეტიც მიანიჭეს. მაგრამ მსოფლიოსათვის ისინი უმცირესობას წარმოადგენდნენ.

--მარკიზ დე სადი დღესაც ინარჩუნებს ფართო პოპულარობას და ამასთან XX საუკუნის უმსხვილესი ფილოსოფოსების მიერ ფასდება, როგორც მნიშვნელოვანი მოვლენა. მარკიზ დე სადის ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ – შესამჩნევი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ლიტერატურული და ფილოსოფიური ენის ჩამოყალიბებაზე, თვით “ღვთაებრივი მარკიზი” კი ეგრეთწოდებული პოსტმოდერნისტული პროექტის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფიგურა გახდა.

სიურრეალიზმმა სადი “ღვთაებრივ სიმაღლეზე” აიყვანა და თავის შემოქმედების შთაგონების ერთ-ერთი წყაროდ აქცია. სიურრეალისტები მოიხიბლნენ დე სადის ბუნტარობით, რომლითაც თავად იყვნენ შეპყრობილნი. სადი მათთვის გახდა ფარისევლური მორალის წინააღმდეგ მებრძოლი. სადის გავლენა იგრძნობა აგრეთვე “სისასტიკის თეატრის” თეორეტიკოსის ა. არტოს დრამატურგიაში, რომელიც იღწვოდა იმისათვის, რომ განეახლებინა თეატრალური კანონები, წამებისა და ძალადობის აკვიატებული თემების შემოტანის გზით.

სადის პოპულარობის ზრდა მნიშვნელოვანია ჩვენი საუკუნის სამოციანი წლების დრამატურგიაში. საინტერესოა პიტერ ვაისის პიესა “მარატ-სადი”, რომლის სრული სახელწოდებაცაა ”უან პოლ მარატის დევნა და მკვლელობა თავშესაფარ შარანტონის მსახიობთა მიერ წარმოდგენილი მარკიზ დე სადის ხელმძღვანელობით”. ეს იყო დისკუსიური-პოლოტიკური პიესა, სადაც მარკიზი მკაცრ, სკეპტიკურ ფილოსოფოსად წარმოგვიდგა. კონფლიქტმა მარატის პოლიტიკურ იდეალიზმსა და სადის გამჭრიახ ცინიზმს შორის თეატრალთა გარემოში დიდი ინტერესი გამოიწვია.

სწორედ დე სადის წყალობით შეიქმნა იაპონური ლიტერატურის ერთ-ერთი კლასიკოსის იუკიო მასიმას საოცარი პიესა “მარკიზა დე სადი”. პიესას საფუძვლად დაედო არა გამონაგონი, არამედ სავსებით რეალური ისტორია, რომელიც მარკიზს 1772 წლის 27 ივნისს შეემთხვა.

მეცხრამეტე საუკუნეში, როდესაც ფსიქოპათოლოგია განვითარდა, სადის სახელმა ტერმინოლოგიური აზრი მოიპოვა და ადამიანური ნორმებიდან ყველაზე უფრო საზიზღარი და საძულველი გადახრების (სადიზმის) აღსანიშნავად გამოიყენებოდა.

2. ბიოგრაფია

სამწუხაროდ, მიუხედავად ბიოგრაფების ძალისხმევისა, ძნელია სადის ცხოვრების გარემოებების და მით უმეტეს ხასიათის თვისებების დაწვრილებით აღწერა. ჩვენ არ გვაქვს მისი პორტრეტიც კი, მის თანამედროვეთა გადმოცემები კი მის გარეგნობაზე ძალიან ძუნწია, რის მიხედვითაც, ფაქტობრივად, შეუძლებელია ადამიანის ვიზუალური მხარის წარმოდგენა.

სადს ადრეულ ბავშვობაში მოუწია უსამართლობასთან შეჯახება. ის იზრდებოდა ლუი-ჟოზეფ დე ბურბონთან ერთად, როგორც ჩანს, იმდენად გამძვინვარებით და უხეშად იცავდა თავს ახალგაზრდა პრინცის ეგოიზმისა და ქედმაღლობისაგან, რომ იგი სასახლიდან გააძევეს. ჩვენთვის ცნობილი არ არის მისი სწავლის წლების შესახებ, არც ჯარში სამსახურის და არც მისი არისტოკრატიული ცხოვრების პირველი წლების შესახებ. ჩვენ მას ვხვდებით უკვე მოზრდილ ასაკში და შეგვიძლია ავღვნიშნოთ მისი გადაჭარბებული ემოციურობა და უჩვეულო სექსუალურობა. ის განთქმული იყო მხარჯველობით, ინახავდა საყვარლებს და ხშირად დადიოდა ბორდელში. ოჯახის ფინანსური მდგომარეობა მთლიანად იყო დამოკიდებული წარმატებულ ქორწინებაზე. საცოლის როლზე კანდიდატებს შორის, გრაფი დე სადის სიაში რენე პელაუიცი იყო, საგადასახადო პალატის მეთაურის, პრეზიდენტ დე მონტრეის ოცი წლის ქალიშვილი.

რენე-პელაუი დე მონტრეი იყო ბრიუნეტი, მაღალი, განსაცვიფრებელი სილამაზის მუქი თვალებით, თუმცა სახის ნაკვთები დიდ შთაგონებას არ იწვევდნენ. უმცროსი ქალიშვილი, ანა განსხვავდებოდა მისგან, როგორც

გარეგნობით, ასევე ხასიათით: ღია თმებით და ცისფერი თვალებით, ფლეგმატური უფროსი დისგან განსხვავებით, უფრო ცოცხალი და მხიარული იყო. ქორწინებამდე ცოტა ხნით ადრე სადმა სცადა საქორწინო კონტრაქტის შეცვლა იმისთვის, რომ უმცროს დაზე დაქორწინებულიყო, მაგრამ მადამ დე მონტრემ, სიდედრმა, უარი სთქვა ამ წინადადებაზე, სადი საბოლოოდ მაინც რენეზე დაქორწინდა. დაქორწინებიდან რამდენიმე ხანში ის უკვე დააპატიმრეს იმ ექსცესის გამო, რომელიც გასართობ სახლში მოხდა. როგორც ჩანს, დაპატიმრების მიზეზი საკმაოდ სერიოზული იყო, რადგან, სადი უამრავ წერილს უგზავნიდა ციხის უფროსს და სთხოვდა ყველაფერი საიდუმლოდ შეენახა, მან ცოლთან პაემანი მოითხოვა და აღსარება ჩააბარა მღვდელს. როგორც ჩანს, სინდისი ქენჯნიდა, თუმცა ციხიდან გათავისუფლების შემდეგ ცოლთან ურთიერთობამ სადს აჩვენა, თუ რა დამორგუნავი და მოსაწყენია კეთილისმყოფელობა და იგი აჯანყდა. რენე მრავალი წლის განმავლობაში ხელს აფარებდა ქმრის საქციელებს და დანაშაულებს, მოაწყო მისი ციხიდან გაქცევის ორგანიზება, მაგრამ სადი ყოველთვის უკმაყოფილო იყო თავისი მეუღლით. სავსებით შესაძლებელია, რომ ცოლის მიმართ თავისებურ კეთილგანწყობას გრძნობდა, რომელიც დამახასიათებელია დესპოტისათვის თავისი საკუთრების მიმართ. ბოლოს და ბოლოს სადი მისმა სიდედრმა დაამარცხა, რომელმაც ყველა ღონე იხმარა რომ უზნეო სიძე ოჯახიდან გაეძევებინა, მან მიადწია მეფისგან მარკიზის დაპატიმრებას, მაგრამ მარკიზმა თავისი მეუღლის დახმარებით ციხიდან გამოძრომა შეძლო, რენე, სადის ყოველგვარი გარყვნილების მიუხედავად, ქმრის ერთგული რჩებოდა, მხოლოდ რევოლუციის შემდეგ გასცილდა ქმარს და სიცოცხლე მონასტრის კედლებში დაასრულა.

XVIII საუკუნის საფრანგეთი განთქმული იყო ფრივოლურობით. მდიდარი უსაქმურების გარყვნილებას საზომი არ ჰქონდა. თუმცა ფრანგული კანონები განსაკუთრებული სისასტიკით გამოირჩეოდნენ, სოდომიის ნებისმიერი ფორმა სიკვდილით ისჯებოდა. მარსელის სასამართლომ დაადგინა სადისათვის თავი მოეჭრათ შემდეგ კი უთავო სხეული დაეწვათ და ფერფლი ქარისათვის გაეტანებინათ. სადი განაჩენს იტალიაში გაექცა, მოგზაურობაში წაიყვანა თავის ცოლის და ანნა. ეს საქციელი

საბედისწერო აღმონჩნდა. ამის შემდეგ პრეზიდენტის ყოვლისშემძლე მეუღლემ, რომელმაც არ აპატიო ის, რომ მან ნამუსი ახადა მეორე ქალიშვილსაც (და მასთან ერთად მთელ ოჯახს), მისი მოსისხლე მტერი გახდა. სადი სიდედრის შუამდგომლობით კვლავ ციხეში აღმონჩნდა. მეუღლე ცდილობდა მის გამოსხნას, მაგრამ ამჯერად ამაოდ. ის დაიჭირეს და ციხეში ჩასვეს. ამიერიდან ის გახდა ადამიანი, რომელიც იღვევებოდა, პატიმრობაში სადი უკვე საღად ვეღარ აზროვნებდა. თუმცა რამდენიმე ხნის შემდეგ ინტელექტუალური უნარი დაუბრუნდა, სექსუალური შიმშილის კომპენსაციას ნოყიერი სადილით იღებდა. მისი მოსამსახურე ყვებოდა, თუ როგორ ჭამდა მარკიზი ოთხი ადამიანის ულუფას. ყველაფერში ექსტრემისტი ღორმუცელად გადაიქცა, მალე მან წარმოუდგენელ სისქეს მიაღწია. მუდმივად ბედს ემდუროდა, ადანაშაულებდა ყველას და ყველაფერში, პატიებას ითხოვდა. ბოლოს მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ამიერიდან მხოლოდ ლიტერატურა შეავსებდა მის ცხოვრებას. მისი ექსტრემიზმი აქაც გამომჟღავნდა; წერდა ციებ-ციხელებით, უკიდურესად ბევრს, წერდა და ამავე დროს უაზროდ ბევრს ჭამდა.

ყველანი დარწმუნებულები იყვნენ, რომ სადის დატყვევებით თავიდან აიცილებდნენ იმ უსიამოვნებას, რომელიც მისგან მოდიოდა, მაგრამ სადმა მათ მოლოდინი გაუცრუა. დაუმორჩილებლობის სული გამოავლინა, რომელმაც ხორცშესხმა მის ნაწარმოებებში კპოვა, სადის ნაწარმოები ტომებად ითხზებოდა. 1814 წელს სადი შარანტონში იქნა გადაყვანილი.

ფსიქიატრიულ კლინიკაში ის იწვებს პიესების წერას და არა მარტო წერას. აწვობს თეატრალურ წარმოდგენებს, რომლებიც პარიზის მაყურებელთა დიდ ინტერესს იწვევს. ამ წარმოდგენებს დიდი წარმატება მოაქვთ. მათ სანახავად ჩადის “ მთელი პარიზი”. მარკიზმა ყველაზე უფრო მოულოდნელი მეთოდით წაშალა ზღვარი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის.

დე სადის თხზულებების თანამედროვე კრებულებში თეატრს ოთხი ტომი უკავია. პიესების მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილი იქნა დადგმული:

3. ეპოქა

მარკიზ დე სადი საფრანგეთის XVIII საუკუნის განსახიერება გახდა. მან შეისრუტა ყველაფერი, რითიც დიდებული იყო XVIII საუკუნე. სადმა გააერთიანა განათლების და რომანტიზმის ეპოქა. შეითვისა საუკუნის ძირითადი მხატვრული მიმართულებები, ტრადიციები და ნოვაციები, რომლითაც ის დრო სავსე იყო.

XVII საუკუნეში კლასიციზმა და ბაროკო – ლუდოვიკო დიდის მეფობის ბოლოს (1643-1715) ამოწურა თავისი თავი. XVIII საუკუნის დასაწყისში ბოლოს და ბოლოს ხდება საზღვრების დარღვევა, კლასიციზმის სიმკაცრის და, ბაროკოს მედიდურობის უარყოფა.

(1715-1743) იწყება რეგენტობის ეპოქა, ხდება ახალი მხატვრული მიმართულების ფორმირება, რომელიც შემდგომში განსაზღვრავს ფრანგულ ხელოვნებას ლუდოვიკო XV-ის მმართველობის წლებში. რეგენტობის ეპოქის დაუმორჩილებლობა აისახა XVIII საუკუნის მთელ კულტურაზე. რეგენტობის სტილმა მოახდინა მხიარულების, განცხრომის, ფლირტის იმ ზედაპირული დონის ფორმირება, რომლებიც შემდგომი ათწლეულების განმავლობაში ქმნიდა გარსს. იწყება განათლების ეპოქა, გონების კულტი, დიდი რევოლუციების მომწიფება და ამასთან გრძნობების შფოთი, იმ ხალხის დრო, რომლებიც წარღვნის მოლოდინში სიამოვნებას ეძლეოდა. ეს იყო დიდი ავანტურისტების და სენტიმენტალური მოგზაურების, ბრწყინვალე საყვარლების და ფილოსოფოსების ეპოქა.

ეს იყო აგრეთვე ფსიქიური რეგრესის ეპოქა, რევოლუციის პერიოდი, საზოგადოება ეიფორიის მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ნებისმიერ ავანტურაზე წამსვლელი იყო.

1789 წელს საფრანგეთის აბსოლიტური მონარქია შეარყია რევოლუციამ, საზოგადოების ფენები არათანაბარ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ. ერთმანეთს ეჯიბრებოდა ერთის მხრივ, საშუალო ადამიანთა მასა, რომელიც მოითხოვდა სოციალური რეჟიმის დამყარებას

და რომელიც აქამდე ჩვეულებრივი ადამიანის დონეზე დაბლა ცხოვრობდა, -- მეორეს მხრივ კი, ადამიანთა კატეგორია, რომელიც მიეკუთვნებოდა მმართველ კლასს. ერთნი ფიქრობდნენ სულიერ აღორძინებაზე სოციალური გადატრიალების გზით, ხოლო მეორენი იმედოვნებდნენ, რომ რევოლუცია ადამიანს ტოტალურ ცვლილებამდე მიიყვანდა. ფეოდალური არისტოკრატია და სამღვდელოება დიდი უფლებრივი უპირატესობით სარგებლობდა დაბალ ფენებთან შედარებით. მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს სწორედ ეს დაბალი ფენები შეადგენდა. საზოგადოების დიდ ნაწილში იყო მომწიფებული აზრი, რომ უსამართლო წყობა აუცილებლად უნდა შეცვლილიყო სამართლიანით, რომელსაც ყველა ადამიანი იმსახურებდა. ეს შეხედულებები ასაზრდოებდა საფრანგეთის დიდ რევოლუციას, რომელსაც მართავედა მესამე წოდების წარმომადგენლებისგან შემდგარი დამფუძნებელი კრება. ლუი XVI-მ კრების დაშლა სცადა, რასაც მოჰყვა პარიზის ქუჩებში პირველი შეტაკება ჯარსა და ხალხს შორის. 14 ივლისს აჯანყებულმა ხალხმა ბასტილია აიღო. დედაქალაქის საბრძოლო განწყობილება რამდენიმე დღეში მთელ ქვეყანას მოედო. დადგა ეპოქა რევოლუციური ქარტეხილით, სისხლიანი ანგარიშსწორებებით, სადამსჯელო ღონისძიებებით, ბრბოს თავში მდგარი თვითმარქვია ჯალათები საზოგადოებას უსწორდებოდნენ. მალე საფრანგეთი ნამდვილ სასაკლავოდ გადაიქცა. დედოფლის მეგობარი ქალი, პრინცესა დე ლამბალი მოედანზე გამოათრიეს და ლინჩის წესით გაასამართლეს. მას ხმლის ერთი დარტყმით მოკვეთეს თავი და პიკზე ჩამოცმული დედოფლის ფანჯრებთან მიიტანეს. რამოდენიმე საათის განმავლობაში პრინცესას უთავო სხეულს დაღვრილი სისხლისაგან ჭკუადაკარგული ბრბო ქალაქის ქუჩებში დაატარებდა. ჯალათი რომელმაც სასქესო ორგანო მოაჭრა, მხიარულად გაიძახოდა: “ მეძავი! მაგრამ მასში უკვე ველარავინ შექვრება!”ო. დაბეზდებებისა და დასჯების რაოდენობა გაიზარდა, მონარქიის გაუქმებამდე მეფე ხელშეუხებელი რჩებოდა, კონვენტის წევრებს მოუწოდეს სასიკვდილო განაჩენის სასარგებლოდ ან წინააღმდეგ აზრი გამოეთქვათ, ხმების უმეტესობა სასჯელის უმაღლესი ზომის მხარეზე იყო. მხოლოდ დანტონი წავიდა წინააღმდეგი. ყველაზე რადიკალური კი რობესპიერი აღმოჩნდა, “აქ

ლაპარაკი სრულიად არ არის სასამართლო პროცესზე, ლუდოვიკო ბრალდებული არ არის, და თქვენ - მოსამართლეები არ ხართ. თქვენ ხართ ერის წარმომადგენლები და უნდა მიიღოთ საზოგადოებრივი გადარჩენის ზომები, შეასრულოთ ეროვნული წინასწარხედვის აქტი. თუ ლუდოვიკოს სასამართლო განხილვის ობიექტი გახდება, მაშინ იგი შეიძლება გამართლდეს, მაშინ რა ფასი ექნება რევოლუციას, თუ ლუდოვიკო უდანაშაულოა? ის უნდა მოკვდეს!” ლუდოვიკო XVI ეშაფოტზე აიყვანეს და თავი მოკვეთეს, ოქტომბერში მას მარია ანტუანეტა მიჰყვა.

მიუხედავად იმისა, რომ სადის ნაწარმოებებში ბოროტმოქმედები და მკვლევები ზეიმობენ, იგი მორალური მოსაზრებებით სასჯელის უმაღლესი ზომის წინააღმდეგი იყო. სადის აზრით, მეფის დასჯამ ერი გამოუსყიდავი ცოდვის მდგომარეობაში ჩააგდო: მეფის მკვლევები – ხომ მამის მკვლევები არიან. სადი ამტკიცებდა, რომ ყოველგვარი დასჯა უაზრო და ამაზრზენია. იმ დღეებში, როდესაც სისხლი მდინარესავით მოედებოდა, ის ჰუმანიზმს ქადაგებდა და მშვიდობისა და წესრიგის მხარეზე იდგა. რევოლუცია მის იდეებს ამახინჯებდა და მის საქმეს კომპრომეტირებას უკეთებდა;

სადს მცირედი სურვილიც არ ჰქონდა უარი ეთქვა პრივილეგიებზე, რომლებიც მას თავისი წარმომავლობით, საზოგადოებრივი მდგომარეობით და ცოლის სიმდიდრით ერგო. ახალი ეპოქის პირველი უდიდესი დისიდენტი თანაბარი უკომპრომისობითა და რადიკალურობით აკრიტიკებდა ჯერ მონარქიასა და სამღვდლოებას, შემდეგ იაკობინელთა დიქტატურასა და “დირექტორიას”, ბოლოს კი ნაპოლეონის იმპერიას. XX საუკუნის გერმანელი დრამატურგის პიტერ ვაისის პიესაში “მარატ–სადი” უკვე ფსიქიატრიულ კლინიკაში იძულებით მოთავსებული სადი იხსენებს საფრანგეთის მეფე ლუი XV-ზე განხორციელებულ წარუმატებელ ტერაქტში დადანაშაულებული პიროვნების – დამიანეს საკვდილით დასჯის ამბავს. პარიზის ერთ-ერთ ცენტრალურ მოედანზე რამდენიმე საათს გრძელდებოდა სიკვდილით დასჯის სანახაობა. ბრალდებული ნელი და ხანგრძლივი წამებით მოკვდეს. “იცი, დამიანე როგორ აწამეს?

მკერდი და ხელები დაუსერეს, გამდნარი ტყვია ჭრილობაში ჩაასხეს და ზედ მღუღარე კუპრი და გოგირდი წააცხეს, ოთხად გაჭიმული ცხენებს გამოაბეს და ისე ათრიეს, მაგრამ მაინც ვერ გახლიჩეს, სანამ მხრები და თეძოები არ გადაუხერხეს. სისხლში ამოსვრილ მორს დაამსგავსეს. რა საცოდავად შესცქეროდა ჯვარს, რომელიც მღვდელს ამ საბრალოს თვალებთან მიეტანა. “ ამ ისტორიის გახსენებისას კი სადს ყურადღება იმაზე გადააქვს, რომ მოედანზე მღგარი ერთი სახლის ფანჯრაში ჯაკომო კაზანოვა ჩანს, რომელსაც ერთდროულად ორ ქალთან სექსი აქვს. ჩემი აზრით, პიტერ ვაისს ამ ერთ სცენაში ნაჩვენები აქვს სადის შემოქმედების მთელი არსი. იმ დროს, როდესაც საფრანგეთში მრავალწლიანი პოლიტიკური ტერორი, სამოქალაქო თუ იმპერიული ომები მძვინვარებდა, სადმა თავის რომანებში ყოველგვარ ზღუდეს მოკლებული და “აღვირახსნილი” სექსუალობის დეტალური აღწერით ერთგვარი ჰიპერრეალობა შექმნა, რომელმაც ყოველდღე გილიოტინაზე მოკვეთილი თავების ნახვით ემოციებ დახლუნებულ ადამიანების შეძრწუნება და მათთვის მგრძნობელობის უნარის დაბრუნება შეძლო

4.“ჯალათებისა” და “მსხვერპლის” სამყარო

სადი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე იკვლევდა ადამიანური ბუნების გარყვნილ ფორმებს, მისთვის აუცილებელი იყო სამყაროში ერთხელ და სამუდამოდ გაბატონებულიყო ბოროტება. ის თვლიდა, რომ ასეთ შემთხვევაში იგი თვითონ გაანადგურებდა საკუთარ თავს, სადის გონება კი ბოლოს და ბოლოს სიმშვიდეს მოიპოვებდა. “აღფონსმა ბიწიერების ტაძარი აღმართა და ნეტარებას ზიანითა და ნგრევით განიცდიდა, ის შემოქმედებამდე მივიდა და შექმნა კრისტალი ბოროტების. “ წერს ი. მისიმა

დე სადის “ჯალათებისა” და “მსხვერპლის” სამყარო, ეგზისტენციალური სამყაროა: თავისუფლება ნებისმიერი აკრძალვის, ნებისმიერი ადამიანური აღთქმის დარღვევაში. გონებას საზღვარი არ აქვს – ამბობდნენ განმანათლებლები – არ არსებობს ღვთაებრივი შეზღუდვები, არსებობს ადამიანური სურვილი. დიახ, არსებობს სურვილი, ამტკიცებს დე სადი, მაგრამ არანაირად არ არის დაკავშირებული მორალთან; გონებას საზღვრები არ აქვს, და ის შეიძლება გარყვნილებამდე დავიდეს. თავისუფლება - ყველაფრის ნებადართულობამდე.

დე სადმა სრული თავისუფლება მისცა თავის ფანტაზიას და გზა გაუხსნა მანკიერების ზემს. სადის წარმოდგენაში სათნოება დაკავშირებული იყო ქრისტიანულ მორალთან და ღმერთთან. მან კი ზურგი შეაქცია ამ “ქიმერებს”, და კარგად აჩვენა თავის ნაწარმოებში სათნოების სრული უძლეობა. “ შენ გინდა, რომ მთელი სამყარო კეთილისმყოფელი იყოს? -- ფილოსოფოსობს ის ერთ წერილში-- და ვერ გრძნობ, რომ ყველაფერი მომენტალურად დაიდუკებოდა, დედამიწაზე რომ მხოლოდ სიკეთე არსებობდეს” სადის მსჯელობები გვაგონებს ივანე კარამაზოვის ღამის სტუმრის მსჯელობას, რომელიც გვარწმუნებს, რომ ბოროტების არსებობის გარეშე ისტორია დამთავრდებოდა. სადიც ასევე საუბრობს სამყაროში ბოროტების არსებობის აუცილებლობის შესახებ. დე სადის შემოქმედებაში სამყარო --- არის მანკიერებითა და სიბოროტით მოცული და კეთილისმყოფელ მსხვერპლს იქვემდებარებს. დე სადის პერსონაჟები, რომლებიც სიბოროტის იდეების დეკლარირებას ახდენენ, უნარი აქვთ სიკეთის კეთების. . სადის ზოგადფილოსოფიური მოსაზრებები უსისტემოა და უკიდურესი ეკლექტიზმით გამოირჩევა: “ბოროტება, რომელიც საზოგადოდ ზიანს აყენებს, შეიძლება სიკეთის მომტანი გახდეს. ის, რაც საზოგადოებაში სიბოროტედ ითვლება, შეიძლება სიკეთის სახითაც წარსდგეს. საზოგადოების მიერ დადგენილი კანონები ღმერთისგან მოდის, შემოქმედმა განსაზღვრა პრინციპები, რომლებზეც წარმოიქმნა პირველი კანონები და რომელსაც მთელი სამყარო ეჭიდება.” სადის მიერ ტექსტის კოლური გრამატიკის კულტივაცია საშუალებას აძლევს პოსტმოდერნის კლასიკოსებს მოახდინოს მისი შემოქმედების ინტერპრეტირება.

მარკიზ დე სადი პოლიტიკური ტრაქტატების, სამოქალაქო სიტყვების და პეტიციების, სისტემური სოციალური უტოპიის, ლიტერატურული დღიურების და ეროტიკული რომანების ავტორია. დაიბადა (1740-1814) პარიზში, არისტოკრატულ ოჯახში. მონაწილეობდა შვიდწლიან ომში; იცხოვრა მღვდლვარე და ტრაგიკული ცხოვრებით, რომელიც მოიცავდა პატიმრობებს; აქტუალიზირებული პოსტმოდერნის კულტურაში, გამოდის, როგორც არაკლასიკური დისკურსის სპეციფიკური ტიპი, რომელმაც განახორციელა კლასიკური კულტურული კონტექსტის ჰიპერტექსტური ხელახალი კოდირება. ფილოსოფიურ ინტერესს წარმოადგენენ არა იმდენად სადის უშუალო შეხედულებები, რამდენადაც ის რეზონანსი, რომელიც მათ გამოიწვიეს---დაწყებული მისი თანამედროვე ტრადიციიდან პოსტმოდერნამდე

5.იყო თუ არა სადი ათეისტი?

XVII საუკუნის ბოლომდე ადამიანის აზროვნებაში დომინირებს ღმერთი, რომელზეც ყველაფერია დამოკიდებული. ცხოვრების ძირითადი მიზანი არის არა ბედნიერება, არამედ – ხსნა. XVIII საუკუნეში კი თითქმის აკვიტებულ იდეად იქცა ბედნიერების მიღწევაზე ფიქრი. ღმერთმა გაგვაჩინა, რათა ვიყოთ ბედნიერნი და კეთილნი. ცხოვრების მთავარ ურთიერთობად ისახება უკვე არა ღმერთთან ურთიერთობა, არამედ ადამიანებს შორის დამოკიდებულება. ბედნიერების მიღწევის საშუალებად კი მიიჩნევა ადამიანური ბუნება. ადამიანი იცნობს და ეთანხმება თავის ჭეშმარიტ ბუნებას, რომელიც უკვე აღარაა გახლეჩილი ანგელოზსა და ეშმაკს, ცასა და მიწას შორის. სული და სხეული აღარ უპირისპირდება ერთმანეთს. ადამიანის საფუძველი არის საკუთარი თავის სიყვარული. განმანათლებლებისთვის ბედნიერება არის სხეულის, გონებისა და გულის სრული ჰარმონია. VIII საუკუნეში რამდენიმე რელიგიურმა მიმდინარეობამ მოიკიდა ფეხი. ზოგმა, დეიზმი არჩია, რომლის მიხედვით ღმერთი არსებობს,

მაგრამ არ ერევა ხალხის ცხოვრებაში. იგი მხოლოდ უმაღლესი წესრიგის გარანტია. ზოგი თეიზმის მიმდევარი გახდა, რომელიც კეთილისმყოფელ და უბედურთა შემწე ძალის არსებობას ამტკიცებდა. ზოგიც ყველაფერს ხსნიდა ღმერთის არსებობის გარეშე, ღვთაებრივობა შერეული იყო ბუნებასთან და ყოველივე ეს ათეიზმს წარმოშობდა. არსებობდნენ მატერიალისტებიც, რომლებიც მატერიით ხსნიდნენ სამყაროს არსებობას. ერთ რამეში კი ყველა თანხმდებოდა: ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ ბედს.

1782 წელს საღმა შექმნა ფილოსოფიური დიალოგი მღვდელსა და მომაკვდავს შორის, რომელიც მოწმობდა, რომ მის ავტორს სულის უკვდავების და სიკვდილის შემდგომი სიცოცხლის არ სჯეროდა. მღვდელი, რომელიც მიდის მომაკვდავთან, ამ უკანასკნელის მატერიალური დასკვნების ზემოქმედებით, მიმართავს “უღმერთოს დიალოგში”.

მღვდელი: — შემოქმედი არის სამყაროს შემქმნელი და მბრძანებელი. ის, ვინც უზრუნველყოფს ყველაფერს თავისი ყოვლისშემძლეობით.

მომაკვდავი: ---ნამდვილად, მნიშვნელოვანი ფიგურაა ვერაფერს ვიტყვი, ოღონდ ერთ რამეზე მიპასუხე, ასეთმა ყოვლისშემძლემ, როგორც თქვენ ბრძანეთ, რატომ შექმნა ასეთი გარყვნილი ბუნება?

მღვდელი: — ღმერთი ადამიანებს არჩევანს უტოვებს. ნუთუ დედამიწაზე ცოტაა იმის შესაძლებლობა, რომ სიკეთე ვაკეთოთ და ბოროტებას შევეწინააღმდეგოთ?

მომაკვდავი: — როგორც ჩანს, თქვენმა ღმერთმა წინასწარი განზრახვით ჩაიდინა ყოველივე, რომ აცდუნოს და გამოსცადოს მისივე შექმნილი, მაგრამ მან არ იცოდა, არ ითვალისწინებდა წინასწარ იმას, თუ როგორი იქნებოდა შედეგი?

მღვდელი: — უდავოდ იცოდა, მაგრამ მაინც, სურდა არჩევანი ადამიანისათვის დაეტოვებინა.

მომაკვდავი: – და ამდენად, ყოვლისშემძლეს, როგორც თქვენ ამბობთ, არ შეეძლო ჩარეულიყო, რომ თავის საყვარელ ქმნილებას სწორი არჩევანი გაეკეთებინა?

მღვდელი: – უბედურო ადამიანო! ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ შენ ათეისტი ხარ. ესე იგი, შენ საერთოდ არ გჯერა ღმერთის?

მომაკვდავი: – არა! და ერთი უბრალო მიზეზის გამო: შეუძლებელია გწამდეს იმის, რისიც არ გესმის. სადაც წყდება ურთიერთგაგება, იქ რწმენაც კვდება. ჩემი მასთან მიახლოება თქვენს ძალებს აღემატება, უსარგებლოა.

ის პრინციპიალურად უარყოფს ღმერთის არსებობას და დასკვნა მარტივი და ნათელია: სადის მიხედვით, რელიგიის ისტორია ნათლად გვიჩვენებს, რომ ღვთაებრიობისთვის დამახასიათებელია მოკლას. მაშინ რა აზრი აქვს ადამიანს იყოს კეთილისმყოფელი? თუ თვით ღმერთი უარყოფს და ანადგურებს ადამიანს, მაშინ არ არის არავითარი წინააღმდეგობა იმის მიმართ, რომ უარყოფს და მოკლავს ჩვენივე მსგავსნი. სადი თავის ნაწარმოებებში ანსახიერებდა ეშმაკ-დემიურგს, უმღეროდა აბსოლუტურ დანაშაულს, მას სურდა შური ეძია ბუნებაზე და შეურაცხყოფა მიეყენებინა ღმერთისთვის. სადი ქრისტიანობას მსხვერპლთა რელიგიად აცხადებდა, რომელიც ძალის იდეოლოგიით უნდა შეცვლილიყო. მისი ფილოსოფია ასეთია: “ადამიანმა თავისი ბუნებისა და სურვილების კარნახით უნდა იცხოვროს და სწორედ მაშინ იქნება ბედნიერი. ამისთვის კი აუცილებელია, მორალური და სულიერი ვალდებულებებისაგან მთლიანად განთავისუფლდეს. მას მხოლოდ საკუთარმა თავმა უნდა უკარნახოს, რა არის სწორი და რა არა.”

სადის ინტელექტის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამახასიათებელი თვისება იყო მისი მოქნილობა, რომელიც ვერ გატეხა ვერც ორმა სასიკვდილო განაჩენმა, რომელსაც ძლივს გაექცა, ვერც ძველი რეჟიმის და რევოლუციის ეპოქის ციხეებში და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში გატარებულმა ოცდაშვიდმა წელმა. “თქვენ მოახერხებთ ჩემს შეცვლას.

მომკალით, ან მიმიღეთ ისეთი, როგორც ვარ.” მათ არჩიეს მისი მოკვლა დავიწყებთ. რომელიც თვითონვე იწინასწარმეტყველა “ ჩემი საფლავის კვალი მიწიდან წაიშლება, ისევე, როგორც ხსოვნა ჩემს შესახებ, მე დარწმუნებული ვარ, რომ იგი სამუდამოდ გაქრება ადამიანთა გონებიდან”. ეს სურვილი შესრულდა. ხსოვნა სადის შესახებ დაიმარხა მრავალრიცხოვანი მონაგონით და ლეგენდით, თვით მისი სახელი შელახულია ისეთი სიტყვებით, როგორცაა “ სადიზმი” და “ სადისტური”, ჩანაწერები მისი დღიურებში დაკარგულია, ხელნაწერები დამწვარი.

მარკიზის ვაჟმა მამის სიკვდილის შემდეგ სასწრაფოდ დაწვა, მისი გამოუქვეყნებელი ხელნაწერების უმრავლესობა. “რომლებიც კანონს და მორალს ეწინააღმდეგებოდნენ”. მაგრამ ანათემებისა და წყევლის მთელი საუკუნის შემდეგ, რომელიც მარკიზს თავზე ჩამოეხრებოდა, ხელი არ შეუშალა ისეთ მწერლებს, როგორებიც იყვნენ ბოდლერი, ფლობერი და მოპასანი, მაღალი შეფასება მიეცათ სადის ლიტერატურული ტალანტისათვის. დაიწყო “გადაფასების” პერიოდი საინტერესოა აღინიშნოს, რომ დროის მიხედვით ის დაემთხვა “ ღირებულებების საყოველთაო გადაფასების “ პერიოდს და ნიცშეს იდეების გავრცელებას ევროპაში. მარკიზ დე სადი 1908 წელს გ. აპოლინერმა აღმოაჩინა, ეს ადამიანი, რომელიც როგორც ჩანს XIX საუკუნეში გროშადაც არ ფასდებოდა, XX საუკუნეში დომინირებული იქნება. საფრანგეთის ცენზურამ გადაწყვიტა ბოლოსდაბოლოს მოეხსნა აკრძალვა მარკიზის ყველაზე უფრო “თამამი” ნაწერებიდანაც კი, აპოლინერმა მას ფრანგულ ლიტერატურაში ადგილი დაუბრუნა.

საერთო ჯამში შესაძლებელია ითქვას, რომ ამჟამად მარკიზ დე სადი დასავლეთში მთლიანად რეაბილიტირებულია. მისი შემოქმედების მასალებზე იცავენ დისერტაციებს, იწერება მონოგრაფიები.

6. მისი მას “მარკიზა დე სადი”

მისი მას დრამატურგიულ მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია პიესას “ მარკიზა დე სადი”. ამ თემით დაინტერესება შემთხვევითი არ იყო. გარყვნილი მარკიზის ფიგურა მასში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა. ერთ-ერთ ესეში ის წერს, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნე იყო ინტელექტუალიზმის ეპოქა, მეთვრამეტე – ეროტიზმის და დე სადის, მეცხრამეტე—სამეცნიერო მტკიცებულებების, ხოლო მეოცე საუკუნე კვლავ ეროტიკას, ე.ი. დე სადს დაუბრუნდაო. რა თქმა უნდა ეს შეხედულება, მიკერძოებულია, მაგრამ ინტერესი ჩვენს საუკუნეში მარკიზის შემოქმედების და პიროვნებისადმი, რომელიც თითქმის მთლიანად იყო დავიწყებული გასულ საუკუნეში უდაოა. “დაწყველილი პოეტები” ბოღლერიდან ქენემდე მარკიზს მოდერნიზმის ფუძემდებლად მიიჩნევდნენ; საკუთარი გარყვნილი შემეცნების სკურპულოზური ანალიზი მას ფაქტობრივად, ფროიდის წინამორბედად აქცევს. აპოლინერმა კი მას “ყველაზე უფრო თავისუფალი სული” უწოდა.

მისი მასთვის მიმზიდველი იყო მარკიზის განსაკუთრებული პროტერტი სამყაროს მიმართ. დე სადი მისთვის მონათესავე სული იყო. მათ მართლაც ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო.

დე სადის მეზობელი სულისკვეთება მიმართული იყო ღმერთისკენ: – “აი, უყურე და ჩაერიე, თუ შენ არსებობ.—” ასეთი იყო მისი გამოწვევა. პიესაში “მარკიზა დე სადი” გრაფინია სან-ფონი, დე სადის თანამოაზრე, ამბობს: “ როცა ნეტარებაში სიმწრის გემო ჭარბობს, უნებლიედ იხსენებ, როგორ გსჯიდნენ ბავშვობაში და სურვილი გიჩნდება ისევ დაისაჯო. აქედან იწყება ჩვენი უხილავი ღმერთის შეურაცხყოფა, გამოწვევა. ერთი სიტყვით ცდილობ გააბრაზო, მაგრამ პასუხი არ ისმის. მხოლოდ ბებერი ძაღლის ხვრინვა ისმის, რომელსაც აწვალებ, ის კი თვალსაც არ ახელს, დაუძღურებულია.” ღმერთის მაძაგებელი გამოსტომები, როგორც ჩანს მარკიზს, ყველაზე უმაღლეს ეროტიკულ სიამოვნებას ანიჭებდა.

სადმა პატიმრობაში თითქმის ოცდაათი წელი გაატარა. მისიმა წერდა: “ არ არსებობს ხელოვნება ეკლესიის გარეშე, ისევე, როგორც არ არსებობს იგი საწამლავის გარეშე. შეუძლებელია იგემო ხელოვნების სიტკბო, თუ მისი შხამიც არ შეისრუტე”ო. მარკიზა დე სადის - მთავარი გმირი რენე, რომელიც დიდხანს ითმენს თავისი ქმრის სკანდალურ გამოხტომებს, ბოლოს და ბოლოს არ პატიობს მას უკანასკნელ ქმნილებას “ჟიუსტინა ან კეთილისმქნელის უბედურებანი“, რომელიც დე სადმა ციხეში დაწერა. ნაპოლეონმა “ჟიუსტინას” ყველაზე უფრო საზიზღარი წიგნი უწოდა, წიგნთა შორის და მისი ავტორი სამუდამოდ შემლილთა სახლში მოათავსა.

დე სადი აქაც აგრძელებს წერას, ის დაუჯერებელი სისწრაფით წერს, “ სოლომის ას ოცი დღე” სწორედ აქ არის შექმნილი. ერთ თვეზე უფრო მცირე დროში, “ჟიუსტინა” კი – თხუთმეტ დღეში.

მისიმა ბევრ რამეში გავდა დე სადს. მასაც უდავოდ ახასითებდა სადომაზოხისტური კომპლექსები: “ნიღბის აღსარებების” გმირის ეროტიკული ფანტაზიები, დე სადის მხეცობებზე მეტად ახირებული და ეგზოტიკურია, ხოლო მისიმას მიერ ჩადენილი ხარაკირი უფრო საშიში მარკიზის ფლეგმატიკურ გართობებთან შედარებით. სამყაროს ნგრევის მოტივი, რომელიც დე სადთან შეიგრძნობა, ასევე დამახასიათებელია მისიმას მთელი რიგი ნაწარმოებებისთვისაც. სადისადმი მიძღვნილ პიესაში, თვითონ მარკიზი სცენაზე არ ჩნდება. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ “მარკიზა დე სადი”—ეს არის პიესა არა მარტო ალფონს –ფრანსუა-დონასენე დე სადის შესახებ, არამედ იუკიო მისიმას შესახებაც: სამი აქტის განმავლობაში მოქმედი პირების ყველა სიტყვა და აზრი ერთი უხილავი ცენტრისაკენ არის მიმართული. “ ყველა ეს პერსონაჟი ერთმანეთს ხვდება და შორდება, როგორც ერთი წერტილის გარშემო მოძრავი პლანეტები, თითოეული თავის ორბიტაზე.” –წერს მისიმა საავტორო კომენტარში.

დე სადი – ეს არის პიესის უხილავი “მაგნიტური პოლუსი“, სცენაზე კი მოქმედება მისი მეუღლის, რენეს გარშემო ვითარდება.

“როგორც მწერალი, მე ამდღევა მარკიზის ცოლის საქციელმა, -- განუმარტავს მკითხველს და მომავალ დამდგმელს მისიმა. რატომ რჩებოდა ის დე სადის ერთგული პატიმრობის ხანგრძლივი წლების განმავლობაში, მაგრამ დაუყოვნებლივ დატოვა იგი, როცა ოდნავ დაბერებულმა ქმარმა ბოლოს თავისუფლება მოიპოვა? სწორედ ამ საკითხმა მისცა იმპულსი პიესის დაწერას, რომელშიც არის მცდელობა, ლოგიკურად იქნას დასაბუთებული მარკიზის ქცევები. ამ ქცევების მოტივებში, ადამიანური სულის ყველაზე ძნელად ასახსნელი, მაგრამ ამავე დროს ყველაზე უფრო ძვირფასი ზონაა.

პიესაში ყველა როლი, ქალისაა. მარკიზა დე სადი განასახიერებს კეთილისმყოფელს; მისი დედა, ქალბატონი დე მონტრეი კანონის, საზოგადოების, მორალის ხმას. ბარონესა დე სიმონი წარმოადგენს რელიგიას, გრაფინია დე სან ფონი – სხეულის ძახილს. ანა, რენეს და — ქალურ უშუალობას და მოსამსახურე შარლოტა — უბრალო ხალხს... დრამატურგიას პიესაში ქმნის იდეების შეჯახება. გრძნობები ბოლომდე ნისლით მოცულია. ყველა ქმედება --- მკაცრი მათემატიკური სისტემაა, რომელიც აგებულია მარკიზის გარშემო.

მისიმას, აშკარად ესმოდა თუ რა რთულ ამოცანას აყენებდა რეჟისორის წინაშე. პირველი შეგრძნება პიესისგან ის არის, რომ იგი დაწერილია არა დასადგმელად, არამედ საკითხავად; სცენაზე საერთოდ არ არის მოქმედება, მოვლენები ჰგავს გაშეშებულ გობელენებს. მხოლოდ სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები.....

მით უფრო განსაცვიფრებელია ფსიქოლოგიური დინამიზმი, მოვლენების განვითარების მიზანწრაფულობა, გადასვლები ფარსიდან ტრაგედიაზე და პირიქით, “ტირადების” არქაული, ამადლებული სტილიდან თანამედროვე სალაპარაკო ენაზე. პიესა წარმოადგენს ვრცელი და ბრწყინვალე მონოლოგების მწკრივს, რომელიც შეერთებულია ცეცხლოვანი რეპლიკებით. მოქმედ პირებს მისიმამ განუსაზღვრა ნიღბების როლი, რომელთაგან თითოეული, ამა თუ იმ თვისებას წარმოადგენს: ეს არის საკმაოდ მარჯვედ შესასრულებელი ცოცხალი ნიღბები, -- მაგრამ მაინც ნიღბები. მისიმას მოვლენების აღწერისას ისტორიული სიმართლისაგან

თითქმის არ გადაუხვევია, მხოლოდ დაუტოვა მოქმედ გმირებს ინტერპრეტაციის თავისუფლება, იმ გმირებს, რომელთაც რეალური პროტოტიპები ჰყავდათ.

გამოგონილი პერსონაჟების სახელებიც კი – ბარონესა დე სიმიანის და გრაფინია დე სან-ფონის – შემთხვევითი არ არის. როდ დე სიმიანი ნამდვილად ენათესავებოდა დე სადს, და ციხე ლა კოსტაში, რომელიც პიესაში ფიგურირებს, ოდესღაც ამ პროვანსულ ოჯახს ეკუთვნოდა. შარლოტა, რომელიც “უბრალო ხალხს” წარმოადგენს, პიესაში წმინდად ფუნქციონალურია. ეს ნიღაბი სულ რამოდენიმე შტრიხითაა დახატული, აშკარაა, “უბრალო ხალხით” მისიმა ნაკლებად იყო დაინტერესებული.

მისიმა თითქმის ყველა ნაწარმოები ერთგვარი გამოკვლევაა რაიმე მცნების, მოვლენის ან სულის მდგომარეობის: სილამაზის, ტანჯვის, ნიჰილიზმის და ა. შ. “მარკიზა დე სადი” –ეს არის მანკიერების დაპირისპირება რწმენასთან და მორალთან, სადაც ერთი შეხედვით, თითქოს სიყვარულისთვის ადგილიც არ რჩება. პიესაში დე სადი იგიველება უდანაშაულო ბავშვთან, მისი სიბოროტეები კი შედარებულია პატარა უაზრო ბავშვის სისასტიკესთან, რომელმაც პეპელას ფრთები დააგლიჯა. მისიმა ხაზს უსვამს სადის სრულ “გაურყვნელობას”. ბოდლერი “ ინტიმურ დღიურებში” წერდა: “ იმისათვის, რომ ავსხნათ სიბოროტე, უნდა დავუბრუნდეთ ყოველთვის დე სადს – ანუ “ბუნებრივ ადამიანს.”

მისიმასათვის, რომელიც მთელი ცხოვრება სხვადასხვა ნიღბებს ირგებდა, დე სადის ფიგურა, ადამიანისა ნიღბის გარეშე, დიდ ცდუნებას იწვევდა. მისიმა სრულიად შეგნებული პირდაპირი ქმედებების უკან ყოველთვის სევდა იგრძნობოდა. მისი პორტრეტი შენიღბული იყო, რომელსაც ყოველთვის თან ახლდა თვითირონია.

–

7. პეტერ ვაისის “მარატ- სადი”

ჟან პოლ მარატი – ფრანგი რევოლუციონერი, იაკობინელების ლიდერი, იდეოლოგი, გაზეთ “ხალხის მეგობრის” გამომცემელი — მოკლული იქნა ულამაზესი და უჭკვიანესი შარლოტა კორდეს მიერ, რომელმაც გადაწყვიტა, რომ საფრანგეთი, რომელმაც სისხლი დაღვარა, ვერ გახდებოდა ბედნიერი “ურჩხულის” ხელში. ის შეიპარა მარატთან და საკუთარ აბაზანაში დანით მოკლა.

ამ ემოციურად ამაფორიაქებული ისტორიით შთაგონებული მარკიზ დე სადი სიუჟეტს ქმნის, ორი ისტორიული მოვლენა ერთიანდება და მარკიზ დე სადსა და მარატს შორის უმწვავეს პოლიტიკურ დისპუტად გადაიქცევა. რამდენადაც ეს ორი გმირი რეალურ ცხოვრებაში პრაქტიკულად ერთმანეთს არ შეხვედრია, თანამედროვე ვერსიის ავტორმა - დრამატურგმა პ. ვაისმა, საინტერესო სვლა მოიგონა: მოქმედება შარანტონში, შეშლილთა თავშესაფარში გადაიტანა. პიესას მარატის შესახებ წარმოგვიდგენენ შეშლილთა სახლის ბინადარნი. თუ ისტორიკოსებს დაუფჯერებთ, მარკიზ დე სადი შარანტონში უადრესად საინტერესო წარმოდგენებს მართავდა შეშლილთა მონაწილეობით, თხზავდა პიესებს და რეჟისორობდა. პაციენტებისგან შემდგარი თეატრი კი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. პარიზის არისტოკრატია სიამოვნებით ესწრებოდა წარმოდგენებს.

პეტერ ვაისის პიესა, ყოველთვის იწვევდა ინტერესს და როგორც ჩანს, კიდევ დიდხანს იქნება აქტუალური. ის არა მარტო გვახსენებს ტოტალიტარულ წარსულს, არამედ ორგანულად ეწერება დემოკრატიის კონტექსტშიც

ამ პოლიტიკურ პიესაში დისპუტში ჩართულია სამართლიანობისათვის მებრძოლი იაკობინელი ჟან-პოლ მარატი და გესლიანი ინდივიდუალისტი და ამორალისტი მარკიზ დე სადი. ამ ფორმით დრამატურგმა თავისი იდეები გამოხატა. ფორმა ვაისს რეალურმა ისტორიამ უკარნახა.

1801 წელს საზოგადოებრივი ზნეობრიობის შეურაცხყოფელი პუბლიკაციებისათვის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოთავსებულმა მარკიზ დე სადმა ორგანიზება გაუკეთა თეატრს, სადაც რეჟისორობდა და იქ მყოფ სულით ავადმყოფებთან ერთად სპექტაკლებს დგამდა. ამ გართობამ მაღე ისეთი პოპულარობა მოიპოვა, რომ წარმოდგენებზე მოხვედრისათვის შარანტონში ყველაზე უფრო ცნობილი პარიზელები იდწოდნენ. ვაისმა გადმოგვცა ვერსია, სადაც შეშლილები საფრანგეთის რევოლუციის მოვლენებზე შექმნილ სიუჟეტს თამაშობენ.,

სპექტაკლს საავადმყოფოს დირექტორი, ბატონი კულმიე იწყებს. ხან პაციენტების წარდგენით არის დაკავებული, ხანაც მეორე მხარეზე გადმოდის, მაყურებელს უერთდება, რომელთაც მიმართავს, როგორც “ჯანსაღად მოაზროვნე შეშლილებს”. ადამიანებს არაჯანსაღი ფსიქიკით ანუ პერსონაჟებს სცენაზე, თითქოსდა ჯანმრთელებისგან მხოლოდ ის განასხვავებს, რომ გისოსებს მიღმა არიან მოთავსებულნი.

აი, მარატი, კანის დაავადებით შეპყრობილი, აბაზანაში მოთავსებულია. ხალხის მხარდაჭერით გადიდგულებული პათოსურ სიტყვას წარმოსთქვამს, მარატისაგან აღფრთოვანებული “შეშლილები” ყველაფერზე მზად არიან, მაგრამ ეს “ყველაფერი” მათ შიშით ავსებს. აბსურდის კომმარული სამყარო იხსნება შარანტონის კედლებში. სურათი წამით რომ გაირინდოს, თავალწინ დაგვიდგება ბოსხის სიუჟეტი ცხოვრების უცნაური დეტალებით, სიმახინჯით და საშინელებებით: ეს ნამდვილი ფანტასმაგორიაა, სიურრეალისტური ფანტასმაგორია.

პ. ვაისი დრამატურგი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, მხატვარი, დაიბადა წვრილი ფაბრიკანტის ოჯახში, 1934 წელს მისი ოჯახი ემიგრაციაში მოხვდა. ევროპაში ხეტიალმა ვაისი შეეციაში მიიყვანა, რომლის მოქალაქეც 1945 წელს გახდა. ვაისის შემოქმედებისათვის განმსაზღვრელია აზრი: ადამიანის ფსიქიკის გარე ზემოქმედებით საშიში დაქვემდებარების შესახებ, მასიურ ფსიქოზებზე და აუცილებლობაზე აქტიური პროტესტი გამოთქვას ამ ზემოქმედების მიმართ. ავტობიოგრაფიულ წიგნებში “ მშობლებთან დამშვიდობება” (1961) “გაქცევის საბოლოო პუნქტი” 91962) ის, გვიამბობს თვისი ცხოვრების

შესახებ მისი, როგორც დრამატურგის დებიუტი (პიესა “კოშკი”,1948) სიმბოლიზმისა და სიურრეალიზმის პოეტიკის გავლენის ქვეშ მიმდინარეობდა.

1960-იანი წლების დრამატურგია ხაზგასმით თეატრალურია, იხრება პანტომიმისაკენ, აკრობატიკისკენ, კლოუნადისკენ. მსოფლიოში ცნობილი სახელი მოუტანეს დრამებმა “ჟან-პოლ მარატის დევნა და მკვლელობა” (1964) და “მოკვლევა” (1965), რომლებშიც უპირატესობას აძლევს პირველ შემთხვევაში სიურრეალისტურ პირობითობას, მეორეში კი— დოკუმენტალური მტკიცებულებების მონტაჟს.

--პიესა, რომელიც აერთიანებს “აბსურდის თეატრის” და “სისასტიკის თეატრის”, სიურრეალიზმის ესთეტიკის და ბრეხტის “ეპიკური თეატრის” გავლენას, განიხილავს საკითხს რევოლუციური გადატრიალებების აზრის კანონზომიერების და პრაქტიკული განხორციელებადობის შესახებ. ნაწარმოების, რომლის მოქმედებაც შეშლილთა სახელში მიმდინარეობს -- ცენტრშია, -- დავა მარკიზ დე სადსა და მსახიობს შორის, რომელიც მარატს განასახიერებს. დე სადი იცავს ყველაფრის ნებადართულობას, “მარატი” – ადამიანის გონივრულ ჩარევას ბუნების ბრმა ძალების თამაშში. მართალია, საბოლოო ჯამში რევოლუცია იმარჯვებს, მაგრამ იმარჯვებს, როგორც შეუქცევადი, უმართავი სტიქია და არა, როგორც გააზრებული, მიზანმიმართული ქმედება.

ვაისის პიესა დაწერილია ორიგინალურ ფორმაში, საინტერესო თეატრალური ექსპერიმენტი, ლექსის ფორმა და პუბლიცისტური შინაარსი. დრამატურგმა თავისი მოსაზრებანი ბრეხტისეულ ფორმაში გაახვია „თეატრი თეატრში“. მსახიობები დისტანცირებულნი და მოცილებულნი არიან თავისი პერსონაჟებისგან, თითქოსდა ამოყვინთავენ უხეში ნიღბებიდან და უგუნურობის მორევში კვლავ შეუმჩნეველად შეერევიან.

ინაწილი

სარეუისორო ექსპლიკაცია

ჩვენ ვერასოდეს ვიპოვით ჭეშმარიტებას, საკუთარი გამოცდილებით მოპოვებული ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა.

მარკიზ დე სადი

1.ლიტერატურული ანალიზი:

შესავალი

სამი თვის წინ, დონასენ ალფონს ფრანსუა მარკიზ დე სადი, თავის მსახურის თანხლებით მარსელს გაემგზავრა. ვინმე მარიეტა ბორევის ბინაში შეკრიბა ოთხი ქალიშვილი – რასაკვირველია, ნატურალური ბოზები და გარყვნილების მორევში გადაეშვა. მარკიზმა მთელი დამე ნეტარებასა და ტანჯვაში გაატარა. ბოლოს ქალიშვილებს ექვს-ექვსი ვერცხლის მონეტა დაურიგა და დაითხოვა. მაგრამ ალფონსს არ გაუმართლა, სეანსის შემდეგ ქალიშვილები სასამართლოში გამოცხადნენ და საჩივარი შეიტანეს ღირსების შეურაცხყოფისთვის. XVIII საუკუნის საფრანგეთი განთქმული იყო ფრივოლურობით. მდიდარი უსაქმურების გარყვნილებას საზომი არ ჰქონდა. თუმცა ფრანგული კანონები განსაკუთრებული სისასტიკით გამოირჩეოდნენ. სოლომის ნებისმიერი ფორმა სასიკვდილო სასჯელით ისჯებოდა. მარსელის სასამართლომ მარკიზს თავის მოკვეთა მიუსაჯა, ალფონსი იმალება, ცენტრალურ მოედანზე კი, მისი სურათი სახალხოდ დაწვეს. სადი განაჩენს იტალიაში გაექცა, მისი სიდედრი კი პატიოსნებისა და მორალის დამცველი ქალბატონი, ყოველ დონს ხმარობს იმისთვის, რომ ოჯახის სახელი გადაარჩინოს და საკუთარ ქალიშვილს პატოსნება შეუნარჩუნოს.

ასეთია წინაისტორია და ძირითადი ამოსავალი ვითარება

ამოსავალი მოვლენა – სკანდალური ამბავი, რომელიც დე მონტრების ოჯახის სიძეს, მარკიზ დე სადს შეემთხვა.

I მოვლენა – ანას და მარკიზის ურთიერთობის გამჟღავნება.

II მოვლენა – მარკიზ დე სადის დაპატიმრება.

III მოვლენა – ოჯახური შეთქმულება გამჟღავნებულია

IV მოვლენა – ანას სიკვდილი და რენეს სახლიდან წასვლა

V მოვლენა – მარატის მკვლელობა

VI მოვლენა – რენეს მონასტერში წასვლა

ფაბულა – დე სადების ოჯახის ისტორია ამბოხებული ქალაქის ფონზე ვითარდება. ოჯახის უფროსს - ქალბატონ დე მონტრეს, რომელიც საზოგადოებრივი აზრისა და მორალის დამცველად გვევლინება ცხოვრებამ საშინელი გამოცდა მოუწყო. სიძედ “გარყვნილი ურჩხული” მარკიზ დე სადი მოუვლინა. მისი უმცროსი ქალიშვილი რენე, ორ ცეცხლშუა ჩავარდნილი, არჩევანის წინაშე დგას, უერთგულოს მეუღლეს, და ამით დაემორჩილოს ღვთის ნებას, თუ დადგეს მორალის დამცველი დედის გვერდით და იბრძოლოს სახელის გადასარჩენად. რენემ ჭეშმარიტების საძიებლად ტაძარს მიაშურა

ძირითადი კონფლიქტი – განსხვავებული პოზიციების შეჯახება.

ძირითადი თემა – სიყვარული და თავისუფლება, ბოროტების და სიკეთის დაპირისპირება.

იდეა – ბოროტებასა და სიკეთეს შორის გავლებული ზღვარი იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ჩვენ ვერასოდეს ვერ ვიპოვით ჭეშმარიტებას, საკუთარი გამოცდილებით მოპოვებული ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა.

მორალი – რაც არ უნდა მიიმე იყოს გარემო და გარყვნილებაში ჩაძირული, აუცილებლად გამოჩნდება სხივი, რომელიც სინათლეში გაგვიყვანს.

ჟანრი – დრამატული ფარსი, სიურრეალისტური ფანტასმაგორია.

2.თეატრალური ანალიზი

სპექტაკლის მიზანდასახულობა – სიყალბის, თვალთმაქცობის, სხვისი საქციელის განკითხვის და ყალბი მორალის საწინააღმდეგოდ. განსაკუთრებით მათთვის ვისაც ძალიან უყვარს წესრიგი და “ადამიანებს, როგორც ნივთებს გარკვეულ თაროებზე ალაგებს, მაგრამ ხომ შეიძლება ერთ მშვენიერ დღეს მიწისძვრა მოხდეს და თაროების შემადგენლობას ადგილი შეუცვალოს?” ი. მისიმა

სპექტაკლის ზემოცანა – მოვკებნო გზა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიმიყვანს.

სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება – ღირსების შენარჩუნება ჭეშმარიტების მიგნების ძიებაში.

სპექტაკლის მარცვალი – საპურობილე ოაზისში.

სპექტაკლის ატმოსფერო – ფსიქიატრიულის ატმოსფერო, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება მოძალადეობა, აგრესია, ქაოსი და მეორეს მხრის მშვიდი ჰარმონიული, სამოთხის ატმოსფერო, რომელთა ერთმანეთთან შეჯერება ერთგვარ ეკლექტურ გარემოს გვაძლევს.

მოქმედი პერნი:

მარკიზ დე სადი,

მარკიზა რენე დე სადი.

ქალბატონი დე მონტრე - რენეს დედა

ანა - რენეს და.

ბარონესა დე სიმიანი

კოკოლი

გრაფინია დე სან-ფონი.

შარლოტა- მოახლე.

პაციენტები:

ჟან - პოლ მარატი

კორდე, სიმონა ევრარი

კულმე, დიუბრე, ჟაკ რუ

ჟუსტინა. პოლპოში.

როსინიოლი.

ჟუსტინა. დებუა.

1. მარკიზ დე სადის ზეამოცანა – მოვიპოვო თავისუფლება.

გამჭოლი მოქმედება - მივაწვდინო ყველას ხმა და დავარწმუნო ჩემს უდანაშაულობაში

2. მარკიზა რენე დე სადის ზეამოცანა – შევინარჩუნო სიყვარული

და დავამყარო ოჯახში მშვიდობა.

გამჭოლი მოქმედება – მოვკებნო მდგომარეობა, რომელიც წონასწორობას შევინარჩუნებს.

3. ქალბატონი დე მონტრეს ზეამოცანა – შევინარჩუნო ოჯახის

პატიოსანი სახელი.

გამჭოლი მოქმედება – ყოველ მოხეზს გარეშე შევინარჩუნო ოჯახის მთლიანობა.

4. ანას ზეამოცანა – გამოვგლიჯო ცხოვრებას ჩემი წილი

ბედნიერება.

გამჭოლი მოქმედება – შევინარჩუნო ოჯახის ნდობა. არ დავენებდე,

ბოლომდე ვიბრძოლო.

5. ბარონესა დე სიმიანის ზეამოცანა – შევინარჩუნო სიმშვიდე და

დავრჩე დვთისმოსავი

გამჭოლი მოქმედება – არ ავყვე არანაირ ცდუნებას.

6. გრაფინია დე სან ფონის ზეამოცანა – ბოლომდე დავრჩე ჩემ

თავთან მართალი

გამჭოლი მოქმედება – ვამხილო ყველა მოჩვენებითი სათნოება,

როგორც სიყალბე.

7. შარლოტას ზეამოცანა – ხანგრძლივად შევინარჩუნო ეს ადგილი,

- ვიყო ჩემი ბატონის სიახლოვეს
გამჭოლი მოქმედება – სიფრთხილით მოვეკიდო ყველაფერს.
8. მარტის ზეამოცანა – დავამყარო ქვეყნად თანასწორობა.
გამჭოლი მოქმედება – დავარწმუნო საზოგადოება რევოლუციის აუცილებლობაში
9. კორდეს ზეამოცანა – მოვძებნო ხელსაყრელი დრო და მარტივი სიტუაციის გამოვასაღმო
გამჭოლი მოქმედება – შევიპარო მასთან ისე, რომ ყურადღება არ მივიქციო
10. სიმონა ვერარის ზეამოცანა – დავიცვა მარტის უსაფრთხოება.
გამჭოლი მოქმედება – არავინ არ გავაკარო სიახლოვეს.
11. კულმის ზეამოცანა – შევინარჩუნო სიმშვიდე, რომ წარმოდგენა კარგად წარემართო.
გამჭოლი მოქმედება – კარგად ვაკონტროლო სიტუაცია.
12. ჟაკ რუს ზეამოცანა – ვიყო სათანადო მოწოდების ადგილზე
გამჭოლი მოქმედება – კარგად დავეუგლო ყური. არ გამომეპაროს არც ერთი სიტყვა.
13. დიუპრეს ზეამოცანა – კორდეს თავი უნდა შევავყარო.
გამჭოლი მოქმედება – მასზე უნდა ვიზრუნო, რომ შარში არ გაეხას.
14. კოკოლის ზეამოცანა – არ ამერიოს ტექსტი და მოქმედება.
გამჭოლი მოქმედება – მობილიზებული ვიყო და ყურადღებით.
15. პოპოლის ზეამოცანა – ფეხი არ წამოვკრა და არ წავიქცე.
გამჭოლი მოქმედება – კოკოლის გვერდიდან არ მოვშორდე.
16. როსინიოლის ზეამოცანა – სანიმუშოდ დავსაჯო ყველა.
გამჭოლი მოქმედება – კარგად ვადევნო თვალი, რომ არაფერი არ გამომეპაროს.
17. ჟუსტინას ზეამოცანა – ისე ვითამაშო ჩემი როლი, რომ სადის მოწონება დავიმსახურო.
გამჭოლი მოქმედება – რეჟისორის ყველა დავალება ყურადღებით შევასრულო.
18. დებუას ზეამოცანა – არ გამომეპაროს შენიშვნები.
გამჭოლი მოქმედება – ყველა ამოცანა სიზუსტით შევასრულო.

3.განხორციელება

I ნაკვეთი – გარყვნილი ურჩხული

I ეპიზოდი – მოწვეული სტუმრები

ქალბატონი დე მონტრეს აპარტამენტები. მოწვეული სტუმრები ბარონესა დე სემიანი და გრაფინია დე სან ფონი ქალბატონ დე მონტრეს ელიან. ლოდინი გაუსაძლისი ხდება, გაწეილი დრო და საათის წიკწიკი ძაბავს ლოდინს. გრაფინია ნერვებს აყოლილი მათრახს ხელში ატრიალებს, შიგადაშიგ გადაკრავს კიდეც და ბარონესას სიმყუდროვეს ურღვევს, ღვთისმოსავი ბარონესა ცდილობს განმარტოვდეს და მისთვის მიუღებელი ქალბატონი არც შეიმჩნიოს, ეტყობა ფეხზე მოუჭირა და ჩახუტებული ფეხსაცმლით ხელში, გაშტერებული სახით დაყრდნობია ტროსტს. ლოდინს მოთმინებით აკრძელებს. გრაფიანიას ნერვები, კი ვეღარ უძლებს და ისტერიკა ემართება. ბარონესა ამშვიდებს და მიზეზს ახსენებს, “იმ ამბავს” რომლის გამოც სავარაუდოდ გამოიძახეს. მიზეზი საკმაოდ სერიოზულია, ამ ოჯახის სიძეს ეხება, რომელიც სკანდალურ ისტორიაში გაეხვა. მოულოდნელი კარის ბრახუნი მათ ჭორაობას წყვეტს. ოთახში მძიმე ნაბიჯებით მოახლე ბიჭი შემოდის, ჩაი შემოაქვს და ქალბატონებს უმასპინძლდება. ბარონესა მორცხვად იღებს ჭიქას და მოსამსახურე ბიჭს უღიმის. გრაფინია მათ ურთიერთობას შეჩერებული კადრივით აფიქსირებს და მაყურებელს მიანიშნებს ღვთისმოსავი ბარონესას კეკლუცობაზე. ის გართობის მიზნით “იმ ამბის” გარყვნილი ისტორიის დეტალურ თხრობას სთავაზობს, რომელიც ამ ოჯახის სიძეს მარკიზ დე სადს შეემთხვა. ეს ამბავი ბარონესას უხერხულობაში აგდებს და პროტესტის ნიშნად ყურებზე ხელს იფარებს, რომ უხამსი ამბავი არ მოისმინოს. გრაფინია “იმ ამბავს” სანახაობად აქცევს იქვე

მდგომ მოახლე ბიჭს მარკიზის ერთ-ერთი მსხვერპლი გოგონას სახეს არგებს, თვითონ, კი პანტალონში დარჩენილი მარკიზის როლს ანსახიერებს და მუსიკის თანხლებით წარმოგვიდგენს “იმ ამბავს”, რომელიც ბარონესასთვის ასე მიუღებელია. ცნობისმოყვარე ბარონესა ცდუნებას ვერ უძლებს და ლორნეტით აკვირდება ამ სანახაობას, აღვირახსნილობა ზღვარს გადადის, ბარონესა ღრიალით აწყვეტინებს მუხლებზე დაემხოება და ლოცვას იწყებს. გრაფინია ხარხარებს. მოახლე ბიჭი დარცხვენილი გარბის. გრაფინია პატიებას ითხოვს და შესარიგებლად შოკოლადის კანფეტებს სთავაზობს. ტკბილეულის მოყვარული ქალბატონი კიდევ ერთხელ აცდუნეს. ის სიამოვნებით მიირთმევს შოკოლადს, გრაფინია კი მორიგ პროვოკაციას ამზადებს. “იმ ამბის” თხრობას აგრძელებს გულობრყვილო ბარონესას, კი თანამოზიარედ აქცევს. ლოდინი მათი დამეგობრებით მთავრდება. ორი ქალბატონი ჭორაობით მხიარულად იქცევენ თავს.

ეპიზოდი II – ეს შარლოტაა

ოთახში ისევ შემოდის მოახლე ბიჭი, ამჯერად დავალებით და ბოდიშს იხდის ქალბატონის დაგვიანებისთვის. გრაფინია მოსამსახურე ბიჭში თავის ყოფილ მოახლეს, შარლოტას ამოიცნობს, ხელს სტაცებს და პარიკს მოხდის. ეს ხომ შარლოტაა, მისი ყოფილი მოახლე, რისთვის დასჭირდა ქალბატონ დე მონტრეს შარლოტას ბიჭის ტანსაცმელში შემოგზავნა? იქნებ შარლოტამ თავად მოიფიქრა, თავის ყოფილ ქალბატონს, რომ არ შეხვედროდა. სტუმრებს შარლოტა გააკავებული ჰყავთ და სიმართლის თქმას აიძულებენ. ძირს დაჩოქილი შარლოტა არ ტყდება, თავს ითავისუფლებს და ნიშნის მოგებით ტოვებს ოთახს. გრაფინია ცდილობს გაეკიდოს, მაგრამ ვერ ასერხებს, შარლოტას ისინი ერთმანეთზე გადაუბამს. გამწარებული ქალბატონები ამოდ ცდილობენ ერთმანეთისგან თავის დახსნას.

–

ეპიზოდი III – სტუმართმოყვარე დიასახლისი

საზეიმო თემა ქალბატონის მოსვლას გვამცნობს. —ოთახში ქალბატონი შემორბის გულგადედილი, თმაგაწეწილი და სტუმრებს ბოდიშს უხდის. დაგვიანების მიზეზი გადარეული ცხენია, რომელიც ძლივს დაიმორჩილა. აუტირებული ყველა თავის ამბავს და არც იმჩნევს ერთმანეთზე გადაბმულ სტუმრებს. ქალბატონი გამხეცებული წყვეტს ჯაჭვს და მხოლოდ ახლადა ამჩნევს მათ. ესაღმაება და ბოდიშს იხდის ამ უხერხულობისთვის. ის დახმარებას ითხოვს, ძალიან შეწუხებულია და თვალცრემლიანი. მისი სასოწარკვეთა გულის წასვლით მთავრდება. ბარონესა შეშინებული ასულიერებს, გრაფინიასთვის, კი ეს მხოლოდ მხიარული სანახაობაა. ის ცინიკურად დასცქერის ქალბატონის მიამიტობას, არ სჯერა მისი. გაბოროტებული ქალბატონი არ პატიობს გრაფინიას დაცინვას, ვითომ და შემთხვევით ლუკში ამწყვდევს. ქვესკნელში დამწყვდეული გრაფინია აბრახუნებს და გამოშვებას ითხოვს. ქალბატონი მიამიტი სახით დგას და არც აპირებს კარის გაღებას. ბარონესა შეწუხებული ცდილობს შეეღას, მეორე ლუკს მიაგნებს და იქედან ათავისუფლებს გრაფინიას, რომელიც ძლივს სუნთქავს. ის ეხლახან დახრჩობას გადაურჩა. სტუმრები შეშინებულები უყურებენ სტუმართმოყვარე ქალბატონს, რომელიც ახლა უკვე შეწუხებულია ამ გაუგებრობით და პატიებას ითხოვს. სტუმრები დახმარებას პირდებიან, ქალბატონმა, კი აღარ იცის, როგორ გამოხატოს მადლიერება.

IV ეპიზოდი – შეყვარებული რენე

სცენის სიღრმეში ახალგაზრდა ქალბატონი ნათდება. საკვოიანით და ქოლგით ხელში. ეს რენეა ქალბატონის უფროსი ქალიშვილი, მარკიზის მეუღლე. მისი დაბრუნება ყველასათვის მოულოდნელია, მას ახლა არავინ ელოდა. რენე ჩაფიქრებული დგას და თავის გარშემო ვერც ვერავის ამჩნევს. ის სევდიანია. ქალბატონისთვის აჯობებდა რენე სტუმრებს არ შეხვედროდა, ახლა უკვე სხვა გზა აღარ რჩება, მათი შეხვედრა გარდაუვალია. მონატრებული დედაშვილი ერთმანეთისკენ გაემართნენ შესახვედრად, მათ დიდი ხანია ერთმანეთი არ უნახავთ. ჩასახუტებლად გაწვილი ხელები ერთმანეთთან ვერ აღწევს, რენე გონებას კარგავს და დედის თვალწინ ვარდება. ყველანი პანიკაში არიან, რენე გონზე მალევე მოჰყავთ. ყველაფერი გადაღლილობის ბრალია, მას ბევრი რამის გადატანა მოუხდა. სტუმრები რენეს დახმარებას პირდებიან, რენეც ბედნიერია. გრაფინია კიდევ ერთ პროვოკაციას აწყობს და რენეს უხერხულ შეკითხვას უსვამს. ყველანი დაბნეულები არიან, რენე ღირსეულად იგერიებს მოულოდნელ თავდასხმას. სტუმრები ტოვებენ დე მონატრების სახლს.

V ეპიზოდი – მოულოდნელი გამგზავრება

ქალბატონი გამწარებულია გრაფინიას თავხედობით და აღშფოთებას ვერ მაღავს. რენე ამშვიდებს. მათი პრობლემების ფონზე ეს ყველაფერი სასაცილოდ მიაჩნია. ჩემოდნების მომზადებით არის დაკავებული. მონატრებული დედა ქალიშვილისკენ მიემართება, რომ ჩაესუტოს – რენე, ჩემო გოგონა! – უნდა, რომ გადაეხვიოს, მაგრამ რენე თითქოს ვერ ამჩნევს მისკენ გამომართულ დედას, იცილებს და სამზადისს აგრძელებს. ეს დედისთვის საკმაოდ მოულოდნელია, ის ხომ ახლახან ჩამოვიდა, რა საჭიროებამ მოითხოვა ასე უცებ

გამგზავრება. რა სისასტიკეა, ის დედას თითქოს ვერც ამჩნევს, მას კი ეგონა, დედის მონატრებამ ჩამოიყვანა, თურმე. . . იქნებ დედა შეცდა. აი, კიდევ ერთი მცდელობა კიდევ გაემართა შვილისკენ და ისევ უშედეგოდ. არა, არაფერი არ ეჩვენება, უტყუარია, რომ რენე დედასთან ურთიერთობას გაუბრძის. აი, ჩემოდნებიც უკვე მზად არის. ეს რას ნიშნავს, წასასვლელად მოემზადა? ისე დატოვებს აქაურობას, რომ დედას არ მოესიყვარულება? რაფერს აუხსნის? დედა რენეს წინ ეღობება და დარჩენას თხოვს. რენე თავის გადაწყვეტილებაში კატეგორიულია. დედას გული უსკდება, როცა ხედავს თავისი ქალიშვილი როგორ ვაჟკაცურად იტანს ამდენ დარტყმას. ვინ იფიქრებდა, რომ მისი ბედი ასეთი სასტიკი იქნებოდა. როგორ პატიოსნად იცხოვრა მთელი ცხოვრება და რატომ დაიწაგრა მისი ქალიშვილი ასე, რატომ? დედა ამოდ ცდილობს დაარწმუნოს ქალიშვილი დაანგრიოს ოჯახი და სახლში დაბრუნდეს, არა, კი არ თხოვს უბრძანებს. სიცოცხლის ფასადაც, რომ დაუჯდეს არ გაუშვებს არსად, თუმცა, ალბათ ძნელია დაარწმუნო ასეთ დროს ქალიშვილი, რომელიც სიყვარულის სენით არის შეპყრობილი. რენესთვის მარკიზი ერთი თემა არ არის. თემა ხან ნახია, ხანაც სასტიკი. ხომ არ შეიძლება გიყვარდეს ვარდი და ვერ იტანდე მის სურნელს. შეყვებულნი რენე ჯადოსნური ჯოხით ჰაერში აჟღერებს ჰანგებს და აღმატებით ხარისხს აძლევს განცდას . ჯერ ერთი თემა შემოიყვანა, მერე მეორე და თემა პოლიფონიური ჟღერადობით გაავსო. რენე ცდილობს მოხიბლოს დედა და გაუზიაროს გრძნობა, რომლითაც თვითონ არის მოჯადოებული. დედა შეუვალია, გამოგლეჯს ჯოხს და ჰაერშივე ანადგურებს რენეს შეთხზულ ჰანგებს. ის ხომ ურჩხულია, ნამდვილი ურჩხული, განა შეიძლება მისი შეყვარება. ამოდ ევედრება რენე დედას მუხლებში ჩავარდნილი, გაუშვას ალფონსთან. დედა პატარა ბავშვივით იხუტებს რენეს და დედობრივი ზრუნვით ტკბილად აძინებს, როგორც ერთ დროს ჩვილ რენეს. შემდეგ კი შარლოტას იხმობს და უბრძანებს არავინ მიაკაროს რენეს. რა თქმა უნდა ქალბატონის სიტყვა კანონია. დედა კმაყოფილი ტოვებს ოთახს.

VI ეპიზოდი – რენე თავისუფალია

საცოდავი რენე, როგორ დაატყვევეს. შარლოტას ხომ შეუძლია შეცვალოს ყველაფერი, რატომაც არა, ახალგაზრდა ქალბატონი ამას ნამდვილად იმსახურებს. ის რამდენჯერ დახმარებია ქალბატონს, რამდენჯერ გაუმართავს ხელი, ისინი ხომ მეგობრები არიან. შარლოტას რენეს ჩემოდანი გამოაქვს, ახალგაზრდა ქალბატონს აღვიძებს და სახლიდან ისტუმრებს. რენე გახარებულია, მას მარკიზი ელოდება, რომელიც მალეაშია და მხოლოდ მეუღლის იმედიღა რჩება. შარლოტას დახმარებას არასოდეს დაივიწყებს. რენე ბედნიერი ტოვებს ოჯახს.

VII ეპიზოდი – მოხიბლული ვენეციით

მარტო დარჩენილი შარლოტა კმაყოფილია თავისი საქციელით და ნებივრობს. შორიდან გონდოლიერების ხმა მოისმის. რა საინტერესოა, ნეტავ ვინ უნდა იყოს. შორიდან ნავი მოსჩანს, რომელსაც მოაცურებენ. ეს ანაა, რენეს უმცროსი და ანა. ის მეგობრებთან ერთად არის. ანა ხომ იტალიაშია სამოგზაუროდ. ეს ზმანებაა, თუ რეალობა. შარლოტა ცდილობს ანას ხმა მიაწვდინოს, მაგრამ ამაოდ. მუსიკის ჰანგები მის ხმას ახშობს. შარლოტა და ანა სხვადასხვა ნაპირზე მყოფნი ერთმანეთს მაინც ეხმიანებიან. შარლოტას ანას დანახვა ახარებს, ანა კი უხასიათოდ სჩანს. შარლოტა ცდილობს ანას ხმა მიაწვდინოს, მაგრამ მის ხმას მუსიკის ჰანგები კვლავ ახშობს. ხმაურზე დედა გამოდის, ვინ დაარღვია მისი მყუდროება. თითქოს ანას ხმა არის, მაგრამ სად არის? გონდოლიერების სიმღერას საცეკვაო ჰანგები ცვლის. მხიარული საზოგადოება ნიღბებით, ცეკვით ირთობს თავს. მათ შორის ანაც არის. ის ხან მხიარულია, ხანაც სევდიანი. ქალბატონი ანას შენიშნავს მოცეკვავეთა შორის. – ანა, ჩემო გოგონა, ნუთუ ეს შენ

ხარ, როდის დაბრუნდი? დედა ახლა ანას ჩახუტებას ლამობს, მაგრამ მოცეკვავე ნიღბები მათ შორის კედელს ქმნიან. ნიღბები ცეკვაში დელასაც ითრევენ, ის ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს ანასთან მიახლოებას. – რა ბედნიერი დღე მაქვს, ორივე ქალიშვილი ჩემთან არის. ანამ როგორც იქნა მოახერხა დელასთან შეხვედრა. – ანა, ძვირფასო, მიაძბე როგორ იმოგზაურე, მოგეწონა ვენეცია? – ძნელია მოგზაურობით კმაყოფილი დარჩე, როცა დამალვა გიწევს, მე თანამგზავრი მახლავს, დედა! – ვინ თანამგზავრი, ანა? – დედამ პასუხი ვერ მიიღო, ანას მეგობრებმა ისევ მოსტაცეს ანა. ვინ თანამგზავრი ანა, ვინ თანამგზავრი? ამოდ გაისმის დედის განწირული ხმა, ანა უკვე აღარ სჩანს. ის ნიღბოსნებს შეეერთა. ქალბატონი დე მონტრე გამწარებული გლეჯს ნიღბებს სათითაოდ, მაგრამ ანას ვერ მიაგნო, აი, კიდევ ერთი ნიღაბი მოგლიჯა, უკანასკნელი უმედი მარკიზი აღმოჩნდა, რენეს ქმარი? მარკიზს ანასთან რა უნდა? საიდანღაც ანას ხმა ისმის, ნუთუ ეს ის არის, რასაც დედა ფიქრობს, ნუთუ ისინი ერთად არიან? აი, თურმე რა ხდება მის თავს, ეს რომ რენემ გაიგოს, ვერ გადაიტანს. ქალბატონი თავზარდაცემულია. საცეკვაო ჰანგები კიდევ უფრო ამძაფრებს მის განცდას. საბრალო რენე, ვისი ერთგულია, ურჩხულის. საცეკვაო ხმებს და ყოყინას ჭეჭაქუხილი და წვიმა ამძაფრებს. ქალბატონი თავზარდაცემული დგას მხიარულ ნიღბებს შორის და თავსხმა წვიმაში სველდება. ის საოცრად უსუსური და შეურაცხყოფილია. ნიღბები სადღაც ქრებიან, ანაც აღარ სჩანს, ქალბატონი, კი გაღუმპული და განადგურებული მარტოა დარჩენილი. შარლოტა ცდილობს შეუმსუბუქოს მდგომარეობა, ასეთ დროს ქალბატონისგან მრისხანებას არის მიჩვეული, ახლა, კი მას უსუსურს ხედავს. შარლოტა დაბნეული შეჰყურებს ქალბატონს. როგორ მოვიქცეთ? კითხულობს თვალებით. ქალბატონი ძაღვს იკრებს, მას ერთი გზა დარჩენია, თავად ეახლოს მის უდიდებულესობას და დაიცვას ქალიშვილების ღირსება. ქალბატონი დე მონტრე ამ შეურაცხყოფას არავის აპატიებს.

II ნაკვეთი – მთავარი დამნაშავე

I ეპიზოდი – შარანტონი

ფსიქიარტრიული დაწესებულება შარანტონი. მარკიზი კლინიკის პაციენტია. მისი მდგომარეობა ცვალებადია. ის ხან ბასტილიის კედლებში სასჯელის მოლოდინშია, ხანაც შარანტონშია დამწყვედელი და იძულებით მეურნალობას გადის. სადს პაციენტებისგან დასი შეუკრავს და თავისი პიესების დადგმით ერთობა. შარანტონის კედლებში თეატრი ჩამოაყალიბა, სხვადასხვა ნაწყვეტების რეპეტიციას გადის. თეატრალურ კოსტუმებში გამოწყობილი პაციენტები რეპეტიციის მოლოდინში გახარებული შემორბიან. ერთ-ერთი პაციენტი მამაკაცი ქალის კოსტუმშია გამოწყობილი. ეს ჟუსტინაა. მათ წინ სადი მოუძღვის: “ჩვენ ყველანი მოტყუებულები ვართ, მხოლოდ ჩვენი ყალბი წარმოსახვით ვცხოვრობთ, ბუნება კი გულგრილია ყველაფრის მიმართ” და თუ ეს ასეა, ჩვენი პასუხიც არ დააყოვნებს. თეატრი ხომ ის ადგილია, სადაც ყველაზე კარგად ჟღერს სათქმელი და ყველაზე კარგად დაანახებს კაცს მანკიერებას, თუნდაც ამ შემთხვევაში თავშესაფარში, სწორედ აქ, ამ გიუმბში გათამაშდება დრამა ჟუსტინასი, რომელიც განგებამ გაწირა და იძულებულია იხეტილოს. რეპეტიციის დაწყებამდე ცოტა დრო რჩება, პაციენტები ერთობიან. ბაწარი აუღიათ და ხტუნაობენ, ერთმანეთს ეჯიბრებიან. განსაკუთრებით აქტიური ჟუსტინას კოსტუმში გამოწყობილი პაციენტია, კაბა აუკაპიწებია და ხულიგნობს. იქვე აბაზანა დგას, რომელიც სპეციალურად პაციენტი მარატისთვის არის განკუთვნილი. აი, ისიც ჩამჯდარა და ჭყუმპალობს. თავისი როლი კარგად აუთვისებია და საზოგადოებას რევოლუციისკენ მოუწოდებს. სადი მარატს დიალოგში იწვევს და დასცინის. მარატი აღეზნებულია, დამნაშავეების გამოაშკარავებას და ჩამოხრჩობას ითხოვს. პაციენტებიც ამ მოწოდებით გაღიზიანებულნი ერთმანეთს დაერივნ. სადი მარატს კისერზე თოკს გამოდებს და ახრჩობს. დამფრთხალი

პაციენტი ფართხალებს. – ვინ განსაზღვრავს ვინ არის დამნაშავე? კითხულობს სადი, – მე, ფართხალებს მარატი, მე, მე, მე, მოისმის პაციენტების ყიჟინა, შეშინებული მარატი აბაზანაში იძირება და გაუჩინარდება. სადი ხარხარებს.

II ეპიზოდი – “ჟუსტინას” რეპეტიცია

პაციენტები ფიცარნაგზე ადგილებს იკავენ და რეპეტიცია იწყება. პაციენტი დებუა და პაციენტი ჟუსტინა ნაწყვეტს პაროდირებენ. რეჟისორი სადი დროდადრო შენიშვნებს იძლევა, დებუას ადგილს იკავენ და ჟუსტინას პარტნიორობას უწევს

II ეპიზოდი – შეწყვეტილი რეპეტიცია

ოთახში გაბრაზებული რენე შემოდის, ნაწერებით ხელში, რომელსაც გზადაგზა გლეჯს. – ეს მოთხრობა არ არის, ეს გარყვნილების ენციკლოპედიაა! – მას სადის ნაწერები წაუკითხავს და აღშფოთებულია. მოითხოვს მეუღლისგან შეწყვიტოს ამ გარყვნილების თითხნა. მას მოწყალება სჭირდება და არა საზოგადოების გაღიზიანება. მოულოდნელი სტუმრის ვიზიტით შეშინებული პაციენტები ერთად გროვდებიან და ქორალს მღერიან, როგორც კეთილშობილთა პანსიონთა მკვიდრნი. ისინი სტუმარს თავისებურად ესაღმებინ. რენეც მოაიღბო ამ სანახაობამ, ის ხომ სინამდვილეში მზრუნველი დედასავით მოეგვინა მარკის, პროდუქტებით და პირადი ნივთებით დატვირთული. მარკიზი, სულ ახლახან, პაციენტებთან დესპოტი იყო, რენესთან კი პატარა ბავშვივით ჯიუტი და ურჩია. რენეც მზრუნველობით ანებივრებს. გულზე წინსაფარი მიაფარა და საკუთარი ხელით აჭმევს. მარკიზი ემუდარება რენეს დაიხსნას ამ უბედურებისგან. მოითხოვს მისგან

წავიდეს იმპერატორთან და შეწყალება სთხოვოს. რენემ ხომ ყველაფერი სცადა, მაგრამ ახლოსაც არავინ არ მიიკარა. გამოდის, რომ საშველი არ არის? ესე იგი მარკიზი განწირულია? გაბოროტებული მარკიზი ყველაფერს ანგრევს და რენეს შეურაცყოფს, ეჭვიანობის სცენას უმართავს და ღალატში სდებს ბრალს. შეშინებული პაციენტები კიდევ უფრო ხმამაღლა მდერიან საეკლესიო ქორაღს. – შენ ურჩხული ხარ, ნამდვილი ურჩხული! – ამ სიტყვებით ტოვებს რენე შარანტონს, გამძვინვარებული მარკიზი, კი გისოსებს მიმდგარი ღრიალით აყრუებს იქაურობას და რენეს უხმობს.

IV ეპიზოდი – მსხვერპლი

პაციენტები შეშინებული თვალებით შესცქერიან გაღიზიანებულ რეჟისორს. ალფონსი ჟუსტინას დაავლებს ხელს და რეპეტიციას აგრძელებს. უფრო ზუსტად მასზე ჯავრს იყრის. დამაჯერებლობით ანსახიერებს თავისივე შექმნილ პერსონაჟს, დებუას. ჟუსტინაც შეშინებულია და გულწრფელი თავის უსუსურობაში. ამოდ ემუდარება შეიბრალოს, მაგრამ დებუა დაუნდობელია. ჟუსტინას არაფერი დარჩენია დანებდეს და შესწიროს თავის ქალწულობა. დებუა თავის ვნებებს ვერ ზომავს და ახრჩობს ჟუსტინას. ყველაფერი ტრაგიკული შემთხვევით მთავრდება. მხიარული პაროდია, ნამდვილ დრამად, უფრო ზუსტად ტრაგედიად გადაიქცა.

III ნაკვეთი – ბედნიერი ოჯახი

I ეპიზოდი – მოულოდნელი სისარული

რენე მარკიზის პიესას კითხულობს. მან ფურცელზე ის ტრაგიკული ფინალი ამოიკითხა, რომელიც სულ ახლახან ჩვენს თვალწინ გათამაშდა და პიესა ნაფლეთებად აქცია. ოთახში ანა შემორბის წერილით ხელში. რენესთვის ახალი ამბავი აქვს, იქნებ ამ ამბავმა მაინც გაამხიარულოს რენე. დანაშაულის გრძობა ანას არ ასვენებს. ცდილობს გამოისყიდოს. რენეც მზად არის აპატიოს დას. მან ხომ ყველაზე კარგად იცის, რომ ბედნიერება გობელენის ნაქარგივითაა, რომელსაც დიდი შრომა სჭირდება, რომ ერთი პატარა ვარდი ამოქარგო. რას იზამს რენე, დაივიწყებს იმ სატკივარს მას რომ მიაყენეს? ანა რენეს სასამართლო გადაწყვეტილებას აცნობს, მარკიზი გაათავისუფლეს. დები ერთმანეთს ეხუტებიან. რა თქმა უნდა ამ სასიხარულო ამბავმა ყველაფერი გადაფარა. რენეც ბედნიერია. –ალფონსი თავისუფალია? ნუთუ მართლა გაათავისუფლეს. ამდენი წვალების შემდეგ რენეს ხომ ამის იმედი არც ჰქონდა. ის დაბნეულია.

II ეპიზოდი – ოჯახური იდილია

ქალბატონი დე მონტრე გახარებული შემოდის. ბედნიერია, ორივე ქალიშვილი მასთან ერთად არის. მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ოჯახის მთლიანობაა. რენეს უნდა, რომ დედას ჩაეხუტოს და მოეფეროს, მაგრამ თითქოს ზღვარს ვერ გადადის და ოფიციალურად თავის დაკვრით გამოხატავს მადლიერებას. დედა ქალბატონებს ფრანგულად მიმართავს განსაკუთრებულ, სადღესასწაულო წუთებში ისინი ერთმანეთს ფრანგულად

ესაუბრებიან. შვილების აღზრდა განათლებას დიდი ძალისხმევა დასჭირდა და რატომაც არ უნდა იამაყოს ამ შედეგით. ისინი ელევანტურად მოძრაობენ და ფრანგულად საუბრობენ. ერთმანეთს მადლობას უხდებიან და პატიებას თხოვენ. რენე შარლოტას გასამგზავრებლად ნივთების მომზადებას სთხოვს. დედა ემუდარება, ცოტა ხანს მაინც დარჩეს სახლში, დარჩენილი წუთები მაინც გაატარონ ერთად. ის გაოცებულია რენეს გამბედაობით ვაჟკაცობით. დედა-შვილი ერთმანეთს ესიყვარულება, მათ ანა უერთდებათ. გადაჭარბებული სასიყვარულო ურთიერთობა მოულოდნელად კამათში გადაიზრდება, ბოლოს კი ჩხუბში. ოთახში ჩემოდნით ხელში შეშინებული შარლოტა შემობრბის. ის ცდილობს ოჯახს შეატყობინოს ამბავი იმის შესახებ, რომ ქალაქში დიდი არეულობაა და აჯანყებულები ყველაფერს არბევენ. მას არავინ უსმენს. დებს შორის ურთიერთობა დაძაბულ პიკს ახწევს, წინა პლანზე შარლოტას კომენტარი ჟღერს, რომელიც გვახსენებს ბედნიერებას, რომელიც სწორედ, რომ გობელენის ნაქარგივით არის და დიდი შრომა, მოთმინება სჭირდება, რომ ერთი უბრალო ვარდი ამოქარგო. კომენტარი ცინიკურია. დების კონფლიქტური დიალოგი და შარლოტას მონოლოგი ერთდროულად კაკაფონიას ქმნის და პიკს აღწევს. შეწყვიტეთ! ისმის დედის განწირული ხმა და ყველაფერი თავის ადგილს უბრუნდება. დები ისევ მოსიყვარულე პოზებს იბრუნებენ და ელევანტურად მოძრაობას აგრძელებენ დედასთან ერთად. თუ არ ჩავთვლით ამ უსიამოვნო დეტალს, ყველაფერი კარგად არის. სათნოება სუფევს დე მონტრების ოჯახში.

III ეპიზოდი – დაუპატიჟებელი სტუმარი

ოჯახურ იდილიას გასროლის ხმა არღვევს. ოთახში ჩამოდინდილ-ჩამოკონკილი მათხოვარი ქალბატონი შემოდის. მუცელთან რაღაცას მაგრად ჩაფრენია. ოჯახის წევრები დაბნეულები აკვირდებიან შეშლილ სტუმარს. ეს გრაფინია დე სან ფონია, ძალიან მძიმე

მდგომარეობაში ჩაუგდია ყოფას. სულ ახლახან ისე ამაყად და უდარდელად გამოიყურებოდა, ახლა კი გონი დაუკარგავს ფეხშიშველი, ძონძებში გამოწყობილი გამოცხადდა. სინანულით იხსენებს, როგორ სჯიდნენ ბავშვობაში და ახლა მზად არის თვიონ გახდეს მსაჯული, უბრალო მსაჯული დამცირებული კაცობრიობის დასაცავად. ახლა, როცა მთელი სამყარო გადაირია იქნებ სწორედ ასეთი შეშლილების დრო დადგა. გრაფინიას მუცელთან ასევე ძონძებში გამოსხეული ბავშვი მიუკრავს. ეს მისი სიყვარულის ნაყოფია. ნუთუ ეს ის არის რასაც რენე ფიქრობს? ნუთუ ეს მარკიზის ბავშვია? რენე ცდილობს ბავშვს მიუახლოვდეს, მაგრამ გრაფინია ამის საშუალებას არ აძლევს. ბავშვს მკერდზე მიიკრავს და ძუძუთი კვებავს. ხელები სისხლით აქვს დასვრილი და სერიოზულ ეჭვს იწვევს. ქალბატონი ხვდება, რომ რაღაც ისე არ არის და ბავშვს გამოგლეჯს. ხელში თავმოგლეჯილი თოჯინა რჩება. ამ საქციელით გადამწარებული, შეშლილი გრაფინია მოითხოვს ქალბატონისგან აღიაროს, სად გადამალა ამჯერად საკუთარი სიძე. ციხეში, თუ ფსიქიატრიულში? რენეს გრაფინია გულწრფელად ეცოდება და მას სასამართლო გადაწყვეტილებას უწვდის: – ალფონსი თავისუფალია! – გრაფინიასთვის ეს მოულოდნელი ინფორმაციაა და ეჭვით დასცქერის განახენს, მაგრამ აქ ხომ ძველი თარიღია მითითებული? მართლაც, რენემ მხოლოდ ახლა მიაქცია ყურადღება. ეს რას ნიშნავს? რატომ დაუმაღეს აქამდე? რატომ არ აჩვენეს ეს გადაწყვეტილება? ახლა სად არის მარკიზი?... სასწრაფოდ უნდა გაემგზავროს ლა კოსტაში. . . გრაფინია ხვდება, როგორ მოატყუეს რენე, საცოდავი რენე მოტყუებულია, ქალბატონი, კი გამწარებული. ისე ეზიზღება გრაფინია, მზად არის დაახრჩოს. უკვე ძალიან ნანობს, რომ ოდესღაც დაუკავშირდა და დახმარება სთხოვა. გრაფინია, კი კმაყოფილია. მან სწორედ ახლა შურისძიების აქტი განახორციელა. გარედან ხმაური შემოდის, შარლოტას მოულოდნელი ინფორმაცია შემოაქვა. ქალაქის არეულობა ისე გამწვავდა, ლამის სახლში შემოიჭრას, თუმცა ეს მოვლენა აქ, ამ სახლში აღარავის აღელვებს. დე მონტრეების ოჯახს ყველაფერი თავზე დაენგრათ. უმჯობესი იქნება, თუ ახლა ყველა გაეცლება აქაურობას და დედა-შვილს მარტო დატოვებენ. მათ ალბათ ბევრი რამ აქვთ ერთმანეთისთვის სათქმელი. გრაფინიასაც უკვე აქ

არაფერი დარჩენია. ახლა უკვე შეუძლია აჯანყებულებსაც შეუერთდეს. ანასთვის ეს ყველაფერი ძალიან მძიმე აღმოჩნდა. იქნებ ჯობდეს, რომ გრაფინიას გაჰყვეს. იქნებ სწორედ ამ რევოლუციამ სულზე მოუსწრო. იქნებ იმ ორომტრიალში მაინც იპოვოს თავისი ადგილი. სასწრაფოდ უნდა გაიქცეს შორს, რომ უკან აღარ მოიხედოს. ქალბატონმა ზუსტად იცის, რომ ამ სიცრუეს არ აპატიებენ. ყველაზე ძალიან, ხომ ამის ეშინოდა. აუცილებლად მოუწევს პასუხის გაცემა.

IV ეპიზოდი – დედა-შვილი პირისპირ

დედა-შვილი ერთმანეთის პირისპირ დარჩა. დედას უჭირს რენესთან მიახლოება, რენე კი თავზარდაცემულია, თითქმის უგონოდ ზის. დედა ცდილობს აუხსნას რენეს თავისი საქციელის მიზეზი, მაგრამ რენეს ყურში მხოლოდ უაზრო ხმები ჩაესმის და ვერაფერს გებულობს. სადღაც შორიდან მოისმის ხმა, ჩვენ კი მხოლოდ მათ საქციელებს ვხედავთ. დედა-შვილი თითქოს ცალკე გაირიყვნენ, ჩაიკარგნენ და გაუცხოვდნენ ყველაფრისგან. მათი ხმები ცალკე გამოეყო და ჰაერში გაიფანტა. დედა ემუდარება რენეს გაუგოს ეს საქციელი. სხვანაირად, ხომ ვერაფერი შეასმინა. დედის ვალია უფსკრულის პირას მდგომი შვილი გადაარჩინოს და ამისთვის ყველა ღონეს იხმარს. სწორედ ამიტომ დასჭირდა ტყუილიც. რენეს არაფრის გაგებაც არ სურს. ის ვერასდროს აპატიებს ამ საქციელს. დედა ხედავს, რომ შვილს კარგავს, ნელ-ნელა ზღვარს გადადის და რენეს აბამს, იქნებ ამით მაინც შეახეროს გონდაკარგული შვილი, მაგრამ ამ საქციელმა კიდევ უფრო გააცხოველა რენეს გრძნობა. ალბათ დიდი შეცდომა იყო ასეთი ძალადობა. რენე ნამდვილ მხეცს დაემსგავსა, გააფთრებულმა დაგლიჯა ყველაფერი და აიწყვიტა. მას ვერაფერი შეაკავებს. რენემ სწორედ ახლა დედა საბოლოოდ გაწირა და უკვე აღარაფერი შეაკავებს. დედა საცოდავად გღია დამარცხებული და აღარ იცის რა მოიმოქმედოს. რენემ, უკიდევანო სივრცეს გამოკიდებულმა, სულ ახლახან ჯოჯოხეთის კარი შეაღო და უფსკრულში გფადაეშვა. ასანთი გაკრა და იქვე ჩააგდო. ცეცხლი აბრიალდა. შეშინებული დედა

დაუფიქრებლად გადაეშვა და ცეცხლის ჩაქრობა დაიწყო. რენე, კი ისტერიულად ხარხარებს. სხვას არაფერს არც ელოდა. სწორედ დედა იყო ქალიშვილი რომ გაათხოვა, უფრო ზუსტად დააგირავა, ახლა მიხვდა, რომ საკუთარ ქონებას საფრთხე დაემუქრა და სურს უკან გამოისყიდოს. რენეს სძულს ეს დაუოკებელი სურვილი კეთილდროების და ყალბი სიამაყე მხოლოდ იმის გამო, რომ მისი სახელი არ გასვრილა. განა არის, ამაზე მდაბიო მიზეზი სიამაყისთვის? კითხულობს ის. დედამ ხანძარი როგორც იქნა ჩააქრო და გაუბედურებული გდია. შვილმა ის საბოლოოდ გაანადგურა. ოთახში ანა შემორბის. დაჭრილია, გასისხლიანებული და იმ საშინელ სანახაობას ყვება, რაც საკუთარი თველით ნახა. –”გრაფინია დე სანფონი მოკლეს! გამძვინვარებულმა ბრბომ გაიტაცა და აჯანყებულთა რიგებში მოაქცია, პოლიცია დაგვესხა თავს, პანიკა დაიწყო. გრაფინია წააქციეს და ჩაქოლეს. მეამბოხეებმა გვამი ქუჩა-ქუჩა წაიდეს, უდანაშაულო მსხვერპლად, სახალხო ქალღმერთად აქციეს” – . . . ანა რენეს ხელზეა გადასვენებული. ის უკანასკნელ წუთებშია და რენეს პატიებას თხოვს. რენე დას იხუტებს და ემშვიდობება. ანამ რენეს ხელში სული დალია. დედა ანას ხელიდან გამოგლეჯს და ღრიალებს – თქვენ ყველანი შეშლილები ხართ! თქვენ ყველანი შეშლილები ხართ! – დედის ღრიალი გარემოს აყრუებს. შეშლილები ჩვენ არა ვართ დედა, შეშლილი სამყაროა! მოისმის რენეს ხმა, მაგრამ თავად რენე აღარსად სჩანს.

IV ნაკვეთი – რევოლუცია შარანტონში

I ეპიზოდი – პერსონაჟთა წარდგენა

სცენაზე ორკესტრის აწყობის ხმები ისმის. დასი წარმოდგენისთვის ემზადება. ავანსცენაზე საღირიჟორო ჯოხით ხელში ელეგანტურად ჩაცმული მამაკაცი გამოდის. ეს კულმია. ორკესტრს ანიშნებს და

საზეიმო მუსიკაც იწყება. შესავალი უვერტურის შემდეგ ასევე ჯოხის მოძრაობით წყვეტს მუსიკას და წარმოდგენის დაწყებას გვამცნობს. ბატონმა მარკოზ დე სადმა, შარანტონის ბინადარმა, პაციენტთა განსაკურნებლად შექმნა პიესა რომელსაც ამ კლინიკის ავადმყოფებისგან შემდგარი დასი წარმოგვიდგენს. გამომსვლელმა აპლოდისმენტები დაიმსახურა. კულმიემ დირიჟორის ჯოხი კვლავ ასწია და კვლავ საზეიმო მუსიკა გაჟღერდა, რომელსაც პაციენტებისგან შემდგარი გუნდი შეუერთდა რევოლუციური სიმღერით. ტრიბუნაზე თავად მარატი გამოჩნდა. ის ხალხს რევოლუციისკენ მოუწოდებს პაციენტები სხვადასხვა ტრანსფარანტებით ხელში მარატს ამხნევენ და ადიდებენ. მარატმა ემოციური სიტყვა წარმოსთქვა, რომელსაც ტაშის გრიალით და შეძახილებით შეხვდნენ. მარატი მისთვის მომზადებულ აბაზანაში ჩააბრძანეს და თავზე გვირგვინიც დაადგეს. პაციენტები ახლა საეკლესიო ქორაღს მღერიან და მარატს დასტრიალბენ. ერთ – ერთმა მათგანმა თავზე შარავანდედიც კი დაადგა. საზეიმო გამოსვლის შემდეგ ბედნიერი მარატი აბაზანაში ჩაყურყუმაღავდა და განცხრომას მიეცა. ის წყალში ხვანჩალებს, ნებივრობს. კულმიე კი პერსონაჟთა წარდგენას აგრძელებს – ეს ქალბატონი თავს რომ დასტრიალებს და მარატის ბედნიერებას იზიარებს სიმონა ევრარია. მან მარატის უღელი გაიზიარა, არა საეკლესიო ზარების წკრიალში, არამედ ისე ბუნების წიაღში. სიმონა მარატთან ერთად ჭყუპპალობს. მათი საქციელით შეწუხებული კულმიე, ცდილობს მაყურებელს მოარიდოს ისინი და აბაზანას დიდი ნაჭრის რუქას აფარებს. ეს ის რუქაა, რომელსაც მარატი დღე და ღამე დასტრიალებს, თუმცა ახლა ის სხვა რამით არის დაკავებული. შეყვარებულთა განწირული ხმები სცენას აყრუებს.

იქპიზოდი-კორდეს-ვიზიტე

კულმიე ჯოხს აიქნევს და ორკესტრი კორდეს თემას იწყებს. კარზე ბრახუნია. რუქიდან სიმონა თავს გამოჰყოფს და

კითხულობს – ვინ არის? – ქალიშვილია ქალაქ კანიდან, მოქალაქე მარატთან მნიშვნელოვანი ცნობით – პასუხობს ქორო. სიმონა არავის შემოუშვებს, არავის, ეს ადამიანები მათ უბედურებას მოუტანენ. სიმონა, ვინ არის? ახლა მარატმა გამოჰყო თავი. კორდე მისკენ დაიძრა, ხანჯალი ამოიღო და მარატს მოუქნია.. მასთან პაციენტები მიცვივდნენ და ჰაერში აიტაცეს. – ჯერ ადრეა კორდე! – ისმის ხადის ხმა. შეშინებული მარატი ისევ აბაზანაში ჩაძვრა და იქედანვე გაუჩინარდა..

ჰაერში ატაცებულ კორდეს კულმზე წარმოგვიდგენს - ეს კორდეა, ქალაქ კანის მკვიდრი. აზნაურის ასული, მოღურად ჩაცმული. ახლა იგი მკერდზე შარფს გაისწორებს, ჩვენი აზრით იგი ყურადღების ღირსია სწორედ. – კორდეს ძირს დასვამენ და კალათს აძლევენ. დაბნეული კორდე მოცეკვავე ბალერინას პოზაში დგას. მის გარშემო უცნაური ადამიანები ირევიან. ის ქალაქში ეხლახან ჩამოვიდა, ცოტა დაბნეულია მგზავრობის შემდეგ. – უკვირს ქალაქი დიდია, ყველა ფანჯარაზე დროშები ჰკიდია, ცოტა დაისვენოს რა მოხდება, მაგრამ სასტუმროში როდი ჩამოსტება, – მღერის ქორო, რომლებიც ქალაქის მაცხოვრებლებს წარმოადგენენ. აქეთ-იქეთ ატრიალებენ და უცხო სტუმარს ათვალიერებენ. კულმზე კორდეს ვიზიტზე მოგვითხრობს. იქვე პაციენტები ფურგონს მოათრევენ. მზადდება სიკვდილით დასჯის სცენა. ისმის მარატის მოწოდება. ყოველ მის მოწოდებაზე სროლის და აფეთქების ხმა. კორდე შეშინებულია. პაციენტები თავებს აგორავენ, ერთი თავი კორდეს ფეხებთანაც მიგორდა. კორდეს პაციენტები ზომბებივით უახლოვდებიან და წრეს არტყამენ. ისინი ფერხულის მოძრაობით დაძაბული რითმის ქვეშ მოძრაობენ. ისევ გაისმის აფეთქების ხმა, ყოველი გასროლის ხმაზე შეშინებული ზომბები ძირს ეცემიან, მერე ისევ წამოიმართებიან და აგრძელებენ სვლას. ვერც გასროლამ და ვერც აფეთქებამ საბოლოოდ ვერ დააფრთხო ისინი, მაინც აგრძელებენ სვლას და ცეკვას. ერთ მათგანს ლუკი აუხდია, შიგ ჩამძვრა და ორმოს თხრის ჩამოსრჩობილების დასამარხად. მეორე გვამებით სავსე ურიკას მოათრევს და ორმოში ყრის. რენე შეშინებული კითხულობს - ეს

რა ქალაქია მზე ძლივს ბუტავს? რას ღრიალებენ? რას მიათრევენ? რატომ დახტიან და რატომ ცეკვავენ? სცენაზე პაციენტები ერთიანდებიან და ხორუმის სვლით უახლოვდებიან კორდეს. პაციენტი დიუპრე კორდესთან მიირბენს და იქაურობას გაარიდებს – ხომ არ დაიზაფრე? – კითხულობს ღიმილით. დაბნეულ კორდეს ხელში დანა უელავს. ისინი მარატის სიახლოვეს არიან. დიუპრე კორდეს წინ ედობება და გაცლას სთხოვს – რას აპირებ, რა გინდა ამ კართან, არ იცი ვინ ცხოვრობს აქ? – კითხულობს დიუპრე. – ის ცხოვრობს ვისი გულისთვისაც მე ჩამოვედი – პასუხობს კორდე. მიუხედავად დიუპრეს მუდარისა, კორდეს გადაწვეტილება მყარია. კორდე მარატს ხანჯალს მოუქნევს, დიუპრე გადაუდგება და წაართმევს. ის აუცილებლად ადასრულებს თავის ვალს. აუცილებლად შეადწევს მარატთან და მოკლავს მას. ამჯერად კი მართლაც უნდა გაეცალოს აქაურობას. მისი დრო ჯერ არ დამდგარა.

III ეპიზოდი - ზომბების სვლა

ციებ-ცხელებით შეპყრობილი მარატი კვლავ აბაზანაშია. მას კანის დაავადება შეჰყრია და ჭრილობებს სველი საფენებით იამებს. ქავილი აგიჟებს და კანს იფხაჭნის. მთელი სხეული უღუღს. მარატს სადი უახლოვდება. მათ შორის დიალიგი იმართება. მარატი კვლავაც რევოლუციური იდეებით არის შეპყრობილი და კვლავ ქმედებისკენ მოუწოდებს. სადი დასცინის. – მე მჯერა, რომ რამდენიმე დღის ჯანმრთელობაში, დიდებასა და ხალხის სიყვარულს გაცვლი. სინამდვილის მართვა მოინდომე და მახეში გაები, – ხარხარებს სადი. კარზე ბრახუნია. მარატს არავის ნახვა არ სურს – არავინ შემოუშვათ, არავინ! – გაჰყვირის იგი. გისოსებს მიღმა პაციენტები შეგროვილან გაუბედურებულნი, დასახიჩრებულნი. ზოგი კასტილით, ზოგი თავშეხვეული, გამათხოვრებულნი და ხელგაწვიდლნი ემუიან. ისინი მარატის

სიახლოვეს შეკრებილნან და პასუხს ითხოვენ. – რა მოგვცა რევოლუციამ მარატ! შიშვლები დავედივართ მარატ! აღარ მოვიცდით მარატ! აგვისრულე დანაპირები მარატ! რითმული ხორუმის თემა კვლავაც უღერს. პაციენტები ხელჩაკიდებულნი ზომბებივით მოძრაობენ და ერთმანეთს მიათრევენ. ყოფილი ბერი ჟაკ-რუ გვერდზე გამდგარა და უნდობლად უყურებს ყველას. მას თავისი მოთხოვნები აქვს და ყველაზე ბევრს ყვირის. მარატს პაციენტთა ყვირილი ტვინს უბურღავს, ნიშანს აძლევს და აფეთქების ხმაც ისმის. კულმიეს ისტერიკა ემართება. ის მუხლებში უვარდება სადს და მისგან მოითხოვს შეწყვიტოს წარმოდგენა. სადი მას აწყნარებს. ერთ–ერთი პაციენტი ჯალათის ტანსაცმელში გამოწყობილი ზომბების სვლას მიმართულებას აძლევს და ყველას ორმოსკენ მიერეკება. საბოლოოდ ყველა მათგანი ორმოში გაჭვდილი აღმოჩნდება და დატყვევებულ პატიმრებს განასახიერებს.. ისინი შეშინებულები არიან. ერთმანეთს მჭიდროდ მიკრულნი ეხუტებიან. ჯალათი მათრახის დარტყმით ყველას აიძულებს ორმოში ჩაძრომას და ცოცხლად მარხავენ. ორმოდან ბოლი ამოდის. მიწისქვეშეთიდან პატიმრების ყმუილი ისმის. სადი კვლავ მარატთან მიიჭრება და კიდევ ერთხელ ახსენებს რევოლუციის უბედურებას: – აი, რა არის რევოლუცია, მათ კბილი სტკივათ და ამოდება უნდათ, კერძი მიეწვათ და აღელვებულნი არიან, ფეხსაცმელი უჭერთ და სხვის ფეხზე უფრო მორგებულს ხედავენ. მათ ჰგონიათ, რომ რევოლუცია ყველაფერს მისცემს. – მარატი საგონებელშია, ღრიალებს და სიმონას უხმობს. სიმონა იქვე როსენიოლთან ერთად ერთობა, ნებივრობს და სულაც აღარ აღელვებს აღმოდებული მარატი. დიდი რევოლუციონერი სულ უფრო შეშლილს ემსგავსება. ის თავის ნაწერებს ითხოვს. ტირადების ნუსხას. ფერცლებს, რომელზეც ახალი მიმართვა უნდა დაწეროს. ყველაფერი კვამლშია გახვეული, დამწვარი გვამების კვამლში. მარატს თვალები ეწვის ველარაფერს ხედავს.

IV ეპიზოდი – მარატის ხილვანი

მარატს მოჩვენებები ეწყება. სცენაზე სოკოებივით აღმოცენდნენ თავები, მოჭრილი თავები. მათ შორის მარატის მშობლებიც არიან, მოსიყვარულე დედ-მამა, მარატის პირველი მასწავლებელი, ლაუაზიე და ვოლტერი. მარატს ჯერ კიდევ ვერ გაურკვევია ეს ყველაფერი ეჩვენება, თუ მართლაც არიან. სცენა ბრძოლის ველს ჰგავს, სადაც გვამებთან ერთად მოჭრილი თავებიც ყრია, რომლებიც ლაპარაკობენ. აი, ერთი თავი ყველაზე აქტიურია. ეს მისი მასწავლებელია, ტუქსავს მარატს, როგორც ბავშვობაში. მარატი თავს მიუახლოვდა და თვალებს არ უჯერებს. თავს ცხვირზე სათვალე დაუკოსებია და გამწარებული ლაპარაკობს. დაიხარა, ხელი უნდა შეახოს და ამ დროს იქვე მეორე თავი აღმოცენდა. მარატის დედა, ქალი, რომელმაც ცხრა თვე ატარა მარატი მუცლით. შეშინებული მარატი უკან გაჩოჩდა და ახლა სხვა თავს წააწყდა. ესეც მამა. სამივე თავი დაუნდობლად ტუქსავს მარატს, ერთდროულად ლაპარაკობენ. მარატი შეველას ითხოვს, ცდილობს დაემალოს, ფურცლებს მიაგნო და წერას იწყებს – ავანტურისტის წერილები, მოპარული აზრები, ციტატების გროვა, ტირადები – დასცინიან ახლად აღმოცენებული თავები. ეს ვოლტერი და ლაუაზიეა. სცენა სასაფლაოს ჰგავს, სადაც გვამები ცოცხლდებიან. ალბათ სიზმარია, მარატის სიზმარი. ის შეველას ითხოვს, სიმონას უხმობს. სიმონა არსად სჩანს, მხოლოდ მისი ხმა ისმის. აი, თურმე როგორი ყოფილა ჯოჯოხეთი. მიწა გუგუნებს, თავი უსკდება. ის ბედს დამორჩილდა. თვალწინ უდგას დრო, სხეულს თავს, რომ მოაცილებენ. ფეხები გაკოჭილი, თმა შეკრეჭილი, ყურს ჩაესმის გილიოტინის ხმა. ხედავს, როგორ მოწვეთავს სისხლი დანის პირიდან. ამბობენ, თავი, რომელსაც ჯალათი ხელში აიღებს, კიდევ ცოცხლობს, თვალებს ახამხამებს, ენა მოძრაობს და ძირს ხელ-ფეხი ფართხალებსო. სადი კორდეს ხანჯალს აძლევს, კარზე კაკუნია. მარატს თავიც არა აქვს, რომ შეეხმიანოს. ბრახუნი მეორდება. – სიმონა ვინ არის? — ძლივს ამოთქვამს მარატი. – მე

კორდე ვარ ქალაქ კანიდან! – პასუხობს კორდე. მარატმა თავი წამოსწია, მაგრამ ვერაფერს ხედავს. თვალზე ბინდი აქვს. ყველაფერი ნისლშია გახვეული, კორდეც ნისლშია. მომიხლოვდი! მოითხოვს მარატი. უფრო კარგად სურს დაინახოს. კორდე ნისლს გამოეყო და მარატს მიუახლოვდა. მარატის წინ სასიამოვნო ქალწული აღმოცენდა. ნუთუ ეჩვენება ეს სილამაზე. კორდე მარატს მიუახლოვდა და ჩაეხუტა. მარატმა შეება იგრძნო. უსუსურად დარჩენილი ბედს მიენდო და პატარა ბავშვივით ჩაეხუტა მხსნელს, რომელიც მოველინა. მარატმა სიამოვნება იგრძნო და კმაყოფილი თვალები მიაპყრო კორდეს, რომელმაც მომზადებული ხანჯალი მუცელში გაუყარა და სიცოცხლეს გამოასალმა. მარატის შემლილი თვალები კორდეს მისჩერებია, და მადლიერებას გამოხატავს. კორდე მშვიდი, აუღელვებელი დგას ხანჯლით ხელში. კმაყოფილი სადი კვლავ ხარხარებს.

V ნაკვეთი – განაჩენი საბოლოოა და გასაჩივრება არ ექვემდებარება

ქალბატონი დე მონტრე აჩქარებული ნაბიჯით შემოდის, მას ფეხდაფეხ შარლოტა მოსდევს. გარეთ მღელვარებაა, აჯანყებულები ყველაფერს არბევენ. განსაკუთრებით არისტოკრატებს უვარდებიან სახლში. ქალბატონმა ყველა კარი გადარაზა, ყველა დარაბა. რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, უნდა დაიცვას თავის ციხე-სიმაგრე. აქ, ამ სახლში ვერავინ შემოაღწევს სიკვდილის ფასადაც, რომ დაუჯდეს. კიდევ კარგი მისი საყვარელი ერთადერთი ქალიშვილი სახლშია, ის გაცილებით მეტ სიმშვიდეს მატებს ქალბატონს. რენე ოთახის შუაგულში დგას მშვიდი და აუღელვებელი, თითქოს ეს მოვლენები მას არ ეხება, არც აღელვებს. მასთან ერთად ბარონესა დე სიმიანია, ღვთისმოსავი ქალბატონი. ეს ქალბატონი დე მონტრესთვის სურპრიზია. ასეთ დროს ნამდვილად არ ელოდა, ცოტა არ ესიამოვნა. ქალბატონი კარგად იცნობს ქალიშვილს, ნეტავ რა მოიფიქრა ამჯერად, რას უმზადებს? – რენე მონასტერში მიდის, დარჩენილი ცხოვრება ღმერთს უნდა შესწიროს!– აი,

თურმე რაში ყოფილა საქმე, ამისთვის გახდა ამ ღვთისმოსავი ქალბატონის გამოძახება საჭირო. ახლა, როცა მთელი ქვეყანა გადაირია და პატიოსნებას ჩაღის ფასი აქვს, ახლა, როცა ახალი მეფის წყალობით ყველა ავადმყოფს და გონდაკარგულს გაათავისუფლებენ და მარკიზიც დღე-დღეზე სახლში დაბრუნდება, რისთვის გახდა საჭირო რენეს მონასტერში წასვლა? რენემ, ხომ ამდენი წელი შესწირა ლოდინს და ახლა სტოვებს ყველაფერს. არაფერი ესმის, გაუგებარია. დღეს, როცა ქვეყანას მაწანწალები მართავენ, აღფონსი ხომ მათ ფონზე უცოდველი კრავია? ფრო მეტიც, ქალბატონს ციხეში წერილი გაუგზავნია და პატიებას ითხოვს. პასუხმაც არ დააყოვნა, მარკიზმა მოიწერა – ყველაფერი კარგად იქნებაო. – ქალბატონი ქალიშვილს მარკიზის წერილს უწვდის. რა გულისამაჩუყებელია, რა კეთილშობილური საქციელი, მაგრამ რა უყოს ამდენ სიყალბეს, ტყუილს, რომელშიც იცხოვრა? რენეს ძალიან ბევრი შეკითხვა დაუგროვდა, მაგრამ პასუხი ვერ მიიღო. მას ძალიან ბევრი დრო დაუტოვეს ფიქრისთვის. ფიქრმა, კი ამ გზაზე დააყენა. მარკიზმა ციხიდან მისი უკანასკნელი ნაწარმოები გამოაგზავნა: „სათნოების უბედურება“. ორი დის თავგადასავალი, რომლებმაც მშობლები დაკარგეს და იძულებულნი არიან იხეტიალონ. უმცროს დას ჟუსტინას, სიწმინდისა და სათნოების მაგალითს, საშინელი უბედურება დაატყდება თავს, ხოლო მეორეს, უფროს ჯულიეტას – გარყვნილს და უზნეოს ღვთის წყალობა არ აკლია. საცოდავ ჟუსტინას ამცირებენ, კბილებს ამტვრევენ, თითებს აჭრიან და საბოლოოდ ეშაფოტზე აჰყავთ. მას მხსნელად თავისი ბილწი და მოვევლინება, მაგრამ არ იფიქროთ, რომ ბედმა გაუღიმა, ის მაინც იღუპება. რატომ? ნუთუ ასეთი საშინელი ქმნილება ბოროტება არ არის? მარკიზმა, ხომ რენეს სახე დახატა. თავისი რომანის დილეგში გამოამწყვდია. რენემ, რომელმაც მთელი ცხოვრება მეიღლის ერთგულებას შესწირა, ერთ მშვენიერ დღეს აღმოაჩინა, რომ მდაბიო რომანის გმირია. საცოდავი რენე! მას დასცინეს, მასხრად აიგდეს, საშინელი ზღაპრის გმირად აქციეს, რისთვის? მარკიზმა, ხომ ბოროტების ტაძარი აღმართა, მთა ბოროტების, ამ თიდან, კი მარადისობას შეეხო. ვინ იცის, იქნებ მისი გზა პირდაპირ სამოთხისკენ მიდის. აი, სწორედ ამისთვის გადაწყვიტა რენემ

მონასტერში წასვლა. პირისპირ უნდა დადგეს უფალთან ერთი მარტივი შეკითხვით: იქნებ ეს ყველაფერი ღვთის ნებაა, ერთი დიდი წარმოდგენა, ჩვენ კი ამ ზღაპრის საბრალო გმირები? ამ დროს კარს აჯანყებულები მოადგნენ და ღამის შემოანგრიონ. შარლოტა შემორბის. – მარკიზი დაბრუნდა, მარკიზ დე სადი, ისეთი შეცვლილია მაწანწალას დამსგავსებით. რას გადაწყვეტს რენე, შემოუშვებს? ალბათ არა, მას თავისი გზა უკვე არჩეული აქვს. მონასტერში მიდის, რომ საშუალება ჰქონდეს პირისპირ დადგეს უფალთან. იქნებ ეს ზუსტად ის ნათელია, რომლისგანაც ბრძაველება ყველა მოკვდავი.

დასკვნა

თეატრალური ხელოვნება, რთული მოვლენაა, რომელიც სხვადასხვა, დამოუკიდებელ სფეროს აერთიანებს და საბოლოო ჯამში ერთ მთლიან სინთეზურ ხელოვნებად წარმოგვიდგება. ამასთან ერთად ის მხოლოდ მაყურებელთან თანაარსებობის შემთხვევაში იღებს თავის საბოლოო სახეს, ამიტომ მისი არსებობა საზოგადოებასთან განყენებულად წარმოუდგენელია.

თეატრი გამოხატავს კაცობრიობის არსებობის და ყოფიერების არსს. თეატრი არის მოდელი სამყაროსი ანუ “სამყარო მინიატურაში,” როგორც გალაქტიონი ამბობდა. ის ყოველთვის იყო და იქნება სარკე და ანარეკლი ცხოვრებისა, ამიტომაც მასში მიმდინარე ცვლილებები პირდაპირ არის დამოკიდებული იმ გარე მოვლენებთან, რაც ბუნებაში ხდება.

ცხოვრებისგან გადაღლილი საზოგადოება თავისი ძალების კონცენტრაციას და მობილიზებას მთლიანად პროფესიულ საქმიანობაში ახდენს და შრომისგან დაღლილი ცდილობს ცხოვრების დარჩენილი პერიოდი დასვენებისთვის და გართობისთვის გამოიყენოს, ამიტომ ის, ძირითად, გასართობ საშუალებად გარეგნულ, ხედვით სიამოვნებას უთმობს. მაყურებელი ხდება დამკვეთი და იმისათვის, რომ ჰარმონიაში ვიყოთ მაყურებელთან, ე.წ. მომხმარებელთან, ერთი მხრივ, უნდა დავაკმაყოფილოთ მისი მოთხოვნა, სურვილი ამისთვის კი უნდა ვიცოდეთ, თუ რა სურს მას. მეორე მხრივ, ეს პროდუქცია უნდა ვაქციოთ ხელოვნების ნიმუშად, რამეთუ ხელოვნება საზოგადოებასთან ურთიერთობაში წარმოადგენს ერთ საერთოს, მთლიანს და მისი უგულვებელყოფა ხელოვნების დაღუპვას ნიშნავს.

ყოველთვის იდგა საკითხი, უნდა უწევდეს თუ არა შემოქმედი ანგარიშს საზოგადოებას, თუ მხოლოდ ხელოვნებისთვის ქმნიდეს. ეს საკითხი ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო და მხოლოდ მოდერნის

ეპოქამ გააკეთა არჩევანი და აირჩია ხელოვნება ხელოვნებისთვის. ამან კი ხელოვნების საზოგადოებისგან გათიშვა გამოიწვია და ფაქტობრივად, ასეთი ხელოვნება განწირული აღმოჩნდა. პოსტმოდერნი, მეორე უკიდურესობაში ჩავარდა. მან საერთოდ მოშალა საზღვრები, ყველაფერი ერთ საერთო ქვაბში მოაქცია, - ძველიც და ახალიც. სხვადასხვა ნაციონალური მოვლენები, პოპ კულტურა. მას აქვს თავისი დადებითიც და უარყოფითიც. ერთი მხრივ, გაიზარდა არჩევანი, მეორე მხრივ, ამან გამოიწვია ორიენტირის დაკარგვა.

პრობლემა, რომელიც ამ მოვლენას ახლავს ის არის, რომ იმდენად გაიჟღინთა კომერციული მასკულტურით, რომ სახეუბა “კულტურული კრიზისი”, რაც ნიშნავს, რომ შემოქმედებითი პროცესი მორღვეულია და სადავო ხდება საკითხი საერთოდ შესაძლებელია, თუ არა ამ პროცესის აღდგენა. ეს დამოკიდებულია მასზე, ვინც ქმნის პროდუქციას, თუ პუბლიკაზე, ვინც ითხოვს და იღებს ამ პროდუქციას. შესაძლებელია, თუ არა ამის აღდგენა საზოგადოებაზე ძალადობის გარეშე, ნებაყოფლობით?

90-იან წლებში გაჩნდა შეგრძნება, რომ პოსტმოდერნიზმმა ამოწურა თავისი შესაძლებლობები. ირონიულობა ძირითადად მიმართული იყო არა მის საწყის ფასეულობებზე, არამედ თვით პოსტმოდერნიზმზე [53] ეს კი პოსტმოდერნის დასასრულს მოასწავებდა. მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნი ჯერ კიდევ განაგრძობს არსებობას. ჩ.ჯენკსმა ამას “მესამე ძალა” უწოდა და ივარაუდა, რომ პოსტმოდერნიზმი ისევ განაგრძობს თავის არსებობას, რადგან ბრძოლა ძველსა და თანამედროვეს შორის, კლასიკასა და მოდერნს შორის ძალიან მომგებიანი გამოდგა.

რამდენიმე წლის წინ ალექსანდრე ბრენერმა, როგორც თანამედროვე ხელოვნების წარმომადგენელმა და რადიკალმა შიმშილობა გამოაცხადა. მის მოთხოვნაში ერთერთი მნიშვნელოვანი იყო პოსტმოდერნის გაუქმება. პურიტანმა, კი შვევით ამოისუნთქა და განაცხადა, რომ “ მოგილოცავთ, დასრულდა პოსტმოდერნის

ეპოქა და დაიწყო მშვიდი ცხოვრების ეპოქა, რომელიც ყველაფერს თავის ადგილზე დააყენებს”. აქა-იქ, შიგადაშიგ გაისმის მტკიცება იმის შესახებ, რომ მართლაც დიდი ხანა დასრულდა და ჩვენ ვცხოვრობთ ახალ კულტურულ ეპოქაში, მაგრამ ფორმულირება იმისა, თუ რას მოიცავს ახალი ეპოქა და რას გვიმზადებს ის, ალბათ ცოტა ნაადრევია და მაინც, რა იქნება შემდეგ? ეს შეკითხვა ლოგიკურია. რა თქმა უნდა უკან დასაბრუნებელი გზა მოჭრილია, არც პოსტმოდერნიზმის დახურვა და დამთავრებაა ადვილი, როგორც პროდუქტისა, რომელმაც არ გაამართლა. მისი დამთავრება, ალბათ ერთი მხრივ, ნიშნავს იმ დარღვეული ქრონოლოგიის და სტრატეგიის აღდგენას და დალაგებას, რომელიც მანამდე ხელოვნებაში ლოგიკურად ვითარდებოდა.

ჩვენ ვიმყოფებით ქაოსის ეპოქაში და ქაოსი ყოველთვის დალაგებას მოითხოვს. ასეა თუ ისე კონფლიქტი გარდაუვალია. დასრულდა XX საუკუნე. ყოველგვარი ექსპერიმენტი ჩატარებულია. შეიძლება ითქვას, რომ მოხდა კულტურული აფეთქება, რომელიც იყო ლოგიკური დასასრული ყველაფრისა. ახლა, კი აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა რომ დაველოდოთ რა იქნება შემდეგ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- [1] მ.დუბოროაშვილი საზღვარგარეთის კინოს ისტორია//ლექციის კურსი გვ.233
- [2] იქვე. გვ. 243
- [3] Бодрийяр Ж. Транспаранс зла // Горизонты культуры. СПб., 1992.
- [4] ჯეიმისონი ფ.,პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება// ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხები. XI(2/97).გვ.54
- [5] იხ. :ველში ვ.,”პოსტმოდერნი”. ერთი სადავო ცნების გენეოლოგია და მნიშვნელობა//1992№1გვ109-136
- [6] გიდენსი ე., მოდერნიტის შედეგები// ახალი პოსტინდუსტრიალური ტალღა დასავლეთში. ანთოლოგია. 1999 გვ.109
- [7] Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., Алетейя. С. 144.
- [8] იხ. ჟ.-ფ. ლიოტარი პასუხი კითვაზე: რა არის პოსტმოდერნი1994 გვ.320
- [9] იხ.: ჟ.ფ. ლიოტარი შენიშვნები “პოსტ”-ის გაგებაზე//საზღვარგარეთის ლიტერატურა1994 გვ58
- [10] იქვე.გვ56-59
- [11] Страда В. Модернизация и постмодерность // Академические тетради. № 2. С. 34
- [12] იხ. : ჟ.ფ. ლიოტარი შენიშვნები “პოსტ”-ის გაგებაზე//საზღვარგარეთის ლიტერატურა1994№1 გვ56-59
- [13]ჟ.ბოდრიარი სახეთა ბოროტი დემონი//კინოხელოვნება1992№10
- [14]] Эко У. Остров Накануне // Иностранная литература. 1999. № 2, 3.
- [15]. Магрис Клаудио. Кто это там, на той стороне? 1996. С. 6
- [16] Бодрийяр Ж. Транспаранс зла // Горизонты культуры. СПб., 1992. С. 235.
- [17] იხ. : ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური აღდგენის ეპოქაში. კინომცოდნეთა ჩანაწერები1989 გამოც.2 გვ.151-173

- [18] Эко У. Под Сетью // Искусство кино. 1997. № 9. С. 133–137;
- [19] რ.ბარტი სიამოვნება ტექსტიდან//რჩეული ნაშრომები სემიოტიკა პოეტიკა.1994. გვ.462-518
- [20] . ჟ.-ფ. ლიოტარი პასუხი კითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნი1994 გვ.323
- [21]იხ. ვეველში “პოსტმოდერნი”. ერთი სადავი ცნების გენეოლოგია და მნიშვნელობა1992 №1
- [22] Бодрийяр Ж. Трансэстетика // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». 1995. № 26.
- [23] Бодрийяр Ж. Транспаранс зла // Горизонты культуры. СПб., 1992. С. 235.
- [24] Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч. в 2-х т., М., Мысль. 1990. Т. 1. С. 357.
- [25] Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995
- [26] Джеймисон Ф. Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. Минск.«Красико» — принт. 1996. С. 6-31.
- [27] См.: Постмодернизм и культура (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 5.
- [28] Бодрийяр Ж. Трансэстетика // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». 1995. № 26.
- [29] Деррида Ж. Позитивы. Киев, Д. Л. 1996. С. 47.
- [30] უ. ეკო თანამედროვე ესთეტიკის განვითარების პრობლემები თარგმანების და რეფერატების კრებული., 1976. . გვ 22.
- [31] იქვე. გვ. 26.
- [32] См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., Петрополис. 1998
- [33] ჟ.დელეზი და ფ.გვატარი // რა არის ფილოსოფია?
- [34] ჟ.დელეზი და ფ.გვატარი //პოსტმოდერნისტული ეპოქის ფილოსოფია 1996. გვ. 6-31
- [35] В,Максимов. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто// ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ АНТОНЕНА АРТО
- [36]. Арто А. Театр и его Двойник. Фрагменты из книги // Театр. 1991. № 6.

- [37].. Арто А. Театр и его двойник. М.: ГИТИС, 1993.
- [38] Цит. по: Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС. 1992. С. 239.
- [39] Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., Прогресс. 1986. С. 136.
- [40] ხ.ისაგვი // როგორც ყოველთვის ავანგარდზე; ფრანგული თეატრალური ავანგარდი. 1992. ვ.10
- [41] იხ. : ჟ.ფ. ლიოტარი ამადლებული და ავანგარდი//მეტაფიზიკური გამოკვლევა გამოცემა 4 1997
- [42] См.: Колесников А.С. Постмодернизм Мориса Бланшо // Проблемы интеграции философских культур в свете компаративистского подхода. СПб., 1995. С. 16–22.
- [43] Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 194.
- [44] Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Указ. соч. С. 346–347.
- [45] Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995. № 5. С. 30–37.
- [46] Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3
- [47] მ.კალანდარიშვილი “მოდერნიზმი ქართულ თეატრში” თბილისი 2007 გვ. 27
- [48] ვ.კიკნაძე “ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები”, თბილისი 1982 გვ.9-12.
- [49] იქვე გვ.13
- [50] მ.კალანდარიშვილი “მოდერნიზმი ქართულ თეატრში” თბილისი 2007 გვ. 32
- [51] მ. თუმანიშვილი “ახლა კი ფარდა” არადანი 1998 გვ.126
- [52] ჟ.-ფ. ლიოტარი პასუხი კითვაზე: რა არის პოსტმოდერნი 1994
- [53] Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993

[54] უ. ეკო თანამედროვე ესთეტიკის განვითარების პრობლემები თარგმანების და რეფერატების კრებული., 1997. . გვ 48-73.

[55]გ. Маркузе. Одномерный человек // Исследование идеологии развитого индустриального общества

[56] Фромм, Эрих Зелигманн. Психоаналитическая характерология и ее значение для социальной психологии

[57] *Фромм, Эрих Зелигманн.* Человек для самого себя. Исследование психологических проблем этики

[58]გ. Маркузе. Одномерный человек // Исследование идеологии развитого индустриального общества