

მარინე (მაკა) ვასაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

რეზიუმე

საქართველოში **აბსურდის თეატრით**, თუ სხვა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი მიმდინარეობებით - **პოსტდრამატურგია**, ახალი ტექსტუალობები, სახეში მოხლილი დრამატურგია და ასე შემდეგ - დაინტერესება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან იწყება. საბჭოთა კავშირში შემავალ რესპუბლიკებში, ფაქტობრივად, აკრძალული იყო და არ იდგმებოდა არც ეგზისტენციალისტი, არც აბსურდისტი და, მით უმეტეს, არც მოგვიანებით შექმნილი მიმდინარეობების წარმომადგენელთა პიესები. დამოუკიდებლობის პერიოდიდან მოყოლებული, საქართველოში არა მხოლოდ იდგმება **ანტიდრამას** მიკუთვნებული პიესები, არამედ ახალი თაობის ქართველი დრამატურგები პიესების წერისას იყენებენ აბსურდსა თუ სხვა მიმდინარეობებისთვის დამახასიათებელ ხერხებს.

უახლეს ქართულ თეატრში სხვადასხვა თაობის რეჟი-

სორები ინტენსიურად დგამენ აბსურდისტ დრამატურგთა ნაწარმოებებს. წინამდებარე სტატიის მიზანია შევეცადო, დავადგინო: თუ რატომ იდგმება დღეს ასე ხშირად ქართულ თეატრში აბსურდის თეატრის წარმომადგენელთა პიესები მაშინ, როცა ეგრეთ წოდებულმა **აბსურდის თეატრმა** დეკადანსი 60-იანი წლების ბოლოსკენ განიცადა, ზოგი მისი ინოვაცია შთაინთქა თეატრის ძირითად მიმართულებაში (თუმცა, მზად იყო შემდგომი ექსპერიმენტებისთვის), ზოგიერთმა ავტორმა მონახა ახალი მიმართულება, ხოლო სხვებმა გააგრძელეს იმავე ამპლუაში ყოფნა.

დასმული პრობლემის გასაანალიზებლად ბოლო ხუთ წელიწადში ქართული თეატრის ფიცარნაგებზე განხორციელებულ რამდენიმე წარმოდგენას განვიხილავ, კერძოდ კი: ახალგაზრდა რეჟისორის, საბა ასლამაზიშვილის დადგმულ ედვარდ ოლბის „ზოოპარკის ისტორიას“ (2019), სემუელ ბეკეტის რობერტ

სტურუსეულ „თამაშის დასასრულს“ (2020), ისევე სემუელ ბეკეტის „ო, ეს ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას ინტერპრეტაციით (2022) და ზურა გეწადის სპექტაკლს ეჟენ იონესკოს „მარტორქებს“ (2023).

ვფიქრობ, გაანალიზებული სპექტაკლები უპასუხებს ჩემ მიერ დასმულ კითხვას. დასკვნის სახით კი ვიტყვი, რომ აბსურდისტ დრამატურგთა პიესებში ასახული პრობლემატიკა დღესაც ძალიან აქტუალურია არამარტო საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

დღეს დედამიწის მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი ომშია ჩართული. ძალაუფლების მოსაპოვებლად სხვადასხვა სახელმწიფო ან შიდა ომებს აწარმოებს, ან სხვა სახელმწიფოებს ებრძვის პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ზეგავლენის,

ტერიტორიული გაფართოების, სასარგებლო წიაღისეულზე ხელმისაწვდომობის და კიდევ უფრო გამდიდრების მიზნით. დღეს, 21-ე საუკუნეში, ისევე არსებობს ძალადობა, ჩაგვრა, დისკრიმინაცია, მონობა, სეპარატიზმი, გენდერული უთანასწორობა; დღეს ისევე არსებობს რელიგიური ფანატიზმი, პოლიტიკურ პირთა ფეტიშიზაცია, კერპების შექმნა ან/და „კერპთაყვანისმცემლობა“; ისევე არსებობს მონური ფსიქოლოგია, მასობრივი ისტერიები და ასე შემდეგ; დღეს მთავროვნე ინტელექტუალი ისევე მარტოსულად, გაუცხოებულად, „მტრულ სამყაროში“ გადმოგდებულად გრძნობს თავს; ადამიანი ისევე ეძიებს ჭეშმარიტი არსებობის საზრისს; დღეს, ადამიანს ისევე აქვს სამყაროს აბსურდულობის განცდა.

აბსურდის თეატრის პრობლემატიკა უახლეს ქართულ თეატრში

საკვანძო სიტყვები: თეატრი, აბსურდი, ინტერპრეტაცია, კონცეფცია,
რეჟისორი, სპექტაკლი

*„ჩემს ცხოვრებაში არაერთხელ გამოაცა მკვეთრმა ცვლილებებმა,
ადამიანები მუდმივად იწყებენ ახალი რწმენის აღიარებას.
ფილოსოფოსები და ჟურნალისტები, ჭეშმარიტად ისტორიულ
მომენტებზე იწყებენ საუბარს,
რეალურად კი აზროვნების თანდათანობითი მუტაციის წინაშე
ვდგებით,
როცა ადამიანები წყვეტენ შენი აზრის გამიარებას, როცა მათთან
შეთანხმება შეუძლებელია,
რჩება შთაბეჭდილება თითქოს ურჩხულებს ელაპარაკები“.*

ეჟენ იონესკო

მარტინ ესლინის¹ სახელდებული აბსურდის თეატრი და დრამა-ტურგია, რომელსაც ასევე უწოდებენ პარადოქსის თეატრს, ანტიდრამას, მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ჩნდება ჯერ ევროპაში, მოგვიანებით კი აშშ-ის სათეატრო სივრცეში. დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1950 წელი, როდესაც პარიზში რუმინული წარმოშობის ფრანგი დრამატურგის, ეჟენ იონესკოს „მელოტი მომღერალი ქალი“ (ზოგიერთ თარგმანში „ქაჩალი მომღერალი ქალი“), პირველად დაიდგა სცენაზე. ომით და ომის შემდგომი პერიოდით გამოწვეული იმედგაცრუება, ნიჰილიზმი, არსებობის აბსურდულობის მსოფლადქმა აისახა ამ მიმდინარეობის ქვეშ მოაზრებულ შემოქმედთა დრამატურგიულ ნაწარმოებებში. ეგრეთ წოდებულმა აბსურდისტებმა რადიკალურად შეცვალეს პიესის დრამატურგიული სტრუქტურა, ფორმა - პიესას აღარ აქვს სიუჟეტი, მოქმედებისა თუ პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური განვითარება, კონკრეტული დასაწყისი და ფინალი, დიალოგებს კი, შეიძლება ვუწოდოთ „უაზრო“ ვერბალური ნაკადი, რემარკებს, პაუზებსა და სიჩუმეს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. აბსურდის

¹ მარტინ ესლინი (Martin Julius Esslin, 1918 -2002) წარმოშობით უნგრელი, ინგლისელი პროდიუსერი, დრამატურგი, ჟურნალისტი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი, პროფესორი.

თეატრი, ანტიდრამა, თუ პარადოქსის თეატრი, გამსჭვალულია მსოფლიოს უსაზრისო ეგზისტენციალური აღქმით. არსებობის „პარადოქსულობის“, „აბსურდულობის“ გამოხატვის მცდელობისას მიმართავენ სახეობრივი მეტაფორის გამოყენების გამოცდილებას და ქმნიან ტექსტობრივი მასალის ნათელ მაგალითს. ეგზისტენციალისტებისგან განსხვავებით, ისინი უარყოფენ ფილოსოფიასა და იდეოლოგიას (თუმცა, მეტ-ნაკლები დოზით, მაინც არსებობს მათ ნაწარმოებებში) და თავიანთ თეატრს „ანტიმისტიკურს“, „ანტიიდეოლოგიურს“, „ანტი-რეალისტურს“ უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ აბსურდის დრამატურგიაში არსებული ძირითადი პოსტულატები აბსურდის თეატრს სწორედ ეგზისტენციალისტებისგან აქვს ნასესხები: ადამიანის იზოლირება გარე სამყაროსგან, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და „ჩაკეტილობა“, არაკომუნიკაბელურობა, ადამიანებს შორის ურთიერთობის შეუძლებლობა, აქტიური ქმედებების უშინაარსობა, ბოროტების დაუმარცხებლობა, ადამიანის მიერ დასახული მიზნის მიუღწევადობა.

აბსურდის თეატრში ჩანს გავლენა კომიკური ტრადიციების, რომლებიც მომდინარეობენ ისეთი წყაროებიდან, როგორებიცაა კომედია დელ არტე, ვოდევილები და მიუზიკლები, მიმებისა და აკრობატულ თეატრთან ერთად. ამავე დროს, აშკარაა ექსპრესიონისტული, სიურრეალისტური, ეგზისტენციალისტური სკოლების იდეების და ფრანც კაფკას გავლენაც. თავდაპირველად, როცა **აბსურდისტებმა თეატრალური ჩვეულებების აბსურდ აგდება, დაცინვა დაიწყეს, საზოგადოება შოკში ჩააგდეს, მაგრამ, ამავე დროს, პოპულარობა მოიპოვეს.**

მარტინ ესლინი თავის წიგნში „აბსურდის თეატრი“ წერს, რომ ეს დრამატურგები არ უნდა მოვიაზროთ ერთი რომელიმე მიმართულების, სკოლის წარმომადგენლებად. მათ გამოიყენეს ყველა ჟანრი, ფორმა თუ ხერხი, რაც დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში არსებობდა და შექმნეს აბსოლუტურად განსხვავებული და ორიგინალური მიმდინარეობა. ამ ტერმინის ქვეშ მოაზრებულ დრამატურგებს აერთიანებთ ყოფიერების, არსებობისა და ისტორიის თავისებური, მათეული აღქმა. „შეკითხვაზე თქვენ „აბსურდის თეატრს“ მიეკუთვნებითო, განრისხებულები გიპასუხებენ, რომ არა, და მართლებიც იქნებიან. ვინაიდან, თითოეული მათგანი სა-

კუთარი მსოფლალქმის გამოხატვის ფორმებს ეძებს“.¹

საქართველოში **აბსურდის თეატრით**, თუ სხვა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი მიმდინარეობებით - **პოსტდრამატურგია**, ახალი ტექსტუალობები, სახეში მოხლილი დრამატურგია და ასე შემდეგ - დაინტერესება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან იწყება. ეგრეთ წოდებული **აბსურდის თეატრის** დრამატურგებიდან ყველაზე ხშირად იდგმება: ეჟენ იონესკოს, სემუელ ბეკეტის, ედვარდ ოლბის პიესები. ეს, რა თქმა უნდა, განაპირობა საბჭოთა ცენზურის არსებობამ. საბჭოთა კავშირში შემაგალ რესპუბლიკებში, ფაქტობრივად, აკრძალული იყო ეგზისტენციალური, აბსურდის თეატრის და, მით უმეტეს, არც მოგვიანებით შექმნილი მიმდინარეობების წარმომადგენელთა პიესები. დამოუკიდებლობის პერიოდიდან მოყოლებული, საქართველოში არა მხოლოდ იდგმება **ანტიდრამას** მიკუთვნებული პიესები, არამედ ახალი თაობის ქართველი დრამატურგები პიესების წერისას იყენებენ აბსურდის თუ სხვა მიმდინარეობებისთვის დამახასიათებელ ხერხებს.

უახლეს ქართულ თეატრში სხვადასხვა თაობის რეჟისორები ინტენსიურად დგამენ აბსურდის დრამატურგთა ნაწარმოებებს. ზემოთ ჩამოთვლილი ბეკეტის, იონესკოს და ოლბის გარდა, სხვა დრამატურგებსაც მიმართეს. მაგალითად, **სამეფო უბნის თეატრში** დაიდგა ჟან ჟენეს „მოახლეები“. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სათეატრო სივრცეში ნიკა (ნიკოლოზ) თავაძე პირველი იყო, რომელმაც სცენაზე ამ სკანდალური ბიოგრაფიის უნიჭიერესი, თავისებური, მემამოხე სულის ავტორის პიესა განახორციელა. აქვე აღვნიშნავ, ბოლო წლებში სეზონი ისე არ ჩაივლის, რომ ბეკეტის, იონესკოს, ოლბის პიესები არ დაიდგას.

წინამდებარე სტატიაში შევეცდები დავადგინო: თუ რატომ იდგმება დღეს ასე ხშირად ქართულ თეატრში აბსურდის თეატრის წარმომადგენელთა პიესები, მაშინ როცა ეგრეთ წოდებულმა **აბსურდის თეატრმა** დეკადანსი 60-იანი წლების ბოლოსკენ განიცადა, ზოგი მისი ინოვაცია შთაინთქა თეატრის ძირითად მიმართულებებში (თუმცა, მზად იყო შემდგომი ექსპერიმენტებისთვის), ზოგიერთმა ავტორმა მონახა ახალი მიმართულება, ხოლო სხვებმა გააგრძელეს იმავე ამპლუაში ყოფნა.

¹ Эсслин, Театр, 2010, ст. 4-6. (სტატიაში მოყვანილი ნათარგმნი ციტატები ეკუთვნის ავტორს, მაკა ვასაძეს).

ბევით უკვე აღვნიშნე, რომ უახლესი ქართული სადადგმო ხელოვნების ისტორიაში აბსურდის დრამატურგიით დაინტერესება ძალიან გაიზარდა. დავასახელებ 21-ე საუკუნეში სხვადასხვა თაობის რეჟისორის მიერ შექმნილ სპექტაკლებს: რობერტ სტურუა - „გოდოს მოლოდინში“ (სემუელ ბეკეტი, რუსთაველის ეროვნული თეატრი, 2002), ზურაბ გეწაძე - „მელოტი მომღერალი ქალი“ (ეჟენ იონესკო, თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი, 2007), ნიკოლოზ თავაძე - „მოახლეები“ (ჟან ჟენე, სამეფო უბნის თეატრი, 2015), კოკო როინიშვილი - „ორთა ბოდვა“ (ეჟენ იონესკო, მოზარდმაცურებელთა თეატრი, 2020), გუგა ბერეკაშვილი - „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ (ეჟენ იონესკო, სანდრო მრეველიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი, 2024) და სხვა. ყველა დადგმა მეტ-ნაკლებად საინტერესოა, მაგრამ დასმული პრობლემის გასაანალიზებლად ბოლო ხუთ წელიწადში ქართული თეატრის ფიცარნაგებზე განხორციელებულ რამდენიმე წარმოდგენას განვიხილავ, კერძოდ კი: ახალგაზრდა რეჟისორის, საბა ასლამაზიშვილის დადგმულ ედვარდ ოლბის „ზოოპარკის ისტორიას“ (2019), სემუელ ბეკეტის რობერტ სტურუასეულ „თამაშის დასასრულს“ (2020), ისევ სემუელ ბეკეტის „ო, ეს ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას ინტერპრეტაციით (2022) და ზურა გეწაძის სპექტაკლს ეჟენ იონესკოს „მარტორქებს“ (2023).

მე-19 საუკუნის ბოლოდან დაწყებულმა ტექნოლოგიურმა პროგრესმა კაცობრიობას, სიკეთესთან ერთად, ბევრი „უბედურება“ მოუტანა, ამის შესახებ თავიანთი შემოქმედებით ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ექსპრესიონისტები (ტექნოკრატის გაშმაგებული მოწინააღმდეგენი) გვაფრთხილებდნენ - ადამიანებში დაისადგურებს უკიდურესი მარტოსულობა, გაუცხოება და ასე შემდეგ. უკვე აღვნიშნე, რომ აბსურდის დრამატურგია მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ იბადება. იმ პერიოდისთვის კაცობრიობას გამოვლილი ჰქონდა ორი მსოფლიო ომი, ადამიანთა ხოცვა-ჟლეტა, ეკონომიკური გაჭირვება, შიმშილი, ავადმყოფობები და, რაც მთავარია, სულიერი კრიზისი - მომავლის რწმენის უიმედობა. სწორედ არსებულმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა პრობლემებმა შვა მიმდინარეობა აბსურდის თეატრი. ინტელექტუალებმა, ფილოსოფოსებმა, მწერლებმა ხელოვნების მოღვაწეებმა დაიწყეს მსოფლალქმის გადაფასება. პირანდელოსთან თუ ეგზისტენცია-

ლისტებთან არსებული გაუცხოების (სხვებთან, საკუთარ თავთან, სამყაროსთან), ადამიანის არსებობის პრობლემა აბსურდისტებთან უკიდურეს ნიჰილიზმში გადაიზარდა და, თუკი ეგზისტენციალისტები პიროვნებას არჩევანისა და აქტის გაკეთების საშუალებას აძლევდნენ, აბსურდისტებმა ადამიანის სიცოცხლე და არსებობა აბსოლუტურ უაზრობად მიიჩნიეს.

აშშ-ში აბსურდის თეატრი 1970-იანი წლებიდან მკვიდრდება, რასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. მათ შორის ერთ-ერთი იყო ის, რომ I და II მსოფლიო ომებმა აბსურდის თეატრის უმთავრესი პრობლემები - საკუთარ თავში დაურწმუნებლობა, განხიზვლა - ამერიკელებს არ მოუტანა. ამისდა მიუხედავად, იყვნენ დრამატურგები, ვისმაც ევროპულმა აბსურდის თეატრმა გავლენა იქონია. ერთ-ერთი მათგანი ედვარდ ოლბია (1928-2016). ოლბი აღიარებდა იონესკოს, ჟენეს, ბეკეტის გავლენას, მაგრამ, სხვა აბსურდისტების მსგავსად, უარყოფდა ამ მიმდინარეობისადმი მიკუთვნებულობას. ზოგადად, ოლბის შემოქმედება სამ პერიოდად იყოფა. პირველ პერიოდში იგი ერთაქტიან პიესებს წერდა, როგორებიცაა „ზოოპარკის ისტორია“ (The Zoo Story 1958), „ქვიშის ყუთი“ (The Sandbox 1959) „ამერიკული ოცნება“ (The American Dream 1961) და სხვა. მკვლევართა აზრით, ოლბის სწორედ ერთაქტიან პიესებში აქვს გამოყენებული აბსურდის თეატრის ხერხები.¹ 2004 წელს (44 წლის შემდეგ) ოლბი უბრუნდება „ზოოპარკის ისტორიას“ და წერს ორაქტიან პიესას - I მოქმედებაა „ზოოპარკის ისტორია“, ხოლო II - „პიტერი და ჯერი“, რომელსაც 2009-ში „სახლი ზოოპარკში“ (Home at the Zoo) უწოდა.²

მკვლევრები ოლბის ადრეულ ნაწარმოებებს გაამერიკელებულ აბსურდის თეატრს უწოდებენ, მაგრამ აღნიშნავენ, რომ „ამერიკანიზაცია“ ოსტატის მიერაა გაკეთებული. „ზოოპარკის ისტორია“, აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი, ადამიანის არსებობის საზრისის ძიებაზეა. აქაც უმთავრესი პრობლემაა ადამიანის მარტოსულობა, გაუცხოება სხვებთან, საკუთარ თავთან.

¹ ოლბის 1966 წელს დაწერილი „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“ (რომელიც წარდგენილი იყო პულიტცერის პრემიაზე, მაგრამ ავტორის ჰომოსექსუალიზმის გამო არ მისცეს) დღემდე მიიჩნევა ოლბის საუკეთესო ნაწარმოებად (მაიკ ნიკოლსმა სადებიუტო ფილმიც გადაიღო ელიზაბეთ ტეილორისა და რიჩარდ ბარტონის მონაწილეობით და რამდენიმე ოსკარი მოიპოვა).

² ვასაძე, ედვარდ, 2020, გვ. 274-280.

დრამატურგი სოციოკულტურულ პრობლემებს ადამიანის მიერ ცხოვრების საზრისის ძიების პრიზმაში ასახავს. ოლბის მომდევნო თაობის დრამატურგები, მათ შორის, პაულა ფოგელი (Paula Vogel), მიიჩნევენ, რომ ოლბის პირობითობა, მკვეთრი, მწვავე დიალოგები გეხმარება ომისშემდგომი, 60-იანი წლების ამერიკული თეატრის გადააზრებაში. მკვლევართა აზრით, ოლბის დრამატურგია თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობის **გამოცდაა**.

2019 წელს ახალგაზრდა რეჟისორმა, საბა ასლამაზიშვილმა მესხეთის თეატრში „ზოპარკის ისტორია“ დადგა. იმ პერიოდისთვის ამავე პიესის მიხედვით განხორციელებული რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი უკვე არსებობდა ქართული თეატრების ფიცარნაგებზე. რით იყო გამორჩეული ან/და ორიგინალური თითქმის ახალბედა რეჟისორის ინტერპრეტაცია?

რეჟისორმა დადგმისას პოლისტილისტური მეთოდი გამოიყენა და აბსურდის თეატრის ხერხებთან გააერთიანა სხვა სათეატრო მიმდინარეობათა ფორმები. სპექტაკლის ყურებისას ამოიცნობდით დოკუმენტურ-ინტერაქტიურ, ნატურალისტურ, რეალისტურ, ექსპრესიონისტულ, ეგზისტენციალურ, ეპიკურ თუ არაეპიკურ თეატრის ხერხებს. შექსპირის ცნობილი სენტენცია - მთელი სამყარო თეატრია - ყველა ამ მიმდინარეობის გამაერთიანებლად გამოიყენა, თუმცა, ამაში ირონიაც ჩადო. თამაში თამაშში, თეატრალური პირობითობა, როდის დამთავრდება ეს ყველაფერი? სვამენ კითხვას სპექტაკლში ანდრია ვაჭრიძის „პიტერი“ და ლექსო ჩემიას „ჯერი“. როდის იქნება რეალური ცხოვრება და თეატრი გაერთიანებული? რეჟისორმა თავად გასცა დადგმაში დასმულ კითხვას პასუხი - არასდროს, ვინაიდან თეატრი თავისი არსით პირობითი ხელოვნებაა. თეატრი ასახავს ცხოვრებას და ამ ასახვისას თამაშის სხვადასხვა ხერხს იყენებს.

საბა ასლამაზიშვილი ოლბის პიესის ასმათ ბეშიძის თარგმანს დაეყრდნო და ოლბისეული ტექსტი თითქმის უცვლელად დატოვა, მხოლოდ მცირედი ცვლილებები საკუთარი ინტერპრეტაციით კონცეფციის ნათლად წარმოსაჩინად შეიტანა. აბსურდულ პიესებში რემარკებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ, რეჟისორმა ესეც გაითვალისწინა და თითქმის ყველაფერი უცვლელად დამოიტანა სცენაზე. სათამაშო სივრცედ კი არა მარტო სცენა, არამედ მაყურებელთა დარბაზიც გამოიყენა.

სპექტაკლში პიტერი და ჯერი ოლბის პერსონაჟებზე უფრო ახალგაზრდები იყვნენ და რეჟისორის ინტერპრეტაციით ორივე მსახიობი არა მარტო პერსონაჟებად, არამედ მთხრობელებადაც გვევლინებოდნენ. დარბაზში ლილინ-ლილინით შემოსული მსახიობები სპექტაკლის დასაწყისიდანვე შედიოდნენ მაყურებელთან ინტერაქციაში, ესალმებოდნენ ხელს ართმევდნენ, მოიკითხავდნენ, მერე სცენაზე ადიოდნენ, იქვე იცვლიდნენ კოსტიუმებს და პერსონაჟებად - პიტერად და ჯერად - გარდაიქმნებოდნენ. ეგრეთ წოდებული როლში შესვლა და გამოსვლა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხორციელდებოდა.¹

რეჟისორმა და მსახიობებმა პიესაში არსებულ ჰომოსექსუალიზმის თემა უფრო გაამძაფრეს და წინა პლანზე წამოსწიეს. ფინალისკენ პიესაში ჯერი უღუტუნებდა პიტერს, რომელიც თითქმის ისტერიკაში ვარდებოდა. სპექტაკლში ჯერი ეხუტებოდა პიტერს ერთმანეთისადმი სექსუალური ლტოლვის მინიშნებებით. ანდრია ვაჭრიძის პიტერში ორმაგი გრძნობა აღიქმებოდა - ჯერისადმი ქვეცნობიერი ლტოლვა და გაღიზიანება, ჰომოსექსუალური მიდრეკილების გაცნობიერებისას კი - ისტერიკაში ჩავარდნა. პიტერი და ჯერი მაყურებელს ყველაზე ინტიმურ, პიროვნულ განცდებსა თუ ფიქრებზე ესაუბრებოდნენ და თანდათანობით დარბაზის თითოეულ წევრს ამბის მონაწილე-გამზიარებლად აქცევდნენ. პრობლემები, რომლებიც 60-იან წლებში აწუხებდა ოლბის, თანამედროვეობაშიც უკიდურესად აქტუალურია: განსხვავებულის მიუღებლობა, ფარისევლობა, მიუტევებლობა, სოციუმთან შეუთავსებლობა, გაუცხოება, მარტოსულობა, ცხოვრების არსის, სიყვარულის ძიება - საკითხები დღესაც უმწვავესია. რეჟისორის კონცეფციით მაყურებელი პიტერის და ჯერის ამბის არა მარტო თვალის მადევნებელი, მოწმე, არამედ უშუალო მონაწილე და თანამზიარი ხდებოდა.

სპექტაკლში პიტერს და ჯერის, პიესისგან განსხვავებით, რამდენჯერმე ჰქონდათ თვითმკვლელობის მცდელობა - ფანჯრიდან ხტებოდნენ, შემდეგ ბრუნდებოდნენ სცენაზე და აგრძელებდნენ თამაშს. ფინალში, კი როდესაც ჯერიმ საწადელს მიაღწია, პიტერი გამოიყვანა წყობიდან და ამ უკანასკნელი შემთხვევით, მაგ-

¹ ამ ხერხს XX საუკუნის 20-იან წლებში გერმანიაში (და არა მარტო) ნატურალისტური თუ ექსპრესიონისტული თეატრის წარმომადგენლები იყენებდნენ, მერე ბრეხტმა უფრო დახვეწა და გაუცხოების მეთოდი უწოდა.

რამ მაინც, დანა გაუყარა ჯერის, მან კი, ფიცარნაგზე გართხმულ-
მა, მკვდარი განასახიერა. პიტერი სრულ ისტერიკა-გაუგებრობაში
ვარდებოდა. 2-3 წუთის შემდეგ ჯერი ნელ-ნელა წამოდგა, წითელი
სითხით სავსე კონტეინერი ამოიღო უბიდან, მაყურებელს აჩვენა,
ლიღინით მივიდა ფანჯრისკენ, გამოალო, რაფაზე ავიდა, თითქოს
გადახტომას აპირებდა. რეჟისორმა და მსახიობებმა ღიად დატო-
ვეს პასუხი კითხვაზე, გადახტა თუ არა ჯერი ფანჯრიდან. მაყურე-
ბელს არჩევანს უტოვებენ ამბის გასაგრძელებლად და თითოეულ-
მა მათგანმა თავად უნდა გასცეს პასუხი და თავად უნდა განსაზღ-
ვროს, რას მოიმოქმედებდა ჯერი: გადახტებოდა თუ არა? ღირს კი
გადახტომა?

საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლი საინტერესოდ მთავრდება.
მაყურებლის წინაშე თავის დასაკვრელად პიტერი და ჯერი ხე-
ლი-ხელ ჩაკიდებულები ავანსცენაზე ფარდის ქვეშ დგანან. ფარდა
რამდენჯერმე იღება და იხურება, მსახიობები მუნჯი კინოს ხერხე-
ბის და „ჩახვეული ფირის“ ეფექტის გამოყენებით ერთსა და იმა-
ვე მოძრაობებს იმეორებენ, ილიმიან, თავს უკრავენ მაყურებელს
და ასე შემდეგ. ყველაფერი მეორდება, ყველაფერი ისევ თავიდან
იწყება. რეჟისორი მაყურებლისთვის დასაწყისიდან შეთავაზებუ-
ლი თამაშის პირობის ერთგული რჩება. საბა ასლამაზიშვილის ინ-
ტერპრეტირებული „ზოოპარკის ისტორიის“ კონცეფცია და მთავა-
რი სათქმელი, ზემოთქმულის გარდა, ისიცაა, რომ, სამწუხაროდ,
განგებამ ადამიანები სამყაროში ვიღაცის ხელით მართულ მარი-
ონეტებად მოგვაგვლინა. ადამიანები შევეგუეთ ამ უსამართლობას
და ვიქცით უსახურ, უსუსურ არსებებად, ყოველგვარი არსისა თუ
სიცოცხლის საზრისის გარეშე მყოფებად.

XXI საუკუნეში რუსთაველის ეროვნულ თეატრში მანქანა რო-
ბერტ სტურუამ ბეკეტის ორი პიესა დადგა - „გოდოს მოლოდი-
ნი“ 2002 წელს და „თამაშის დასასრული“ 2020 წლის დასაწყისში.
ვფიქრობ, „გოდოს მოლოდინი“ სტურუას შედეგრთა შორისაა. თა-
ვის დროზე ბევრმა ვერ გაიგო, ვერ აღიქვა, ზოგს მიაჩნდა, რომ ეს
ბეკეტი არაა, ზოგი ამბობდა - ორი მოქმედება არ დადგაო და ასე
შემდეგ. არადა, ეს იყო ბეკეტის ორიგინალური ინტერპრეტაცია,
დაუვიწყარი სპექტაკლი - ფორმის, ხერხების, შინაარსის, სარეჟი-
სორო ხედვის თვალსაზრისით, სადადგმო კონცეფციის ზუსტად გა-
მომხატველი სამსახიობო ოსტატობით. ზაზა პაპუაშვილის, ლევან

ბერიკაშვილის, ამირან ამირანაშვილისა და გოგა გველესიანის პერსონაჟი-ტიპაჟები - ესტრაგონი, ვლადიმირი, პოცო და ლაქი - სამსახიობო ოსტატობის უმაღლესი გამოხატულება გახლდათ.

ბეკეტის „თამაშის დასასრულიც“ სტურუასეული სათეატრო ენით, სტილისტიკით, ფორმით განხორციელებული წარმოდგენაა. რობერტ სტურუას ორიგინალური სათეატრო ენა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში არსებულ სტილთა შორის უნიკალური და განუმეორებელია...

რობერტ სტურუა პიესაზე მუშაობას ტექსტის ანალიზით, დამუშავებით, მონტაჟით იწყებს. ამავე პრინციპითაა დადგმული „თამაშის დასასრულიც“. პიესა ნინო კანტიძესთან ერთად თარგმნა, სასცენო ტექსტში რეჟისორმა ჩართო ნაწყვეტები „იოანეს გამოცხადებიდან“ (ბიბლიური), „გოდოს მოლოდინიდან“ და მისეული ფრაზებიც (ძალიან მცირედ) ჩაამატა. ამ კუპირების მიუხედავად, სტურუამ ბეკეტის ტექსტის რითმა, მუსიკალობა, რიტმული ჟღერადობა შეინარჩუნა. დადგმაში პიესისგან განსხვავებით, ერთი და იგივე ტექსტი, ერთი და იგივე ქმედება ისეთი სიხშირით არ მეორდება, როგორც ეს ბეკეტთანაა. სტურუამ უფრო გაამძაფრა ნაწარმოებში არსებული სულისშემძვრელი, გამოუვალი, დაუსრულებლობის გრძნობის აღმძვრელი გარემოება, აპოკალიფსის შეგრძნება კი უფრო მეტად თვალნათელი და შემზარავი გახდა. სტურუამ ბეკეტისეულად სიღრმისეული, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური ფარსი, მორალიტე, ზოგჯერ კარნავალური ატმოსფერო შექმნა სცენაზე.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ბეკეტის „თამაშის დასასრული“ მონოდრამაა, პიესაში არსებული ოთხივე პერსონაჟი კი შინაგანად, სულიერად გახლეჩილი ერთი პიროვნების არაცნობიერში განდევნილი სხვადასხვა ასპექტია.

„ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს თუ არა კლოვი ინტელექტს, რომელიც ემსახურება ემოციებს, ინსტინქტებს, საჭიროებებს და ცდილობს, თავი გაითავისუფლოს ამ ანარქისტული და ტირანული პატრონებისგან (ბატონებისგან), რომლებიც სასიკვდილოდ არიან განწირულნი?.. თუ ეს სამყაროს დასასრულია, რომელიც თანდათან, დაბერებისა და სიცოცხლესთან განშორების პროცესში კარგავს კავშირს რეალობასთან? შესაძლოა, რომ „თამაშის დასასრული“ მივიჩნიოთ მონოდრამად, რომელიც სიკვდილის პირას

მყოფი პიროვნების რღვევას გამოხატავს? ... ბეკეტის პიესები მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა... ერთი მხრივ, ეს შესაძლოა იყოს მონოდრამა, მეორე მხრივ კი, მორალიტე მდიდარი კაცის გარდაცვალებაზე¹, - წერს მარტინ ესლინი.

პიესაში, ფინალისკენ, ჰორიზონტზე ლოდს მიყრდნობილი პატარა ბიჭი მოჩანს, რომელიც საკუთარ ჭიპს დაჰყურებს. ფრანგულ ვარიანტში (არსებობს თავად ავტორის დაწერილი ინგლისური ვარიანტიც) კლოვი ატყობინებს ჰამს, რომ პატარა ბიჭს ხედავს დურბინდში (ტელესკოპში). უკაცრიელ, უსიცოცხლო გარემოში, რომელშიც დრო გაჩერდა, მზე არ ამოდის, ზღვა არ ღელავს, სიცოცხლის გაგრძელების იმედის ნაპერწკალი - პატარა ბიჭი ჩნდება... ჰამი ბიჭზე ამბობს: „დიდ საფლავის ქვას (ლოდს) მიყრდნობილი (პაუზა). (კლოვს) შენ მხედველობა გაგიუმჯობესდა. (პაუზა) და ის, რა თქმა უნდა, უყურებს სახლს, როგორც მომაკვდავი მოსე“.²

აქ მოსესა და ლოდის ხსენება პირველ ადამიანზე³ მინიშნებად, მოსეს შედარებული ბიჭი, აღთქმულ მიწასთან მიახლოებულ მომაკვდავ მოსედ და ჭიპი სამყაროს ჭიპად კი არა, არამედ „წარღვნის“ შემდეგ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელების პირველ ნიშნად, ახალი სიცოცხლისთვის აღმდგარ ქრისტედ, ან/და ბუდისტურ რელიგიაში არსებულ, ნირვანაში მყოფ ბუდად შეიძლება აღვიქვათ. ჰამი კლოვს უბრძანებს, ბიჭი მოკლას, ვინაიდან მას სურს, რომ ეს უაზრო „თამაში“, ანუ სიცოცხლე დასრულდეს, დასრულდეს სამყარო... ხოლო ბიჭი - მომავლის იმედი და სიცოცხლის გაგრძელება - უნდა მოკვდეს... ეს ჰამისა და კლოვის მოვალეობაა.

რობერტ სტურუას სპექტაკლის კონცეფციის ამოსავალი წერტილი სწორედ პიესის ეს ეპიზოდია. რეჟისორმა ბიჭი, ანუ მომავლის იმედი, თეთრ პერანგში შემოსილ ქრისტედ აქცია - სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა.

რობერტ სტურუამ ბეკეტისეული პერსონაჟების - ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის - სახე-ხატები კი არ შეეცვალა, არამედ აქცენტების გადაადგილებით, მცირედი ცვლილებებით, მაყურებლისთვის ნათლად აღსაქმელი გახადა.

¹ Эсслин, Театр, 2010, ст. 23-24.

² Беккет, Конец, 1998.

³ ქრისტიანული (მოსეს სასჯელი) და ისლამური (ადამის ქვა) რელიგიებიდან გამომდინარე.

სპექტაკლში ჰამი (დავით უფლისაშვილი) და კლოვი (გოგა ბარბაქაძე) ჯამბაზები არიან, მათი ჯამბაზური ბუნება პიესიდან გამომდინარეა. წიგნში „აბსურდის თეატრი“ მარტინ ესლინი წერს: „ჰამი და კლოვი (ham actor – აქტორი, იაფფასიანი ეფექტებით მანიპულირებს, თუ ჯამბაზია? Hammer and neil – ჩაქუჩი და ლურსმანი; clou – ლურსმანი ფრანგულად) რაღაც თვალსაზრისით, პოცოსა და ლაქის შესაბამისნი არიან. ჰამი – პატრონი, კლოვი – მსახური. ჰამი მტაცებლური, ეგოისტური, დესპოტური ბუნებისაა. კლოვი ვერ იტანს ჰამს, სურს მისგან წასვლა, მაგრამ იძულებულია დამორჩილდეს“.¹

სანაგვე ყუთში მოსროლილი ჰამის მშობლები – ნელი (ნანა ფაჩუაშვილი) და ნაგი (ლევან ბერიკაშვილი) – რობერტ სტურუამ უფრო ტრაგიკომიკურები გახადა. ბეკეტთან ისინი გროტესკულ-სენტიმენტალური, მოსულელო ნაძირალები არიან.

უკვე აღვნიშნე, რომ სტურუას სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით იწყება და სრულდება. ამგვარად კრავს რეჟისორი სპექტაკლის ფაბულას, სათქმელს, ფორმას, სტრუქტურას. ფინალში კლოვი სწორედ იმ სანადირო თოფიდან ესვრის ქრისტეს, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურდა.

მხსნელად მოვლენილი ღვთის შვილი კაცობრიობამ ისევ სასიკვდილოდ გაწირა. „კირიელეისონის“ გალობის ფონზე შემოდის თეთრებში გამოწყობილი ბიჭი-ქრისტე, სპექტაკლის დასაწყისში ავანსცენაზე თავის მიერვე დადებულ ბიბლიას იღებს ხელში. ჰამი კლოვს ბრძანების კილოთი, დაჟინებით ეუბნება – „ესროლე, ჩააძაღლე, გამრავლდებიან და არაფერი გვეშველება!“ – კლოვი ორჭოფობს, არ უნდა ჰამის ბრძანების აღსრულება, საბოლოოდ კი, როგორც „ტემმარტი“ მონა, უფერული მასის ნაწილი, მაინც შეასრულებს ბრძანებას და ტყვიას ესვრის სიყვარულს, რწმენას, სიკეთეს, სიწმინდეს, კაცობრიობისა და სამყაროს მომავალს. პატარა ბიჭი-ქრისტე, ხელს ჩაიქნევს. რეჟისორი მუსიკითა და განათებით მაყურებლის თვალწინ საოცარ და, ამავე დროს, შემზარავ სურათს ქმნის.

ავანსცენაზე, თითქოს, უზარმაზარი ტალღა აღიმართება, რომლის მიღმა ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის აჩრდილებს დალანდავ, ისევ ბნელდება, ისევ ნათდება და სპექტაკლში მონაწილე

¹ Эсслин, Театр, 2010, ст. 22.

ყველა პერსონაჟი ავანსცენაზეა. დასრულდა „ჩვენი დღეების აპოკალიფსი...“. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, „თამაშის დასასრული“ კაცობრიობის გაფრთხილებაა, აპოკალიფსია, რომელიც ფორმით სცდება მონოდრამას, მორალიტეს, კარნავალურობას, ინტერაქტიურს, ეპიკურსა და არაეპიკურს.

2022 წელს გიორგი აფხაზავამ თავისივე დაარსებულ კამერულ თეატრში სემუელ ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“¹ დადგა (რამდენიმე წლის წინ თუმანიშვილის თეატრში „გოდოს მოლოდინში“ აქვს განხორციელებული). აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლი „სამოედნო თეატრის“ და ბეკეტისეული ხელწერის ნაზავია. რეჟისორმა 42 – გვერდიანი ნაწარმოები 7 გვერდამდე დაიყვანა, შეამოკლა და ტექსტი გადაამონტაჟა, პიესაში ნახსენები ზოგიერთი პერსონაჟი (მაგალითად, მისტერ და მისის კუშები) სცენაზე გააცოცხლა. მიუხედავად ამ ცვლილებებისა, ბეკეტის მთავარი სათქმელი დატოვა. გიორგი აფხაზავა – „ბედნიერი დღეების“ – ერთგვარად რეჟისორ-ავტორად მოგვევლინა.

ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“, სხვა პიესების მსგავსად, გაუცხოებულ სამყაროში ადამიანის მიერ საკუთარი თავის თუ ადგილის ძიებაზეა. არსებობისა და ყოფიერების საზრისს მოკლებული, სამყაროში „გადმოგდებული“, მიტოვებული, მარტოსული, საკუთარი ადგილის ვერმიმგნები ჰომო საპიენსი ბეკეტის შემოქმედების (ზოგადად აბსურდისტების) მთავარი აზრი და სათქმელია. დეპრესიული განწყობის მიუხედავად, ბეკეტი იყენებს სარკაზმით გაჯერებულ იუმორს. ამ ხერხით, თითქოს, მკითხველსა და მაყურებელს სამყაროს აბსურდულობის აღქმას უმსუბუქებს. რეჟისორმა ბეკეტის ტექსტის სასცენო ტექსტად ინტერპრეტაციისას სარკასტული იუმორი წინ წამოსწია, შეურწყა სახალხო-სამოედნო „კარნავალური“ ხერხები და შექმნა ფეერიული სანახაობა.

სარეჟისორო კონცეფციის ხაზგასასმელად, გიორგი აფხაზავამ გია ყანჩელის მუსიკა გამოიყენა, უფრო კონკრეტულად კი, კომპოზიტორის სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში არშესული მუსიკალური ფრაგმენტი სპექტაკლის სტილისტიკის განმსაზღვრელი, განწყობის შემქმნელია. ფელინისეულ ფეერიასთან ასოციაციურ შედარება-გრძნობებს სწორედ ეს მუსიკა იწვევს.

¹ „ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას რამდენიმე ხნის წინ დადგმული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტშიც.

გათანამედროვეებული და სიმბოლურ-მეტაფორული აქცენტებით გაცოცხლებული სოფო კიკაბიძის რემარკების მიხედვით შექმნილი სცენოგრაფიაც ბეკეტისეულია. უკანა ფონზე ქვიშიანი უდაბნო, ქვიშის საათი, ტელეეკრანზე სცენაზე მიმდინარე მოვლენების ასახვა, ეკრანის ციმციმი, ვინის ქოლგით დაფარული მზე ფინალში - სამყაროს დასასრული... ავტორისეული სცენოგრაფია სპექტაკლის წარმატების განმსაზღვრელია.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ვინია - ნინო გაჩეჩილაძე, ცოტნე მაისურაძის ვილი - დამხმარე ტიპაჟია, გიორგი თენაძის და ტატა მეცხოვრიშვილის „გაცოცხლებული“ მისტერ და მისის კუშები კი სახალხო-სამოედნო თეატრის კარნავალურ ნიღბებს განასახიერებენ. ნინო გაჩეჩილაძის ვინი ტრაგი-ფარსული პერსონაჟია, ის, ცხოვრების საზრისს მოკლებული ადამიანის ფიქრებისა და გრძნობების გადმომცემი, სპექტაკლის ღერძია - სამყაროს აბსურდული ყოფის გამხმომვანებელი. პიესის სარკასტულ-იუმორისტული სათაურიდან გამომდინარე, გიორგი აფხაზავას სპექტაკლის მთავარი გზავნილი ბეკეტისეულია, ყველაფრის მიუხედავად, ცხოვრება გრძელდება, რაც არ უნდა აბსურდული იყოს. გაჩენის დღიდან ადამიანი ყოველთვის ეძებდა პასუხს კითხვებზე: ვინ ვარ, რისთვის გავჩნდი, საით მივდივარ, რა არის ჩემი ცხოვრების, არსებობის არსი?... კითხვები, რომლებიც მუდამ არსებობდა და იარსებებს, სანამ ადამიანი იაზროვნებს, სანამ გრძნობების გამოხატვის უნარი შენარჩუნებული ექნება, არ გარდაიქმნება რობოტად, სანამ ადამიანის ცნობიერში იარსებებს რეალური და არარეალური სამყარო, სანამ დედამიწა იტრიალებს.

2023 წელს ზურაბ გეწაძემ სოხუმის დრამატულ თეატრში, დამოუკიდებელი თეატრალური კომპანია თეატრის განვითარების ფონდის პროექტის ფარგლებში, იონესკოს „მარტორქები“ დადგა. ეჟენ იონესკოს „მარტორქა“ კონფორმიზმის, მასობრივი ისტერიის, კოლექტიური შეშლილობის, ფანატიზმის წინააღმდეგ მიმართული პამფლეტია. პიესა ადამიანური ცხოვრების, არსებობის ფატალურობის, აბსურდულობის ხატოვნად გადმოცემია. „მარტორქა“ იონესკომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ დაწერა. იმ პერიოდში იონესკოს პიესა ფაშიზმის წინააღმდეგ მიმართულ ნაწარმოებად აღიქვას. სინამდვილეში, იონესკომ განზოგადებულად დაგვიხატა დიქტატურის, მასობრივის ისტერიის, უპასუხისმ-

გებლობის, ყველა სიტუაციაში ადამიანად დარჩენის პრობლემა-ბი. „მარტორქები“ ზურაბ გეწაძის პირველი შეხება არ გახლავთ აბსურდის თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებელთან. 2007 წელს მან თუმანიშვილის თეატრში „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ დადგა. შემოთ განხილული სპექტაკლებისგან განსხვავებით, ზურაბ გეწაძე ზედმიწევნით სკრუპულოზურად მიჰყვება ავტორისეულ ტექსტს. თუმცა, რეჟისორმა ცვლილება პიესის სათაურში შეიტანა და სპექტაკლს „მარტორქები“ უწოდა.

რეჟისორისა და შემოქმედებითი ჯგუფის მთავარი გზავნილია, რომ აზროვნების უნარს მოკლებული, მონური ფსიქოლოგიის მქონე, მარტორქებად ქცეულ ბრბოში ჰომო საპიენსმა უნდა შეინარჩუნოს ადამიანობა ყველა სირთულის, გაუცხოების, მარტოდ დარჩენის მიუხედავად. სხვაგვარად დიდ ტლანქ ცხოველად, დიდი პირის და მცირე ზომის ტვინის მქონე მარტორქად იქცევა, რომელსაც საერთოდ არ ადარდებს საკუთარი სიცოცხლის არსის შეცნობა და მხოლოდ გამოკვების ინსტინქტი ამოძრავებს. ნათელი მაგალითისთვის, რეჟისორთან ერთად, მხატვარმა შოთა გლურჯიძემ დიდი ზომის მარტორქის ფიტული შექმნა, რომელიც დროდადრო სცენაზე ღრიალით „შემოვარდება“ ხოლმე. პიესაშიც და სპექტაკლშიც მოქმედება პროვინციულ ქალაქში ვითარდება, რომელსაც მარტორქების ჯოგი შემოესევს, მოქალაქეები ნელ-ნელა მარტორქებად გარდაიქმნებიან, პანიკურად შეშინებული მოსახლეობა მიზეზთა რკვევას იწყებს, საბოლოოდ, ბერანჟეს გარდა, ყველა მარტორქად იქცევა.

ზურა გეწაძის სპექტაკლში დრამატულობა, სარკასტული იუმორი და კომიკური ელემენტები ერთმანეთს ჰარმონიულად ერწყმის. ერთი შეხედვით „უხერხემლო“, დაბნეული, ცხოვრებაში შეუძდგარი ვანიკო თარხნიშვილის ბერანჟე ერთადერთია, ვინც ადამიანური სახის შენარჩუნება შეძლო. მაშინ, როდესაც ზურა ყიფშიძის, თითქოს, ინტელექტუალი, მაგრამ, ამავდროულად, ჯიუტი და ემოციური ჟანიც მარტორქად გარდაიქმნება. სპექტაკლში რეჟისორმა თითქმის ყველა მსახიობი დააკავა, ვინც „ქაჩალ მომღერალ ქალში“ თამაშობდა, მხოლოდ რამდენიმეა სოხუმის თეატრიდან. იმის თქმა მსურს, რომ შემოქმედებითი ჯგუფისთვის უცხო არ იყო აბსურდის თეატრის სტილისტიკა, ფორმა, ხერხები ისევე, როგორც ზურაბ გეწაძესთან მუშაობა. პიესაში არსებულ ადამიანთა მეტამორფოზები, ადამიანური სახის დაკარგვა და მარტორქებად

გარდასახვა (ნებაყოფლობითი თუ იძულებითი) რთული განსა-
სახიერებელია როგორც საშემსრულებლო-სამსახიობო ტექნიკის
თვალსაზრისით, ისე ვიზუალურადაც. სირთულის მიუხედავად, რე-
ჟისორმა და შემოქმედებითმა ჯგუფმა იონესკოს პიესის საინტერე-
სო ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზეს. მძიმე და მნიშვნე-
ლოვანი პრობლემების წარმოსაჩენად ზურა გეწაძემ, მსახიობებ-
თან ერთად, იუმორი, სარკაზმი, დრამატულობა ერთმანეთს შეურ-
წყა და ერთგვარი ტრაგიფარსული სპექტაკლი შექმნა.

ცხოველური ინსტინქტების მქონე, ნაცრისფერი, უსახური მა-
სა ანგრევს ადამიანთა თვითშეგნებას, რასაც სახელმწიფოების
ნგრევა მოჰყვება. ადამიანური აზროვნების, ინტელექტის კრიზისი
საზოგადოებას ცხოველურ ბრბოდ, ხროვად გარდაქმნის, რასაც
კაცობრიობა დაღუპვამდე, გადაშენებამდე მიჰყავს. იონესკოს პიე-
საში არსებული და ზურა გეწაძის სპექტაკლში ვიზუალურად ხორ-
ცშესხმული პრობლემა ერთ რომელიმე პროვინციულ ქალაქს არ
ეხება, ეს შესაძლოა, მოხდეს დიდ ქალაქებში, ქვეყნებში, სახელ-
მწიფოებში. პიესასა და სპექტაკლში პერსონაჟები, ერთის გარდა,
მასობრივი ისტერიიდან გამომდინარე, ვერ უძლებენ მენტალურ
ზეწოლას, უფრო მეტიც, თითქოს, ეზარებათ და სურვილიც კი არა
აქვთ წინააღმდეგობის. ისინი (ჟანი, ლოგიკოსი, დეზი, პაპიონი და
სხვები) თანდათანობით გარდაიქმნებიან მარტორქებად და ადა-
მიანთა საზოგადოების წევრობიდან მარტორქათა ჯოგის წევრები
ხდებიან. მხოლოდ ცხოვრებაში უიღბლო, გალოთებული, ვალებში
ჩავარდნილი, უფერული ბერანჟე აღმოჩნდება სულიერად ძლიე-
რი, რომელიც გაუძლებს ცდუნებას, არ იქცევა მარტორქად. ვინაი-
დან იგი ინდივიდი, პიროვნება აღმოჩნდა, რომელსაც არ უჩნდება
სურვილი, დაემსგავსოს ყველა დანარჩენს.

სტატიის დასაწყისში ჩემთვის საინტერესო საკითხი წამოვწიე:
თუ რატომ იდგმება დღეს ასეთი სიხშირით აბსურდის თეატრის
დრამატურგთა პიესები ქართულ თეატრში? ვფიქრობ, გაანალი-
ზებული სპექტაკლები პასუხობს ჩემ მიერ დასმულ კითხვას. დას-
კვნის სახით კი ვიტყვი, რომ აბსურდისტ დრამატურგთა პიესებში
ასახული პრობლემატიკა დღესაც ძალიან აქტუალურია არა მარტო
საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

დღეს დედამიწის მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი ომშია ჩარ-
თული. ძალაუფლების მოსაპოვებლად სხვადასხვა სახელმწიფო
ან შიდა ომებს აწარმოებს, ან სხვა სახელმწიფოებს ებრძვის პო-

ლიტიკური თუ ეკონომიკური ზეგავლენის, ტერიტორიული გაფართოების, სასარგებლო წიაღისეულზე ხელმისაწვდომობის და კიდევ უფრო გამდიდრების მიზნით. დღეს, 21-ე საუკუნეში, ისევ არსებობს ძალადობა, ჩაგვრა, დისკრიმინაცია, მონობა, სეპარატიზმი, გენდერული უთანასწორობა; დღეს ისევ არსებობს რელიგიური ფანატიზმი, პოლიტიკურ პირთა ფეტიშიზაცია, კერპების შექმნა ან/და „კერპთაყვანისმცემლობა“; ისევ არსებობს მონური ფსიქოლოგია, მასობრივი ისტერიები და ასე შემდეგ; დღეს მოაზროვნე ინტელექტუალი ისევ მართოსულად, გაუცხოებულად, „მტრულ სამყაროში“ გადმოგდებულად გრძნობს თავს; ადამიანი ისევ ეძიებს ჭეშმარიტი არსებობის საზრისს; დღეს, ადამიანს ისევ აქვს სამყაროს აბსურდულობის განცდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე მ., ბეკეტის „თამაშის დასასარულის“ სტურუსული კონცეფცია, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #1 (82), 2020, გვ. 9-26.
- ვასაძე მ., ბეკეტისეული „აბსურდი“ სახალხო სამოედნო კარნავალური თეატრიდან კამერულ თეატრამდე, ქართული თეატრის ელექტონული არქივი.
<https://www.theatrelife.ge/beketiseuliabsurdi> 06.11.2024.
- ვასაძე მ., ედვარდ ოლბის პირველი პიესის თანამედროვე ქართული ინტერპრეტაცია, ამერიკისმცოდნეობის 21-ყოველწლიური საერთაშორისო კონფერენცია, 2020, გვ. 274-280. https://www.tsu.ge/data/file_db/faculty_humanities/konf2020sabooloo.pdf 06.11.2024.
- იონესკო ე., მარტორქა, თბ. https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_e265b4da0b4a46038f15cf0a5863888c.pdf 06.11.2024.
- ოლბი ე., რა მოხდა სამხეცეში, თბ. https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_f0a5efbb84884b888ca596fae4744aba.pdf 06.11.2024
- ლოლობერიძე ი., თანამედროვე ფრანგული თეატრი, თბ., 2005.
- Albee Edward, American Author, Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Edward-Albee> 06.11.2024.
- Theatre of the Absurd, Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd> 06.11.2024.
- Беккет С., Конец игры. Москва, 1998.
<https://lib-drama.narod.ru/bekket/endofgame.html> 06.11.2024.
- Эсслин М., Театр абсурда, 2010.
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> 06.11.2024.

THEATRE STUDIES

Marine (Maka) Vasadze,
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
Doctor of Arts, Associate Professor

THE PROBLEMS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN THE LATEST GEORGIAN THEATRE

Keywords: Theatre, absurd, interpretation, concept, director, performance

Abstract

In Georgia, interest in the theater of the absurd and other trends created in the second half of the 20th century—post-dramaturgy, new textuality, in-youth dramaturgy, etc.—began after the collapse of the Soviet Union in the 1990s. Among the playwrights of the so-called theater of the absurd, the plays of Eugène Ionesco, Samuel Beckett, and Edward Albee are most often staged. This, of course, was caused by the existence of Soviet censorship. Plays by the representatives of existentialists, absurdist, and even more so of later trends were banned and were not staged in the republics of the Soviet Union. Since the period of independence, anti-dramatic plays have not only been staged in Georgia; moreover, dramatists of a new generation of Georgians use techniques characteristic of absurdity or other directions in their plays.

In the latest Georgian theater, directors of different generations intensively stage the works of absurdist playwrights. In addition to Beckett, Ionesco, and Albee listed above, they also turned to other playwrights.

In the present article, I will try to determine why plays by representatives of the theater of the absurd are so often staged in the Georgian theater today, while the so-called theater of the absurd was in decline by the end of the 1960s. Some of its innovations were absorbed into the main directions of the theater (although they were ready for further experiments); some authors saw a new direction,

while others continued in the same spirit.

To analyze the problem, I will consider several performances realized on the stage of the Georgian theater over the past five years. In particular: Edward Albee's „The Zoo Story“ staged by the young director Saba Aslamazishvili (2019), Samuel Beckett's „Endgame“ directed by Robert Sturua (2020), Samuel Beckett's „Happy Days“ interpreted by Giorgi Abkhazava (2022), and Eugène Ionesco's „Rhinoceros“ staged by Zura Getsadze (2023).

In 2019, the young director Saba Aslamazishvili staged The Zoo Story in the Meskheti Theatre. By that time, there were already several interesting performances based on the same play on the stages of Georgian theaters. What was outstanding and/or original about the interpretation of the almost novice director? The director used a polystylistic technique in the production, combining techniques of the theater of the absurd with forms of other theatrical directions. While watching the play, you would recognize documentary-interactive, naturalistic, realistic, expressionist, existential, epic, or non-epic theater techniques. He used Shakespeare's famous phrase „All the world's a stage“ to unite all these trends, but he also put irony into it. The director and the actors intensified the theme of homosexuality in the play and brought it to the fore. The problems that troubled Albee in the 60s are extremely relevant today: rejection of the different, hypocrisy, unforgiveness, incompatibility with society, alienation, loneliness, the search for the essence of life, and love. According to the director's concept, the audience became not only a witness but also a direct participant in the story of Peter and Jerry.

Beckett's Endgame is a performance realized in the theatrical language, style, and form of Robert Sturua. Robert Sturua starts working on the play with text analysis, editing, and montage. Endgame is based on the same principle. He translated the play together with Nino Kantidze. In the so-called stage text, the director included excerpts from Revelation (bible), „Waiting for Godot“, and also added a few of his phrases. Despite these edits, Sturua preserved the rhythmicity, musicality, and rhythmical sound of Beckett's text. In a performance, unlike a play, the same texts and actions are not repeated as often as with Beckett. Sturua enhanced

the soul-crushing, inescapable, unending atmosphere of the play. This made the feeling of the apocalypse even more vivid and terrifying. Sturua created a deep, philosophical-existential farce, morality, and sometimes a carnival atmosphere on stage. Sturua's performance begins and ends with the appearance of Christ. In this way, the director ties together the plot, message, form, and structure of the play. In the finale, Clov shoots Christ with the same hunting rifle he wanted to use to kill Hamm. The Son of God, who appeared as a savior, was again condemned to death by mankind. According to Robert Sturua's interpretation, *Endgame* is a warning to mankind, an apocalypse that, in form, goes beyond a monodrama, morality, carnival, interactivity, epic and non-epic.

In 2022, Giorgi Abkhazava staged Samuel Beckett's *Happy Days* in his chamber theater. The director reduced the 42-page work to 7 pages, shortened and edited the text, and brought some of the characters mentioned in the play to life on stage (for example, Mr. and Mrs. Shower). Despite these changes, Beckett's main point remained. Giorgi Abkhazava became a kind of director-author of *Happy Days*. Gia Kancheli's musical phrases, created in different periods and not included in the works, define the style of the performance and create the mood. It is this music that evokes associative comparisons with Fellini's extravaganza. In both the play and the performance, the main acting character is Winnie, Nino Gachechiladze; Tsofne Maisuradze's Willie is a supporting character; and the revived Mr. and Mrs. Shower of Giorgi Tenadze and Tata Metskhovrishvili represent the carnival masks of people's theater. Nino Gachechiladze's Winnie is a tragic, tragic character. Winnie, conveying the thoughts and feelings of a person deprived of the sense of life, is the axis of the play—expressing the absurdity of the existing world. Based on the sarcastic-humorous title of the play, the main message of Giorgi Abkhazava's performance is Beckettian. Despite everything, life goes on, no matter how absurd it is.

In 2023, Zurab Getsadze implemented the project of the Theater Development Fund in the Sukhumi Drama Theater—Ionesco's *Rhinoceros*. The director scrupulously follows the author's text. However, he changed the title of the play and called the play

Rhinoceroses. The main message of the director and the creative team is that despite all the difficulties, alienation, and loneliness, Homo sapiens has to maintain his humanity in the crowd, deprived of the ability to think, with slave psychology, turned into rhinoceroses. Otherwise, one becomes a big, fat animal, a rhinoceros with a big mouth and a small brain, who does not care at all about understanding the essence of life and is driven only by animal instinct. Zura Getsadze's play harmoniously combines drama, sarcastic humor, and comic elements.

At the beginning of the article, I raised an interesting issue: Why are the plays of the playwrights of the theater of the absurd being staged with such frequency in the Georgian theater today? I think the analyzed plays will answer this question. In conclusion, I will say that the problems depicted in the plays of the absurdist playwrights are still very relevant today, not only in Georgia but throughout the world.

Today, most of the world's population is engaged in war. To gain power, different states either wage internal wars or fight other states for political or economic influence, territorial expansion, access to mineral resources, and further enrichment. Today, in the 21st century, there is still violence, oppression, discrimination, slavery, separatism, and gender inequality. Today, there is still religious fanaticism, fetishism of political figures, creation of idols, and/or „idolatry“. Today, there is still slave psychology, mass hysteria, etc. Today, the thinking intellectual still feels lonely, alienated, and thrown into a „hostile world“. Today, one is still searching for the meaning of true existence. Today, one still has a feeling of the absurdity of the world.