

ლევან ალიაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი

რეზიუმე

ბატონების რიტუალი ხალხური ცეკვის მკვლევართათვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს საცეკვაო ხელოვნების მაგიურ-რელიგიური დანიშნულებით გამოყენებას. ზემოაღნიშნული წარმოდგენს სახადიანი ავადმყოფის განკურნების საფერხულო მისტერიას. რელიგიური მიზეზით დაავადებული ორი სახის „პერსონა“ გვყავს ქართულ „სარიტუალო პრაქტიკაში“ - „დამიზღვებულ-ხატის დაჭერილი“ და „სახადიანი ავადმყოფი“. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით იმართებოდა ჩვენთვის კარგად ნაცნობი „ბატონების რიტუალი“. ჩვენი დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, დიდ ინტერესს იწვევს ქმედების დროს განხორციელებული ქორეოგრაფიული სურათი.

ბატონების რიტუალის აღწერები მრავლად მოგვეპოვება, თუმცა, მე ვეყრდნობი და განვიხილავ ღილი გვარამაძის ვარიანტს. ცეკვებს თან ახლდა

ეგრეთ წოდებული „სააქიმო“ ან სამკურნალო სიმღერები - „იავნანა“ და „ბატონებო“, ან „საბოდიშო“. მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს მუსიკის მეტრო-რიტმულ წყობაზე და შემოიფარგლება ნახაზისა და პლასტიკის ზოგადი დახასიათებით. ელფრუიდა კარალიოვა თავის ნაშრომში „ცეკვის უძველესი ფორმები“ განიხილავს ქალთა რიტუალურ ცეკვებს, რომელზე დაყრდნობითაც შეგვიძლია, წარმოვიდგინოთ ბატონების რიტუალში შესაძლო საცეკვაო პლასტიკა. რიტუალში არსებული საფერხულო, საცეკვაო ნაწილის მყარ არგუმენტად მიმაჩნია ვერა ბარდაველიძის მიერ დაფიქსირებული თავშემოვლებებისა და გარშემოვლების რიტუალი.

სინკრეტული ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ზემოაღნიშნული ქმედება ითვალისწინებს ქორეოგრაფიული კომპონენტების არსებობას.

ბატონების რიტუალის ქორეოგრაფიული ასპექტები

საკვანძო სიტყვები: ცეკვა, საცეკვაო, რიტუალი, ხელოვნება, მისტერია, ქორეოგრაფია

ბატონების რიტუალი ხალხური ცეკვის მკვლევართათვის ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი ცალსახად და მკაფიოდ წარმოადგენს სინკრეტული ხელოვნების ნიმუშს. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს საცეკვაო ხელოვნების მაგიურ-რელიგიური დანიშნულებით გამოყენებას. ისევე როგორც სხვა მრავალი სოციალური ასპექტი, მედიცინაც რელიგიურ-რიტუალური ქმედების საფუძველზე არსებობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ყოფისათვის ნაცნობი იყო ერთგვარი „ფარმაცევტიკა“, ამ კონკრეტული დაავადების საწინააღმდეგოდ ჩვენი წინაპრები რიტუალურ გზას ირჩევდნენ, ვინაიდან ავადმყოფობის გამომწვევ მიზეზად ზებუნებრივი ძალების გაღიზიანება მიიჩნეოდა.

რელიგიური მიზეზით დაავადებული ორი სახის „პერსონა“ გვყავს ქართულ „სარიტუალო პრაქტიკაში“ - „დამიზმებულხატის დაჭერილი“ და „სახადიანი ავადმყოფი“. სწორედ სახადიანი ავადმყოფის განსაკურნებლად იმართებოდა „ბატონების რიტუალი“. „გარკვეულ დაავადებას თუ დაავადებათა გარკვეულ ჯგუფს (ნევრო-ფსიქიკური, თვალის, ქალის სნეულებები და სხვა) თავისი ხატი, თავისი ღვთაება ჰყავდა, რომელსაც შესთხოვდნენ განკურნებას. თითოეული მათგანისათვის შემუშავებული იყო სათანადო რიტუალი, წესი. „ბატონების“ კულტთან და „ხატის მიზეზთან“ დაკავშირებული რიტუალების გარდა, საქართველოში არსებობდა სხვადასხვა სახის სამედიცინო-რელიგიური რიტუალი, შელოცვა და სხვა“¹.

ბატონების რიტუალს და მასთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებს მრავალი მეცნიერის აღწერაში ვხვდებით, თუმცა, ნაშრომში ვეყრდნობი და განვიხილავ ლილი გვარამაძის მიერ მოყვანილ ვარიანტს, ვინაიდან იგი ქმედებას განიხილავს პროფესიული კუთხით. მის მიერ წარმოდგენილ აღწერაში მთელი რიგი საინტერესო გარემოებებია ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით. ჩვენი დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ცეკვის მკვლევართა ინტე-

¹ შენგელია, მაგიური, 2022, გვ. 41.

რესს წარმოადგენს ბატონების რიტუალის ქორეოგრაფიული სურათი, საცეკვაო ელემენტები და პლასტიკური თავისებურებები.

„ძველად ფიქრობდნენ, რომ ყვავილსა და წითელას იწვევდნენ ავადმყოფში ანგელოზების, ეგრეთ წოდებული „ბატონების“ დასახლება. ჩვეულებრივ გაისმოდა ჩონგურის ხმა და „იავნანას“ სიმღერა; ქალები რომლებიც ავადმყოფის გარშემო იყვნენ, ართობდნენ „ბატონებს“ ცეკვით, ამასთან, მოცეკვავეები სულ მთლად შიშვლდებოდნენ. ნამდვილ სამკურნალო საშუალებებს არ იყენებდნენ, რადგან ეს „ბატონებს“ არ სურდათ და ისინი სჯიდნენ იმათ, ვინც გაბედავდა მათთან ბრძოლას წამლებით.

ცეკვებს თან ახლდა ეგრეთ წოდებული სააქიმო ან სამკურნალო სიმღერები – „იავნანა“ და „ბატონებო“, ან „საბოდიშო“. სამკურნალო ცეკვა „იავნანას“ თანხლებით უფრო ხშირად გვხვდება ქართლსა და კახეთში, ნაწილობრივ რაჭის რაიონში.

„ბატონებოს“ ან „საბოდიშოს“, რომლებიც „იავნანასაგან“ განსხვავდებიან მუსიკალური შინაარსით, ასრულებდნენ დასავლეთ საქართველოში – იმერეთსა და გურიაში.

ცეკვის თანხლები ორივე სიმღერა სრულდება: პირველი – „იავნანა“, „andante“ და მეორე – „საბოდიშო“, „andante cantabile“. სიმღერის ზომა განსაზღვრავს ცეკვის ნახაზის ტემპსა და რიტმს. ეს საშუალებას გვაძლევს, ვიფიქროთ, რომ ცეკვა აგებული იყო ნელ, დამაკავშირებელ მოძრაობაზე, რაც ძალიან ეხმაურებოდა შემსრულებელთა შინაგან მდგომარეობას“.¹

მიუხედავად ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი ინფორმაციებისა, სამწუხაროდ, ლილი გვარამაძე შემოიფარგლება საცეკვაო მოძრაობების ზოგადი დახასიათებით, არ ხდება რიტუალში არსებული საცეკვაო ლექსიკის იდენტიფიცირება. ზემოთ მოყვანილი აღწერიდან, ჩვენ შეგვიძლია, მხოლოდ ვარაუდები გამოვთქვათ იმის შესახებ, რომ რიტუალში არსებული პლასტიკა წარმოდგენილი იქნებოდა ზოგადქართული საცეკვაო ლექსიკით, კუთხური დიალექტების გათვალისწინებით. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მდიდარია სხვადასხვა სახის საცეკვაო მოძრაობებით, სვლებით, ილეთებით, ქალთა საცეკვაო პლასტიკის შემთხვევაში, ერთ, ორ და სამსახსროვანი ხელის მოძრაობებით. აღნიშნული სასიმღერო რეპერტუარის გათვალისწინებით, რაიმე დინამიკური „დავლის“

¹ გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 37-38.

შესრულება მიზანშეუწონლად მიმაჩნია, მაგრამ ორ დაკვრითი ან სამდაკვრითი სვლები, სავსებით შესაძლებელი იქნებოდა. ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში სვლები სამი მიმართულებით გვხვდება – წინსვლა, გვერდზე სვლა და უკუსვლა. ვფიქრობ, ამ რიტუალში სამივეს გამოყენება შესაძლებელი იქნებოდა, რადგან წარმოუდგენლად მიმაჩნია სხეულის მხოლოდ ერთ პოზიციაში დაფიქსირება მთელი პროცესის მანძილზე, მით უმეტეს, სოციუმში უკვე არსებობდა საცეკვაო ხელოვნებაში მრავალფეროვანი შესრულების გამოცდილება. ბატონების რელიგიურ გააზრებასთან დაკავშირებით წარმართობისათვის ცნობილია სხვადასხვა საკულტო დანიშნულების რელიგიურ-რიტუალური ფერხულები და ცეკვები, რომელთა შესრულებაც კარგად იცნობს ზემოხსენებულ რაკურსებს. ძირითადად, ავთენტურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში საცეკვაო მოძრაობები მაღალი სირთულით არ გამოირჩევა, მათი წრიულად შესრულება შესაძლებელი იქნებოდა ნებისმიერი მიმართულებით.

რიტუალში, წმინდა საცეკვაო ნაწილის გარდა, უმნიშვნელოვანესია მისი საშემსრულებლო ფორმა. თუ გავითვალისწინებთ ვერა ბარდაველიძის აღწერას, რომელშიც ნათქვამია, რომ „ავადმყოფს გარს უვლიდნენ „ბატონების“ „ქურუმი“ (ეგრეთ წოდებული ბატონების მამიდა, ანუ მებოდიშე) სახადიანის მახლობელი ნათესავები და მეზობლები“¹, სავარაუდოა, რომ ასე მკაფიოდ გამოკვეთილი პერსონაჟი, „ბატონების მამიდა“ რიტუალს ხელმძღვანელობდა. შემსრულებელთა კლასიფიკაცია ერთგვარად ახდენს მისტერიის ფორმის განსაზღვრას. „გარშემოვლა ხდებოდა ერთი მხრით ცეკვითა და გალობით, მეორე მხრით – დახოქილად, დაოთხილად და ფოფხვით“² წრიულ საცეკვაო ქმედებასა და გამოკვეთილ პერსონაჟზე ამახვილებს ყურადღებას ნინო მინდაძეც, ამბობს, რომ „თავშემოვლა ცეკვით სრულდებოდა. იცეკვებდა ავადმყოფის დედა, ბებია, მამიდა ან სპეციალურად მოწვეული მებოდიშე“³. რიტუალში სახელდებული პერსონაჟი გვაძლევს საფუძვლს, ვიფიქროთ, რომ ცეკვა „წინამძღოლის“ მეშვეობით ვითარდებოდა. ასეთ შემთხვევაში ადვილი შესაძლებელია შემსრულებელთათვის მითითების საფუძველზე სხვადასხვა სახის სვლებისა და მოძრაობე-

¹ ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.

² იქვე, გვ. 130.

³ მინდაძე, ქართველი, 2013, გვ. 226.

ბის გამოყენება, მით უმეტეს, უკვე ჩამოთვლილი სვლები კარგად ადაპტირდება ზედა კიდურების მოძრაობისას, იგი კი არ ზღუდავს მოცეკვავეს, არამედ პირიქით, ხელს უწყობს საკუთარი ხასიათის გადმოცემაში.

ლილი გვარამაძის მიერ მოწოდებულ სანოტო მასალაში მითითებული იავნანა ნ/8-ია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული მუსიკალური ზომა ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში ხშირად ფიქსირდება. სანოტო მასალის მიხედვით შესრულებული იავნანას რიტმი ძალიან ჰგავს თანამედროვე სასცენო ქორეოგრაფიაში არსებულ ცეკვა „სამაიას“ რიტმს. არც თუ იშვიათად ვხვდებით იავნანასაც ცეკვა სამაიას მუსიკალურ გაფორმებაში. ავთანდილ თათარაძეს სამაიას სვლების მეთოდური აღწერისას დაფიქსირებული აქვს ოთხი სახის სვლა: „რბილი სვლა“, „სამნაბიჯიანი წინსვლა“, „სამნაბიჯიანი წინსვლა ფეხგადგმით“ და „ქუსლმოქნევით გვერდზე სვლა“.¹ მართალია, თათარაძისეული სვლები თანამედროვე სასცენო ქორეოგრაფიიდან არის მოყვანილი, მაგრამ აღნიშნული მოძრაობები მუსიკის ხასიათითაა ნაკარნახევი და სრულად ემთხვევა რიტმში არსებულ მუსიკალურ მახვილებს. ამას გარდა, თუ გავითვალისწინებთ თანამედროვე სამაიას საცეკვაო პლასტიკას, იგი მისი თვისობრივი მახასიათებლებით ძალიან ახლოს დგას „ნელ და დამამშვიდებელ მოძრაობებთან“. სიმღერაში არსებული მუსიკალური სტრუქტურა და მისი საშემსრულებლო ტემპო რიტმი თავისთავად განაპირობებს საცეკვაო პლასტიკის თავისებურებას. სასიმღერო ნაწარმოები განსაზღვრავს კონკრეტული საცეკვაო ილეთისა თუ სვლის თავისებურებას, ნაბიჯის გადადგმის რაკურსსა თუ მოძრაობის მიმართულების განვითარებას. უმრავლეს შემთხვევაში მუსიკალურ ნაწარმოებში არსებული სახასიათო „პასაჟების“ საფუძველზე ყალიბდება სხეულის პლასტიკის მრავალფეროვნება. აღნიშნულ რიტუალში ცეკვა ჯგუფურად სრულდება, რაც გულისხმობს გარკვეულწილად სინქრონიზაციას. ქმედება რომ ორგანიზებულად მიმდინარეობდა, ამას ვერა ბარდაველიძეც ადასტურებს და ლილი გვარამაძეც. თუმცა, მიზანშეწონილად მიმაჩნია ავთენტურ ხელოვნებაში არსებული გარკვეული ტიპის იმპროვიზაცია. მე არ ვამტკიცებ, რომ „ბატონების“ რიტუალი თანამედროვე სასცენო პლასტიკით მიმდინარეობდა, მაგრამ იმის თქმა

¹ თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 362.

შეიძლება, რომ თანამედროვე სასცენო პლასტიკა განპირობებულია ხალხური საწყისებით. ვფიქრობ, აღნიშნულ რიტუალში ქალის ცეკვა გაცილებით მრავალფეროვანი იყო მთელი რიგი მიზეზების გამო. ერთი მხრივ, სხეულის გაშიშვლებისას შესრულებული მოძრაობები საკუთრივ ახალი საცეკვაო პლასტიკის წარმოშობას განაპირობებდა, რაც თავისთავად ერთობ საინტერესოა შემოქმედებითი თვალსაზრისით. მეორე მხრივ, დაჩოქილი, დაოთხილი, მიწაზე ფოფხვით რიტუალის შესრულება აღიქმება როგორც „პარტერში“ წრიულად

შესასრულებელი საცეკვაო მოძრაობები. ბატონების რიტუალში თავისი სპეციფიკით არის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი ქალების მიერ შესრულებულ საცეკვაო მისტერიებს შორის, ვინაიდან, არც ერთ აღწერაში არ ფიქსირდება საფერხულო მსვლელობა ხელმოხებით, ან ხელიხელგადახვეული, ან ხელჩაკიდებული. ვფიქრობ, რომ ზედა კიდურები აქტიურ საცეკვაო ფაზაში იყო. ზოგადად, ქართული საცეკვაო კულტურა ითვალისწინებს ქალთა საცეკვაო პარტიებში ზედა კიდურების აქტიურ და მრავალფეროვან მოძრაობას. ბატონების რიტუალში ყველა მონაწილე ინდივიდუალურად ასრულებს საცეკვაო ქმედებას საკუთარი რეკვიზიტისა თუ აქსესუარის გამოყენებით. შესაძლოა, შეხება გვექნდეს ჯგუფურად შესრულებულ ქალთა ცეკვის პირვანდელ სახესთან და არა მხოლოდ ფერხულთან.

რაც შეეხება სიმღერას „ბატონებო“, ვფიქრობ, ზემოთ გამოთქმული ვარაუდები საცეკვაო პლასტიკასთან დაკავშირებით სრულად მიესადაგება დასავლეთ საქართველოში არსებულ საცეკვაო დიალექტებსაც. საგულისხმოა რიტუალში ჩონგურის გამოყენება, უმეტეს შემთხვევაში ინსტრუმენტზე შესრულებული მუსიკა გავლენას ახდენს ნაწარმოების შინაარსზე და, ამავდროულად, გარკვეულ დინამიკას მატებს მას, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსი და მისი აღქმის თავისებურება განაპირობებს საცეკვაო დიალექტის ფორმირებას.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების პროცესს ანაზღოვანებს სამსონაძე ორ ძირითად ფაქტორს უკავშირებს: „საცეკვაო ხელოვნების წარმოშობის ფაქტორების სქემატური გამოსახულება მათი ორ ჯგუფად დაყოფას ითვალისწინებს: პირველი - ფსიქოფიზიოლოგიური ფაქტორების ჯგუფი და მეორე - ეთნოფაქტორე-

ბის ჯგუფი“.¹

ფსიქო-ფიზიოლოგიური ფაქტორებიდან სამსონაძე დიდ ყურადღებას უთმობს ადამიანის მუსიკალურობას: „მუსიკალურობა არის ცეკვის თანმხლები მუსიკის შესაბამისი აღქმა. მუსიკის მელოდიური ნაკადი მნიშვნელოვანწილად ცეკვის ემოციურ დატვირთვას განსაზღვრავს“.²

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მუსიკალური თანხლება განაპირობებს საცეკვაო პლასტიკას. რა თქმა უნდა, „ბატონებს“ შემთხვევაში ჩონგურზე შესრულებული მელოდია გახლავთ „მოცეკვავეთათვის“ ინსპირაციის წყარო.

სრულად ვიზიარებ გვარამაძის აზრს, რომ „ცეკვის ნახაზის ტემპსა და რიტმს სიმღერა განაპირობებს“, თუმცა, ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი ამავდროულად ზემოქმედებს საცეკვაო ილეთების შესრულების ტემპსა და რიტმზე. რაც შეეხება ნელ და დამაკავშირებელ მოძრაობებს, მეცნიერის მიერ გამოყენებული ტერმინები ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან მიგნებად მიმაჩნია, რადგან, როგორც ლიტერატურული ტექსტის შემთხვევაში არსებობს „კავშირები“ (მაგალითად „და“ კავშირი), ასევე ქორეოგრაფიული ტექსტის შემთხვევაშიც ფართოდ გამოიყენება მსგავსი კავშირი, რომელიც წარმოადგენს „საცეკვაო წინადადების“ გამოთქმის საშუალებას და ერთგვარ საცეკვაო რეპლიკას ახალი მოძრაობის დასაწყებად.

ბატონების რიტუალში არსებულ ცეკვებზე და მათ თავისებურებებზე ფრიად საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის ოთარ ჩიჯავაძე: „საზოგადოდ ეს საგალობელი წყნარად, ზოგჯერ საკრავის (ფანდურის, ჩონგურის, ჭიანურის) თანხლებით სრულდება. საცეკვაოებიდან ასრულებდნენ გაშლილ და წრიულ ფერხულებს, ქართულს, თამაშს ძუნძულით, ხტომით ბუქნაობით. ზოგიერთი ძონძეში გამოწყობილი ან სავსებით შიშველი ცეკვავდა და მღეროდა“.³ აქ ნახსენები წრიული ფერხულები თავისთავად გარშემოვლებად და თავშემოვლებად მიიჩნევა, რაც შეეხება ცეკვა ქართულს, ვფიქრობ, ერთი მხრივ, აღნიშნული შედარება აახლოებს მას მონა ქალის ცეკვასთან (ხშირ შემთხვევაში ეთნოგრაფები ახსენებენ ცეკ-

¹ სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, გვ. 93.

² იქვე, გვ. 96-97.

³ ჩიჯავაძე, ქართული, 2009, გვ. 28.

ვა ქართულს ან ლეკურს), ხოლო მეორე მხრივ, ამგვარი მიდგომა შესაძლებელია, გამოწვეული იყოს ავტენტური საშემსრულებლო ხელოვნების სიმარტივიდან გამომდინარე. თანამედროვე გავებით „ცეკვა ქართული“ ძნელად სავარაუდოა, ჩემი აზრით, ნაგულისხმევი უნდა იყოს ზოგად ქართული ქალის საცეკვაო პლასტიკა. ოთარ ჩიჯავაძის აღწერაში დასახელებული საცეკვაო ფორმები, კონკრეტული ცეკვა თუ საშემსრულებლო მახასიათებლები ზუსტად ასახავს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში არსებულ ილეთებსა და მოძრაობებს. ხტომი, ბუქნაობა თუ თამაში ძუნძულით ნაცნობია ჩვენი ერის საცეკვაო დიალექტიკისათვის, რომელიც ფიქსირდება მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ზემოჩამოთვლილი „ილეთების“ არსებობა ლიტერატურულ წყაროებშიც დასტურდება. მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში თუ სხვა. მართალია, საგალობლების შესრულებისას წარმოუდგენლად მიმჩნია ბუქნაობის ან ხტომითი მოძრაობების შესრულება, თუმცა, ქმედების კულმინაციურ ნაწილში აღნიშნული დასაშვებია, რადგან რიტუალებში საცეკვაო პლასტიკას თავისი სიმბოლური დატვირთვაც გააჩნია. ბატონების რიტუალში საკრავიერი მუსიკის გაჩენა მნიშვნელოვნად ცვლის არსებულ სურათს, რადგან ინსტრუმენტის თანხლებით შესრულებული საცეკვაო მუსიკა კიდევ უფრო ამრავალფეროვნებს საშემსრულებლო პლასტიკას და დინამიკურს ხდის მას.

ვინაიდან აღნიშნული რიტუალი ფიქსირდება, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში, ასევე სამცხე-ჯავახეთსა თუ საქართველოს მთიან რეგიონებში, შეიძლება ითქვას, რომ ბატონების რიტუალი წარმოადგენს ზოგად ქართულ რელიგიურ გააზრებას, „ქართლელების, კახელების, მესხების, ჯავახელების და სხვა მოსახლეობის რწმენის თანახმად, ბარაბალე სახადის დედაა, რომლის შვილებდაც იწოდებოდნენ: ყვავილი, წითელა, ქუნთრუშა, ყივანახველა, და მისთანანს საერთო სახელად „ბატონები“ ჰქვია“.¹

ჩემი მოკრძალებული აზრით, ზემოხსენებულ რეგიონებში დაფიქსირებული მუსიკალური დიალექტების გათვალისწინებით იქნებოდა წარმოდგენილი რიტუალებში არსებული საცეკვაო პლასტიკა, მაგალითად, მკლავების მოძრაობა-მიდგომარეობებს შემდეგნაირად აღწერს დავით ჯავრიშვილი: „ერთი და იგი-

¹ ბარდაველიძე, ქართველთა, 1941, გვ. 52.

ვე მიმართულებით (ტოლმხრივად), სხვადასხვა მიმართულებით (ნაირმხრივად), ერთდროულად, ნაირდროულად, თანმიმდევრობით (მიმყოლად), შიგ, გარე, ქვე, წინ, უკან, მარჯვნივ ან მარცხნივ, წრეგვარად, რკალგვარად ან მოხრა-გაშლით, ხელსართავებით ან უმისოდ. მკლავების მოძრაობა შეიძლება ცალკე ან ზეტანისა და ფეხების მოძრაობასთან ერთად - კოორდინირებულად¹. აქ ნახსენები ვარიანტები შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ კუთხური საცეკვაო დიალექტებისა და მუსიკალური ნაწარმოების დინამიკის შესაბამისად. ეს ფაქტორები ფრიად ამდიდრებს რიტუალის საცეკვაო მხარეს.

ქალთა სარიტუალო ცეკვები ცნობილია სხვა უძველესი ცივილიზაციებისთვისაც. ელფრუიდა კარალიოვას თავის ნაშრომში „ცეკვის ადრეული ფორმები“ დეტალურად აქვს აღწერილი ქალთა სარიტუალო ცეკვებში არსებული საცეკვაო პლასტიკა. იგი ეყრდნობა ანტიკური ხანის არქეოლოგიურ მასალას და ფრიად საინტერესო დასკვნას გვთავაზობს: „ყველა სახის ქალთა რიტუალური ცეკვებისათვის საცეკვაო ლექსიკის ძირითად საყრდენს წარმოადგენს სხვადასხვა სახის რხევითი და ბრუნვითი მოძრაობები, თეძოებისა და მთელი სხეულის გამოყენებით. მოძრაობების შესრულებისას ფეხები მეტწილად არ სცილდება მიწას. ამას მოწმობს არქეოლოგიური მასალებიც. კრეტასა და მიკენის ფილებზე ასახულია ბუნების ძალთა განახლების კულტთან დაკავშირებული ცეკვა. აღნიშნული სრულდება სხეულითა და ხელებით, არც ერთ მათ შორის ყველაზე დინამიკურ ცეკვაშიც კი ფეხები საგრძნობლად არ სცილდება მიწას“².

რიტუალურ ცეკვებში ელფრუიდა კარალიოვას მიერ დახასიათებული ქალის საცეკვაო პლასტიკა ძალიან ახლოს დგას ქართულ საცეკვაო პლასტიკასთან. რხევითი მოძრაობები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ადგილზე შესრულებული საცეკვაო ილეთებით, იგი ითვალისწინებს ზედა ტანის გადახრას სხვადასხვა რაკურსით, ასევე ნახევარ ბრუნს, რიგ შემთხვევაში სრულ ბრუნსაც ან სხეულის გარკვეული რაკურსით გადახრილ მდგომარეობაში დავლას. მართალია, ქართულ ცეკვებში თეძოებით მკაფიოდ შესრულებული საცეკვაო ილეთები არ იკვეთება, მაგრამ „გარშემოვლისა“ და

¹ ჯავრიშვილი, ქართული, 2018, გვ. 39-40.

² Королева, Ранние, 1977, с. 97 (ავტორის თარგმანი).

„თავშემოვლებისას“ ვერა ბარდაველიძე აფიქსირებს „დაჩოქილ“, „დაოთხილ“ და „ფოფხვით მოძრაობებს“, რომლებიც ასევე სხეულის გამოყენებით შესრულებულ ილეთთა ჯგუფს მიეკუთვნება. ბრუნვითი მოძრაობები ქართულ საცეკვაო პლასტიკაში დღემდე ფართოდ გამოიყენება როგორც ლირიკულ ცეკვებში, ასევე დინამიკური შესრულებისას. სხეულისა და ხელების აქტიურ საცეკვაო მდგომარეობაში დაფიქსირება შესაძლებელია როგორც ეთნოგრაფიაში მოყვანილი აღწერების მიხედვით, ასევე პროფესიული ლიტერატურის დახმარებით. რაც შეეხება ზემოთ ნახსენებ ფეხების გადაადგილების მახასიათებლებს“, ჩვენი ერის ქალთა ცეკვებში დღემდეა შენარჩუნებული სვლების დროს ფეხის იატაკზე მიჯაჭვულობა, მათი უმეტესი ნაწილი ამ პრინციპის მეშვეობით სრულდება, თითქმის ყველა კუთხის საცეკვაო დიალექტში.

ბატონების რიტუალში დაფიქსირებული მუსიკალური მასალა რომ მივუსადაგოთ კარალიოვას მიერ აღწერილი რიტუალური ცეკვების სპეციფიკას და შევაფარდოთ ქართულ ქალთა საცეკვაო პლასტიკასთან, გარკვეული სურათი მიიღება. ამავე კონტექსტით შეგვიძლია, უშუალოდ საცეკვაო მოძრაობებისა და სვლების განხილვაც. ეს ყოველივე მოგვცემს ნათელ სურათს, გავაცოცხლოთ რიტუალში არსებული საცეკვაო პლასტიკის რეკონსტრუირება, რაც, თავის მხრივ, გაამდიდრებს ქალთა საცეკვაო რეპერტუარს.

ბატონების რიტუალი, როგორც სინკრეტული ხელოვნების ნიმუში, სხვა კომპონენტებთან ერთად, მნიშვნელოვნად მოიცავდა ქორეოგრაფიულ ნაწილს, როგორც საფერხულო (შემოვლა, შემოტარება გარშემოვლება), ასევე საცეკვაო პლასტიკის სახით. აღნიშნული რიტუალი წარმოადგენს სახადიანი ავადმყოფის განკურნების ქალთა საფერხულო მისტერიას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953.
- ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ), თბ., 1941.
- გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ძირითადი საკითხები, თბ., 1957.

- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010.
- მინდაძე ნ., ქართველი ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა თბ., 2013.
- სამსონაძე ა., ქორეოლოგიის საფუძვლები, გამომცემლობა „კენტავრი“ თბ., 2020.
- შენგელია მ., მაგიური მედიცინის უძველესი გადმონაშთები ქართულ ფოლკლორში, საქართველოს ისტორიის პალიტრა, ტ. 7, თბ., 2022.
- ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009.
- ჯავრიშვილი დ., ქართული ხალხური ცეკვა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2018.
- Королева Э. А., Ранние Формы Танца, Кишинев, 1977.

CHOREOLOGY

Levan Aliashvili,
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
Assistant Professor

THE CHOREOGRAPHIC ASPECTS OF THE BATONEBI' RITUAL

Keywords: dance, dance ritual, art, mystery, choreography

Abstract

The Batonebi ritual — a noteworthy phenomenon drawing the attention of folk dance researchers — uses the art of choreography for magic and religion. Although familiar with one kind of pharmaceutical or another, our ancestors nonetheless chose to turn to ritual practices against these particular diseases because offenses irritating supernatural forces were believed to be the root cause of such ailments.

Georgian ritual practices identify two types of „persons“ ailing because of religious reasons: Damizezebuli-khatis Dacherili (basically, punished by a Khati² with sickness for various offenses) and Sakhadiani Avadmkopi (patients with infectious diseases). „Besides rituals related to the cult of Batonebi and Khatis Mizezi (Khati disciplining) — those most widespread in Georgia — there have been various other healing and religious rites, incantations, etc.“³

Although many scientists describe the Batonebi ritual and its integrant customs and traditions, we rely on and discuss the version recorded by L. Gvaramadze, who views it from our concrete professional angle. Given the specifics of our trade, dance

¹ Batonebi (lords or masters in the Georgian language) is an umbrella vernacular term for children's infectious diseases, such as measles, scarlet fever, chickenpox, whooping cough, and others.

² Khati: literally, an icon in the Georgian language; in a broader sense, a sacred place, shrine, niche, or holy object, dedicated to a particular saint or deity, or even a saint or deity himself/herself.

³ შენგელია, მაგიური, 2022, გვ. 41.

researchers take a keen interest in the choreographic composition, dance elements, and plasticity features of the Batonebi ritual.

It was believed in the past that angels, so-called Batonebi masters, indwelling in patients caused chickenpox and measles. As a rule, the Chonguri plucked instrument would be played, and lavnana lullabies would be sung. Women would gather around the ailing to entertain the Batonebi with dances performed completely naked. Pharmaceuticals were not used, because it would be against the wishes of the Batonebi—they punished those bold enough to fight them with medications.

Dances were accompanied by healing tunes: lavnana and Batonebo or Sabodisho songs.

The lavnana and Sabodisho songs—performed *andante* and *andante cantabile*, respectively—define the tempo and rhythm of the given dance. This allows for asserting that the dance is built on slow connecting moves resonating with the performers' inner state.¹

Unfortunately, Gvaramadze limits herself to providing the information above, however valuable, only adding general descriptions of dance moves, without identifying the ritual's choreographic lexicon. Georgian folk choreography boasts myriad moves, steps, and devices, and—in the case of women's dance plasticity—one-, two-, and three-joint hand movements. Given the vocal repertoire above, any dynamic beats seem unfeasible, though moves employing duple or triple meters are possible. Steps in the art of choreography lead in three directions: forward, sideways, and backward. We believe that all three are plausible in this ritual.

Besides the purely choreographic part, the form of performance in this ritual is of utmost importance. In light of V. Bardavelidze's account stating that „the procession around the patient involves the so-called Batonebi Aunt or Mebodishe apologist, also relatives and neighbors“,² We may assume that the Batonebi Aunt, a distinctly delineated character, was in charge of the ritual. In a way, the classification of performers defines the form of the mystery. „On one side, the participants danced, sang, and kneeled on all fours, or

¹ გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 37,38.

² ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.

crawled on the other“.¹ Circular dance moves and distinct characters are underlined by N. Mindadze: „The procession involved dances performed by the child’s mother, grandmother, aunt, or a Mebodishe invited just for this purpose“.² The presence of this special personage suggests that the dance had its “leader.”

For the lavnana lullaby, the sheet music provided by L. Gvaramadze prescribes 6/8, a time signature frequently found in Georgian folk dances. The rhythm of the lavnana, as provided in the sheet music, is very similar to that of the Samaia stage choreography dance. The lavnana dance is quite often performed in the music for Samaia. In methodically describing the Samaia steps, A. Tataradze records four of them: „A soft step, a three-step move forward, a three-step move forward with feet moving sideways, and a step sideways with a rapid heel turn“.³ Although these steps are from stage choreography, they stem from the character of the music, matching the musical accents of the rhythm. The song defines the peculiarities of concrete dance moves or steps, the angles of steps, or the development of movement direction.

The ritual in discussion involves a group dance with a touch of synchronization. Both Bardavelidze and Gvaramadze confirm a degree of organization in the action. Possibly, we are dealing with the earliest form of group women’s performance, not just a round dance.

As for the Batonebo song, the assertions concerning dance plasticity above are perfectly applicable to West Georgia’s local choreographic forms as well.

A. Samsonadze ties the development of dance to two main factors: „Schematically, the factors behind the birth of the art of dance are divided into two groups: psychophysiological and ethnic“.⁴

Among the psychophysiological factors, Samsonadze points out human musicality: „Musicality stands for properly perceiving music accompanying dance. The melodic flow of music largely defines the

¹ ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.

² მინდაძე, ქართველი, 2013, გვ. 226.

³ თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 362.

⁴ სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, გვ. 93.

emotional charge of dance“.¹

As mentioned earlier, musical accompaniment underpins choreographic plasticity. Needless to say, the melody on the Chonguri instrument inspires Batonebi „dancers“.

We agree with L. Gvaramadze that „songs define the tempo and rhythm of dance lines“, though we also believe that they impact the tempo and rhythm of dance moves as well. As for slow and connecting moves, the terms used by this scholar are choreographically significant because, similar to literary texts using conjunctions like and/or, choreographic texts also employ similar devices allowing for expressing „dance sentences“ and cues of sorts to start a new move.

Women’s ritual dances abound in other ancient civilizations as well. E. Korolyova, in her work *Early Dance Forms*, describes in detail the choreographic plasticity found in such dances. Relying on archeological materials from classical antiquity, she asserts that „the foundation of the choreographic lexis of all ritual dances for women lies in vibrations and circular rotations using hips and entire bodies. The feet are hardly ever lifted from the ground. All this is evidenced by archeological materials, among others. Cretan and Mycenaean tiles depict cult dances marking nature’s rejuvenation, performed with the body and hands, and none of the dances, even the most dynamic ones, involves lifting feet off the ground“.² The women’s plasticity in ritual dances described by E. Korolyova is very close to what we find in Georgian dance. Not limited just to dance moves performed on the spot, vibrations involve the upper body inclining at different angles, also half-rotations, and in some cases full rotations, or slow motions with bodies inclining at different angles. Although Georgian dances do not feature clearly defined dance moves involving hips, V. Bardavelidze records „kneeling“, „all-fours“, and „crawling“ moves in Garshemovleba or Tavshemovleba processions around or by the head of the patient, all these belonging to the group of moves involving the body. As for “the characteristics of foot movements” above, our nation’s dances for women still feature fixing one’s “foot to the floor” in motion, with most of them performed in almost every region based on this principle.

¹ სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, p. 96-97.

² Королева, Ранние, 1977, с. 97.

Juxtaposing the musical material in the Batonebi ritual and the specifics of ritual dances as described by E. Korolyova, along with the plasticity of Georgian dances for women, a clear picture emerges. We can view the dance moves and steps properly in the same context. All this allows for reconstructing and reviving the choreographic plasticity in the ritual in question, in this way enriching the women's dance repertoire.

As an example of syncretic art, the Batonebi ritual, in combination with other components, includes a considerable portion of choreography, in the form of both round dance (proceeding around or by the head of the patient) and choreographic plasticity. This ritual is a round-dance mystery performed by women designed to heal patients with infectious diseases.