

# „ხელოვნება, როგორც გადაადგილება საშუალება“

მედი პროტოვსკი

1.

...რა იყო თეატრალური დასების შექმნამდე? ევროპაში, განსაკუთრებით ცენტრალურსა და აღმოსავლეთ ევროპაში, მეცხრამეტე საუკუნეში დასებს მსახიობთა ოჯახები შეადგენდნენ. ასეთ ოჯახში მამა და დედა შეიძლება ყოფილიყვნენ მსახიობები, მოხუცი ბიძა კი — რეჟისორი. თუნდაც ამ რეჟისორის როლი იმით ყოფილიყო შემოსავლურული, რომ ეთქვა: „აი, ამ კარებიდან შემოდით და ამ სკამზე დაჯექით“. შვილიშვილიც მსახიობად იზრდებოდა და თუ დაოჯახდებოდა, მისი ცოლიც მსახიობი ხდებოდა. მერე ვინმე მეგობარიც გამოჩნდებოდა და ამ მსახიობურ ოჯახს უერთდებოდა.

დიდი-დიდი ხუთ დღეს თუ ირეპეტიციებდნენ. იმდროინდელ მსახიობებს არაჩვეულებრივი მეხსიერება ჰქონდათ, ძალზე მალე სწავლობდნენ ტექსტს და რამდენიმე დღის შემდეგ ზეპირადაც იცოდნენ. თუმცა, ხანდახან კი იბნეოდნენ ხოლმე, რამაც სუფილორის საჭიროება წარმოშვა.

მე ვფიქრობ, რომ ამ ხალხის ნამეშვიარი მთლად ცუდი არ უნდა ყოფილიყო... მათ იცოდნენ თუ როგორ დრამატული სიტუაცია წარმოიქმნებო-

და და იცოდნენ ისიც, რომ უნდა ეპოვნათ საშუალება სცენაზე ცოცხლად წარმოდგენისათვის. ვფიქრობ: რასაც ისინი აკეთებდნენ გაცილებით უკეთესია ვიდრე ის, რომ ოთხი-ხუთი კვირის მანძილზე ირეპეტიციო, ვინაიდან ეს ოთხი-ხუთი კვირა ძალზე მცირეა იმისათვის, რომ მოამზადო ნამდვილი სათამაშო პარტიტურა და ძალზე ბევრია იმისათვის, რომ ჩასწვდე ცხოვრებას მხოლოდ და მხოლოდ იმპროვიზაციის მეშვეობით.

რამდენი დროა საჭირო რეპეტიციისათვის?

კ. სტანისლავსკის რეპეტიციები ხანდახან მთელ წელიწადსაც კი გრძელდებოდა, იქამდეც მივიდა, რომ ერთ პიესაზე სამი წლის მანძილზე მუშაობდა. ბრეჰტიც დიდხანს რეპეტიციობდა. მაგრამ არსებობს „საშუალო დრო“. 60-იანი წლების პოლონეთში ნორმალური სარეპეტიციო პერიოდი სამი თვით იყო განსაზღვრული. ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის, რომლებიც თავის პირველი თუ მეორე სპექტაკლისათვის ემზადებოდნენ, ძალიან სასარგებლო შეიძლება აღმოჩნდეს ის, რომ მან უნდა მოასწროს სპექტაკლის მომზადება დათქმული დროისათვის, სწო-

რედ ამ განსაზღვრულ, შედარებით მოკლე ვადაში (2-3 თვე). ასე რომ იყოს, შეიძლება მათ ფუჭად ვაფლანგონ მოცემული დრო (თავიანთი კარიერის დასაწყისში ისინი სავსე არიან ადრეულ პერიოდში დაგროვებული მასალით, რომელიც ჭერ არ გამოუყენებიათ მუშაობაში).

მეორეს მხრივ, ზოგიერთი, თითქოსდა გამოცდილი რეჟისორი, აღიარებს, რომ დათქმული ვადის დასასრულისათვის უკვე აღარ იცის თუ რა აკეთოს. აი, რაშია პრობლემა: მათ თურმე არ იცის თუ რა არის მუშაობა მსახიობთან და რა არის მუშაობა დადგმაზე. თუ ერთი თვის მანძილზე ცდილობენ მიაღწიონ იმავე შედეგს, რასაც მსახიობთა ოჯახი ხუთი დღის მანძილზე აღწევდა, მაშინ სავსებით ლოგიკურია, რომ სულ მალე რეპეტიციები ზერელე ხასიათს მიიღებს. რაშია ამის მიზეზი? კომერციულიზაციაში! დასებრ ქრებიან, გზას უთმობენ სპექტაკლების ინდუსტრიას. ეკონომიკური განსაკუთრებთ შეიმჩნეოდა ამერიკაში და ეხლა შესამჩნევია ევროპაში. იქმნება ანტრეპრიზები, ქირობენ რეჟისორს, რომელიც, თავის მხრივ, ათეული თუ ასეული კანდიდატიდან ირჩევს მისთვის სასურველ მსახიობებს, იწყებს რეპეტიციებს, რომელიც რამდენიმე კვირა გრძელდება. რას ნიშნავს ეს ყოველივე?

ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობს წარმეული აქვს შესაძლებლობა იპოვოს ისეთი რამ, რომელიც შეიძლება იქცეს მხატვრულ და მის პიროვნულ აღმოჩენად. იყენებენ იმას, რაც ხელწიფებათ და რამაც ერთხელ უკვე მოუტანათ წარმატება, ყოველივე ეს კი შემოქმედების არსს უპირისპირდება. ვინაიდან შემოქმედება აღმოჩენა იმი-სა, რაც არ იცი. ეს არის სწორედ ის არსებითი მიზეზი, რომელიც დასების არსებობის აუცილებლობას წარმოქ-

მნის... დასის მუშაობაში მნიშვნელოვანია განუწყვეტლობა და იგი უნდა გძიოთ ყოველ ახალ სპექტაკლში, დიდი ხნის მანძილზე, ერთი ქანრიდან მეორე ქანრზე გადასვლისას მსახიობებს უნდა დრო ძიებისათვის. (...) სტანისლაფსკი დაიწყო ეს. ბუნებრივი კანონების შესაბამისად დასის სიცოცხლე არაა ხანგრძლივი. ათ ან თოთხმეტ წელიწადს გრძელდება იგი. შემდგომ დასი „იფიტება“, თუკი არ გარდაიქმნება და ახალი ძალებით არ შეივსება. თუ ეს არ მოხდა, დასი კვდება, თეატრალურ დასები არ უნდა განვიხილოთ როგორც რალაც თვითმიზნური რამ. თუკი დასი სხვა არაფერია თუ არა წყნარი, თბილი თავშესაფარი, მაშინ იგი ინერციას მიენებდება და რალა მნიშვნელობა აქვს იმას, არის თუ არ არის შემოქმედებითი გამარჯვებანი. ყველაფერი ისე დალაგდება, როგორც ბიუროკრატიულ აპარატში — იწელება, იწელება და დროში გამოეყიდება. აქაა საშიშროება ჩასაფრებული.

2.

ამერიკის ინსტიტუტებში ასობით თეატრალური ფაკულტეტი არსებობს. და აქ ყველგან კ. სტანისლაფსკის მეთოდის მიხედვით ასწავლიან. ეს აბსურდია: როგორ შეიძლება სტანისლაფსკის შესწავლა ორსა თუ სამ წელიწადში, ოთხ კვირაში კი — სპექტაკლის მომზადება (როგორც ეს ამ ფაკულტეტებზეა მიღებული)? ამის ნებას არავის მისცემდა მეტრი(...) როგორც წესი, ამ ფაკულტეტებს აქვთ სახსრები — მეტიც, — მათ აქვთ დრო. შეიძლება იმუშაონ ოთხი, ცხრა თვე, ერთი წელიწადი, მაგრამ ასე როდი მუშაობენ. სასწავლო პროგრამის ჩარჩოებში არის იმის შესაძლებლობა, რომ შეიქმნას რალაც ისეთი, რასაც შეეძლება დასივით ფუნქციონირება; არა რაიმე პოლიტიკური ან ფილოსოფიური პრინციპების გამო,



არამედ მხოლოდ პროფესიული მიზეზების გამო. დიდი აღმოჩენების სურვილით შეპყრობილმა დრო კი არ უნდა დაკარგოთ ყოველ ახალ ნამუშევარზე. არამედ უბრალოდ უნდა ეძიო შესაძლებლობანი და მისი საზღვრების გადალახვის გზები. ერთს რომ დაამთავრებთ უკვე მეორესათვის უნდა იყოთ მზად.

1974 წელს თეატრ-ლაბორატორიაში ჩვენ დავედით „ჰამლეტი“, რომელიც კრიტიკამ მარცხად ჩაგვითვალა. ჩემთვის კი ეს არ იყო მარცხი, ჩემთვის ეს იყო სამზადისი ძალიან არსებითი სამუშაოსათვის და მართლაც, რამდენიმე წლის შემდეგ დავედი „აპოკალიპსისი“, მაგრამ აქამდე რომ მივსულიყავი, იგივე ხალხი და იგივე დასი მჭირდებოდა. პირველი ნაბიჯი („ჰამლეტი“) საკმარისი არ აღმოჩნდა. იგი მცდარი არ იყო, მაგრამ ბოლომდე არ იყო განხორციელებული. სამაგიეროდ, იგი არსებითი შესაძლებლობების აღმოჩენას მიუახლოვდა. სხვა სპექტაკლებზე მუშაობის შემდგომ შეიძლებოდა მომდევნო ნაბიჯის გადადგმა. არსებობს ხელობასთან დაკავშირებული მრავალი ელემენტი, რომლებიც ხანგრძლივი პერსპექტივისათვის მოითხოვენ მუშაობას. ეს კი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როცა არსებობს დასი.

თუ სტანისლავსკის მიხედვით მუშაობ, მაშინ უნდა დაიწყო იმ მინიმუმით, რასაც იგი ითხოვდა: — სარეპეტიციო დრო, თამაშის პარტიტურის გამოშუშავება და დასში მუშაობა. თუ არა და უნდა დაუბრუნდე მსახიობთა ოჯახებს და პიესები ხუთ დღეში დადგა. ეს, მგონია, უკეთესია ვიდრე ეს უბედური თვენახევარი.

3.

„პერფორმინგ არტიზი“ მრავალი სხვადასხვა რგოლისაგან შემდგარი ჯაჭვი არსებობს. ჩვენს თეატრში არის ხილული რგოლი — სპექტაკლი და სხვა რგოლები, თითქმის უხილავი — რეპეტიციები. რეპეტიციები მართოდენ პრემიერისათვის მზადება კი არ არის,

ეს სივრცეა, სადაც საკუთარ თავს მოვაჩენთ ხოლმე, სადაც ჩვენი შესაძლებლობების ზღვარის გადალახვა შეგვიძლია. თუ მუშაობა სერიოზულად მიდის, მაშინ რეპეტიციები დიდ თავ გადასავალს ემგვანება.

ავიღოთ ხელში ტოპორკოვის წიგნი „...სტანისლავსკი რეპეტიციებზე“: ყველაზე საინტერესო ამბები „ტარტიუსის“ რეპეტიციებზე მოხდა, მაშინ როცა სტანისლავსკი არ ფიქრობდა მისგან საჯარო სპექტაკლის შექმნას. ტექსტზე მუშაობა მისთვის იყო მხოლოდ მსახიობებისათვის გამიზნული შინაგანი მუშაობა.

ფლემინგი პენიცილინს როდი ეძებდა. იგიც და მისი კოლეგებიც რაღაც სხვა საქმეს ეძებდნენ. მაგრამ მისი ძიება იყო სისტემატიური და ამან ისინი პენიცილინის აღმოჩენამდე მიიყვანა. ამის მსგავსი რამის თქმა შეიძლება რეპეტიციების შესახებაც. ჩვენ ვეძებთ რაღაცა ისეთს, რაზედაც მხოლოდ საწყისი წარმოდგენა, გარკვეული კონცეფცია გაგვაჩნია. თუ ჩვენ ამას ინტენსიურად და კეთილსინდისიერად ვეძებთ, შესაძლოა, ჩვენ ვერ ვიპოვოთ სწორედ ის, რასაც ვეძებდით, მაგრამ გამოჩნდება რაღაც სხვა რამ, რომელსაც შეეძლება ჩვენ მუშაობას ახალი მიმართულება მისცეს. მახსოვს თუ როგორ დავიწყეთ მუშაობა თეატრ-ლაბორატორიაში სლოვაკის პიესაზე „სამუელ ზბოროვსკი“ და ჩვენდა შეუმჩნეველად, რეპეტიციის პროცესში, შევცვალეთ მიმართულება. ჯერ რამდენიმე ახალი ელემენტი აღმოჩნდა თვით „სამუელში“. ეს საინტერესო და ცოცხალი რამ იყო, მაგრამ მიინცდამაინც ახლოს არ იყო ტექსტთან. როგორც რეჟისორი იყო ყოველთვის ნამდვილ ცოცხალ აღმოჩენას ვუჭერ ხოლმე მხარს. არ ვეძიებდი თუ როგორ ჩამესვა იგი დაგეგმილი სპექტაკლის სტრუქტურაში, უმალ იმას ვადევნებდი თვალყურს რა მოჰყვებოდა თუკი ამის განვითარებას დავიწყებდით. რამოდენიმე ხნის შემდეგ ჩვენ გარკვეული აზრი ჩამოგვიყალიბდა, რამაც დოხტოვესკის „დიდი ინკვიზიტორის“ ტე-



ქსტთან მიგვიყვანა. ბოლოს და ბოლოს აქედან დაიბადა „აპოკალიპსისი“. იგი დაიბადა სხვა პიესაზე მუშაობის შუა წელში, შემიძლია კიდევ ვთქვა, რომ დაიბადა ამ რეპეტიციების მარცვლებიდან.

ასე რომ, რეპეტიცია ძალზე სპეციფიური რამაა. მას ერთადერთი მაყურებელი ჰყავს — რეჟისორი, ანუ ის კაცი ვისაც მე პროფესიონალ მაყურებელს ვუწოდებ. ასე და ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს სპექტაკლის რეპეტიციასთან და არცთუ მთლად სპექტაკლის რეპეტიციასთან, რომელიც უპირატესად მსახიობის შესაძლებლობის აღმოჩენისათვისაა გამიზნული. ასე წარმოიქმნება გრძელი ჯაჭვის სამი რგოლი: — რგოლი-სპექტაკლი, | რგოლი-სპექტაკლის რეპეტიცია, რგოლი — არცთუ მთლად სპექტაკლის რეპეტიცია... ეს ჯაჭვის ერთი ბოლოა, მეორე ბოლოში არსებობს რაღაც ძალზე ძველი, ჩვენი დღევანდელი კულტურისათვის უცნობი — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. ეს ცნება პირველად იხმარა პიტერ ბრუკმა, რომელმაც ფაქტიურად განსაზღვრა ის, რითაც დღეს მე ვარ დაკავებული. ჩვეულებრივ თეატრში (ანუ სპექტაკლების თეატრში, „წარმოდგენის ხელოვნებაში“) მუშაობა მიდის სპექტაკლის იერ-სახეზე, რომელიც მაყურებლის აღქმაში წარმოიქმნება. თუ სპექტაკლის ყველა ელემენტი ბოლომდე დამუშავებულია და შეუმცდარად მონტირებულია, მაშინ მაყურებლის წარმოსახვაში დაიბადება მხატვრული სახე, გარკვეული ისტორია, გარკვეულწილად სპექტაკლი შეიქმნება არა სცენაზე, არამედ მაყურებლის აღქმაში, ეს არის თავისებურება წარმოდგენის ხელოვნებისა. გრძელი ჯაჭვის მეორე ბოლოშია „პერფორმინგ არტს“ ანუ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, რომელიც ცდილობს შექმნას მონტაჟი არა მაყურებლის აღქმაში, არამედ სწორედ არტისტებში. ეს კი უკვე არსებობდა შორეულ წარსულში, ანტიკურ მისტერიებში.

4.

მუშაობის განსხვავებული ეტაპები გავიარე ჩემს ცხოვრებაში. სპექტაკლების თეატრში („ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“), რომელიც მე ძალზე მნიშვნელოვან ეტაპად, უჩვეულო თავგადასავლად (შორს მიმავალი შედეგებით) მიმაჩნია, მივედი ისეთ განსაზღვრულ მომენტამდე, როცა საგნებით გულგრილი გავხდი ახალი სპექტაკლების დადგმისადმი, მაშინ შევწყვიტე მუშაობა როგორც სპექტაკლების კონსტრუქტორმა და ყურადღება წარვმართე გრძელი ჯაჭვის მომდევნო რგოლებს (სპექტაკლი და რეპეტიციები) ამოჩენისაკენ. აქედან წარმოიშვა პარათეატრი ანუ თეატრი თანამონაწილეობისა (ე. ი. უცხო ხალხის აქტიური მონაწილეობით). ეს იყო განსაკუთრებული ზეიმი, ადამიანური, მაგრამ თითქმის ღვთაებრივი, ეს დაკავშირებული იყო ერთობლივ აბსოლუტურ განიარაღებასთან.

რა შედეგებს მივალწიეთ? პირველსავე წლებში, როცა ამაზე პატარა ჯგუფი მუშაობდა, თითქმის სასწაულებრივი ამბები ხდებოდა. მარამ, მერე, როცა უფრო მეტი ხალხი ჩაერთო ამ საქმეში — ანდა, როცა ეს რითადი ჯგუფი წინასწარ არ გადიოდა უმკაცრესი მუშაობის ხანგრძლივ პერიოდს — მხოლოდ რამოდენიმე ელემენტი ფუნქციონირებდა, მთლიანობა ძალზე ადვილად გვეცლებოდა ხელიდან და პირადული ემოციების, უზუსტობათა ნარევს ემგვანებოდა, რასაც, საბოლოო ჯამში, მიყავდით მხოლოდ დამხოლოდ ე. წ. „გამოცოცლებამდე“. პარათეატრიდან, როგორც მისი მომდევნო რგოლი, იშვა „სათავეების თეატრი“ („საწყისთა თეატრი“), რომლის არსი იყო ძიება ტრადიციული ტექნიკის სხვადასხვა საწყისისა, ძიება იმისა, რაც „წინ უსწრებს განსხვავებას“, ს. გ. გრამ იმავე პრობლემებზე, სიმართლე რომ ვთქვათ, რომლებიც დაკავშირებულია სცენისმოყვარეობის განსაზღვრულ სახესხვაობასთან(...) მუშაობის ნამდვილი ეტაპი, რომელიც მე ჩემთვის



მიმაჩნია დამამთავრებელ ეტაბად, საბოლოო პუნქტად — ესაა „ხელოვნება როგორც გადაადგილების საშუალება“. ჩემს გზაზე გრძელი ტრაექტორია მოგზაზე — „პერფომინგ არტის“ ჯაქვის მთელ სიგრძეზე — თითქოსდა სტარტი ავიღე „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენა“-დან, რათა, ბოლოს, დაშვებულყო „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-სთან (რაც ოდითგანვე ჩემი ინტერესების სფეროში შედიოდა). „პარათეატრმა“ და „სათავეების თეატრმა“ გადაფრენის მთელ ხაზზე თავისი ადგილი მონახეს. „პარათეატრმა“ საშუალება მოგვცა შეგვემოწმებინა სწორად იყო თუ არა დასმული საკითხი: რას ნიშნავს ის, რომ ჩვენ გადავწყვიტეთ — არავის და არაფრის წინაშე არ დავიმალეთ? მაგრამ ჩემი ახლანდელი მუშაობა — ეს არ არის თეატრი თანამონაწილეობისა, აქ გარეშე ხალხის რაიმე აქტიურ მონაწილეობაზე ლაპარაკიც კი გამორიცხულია. „სათავეების თეატრმა“ საშუალება მოგვცა მხოლოდ დაგვეჩინა ისეთი რამ, რაც შეიძლება შესაძლებელი ყოფილიყო. მაგრამ ნათელი ვახდა, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია იმის რეალიზება, რაც შესაძლებელია, თუკი არ ავმალდებოდით ექსპერიმენტების დონიდან (რაც სცენისმოყვარეობის ნაირსახეობას უკავშირდება) დეტალებზე მუშაობის დონემდე. არ გავვიწყვეტია კავშირი შიმშილობის გარკვეულ ნაირსახეობასთან, რომელიც საფუძვლად უდევს „სათავეების თეატრს“, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, მისწრაფვის სრულიად სხვა სამუშაოსაკენ, რაც კონცენტრირებულია დისციპლინაზე, დეტალებზე, სიზუსტეზე, რაც უნდა შეესაბამებოდეს „თეატრ-ლაბორატორიის“ სპექტაკლებს.

**ყურადღება!**

ეს არ არის შემობრუნება „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-სკენ — ეს არის მხოლოდ იმავე ჯაქვის მეორე ბოლო.

5.

ამ თვალსაზრისით ავხსნი რაღაცეებს,

რაც პონტედერეში (იტალია) ჩემს მუშაობას ეხება. ამ მუშაობის ერთი პოლუსი ინსტრუქტაჟია (პერმანენტულ სწავლების მნიშვნელობით) მსახიობთათვის სიმღერის, ტექსტის, ფიზიკური მოქმედებების (იმის ანალოგიური, რაც იყო სტანისლავსკისთან) პლასტიკურ და ფიზიკურ მოქმედებათა სფეროში. მუშაობის მეორე პოლუსი მოიცავს იმას, რაც მიემართება „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებისაკენ“. შეიძლება ითქვას ასე „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ და შეიძლება ითქვას ასე: „რიტუალის ობიექტურობა“ ანდა „რიტუალური ხელოვნება“ნი. როცა ვლაპარაკობ რიტუალზე, არც ცერემონიები, არც დღესასწაულები და, მით უფრო, არც გარეშე პირების იმპროვიზაციული მონაწილეობა არა მაქვს მხედველობაში. მე არ ვლაპარაკობ სხვადასხვა რიტუალური ფორმების (რომელთაც სხვადასხვა ადგილებიდან იღებენ სათავეს) ერთგვარ სინთეზზე. როცა რიტუალს მივმართავ, მე ვლაპარაკობ მის ობიექტურობაზე, ეს კი ნიშნავს, რომ მოქმედების ელემენტები ეს არის ინსტრუმენტები — მოქმედი მსახიობების სხეულზე, გულზე და გონებაზე მუშაობისას.

ტექნიკური ელემენტების თვალსაზრისით „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ მოიცავს ყოველივეს, რაც თეატრალურ ხელოვნებებშია — ვმუშაობთ სიმღერებზე, იმპულსებზე, მოძრაობის ფორმებზე. შესაძლებელია ნარატიული მოტივების გამოჩენაც. ყველაფერი იქით მიდის, რაც აუცილებელია თვით ზუსტი და დასრულებული სტრუქტურების შექმნამდე კი, როგორც ეს არის სპექტაკლ-მოქმედებაში.

ასეთნაირადაც შეიძლება საკითხის დასმა: რა განსხვავებაა რიტუალის ამ ობიექტურობასა და სპექტაკლს შორის? ხომ არ არის, შემთხვევით, ეს განსხვავება მხოლოდ იმაში, რომ აქ არავის იწვევენ მაყურებელთა დარბაზში? ეს კანონზომიერი კითხვაა; ამიტომაც



მსურს მოვიყვანო რამოდენიმე მაგალითი, რომელიც ნათელს მოჰფენენ იმ განსხვავებას, რომელიც არსებობს სპექტაკლსა და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ს შორის.

კერძოდ, განსხვავება იმაშია თუ სად კეთდება მონტაჟი. სპექტაკლში მონტაჟი კეთდება მაყურებელში, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ში კი მონტაჟი ხდება მოქმედ პირობებში, თვით არტისტებში.

ახლა მოვიყვან იმის მაგალითს, თუ როგორ ხდება მონტაჟი მაყურებლებში. ავიღოთ უდრეკი პრინციპი\* მსახიობის რიშარ ჩესლიაქისა, „თეატრალაბორატორიაში“, ვიდრე როლზე მუშაობის პროცესში ამ სპექტაკლის პარტნიორებს შეხვდებოდა, ჩესლიაქი რამდენიმე თვის მანძილზე მხოლოდ ჩემთან მუშაობდა. მის მუშაობაში არაფერი არ იყო დაკავშირებული იმ მარტივობასთან, რაც კალდერონ-სლოვაციის პიესაში როლის თემაა. მსახიობში ცხოვრების მთელი ნაკადი უკავშირდებოდა ბედნიერ მოგონებებს, იმ მოქმედებებსაც რაც ახსიათებდა ამ კონკრეტულ მოგონებებს მისი ცხოვრებიდან, ამ გახსენებული ეპიზოდების უმცირეს ფიზიკურ და ხმისმიერ იმპულსებს, ეს იყო შედარებით ხანმოკლე მომენტი მისი ცხოვრებისა, ვთქვათ, რამოდენიმე წუთი ყმაწვილკაცური სიყვარულისა, რაღაც ნეტრალური — მგრძნობელობასა და ლოცვას შორის. ამგვარად, ის მომენტი, რომელზედაც მე ვლაპარაკობ, თავისუფალი იყო რაიმე პირქუში ასოციაციებისაგან, თითქოსდა ის, მეხსიერებით გამოხმობილი ყმაწვილი, თავისი სხეულით თავისივე სხეულისაგან თავისუფლდებოდა, თითქოსდა მსუბუქდებოდა — ნაბიჯ-ნაბიჯ — სხეულის სიმძიმისაგან, ყველა ავადმყოფობისგან. მრავალი დეტალის, უმცირესი იმპულსების და მოქმედების (მისი ცხოვრების ამ მომენტთან დაკავშირებულის) გადალახვის გზით მსახიობმა

თავისათვის იპოვნა კალდერონ-სლოვაციის ტექსტის მსგელობა.

მაგრამ ამ ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი, ტექსტის ლოგიკა, სპექტაკლის სტრუქტურა (რომელიც გარს ერტყა მას და მასთანვე იყო დაკავშირებული), სხვა პერსონაჟები და აგრეთვე ნარატიული ელემენტები ცხადყოფდნენ, რომ ჩვენს წინ იყო ტყვე და წამებული, რომლის გატეხვა განუზრახავთ, მაგრამ ბოლომდე ერთგული რჩება საკუთარი ჭეშმარიტებასა და მწვალებლობის ავონიისას ცად ასულ მწვერვალს სწვდება.

ასეთი იყო ისტორია მაყურებლისათვის, მაგრამ არა მსახიობისათვის. მის ირგვლივ მორიალურ პერსონაჟები, სამხედრო მსაჯულთა მანტიებით მოსილენი, 1965 წლის პოლონეთის ასოციაციებს იწვევდა. მაგრამ, ცხადია, აქ არ იღო გასაღები. მონტაჟის ფუნდამენტი იყო ამბავი, რომელიც ეხებოდა უდრეკი უფლისწულის შემსრულებელ მსახიობს, და რომელიც ქმნიდა წამებულის ისტორიას. მხედველობაში მაქვს რეჟისურა, დაწერილი ტექსტის სტრუქტურა, და რასაკვირველია, ესაა ყველაზე მთავარი, სხვა მსახიობების მოქმედება, რომელთაც საკუთარი, განსხვავებული მოტივები ეღობ საფუძვლად. არავინ ცდილობდა, მაგალითად, სამხედრო პროკურორი რომ ეთამაშა, ყველა თამაშობდა საკუთარ ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ამბავს, რაც ზუსტ ხატოვანებას იძენდა და კალდერონ-სლოვაციის პიესის ისტორიას ერწყმობდა.

მაშ სად აღმოცენდებოდა სპექტაკლი?

გარკვეული აზრით ეს მთლიანად (მონტაჟი) აღმოცენდებოდა არა სცენაზე, არამედ მაყურებლის წარმოსახვაში. ის, რასაც მაყურებელი აღიქვამდა, სწორედ ჭეშმარიტი მონტაჟი იყო, ხოლო ის, რასაც მსახიობები აკეთებდნენ — სავსებით სხვა ისტორია გახლდათ.

მაყურებლის აღქმაში მონტაჟის შექმნა რეჟისორის ამოცანაა და არა მსა-

\* კალდერონის ამავე სახელწოდების პიესა (რედ.).





ხიობისა. მსახიობი უმალ იმას უნდა ცდილობდეს, რომ განთავისუფლდეს მაყურებელზე დამოკიდებულებისაგან, თუ არ სურს დაკარგოს შემოქმედების მარცვალი. მაყურებლის აღქმაში მონტაჟის შექმნა, როგორც ვთქვი, რეჟისორის მოვალეობაა და მისი პროფესიის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტი. „უდრეკ უფლისწულში“ მე, როგორც რეჟისორი, განზრახ ისე ვმუშაობდი, რომ ამგვარი ტიპის მონტაჟი შემექმნა და რომ უმრავლესობას სწორედ ეს მონტაჟი აღექვა; ისტორია მარტივების, ტყვედქმნილისა, გარშემოჯარული მწვალებლებისგან, რომლებიც ცდილობენ მის დამორჩილებას, მაგრამ, ამავე დროს აღტაცებულნი არიან მისი სიმტკიცით. ყველაფერი ეს თითქმის მათემატიკური სიზუსტით იყო გათვლილი, რათა შექმნილიყო მონტაჟი მაყურებლის აღქმაში.

როცა მე ვლაპარაკობ „ხელოვნებაზე, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“, მხედველობაში მაქვს მონტაჟი, რომელიც ხორციელდება არა მაყურებლის აღქმაში, არამედ იმაში, ვისაც მოქმედება მიჰყავს. იმაზე კი არ ვლაპარაკობ, რომ მოქმედების შემქმნელებმა ერთმანეთში მოილაპარაკეს თუ როგორი იქნება საერთო მონტაჟი, საქმე არც იმაშია, რომ მათ გაიზიარეს რაღაც საერთო ფორმულირება იმისა, თუ რა უნდა გააკეთონ. არ არსებობს არავითარი ვერბალური შეთანხმება, არავითარი სიტყვიერი განსაზღვრებანი, ეს ისაა, რაც უნდა აღმოვაჩინოთ უპირველესად მოქმედების მეოხებით, ნაბიჯ-ნაბიჯ მივუახლოვდეთ ყველასათვის საერთო შინაარსს. ასეთ შემთხვევაში მონტაჟი იქმნება ამ მოქმედების ავტორების ცნობიერებაში.

სხვა ხატითაც შეიძლება ვისარგებლოთ.

სპექტაკლი — ვითომდა — დიდი ლიფტია, სადაც ლიფტიორად მსახიობია. ლიფტში არიან მაყურებლები. სპექტაკლს აჰყავს ისინი ამბავთა ერთი ფორმიდან მეორეში. თუ ლიფტი მაყურებლისათვის ფუნქციონირებს, ეს იმას

ნიშნავს, რომ მონტაჟი კარგადაა ხორციელებული.

„ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ — პრიმიტიული ლიფტია, ბაგირზე მოსრიალე რალაც დიდი კალათის მაგვარი. ამ ბაგირის მეშვეობით მოქმედი პირნი მალა იწევენ უფრო და უფრო დახვეწილი ენერჯით, რათა შემდეგ მასთან ერთად დაეშვან ინსტინქტებით მცხოვრებ ჩვენს სხეულებთან. ეს არსი რიტუალის ობიექტუალური მატერიალიზაციაა. როცა მოქმედებს „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, არსებობს ეს ობიექტურობა და კალათი მათთვის მოძრაობს, ვინც მოქმედებას განახორციელებს.

მუშაობის განსხვავებული ელემენტები ანალოგიურია ყველა „პერფორმანს არტ“-ში, მაგრამ სწორედ ლიფტის შორის განსხვავებაში (ერთი ლიფტია მაყურებლისათვის, მეორე, პირველყოფილი — მოქმედი პირებისათვის) — და ამის კვალად, განსხვავებაში მაყურებლის მიერ აღქმულ მონტაჟსა და მოქმედი მსახიობების მიერ აღქმულ მონტაჟს შორის ძვეს განსხვავება ორ პიპოსტასს შორის — „ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“.

„ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“-ში შედეგი არის ის, რომ მოახვედრო იმას, ვინც მოქმედებას წარმოქმნის. მაგრამ შედეგი — ეს არ არის შინაარსი; შინაარსი — ეს არის გადასვლა სიტლანქიდან — სინატიფემდე, ანუ (ყოველთვის) უბრალო მაგრამ ძალზე ზუსტ დეტალებზე.

როცა ვლაპარაკობ ლიფტის სახე-ხატზე და „ხელოვნებაზე“ როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“, მე ვერთიკალებს ვგულისხმობ, ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ ეს ვერტიკალი ენერგეტიკულ კატეგორიებში: მძიმე, მაგრამ ორგანული ენერჯიები (დაკავშირებული სიციცხლის ძალებთან, ინსტინქტებთან, მგრძობიარობასთან) და სხვა, უფრო დახვეწილი ენერჯიები.

უბრალოდ დონეთა შეცვლაზე კი არ

არის ლაპარაკი, არამედ იმაზე, რომ ტლანქი, უხეში რამ ავამაღლოთ დახვეწილობამდე, რომ ეს დახვეწილი უფრო ჩვეულებრივ სინამდვილეს შევუწონასწოროთ, ეს იმას ჰგავს, ჩვენ რომ ვცადოთ შესვლა higher connection-ში

არც იმაზეა ლაპარაკი, რომ უარი ვთქვათ ჩვენი ბუნების ნაწილზე. ყველაფერმა (სხეული, გული, თავი, ის, რაც ჩვენს ფეხქვეშაა და ჩვენს თავს ზემოთა) უნდა შეინარჩუნოს თავისი ბუნებრივი ადგილი. ყველაფერი ეს ვერტიკალური ხაზითაა და ეს ვერტიკალი უნდა გადინდეს ორგანულობასა და the awareness-ის შორის (Awareness — ნიშნავს ცნობიერებას, რომელიც მეტყველებასთან (მოაზროვნე მანქანასთან) კი არ არის დაკავშირებული, არამედ თანაარსებობასთან).

ეს ყოველივე შეიძლება შევადაროთ იაკობის კიბეს. ბიბლია მოგვითხრობს ქვაზე თავმიდებული, ჩაძინებული იაკობის ხილვის ამბავს — იხილა მან მიწაზე აღმართული ვეება კიბე, რომელზედაც ანგელოსნი აღიოდნენ და ჩამოდიოდნენ.

მართლაც, ძალზე მნიშვნელოვანია თუ შეძლებთ „ხელოვნებაში, როგორც გადაადგილების საშუალებაში“ ჩვენული იაკობის კიბის აღმართვას; მაგრამ კიბემ რომ ივარგოს, მისი ყოველი საფეხური კეთილსინდისიერად უნდა იყოს გაკეთებული. ეს რომ ასე არ მოხდეს, კიბე თავზე დაგვემხობა. ჩვეულებრივ კი, თუ ვინმე ხელოვნებაში თავის იაკობის კიბეს ეძიებს, ჰგონიათ, რომ ეს დაკავშირებულია კეთილსურვილზე და ეძებს რაღაც უფორმოს და საკუთარ ილუზიებში იხლართება. ვიმეორებ, იაკობის კიბე დიდი პროფესიონალური საიმედოობით უნდა იყოს გაკეთებული.

6.

ძველი ტრადიციების რიტუალური სიმღერები გვაძლევენ საყრდენს ამ ვერტიკალური კიბის კონსტრუირებისათვის. საქმე იქ მარტო იმაში კი არ არის, რომ ზუსტად ჩავავლოთ მელოდიას (თუმცა ამის გარეშე არაფრის გაკეთე-

ბა არ შეგვიძლია). საქმე იმაშია, რომ ვიპოვოთ აგრეთვე ტემპორიტმი მთელი მისი ფლუქტუაციებით მელოდიის შიგნით და განსაკუთრებით ის რაღაც, რაც ხშიანობას შეადგენს: ვიბრაციული თვისებანი იმდენად საგრძნობია, რომ ისინი გადაიქცევიან, გარკვეული აზრით, სიმღერის აზრად. სხვა სიტყვებით: ბგერის ვიბრაციული თვისებების წყალობით სიმღერა იქცევა თვით აზრად(...) ეს ბგერადობა და იმპულსები (მისგან სხეულში გამოწვეული) უშუალოდ და პირდაპირ განაპირობებენ მნიშვნელობას. იმისათვის, რომ ცხადვჭყოთ ძველი სიმღერის ვიბრაციული თვისებები, უნდა აღმოვაჩინოთ განსხვავება მელოდიასა და ამ ვიბრაციულ თვისებებს შორის. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია იმ საზოგადოებაში, სადაც გამქრალია თაობიდან თაობაზე გადაცემის ტრადიცია. ამიტომაც იგი ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენთვისაც. ჩვენს სამყაროში, ჩვენს კულტურაში, მაგალითად, მელოდია ცნობილია, როგორც ნოტების თანამიმდევრობა, როგორც სანოტო ჩანაწერი. მაგრამ მელოდია იგივე არ არის, რაც ვიბრაციული თვისებებია, თუმცა აბსოლუტურად ზუსტად უნდა დავიცვათ მელოდია, რათა ძველი სიმღერების ვიბრაციული თვისებები აღმოვაჩინოთ, არ შეიძლება ვიბრაციული თვისებების აღმოჩენა, ვთქვათ იმპროვიზაციის პროცესში. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ადამიანი მღერის და ვერ გრძნობს განსხვავებას პიანინოსა და ვიოლინოს ხმებს შორის. თუმცა რეზონანსის ორივე ნიშნულში ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან(...) ტრადიციული სიმღერა — ადამიანივითაა. როცა ადამიანები ვერცხვად მღეროდნენ რიტუალზე შეუდგებიან მუშაობას, ისინი იწყებენ სიშლევისა და ტრანსის ძიებას — იღვის პროფანაციისა თუ ასოციაციების გამო — რასაც მივყავართ ქაოსამდე და იმპროვიზაციებამდე, სადაც ყველაფერი ჰაიპარად კეთდება. უნდა დავივიწყოთ ეს ეგზოტიკა, ხელახლა უნდა აღმოვაჩინოთ, რომ ძველი სიმღერა მთელი თა-





ვისი იმპულსებით — ეს არის ადამიანი. მაგრამ როგორ აღმოვაჩინოთ? მხოლოდ მუშაობის პროცესში(...) როცა ვიბრაციულ თვისებების მოხელთებას იწყებთ, მაშინ ყველაფერი იმპულსებსა და მოქმედებაში ჰპოვებს თავის საფუძველს და მაშინ უეცრად სიმღერა იწყებს ჩვენს მღერას. ძველი სიმღერა მე მძღერის, მე უკვე აღარ ვიცი, მე აღმოვაჩენ ამ სიმღერას თუ მე თავად ვარ ეს სიმღერა. მაგრამ ეს წამი, როცა ძალზე ფხიზლად უნდა ვიყოთ, სიმღერის საკუთრებად არ უნდა იქცეს. ტრადიციების სიმღერა შეიძლება შევადაროთ მანტრას ინდუსურ ან ბუდისტურ კულტურაში. მანტრა ეს არის ხშიერი ფორმა, ძალზე დახვეწილი, რომელიც შეიცავს აგრეთვე სხეულის პოზიციას და სუნთქვას, რომელიც იწყებს განსაზღვრული ვიბრაციის აღმოცენებას ისეთ ზუსტ ტემპორიტმში, რომ იგი ზეგავლენას ახდენს ცნობიერების ტემპორიტმზე. მანტრა ეს არის მოკლე შელოცვა, ეფექტური როგორც საშუალება; იგი ემსახურება არა მაყურებელს, არამედ იმას, ვინც მას ქმნის. ტრადიციის სიმღერაც თავის შემქმნელს ემსახურება. ცალკეული სიმღერები, რომლებიც ძალიან ხანგრძლივი დროის სივრცეში ჩამოყალიბდნენ და რომელთაც ან საკრალური ან წეს-ჩვეულებების მიზნით იყენებდნენ (მე ვიტყვოდი, რომ იყენებდნენ როგორც ვადადგილების საშუალებათა ელემენტს) სხვადასხვა შედეგებს გვაძლევდნენ. შედეგი — როგორც, ასე ვთქვათ, ენერჯის მომნიჭებელი ანდა შედეგი, რომელიც სიმშვიდეს გვეკრის (შესაძლებლობათა ამგვარი დაყოფა ძალზე გაუბრალოებულია, მათი სიმრავლის გამო). რისთვის მომყავს მანტრას მაგალითი, ხოლო შემდეგ რატომ ვადავდივარ ტრადიციის სიმღერაზე? იმიტომ, რომ მანტრა, რაკილი შორსაა ორგანიული მიდგომისაგან, ნაკლებად გამოიყენება იმ საქმეში, რომელიც მე მაინტერესებს. სამაგიეროდ, ტრადიციის სიმღერები ორგანულად არიან დამკვიდრებულნი. ეს ყოველთვის არის სიმღერა-სხეული და არა

სიმღერა, მოცილებული ცხოვრების პულსებს, რომლებიც სხეულს მსჭვალავენ; ტრადიციის სიმღერაში უკვე არააქვს მნიშვნელობა სხეულის პოზიციას ანდა სუნთქვის მანიპულაციებს, მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმპულსებს და უმცირეს მოქმედებებს. ვინაიდან სწორედ სხეულის გამსჭვალავ იმპულსებს — დიახ, სწორედ მათ — მოაქვთ ეს ძველი სიმღერა.

განსხვავებულ ძველ სიმღერებში მორტყმის, მიზანში მოხვედრების სხვადასხვა ხარისხია. ვერტიკალის თვალსაზრისით, რომელიც სინატიფისავენი მისიწრაფვის და ამ სინატიფის სიმაღლიდან ყოველდღიურობის დონემდე ეშვება, არსებობს ლოგიკური სტრუქტურის მოთხოვნილება: ესა თუ ის სიმღერა სხვა სიმღერასთან შედარებით არ შეიძლება იყოს წინ ან მერე... მეორეც მხრივ, თუ მაღალი სტილის საგალობლის შემდეგ (მოქმედების ხაზი არ უნდა გაწყდეს), უნდა დავეშვათ დაბლა, მაგალითად მეორე, ინსტიტუტური სიმღერის დონემდე, მაშინ საჭირო არაა ხელი ვკრათ ამ საგალობელს, იგი ჩვენ შიგნით უნდა შევიწარჩუნოთ, როგორც მისგან დანატოვარი კვალი.

(...)ვერტიკალური კიბის ლერძები — ეს არის არა მარტო ტრადიციის სიმღერები, არამედ არის ტექსტიც (ცოცხალი სიტყვის მნიშვნელობით), მოძრაობათა მოდელი და უმცირესი მოძრაობების ლოგიკა (აქ მნიშვნელოვანია, რომ უნდა შევიწარჩუნოთ პროცესი, რომელსაც ფორმამდე მიყავართ). ყოველი ასპექტი ცალკე თემის საგანია. ვიტყვი სხეულზე მუშაობის შესახებ. ორი განსხვავებული გზით შეგვიძლია მივაღწიოთ სხეულის დამორჩილებას. მე იმის თქმა არ მინდა, რომ გამორიცხულია კომპლექსური ან ორმაგი მიდგომა, მაგრამ თხრობის სინათლისათვის მხოლოდ ამ ორ განსხვავებულ მიდგომაზე საუბრით შემოვიფარგლები.

პირველი მიდგომა — სხეული უნდა გახადოთ გამგონე, მის „მორჯულების“ მეოხებით. ეს შეიძლება შევუდ-

როთ ბალეტში ან განსაზღვრული სახის ათლექტიზმის სფეროში არსებულ მეთოდს. ასეთი მიდგომის საშიშროება იმაშია, რომ სხეული ვითარდება როგორც კუნთობრივი სუბსტანციით და, მაშასადამე, იგი არასაკმარისად ელასტიურია, ცარიელია იმისათვის, რომ ენერჯის გამტარებლად იქცეს; მეორე, უფრო დიდი, საშიშროება ისაა, რომ ძლიერდება გაყოფა თავსა (რომელიც განაგებს) და სხეულს შორის, რომელიც (სხეული) გადაიქცევა მანიპულაციებს დამორჩილებულ მარიონეტად. მიუხედავად ამისა, უნდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ ამ მეთოდის შეზღუდულობა და საშიშროება შეიძლება დაიძლიოს, თუ ისე მუშაობ, რომ სავსებით გესმის ამ შეზღუდულობისა და ამ საშიშროებისა და ამ მუშაობას განსწავლული ინსტრუქტორი ხელმძღვანელობს.(...)

მეორე მიდგომა იმაში მდგომარეობს, რომ სხეული შეჯიბრში გამოვიწვიოთ, ისეთი მიზნები დავისახოთ, რომლებიც, ერთის შეხედვით სხეულის შესაძლებლობათა საზღვრებს მიღმაა. ეს მეორე მიდგომა გულისხმობს რომ სხეული „მივიწვიოთ“ ამ შეუძლებლობათა სამყაროში და მანაც ვაგვიმხილოს რომ ეს შეუძლებელი რამ შეგვიძლია მცირე ელემენტებად დავყოთ და შესაძლებლად ვაქციოთ. იგი იქცევა ენერჯის გამტარებლად და განაპირობებს კავშირს ელემენტთა დისციპლინასა და ცხოვრების (სპონტანურობის) ნაკადს შორის, ასე და ამგვარად, სხეული არ გრძნობს რომ იგი „მორჩულებულია“ და რაღაც შინაური ცხოველის მსგავსია, პირიქით, იგი ველური და ამაყი ცხოველივით გამოიყურება(...) ორივე მიდგომა სავსებით დასაბუთებულია. მაგრამ მე ყოველთვის მეორე მიდგომა მიზიდავდა უფრო მეტად.

7.

თუკი ვეძებთ „ხელოვნებას, როგორც გადაადგილების საშუალებას“, მაშინ წარმოიქმნება (უფრო მეტად ვიდრე მაყურებლისათვის გამიზნულ სპექტა-

კლზე მუშაობისას) სტრუქტურების აგების აუცილებლობა, რომლის გამოც ორება შესაძლებელია. არ შეიძლება ვიმუშაოთ საკუთარ თავზე (ვიყენებ სტანისლავსკის გამოთქმას), თუ არა ხარ მოქცეული იმ სფეროში, რომელსაც აქვს განსაზღვრული სტრუქტურა, რომლის გამოერება შეიძლება, რომელსაც აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. სადაც ყველა ელემენტს, ტექნიკური თავისაზრისით, მხოლოდ აუცილებელი, თავისი ლოგიკური ადგილი უკავია. ყველაფერი ეს დეტერმინებულია სინატიფისკენ ვერტიკალური მოძრაობით და მისი (ის, რაც ნატიფია) დაშვებით სხეულს მიწიერებაში. დეტალებში დამუშავებული სტრუქტურა-მოძრაობა გასაღებია. თუ არ არის სტრუქტურა, ყველაფერი სახეს ჰკარგავს და ერთმანეთში ითქვიფება.

ეს კი ნიშნავს, რომ ჩვენ ვმუშაობთ ნაწარმოებზე, მოქმედებაზე. მუშაობა ორგანიზებულია, როგორც რეპეტიცია, ყოველდღიურად მოიცავს რვიდან თოთხმეტ საათამდე მუშაობას, კვირაში ექვს დღეს და გრძელდება მრავალი წლის მანძილზე სისტემატურად. იგი შეიცავს სიმღერებს, რეაქციების პარტიტურას, მოძრაობის არქაიკულ მოდელებს, სიტყვას — ისე ძველს, რომ იგი თითქმის ყოველთვის ანონიმურია. ამგვარად, მწყობრად ლაგდება რაღაც, რომელიც თავისი სტრუქტურით შეიძლება შევადაროთ სპექტაკლს, მაგრამ ამავე დროს განსაზღვრული გვაქვს მონტაჟის შექმნა არა მაყურებელთა აღქმაში, არამედ ყველაფერ ამის გამკეთებელ არტისტებში.

მოქმედების კონსტრუირებისას პრაქტიკული ელემენტების უმრავლესობა ასე თუ ისე მაინც დასავლეთის ტრადიციებს უკავშირდება. უკავშირდება იმას, რასაც ჩვენ დასავლეთის „აკვანს“ ვუწოდებთ — ეგვიპტე, ძველი სირია, იზრელი და ანტიკური საბერძნეთი. ჩვენამდე აღწევენ ტექსტალური ელემენტები, რომელთა წარმომავლობის დადგენა

შეუძლებელია, იმ გამოწვევის გარეშად, რომ არსებობს ჩვენამდე მოღწეული ტექსტი, რომელმაც გამოიარა ძველი ეგვიპტე, მაგრამ არის აგრეთვე სხვა ვერსიაც. ვთქვათ, ბერძნული ვერსიაც. ანტიკურ ეპოქაში მთელი ეგვიპტე, აგრეთვე იზრაელი, საბერძნეთი და სირია ერთ აკვანში იყვნენ. ინიციანტური სიმღერები, რომელთაც ჩვენ ვიყენებთ (როგორც შავი აფრიკიდან ასევე კარიბების კუნძულებიდან) ფესვადგმულნი არიან აფრიკულ ტრადიციებში, ჩვენ კი მუშაობისას ისინი გვესმის, როგორც გაგრძელება რალაციისა, რაიც არსებობდა ძველი დროის ეგვიპტეში (ანდა იმ ქვეყანაში რაც ეგვიპტემდე იყო), ანდა გვესმის როგორც ჩვენი „აკვისის“ სხვადასხვა განშტოება. მაგრამ არსებობს სხვა პრობლემა: არ შეიძლება ჭეშმარიტად გავიგოთ საკუთარი ტრადიცია, თუ მას არ შევუდარებთ სხვა ტრადიციას, სხვა „აკვისს“ — შეიძლება ამას დადასტურება ვუწოდოთ. აღმოსავლეთის „აკვისის“ რატიფიკაცია ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია.

(...) უპირველესად პირადი მიზეზების გამო, იმიტომ რომ სწორედ იმან რაც აღმოსავლეთის „აკვიდან“ იღებდა სათავეს, უშუალო გავლენა მოახდინა ჩემზე ბავშვობაში, სიჭაბუკეში ანუ გაცილებით ადრე ვიდრე მე თეატრი გამოიტაცებდა. რატიფიკაცია ხშირად მოულოდნელ პერსპექტივებს გამოაჩენს ხოლმე, ამსხვრევს აზროვნების ჩვევებს. მაგალითად, აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით შეგვიძლია მივებალოთ იმას რასაც „აბსოლიუტს“ უწოდებენ ვითარცა დედას. მაშინ როცა ევროპაში აქცენტი გადატანილია მამაზე, ეს მხოლოდ მაგალითია, მაგრამ იგი მოულოდნელ შუქს ჰფენს ჩვენი ძველი დასავლეთელი წინამორბედების სიტყვას. ტექნიკური დადასტურება უფრო ხელშესახება: გარკვევით მოჩანს ანალოგიები და განსხვავებები.

პონტედერში „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“ მუშა-

ობისას, როცა ჩვენ მოქმედების კონსტრუირებას ვახდენთ, ის, საიდანაც ჩვენ ამოვდივართ, ძირითადად დასავლეთის „აკვისია“ ფესვადგმული.

მოქმედება: — პერფორმანტიული სტრუქტურა, დეტალებში ობიექტივიზირებული. ეს სამუშაო არ არის განკუთვნილი მასურებლისათვის, მაგრამ დროდადრო შეიძლება მასურებლის აუცილებლობა შეიქმნას, ერთის მხრივ იმისათვის, რათა შემოწმდეს მუშაობის ობიექტურობა და, მეორეს მხრივ, რათა იგი არ იქცეს წმინდა პრივატიულ, სხეებისათვის უსარგებლო საქმედ. ვინ იყო ჩვენი მოწმე? პირველად ესენი იყვნენ სპეციალისტები და არტისტები, მერე ახალგაზრდული კოლექტივები. ისინი მასურებლები კი არა, არამედ ვითომცდა მასურებლები იყვნენ. როცა ჩვენ რომელიმე დასი გვესტუმრებოდა, ანდა როცა ჩვენები ესტუმრებოდნენ ხოლმე ახალგაზრდულ დასებს, მაშინ ორთავე მხარე, ერთმანეთის მუშაობას ადევნებდა თვალს. (...) ამგვარად, უკანასკნელი წლების მანძილზე ჩვენ შეგვხვდით თითქმის სამოცამდე თეატრალურ ჯგუფს. ეს შეხვედრები არ იყო გამოცხადებული, რეკლამირებული, აფიშირებული, პირიქით, მასში მონაწილეობდა მხოლოდ სტუმართა ჯგუფი და მასპინძელთა ჯგუფი. გარედან არასოდეს არ ვიწვევდით მოწმეებს, ამ წინდახედული სიფხიზლისა და შეზღუდვის მეოხებით, ის, რასაც ჩვენ ერთმანეთს ველაპარაკებოდით ნამუშევართა ჩვენების შემდგომ, არ იდგა ყალბი ინტერპრეტაციის საშიშროების წინაშე (...)

ეს მხოლოდ იმის მაგალითია, რომ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, საერთოდ იზოლირებული რამ, შესაძლებელ კონტაქტში შევიდეს და ცოცხალი ურთიერთობანი დაამყაროს თეატრის სფეროში. ეს ყოველივე კეთდება მარტოოდენ პროფესიონალი კოლექტების მეშვეობით.

## 8.

ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში დაკავებული ვიყავი ამ ორი რამით: „ხე-



ლოვენბა, როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. შესაძლებელია თუ არა მათი გაერთიანება ერთი და იმავე პერფორმანტიულ სტრუქტურაში? თუმცა თეორიულად ეს შესაძლებელია, მაგრამ პროცესის ფალსიფიკაციის საშიშროება უზარმაზარია. თუ ჩვენ ვმუშაობთ „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალებაზე“ და გვსურს იგი გამოვიყენოთ როგორც რალა ც სანახაობა, მაშინ აქცენტი ადგილს იცვლის და ამგვარად, სხვა სიძნელეთაგან დამოუკიდებლად, მთელი მუშაობის აზრი არაერთგვაროვანი ხდება. მაგრამ მე (ვალდებულად!) უეჭველად ცდუნებას აცხვებოდი და ვცდიდი ამის გაკეთებას. მაგრამ თვით ჩემში არ არის ეს რწმენა.

ამას გარდა, მე ვგრძნობ სინამდვილის კანონებისა და თვით ტრადიციისათვის გაცილებით ბუნებრივია, უფრო სწორია, რომ არ ვეცადო ამ ორმაგი ასპექტის დაუფლება.

თუკი ჩვენი მუშაობის პროცესში თითქმის ახალი თეატრების და ექსპერიმენტალური თეატრის სამოცამდე ჯგუფს შევხვდით, მაშინ გამორიცხული არ არის, რომ აღმოცენებულიყო რალა ც გარკვეული გავლენა, იმდენად დემოკრატიური, რომ პრაქტიკულად **შეუმჩნეველიც** კი დარჩენილიყო (მხედველობაში მაქვს ტექნიკური დეტალების, **ხელობის დეტალების** დონე) ეს უპირველესად ეხება სიზუსტეს და ეს გასაგებია. მაგრამ ზოგიერთი ჯგუფი, თვით იმ ფაქტის წყალობით, რომ ჩვენ ვმუშაობთ („ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“), ზედება თუ რა არის ეს და თავის თავს ეკითხება — როგორ შევძლო ამ მიხვედრილის შეთავსება ჩემს მუშაობასთანო, რომელიც, რაც არ უნდა იყოს, მაინც სპექტაკლის შექმნისაკენაა მიმართული. თუ ეს საკითხი წამოიჭრება მენტალიტეტის ფორმულირების, მეთოდოლოგიის და ა. შ. დონეზე, მაშინ მე მათ ვეუბნები: ჩვენ ნუ გამოგვყვებით, ნუ ეძიებთ თქვენს

მუშაობაში „ხელოვნებას, როგორც გადაადგილების საშუალებას“. თუ საკითხი ჰაერში დაეკიდება, ქვეცნობიერებაში ჰპოვებს ბინას, რათა შემდგომ ამა თუ იმ სახით თავი იჩინოს შინაგან მუშაობაში თუ რეპეტიციებზე. მე ამის წინააღმდეგი არა ვარ. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პრობლემა მხოლოდ გამოისახება, მაგრამ არ იქნება ფორმულირებულად. ის მომენტი, როცა იგი ფორმულირებას მიაღწევს, უაღრესად სახიფათოა, რადგან იმ წუთში თავს წამოჰყოფს ალიბი, რომელიც სპექტაკლის დაბალ მხატვრულ დონეს გაამართლებს. მავანი და მავანი ისეთიარად რომ შევაგონოთ, რათა მან თქვას: „მე შევექმნი სპექტაკლს, რომელიც საკუთარ თავზე იმუშავებსო“ ეს ნათქვამი იმ სამყაროში, რაშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ, მას მიიყვანს იქამდე, რომ ეს კაცი მერე თავისთავს ეტყვის: „მე მაყურებელზე არა ვარ დამოკიდებული, რადგან სინამდვილეში მე სხვა სიმდიდრეებს ვეძიებო“, აი, მაშინ კი ვდგავართ კატასტროფის წინაშე.

ამასწინათ ვილაცამ მკითხა: გსურს თუ არა, რომ შენს შემდეგაც განაგრძოს მუშაობა გროტოვსკის ცენტრმაო. მე ვუპასუხე — არა! ასე იმიტომ ვუპასუხე, რომ შემეკითხველის განზრახვა — როგორც მე მივხვედი — ეს იყო, გაეგო მსურს თუ არა მე შექმნა სისტემისა, რომელიც შეჩერდება იმ წერტილზე, სადაც დასრულდება ჩემი ძიებანი, რომლის შემდგომი სწავლება შესაძლებელი იქნება. ამიტომაც ვუპასუხე — არა! მაგრამ, უნდა გამოვტყდე: ჩემთვის რომ ეკითხათ: მინდა თუ არა, რომ ის ტრადიცია, რომელიც მე განსაზღვრულ ადგილას და განსაზღვრულ დროში ხელახლა აღმოვაჩინე, ანდა, რომ ეკითხათ: მინდა თუ არა ეს ძიება („ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“) ვილაცა სხვამ გააგრძელოსო, მაშინ მე არ ვიტყოდი „არას“.

ჩემი დღევანდელი მუშაობა პარადოქსალურია. ჩვენ ვმუშაობთ პრობლე-



მაზე — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“, — რომელიც თავისი არსით მაყურებლისათვის არაა განკუთვნილი და ამის მიუხედავად ეს ნამუშევარი ჩვენ გვაცანით ათეულობით თეატრალურ ჯგუფს. მეტიც, ჩვენ არ გვიცდია გვერჩია მათთვის—თავი დაანებეთ მუშაობას პრობლემაზე „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენის საშუალება“. პირიქით კი ვურჩევდით, ეს შესაძლებელია, რამდენადაც, „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“ პრაქტიკულ მოღვაწეობისას წამოჭრის პროფესიასთან დაკავშირებულ საკითხებს, რომლებიც თანაბრად ეხება პერფორმანგ არტისს ჯაჭვის ორივე ბოლოს; ეს საკითხები ხომ ჩვენ ხელობასთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული(...).

ჩვენ მხოლოდ ერთი ბოლო ვართ გრძელი ჯაჭვისა — „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“. და ეს ბოლო კონტაქტში უნდა იყოს — ასე თუ ისე — მეორე ბოლოსთან, რომელიც არის „ხელოვნება, როგორც წარმოდგენა“. ორივე ბოლო ერთი დიდი ოჯახის წევრია. უნდა ხდებოდეს ტექნიკური აღმოჩენების, ხელობის ცოდნის ურთიერთ გაზიარება... ყოველივე ამას საშუალება უნდა ჰქონდეს ერთიდან მეორეში გადაღვრისა თუკი არ გვსურს, რომ მთლიანად მოვწყდეთ სამყაროს. ჩინური იგავი ამბობს: ჭა შეიძლება შესანიშნავად აღმოვაშენოთ და წყალიც შეიძლება შიგ ანკარა იყოს, მაგრამ თუ ამ ჭიდან წყალი არავის არ ამოაქვს, მასში ბაყაყები გაჩნდებიან და წყალიც წახდება. მეორეს მხრივ, თუ შერწყმას დავეშურებთ, მაშინ მისტიფიკაციის საფრთხე მოგველის. მაშინ, მე მირჩევნია არ მყავდეს ისეთი მოწაფეები, რომლებიც ქვეყანას კეთილ ამბავს მიუტანენ, მაგრამ თუკი სხვაბამდე მიაღწევს ანდერძი დისციპლი-

ნისა და ანდერძი მოთხოვნებისა, მელნიც განსაზღვრულ კანონებს წარმოაჩენენ „ცხოვრება ხელოვნებაში“ — მაშინ ეს უკვე სხვა საქმეა. ეს ანდერძი შესაძლოა უფრო გამჭვირვალეც კი აღმოჩნდეს, ვიდრე ის, თუკი იგი შეფერილი იქნება მისიონერული მიზნებით ანდა, თუკი ორიენტირებული იქნება მხოლოდ ერთადერთი მიმართულებით.

ხელოვნების ისტორიაში (და არა მარტო ხელოვნების) ჩვენ შეგვიძლია ვიპოვოთ უამრავი მაგალითი იმისა, თუ როგორ მალე კვდება ოდინდელი გავლენა, რომელიც ან კარიკატურულ საესი იღებს ან ისე რადიკალურად გადაგვარდება, რომ ძნელია გავრცელებულ წარმოდგენაში ვიპოვოთ თუნდაც კვალი იმისა, რაც სათავეში, საწყისში იყო. მეორეს მხრივ, არსებობს ანონიმური გავლენა. ჯაჭვის ორივე ბოლო („ხელოვნება როგორც წარმოდგენა“ და „ხელოვნება, როგორც გადაადგილების საშუალება“) უნდა არსებობდეს: ერთი ხილული, საჯარო და მეორე — თითქმის უხილავი. რატომ ვამბობ „თითქმის“? იმიტომ, რომ თუ იგი სავსებით ფარულია, მაშინ მას არ შეუძლია სიცოცხლე შთაბეროს ანონიმურ მოვლენებს. ასე რომ, იგი უნდა იყოს ფარული, მაგრამ არა მთლიანად!