
მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ბეკეტის „თამაშის დასასრულის“ სტრუქტურული კონცეფცია

სემუელ ბეკეტს, მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს მწერალს, პროზაიკოსს, პოეტს, დრამატურგს, „აბსურდის თეატრის“ ერთ-ერთ წარმომადგენელს, საერთაშორისო აღიარება სწორედ დრამატურგიამ მოუტანა. მარტინ ესლინის მოსაზრებით, „აბსურდის თეატრის“ ავტორებმა გაითავისეს და გამოიყენეს ყველა ის ჟანრი, ფორმა თუ ხერხი, რაც კი არსებობდა დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში ანტიკური პერიოდიდან დაწყებული და შექმნეს საკუთარი, ორიგინალური ფორმა, რაც ვერ მოახერხეს ეგზისტენციალისტებმა.¹

ეჟენ იონესკოს, სამუელ ბეკეტის, არტურ ადამოვის, ჟან ჟენესა და სხვათა შემოქმედებას მკვლევრები სხვადასხვაგვარად იხსენიებენ: აბსურდის თეატრი, პარადოქსის თეატრი და ანტიდრამა. ეპითეტების ეს მრავალფეროვნება ხაზს უსვამს დრამის ფორმის ახალ გლობალურ გადააზრებას. პიესას ჩამოსცილდა ჩვეული, ტრადიციული – ჟანრობრივი განსაზღვრულობა, სიუჟეტი, მოქმედებისა და პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური განვითარება, დასრულება და ა. შ. მართალია, აბსურდისტებმა თავიანთ ნაწარმოებებში ასახული ძირითადი დებულებები ეგზისტენციალისტებისგან „იესესეს“: ადამიანის იზოლირება გარე სამყაროსგან, ინდივიდუალიზმი და „ჩაკეტილობა“, არაკომუნიკაბელურობა, ადამიანებს შორის ურთიერთობის შეუძლებლობა, აქტიური ქმედებების უმინარსობა, ბოროტების დაუმარცხებლობა, ადამიანის მიერ დასახული მიზნის მიუღწევადობა... მაგრამ, ეგზისტენციალისტებმა ვერ შექმნეს ახალი ფორმა.

ესლინი, წიგნში „აბსურდის თეატრი“, ხაზგასმით აღნიშნავს, იმისდა მიუხედავად, რომ: „აბსურდის თეატრის“ წარმომადგენლებმა

¹ Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010.
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20). (აქ და შემდეგ, თარგმანი ჩემია – მ. ვ.).

შექმნეს მიმდინარეობა, მისი შექმნილი დრამატურგები არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოვიზნოთ, როგორც ერთი რომელიმე მიმართულების ან სკოლის წარმომადგენლებად. მათ ყოფიერების, არსებობისა და ისტორიის თავისებური, მათეული აღქმა აერთიანებთ. „შეკითხვაზე თქვენ „აბსურდის თეატრს“ მიეკუთვნებითო, განრისხებულები გიპასუხებენ, რომ არა, და, მართლებიც იქნებიან. ვინაიდან, თითოეული მათგანი საკუთარი მსოფლალქმის გამოხატვის ფორმებს ეძებს“.¹

სემუელ ბეკეტის დრამატურგიული ნაწარმოებები, ისევე როგორც ყველა დიდი ხელოვანის შემოქმედება, მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. ამიტომაც, მისი პიესები დღესაც იდგმება ასეთი სიხშირით. განსაკუთრებით კი, „გოდოს მოლოდინი“, „თამაშის დასასრული“, „კრეპის უკანასკნელი ფირი“, „ბედნიერი დღეები“.

რობერტ სტურუამ XXI საუკუნეში, რუსთაველის თეატრში, ბეკეტის ორი პიესის მისეული ხედვა განახორციელა. „გოდოს მოლოდინი“ 2002 წელს დადგა, ხოლო „თამაშის დასასრულის“ პრემიერა 2020 წლის თებერვლის მიწურულს გაიმართა. რობერტ სტურუას მსოფლხედვა, მსოფლალქმა, აზროვნება თუ სათეატრო-სარეჟისორო ენა, სხვასთან ერთად, სიმბოლურ-მეტაფორულია. რეჟისორმა სპექტაკლი სიყრმის მეგობრისა და შემოქმედებითი თანამოაზრის, დიდქართველ კომპოზიტორ ვია ყანჩელის სსოვნას მიუძღვნა.

რობერტ სტურუა სპექტაკლზე მუშაობას ყოველთვის ტექსტის სიღრმისეული ანალიზით, დამუშავებით, მონტაჟით იწყებს. „თამაშის დასასრულიც“ იმავე პრინციპით განახორციელა. ბეკეტის პიესა ნინო კანტიძესთან ერთად თარგმნა (ვფიქრობ, პიესის ფრანგული ვარიანტის თარგმანია), შექმნა სასცენო ტექსტი, რომელშიც სპექტაკლის ყურებისას, ხან „იოანეს გამოცხადებიდან“ (ბიბლიურ), ხან „გოდოს მოლოდინიდან“, ხან კი, უშუალოდ სტურუასეულ ფრაზებს (ძალიან მცირედ) ამოიცნობ. ტექსტების, ფრაზების გადაადგილების, ჩამატებების, კუპიურების მიუხედავად, სტურუამ სცენაზე ბეკეტისეულად სიღრმისეული, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციური ფარსი, მორალიტე, ზოგჯერ კარნავალური ატმოსფერო შექმნა. აზრობრივად, ფორმითა თუ სტრუქტურით, ბეკეტის ასეთი დადგმა

¹ Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010. Ст.4-6.
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

არც ისე ბევრია მსოფლიო სათეატრო სივრცეში.

ცვლილებებისას სტურუამ შეინარჩუნა ბეკეტის ტექსტის რიტმიკა, მუსიკალობა, რიტმული ჟღერადობა. სპექტაკლში ერთი და იგივე ტექსტი, ერთი და იგივე ქმედება ისეთი სიზშირით არ მეორდება, როგორც ეს ბეკეტის ნაწარმოებშია. რეჟისორმა პიესაში არსებული სულისშემხუთველი, გამოუვალი, დაუსრულებლობის გრძნობის აღმძვრელი გარემოება უფრო აქცენტირებული გახადა, წყვილიდით მოცული მსოფლიოს რყევის, ნგრევის, აპოკალიფსის შეგრძნება კი – უფრო მეტად თვალნათელი და შემზარავი.

პიესაში ბრმა, ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვული ჰამისთვის, მისი მოძველები (ან შვილი) კლოვისთვის, სანაგვე ყუთებში მოსროლილ-გამოკეტილი ჰამის მშობლების – ნავისა და ნელისთვის – არაფერი იცვლება. მათი ცხოვრება, უფრო მეტიც, მათ გარშემო არსებული სამყარო, ერთფეროვნად ნაცრისფერია. ღმერთი არ არსებობს და სიცოცხლე არამარტო მათთვის, არამედ მათ გარშემოც დასრულდა. მზე აღარაა, ცა ნაცრისფერია, ოკეანეც ნაცრისფერია და აღარ ღელავს. ცოცხალი არსებები აღარ არიან. ფინალისკენ, შორს გამოჩენილი ბავშვიც (მომავლის იმედი) ან ცოცხალია და ან – არა. მუდმივად ჩარაზული ფანჯრის მიღმაც აღარაფერია.

კიბენე აბობლებული კლოვი ღურბინდით ათვალეირებს ხოლმე გარე სამყაროს. სულისშემხუთველ სივრცეში გამოკეტილ ადამიანთა ცხოვრება ერთი და იმავე კითხვებსა და პასუხებში, ერთ და იგივე ქმედებებით მიმდინარეობს. ყველას გაქცევა, თავის დაღწევა სურს. უნდათ, რომ დასრულდეს ეს ყველაფერი, მაგრამ თან არ ძალუძთ და თანაც ეჭვი ეპარებათ: უნდათ კი? „დაძინება რომ შემეძლოს, სიყვარულსაც შევძლებდი, ტყეში წავიდოდი, ტყის ენას ვისწავლიდი...“ – ამბობს ჰამი. მათი ცხოვრება ჯოჯოხეთია, სიზმარში, ირეალურ სამყაროში გაქცევა სურთ, მაგრამ არ ძალუძთ. ჰამს, კლოვს, ნავსა და ნელს სძულთ ერთმანეთი, მაგრამ მთელი ირონია ისაა, რომ უერთმანეთოდაც არ შეუძლიათ. ჰამსა და კლოვს აღარ უნდათ აღარც სიცოცხლე და აღარც სიკვდილი, ისინი მუდმივ უფერულ, უმოძრაო ჯოჯოხეთში იმყოფებიან. პიესის ფინალში ჰამს დამონებული კლოვი (ან პირიქით, ჰამია კლოვს დამონებული) თითქოს გასამგზავრებლად ჩაცმული შემოდის სცენაზე, იგი შეშლება და ისმენს ჰამის ბოლო, თითქოს აბსურდულ, მაგრამ ტკივილითა და სასოწარკვეთით აღვსილ მონოლოგს – „თამაში თითქოს დასრულდა“... მაგრამ დასრულდა კი?

პიესის დასრულებისას უამრავი კითხვა გიჩნდება, რომლებსაც თავად ავტორი სვამს. სწორედ ამიტომაც ბეკეტი გენიალური, დიდი დრამატურგი, რომ მკითხველს, რეჟისორსა თუ მაყურებელს არჩევანის საშუალებას უტოვებს.

შეძლებს კი, მოიკრებს კი კლოვი იმდენ ძალას, რომ დატოვოს ჰამი, წავიდეს მისგან? მარტინ ესლინის ნააზრევს დავესესხები და ვიტყვი, რომ სწორედ ეს ქმნის პიესაში დრამატულ დამაბულობას. თუ კლოვი წავა, ჰამი მოკვდება, კლოვის გარდა ზომ არავინაა ცოცხალი, ვინ მოუვლის? საჭმლის მარაგიც ილევა. თუკი კლოვი მოიკრებს ძალას და წავა, ამით იგი არა მარტო ჰამს მოკლავს, არამედ თვითმკვლელობას ჩაიდენს.¹

ერთხელ, ერთ-ერთ რეჟისორს, რომელიც „გოდოს მოლოდინს“ დგამდა, ავტორისთვის უკითხავს: და, საბოლოოდ, მაინც, ვინ არის ეს გოდო? ბეკეტს უპასუხია: რომ ვიცოდე, მაშინ ამ პიესას არ დავწერდიო.

ბეკეტის ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ „თამაშის დასასრული“ მონოდრამაა, რომელშიც ოთხივე პერსონაჟი შინაგანად, სულიერად გახლეჩილი ერთი პიროვნების სხვადასხვა ასპექტია, რაც ემოციური და ინტელექტუალური მოგონებებით, არაცნობიერშია განდევნილი. „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 გარდაცვალებაზე“² – წერს მარტინ ესლინი.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტირებული „თამაშის დასასრული“ აპოკალიფსია, სამყაროს დასასრულია, კაცობრიობის გაფრთხილება... ფორმით კი სცდება მონოდრამასაც, მორალიტესაც, კარნავალურობასაც,

¹ Эсслин М., Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны», 2010, <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

² იქვე; 23-24.

ინტერაქტუალობასაც, ეპიკურსაც და არაეპიკურსაც, თავად მანსტროს სათეატრო ენასაც. ტექსტის მონტაჟის დროს, ბეკეტის პიესაში არსებული ბიბლიური, სახარებისეული მინიშნებები წამოსწია, აქცენტები გადაადგილა და თავისი კონცეფცია, სათქმელი უფრო ნათელი გახადა.

პიესის ფინალისკენ, შორს პორიზონტზე პატარა ბიჭი ჩნდება, რომელიც ლოდს მიყრდნობილი, საკუთარ ჭიპს დაჰყურებს. ფრანგულ ვარიანტში, ჰამისა და კლოვის დიალოგისას, კლოვი ატყობინებს ჰამს, რომ პატარა ბიჭს ხედავს ღურბინდში (ტელესკოპში). ამ უკაცრიელ, გაპარტახებულ, უსიცოცხლო გარემოში, სადაც დრო გაჩერდა, აღარ არსებოს, მზე აღარ ამოდის, ზღვა აღარ ღელავს, სიცოცხლის გაგრძელების იმედის ნაპერწკალი – პატარა ბიჭი ჩნდება...

ჰამი მჯდომარე ბიჭზე ამბობს: „დიდ, საფლავის ქვას (ლოდს) მიყრდნობილი (პაუზა). (კლოვის) შენ მხედველობა გაგიუმჯობესდა. (პაუზა) და ის, რა თქმა უნდა, უყურებეს სახლს, როგორც მომაკვდავი მოსე“.¹

ამ ეპიზოდში მოსესა და ლოდის ხსენება პირველ ადამიანზე² მინიშნებად, ჭიპი სამყაროს ჭიპად, მოსეს შედარებული ბიჭი, აღთქმულ მიწასთან მიახლოებულ მომაკვდავ მოსედ კი არა, არამედ „წარღვნის“ შემდეგ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელების პირველ ნიშნად, მეორედ მოსვლისას, ახალი სიცოცხლისთვის აღმდგარ ქრისტედ, ან ბუდისტურ რელიგიაში არსებულ ნირვანაში გადასულ ღმერთად – ბუდად აღიქმება.

ჰამი კლოვს უბრძანებს, ბიჭი მოკლას... „ჩასცხე კვერთხი, აღასრულე შენი მოვალეობა!“ ვინაიდან ჰამი, რომელიც წყვილია მონსტროს, ამბობს: „რა გახდა ერთი აფეთქება“. მას სურს, რომ „თამაში“ დასრულდეს, სიცოცხლე დასრულდეს, დასრულდეს სამყარო... მან იცის – „თამაში დასრულდა“ და არ სურს, წაგებულმა დაამთავროს.

ბიჭი, რომელიც შესადლოა, მომაველის იმედი, სიცოცხლის გაგრძელება იყოს, უნდა მოკვდეს... ეს მათი, ჰამისა და კლოვის, მოვალეობაა.

¹ Bekket C. Конец игры. www.lib-drama.narod.ru › bekket › endofgame (ბოლოს გადამოწმებულია 07.03.2020).

² ქრისტიანული (მოსეს სახელი) და ისლამური (ადამის ქვა) რელიგიებიდან გამომდინარე.

რობერტ სტურუას კონცეფციის ამოსავალი წერტილი სწორედ ეს ეპიზოდია. რეჟისორმა მომავლის იმედი, თეთრ პერანგში შემოსილი ბიჭი ქრისტედ აქცია. სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. ჰამის ბრძანება კლოვს აღასრულებინა: კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის. კაცობრიობამ, ხსნად მოვლენილი ღვთის შვილი ისევ სასიკვდილოდ გაწირა. კონცეფციას ჰარმონიულად, აზრობრივად ერწყმის მირონ შველიძის მხატვრობა, სცენოგრაფია. აფიშასა და პროგრამაზე რეჟისორმა და მირონ შველიძემ ფრანცისკო გოიას ცნობილი ციკლიდან „კაპრიჩოს“ ოფორტი „მთვლემარე გონება მონსტრებს შობს“ ასახეს...

„როდესაც გონება თვლემს, სიზმრისეული ფანტაზია მონსტრებს შობს, მაგრამ სალი გონებისა და ფანტაზიის შერწყმა ხელოვნებისა და შემოქმედების, შემოქმედთა სასწაულებრივი ნამუშევრების მშობელია (დედა)“¹. (ფრანცისკო გოია).¹

რეჟისორმა და მხატვარმა აფიშიდანვე, მაყურებელს, ჯერ კიდევ თეატრში შესვლამდე გვითხრეს: ადამიანის მიერ გონების უგულვებელყოფა, იმის, რაც ღმერთმა სააზროვნოდ მოგვცა, ბადებს მონსტრებს და აპოკალიფსს მოასწავებს...

რემარკები უმნიშვნელოვანესია ბეკეტის პიესებში. რეჟისორსა და მხატვარს მათეული ორიგინალური ხედვით ბევრი რამ აქვთ გათვალისწინებული და ამ რემარკებიდან სპექტაკლში გამოსახული.

სცენაზე სამი ნაცრისფერი კედელი დგას, რომლებიც სატუსაღოს კედლებს მოგვაგონებს. საორკესტრო ორმოზე ცენტრალურ ადგილას შემოჭრილი ავანსცენის მარცხენა და მარჯვენა კუთხეებში ორი ნაცრისფერი სანაგვე ყუთია, რომლებშიც ჰამს მოხუცი მშობლები ჰყავს გამოკეტილი. იქვე, ძველებური ფორმის ნაცრისფერ-შავ ტონებში გადაწყვეტილი ტელეფონი დგას (ტელეფონი, უფრო სწორად, ტელეფონის ზარის შესახებ პიესაშიც არის ლაპარაკი), რომლითაც ჰამი ვიდაცას უკავშირდება (ღმერთს თუ სატანას? უფრო სატანას, ან სატანის მოციქულს). შემდეგ ტელეფონი, უკვე თეთრი, მოქმედების განვითარებისას, თითქმის კულმინაციურ მომენტში, კიდევ ერთხელ გათამაშდება. ჰამი „ვილაც ზემდგომთან“ რეკავს და აფეთქებას ითხოვს – „რა გახდა ერთი აფეთქება!“...

¹ Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь сознания. Изд. «Иностранной литературы». 1959 г.

ბეკეტის რემარკაში არსებული დეკორაციის აღწერილობა დაცულია, მხოლოდ ერთი ე. წ. დეტალია დამატებული. სცენის სიღრმეში ნაცრისფერი კარიბჭე აღმართეს, რომლის თავზე ანგელოზი გამოსახეს საყვირით ხელში („და ვიხილენ შვიდნი იგი ანგელოზნი, რომელნი წინაშე ღმრთისა დგანან, და მიეცნეს მათ შვიდნი საყვირნი“).¹

კარიბჭე ჯოჯოხეთსა ან სამოთხეში შემავალ კარად აღიქმება. უფრო სწორად, მის მიღმა ჩრდილების, განათების მეშვეობით, ხან სამოთხეა და ხან ჯოჯოხეთი, რომლიდანაც კაცობრიობას ხან ქრისტე ევლინება და ხან სატანიეული აჩრდილები ჩნდებიან.

რეჟისორმა და მხატვარმა ბეკეტის პიესაში არსებული ფანჯარა, რომლიდანაც კლოვი ღურბინდით უთვალთვალებს სამყაროს, რომ მიწასა თუ წყალში სიცოცხლის ნაპერწკლის გაჩენისთანავე გაანადგუროს, კარიბჭედ აქციეს. საყვირმომარჯვებული ანგელოზიც ბეკეტის პიესიდანაა. მღვიძარას ზარის ხმოვანებაზე, კლოვი ეუბნება ჰამს: – მეორედ მოსვლის დღეს საყვირის ჩასანაცვლებლად გამოდგებაო. ეს სიტყვები ბეკეტთან ირონიის შემცველიცაა, სტურუამ და შევლიდემ კი სულ სხვა დატვირთვა მიანიჭეს და საყვირიანი ანგელოზის გამოსახულება შექმნეს. უფრო მეტიც, რეჟისორმა სპექტაკლის დასაწყისშივე „იოანეს გამოცხადებიდან“ ერთი ფრაზა ჩასვა: „კარი გაიღო ცაში და მითხრა, ამოდი აქ და გიჩვენებ რაც უნდა მოხდეს...“² მიგვანიშნა, უფრო სწორად, პირდაპირ გვითხრა, რომ დღეს, რაც სამყაროში ხდება – აპოკალიფსია, სამყაროს დასასრული... ბეკეტის პიესაში არსებული წყვდიადის შეგრძნება საოცრადაა ასახული სპექტაკლის სცენოგრაფიასა და განათებაში.

რეჟისორის შექმნილი განათება ფერწერულ ტილოს მოგაგონებს, რომელშიც ფერთა გრადაცია, ტონები, შუქ-ჩრდილები მაყურებელზე აქცენტირებულად მოქმედებს, განწყობას უქმნის, უფრო გასაგებსა და ნათელს ხდის სათქმელს. განათება და მუსიკა რობერტ სტურუას

¹ იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (2) თავი მერვე.

http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20).

² „შემდგომ ამისა გავიხედე და, აჰა, კარი გაიღო ცაში, და ხმამ, რომელიც თავდაპირველად ჩამესმა, როგორც ხმა საყვირისა, მითხრა: ამოდი აქ და გიჩვენებ, რაც უნდა მოხდეს ამის შემდეგ“... იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (1) თავი მეოთხე,

http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20).

სათეატრო ენის უმთავრესი კომპონენტებია. მის მრავლისმომცველ, ანსამბლურ დადგმებში განათებაც და მუსიკაც სიზუსტით, თანაფარდობით არის გამოყენებული (სხვა ნაწილებთან ერთად). პიტერ ბრუკის პერიფრაზს გავაკეთებ და ვიტყვი, რომ სტურუასთან განათება და მუსიკა არც ზედმეტია და არც ნაკლები, ზუსტად იმდენია, რამდენიც ჩანაფიქრის, კონცეფციის გამოსახატად სჭირდება რეჟისორს.¹

„თამაშის დასასრულში“ სტურუას განათება აპოკალიფსის შეგრძნებას, ავისმომასწავებელ, შემზარავ, შემაძრწუნებელ განწყობას ესადაგება. შავ, ნაცრისფერ, მელნისფერ, წითელ, ყვითელ, თეთრ ფერთა გრადაციით, ამა თუ იმ ფერის აქცენტირებით დეკორაციის რეკვიზიტზე რეჟისორი, ხან უსასრულო კოსმოსს – მთვარითა და ვარსკვლავებით (პლანეტებით) წარმოსახავს, ხან სატუსალოს ჩახუთულ ატმოსფეროს ხატავს, ხან ოკეანის უზარმაზარ ტალღას აღმართავს სცენაზე.

წლების განმავლობაში, რობერტს სტურუას სპექტაკლებისთვის მუსიკას ვია ყანჩელი ქმნიდა. რეჟისორი, რა თქმა უნდა, სხვა კომპოზიტორებთანაც, მაგალითად, ბიძინა კვერნაძესთან ერთადაც მუშაობდა. და, მაინც, უმეტესი სპექტაკლები, საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ, სტურუამ ყანჩელთან ერთად გააკეთა. სტურუას ბოლო პერიოდის დადგმების მუსიკალური გამფორმებელი ია საკანდელიძეა, რომელიც რეჟისორის ჩანაფიქრს, ამოცანას, სათქმელს, კონცეფციას ზუსტად უსადაგებს სხვადასხვა ავტორის ნაწარმოებთა ნაწყვეტებს. ამჯერად, მეგობრის ხსოვნისადმი მიძღვნილი წარმოდგენისთვის მუსიკა მაესტრომ თავად შეარჩია.

„თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა ვია ყანჩელის, შუმანის, ბახის, ჩაიკოვსკის ნაწარმოებების ნაწყვეტებით შექმნა სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა. სხვადასხვა მელოდია სხვადასხვა ეპიზოდსა თუ პერსონაჟს რეფრენად გასდევს და პერსონაჟის სულიერი, შინაგანი განწყობის, ზოგადად სპექტაკლის სულის გამომხატველია.

პერსონაჟთა ბუნების უკეთ წარმოსაჩენად, მხატვრობასთან, განათებასთან, მუსიკასთან ერთად, კოტე ფურცელაძის ქორეოგრაფიული ნახაზი რეჟისორის ჩანაფიქრის ზედმიწევნით გამომსახველია. იგი ეხმარება მსახიობებს, უკეთ ჩასწვდნენ და

¹ Брук П., Пустое пространство, секретов нет, М., 2003.

გააცოცხლონ ბეკეტისეული პერსონაჟები სცენაზე.

„თამაშის დასასრულის“ დასაწყისი: დარბაზში მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებას ელის, ლოჟებსა და იარუსებზე არსებული ბრები ციმციმს იწყებენ, „სტიქიდან“ აღებული მუსიკალური ნაწყვეტი ნელ-ნელა კრემზინდოზე აღის, გებადება შეგრძნება, რომ შენ გარშემო ყველაფერი გუგუნებს, ირყევა, ზანზარებს... თავის დროზე, რობერტ სტურუამ გია ყანჩელის „სტიქი“ (კონცერტი ალტის, გუნდისა და ორკესტრისათვის), რომელიც კომპოზიტორმა გარდაცვლილი მეგობრების ხსოვნას მიუძღვნა, არავერბალური თეატრის შედეგად აქცია (2002 წ.). ყანჩელისადმი მიძღვნილ დაღმაში, მეგობრის შექმნილი მუსიკა (სხვადასხვა ნაწარმოებიდან, სპექტაკლიდან აღებული) კულმინაციურ მომენტებში ჟღერს, ემოციურად დატვირთულ განწყობას გიქმნის.

ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის პერსონაჟ-მსახიობების შინაგანი, სულიერი სამყაროს გამოსახატად, სხვადასხვა ეპიზოდის აქცენტირებისთვის, სტურუამ ამჯერად შეარჩია – შუმანის „საბავშვო ალბომიდან“ – „ოცნებანი“, „კარნავალიდან“ – Eusebio, ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომიდან“ – „ძველი ფრანგული სიმღერა“, ბერძნული გალობა „კირიელეისონ“ (უფალო, შეგვიწყალო). სპექტაკლში ასევე ჟღერს ბახის, შუბერტის, ელგარის, გერშვინის (და სხვა) მუსიკალური ნაწყვეტები.

რეჟისორის შექმნილი სპექტაკლის ფორმა, სტრუქტურა, მათემატიკური სიზუსტით არის აგებული და მასში არსებული მუსიკა, ხმაურები, განათება, სცენოგრაფიასთან ერთად, ამ სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილებია, რომლებიც სტურუასეული ბეკეტის უკეთ აღქმასა და გააზრებაში ეხმარება მაყურებელს. რობერტ სტურუა, ასაკის მიუხედავად, ახალგაზრდა შემოქმედია – გამოხატვის ფორმის, ხერხის მუდმივ დახვეწასა და ძიებაშია, მიუხედავად იმისა, რომ შეეძლო შექმნილი უნიკალური სათეატრო ენით „დაკმაყოფილებულიყო“. სპექტაკლზე მუშაობისას, ყოველთვის მიმართავს კინომონტაჟის ხერხს, თავიდან „ამონტაჟებს“ ტექსტს, გადააქვს სცენაზე და იქ, ერთი შეხედვით, შეუძლებელს აკეთებს, „რეალისტური“ ხელოვნების – კინოს – ხერხებს, ყველაზე პირობითი ხელოვნების – თეატრისას უსადაგებს...

სათეატრო ხელოვნებაში კინოხერხების გამოყენება არახალია. ჯერ კიდევ, XX საუკუნის დასაწყისში, 20-იან წლებში საქართველოში კოტე მარჯანიშვილი, რუსეთში ვსევოლოდ მიეერჰოლდი, ევროპაში

კი, გერმანელი რეალისტ-ნატურალისტები, ექსპრესიონისტები, პოლიტიკური თეატრის წარმომადგენლები (მაგალითად, მაქს რეინჰარდტი – ოტო ბრამის მოწაფე, ერვინ პისკატორი და სხვ.) აქტიურად იყენებდნენ ახალშექმნილი კინოხელოვნების ხერხებს: მონტაჟის პრინციპს, სპექტაკლებში კინოკადრებს.

რობერტ სტურუამ, თეატრისა და კინოს, ამ ორი, თითქოსდა შეუთავსებელი ხელოვნების დარგების შერწყმა, სიმბიოზი, უმაღლეს დონეზე აიყვანა. „თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა, სხვასთან ერთად (მონტაჟი, შორი და ახლო ხედები), „გაშეშებული კადრის“ ხერხი და „ჩაბნელება“ გამოიყენა. სხვადასხვა გაშეშებულმა სურათმა, ჰამისა და კლოვის გაშეშებულმა ფიგურებმა, ჩემში, პომპეის, ლავით დაფარული მკვდარი ქალაქის – მაცხოვრებლების ასოციაცია აღძრეს.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ბეკეტის დრამატურგიული ტექსტიდან სტურუამ აქცენტების გადაადგილებით, შეკვეცით, მცირედი ჩამატებით სასცენო, სათეატრო ტექსტი შექმნა. ამისდა მიუხედავად, ბეკეტისეული ტექსტი ასახა სცენაზე. საინტერესო ის არის, რომ რეჟისორი არასდროს, არც ერთ დადგმაში „ღალატობს“ დრამატურგს. ზედმიწევნით ჩაწვდება ხოლმე ავტორისეულ ტექსტს და იმას ხედავს, იმას წამოწევს, რასაც ჩვეულებრივი მკითხველი ვერ დაინახავს.

„ბევრს ჰგონია, რომ მე დრამატურგიას, დრამატურგს უდიერად ვეპყრობი. ეს არ არის მართალი. მე ყოველთვის ვცდილობ დრამატურგის სტილი გამოვავლინო. ყოველთვის ნაწარმოებს ვეყრდნობი, თუმცა, დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორები, ძალიან „თავისუფლად“ უდგებიან კლასიკოსი, თუ არაკლასიკოსი დრამატურგების პიესებს... მაგალითად, ლიტველმა რეჟისორმა – ოსკარას კორშუნოვასმა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა, სადაც მოქმედება ვითარდება სამზარეულოში – საცხობში. ანუ, ისინი წერენ ძველი პიესის ახალ ვარიანტს. მე ამგვარად არ ვიქცევი. თუ ვდგამ კლასიკოსის ნაწარმოებს, ვაკეთებთ ახალ თარგმანს და ერთი სიტყვის მეორეთი შენაცვლების დროს მიმყავს ხოლმე ტექსტუალური მხარე ჩემი ჩანაფიქრისაკენ“.¹

რობერტ სტურუამ პერსონაჟებს – ჰამს, კლოვს, ნავსა და ნელს – სახე-ხატები არ შეუცვალა, ბეკეტისეული დატოვა. ამ

¹ ვასაძე მ., ვერავი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი. გაზ. „კულტურა“, 2006. №12 (29). გვ. 6.

შემთხვევაშიც, ტექსტუალური აქცენტების გადაადგილებით, მცირედი ცვლილებებით, მაყურებლისთვის უფრო ნათელი და აღსაქმელი გახდა.

დავით უფლისაშვილის ჰამი და გოგა ბარბაქაძის კლოვი ჯამბაზები არიან. ჰამი – შავ სმოკინგში გამოწყობილი, შავი სათვალთო (უსინათლოები რომ ხმარობენ, ისეთი ფორმის), შავი ბაფთითა და თეთრი ვარდით გულის ჯიბეში, ე. წ. უფროსი ჯამბაზია. კლოვი თავიდან წითელი შარვლით, ყვითელი ჯეკეტით, მოყავისფრო ქურთუკითა და ყელსაბურავით „უმცროსი“ – „უფროსს“ დამონებული ჯამბაზი.

ფინალისკენ, ყველაფერში წესრიგის მოყვარული კლოვი, გრძელი ლაბადით, შლაპით, ტყავის ჩექმებითა და ხელჯოხით, რომელიც ცდილობს თავი დაიხსნას ჰამის „მონობისგან“, XX საუკუნის 40-50-იანი წლების, საიდუმლო სამსახურების გადაცემულ აგენტს მოგაგონებთ. ხოლო, ფინალში კი, ისევ წითელ-ყვითელში გამოწყობილი, ჩალის ქუდიანი ჯამბაზია.

ამ ორი პერსონაჟის „ჯამბაზური“ ბუნება ბეკეტის პიესიდან გამომდინარეა. მარტინ ესლინი წიგნში „აბსურდის თეატრი“ ამბობს: „ჰამი და კლოვი (ჰამ actor – აქტიორი, 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

ბეკეტთან და სტურუსთან კატასტროფის შემდგომ ცოცხლად დარჩენილი დესპოტი ჰამი და მსახური, „წესრიგის“ მოყვარული კლოვი, არამარტო ერთმანეთს დამორჩილებულ-დამონებულები არიან, არამედ, ორივე ვიღაც „ზემდგომის“ ნებას ემორჩილება. თავისი არსით, ბუნებით ორივე მონაა. ორივეს მონობიდან თავის დაღწევა სურს. გამოსავალი ერთია – სამყაროში სიცოცხლის სრული განადგურება, მოსპობა. სხვა გამოსავალი მათ არ დაუტოვეს. ისინი, კლოვის შარვალში შემძვრალ რწყილსაც კი სასწრაფოდ სპობენ, ვინაიდან რწყილი სიცოცხლის გაგრძელების საწინდრად შეიძლება იქცეს.

¹ Эсслин М., Театр абсурда., Изд. «Балтийские сезоны», 2010, Ст.22, <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

ბეკეტთან ჰამი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს კლოვს: შესაძლოა, ამ მომენტიდან კაცობრიობა აღმდგარიყო, ღვთის გულისათვის, დაიჭირე! სპექტაკლში, სტურუას და კანტიდის თარგმანით, ჰამი არა მარტო კლოვს მიმართავს, არამედ ღმერთს გახსნილად „ემუქრება“: რწყილის ევოლუციით ახალი კაცობრიობის შექმნა უნდა ღმერთს, მზაკვრული ჩანაფიქრი არ გამოვივა.

ზევით, სცენაზე არსებული ტელეფონი ვახსენე, რომელსაც რეჟისორი სპექტაკლში ორჯერ იყენებს და „ზემდგომთან“ დარეკვის ფუნქციას აკისრებს. პიესაში საუბარი იმის შესახებაა, რომ ჰამსა და კლოვს დედამიწაზე, სამყაროში სიცოცხლის განადგურების მისია აკისრიათ. ბეკეტის განზოგადებული ფილოსოფიური მოსაზრება არჩევანისა და მისიის შესახებ, სტურუამ დააკონკრეტა და უფრო მეტად გროტესკული გახადა. სტურუასეული ჰამი და კლოვი ორჯერ უკავშირდებიან (შავი და თეთრი) ტელეფონით „ზემდგომთ“ (ან ზემდგომს). რეჟისორმა ორმაგი ამოცანა დააკისრა დავით უფლისაშვილის ჰამსა და გოგა ბარბაქაძის კლოვს „ზემდგომისადმი“ შიშისა და მოწიწების გამოხატვაში. მსახიობებმა ერთდროულად უნდა ითამაშონ, რომ მართლაც ძრწიან ზემდგომის წინაშე და, იმავედროულად, ირონიულ-სარკასტული დამოკიდებულება აჩვენონ.

რეჟისორმა სპექტაკლში ეპიზოდი – „ერთხელ სასაფლაოზე“ – ჩაამატა, ის, რაც ბეკეტთან არ არის – კლოვის მიერ შეყვარებულის დასაფლავება, დატირება. გოგა ბარბაქაძის მგლოვიარე ჯამბაზი, ისევე, როგორც მთელი ეპიზოდი, რომანტიკულ-გროტესკულია. რეჟისორი უტრირებულად გამოხატავს კლოვის წესრიგის მოყვარებას. წესრიგი უპირველეს ყოვლისა! – ბარბაქაძის კლოვის დევიზად იქცა.

სტურუა, ერთ-ერთ ეპიზოდში კლოვს, მინიშნებებით, დიქტატორ-უზურპატორთა მსახურად აქცევს. უფრო მეტიც, კლოვი თავადაც ამ თვისებების მატარებელ ჯამბაზად გარდაიქმნება. სარა ლენდერის, მესამე რეიხის, გებელსის საყვარელი მომღერლის, სიმღერის „Davon geht die welt nicht unter“ (ამით სამყარო არ მთავრდება) ფონზე კლოვი ჯარისკაცით მარშირებს! წესრიგი უპირველეს ყოვლისა! – ამბობს ბარბაქაძე-კლოვი-ჯამბაზი. შეხტება, შეიკუნტრუმებს, თან სტეკს, ხელჯოხს შემოარტყამს საყვირიან ანგელოზს... რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი, მინიშნება ნათელი და გასაგებია. „აი, საით მიისწრაფის კაცობრიობა“! სწორედ ამ დროს, გაისმის გრუხუნის ხმა – შეშინებული კლოვი ჰამთან მირბის, მუხლებში უჯდება,

ჩაეკრობა. შევლას ისევ მჩაგვრელისგან ითხოვს. ჰამი კი ეკითხება – უბრალოდ მითხარი, რა გსურს? კლოვი – ვიცი, რომ წესრიგს მაინც დაამყარებენ. ჰამი – თავისეუფლება წესრიგს ვერ ეგუება! კლოვი – ხალხი, ხალხი, ხედავ?... ისმის მქუხარე ტაშის ხმა, აპლოდისმენტები.

პიესასა და სპექტაკლში კიდევ ორი პერსონაჟია, სანაგვე ყუთში მოსროლილი ჰამის მშობლები. ნანა ფაჩუაშვილის, ლელა ალიბეგაშვილის – ნელი და ლევან ბერიკაშვილის – ნავი. რობერტ სტურუამ ამ პერსონაჟების სცენაზე ასახვისას, ცვლილებები შეიტანა. ბეკეტთან ისინი გროტესკულ-სენტიმენტალური, მოსულელო ნადირლები არიან. ავარიის შედეგად ფეხები დაკარგეს, შვილმა კი სანაგვე ყუთში მოათავსა. სადაც ნახერხს, ან ქვიშასაც კი იშვიათად უცვლის, არც აჭმევს. ჰამი და მისი მშობლები ერთმანეთს ვერ იტანენ. განსაკუთრებით, მამა-შვილი. დესპოტი დედის მიმართ უფრო ლოიალურია. თუმცა, ამგვარი ქცევა ჩვილობასა და ბავშვობაში ჰამისადმი მშობლების დამოკიდებულებიდან გამომდინარეა. რეჟისორმა შეკვეცა ნელისა და ნავის ტექსტები. პერსონაჟები, მართალია, გროტესკულნი არიან, მაგრამ მთლიანობაში უფრო რომანტიკულობის ელფერი მიანიჭა.

რეჟისორის კონცეფციით, ნანა ფაჩუაშვილის ნელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო „დადებითი“ პერსონაჟია. მას პატარა ეპიზოდი აქვს სპექტაკლში, ამისდა მიუხედავად, მსახიობი ზუსტად ხვდება და გადმოსცემს რეჟისორის ჩანაფიქრსა და დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის. იგი მოხუც, ყველაფერმოზრებულ, ცხოვრებისგან ნატანჯ ქალს, დედას თამაშობს. გეგონება, სულს შეუბერავ და ნავის ყუთის ძირში დაყრილ ქვიშის პატარა ნაწილაკებად დაიშლება. ლელა ალიბეგაშვილის ნელი უფრო ბეკეტისეულია – მოსულელო, პრეტენზიული, პრანჭია, ასაკში შესული ეგოისტი ქალია.

ლევან ბერიკაშვილის ნავი ე. წ. კლომარია, ჩამომენძილ-ჩამოფლეთილი, ჰამის შურისძიების შედეგი. მას არც ქვიშას უცვლიან, არც ფაფას აძლევენ, როგორც უპატრონო ძაღლს, ქვასავით გამაგრებულ ორცხობილას მიუგდებენ და ერთადერთ შერჩენილ კბილსაც დააკარგვინებენ.

ჰამის დესპოტად, უსულგულო ადამიანად ჩამოყალიბებაში ნავს დიდი წვლილი მიუძღვის. რაღაც მომენტებში ბერიკაშვილის ნავი გამოშტერებული, საკუთარ ცოლში დღემდე შეყვარებული მოხუცია. მისი ნელისადმი გრძნობის გამოხატვა ხან სასაცილოა,

ხან გროტესკული, ხანაც მომაბეზრებელი. იგი გაიძვერა ცაა.

ნავი და კლოვი ფინალისკენ ჰამის წინააღმდეგ შეიკვრებიან, ე. წ. ბუნტს უწყობენ, მასში სინდისის ქენჯნის გამოსაწვევად და უქონელი პევის ამბავს ასხენებენ. პევის, რომელიც თავის დროზე, ალბათ, ჰამის საყვარელი იყო.

სტურუას ინტერპრეტაციით, პეგი მეძავი ქალია, რომელიც ჰამთან სანათურის სათხოვნელად მიდის. მოყვასისადმი შეუბრალებელი ჰამი კი უარით ისტუმრებს. ნავი – გახსოვს, წყვილია, უკუნი ღამე, ქალი მოვიდა? ჰამი – არ მახსოვს. ნავი – მას ძალიან ეშინოდა, გული გაუჩერდა. ნავი – ჩვენი ბრალი არ არის ამ სამყაროს დანგრევა... უზენაესმა ინება ასე...

ირლანდიელმა ბეკეტმა, რომელსაც ძალიან კარგი კათოლიკური განათლება ჰქონდა მიღებული, ღვთის რწმენა უარყო, მისთვისაც, ნიცშეს წამოყენებული თეზა: ღმერთი მოკვდა! მისაღები გახდა.

დოსტოევსკისთანაც, პირანდელოსთანაც არსებული, ეგზისტენციალისტების მიერ განვითარებულ-დასაბუთებული, აბსურდისტების მიერ ატაკებული – უღვთოდ დარჩენილი სამყაროს იდეა, დღესაც პოპულარულია. პოსტ-პოსტმოდერნისტულმა XXI საუკუნემ ვერ შექმნა უფრო დასაბუთებული, თეორიული, ფილოსოფიური მიმდინარეობა. ნიცშეანულ-ფროიდისტულ-იუნგისეულ მოძღვრებას ვერ გასცდა.

თანამედროვე დრამატურგებიც კი, XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის პირველ ნახევარში, მოდერნისტულ ეპოქაში შექმნილი ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მოძღვრებების გავლენით წერენ. თუკი პოსტმოდერნისტულმა მიმდინარეობამ ძველი აღიარა, მიუბრუნდა მითოლოგიას, ხელოვნებაში არსებული ყველა ჟანრი, მიმდინარეობა გადაამუშავა, შეისისხლხორცა და შექმნა პოლისტილისტური ხელოვნება, პოსტპოსტმოდერნულმა ეპოქამ ახალი ვერაფერი თქვა. უფერული, არაფრისმთქმელი, ნაცრისფერი მასის მსგავსია. ჯერჯერობით ვერ შვა ვერაფერი ახალი. ისევე, როგორც ვერ შვა პიროვნებები, დიდი მოაზროვნენი, დიდი შემოქმედები... ან, თუნდაც, უზურპატორ-დიქტატორები. ამიტომაც, თუ ხალხი არ გამოფხიზლდა, უფერული მასიდან ინდივიდები არ გამოყო, თუკი ყველაფერი პიროვნული, ინდივიდუალური დაკარგა, არა მხოლოდ დედამიწა, მსოფლიო დაიღუპება. დაიღუპება სამყარო! ამის თქმა უნდოდა ბეკეტსაც, ეს გვითხრა ამ დადგმით სტურუამ, მაგრამ

ბეკეტისგან განსხვავებით, რობერტ სტურუას ღვთის, სიკეთის არსებობის სწამს.

ბეკეტთანაც და სტურუასთანაც კლოვი ჰამს სათამაშო ძაღლს უკეთებს. ჰამს თეთრი უნდოდა, კლოვმა კი შავი და თანაც სამფეხა გაუკეთა. ჰამი ძაღლის ფიტულს ეფერება: – ბიჭი ხარ თუ გოგო? ბეკეტთან – თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს. სტურუამ ჩაამატა: – ნუ გეშინია, შენ სქესს მალე გაარკვევენ...

ძაღლი გოეთეს „ფაუსტშიც“ არის, სწორედ ძაღლში ჩაისახება სატანის მოციქული. ბეკეტთან და სტურუასთან კი ჰამს გამოფიტულ-გამოშიგნული ძაღლის ფიტულიდა შერჩა.

რობერტ სტურუამ ბეკეტთან არსებული გრძელი მონოლოგები ჰამისა და კლოვის მაყურებელთან ინტერაქტივისთვის, უშუალო მიმართვისთვის გამოიყენა.

ჰამი – ჩემი ჯერია. იხსნის სათვალეს და მაყურებელს მიმართავს: – მე ხომ შექმედლო დაგხმარებოდით, როგორც მოყვასს, ვერ გადაგარჩინეთ, როგორც თქვენ ვერ გადამარჩინეთ... პური არ გაქვთ? ნამცხვრები ჭამეთ! (ირონია ბეკეტთან და სტურუასთან) სიყვარული გადაგარჩინეთ! მაგრამ თქვენ მიწიერ სიამოვნებას დაეწაფეთ... უფლისაშვილი-ჰამი ხელით საკუთარ ასოზე მიანიშნებს. – გამოფიტულ სამყაროს ძაღლის ფიტულიდა შერჩა! – რა გინდა?! – ეჩხუბება ბიბლიას – მე ხომ დასასრულს ჩემს დასაწყისშივე ვგრძნობდი... ჰამი ეცემა, ვითომ გული მისდის – მიშველეთ...

კლოვი მწვანე ქოლგით და ჩალის ქუდით გამოდის ავანსცენაზე და მაყურებელს მიმართავს – Good evening, საშუელ ბეკეტი, „თამაშის დასასრული“. დასასრული სამყაროსი თუ სპექტაკლის? – მებრალება მე ეს, მიუთითებს ჰამზე. გადაადგებს დასამშვიდებელ ან ტკვილგამაყუჩებელი წამალს, რომელსაც, ბეკეტთან და სტურუასთანაც, ჰამი კლოვს დროგამოშვებით სთხოვს ხოლმე. კლოვს ჰამი გარდაცვლილი ჰგონია, – მას ეს აღარ დასჭირდება.

დადგმა, გარკვეულწილად, გროტესკულ-ირონიული ხასიათისაა. ეს გროტესკი და ირონია თავად ბეკეტის ნაწარმოების მიმართაც იგრძნობა.

ზევით აღვნიშნე, რომ რობერტ სტურუამ სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. სხვასთან ერთად, ამით სათქმელს, წარმოდგენის ფორმას, სტრუქტურას კრავს. კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის. კაცობრიობამ, მხსნელად მოვლენილი

ღვთის შვილი კვლავ სასიკვდილოდ გაწირა. ბერძნულ გალობაზე „კირიელეისონ“ შემოდის თეთრებში გამოწყობილი ბიჭი-ქრისტე, ხელში იღებს სპექტაკლის დასაწყისში, ავანსცენაზე, მის მიერვე დადებულ ბიბლიას. ჰამი გაშმაგებული უბრძანებს კლოვს – „ესროლე, ჩააძაღლე, გამრავლდებიან და არაფერი გვეშველება“! კლოვი – „არ შემიძლია“! – ორჭოფობს, მაგრამ როგორც ყველა „ჭეშმარიტი“, უფერული მასის ნაწილი, მონა მაინც გაისვრის, ტყვიას ესვრის – სიკეთეს, სიწმინდეს, სიყვარულს, რწმენას, კაცობრიობის, სამყაროს მომავალს. პატარა ბიჭი-ქრისტე, თითქოს ხელს ჩაიქნევს. ჩაბნელების ხერხით რეჟისორი კვლავ წყვილიადის შთაბეჭდილებას ქმნის, მუსიკა ისევ კრემწინდოზე ჟღერს და, მაყურებლის თვალწინ, საოცარი და ამავე დროს, შემზარავი სურათი წარმოდგება.

ავანსცენაზე უზარმაზარი ტალღა აღიმართება. ტალღის მიღმა ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის აჩრდილები შესაძლოა დაღანდო... ისევ ჩაბნელება, განათება და სპექტაკლში მონაწილე ყველა პერსონაჟი სცენაზეა. თამაში დასრულდა... დასრულდა „ჩვენი დღეების აპოკალიფსი“... უნებურად, ჩემი ერთ-ერთი უსაყვარლესი მწერლის, თომას მანის რომანის „იოსები და მისი ძმები“ პირველი ფრაზა გამახსენდა: „წარსული (ისტორია), გამოუთქმელი სიღრმის უძირო ჭაა“. სამყაროში ყველაფერი ბრუნავს, სპირალისებურად ვითარდება და მეორდება. რობერტ სტურუამ კიდევ ერთხელ სიფხიზლისკენ მოგვიწოდა და გვითხრა: ფაშიზმი, სოციალიზმი, ბოლშევიზმი, მარქსიზმი, დიქტატურა – კაცობრიობის ისტორიის განვლილი ეტაპებია. აღამიანებო, გადახედეთ ისტორიას და აიღეთ, გაიმეორეთ ის, რაც სიკეთეს, სიყვარულს შობს და განავითარებს.

თეატრი, თავისი არსით, პირობითი ხელოვნებაა, დასაბამიდან (რიტუალური თამაშებიდან) დღემდე უამრავი ჟანრი, მიმართულება, მიმდინარეობა, სათეატრო ენა შეიქმნა და იქმნება, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი გაცდა თეატრის უმთავრეს საწყისს – თამაშს... თამაში თეატრის ბუნებაა, ბუნებას კი ვერ გაექცევი, ბეკეტისა და სტურუას პერიფრაზით კი, ის „შეიძლება მოკვდეს“...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь сознания. 1959;
- Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М., 2003;
- ვასაძე მ. ვერავი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი. გაზ., „კულტურა“, №12 (29). 2006.
- იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (2) თავი მერვე. http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20)
- Беккет С. Конец игры. www.lib-drama.narod.ru (07.03.2020)
- Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010. <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).