

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამგისტრო პროგრამა ბერძნულ რომაული ფილოლოგია

სალომე ჯოგლიძე

ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ თანამედროვე  
ინტერპრეტაციები და ინსცენირების პრინციპები

ნაშრომი შესრულებულია ბერძნულ-რომაული ფილოლოგიის  
მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

ნაშრომის ხელმძღვანელი აკადემიკოსი რისმაგ გორდეზიანი  
თანახელმძღვანელი ირინე დარჩია, კლასიკური ფილოლოგიის დოქტორი, თსუ  
ასოცირებული პროფესორი

თბილისი  
2019

## ანოტაცია

სამაგისტრო ნაშრომში განხილულია ევრიპიდეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ტრაგედია „ბაკხი ქალები“. ნაშრომი გთავაზობთ ტექსტის სხვადასხვა მიმართულებით კვლევის მცდელობას. პირველ თავში მოცემულია ტრაგედიის ლიტერატურული ანალიზი და დამუშავებულია ამ მიმართულებით გამოთქმული ცნობილი და მნიშვნელოვანი მოსაზრებები. მათ დამუშავებას გარკვეულ დასკვნებამდე მივყავართ, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდებიან თეატრს და შემდგომი განხილვისას თვალსაჩინოა ამ მიმართულებით კვლევის გაგრძელების აუცილებლობა.

მეორე თავში განხილულია ამ ტრაგედიის ინსცენირების კონკრეტული მაგალითები სხვადასხვა ქვეყნებსა და წლებში. დაკვირვების საგანს წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის ტრანსფორმაციის ფორმები და ტექსტის თეატრალურ სახეებად გარდაქმნის პროცესი, ტექსტისა და სპექტაკლის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი კონკრეტული სოციალური, პოლიტიკური, კულტურული და ისტორიული მოვლენების ფონზე.

დრამატული ტექსტის თეატრალური პრაქტიკული სპეციფიკის გათვალისწინებით კვლევა, ვფიქრობ, სიახლეს წარმოადგენს და მნიშვნელოვანია ანტიკური ტექსტის თანამედროვე ანალიზისთვის.

ნაშრომში გამოყენებულია ნანა ტონიას მიერ შესრულებული ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ უახლესი პოეტური თარგმანი, რომელიც ჯერ არ გამოცემულა. ხელნაწერისთვის მადლობას ვუხდით მთარგმნელს.

ნაშრომის მთავარ ამოცანას ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ თანამედროვე ქართული საზოგადოებისთვის აქტუალობის განსაზღვრა წარმოადგენს ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის გათვალისწინებით.

## სარჩევი

შესავალი .....1

### თავი I

„ბაკხი ქალების“ ინტერპრეტაციის ძირითადი მიმართულებები  
ლიტერატურათმცოდნეობაში .....8

### თავი II

„ბაკხი ქალების“ სასცენო ინტერპრეტაციის ისტორია .....32

2.1 სცენაზე დაბრუნების ცდა.....32

2.2 რევოლუცია .....34

2.3 რიტუალიზაცია და კულტურული დისბალანსი .....37

2.4 ანტიკური ტექსტი ტრადიციების წინააღმდეგ .....40

2.5 „ბაკხი ქალები“ თანამედროვე გერმანულ სცენაზე .....43

2.6 „ბაკხი ქალები“ არაევროპულ სცენაზე .....47

2.7 „ბაკხი ქალები“ ქართულ თეატრსა და საზოგადოებაში .....52

დასკვნა .....58

## შესავალი

ტრაგედია არის დრამატული ხელოვნების ჟანრი. როდესაც ვამბობთ ტრაგედია რას ვგულისხმობთ - პიესას, თუ სპექტაკლს? პიესა დაწერილი ტექსტია, მაგრამ ძალიან კონკრეტული დანიშნულებით დაწერილი ტექსტი, ტექსტი რომელიც სცენაზე უნდა წამოთქვან მსახიობებმა, რომლებსაც კოსტიუმები აცვიათ (ნიღბები უკეთიათ, თუ ანტიკური თეატრის გამოცდილებას გავითვალისწინებთ), და მოქმედებენ წინასწარ შეთანხმებულ სივრცეში, წინასწარ დადგენილი წესების გათვალისწინებით. თეატრი მრავალ ინსტრუმენტს იყენებს სპექტაკლის შესაქმნელად, თანამედროვე სცენაზე კი ამ ინსტრუმენტთა მრავალფეროვნებამ არნახულ მასშტაბებს მიაღწია. მხატვრობა, განათება, პლასტიკა და ტექსტი ამ საშუალებების ძირითადი, მაგრამ არასრული ჩამონათვალია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტი, ანუ პიესა თეატრის ერთერთი შემადგენელი კომპონენტია, როგორც მუსიკა ან პლასტიკა. პიესისა და თეატრის ურთიერთმიმართება ისეთივეა, როგორიც ნაწილისა და მთელის.

ერიკა ფიშერ-ლიხტე თავის წიგნში “აღდგენილი დიონისე - ევრიპიდეს “ბაკქი ქალები” გლობალიზაციის სამყაროში”, წერს: “*ტექსტსა და სპექტაკლს შორის დებატები ახალი არ არის. პიესის დაწერილი ტექსტი, რომ მთავარ უფლებამოსილ ძალას წარმოადგენს და დადგმის პროცესს აკონტროლებს, ან რომ სპექტაკლი წარმოადგენს ტექსტში დაფარული მნიშვნელობის აღმოჩენასა და გააზრებას დიდი ხნის მანძილზე იყო აღიარებული. დასავლური ქვეყნების კრიტიკოსები და მეცნიერები კვლავ განიხილავენ ამ საკითხს ბერძნული ტრაგედიის მიმართ მოწიწებით. ბრეხტი შეეკამათა ანტიგონეს მიმართ მსგავს მოწიწებას და განაცხადა რომ პიესის ტექსტი არის მხოლოდ მასალა, რომელიც შეიძლება შეიცვალოს სხვადასხვა მიზნის სასარგებლოდ. ბერძნული ტრაგედიები, ჩვეულებრივ, დასადგამად ითარგმნება. თავისი ბუნებით ყველა თარგმანი ადაპტაციას წარმოადგენს და უნდა განვიხილოთ სასცენო წარმოდგენად გარდაქმნის პირველ ეტაპად. ძირითადი მასალის შემოქმედებითად გამოყენება - სივრცე, მსახიობთა სხეულები, თარგმანი, განათება, ხმა და ა. შ. მათი კომბინირება, სინქრონიზირება თუ*

დაპირისპირება არის ის რაც ქმნის საბოლოო შედეგს. გარდა ამისა, ეს არის განსაკუთრებული კავშირი სცენასა და დარბაზს, მსახიობსა და მაყურებელს შორის, რომელიც თითოეული წარმოდგენის დროს გამოიწვევს მის წარმატებას. ტექსტი მხოლოდ ერთ-ერთი საშვალეაა მრავალთა შორის, ცხადია მნიშვნელოვანი, მაგრამ ერთ-ერთი” [ Fischer-Lichte 2014 XXIII]. რთულია, ბოლომდე დაეთანხმო ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას, თუნდაც იმ ნაწილში, სადაც ავტორი ეჭვქვეშ აყენებს ტექსტში დაფარული აზრის არსებობას და მისი აღმოჩენისა და გააზრების მნიშვნელობას. ანტიკური ბერძნული ტრაგედიის მნიშვნელობისა და მისი ახალი ძალით აღორძინების მიზეზს მასში გატარებული იდეის უნივერსალიზმში არ ხედავს, რაც ასევე საინტერესო მოსაზრებას წარმოადგენ, რომელსაც შემდგომ დაწვრილებით შევხებით.

მას შემდეგ რაც ოფიციალურად გაჩნდა პროფესია რეჟისორი და თეატრმა ის სახე მიიღო როგორც ჩვენთვის დღეს არის ცნობილი, ანტიკური დრამა დიდი წარმატებით დაუბრუნდა სცენას და მსოფლიო თეატრების რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაიკავა. სოფოკლეს “ოიდიპოს მეფე” და ევრიპიდეს “მედეა”, როგორც მსოფლიოში, ასევე საქართველოში თეატრალურ სცენებზე შესრულებული პიერველი ტრაგედიებია, თუმცა არც სხვა პიესები რჩება რეჟისორთა ყურადღების მიღმა და გარკვეული პერიოდულობით თითოეული მათგანი იდგმება და გადის ახალ სიცოცხლეს დასისა და მაყურებლის საშუალებით. თუ რომელი პიესა სად უფრო ხშირად იდგმება და რა ფორმით არჩევენ მის წარმოდგენას არა მხოლოდ ფილოლოგიური, არამედ სოციოლოგიური და ანთროპოლოგიური კვლევის საგნად შეიძლება იქცეს და საინტერესო დასკვნებიც წარმოადგინოს.

ამ ნაშრომის ფარგლებში მსგავსი დაკვირვების საგნად ვაქციეთ, მხოლოდ ერთ პიესა, რომელმაც შექმნის დღიდან საინტერესო და მნიშვნელოვანი გზა განვლო დღემდე, ეს ტრაგედია არის ევრიპიდეს “ბაკქი ქალები”.

როგორც ცნობილია “ბაკქი ქალები”, პოეტის გარდაცვალების შემდეგ, 406 – 400 წლებში დაიდგა მისი შვილისა, ან ძმიშვილის მიერ. ევრიპიდემ თავად ვერ მოასწრო თავის ორი, ვფიქრობ, უმნიშვნელოვანესი ტრაგედიის განხორციელება სცენაზე (“იფიგენია ავლისში” და “ბაკქი ქალები”), რაც ასევე გასათვალისწინებელი ფაქტია ამ ტრაგედიის შემდგომი კვლევის პროცესში, რადგან , სავარაუდოა და რიგ შემთხვევებში ცნობილიც,

რომ პოეტი ცვლიდა და არ წყვეტდა ტექსტზე მუშაობას მისი წარმოდგენის შემდეგ. “ბაკქი ქალები” ევრიპიდეს მაკედონიაში გადასახლების შემდეგ დაუწერია. მართალია, ევრიპიდე არ იყო ერთადერთი ავტორი, რომელმაც დიონისეს თებეში დაბრუნება და მისი საშინელი სასჯელი აღწერა. როგორც ჩანს იგი ესქილეს საკმაოდ საფუძვლიანად გამოუყენებია ჩვენამდე არმოდლულ ტრაგედიაში (გორდეზიანი 2014 435), მაგრამ ჩვენთვის ეს ამბავი უმთავრესად ევრიპიდესეული მონათხრობით არის ცნობილი.

გვიან ანტიკურობის პერიოდში “ბაკქი ქალები” ყველაზე პოპულარულ ტრაგედიათა შორის იყო. პლუტარქოსი (De Gloria Ath. 8) გვამცნობს, რომ იგი ხშირად იდგმებოდა ათენში. სრულად წარმოდგენილი პიესის მიღმა მსახიობები წარმატებით ასრულებდნენ ცალკე სოლო არიებსაც ტრაგედიიდან.

პლუტარქოსი აღწერს ერთ-ერთ შემთხვევას პართიის ბანაკში (Crassus 33):

*“მაშინ როცა კრასუსის თავი მოიტანეს მეფის კართან, მაგიდები უკვე გაეწიათ და ტრაგიკული მსახიობი სახელად იასონი მღეროდა იმ ნაწყვეტს ევრიპიდეს ტრაგედიიდან “ბაკქი ქალები”, სადაც აგავეს გამოჩენა ახლოვდება. სანამ ხალხი ტაშს უკრავდა სილაკესი ჩუმად იდგა დარბაზის კარში, მდაბალი სალამის შემდეგ კრასუსის თავი ცენტრში დადო, პართელებმა იგი მაღლა აღმართეს ტაშის კვრითა და სიხარულის შემახილებით. მეფის ბრძანებით მსახურმა სუფრასთან მიიწვია მოსული. შემდეგ იასონმა პენტევისის კოსტიუმში ქოროს ერთ-ერთ წევრს გადასცა, აიტაცა კრასუსის თავი და შეშლილი აგავეს როლის დასრულებისას შთაგონებით იმღერა შემდეგი სტრიქონები:*

*“მთებიდან მოგვაქვს სასახლეში*

*ახლადნაკრეფი სუროები*

*ნეტარი ძღვენი” [Eur. Bacch. 1170 – 2]*

და ამით ყველა ასიამოვნა [Perrin 1915: 421 – 422].

პლუტარქოსი ასევე ახსენებს, რომ ალექსანდრე დიდი მაკედონელი ხშირად ციტირებდა ამ ტრაგედიას, ხოლო მისი დედა ოლიმპია, როგორც ამბობენ, დიონისეს კულის ერთგული იყო და თავადვე უყვარდა აგავეს როლის შესრულება. (Plut, Alexander 53).

ანტიკურ სამყაროში ასეთი პოპულარობის მიუხედავად იგი სრულად ქრება ევროპული სცენიდან 1908 წლამდე. თუმცა 1908 წლიდანაც ვერ იბრუნებს ძველ დიდებას, რადგან

უაღრესად იშვიათად იდგმება და ასე გრძელდება 1960 -იან წლებამდე. ვერ ვიტყვით, რომ “ბაკვი ქალები” დავიწყებული იყო. მეთექვსმეტე საუკუნეში ჩნდება მისი რამდენიმე თარგმანი ლათინურად და ერთი იტალიურადაც კი (1582 წელს). ამ თარგმანის გამოჩენა მეტ-ნაკლებად ემთხვევა ვიჩენცაში ახალაშენებული თეატრის (Teatro Olimpico in Vicenza ) გახსნას, სადაც “ოდიპოს მეფე” დაიდგა (1585 წელს). მაშინ როცა ბევრი ბერძნული ტრაგედია ითარგმნა და დაიდგა XVII – XVIII საუკუნეებში არსად არ არის მოხსენიებული “ბაკვი ქალები”. მის მიმართ ინტერესი XIX საუკუნის პირველ ნახევარში დაბრუნდა გერმანიაში, ისიც ნაწილობრივ. 1799 წელს ფრიდრიხ ჰოლდერლინმა თარგმნა პროლოგის პირველი 24 სრიქონი, ამ სტრიქონებმა მას ჰიმნის დაწერა შთააგონა, სადაც დიონისე ქრისტეს არის შედარებული. გოეთე “ბაკვი ქალებს” თავის საყვარელ ტრაგედიად ასახელებდა ევრიპიდეს ტრაგედიათა შორის. თარგმნა კიდევაც ამ ტრაგედიის ნაწილები 1821 წელს (Petersen 1974 - 198). მიუხედავად ამისა, იგი არასდროს დადგმულა მის თეატრში ვაიმარში, განსხვავებით ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელისეული ევრიპიდეს “იონისა”(1802 ) და სოფოკლეს “ანტიგონესი”. შლეგელს არ მოსწონდა ევრიპიდეს ტრაგედიები, ამიტომ “შეასწორა” “იონი” თავის ვერსიაში. თუმცა ტრაგედია “ბაკვი ქალები” მან ასეთი მკაცრი განაჩენისგან დაიცვა. თავის ლექციებში რდამატული ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ ვენაში 1808 წელს იგი აღნიშნავდა: “*რთულია, არ აღვფრთოვანდე ჰარმონიითა და ერთიანობით, რომელსაც იშვიათად ვხვდებით ევრიპიდესთან, ასევე აღსანიშნავია, გარეშე ფაქტორთა სრული არარსებობა, ასე რომ ყველა მოქმედება და შედეგი მოედინება ერთი წყაროდან და ეთანხმება საერთო დასასრულს. “ჰიპოლიტოსის” შემდეგ, უნდა ვაღიარო, რომ ეს პიესა პირველ ადგილზეა ევრიპიდეს ნაწარმოებებს შორის”* (Slagel 1965: 139).

მსგავსმა შეფასებამაც ვერ შეძლო თეატრის დაინტერესება ამ პიესით და ასე გაგრძელდა XIX საუკუნის მესამე დეკადის ბოლომდე, როცა “ბაკვი ქალები” და მისი პროტაგონისტი დიონისე კვლავ ყურადღების ცენტრში მოექცნენ. ამ შემთხვევაში ბერძნული თეატრის წარმოშობის შესახებ დასმული შეკითხვის კონტექსტში. ამ კონტექსტის მთავარი გამომწვევი მიზეზი კი ფრიდრიხ ნიცშეს ტრაქტატი გახლდათ “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან”.(1872), სადაც იგი აღნიშნავს:

*“ბერძნული ტრაგედია თავისი უძველესი ფორმით განიხილავს დიონისეს ტანჯვას . . . ბერძნული სცენის ყველა ცნობილი პერსონაჟი - პრომეთე, ოდიპოსი და ა.შ. მხოლოდ ნამდვილი გმირის ნიღბებს წარმოადგენენ. ეს გმირი კი არის ტანჯული დიონისე მისტერიებიდან, ღმერთი რომელმაც თავად გამოსცადა ინდივიდუალიზაციის ტანჯვა”* [ნიცშე 2016 51-2].

კლასიკოსთა ერთ-ერთ საყვარელ საგნად იქცეა ეს ტრაგედია და მისი პროტაგონისტი: უოლტერ ოტტოს კვლევა “დიონისე მითი და კულტი”(1933 წ.), ერიკ რობერტსონ დოდსის რედაქტირებული “ბაკქი ქალები” კომენტარებით (1944 წ.). მიუხედავად ამისა, იგი მაინც არ იდგმებოდა სცენაზე ხშირად. ცნობილია ორი სპექტაკლი, რომლების სირაკუზის ანტიკურ თეატრში დაიდგა (1922 და 1950 წლებში. ვიტორიო გასმანი თამაშობდა დიონისეს). ერთი სპექტაკლი დაიდგა პოლონთში, ლვოვში 1953 წელს. 1950 წელს ლინოს კარზისმა დადგა “ბაკქი ქალები” ათენში და ადრეული 60-იან წლებში ტრაგედია წარმოადგინა საბერძნეთის ნაციონალურმა თეატრმა ალექსის მინოტისის რეჟისორობით (1962წ.).

ტრაგედიის “ბაკქი ქალები” დადგმის ესოდენ მწირი ისტორია, რომელიც თარიღებითა და გვარებით შემოიფარგლება და არ იძლევა საშუალებას მის შესახებ მსჯელობის გაშლისა, რადიკალურად იცვლება 1968 წლიდან და მდიდარ მასალას გვთავაზობს მსჯელობისა და დაკვირვებისთვის. ამ მოვლენას ყურადღება მიაქცია ერიკა ფიშერ-ლიხტემ, რომელმაც ვრცელი შრომა მიუძღვნა აღნიშნული საკითხის კვლევას - “აღმდგარი დიონისე, ევრიპიდეს “ბაკქი ქალების” დადგმა გლობალიზაციის სამყაროში”. იგი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ანტიკურმა ტექსტმა აქტუალურობა დაიბრუნა კონკრეტულ ეპოქაში, დიდი ხნის დავიწყებისა და თეატრის მხრიდან ფაქტობრივი იგნორირების შემდეგ. განიხილავს რა იმ კოკრეტული ეპოქის ისტორიულ და სოციო-პოლიტიკურ მოვლენებს, როცა ტრაგედიის მიმართ ინტერესმა ერთიანად ამოხეთქა საზოგადოებაში (1968 წლიდან დღემდე), მიდის დასკვნამდე, რომ სწორედ გლობალიზაციის პროცესმა განაპირობა ევრიპიდეს “ბაკქი ქალებსა” და თანამედროვე საზოგადოებას შორის კავშირი და ტრაგედიაში დასმული პრობლემატიკის აქტუალურობა. ავტორი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ამ ტრაგედიის მიხედვით დადგმული სპექტაკლების მაგალითების განხილვით ამყარებს თავის მოსაზრებას. მკითხველი ეცნობა არა მხოლოდ ევროპული, არამედ აფრიკული და აზიური

დადგმების მაგალითებს, ეს, ცხადია, ქმნის გლობალურ სურათს, რაც არის კიდევაც ავტორის მიზანი. წიგნში არ არის განხილული ქართული დადგმა, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ საქართველოში ჯერ არ დადგმულა “ბაკხი ქალები”, მიუხედავად იმისა, რომ 1996 წელს უკვე დაიბეჭდა ზურაბ კიკნაძის თარგმანი “ბაკხოსის მხეველები”. ქართული თეატრი ამ ტრაგედიის მიმართ არანაირ ინტერესს არ ავლენდა და მისი დადგმის არც ართი მცდელობა, თუნდაც ჩანაფიქრის დონეზე ჩვენთვის არ არის ცნობილი.

თეატრი როგორც უაღრესად ცოცხალი ხელოვნება, ყოველთვის წარმოადგენს თანამედროვე საზოგადოების ანარეკლს და ერიკა ფიშერ-ლიხტე სრულიად მართებულად პოულობს თანამედროვეობის მაჯისცემას კონკრეტული პიესის (ამ შემთხვევაში, ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების”) აქტუალობისა და სოციო-პოლიტიკური მოვლენების შეპირისპირების საშუალებით. ჩვენ გვინტერესებს ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების” დადგმის ისტორია, როგორც გლობალურ ჭრილში, ასევე ის საკითხი, თუ რატომ არ უპასუხა ქართილმა თეატრმა მსოფლიო თეატრალურ ტენდენციას ამ ტრაგედიასთან მიმართებაში? ცნობილია, რომ ანტიკუტი ტრაგედიის დადგმის ტენდენცია საქართველოში ისევე აქტუალურია, როგორც მსოფლიოში. ვფიქრობ საქმე გვაქვს დაგვიანებულ საპასუხო რეაქციასთან და არა იგნორირებასთან. ნაშრომში შევეცდებით გავანალიზოთ რამდენად მზად არის თანამედროვე ქართული საზოგადოება დიონისესა და ბაკხი ქალების შემოსვლისთვის თეატრალურ სცენაზე, და რამდენად ბუნებრივი შეიძლება იყოს დღეს ჩვენთვის ევრიპიდეს ტექსტთან დიალოგი საკუთარი უახლესი ისტორიისა და თანამედროვე მოვლენების გათვალისწინებით. ცხადია, ამის გასააზრებლად, პირველ რიგში თავად ანტიკურ ტექსტში გარკვევა და მასში გატარებული სხვადასხვა იდეის ანალიზია საჭირო, რასაც “ბაკხი ქალების” ძირითადი მიმართულებების განხილვით შევეცდებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

## **თავი 1 “ბაკხი ქალების” ინტერპრეტაციის ძირითადი მიმართულებები ლიტერატურათმცოდნეობაში**

კლასიკური ეპოქის ერთ-ერთი უკანასკნელი ტრაგედია “ბაკხი ქალები” დიონისეს სცენაზე გამოყვანის უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს ჩვენამდე მოღწეულ

კლასიკურ ბერძნულ დრამებში. თუმცა ისიც უნდა ღინიშნოს, რომ უკვე ჰომეროსთან “ილიადაში” დიომედესი ჰყვება ლიკურგოსის მითს.

*“დრიასის ვაჟს, მძლავრ ლიკურგოსს დიდხანს არ უცოცხლია მას შემდეგ, რაც ზეციურ ღმერთებს შეერკინა, იგი ოდესღაც გაშმაგებული დიონისოსის ძიძებს დაედევნა უწმინდეს ნისაზე, იმათაც ყველას ბაკხოსის ნივთები მიწაზე დაუცვივდათ კაცისმკვლელი ლიკურგოსის სახრეთი გარეკილებს: შეძრწუნებულმა დიონისოსმა ზღვის ტალღას მისცა თავი, თეტისმა ჩაიკრა უბეში შეშინებული, რადგან ძლიერ აცახცახებდა კაცის ღრიალი. მაშინ უდარდელად მცხოვრები ღმერთები განურისხდნენ ლიკურგოსს და კრონოსის ძემ დააბრმავა იგი. და ამის შემდეგ დიდხანს არ უცოცხლია.”*  
[Iliad 131-140]

ეს პასაჟი გადმოგვცემს იმ წინააღმდეგობას, რომელსაც დიონისური ექსტაზით შეპყრობილი ქალაქების მმართველები უწევდნენ ბაკხური სიგიჟის დამკვიდრებას, დიონისური ალბორგებით შეპყრობილი მენადების მიერ პოლისის ფუნქციონირების ძირითადი წესის, ფაქტობრივად, სრულ მორღვევას. “ილიადაში” დიონისურის ეს მოკლე მოხსენიება, შეიძლება ევრიპიდეს ტრაგედიის მიკრო მოდელად წარმოვიდგინოთ, რომელიც ტრაგედიაში მოთხრობილ რამდენიმე თემას იმეორებს: ადამიანისა და ღმერთის დაპირისპირებისას დამარცხებული ყოველთვის ადამიანი რჩება, განრისხებული, გამძვინვარებული ადამიანი ძლიერ საშიშია და არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ უკვე ჰომეროსი მიუთითებს, მისთვის ჩვეული ოსტატობით, დიონისეს, ღმერთის განსაკუთრებულ ადამიანთათვის ესოდენ ახლობელ ხასიათზე. თეტისის უბეში ჩაკრული შიშისაგან აცახებული ახალგაზრდა ღმერთის სახე, ვფიქრობ ევრიპიდესეული ბრომიოსის წინაპრად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რადგან მსგავსი მხატვრული სახე პერსონაჟის ხასიათის განვითარების მრავალფეროვან საშუალებას იძლევა.

ეს თემა ასევე დაუმუშავებია ტრაგედიის მამას, ესქილეს ჩვენამდე არმოდღეულ ტეტრალოგიაში “ლიკურგა”, რომელიც შემდეგ ტრაგედიებს აერთიანებდა: “ედონები”, “ბასარიდები”, “ნეანისკები”(ჭაბუკები) და სატირული დრამა “ლიკურგოსი”. დიონისეს ეძღვნებოდა ესქილეს კიდევ ერთი ტეტრალოგია, რომლის სავარაუდო აგებულება ასეთი უნდა ყოფილიყო: ტრაგედიები “სემელე”, “ქსანტრიები”, “პენტევსი” და სატირული დრამა “ძიძები”. რამდენადაც ესქილეს ე.წ. დიონისური ტრაგედიებიდან

უმნიშვნელო ფრაგმენტებიდა შემოგვრჩა, ძნელია ვიმსჯელოთ მათთან ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების” მიმართებაზე, თუმცა ცხადია, ევრიპიდე ესქილეს შემოქმედებას კარგად იცნობდა და ამდენად მისი ტრაგედია ესქილეს ტეტრალოგიებს გარკვეულწილად შეეხმიანებოდა. მაგრამ, ვფიქრობ, აქვე აღსანიშნავია განსხვავება ამ ორ უდიდეს ავტორს შორის. შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ ესქილე ამ ტეტრალოგიებში, ისევე როგორც თავის სხვა ნაწარმოებებში არ აღწერდა ბაკხურ რიტუალს ისეთი სიმძაფრითა და სისატიკით, როგორც ამას ევრიპიდე აკეთებს, ანუ არ გადადიოდა ზღვარს, რომელიც ყოფს ხელოვნებასა და რელიგიას, მისტერიასა და თეატრს, ან არ სცდებოდა ამ ზღვარს პირდაპირ და აშკარად, როგორც ევრიპიდე “ბაკხ ქალებში”. მისთვის უფრო გასაგები და მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო საკრალური საიდუმლოს დაცვა, მართალია, ესქილესაც ედებოდა ბრალად ელევსინური საიდუმლოების გაცემა თავის ნაწარმოებებში. თუმცა, ჩვენთვის უცნობია კონკრეტულად რომელი ტრაგედიის, რომელ ეპიზოდს ეხებოდა ეს ბრალდება და ეს საკითხი ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს. ევრიპიდეს “ბაკხ ქალებში” კი მკითხველს თუ მაყურებელს სხვა მძაფრ შთაბეჭდილებებთან ერთად შეუძლია ახლად დაღვრილი სისხლის სუნიც შეიგრძნოს.

ტრაგედიას “ბაკხი ქალები” საკმაოდ მრავალფეროვანი და არაერთაზროვანი “წაკითხვის” ისტორია აქვს, როგორც თეატრალურ, ასევე სამეცნიერო სფეროში. ამ ტრაგედიამ საინტერესო გზა გზვლო შექმნიდან დღემდე. იგი ტრაგედიათა იმ რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის ინტერპრეტაცია ანტიკური ლიტერატურის მკვლევართა შორის ყველაზე მეტ კამათს იწვევს. ალბინ ლესკი თავის ცნობილ ნაშრომში “ბერძნული ლიტერატურის ისტორია” წერდა: *“ძნელად თუ მოიძებნება ევრიპიდეს სხვა ისეთი პიესა, რომელსაც ამდენი, ერთმანეთისგან დაშორებული ინტერპრეტაცია განეცადოს.”*

[Leski 1970<sup>3</sup> 450] ამ თვალსაზრისით, არ შეცვლილა მდგომარეობა უახლეს ლიტერატურადმცოდნეობაშიც. რისმაგ გორდეზიანი “ბერძნული ლიტერატურის” I ტომში “ბაკხ ქალებს” ერთ-ერთ უმშვენიერეს ტრაგედიად მოიხსენიებს და აღნიშნავს, რომ მან მეცნიერებს მრავალი გამოცანა დაუტოვა.” ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ თავის ბოლო დრამაში ევრიპიდე უბრუნდება ე.წ. წმინდა ტრაგედიის პრინციპებს, ფორმითაც და შინაარსითაც “ბაკხი ქალები” უფრო ახლოსაა ესქილეს ტრაგედიის

სულთან, ვიდრე ევრიპიდეს სხვა ნაწარმოებები. აქ გუნდის პარტიების ხვედრითი წონა გაცილებით დიდია, ტრაგიკული კონფლიქტი - ნამდვილი კათარზისის აღმშრელი” [გორდეზიანი 2014<sup>4</sup> 437]. აქვე შეგვიძლია მოვიყვანოთ მშრალი ციფრები, რომელიც “ბაკხი ქალების” სტრიქონთა განაწილებას თვალსაჩინოდ წარმოადგენს და თავისთავად დაამტკიცებს და გაამყარებს აზრს, რომ სიცოცხლის ბოლოს ევრიპიდესეული ტრაგედიის აგების სტრუქტურა ესქილეს უფრო უახლოვდება, ვიდრე თავად ევრიპიდეს:

პროლოგი:1-63 - დიონისე დაბრუნდა თებეში ურწმუნოთა დასასჯელად, ღმერთის მონოლოგი.

პაროდოსი: 64 – 170 - ქორო, ბაკხი ქალები განადიდებენ დიონისეს

პირველი ეპისოდონი: 171 – 369 - ტირესიასი და კახმოსი ემზადებიან ბაკხურ ფერხულში ჩასაბმელად, განრისხებული პენტეესი მათ შეაჩერებს ცდილობს.

პირველი სტასიმონი: 370 – 432- ქოროს მიერ დიონისეს განდიდება.

მეორე ეპისოდონი: 433 – 520 -პენტეესისა და დიონისეს პირველი შეხვედრა, პენტეესი დიონისეს დილეგში ჩასმას ბრძანებს.

მეორე სტასიმონი: 521 – 567 - დიონისეს დიდება.

მესამე ეპისოდონი: 568 – 862 - დიონისე გათავისუფლდა - დიონისე, პენტეესი და მაცნე.

მესამე სტასიმონი: 863 – 915 -რა არის ბედნიერება?!

მეოთხე ეპისოდონი: 916 – 977 - მენადად გადაცმული პენტეესი დიონისეს მიჰყვება კითერონისკენ.

მეოთხე სტასიმონი : 978 – 1024 - დაე სამართალმა იზეიმოს.

მეხუთე ეპისოდონი: 1025 -1150 - მაცნეს სასახლეში მოაქვს პენტეესის დაღუპვის ამბავი

მეხუთე სტასიმონი: 1151-1167 - ქორო ადიდება დიონისეს..

ექსოდოსი: 1168– 1392 - აგავე ბრუნდება თებეში,აცნობიერებს რაც ჩაიდინა, დიონისეს სასჯელი აღსრულებულია.

ჩვენამდე მოღწეული სახით ტრაგედია შედგება სულ 1392 სტრიქონისგან, აქედან 319 სტრიქონი ეთმობა პაროდოსსა და სტასიმონებს, ამას ემატება ეპისოდონებში და

ექსოდოსში ქოროს სიტყვებისთვის დათმობილი სტრიქონები, რაც სრული ტექსტის ერთ მესამედზე მეტს წარმოადგენს. აქვე აღსანიშნავია ქოროს პარტიების უაღრესი სილამაზე და პოეტურობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ პარტიებმა იმდენად იმოქმედა მსმენელის აღქმაზე და თავისი მშვენიერების წყალობით იმდენად ღრმად აღიბეჭადა მათ ცნობიერებაში, რომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ანტიკურ დროში არ კარგავდა პოპულარობას და ცალკეც სრულდებოდა, როგორც საკონცერტო ნომრები.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “ბაკხი ქალების” ნაწილი დაკარგულია. სტიქონთა საგულისხმო რაოდენობამ ვერ მოაღწია ჩვენამდე ფინალური სცენიდან. დანაკარგის აღდგენა, მეტ-ნაკლებად, ნაწილობრივ შესაძლებელია ანტიკურური წყაროებიდან, სადაც კომენტატორები, რომლებსაც თავის მხრივ წვდომა ჰქონდათ ტრაგედიის სრულ ტექსტთან, ახდენენ მის ციტირებას. ვერიპიდე იცავს სამი მსახიობის პრინციპს, მაგრამ ქოროს კორიფე ხშირად ერევა პერსონაჟთა დიალოგში და აღიქმება მეოთხე მსახიობად (Kenny 2019 40).

“ბაკხი ქალების ინტერპრეტაცია ძალზე საკამათოა. „არის “ბაკხი ქალები” ერთგვარი ლიტერატურული შესავალი იმისა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ტრაგედიის ჩამოყალიბების ისტორია საერთოდ, თუ სურვილი ტრაგედიისა და კომედიის საკულტი საწყისების წვდომისა”[Zimmermann 2011 597]. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომლის გარკვევაზეც არაერთ მეცნიერს უმუშავია, მაგრამ პიესაში სხვა უამრავი პასუხგაუცემელი კითხვა ჩნდება, რომელთა შინაარსი არ შემოიფარგლება ერთი კონკრეტული სფეროთი, მაგალითად, რელიგიით. დასმულ პრობლემათა სპექტრი ფართო და კომპლექსულია, რადგან რელიგიური, სოციალური და ფსიქოლოგიური პრობლემები თითქოს შეზრდილია ამ ტექსტში იმდენად, რომ მათი გამოყოფა და ცალ-ცალკე კვლევა რთულდება. რაც შეეხება ანტიკური დრამატურგიის სხვა შესანიშნავ ნიმუშებს, ვფიქრობ მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია ყურადღების კონკრეტულ ასპექტზე კონცენტრირება და არჩეული მიმართულებით მუშაობა, მაგალითად, როგორც ფროიდმა აირჩია სოფოკლეს ტრაგედიის “ოიდიპოს მეფის” ფსიქოტიპის კვლევა და შემდგომ განაზოგადა ამ კონკრეტული მიმართულებით ტექსტზე მუშაობის შედეგები. კიდევ სხვადასხვა მაგალითის დასახელება შეიძლება, როცა ტექსტის კვლევისას კონკრეტული ასპექტი არის წინა პლანზე წამოწეული, ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ სხვა პრობლემები არ არსებობს, ან იგნორირებულია, მაგრამ

შესაძლებელია მათი გაცალკევება. ტრაგედია “ზაკხი ქალები” მსგავსი “გაცალკევების” საშუალებას ნაკლებად იძლევა, რადგან ტექსტში მიღწეულია არა მარტო მოქმედების ერთიანობა, რომელსაც არისტოტელე მხატვრული ნაწარმოების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპოვრად მიიჩნევს, არამედ თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, პრობლემათა და იდეათა ერთიანობა, რომელიც უწყვეტ მიზეზ-შედეგობრივ ბადასტებს ქმნის, რომლის მთლიანობის დარღვევისას იშლება ერთიანი სურათი და მკვლევარი, შესაძლოა უაღრესად სუბიექტური დასკვნების გამოტანის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდეს. ბოურა თავის ნაშრომში ცდილობს ტრაგედიის დაბადების საწყისების წვდომას და მსჯელობს იმის შესახებ, რამდენად გასაგები შეიძლება იყოს მისი დაბადების ადრეული ვერსია: “რთული წარმოსადგენია, როგორ დაიბადა დითირამბიდან ტრაგედიის ასეთი სერიოზული ფორმა. მართალია, რომ თანამედროვე ტრაგედიისგან განსხვავებით ბერძნული ტრაგედია უპირობოდ უბედურ დასასრულს არ მოითხოვდა, მაგრამ ეს არ ცვლის მის მთვარ მიზანს: მაძიებელი სულის ღმერთისა და ადამიანის მიმართების პრობლემასთან გამკლავების სურვილს. ადრეული ცეკვების უმრავლესობა, როგორც ვაზების მხატვრობაზე ვხედავთ, ან შმაგი, ან ფალიკური, ან კომიკურია და მათი დაკვირვებისას იოლი წარმოსადგენია კომედიის წინაღმდეგობრივი ხელოვნების წარმოქმნის თანმიმდევრულობა. თუმცა ანტიკურ ტრაგედიას დიონისესთან არაფერი აქვს საერთო, გარდა ევრიპიდეს პიესისა “ზაკხი ქალები”, სადაც დიონისე, თავის მიმდევრების ქოროსთან ერთად მთავარი პერსონაჟია. ევრიპიდე, შესაძლოა საწყისებს დაუბრუნდა გენიოსის ნიჭის უკანასკნელ აფეთქებაში, მაგრამ საიდან მიიღო მან ეს ცოდნა და კვლავ რთულად ასახსნელად რჩება სხვა ანტიკურ ტრაგედიებში რატომ არის დიონისე, თითქმის უროლოდ დარჩენილი” [Bowra 1968, 152]. მკვლევარი მსჯელობას აგრძელებს ჰიპოთეზების წამოყენებით და ცდილობს ტრაგედიის მთავარი მახასიათებლების გამოყოფას, ამასთანავე იგი არ ითვალისწინებს ჩვენს მიერ უკვე დასახელებულ ესქილეს ტეტრალოგიებს, სადაც დიონისე ასევე ტრაგედიის პერსონაჟად გვევლინება და ევრიპიდეს ერთპიროვნულ ნოვატორად მოიხსენიებს ამ საქმეში, თუმცა ჩვენთვის მნიშვნელოვანი, ამ შემთხვევაში მის მიერ დასმული შეკითხვაა, რომელსაც თავად პირდაპირი გზით შემდგომში აღარ უბრუნდება - “ევრიპიდე, შესაძლოა საწყისებს დაუბრუნდა, მაგრამ საიდან მიიღო მან ეს ცოდნა?!” როგორც ზემოთ

აღინიშნა, თანამედროვე კვლევებში მეცნიერებმა ახალი თეორიის მიხედვით, თავიდან გაიაზრეს ტრაგედიის დაბადების საკითხი და იგი გაცილებით დამაჯერებლად გამოიყურება, ვიდრე ის მოსაზრება, რომელსაც მოხმობილ ციტატაში ავტორი ეჭვქვეშ აყენებს, მაგრამ საკითხი ევრიპიდეს მიერ საწყისებთან დაბრუნების შესახებ, ვფიქრობ, კვლავ აქტუალური და საინტერესოა, რაზეც ერთაზროვანი, გადაჭრით დასაბუთებული პასუხი ჯერ არ ჩანს. ბრიტანული ინტერნეტ გამოცემის “Classical Wisdom Weekly” ერთ-ერთ სტატიაში “ბაკხი ქალები: მკვლელი ქალების მორალი” ვკითხულობთ: *“ბაკხანალიაზე რომ დაგპატიჟოთ, რისი მოლოდინი გექნებათ? ღვინო? ცეკვა? სქესობრივი კავშირები? რა თქმა უნდა. რას იტყვით ბუნებასთან ჰარმონიაზე? მასობრივ ჰალუცინაციებზე? ძალადობაზე? ალბათ უკვე გადაიფიქრეთ? დამშვიდდით, შესაძლოა, არც ისე ველურად იყოს ყველაფერი, ან ყველაფერი იყოს გაცილებით უარესად. ანტიკური დროის ათენელებს, ისევე როგორც მე და თქვენ არ ჰქონდათ ბოლომდე მკვეთრი წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რა ხდებოდა რიტუალის დროს. ამის მიზეზი კი მარტივია - იგი საიდუმლოს წარმოადგენდა, მისტერიას.”* [Ben Potter 2013] საიდუმლო, რომელიც რიტუალის რეალურად არსებობის პერიოდში დაფარული იყო ფართო საზოგადოებისთვის და მისი საიდუმლოს გამჟღავნება სასტიკას ისჯებოდა, ეზოთერული ცოდნის ნაწილს წარმოადგენს. რამდენად შესაძლებელია, რომ მისი ნამდვილი არსი დღეს, საუკუნეების შემდეგ თანამედროვე საზოგადოებისთვის, თუნდაც მეცნიერთათვის ბოლომდე გასაგები იყოს? “ბაკხი ქალები”, მეცნიერთა დიდი ნაწილის მოსაზრებით, ამ ცოდნისკენ გვიხსნის გზას. ევრიპიდე, ესქილესა და სოფოკლესგან განსხვავებით, არ იყო უშუალოდ დაკავშირებული რომელიმე რელიგიურ კულტთან, ანუ არ იყო ბუნებრივად ამ ცოდნის მატარებელი და სწორედ მის უკანასკნელ ნაწარმოებში ხდება შესაძლებელი იმ საიდუმლო კარს მიღმა შეხედვა, რომელსაც “განდობილები” საგულდაგულოდ იცავდნენ. ვფიქრობ, თავად ავტორისეული არჩევანი, შერჩეული ფაბულა, კონკრეტული მითი ზადებს კითხვებს, რომელთა შესაძლო პასუხზე მსჯელობით უნდა დაიწყოს ამ ტრაგედიის კვლევა. მკვლევრები ვარაუდობენ, რომ ევრიპიდემ “ბაკხი ქალები” სამშობლოდან შორს, მაკედონიაში დაწერა, სადაც დიონისეს კულტი გაცილებით ძლიერი და თვითმყოფადი იყო, ვიდრე ათენში. მიიღო თუ არა ევრიპიდემ თავად რიტუალში მონაწილეობა?

რამდენად სიღრმისეულად გაეცნო რელიგიურ მოქმედებათა არსს და დაარღვია, თუ არა საკრალური საიდუმლოს გაცემის მკაცრი წესი ტრაგედიის შექმნით? და კიდევ, რამდენად მალე აღესრულა ამ ტრაგედიის დაწერის შემდეგ? შეიძლება თუ არა მისი აღსასრულის წინაპირობის ძიება თავად ტექსტში? ეს შეკითხვები მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, თავად ნაწარმოების ადგილისა და მასში განვითარებულ პრობლემათა მიმართულების კვლევისას. ავტორის თვალთახედვის განსაზღვრა რთულია ამ ნაწარმოებში, რადგან იგი თითქოს ხელიდან უსხლტება მკითხველს. დიონისე, პენტევისი, კადმოსი, ტირესიასი, აგავე, ქორო, მაცნეებიც კი, შეიძლება ავტორისეულ დამოკიდებულებას გამოხატავდნენ, გადაჭრით რთულია არჩევანის გაკეთება. ი. ტრონსკი შენიშნავს: *“ევრიპიდე ქოროს პირით განადიდებს დიონისური ექსტაზის სიხარულს, ცხოვრების წამიერი სრულყოფილებით აღფრთოვანებას. ქორო “სიბრძნეს” გულუბრყვილო, “უბრალო ბრბოს” განუსჯელ რწმენას არჩევს. ტრაგედიაში სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს მისცა საფუძველი. მკვლევართა ერთი ნაწილი ტრაგედიაში ევრიპიდეს მიერ თავისუფალ აზროვნებაზე უარის თქმასა და სახალხო რწმენასთან დაბრუნებას ხედავს, სხვები ფიქრობენ, რომ “ბაკხი ქალები” საკულტო სიგიჟის მიმართ პროტესტის გამომხატველი ირონიული ნაწარმოებია. ასეთი განსხვავებული მოსაზრებებისთვის ნიადაგი თავად ევრიპიდემ შექმნა თავისი დუალისტური დამოკიდებულებით დიონისეს კულტის მიმართ. ევრიპიდე თავის ტრაგედიაში, არც მითების რაციონალურ გააზრებაზე ამბობს უარს და არც მორალურ განსჯაზე. როდესაც ტრაგედიის ბოლოს აგავე დიონისეს, ევრიპიდესთვის ერთობ დამახასიათებელი, საყვედურით მიმართავს, რომ შურისძიება ღმერთებისთვის უკადრისია, დიონისე ვერ ახერხებს დამაკმაყოფილებელი პასუხის გაცემას. მეორეს მხრივ, როგორც ძლიერი სულიერი ძვრებისა და ვნებების მხატვარი, ევრიპიდე დიონისურ ექსტაზში დადებით მხარეებსაც ხედავს, რომელთა გამოც მზად არის გაცნობიერებულად დახუჭოს თვალი ამ ექსტაზის გამომწვევ წარმოდგენათა სიყალბეზე”* [Тронский 1083<sup>4</sup> 159].

1960 - იანი წლების ბოლოდან და ადრეული 1970 იან წლებში “ბაკხი ქალები” თავიდან აღმოაჩინეს არა მხოლოდ თეატრში, არამედ კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევრებმა და თეორეტიკოსებმა, რომლებიც კვლავ მსჯელობდნენ ბერძნული ტრაგედიის დაბადების

საკითხზე. მიუხედავად მათი თეორიების განსხვავებულობისა ისინი თანხმდებოდნენ, რომ ყურადღება უნდა მიექციათ ანტიკური მსხვერპლშეწირვის რიტუალისთვის. უოლტერ ბურკერტი თავის ესსეში “ბერძნული ტრაგედია და მსხვერპლშეწირვის რიტუალი” (1966 წ.) მსჯელობს იმის შესახებ, რომ ტრაგედია მსხვერპლშეწირვის რიტუალიდან დაიბადა. *“თავდაპირველად τράγῳδια ეწოდებოდა შენიღბული მამაკაცების გუნდს, რომლებსაც უნდა შეესრულებინათ τράγῳδος-ის მსხვერპლშეწირვა გაზაფხულზე, შემდგომ τράγῳδια აღიქმებოდა τράγῳδος-დან მიღებულ სიტყვად, მაგრამ მსხვერპლშეწირვის მნიშვნელობა ამ შემთხვევაშიც თვალსაჩინოა ტრაგედიაში. ესქილესთან, სოფოკლესა და ევრიპიდესთან, თუ ცენტრალურ ადგილას - არა, ფონად კვლავ ჩანს რიტუალის მნიშვნელობა”* [Burkert 1966: 115-116]. ბურკერტმა თავის მთავარი არგუმენტის მაგალითებად გამოიყენა ესქილეს “აგამემნონი”, სოფოკლეს “ტრაქისელი ქალები” და ევრიპიდეს “მედეა”. ბერნდ ზაიდენშიკერი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ სინამდვილეში “ბაკხი ქალები” გვაწვდის გაცილებით ზუსტ მაგალითს, და მართლაც ტრაგედიის მეორე ნაწილში ასახულია მსხვერპლშეწირვის რიტუალი სწორედ იმ თანმიმდევრობით, როგორც ბურკერტმა აღწერა იგი. ასევე ტრაგედიაში პირდაპირ რიტუალის სწორხაზოვანი ანარეკლი არ არის წარმოდგენილი (Seidensticker 1979 181-190).

მსხვერპლშეწირვის რიტუალი იწყება მსხვერპლის მორთვით, ტრაგედიაში ამ ნაწილს პენტევის ქალად მორთვა შეესაბამება. შემდეგ პროცესია მიაცილებს იმ ადგილამდე, სადაც უშუალოდ უნდა აღსრულდეს მსხვერპლშეწირვის აქტი - დიონისე მიაცილებს პენტევსს კითერონის მთისკენ. როგორც რიტუალის დროს, წარმოდგენისთვის ყველაფერი მზადდება სამსხვერპლო ცხოველის მიყვანამდე, ბაკხი ქალები შეკრებილები არიან, მღერიან წმინდა სიმღერებს და განადიდებენ დიონისეს. შემდგომ ეტაპზე *“სამსხვერპლო ცხოველმა უნდა გამოხატოს თანხმობა თავის დახრით”* [Burkert 1966: 107]. ტრაგედიაში მაღალი ხის კენწეროზე შემოსმას ითხოვს თავად პენტევსი, ღმერთი უსრულებს თხოვნას, სვამს მას ხეზე და ქრება. და სათანადოდ იწყება მსხვერპლის შეწირვა: *“არის ლოცვა, მღუმარე მომენტი და კონცენტრირება, შემდეგ ყველა მონაწილე ისვრის ქერს წინ მსხვერპლისა და საკურთხევლის მიმართულებით”* [Burkert 1966: 107]. ტრაგედიაში დიონისე წარმოთქვამს ლოცვას: *“ქალებო, მოგვარეთ იგი ჩემს ორგიებს ვინც ამასხრებდა, შური იძიეთ უწმინდურზე”* [Eur.Bacch.1078], რასაც

მდუმარე მომენტი მოსდევს: *“ამ დროს ცასა და მიწას შუა ღვთიური ცეცხლის სვეტი აღზევდა, გაირინდა ცა და ეთერი, ტყეთა სიღრმეშიც არ ისმოდა ფოთოლთა ჩქამი”* [Eur.Bacch.1084-5] და კონცენტრირება: *“მენადები კი ბუნდოვნად რომ ესმათ ძახილი, წამოიმართნენ და გულდასმით მიაყურადეს”* [Eur.Bacch.1086-7], შემდეგ ქალები ხეს მიცვივდებიან და ქვებს, ტოტებსა და თავიანთ თირსოსებს დაუშენენ პევთევს. ისევე როგორც ბურკერტის აღწერილ რიტუალში, აქაც ყველა მონაწილე ჩართულია.

ბურკერტის მიხედვით მონაწილეები წმინდა წრეს კრავენ მსხვერპლის გარშემო, ხოლო ქურუმი წინ გამოდის, რათა მსხვერპლშეწირვა ადასრულოს, ასევე იქცევა აგავც ტრაგედიაში: აგავე პირველი *“ფეხებით შედგა ნეკნებზე და მკლავი მოგლიჯა”* [Eur.Bacch.1126-7], შემდეგ დაუყოვნებლივ უერთდებიან მას დები, ინო და ავტონოე და ბოლოდ დანარჩენი თებელი ქალები. *“იდგა გნიასი შემზარავი”* [Eur.Bacch.1133].

მოკვლის შემდეგ სამსხვერპლო ცხოველს ანაწევრებენ, საჭმელად უვარგის ნაწილებს წვავენ საკურთხეველზე, ხოლო დანარჩენით სამსხვერპლო თასში მზადდება საერთო კერძი. *“ბაკხ ქალებში”* მსხვერპლოს დანაწევრება, sparagmos, წარმოდგენილია, როგორც დაგლეჯვა და გვახსენებს ტიტანების მიერ დიონისას დანაწევრებას.

*“ზოგი მის ხელებს, ზოგი სანდალჩაცმულ ფეხებს,  
ფერდებს ნეკნები ააგლიჯეს, სისხლით მოთხვრილი  
შლეგი ქალები უმოწყალოდ ფლეთდნენ მის სხეულს,  
და ასო-ასო განაზნევენ ტყესა და ღრეში”* [Eur.Bacch.1133-6].

აგავე პენტევსის თავს თავის თირსოსზე წამოაცმევს და ქოროს საერთო ნადიმზე ეპატიჟება, მოგვიანებით კადმოსსაც სთხოვს თავის მეგობრები მოიწვიოს კერძზე.

აგავესა და მისი ოჯახის გაძევებაც თებედან პოულობს ანალოგს ბურკერტისეულ რიტუალურ მოდელში. რიტუალის აღსრულების შემდეგ, შესაძლოა გაჩნდეს დანაშაულის შეგრძნება მსხვერპლის მიმართ, ამიტომ მიღებული მკვლელობის ჩამდენის დასჯა ან ვითომ-დასჯა. ზოგ შემთხვევაში დამნაშავედ მიიჩნევენ დანას, რომლითაც შესრულდა მკვლელობა და ზღვაში აგდებენ მას. სხვა შემთხვევაში ქურუმი ისჯება გაძევებით (Seidensticker 1979: 188).

მსხვერპლშეწირვის დროს მონაწილეთა წრე გამოყოფილია გარეშე სამყაროდან. რთული სოციალური სტრუქტურები გამოხატულებას პოულობს მონაწილეთა განსხვავებულ

როლებში რიტუალის მიმდინარეობის დროს, განსხვავებულ “საწყისებში”, ლოცვაში, დაკვლაში, გატყავებაში, დაწვასა და ხორცია განაწილებაში. თითოეულ მონაწილეს თავისი ფუნქცია აქვს და მოქმედებს მკაცრად დადგენილი წესის მიხედვით. მსხვერპლის შემწირველი ჯგუფი წარმოადგენს საზოგადოების მოდელს, რომელიც საქმიანობისა და რანგის მიხედვით არის დაყოფილი. აქედან გამომდინარე, ცერემონიაში წარმოდგენილ იერარქიულობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება და ძალიან სერიოზულად აღიქმება. სამსხვერპლო კერძი წმინდა კანონს ემორჩილება, რომელიც არეგულირებს სოციალურ ჩართულობას განაწილებაში, გაცემასა და მიღებაში (Burkert 1983: 37–38).

მსხვერპლშეწირვის რიტუალი საზოგადოების წევრებს შორის კავშირის გაძლიერებისა და გამყარების ძალას ფლობს. რიტუალი და საერთო კერძი ეხმარება საზოგადოების წევრებს ერთიანობის შეგრძნების გაღვივებაში. დასკვნიდან რომ ტრაგიკული თეატრი მსხვერპლშეწირვის რიტუალიდან დაიბადა, უნდა გამომდინარეობდეს, რომ იგი მეტ-ნაკლებად მსგავს მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს - მოქალაქეთა შორის კავშირის გამყარებასა და მოწესრიგებული წყობის შენარჩუნებას ათენის პოლისში. აქედან გამომდინარე ზეიდენშტიკერი *“ბაკხ ქალებს” უწოდებს “ტრაგედიას ტრაგედიის შესახებ”* (Seidensticker 1979).

1972 წელს გამოიცა რენე ჟირარის წიგნი “ძალადობა და წმინდა.” ავტორი არა მხოლოდ ბერძნული მსხვერპლშეწირვის რიტუალს ეხება, არამედ ცნობილ მაგალითებს იყენებს ანტიკური საბერძნეთიდან და ანტიკური ბერძნული თეატრის დაბადებას სამსხვერპლო კულტის კრიზისს უკავშირებს. ასევე მრავალი მაგალითი მოჰყავს განსხვავებული კულტურებიდან და ხსნის, ძალადობისკენ მიდრეკილების ზრდას, რომელიც მეტ-ნაკლებად ყველა საზოგადოებაში არსებობს ლატენტურად. ძალადობისკენ მიდრეკილება იწვევს მსხვერპლი მიებას. ამდენად საზოგადოების წევრების აგრესია ერთმანეთის მიმართ, გადაიქცევა მსხვერპლის წინააღმდეგ მიმართულ ერთიან ძალად. “დამნაშავე” უნდა განადგურდეს. ვითომ დამნაშავე მსხვერპლისკენ მიმართული ბრბოს ქმედება იწვევს გაერთიანებას. სოციალური მშვიდობა აღდგენილია. ჟირარი ამ ძალადობას კათარზისს უწოდებს. იგი არიდებ საზოგადოების წევრებს “უწმინდურ” ძალადობას ერთმანეთის მიმართ. სწორედ ამიტომ ასკვნის ჟირარი, რომ მსხვერპლშეწირვა მთელ საზოგადოებას იცავს მისთვის ჩვეული ძალადობისგან.

ამისთვის საზოგადოება ირჩევს კონკრეტულ მსხვერპლს, რომელიც მის ნაწილს არ წარმოადგენს. მსხვერპლშეწირვის რიტუალში ცხოველი ანაცვლებს, პირველად, მიტევებულ მსხვერპლს. ძალადობის დაწესების ეს სცენა განმეორებადი და კვლავ და კვლავ იმიტირებულია, რომელიც საზოგადოების გაერთიანებისა და ამ გაერთიანების შენარჩუნების თითქოს ჯადოსნურ ძალას ფლობს.

ჟირარი განაგრძობს მსჯელობას იმის შესახებ, თუ როგორ კარგავს ძალას მსხვერპლშეწირვა საკულტო კრიზისის დროს. ასეთ დროს შესაძლებელია სხვა ფენომენი ან ინსტიტუცია გამოჩნდეს ასპარეზზე. ამით ხსნის ჟირარი ბერძნული ტრაგიკული თეატრის აუცილებლობას. მისი თვალსაზრისით თეატრი სამსხვერპლო კრიზისის დაძლევის მცდელობა იყო, მსხვერპლშეწირვის მექანიზმის სიმბოლური წარმოდგენით. ამ სიმბოლური წარმოდგენით თეატრმა სამსხვერპლო შერიგების მიზნის მსახურება შეძლო დროებით მაინც ე.ი. საერთო ძალადობის თავიდან აცილება. ჟირარი ამ მოსაზრებას “ოიდიპოს მეფისა” და “ბაკხი ქალების” მაგალითების ფონზე წარმოადგენს. იგი ამბობს, რომ *“ბაკხი ქალები” უნდა გავიგოთ, როგორც “მცდარად განვითარებული დღესასწაული”* [Girard 1977: 127]. თავად სამსხვერპლო კრიზისის მანიფესტაცია ბაკხანალიისას. ტრაგედია *“აბრუნებს დღესასწაულს ძალადობრივ საწყისებთან, მის თავდაპირველ საერთო ძალადობასთან”*. მეცნიერის აზრით კრიზისის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელი განსხვავებულობათა გაუქმებაა. თავდაპირველად დიონისესეული განსხვავებათა წაშლის პროცესს ერთობ მშვიდი სახე აქვს, მაგრამ შემდეგ, ძალიან სწრაფად განურჩეველ და გადაჭარბებულ მოვლენად იქცევა: ქალები კაცების ყველაზე ძალადობრივ თვისებებს ითვისებენ, ნადირობასა და ომს. კაცები, თავის მხრივ, ქალურები ხდებიან: პენტევისიკ ქალად გადაიცვამს. წაშლილია განსხვავება ქალსა და მხეცს შორისაც: ისინი უსაფრდებიან ნახირს, რადგან შეცდომით ეჩვენებათ, რომ კაცები უთვალთვალებენ, პენტევისი კი შეცდომით ცხოველი ჰგონიათ. წაშლილია განსხვავება ადამიანსა და ღმერთს შორის - დიონისესა და პენტევისს შორის, თითქოს მათ როლები გაცვალეს პირისპირ აღმოჩენისას. ტრაგედიის მეორე ნაწილში პენტევისი დიონისეს დარად წარმოგვიდგება, როგორც თავად ღმერთი, რომელიც ტიტანებმა დაანაწევრეს.

ბურკერტის მიერ აღწერილ სამსხვერპლო რიტუალში მონაწილეთა შორის განსხვავებები და სოციალური იერარქიულობა ხელუხლებლად არის წარმოდგენილი, მაშინაც კი როცა მთელი საზოგადოება ჩართულია პროცესში, აქ განსხვავებები სრულიად წაშლილია. ასე რომ, სამსხვერპლო კულტი, ჟირარის მიხედვით, შედის კრიზისში. ამ შემთხვევაში კრიზისი თავად ღმერთს მოაქვს. სამსხვერპლო რიტუალს, რომელშიც პენტევისი მსხერპლად არის წარმოდგენილი, შეუძლია მისი დაძლევა. პენტევისის მკვლელობა, ჟირარისეული წაკითხვით, არის კრიზისის კულმინაცია და გადაწყვეტა. მეფის მკვლელობისა და კადმოსის მმართველი ოჯახის თებედან გამეგების შემდეგ ქალაქში მშვიდობა და წესრიგი დაბრუნდება, სადაც ამიერიდან ახალ ღმერთს სცემენ თაყვანს მისი სურვილის მიხედვით.

ჟირარის თეორია მკვლევარის თანამედროვე ეპოქაში განვითარებულ მოვლენებს ეხმიანება, ანუ თანამედროვე დასავლური საზოგადოების ზღვარსგადასულ ძალადობას, რომელიც ინდუსტრიული საზოგადოების პოსტ-ინდუსტრიულში გადასვლას მხარდამხარ სდევდა. სოციალური იდენტობები, რომლების განსხვავებებს ქმნიდნენ, მყარად იყო მიჩნეული მას შემდეგ, რაც ერთხელ წარმატებით დამკვიდრდა. ცვლილებები რომლების დასავლურმა საზოგადოებამ განიცადა 1960-იანი წლების შემდეგ, კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდა და საფუძველს აცლიდა მსგავს სტაბილურობას. ვითომ მყარ იდენტობათა დესტაბილიზაცია და მათ შორის განსხვავების წაშლა ახასიათებს კრიზისის დასაწყისს.

სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ნაშრომი, რომელიც ბერძნულ ტრაგედიას და განსაკუთრებით “ბაკხ ქალებს” სამსხვერპლო რიტუალთან აკავშირება, გამოჩნდა ადრეულ 1970-იანებში - იან კოტის “ღმერთების ჭამა”(1970). თავი “ბაკხი ქალების” შესახებ ფოკუსირებულია რელიგიურ საკითხზე და ორად გაყოფაზე (დიქოტომიაზე), წმინდასა და მის მიერ გამოწვეულ უწმინდურობას შორის. კოტი ამბობს, რომ ტრაგედიის პირველი ნაწილი უკავშირდება მსხვერპლშეწირვის წმინდა რიტუალს, რომლის შედეგსაც ღმერთის აღდგომა წარმოადგენს, მეორე ნაწილში კი ამ რიტუალის შებღალვაა ნაჩვენები, რომლის შედეგიცაა მკვლელობა.

ტრაგედიის პირველი ნაწილის შეფასებისას კოტი ანალოგიით უკავშირებს ერთმანეთს ქოროს სიმღერებს - მორწმუნეთა გუნდის და ისაია წინასწარმეტყველის ჰიმნებს, ასევე

ტრაგედიასა და სააღდგომო ლიტურგიას. დიონისეს სიბნელში დატუსაღება, როგორც სიმბოლური სიკვდილი, უკავშირდება ქრისტეს ჯვარცმასა და დაკრძალვას, ხოლო სასახლის წინ მდგომი ბაკხი ქალები სამ მარიამს. “ღმერთის აღდგომის ნიშანი “ბაკხ ქალებში” იგივეა, რაც ნებისმიერ შუასაუკუნეების ვნებათა წარმოდგენაში: საფლავის სიბნელიდან აღმდგარი. ღმერთის სიკვდილისა და აღდგომის რიტუალს ახლავს იგივე არქექტიპული ნიშნები: მიწისძვრა, დაბნელება და ჭექა-ქუხილი”(Kott 1974: 207).

პირველ ნაწილში წარმოდგენილ ამ წმინდა რიტუალთან კონტრასტს ქმნის მეორე ნაწილში აღწერილი მსხვერპლშეწირვის რიტუალი, რომელიც მკრეხელობათა და დამახინჯებულ ქმედებად აღიქმება. დიონისესა და პენტევსს შორის მსგავსება, რომელიც ჟირარისათვის ცენტრალურ არგუმენტს წარმოადგენს, კოტის მიხედვით განტევების ვაცის მსხვერპლშეწირვის რიტუალისთვის წინაპირობის შექმნის მიზანს ემსახურება. მკვლევარი ამბობს, რომ განტევების ვაცი სუროგატია, რომელიც უნდა დაემსგავსოს მას ვისაც ჩაანაცვლებს. პენტევსის მკვლევლობა წარმოდგენილია, როგორც ღვთაებრივი მსხვერპლშეწირვის ინსცენირება, მას არ მივყავართ ქალაქის განვითარებისა და კეთილდღეობისაკენ. მაშინ როცა დიონისეს დანაწევრება კოსმიურ დროში მოხდა, პენტევსი ისტორიულ დროში დაგლიჯეს. ღმერთი გამთელდება და დაიბრუნებს სიცოცხლეს, ხოლო ადამიანის დაგლეჯილი გვამი შეიძლება შეაერთო, მაგრამ იგი აღარ გაცოცხლდება.

კოტი შემდეგ დასკვნამდე მიდის: *“დიონისური რიტუალი და სააღდგომი წესი არის სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვება, მეორედ დაბადების ტრიუმფალური ლხინი, დოვლათი და სიუხვე. “ბაკხი ქალები”უნაყოფობის, უარყოფისა და ხრწნის წინაშე მარცხით სრულდება. თეოფანია ანტითეოფანიად იქცევა. ღმერთი წავიდა, თებე ცარიელია, მეფის გვამი - დაუმარხავი”*[Kott 1974: 222).

როგორც ჩანს, თებეს მთელი სასიცოცხლო ძალები დაშრა, რაც უაღრესად პარადოქსულია, რადგან ეს მოვლენა დიონისეს, სიუხვისა და დოვლათის ღმერთის, მოსვლას უკავშირდება. გამრავლებისა და განვითარების ღმერთის გამოჩენა ნგრევას იწვევს.

კოტი ასევე ახდენს ტრაგედიის ისტორიზაციას და აღნიშნავს, რომ იგი პელოპონესის ომის მესამე ათწლეულში დაიწერა, ათენის დაცემამდე ორი წლით ადრე. “ბაკხი

ქალები” არის ტრაგედია ბერძნული სიგიჟის, მმართველებისა და ხალხის სიგიჟის შესახებ” [Kott 1974: 229]. მეორეს მხრივ მკვლევარს გადააქვს მოქმედება შორეულ დასავლეთში და წერს. რომ “პენტევსი ისე უმზერს უცხოელს, როგორც არიზონას მერიფი შეხედავდა წვეროსან გურუს, რომელიც თათარი გოგოების ჯგუფთან ერთად მემოიჭრა ქალაქში” [Kott 1974: 188]. იგი ასევე ახსენებს კომუნისტ მმართველებს.

ისევე როგორც უკანასკნელ ციტატაში კოტი დიონისეს კვლავდაკვლავ უცხოელად მოიხსენიებს, ამ სახელს პენტევსიც რამდენიმეჯერ იყენებს (მაგ.: Eur.Bacch. 233, 353,453,644). კოტი უპირისპირებს პენტევსსა და დიონისეს, როგორც “ღმერთსა და კაცს, მეფესა და უცხოელს” [Kott 1974: 677] კოტის აზრით, ეს არის ბრიყვული, ამპარტავნული შეჯახება, ქალაქის წარმომადგენლის დაპირისპირება უცხოელთან, ახალ ღმერთთან, ახალ კულტან, ახალ რელიგიასთან, რაც მის გარდაუვას სიკვდილს იწვევს, როგორც ქალაქის დაღუპვას.

აქ თანმიმდევრობით განხილული ტრაგედიის სამი ინტერპრეტაციათაგან სამივე, მართალია, მსხვერპლშეწირვის რიტუალზეა ფოკუსირებული, მაგრამ ერთმანეთისგან ძლიერ განსხვავდება. ისინი ნაწილობრივ უპირისპირდებიან კიდევაც ერთმანეთს. მაგალითად, ჟირარის მიხედვით ტრაგედიის დასასრულს მშიდობისა და წესრიგის დაბრუნებაა ასახული და ღმერთისადმი თაყვანისცემა, რომელიც ქალაქს განაგებს, ხოლო კოტი გვთავაზობს ცარიელი ქალაქის საზარელ სურათს, რომელიც ისეთივე დანაწევრებულია, როგორც პენტევსის სხეული.

თითოეული განხილული ინტერპრეტაცია განსხვავებულობის მიუხედავად რელიგიურ რიტუალს უკავშირდება და ცდილობს განიხილოს იგი, როგორც საზოგადოების განვითარების გზაზე შქმნილი სირთულეებისა და მათი გადაჭრის გზების ძიების მოდელი. მსგავსი დამოკიდებულება, ვფიქრობ უაღრესად მართებულია არა მხოლოდ ამ ტრაგედიასთან მიმართებაში, არამედ საერთოდ მითო-რიტუალურ მოდელებზე მსჯელობისას.

ევრიპიდეს “ბაკხ ქალებს” , ჩემი აზრით, ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ შეფასებას წარმოადგენს: “ერიპიდეს ჩვენამდე მოღწეულ ტრაგედიათა შორის “ბაკხი ქალები” შევიძლია გამოვყოთ, როგორც პიესა, რომელშიც “ყველას ხვდება”. შენიღბული დიონისე და მიწიძვრის სცენა, ჯვარედინი გადაცმა, პენტევსის სიკვდილი და ღმერთის

გამანადგურებელი ზეციური დაბრუნება. ეს არის მაგალითი, ჯერჯერობით თავის მხრივ უნიკალური პიესისა, რომელიც შემსრულებელს, მწერალს, მკითხველსა და მაყურებელს სთავაზობს თეატრალურ *tour de force* - ს (უდიდესი ოსტატობით შესრულებულ მიღწევას), ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით - ინტუიტიურ, შინაგან გამოცდილებას. საკუთარი დაგლეჯილი შვილის თავით ხელში მდგარი აგავე არის, ან უნდა იყოს, ყველაზე ძლიერი სახე ევრიპიდეს დრამებში, ხოლო გაცნობიერება მისი ყველაზე მტკივნეული მომენტი” [Lauriola, Demetriou 2005 507] . რა განაპირობებს ასეთ შეფასებას? თუ “ბაკხ ქალებს” განვიხილავთ ტრაგედიის დაბადებისა და აღმავლობის უდიდესი ეპოქის უკანასკნელ წერტილად, დასკვნით აფეთქებად, მაშინ შესაძლებელი გახდება დაშვება, რომ იგი წარმოადგენს ერთგვარ კრებით სახეს, განმსაზღვრელ ნაწილს მთელისას, რომელიც შეიცავს გაცილებით მეტ ინფორმაციას ვიდრე უმშვენიერესი მხატვრული სახეებით მოყოლილი ფაბულაა, რომელიც თავის მხრივ ღირსშესანიშნავია. ამ ტრაგედიასთან მიმართებაში არაერთხელ გამოუყენებიათ ტერმინი მეტათეატრი,<sup>1</sup> ან მეტადრამა. ტერმინი მეტათეატრი აღნიშნავს დრამატულ ნაწარმოებში გარკვეული თეატრალური ხერხების გამოყენებას, რომლების მიუთითებს პიესაში აღწერილი მოვლენის შესახებ, რომელიც თავის მხრივ გათამაშებულია, ოღონდ თავად პიესის პერსონაჟების და არა მსახიობების მიერ. შექსპირი ფართოდ იყენებდა ამ ხერხს (“ჰამლეტი”, “ზაფხულის ღამის სიზმარი”, “ქარიშხალი”) და ხშირად ტერმინის ასახსნელად მიმართავენ მისივე ციტატას: “ცხოვრება თეატრია”. მაგრამ როცა ვსაუბრობთ ევრიპიდეს “ბაკხ ქალებზე” არ უნდა ვიგულისხმოთ ერთი რომელიმე სცენა პიესიდან ან კონკრეტული ხერხი, რომელსაც ავტორი ამა თუ იმ მიზნის მისაღწევად იყენებს, თუმცა ტრაგედიაში ამგვარი ხერხებიც გვხვდება, მაგრამ ისინი სრულად ჩაქსოვილია ერთიან სხეულში და მეტათეატრალურობა ეხება “ბაკხ ქალებს” სრულად. ტრაგედია ჰყვება ტრაგედიის შესახებ, ვფიქრობ ეს უმნიშვნელოვანესი ასპექტია, რომელზე მსჯელობაც მოიცავს ტექსტის სრულ ანალიზს, რამდენადაც ეს არის შესაძლებელი.

---

<sup>1</sup> მეტათეატრის შესახებ თავიდან წერდა სეგალი 1982წელს. იხ. Segal Ch. Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae, 1982 Princeton NL ხოლო შემდეგ ბირლი თავის ნაშრომში Bierl A.F.H. Dionysos und die griechische Tragodie, Politische und Metaheatralische Aspekte im Text, 1991 Tubingen სადაც ერთი თავი მთლიანად „ბაკხი ქალებისთვის“ არის მიძღვნილი(177 მდე).

რაც შეეხება ცალკეულ ხერხებს, რომლებიც აღვიშნეთ, შეგვიძლია დავასახელოთ ყველაზე თვალსაჩინო: პენტევის გადაცმის სცენა. გადაცმა, შენიღბვა, საკუთარი თავის სხვად მოჩვენება თეატრის განუყოფელი ნაწილებია. ტრაგედიის პროლოგში თავიდანვე გამოყენებულია ეს ხერხი, როცა დიონისე ადამიანის სახით ევლინება თებელებსა და მაყურებელს და თავადვე ხმამაღლა აცხადებს ამის შესახებ. შეუძლებელია, არ გაჩნდეს ასოციაციური პარალელი ბრეტის თეატრთან, როცა მაყურებელი საკუთარი ნებით მიჰყვება შემსრულებელს ფანტაზიის თამაშში და მხოლოდ სახელის დარქმევას საკმარისი იმის დასაჯერებად, რომ უბრალო რეკვიზიტი ტყეა ან სასახლე. აღსანიშნავია, რომ ევრიპიდე საგრძნობლად გასცდა მეოცე საუკუნის თეატრის ამ მონაპოვარს, მასთან მსახიობი თამაშობს ღმერთს, რომელიც თამაშობს ადამიანს. პირველივე სტრიქონებიდან მაყურებელი/მკითხველი მოწმე ხდება ტექსტის საშუალებით გათამაშებული სახიერი ხერხისა, რომლის ასახვა შესაძლოა დღეს შეძლოს რომელიმე ვიზუალურმა ხელოვნებამ თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით.

*“გამოვეცხადე თებეს, ზევსის ძე. დიონისე...”*

*ღვთიური სახე ვიცვალე და როგორც მოკვდავი...”* [Eur. Bacch. 1, 4.]

მსახიობი, ჩვეულებრივი ადამიანი მაყურებლის თვალწინ იზრდება ღვთაებრივ მასშტაბებამდე და შემდგომ რამდენიმე სტრიქონში, თავისივე ღვთაებრივი ნებით მცირდება ადამიანურამდე.

დავუბრუნდეთ პენტევის გადაცმის სცენას. დიონისე ურჩევს პენტევს ქალად გადაიცვას, რათა შეძლოს კითერონზე შეკრებილი ბაკხი ქალების ნახვა. პენტევისი ემზადება რიტუალის საყურებლად, ანუ მსახიობი რომელიც თამაშობს პენტევს თავად უნდა გახდეს წარმოდგენის მაყურებელი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ანტიკურ თეატრში კაცები ასრულებდნენ ქალების როლებსაც, გამოდის, რომ მსახიობი სცენაზე ასრულებს გადაცმას, ხდება ქალი და ამ სახით ტოვებს სცენას. ეს პენტევისის უკანასკნელი ეპიზოდია, რადგან მისი დაღუპვის ამბავს მაყურებელი მაცნის მონათხრობიდან იგებს და ამის შემდეგ პირველად ჩნდება აგავე მკვდარი შვილის თავით ხელში. არსებობს მოსაზრება, რომ პენტევისსა და აგავეს ერთი და იგივე მსახიობი ასრულებდა, რომ ნათესაური კავშირი უფრო თვალსაჩინო ყოფილიყო, თუმცა ეპიზოდების განაწილებიდან და მოქმედების განვითარებიდან გამომდინარე ავტორს

გაცილებით ღრმა ჩანაფიქრი უნდა ჰქონოდა. ცნობილია რომ შექსპირი მიმართავდა მსგავს ხერხს სხვადასხვა პიესაში, მაგალითად ერთი და იგივე მსახიობი ასრულებდა ჰამლეტისა და ბრუტუსის, კეისრისა და პოლონიუსის როლებს, რაც ქმნიდა ერთგვარი განგრძობითობის, ხასიათიდან ხასიათში გადასვლის, ინტუიტიური პარალელების გაჩენის შესაძლებლობას.

ეს მაგალითები ცხადჰყოფს არა მხოლოდ თეატრალური ოსტატობის მაღალ საფეხურს, არამედ იდეურ ქვეტექსტსაც, როცა არაფერს არ აქვს მყარი სახე, ერთი შეიძლება სხვად იქცეს. იდენტობათა წაშლა, რაც ზემოთ განვიხილეთ, იმდენად თვალსაჩინოა ტექსტში, რომ ეხება ტრაგედიის ყველა პერსონაჟს: გონიერი მოქალაქენი გიჟდებიან და მთაში გარბიან, მოხუცენი ახალგაზრდებით იქცევიან, კაცი ქალად იქცევა, ადამიანი - ცხოველად, ცხოველი - ადამიანად, გიჟს საღი აზრი უბრუნდება და სრულიად იშლება ყოველგვარი საზღვარი. ეს მაყურებელში/მკითხველში დაბნეულობას იწვევს, რადგან, ერთი შეხედვით მარტივ კითხვაზე ვინ არის ამ ტრაგედიის პროტაგონისტი? რთულია ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, რადგან თავად ღმერთი, ან პირველ რიგში ღმერთი, ვერ, ან არ ინარჩუნებს მყარ არსს, უფრო სწორად მისი არსი იმდენად სრულად ყოვლისმომცველია, რომ აერთიანებს დაპირისპირებულ საწყისებს. ბერძნების გარკვევით განსაზღვრული ბინარული ოპოზიცია, რომელიც ნათელს ჰყენდა სირთულეებს და კონკრეტულ ადგილებზე, წესის მიხედვით განალაგებდა რთულ და მარტივ კომპონენტებს, რომელიც მყარი ინსტიტუციების საფუძველს ქმნიდა და იერარქიული საზოგადოების მშვიდ არსებობას უზრუნველჰყოფდა, ირყევა და პენტევისის სასახლესავით დანგრევის საფრთხის წინაშე დგება, როცა ანტიკურ სცენაზე, მისი რეალური მფლობელი, ევრიპიდეს მიერ მოხმობილი ღმერთი შემოაბიჯებს.

უცნაურია, რომ ღვინისა და გართობის ღმერთი, როგორც მას ხშირად მოიხსენიებენ, ამდენ ხმაურსა და კამათს იწვევს. *“პირველი რეაქცია დიონისეს სახელის გაგონებისას, ბაკხოსის სახელის გაგონებისას, ღვინისა და აღვირახსნილობის წარმოდგენაა. მაგრამ დიონისე დაუსრულებელ წვეულებაზე გაცილებით მეტია, იგი სიცოცხლის შექმნის ძალის ელემენტს წარმოადგენს. იგი არის მდინარი სასიცოცხლო ძალის ღმერთი, არა მხოლოდ ყურძნისა და ღვინის, არამედ ყველა მცენარის და ცხოველის, ზრდისა და ახალგაზრდული ძალის ღმერთია.”* ბაკხ ქალებში” ტირესიასი პენტევესს მიმართავს:

*“მთელს ელადაში, ახალგაზრდავ, ორი ღმერთი ჰყავს”* [ Storey, Allan, 2005. 25]

*მოკვდავებს: ერთი დემეტრეა, დედა - ღვთაება,  
სხვაგვარად - გეა, როგორც გინდა ისე უწოდე,  
იგი კაცთათვის ნაყოფს მშრალად აღმოაცენებს;  
მეორე ღმერთი, სემელეს ძე, გვიან გამოჩნდა.  
მისი თანაბარფასეული ყურძნის ნაჟურით,  
ის უმსუბუქებს ტანჯვას ბედკრულ ადამიანებს,* [Eur.Bacch.270-284]

ამ სტრიქონებში თვალსაჩინოდ არის გამოყოფილი ორი ღვთაება: დემეტრე და დიონისე, “მრალი” და “თხევადი”. ვფიქრობ, საინტერესოა, რით დაიმსახურა მხიარულმა ბაკხოსმა ასეთი დაფასება, რომ ტირესიასი დემეტრესა და მის გარდა სხვა ღმერთს არც კი მოიხსენიებს. ამ საკითხის გარკვევა მნიშვნელოვანია ჩვენს მიერ განხილული ტრაგედიის უკეთ გასააზრებლად.

დიონისე რთულად გასაგები ღვთაებაა. მისი ფესვები გვიან ბრინჯაოს ხანამდე მიდის. მისი სახელი ნაპოვნია B ხაზოვან წარწერებზე ჩვ.წ.აღ. მდე 1300 წ. და ჰომეროსმა იცოდა მისი ლუკარგოსთან დაპირისპირების ამბავი(Iliad VI 130-40), თუმცა იგი ყოველთვის აუთსაიდერი იყო ოლიმპიელთა შორის. არსებობს მისი შობის სტანდარტული ვერსია, რომელსაც ევრიპიდე მიჰყვება თავის ტრაგედიაში. ღმერთისა და ადამიანის კავშირის შედეგად გმირები, ანუ ნახევრ-ღმერთები იბადებიან (პერსევსი, ჰერაკლე...), მაგრამ დიონისე ორჯერ შობილია. 6 თვიდან ემბრიონმა 3 თვე ზევსის თემოში გაატარა და შემდეგ დაიბადა. შევადართო ათენას, რომელიც ზევსის თავიდან იშვა და სიბრძნესთან ასოცირდება, ხოლო დიონისე თემოდან, გენიტალიის ახლოს, ამიტომ მარად განახლებადი სიცოცხლი, ახალგაზრდობის სომბოლოდ შეგვიძლია აღვიქვათ.

*“მოდი შემოდი, დითირამბოს,  
ჩემს მამაკაცურ წიაღში და  
ის დღევ დადგება,  
ოდეს თებელებს მოვუწოდებ,  
გიხმონ ბაკხოსად.”*[Eur.Bacch.525-529]

მამა ზევსის სხეულიდან დაბადების შემდეგ, დიონისე თავად იქცა ღმერთად, მაგრამ მისი მითი განმეორებად ამბავს მოგვითხროს მისი ღვთაებად აღიარების საჭიროების

შესახებ. დიონისეს არსებობას უმაღლავდნენ ზევსის ეჭვიან ცოლს, ჰერას, რომელიც დევნის ახალგაზრდა ღმერთს და აძევებს საბერძნეთიდან. დიონისე საბერძნეთს აღმოსავლეთიდან უბრუნდება, აღმოსავლელი მადიდელების თანხლებით. იგი ვალდებულია ბრძოლით დაიმკვიდროს ადგილი და ღვთაებრიობა. მას მოაქვს ახალი წესები კაცობრიობისთვის.

*“ასე რომ ტრადიციული ბერძენი ღმერთი, სუფთა ბერძნული წარმოშობით, თითქმის ყველგან აღმოსავლელ უცხოელად მოიხსენიება. მისი სახელი დიონისე, როგორც ჩანს, Dio(ზევის ძირისგან)-სა და ნისოსგან შედგება, რაც შეიძლება, დასავლურ მთას ნისას უკავშირდებოდეს, რომელზეც მღერაიან მისი მიმდევრები “ბაკხ ქალებში”(556). თირსოსს უკავშირებენ ხეთურ სიტყვას tawarsa (ღვინო), ხოლო მისი მეორე სახელი ბაკხოსი - ლიდიურ სახელს bakivali. გამოდის, რომ დიონისეში იყო რაღაც განსხვავებული და არაბერძნული”*[Storey, Allan 2005. 26].

დიონისე დამაბნეველი ღმერთია, რომლისთვისაც იოლად ადგილის მიჩენა შეუძლებელია. ხშირად, მას აპოლონს უპირისპირებენ. ყველაზე თვალსაჩინოდ ამას ნიცშე აკეთებს ანტიითეზაში: აპოლონი - წესრიგი, სრტუქტურა, სინათლე, ინტელექტი და დიონისე - ქაოსი, სიბნელე, ემოცია, ინსტინქტი. იგი ასოცირებულია შენიღბვასა და გარდასახვასთან, ღმერთი, რომელიც საზღვრებს ანგრევს (ახალგაზრდობა\სიბერე, მამრი\მდედრი, ადამიანი\ცხოველი, ამოცია\ინტელექტი), ანადგურებს ნორმებს, მიერეკება ქალებს ქალაქიდან მთაში (“ბაკხი ქალები”), მოაქვს სიშმაგე და მოჰყავს თავისი ველური მიმდევრები პირდაპირ ქალაქის გულში. მასზე ასოციაციები ცხოველებს უკავშირდება: პენტევისი “ბაკხ ქალებში” ხარად აღიქვამს დიონისეს და მას მხატვრობაში ხშირად პანტერით ან ლეოპარდით გამოსახავენ. ვინც დიონისეს გზაზე გადაეღობება, ან შეეწინააღმდეგება, ცხოველად იქცევა, დაილუპება. მისი მიმდევრები, მენადები (შეშლილი ქალები) ირმის ტყავებით იმოსებიან და ხელში თირსოსები (სუროშემოხვეული ჯოხები) უჭირავთ, ხოლო მამაკაცები სატირები არიან - ნახევრად ცხოველები, ნახევრად ადამიანები. დღესასწაულისას დიონისეს მიმდევრები შეშლილებივით გარბიან მთაში (oreibasias), იჭერენ და გლეჯენ მსხვერპლს (sparagmos) და ჭამენ უმ ხორცს (omophagia). “ბაკხ ქალებში” მაცნე პენტევს უყვება, რაც თავის თვალთ იხილა მთაში:

*“მოვისწრაფოდი კითერონის ფერდობებიდან,*

*სადაც მზინავი ფანტელების ბარდნა არ წყდება.”* [Eur.Bacch.660-661]

აღსანიშნავია, რომ ტრაგედიაში მკვეთრად განსხვავდნენ ერთმანეთისგან პენტევის წარმოსახვები იმის შესახებ, თუ რით არიან დაკავებული ქალები მთაში თვითმხილველის მონათხრობისგან.

*“კდემით მოსილნი იწვნენ, შენ კი ამბობდი თითქოს,*

*გაბრუებულნი ღვინითა და უგონო როკვით*

*ემღევიანო უსიერ ტყედ კიპრისულ ვნებებს.”* [Eur.Bacch 585-587]

მიუხედავად იმისა, რომ პენტევის წარმოდგენები ახლოს არის ზოგადად ბერძნულ წარმოდგენებთან დიონისურ თავაწყვეტილ დღესასწაულებზე, ევრიპიდე მაცნეს სიტყვებით, განსხვავებულ სურათს გვიხატავს, სადაც სიმშვიდე, მშვენიერება და ბუნებასთან ჰარმონიული კავშირია აღწერილი. “არგაგონილი სასწაულის ამბავი” ღვთაებრივი წესრიგით სიმფონიას, საბალეტო სინქრონულობას ემსგავსება.

*“წამოიმართნენ საოცარი წესით და რიგით”* [Eur.Bacch 692]

და ეს ჰარმონია გრძელდება, სანამ გარეშე გამაღიზიანებელი უხეშად არ დაარღვევს მას. დიონისე სიველურის ღმერთია, უფრო სწორად, ველური, თავისუფალი ბუნებრივობის, რომელიც არ არის შეზღუდული მრავალი კულტურული სტერეოტიპით, იგი თვითმყოფადი და თავისუფალია და ვერ ეგუება ხელოვნურ ჩარჩოებს. მთა უპირისპირდება ქალაქს, ამიტომ ბერძენთა მთავარი თეატრალური ფესტივალი სახელშივე შეიცავს წინააღმდეგობრივობას - “ქალაქის დიონისია”, რადგან დიონისე არ ცნობს რაციონალური წესების შედეგად დადგენილ ინსტიტუციებს, მით უმეტეს ბერძნულ პოლისს, რომლის სიმღერე, სწორედ კანონთა და წესთა უზენაესობის შედეგად იღებს დასრულებულ ფორმას. მაგრამ შესაძლოა, “ქალაქის დიონისია” პოტენციურად საშიში ღმერთის ალაგმვის მცდელობას წარმოადგენდა, ხოლო დრამა ემოციური გამოცდილების შემნახველ კალაპოტს. შესაძლოა ათენელები ამ ღმერთის ველური მხარის მოთვინიერებასა და ჩარჩოებში მოქცევას ცდილობდნენ ქალაქის დიონისიებში მისი უფლებების ორგანიზებით, უფლებებისა, რომლებიც შეიცავდა დითირამბების წარმოდგენას, გუნდურ სიმღერებსა და დრამას (Sourvinou-Inwood 2003 68). როგორც ერენიები იქცნენ ევმინიდეზად, იქნებ დიონისემაც შემოსაზღვრა თავის

პირადი სივრცე კულტურულ გარემოში, სივრცე, სადაც ნებისმიერი სიშლეგე და ემოციური აფეთქებაა შესაძლებელი და სადაც თავად არის ერთპიროვნული მფლობელი და გამგებელი - თეატრი.

მითები დიონისეს შესახებ გვიჩვენებს მის ძალასა და დამანგრეველ გავლენას მათზე, ვინც უარს აცხადებს მისი ღვთაებრიობის აღიარებაზე. თებელი პენტევის ყველაზე ცნობილი მაგალითია. მას მოსდევს ლიკურგოსი, რომლის ბედსაც აღწერდა ესქილე ჩვენამდე არმოდწეულ ტეტრალოგიაში. ჰომეროსის ჰიმნი დიონისესადმი გვიამბობს, თუ როგორ სცადეს მეკობრეებმა ღმერთის გატაცება გამოსასყიდის სანაცვლოდ, ხოლო დიონისემ როგორ აქცია მეკობრეები დელფინებად. ვაჟმა თავის სახელი, ერთ-ერთი ვერსიით, ღმერთის რჩეული მშვენიერი ახალგაზრდას ამპელოსის მიხედვით მიიღო, რომელიც შემთხვევით დაიღუპა დიონისეს ხელებში, ხოლო ღმერთის ცრემლებიდან, რომელიც ბიჭის სხეულს ეცემოდა, ამოიზარდა პირველი ვაზი და ყურძენი. მისი კულტი საფუძველშივე უპირისპირდება ორგანიზებულ ქალაქს და გონების რაციონალურ წესრიგს. ანტიკურ საბერძნეთთან ასოცირებულ ორ ცნებას. ცხადია, რატომ იყო აუთსაიდერი ჩვეული ბერძნული სამყაროს აღქმისთვის. იგი წარმოადგენდა ემოციას და ინსტინქტს ინტელექტისა და შედეგობრივი ქცევის წინააღმდეგ.

მაგრამ მასზე მოთხრობილი სასტიკი ამბების მიღმა, დიონისე აღუთქვამს წყალობას თავის მიმდევრებს და არა მხოლოდ ღვინოს, იგი გაცილებით მეტია, ვიდრე მხიარული ბაკხოსი. ერთგულ მორწმუნეებს სიმბიმისა და ყოველდღიური რუტინისგან გათავისუფლებას ჰპირდება.

დიონისე ასოცირდება აფროდიტესთან. მაცნე ამბობს “ბაკხ ქალებში”:

*“ხოლო უღვინოდ არ არსებობს არც სიყვარული,*

*არც სხვა სიამე მიწიერთა სასიხარულო”*[Eur.Bacch 773-4]

დიონისემ მკვდრეთით აღადგინა თავის დედა - სემელე და ქალღმერთად განაწესა ოლიმპიელთა შორის. შესაძლოა ჰერმესს ხელეწიფება სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის საზღვრის გადალახვა, რადგან მიცვალებულებს მიაცილებს მიწისქვეშეთში, მაგრამ მხოლოდ დიონისეს შეუძლია ამ საზღვრის გარღვევა.

დიონისეს დაბადების ალტერნატიული ვერსიის მიხედვით იგი განსხვავებული მნიშვნელობით წარმოგვიდგება “ორჯერ შობილად”. ზევსისა და პერსეფონესგან

შობილი, იგი უნდა ყოფილიყო ზეციური სიმართლისა და სინათლის სამყაროს გამაერთიანებელი ქვედა - სიბნელისა და სიკვდილის სამყაროსთან. ჰერამ მოისურვა, რომ ტიტანებს დაეგლიჯათ დიონისე და შთაენთქათ მისი სხეული. ათენამ დიონისეს გული გადაარჩინა და ზევსს გადასცა, რომელმაც იგი გადაყლაპა, ასე შეითვისა დიონისეს არსი. შემდეგ დააორსულა სემელე დიონისეთი და ამბავი გაგრძელდა მეტად ცნობილი ვერსიის მიხედვით. ტიტანები განადგურდნენ ზევსის ცეცხლოვანი ისრებით, ხოლო მათი ფერფლიდან დაიბადა ადამიანთა მოდგმა, რომელმაც მემკვიდრეობით შეითვისა ორივე, ტიტანების მემბოხე სულიცა და დიონისეს ღვთაებრიობაც.

გავიხსენოთ დედისა და ქალიშვილის ელევსინური კულტი, რომელიც მიმდევრებს გათავისუფლებას ჰჰირდებოდა შემდეგ სამყაროში ამ ცხოვრებაში ინიციაციის გზით. დიონისე ხშირად ჩნდება, როგორც ახალგაზრდა ექვივალენტი აღმოსავლელი დედა-ღვთაებებისა (ადონისისა და თამუზის), რომელთა სიკვდილი და კვლავ შობა ხსნის და შესაძლებელს ხდის აგროკულტურული სიუხვის წრიულ ციკლს. თუ ზემოთ მოყვანილ ალტერნატიული მითის ვერსიას გავითვალისწინებთ, შესაძლებელი გახდება ლოგიკური პარალელის პოვნა დემეტრეს, პერსეფონესა და დიონისეს შორის.

*“მიწისმრყეველო დედოფალო მიწა შეძარი”* [Eur.Bacch 584]

მიმართავს დიონისე დემეტრეს “ზაკხ ქალებში” პენტევისის სასახლის დანგრევაში დასახმარებლად და ისიც ეხმარება, რადგან მისი თანამოაზრეა.

დავუბრუნდეთ კითხვას თეატრისა და დიონისეს კავშირის შესახებ. მისაღებია ვერსია, რომ ათანელებმა თეატრალური ფესტივალი ველური ღმერთის ჩარჩოებში მოქცევისა და კონტროლის მექანიზმების შექმნის მიზნით დაარსეს, მაგრამ ეს არ ხსნის თეატრის როგორც ბუნებრივი მოვლენის სიღრმისეულ არსს, რადგან იგი ხსნის უკვე არსებულის(თეატრის) განვითარების საფეხურს და არა მასში ჩადებულ მამოძრავებელ კოდს, რომელიც არა მხოლოდ ანტიკურ სამყაროში, არამე დღესაც მოქმედებს, თუნდაც ქვეცნობიერის დონეზე. ბევრი მკვლევარი სვამს კითხვას: იღებდნენ თუ არა შემსრულებლები და მაცურებლები თეატრს რელიგიურ გამოცდილებად? უწოდებოდნენ რა სცენაზე გამომსვლელები “დიონისეს მსახიობად”, აღიქვანდნენ თუ არა თავიანთ თავს განდობილებად, როგორც სატირები და მენადები? “თეატრონის ქვის პირველ რიგზე, რომელიც გადარჩა ამოკვეთილია “ქურუმები . . .” , რადგან დრამა

ქურუმთა პატრონაჟის ქვეშ არსებობდა. დიონისეს ქურუმებს თვალსაჩინო ადგილი ეკავათ თეატრონში. “ბაყაყებში” შეშინებული დიონისე დახმარებას თხოვს თავის ქურუმს, რათა შემდგომ ერთად შეძლონ დაღევა(297). ლენეების ფესტივალის დრამატულ პროდუქციაზე პასუხისმგებლობა არქონტ ბასილევს ეკისრებოდა, რომელიც ქალაქის რელიგიურ ფუნქციონირებას აკონტროლებდა. როდესაც “ბაყაყებში” გუნდი საკუთარ თავს “წმინდა გუნდს”(686) უწოდებს, ეს მესაის(განდობილის) ნათქვამი უფროა, მას საკუთარი თავი რელიგიურ კონტექსტში გადაჰყავს. თეატრი დიონისეს წმინდა საზღვრებში იჭრება. მისი ტაძარი კი სცენის უკან ძალიან ახლოს იდგა, სრულად მაყურებელთა თვალთხედვის არეში ( Storey, Allan 2005. 28.).

დიონისეს წარმომავლობის შესახებ საკითხის განსაზღვრა, მისი წინააღმდეგობრივი ბუნების გაანალიზება და რელიგიური ზეგავლენა, რომელსაც იგი ახდენდა საზოგადოებაზე საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ თეატრის დანიშნულებასა და მნიშვნელობაზე. ბერძნებისთვის დრამატული ხელოვნება მხიარული ბაკხოსის სამფლობელო იყო, რომელსაც გართობისთვისა და დასვენებისთვის იყენებდნენ, თუ გაცილებით მეტი? ვფიქრობ “ბაკხი ქალები” ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მდიდარ მასალას ფლობს და სწორედ ამიტომ გონივრულად მიმაჩნია მის მეტადრამატულსა და მეტათეატრალურ ხასიათზე საუბარი.

არქიტექტურულად სცენა თეატრსა და დიონისეს ტაძარს შორის მდებარეობდა, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ იგი ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენდა ორ სამყაროს შორის, რეალურ, რაციონალურ სამყაროს, რომელსაც თეატრონში შეკრებილი მაყურებელი წარმოადგენდა და სულიერ, ირაციონალურ სამყაროს შორის, რომლის ამქვეყნიურ სიმბოლოდ დიონისეს ტაძრის წარმოდგენაა შესაძლებელი. მსახიობები, ამ მოდელის მიხედვით, ერთგვარ მედიატორებად წარმოგვიდგებიან.

ამ თავში განხილული სამეცნიერო ნაშრომებისა და უშუალოდ ტექსტზე დაკვირვებით გამოტანილი დასკვნები მნიშვნელოვანია მომდევნო თავში განხილული სპექტაკლების ანალიზისას. ტრაგედიაში „ბაკხი ქალები“ რიტუალის მნიშვნელობა თეატრისთვისაც ისეთივე თვალსაჩინოა, როგორც მეცნიერებისთვის. ჩემი მიზანია, სამეცნიერო დაკვირვებებისა და კვლევის შედეგები უშუალოდ დავუკავშირო რეალურ მოვლენებს,

რომლებიც ვითარდება არა მხოლოდ თეატრალურ, არამედ რეალურ სივრცეში. დაკავშირების ამ პროცესის შედეგად, მკაფიოს უნდა გამოჩნდეს თეატრის, როგორც მედიატორის როლი.

## თავი 2. “ბაკხი ქალების” სასცენო ინტერპრეტაციების ისტორია

თემის დასაწყისში უკვე ვისაუბრეთ ამ ტრაგედიის საინტერესო და უნიკალური სასცენო ისტორიის შესახებ. ახლა განვიხილავთ კონკრეტულ ინსცენირებებს, რომლებმაც ყველაზე დიდი რეზონანსი გამოიწვია საზოგადოებაში, ზოგიერთი მათგანი ახალი გამომსახველობითი ხერხებისა და ტექსტის ინტერპრეტაციის გადააზრების საფუძვლად იქცა, რადგან ვფიქრობთ, რომ დრამატული ტექსტი სრულის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, ამიტომ მისი დასრულების ვარიანტების, ანუ სპექტაკლების განხილვა ტრაგედიის კვლევის, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტად მიგვაჩნია.

### 2.1. სცენაზე დაბრუნების ცდა

XX საუკუნის დასაწყისის მოთხოვნების თანახმად კლასიკოსთა რეინტერპრეტირება სცენისთვის აუცილებელი იყო თანამედროვეობის შესაბამისად. 1908 წელს 10 ნოემბერს როიალ ქორთის წარმოდგენაში, ლონდონში მაყურებელი ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების” აღდგომის მოწმე გახდა 2500 წლიანი დუმილის შემდეგ. ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით, უილიამ პოელის ეს სპექტაკლი უფრო ბერძნული თეატრის ესთეტიკის რეკონსტრუქციად მიიღო მაყურებელმა, ვიდრე უდაო აღორძინებად, რაც პროფესორი გილბერტ მარის ინტელექტუალური მხარდაჭერისა და ავტორიტეტის დამსახურება იყო, რომელიც როიალ ქორთის უკან მდგარ მამომრავებელ ძალას წარმოადგენდა. ეს კი იმას მიშნავს, რომ სპექტაკლი უფრო სამუზეუმო ექსპონატს ჰგავდა, ვიდრე ცოცხალ

ორგანიზმს, რაც თეატრისთვის დამლუპველია. მეცნიერისვე რჩევით დიონისეს როლს იმ დროის ცნობილი მსახიობი ქალი ლილალ მაკართი ასრულებდა.

ლონდონის თეატრის მუზეუმში დაცულია მარის წერილები, რომელთა საშუალებითაც რჩევებს აძლევდა რეჟისორს და და მსახიობს, ამ წერილებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მისი დრამატული შეხედულებები შემოქმედებითად საკმაოდ შეზღუდული იყო. იგი ცდილობდა დიონისე ქრისტიან წმინდანად წარმოედგინა, ხოლო პენტევის მდევნელ ტირანად. ასეთი ცალმხრივი და ერთმნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება, ვფიქრობ, თავად ევრიპიდესეული ტესტისთვის საკმაოდ შეურაცხმყოფელად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან მის მრავალშრიანობას ბოლო არ უჩანს და პირველივე წაკითხვიდან უამრავ კითხვას ტოვებს, რომელთა პასუხების ძიებაც იწვევს ქმედით ანალიზს, ეს ქმედითი ანალიზი კი რეჟისორისთვის მთავარ მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს ახალი თეატრალური სამყაროს შექმნის პროცესში.



2.1. Lilah MaCarthy as Dionysos 1908

პროსკენიუმი იისფრად იყო მორთული, წინ კიბეებით, რაც საკმაოდ ზღუდავდა სივრცეს და რეჟისორი იძულებული გახდა ქორო 4 სირენად (მომღერლად და) 3 მოცეკვავედ დაეყო სცენაზე გადატვირთული მოძრაობის თავიდან ასაცილებლად. ცხადია, სპექტაკლი უაღრესად სტატიკური გამოვიდა, მთელი წარმოდგენის მანძილზე ქორო მხოლოდ ერთხელ მოძრაობდა.

რეჟისორის ჩანაწერებიდან ვიგებთ, რომ შესაძლოა, მას საკმაოდ საინტერესო ჩანაფიქრი ჰქონდა, რომელიც საბოლოოდ ვერ განხორციელდა: *“ვისურვებდი, რომ მაყურებელმა ბერძნულ ვაზას უცქიროს, რომელიც სავსეა მოსვენებით, ღირსებითა და მადლით და*

*შემდეგ, ამბის განვითარების კვალდაკვალ გამოჩნდება ყოველივეს წარმართული სისასტიკე*” {via Sampatakakis 2017, 193}

როგორც ჩანს, სპექტაკლის მთავარ სისუსტეს, ავთენტურობის დაცვის მიზნით, ტექსტის მკაცრ ვიზუალურ გარემოში მოქცევა წარმოადგენდა - ხაზგასმული ბერძნულობა თარგმანის ქრისტიანული ტონალობის მიუხედავად. მაშინ როდესაც პოელომ სპექტაკლში საკუთარი შემოქმედებითი ინტერესების გატარება დაიწყო, მარის ავთენტური ბერძნული ხედვის მიღმა, მესამე წარმოდგენა უკვე აიკრძალა იმ მიზეზით, რომ “იგი არც ბერძნული იყო და არც ევრიპიდე”.

ეს ინსცენირება კარგი მაგალითია იმისა, თუ რამდენად მიუღებელია ტრადიციულობის უპირობო მიყოლა და კონსერვაციისკენ მიდრეკილება ცოცხალ შემოქმედებით პროცესში. მართალია თეატრი იყენებს და ითვალისწინებს ინტელექტუალურ მონაპოვარს, მიმართავს სხვადასხვა სამეცნიერო წყაროებს ტექსტში გაჩენილი ცარიელი ველების ამოსავსებად, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთ-ერთი კომპონენტია, ხოლო მთავარ კომპონენტს, მაინც ინტუიტიური, შეგრძნებათა ველი წარმოადგენს, რომელიც აუცილებლად უნდა გაჩნდეს მუშაობის პროცესი და რომელიც რაციონალურის საზღვრებს შორის სცდება, რაც თვალსაჩინო პარალელს აჩებს ბაკხურ ექსტაზთან.

## 2.2. რევოლუცია

ამ მოკრძალებული და მოკლევადიანი თეატრალური დაბრუნების შემდეგ ნახევარი საუკუნე გავიდა, სანამ დიონისე ახალი ძალით, უფრო სწორად თავის ჭეშმარიტი ძალმოსილებით დაბრუნდებოდა თეატრალურ სცენაზე. სიმფათაკაკისი “ბაკხ ქალებს” XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის უაღრესად თანამედროვე ტრაგედიად მოიხსენიებს. შეიძლება ითქვას, რომ ევრიპიდეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ტრაგედია მხოლოდ 2500 წლის შემდეგ აღმოჩნდა თანამედროვე, ანუ იგი სწორედ იმ დროს დაუბრუნდა სცენას, ანუ “აღდგა”, როგორც ერიკა ფიშერ-ლიხტე უწოდებს, როცა მისი არსი გასაგები გახდა თანამედროვე ადამიანისთვის. შეუძლებელი იქნებოდა 60-70-იანი წლების ამერიკის წარმოდგენა დიონისესა და “ბაკხი ქალების” გარეშე. ვიეტნამის ომი, ჰიპური იდეოლოგია, რომელიც სიყვარულსა და თავისუფლებას განადიდებს, სექსუალური რევოლუცია, ქალთა ემანსიპაცია, მარტინ ლუთერ კინგი ადამიანთა

უფლებებისთვისა და თანასწორობისთვის, კენედის მკვლევლობა ეს იმდროინდელი ამერიკის ისტორიული მოვლენების არასრული ჩამონათვალია, ეპოქისა, რომელმაც არა მხოლოდ ამერიკა, არამედ მთელი მსოფლიო რადიკალურად შეცვალა. ვფიქრობ, გარდაუვალი იყო თეატრს ევრიპიდეს “ბაკხი ქალებისთვის” გვერდის ავლა მოეხერხებინა, როცა ჰაერი მოსალოდნელი ცვლილებებისა და ძირეული გარდატეხების სურნელით იყო გაჟღენთილი.

1968 წელს პერფორმანს ჯგუფმა რიჩარდ სკეჩნერის რეჟისორობით წარმოადგინა სპექტაკლი დიონისე 69-ში. ერიკა ფიშერ-ლიხტე აღნიშნავს, რომ *“თეატრის ღმერთი თეატრის დანაწევრებას წარმოადგენს ტრადიციული გზით, ისე რომ მისი თავიდან დაბადება შესაძლებელია ახალი ფორმითა და ფუნქციით”* [Fischer-Lichte 2014]. სკეჩნერის ნაწარმოებში ტრაგედიის ტექსტი შესწორებული იყო მისივე მეთოდის მიხედვით, რომელიც გამოწვევას უცხადებდა ესთეტიკურ თეატრსა და ტრადიციულ “მოსალოდნელ ვალდებულებათა” ქსელს. მსახიობის იდენტობა არ იყო დრამატული ხასიათის უკან დამალული და გამომსვლელები თავად წერდნენ თავიანთ ტექსტს. სინამდვილეში პიესა ახდენდა მოქმედების ორგანიზებას სპექტაკლში, თითქოს ისინი მონაწილეობდნენ საერო რიტუალში, რომელიც სწორხაზოვნად ჰყვება დიონისეს ამბავს, რომელშიც ჩართულია 60-იანების სექსუალური და ანტი-საომარი ესთეტიკა. რეჟისორი ნაწარმოების სოციალურ მოვლენებად დანაწევრებას ცდილობდა, სადაც მაყურებლის ჩართვა ნებისმიერ მომენტში იყო შესაძლებელი, თითქოს ისინიც მონაწილეები ყოფილიყვნენ (Sampatakakis 2017 195).

*“მე არ მაინტერესებს თამაში. ჩართული ვარ მთელად ქცევის ცოცხალ პროცესში. ვასრულებ ტექნიკურსავარჯიშოებს, რომლების ორგანულად უხდება ამ პროცესს. ისინი კატალიზატორივით მოქმედებენ ჩემს ცნობიერების ნაკადის გამოწვევის უნარზე. ჩემს სულს ამეტყველებენ გონებისა და სხეულის საშუალებით. მე წარმოვადგენ საკუთარ დაავადებას, რომელიც ჭირივით მოედო ჩემს შინაგან არსს. დიონისოსი პიესა არ არის ჩემთვის. მე არ ვთამაშობ დიონისოსში. დიონისოსი ჩემი რიტუალია”* [Schechner 1970.].

ეროუსმითის “ბაკხი ქალების” 1300-მდე თარგმნილი სტრიქონიდან მხოლოდ 600 გამოიყენეს წარმოდგენაში, ზოგიერთი რამდენჯერმე, ასევე - 16 სტრიქონი ელიზაბეტ უიოფის “ანტიგონეს” თარგმანიდან და - 6 დევიდ გრენეს თარგმნილი

“ჰიპოპოლიტოსიდან”. სპექტაკლის ტექსტის უმეტესი ნაწილი კი დაიწერა მონაწილეთა მიერ სახლში ან რეპეტიციაზე. ყურადღება მათ ინდივიდუალურ თვისებებზე, პიროვნულ პრობლემებსა და გამოცდილებებზე მახვილდებოდა. პიროვნული ენერჯის გამოთავისუფლებისა და მართვის მიზნით.

*“შესაძლოა, ვინმემ იკითხოს, რაღა საჭირო იყო კონკრეტული ტექსტის არჩევა, განსაკითრებით ანტიკური ბერძნული ტრაგედიისა? რატომ არ გამოიყენეს მხოლოდ თავიანთი დაწერილი მასალა? თავის ნაშრომში სკეჩნერი ასკვნის, რომ: “ზვ. წ. აღ.-მდე V საუკუნის ათენის თეატრი წარმოადგენდა “საზოგადოების გამოხატულებას”. ახლა ვაცნობიერებთ, რომ არაფერი რასაც ბერძნები ხელოვნებაში აკეთებდნენ არ იყო გამოყოფილი და დამოუკიდებელი ქალაქის ცხოვრების ქსოვილისაგან.”* [schechner 1969. 219] ეს მოსაზრება აახლოებდა რეჟისორს თავის საზოგადოებრივი თეატრის იდეალთან” [Fischer-Lichte 2014 32].

გარემოს რეჟისორი მუშაობდა ძალიან კონკრეტული მეთოდით მიზანსცენების შექმნისას. ტექსტში შედიოდა ე.წ. ნაპოვნი ელემენტები(პირადი ისტორიები, ცხოვრებისეული გამოცდილება, ფანტაზიები). იგი წარმოადგენდა დეესთეტიზაციის ტექნიკას, დრამატურგიაში ნამდვილი ცხოვრების დამატებას, არა თემატური ანალოგიების გამოვლენის, არამედ პიესის თანამედროვე სამყაროსთან თანაარსებობის დამტკიცების მიზნით.

წარმოდგენის მნიშვნელოვან ფუნქციურ ელემენტს სიშიშვლეზე დაყრდნობილი იკონოგრაფია წარმოადგენდა. ძალადობა და რიტუალურობა, ყველაფერი თანამედროვე პოპ ესთეტიკასთან და პოლიტიკასთან იყო შერწყმული. სპექტაკლში დიონისეს დაბადების რიტუალი მოდელირებული იყო ახალი გუინეის რიტუალის მიხედვით. 5 შიშველი კაცი გვერდიგვერდ იწვა იატაკზე და 5 შიშველი ქალი აბიჯებდა მათზე გაშლილი ფეხებით, ნელ-ნელა მოიწევდნენ წინ ისე რომ მათი სხეულები ემსგავსებოდა გვირაბს, რომელიც განასახიერებდა დაბადების არხს.



2.2. Dionysos in 69

დაბადების რიტუალის საპირისპიროდ სიკვდილის რიტუალიც ასევე განსაზღვრავდა სპექტაკლის ესთეტიკას. ქალები იდგნენ გაშლილი ფეხებით, თავიანთი სისხლიანი ხელები მაღლა აღმართათ და ასე ქმნიდნენ სასიკვდილო არხს პენტევისისთვის. ამ მხატვრული გადაწყვეტით პენტევს სიმბოლურად ყლაპავდა საზოგადოება, რომელზე დომინირებასაც ის ცდილობდა ( Sampatakakis. 2017. 195-196).

დიონისე 69-ში გვახსენებს თავად რევოლუციას. ამ წარმოდგენის შემდეგ გეი დიონისე და შიშველი სხეულების ჩვენება გახდა მოდური და თითქმის მენსტრიმული “ზაკხი ქალებისთვის”. პერფორმანს ჯგუფმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა სექსუალური თავისუფლებისა და სიტყვის თავისუფლების ამერიკული მოძრაობის გავრცელებაში.

დიონისე 69-ში იყო ძლიერი დადგმა, რომელმაც გაიბრძოლა თეატრალური ტრადიციების წინააღმდეგ და მოახდინა შოკისმომგვრელი შთაბეჭდილება. მანვე გააკეთა ძლიერი პოლიტიკური განაცხადი ყველა ტიპის კონსერვატივიზმისა და კონვენციონალიზმის წინააღმდეგ.

### 2.3. რიტუალიზაცია და კულტურული დისბალანსი

თეოდოროს ტერზოპულოსის “ზაკხი ქალები”(დელფოსი, 1986) თანამედროვე ბერძნული ესთეტიკური ნორმების წინააღმდეგ გაკეთებული პოლიტიკური განცხადება იყო. ტერზოპულოსი არის რჟისორი, რომელიც მისდევს ბრეხტის მანერას და განიცდის მეიერჰოლდისეული კონსტრუქტივიზმის ძლიერ გავლენას. მის თეატრში მსახიობის სხეული მთავარ პროირიტეტს წარმოადგენს. იგი მსახიობის სხეულს შესაძლებლობების

უძირო საბადოდ აღიქვამს. გროტოვსკისეული “პასიური მზადყოფნა” ტერზოპულოსის მეთოდში აღადგენს სხეულის გამოხატულების წინარე ქცევას ახალი თეატრალური მეს შესაქმნელად. ეს სტრატეგია მიზნად ისეხავს სხეულის დეკულტივირებას მისი ყოველდღიური მნიშვნელობისგან და ანტი-რეალისტურ აბსტრაგირებას. კონსტრუირებულ ჟესტებს იყენებს სიმბოლური კოდის აღსანიშნად, რომელიც ფლობს რელიგიური ჩვეულების გარკვეულ ცერემონიალურ თვისებებს.

სპექტაკლის სცენაზე განთავსებული იყო წრიული პლატფორმა, რომელიც სცენის ზედაპირს უკავშირდებოდა ნაჭრის ნაგლეჯებით, რაც ერთობლიობაში ტრიალის ეფექტს ქმნიდა. სივრცის ჰაერში აწევის ეფექტს. მთელი სპექტაკლი ისე იყო კონსტრუირებული, რომ შეუძლებელი იყო წრიდან თავის დაღწევა. რომლის ორგანულ ნაწილსაც თავად მსახიობი წარმოადგენდა. ყველა მსახიობის მხრიდან საჭირო იყო სიმფონიური მოძრაობა, თითოეულის ქმედება კოლექტივთან თანხვედრაში უნდა ყოფილიყო. დიონისე პირველ სცენაში წარმოადგენდა ბუნძის სამხედრო ცეკვას. მისი მოძრაობები იყო ფართო და სწორხაზოვნად წელი - საბრძოლო მოძრაობების საზეიმო სიმულაცია. იგი სცემდა ქვიშით დაფარულ იატაკს ტერფებით, ნახევრადჩაკუზულ პოზაში, მაყურებლისკენ იშვერდა შუბს რიტუალური მარშით და მორიგეობით წინ ჭიმავდა ფეხებს. დიონისეს ცეკვა სინქრონულად იყო დაწყვილებული პენტევის ცეკვასთან.

პენტევის წარმოდგენილი იყო ძალაუფლების ექსტაზის წინაშე უძლურად და დაუცველად. თვალსაჩინო იყო დისბალანსი ღმერთის გამომსახველ სხეულსა და ურწმუნოს უსიამოვნო სხეულს შორის. აგავე კი ამ სიმფონიის გარეთ მდგომ კაკაფონიად გვევლინებოდა - თითქმის უმოძრაო და მხოლოდ ვერტიკალური. ემოციურ ეფექტს ახდენდა მისი უსიტყვობის ჟესტები გაცნობიერების სცენაში, სადაც აგავეს პენტევის თავი (ცარიელი ნიღაბი) ეჭირა თავის შუბლის წინ. თითქოს აგავემ სრულად დაკარგა საკუთარი იდენტობის აღქმა. სცენის გადაწყვეტას წარმოადგენდა ვიზუალური აღრევა ორი სახისა და ერთი წყვილი თვალის ერთდროულად წარმოდგენით და სპაზმური და პარალიტიკური აფონია - მდგომარეობა, რომელიც იწვევს სახმო შეფერხებას, როდესაც ხმა ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ამოდის ვოკალური სპაზმებით, ეს მდგომარეობა გამოწვეულია ძლიერი ემოციური სტრესით.



2.3. Terzoupulos Bacchae 1986

ტერზოპულოსი მიმართავს პოლიტიკურ და კულტურულ ისტორიას (ბერძნული სამოქალაქო ომი, ხალხური რიტუალები). რეჟისორს საამკარაოზე გამოაქვს ისტორიის ყველაზე მოძალადე სხეულები. შინაგანი ძალადობა კულტურული მარცხით იყო გამოხატული, რომელიც არღვევს ისტორიულ ჰარმონიას, გაყინული ბერძნული ცივილიზაციის ბრწყინვალეობას (Sampatakakis 2017. 195-198).

რიტუალის ესთეტიკა და “ტექნიკა” ხშირად მოიცავს დადგენილი კულტურული სტრუქტურის დესტაბილიზაციას და ახალი წესების შემოღებას. ზემოთ განხილული წარმოდგენები თვალსაჩინოდ ავლენს, რომ “ბაკხი ქალების” რიტუალიზაცია გადამწყვეტი აღმოჩნდა რეჟისურის ხელოვნების ისეთ ფორმად ქცევის პროცესში, რომელიც აკრიტიკებს სოციო-პოლიტიკურ ნორმებს და ქმნის ახალ ესთეტიკასა და კულტურულ შესაძლებლობებს.

აუცილებლად აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტერზოპულოსი რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა ევრიპიდეს “ბაკხ ქალებს” . სტანისლავსკის სახელობის ელექტროთეატრი რემონტის შემდეგ 2015 წელს სწორედ “ბაკხი ქალების” საპრემიერო ჩვენებით გაიხსნა. რეჟისორის ინდივიდუალურ მანერასთან ერთად ახალ დადგმაში თვალისაცემია ტექსტის გადააზრების პროცესი, რომელიც აჩენს სრულიად ახალ სცენიურ ესთეტიკას. ის ფაქტი რომ ერთსა და იმავე ტრაგედიას ერთი და იგივე რეჟისორი სრულიად განსხვავებულად წარმოადგენს თავისი შემოქმედებითი გზის სხვადასხვა ეტაპზე, კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ დრამატული ტექსტი ცოცხალ ორგანიზმს წარმოადგენს, რომელიც თანამედროვეობასთან დიალოგის შესაძლებლობის

გარეშე ილუპება და მისი განხილვა სივრცითი კონტექსტის გარეშე, ნებისმიერ კონტექსტში, იგივეა, რაც ერთ, მაგრამ უმნიშვნელოვანეს განზომილებაზე ნებაყოპლობით უარის თქმა.



2.4. Terzopoulos Bacchae 2015

#### 2.4. ანტიკური ტექსტი ტრადიციების წინააღმდეგ

1974 წელს ბერლინის შაუბიუნერის თეატრში მ. გრუბერმა დადგა ევრიპიდეს “ბაკხი ქალები”. ეს იყო ანტიკური პიესის დადგმის პირველი პოსტ-ბრეხტისეული მცდელობა და ბერძნულ ანტიკურობასთან დიდი ხნით დაკარგული კავშირის აღსადგენად გადადგმული ნაბიჯი. სპექტაკლი თეატრის ნაცვლად საგამოფენო დარბაზში დაიდგა. სამოქმედო სივრცედ მულტინაციონალური კომპანიის საგამოფენო სივრცის არჩევა იმთავითვე ცხადყოფდა Antikenproject-ის პოლიტიკურ განაცხადს. ბერძნული ტრაგედია მზად იყო დიალოგისთვის ახალ სოციოეკონომიკურ პირობებში. გრუბერმა შეცვალა არა მხოლოდ კლასიკური დადგმის პრინციპები, რომელიც 1950-იანი წლებიდან იყო მიღებული, არამედ ახლად დადგენილი ნორმებიც, რომლებიც 1960-იანი წლებიდან შემოვიდა ე.წ. Regietheatre - ს (რეჟისორის თეატრის) სახელით. ფიშერ-ლიხტე ასე ახასიათებს მის ნამუშევარს: *“რაც რჩება, მხოლოდ ფრაგმენტებია, პიესის ფრაგმენტები ამოგლეჯილია თავდაპირველი კონტექსტიდან, მათ აღარ შეუძლიათ თავიანთი ორიგინალური მნიშვნელობის აღდგენა”* (Fischer-Lichte, 1999, 16). მინდა, ტრაგედიის ინსცენირების მაგალითების განხილვისას ყურედღება გავამახვილო მხატვრული ტექსტის სცენაზე წარმოთქმულ ტექსტად გარდასახვის პროცესზე. სხვადასხვა მაგალითის განხილვა დაგვეხმარება ამ საკითხის ანალიზში, რაც

მნიშვნელოვანია, როგორც ფილოლოგიური, ასევე თეატრთმცოდნეობითი კვლევის საწარმოებლად.

გრუბერის სპექტაკლში სცენა წარმოადგენდა განიერ მართკუთხა თეთრ სივრცეს უკანა კედელზე განთავსებული ოთხი შუშის ობიექტით. ეკრანი, ან ტილო გამოიყენებოდა ფრაგმენტული ვიზუალის ეფექტის მისაღწევად. გამოყენებული იყო პროექცია. თანამედროვე გამოსახულებები ერეოდა ანტიკურს: პიჯაკიანი მამაკაცი, შამპანურის ჭიქით, ორი ცხენი, დასუფთავების სამსახური თანამშრომლები.

დასაწყის სცენაში დიონისეს ხელში ეჭირა წითელი მარალქუსლიანი ფეხსაცმელი და იწვა სამედიცინო საკაცეზე, რითაც შემოაგორებდნენ სცენაზე სტრავინსკის “Apollon musagete”-s აკომპანიმენტით. იგი წარმოადგენდა წარსულიდან შემოტანილ დაავადებულ გამოსახულებას, რომელიც სრულიად შიშველი იყო, თუ არ ჩავთვლით მამაკაცის გენიტალიის ფორმის ე.წ. სტრინგებს. დიონისე დაბნეულად და უადგილოდ გამოიყურებოდა, ენისბორძიკით იწყებდა პროლოგს, იმეორებდა ერთასა და იმავე სიტყვას: ich....ich..ich(მე) სანამ წვალებით არ მიაკვლევდა გზას უცხო ტექსტამდე: ich Dionisus, იხუტებდა წითელ ფეხსაცმელს და იწყებდა მასტურბირებას, სანამ საბოლოოდ არ ჩამოვარდებოდა ურიკიდან.



2.5. Gruber Bacchae 1974

ქოროს წევრთა ჩაცმულობა ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა, ისინი გვერდითა კედლიდან შემოდიოდნენ, რომლის გაღებისას სცენაზე ქარს შემოჰქონდა ფოთლები. ქორო ახალი სივრცის შესამოწმებლად და გამოსასწორებლად მოდიოდა ქირურგიული კონცენტრირებითა და სიმშვიდით. ისინი ამტვრებდნენ ხის იატაკს, აჩალებდნენ ცეცხლს, მიწიდან თხრიდნენ წყალს, სუროს, ვაზს, ნიღაბს და უცებ ამ ნეო-დიონისურ სასწაულის სურათს მოჰყვება ორი კაცი - კადმოსი და ტირესიასი, ისინი მიწიდან იბადებოდნენ და მიწითა და თიხით იყვნენ დაფარული. ამ გზით ქორო აღმოაჩენს ახალ სამყაროს,

რომელიც მოქცეული იყო ცივილიზაციის ხის იატაკით. სამყაროს რომელიც მიწიდან დაიზადა, სწორედ ისე როგორც თეხეს წინაპარი მიწით შობილი ექიონი. მაგრამ განვითარებული სამყაროსთვის სასწაული მიუღებელია, ამიტომ სცენაზე ჩნდებოდა სანაგვე მანქანები არეულობის მისალაგებლად(Sampatakakis 2017. 201-202).

გრუბელი არ იყო დაინტერესებული ტრაგედიის ინტერპრეტაციით. მისი კვლევის საგანს თავად თეატრი წარმოადგენდა, როგორც შეუმცდარად პერფორმატიული ხელოვნება და პოლიტიკური ინსტიტუციის ნტერვენციონისტი(Fischer-Lichte 2014 110). მოსაზრებები სპექტაკლის შესახებ ორად გაიყო მემარცხენე და მემარჯვენე ფრთებს შორის, რაც ჩვეულებრივი ამბავია რადიკალურად პოლიტიკური ნაწარმოების შემთხვევაში. რეინჰარდ ბაუმგარტი “Suddeutsche Zeitung”-ში(16/17 1974) შიშობდა გრუბერის “ზაკხი ქალებიში” ამაღლებულის ნაკლებობის გამო, ანიჭებდა რა ამ ამაღლებულს თეატრის საფუძველი ელემენტის მნიშვნელობას. გიუნტერ რუჰლემი (1974) კითხვის ქვეშ აყენებდა სპექტაკლის დამაჯერებლობას, რადგან წარმოდგენა სამსახიობო სავარჯიშოებს უფრო აგონებდა, როცა შემსრულებლები საერთოდ არ ფიქრობენ მაყურებელზე. უფრო ფრთხილი მიმომხილველი ბენჯამენ ჰენრიხსი გვთავაზობს განსხვავებულ მოსაზრებას: წარმოდგენა არ ეკამათება პიესის ტექსტს, როგორც არგუმენტს, არამედ ირჩევს მას გამგზავრების წერტილად (Sampatakakis 2017 202).

გრუბერის “ზაკხი ქალებში” ტექსტსა და სპექტაკლს შორის კავშირის დასახასიათებლად ლიხტე ადრე გამოყენებული ტერმინის “დეკონსტრიქციის” ნაცვლად ირჩევს ტერმინს - “სპარაგმოსს”(დანაწევრება). *“რადაც ოდესღაც მთელი დანაწევრდა და საკითხავია მიმოფანტული ნაწილებიდან, როგორ უნდა აღდგეს ფორმა ან ახალი მთლიანობა.”* შედეგად მაყურებელმა შეიძლება კრიტიკულად აღიქვას ბერძნული პიესა, როგორც ნიშანი *“ფუნდამენტური უცხოობისა და შორეული წარსულის მიუწვდომლობა”* [ Fischer-Lichte,2014 110].

## 2.5. “ზაკხი ქალები” თანამედროვე გერმანულ სცენაზე

XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის პირველ ათწლეულებში “ზაკხი ქალები”განსაკუთრებით ხშირად გერმანულენოვან თეატრალურ სცენაზე იდგმებოდა. ფლასპარი ანტიკური დრამის თანამედროვე სცენაზე ინსცენირებისადმი მიძღვნილი

შრომის ძალზე პოპულარული ავტორია, რომელიც 1991 წლის შემდეგ 2001 წელს მეორედ გამოიცა. იგი ამ ტრაგედიის ყველაზე საინტერესო ინსცენირებად მიიჩნევა: 1996 წლის 8 ივნისს ლაიფციგის დრამატული თეატრის სცენაზე ჰერბერტ კოინიგის მიერ დადგმულ სპექტაკლს ვოლფგანდ შადევალტის თარგმანის მიხედვით. სცენაზე დამაბულობას ქმნის მთავარ მოქმედ ფიგურათა შედარებით თავშეკავებული და დინჯი ქმედების კონტრასტი აგრესიულ, დარბაზში ფანჯრებიდან შემოჭრილ გუნდს შორის. გუნდი მკერდ და ზურგმოშიშვლებული ქალებისგან შედგება. ემოციურია აგავეს ისტერიული ქმედება, რომელიც კალთაში ისვამს შვილის მოკვეთილ თავს და გულში იკრავს მას. ქმედებას განმეორებითი ხასიათი აქვს, თითქოს, იგი თავიდან აპირებს შვილის შობას.

1999 წლის 8 ოქტომბერს ვენის ცნობილ თეატრ - Burgtheater-ში გაიმართა Silviu Purcarete-ს რეჟისურით შექმნილი “ბაკხი ქალების” პრემიერა. სპექტაკლი ადამიანური ჰიბრისის ნგრევასა და ადამიანური სისუსტეების დიონისურ ძალაში შეღწევის შესახებ. თავიდან მაყურებელი ხედავს მოჩუხჩუხე წყაროს, ყურძნის მტევნებს, საზამთროებს, შემდეგ კი შუბით დაგლეჯილ ვეებერთელა ცხოველს. თოვლის ხშირი ფანტელები და ქარის ძლიერი ქროლვა მოემართება კითერონის მთიდან. პენტევის დანაწევრებულ სხეულს ახვევენ წითლად გაჟღენთილ ქალაღში და ურიკით შემოაგორებენ სცენაზე. გვამის შიგნეულობიდან მოედინება ყურძნის მტევნები. მოკვეთილი თავი წარმოდგენილია საზამთროს სახით. დანაწვრება მეტაფორულად გაგებულია, როგორც მსხვერპლშეწირვის რიტუალი. სპექტაკლში გამოყენებულია, თავისი უცნაური ტექსტუალური ცვლილებებით ცნობილი რაულ შროტის თარგმანი. ტექსტი ქმნის დოკუმენტურობის შეგრძნებას. თარგმანში წარმოდგენილია თერთმეტი ცალკეული სცენა, რომლებსაც წამმდვარებული აქვთ ბერძნული ციტატები პიესის ტექსტიდან. თუმცა მთარგმნელი იცავს ტრაგედიის ფორმალურ სტრუქტურას: პროლოგი, საგუნდო პარტიები, სადიალოგო სცენები, ამასთანავე, ამდიდრებს მას წინსამღერებითა(Aulgesang) და მისამღერებით(Abgesang). თარგმანში მკვეთრად არის შეკვეცილი ამაღლებული ტონალობისა და მითოლოგიური დეტალების მქონე პასაჟები. ამის კომპენსაციას ავტორი ახალი მეტეფორებისა და სურათების დამატებით ცდილობს. ფლასჰარი საგანგებოდ უსვამს ხაზს იმას, რომ შროტთან ქოროს სიმღერები ელინისტური ფიგურული ლექსების მსგავსად არის

წარმოდგენილი. შროტის ლტოლვამ ევრიპიდეს ტექსტის ტრანზფორმაციის მიმართულებით, განსაკუთრებით, იჩინა თავი აგავეს სახის აღწერისას ფინალურ სცენაში. დედა შვილის ხელახლა აწყობას ცდილობს და დიონისეს საყვედურობს, რომ იგი ძალზე შორს წავიდა. მისი სიტყვებია: “ჩემი კაბით დავკრძალებ მისი სხეული და შიშველი ვდგავარ შენს წინ”. ეს ფრაზა ევრიპიდეს ტრაგედიის პათოსსა და იდეას არსებითად ცვლის. თეატრთმცოდნეების აზრით ვენის თეატრმა შროტის ფანტაზიის თამაშს საკმაოდ წარმატებით გაართვა თავი.

2005 წელს ფრამგფურტში ხრისტოფ ნელმა კვლავ სცადა შროტის ვერსიის სცენაზე წარმოდგენა, თუმცა ცდა ამჯერად ნაკლებად წარმატებული აღმოჩნდა. მასთან დიონისე მსხვერპლად არის წარმოდგენილი, რომელმაც სემელეს მეხით განგმირვის მომენტში სერიოზული ტრავმა მიიღო. სპექტაკლის ფინალში სცენა სხეულის სისხლიანი ნაწილებით ივსება, რაც შურისძიების სურვილით აღვსებული ღმერთის მოქმედების შედეგია.

2005/2006 წლებში “ბაკხი ქალებისადმი” ინტერესის მიხედვით განსაკუთრებით მიუნიჰენია აღსანიშნავი. აქ ერთმანეთთან ტერიტორიულად ახლოს მდებარე ორ თეატრში, თითქმის ერთდროულად დაიდგა ეს ტრაგედია. 2005 წლის 25 ნოემბერს Kammezspielen-ში იოსი ვილერმა წარმოადგინა ევრიპიდეს ტექსტის ერთობ თავისუფალი ინტერპრეტაცია. სპექტაკლი ცნობილი პროლოგის ნაცვლად, საკმაოდ უცნაურად, ტირესიასისა და კადმოსის ქშენითა და ჩურჩულით იწყებოდა ნახევრად ჩაბნელებულ ადგილას. ერთს თავზე ბერეტი ახურავს, ხოლო მეორეს რქოვანჩარჩოიანი სათვალე უკეთია და სასტვენს აქვს პირში გაჩრილი. მოჩანს შებურულშუმებიანი კარები, რაც საიდუმლო შეხვედრის ატმოსფეროს ქმნის. მოგზაურობიდან ახლადდაბრუნებული პენტევსი შუქს ანთებს და გამოიჭერს ორივეს. პენტევსის ბინა, მთელი თავისი ინტერიერით, მიუთითებს პატრონის მოწესრიგებულობასა და კომფორტის სიყვარულზე. პენტევსი წარმოდგენილია წესრიგისა და სისუფთავის ფანატიკოსად. ტანსაცმელი კედლის კარადაში სუფთა და კარგად დაუთავებულია. ყველაფერში ჩანს დაუცხრომელი რაციონალიზმი. მოქმედებაში მოგვიანებით ერთვება დიონისე. იგი ძალე ერკვევა პენტევსის კონსპირაციულ ბინაში. სახლს ურევს და პატრონს ქალის ნაირ-ნაირ ტანსაცმელს გადმოულაგებს. იგი პენტევსს ნებას რთავს თანამგზავრობა გაუწიოს. ქალურად გამოწყობილი მეფის ვოიაჟი,

რასაკვირველია, მისი ძალაუფლების დაკარგვის მომასწავლებელია. ყურადღებას იპყრობს პენტევსის საიდუმლო ბინის კონსტრუქცია. შიგნიდან იგი წარმოადგენს ჩაკეტილ, ორგანიზებულსა და რაციონალურ სივრცეს, ანუ პენტევსის სამყაროს, ხოლო მისი მინის კედლებიდან ჩანს დათოვლილი ნაძვები, ღია და გაშლილი ბუნება, რაც უკვე დიონისეს სამყაროს წარმოადგენს. ქორო ორი წევრისგან შედგება. ისინი ჯეიმს ბონდის ქალებად არიან წარმოდგენილები. ერთ-ერთი მათგანი პენტევსის შარვლის ჯიბეში აფათურებს ხელს. ორივე კმაყოფილია მაცნეს უწყებით პენტევსის ბედის შესახებ. აგავე პენტევსის თავს სამზარეულოს მაგიდაზე დებს, თითქოს მომავალი ნადიმის მოსამზადებლად და ბოლოს ქაფით სავსე აბაზანას იღებს. ამ დადგმაში აბსოლუტურად არ ჩანს დიონისური პათოსი, დაპირისპირება იზოლირებულ რაციონალიზმსა და ირაციონალური თრობისა და სიმშაგეს შორის. რაც ანტიკურობასთან ესოდენ დაშორებულად გამოიყურება.

ამავე დროს 2005 წლის 11 ოქტომბერს მიუნხენში Residenztheater-მა წარმოადგინა დიტერ დორნის საკმაოდ ადეკვატური თარგმანის მიხედვით დადგმული “ბაკხი ქალები”. განსაკუთრებით აღნიშნავენ სპექტაკლის დასაწყისს, როგორ ეხეთქება კლდის ნაგლეჯი ჯერ საბანს, ხოლო შემდეგ სემელეს ქვის საწოლს, რომელიც ზევსის ნატყორცნი ელვისაგან იწვის. ამის შემდეგ სპექტაკლი, ფლასჰარის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “კლასიციზტური ანტიკიზირებისა და გაუბედავი მოდერნიზირების” შორის მიედინება. სცენა წარმოადგენს მიწისქვეშა გარაჟის ბუნკერს, სადაც მიმოფანტულია ანტიკური სვეტების ნარჩენები. ახალგაზრდა დიონისეს როლის შესრულება 85 წლის გამოცდილ მსახიობს დაეკისრა. მის წინ, მუქარის სიმბოლოდ, მრისხანე ხარის ნიღაბს ატარებენ, ვეებერთელა რქებით. ეს დიონისე თრობის ღმერთი კი არ არის, არამედ სიმწარის/გაწარების. პენტევსი წარმოგვიდგება ქედმაღალ ერთმმართველად, რუხ უნიფორმასა და სამხედრო ჩექმებში. ლიდიელი ქალები გვანან ამამონებს. მუდამ ჯგუფად მყოფი ქოროს თირსოსების უწყვეტი ჭახა-ჭუხი მუსიკალური აკომპენიმენტის ფუნქციას ასრულებს, თუმცა კრიტიკოსთა აზრით დროში ზედმეტად გახანგძლივებულია. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ამ ქვეთავში სრულად ვეყრდნობი ფლასჰარის წიგნში „ბაკხი ქალებისადმი“ მიძღვნილ ქვეთავში აღწერილ ინფორმაციას. იხ. Hellmut Flashar, Inszenierung der Antike, Das Griechische Drama auf der Bühne Von der fruhen Neuzeit bis zur Gegenwart, 2009

როგორც ჩანს, “ბაკხი ქალები” რეზიდენცთეატრითვის კვლავ საინტერესო და აქტუალურ მასალად რჩება, რადგან მიმდინარე წლის 15 მარტს შემოგვთავაზეს ამ ტრაგედიის მიხედვით დადგმული ახალი პრემიერა. სპექტაკლი დადგა ვიმ ვანდეკეიბუსმა, ბელგიელმა რეჟისორმა, ქორეოგრაფმა და ფოტოგრაფმა, რომელიც თანამედროვეობის ერთ-ერთ უნიჭიერეს შოუმენად ითვლება. დადგმა ფართო საერთაშორისო თანამშრომლობის პროდუქტს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, იგი არის რაღას საშუალო დრამატულ სპექტაკლს, კონცერტსა და ფილმს შორის. სპექტაკლის სლოგანია: “ბაკხი ქალები ცეკვის ნებას გვრთავენ”.

თუ თვალს გადავავლებთ ზემოთ განხილულ სპექტაკლებს, თვალსაჩინოდ დავინახავთ, რომ გამომსახველობით საშუალებებს შორის ცეკვა/პლასტიკა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. სხეულის ენით გრძნობათა გადმოცემა დრამატულ სცენაზე უფროდაუფრო პოპულარული ხდება XX საუკუნის შუა წლებიდან, ხოლო XXI საუკუნიდან იმდენად გაიმტკიცა თავის უფლებები, რომ სიტყვასაც/ტექსტსაც კი უწევს კონკურირებას. ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ცეკვას ანტიკურ თეატრში, იგი გამოსახვის სრულუფლებიან საშუალებასა და სამსახიობო ოსტატობის განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა. ქორო რთულ საგუნდო პარტიებს ასრულებდა, არანაკლებ რთული საცეკვაო ნომრების თანხლებით და სწორედ ეს ანსამბლურობა დიდებულ ტექსტთან ერთად ახდენდა წარუშლელ შთაბეჭდილებას ათასობით მაყურებელზე. ბერძნული ანტიკურობის შემდეგ ევროპულმა თეატრმა დაივიწყა მისი შემადგენელი ერთ-ერთი კომპონენტი - ცეკვა და მხოლოდ ტექსტის ანაბარა დარჩა, რომლის ამოხსნასაც ცდილობდა რაციონალური მექანიზმებით. ცეკვის დროს, კი რაციონალურის მნიშვნელობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. მუსიკას აყოლილი სხეული სულ სხვა დონეზე ამუშავებს ინფორმაციას და მისი გადაცემის საშუალებასაც ფლობს. ეს დონე სცდება რაციონალურის საზღვრებს და ინტუიტიურ, შეგრძნებათა სფეროში გადადის, რომლის გაზომვა და შეჯამება რთულდება.



2.6. Wim Vandekeybus Bacchae 2019.

თემის დასაწყისში განხილულია ევრიპიდეს ტრაგედია “ბაკხი ქალების” სცენური ბედი. ანტუკურ საბერძნეთში მოპოვებული დიდი პოპულარობის შემდეგ მისი არსებობა სრულად იგნორირებულია თეატრის მხრიდან და მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში ფრთხილად ცდილობს ეს პიესა სცენაზე დაბრუნებას. მისი სრული ძალით აღორძინება კი 1960-იანი წლებიდან იწყება და სულ უფრო მეტ ინტერესს იმსახურებს. თუ პარალელს გავავლებთ ცეკვისა და პლასტიკის აქტუალურობის გაქრობასა და კვლავ დაბრუნებასთან დრამატულ თეატრში და ტრაგედია “ბაკხი ქალების” შორის, დავინახავთ, რომ მათი ბედი მსგავსია. შეიძლება დავასკვნათ, რომ დიონისე თეატრში, საკუთარ სამფლობელოში, ცეკვით ბრუნდება, რადგან ცეკვა მისი განდიდების ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა, როგორც თეატრში, ასევე რელიგიური რიტუალის აღსრულებისას.

## 2.5. “ბაკხი ქალები” არაევროპულ თეატრში

ნაშრომში განხილულ სპექტაკლებს, განსხვავებათა მიუხედავად, ერთი რამ აერთიანებთ. ეს არის თვალთახედვის წერტილი. თითოეული რეჟისორი და თეატრი ევროპული კულტურის წარმომადგენელია. ევროპული ღირებულებების საწყისსა და საფუძველს,

როგორც ცნობილია ანტიკური საბერძნეთი წარმოადგენს. ევრიპიდეს “ბაკხ ქალებში” მშობლიურ თებეში შორეული უცხო ქვეყნიდან ბრუნდება დიონისე. მას თან მოჰყავს ლიდიელი მადიდებლების გუნდი და მოაქვს ახალი წესები და შეხედულებები. გაწონასწორებული, მყარი და ტრადიციული კულტურისთვის მსგავსი შემოჭრა მომენტალურად ნეგატიურად აღიქმება. უცხოობის შიში და ცალსახა გადაწყვეტილება, რომ რაც უჩვეული, ახალი და შორიდან მოსულია იმთავითვე მიუღებელია იწვევს კიდევაც ტრაგიკულ ფინალს. ევროპელთა მიერ “ბაკხი ქალების” ინსცენირება თავისთავად განსაზღვრავს რაკურსს და იმას ნიშნავს, რომ ავტორი იმ იდეოლოგიის შთამომავალი კულტურის რაკურსით აღიქვამს ამ ამბავს, რომლის სიმბოლოდ ტრაგედიაში თებე გვევლინება, ხოლო თანამედროვეობაში - ევროპა. ამიტომ საინტერესოა თვალთახედვის წერტილის რადიკალურად შეცვლის შემთხვევაში დანახული იგივე ტრაგედია. ამ ქვეთავში განვიხილავ აფრიკულსა და აზიურ(იაპონურ) ინტერპრეტაციებს, რაც საშუალებას მოგვცემს სწორედ იმ “უცხოს” თვალთახედვის დანახული იგივე ამბის შესახებ ვიმსჯელოთ.

1973 წელს ლონდონში უოლუე შოიინკამ, ნიგერიელმა დრამატურგმა და ეჟისორმა, ნობელის პრემიის ლაუტიატმა, ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების” თავისივე ადაპტაცია წარმოადგინა. პიესის თავის ვერსია ავტორმა ბრიტანეთში გადასახლებისას შექმნა. თუმცა ეს არ იყო მისი პირველი ვიზიტი გაერთიანებულ სამეფოში. 1950-იან წლებში შოიინკა უნივერსიტეტი დაამთავრა ბრიტანეთში, ხოლო შემდეგ მუშაობდა, დგამდა თავისივე პიესებს და თამაშობდა Royal Court-ის თეატრში. 1960 წლის 1 იანვარს იგი დაბრუნდა ნიგერიაში, სადაც თავისუფლების აღდგენა მისი სპექტაკლით აღინიშნა. 1967-69 წლებში დაპატიმრებული იყო პოლიტიკური შეხედულებების გამო. რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ციხეში იმყოფებოდა სწორედ იმ დროს, როცა სკეჩნერი წერდა კულტურული რევოლუციის შესახებ, ქმნიდა პერფორმანს ჯგუფს და ატარებდა რეპეტიციებს სპექტაკლისთვის “დიონისე 69-ში”. 1973 წელს, როდესაც შოიინკამ დაწერა “ბაკხი ქალების” ადაპტაცია, იგი სრულად ფლობდა ინფორმაციას ამ დადგმის შესახებ. უდაოა, რომ მისი ვერსია რადიკალურად განსხვავდებოდა სკეჩნერისეულისაგან. შოიინკა წერდა, რომ *“თეატრსა და რიტუალს შორის ამდენად მკვეთრი გამყოფი ზოლის გავლება, ცხადია, აფრიკისთვის არ არის დამახასიათებელი, ეს მკვეთრი ზოლი სწორედ ევროპული*

ანალიზის შედეგია”. [via Fischer-Lichte 49] ვფიქრობ, შოინკას ვერსია იმ კუთხითაც არის საინტერესო, რომ მისი ბიოგრაფიაში, შესაძლოა, არაერთი პარალელი მოიძებნოს “ბაკხ ქალებში” აღწერილ მთავარი პერსონაჟის, დიონისეს ბედთან. დიონისე უცხოეთიდან ბრუნდება სამშობლოში, შოინკაც ბრუნდება ნიგერიაში სამშობლოს თავისუფლების აღსანიშნავად. მას აპატიმრებენ პოლიტიკური მოსაზრებების გამო, ისევე როგორც დიონისეს.

ნიგერიელმა ავტორმა ტრაგედიის ტექსტს რადიკალური პოლიტიზირება მიანიჭა, რითაც ჰუმანისტის ალეგორია შემოგვთავაზე. შოინკამ ტექსტში შეტანილი გარკვეული ცვლილებების ხარჯზე, წინ წამოწია მონობისა და რევოლუციის საკითხები. მისი მიზანია ჩაგრულთა გათავისუფლება და ახალი სოციალური სტრუქტურის შექმნა მსხვერპლშეწირვის გზით. სპექტაკლის დასაწყისშივე მაყურებელს თვალში ხვდება ჩონჩხები, რაც მონობას, სამოქალაქო ომსა და მასობრივ მკვლელობებს გვახსენებს. ისტორიზაცია შესამჩნევია პენტევისისა და კადმოსის დამოკიდებულებაში, რაც შესაძლოა ნიგერიის სამხედრო ლიდერებს ეხმიანებოდეს, რომლებსაც გამოექცა შოინკა. ამასთანავე, მწერალმა შექმნა დიონისეს გაცილებით ჰუმანური სახე, ჩაანაცვლა რა ოგუნ(ღმერთი ნიგერიულ რელიგიაში) დიონისეთი. მან დასასრული გადააკეთა და აქცია საზოგადოებრივ უფლებათა ზიარებად, რომლის დროსაც პენტევისის თავი სისხლის შადრებვნად იქცევა (ეს არის ღვინოდ ტრანსსუბსტანცია). ასე გამოსახავს საზოგადოების გაერთიანებას ტირანის მსხვერპლად შეწირვის შედეგად, მაგრამ ეს ოპტიმიზმი უარყოფით მხარეს არ არის მოკლებული. მის პარალელურად ჟღერს აგავეს გლოვა. ეს მართლაც ადაპტაციის პროდუქტიული სტრატეგიაა, რომელიც “ბაკხი ქალების” შინაარსობრივ პატერნს(წესრიგის ნგრევა/ახალი წესის დაბადება) სოციალურ-პოლიტიკურ განცხადებად იყენებს. სპექტაკლში წარმოდგენილი რიტუალი თითოეულ მოზეიმეს დანარჩენებთან და თავიანთ ღმერთთან გაერთიანების საშუალებას აძლევს. ეს დასასრული აკავშირებს დიონისეს ოგუნთან და ქრისტესთან, ქრისტიანულ და დიონისურ წესებს ნიგერიულ საახალწლო განტევების ვაცის - განწმენდასთა. შოინკამ შექმნა რიტუალი, რომელსაც არ ჰყავს წინაპარი არც ევროპაში და არც ნიგერიაში. ეს შესაძლოა, წარმატებულ დრამატურგიულ სვლად ჩაითვალოს, თუმცა 1973 წელს გამართულმა პრემიერამ მარცხი განიცადა. ამის მიზეზად, შეგვიძლია, ტექსტში არსებული აფრიკული ნაწილები

მივიჩნით. ნაციონალური თეატრის ეს წარმოდგენა შეიძლება, გაიგივდეს ეთნოგრაფიის გადარჩენის პოსტ-იმპერიალისტილ ცდასთან (Sampatakakis 2014 200).

1978 წელს ტოკიოში რეჟისორმა ტადაში სუზუკიმ დადგა “ბაკხი ქალები”. სპექტაკლი წარმოადგენდა პიესას პიესაში, ბრეხტისეული ტექნიკის თანხლებით, ანტიგონეს მოდელით, სადაც ანტიგონეს ამბავი გამოყენებულია ძალისა და წინააღმდეგობის როლის წარმოსადგენად სახელმწიფოს განადგურებაში. “ბაკხი ქალების” ძირითადი ამბავი დატყვევებული ხალხის იმედისა და მისწრაფებების გამოსახატავად იყო გამოყენებული. დიონისე გამათავისუფლებელი ღმერთის სიმბოლოდ იქცა ყველასთვის, ვისაც წაართვეს თავისუფლება. ლიდიელ ქალების ქოროს მონათა ჯგუფი წარმოადგენს. ისინი ცდილობენ სამაგიერო გადაუხადონ თავიანთ ტირანს, მაგრამ ბოლოს იგი მკვდრეთით აღდგება “კომმარული სახებით” და ისტორია დასაწყისიდან მეორდება. საზეიმო თავისუფლება სასტიკად ნადგურდება დესპოტის მიერ. დიონისესა და პენთევს შორის დაპირისპირება სუზუკისთვის არ წარმოადგენს ღმერთსა და კაცს შორის შეტაკებას, არამედ კონფლიქტს/დრამას ორ საზოგადოებრივ ღირებულებათა სისტემას შორის, რომლებიც ერთ სოციალურ ღერძზე არსებობენ.

იაპონელი რეჟისორი არ იყო დაინტერესებული დასავლური პიესის შინგეკის გზით დადგმით (Shingeki - დადგმაში ევროპული მიმართულებების გათვალისწინება). ამის ნაცვლად რეჟისორმა შექმნა თავის ვერსი ტრადიციული იაპონური ტექნიკების გამოყენებით. ბერძნული ტრაგედია წარმოადგენს საფუძველ ტექსტს სპექტაკლისთვის, რომელიც პროეცირებულია თანამედროვეობის გათვალისწინებით. “ნოსა” და “კაბუკის” პრინციპებიც შესამჩნევია სუზუკის წარმოდგენის მოძრაობებსა და შესტებში. ფართო უმოძრაო პოზები, ძალისხმევას მოკლებული სრიალი, სამურაისებური გაბედული ფეხის გაჭიმვა, რიტმული წრიული მოძრაობები და მარშირება აძლიერებს ემოციას.

სუზუკი არ არის უტოპისტი და იცის რომ ისტორიას თვითგანახლების/დაბრუნების ძალა გააჩნია. ეს ცხადად შესამჩნევი იყო მის “ბაკხ ქალებში”, სადაც პენთევსი/კაცი/დასავლეთი გადაურჩა სპარაგმოსს და აღდგა ცივილიზაციაზე ზეწოლის აღსადგენად. “ქალებისგან ტანჯვა, უკვე ზედმეტია” ამბობს სუზუკის ამერიკელი პენთევსი (Sampatakakis 2017 204).



## 2.7. Tadashi Suzuki Bacchae Tokyo 1978

ზემოთ განხილულ აფრიკული და იაპონური სპექტაკლები რამდენიმე მახასიათებლით გვანან ერთმანეთს. პირველ რიგში, ორივე რადიკალურად პოლიტიზირებულ ხედვას წარმოადგენს და მკვეთრ პროტესტს გამოხატავს ადამიანთა ჩაგვრის, მონობისა და სოციალური უსამართლობის მიმართ. ორივე რეჟისორი ანტიკური ტექსტის მეტად თავისუფალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და ორივე სპექტაკლი საფუძვლად საკუთარ ტრადიციულ რიტუალურ პლასტიკას იყენებს. აფრიკული და აზიური რიტუალური ცეკვების გამოყენების შემთხვევები არაეთხელ შეგვხვდა ევროპულსა და ამერიკულ დადგმებში, მაგრამ მაშინ საქმე გვქონდა უცხო კულტურიდან ნასესხებ ეგზოტიკურ ელემენტთან, შოიკენკასა და სუზუკის შემთხვევაში, კი გამოხატვის ეს საშუალება სრულიად ავთენტურ ხასიათს ატარებს. ჩემი აზრით, რაკურსის შეცვლა, რაზეც ამ თავის დასაწყისში ვსაუბრობდი, თვალსაჩინოდ გამოჩნდა განხილული სპექტაკლების ანალიზისას.

1960-იანი წლებიდან კლასიკის დადგმა, იმთავითვე, ტექსტის მასალად გამოყენებს ნიშნავდა, ანუ ჰერმენევტიკური შესაძლებლობების დიაპაზონის გაფართოვებას. თანამედროვეობის ესთეტიკის შეყვანით ახალი მნიშვნელობის გააქტიურებას კლასიკურობა უკონტროლო განზომილებამდე აჰყავს. შესაბამისად ”ბაკხმა ქალებმა” გადამწყვეტი როლი ითამაშა თეატრის ამ ახალი დანიშნულების, როგორც თვითმმართვეი საშემსრულებლო ხელოვნების გავრცელებაში (Sampatakakis 2014 204).

## 2.6. “ზაკხი ქალები” ქართული თეატრისა და საზოგადოებაში

უკვე აღინიშნა, რომ ევრიპიდეს “ზაკვი ქალები” უცხოა ქართველი მაყურებლისთვის, რადგან იგი არასდროს დადგმული ჩვენი თეატრის სცენაზე. თარგმანის არსებობის მიუხედავად (ზურაბ კიკნაძის თარგმანი “ზაკხოსის მხევლები”) არცერთი რეჟისორი და თეატრი არ დაინტერესებულა ამ ტრაგედიით. ამ მოვლენის გამომწვევ მიზეზებზე მსჯელობა რთული პროცესია და სხვადასხვა მომიჯნავე დისციპლინათა სიღრმისეულ გამოყენებას საჭიროებს. არ მსურს, ზედაპირული მსჯელობით შორს გადავუხვიო მთავარი თემისგან, ამიტომ კითხვას სხვაგვარად დავსვამ. რამდენად მისაღები შეიძლება იყოს დღეს ამ ტრაგედიის ინსცენირება თანამედროვე ქართული საზოგადოებისთვის? არის თუ არა შესაძლებელი დღეს არსებულ რეალობაში ვისაუბროთ ევრიპიდეს “ზაკხ ქალებზე”, როგორც ჩვენთვის თანამედროვე ტრაგედიაზე?

ბევრჯერ გვსმენია, რომ საქართველოს ისტორია თავისუფლებისთვის ბრძოლის ისტორიაა. ჩვენ გამუდმებით მივიღებთ თავისუფლებისკენ. იქნება ეს ეროვნული, სულიერი, თუ ფიზიკური თავისუფლება. დაუსრულებლად კამათობენ ამ სიტყვის შინაარსის შეახებაც. თავისუფლების წყურვილი კი განსაკუთრებით ძლიერია ახალგაზრდობაში. სწორედ ამიტომ ევრიპიდეს ამ ტრაგედიაში ახალგაზრდები წარმოადგენენ მთავარ მოქმედ ძალას: ახალგაზრდა ღმერთი და ახალგაზრდა მეფე. ახალგაზრდები იმარჯვებენ და ახალგაზრდები იღუპებიან. კადმოსსა და ტირესიას თავიანთი სიბრძნისა და გამოცდილების მიუხედავად, რაც უდაოა, ვერანაირი ცვლილება ვერ შეაქვთ მოქმედების განვითარებაში. “ზაკხ ქალებში” მოთხრობილია ამბავი, რომელიც ძალიან კონკრეტულ ასაკში შეიძლებოდა გადახდენოდათ გმირებს.

გავიხსენოთ ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის კონკრეტული თარიღები XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე. ამ შემთხვევაში, ყურადღებას შევაჩერებ აქციებსა და გამოსვლებზე, რადგან გარკვეული პარალელების გავლებას ვაპირებ ევრიპიდეს ტრაგედიასთან. ათვლის წერტილად ავიღოთ დაახლოებით ის პერიოდი, როდესაც “ზაკხი ქალების” პოპულარობა იზრება ევროპისა და ამერიკის თატრალურ სცენებზე. თავიდან ჩამოვთვლი მხოლოდ თარიღებსა და მოვლენებს და შემდეგ შევეცდები გარკვეული დასკვნების გამოტანასა და პიესის ტექსტთან პარალელების გავლენას.

1970 წლებიდან საქართველოში მომხდარი მასობრივი საპროტესტო აქციების ჩამონათვალი ასე გამოიყურება. 1978 წლის 14 აპრილს ქართულმა მოსახლეობამ უდიდესი აღშფოთება გამოხატა სახელმწიფო ენის შეცვლასთან დაკავშირებით. ქართული ენის დასაცავად ქუჩაში უამრავი ადამიანი გამოვიდა, მაგრამ ეს მუხტი პირველად სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში გაჩნდა. ამ ფრაზის გამეორება მოგვიწევს ყველა თარიღთან მიმართებაში, რომელსაც აქ დავასახელებთ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ყველაზე წარმატებული დემონსტრაცია საქართველოს ისტორიაში, რადგან მოსახლეობამ მიიღო იმ კონკრეტული მოთხოვნის დაკმაყოფილება, რომლისკენაც მიმართული იყო მათი მოქმედება. იგივეს ვერ ვიტყვით, სხვა ჩამოთვლილ თარიღებსა და მოვლენებზე.

- 1989 წლის 9 აპრილი - მასობრივი დემონსტრაცია საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის მოთხოვნით, საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ. ხელისუფლებამ ძალის გამოყენებით დაშალა შეკრებილი ხალხი, რასაც მოჰყვა მსხვერპლი.
- 2003 წლის 23 ნოემბერი - ვარდების რევოლუციად წოდებული მასობრივი გამოსვლები, რასაც მოჰყვა ხელისუფლების გადატრიალების გზით შეცვლა.
- 2007 წლის 7 ნოემბერი - პრეზიდენტის გადაყენების მოთხოვნით შეკრებილი მასობრივი აქცია, რომელიც ხელისუფლებამ ძალის გამოყენებით ჩაახშო. დაშავებულ მოქალაქეთა რაოდენობა ზუსტად არ არის ცნობილი, მაგრამ 100-ს სცდება.
- 2011 წლის 26 მაისი - საპროტესტო გამოსვლები საქართველოს მოქმედი პრეზიდენტის გადადგომის მოთხოვნით. ხელისუფლების მხრიდან ძალის გამოყენების შედეგად, დაიღუპა 2 ადამიანი.
- 2018 წლის 13 მაისს - გამოსვლები სლოგანით “ჩვენ ვცეკვავთ ერთად, ჩვენ ვიბძვით ერთად”. თბილისის ერთ-ერთ ღამის კლუბში ხელისუფლების მიერ შეჭრის შემდეგ. ოპერაცია მიზნად ნარკოტიკული ნივთიერებებით უკანონო ვაჭრობის აღკვეთას.

- 2019 წლის 20 ივნისიდან დღემდე მიმდინარეობს საპროტესტო აქციები, რომლის მთავარი მოთხოვნაა შინაგან საქმეთა მინისტრის თანამდებობიდან წასვლა. არიან დაშავებულები.

მოვლენებისა და თარიღების მაქსიმალურად მშრალი ჩამონათვალი მიზნად ისახავს ობიექტური სურათის ჩვენებას, რადგან არ მინდა გადავუხვიო ძირითად თემას და ვცდილობ, შევძლო ნეიტრალური პოზიციის შენარჩუნება. რა ნიშნით შეიძლება ზემოთ ჩამოთვლილი მოვლენების გაერთიანება? ახალგაზრდა თაობა გვევლინება მთავარ კატალიზატორად ყველა შემთხვევაში, ერთად შეკრებილი ადამიანთა დიდი ჯგუფი გარკვეულ მომენტში კარგავს ობიექტურობას და იოლად ექცევა ლიდერთა გავლენის ქვეშ, ემოციები ჯაბნის გონებას, სიმამაცისა და გამბედაობის მუხტი მატულობს, იდეის ერთგულება, მასის მხრიდან, კონცენტრირდება კონკრეტულ ადამიანებზე და იქცევა მათ მიმართ ერთგულებად და თავგანწიტად. ასეთი “კერპის” ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ეროვნული მოძრაობის ლიდერი ზვიად გამსახურდია, თუმცა არიან სხვებიც. მთავარი გამაერთიანებელი კი ის არის, რომ შეკრების ადგილი უცვლელია, ქალაქის მთავარი პროსპექტი, პარლამენტის შენობის წინ. ეს ადგილი გარკვეული ენერგეტიკის მატარებელია უკვე არაერთი ათწლეულის მანძილზე. წინა თავში ვისაუბრე ანტიკური თეატრის განლაგების შესახებ, სცენა ამფითეატრს(მაყურებლის დარბაზსა) და დიონისეს ტაძარს (რელიგიურ ცენტრს) შორის იყო მოქცეული. ამ პრინციპით, პარლამენტის წინ ამდღეული ადგილი ქცეულია მიტინგებზე გამომსვლელთა სცენად, რომელიც ყოფს შეკრებილ ხალხს(მაყურებელს) პარლამენტის შენობისგან. იმ ადგილას კი სადაც დღეს პარლამენტის შენობა დგას 1891 წლიდან 1930 წლამდე იყო ალექსანდრე ნეველის სახელობის თბილისის სამხედრო ტაძარი. აქვე, ტაძრის ეზოში, დაასაფლავეს 1921 წლის თებერვალში საქართველოს სამხედრო სკოლის სტუდენტები(იუნკერები), რომლებიც წითელ არმიასთან ბრძოლაში დაიღუპნენ. თუ ამ რაკურსით შევხედავთ, ამდღეული ადგილი საქართველოს პარლამენტის წინ, ენერგეტიკულად შეგვიძლია მივამსგავსოთ ანტიკური თეატრის სცენას.

მართალია, დიონისეს დაბრუნება ჯერჯერობით უგულვებელჰყო ქათულმა თეატრმა, როგორც უკვე აღვნიშნე, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ “ბაკხ ქალებს”

განმეორებითად “თამაშობს” ქართული საზოგადოება თავისი უახლესი ისტორიის უცვლელ “სცენაზე”. სხვადასხვა რეალური მოქალაქე ირგებს ტრაგედიის პერსონაჟთა ნიღბებს. ხშირად ერთი პერსონა რამდენიმე ნიღბსაც იზომებს და ჩვენ ვართ მოწმენი იმისა, თუ როგორ ხდება დიონისე პენტევისი, ან როგორ ცდილობს პენტევისი დიონისეს ნიღბის დაბრუნებას. როგორც თეატრში, ისე რეალურ ცხოვრებაშიც ნიღბების ხშირი ცვლა უნდობლობას იწვევს მაყურებელში.

საინტერესოა ფაქტი, რომ 1989 წელს მისში საქართველოში გასტროლით ჩამოვიდა ბერძნული თეატრი. თეოდოროს ტერზოპულოსის შემოქმედებისთვის მიძღვნის წიგნში გარკვევით წერია მისი ორი სპექტაკლის: “ბაკხი ქალებისა” და “მედეა მასალის” ქართულ სცენებზე შესრულების შესახებ. კონკრეტულად არის მითითებული საგასტროლო სპექტაკლების ჩატარების ქალაქები, თეატრალური სცენები და თარიღები.

1989 წლის 23-25 მაისი - სოხუმი, აფხაზეთი,

26 მაილი - ფოთი(ძველი კოლხეთი), საქართველო,

29 მაისი - თელავი, კახეთი 30 მაისი - თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, საქართველო.

თარიღები და ადგილების დასახელებები სწორედ ასეა წიგნში მოცემული. წიგნი 2000 წელს არის გამოცემული. როგორც ჩანს, ზემოთ განხილული, დელფოსში თეოდოროს ტერზოპულოსის მიერ დადგმული “ბაკხი ქალები” რამდენჯერმე უთამაშიათ ქართველი მაყურებლისთვის. საინტერესო და უცნაური კი ის არის ამ ფაქტში, რომ თითქმის არავის ახსოვს ამის შესახებ, ქართულ მხარეს ვგულისხმობ. ცხადია, ეს წელი(1989) არ იყო იოლი ქართული საზოგადოებისთვის და უცნაურიც კი არის ამხელა გასტროლის დაგეგმვა და ორგანიზება როგორ მოხერხდა მაშინ. ტერზოპულოსის “ბაკხი ქალები”, როგორც უკვე აღვნიშნე საკმაოდ მონუმენტური წარმოდგენა იყო და ამასთანავე ხმაურიანიც და დასამახსოვრებელიც. ვგულისხმობ, რომ ასეთი სპექტაკლის დავიწყება არ უნდა ყოფილიყო მოსალოდნელი, მით უმეტეს, რომ საკმაოდ თამამი სარეჟისორო გადაწყვეტა მოწონებას თუ არა, აღშფოთებას მაინც გამოიწვევდა იმდროინდელ მაყურებელში.

პირადად ვესაუბრე იმ თეატრების, რომლებიც მითითებულია ბერძნულ წყაროში, რამდენიმე მსახიობსა და ადმინისტრაციის წარმომადგენელს, თეატრთმცოდნეებს, რომლებიც იმ პერიოდში და დღესაც აქტიურად არიან ჩართულები თეატრალურ

პროცესებში, მაგრამ იმფორმაციის დადასტურება მათი მხრიდან ვერ მივიღე. თეატრთმცოდნე გურამ ბათიაშვილის რჩევით დახმარებისთვის მიბმართე თბილისის თეატრისა და კინოს მუზეუმს. მუზეუმში განთავსებულია ბიბლიოთეკაც, სადაც კონკრეტული მოთხოვნის შედეგად შეუძლიათ მოძებნონ ინფორმაცია არა მხოლოდ მათ ხელთ არსებულ არქივებში, არამედ ყველა იმ ბაზაში, რაც საქართველოშია ხელმისაწვდომი. ჩემმა თხოვნამ მუზეუმისა და ბიბლიოთეკის თანამშრომლებში გაკვირვება გამოიწვია, რადგან არ სმენოდათ მსგავსი მასშტაბური გასტროლის შესახებ, მაგრამ ძალიან დაინტერესდნენ და დახმარება აღმითქვეს. მათი ინტერესისა და დახმარების სურვილის მიუხედავად საარქივო მასალებში ინფორმაცია არ მოიძებნა: არც რეცენზია, არც აფიშა, არც რამე სხვა სახის მინიშნება აღნიშნული გასტროლის ჩატარების შესახებ.

ერთადერთი ინფორმაცია, რისი მოპოვებაც შევძელი ამ ეტაპზე, არის ფოტის თეატრის თანამშრომლის მონათხრობი, რომელსაც პირადად ახსოვს სპექტაკლი “ბაკხი ქალები” ფოტის თეატრის სცენაზე. ის იხსენებს, რომ “მთელი თეატრი მობილიზებული იყო საკმაოდ რთული სპექტაკლის წაყვანისას, რომ მსახიობებს არ შექმნოდათ უცხო სცენაზე თამაშით გამოწვეული პრობლემები. ამ სპექტაკლში ქალები წელზევით შიშვლები თამაშობდნენ და ველოდით, რომ მაყურებელში აღშფოთებასა და აგრესიას გამოიწვევდა წარმოდგენა, მაგრამ ასე არ მოხდა. გასტროლი წარმატებული გამოდგა. განსაკუთრებით მოწონება დაიმსახურა სპექტაკლმა ახალგაზრდებში.”

როგორც ვხედავთ, ვრიპიდეს ამ ტრაგედიასთან მიმართებაში ახალგაზრდობის ცნება აქტუალურია მაყურებლის კუთხითაც. სამწუხაროა, რომ ხელთ არ მაქვს თუნდაც ერთი რეცენზია, რომელიც პროფესიონალის კუთხით შეაფასებდა ტერზოპულოსის ნამუშევარს (ქართულ რეცენზიას ვგულისხმობ). ამ შემთხვევაში მეტი დასკვნის გამოტანა იქნებოდა შესაძლებელი.

1989 წელს 9 აპრილის შემდეგ, მაისში საქართველოში გასტროლით ჩამოდის ევრიპიდეს “ბაკხი ქალების” ერთ-ერთი ყველაზე ხმაურიანი დადგმა. ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური ხასიათის მქონე ტრაგედიის მიერ გამოწვეული რეზონანსი იმდროინდელ უაღრესად რევოლუციურად განწყობილ საქართველოში იმდენად მცირეა, რომ ჩვენამდე ვერ აღწევს.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ შესაძლოა “ბაკხი ქალების”, როგორც ტექსტის ქართულ ისტორიაზე საუბარი. ეს პიესა ჩვენი უახლესი წარსულის კვლევისა და გარკვეული დასკვნების ძიების საშუალებას იძლევა. ჩემი აზრით, ისეთი რანგის ტექსტი, როგორც ევრიპიდეს ტრაგედიაა, უნდა განვიხილოთ, როგორც უნივერსალური ფორმულა, რომელსაც მივუსადაგებთ თანამედროვე რეალობას. ტექსტის დიაპაზონი განისაზღვრება იმით, რამდენად ფართოდ შეიძლება მისი გამოყენება.

## დასკვნა

დრამატული ტექსტის კვლევა კომპლექსური პროცესია, რომელიც არ შემოიფარგლება მხოლოდ ფილოლოგიური დაკვირვებებით. მკვლევარმა უნდა გაითვალისწინოს, ასევე ამ ტექსტის დროში გადანაწილებული ისტორია, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება თეატრს. პიესის სიცოცხლისუნარიანობა პირდაპირ კავშირშია მისი ინსცენირებების ისტორიასთან. თეატრში კი, თავის მხრივ, ტექსტის სიღრმისეულ დამუშავებასთან ერთად აირეკლება სპექტაკლის თანამედროვე გარემო თავისი პრობლემატიკითა და გამოწვევებით. სწორედ ეს სინქრონულობა ქმნის კავშირს წარსულსა და თანამედროვეობას შორის, ხოლო ამ კავშირის სიმყარე განაპირობებს ამა თუ იმ ტექსტის მნიშვნელობას საზოგადოებისთვის. რაც უფრო ხშირად იდგმება სცენაზე კონკრეტული დრამატული ტექსტი, რაც უფრო მეტი ქვეყნის თეატრი ინტერესდება მისით, მით უფრო დიდია პიესის მნიშვნელობა და გავლენა სამყაროზე. პიესა, თავის მხრივ წარმოადგენს მუდმივ საწყისს, რომლის ტრანსფორმირების პროცესებზე დაკვირვება სხვადასხვა საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა. ანტიკური ტრაგედია დაკვირვებისთვის უსაზღვრო დიაპაზონს ბადებს, რადგან სათავეებთან დაბრონების საშუალებას იძლევა.

ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ აქტუალიზებისა და სცენაზე დაბრუნების ისტორიის განხილვა გვიჩვენებს, თუ რამდენად არის დაკავშირებული ეს ტრაგედია ადამიანთა საზოგადოებაში მიმდინარე მენტალურ პროცესებთან, ძირითად მისწრაფებებთან. თუკი ანტიკურობაში ძირითადი პათოსი იყო რაციონალიზმისა და ირაციონალიზმის დაპირისპირების მთელი სიმძაფრით წარმოჩენა, მისტერიალური რელიგიების (დიონისურის) პროპანაგდა თუ ანტიპროპანაგდა, ქრისტიანულმა ევროპამ დიონისურ სიმშაგეს ზურგი აქცია და მიუხედავად იმისა, რომ აღიარა ამ ტრაგედიის მხატვრული მნიშვნელობა, მას სცენაზე დაბრუნების სასუალება არ მისცა. რა ხდება XX ს-ის შუა წლებში ისეთი, რაც სცენის ოსტატთა ინტერესს ამლიერებს ამ ტრაგედიის მიმართ. ეს უპირველეს ყოვლისა, არის II მსოფლიო ომი და ის კატასტროფა, რაც კაცობრიობამ განიცადა უაზრობამდე მისული ტოტალიტარიზმის შედეგად. როგორც უკურეაქცია ომის შემდეგ 1947 წელს ოქსფორდის ქვეყნდება პირველი ლიბერალური მანიფესტი, რომელიც უპირისპირდება ერთმმართველობის, ტოტალიტარიზმის ავტოკრატიისა თუ ტირანიის პრინციპებზე აგებულ პოლიტიკურ სისტემებს და როგორც არასდროს, კაცობრიობის ისტორიაში წინა პლანზე გამოაქვს პიროვნების თავისუფლება. ამით უპირისპირდება ე.წ. ტრადიციულ, თეოკრატიული სახელმწიფოების მიერ დაწესებულ შეზღუდვებს. ამან ბიძგი მისცა, ერთის მხრივ, ანარქიული მოძრაობების აღორძინებას ევროპაში, ხოლო მეორეს მხრივ, არსებული საზოგადოებისგან გარკვეული ჯგუფების დისტანცირებას და ფაქტობრივად საკუთარ ნებაზე მიშვებული კომუნების შექმნას. ასევე ფუნდამენტალიზმისა და ევროპული ცივილიზაციისადმი დაპირისპირების ტენდენციებს. სწორედ ამ ტალღაზე სავსებით ლოგიკური იყო მსოფლიო თეატრების სცენებზე ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ სცენაზე დაბრუნება. ეს ტრაგედია ყველაზე სრულყოფილად გადმოსცემდა სულიერად აფორიაქებული საზოგადოების მდგომარეობას.

აქედან მოყოლებული თეატრის მესვეურთა დიდი უმრავლესობა ცდილობს ევრიპიდეს „ბაკხ ქალებში“ ჩადოს თუ ამოიკითხოს პოლიტიკური და სოციალური მესიჯები, რას აქტუალურია კონკრეტულად დასავლური სამყაროსთვის, ან ერთი ცალკე აღებული რეგიონისა თუ ქვეყნისთვის.

ნიმანდობლივია, რომ „ბაკხი ქალები“ სცენური ინტერპრეტაციების სიუხვით განსაკუთრებით გერმანიაში, II მსოფლიო ომის მშობელ ქვეყანაში გამოირჩევა, რომელმაც ყველაზე მძაფრად იწვინა ტოტალიტარიზმის რეჟიმის სიმწარე.

ამ ტრაგედიის მიმართ ინტერესის ზრდა XXI ს-ში, გარკვეულწილად, ასახავს მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებს, სადაც ერთმანეთთან დაპირისპირებული არიან სხვადასხვა პოლიტიკური სისტემები და თითოეული მხოლოდ საკუთარ სიმართლეს დაარწმუნებული. ამ ბრძოლამ საკმაოდ მძაფრი ხასიათი მიიღო და საქმე იქამდე მივიდა, რომ ზოგიერთმა პოლიტიკურმა ძალამ ჩათვალა, რომ მათ პარალელურად მსოფლიოში სხვა სისტემას არ აქვს არსებობის უფლება. ამის შედეგია, ერთის მხრივ, დაპირისპირებულ ძალებს უადრესად აგრესიული, ხშირად ტერორისტული ხასიათის ქმედებები. სწორედ ამ ვითარებაში ლოგიკური იყო, რომ 2017 წელს ლიბერალური პარტიების ინტერნაციონალმა ახალი მანიფესტი გამოაქვეყნა, სადაც მძაფრად გამოხატა ლიბერალურ პრინციპებზე აგებული სისტემების მსოფლიოსი დომინირების ამბიცია. ამას შედეგად მოჰყვა ნებისმიერ უმცირესობათა აქტიური, ზოგჯერ აგრესიული გამოსვლები და ბრძოლა თვითდამკვიდრებისთვის. თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თანასწორობისთვის ბრძოლას გაცილებით ვრცელი ისტორია აქვს და მისი ყველაზე ძლიერი მომენტი ისტორიაში XX საუკუნის შუა წლებს უკავშირდება. ეს კი სწორედ „ბაკხი ქალების“ სცენაზე დაბრუნების პერიოდია. თანასწორობისთვის ბრძოლა რაოდენობრივად, გაცილებით დიდი ჯგუფებისათვის დაიწყო, ვგულისხმობ სქესთა და რასათა თანასწორობის საკითხს. შემდეგ წლებში კი სწორედ ფემინიზმმა და რასიზმთან დაპირისპირებამ გახადა შესაძლებელი უფრო მცირე ჯგუფების უფლებებისა და პრობლემების წინა პლანზე წამოწევა.

ამ ვითარებაში საინტერესო წარმოსადგენია, როგორი ტრანსფორმირება შეიძლება განიცადოს ევრიპიდეს „ბაკხმა ქალებმა“ უახლოეს მოსალოდნელ დადგმებში მსოფლიოს სცენებზე. თვალსაჩინოა, რომ დღეს მსოფლიომ თავიდან გაიაზრა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართება. შესაძლოა, თანამედროვე შეხედულება ევრიპიდესეულ ვერსიასთან უფრო ახლოს იყოს, რომელთანაც ათასწლეულები აშორებს, ვიდრე თუნდაც ერთი საუკუნის წინანდეთან.

დღეს როდესაც ქართულ ენაზე გვაქვს ახალი ნანა ტონიას მიერ შესრულებული პოეტური თარგმანი, ქართული თეატრისთვის საინტერესო უნდა იყოს მისი სცენური აქტუალიზაცია ჩვენი ისტორიის უკანასკნელი ათწლეულების გათვალისწინებით.

თანამედროვე რაჟისორები ხშირად გაურბიან პოეტურ ტექსტს, ცდილობენ სცენაზე განვითარებული მოვლენები მაქსიმალურად დაუკავშირონ რეალობას და ყოველდღიურ ყოფას. ჩემი აზრით, პოეტური ტექსტი შემოქმედებითი პროცესისთვის მრავალშრიან წყაროს წარმოადგენს, ხოლო სცენაზე შექმნის კონკრეტულ რეალობასთან კონტრასტში, შესაძლებელია უადრესად საინტერესო მხატვრული სახეების დაბადება. რიგ შემთხვევებში, კი პოეტური ტექსტი მხატვრული გადაწყვეტისთვის მზა ფორმულებსაც კი იძლევა, რომლებსაც რეჟისორს შეუძლიათ უკარნახონ რიტმი, პლასტიკა, სცენოგრაფიული ნიუანსები, სამსახიობო თამაშის მანერა, თუ სიბზოლოთა ხილული სახეები. ამ საშუალებაზე ნებაყოფლობითი უარის თქმა გაუმართლებლად მიმაჩნია.

პირადად ჩემში ევრიპიდეს “ბაკხი ქალები“ ძლიერ შემოქმედებით იმპულსს ააქტიურებს და იმედი მაქვს, უახლოეს მომავალში, მომეცემა ამ ტექსტის ინსცენირებაზე მუშაობის საშუალება. ხოლო პასუხი წინა თავში დასმულ კითხვაზე: არის თუ არა შესაძლებელი დღეს არსებულ რეალობაში ვისაუბროთ ევრიპიდეს “ბაკხი ქალებზე”, როგორც ჩვენთვის თანამედროვე ტრაგედიაზე? პასუხი ასეთია: რთულად წარმოსადგენია უფრო შესაფერისი დრო და აგილი ამ ტრაგედიის დასადგამად, ვიდრე თანამედროვე საქართველოა.

## გამოყენებული ლიტერატურა

გორდეზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურა, ლოგოსი, თბილისი 2014<sup>4</sup> (588)

ნიცშე ფ. ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან, გერმანულიდან თარგმნა გიორგი მესხმა, ჩვენი მწერლობა, თბილისი 2016

Bierl A.F.H. Dionysos und die griechische Tragodie, Politische und Metaheatralische Aspecte im Text, Tubingen 1991

- Bowra C. M. Landmarks in Greek Literature, Pelican Books, 1968
- Burkert W. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual, Greek, Roman, and Byzantine Studies, 1966
- Burkert W. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial and Myth. Translated by Peter Bing. Berkeley: University of California Press. 1983.
- Fischer-Lichte E. Dionysus Resurrected Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World ,This edition first published 2014
- Flashar H, Inszenierung der Antike, Das Griechische Drama auf der Bühne Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, 2009 (428)
- Girard R. Violence and the Sacred. Translated by Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1977.
- Kenney P, Euripides Bacchae: A Study Guide, Athena Critical Guides, USA, 2019. (129)
- Kott J. The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy. Translated by Boleslaw Taborski and Edward J. Czerwinski. London: Eyre Methuen. 1974.
- Lesky A, Geschichte der Griechischen Literatur, München 1970<sup>3</sup>
- Pettersen U. Untersuchungen zur Euripides – Rezeption in der Goethezeit, Heidelberg 1974
- Perrin B. Plutarch's Lives, London, William Heinemann, Cambridge, Harvard University Press, 1915
- Potter B. The Bacchae: Morals of Murderous Women Classical Wisdom Weekly, 2013
- Sampatakakis G. Dionysus the destroyer of Traditions: The Bacchae on Stage, chapter 0 in Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Authorship and Directorial Visions. London. Methuen Bloombury, 2017
- Schechner R. Speculations on Radicalism , Sexuality and Performance, The Drama Review 13. 1989
- Schechner R. Dionysus in 69, New York, The Wooster Group, 1070
- Schlegel A. W. Courses of Lectures on Dramatic Art and Literature, Translated by Jhon Black, New York, 1965

Segal Ch. Dionysiac Poetic and Euripides Bacchae, Princeton, 1982

Seidensticker B. Sacrificial Ritual in The Bacchae, Arktouros 1979

Storey I. C, and Allan A, A Guide To Ancient Greek Drama, Blackwell Publishing, USA, 2005 (311)

Sourvinou-Inwood Ch, Tragedy and Athenian Religion, New York, Lexington Books, 2002 (546)

Тронский И М История Античной Литературы Масква 1083<sup>4</sup>

### ავტორები და თარგმანები

არისტოფანე „ბაყაყები“ ლევან ბერძენიშვილის თარგმანი, საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“ (# 10), 2017 ოქტომბერი

ევრიპიდე „ბაკხი ქალები“ პოეტური თარგმანი შესრულებულია ნანა ტონიას მიერ, ხელნაწერი 2019,

Euripides Tragodien VI, Iphigenie in Aulis Die Bakchen Der Kyklop, Griechisch und Deutsch von Dietrich Ebener, Berlin, 1980

ჰომეროსი “ილიადა” მთარგმნელი ლევან ბერძენიშვილი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი 2015 წ.

Homer The Iliad with an English Translation by A.T. Murray, PHD in two volumes, Cambridge. AM, Harvard University Press, William Heinemann, 1919

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ και ΘΕΑΤΡΟ ΑΤΤΙΣ ΑΝΑΔΡΟΜΗ, ΜΕΘΟΔΟΣ, ΣΧΟΛΙΑ, ΠΡΟΛΟΓΟΣ--ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ--Marianne McDonald, ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ--ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΨΑΛΗ, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, 2000