

არყოფნის ნეტარ ინერტულობაში – სამყაროსთან პირველადი, ელემენტარული, ჰარმონიის ინერტულობაში გახვევებისკენ მსწრაფ ალუბლის ბაღის მკვიდრთა სცენური ისტორია განხორციელებადის განუხორციელებლობის, განსაცდელის განუცდებლობის, აღსაქმელის აღუქმელობის, შესმენადის შეუსმელობის შინაგან ისტორიას წარმოაჩენს.

ამა თუ იმ სახით მოაზრებული გაპირობებულობის წინაშე ინდივიდუალური ძალისხმევის გამოვლენის ამოცანის შეგრძნება, სწორედ არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების ძიებისგან გაქცევის, საკუთარ „ფეხზე“ წამოდგომის ნაცვლად უზენაეს საზრისზე ამალღებული ნოსტალგიის კვარცხლბეკზე გაშეშების შესაძლებლობას იძლევა.

ყოფნა-არყოფნის დილემა, სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის (ცხადია, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით) არჩევანი სწორედ „უკვდავ“ შედეგსა და „მოკვდავ“ პროცესს შორის არჩევანში ვლინდება – მარადისობით დაჯილდოების იმედითა თუ მოთხოვნით, ყოველივე ამჟამად არსებულის, მოცემულის, რეალიზებადის გაუფასურებასა და ყოველგვარი გასაჩივრების გარეშე, სწორედ აწმყოში, არსებულში, მოცემულში საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით ცხოვრებას შორის არჩევანში ვლინდება.

1. Пастернак Борис, Собрание сочинений, М., т. 2, 1969, გვ. 567.
2. Карл Густав Юнг, Психологические типы, М., 1995, გვ. 225.
3. Пастернак Борис, Собрание сочинений, М., т. 2, 1969, გვ. 225.
4. Зюскинд Патрик, Парфюмер, М., 1967, გვ. 43.
5. უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები, თბ., ტ. 3, 1987, გვ. 227.
6. William Shakespeare, Tragedies, L., 2001. გვ. 167.
7. Чехов Антон, Рассказы, повести, пьесы, М., 1967, გვ. 654.
8. Гофман Эрнест, Повести, рассказы, М., 1967.
9. Бердяев Николай, Философия свободного духа, М., 1994.
10. Антология мировой философий, М., 1969.
11. Фромм Эрих, Душа человека, М., 1984.

საუბრები რობერტ სტურუას „სათეატრო ენაზე“

(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის)

რობერტ სტურუა – რეჟისორი, რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი; ლევან ხეთაგური – პროფესორი, თეატრმცოდნე, მსოფლიო თეატრის მიმართულების ხელმძღვანელი.

ქართული სათეატრო პროფესიული რეჟისურა, ანუ სარეჟისორო თეატრი, ისევე როგორც ევროპული, ერთ საუკუნეზე ცოტათი მეტს ითვლის. ვგულისხმობ იმას, რომ სარეჟისორო თეატრს (ზოგადად) საფუძველი ჩაეყარა მე-19-ე საუკუნის 80-იანი წლებში – ჩ. კინი, ან. ანტუანი, ო. ბრამი, მ. რეინჰარდტი, კ. სტანისლავსკი, ვს. მერიეჰოლდი, ბ. ბრეხტი (მოგვიანებით)... და ა.შ.. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს. საქართველომ კი, ტერიტორიულად პატარა (მცირე), მაგრამ უზარმაზარი კულტურის ქვეყანამ, მხოლოდ XX საუკუნის განმავლობაში შვა მსოფლიო მასშტაბის (მნიშვნელობის) სამი რეჟისორი – კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი და რობერტ სტურუა (რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ დაბადების თარიღებს). ვფიქრობ, ეს არც ისე ცოტაა.

ყოველ ახალ კულტურულ მოვლენას, მიმდინარეობას და ა.შ. თავისი წარმოშობის წინაპირობები გააჩნია. სამივე რეჟისორმა განსხვავებული – საკუთარი ინდივიდუალური ხელწერით – ეპოქები შექმნეს მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში, ახალი სიტყვა თქვეს სათეატრო, სარეჟისორო ენის ფორმირების საკითხებში. ეს ეხება, კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელსაც, მაგრამ ამჯერად, ჩემი კვლევის ობიექტი რობერტ სტურუაა, მისი სათეატრო ენის ფორმირების საკითხი.

სად შეიძლება ვეძიოთ მისი ხელწერის საფუძვლები, კონკრეტულად ქართულ და ზოგადად მსოფლიო თეატრის მასშტაბით? ... როგორ განვითარდა და ჩამოყალიბდა, მისი სათეატრო, სარეჟისორო ენა? ... და შეიძლება თუ არა, ვუწოდოთ მას, ერთი, რომელიმე კონკრეტული მიმდინარეობის რეჟისორი? ...

სტატიის – დიალოგისა თუ საუბრის ფორმა – რომელიც ავირჩიე, ვფიქრობ საინტერესოა.

მ. ვ. – ბატონო ლევან, როგორც ადრე ვიყავით შეთანხმებული, საუბარი დავიწყოთ რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ შესახებ. კვლევის საგანია რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხი და დიალოგის ფორმა, რომელიც შემომთავაზეთ, ვფიქრობ საინტერესო და მრავლის მომცემი იქნება ჩემთვის. ვინაიდან ნათქვამია, საუბარისას, კამათის დროს იბადება ჭეშმარიტება...

მსურს გამოვიკვლიო, თუ როგორ ჩამოყალიბდა ისეთი ფენომენი, როგორცაა – რობერტ სტურუას თეატრი და მისი გამომსახველობითი საშუალებანი. ზოგადიდან გამომდინარე კონკრეტულსკენ წავიდე. შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, შევისწავლო მისი სარეჟისორო ენა, რომელიც – ტექნიკური საშუალებაა – კონცეფციის, გამოსახატავად. ეს ორი კომპონენტი ერთიმეორედან გამომდინარეობს. ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა გამოხატო შენი კონცეფცია, მსოფლმხედველობა... რა ხერხებს იყენებს ბატონი რობერტ სტურუა ამისთვის?...

ერთი პერიოდი იმასაც კი ვფიქრობდი – რობერტ სტურუამ შექმნა თავისი მოდელი თეატრისა და მას ვუწოდებ „ეკლექტური თეატრის მოდელი“, მაგრამ ტერმინ ეკლექტურობას ადრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი“ იყო. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო ნაწყვეტი სტატიიდან „თეატრი აბსურდი“ (ჟურ. „H2SO4“ 19 24 წ. №1, გვ 46)¹:

[...] „ეპიკონობა. დილეტანტობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის

ეკლექტიური ნახერხი

აქედან:

თეატრალური შანტაჟი“

(სტილი დაცულია)

ამას წერდნენ კოტე მარჯანიშვილზე 19 24 წელს – ქართული და არა მარტო ქართული – თეატრის რეფორმატორზე (გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსეთში, კერძოდ მისი როლი „თავისუფალი თეატრის“ შექმნაში ა. თაიროვთან ერთად). აღვნიშნავ იმასაც, რომ ამ ჟურნალის შემქმნელები და ავტორები მისი მეგობრები და ბევრ რამეში თანამოაზრეები იყვნენ. მე კი, ამ შემთხვევაში, ვგულისხმობ იმას, რომ ბატონმა რობერტმა – ხელოვნების სხვადასხვა

დარგის, სხვადასხვა მიმართულება გააერთიანა – ერთ, მწყობრ სისტემაში... ამასთანავე მოახერხა, ეს ყველაფერი, შეერწყა ქართულ ტრადიციულ ფენომენტთან, რასაც ქართული კულტურა ეწოდება...

ლ. ხ. – ვფიქრობ ეს ტერმინი არ გამოდგება რობერტ სტურუას სათეატრო ენის, გამომსახველობითი საშუალებების, კონცეფციის ძიებისათვის.

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტურუამ თავისი სამყარო შექმნა, საკუთარი თეატრალური ხელწერა შექმნა..., მაგრამ მსოფლიო სათეატრო რეჟისურის კონტექსტში მას სათეატრო მოდელი არ გამოუგონებია. ვთქვათ, რაც გააკეთეს მაგალითად: რეინჰარდტმა, ბრეხტმა, მარჯანიშვილმა, მეიერჰოლდმა და ა.შ. ვფიქრობ, ეს სრულიადაც არ აჩინებს რეჟისორს, პირიქით, მან საუკეთესოდ გამოიყენა სხვადასხვა მიგნებები, რომელიც გაართიანა და შემოგვთავაზა ისეთი გამომსახველობითი საშუალებების ნაკრები, რომელსაც დღეს ჩვენ შეიძლება სტურუას თეატრი ვუწოდოთ. ჩვენ არ გვაქვს მისი თეორიული მწყობრი, ქალაქზე გადმოტანილი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით, თეორიული კონცეპტუალური ნააზრევი, გადმოტანილი ქალაქზე...

მ. ვ. – სათეატრო მოდელის გამოგონება – ვფიქრობ ეს საკამათო საკითხია. დიახ, მას შეიძლება ახალი გამოგონება არა აქვს (ბორბლისა არ იყოს), მაგრამ, როგორც თქვენ აღნიშნეთ, მან შექმნა „თავისი თეატრალური სამყარო“. სამყაროს შექმნა კი, თავისთავად, უკვე მოდელს გულისხმობს. ხოლო „თეორიულად მწყობრი, კონცეპტუალური ნააზრევის გადმოტანა ქალაქზე“ – იქნებ არ სცალია ამისთვის?... ის ხომ სულ სადადგმო, შემოქმედებით პროცესშია?! ანუ, უფრო მეტად, პრაქტიკოსი რეჟისორია. და, იქნებ, ვინმემ ჩაიწეროს ზუსტად მისი მუშაობის პროცესი? მითუმეტეს, რომ გიორგი ტოვსტონოგოვიდან მოყოლებული ქართულ თეატრში, ამის მაგალითები გვაქვს. 50-იანი წლების დასაწყისში, ბატონი აკაკი დვალისშვილი სტუდენტობის დროს და შემდეგაც – იწერდა, აკონსპექტებდა თავისი მასწავლებლის გიორგი ტოვსტონოგოვის მუშაობის პროცესს. (აკაკი დვალისშვილი არის მიხეილ თუმანიშვილის თაობის რეჟისორი. ისინი ერთად მივიდნენ რუსთაველის თეატრში და ერთად დაიწყეს შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

მ. ვ.) ცნობილი ფაქტია, რომ XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, იწყება ე.წ. შემოტრიალება ფსიქოლოგიური თეატრისაკენ. (თუმცა, მე ვფიქრობ, ეს, ჯერ კიდევ, საკამათო საკითხია და ამის შესახებ მოგვიანებით ვისაუბრებთ). შემდეგ, ამ ჩანაწერებზე, საკუთარ

მახსოვრობასა და შემოქმედებით გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მისი მეგობარი და თანამოაზრე ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუას ე.წ. „ოსტატი“ (მასწავლებელი), ქმნის მწყობრ, თეორიულ ნაშრომს – ქალაქზე გადმოტანილ სისტემას – სათეატრო სწავლებისა. მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მეორე ნახევარში კი, სხვადასხვა თეატრის ისტორიკოსები თუ თეორეტიკოსები, აკეთებენ ჩანაწერებს მისი რეპეტიციებისა. ეს, უახლესი ისტორიული პრაქტიკა, ვთვლი, რომ დღესაც შეიძლება განმეორდეს. თუკი, პრაქტიკოს რეჟისორს – რობერტ სტურუას – არ სცალია – სათეატრო კონცეფციის, ენის, საშუალებების – ნაშრომად ჩამოყალიბებისთვის, მის მაგივრად სხვამ შეიძლება გააკეთოს. მომავალ თაობებს დაუტოვოს სტურუასეული თეატრის შეცნობის საშუალება, იმ ვიდეო-აუდიო ჩანაწერებთან ერთად, რაც არსებობს. (შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, რუსთაველის თეატრის მუზეუმთან ერთად, მუშაობს რობერტ სტურუას რეპეტიციების ჩანაწერებზე. **მ. ვ.**). შეიძლება, დადგეს დრო და თავადაც გადმოსცეს ქალაქზე „თავისი მოსაზრებები, შექმნას მწყობრი თეორიული სისტემა“...

ლ. ხ. – არსებობს სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ინტერვიუები, მოსაზრებები, წერილები. ბატონი რობერტი თავადაც წერს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, მაგრამ, მის მიერ დაწერილი, მწყობრი სისტემა – კონცეპტუალური თეატრისა – ხელთ არ გვაქვს. ამიტომ, ჩვენ, უნდა გამოვიკვლიოთ და ჩვენ, უნდა შევქმნათ, მის ნაზრევზე დაყრდნობით, სტურუასეული თეატრის ფენომენი.

მახსოვს, წლების წინ, სტურუამ გამოთქვა ასეთი მოსაზრება, რომ ქართული დრამატურგია არ არსებობს. მას თავს დაესწინ უფროსი თაობის წარმომადგენლები. საქმე იმაში გახლავთ, რომ რობერტ სტურუა ამაში მართალი გახლდათ (არცერთი ჩვენგანი კლასიკოსებს არ ვგულისხმობთ). ვინაიდან, როცა ისინი ეკამათებიან მას, იმ „ნიღბით“, რომ იცავენ ქართულ თეატრს – უფრო მეტად აზიანებენ, ვიდრე – პირიქით. ზუსტი დათარიღება, და მოვლენის ზუსტი შეფასება, არასოდეს საზიანო არ არის კულტურისთვის. ეს არის ადგილის ზუსტი განსაზღვრა. კულტურაში შეჯიბრი იმის თაობაზე – მე, ორი წლით ადრე მქონდა, თუ გვიან – ასეთი კონცეპტუალური შეჯიბრი არ არსებობს... და, ვინც ამაზე აგებს თავისი ქვეყნის კულტურის ისტორიას ყოველთვის წაგებული რჩება...

მ. ვ. – ვფიქრობ, ქართული თანამედროვე დრამატურგია მართლაც ძალიან სუსტია და ამ შეფასებაში ნამდვილად არ შემცდარა ბატონი რობერტ სტურუა. არა აქვს მნიშვნელობა – რამდენი წერს და რამდენს წერს, მთავარია ხარისხი და შედეგი.

საინტერესოა, როგორ აკეთებს პიესის არჩევანს? როდის ხვდება, რომ ეს ის პიესაა, ან იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ინსცენირებაა, რომლის განხორციელებაც სურს სცენაზე. შეიძლება ითქვას, რომ უპირატესობას მაინც ე.წ. „კლასიკურ პიესებს ანიჭებს“. ამავე დროს დადგმული აქვს თანამედროვე პიესებიც, მათ შორის ქართული. რადგან ქართულ დრამატურგიაზე ჩამოვარდა საუბარი, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, რომ მას ქართველი კლასიკოსებიც – ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი და პოლიკარპე კაკაბაძე საინტერესოდ, ახლებურად, თავისებურად (სტურუასეულად) აქვს დანახული, მოაზრებული და დადგმული. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად), „ყვარყვარე“, „კაცია-ადამიანი?!“, „დარისპანის გასაჭირი“... ამ ჩამონათვალთან ილია, რა თქმა უნდა არ იყო დრამატურგი, მაგრამ საოცრად აზროვნებდა და წერდა ე. წ. „სახეებით“ (გავიხსენოთ „კაცია ადამიანი“, „გლახის ნაამბობი“... ეს ნაწარმოებები არაერთხელ დაუდგამთ ქართულ სცენაზე და გადაულიათ ფილმები).

აქვე მინდა მოვიყვანო ნაწყვეტი რობერტ სტურუას და ჩემი საუბრიდან, რომელიც 2006 წლის ნოემბერში შედგა (გთავაზობთ ნაწყვეტებს **მ.ვ.**). კითხვაზე, თუ რა პრინციპით ხელმძღვანელობს, სცენაზე განსახორციელებელი პიესის არჩევისას – მიპასუხა:

რ. ს – შემოქმედებითი, რეჟისორული გზის დასაწყისში, ვცდილობდი დამეღვა მხოლოდ ისეთი პიესები, რომლებიც ჩემს ცნობრებისეულ „კრელოს“, ჩემს მსოფლმხედველობას ესადაგებოდა, მაგრამ არის მომენტები, როდესაც შენ ასრულებ შეკვეთას. ახალგაზრდობაში ხშირად მიწევდა განაწილებით შეხვედრილი პიესების დადგმა. დროთა განმავლობაში მივხვდი, რომ ამგვარად დადგმული სპექტაკლები არც ისე ცუდი გამოდიოდა, პირიქითაც კი ხდებოდა ხოლმე. ანუ არ არის აუცილებელი პიესა ზუსტად ემთხვეოდეს შენს მსოფლმხედველობას. ნებისმიერი ნაწარმოებიდან შეგიძლია გააკეთო ის, რაც შენ გსურს. მოკლედ ვიტყვი, ნებისმიერ ნაწარმოებში (თუ ის სრული „კატასტროფა“ არ არის) შეგიძლია იპოვო რაღაც მარცვალი და შემდეგ მასზე ააგო მთელი შენი კონცეფცია, სტრუქტურა და ა.შ. თუ კარგია დრამატურგიული

ნაწარმოები, მაშინ ის, სხვადასხვა ეპოქაში, ზუსტად მოერგება თანამედროვეობას. შევიძლია იპოვო იქ სათქმელი, რომელიც გაინტერესებს შენ და შენს ხალხს ამ კონკრეტულ დროში, ამ კონკრეტულ მომენტში. თეატრი კი, ყოველთვის იყო, არის და იქნება კონკრეტული დროის, თანამედროვეობის ამსახველი და გამომხატველი ტრიბუნა, ამიტომაც ვერ მოიკიდა თეატრში ფეხი ე.წ. სოცრეალიზმმა, თუმცა მხატვრობაში, მწერლობაში მშვენივრად დამკვიდრდა და მთელი მიმდინარეობაც კი შეიქმნა სოცრეალიზმისა.

დღეს, როდესაც ვირჩევ პიესას (ან ნებისმიერ ნაწარმოებს) დასადგმელად, ინტუიციასაც ვეყრდნობი. მაგალითად, მომეწონა ხუთი პიესა და მიჭირს არჩევანის გაკეთება, იმიტომ რომ ხუთივე ძალიან საინტერესოა. მხატვრული დონე მაღალია, თანაბარი, შეესაბამება ჩემი და ჩემი ხალხის ტკივილს, პრობლემებს. ვიღებ რაიმე ყუთს ან ჯამს, სხვადასხვა ქაღალდის ნაგლეჯზე ვწერ სათაურებს, ვყრი ამ ყუთსა, თუ ჯამში, კარგად ამოვურევ და ამოვიღებ ერთ-ერთს. მოკლედ, „ლატარეას“ ვთამაშობ. თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, ყველაზე უფრო ცოცხალი ხელობაა, ხელოვნებაა. თუ ის არ ასახავს თანამედროვეობას, მაშინ იგი მკვდარია. რაც არ უნდა კარგი პიესა აირჩიო დასადგმელად და ჩათვალო, როგორც რეჟისორმა, რომ დადგმა წარმატებულია, თუ ის, მაყურებელმა არ მოიწონა, სპექტაკლმა მაყურებელი ვერ მიიზიდა, მაშინ ე. ი. რაღაც აკლია. ეს შენი (რეჟისორის) ბრალია. ყოველთვის უნდა გაითვალისწინო მაყურებლის მოთხოვნა. ვინაიდან თეატრი და მაყურებელი ცალ-ცალკე არ არსებობს, ერთიანია, ერთიანად ცოცხლობს, ერთნაირად სუნთქავს. მათ, ერთ რიტმში უნდა უცემდეთ პულსი, მათი მაჯისცემა, უნდა ემთხვეოდეს. სპექტაკლი იმ კონკრეტულ მომენტში ცოცხლობს, როდესაც სცენაზე თამაშდება და მას, მაყურებელი აღევნებს თვალს.

რეჟისორისთვის საინტერესოა მაგიდასთან პიესაზე მუშაობის პროცესი, სცენაზე გადატანის პროცესი, მსახიობებთან მუშაობის პროცესი, მხატვართან, კომპოზიტორთან, გამნათებელთან და ა.შ. შემდეგ. **სპექტაკლი, როცა შედგება და მაყურებელი მას ნახავს, მე ის უკვე იმდენად აღარ მაინტერესებს... ის იცოცხლებს, თუ სწორად დაედგი, ანუ მაყურებლისათვის გასაგებად. პარტერში სხვადასხვა ინტელექტის, ფენის წარმომადგენლები სხედან, შენ, როგორც რეჟისორმა მუშაობის დროს უნდა იფიქრო ყველაზე, რათა ყველასთვის მისაღები**

და გასაგები გახდეს შენი ჩანაფიქრი. ყველამ უნდა გაიგოს, რისი თქმა გსურდა. ზოგს, უბრალოდ, ნანახით სიამოვნების განცდა მიანიჭო, ზოგიც უფრო ღრმად ჩასწვდება შენს ნამუშევარს და დეტალებით დაიწყებს ტკბობას და ა.შ.

არის პიესები, რომლებიც უშუალოდ არ ეხება თანამედროვეობას, საკმაოდ რთული, ფილოსოფიური სიღრმეებით, მაყურებლისთვის აღსაქმელად მძიმე, სამაგიეროდ, ასეთ პიესებში, არის დეტექტიური მომენტები. თითქმის ყველა პიესაში არის დეტექტივის მარცვალი. მაგალითად, ავიღოთ საბერძნეთი. ეპიდავროსში დავდგი „ოიდიპოს მეფე“, თითქოს არაფერი აქვს საერთო თანამედროვეობასთან. სამაგიეროდ, მასში დევს დეტექტივის მარცვლები. ანუ, მკვლელი, ბოროტმოქმედი, ისე, რომ თავად არ იცის. ეძებს მამის მკვლელს (თავად მოკლა მამა) და ცხოვრობს დედასთან (ოიდიპოსმა, რა თქმა უნდა, არ იცის, რომ იოკასტა მისი დედაა). მე იმ დადგმაში წინა პლანზე, სწორედ ეს დეტექტიურობის მომენტი გამოვიტანე და არა ის, რომ ადამიანი ვერ გაექცევა თავის ბედისწერას (მოგეხსენებათ ბერძნულ დრამატურგიაში, ე. წ. ტრაგედიებში ბედისწერის თემა უმთავრესია, ეს ეხება ევრიპიდეასაც, სოფოკლესაც და ესქილესაც. მ. ვ.). უფრო მეტსაც გეტყვით, „ჰამლეტიც“ დეტექტივია, ვინაიდან ჩვენ, დანამდვილებით არ ვიცით, მართლა მოკლა კლავდიუსმა თავისი ძმა თუ არა. „ელექტრაც“ დეტექტივია, შურისძიების დეტექტივი. ანუ, რეჟისორმა ნებისმიერი პიესის დადგმის დროს უნდა მოძებნოს რაიმე, რითაც მიიზიდავს მაყურებელს. ვიმეორებ, პარტერში, სხვადასხვა ფენის, სხვადასხვა ინტელექტის მაყურებელი ზის და შენ, რეჟისორმა უნდა შეძლო ყველასთან მიიტანო შენი სათქმელი. თეატრი ყველაზე დემოკრატიული ჟანრია და უნდა ჰყავდეს მაყურებელი.

ბევრს ჰკონია, რომ მე დრამატურგიას, დრამატურგს უდიერად ვეპყრობი. ეს არ არის მართალი. მე ყოველთვის ვცდილობ დრამატურგის სტილი გამოვავლინო. ყოველთვის, ნაწარმოებს ვეყრდნობი, თუმცა, დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორები, ძალიან „თავისუფლად“ უდგებიან კლასიკოსი, თუ არაკლასიკოსი დრამატურგების პიესებს. (აღსანიშნავია, რომ რეჟისორები, ასევე „თავისუფლად“ ეპყრობოდნენ პიესებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოდან, ვგულისხმობ, ზემოთ ჩამოთვლილ, „სარეჟისორო თეატრის“ მამამთავრებს, მათ შორის კ. მარჯანიშვილს. მაგ. გრ. რობაქიძე, მართალია აღრფთოვანებული იყო კ. მარჯანიშვილის და ა. ახმეტელის „ლამარას“ დადგმით, მაგრამ ამავე დროს, უკმაყოფილო

– მარჯანიშვილისეული „მონატაჟით“ პიესისა, რომლის მიხედვითაც ა. ახმეტელმა განახორციელა სცენაზე ეს პიესა. **მ. ვ.**) *მაგალითად, ლიტველმა რეჟისორმა – ო. კორშუნოვასმა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა, სადაც მოქმედება ვითარდება სამზარეულოში – საცხობში (ქართველმა მაყურებელმა ეს სპექტაკლი იხილა 2009 წელს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე – „Tbilisi Internationale“ – მარჯანიშვილის თეატრში. **მ. ვ.**) ანუ, ისინი წერენ ძველი პიესის, ახალ ვარიანტს. მე ამგვარად არ ვიქცევი. თუ ვდგამ კლასიკოსის ნაწარმოებს, ვაკეთებთ ახალ თარგმანს და ერთი სიტყვის მეორეთი შენაცვლების დროს მიმყავს ხოლმე ტექსტუალური მხარე ჩემი ჩანაფიქრისაკენ. როცა, თანამედროვე დრამატურგის პიესაზე ვმუშაობ (მაგალითად ლაშა ბუღაძე, ირაკლი სამსონაძე), მაშინ მათ ვუთანხმდები, ან საერთოდ, მათ ვთხოვ, გადამიკეთონ, ესა თუ ის, ებიზოდი, სცენა თუ ტექსტუალური მასალა... (ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“, მაქს ფრიშის 2009–2010 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონის პრემიერა „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელი“. ეს „ხერხიც“, როგორც ზევით აღვნიშნე „არ ახალია, ძველია“ **მ. ვ.**)*

ლ. ხ – დავუბრუნდეთ ჩვენი საუბრის დასაწყისს, როგორც უკვე ვთქვი – ზუსტი დათარიღება, და მოვლენის ზუსტი შეფასება, არასოდეს საზიანო არ არის კულტურისთვის, ეს არის მისი ადგილის ზუსტი განსაზღვრა. მაგალითად მოვიყვანოთ პოლონეთი. პოლონური თეატრი ცენტრალურ ევროპაში ყველაზე გვიან შეიქმნა. ნაციონალური თეატრი XVII საუკუნის მეორე ნახევარის მიწურულს, მაგრამ მან მოიცვა XX საუკუნის თეატრალური ძიებები, მთლიანად და აგერ უკვე XXI საუკუნეშიც გადმოვიდა; განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც საბჭოთა რეჟიმის ფარდით რუსული თეატრალური ძიებები, აბსოლუტურად მიუწვდომელი გახდა მსოფლიოსათვის. დღეს მსოფლიო თეატრზე საუბრისას – კანტორის, გროტოვსკის, სვინარსკის და სხვ., ამ სახელების გარეშე ვერ ვიმსჯელებთ. ესენი ფაქტიურად კონკრეტულად ცვლიან XX საუკუნის თეატრს. გროტოვსკი მაგალითად დღეს ერთ-ერთია, იმ რამდენიმესთან ერთად ვინც მთლიანად ახალი სათეატრო მოდელი შექმნა.

მეორე მაგალითს გეტყვი ძალიან მნიშვნელოვანს: ეს არის ლიტვა. ლიტვაში პროფესიული თეატრი XIX საუკუნის ბოლოს, XX საუკუნის დასაწყისში იქმნება, უფრო გვიან ვიდრე საქართველოში. დღეს

ლიტვის სარეჟისორო და სამსახიობო სკოლა ატრიალებს და ქმნის ამინდს ევროპულ სივრცეში. ესენი არიან დღემდე მოღვაწე: ნეკროშუსი, ვაიტკუსი, ბოლო პერიოდში ტუმინასი და სხვა. დღეს ევროპაში ყველაზე მეტი მოთხოვნა მათზეა.

მ. ვ. – გეთანხმებით, რომ XX და XXI საუკუნის თეატრალური ძიებები, პოლონეთისა და ლიტვაში განსაკუთრებით საინტერესოა. XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნე, ვთვლი (და არა მარტო მე ვთვლი ასე), არის ახალი თეატრალური ძიებების, აღმოჩენების საუკუნე არა მარტო პოლონეთისა და ლიტვაში, არამედ ზოგადად ევროპაში, ამერიკასა და აზიაშიც (იტალია, ბრიტანეთი, საფრანგეთი, გერმანია, იაპონია, აშშ და ა.შ.). ეს ეხება, როგორც დრამატურგის, ასევე რეჟისურას, თეატრალურ მხატვრობას, მუსიკას, საშემსრულებლო ტექნიკას (მსახიობს ვგულისხმობ) და ა.შ. ამ ძიებებში და აღმოჩენებში, ახალი თეატრალური სტილისტიკის შექმნაში, საბჭოეთის რეჟიმის ფარდის მიუხედავად (რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს) ქართული თეატრიც ჩართულია...

(გაგრძელება იხ. შემდეგ ნომერში, №3 (44))

1 „თეატრი აბსურდი“ ჟურ. „H2SO4“ 1924 წ. №1, გვ 46

- ა. ვასაძე „მოვლენები, ფიქრები“, წიგნი პირველი, შ რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“, 2010;
- Э. Гутушвили, Котэ Марджанишвили; [Ред. Н. Т. Финогорова]. -М. : 1979;
- ვ. კიკნაძე, „საუბრები ქართულ თეატრზე“, 1979;
- ვ. კიკნაძე „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1982;
- ნ. გურაბანიძე, რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ.: 1997;
- „დილოგი „ფარფარეზე“, ჟურ. „თეატრალური მოამბე“, 1974, №4;
- ნ. გურაბანიძე, „ფარფარე“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, №7;
- დ. მუმლაძე, „რეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №12;
- გაზ. „კავკასიონი“, პარიზი, 1964, №9
- გაზ. „კულტურა“ 2006, №12 (29);
- გაზ. „კულტურა“ 2008, №2 (40);
- „თეატრი აბსურდი“ ჟურ. „H2SO4“ 1924 წ. №1, გვ 46.
- http://dic.academic.ru