



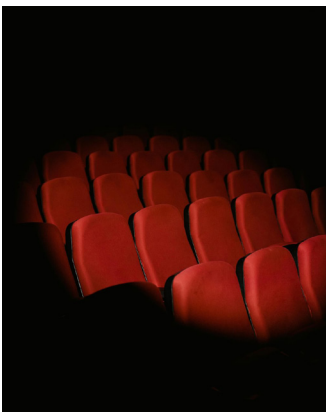
დუქუჭი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი №8 (186) ოქტომბერი 2025

მარიამ კობიაშვილი

სალომე ნოზაძე

თეატრი

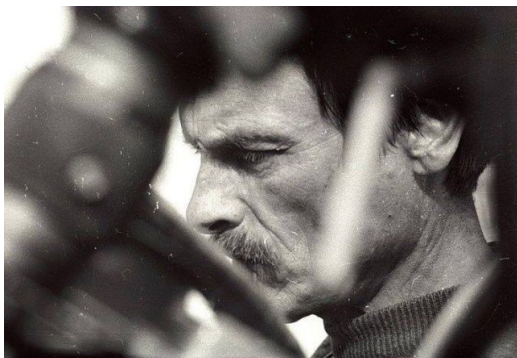


ვის თეატრი ერთი დიდი სიმბოლია. სიმბოლი, რომელშიც უკლებლივ ყველა, დიდი თუ პატარა, ოცნება ხდება და მიუღწეველი არც ერთი მიზანი რჩება.

გვ. 2

ნიცა ლეფსაია

სარკის 12 ეპიზოდი ანუ მკვდართა წიგნის 12 ლამე



ფილმი, რომელიც სიმბოლი ჰგავს სიმბოლივით მოსაყოლია და, იქნებ, კომბოლივით წყალს გასაყოლებელი.

გვ. 3-5

ანა ბაქრაძე

დუმილის მემკვიდრეები

მათ არ ესმით, შენს დუმილი რა იმალება. შენ ვერ იტან, მათ ხმაურში რაც დუმს.

გვ. 11-14

ერთი კომპოზიციის სამსახეობა - ვაცლავ ნიჟინსკის, მორის ბეჟარისა და პინა ბაუშის „კურთხეული გაზაფხული“

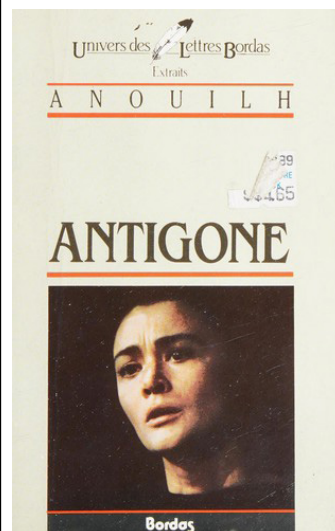


„კურთხეული გაზაფხული“ ანუ „გაზაფხულის მსხვერპლი“ (Le Sacre du printemps, The Rite of Spring) მოდერნისტული ბალეტი, რომელმაც მრავალი წლის განმავლობაში უამრავი საბალეტო ქორეოგრაფის გული დაიპყრო და მათი შემოქმედება შეავსო.

გვ. 6-8

ანა ბაქრაძე

მისტვის მთავარი იყო ეთქვა „არა“ და მომკვდარიყო



როცა უმრავლესობა დუმს და სიმართლეს არავინ ხედავს ან არავინ უსმენს, თითოეული „ანტიგონე“ მარტო რჩება.

გვ. 9-11

თეატრი



თეატრი - ასო-ასო აკინძული მოკლე სიტყვა, რომელიც, თითქოს, ყველასთვის გასაგები მნიშვნელობის მატარებელია. რა იქნება მაშინ, თუ ამ სიტყვას ისე ავამოძრავებთ, როგორც ოსტატი თავის მარიონეტებს, ის ხომ თითოეული თოჯინის მეშვეობით ჯადოსნურ სამყაროს ქმნის, როგორც ბავშვი, რომელიც სათამაშოებით თამაშობს. ოსტატი კარგად იცნობს მეგობრებს. რა იქნება, თუ გეტყვით, რომ ამ სიტყვის თითოეული ასო კონკრეტული სიტყვის აღმნიშვნელი სიმბოლოა. ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ასეა... მათ ერთობლიობას კი წარმოთქმისას ისეთი მაგიური „შლეიფი“ დაჰყვება, რომ ადამიანები უნებლიედ იხიბლებიან.

თ ასო - ჩემთვის თამაშია. ხშირად წარმოვიდგენ ხოლმე, როგორ დავცურავ ყელზე ხავს-შემოხვეული, წყალმცენარეებით დამშვენებულ მდინარეში თეთრი კაბით. ხან ვკოჭლობ და ბედს დაყრდნობილი მეფობაზე ვოცნებობ. ხანაც ფიქრი გამიტაცებს და ნათლად ვხედავ - უშველებელ სასახლეში როგორ დავრბივარ სასაცილო ტანსაცმლით და ჩემი ენაწყლიანობით სულელ მეფეს როგორ ვართობ.

მ - ემოციას ნიშნავს. გული გამალე-ბით მიცემს, კანკალატანილი ხელ-ფეხით ვბორძიკობ, მაგრამ წონასწორობას ვინარჩუნებ იმაზე კონცენტრირებით, რომ ამ წამს რაღაც გარდამტეხი ხდება. ლოდინი... ფარდა, მუსიკა, მტვრის კრისტალური შუქი და აი... ხალხის თვალები. ათასი სარკე, ათასი ფანჯარა... სარკმელები, რომელთა გაღებაც სრულყოფილების საწინდარია. ემოცია, რომელსაც დაუვიწყარს ხდის სცენიდან მაყურებლის ცრემლიან თვალებში საკუთარი ანარეკლის დანახვის მომენტი.

ბ - ჩემთვის ატმოსფეროა. გარემო, რომელშიც ყველა ღვთაებრივი მოვლენა ვითარდება. სივრცე, რომელშიც მუდამ ძალისხმევის, შრომის, ბავშვური სილაღისა და ფორიაქის სურნელი დგას. ადგილი, სადაც არავინ ყველაა, ყველა კი - არავინ. ეს ატმოსფერო იმ ფუნდამენტზე დგას, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე ხელოვანი სულები სიყვარულით გაერთიანებული საქმით ასულდგმულებდნენ.

ტანჯვაა ასო **თ** - ამაზე დიდად საუბრის სურვილი არ მაქვს... ცრემლნარევი ცვარი ღაწვებზე, ტკივილი, იმედგაცრუება, მაგრამ მუდამ ბედნიერი ილუზორული ღიმილი. ყველა ადამიანის ცხოვრებაში დგება ჟამი, როცა სულში დიდი ნაპრაღი ჩნდება, მის ამოვსებას კი მხოლოდ უშველებელი გრძნობათა გორგალი შეძლებს.

რ - რიტუალი. ყველასთვის ნაცნობი და გასაგები ცნება.

დაბოლოს, ასო **ი** - იმედი, რომლისთვისაც ყველა ცოცხლობს. არათუ არსებობს, არამედ ცოცხლობს იმ იმედით, რომ საკუთარი არსებობით სამყაროში კვალს დატოვებს. იმედი ყველაფრის გარდაქმნისა, სიახლისა, ინოვაციისა. სიმწრით განვლილი წლების, ნაშრომის დაფასების, რისი ნახვის, მოსმენისა და გაგების შედეგადაც ახალი თაობა იმ გრძნობას გაიღვივებს, რომლისთვისაც მსოფლიოში გაერთიანებული ხელოვანი სულები ქვეყანას იმედის ნაპერწკლით ტოვებენ.

საბოლოოდ, ჩემთვის თეატრი ერთი დიდი სიმარია. სიმარია, რომელშიც უკლებლივ ყველა, დიდი თუ პატარა, ოცნება ხდება და მიუღწეველი არც ერთი მიზანი რჩება.

მარიამ კობიაშვილი

სარკის 12 ეპიზოდი ანუ მკვდართა წიგნის 12 ლამე



(12 ლამე - სულის, როგორც მოგზაურის, სრული ოდისეა)

პროლოგი: მანტრა - „მონდომე მხოლოდ, ინატრე! თუ შეგიძლია, ილოცე, ან იმღერე, ან იყვირე, აი, ისე, ლაიზა მინელი რომ ყვირის „კაბარეში“... რაღაც გააკეთე, ოღონდ ტარკოვსკით ნუ დაიტანჯები!“ (გოგი გვახარია - „ცრემლიანი სათვალე“).

ფილმი, რომელიც სიზმარს ჰგავს სიზმარივით მოსაყოლია და, იქნებ, კომშარივით წყალს გასაყოლებელი.

პირველი ლამე - პირველი სიზმარი (ქვესათაური: მე შემიძლია ლაპარაკი)

ენის ბორძიკი, დაძაბულობა, რომელიც სიტყვის ამოთქმის საშუალებას არ აძლევს ბიჭს, იქნებ „ენა გადმოყოს და ჩვენ წავიკითხოთ?!“, ცეცხლის ენა გადმოყოს და ტარკოვსკის „ნათელიც“ ჩვენზე გადმოვა.

ენის ბორძიკი, დაძაბულობა. ბიჭს, პირველი სიზმრიდან, რაღაც აქვს სათქმელი.

ბიჭი, პირველი სიზმრიდან, ექიმს (ან ექიმბაშს) თვალეებში ჩახედავს და ფიქრის ჟრუანტელი ხელის მტევნებში გადმოეღვრება.

ექიმი (ან ექიმბაში) იტყვის: „მე შემიძლია ლაპარაკი“. ბიჭიც ხმამაღლა და გამოთქმით გაიმეორებს ნათქვამს და იმ წამიდან ყველა სიზმარში ასე ილაპარაკებს.

ბიჭი სულის სარკეში ჩაიხედავს და საკუთარ თავს დაინახავს. იმ წამიდან ბიჭს თავისი ხმა ექნე-

ბა. სიზმრის ხმა, რომელიც იქნებ წყალს უნდა გაატანო.

(ბიჭი თავად ტარკოვსკია, მის ხელებში გადმოღვრილი ფიქრი კი - შემოქმედება.)

მეორე ლამე - მეორე სიზმარი

(ქვესათაური: სიტყვა „შენ“ სხვა გახდა და ღმერთად იქცა)

ქალს თმა საგულდაგულოდ ჩაეწნა და „კოსაც“ ამშვენებდა. ეს იმიტომ, რომ ქალს დრო ჰქონდა ფიქრის. ქალს დრო ჰქონდა მოგონებების სახლის ზღურბლზე, ხის ტიშკარზე ჩამომჯდარიყო და ხელში „პაპიროსით“ დალოდებოდა მის, მაგრამ ვის და იქნებ არც არავის დაბრუნებას.

ქალს თმა საგულდაგულოდ ჩაეწნა, რადგან დრო ჰქონდა ეფიქრა ქმარზე, ხელში „პაპიროსით“, გულის მხარეს ქორწინების ბეჭდის გარეშე.

ჰორიზონტზე უცხო ჩნდება. უცხო ქალს „პაპიროსს“ სთხოვს, რადგან უცხოვსაც აქვს დრო, მხოლოდ ცოტაოდენი. უცხო აბსოლუტურ მწვანეში ჩაძირული სახლის წინ დგას. „აბსოლუტური მწვანე - ყველაზე მშვიდი ფერია არსებულთაგან. ის არსად არ ისწრაფვის და არ ახლავს სიხარულის, დარდის, ვნების ელფერი. ის არაფერს ითხოვს და არსაით გიხმობს“. ამიტომაცაა, უცხოს და ქალს არ სჯერათ ბუნების.

უნდობლობა სულს ცეცხლს უკიდებს და მოგონებების სახლის ზღურბლზე ხის ტიშკარს ანგრევს. მართლაც, რა საჭიროა იმის შემოღობვა, რისიც აღარ გწამს, რასაც აღარ ეკუთვნი. სახლი, რომლის კარსაც ვერ აღებ, რაღატომ უნდა დაიცვა.

კერა მოშლას ტიშკრიდან იწყებს. შემდეგ ჯერი საკუჭნაოსი დგება. საკუჭნაოს ცეცხლი ეკიდება და... „ფიქრს რამოდენა ფერფლი ჰქონია“.

უცხო წასვლას აპირებს, ქარი კი ქრის. ქარი ამოვარდება ანუ „რუხა“ (რუხა - ებრაულად (רוח) ერთდროულად ნიშნავს ქარს, სულსა და სუნთქვას) გამოიღვიძებს. ქარი არც მიწას შეეხება, არც ღრუბელს დაუკაწრავს ბეწვს. ქარი აბსოლუტურ სიმწვანეს შეარხევს. ქარი თავისუფლად განაგრძობს ქროლვას და მარადიულად იქროლებს.

უცხოს ყურიდან სისხლი წასკდება, რადგან ცნობიერი ვეღარ აიტანს ქარის სიმღერას, კივილის ბგერას. სისხლი წვეთებად გადმოიღვრება ყურთასმენის დასახშობად.

◀ 3 გვ.

მესამე ღამე – მესამე სიზმარი

(ქვესათაური: დაბურულ სარკეში ბავშვები ირეკლებიან)

რუმი ამბობდა: სარკე გულია, რომელსაც ლაქა არ უნდა აჩნდეს, რათა ღვთაებრივი ნათება სრულად აირეკლოს.

მესამე სიზმრის შვილები დალაქავებულ სარკეში ირეკლებიან, ზურგშექცეულნი. სარკის პირისპირ, პირით სარკისკენ რომ მდგარიყვნენ, უეჭველად დავარქმევდი სიზიფეს შვილებს, რამეთუ ბრმა იყო უსინათლო და უსხივო მინა.

მეოთხე ღამე – მეოთხე სიზმარი

(ქვესათაური: ბავშვი მამას უხმობს)

ღამე სიზმარია.

სიზმარში მამა ბრუნდება. მამის წითლად შეფაკლულ ლოყებს, სიცოცხლით დაფერილ კანს ვერ ხედავს ბიჭი, რადგან სიზმარი ნაცრისფერია, ფერისგან გაძარცვული, როგორც ნოსტალგია.

მამა დედას თმას ბანს. არც ეროტიკა და არც ინტიმი, მხოლოდ წრფელი შეხება. ბიჭი უყურებს კადრს, რომელშიც ყველაფერი სრულყოფილია. წყალი, სინათლე და სიჩუმე.

მამა დედას თმას ბანს და ეს არის უკანასკნელი მომენტი, როცა ჯერ კიდევ ყველაფერი სარწმუნოა. არსაიდან მოსული მამა არსაითკენ მიდის. დედა წინ ჩამოშლილ თმას იწევს თვალების გამოსაჩინად, მის, მაგრამ ვის და, იქნებ, არც არავის დასახნადად.

დედა სარკის წინ დგას, თუმცა საკუთარ თავს არ უყურებს. იმალება. ეშინია. იმალება. რცხვენია. იმალება. მარტო რჩება.

სახლი წყლით ივსება. სარკე წყლით ირეცხება. სტრუქტურა ირღვევა – სიზმარი სიკვდილ-სიცოცხლის გზაგასაყარია. ის არც ცხადია და არც მეხსიერების ანარეკლი.

მეხუთე ღამე – მეხუთე სიზმარი

(ქვესათაური: ყველა კარი ღიაა, ოთახები ცარიელი)

ანდრეი რუბლიოვი – By ტარკოვსკი. ფილმის აფიშა გაკრულია უღიმღამო ყავისფერ კედლებზე. ეს არის მწირი ბინა, „თიხნარი ნიადაგი“, უსიცოცხლო და პირქუში ღვთიურ ფერადოვნებას მოკლებული ბუნაგი, სორო.

ბინაში სიჩუმე ხმაურობს. სიჩუმე როდია მშვიდობის ფოსტალიონი, დარაბებზე ჩამომსხდარი მტრედების მსგავსად. ბინას ტელეფონის ბარის წკრიალი, შეყვარებულთა ვნების სიმღერა და შემოქმედის ხმა ენატრება.



ტელეფონი დაიწკრიალებს. ტარკოვსკის დედა ურეკავს. ტარკოვსკი დედას მეოთხე ღამის სიზმარს უყვება. ისინი კამათობენ, რადგან სიზმარში დედამ სარკეს არ შეხედა, მარგალიტები არ მოიხვია ყელზე სამ წყებად.

(დედა კაცისთვის პირველი ანარეკლია, რომლითაც სწავლობს საკუთარ თავს. და როცა დედა სარკის წინ დგას და შიგ არ იხედება, კაციც იკარგება არასრულფასოვნების უმოწყალოდ ბნელ მორევში).

ბარი წყდება. ბინის ყველა კარი ღიაა. ბავშვობის მოგონებები და სიზმრები გახელებით იჭრებიან კერაში. გამდნარი ღამის ზვირთებით დამხრჩვალ ბინაში კარები ღიაა და მაინც კი არავინ მოჩანს ზღურბლზე სულიერი.

მეექვსე ღამე – მეექვსე სიზმარი

(ქვესათაური: შემდეგი გაჩერება – სტამბა)

ქალი წვიმაში მირბის სტამბისკენ. ნაწერებს ეძებს. წყალი იღვრება იატაკზე. ყველა გამოძვებლობა უშეცდომო უნდა იყოს. ყველა ჩქარობს, არავის სცალია. ვიღაც იმუშავებს, ვიღაცას შეეშინდება. სტალინის პორტრეტი. მეოთხე კედელი ინგრევა. ქალი მაყურებელს უყურებს და შეწყალებას ითხოვს. არ შრება ცრემლი, არ შველის სიტყვა. დამოუკიდებლობის ნატამალიც კი არ არის. თითის განძრევაც კი არ შეგიძლია. თუ რამე არ მოგწონს, თავს იკატუნებ, რომ ის არ არსებობს. ქალს გამხმარი ბალახი უჭირავს ხელში და ტელეფონი რეკავს.

ამ ცხოვრების ნახევარ გზაზე ანაბდეულად გამოვფხიზლდი გზადაკარგული.

◀ 4 გვ.

მეშვიდე ღამე - მეშვიდე სიზმარი
(ქვესათაური: ყოფილი ცოლი)

ტარკოვსკის ყოფილი ცოლი - პირველი პერ-სონაჟი, რომელიც სარკეში უშიშრად ჩაიხედავს. ის საკუთარი ნაოჭების ანარეკლში ეძიებს პასუხს კითხვაზე - „სადა ხარ, როცა ასე მჭირდები, როცა უძილო ღამის კოცონზე ვიწვი?“ (თამაზ ჭილაძე).

პასუხს თავად ტარკოვსკი გაცემს: შენ ძალიან გავხარ დედაჩემს.

მერვე ღამე - მერვე სიზმარი
(ქვესათაური: ომი)

ჟღერს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმ-ფონია. ბავშვს სახეზე დათრთის მკრთალი ნათე-ლი. უსუსური, უმწეო ჩიტი - უსუსური, უმწეო თა-ვისუფლება - ბავშვის მუზარადზე ფრთხილთ ჩამოსკუპდება. იქნებ წამით მაინც მოითქვას სული. ბავშვი უნუგეშო ჩიტს ხელის გულში მოიქცევს. და... „კმარა მუსიკა! ეხლა ის გულსა მწვდება, ვით შხამი, ვითა ნაღველი, იზრდება ჰანგი, იზრდება სევდაც, სულის მწამლველი, გულის მდაგველი“ (გ. ტაბიძე).

მეცხრე ღამე - მეცხრე სიზმარი

(ქვესათაური: პოეტმა სულიერად უნდა შეძრას ადამიანი და არა ფანატიკოსები აღზარდოს)

ტარკოვსკი სევდის ფანატიკოსია და ფანატიზმს ებრძვის.

მეათე ღამე - მეათე სიზმარი

(ქვესათაური: ყველაფერი წინაა, ყველაფერი შესაძლებელია)

„გამოეცხადა უფლის ანგელოზი ცეცხ-ლის ალად შუაგულ მაყვლოვანში. ხედავს, ცეცხლი უკიდია მაყვლოვანს, მაგრამ არ იწვის მაყვლის ბუჩქი. თქვა მოსემ: მივალ და ვნახავ ამ დიდებულ სანახავს, რატომ არ იწვის მაყვლოვანი. დაინახა უფალმა, რომ მოდის მოსე სანახავად და დაუძახა ღმერთმა შუაგულ მაყვლოვანიდან: მოსე! მოსე! მიუგო: აქა ვარ“.

ტარკოვსკის სული ღვთაებრივით იუ-ლინთება. ის გამოეყოფა პირუტყვზე უპი-რუტყვეს მავანთ, რამეთუ მოელანდება ან გამოიგონებს ცეცხლოვან ბუჩქს, რომელსაც ყოველ ღამე იხილავს ხილვად. მას შემდგომ, რაც გადალახავს შიშს, პირ-ველყოფილ შიშზე უმძაფრესს, ის სიწმინ-დეს მიახლოებული განეშორება მდაბალ, მიწიერ გრძნობებს და იქცევა შუამავლად

ღმერთსა და კაცს შორის. გაივლის რა ზღვას - იტყ-ვის: „მე შემეძლია ლაპარაკი“.

მეთერთმეტე ღამე - მეთერთმეტე სიზმარი
(ქვესათაური: ჭიპლარი)

მამას რა უჭირს, მიწაზე იწვა. დედას სული კინაღამ წაუვიდა.

ტარკოვსკია თუ ოიდიპოსი, დედის კალთას არის ამოფარებული. ჭიპლარი გადაუჭრელია, კავშირი ამოუწურავი, გავლენა სამარადჟამო.

მეთორმეტე* ღამე - მეთორმეტე სიზმარი
(ქვესათაური: თეთრ ზეწარზე ჩიტის სისხლი)

ტარკოვსკი, სარკეს ჩამოაფარე თეთრი სუდა-რა და ამოწურე წამება-ობვრა. სარკე ვერ გიხსნის, ვერ დაგიფარავს, არ არის შენთვის ის ამულეტი. როცა კი დაგლის როლის თამაში, მე უეჭველად დაგიტყვამ ადგილს, შეხვედრის ადგილს - სადმე წარსულში ან მომავალში.

ეპილოგი: მანტრა - „მოინდომე მხოლოდ, ინატ-რე! თუ შეგიძლია ილოცე, ან იმღერე, ან იყვირე, აი, ისე, ლაიზა მინელი რომ ყვირის „კაბარეში“... რა-ღაც გააკეთე, ოღონდ ტარკოვსკით ნუ დაიტანჯე-ბი!“ (გოგი გვახარია - „ცრემლიანი სათვალე“)

*ეგვიპტურ მითოლოგიაში რიცხვი 12 წარმოად-გენს შიდა ტრანსფორმაციის 12 საფეხურს.

ნუსცა ლეფსაია



ერთი კომპოზიციის სამსახეობა - ვაცლავ ნიჟინსკის, მორის ბეჟარისა და ჰინა ბაუშის „კურთხეული გაზაფხული“



„კურთხეული გაზაფხული“ ანუ „გაზაფხულის მსხვერპლი“ (Le Sacre du printemps, The Rite of Spring) მოდერნისტული ბალეტია, რომელმაც მრავალი წლის განმავლობაში უამრავი საბალეტო ქორეოგრაფის გული დაიპყრო და მათი შემოქმედება შეავსო.

ბალეტის პირველი დადგმა ეკუთვნის სახელგანთქმული „რუსული სეზონების“ პრემიერს (წამყვან მოცეკვავე მამაკაცს) - ვაცლავ ნიჟინსკის, მუსიკის ავტორია კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი. სპექტაკლის პრემიერა 1913 წლის 29 მაისს შედგა პარიზის „ელისეს“ თეატრში.

ნიჟინსკისა და სტრავინსკის - ორი გენიოსის - ერთობლივმა უჩვეულო ნამუშევარმა, მუსიკისა და მოძრაობების არაორდინარულობამ მაყურებელი თავდაპირველად შეძრა. პრემიერა, ფაქტობრივად, ჩავარდა, მაყურებელი დგებოდა და დარბაზიდან აღშფოთებული გადიოდა. ეს განაპირობა იმან, რომ მანამდე საზოგადოება მიჩვეული იყო პუანტებზე შემდგარ ჰაეროვან ბალერინებს, მრავალფეროვან ვარიაციებს, ჰარმონიულ მუსიკას. აქ კი მათ დახვდათ სრულიად განსხვავებული ტიპის წარმოდგენა, რომელსაც არანაირი კავშირი არ ჰქონდა ტრადიციულ ბალეტთან.

„კურთხეულ გაზაფხულში“ გადმოცემული იყო გაზაფხულთან დაკავშირებული სხვადასხვა რიტუალი, რომელიც მთავრდებოდა ახალგაზრდა ქა-

ლის მსხვერპლად შეწირვით. ამან მაყურებელში განცვიფრება და დიდი პროტესტი გამოიწვია, რაც სავსებით ბუნებრივი იყო. რამდენიმე წლის განმავლობაში აიკრძალა ბალეტი და რეპერტუარიდანაც ამოიღეს, თუმცა, შემდეგ იგი სცენაზე ისევ დაბრუნდა.

მოძრაობები, რომლებსაც მოცეკვავეები ასრულებდნენ, კლასიკური ბალეტისგან რადიკალურად განსხვავდებოდა. აქ არ ვხვდებით კლასიკური ცეკვისათვის დამახასიათებელ დაჭიმულ ტერფებს, გამართულ მოცეკვავეებს საზეიმოდ გამოწყობილ სამოსში. სწორედ მოხრილმა, ტერფების შებრუნებულმა პოზიციამ, ბალეტისათვის უჩვეულო მოძრაობებმა, განსხვავებულმა გრიმმა, სიუჟეტურმა ქარგამ, რომელიც მიუღებელი აღმოჩნდა მაყურებლისთვის, გამოიწვია მათი უკმაყოფილება.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს ბალეტი ნამდვილად საუკეთესო დადგმაა, მოძრაობები ზუსტად ერწყმის მუსიკას და შინაარსობრივად ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. აქედან გამომდინარე, დღევანდელი გადმოსახედიდან, ნიჟინსკის „კურთხეული გაზაფხული“ ნამდვილად გასაოცარი და ნოვატორული ბალეტია.

რაც შეეხება მორის ბეჟარსა და მის „კურთხეულ გაზაფხულს“, ის გაჯერებულია ნეოკლასიკური ბალეტის სტილით. ბეჟარის დადგმებში შესამჩნევია მამაკაცების საცეკვაო პარტიის დომინირება. ასეა

◀ 6 გვ.

ამ ბალეტის პირველ ნაწილშიც. აღსანიშნავია, რომ ნიჟინსკი სათეატრო სცენაზე დგამდა, ხოლო ბეჟარს სპორტული არენის უზარმაზარი სივრცე აქვს გამოყენებული. აქ მოხსნილია ყოველგვარი სასცენო გაფორმება. თუ ნიჟინსკისთან ჩანს, მოქმედება სად მიმდინარეობდა - ტყეში თუ სოფელში, ბეჟართან ადგილი განზოგადებულია. ვხედავთ მოცეკვავეების სახეებს სხვადასხვა რაკურსით, მათ ხასიათებს, ემოციებს, შინაგან განცდებს. მამაკაცების მოძრაობა უახლოვდება კლასიკურ ბალეტს, თუმცა, ნიჟინსკისეული კვალი მას თან მაინც დაჰყვება. მოძრაობების შესრულებაში უტრირება ნამდვილად იგრძნობა. თუკი ნიჟინსკისთან თითოეულ მოძრაობას საკუთარი მუსიკა ჰქონდა, აქ - ნაკლებად. მოცეკვავეები გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ერთსა და იმავე მოძრაობას რამდენჯერმე ასრულებენ, ეს, ერთი მხრივ, ემოციის გასამძაფრებლად გამოყენებული ხერხია, თუმცა, რიგ შემთხვევაში - მაყურებლისთვის მომბაზვრებელი და გაწეილი. სწორედ აქვე შეგვიძლია მოვიყვანოთ მაგალითად ქართველი ქორეოგრაფის, მარიამ ალექსიძის, დადგმა, რომელიც ციხის ტრაგედიას ეხმინება. სწორედ მასთან ვხვდებით ასევე უტრირებულად გადმოცემულ, მრავალგზის განმეორებად მოძრაობათა კომბინაციას.

მამაკაცების შემდეგ ბეჟარის „კურთხეული გაზაფხულის“ არენას ახალგაზრდა ქალები იკავებენ. მათი სასცენო კოსტიუმის ფერი სხეულის კანის ფერია, რაც მიგვანიშნებს, რომ ისინი სრულიად თავისუფლები არიან ყოველგვარი სამოსისგან, ზედმეტი აქსესუარებისგან. ყველა მათგანის მოძრაობა ერთ კონკრეტულ იდეას ემსახურება. მთავარი გმირი, რომელიც მსხვერპლად უნდა შეიწიროს, თითქოს, მზადაა ამ ყველაფრისთვის. ქალების გაყინული სახეები მეტ დრამატულობას სძენს დადგმას.

საფინალო ნაწილში ერთიანდება ორივე ჯგუფი, ქალებისა და მამაკაცების უშუალო კონტაქტი, შესაძლოა, ალევორიულად მიგვანიშნებდეს ახალი სიცოცხლის დაბადებას - გაზაფხულიც მარადიული სიცოცხლის წრებრუნვის სიმბოლოა. საბოლოოდ, ორი მთავარი გმირი მსხვერპლად ეწირება გაზაფხულს. ბალეტი მასობრივი სცენით მთავრდება, ორივე მათგანი აწეულია ჰაერში, დანარჩენი მოცეკვავეები კი, ხელგაპყრობილნი, მათკენ პირისახით, წრიუ-

ლად დგანან და მიანიშნებენ ორ მსხვერპლზე.

უდავოა, რომ მორის ბეჟარის დადგმა სრულიად განსხვავებულია, რომელშიც ბალეტის სიუჟეტმაც მცირე ცვლილება განიცადა. დროის ცვლასთან ერთად, იცვლებოდა ხელოვნების სფეროში გამომსახველობითი საშუალებები, რასაც ნათლად ვხედავთ ამ ორ ნამუშევარში.

ასპარეზზე გამოდის პინა ბაუში, საკუთარი „კურთხეული გაზაფხულით“.

პინა, როგორც მოდერნისტული ბალეტის მიმდევარი, წინა ორი ბალეტისგან სრულიად განსხვავებულ, რადიკალურ სანახაობას წარმოადგენს.

პინასთან მოქმედებას იწყებს ახალგაზრდა ქალი, რომელიც მიწაზე წევს, წლითელი ნაჭრით ხელში. წითელი როგორც სისხლის, მსხვერპლშეწირვის სიმბოლო, გამოყენებული აქვს ბაუშს შესავალშივე, რათა მაყურებელს პირდაპირ მიანიშნოს, რომ ეს პერსონაჟი განწირულია. შემდეგ, სცენაზე ერთმანეთის მონაცვლეობით შემოდინ გოგონები, რომლებიც განსხვავებულ მდოგმარეობაში დგებიან და იწყებენ საკუთარი ემოციების გამოხატვას, თავიანთი შინაგანი სამყაროს, ტკივილის მაყურებლისათვის გაცნობას. ძირს მწოლიარე გოგონაც დგება და ერევა, ერთიანდება მათში, თუმცა, დროდადრო, იგი ნელი, დინჯი ნაბიჯით მიდის ამ წითელ შესამოსელთან და უიმედოდ დასცქერის.

გოგონების მოძრაობები სრულიად დაცლილია კლასიკური ბალეტისთვის დამახასიათებელი სტილისტიკისგან, სამოსიც მინიმალურია, არანაირი დეკორაცია, აქ, თითქოს, თავად მოცეკვავეები ქმნიან დეკორაციას, მოძრაობები იმდენად დატვირთული და მრავალფეროვანია, რომ აღარ საჭიროებს სცენის ზედმეტ გადატვირთვას. ასევე, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ცეკვის ხელოვნება-



◀ 7 გვ.

ში მოდერნიზმმა სრული მინიმალიზმი შემოიტანა. სწორედ ამას ვხვდებით პინა ბაუშის დადგმაშიც.

როდესაც გოგონები საკუთარი პარტიის ცეკვას ამთავრებენ, სცენაზე მამაკაცები ჩნდებიან. საგულისხმოა, რომ პინას დადგმაში მამაკაცები ცალკეული პერფორმანსით არ გვევლინებიან, როგორც ეს მორის ბეჟართან იყო. აქ ისინი ქალებთან ერთად ასრულებენ უამრავ ტექნიკურ, რთულ ილეთს, გამოხატავენ ყველანაირ ემოციას, რომელიც, შეიძლება, ადამიანს ჰქონდეს. ეს, ერთი მხრივ, მოგვაგონებს ბეჟარის დადგმას, რომელშიც ქალისა და მამაკაცის როგორც პირდაპირი, ასევე ალევორიული ურთიერთკავშირი არის გადმოცემული.

ყოველივე ამის შემდეგ იწყება სხვადასხვა რიტუალის ჩატარება. მსხვერპლად შესაწირი გოგონა დროდადრო ისევ უახლოვდება წითელ სამოსს, თითქოს, ვერ გადაუწყვეტია - შეიმოსოს თუ არა.

დასასრულს თავად მამაკაცი აცვამს გოგონას წითელ კაბას, რაც მიანიშნებს, რომ იგი მსხვერპლად შესწირეს. გოგონა იწყებს საოცარი ემოციით ცეკვას, გადადის ექსტაზში და ბოლოს კვდება. აღსანიშნავია, რომ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მოცეკვავეები არ ჩერდებოდნენ, სცენა მუდმივად მოძრაობდა, თუნდაც მაშინ, როდესაც რომელიმე მათგანი სოლო პარტიას ცეკვავდა. მხოლოდ ფინალში, როდესაც გოგონა იწყებს ცეკვას, კორდებალეტი გარინდებულია. ისინი დგანან გაშეშებულნი და შესცქერიან მსხვერპლად შესაწირი გოგონას. მათი გარინდება ერთგვარი დასასრულია - თითქოს, ამოისუნთქეს, მათ მიაღწიეს იმას, რაც ასე სწყუროდათ - მიწას კიდევ ერთი მსხვერპლი მიეღო.

პინა ბაუშის დადგმა გამოირჩევა დრამატულობითა და ემოციურობით, უარყოფითი დამოკიდებულებითა და ნიჰილიზმით.

მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ წარმოდგენილმა სამივე ქორეოგრაფმა მკაფიო ინდივიდუალიზმით გამოკვეთილი ნიმუშები შექმნა, პირადად ჩემთვის, ნიჟინსკის დადგმაა პრიორიტეტული. მისი მოძრაობები იმდენად ჰარმონიულად ესადაგება მუსიკას, რომ ძნელია ყოველივე ამის ნახვის შემდეგ იმავე მუსიკაზე განხორციელებული სხვა კომპოზიცია გვერდით დაუყენო და გაუთანაბრო. ასევე, ვფიქრობ, რომ ბალეტის შინაარსს ყველაზე ზუსტად ნიჟინსკის დადგმა გადმოსცემს. ნიჟინსკის „კურთხეული გაზაფხული“ ყველასგან გამორჩეულია.

რაც შეეხება ბაუშისა და ბეჟარის ბალეტებს, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიციის აგებაში ბევრი განსხვავებული ნიუანსი გვხვდება, მათ მაინც აქვთ ერთმანეთთან კავშირი. თითქოს, სცენები მეორდება და ეს მათ აღარ ხდის საინტერესოს. პინას დადგმა მეტად ნიჰილისტურია, მეტად მძიმე და დრამატული. ბეჟარის დადგმა კი ემოციებისგან სრულიად დაცლილი. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ სტრავინსკის მუსიკა კონკრეტულად ნიჟინსკის დადგმაზეა მორგებული და სხვა კომპოზიციებს უჭირს მასზე მორგება. სწორედ ამას ვხედავთ ბაუშისა და ბეჟარის შემოქმედებაში. საბოლოოდ კი სამივე საბალეტო კომპოზიცია, თავის მიმდინარეობასა და დამდგმელი ქორეოგრაფების შემოქმედებაში, საეტაპო ნიმუშებია.

სალომე ნოზაძე



მისტვის მთავარი იყო ეთქვა „არა“ და მომკვდარიყო



ჟან ანუის „ანტიგონე“ 1942 წელს დაიწერა - მიმალისტური ფორმით, მაგრამ ფატალური შინაარსით შექმნილი პიესა, რომელიც მყისიერად იქცა ოკუპირებული საფრანგეთის ალეგორიად. სწორედ ამ პოლიტიკურ ფონზე იკითხება მისი მთავარი დაძაბულობა, პიროვნული სინდისისა და სახელმწიფო წესრიგის შეჯახება. ტრაგედია აღარ არის მხოლოდ მითოლოგიური მოვლენა, არამედ მეოცე საუკუნის დრამატული სინამდვილე, რომელშიც ტირანია ახალ ფორმებს იღებს, ხოლო პროტესტი ფატალური მარტოსულობის გარანტიაა.

ანტიგონე აქ სრულიად თანამედროვე, თითქმის ბავშვური, მაგრამ დაუმორჩილებელი ბუნების ქალია. იგი მოქმედებს არა დიდების ან სიკვდილისკენ სწრაფვის სურვილით, არამედ - შინაგანი სიწმინდის აუცილებლობით, თითქოს, ვერ იტანს სამყაროს ბინძურ წესებს და ამით ებრძვის ყველა სახის კომპრომისს. ანტიგონე მარტოა არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ მორალურადაც: ის უარყოფს ყოველგვარ თამაშს, სოციალურ ნიღაბს, კეთილგონიერების ფორმულას. მისი ფატალური ნაბიჯი, ძმის დაკრძალვა, იქცევა შინაგანი ჭეშმარიტების გამოცხადებად, რომელიც საბოლოოდ მისი განადგურებით სრულდება.

კრეონი, როგორც ხელისუფალი, ამ ტრაგედიის მეორე პოლუსია. ანუი მას არ ხატავს ბოროტად, იგი რაციონალურია, გამოთვლით აზროვნებს, სჯერა, რომ მშვიდობა სახელმწიფოს შენარჩუნების ერთადერთი გზაა. მაგრამ სწორედ ეს რწმენა ხდის მას უსულო მანქანად, რომელიც ვერ ხედავს ინდივიდის სიმართლეს. კრეონს არ სძულს ანტიგონე, პირიქით, იგი ცდილობს გადაარჩინოს (ფიზიკურად), მაგრამ ამას აკეთებს იმავე სისტემის

სახელით, რომელმაც უკვე ჩამოშალა ადამიანური მორალი. მისი ფიგურა გამოხატავს სახელმწიფო იდეოლოგიის სიცივეს: რაც უფრო ცდილობს, შეინარჩუნოს მშვიდობა, მით უფრო უახლოვდება შიდა მორალურ სიცარიელეს.

ისმენე ცხოვრების ინსტინქტის ხმაა, ყველასთვის ნაცნობი. ყოველ ჩვენგანში, სიმართლისადმი პასუხისმგებლობის და ზოგჯერ მასთან კონფლიქტურად გაჩენილ სიცოცხლის სურვილში დაბადებული შიშია ისმენე. იგი ვერ ეწინააღმდეგება დას, მაგრამ არც სურს, მას მიბაძოს. ისმენე, თითქოს, ამბობს: „მინდა ვიცოცხლო, თუნდაც უსამართლოდ“. მისი ფიგურა ამძაფრებს ანტიგონეს ტრაგედიის სიდიადეს, რადგან გვიჩვენებს, როგორი ძნელია გმირობა ადამიანისთვის, რომელსაც სიცოცხლე უყვარს.

ჰემონი პიესაში, თითქოს, წარმოადგენს გონიერებისა და დიალოგის საწყისს, მაგრამ მისი პერსონაჟის ტრაგიკული ფუნდამენტი მისსავე სუსტ ბუნებაშია. იგი ხედავს როგორც კრეონის უსამართლობას, ასევე ანტიგონეს ფანტიკურ შეუვალობას, თუმცა, საბოლოოდ ვერ იღებს პასუხისმგებლობას საკუთარი პოზიციის დაცვაზე. ჰემონი მხოლოდ სიტყვიერ წინააღმდეგობას სთავაზობს სისტემას, მაგრამ ქმედითი ნაბიჯის გადადგმას ვერ ახერხებს. მისი მცდელობა, შეაკავოს მამა და გადაარჩინოს ანტიგონე, რჩება ემოციური აფექტის ფარგლებში და ვერ გადაიბრდება მორალურ ბრძოლად. ჰემონი არის ტრაგიკული ნიშანი იმ თაობისა, რომელიც ხედავს პრობლემას, მაგრამ ვერ მოქმედებს; რომელსაც აქვს ცნობიერება, მაგრამ არა ნებისყოფა; რომლის სიყვარული სამართლიანობისადმი არ გადადის პასუხისმგებლობაში. მისი თვითმკვლელობა, ჩემი აზრით, საბოლოოდ არ არის გმირული აქტი, არამედ - დაუცველობის ჯავრით ნათქვამი აგონია.

რაც შეეხება ძიძას, ის ანტიგონეს სამყაროში, თითქოს, უბრალო, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, მაგრამ მისი არსებითი ფუნქცია ტრადიციული, პატრიარქალური მორალის გატარებაში გამოიხატება. ეს ის პერსონაჟია, რომელიც ქალს ასწავლის მოთმინებასა და სოციალური როლის მიღებას ისე, რომ საკუთარი ხმა დაკარგოს. მისი სითბო, სინამდვილეში, დისციპლინის ნიღაბია. ძიძა მორჩილების კულტურას ამყარებს და უნებლიედ ცდილობს, ჩაახშოს ის შინაგანი ხმა, რომელიც ინდივიდუალურ თავისუფლებას და სამართლიანობის მოთხოვნას გამოხატავს. სწორედ ამიტომ, მისი პერსონაჟი გვიჩვენებს, როგორ იწყება ისტორიული ტრაგედიები არა ძალადობით, არამედ ყოველდღიური რბილი ჩახშობით - იმ რჩევებით, რომლებიც, თითქოს,

► 10 გვ.

◀ 9 გვ.

სიყვარულიდან მოდის, მაგრამ, სინამდვილეში, თავისუფლებას ანგრევს.

ევრიდიკე პიესაში ერთგვარი ჩრდილია - უხმო, მშვიდი, მაგრამ საშინლად ძძიმე. მისი ცხოვრება და სიკვდილი ერთდროულად გვახსენებს, რომ ყველაზე დიდი ტრაგედიები ხშირად ჩუმად ხდება. როცა ჰემონი თავს იკლავს, ევრიდიკე არაფერს ამბობს, არ ფეთქდება - უბრალოდ დუმით ტოვებს ამ სამყაროს. მისი თვითმკვლელობა, თითქოს, უხილავი განაჩენია კრეონისადმი: სიტყვების გარეშე გამოხატული პროტესტი.

მაგრამ ყველაზე გულგასატეხი მომენტი მისი სიკვდილი კი არა, კრეონის რეაქციაა. თითქოს, საკუთარი ოჯახის განადგურება მისი პოლიტიკური დღის წესრიგის მხოლოდ მცირე შეფერხებაა. სწორედ აქ ვხედავთ ძალაუფლების მიერ გამოფიტულ ადამიანს, რომელმაც ბოლოს ადამიანობა დაკარგა. ევრიდიკე არაფერს თხოვდა, არ ჩარეულა ბრძოლებში, უბრალოდ ცხოვრობდა თავისი ჩუმი ცხოვრებით და მაინც გახდა სისტემის მსხვერპლი. მისი ხვედრი გვახსენებს, რომ დუმილი ყოველთვის თანხმობა არ არის - ზოგჯერ ის საბოლოო, ყველაზე მკაცრი ბრალდებაა.

ჩაფარი - ერთი შეხედვით უმნიშვნელო პერსონაჟი, მაგრამ ანუის მიერ განზრახ ჩასმული ირონიული სარკე ტრაგედიაში. იგი წარმოადგენს უბრალო, „მოსაწყენ“ მოქალაქეს, რომელსაც არ აინტერესებს არც სამართლიანობა, არც პოლიტიკა, მხოლოდ ის, რომ სამსახური შეინარჩუნოს და თავი გადაირჩინოს. ჩაფარის სცენები ქმნის იუმორნარევე წონასწორობას, მაგრამ ამ იუმორის მიღმა იმალება ყველაზე მწარე სოციოფილოსოფიური შენიშვნა: ტირანია დგას არა მხოლოდ

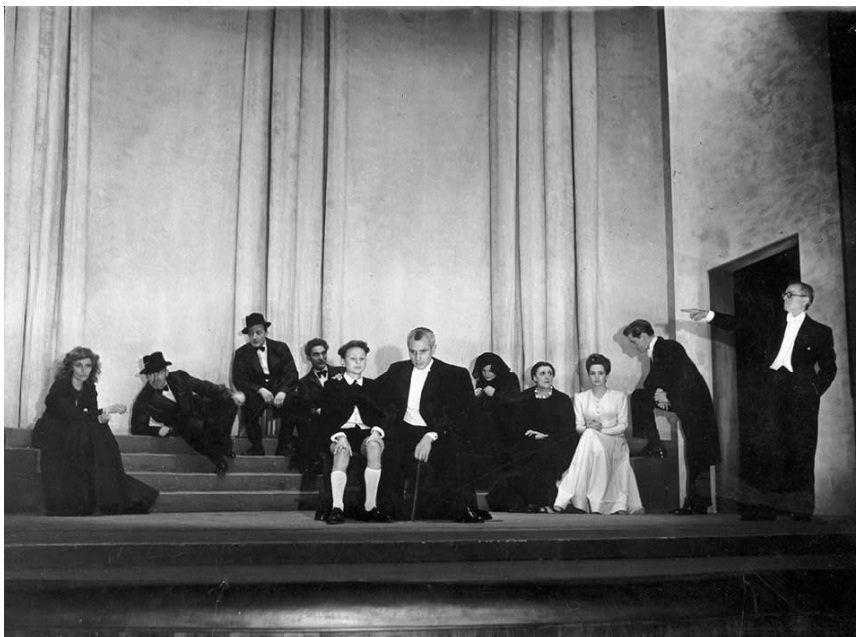
მბრძანებლებზე, არამედ მათზე, ვინც არაფერს ამბობს. იგი ცივი გულგრილობის სახეა, საზოგადოების უმრავლესობა, რომელიც მუდამ ამბობს: „მე რა შუაში ვარ?“.

ჩაფარი აჩენს პრინციპულ განსხვავებას ანტიგონესა და დანარჩენ სამყაროს შორის. თუ ანტიგონე მოქმედებს, რადგან ვერ იტანს სიცრუეს, დარაჯი მოქმედებს მხოლოდ იმისთვის, რომ არ დაკარგოს კომფორტი. ის არის ადამიანური გულგრილობის კომიკური, მაგრამ საშიში სახე. ამიტომ, ჩემთვის მისი სიცივე უფრო საშიშია, ვიდრე კრეონის ძალაუფლება.

ანუის „ანტიგონე“ თანამედროვე საზოგადოების ანატომიაა, რომელშიც თითოეული ფიგურა წარმოადგენს მექანიზმის ნაწილს: კრეონი - ხელისუფლების გონებას, ჩაფარი - ხალხის გულგრილობას, ისმენე - შიშს, ხოლო ანტიგონე - სინდისს. ამ ნაწილებს შორის ბალანსი მხოლოდ იმიტომ ირღვევა, რომ სინდისი ვერ ეგუება კომპრომისს. ანუი არ აჩვენებს ბრძოლას ბოროტსა და კეთილს შორის, ის გვიჩვენებს სამყაროს, რომელშიც ყველა მართალია თავისთავად და სწორედ ამიტომ ხდება ყველაფერი ტრაგიკული.

„ანტიგონე“, საბოლოოდ, არ არის მხოლოდ მითის გადამუშავება, არამედ თანამედროვე ადამიანის დაუნდობელი სარკე. ანუი გვაჩვენებს სამყაროს, რომელშიც სინდისი ქცეულია დანაშაულად, ხოლო მორჩილება - გადარჩენის ერთადერთ შესაძლებლობად. დარაჯის გულგრილობა, კრეონის რაციონალური სიცივე და ანტიგონეს დაუფარავი სიჯიუტე ქმნის იმ სამკუთხედს, რომელიც პიროვნულ სინდისსა და საზოგადოებრივ ვალდებულებებს შორის არსებულ სივრცეს ტრის. ამ კონფლიქტში იშლება ადამიანური ღირსება და იბადება მკაფიო კითხვა: რამდენად მზად არის ადამიანი, დათმოს საკუთარი შინაგანი სიმართლე მაშინ, როცა მას ყველა ხედავს, მაგრამ არავინ ეხმარება?

დღევანდელი რეალობის ჩრდილში, ანტიგონეს ბრძოლა კიდევ უფრო მძაფრად გვახსენებს, რამდენად ბრწყინვალე და ძლიერია სიმართლის ხმა მართლობაში. როდესაც უმრავლესობა დუმს და კომპრომისის მეშვეობით ცდილობს მშვიდობის შენარჩუნებას, ანტიგონეს „არა“ ჟღერს როგორც გაბედული, ფარული მანიფესტი: ერთადერთი გზა ადამიანური ღირსე-



◀ 10 გვ.

ბის აღსადგენად. მისი ბრძოლა გვაჩვენებს, რომ სიცოცხლე, რომელიც მაღალ ფასეულობებზე და სინდისზე დგას, ხშირად ყველაზე მძიმე მსხვერპლს მოითხოვს, სწორედ ამ მსხვერპლით ნათდება ბნელი სიჩუმე.

ანუის პიესა გვაფიქრებს იმ უხილავ ხიდებზე, რომლებიც ინდივიდს – სახელმწიფოსთან, საზოგადოებას კი საკუთარ შინაგან ხმასთან აკავშირებს. ჩაფარის ჩუმი მორჩილება, კრეონის მიერ შექმნილი სიმშვიდის ცრუ პეიზაჟები და ისმენეს შიში ერთად ქმნიან მოცემულობას, რომელშიც სიმართლე ხშირად მარტო დარჩენილი გმირებისთვის იბადება. სწორედ ამ მარტოობაში ანტიგონე იდგება როგორც სიმბოლო: თუ ადამიანი არ იტყვის „არა“-ს, იგი დაიკარგება იმ უშნო რეალობაში, რომელშიც მას ამის თქმის შესაძლებლობა მეორედ აღარ მიეცემა, ხოლო საზოგადოება – ჩაკეტილი სისტემის ტყვე გახდება.

ამ სიჩუმის, გაწყვეტილი ხიდებისა და ინდივიდუალური არჩევანის დრამატიზმი, რომელიც ჟან ანუის პიესაში ჩანს, ფრთხილად ეხმიანება თანამედროვეობასაც: როცა უმრავლესობა დუმს და სიმართლეს არავინ ხედავს ან არავინ უსმენს, თითოეული „ანტიგონე“ მარტო რჩება.

ანა ბაქრაძე

Jean Anouilh
Antigone



დუმილის მემკვიდრეები

ტადეუშ კანტორის „მკვდარი კლასი“ მემკვიდრეობას აფეთქებულ კლასში ინახავს - იდუმალ შეკითხვებად, რომელთაც უკვე მკვდარი სხეულები პასუხობენ. ტრავმა, როგორც გენეტიკური კოდი.

ეს „ჩვენი თაობა“ წარსულის მარწმინდებში და კითხვებში, რომლებსაც არ ვსვამთ:

როდის გავჩუმდით პირველად საკუთარი ნებით?

როგორ გავათავისუფლოთ ნება დუმილის ტყვეობიდან?

დუმილი იყო ჩვენი საზეპირო, ეს სიტყვები კი მცირე უარია გაკვეთილზე.

შენ სამყარო დაგენგრა, მაგრამ არა ის, რომელსაც თვალთ ხედავ, არამედ ის, რომელიც გულში გქონდა: შენი ბავშვობა, შენი პირველი შეხება ბედთან, ადამიანებთან, კავშირი საკუთარ თავთან. ეს არ არის ორმო, რომელშიც დაიმტვრევი, დაიმსხვრევი, მაგრამ ამოხვალ, ეს უძირო უფსკრულია, რომლის შუაგულშიც დაიბადე, ფრენა და დანარცხება გარანტირებული გაქვს, თავის დაღწევა კი შეუძლებელია.

მუცლად ყოფნა ბილიკია ამ ქვეყანაში, დედის საშოდან - წარსულისკენ. აწმყო დაბადებიდან არაა შენი.

მეც ასე გავჩნდი, ჩუმად, უხმოდ, მტვერში, ნაცრისფერ სამყაროში, რომელიც წარსულის მეტს ვერაფერს მთავაზობდა.

დედამ მითხრა, რომ იმ ღამით შუქი არ იყო, წყალიც წასულიყო, მე კი მაინც დავიწყე სუნთქვა. ზუსტად ასე დაიწყო ყველაფერი, უბედურების პარალელურად.

მე არ მახსოვს ბავშვობა.

ან მახსოვს, როგორც 72-პროცენტისანი საპნით გარეცხილი პერანგის შეხება ტანზე, რომელიც სკოლაში წასვლამდე უნდა მომერგო. მახსოვს სახლი, სადაც ყველა ოთახი გაფრთხილება იყო, აქ არ შეხვიდე, აქ ხმას ნუ ამოიღებ, აქ არ ითამაშო, აქ ნუ მოკვდები.

მახსოვს მეზობლის ბიჭი, რომელიც ერთი დღით ადრე იყო დაბადებული, მაგრამ ათი წლით უფრო ხნიერი ჩანდა. მახსოვს დედამისის ღრიალი, მამამისის უხმო გაქრობა... მახსოვს თვალები, რომელი-

▶ 12 გვ.

◀ 11 გვ.



ბიც ამას მიხვდნენ და მახსოვს მამუთისაგან გამა-
ვებული ხელები, რომლებმაც შედეგი იგრძნეს.

მახსოვს სიჩუმე... ყველაზე მკაცრი მასწავლებე-
ლი...

ეს დრო არ ასწავლის ლაპარაკს, აქ გასწავლი-
ან, როგორ არ ილაპარაკო, როცა გინდა... როგორ
არ იყვირო, როცა გტკივა... როგორ ატარო შიგნით,
ძვლებში ის კანკალი, რომელიც თვალებზე ცრემ-
ლებად გეგზინება.

ყველამ იცოდა, რომ ეს ბავშვობა არ იყო.

მაგრამ სხვასაც არ ჰგავდა, არც სიმწიფეს, არც
სიბერეს. ეს იყო გარდაცვლილი ასაკი, რომელსაც
ცხოვრება მიამაგრეს და სახელად „ჩვენი თაობა“
უწოდეს.

და როცა დაკრძალეს, არავინ ატირდა...

არავინ თქვა სიტყვა... არც არავინ დაპატიჟეს.

უბრალოდ, ერთ დღეს ყველა მიხვდა, ის აღარ
იყო... და ის, რაც დარჩა, ცარიელი თაროები, ძვე-
ლი ბატარეები, უსიამოვნო, ხმადაკარგული ტელე-
ვიზორი - ეს ჩვენ გავხდით.

შენ ხარ ის, ვინც გადარჩა.

არა იმიტომ, რომ ჰქონდა ძალა, არამედ იმი-
ტომ, რომ შენს დღევანდელ სუნთქვას ნატყვი-
რივით ჰქონოდა შიგნით ჩამალული დანაშაულის
გემო.

ბავშვობა არ იყო დრო... ბავშვობა იყო დანა-
კარგი...

და შენ მასზე ლაპარაკი ვერ ისწავლე. ის შენში
დარჩა, როგორც გუშინდელი დღის ჩრდილი დღე-
ვანდელ მზეზე.

შენ მასში ცხოვრობ, მაგრამ შენში ის აღარ
ბრუნდება...

და დღეს - შენ ხარ ცოცხალი კუბო,
რომელშიც წარსულის ჩონჩხები წვანან და
შენ იცინი, როგორც დაგვიანებული რეაქცია...

სიყვარული შენთვის გაფრთხილება.

ბრუნვა კი - ეჭვით ნასამრდოები მორჩილება.

შენ გახდი ყველა დაკარგული ბავშვის ტრილო-
ბაზე მარილი.

შენ ხარ ის, ვისაც არასოდეს შეხედეს თვალებში
და ვისთვისაც „ნუ ტირი“ იყო პირველი ლექსი.

შენ ხარ ის, ვინც საკუთარ თავზე წინასწარ თქვა
უარი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს გზა სხვებმა უკვე
გაიარეს შენ კი იქ დაიბადე, სადაც უკვე ყველა გზა
ჩაკეტილია.

ბავშვობა დაკრძალეს...

შენ დარჩი, როგორც მომავლის საძირკვლად
ჩაყრილი სურვილი, რომელიც მხოლოდ წარსუ-
ლის კედლებში იბრძვის.

დაბადების ადგილი არ მახსოვს.

აღბათ, იმიტომ, რომ ის ადგილი არ იყო, ის
დრო იყო, რომელსაც წესით არ უნდა ეარსება.

ჩვენი ცხოვრება ხომ ერთი დიდი წერტილით
დაიწყო და მას შემდეგ ბევრი მრავალწერტილია.

არ იყო მოწონება, მოწიწება, არც მზადება.

იყო დროის ბზარი, რომელსაც გამოედო ერთ-
დროულად რამდენიმე სხეული: ჩემი, შენი, ჩვენი
თაობის.

და ყველანი ერთ თხრილში ჩავეტყეთ, თითქოს,
ერთმა ქალმა დაგვბადა - იმან, ვინც ომი გადაი-

▶ 13 გვ.

◀ 12 გვ.

ტანა, შიმშილში არ იტირა და დღემდე სჯერა, რომ სირცხვილია შვილისთვის შეხედვა, როცა ტირის.

და მერე წაიყვანეს მიცვალებული ბავშვობა, რომელსაც მხოლოდ უგონო მდგომარეობაში გრძნობ.

სირუმით წაიყვანეს, ნაცვლად ღრიალისა.

ჩვენ, ვინც დავრჩით, შიშით ვსუნთქავდით.

ვერ ვსწავლობდით, როგორ გვეყვარებოდა, როცა ჭერს მეხსიერების ლაქები ღრუბლებივით ეფინებოდა, ყოველ წვიმაზე ახალ-ახალი. საგარეო ტანსაცმელივით ჩამოკიდებული კადრები: ცდილობდა დედა, საჭმელით დაემალა უხერხულობა, მამა კი სიგარეტში ეძებდა არგუმენტებს.

დროთა განმავლობაში დავიწყეთ დაკრძალვები, უჩუმრად.

ვერ სათამაშოებს მივაგეთ პატივი,

შემდეგ ბავშვობის დღიურებს,

შემდეგ შიშისმომგვრელ წინადადებებს: „არ იხმაურო“, „არ იტირო“, „არ დააგვიანო“.

ესენიც ბნელ, ნესტიან მიწაში ჩავმარხეთ.

ერთადერთი, რაც ვერ დავკარგეთ, სიცარიელის განცდა იყო.

ის გაიზარდა ჩვენთან ერთად.

ის გახდა ჩვენი ზურგის ფორმა, თმის სიგრძე და თვალების სიღრმე.

და როცა საბოლოოდ მივედით იქამდე, რომ გვეთქვა: „მე აღარ მინდა ვიარსებო სხვისი სიმშვიდის ფასად“,

მაშინ უკვე ძალიან გვიან იყო, იმიტომ, რომ სიმშვიდე სიცარიელეზე აშენდა.

და ჩვენ ამ სიცარიელის მემკვიდრეებად დავრჩით.

როცა ივიწყებ გადამალული შოკოლადის გემოს, სულ ზედა თაროზე, რომელსაც დღეს უკვე სწვდები, მაგრამ აღარ გახალისებს, გრძნობ, რომ შენს სხეულში ვიღაც სხვა ცხოვრობს,

შენზე ძველი, შენზე მშვიერი და შენზე აუტანელი.

შენ ხარ ის, ვინც საკუთარი თავის საფლავზე ცხოვრობს...

და დღე იმით იწყება, რომ კიდევ ერთხელ გადაამოწმო - ხომ არ ილაპარაკე ზედმეტი, ხომ არ შეიშალე, ხომ არ აღმოჩნდა, რომ ზედმეტად ხარ ცოცხალი?

რადგან იქ, სადაც ბავშვობა დაკრძალეს,

ცხოვრება აღარ გრძელდება, ის მხოლოდ მეორდება.

„რაც მოგეცი, შენს წინააღმდეგ გამოვიყენე“.

შენ ისინი არ გიყვარს.

ისინი, ვინც გეზიზღება ყველაზე მძაფრად

და მაინც ყველაზე ხშირად ხარ მათ სახლში.

მათი ტუჩებით ლაპარაკობ, მათი ტკივილით სუნთქავ და მათი თვალებით უყურებ საკუთარ თავს სარკეში.



თაობები ერთმანეთს არ ესაუბრებიან.

მხოლოდ იმეორებენ, რაც საკმარისია, ითქვას ერთხელ და ისიც ზედმეტია.

მათ სჯერათ, რომ სიყვარული ტკივილში იზრდება...

შენ იცი, რომ ტკივილი მხოლოდ მემკვიდრეობით გადმოცემული სასჯელია, რომელსაც სახელი არ აქვს.

ისინი გეძახიან უმადურს.

შენ ეძახი მათ მოძალადეებს.

ისინი ამბობენ, რომ ყველაფერი შენთვის გააკეთეს,

შენ გეჩვენება, რომ ეს ყველაფერი შენს წინააღმდეგ იყო მომართული.

მათ არ ესმით, შენს დუმილში რა იმალება.

შენ ვერ იტან, მათ ხმაურში რაც დუმს.

ისინი შენგან ითხოვენ იმას, რაც თვითონ ვერასდროს მიიღეს - მშვიდობას.

შენ მათ უკვებ უკან იმას, რაც ვერასდროს აციხნეს - თავშეკავებულ სიძულვილს.

ესაა გენეტიკური წრე,

რომელშიც ტკივილი გადადის არა მხოლოდ სისხლით,

არამედ ფურცლებით, შენიშვნებით, კარზე ხმა-მაღალი კაკუნით,

რომელშიც სიყვარულიც კი ბრძანების ფორმას იღებს: „ამოდი, ჭამე და ჩადი!“

და წარსული შემოდის ოთახში, რომ შენი აღაფერი დაგიტოვოს.

▶ 14 გვ.

◀ 13 გვ.

შენ ფიქრობ, რომ ეს ზიზღია.
 მაგრამ ისინი გეძახიან თავიანთ შენახულ იმედს.
 და შენს სახელს იფარებენ, როგორც თავიანთი არსებობის გამართლებას.
 არავინ დაგინახავს, არც ისინი.
 ისინი ვერ გაბედავენ, სიმართლე გითხრან, რომ შენში საკუთარ დანაკარგს ხედავენ.
 შენ ვერ გაბედავ უთხრა, რომ მათგან მხოლოდ დუმილი გენდომებოდა.
 ამიტომ ილაპარაკებთ... მთელი ცხოვრება... ერთმანეთისთვის, ერთმანეთის გვერდით, ერთმანეთის მიღმა, მაგრამ არაფერზე.
 შენ მათ გული გადაუშალე, მაგრამ ისინი მხოლოდ ფანჯარაში იხედებიან.
 ისინი შენს ჭრილობას უყურებენ, როგორც მარცხს.
 შენ კი მათ თვალებში ხედავ ყველაფერს, რაც საკუთარ თავში გძულს.
 და მერე მოდის ჩუმი დასასრული.
 არც პატიება, არც დაპირისპირება.
 უბრალოდ გადარჩენილი სიცარიელე,
 რომელშიც დარჩენილი ხარ სამუდამოდ.
 ისინი კი ვეღარ გხედავენ.
 შენც აღარ უყურებ მათ.
 ერთმანეთის გვერდით – როგორც უცხოები,
 საერთო სისხლით.
 ბოლოს, როცა წარსულის ეშვებში გაჭედდილმა სხეულმა სუნთქვა ვერ მოითმინა და ვეღარ დაემალა საკუთარ ჩრდილს,
 როცა თვალებში ნათლად დაინახა, რომ მისი არსებობა იყო სხვების შეცდომის გამოსასყიდი, არა გამოცდილება, არამედ სასჯელი,
 როცა მიხვდა, რომ ტკივილის მემკვიდრეობა არ არის იდენტობა და სისხლში ჩაწოლილი სირცხვილი არ უდრის სინდისს,
 სწორედ მაშინ დაიწყო თავისუფლებისთვის ბრძოლა.
 არა სიტყვებით, არა დიდი ჟესტებით,
 პირველად – დუმილით,
 შემდეგ – ამოსუნთქვით, რომელიც პირველად არ იყო სხვის შიშზე მორგებული,

დაბოლოს – ნაბიჯით, რომელმაც წარსულს უარი უთხრა როგორც ღმერთს, რომელიც თავის გამოუცხადებლობით ითხოვდა თავყვანისცემას.
 ეს არ იყო აჯანყება, ეს იყო უარი.
 უარი დანატოვარ ღმერთზე. უარი მემკვიდრეობით ომზე. უარი იმ სიცარიელეზე, რომელსაც ოჯახი ერქვა მხოლოდ იმიტომ, რომ საერთო ჭერი ჰქონდა.
 თავისუფლებისთვის ბრძოლა დაიწყო, როცა სხეული პირველად გახდა მისი, გონება კი ის ადგილი, სადაც სხვა ვეღარ ლაპარაკობდა.
 ბრძოლა დაიწყო, როცა უთხრა საკუთარ სისხლს: „შენ ჩემთან ხარ, მაგრამ არ ხარ ჩემი“. და გადაჭრა ძარღვი.
 ეს იყო დასაწყისი.
 არა დიდებული, არამედ ბინძური, შიშითა და კრთომით სავსე, მაგრამ მაინც დასაწყისი.
 და ეს დასაწყისი, ამჯერად, პირველად იყო მისი...

ანა ბაჰრაძე

