



# ლექსი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გაზეთი №5 (193) მაისი 2026

ნუცა ლეფსაია

ნიცა მეტრეველი

### ბოლო ტანგო პარიზში, ანუ ცოდვით დაცემა



მარიას და მარლონს ალარასდროს უმუშავიათ ბერტოლუჩისთან, რომელმაც შეასრულა მისია - ეთქვა „მანკიერი“ ახალი სიტყვა კინოში ფილმით „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“, რომლის გამომწვევები უფრო ისტორია მაღავედა არა ეროტიკას, არამედ სულის ტკივილს.

ბბ. 2-3

ლევან კემულარია

### სიმულაკრები ეკრანზე ლუის ბუნუელის ფილმიდან სოციალურ რეალობაზე

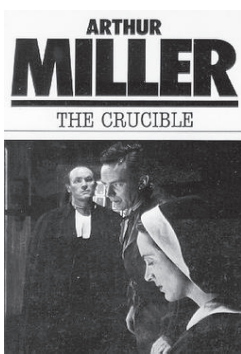


პოსტმოდერნულ საზოგადოებასა და ხელოვნებაში ნამდვილი ალარ არსებობს. მხოლოდ ნიშნები, გამოსახულებები დარჩა, რაც, თითქოს, გვაჯერებს, რომ ესაა რეალობა.

ბბ. 6-7

საბა გაჩეჩილაძე

### არტურ მილერის „საილიამის პროცესის“ ანალიზი



„თუ ღმერთი ყველაფერს ხედავს და მაინც დუმს, მე ვამბობ, რომ ღმერთი არ არის. ღმერთი მოკვდა“.

ბბ. 4-5

მარიამ ბარბაქაძე

### სიუჟეტური ცეკვის როლი ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში



მუსიკა სიუჟეტურ ცეკვაში არის „მეორე სცენარი“, რომელიც მოძრაობას აძლევს სულს და მაყურებელში აღძრავს ემოციურ თანაზიარებას.

ბბ. 8-9

### თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ჰაპი აძბა“

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ჰაპი აძბა“ ქართული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარია, რომელიც გამოირჩევა ღრმა ფსიქოლოგიური და სოციალური შინაარსით.



ბბ. 10-11

# ბოლო ტანგო პარიზში, ანუ ცოდვით დაცემა



CUT! ამოჭერით ფირიდან კოცნა, ამოჭერით ფილმიდან ვნება და ჩააცვით სიშიშველეს.

1930-იანი წლებიდან ამერიკული კინო თავად იწესებს ცენზურას, რადგან „ოჯახის სიწმინდე“ მისთვის პრიორიტეტი ხდება, რადგან კდემით შემოსილი ამერიკელი ქალი არ გადაიხდის ხუთ ცენტს ჩაბნელებულ ნიკელოდეონში შესასვლელად, რომ შემდეგ აღგზნებულ, პირუტყვზე უფრო პირუტყვ კაცებს შორის დაჯდეს.

ოჯახის სიწმინდე, ან, იქნებ, ინდუსტრიის გაძლიერება - რა სურდა ცენზურას - საკითხავი აი ეს არის! - ხელოვნება ინდუსტრიის ქარი არასდროს ყოფილა.

ასე გრძელდებოდა 30 წელი, მსოფლიო იმოსებოდა პათიოსნებით. აშშ და საბჭოთა კავშირი მკაცრად აკონტროლებდნენ კინოს, რომ ერი და ბერი არ გარყვნილიყო. ევროპა კი გაშიშვლებას ცდილობდა.

საფრანგეთში დგება „ახალი ტალღის“ ეტაპი, „ფრანგული ახალი ტალღის“, რომელსაც აქილიკებს იტალიელი კინო რეჟისორი ბერნანდო ბერტოლუჩი. თავქარიანი ახალგაზრდისთვის იმდროინდელი ფრანგული კინო ჭუჭრუტანიდან დანახული ადამიანთა ცხოვრება იყო, რომელშიც ვნების ხელოვნება კადრს მიღმა რჩებოდა (თავად გოდარის ფილმშიც „Vivre Sa Vie“ - „ეს ჩემი ცხოვრებაა“, რომლის მთავარი გმირი „მსუბუქი ყოფაცვეის“ ქალია).

ბერტოლუჩი იღებს რა საკუთარ თავზე კინოს აწმყოს გარდაქმნას, 1972 წელს ქმნის ფილმს „ბოლო ტანგო პარიზში“, რომელშიც მთავარ როლებს ასრულებენ უკვე შუა ხნის ამერიკული კინოს

ვარსკვლავი მარლონ ბრანდო და ახალგაზრდა ფრანგი მსახიობი მარია შნაიდერი.

მსახიობების ასაკი ფილმში უცვლელია, ისინი მხოლოდ სახელებს უარყოფენ (მამაკაცის გადაწყვეტით). ვინ არის უსახელო ადამიანი? სახელის გარეშე განიძარცვება მისი ისტორია, „მონანიებულ იქნება ცოდვები“. დარჩება მივიწყებული პიროვნების არარას ანარეკლი.

სიუჟეტი - ორი ერთმანეთისთვის უცნობი, გაშიშვლებული სხეულის საიდუმლო. „ცოდვით დაცემამდე შიშველნი იყვნენ ორივენი და არ რცხვენოდათ“, რადგან რეალობა იყო ისე ფერმკრთალი, რომ პერსონაჟები ვერ აღიქვამდნენ საკუთარ სილუეტებს. ქალი იყო დედიშობილა - დაუცველი და უსუსური, მამაკაცის სიშიშველე კი პირველქმნილი სხეულის ჰარმონიას ატარებდა.

ყველა საიდუმლო საბოლოოდ საკუთარ თავს ამხელს. წუთი წუთზე ქალი და მამაკაცი მოჰყვებიან საკუთარ ისტორიებს - ქალი გულწრფელად, კაცი მიჩქმალვით. ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება აქამდე მივიწყებული პიროვნებების ანარეკლები („Woman: Why don't you go back in America? Man: I don't know, bad memories, I guess“). პერსონაჟებს უბრუნდებათ ისტორია, ეცემიან ცოდვით. სილუეტების ჰარმონიული შერწყმა ვნებაში გადაიფურცლება. სხეულის სიახლოვე ემოციურ კავშირად იქცევა. კაცი მუდმივად ელის ქალს და ქალიც ყოველთვის ბრუნდება ბინაში - ჩაკეტილ, ტკივილით სავსე სივრცეში სახელების გარეშე.

კარგი, დავტოვოთ პოლი და ჟანა (აი სახელებიც) ტანგოს საცეკვაო მოედანზე, ჩვენ კი ვისა-

◀ 2 გვ.

უბროთ - რა ხდებოდა კამერებს მიღმა, რა მოხდა Final cut-ის შემდგომ.

მარია შნაიდერი 19 წლის ასაკში შიშვლდება სამყაროს წინაშე და შემდგომ, დარჩენილი ცხოვრების ბოლომდე, ცდილობს, შეიმოსოს. მარიას ბავშვურმა სახემ და უმწეო სხეულმა ვერ აიტანა შიში, სულის კვილი, რომელმაც ჩურჩული დაიწყო გაუპატიურებისას.

ცნობილი „კარაქის სცენა“, რომელშიც ვუყურებთ არა ჟანას, არამედ მარიას ცრემლებს, ბავშვის ცრემლებს, რომელიც დიდი ხნის მერე გულუბრყვილოდ აღიარებს: ვერ ვხვდებოდი ფილმის შინაარსს.

შნაიდერმა არ იცოდა და არც სცენარში ეწერა ანალური სექსის ეპიზოდში ლუბრიკანტის ნაცვლად კარაქის გამოყენების შესახებ. მსახიობს მარლონ ბრანდო გადაღების დასრულების შემდგომ ეტყვის: ჩემს ქალიშვილს, შაიენს მაგონებ, 2 წლისაა, მაგრამ ძალიან გგავს. მარლონის ქალიშვილი მრავალი წლის შემდეგ თვითმკვლელობით დაასრულებს სიცოცხლეს, შნაიდერი კი მრავალჯერ შეეცდება თავის მოკვლას, ზედღობით - გონების ბურუსში ჩაკვლით.

სიყვარული, იყო დედა - დორა ბრანდო, რომელიც „ბოლო ტანგოს“ გადაღებებამდე ცოტა ხნით ადრე გარდაიცვალა.

ვინც კი მარლონ ბრანდოს ბიოგრაფიას, პერსონაჟს კარგად იცნობს, ფილმის ნახვისას უჩნდება გრძნობა - განასახიერებს კი ბრანდო აქ ვინმე სხვას? კითხვას თავად მსახიობი სცემს პასუხს, როდესაც ერთ-ერთი ინტერვიუში ამბობს: „ეს იყო ჩემივე ნარჩენი, გატეხილი ნაწილები, შიშველი და დაუცველი“. მსახიობი „ბოლო ტანგოს“ აღარასდროს „დაბრუნებია“, არ დასწრებია მის პრემიერას, მან ცხოვრება გადაითამაშა კინოში და იქვე დატოვა. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, შეიძლება ითქვას, მოინანია შნაიდერთან საკუთარი დანაშაული, როდესაც თქვა: „მარია არ იმსახურებდა იმას, რაც მოხდა. იმ დროს ეს არ მესმოდა. ახლა კი ვიცი - არ იყო სწორი“.

მარიას და მარლონს აღარასდროს უმუშავიათ ბერტოლუჩისთან, რომელმაც შეასრულა მისია - ეთქვა „მანკიერი“ ახალი სიტყვა კინოში ფილმით „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“, რომლის გაშიშვლებული ისტორია მაღავდა არა ეროტიკას, არამედ სულის ტკივილს. მას მოჰყვა ოშიმას



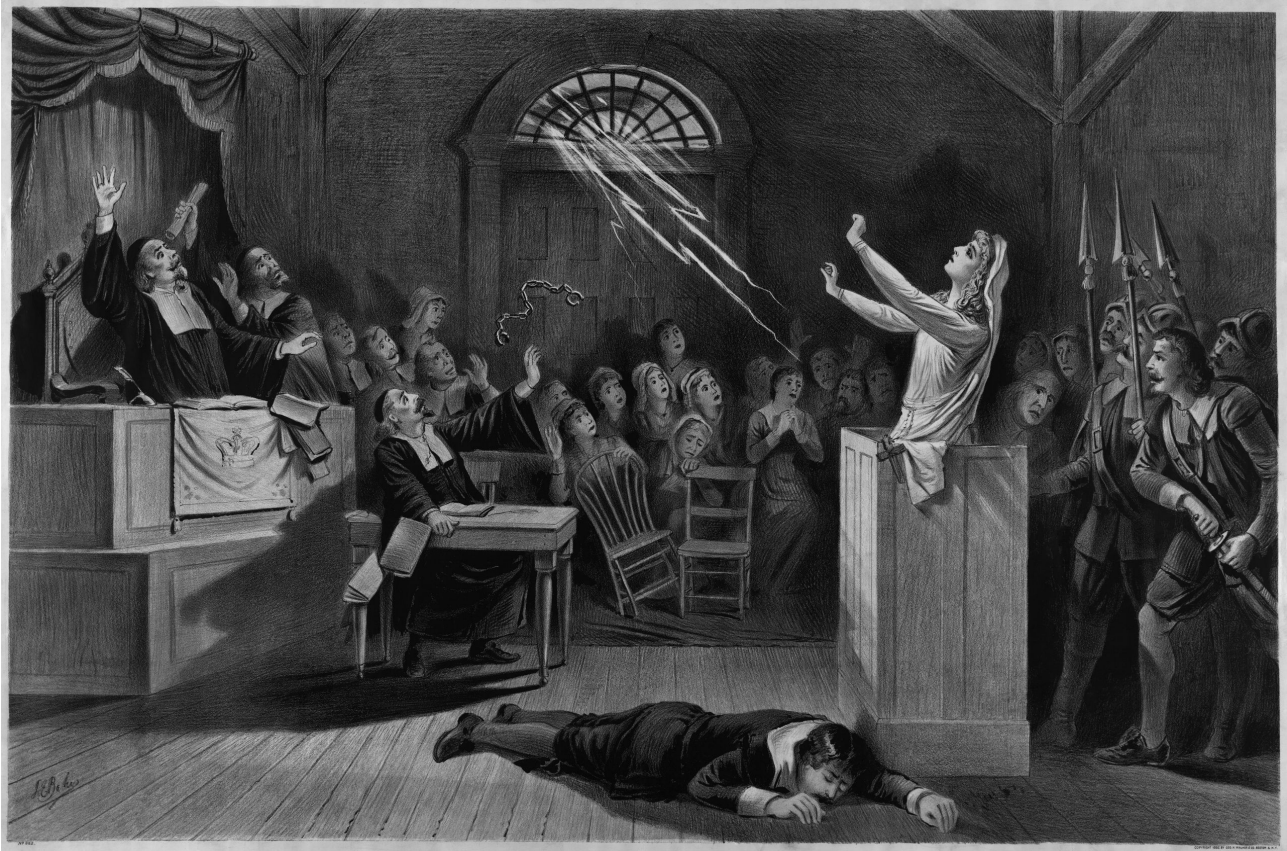
2024 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი „Being Maria“, რომლის ბოლო სცენაშიც შნაიდერი ფიქრობს, შეხვდეს თუ არა ისევ ბერნანდოს. სიმბოლურად ეს გამოხატავს მარიას მცდელობას, შეურიგდეს წარსულსა და საკუთარ თავს. ფილმის დასასრული ბუნდოვანია, არ სცემს პასუხს კითხვაზე - მოახერხა კი შნაიდერმა საკუთარ ბავშვობასთან დაბრუნება?

მარლონი აღმერთებდა ქალებს, თუმცა, არასდროს ყოფილა მათთან ლმობიერი. ერთადერთი ქალი რომლისთვისაც ის ცდილობდა დაემტკიცებინა

„სიყვარულის იმპერია“, პატრის შეროს „ინტიმი“, მიხაელ ჰანეკეს „პიანისტი ქალი“, დევიდ კრონენბერგს „ავტოკატასტროფა“, ლილიანა კავანის „ლამის პორტიე“. პოლი ხომ ფილმის დასასრულს იღუპება იარაღიდან გასროლილი ტყვიით და ტუჩებზე ეყინება სიტყვები - „ჩვენს შვილებს ემასხოვრებათ“.

ნუცა ლეფსაია

# ართურ მილერის „სვილემის პროცესის“ ანალიზი



მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ამერიკელმა დრამატურგმა არტურ მილერმა მე-17 საუკუნის დამლევს სვილემში მომხდარი მისტიკური ამბავი გააცოცხლა და მოარგო თანამედროვეობას.

მკვითხველისათვის მეტად გასაკვირია ამ დროში კუდიანებისა და მაგიური ძალების არსებობა, თუმცა, ავტორის მიერ წამოჭრილი პრობლემა, უძველესი დროიდან დღემდე, სამარადჟამო აღმოჩნდა. „თუ ღმერთი ყველაფერს ხედავს და მაინც დუმს, მე ვამბობ, რომ ღმერთი არ არის. ღმერთი მოკვდა“.

რწმენის სიკვდილზე რამდენიმე ათწლეულით ადრე ნიგშეც საუბრობდა. ადამიანი ინიციაციის გზას აცდა და გადაიქცა მიქელანჯელოს ნამუშევრის („ადამის შექმნა“) პროტაგონისტად, სადაც იგი თითქოს და ჰარმონიაშია, თავს იტყუებს, თუმცა, უფლის მიერ გამოწვდილ ხელს არ ეხება. საზოგადოება, რომელიც უკვე დიდი ხანია ქალის უფლებებისათვის იბრძვის; საზოგადოება, რომელიც რამდენიმე წელში ფეხს მთვარეზე დადგამს, სასამართლოში განიხილავს დაუმტკიცებელ, უარგუმენტო საქმეს ეშმაკის მოციქულების შესახებ.

წამიერად, შესაძლოა, მკვითხველს ჩაეცინოს, რადგან ეს აბსურდია, თუმცა, დრამატურგი ამას იმ-

დენად რეალურად აღწერს, რომ გვეძლევა საშუალება, გავიზბროთ კაპიტალიზმის, ბიუროკრატიისა და მასთან მდგარი ეკლესიის რეალური სახე.

ინდუსტრიალიზაციაზე და მასში ჩაძირულ, ჩაფლულ ადამიანზე ჯერ კიდევ ეგზისტენციალიზმის მიმდევრები - ფრანც კაფკა და ალბერ კამიუ - საუბრობდნენ.

ეს დრამატურგიული ნაწარმოები კი თითქოს და მის საუკუნეში წამოჭრილ ყველა პრობლემას მოიცავს.

პიესის მსვლელობისას ბოლო მოქმედებამდე მკვითხველი რამდენჯერმე იცვლის აზრს, მას დასაწყისშივე არ ესახება პერსონაჟი, რომელსაც შეუძლია, მხარი დაუჭიროს, რაზეც გავლენას ახდენს ფაქტი, რომ ყოველივე უსამართლობის მსხვერპლი თვითგადარჩენისთვის თავად სჩადის უსამართლობას. ეს თავდაცვის ხერხია, ადამიანის ეგოისტური სახე, როდესაც მას შეუძლია, თავი სატანის მოძმედ გაასალოს, რათა გადარჩეს.

თუმცა, იგი, ამ შემთხვევაში, თავის თავში არ არსებულს უარყოფს. ეს ჯოჯოხეთში გამოზამთრებას წააგავს, ცოტახნით მაინც, გადასარჩენად.

◀ 4 გვ.

სამუელ პერისი, რომელსაც ეკლესიის სადავეები ხელთ უპყრია, მხოლოდ და მხოლოდ მრევლში თავის ავტორიტეტზე ფიქრობს, არ ერიდება ძალაუფლებით ტკობასა და სხვისი მიწების მითვისებას. თუმცა, ყველაზე შემზარავია ფაქტი, როდესაც მომაკვდავ შვილზე მხოლოდ იმიტომ დარდობს, რომ სახელი არ შეეღაბოს.

ასევე კარგად აღსაქმელია სასამართლოსა და მისი მოხელეების გავლენაც, რომელსაც კეთილდღეობისათვის სასულიერო პირებიც ემონებია - „სასამართლო მოქმედებს კანონის მიხედვით. კანონი ემყარება ბიბლიას, ბიბლია კი ღმერთმა დაწერა“.

მაშასადამე, დენფორტის ამ სიტყვების მიხედვით, სასამართლო ჭეშმარიტად სრული სიმართლის მლალადებელია და რელევანტურია, რომ ეშმაკისეული, ქვესკნელის მოციქული არსებების ძებნა დაიწყოს.

სამყაროში, რომელშიც ადამიანის სისპეტაკე და კეთილშობილება 10 მცნების ზეპირად ცოდნით ისაზღვრება, იქ სიმწინდესა და ეკლესიას არაფერი არ ესაქმება.

„დიახ, როგორც ხედავთ, სერ, ორივეს კარგად გვახსოვს ათივე მცნება, არც ისე დიდი შეცდომაა, ჩემი აზრით. სარწმუნოება ციხესიმაგრეა, პროქტორ! ციხესიმაგრეში კი არავითარი ბზარი, მცირედი არ ჩაითვლება“.

ამ დროს უნებურად შეიძლება გაგვახსენდეს ულიამ შექსპირის პიესიდან „ჰამლეტი“ ლაერტის სიტყვები - „მაღალ ტაძარში მაღალია სულისკვეთება“. ადამიანები, რომლებიც ვალდებულები არიან, ბიბლია ზედაპირულად წაიკითხონ, რომელთაც ეკლესიაში სიარული პრივილეგიად მიაჩნიათ თავის გადასარჩენად სახრჩობელაზე შეუძლიათ გაგზავნონ თანამოქალაქე, ზედმეტად წააგვანან იერუსალიმის მოსახლეებს, რომლებმაც ტაძარი სავაჭრო დახლებით აავსეს და მისი სიწმინდე შეღახეს. ჰგვანან საზოგადოებას, რომელიც ცრუ წარმოდგენებით ფანატიზმში ჩაიძირა და პლატონისეულ გამოქვაბულში გამოიკეტა, თუმცა, ამ მითის მსგავსად, სადღაც მაინც არსებობს სინათლის მაძიებელი პროტაგონისტის სახე, რომელიც ჩამოხრჩობით ასრულებს სისოცხლეს. ეს ლე ბონის „ბრბოს პრინციპზე“ მდგარი გადაწყვეტილებაა.



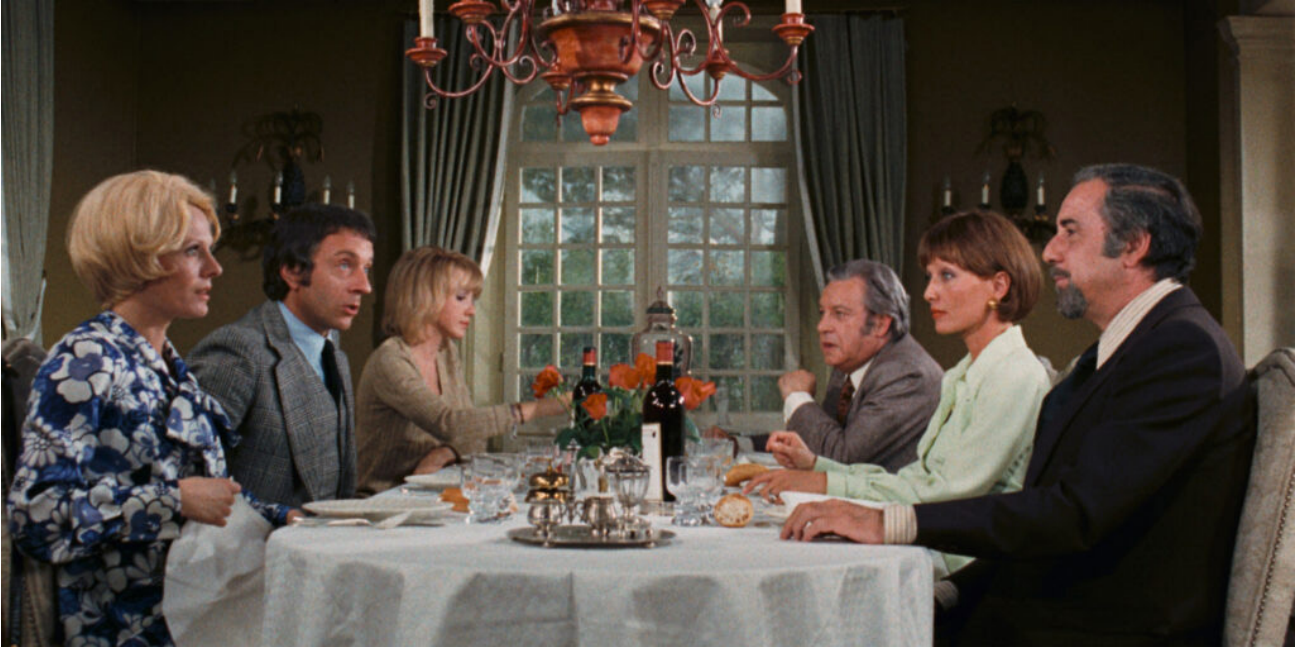
მსხვერპლია საჭირო სამართლიანობის დასამტკიცებლად.

„სეილემის მოსახლეობა ვერ მიხვდა, რომ ყოველი მათგანი დამნაშავე იყო! გაუტანლობამ, შურმა და ღვარძლმა აიყვანა უდანაშაულო ადამიანები სახრჩობელაზე“.

ამრიგად, ეს ამბავი, ეს პრობლემატიკა აქტუალურია უძველესი, უხსოვარი დროიდან დღემდე და ასე დარჩება მარად, რადგან ადამინს ყოველთვის შეიპყრობს ილუზიები და ფანატიზმი. ეს ხომ მისი ბუნების ნაწილია. მან უნდა ნახოს ბოროტება, რათა აღიქვას სიკეთე. ღვარძლი და იფქლი კი ერთად იზრდება მკათათვემდე. ლევანი კემულარია

ლევან კემულარია

# სიმულაკრები ეკრანზე ლუის ბუნუელის ფილმიდან სოციალურ რეალობად



პოსტმოდერნულ ეპოქაში, განსხვავებით მოდერნიზმისგან, ხელოვნება აღარ ცდილობს რეალური ცხოვრების ზუსტ ასახვას, არამედ ის ქმნის სამყაროს, რომელშიც ილუზია ხშირად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე რეალობა. ხელოვნება აღარ არის ცხოვრების სარკე, რომელიც ასახავს რეალობას, ის თავად ხდება აღქმის ფორმირების საშუალება და ქმნის ისეთ სოციალურ რეალობას, რომელშიც ნამდვილი და მოჩვენებითი ერთმანეთს ანაცვლებს.

ეს ზუსტად ესადაგება ჟან ბოდრიარის თეორიას სიმულაციისა და სიმულაკრის იდეაზე, რაც მკაფიოდ ჩანს ლუის ბუნუელის ფილმში „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ (1972). რეჟისორი შავი კომედიით გვიჩვენებს ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, რომელიც საკუთარი სოციალური სტატუსებითა და ქცევებით ამაცობენ, როგორ მოწყდნენ რეალურ ცხოვრებას. ბურჟუაზიის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი ბუნუელი გვაჩვენებს, როგორი შედეპირული დამოკიდებულებები აქვთ ფილმის პერსონაჟებს ყველაფრის მიმართ. მაგალითად, როგორ შეიძლებოდა მოსამსახურეს ვერ ეცნო ხუთი წუთით ადრე ნანახი მღვდელი, რომელსაც მეზობლის ფორმა აცვია. ისინი მუდმივად ცდილობენ ერთმანეთთან შეხვედრასა და პომპეზური ვახშმის გამართვას, მაგრამ თითოეული ვერშემდგარი შეხვედრა აბსურდად იქცევა, ისე, თითქოს, რაღაც უხილავი, არარსებული ძალა უშლის ხელს ნორმალურ ურთიერთობას. ფილმის სიუჟეტი ხშირად გადადის

სიზმარში, სადაც ვეღარ ვამჩნევთ, სად მთავრდება რეალობა და სად იწყება ილუზია. რეჟისორი ამ ფორმით გვაჩვენებს, თუ როგორ კარგავს ბურჟუაზიული საზოგადოება ცხოვრების შინაარსს. მათი საუბრები, ქცევები და ზოგადი სოციალური როლები მხოლოდ წოდებებია, რომლებიც პერსონაჟების რეალურ შინაგან სამყაროს და იდენტობას აქრობს. სწორედ აქ ჩნდება სიმულაკრის იდეა, როცა თვითგამოსახულებები და ფორმები, რეალობის ასახვის მაგივრად, ახალ, არარეალურ და ილუზორულ სამყაროს ქმნიან, რაც ეყრდნობა ბოდრიარის თეორიას. აღნიშნული თეორიის თანახმად, ამგვარ სივრცეში ადამიანებს აღარ შესწევთ ძალა, გადავიდნენ რეალურ ქმედებებზე, მოიქცნენ ისე, როგორც მოეთხოვებათ, ვინაიდან აქ ყველაფერი პირიქითაა და უკვე სწორედ ეს ილუზია ხდება რეალობა ისე, თითქოს ილუზიას ახალი რეალობა.

ფილმში ვხედავთ, როგორ იქცევა სოციალური წესრიგი, ეტიკეტი და სტატუსი ადამიანებისთვის მორალურ ბარიერად, რომელიც მათ თავისუფლებას ზღუდავს. ბუნუელის მიზანია დაგვანახოს, რომ ბურჟუაზია იმდენადაა ჩაკეტილი საკუთარ წესებში, ვეღარ ამჩნევს რეალურ ცხოვრებას - ისინი არსებობენ მხოლოდ იმ ილუზიაში, რომელიც თავად შექმნეს. ფილმში ბურჟუაზიული კლასის ადამიანები მუდმივად ცდილობენ თავიანთი სოციალური სტატუსებისა და იმიჯის შენარჩუნებას. მათთვის მთავარი არა ნამდვილი ემოციები და გრძნობებია,

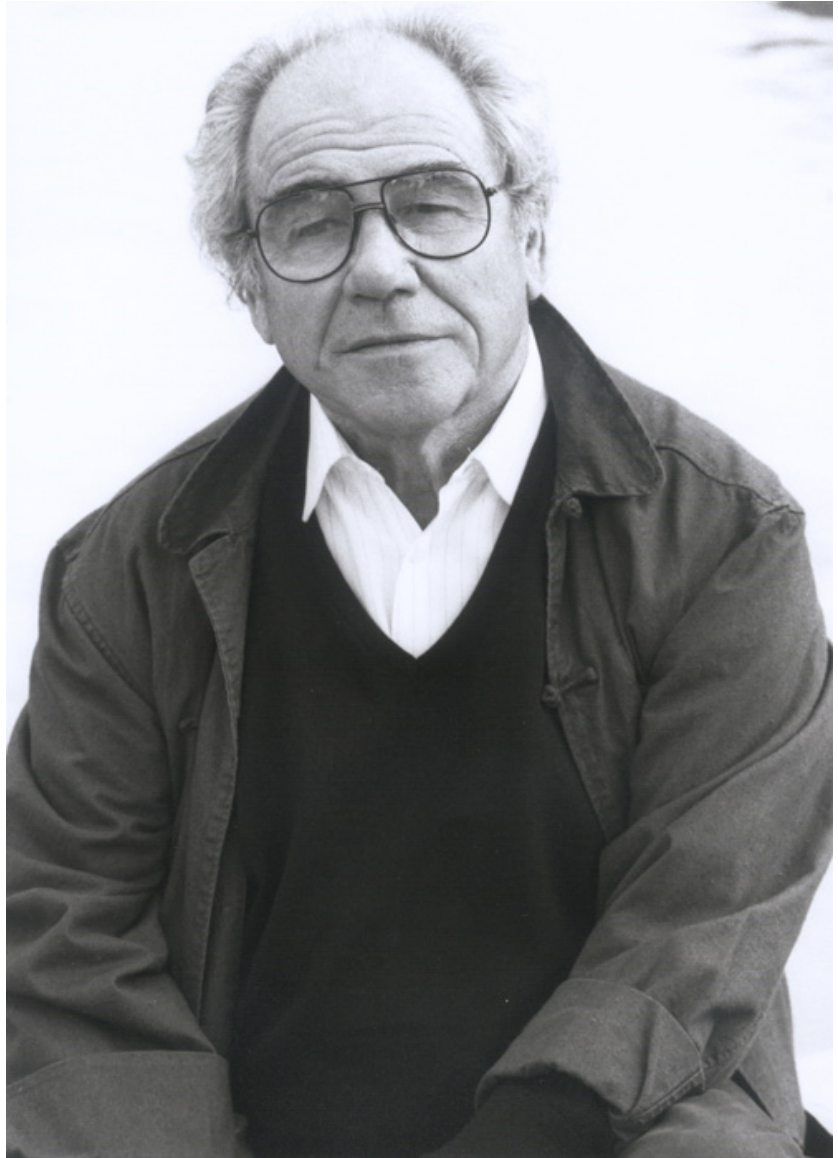
◀ 6 გვ.

არამედ გამოსახულებები და გარეგნული ფორმები: როგორ ისახებრებენ, როგორ გამოიყურებიან და რა როლი აქვთ. მათი არშემდგარი შეკრებებისა და ქმედებების მიზეზი ყოველთვის არარეალურია ისინი ვერასდროს იწყებენ, თუნდაც, ჭმას, რადგან სულ რაღაც უშლით ხელს. ეს არ არის უბრალოდ იუმორი და ბურჟუაზიის გაშარჟება, არამედ სწორედ ბოდრიარის სიმულაციის მაგალითია. მოქმედება მეორდება მრავალჯერ და ამ გამეორებაში რეალური შინაარსი იკარგება ისე, რომ პერსონაჟები ვერ აცოცხლებენ სინამდვილეს, ამიტომ მუდმივი თამაში უწევთ.

ბოდრიარი ამბობს, რომ პოსტმოდერნულ საზოგადოებასა და ხელოვნებაში ნამდვილი აღარ არსებობს. მხოლოდ ნიშნები, გამოსახულებები დარჩა, რაც, თითქოს, გვაჯერებს, რომ ესაა რეალობა. ბუნუელის გმირებიც სწორედ ასე ცხოვრობენ, მხოლოდ ნიშნების (თავაზიანობა, სოციალური სტატუსები, ქცევათა ეტიკეტი) ამარა, რაც ისევ ფორმად იქცა, რომელსაც, რეალურად, შინაარსიც არ გააჩნია.

ეს ყოველივე ჩემთვის ძალიან გავს ჩვენს დღევანდელ სამყაროს. მაგალითად: ვიღებთ ფოტოებს, ვიდეოებს, ვდებთ პოსტებს და მგონია, ხშირად უფრო ვზრუნავთ იმაზე, თუ როგორ ჩანს ჩვენი ცხოვრება, ვიდრე იმაზე, თუ როგორია სინამდვილეში. ეს კი, როგორც ბოდრიარი იტყოდა, ჰიპერრეალობაა. დღეს გამოსახულება უფრო დიდ მნიშვნელობას ატარებს, ვიდრე რეალობა.

ეს ყველაფერი არა მხოლოდ იმდროინდელი საზოგადოების კრიტიკაა, არამედ წინასწარმეტყველება იმისა, რაც დღეს, ჩვენს თანამედროვე ცხოვრებაში ხდება. 1972 წელს ბუნუელი გვაჩვენებს სამყაროს, რომელშიც სოციალური ქცევა ფორმალურად იქცა. ფილმი მხოლოდ 1970-იანი წლების ბურჟუაზიის ირონიული კრიტიკა არ არის, არამედ უფრო ზოგადი სურათია იმისა, რაც დღეს ხდება. ეს პროცესი კიდევ უფრო გააღრმავა მედიაში, სოცია-



ლურმა ქსელებმა, ხელოვნურმა ინტელექტმა, ყოველივე ეს ქმნის ახალ რეალობას (ჰიპერრეალობას), რომელშიც გამოსახულება ხშირად „ჯობნის“ ტემპარიტებას.

ისევე, როგორც ბუნუელის ფილმში სიზმრები ირევა ყოველდღიურობაში, თანამედროვე ადამიანიც ცხოვრობს სივრცეში, რომელშიც ნამდვილი და ციფრული ერთმანეთში ირევა. რეალობის საზღვარი უკვე ბუნდოვანია და, როგორც ფილმის პერსონაჟები, ჩვენც ხშირად ვგრძნობთ, რომ ილუზია მხოლოდ თამაშის ნაწილი აღარ არის, არამედ ის თვითონ განსაზღვრავს ჩვენს სამყაროს.

**ნიცა მებრევილი**

# სიუჟეტური ცეკვის როლი ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში



ცეკვა ადამიანური კულტურის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა. ის არა მხოლოდ გართობის, არამედ თვითგამოხატვის, ემოციების გადმოცემისა და ისტორიის მოყოლის საშუალებაა. ამ კონტექსტში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს სიუჟეტური ცეკვა, რომელიც საკუთარი შინაარსით სცილდება უბრალო მოძრაობათა თანმიმდევრობას და ქმნის მთელ პატარა დრამატულ ისტორიას, რომელშიც მოცეკვავე უკვე არა უბრალოდ შემსრულებელია, არამედ - პერსონაჟიც.

სიუჟეტური ცეკვა ჩამოყალიბდა ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მიმართულებად, რომელიც აერთიანებს თეატრალურობას, მუსიკალურ ინტერპრეტაციასა და პლასტიკურ გამომსახველობას. ასეთ ცეკვებში გადმოიცემა სიუჟეტი, რომელიც შეიძლება იყოს მითოლოგიური, ისტორიული, ყოფითი ან ლირიკული. საქართველოში სიუჟეტურ ცეკვებს მდიდარი ტრადიცია გააჩნია. ქართული ქორეოგრაფია, თავისი ჟანრების მრავალფეროვნებით, ხშირად აერთიანებდა სიუჟეტურ ელემენტებს - მაგალითად, ცეკვები „ხორუმი“, ან თუნდაც „კინტორი“ - შეიცავენ სიუჟეტურ ხაზს: ბრძოლას, სიყვარულს, შრომას ან ხალისიან ყოფით სცენებს. ქართული სიუჟეტური ცეკვის ძირითადი მიზანია ხასიათის და ემოციის გადმოცემა მოძრაობით. ქართული ცეკვა „თვალთ მოსაყოლი ამბავია“ - სიუჟეტურ ცეკვაში თითოეული მოძრაობა, მკერდის ამოსუნთქვა, თვალის ჟესტი ან, თუნდაც, ფეხის დაკვრა, ემსახურება შინაარსის გაღრმავებას. ისეთი ავტორი, როგორც იყო მარიუს პეტიბა, ქმინდა სიუჟეტურ ბალეტს („გედების

ტბა“), რომელშიც ცეკვა წარმოადგენდა სიუჟეტური მოქმედების მთავარ გამომსახველ ფორმას. გარდა ბალეტისა, რუსეთში ჩამოყალიბდა ფოლკლორული სიუჟეტური ცეკვებიც - მაგალითად, „ბერიოვკა ანსამბლში“ ან „მოისევის ანსამბლში“ (იგორ მოისევის ხელმძღვანელობით), სადაც მუსიკა, მოძრაობა და დრამატურგია ქმნიდნენ სრულ სცენურ კომპოზიციას. მოისევის სიუჟეტური ცეკვები, როგორებიცაა „კრაკოვიაკი“, ხშირად ასახავდა უბრალო ხალხის ცხოვრებას, მათ ემოციებსა

და შრომას.

ამ მხრივ, რუსულ და ქართულ ქორეოგრაფიას აერთიანებს ერთი პრინციპი - ცეკვა, როგორც ამბის მოყოლა სხეულის საშუალებით.

სიუჟეტურ ცეკვაში სახის გახსნა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. თუ ტრადიციულ ფოლკლორულ ცეკვებში მთავარი იყო სხეულის მოძრაობის სიზუსტე, სიუჟეტური ცეკვა მოითხოვს მსახიობურ განცდას. მოცეკვავე მხოლოდ მოძრაობით არ უნდა გადმოსცემდეს შინაარსს, მისი მიმიკა, მზერა და ემოციური ტონი ქმნის სრულყოფილ სახეს.

სახის გახსნა ნიშნავს, რომ მოცეკვავე თავისუფლად გამოხატავს ემოციებს სიხარულს, ტკივილს, სიყვარულს, აღტაცებას. ამ დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობურ ფსიქოლოგიას მოცეკვავე უნდა გრძნობდეს არა მხოლოდ მოძრაობას, არამედ „ცხოვრობდეს“ იმ ემოციით, რასაც სცენაზე გამოხატავს.

მაგალითად, როდესაც სცენაზე ასახულია სიუჟეტი სიყვარულის მოპოვების შესახებ, მხოლოდ მოძრაობა საკმარისი არ არის, სახეზე უნდა იტყობოდეს მღელვარება, თბილი მზერა, სწორედ ამაში მდგომარეობს სიუჟეტური ცეკვის განსხვავება ფოლკლორული მოძრაობისგან - აქ მოცეკვავე ხდება მსახიობი.

საყურადღებოა, რომ სიუჟეტურ ცეკვაში მუსიკა არა მხოლოდ ფონია, არამედ დრამატურგიული

◀ 8 გვ.

საფუძველი. იგი ქმნის ემოციურ ატმოსფეროს, განსაზღვრავს რიტმს, ტემპს და მოძრაობის ხასიათს. ხშირად კომპოზიტორი და ქორეოგრაფი ერთობლივად მუშაობენ, რათა მუსიკისა და მოძრაობის შერწყმით მიაღწიონ სრულ ჰარმონიას, მაგალითად, ქართულ ცეკვაში ძლიერი, რიტმული დოლი ქმნის მეზობლად განწყობას („ხორუმი“) მაშინ, როცა ნაზი ფანდური და ნელი ტემპი ლირიკული ცეკვისთვისაა შესაფერისი .



მუსიკა სიუჟეტურ ცეკვაში არის „მეორე სცენარი“, რომელიც მოძრაობას აძლევს სულს და მაყურებელში აღძრავს ემოციურ თანაზიარებას.

სიუჟეტურ ცეკვაში მნიშვნელოვანია ჟესტიკულაცია, რეკვიზიტი და სხვა გამომსახველობითი საშუალებები. ჟესტიკულაცია და პლასტიკა ემსახურება სიმბოლურ გამოხატვას თითოეულ მოძრაობას აქვს მნიშვნელობა. მაგალითად, ხელის აწევა შეიძლება ნიშნავდეს მოხმობას, თავის აწევა – სიამაყეს, დახრილი თავალი – სირცხვილს.

ასევე მნიშვნელოვანია რეკვიზიტი, ის ხშირად ცვლის სიტყვას და ეხმარება სიუჟეტის აღქმას. ქართულ ცეკვებში რეკვიზიტის როლს ხშირად ასრულებს ხანჯალი, ღვინის რქა, ის ქმნის გარემოს ილუზიას და აძლიერებს მოქმედების რეალობას. გარდა ამისა, მოძრაობის სინქრონულობა, ქორეოგრაფიული ხაზის სისუფთავე და განათება – ყველაფერი ერთად ქმნის სცენურ პოეზიას, რომელშიც მოძრაობა და სივრცე ერთიანდება ერთ მთლიან სურათად.

ქორეოგრაფიული თეორიის თვალსაზრისით, სიუჟეტურ ცეკვაზე საუბრობს მრავალი ავტორი. მაგალითად, რუსი ქორეოგრაფი იგორ მოისევი თავის ნაშრომებში ხაზს უსვამდა, რომ „სიუჟეტური ცეკვა არის ხალხის ცხოვრების ამსახველი თეატრი მოძრაობაში“. იგი მიიჩნევდა, რომ ასეთ ცეკვაში „მთავარი არ არის ნაბიჯების რაოდენობა, არამედ მათი აზრი“.

ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება ცეკვის აღწერა, როგორც „მოლაპარაკე სხეულის ხელოვნება“. სიუჟეტური ცეკვა არის ქორეოგრაფიის ის სფერო, რომელშიც სხეული და სული ერთიანდება ხელოვნების ერთ მთლიან ფორმად. მასში მუსიკა, ჟესტიკულაცია, სახის გამომეტყველება, რეკვიზიტი და სცენური განწყობა ქმნის მცირე დრამას, რომელსაც მაყურებელი გულით აღიქვამს.

„ქართული სიუჟეტური ცეკვა იმით არის გამორჩეული, რომ მასში არ არსებობს სიცრუე თუ მოცეკვავე გულით არ გრძნობს ემოციას, მაყურებელი ამას მაშინვე ხედავს.“

ამგვარი ცეკვა გვასწავლის, რომ ხელოვნება მხოლოდ ტექნიკა არ არის. ეს არის ემოციის, სულიერი მდგომარეობისა და ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვა. ამიტომაც სიუჟეტური ცეკვა არ არის მხოლოდ სცენური სანახაობა, არამედ ცოცხალი ამბავი, რომელსაც სხეული ყვება.

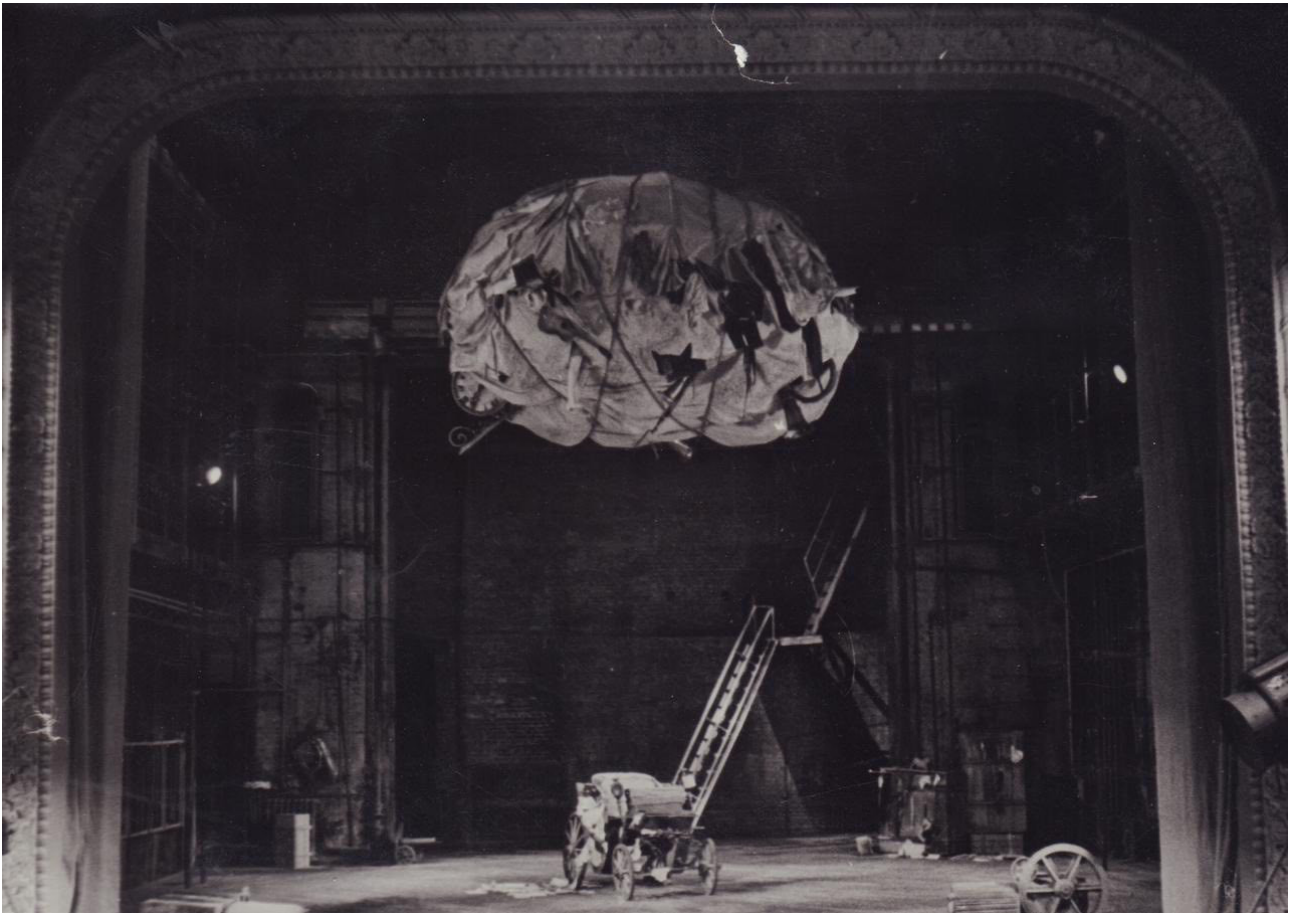
**საბა გარეჩილაძე**

# თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი

## „ჰაკი აძბა“

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ჰაკი აძბა“ ქართული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარია, რომელიც გამოირჩევა ღრმა ფსიქოლოგიური და სოციალური შინაარსით. იგი დადგმულია ლეო ქიაჩელის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით.

რეჟისორი თემურ ჩხეიძე ამ კონფლიქტს წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ როგორც ისტორიულ მოვლენას, არამედ – როგორც მარადიულ დილემას – ღირსების, ერთგულებისა და პიროვნული არჩევანის საკითხს, რომელიც ყოველთვის არსებობდა და იარსებებს.



„ჰაკი აძბა“ არის დრამატული სპექტაკლი, რომელიც ეხება კონფლიქტს ტრადიციასა და ახალ რეალობას შორის. ნაწარმოების ცენტრში მთავარი გმირი – ჰაკი აძბა დგას, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს ძველი ეთიკური კოდექსის მიმდევარ, ერთგულ ადამიანს.

სპექტაკლში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ორი ძალის დაპირისპირება: ტრადიციული მორალი და ერთგულება – ჰაკი აძბა უსიტყვოდ იღებს სხვის დანაშაულს საკუთარ თავზე, რაც მისი შინაგანი ღირსებისა და პატრონისადმი ერთგულების გამოხატულებაა.

სპექტაკლში მსახიობთა შესრულება ერთ-ერთი მთავარი ღერძია, რომელიც მთლიან დრამატულ ეფექტს ქმნის. ჩანს, რომ რეჟისორი დიდ ყურადღებას აქცევს არა გარეგნულ ეფექტებს, არამედ შინაგან ფსიქოლოგიურ თამაშს, რის შედეგადაც თითოეული როლი საკმაოდ ღრმა და დასამახსოვრებელი ხდება მაყურებლისთვის.

ჰაკი აძბას როლს ნოდარ მგალობლიშვილი ასრულებს, რომლის თამაშიც გამოირჩევა შინაგანი სიმშვიდითა და ტრაგიკული სიღრმით.

მის შესრულებაში ჩანს შეკავებული ემოცია – გმირი არ გამოხატავს ტკივილს ხმამაღლა, მაგრამ

◀ 10 გვ.

დაკვირვებული თვალი შეამჩნევს, რომ ეს ტკივილი იგრძნობა თითოეულ პაუზასა და მზერაში, თითოეულ ქმედებაში.

მსახიობი ზუსტად გადმოსცემს გმირის დილემას: ერთგულება თუ პიროვნული თავისუფლება.

უჯუშ ემხას როლის შემსრულებელია ოთარ მეღვინეთუხუცესი, რომელიც ქმნის ძლიერ და მრავალშრიან პერსონაჟს. მისი შესრულება გამოირჩევა: ძალაუფლების შინაგანი შეგრძნებით - იგი არ არის მხოლოდ ტირანი, არამედ კომპლექსური ფიგურა; ემოციური სირთულით - ზოგ მომენტში იგრძნობა მისი ადამიანური სისუსტე, რაც საკმაოდ საინტერესო და დამაფიქრებელია.

დაძაბული ურთიერთობა ჰაკი აძბასთან - მათი სცენები ქმნის სპექტაკლის მთავარ დრამატულ ლერძს. რაც შეეხება მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს, მსახიობები, როგორც არიან - ირაკლი უჩანეიშვილი, თამარ სხირტლაძე, გიზო სიხარულიძე - ისინი ქმნიან ცოცხალ და მრავალფეროვან სოციალურ გარემოს, რომელშიც თითოეული პერსონაჟი თავისი ხასიათით ამძაფრებს მთავარ თემას.

მათი თამაშის თავისებურებებია - ბუნებრიობა და სიზუსტე, პერსონაჟების სოციალური ტიპაჟების მკაფიოდ წარმოჩენა.

არცერთი მათგანი არ ცდილობს ყურადღების გადატანას საკუთარ თავზე, ყველაფერი ემსახურება საერთო იდეას, რაც საბოლოოდ ეხმარება სპექტაკლს, რომ მაქსიმალურად კარგად და ხარისხიანად მიაწოდოს მაყურებელს სათქმელი.

სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მხარე არის ანსამბლური შესრულება. თემურ ჩხეიძე ქმნის ერთიან თეატრალურ სივრცეს, რომელშიც მსახიობები მოქმედებენ, როგორც ერთი მთლიანობა. თითოეული მოძრაობა და ინტონაცია გათვლილია საერთო რიტმზე, არ იგრძნობა მსახიობებს შორის გაუცხოება.

„ჰაკი აძბაში“ მსახიობთა შესრულება გამოირჩევა ღრმა ფსიქოლოგიური სიზუსტით ემოციური შეკავებითა და ინტენსივობით ძლიერი ანსამბლური ერთიანობით. სწორედ ამ ფაქტორების გამო, სპექტაკლი იქცევა არა მხოლოდ ისტორიის გადმოცემად, არამედ ადამიანის შინაგანი სამყაროს ძლიერ თეატრალურ გამოხატულებად.

აღსანიშნავია სცენოგრაფია, რომელიც სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ელემენტია. სივრცე მინიმალისტურია, თუმცა, ამავე დროს დატვირთულია სიმბოლური მნიშვნელობებით. დეკორაციები არ არის გადატვირთული დეტალებით, პირიქით, თითოეული საგანი ფუნქციურია და ემსახურება საერთო იდეის გაღრმავებას. სცენა ხშირად ქმნის დახშული, თითქმის იზოლირებული გარემოს შეგრძნებას, რაც პერსონაჟების შინაგან მდგომარეობას ასახავს. ფერთა პალიტრა მუქი და თავშეკავებულია, რაც ტრაგიზმსა და დაძაბულობას უსვამს ხაზს.

ქორეოგრაფია სპექტაკლში არ არის მხოლოდ მოძრაობა, ის არის დამოუკიდებელი მეტყველების ფორმა. მსახიობთა პლასტიკა ზუსტად გადმოსცემს პერსონაჟების შინაგან დაძაბულობასა და ემოციურ დინამიკას. მოძრაობები ზოგჯერ მკვეთრი და აგრესიულია, ზოგჯერ კი - ნელი და თითქმის სტატიკური, რაც ქმნის რიტმულ კონტრასტს. ეს კონტრასტები სპექტაკლს განსაკუთრებულ დინამიკას სძენს და მაყურებლის ყურადღებას მუდმივად ინარჩუნებს. ქორეოგრაფიული ელემენტები ხშირად სიტყვაზე უფრო მეტს ამბობს, სხეულის ენა აქ ისეთივე მნიშვნელობის მატარებელია, როგორც ტექსტი.

საბოლოოდ, ვფიქრობ, იმ სათქმელს და მთავარ იდეას, რისი მოწოდებაც უნდოდათ ჩვენთვის რეჟისორსა და მსახიობებს, სპექტაკლი კარგად გადმოსცემს და უტოვებს მაყურებელს საშუალებას, მრავალი კუთხით განიხილოს ნამუშევარი.

**მარიამ ბარბაქაძე**