

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი**

ხელნაწერის უფლებით

**მარინე (მაკა) ვასაძე**

**რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირებისათვის**

**ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად  
წარმოდგენილი დისერტაცია**

**თბილისი, 0108, საქართველო**

**25 ივნისი**

**2014**

**ხელმძღვანელი:** მიხეილ კალანდარიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი

**რეცენზენტები:** ნოდარ გურაბანიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი;

თამარ ბოკუჩავა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

დან რუბინი, ტორონტოს იორკის უნივერსიტეტის პროფესორი;

### **შინაარსი**

თემის აქტუალობა

კვლევის მიზანი, ობიექტი და მეთოდები

ძირითადი შედეგები და მეცნიერული სიახლეები

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომის მოკლე შინაარსი

შესავალი

თავი I. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისები

თავი II. „გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა

თავი III. რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა

დასკვნა

## თემის აქტუალობა

XXI საუკუნეში ხელოვნების სემიოტიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნიშანთა სისტემის ზოგად თეორიაში. თეატრის სემიოტიკა – მნიშვნელოვანი და დღემდე ჯერ ისევ ნაკლებად შესწავლილი ნაწილია რთული პრობლემისა. სწორედ ამიტომ, ჩემთვის საინტერესო იყო, თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევა ამ კუთხით წარმემართა. ქართული სათეატრო ენის სემიოტიკის გაანალიზებისას, დაკონკრეტების მიზნით, ავირჩიე შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, უფრო კონკრეტულად კი მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორის – რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების კვლევა. XX ს. 20-იანი წლებიდან მოყოლებული 2011 წლის ჩათვლით, ყველა ის პროცესი, რომელიც ქართულ თეატრში მიმდინარეობდა, სწორედ რუსთაველის თეატრის კვლევებში იღებდა სათავეს და ვითარდებოდა. ხოლო 1960-იანი წლებიდან რობერტ სტურუა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ქართული სათეატრო მოდის“ კანონმდებელია.

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ასახვის აღქმის, ეგზისტენციალურ-მნიშვნელოვანი პროცედურის ფონზე, სახელოვნებო მეცნიერებაში დგება საკითხი მისი ენის შესახებ, როგორც საერთო ენის გამონახვისა ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს შორის. თანამედროვე სახელოვნებო მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განისაზღვროს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა ანუ – ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად, ხელოვნების ენის შესახებ.

თემაზე მუშაობის პროცესში კომპლექსურად შევისწავლე ხელოვნების, კონკრეტულად კი, სათეატრო ენაზე დაწერილი შრომები, ამ შრომებში გამოთქმული აზრი და პრობლემატიკა. სემიოტიკური კვლევის მეთოდების გამოყენება დამეხმარა სათეატრო ენის ხელოვნებათმცოდნეობით – სტილისტურ

ანალიზში. აქედან გამომდინარე, ვცადე წარმომეჩინა, თუ რა ფენომენია, კონკრეტულად, რობერტ სტურუას და, ზოგადად, ქართული სათეატრო ენა. ჩემი კვლევის მიზანი რობერტ სტურუას **სათეატრო ენის ფორმირების პროცესის** ჩვენება, ამ ენის რაობის დადგენა და განსაზღვრება გახლავთ. ამავდროულად, რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესის გაანალიზებისას შევეცადე გამომეკვეთა სტურუას თეატრის სემიოტიკა.

### **კვლევის მიზანი, ობიექტი და მეთოდები**

ნაშრომზე მუშაობის პროცესში დავამუშავე – იური ლოტმანის, როლანდ ბარტის, მიხეილ ბახტინის, ილია ილინის, მარსელ მარტენის, სიუზან მელოუზის, ჩარლზ ჯენკსის, ალექსეი ლოსევის, იური ტინიანოვის, ვიქტორ შკლოვსკის, ვალენტინა დიანოვას, ვიქტორია ზაშჩეკინას და სხვათა – შრომები, სტატიები და გამოკვლევები. გავეანალიზე ცნებები, რომლებიც განსაზღვრავენ ხელოვნების ენისა, ზოგადად, და, კონკრეტულად, სათეატრო ენის სპეციფიკას, მის სტრუქტურას, ნიშნების ერთობლიობას. ცნების – სათეატრო ენა – საფუძვლიანი შესწავლისა და ანალიზის შემდგომ, ვცადე წარმომეჩინა, თუ რა ფენომენია რობერტ სტურუას სათეატრო ენა. კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე დავადგინე ძირეული ამოცანები, რომელთა საფუძველზეც მოხდა მისი ეტაპობრივი განხორციელება. კვლევის მეთოდი, რომელიც ავირჩიე, შეიძლება განსაზღვრული იყოს, როგორც ისტორიულ-ტიპოლოგიური და სტრუქტურულ-დიალექტიკური.

ტიპოლოგიური ანალიზის მეშვეობით წარმოვაჩინე ქართული და ევროპული თეატრის საერთო მახასიათებლები. ისტორიულ-ტიპოლოგიური კვლევისას, ქართულ და ევროპულ თეატრში მიმდინარე პროცესები, შეიძლება ითქვას, მსგავსი აღმოჩნდა, საქართველოს გეოპოლიტიკური მდებარეობის მიუხედავად. სხვასთან ერთად, ქართული და მსოფლიო თეატრის საერთო ტიპოლოგიურ კანონზომიერებად გამოიკვეთა სათეატრო ენაში კინომონტაჟის ხერხის გამოყენება. უკვე XX საუკუნის დასაწყისიდან სათეატრო ხელოვნებაში ზოგადად კინოხერხების გამოყენება ტიპურ ხასიათს ატარებს. ამის გამოსავლენად ნაშრომის შესავალ ნაწილში გამოვიკვლიე ხელოვნების, თეატრის ენის რაობა.

რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ ფორმირების საკითხის კვლევისას, აუცილებელი და საჭირო შეიქნა მოკლე ისტორიულ – კულტურული, სახელოვნებო ექსკურსის ჩატარება. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისების დასადგენად შევისწავლეთ: ქართული, რუსული, ევროპული თეატრის ის ტრადიციები, თეორიული და პრაქტიკული მაგალითების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, რომლებმაც ხელი შეუწვევეს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესს. ვცადე დამედგინა, თუ სად შეიძლება ვეძიოთ რ. სტურუას ხელწერის საფუძვლები, კონკრეტულად, ქართულ და, ზოგადად, მსოფლიო თეატრის მასშტაბით... ქართულ თეატრში კინოხერხებს თავის სპექტაკლებში ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იან წლებში კოტე მარჯანიშვილი იყენებდა. ამ თვალსაზრისით გავიხსენოთ ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ურიელ აკოსტა“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით), სადაც ე. წ. „კინოხერხებს“: მონტაჟს, ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას მიმართავდა. ხოლო რუსეთში, 1917-18 წლებში, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი თავის ნაშრომებში ბევრს წერდა XX საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე. იგი უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს. წერდა იმის შესახებ, რომ შეიცვალა სათეატრო დრო.

შეიძლება ითქვას, კვლევაში სინქრონული ანალიზის მეშვეობით ნათლად გამოიკვეთა მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებაში ერთდროულად მიმდინარე მოვლენების ტიპოლოგიურობა.

ნაშრომში სტრუქტურულ-დიალექტიკური მეთოდის მეშვეობით გამოვიკვლიე რობერტ სტურუას სათეატრო ენაში არსებული ცალკეული ნიშნები, დაუუკავშირე ისინი მსოფლიო სათეატრო პროცესს, დავადგინე მათ შორის არსებული კავშირების და მიმართებების ერთობლიობა. შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, შევისწავლე მისი სარეჟისორო ენა, როგორც კონცეფციის გამოხატვის ტექნიკური საშუალება. ეს ორი კომპონენტი ერთიმეორიდან გამომდინარეობს. ტექნიკა – ენაა, ენა კი საშუალებაა საკუთარი კონცეფციის, მსოფლმხედველობის გამოსახატავად. აქედან გამომდინარე განვსაზღვრე ისეთი

ფენომენის არსებობა, როგორცაა – რობერტ სტურუას თეატრი და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა.

### **ძირითადი შედეგები და მეცნიერული სიახლეები**

რობერტ სტურუას შემოქმედების შესახებ არსებობს თეატრმცოდნეთა: ნოდარ გურაბანიძის, დალი მუმლაძის, პაოლა ურუშაძის, თამარ ბოკუჩავას და სხვათა საფუძვლიანი შრომები. ნოდარ გურაბანიძის წიგნში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ თვალსაჩინოდ არის წარმოჩენილი რეჟისორის ორმოცწლიანი შემოქმედებითი გზა შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიურ თეატრში, ინსტიტუტში სწავლის პერიოდიდან 1996 წლის ჩათვლით. არაერთი რეცენზიის, დიალოგის, სამეცნიერო კვლევითი სტატიის ავტორია დალი მუმლაძე. პირველად, სწორედ მის შრომებში გამოიკვეთა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის ნიშნები. პაოლა ურუშაძეს სამეცნიერო კვლევის ინტერესს წარმოადგენდა შექსპირის სტურუასეული კონცეფციები. ამ თემასთან მიმართებით, იგი მრავალი სტატიის და რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული წიგნის „შექსპირი და ქართული თეატრი“ (Шекспир и грузинский театр) ავტორია. ასევე, არაერთი საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაციის ავტორს, თამარ ბოკუჩავას დისერტაციაში: „მითოსი და ქართული თეატრი“, ახალი კუთხით აქვს გაანალიზებული რობერტ სტურუას სარეჟისორო კონცეფციები, რასაც მან ორი თავი მიუძღვნა: „მითთა დეკონსტრუქცია და კონსტრუირება რობერტ სტურუას შემოქმედებაში“ და „სპექტაკლ „სტიქსის“ წინასწარი გაგებისათვის“. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომი ერთ-ერთი ნაწილია რობერტ სტურუას შემოქმედების კვლევისა.

სხვადასხვა სახის მინიშნებები, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის შესახებ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თეატრმცოდნის ნაშრომში გვხვდება. თემის სიახლეს წარმოადგენს სამეცნიერო კვლევის ახალი კუთხით წარმართვა და მასალისადმი ინტერდისციპლინარული მიდგომა, რის შედეგადაც გამოიკვეთა სათეატრო ენის რაობა და რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესი. სიახლეა – ამ თვალსაზრისით (გვულისხმობ სათეატრო ენას) მისი შემოქმედების შესწავლა, რობერტ სტურუას თეატრის სემიოტიკის კვლევა, პრობლემის მეცნიერული

დამუშავება. ამგვარად, ნაშრომში გამოყენებულმა კვლევის ისტორიულ-ტიპოლოგიურმა და სტრუქტურულ-დიალექტიკურმა მეთოდმა საშუალება მომცა გამეანალიზებინა, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად „სათეატრო ენა“, განმესაზღვრა ნიშანთა ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევის პროცესში მეჩვენებინა მისი ფორმირების პროცესი.

კვლევის სამეცნიერო სიახლე მდგომარეობს საკითხის დასმასა და გადაჭრის გზებში. კერძოდ, საკვლევი მასალის შერჩევასა და მისი წარმოჩენის თანმიმდევრული დინამიკის შექმნაში, რამაც ხელი შეუწყო საკვლევი ობიექტის, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების კანონზომიერების, გამოკვეთას და ჩვენებას.

დადგინდა, რომ სათეატრო ხელოვნება ფლობს თავის სპეციფიკურ ენას. აქედან გამომდინარე, შრომაში შევეცადე გამომეკვეთა, შემესწავლა რობერტ სტურუას სათეატრო ენა და ის, თუ როგორ თამაშის მოდელს, სისტემას სთავაზობს რეჟისორი მაყურებელს.

თეატრი – ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. თავისი არსებობის ათასწლეულების განმავლობაში მან დააგროვა მდგრადი საშუალებების არსენალი, ნებისმიერი იდეურ-მხატვრული, სცენური რეფორმების პირობებში შენარჩუნებული. ეს სტაბილური სემიოტიკური კარკასი წარმოადგენს თითქოსდა უნივერსალურ მთარგმნელს, რომელიც უზრუნველყოფს მინიმუმ თანაზიარობას. ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ტექსტი შეიცავს მხატვრულ ენას და ამ ენის შესწავლა-გაგებას. სისტემა „სცენა – მაყურებელი“ ვითარდება თამაშის მოდელის მიხედვით.

უპირველეს ყოვლისა, განისაზღვრა, რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში. რატომ უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც **ერთიან ტექსტზე**. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებებისა, იმავდროულად გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა.

სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი, საკმაოდ დამოუკიდებელი, სუბიექტისაგან: პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით.

თანამედროვე რეჟისურის შემთხვევაში, ჩვენ უნდა განვასხვაოთ პიესის ტექსტი სპექტაკლის ტექსტისგან. სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი, უმეტეს შემთხვევაში, ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას.

პირველ რიგში, რობერტ სტურუა მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ნაწარმოებიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. ვფიქრობ, იმ ხერხების ნაკრებით, რომელსაც რეჟისორი იყენებს, სტურუამ თავისი სათეატრო დადგმები მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. აქ ვგულისხმობ თეატრალურ ფორმებს გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. მაგალითად, სათეატრო სივრცეში, სხვადასხვა კინოხედის გამოყენება, ერთდროულად რამდენიმე ქმედების გაშლა სცენაზე.

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. რობერტ სტურუას თეატრის მსახიობები, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურები არიან. მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს. ეს, განსაკუთრებით ეხება, სპექტაკლის მთავარი გმირების შემსრულებელ მსახიობებს. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ რამაზ ჩხიკვაძის ღირი – განცდის, გარდასახვის, წარმოსახვის, წარმოდგენის, ფსიქოლოგიური წვდომის და ა.შ. თამაშის სტილია. იგივე შეიძლება ითქვას რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტის შესახებ; იგი არ წარმოადგენს ტრადიციად ქცეულ „კეთილშობილ უფლისწულს“, ჰამლეტი უფრო ქმედითია და მთელი მისი „ფილოსოფიაც“ მის კონკრეტულ ქმედებებშია გადმოტანილი. ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტის ქცევა, თუ ემოციური მდგომარეობა, სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლებში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მიანიჭა მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ქდერადობა. მან თავის, უკვე არსებულ, „სათეატრო ენას“ ახალი ქდერადობა შესძინა. ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და



დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება („მეფე ლირი“). შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმაგდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას.

სათეატრო ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის მხატვრული სივრცე. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას – განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა, ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა.

რეჟისორი მუსიკას ანიჭებს ისეთივე ფუნქციას, როგორსაც სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას.

სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. მის სპექტაკლებში ფერთა სიმბოლიკას დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ეპოქასთან მიხლოებული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ.

აღსანიშნავია, რომ სტურუასეულ შექსპირის დადგმებში დრო არ არის განსაზღვრული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ყოველ დროში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი ნიშანია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენას ახასიათებს სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება.

ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, მსოფლიო სათეატრო ჟანრების და ტენდენციების ზოგიერთი მახასიათებლები, ბერტოლტ ბრესტის სათეატრო კონცეფციის ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება, მიხეილ ბახტინის პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია ქმნის რობერტ სტურუას „ეკლექტურ“, „პოლისტილისტურ“ თეატრს.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ნაშრომის უმთავრეს სიახლეს ქართულ თეატრმცოდნეობაში სათეატრო ენის კვლევის პროცესის ზოგადი და კონკრეტულად კი, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევა, ანალიზი, ამ სფეროსათვის ზოგიერთი ახალი ფორმისა და ახლებური კომპლექსური მიდგომის შემოტანა გახლავთ.

### **ნაშრომის სტრუქტურა**

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნისაგან. შესავალი – სათეატრო ენის რაობა; თავი I – რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისები; თავი II – „გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა; თავი III – რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა; დასკვნა. ნაშრომს ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა. დისერტაციის ძირითადი ნაწილი მოიცავს 205 ნაბეჭდ გვერდს.

### **ნაშრომის მოკლე შინაარსი**

#### **შესავალი**

XX საუკუნის მეორე ნახევარი აღსავსეა სხვადასხვა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული მოვლენით. კონფლიქტური, შეუთავსებელი ფორმების და შინაარსების აღქმისა და გაგების მრავალგვარობა, მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება, სოციო-კულტურული ყოფის პარადოქსულობა ნათლად გამოიხატა ახალ მიმართულებაში, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი უწოდებს. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში აქტიურდება ხელოვნების ენის შესწავლის საკითხი, როგორც საერთო ენის გამონახვისა ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ.

შორის. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენაზე. ხელოვნების თანამედროვე მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განისაზღვროს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია.

ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, საუბრობენ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენაზე.

თანამედროვე სემიოტიკაში შეინიშნება ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნებიდან არავერბალურ ნიშნებზე. ამ ლინგვისტური გადატრიალების შედეგად ყველაფერი მოიაზრებოდა როგორც **ტექსტი**, **დისკურსი**, მთელი კაცობრიობის კულტურა – როგორც ჯამი ტექსტებისა, როგორც **ინტერტექსტი**, რომლის წაკითხვაც შეიძლება გრამატიკის შესაბამისი წესების მიხედვით. ხელოვნება წარმოადგენს ერთგვარ, მეორად, ენას, ხოლო ხელოვნების ნიმუში ამ ენაზე შექმნილ ტექსტს. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის.

სათეატრო ენა, უპირველეს ყოვლისა, არის თეატრალობა, რომელიც წარმოადგენს ნაკრებს სხვადასხვა ნიშნებისა, კოდებისა – მსახიობთა თამაში (სხეულის პლასტიკა, ხმის ელერადობა, სივრცეში მოძრაობა და ა. შ.), დეკორაციები, შუქი, მუსიკა (მელოდია, ტონალობა, რიტმი), დუმილი, სინუმი, პაუზა, მეტაფორები, სიმბოლოები და ა. შ. ეს ყველაფერი ქმნის სათეატრო ენას.

თეატრალობის ორი კონცეფცია: პირველი – მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია და მეორე – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ

იგი თეატრშია. ასეთი, გახლავთ ამა თუ იმ სათეატრო მოღვაწის სუბიექტური მიდგომა, მაგრამ სწორედ ამ მიდგომაში აისახება შემოქმედის სათეატრო ენა.

### **თავი I. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საწყისები**

რობერტ სტურუამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, თავისი სათეატრო დადგმები, ყოველგვარი ტექნიკური ხერხების გამოყენების გარეშე (ვგულისხმობ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლებს 2010 წლამდე), მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. კინოხერხებს, მაგალითად, პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, საქართველოში ჯერ კიდევ იყენებდა მარჯანიშვილი, რუსეთში მეიერჰოლდი, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს, ჩვენთანაც და უცხოეთშიც. მაგალითისთვის შეიძლება გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის და ა. ახმეტელის მიერ დადგმული „ლამარა“. გრ. რობაქიძე, მართალია, აღფრთოვანებული იყო წარმოდგენით, მაგრამ ამავე დროს, უკმაყოფილო – მარჯანიშვილისეული „მონტაჟით“ პიესისა, რომლის მიხედვითაც ა. ახმეტელმა განახორციელა სცენაზე სპექტაკლი. ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და „ურიელ აკოსტაში“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით) მარჯანიშვილი იყენებს: მონტაჟს, შუქის მეშვეობით ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას. როგორც ცნობილია, მეიერჰოლდი ლამის „ანათემას გადასცეს“, როდესაც გოგოლის „რევიზორს“ და გრიბოედოვს მიაწერა თანაავტორად თავი, ანუ მეიერჰოლდი. მან ტექსტი აიღო როგორც „მასალა“, შექმნა ახალი ვერსია და გადააქცია სპექტაკლად. 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“.

რობერტ სტურუა აგრძელებს ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებს (კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ თუმანიშვილი) და თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებს „პროტესტის“

გამოსახატავად. ეს პროცესი თეატრალურ ხელოვნებაში გაცილებით ადრე დაიწყო, როდესაც ფორმირებას იწყებს ე. წ. „სარეჟისორო თეატრი“ (XIX ს. ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი). იმის თქმა მსურს, რომ 60-იან წლებში, „სიმბოლურ-მეტაფორული თეატრი“ – ერთგვარი „რიმეიქი“ იყო სახეცვლილი ფორმებით. ამის ტრადიცია უკვე არსებობდა არა მხოლოდ ევროპასა და რუსეთში, არამედ, საქართველოშიც.

პირველსავე თავში განხილულია ის საკვანძო სპექტაკლები, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი შეასრულეს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში. ესენია: ა. ცაგარელის „ხანუმა“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე“, ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“.

რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენის ჩამოყალიბებისას წარმოსახვის თეატრის სტილისტიკამ პირველად თავი იჩინა „ხანუმაში“. მიღებულმა შედეგმა თავისი გამომხატველობითი საშუალებებით განსაზღვრა რეჟისორის შემოქმედებითი გზის შემდგომი ორიენტაცია, რომელსაც დღეს, „სტურუასეულ პოლისტილისტურ თეატრს“ ვუწოდებ.

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ რეჟისორებმა (რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე) ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები ბრეხტისეულ „გაუცხოების ეფექტს“. სპექტაკლი სახლ-მუხეუმში დამთვალეირებელთა მოსვლით იწყებოდა, და მთელი მოქმედება ამ მუხეუმის ერთ ოთახსა და აივანზე მიმდინარეობდა. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის ხან მცირდებოდა და, ხან კვლავ იზრდებოდა. ამას გარდა, მეთოდი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე საშუალებას აძლევდა, თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ეს ხაზს უსვამდა დამდგმელების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი – გადასვლა ირონიიდან და იუმორიდან ნაღველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე.

რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“ ქართულ თეატრალურ სივრცეში მიხნეულია პოსტმოდერნის მანიფესტად. რუსთაველის თეატრის დადგმის ხერხი გროტესკი

იყო. სპექტაკლში ტირანიის გლობალური ასპექტები გაცხადდა. რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანიის გლობალურ ასპექტში. რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა სპექტაკლში დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზები, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები.

რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ფერთა სიმბოლიკას დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. მისი ადრეული სპექტაკლებიდან განსაკუთრებული სიმბაფრით ეს „ღალატში“ გამოიკვეთა. მაგალითად, თუკი დასაწყისში ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს სისხლის ფერი სამოსი ეცვათ, როგორც სოლეიმანის მსახურებს, სპექტაკლის დასრულებისას მოქროსფროთი იცვლებოდა, რაც მათ განახლებულ სულიერ მდგომარეობაზე მიანიშნებდა. „ღალატს“ რობერტ სტურუამ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შესძინა და გლობალურად წარმოაჩინა დამპყრობლისა და დაპყრობილის ურთიერთობანი, მათი ფსიქოლოგია და ცხოვრების ცვალებადობის გარდუვალობა.

თუ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რ. სტურუა ადამიანთა ურთიერთობის რთულ სულიერ და სოციალურ პროცესებს იკვლევდა და წარმოაჩენდა, „ღალატში“ და შემდგომ უფრო მძაფრად „ყვარყვარეში“ პოლიტიკური (პროტესტის) თეატრის პრინციპები ჩნდება, რაც შემდგომ „კავკასიურ ცარცის წრეში“, „რინარდსა“ და სხვა სპექტაკლებში ვითარდება. ეს სპექტაკლები თავიანთი არსით ებრძვიან ყოველგვარ უსამართლობას. რეჟისორი არ ერიდებოდა სიტუაციების გაღრმავებას და გამწვავებას, რათა უკეთ წარმოეჩინა კეთილი.

## **თავი II. „გაუცხოების ეფექტი“ და რობერტ სტურუას სათეატრო ენა**

ნაშრომის მეორე თავში საუბარია იმაზე, თუ რა გავლენა იქონია რეჟისორის სათეატრო ენაზე მიხეილ ბახტინის გროტესკული რეალიზმის თეორიამ და

ბერტოლტ ბრეხტის „გაუცხოების ეფექტმა“. ამ თავში გაანალიზებულია, ძირითადად, ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და „სენჟანელი კეთილი ადამიანი“. რობერტ სტურუამ თავისი ახალი სიტყვა თქვა ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის გააზრებაში. რეჟისორმა, სწორედაც რომ ბრეხტი დააუღლა ბახტინთან, ქართულ თეატრთან და „ხელოსნის“ მსგავსად პირდაპირ არ გადმოიტანა ბრეხტისეული პრინციპები ქართულ თეატრში.

ბრეხტის პიესებიდან პირველი, რომელსაც რობერტ სტურუა დგამს, „სენჟანელი კეთილი ადამიანია“. „სენჟანელ კეთილ ადამიანში“ რეჟისორმა შედლო გადმოეცა აზრის თანმიმდევრულობა, სოციალური სიმახვილე, მაგრამ სპექტაკლის ფორმაში, მხატვრულ საშუალებებში არავითარი სიახლე არ იგრძნობოდა.

„კავკასიური ცარცის წრე“ რობერტ სტურუას მეორე შეხვედრა იყო ბრეხტთან, სადაც რეჟისორმა პიესის თავისუფალი, ახლებური მონტაჟი შემოგვთავაზა. პროლოგი მთლიანად ამოიღო, მგოსანი შეცვალა მთხრობლით, ამოავდო მუსიკოსთა ჯგუფი, ხოლო დრამატურგიული დატვირთვა მთხრობელს დააკისრა, შეამოკლა ტექსტი. ბრეხტის დრამის თეორიის მთავარი პრინციპები კი დაცული იყო – სხვადასხვა მიმდინარეობათა ერთმანეთთან ორგანული შერწყმის პრინციპი. ამ შემთხვევაში – ნატურალიზმის, ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბრეხტის თეორიის თანახმად, რეჟისორმა ერთმანეთს შეურწყა პოეტური და პროზაული, ფანტასტიკური და რეალური, გონებრივი და ემოციური.

რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რობერტ სტურუამ გროტესკი და რეალიზმი ერთმანეთს შეურწყო, მის სათეატრო ენაში ნათლად გამოიკვეთა ბახტინისეული გროტესკული რეალიზმის არსებობა. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ბრეხტის თეატრალურმა სტილისტიკამ და მიხეილ ბახტინის თეორიულმა კვლევებმა. მან, შეიძლება ითქვას, პრაქტიკაში, თავის დადგმებში განახორციელა ბახტინის თეორიული მოსაზრებები.

ბახტინის პაროდის, გროტესკის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია გადაამუშავა და საკუთარ სარეჟისორო ენაში ორგანულად გამოიყენა. რობერტ სტურუას მთელ შემდგომ შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილის, ჟანრის და საშემსრულებლო მანერის ურთიერშეკავშირება მოხდა.

1994 წელს რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში მეორედ დგამს ბრეხტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა გამოიყენა „ციტირების“ ხერხი: „ციტირებები“ თავისი ადრინდელი სპექტაკლებიდან, ერთგვარი კოლაჟი სხვადასხვა სპექტაკლის დეკორაციებიდან („კაკასიური ცარცის წრე“ და „რინარდ მესამე“). ეს ანტურაჟი თუმცა ნაცნობი იყო მაყურებლისათვის, ინარჩუნებდა თავის პირვანდელ სახეს, მოქცეული სხვა კონტექსტში, ახალ სინამდვილეს ქმნიდა. „კაკასიური ცარცის წრისგან“ განსხვავებით, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ სტურუასეული ბრეხტი უფრო სკეპტიკურია. აქ, ამ სპექტაკლში ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი“ ყველაზე მეტად აისახა რეჟისორისა და დროის გაუცხოებაში.

### თავი III. რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა

მესამე თავში რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა არის გაანალიზებული. ნაშრომში განვიხილეთ ის დადგმები, რომლებშიც ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო მძაფრად გამოიკვეთა რეჟისორის პოზიცია, ხელწერა, სათეატრო ენა. ძირითადად კი, დავეყრდენი რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ შექსპირის პიესების სტურუასეულ ინტერპრეტაციებს. ესენია: „რინარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“ „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე დამე“ და „ჰამლეტი“.

შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალი, განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ბრუკის თქმით: „შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა



მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.<sup>1</sup>

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მან შექსპირის პიესებს მიმართა. რეჟისორმა სპექტაკლის – „რიჩარდ მესამე“ – დადგმის შემთხვევაშიც არ უღალატა თავის მეთოდს და რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა ნაწარმოებების მიმართ აკეთებდა. ტრაგედიის სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, გაჩნდნენ ახალი გმირები, ტექსტი შეამოკლეს. სპეციალურად ამ დადგმისთვის ზურაბ კიკნაძემ შეასრულა ახალი პროზაული თარგმანი, რომელშიაც ნაწილობრივ შევიდა ივანე მანაბლის თარგმანი, ჩაემატა ახალი ტექსტები, შექსპირის ტრაგედიის ხუთი მოქმედება სამ აქტამდე დაიყვანეს. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამოიკვეთა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ჰესტინგსთან რიჩარდის გამეფებაზე დასათანხმებლად მიგზავნილი შუაგაცების ეპიზოდი, რომელიც გაერთიანებულია რიჩარდისა და მისი ამაღლის მოლაპარაკების სცენასთან. რიჩარდი თითქოს ესწრება ჰესტინგსთან შუაგაცების დიალოგს, აფასებს მას და იღებს გარკვეულ გადაწყვეტილებებს. მესამე მოქმედებაში რობერტ სტურუას შემოჰყავდა ჯამბაზი, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შეძლებოდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი

---

<sup>1</sup> Питер Брук, Шекспир в наше время, ж. «Англия», 1964 г. №2, стр. 8.

განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმმელ, იდეაფიქსით შეპყრობილ მექანიზმად.

რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება; რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის „რინარდ მესამეშია“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უკვირდება და აფასებს. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერება როგორც სპექტაკლის მხატვრობა (მ. შველიძე), ასევე მუსიკა (გ. ყანჩელი).

რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რინარდ მესამეში“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში იგი საზღვრავს სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას.

პრობლემის გლობალურ ასპექტში წარმოჩენას ხელს უწყობს აგრეთვე კოსტიუმები, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, „რინარდ მესამის“ პერსონაჟებს ეცვათ. ეს იყო აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც თითქოსდა ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (ჰიტლერის, ნაპოლეონის და ა. შ.).

რობერტ სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის პერსონაჟები უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობისაა. შექსპირის „რინარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. სპექტაკლში კი, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით ყველანი პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი აღმოჩნდნენ. სპექტაკლში საზგასმულია, რომ რინარდს ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო მისი არაადამიანური ზრახვების აღმოცენებასა და აღსრულებაში.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. რეჟისორმა თავის, უკვე არსებულ, „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. წ. „წარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას

დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. მან ამ სპექტაკლში წინა პლანზე წამოსწია შექსპირის ტექსტის ქვეტექსტი. ტრაგიფარსული, ტრაგიკომიკური თეატრის გვერდით, ღრმად ჩაგვახედა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის სულში, გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. რეჟისორის ჩანაფიქრი განხორციელდა დეკორაციაშიც, რომელიც თეატრში თეატრის იმიტაციას ქმნიდა.

რობერტ სტურუა „მეფე ლირში“ აგრძელებს კვლევას პიროვნების, ტირანიის, სახელმწიფოს, დიქტატურის პრობლემებისა. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია ტირანის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი შედეგები. რეჟისორ რობერტ სტურუას კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის მსოფლმხედველობის არსი, ე. წ. „ლირის თეატრი“.

შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა. რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამძაფრებდა სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავდა მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ამას რეჟისორი აღწევდა სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავებელი ეფექტის მეშვეობით (ელვის მსგავსი), ჭექა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაციით, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამაოგნებელი დმუილით და ა. შ.

ის სამყარო, რომელსაც რობერტ სტურუა სპექტაკლში გვიჩვენებდა, მარტო ლირის სამყარო არ იყო. ეს დღეს ჩვენს გარშემო არსებული სამყაროცაა. სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელია. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ არის შემოფარგლული. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში. შექსპირთან „ლირში“ მასხარა არ კვდება, იგი, უბრალოდ, ქრება. რობერტ

სტურუას სპექტაკლში ღირი კლავს მასხარას. თავიდან იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას მასხარას, მხოლოდ ბოლო წუთებში ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლელობით მან საკუთარი თავის მკვლელობა ჩაიდინა.

„მეფე ღირში“ გამონდა რეჟისორის სათეატრო ენის ახალი პლასტები, ახალი შრეები. ეს განსხვავებული იყო რობერტ სტურუას პროტესტის თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სფერები, შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან, უფრო მეტ შინაგან ძალას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

„მაკბეტშიც“ ძალაუფლებისა და ტახტისათვის ბრძოლაა ასახული. გვირგვინი, რომლისთვისაც დაუნდობელი ბრძოლაა გაჩაღებული, ისევ ყველაზე ბოროტს, დაუნდობელსა და ცბიერს ერგება... ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბიწოებით აღვსილი სამყაროს თემა.

„მაკბეტში“ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს არის „ყოფითი“ სცენური ურთიერთობებისგან, ცხოვრებისეული დეტალებისგან. აქ, თითქოს, ყველაფერი უკიდურესი დაძაბულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობს რეჟისორის უღვევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლში მაკბეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორევშია ჩაფლული. აქ, ამ სამყაროში, არავინაა უცოდველი. ყველანი ერთნაირები არიან და ყველას სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებს და ხან – მეორე.

რობერტ სტურუას „მაკბეტში“ – ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრაძის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები არიან, ვიდრე ეს პიესაშია, გაახალგაზრდადებულია მათი გარემოცვა.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი მისი წარსულის ერთგვარი ნიველირება ხდება. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხვდება ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით უნდა იპოვოს საკუთარი თავი.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად

იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხია, მეტაფორაა. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი და გროტესკულ ასპექტში გადაწყვიტა.

სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამიჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. „მაკბეტში“ მკვდრებს არ ასაფლავებენ. მათ თითქოს უზარმაზარ ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ხოლმე. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის „ზმანებებში“, არამედ „რეალურად“. ისინი ცოცხლდებიან პირადი შურისძიებისათვის, სიკეთე და სამართლიანობა შორს არის ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებს მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებიან.

შექსპირის სტურუასეულ დადგმებში მასხარები განსხვავებულნი არიან. ამ შემთხვევაში მასხარა მორჩილი, ლაქუცა ქვეშევრდომია, რომელსაც მთლიანად დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება.

რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარღანიამ მაკბეტის და ლედი მაკბეტის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს. მათ სცენაზე გააცოცხლეს ამ წყვილის უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული.

რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდება „მაკბეტშიც“. საკმარისია, გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიკო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით გაწამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდება.

რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე. წ. „ბოროტი ხელების“ აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში სწორედ ხელები ამხელენ გმირთა ზრახვებს.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლის ფინალში, რეჟისორის მიერ შემოტანილი მეტაფორული ხერხი – ადამიანის მოკვეთილი თავებით ფეხბურთის თამაში დამდგმელმა თვით მაკბეტს შეაწვევინა. სიავეს, ბოროტებას აქ წერტილი დაესვა.

„როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით, შეიძლება, ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“ რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს.

რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. აქ, ამ სპექტაკლში, შუასაუკუნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტესათვის“ დამახასიათებელ ბუფონადას... ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაშია შეკრული.

რობერტ სტურუამ „მეთორმეტე ღამეში“ შექმნა დახლართული, საბედისწერო პერიპეტეიები, რომლებიც თავის მორევში ითრევენ სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ამ ხერხით, ექსტრემალური სიტუაციების შექმნით, მან მოქმედ პირთა უხილავი მხარეები და მათში მომხდარი მეტამორფოზები უფრო ნათლად წარმოაჩინა. სტურუა თითქოს ცდილობს აჩვენოს ორი სამყაროს პარალელური არსებობა არა მარტო სცენაზე, არამედ თავად ადამიანში. ერთი რეალური, მიწიერი არსებობაა, რეალური სამყაროა, მეორე კი – მეტაფიზიკური – სადაც ყველაფერს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში გააერთიანა ეს ხილული და უხილავი სამყარო.

მხატვრულ გაფორმებაში ზედმიწევნით ლაკონიურია ფერთა გამა. რობერტ სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც მხატვრობის და მუსიკის ენა ჰარმონიულად არის შერწყმული რეჟისორის სათეატრო, სარეჟისორო ენასთან, რაც მთლიანობაში ქმნის არაჩვეულებრივ, სულის ამაფორიაქებელ და დასაფიქრებელ სანახაობას.

კეთილი იუმორი, ირონიული ქვეტექსტი, ნებისმიერი სახის ილუზიები, ტრიუკები, ოინები, მსახიობთა თამაშისათვის, იმპროვიზაციისათვის შექმნილი თავისუფლება კი არ ცვლის, არამედ პირიქით, ამძაფრებს მოვლენების არსს. ყველაფერი ეს გაკეთებულია სანახაობითობის შერწყმით ღრმა ფილოსოფიურ აზრთან.

სტურუას სხვა სპექტაკლების მსგავსად ამ დადგმაშიც ოსტატურად და ეფექტურად არის შესრულებული სანახაობითი ფორმები, რაც მინიმალური დეკორაციის გამოყენებით ხდება. რეჟისორი თითქოს ხაზს უსვამს, რომ ამ სამყაროში არაფერია მუდმივი, მითუმეტეს, საგნები.

სპექტაკლი სავსეა რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სვლებით. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იესოს შობით, რაც პიესაში არ არის, მაგრამ, მთავარია ის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული დასასრული სრულიად მოულოდნელია მაყურებლისათვის. სპექტაკლის ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე.

„ჰამლეტში“ რობერტ სტურუას რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლება. პიესის გამირები სპექტაკლში ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად არიან ქცეულნი.

რობერტ სტურუამ „ჰამლეტში“ დაგვიხატა სამყარო, სადაც რეალურობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარადელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა. ერთი მდგომარეობიდან, ერთი განზომილებიდან მეორეში გადადის შეუმჩნეველად, მინიმალური შტრიხების გამოყენებით.

„ჰამლეტში“ სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციებით (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტიუმები კვლავ არ განსაზღვრავენ დროს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა. სწორედ ამგვარი ხერხით არის

აგებული „ჰამლეტიც“, მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კომპოზიცია და სტრუქტურა. ამით იგი თვალსაჩინოს ხდის თავის სათქმელს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა. ასეა „ჰამლეტშიც“.

რეჟისორის ინტერპრეტაციით ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ არის ერთიანი მონოლითური ფიგურა. მისი ჰამლეტი წინააღმდეგობრივია, როგორც შინაგანი ბუნებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც რომანტიკული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს. ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი ბედთან თითქოს შეგუებულია. მისი ქცევები თითქოს უცნაურია, უცნაურია მისი დამოკიდებულებაც სამყაროში არსებული ბოროტების, დალატის მიმართ. ის აღარ კითხულობს, წყუელმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყუელმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“.

ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდში რეჟისორი პლასტიკური გადაწყვეტის საშუალებით ხაზს უსვამს მამისა და შვილის სულიერ ერთიანობას.

„ჰამლეტში“, სხვა საკითხებთან ერთად, რობერტ სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად.

აღსანიშნავია, რომ „ჰამლეტში“ ვერბალური თვალსაზრისით არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ არის გადმოცემული.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია – სულისშემძვრელი ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. რეჟისორმა „ჰამლეტშიც“ გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან.

„ჰამლეტში“ არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ. ამ



დადგმაშიც ყოველი დეტალი, როგორც ზოგადად რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს, მათემატიკური სიზუსტით არის დამუშავებული, ყოველ ეპიზოდს, სცენას სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც ეს თითქოსდა ერთი შეხედვით ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაშია შეკრული.

## **დასკვნა**

დასკვნაში მოკლედ ჩამოვაყალიბე ის ძირითადი თავისებურებები, რომლებმაც განსაზღვრეს რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირება. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ძირითადი მახასიათებლებია: მონტაჟის პრინციპი, სიმბოლურობა და მეტაფორულობა, „დეკანონიზირება“, „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი, ირონია, ჟანრების აღრევა – სტილური სინკრეტიზმი, კარნავალურობა, იმანენტურობა, თეატრალობა, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება. ეს ნიშნები, სხვასთან ერთად, ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს. ამ მიმდინარეობამ დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის სათეატრო ენის ფორმირების პროცესში.

დასკვნის სახით ჩამოვაყალიბე მოკლე ნუსხა რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელი სემიოტიკური ნიშნებისა:

1. **„ტექსტის“ მონტაჟი** (ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას);
2. **წარმოდგენის სცენაზე განხორციელებისას „კინომონტაჟის“ ხერხის გამოყენება;** კონცეფციის ნათლად წარმოსაჩენად პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის მეშვეობით მოქმედი პირებისათვის პუბლიცისტური უღერადობის მინიჭება;
3. **პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება;**
4. **სცენური სივრცის მათემატიკური სიზუსტით ათვისება და ნიშნობრივი გაჯერებულობა;** სცენაზე დეკორაციისა და რეკვიზიტისთვის სიმბოლოს ან მეტაფორის როლის მინიჭება (ყველაფერი, რაც სცენაზეა, განმსჭვალულია დამატებითი მნიშვნელობებით);
5. **მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა;**

6. მსახიობთა უნივერსალურობა (მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს); თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სველების შერწყმა საკუთარ თეატრალურ სტილისტიკასთან;

7. დრამატულობისა და ირონიულობის ერთდროულად თანაარსებობა;

8. მუსიკისათვის ისეთივე ფუნქციის მინიჭება, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას;

9. სპექტაკლებში რამდენიმე მუსიკალური თემის არსებობა, თითოეული მათგანისათვის დრამატურგიული და ემოციური ფუნქციის დაკისრება;

10. მუსიკის მეშვეობით სპექტაკლის პლასტიკური ნახაზის შექმნა;

11. სპექტაკლის კოსტიუმების ეკლექტიზმი, კოსტიუმებისათვის დრამატურგიული დატვირთვის მინიჭება; სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა (მაგალითად, თუ გმირი მონოლოგს კითხულობს, ეს მონოლოგი სტურუასთან იშვიათად არის მხოლოდ მონოლოგი, კლასიკური გაგებით);

12. დროთა აღრევა (მის სპექტაკლებში დრო არ არის განსაზღვრული);

13. რეალურობასა და პირობითობას შორის ზღვრის არარსებობა;

14. ჟანრობრივი პოლისტილისტიკა.

ხელოვნების ნიმუში, რომელიც მხოლოდ ერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, არ მიიჩნევა ხელოვნების ნიმუშად. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მინიშნებების გაკეთება, რომელსაც მაყურებელი სხვადასხვაგვარად აღიქვამს და სხვადასხვა ინტერპრეტაციას აძლევს.

ხელოვნების არსი და დანიშნულება ცხოვრების ასახვაა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიახლოების და შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა. ხელოვნების ნებისმიერი დარგი და მითუმეტეს თეატრი ესმარება ადამიანს უფრო მძაფრად შეიგრძნოს და გაიაზროს სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენა. რობერტ სტურუას თითქმის ყველა დადგმა ასახავს ადამიანის ძალაუფლებისკენ სწრაფვას და სხვასთან ერთად იმ ფსიქიკურ თუ მორალურ ზიანს, რომელსაც ძალაუფლება და მისკენ ლტოლვა აყენებს ადამიანს, არა აქვს მნიშვნელობა, ძალაუფლების

სუბიექტია ის თუ ობიექტი. შექსპირის სტურუასეულ „მეთორმეტე ღამეში“ კი, ამ ცხოვრება-თეატრში, ცხოვრება-ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამოცების მიღმა ნათლად ჩანს განწირული ადამიანის განცდები.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ – ბერტოლტ ბრეხტის, მიხეილ ბახტინის თეორიულ კვლევებს. ამასთანავე, რეჟისორმა ბრეხტის, ბახტინის და ქართული კულტურის ტრადიციების თანაფარდობისა თუ ურთიერთშერწყმისას მიაგნო ორიგინალური სათეატრო ენის შექმნის გზებს. ბახტინის – პაროდის, გროტესკული რეალიზმის, ირონიის, კარნავალურობის თეორია, ბრეხტის გაუცხოების ეფექტი, ქართულ ნიადაგზე დაყრდნობით გადაამუშავა და შექმნა საკუთარი სათეატრო ენა. რობერტ სტურუას შემოქმედებაში სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ურთიერშეკავშირება მოხდა და არა აღრევა. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის განმსაზღვრედ ცნებას შეიძლება „პოლისტილისტიკა“ ეწოდოს.