

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

ნინო ლოპარტიანი

პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო
- კომუნიკაციური საშუალება

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

საქართველი, თბილისი

2012 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: – პროფესორი ვასილ კიკნაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი გიორგი მარგველაშვილი

რეცენზენტები: პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფ. გიორგი შალუტაშვილი

დისერტაციის დაცვა შედგა 2012 წლის 22 ოქტომბერს 13 საათზე

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დრამისა და კინო-ტელე ფაკულტეტის სადისერტაციო
საბჭოს სხდომაზე.

თბილისი. რუსთაველის გამზირი № 19

დისერტაციის გაცნობა შესაძლებელია უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში.

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თ. ქამუშაძე

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

თემის აქტუალობა

თეატრი – თავისი ბუნებით სინთეზური ხელოვნებაა, რომელიც სხვადასხვა სფეროს აერთიანებს და ამასთან ერთად, უკიდურესად მგრძობიარეა და განსაკუთრებით რეაგირებს გარე სამყაროს მოვლენებზე. სახელმწიფო, საზოგადოება, რელიგია, ეკონომიკა და პოლიტიკური კოლიზიები არანაკლები ხარისხით განსაზღვრავენ სპექტაკლის ბედს, ვიდრე მისი შემქმნელების ტალანტი და შრომა. თეატრი დღეს ახალ, მედიურ რეალობაში იმყოფება. მის ექსპანსიას მიეყვართ არა მარტო აუდუტორიის გემოვნებითი, ესთეტიკური გრძობების ცვლილებისაკენ, არამედ ღირებულების სისტემის ტოტალური ტრანსფორმაციისაკენ, მათი იერარქიის ცვლისაკენ საზოგადოებრივ შეგნებაში. მუდმივად იზრდება ინფორმაციის ნაკადი, “კლიპური” ფენომენის წარმოშობამ გამოიწვია შთაბეჭდილებათა ცვლის სისწრაფე, შინაარსმა და სიღრმემ კი დაკარგა აქტუალობა. ეს თეატრისათვის საგანგაშო ტენდენცია მკვლევრების მიერ ჯერ კიდევ სამი ათეული წლის წინ აღინიშნა და დღეს ეს მდგომარეობა კიდევ უფრო აქტუალური ხდება.

დღეს თეატრი, ისევე, როგორც მთელი ქვეყანა საბაზრო ეკონომიკის პირობებში აღმოჩნდა. რომელიც თავის კანონებს კარნახობს: დღეს ყველაფერი ფული ღირს და ყველაფერს კონკურენცია და ბაზარი არეგულირებს. ყველაფერი მყიდველის მოთხოვნაზეა დამოკიდებული. XXI საუკუნის დასაწყისის თეატრის წინაშე მწვავედ დადგა ფიზიკური და მორალური გადარჩენის საკითხი. იმისათვის, რომ მყარად იდგეს, შეინახოს ტრადიციები და უზრუნველყოს ხელოვნების მემკვიდრეობის განვითარება, მისთვის აუცილებელია ისწავლოს შექმნილი სიტუაციის შეფასება, და იმოქმედოს დღევანდელი დღის წესების შესაბამისად.

სწორედ ეს მოვლენები გახდა წინა პირობა, რამაც განსაზღვრა ამ ნაშრომის თემა. კვლევაში თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური ინსტიტუტი, განიხილება არა როგორც იზოლირებული და

დამოუკიდებელი ფენომენი, არამედ კავშირებში საზოგადოებასთან, სოციალური მაკრო და მიკრო გარემოს სხვადასხვა კომპონენტებთან. მოცემულ კვლევებში, საზი ესმება თეატრალური ხელოვნების განვითარების კავშირს თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობის თავისებურებებთან.

კვლევის ობიექტი და საგანი

კვლევის ობიექტი არის პოსტმოდერნისტული ეპოქა. თანამედროვე თეატრის ზოგიერთი საკითხი. “თეატრი და მაყურებელი” და სპექტაკლი „შეშლილი სამყარო“ პიტერ ვაისის და იოკიმო მისიმას მიხედვით. საგანს წარმოადგენს სოციალური გარემოს ურთიერთქმედება თეატრზე, როგორც სოციო-კომუნიკაციურ ინსტიტუტზე.

კვლევის მიზანი და ამოცანები:

1. გაანალიზებული იქნას პოსტმოდერნიზმის, როგორც ფილოსოფიური, ისე შემოქმედებითი საფუძვლები. 2. გამოვლენილი იქნას თეატრის განვითარების თავისებურებანი თანამედროვე ეპოქაში და მაყურებლის როლი თეატრალურ ცხოვრებაში. თეატრალური რეალობის სოციო-კულტურული ფუნქციები თანამედროვე საზოგადოებაში. 3. გაანალიზდეს თეატრალური რეალობის და კერძოდ, რეჟისორული ხელოვნების ტრანსფორმაციის მიზეზები, რომლებიც თეატრში XX საუკუნის მეორე ნახევარში იქნენ ფორმირებულნი. გამოვლინდეს და გაანალიზდეს მასკულტურის გავლენა თეატრალურ ხელოვნებაზე. 4. ანალიზი გაუკეთდეს კონკრეტულ სპექტაკლს, როგორც პრაქტიკულ სამუშაოს.

მეცნიერული სიახლე

მდგომარეობს სისტემის “თეატრი - მაყურებელი” პრობლემების თეორეტიკულ-მეთოდოლოგიურ დასაბუთებასა და კომპლექსურ ანალიზში. ზემოთ აღწერილის თანახმად აშკარაა, რომ გამოკვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძვლად უნდა იქცეს სისტემური მიდგომა, რომლის საზღვრებშიც შესაძლებელია თეატრის მაყურებელთან ურთიერთკავშირის ძირითადი შემადგენელი სტრატეგიების განხილვა და ანალიზი ახალ სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ რეალობაში. ურთიერთდამოკიდებულებების

სისტემა “თეატრი - მაყურებელი” გამოქვეყნებულ სამუშაოში სხვადასხვა თვალსაზრისით ანალიზირდება; ამას გარდა ნაშრომის მეორე ნაწილი ეთმობა კონკრეტული სპექტაკლის ფსიქონალიზს.

სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი და თეორიული წყაროები.

საფუძვლად აიღება პოსტმოდერნიზმის წამყვანი თეორეტიკოსების: ჟ.ფლიოტარის, ჟ. დერიდას, ჟ. დელიოზის, ჟ. ბოდრიარის, რ. ბარტის, მ.ფუკოს უ. ეკოს, ფ. ჯეიმისონის, ბლანშოს, ველშის და სხვათა ნაშრომები, ასევე მიხეილ თუმანიშვილის და ვასილ კიკნაძის ნაშრომები.

ნაშრომის სტრუქტურა

დისერტაციის მოცულობა შეადგენს 104 გვერდს. ნაშრომი წარმოდგენილია შესავლით, ორი თავით და დასკვნით. თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურა.

ნაშრომის მოკლე შინაარსი.

შესავალი

შესავალ ნაწილში დასაბუთებულია ნაშრომის აქტუალობა. წარმოდგენილია კვლევის ობიექტი, საგანი, მიზანი, ამოცანები. საკითხის მეცნიერული სიახლე. განსაზღვრულია მიღებული შედეგების სამეცნიერო და პრაქტიკული ღირებულება.

თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური ინსტიტუტი, განიხილება კავშირში საზოგადოებასთან, სოციალური მაკრო და მიკრო გარემოს სხვადასხვა კომპონენტებთან, თანამედროვე ეპოქის მსოფლმხედველობის თავისებურებებთან.

თითოეული ეპოქა თავის ანაბეჭდს ტოვებს, და სწორედ ამიტომ, თეატრის შესწავლა, დაწყებული ჯერ კიდევ არისტოტელედან, დღევანდელ დღემდე გრძელდება, მიმართავს რა ძიების სულ ახალ და ახალ მიმართულებებს. თეატრი, რომელიც ბრეხტის ცნობილი თეზისის მიხედვით „მაყურებლის გარეშე-ნონსენსია“, დამოკიდებულია მაყურებლის აღქმის უნარზე და მათ

ურთიერთგავლენაზე. ამიტომ ის ხშირად სოციოლოგების, ისტორიკოსების, ფსიქოლოგების შესწავლის ობიექტი ხდება.

ამა თუ იმ კულტურული მოვლენის განსაზღვრა უშუალოდ არის დაკავშირებული გარე სოციუმის თანაარსებობასთან. სკოტ ლემი თავის ფუნდამენტალურ გამოკვლევებში ამტკიცებს, რომ კულტურული სივრცე, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, ვქმნით, ვშრომობთ და ვიბრძვით, მთლიანად არის მოცული პოსტმოდერნიზმით და ეს თუ ასეა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მოვლენის ანალიზი.

პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც მოდერნიზმს ჩაენაცვლა, კრახგანცდილი კაცობრიობის ეპოქაა, რომელიც უტოპიებით აღარ ცხოვრობს და არ ცდილობს სამყაროს გადაკეთებას, პირიქით, ის ცდილობს მიიღოს სამყარო ისეთივე, როგორიც არის. შეეგუოს მას და მოიწყოს მასში მაქსიმალური კომფორტი. მან გაიაზრა მარკიზ დე სადის მოსაზრება: “ჩვენ ვერასოდეს ვერ მივაგნებთ ჭეშმარიტებას, საკუთარი თვალთ დანახული და განცდილი ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა”. მას სხვა გზა არ დარჩენია, უნდა აღიაროს დამარცხება, გამოვიდეს უიმედობის და პროტესტის მდგომარეობიდან და მოძებნოს საშუალება, რომელიც შეამსუბუქებს მის არსებობას, ყოფას. ის იწყებს შეგუებას გარემოსთან და ეძებს ხელსაყრელ პოზიციას. მისთვის მიუღებელი ხდება აშკარა იდეოლოგია, ღრმა ფსიქოლოგიზმი, სიდრმეები. “მაღალი” და “დაბალი” ხელოვნება. ხდება ამ ორი სოციუმის დაახლოვება და საზღვრების მოშლა.

პოსტმოდერნიზმი იბადება დაკარგული იდეალების ნამსხვრევებზე. ის თავის მეხსიერებაში აგებს სხვადასხვა მონაპოვარს, მის ბაზაზე ქმნის სრულიად ახალს, შეიძლება ითქვას ანტიინტელექტუალურს თავისი არსით. ხდება ჟანრების აღრევა, სრული თავისუფლება. პოსტმოდერნიზმი ცდილობს სიცილით გამოეთხოვოს წარსულს

ერთი სიტყვით, ეს არის, ეპოქა, რომელიც საზოგადოებასთან ურთიერთობის ახალ სტილს ქმნის.

თავი პირველი

1. ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი

ამ ნაწილში განხილულია პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები. უკვე რამდენიმე ათწლეულია, რაც მიდის გაცხარებული კამათი პოსტმოდერნიზმზე, ამ ფენომენის არსზე, მისი წარმოშობის ადგილსა და მიზეზებზე, ამ დისკუსიაში მონაწილეთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა შეიმჩნევა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ჩამოყალიბდა ამ მოვლენის გარკვეულწილად მყარი დახასიათებაც. გამოიკვეთა პოსტმოდერნის მთელი რიგი გავლენიანი თეორეტიკოსი, დაგროვდა ტექსტების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, სადაც ანალიზი უკეთდება პოსტმოდერნისტულ სიტუაციას.

პოსტმოდერნიზმის, პოსტმოდერნის განსაზღვრა, როგორც თეორეტიკოსების და მკვლევარების უმეტესობა ამტკიცებს, შეიძლება მხოლოდ “მოდერნიზმთან” სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში მოხდეს. “პოსტმოდერნიზმი” აღიქმება, როგორც ამბივალენტური ტერმინი, რომელიც ნიშნავს მოდერნიზმის როგორც გაგრძელებას, ასევე გადალახვას. პოსტმოდერნის წამყვანი თეორეტიკოსი ჟ.ფ.ლიოტარი თვლის, რომ საზოგადოების გადასვლა პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში 1950-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. პოსტმოდერნი ლიოტართან არ არის მოდერნის ანტითეზა, ის აუცილებლად მოდერნსაც მოიცავს და წარმოადგენს მოდერნის ნაწილს. ლიოტარი დარწმუნებულია, რომ დღეს თანამედროვეობის “გადაწერა” წარმოადგენს აუცილებლობას. აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილი იქნება მოდერნის რედაქტირება, რის შემდეგაც შესაძლებელი გახდება ვისაუბროთ ეპოქის დასასრულზე.

ამ აზრს იზიარებენ სხვა დასავლელი ფილოსოფოსებიც, კერძოდ ვ.სტრადა, რომელიც განიხილავს პოსტმოდერნიზმს, როგორც მოდერნის ფაზას XX საუკუნის ბოლოს და ხაზს უსვამს, რომ თავსართი “პოსტ” არის ის, რაც მოდერნში აღწევს კრიტიკულ გაცნობიერებას, როგორც თავისი წარსულის, ასევე რთული სიახლის.

ი.ვიტგენშტეინი თავის ფილოსოფიურ კვლევებში ეთხოვება მონოთეისტურ აზროვნებას და პროპაგანდას უწევს ე. წ. პოპურს, ყველაფრის აღრევას, გარკვეულ “ინტელექტუალურ დისნეიდენდს”. ეს არის მრავალფეროვნების ყალბი ფორმა, სადაც ყველაფერი განურჩევლად ერთ მასაში ირევა.

დღეს უკვე ნათელია, რომ ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი ხდება მეთოდოლოგიური ღერძი, რომელიც ბოლო ათწლეულში შეიქმნა და ხელი შეუწყო კულტურაში არსებულ სიტუაციის გააზრებას.

პოსტმოდერნიზმი თავისი არსით წარმოადგენს დასავლური ცივილიზაციის მრავალმხრივ თეორიულ ანარეკლს, განსაკუთრებით კულტურისა და ფილოსოფიის სფეროში. პოსტმოდერნიზმი მზად არის განჭვრიტოს მომავალი და მოძებნოს კაცობრიობის გადარჩენისა და ხსნის გზა. ამ კუთხით ფილოსოფოსების ამოცანა არის არა მარტო ახსნას განსხვავება ძველს და ახალს შორის, არამედ დაეხმაროს კაცობრიობას მომავლის შექმნაში.

2. სიმულარკის ძალაუფლება

ამ თავში საუბარია სიმულარკის ძალაუფლებაზე, რომელიც დამახასიათებელია პოსტმოდერნისტული სიტუაციისთვის და ვფიქრობ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს დღევანდელ ვითარებას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თეატრალურ ხელოვნებაში.

წინა ეპოქებისგან განსხვავებით ჩვენი ეპოქა შეიძლება განისაზღვროს როგორც “მრავალმხრივი დიალოგის” ეპოქა. მრავალმხრივი იმიტომ, რომ დიალოგი ხდება “კულტურის არსებობის უნივერსალური, ყოვლისმომცველი საშუალება”.

ლიოტარი ხაზს უსვამს პლურალიზმს, როგორც თანამედროვე ხელოვნების მნიშვნელოვან თვისებას და არა მარტო ხელოვნების, არამედ ზოგადად კულტურის.

თუ ზოგიერთი თეორეტიკოსი სტილის და ფორმის მრავალფეროვნებას თანამედროვე ხელოვნების ეკლექტიკურობით ხსნიან, ლიოტარი პლურალიზმზე საუბრობს და მოითხოვს დისკურს თანასწორუფლებიანობას. ეკლექტიზმში ის დაპირისპირებული სტრატეგიების თანაარსებობას ხედავს.

განსაკუთრებულ პოზიციას პოსტმოდერნისტულ მკვლევარებში იკავებს ჟ.ბოდრიარი თავისი ნაშრომებით, რომლებიც ეთმობა კრიზისული მოვლენების მთელ სპექტრს, რაც XX საუკუნის კულტურას ახლდა. თანამედროვე კულტურის ბევრ თავისებურებას ბოდრიარი სიმულარკის კონცეფციაში ხედავს- «სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი» (1976წ). სიმულარკში ის მოიაზრებს სახეს, რომელიც შთანთქავს რეალობას. როგორც ბოდრიარი ამტკიცებს, საზოგადოება გადადის სიყალბის ეპოქაში. ის თვლის, რომ მხატვრული ფორმები დღეს აღარ იქმნება, მხოლოდ მეორდება. ახალი ფორმების შექმნის მიმართ უძღურება არის ხელოვნების სიკვდილის სიმპტომი. ბოდრიარი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თანამედროვე ხელოვნება გაშეშებულ მდგომარეობაში იმყოფება. ძველი ფორმებით ლავირება და გაუთავებელი კომბინაციები ავადმყოფურ სიმპტომებს ბადებს და ავთვისებიანი წარმონაქმნის მეტასტაზებთან ასოცირდება. ის ცალსახად მიუთითებს ხელოვნების სიკვდილზე. როგორც ყველა წარმავალი, გაქრობადი ფორმა მიისწრაფის დუბლირებისკენ სიმულაციის გზით, ასეთ ფორმას საბოლოო ჯამში ემუქრება გაქრობა, სამაგიეროდ დარჩება ყალბი ხელოვნების უამრავი მუხეუმი და მთლიანად დაუთმობს გზას რეკლამა. “ჩვენ განწირულნი ვართ გადავითამაშოთ ყველა სცენარი, რაც კი ოდესმე შექმნილა. ჩვენ ვცხოვრობთ გაუთავებელი იდეალების რეპროდუქციაში, ფანტაზიებსა და ოცნებებში, რომელთა ორიგინალები წარსულში დარჩა. გაქრა პროგრესის იდეა, მაგრამ პროგრესი გრძელდება” ფორმების შექმნის უუნარობა ხელოვნების დაღუპვის სიმპტომია. ხელოვნება ტრანსესტეტიკურ სივრცედ იქცა. ბოდრიარი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე კულტურა გადატვირთულია. კაცობრიობას აღარ შესწევს ძალა მოიშოროს დაგროვილი ხლამი. კულტურა ტრანსის მდგომარეობაში იმყოფება.

3. პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხები

პირველად, ხელოვნების პოსტმოდერნისტული გააზრება უმბერტო ეკოს მიერ იქნა შემოთავაზებული. ამ თავში საუბარია იმაზე, თუ როგორ რეაგირებს ხელოვნება XX საუკუნის ცვლილებებსა და თანამედროვე ცხოვრების თავისებურებებზე. ხელოვნება ცდილობს მაყურებელს სამყაროს შესახებ ახალი წარმოდგენა ჩამოუყალიბოს. დაამსხვრიოს აზროვნების სტერეოტიპები და ხელი შეუწყოს ინდივიდის გამოვლენას

ტრადიციული ხელოვნების ყველა სფერო თავისებურად რეაგირებს პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაზე. თეატრალური ავანგარდი მოდერნისტულ ეტაპზე თავის წინამორბედ ტრადიციულ თეატრთან ოპოზიციაში განვითარდა, რაც თავისთავად ტრადიციული სტერეოტიპული ფორმების დამსხვრევის აუცილებლობას იწვევდა. ავტორები წიგნისა “ანტი-ოიდიპოსი” ჟ. დელეზი და ფ. გვატარი გვთავაზობენ განვითარების უფლდეთ ტექსტის დესპოტიზმისგან, რეჟისორის ავტორიტარიზმისგან, მსახიობის ნარცისიზმისგან და შეეკმნათ ახალი თეატრალური ფორმები განცალკევებული, მაყურებლისგან ბარიერით გამოყოფილი. ნიმუშად ის ა.არტოს, ბ.ვილსონის და ე.გროტოვსკის თეატრს და “ლივინგ თეატრს” გვთავაზობს. საინტერესოა ანტონენ არტოს შემოქმედება, რომელიც მხატვართა და მკვლევართა რამდენიმე თაობის ყურადღების ობიექტი გახდა და რომელიც თეატრალური სივრცის ინტელექტუალურ წრეებში მოდურ და აუცილებლად მოსახსენიებელ სახელად გადაიქცა. ამ თავში ფართოდ არის გაანალიზებული მისი შემოქმედების თავისებურებები.

საზღვარი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის საკმაოდ მოძრავი ხდება. მრავალმნიშვნელობა არის აღქმის მთავარი პირობა, რაც მაყურებელს ინტერპრეტაციის თავისუფლებასა და შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გახდომის საშუალებას აძლევს.

თეატრი განთავისუფლებას იწვევს უახლოესი წარსულის რეჟისორული ტრანზისგან. რეჟისორი კარგავს სუვერენულ ძალაუფლებას, მაგრამ ეს “აქტიორულ თეატრთან” დაბრუნებას სულაც არ ნიშნავს.

4. ავტორის სიკვდილი

პოსტმოდერნისტული სიტუაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა “ავტორის სიკვდილი” ამიტომ ამ მოვლენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა. პოსტმოდერნისტული სიტუაციის მხატვრებს სურთ მაქსიმალურად მოხსნან “ავტორის ზეწოლა.” ისინი ფიქრობენ, რომ ხელოვნების სამყაროში ყველაფერი უკვე შექმნილია, აღმოჩენილია ყველანაირი მხატვრული ფორმა და ამიტომ მათ არაფერი დარჩენიათ, გარდა იმისა, რომ უკვე აღმოჩენილი გარკვეული კომბინაციებით გაიმეორონ. მხატვარი ეფექტს ავტორის ჩამოშორებით, გარკვეული დისტანციის დემონსტრაციით ახდენს. ეს თავისებური გამოწვევაა, პროტესტი ხელოვნების ერთფეროვნების წინააღმდეგ მიმართული.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური თემა არის სიკვდილთან თამაში. სწორედ სიკვდილის თემა თამაშობს მნიშვნელოვან როლს მარისა ბლანშოს შემოქმედებაში, სადაც ის მოცემულია მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით, როგორც არარსებობის უსახური სტიქია, როგორც მეტაფორა, რომელიც საზღვრის იდეის წარმოდგენაში გვეხმარება. ნიცშე წერდა: “აუტანელია, როცა ავტორი მუდმივად გვახსენებს, რომ ეს მისი ნაწარმოებია”. ბლანშოს აზრით: “ხელოვნებისათვის სასურველია არ არსებობდეს არანაირი პიროვნული “მე” ეს არის არა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, არამედ თანამედროვე მხატვრული კულტურის აუცილებლობა. შემდგომში ამ მოვლენას ნაწარმოებში “ავტორის სიკვდილის” სახელი დაერქვა. ბლანშოს “ავტორის სიკვდილი” გაგებული აქვს, როგორც მხატვრული შემოქმედების არსი. ის გამოთქვამს აზრს, რომ შემოქმედება - ეს არის პროცესი, სადაც საკუთარი ყოფიერების განცდა იკარგება. ეს არის “მეტაფიზიკური თვითმკვლევლობა”, მხატვარმა განაჩენი გამოუტანა თავის თავს. ის წყვეტს კავშირს ნორმალურ სამყაროსთან. იზოლირებას უკეთებს თავს სამყაროსგან, იმისთვის, რომ შექმნას და მოკვდეს

ბედნიერი. ბლანშო თვლის, რომ “დაკმაყოფილებული სიკვდილი” არის ჯილდო ხელოვნებისთვის.

5.რეჟისორის როლი თეატრალურ სივრცეში

თეატრალურმა ხელოვნებამ სერიოზული ტრანსფორმაცია განიცადა და არც რეჟისორის საქმიანობა დარჩა გამონაკლისი. ამ თავში სწორედ რეჟისორული საქმიანობის ტრანსფორმაციაზეა საუბარი.

რეჟისორმა, როგორც სპექტაკლის დამდგმელმა და ხელმძღვანელმა XX ს-ის დასაწყისში შეიძინა ქარიზმატული მხარეები და აღიარებულ იქნა თეატრის ლიდერად. ქართული პროფესიული თეატრის რეჟისურის დაბადების და განვითარების შესახებ საკმაოდ მნიშვნელოვნად მოგვითხრობს ბატონი ვასილ კიკნაძე. “დასავლეთ ევროპის თეატრის რეჟისურამ გაიარა განვითარების სხვადასხვა საფეხურები, ჯერ იყო დრამატურგების რეჟისურა. ისინი სათავეში ედგნენ თეატრებს. ამიტომ ამბობენ: ”შექსპირის თეატრი”, ან “მოლიერის”, “გოლდონის თეატრები”. შემდეგ ჩნდება სამსახიობო რეჟისურა და ჩნდება “სარა ბერნარის თეატრი”, მაგრამ ორივე შემთხვევაში რეჟისორობა შეთავსებითი დარგი იყო. მოგვიანებით გაჩნდა “ ანტუანის თეატრი”, “ პიტერ ბრუკის თეატრი”, ჟაკ ვილარის, ტოვსტონოგოვის თეატრი” და ა.შ. თეატრის სათავეში მოექცა რეჟისორი.” “ქართული რეჟისურა მოწყვეტილი არ ყოფილა განვითარების საერთო ტენდენციებისაგან მან გაიარა ის პროცესები, რაც ევროპის თეატრებში მოხდა.. თავიდან ანტონოვი და ცაგარელი აგრძელებენ გ, ერისთავის ტრადიციებს. ილია და აკაკი მეთაურობენ თეატრს. შემდეგ მსახიობები იღებენ ხელში რეჟისურის ფუნქციას. ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, კ. ყიფიანი, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი. ეს ის პერიოდია, როცა მსახიობები ითავსებენ რეჟისორის მოვალეობას. მათ გარეშე ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება. შემდეგ იწყება რეჟისორის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედების ხანა, სადაც რეჟისორი, თეატრის მთავარი გენერატორი ხდება. რეჟისორის პროფესია მოითხოვს ფართო განათლებას, ცოდნას, დაკვირვებისა და

ანალიზის უნარს, ასევე ადამიანის სულში წვდომის უნარს, რომელიც ისე კარგად არსად არ მქადავდება, როგორც მსახიობთან მუშაობაში.

რეჟისორმა უნდა გახსნას და მოგვითხროს საინტერესო ისტორიები ადამიანის ცხოვრებიდან. ამისთვის არ არის საკმარისი მხოლოდ სარეჟისორო ტექნიკის ცოდნა, ის პირველ რიგში უნდა იყოს ცხოვრებათმცოდნე და ჰქონდეს თავისი სათქმელი, თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებაზე. ”კარგმა რეჟისორმა ცოტ-ცოტა ყველაფრის კეთება უნდა იცოდეს” -- წერს მიხეილ თუმანიშვილი: “ის ცოტათი მწერალიც უნდა იყოს, ცოტათი მუსიკოსიც, ფერმწერიც, მსახიობიც, მოცეკვავეც, მაგრამ მთავარია, არაჩვეულებრივად შეეძლოს გამოგონება. ცოდნის დიდ მარაგსაც უნდა ფლობდეს, განათლებული და ინტელიგენტი იყოს. რაც მთავარია, იყოს კარგი ორგანიზატორი. რეჟისორს კარგი გემოვნება და დახვეწილი ესთეტიკური ალღო უნდა ჰქონდეს. სხვადასხვა ეპოქის სულსა და ფორმებს უნდა გრძნობდეს, უნდა გრძნობდეს და ესმოდეს მსახიობის ბუნება. რეჟისორს ადამიანთა კარგი ცოდნა, მახვილი დაკვირვებული ხედვა და საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენათა არსში წვდომის უნარი მოეთხოვება. იგი მხოლოდ საგანგებო თეატრალური ცოდნით აღჭურვილი კი არა, ყოველმხრივ განათლებული ადამიანი უნდა იყოს.”

რეჟისორისადმი მოთხოვნა ყოველთვის იყო მაქსიმალისტური. მას უნდა ჰქონოდა გააზრებული პასუხისმგებლობა. ერთი სიტყვით რეჟისორი თეატრის წინამძღვარია, დემიურგი, რომელიც სამყაროს თავისებურ მოდელს გვთავაზობს.

ჩვენს ეპოქაში, ე.წ. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში იგი უკანა პლანზე გადადის და, ხშირ შემთხვევაში, სულ იშლება ე.წ. საავტორო რეჟისურა. აღარ არის ფსიქოლოგიურ სიღმეებში წვდომის აუცილებლობა, აშკარა იდეოლოგია. ერთი სიტყვით რეჟისორი აღარ გვევლინება დემიურგად, მესიად, რომელიც მხოლოდ მისთვის ნაცნობ ჭეშმარიტებას ღაღადებს და თავის სამყაროს მოდელს გვთავაზობს, არამედ ის არის პროფესიონალი, რომელიც საინტერესოდ მოგვითხრობს ამბავს. ადგილი ეთმობა სიუჟეტებს და პერსონაჟებს,

ხდება მანიპულირება მაყურებლის ემოციებზე ათასგვარი პერიპეტეიებით და ტრიუკებით. ეს ყველაფერი კი საშუალებას აძლევს მაყურებელს არ ჩაუფიქრდეს გმირის სულიერ სიდრმეს, მიზანი ის არის, რომ არ გადაღალოს მაყურებელი, რომელიც დასასვენებლად მოვიდა. რეჟისორები გამოდიან მაღალი ხელოვნების ტყვეობიდან და ცხოვრების ქაოსში იძირებიან. უნდა ითქვას, რომ თამაშის წესებიც განსხვავებულია, მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის დისტანცია იცვლება. დიდი ცვლილებებია ჟანრთან მიმართებაშიც. გაიზარდა საზღვრები სხვა ჟანრების შემოტანით როგორც თეატრში ისე კინოში. შედეგად მივიღეთ ეკლექტიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისთვის. როგორც რეჟისორული ხელოვნების, ასევე ზოგადად თეატრალური ხელოვნების, ასეთმა ტრანსფორმაციამ გააჩინა ზერელობის ტენდენცია, გააჩინა მცდარი აზრი იმის შესახებ, რომ ასეთი პროდუქციის შექმნა ძალიან ადვილია და ეს ყველას შეუძლია. ამან მასიურად შექმნა დილექტანტების, შეიძლება ითქვას შარლატანების მთელი კასკადი, როგორც მსახიობების, ისე რეჟისორების მხრიდან. ერთის მხრივ დამკვეთი, ანუ მომხმარებელი და მეორეს მხრივ მიმწოდებელი, ამ შემთხვევაში შარლატანი ქმნიან მოჯადოებულ წრეს, რომლის გარღვევაც შეუძლებელი ხდება.

6. “თეატრი-მაყურებელი”

საზოგადოების პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სფეროებში მომხდარი სერიოზული გარდაქმნები კულტურულ სფეროზეც აისახება. კულტურის ნაწარმოებები ყიდვა-გაყიდვის საგანი ხდება, მის შემომქმედთა არსებობა კი ბაზარზე მათ პროდუქციაზე მოთხოვნებთან არის დაკავშირებული. საზოგადოებისთვის კულტურული მოთხოვნილებები უკანა პლანზე გადადის, მოსახლეობის უმეტესობა დაკავებულია გადარჩენის პრობლემით და თავისუფალ დროს სახლში გატარებას ამჯობინებს. ამჟამად, არსებული მწვავე გარემოებრივი წინააღმდეგობების სიჭარბე საზოგადოების შინაგანი ძალის მობილიზაციას საჭიროებს. ურთიერთობა თეატრალურ ხელოვნებასთან სულ უფრო პასიური ხდება, ძლიერდება თეატრის გასართობ-სარელაქსაციო როლი.

ეკონომიკურ და სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს კულტურული მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება უკანა პლანზე გადააქვს. ადვილია დაადანაშაულო პუბლიკა გემოვნების განუვითარებლობაში და გართობისაკენ სწრაფვაში, როცა თვითონ თეატრები აქტიურად უჭერენ მხარს ამ ტენდენციას, იმდენად, რამდენადაც გადარჩენისათვის ისინი იძულებულნი არიან კომერციული წარმატებისაკენ ნებისმიერი გზით ისწრაფონ. ამისთვის სთავაზობენ იმას, რაც მას სურს. აშკარაა, რომ მაყურებელთა მასებს გლადიატორული ბრძოლები და საპნის ოპერები იზიდავს, როგორც გ. ა. ტოვსტონოგოვი აღიარებდა, “მაყურებელი თეატრში გამონაკლისად გართობის მიზნით მოდის”. აშკარაა, რომ ეს მხატვრული შემოქმედების მხოლოდ ერთი ამოცანაა, რამდენადაც შემოქმედების პოტენციალი და დანიშნულება გაცილებით უფრო ფართო და მაღალია:

7. მასობრივი და ელიტარული კულტურა

პოსტმოდერნის პირობებში გაჩნდა მხატვრული შემოქმედების განსაკუთრებული ტიპი, რომელშიც სოციალური მოტივაციის პრობლემა დაჩრდილულია. ეს არის მასიური კულტურა ინტელექტუალებისათვის. გაჩნდა ცდუნება გადაელახათ საზღვარი ე.წ. „მასიურ“ და „ელიტარულ“ ხელოვნებას შორის. თეორიული სახით ეს პრობლემა დაისვა 1969 წელს ფიდლერის სტატიაში „გადალახეთ საზღვრები“, სადაც ის „ორმაგ აგენტად“ დასახელდა. აგენტად, რომელიც როგორც ელიტარულ, ისე “პროფანულ გემოვნებაზე” იყო ორიენტირებული. შემდეგ ეს პრობლემა ჯენკსის ნაშრომებში ვითარდება, სადაც საუბარია მხატვრული ტექსტის ორმაგ კოდირებებზე, რომელიც ორიენტირებულია, როგორც ელიტარულზე, ისე პროფანაციულზე. ეს პრობლემა დაყენებული აქვს ეკოსაც, რომელიც თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმის „იდეალურმა რომანმა უნდა მოიცვას, როგორც “ელიტარული”, ისე “მასიური”. ეკო მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმმა ერთის მხრივ შეითვისა მასიური კულტურის ხერხები, მეორეს მხრივ კი უარყო ისინი, რათა მასობრივი და ელიტარული კულტურა ერთმანეთთან დაეახლოვებინა. მოხდა თავისებური შეჭრა ელიტარული ხელოვნების ფარგლებში და გაჩნდა ე.წ. „მასიური კულტურა ელიტისათვის“.

სოციალური ადამიანის ახალ ნაირსახეობა, ხელოვნებაში მხოლოდ პრაგმატულ სარგებელს ეძებს. ფილოსოფოსის და სოციოლოგის გ. მარკუზეს, აზრით ასეთი ადამიანის სამყროს აღქმის უხამსობას თვითდამკვიდრების დამახინჯებულ ფორმებამდე მივყავართ. ადამიანი წარმოდგება არა როგორც პიროვნება, რომელსაც დამოუკიდებელი ღირებულება აქვს, არამედ როგორც საქონელი, რომელსაც თავისი ფასი აქვს ბაზარზე. მასობრივი კულტურა აწარმოებს თავის პროდუქციას მოცემული მომენტისათვის: ეს ერთგვარი კულტურული “ფასტ ფუდია”. ეს არის ერთგვარი ფორმები შინაარსის გარეშე, მასობრივი კულტურა უბიძგებს საზოგადოებას სტაგნაციისკენ.

მასკულტში ხდება ადამიანის ბუნების მიზანმიმართული შევიწროვება, მისით მანიპულირება. მასობრივი კულტურის პროდუქციის მოხმარებას აზროვნების საგრძნობ დეფორმაციამდე მივყავართ. ჯერ კიდევ 1964 წელს გ. მარკუზემ, წიგნში “ერთზომიერი ადამიანი” ყურადღება მიაქცია ეკრანული ინფორმაციით განპირობებულ მასობრივი აზროვნების ახალი ტიპის ფორმირებას. ფსიქიკა ამ შემთხვევაში მუშაობს არა გააზრებული აღქმის, არამედ იმპულსური რეაგირების რეჟიმში. და მივყავართ სიბრტყობრივი, “კომიქსური”, აღქმისაკენ, რომელიც ავიწროვებს აზროვნებისა და გადატანის უნარს. მასობრივი კულტურა – ეს არის ჩვენი დღევანდელი რეალობა, სუროგატი, რომელიც მაყურებელს დროებით გამოთიშავს ამ ცხოვრებიდან. დრამატულ თეატრში სცენიური ინდუსტრია უფრო მასობრივი სანახაობების – ესტრადითა და მიუზიკლით შემოიფარგლა.

თავი მეორე

მეორე თავი ეძღვნება პრაქტიკული ნაშრომის, “შეშლილი სამყარო”ს ექსპლიკაციას. სპექტაკლი დადგმულია იუკიო მისიმას და პიტერ ვაისის მიხედვით. პიესაში გამოყენებულია ნაწყვეტები მარკიზ დე სადის ნაწარმოებებიდან.

– დე სადების ოჯახის ისტორია ამბოხებული ქალაქის ფონზე ვითარდება. ოჯახის უფროსს - ქალბატონ დე მონტრეს, რომელიც საზოგადოებრივი აზრისა და მორალის დამცველად გვევლინება

ცხოვრებამ საშინელი გამოცდა მოუწყო. სიძვედე “გარყვნილი ურჩხული” მარკიზ დე სადი მოუვლინა. მისი უმცროსი ქალიშვილი რენე, ორ ცეცხლშუა ჩავარდნილი, არჩევანის წინაშე დგას, უერთგულოს მეუღლეს, და ამით დაემორჩილოს დეთის ნებას, თუ დადგეს მორალის დამცველი დედის გვერდით და იბრძოლოს სახელის გადასარჩენად. რენემ ჭეშმარიტების საძიებლად ტაძარს მიაშურა. მთავარი გმირი რენე, რომელიც დიდხანს ითმენს თავისი ქმრის სკანდალურ გამოხტომებს, ბოლოს და ბოლოს არ პატიობს მას უკანასკნელ ქმნილებას “ჟიუსტინა ან კეთილისმქნელის უბედურებანი“, რომელიც დე სადმა ციხეში დაწერა. ნაპოლეონმა “ჟიუსტინას” ყველაზე უფრო საზიზღარი წიგნი უწოდა, წიგნთა შორის და მისი ავტორი სამუდამოდ შეშლილთა სახლში მოათავსა.

მისიმას პიესაში, თვითონ მარკიზი სცენაზე არ ჩნდება. მოქმედი პირების ყველა სიტყვა და აზრი ერთი უხილავი ცენტრისაკენ არის მიმართული. “ყველა ეს პერსონაჟი ერთმანეთს ხვდება და შორდება, როგორც ერთი წერტილის გარშემო მოძრავი პლანეტები, თითოეული თავის ორბიტაზე,” – წერს მისიმა საავტორო კომენტარში. სცენაზე კი მოქმედება მისი მეუღლის, რენეს გარშემო ვითარდება.

პიტერ ვაისის პიესაში კი “მარატ -- სადი” მოქმედება ფსიქიატრულ კლინიკაში, “შარანტონში” ვითარდება. ჟან პოლ მარატი – ფრანგი რევოლუციონერი, იაკობინელების ლიდერი, იდეოლოგი — მოკლული იქნა ულამაზესი და უჭკვიანესი შარლოტა კორდეს მიერ, რომელმაც გადაწყვიტა, რომ საფრანგეთი, რომელმაც სისხლი დადგარა, ვერ გახდებოდა ბედნიერი “ურჩხულის” ხელში. ის შეიპარა მარატთან და საკუთარ აბაზანაში დანით მოკლა. ამ ემოციურად ამაფორიაქებელი ისტორიით შთაგონებული მარკიზ დე სადი სიუჟეტს ქმნის, ორი ისტორიული მოვლენა ერთიანდება და მარკიზ დე სადსა და მარატს შორის უმწვავეს პოლიტიკურ დისპუტად გადაიქცევა. რამდენადაც ეს ორი გმირი რეალურ ცხოვრებაში პრაქტიკულად ერთმანეთს არ შეხვედრია, თანამედროვე ვერსიის ავტორმა - დრამატურგმა პ. ვაისმა, საინტერესო სვლა მოიგონა: მოქმედება შარანტონში, შეშლილთა თავშესაფარში გადაიტანა. პიესას მარატის შესახებ წარმოგვიდგენენ შეშლილთა სახლის

ბინადარნი. თუ ისტორიკოსებს დაუფჯერებთ, მარკიზ დე სადი შარანტონში უაღრესად საინტერესო წარმოდგენებს მართავდა შემლილთა მონაწილეობით, თხზავდა პიესებს და რეჟისორობდა. პაციენტებისგან შემდგარი თეატრი კი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. პარიზის არისტოკრატია სიამოვნებით ესწრებოდა წარმოდგენებს. პიესა, რომელიც აერთიანებს “აბსურდის თეატრის” და “სისასტიკის თეატრის”, სიურრეალიზმის ესთეტიკის და ბრესტის “ეპიკური თეატრის” გავლენას, განიხილავს საკითხს რევოლუციური გადატრიალებების აზრის კანონზომიერების და პრაქტიკული განხორციელებადობის შესახებ. ნაწარმოების, რომლის მოქმედებაც შემლილთა სახლში მიმდინარეობს -- ცენტრშია, -- დავა მარკიზ დე სადსა და მსახიობს შორის, რომელიც მარატს განასახიერებს. დე სადი იცავს ყველაფრის ნებადართულობას, “მარატი” – ადამიანის გონიერულ ჩარევას ბუნების ბრმა ძალების თამაშში. მართალია, საბოლოო ჯამში რევოლუცია იმარჯვებს, მაგრამ იმარჯვებს, როგორც შეუქცევადი, უმართავი სტიქია და არა, როგორც გააზრებული, მიზანმიმართული ქმედება. აბსურდის კომმარული სამყარო იხსნება შარანტონის კედლებში. თავალწინ გვიდგება ბოსხის სიუჟეტი ცხოვრების უცნაური დეტალებით, სიმახინჯით და საშინელებებით: ეს ნამდვილი ფანტასმაგორიაა, სიურრეალისტური ფანტასმაგორია.

ინაწილი

1. მარკიზ დე სადი

1956 წლის თხუთმეტ დეკემბერს პარიზში სისხლის სამართლის საქმეთა სასამართლო კოლეგიამ, საქმის მოსმენა დაიწყო. რომელმაც პარიზის საერთაშორისო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო. მისი მონაწილენი იყვნენ ფრანგული სიურრეალიზმის ისეთი მსხვილი ფიგურები, როგორებიც არიან ჟან კოქტო და ანდრე ბრეტონი, საფრანგეთის აკადემიის წარმომადგენელი ჟან პოლანი და კრიტიკოსი, რომანისტი და ხატმწერი ჟორჟ ბატაი.

მთავარი დამნაშავე პროცესს არ ესწრებოდა იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ამ დროისთვის იგი უკვე გარდაცვლილი იყო. ეს გახლდათ დონასენ-ალფოსნს-ფრანსუა, გრაფი დე სადი.

სასამართლო განხილვის მიზეზი გახდა მისი გახმაურებული რომანები “ სოდომის 120 დღე”, “ჟიუსტინა”, ”ჟულიეტა” და “ფილოსოფია ბუდუარში”. მთავარი მოწმე იყო გამომცემელი პოვერი. მან თავი ვალდებულად ცნო საფრანგეთისთვის მარკიზ დე სადის ნაშრომები გეცნო, როგორც უდიდესი მნიშვნელობის ტექსტები. მოწმეები საუბრობდნენ სადის ფილოსოფიურ მნიშვნელობაზე, როგორც საფრანგეთის ისტორიის უკანასკნელი გამოკვლევების უდიდეს აღმოჩენაზე, მაგრამ სასამართლოს ნაკლებად აინტერესებდა მისი ფილოსოფიური მნიშვნელობა. სადის იდეები, უფრო პრაქტიკული თვალსაზრისით განიხილა და აღიარა მისი მავნე ზემოქმედება. ამის შემდეგ საქმე გაასახივრეს სააპელაციო სასამართლოში და საბოლოო ვერდიქტი მხოლოდ ორი წლის შემდეგ იქნა გამოტანილი. სასამართლო განხილვამ დაუშვა სადის რჩეული ნაწამოებების გამოცემა. დადგა დრო, როდესაც სამყაროს შექმლო გასცნობოდა სადის თხზულებათა სრულ კრებულს, ყოველგვარი კუბიურების გარეშე. სადის წიგნები გამოიცემოდა თან დართული აკადემიკოსებისა და ლიტერატურათმცოდნეების კომენტარებით, რომლებშიც ყურადღება გამახვილებული იყო პუბლიკაციების მნიშვნელობაზე. სადის სახელს, კვლავ დაუბრუნეს პოლიტიკური და კულტურული მნიშვნელობა. სადი გახდა ეპოქის სიმბოლო, მაგრამ მაინც, მიუხედავად ამ რეაბილიტაციისა მისი წიგნების ძირითადი მყიდველები ინტელექტუალები აღმოჩნდნენ. მსოფლიო კვლავაც შეიგრძნობდა საფრთხეს, რომელიც მისი სახელიდან მომდინარეობდა. --მარკიზ დე XX საუკუნის უმსხვილესი ფილოსოფოსების მიერ ფასდება, როგორც მნიშვნელოვანი მოვლენა. მარკიზ დე სადის ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ – შესამჩნევი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ლიტერატურული და ფილოსოფიური ენის ჩამოყალიბებაზე, თვით “ ღვთაებრივი მარკიზი” კი ეგრეთწოდებული პოსტმოდერნისტული პროექტის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფიგურა გახდა.

სიურრეალისტები მოიხიბლნენ დე სადის ბუნტარობით, რომლითაც თავად იყვნენ შეპყრობილნი. სადი მათთვის გახდა ფარისევლური მორალის წინააღმდეგ მებრძოლი.

მეცხრამეტე საუკუნეში, როდესაც ფსიქოპათოლოგია განვითარდა, სადის სახელმა ტერმინოლოგიური აზრი მოიპოვა და ადამიანური ნორმებიდან ყველაზე უფრო საზიზღარი და საძულველი გადახრების (სადიზმის) აღსანიშნავად გამოიყენებოდა.

2.“ჯალათებისა” და “მსხვერპლის” სამყარო

სადი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე იკვლევდა ადამიანური ბუნების გარყვნილ ფორმებს, მისთვის აუცილებელი იყო სამყაროში ერთხელ და სამუდამოდ გაბატონებულიყო ბოროტება. ის თვლიდა, რომ ასეთ შემთხვევაში იგი თვითონ გაანადგურებდა საკუთარ თავს, სადის გონება კი ბოლოს და ბოლოს სიმშვიდეს მოიპოვებდა. “აღფონსმა ბიწიერების ტაძარი აღმართა და ნეტარებას ზიანითა და ნგრევით განიცდიდა, ის შემოქმედებამდე მივიდა და შექმნა კრისტალი ბოროტების. “ წერს ი. მისიმა

დე სადის “ ჯალათებისა” და “მსხვერპლის” სამყარო, ეგზისტენციალური სამყაროა: თავისუფლება ნებისმიერი აკრძალვის, ნებისმიერი ადამიანური აღთქმის დარღვევაში. გონებას საზღვარი არ აქვს – ამბობდნენ განმანათლებლები – არ არსებობს დვთაებრივი შეზღუდვები, არსებობს ადამიანური სურვილი. დიას, არსებობს სურვილი, ამტკიცებს დე სადი, მაგრამ არანაირად არ არის დაკავშირებული მორალთან; გონებას საზღვრები არ აქვს, და ის შეიძლება გარყვნილებამდე დავიდეს. თავისუფლება - ყველაფრის ნებადართულობამდე.

დე სადმა სრული თავისუფლება მისცა თავის ფანტაზიას და გზა გაუხსნა მანკიერების ზემს. სადის წარმოდგენაში სათნოება დაკავშირებული იყო ქრისტიანულ მორალთან და ღმერთთან. მან კარგად აჩვენა თავის ნაწარმოებში სათნოების სრული უძლურება. “ შენ გინდა, რომ მთელი სამყარო კეთილისმყოფელი იყოს? -- ფილოსოფოსობს ის ერთ წერილში--- და ვერ გრძნობ, რომ ყველაფერი მომენტალურად დაიღუპებოდა,

დედამიწაზე რომ მხოლოდ სიკეთე არსებობდეს” სადის მსჯელობები გვაგონებს ივანე კარამაზოვის ღამის სტუმრის მსჯელობას, რომელიც გვარწმუნებს, რომ ბოროტების არსებობის გარეშე ისტორია დამთავრდებოდა. სადიც ასევე საუბრობს სამყაროში ბოროტების არსებობის აუცილებლობის შესახებ. დე სადის შემოქმედებაში სამყარო --- არის მანიკერებითა და სიბოროტით მოცული და კეთილისმყოფელ მსხვერპლს იქვემდებარებს. დე სადის პერსონაჟები, რომლებიც სიბოროტის იდეების დეკლარირებას ახდენენ, უნარი აქვთ სიკეთის კეთების. . სადის ზოგადფილოსოფიური მოსაზრებები უკიდურესი ეკლექტიზმით გამოირჩევა. სადის მიერ ტექსტის კოდური გრამატიკის კულტივაცია საშუალებას აძლევს პოსტმოდერნის კლასიკოსებს მოახდინოს მისი შემოქმედების ინტერპრეტირება.

მარკიზ დე სადი აქტუალიზირებული პოსტმოდერნის კულტურაში, გამოდის, როგორც არაკლასიკური დისკურსის სპეციფიკური ტიპი, რომელმაც განახორციელა კლასიკური კულტურული კონტექსტის ჰიპერტექსტური ხელახალი კოდირება.

3.იყო თუ არა სადი ათეისტი?

VIII საუკუნეში რამდენიმე რელიგიურმა მიმდინარეობამ მოიკიდა ფეხი. ზოგმა, დეიზმი არჩია, რომლის მიხედვით ღმერთი არსებობს, მაგრამ არ ერევა ხალხის ცხოვრებაში. იგი მხოლოდ უმაღლესი წესრიგის გარანტია. ზოგი თეიზმის მიმდევარი გახდა, რომელიც კეთილისმყოფელ და უბედურთა შემწე ძალის არსებობას ამტკიცებდა. ზოგიც ყველაფერს ხსნიდა ღმერთის არსებობის გარეშე, დეოთაბრიობა შერეული იყო ბუნებასთან და ყოველივე ეს ათეიზმს წარმოშობდა. არსებობდნენ მატერიალისტებიც, რომლებიც მატერიით ხსნიდნენ სამყაროს არსებობას. ერთ რამეში კი ყველა თანხმდებოდა: ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ ბედს.

1782 წელს სადმა შექმნა ფილოსოფიური დიალოგი მღვდელსა და მომაკვდავს შორის, რომელიც მოწმობდა, რომ მის ავტორს სულის უკვდავების და სიკვდილის შემდგომი სიცოცხლის არ სჯეროდა.

ის პრინციპიალურად უარყოფს ღმერთის არსებობას და დასკვნა მარტივი და ნათელია: სადის მიხედვით, რელიგიის ისტორია ნათლად გვიჩვენებს, რომ ღვთაებრიობისთვის დამახასიათებელია მოკლას. მაშინ რა აზრი აქვს ადამიანს იყოს კეთილისმყოფელი? თუ თვით ღმერთი უარყოფს და ანადგურებს ადამიანს, მაშინ არ არის არავითარი წინააღმდეგობა იმის მიმართ, რომ უარყოფთ და მოკლათ ჩვენივე მსგავსნი. სადი თავის ნაწარმოებებში ანსახიერებდა ეშმაკ-დემიურგს, უმღეროდა აბსოლუტურ დანაშაულს, მას სურდა შური ეძია ბუნებაზე და შეურაცხყოფა მიეყენებინა ღმერთისთვის. სადი ქრისტიანობას მსხვერპლთა რელიგიად აცხადებდა, რომელიც ძალის იდეოლოგიით უნდა შეცვლილიყო. მისი ფილოსოფია ასეთია: “ადამიანმა თავისი ბუნებისა და სურვილების კარნახით უნდა იცხოვროს და სწორედ მაშინ იქნება ბედნიერი. ამისთვის კი აუცილებელია, მორალური და სულიერი ვალდებულებებისაგან მთლიანად გათავისუფლდეს. მას მხოლოდ საკუთარმა თავმა უნდა უკარნახოს, რა არის სწორი და რა არა.”

მარკიზის ვაჟმა მამის სიკვდილის შემდეგ სასწრაფოდ დაწვა, მისი გამოუქვეყნებელი ხელნაწერების უმრავლესობა. “რომლებიც კანონს და მორალს ეწინააღმდეგებოდნენ”. მაგრამ ანათემებისა და წყევლის მთელი საუკუნის შემდეგ, რომელიც მარკიზს თავზე ჩამოეწერა, ხელი არ შეუშალა ისეთ მწერლებს, როგორებიც იყვნენ ბოდლერი, ფლობერი და მოპასანი, მაღალი შეფასება მიეცათ სადის ლიტერატურული ტალანტისათვის. ეს ადამიანი, რომელიც როგორც ჩანს XIX საუკუნეში გროშადაც არ ფასდებოდა, XX საუკუნეში დომინირებული იქნება. საფრანგეთის ცენზურამ გადაწყვიტა ბოლოსდაბოლოს მოეხსნა აკრძალვა მარკიზის ყველაზე უფრო “თამამი” ნაწერებიდანაც კი, აპოლინერმა მას ფრანგულ ლიტერატურაში ადგილი დაუბრუნა. ამჟამად მარკიზ დე სადი დასავლეთში მთლიანად რეაბილიტირებულია. მისი შემოქმედების მასალებზე იცავენ დისერტაციებს, იწერება მონოგრაფიები.

ინაწილი

სარევისორო ექსპლიკაცია

ჩვენ ვერასოდეს ვიპოვით ჭეშმარიტებას, საკუთარი გამოცდილებით მოპოვებული ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა.

მარკიზ დე სადი

1.ლიტერატურული ანალიზი:

შესავალი

სამი თვის წინ, დონასენ ალფონს ფრანსუა მარკიზ დე სადი, თავის მსახურის თანხლებით მარსელს გაემგზავრა. ვინმე მარიეტა ბორევის ბინაში შეკრიბა ოთხი ქალიშვილი – რასაკვირველია, ნატურალური ბოზები და გარყვნილების მორევში გადაეშვა. მარკიზმა მთელი ღამე ნეტარებასა და ტანჯვაში გაატარა. ბოლოს ქალიშვილებს ექვს-ექვსი ვერცხლის მონეტა დაურიგა და დაითხოვა. მაგრამ ალფონსს არ გაუმართლა, სენსის შემდეგ ქალიშვილები სასამართლოში გამოცხადნენ და საჩივარი შეიტანეს ღირსების შეურაცხყოფისთვის. XVIII საუკუნის საფრანგეთი განთქმული იყო ფრივოლურობით. მდიდარი უსაქმურების გარყვნილებას საზომი არ ჰქონდა. თუმცა ფრანგული კანონები განსაკუთრებული სისასტიკით გამოირჩეოდნენ. სოდომის ნებისმიერი ფორმა სიკვდილით ისჯებოდა. მარსელის სასამართლომ მარკიზს თავის მოკვეთა მიუსაჯა, ალფონსი იმალება, ცენტრალურ მოედანზე კი, მისი სურათი სახალხოდ დაწვეს. სადი განაჩენს იტალიაში გაექცა, მისი სიდედრი კი პატიოსნებისა და მორალის დამცველი ქალბატონი, ყოველ ღონს ხმარობს იმისთვის, რომ ოჯახის სახელი გადაარჩინოს და საკუთარ ქალიშვილს პატიოსნება შეუნარჩუნოს.

ასეთია წინაისტორია და ძირითადი ამოსავალი ვითარება

ამოსავალი მოვლენა – სკანდალური ამბავი, რომელიც დე მონტრეზის ოჯახის სიძეს, მარკიზ დე სადს შეემთხვა.

I მოვლენა – ანას და მარკიზის ურთიერთობის გამჟღავნება.

II მოვლენა – მარკიზ დე სადის დაპატიმრება.

III მოვლენა – ოჯახური შეთქმულება გამჟღავნებულია

IV მოვლენა – ანას სიკვდილი და რენეს სახლიდან წასვლა

V მოვლენა – მარატის მკვლელობა

VI მოვლენა – რენეს მონასტერში წასვლა

ძირითადი კონფლიქტი – განსხვავებული პოზიციების შეჯახება.

ძირითადი თემა – სიყვარული და თავისუფლება, ბოროტების და სიკეთის დაპირისპირება.

იდეა – ბოროტებასა და სიკეთეს შორის გავლებული ზღვარი იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ჩვენ ვერასოდეს ვერ ვიპოვით ჭეშმარიტებას, საკუთარი გამოცდილებით მოპოვებული ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა.

მორალი – რაც არ უნდა მძიმე იყოს გარემო და გარყვნილებაში ჩადირული, აუცილებლად გამოჩნდება სხივი, რომელიც სინათლეში გაგვიყვანს.

ჟანრი – დრამატული ფარსი, სიურრეალისტური ფანტასმაგორია.

2.თეატრალური ანალიზი

სპექტაკლის მიზანდასახულობა – სიყალბის, თვალთმაქცობის, სხვისი საქციელის განკითხვის და ყალბი მორალის საწინააღმდეგოდ. განსაკუთრებით მათთვის ვისაც ძალიან უყვარს წესრიგი და “ადამიანებს, როგორც ნივთებს გარკვეულ თაროებზე აღაგებს,

მაგრამ ხომ შეიძლება ერთ მშვენიერ დღეს მიწისძვრა მოხდეს და თაროების შემადგენლობას ადგილი შეუცვალოს?" ი. მისიმა

სპექტაკლის ზემოცანა – მოგებნო გზა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიმიყვანს.

სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება – ღირსების შენარჩუნება ჭეშმარიტების მიგნების ძიებაში.

სპექტაკლის მარცვალი – საპურობილე ოაზისში.

სპექტაკლის ატმოსფერო – ფსიქიატრიულის ატმოსფერო, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება მოძალადეობა, აგრესია, ქაოსი და მეორეს მხრის მშვიდი ჰარმონიული, სამოთხის ატმოსფერო, რომელთა ერთმანეთთან შეჯერება ერთგვარ ეკლექტურ გარემოს გვაძლევს.

მოქმედი პერნი:

მარკიზ დე სადი,

მარკიზა რენე დე სადი.

ქალბატონი დე მონტრე - რენეს დედა

ანა - რენეს და.

ბარონესა დე სიმიანი

გრაფინია დე სან-ფონი.

შარლოტა- მოახლე.

პაციენტები:

ჟან - პოლ მარატი

კორდე, სიმონა ევრარი

კულმიე, დიუპრე, ჟაკ რუ

ჟუსტინა. დებუა. პოლპოში.

კოკოლი

ამ ნაწილში დეტალურად არის აღწერილი მოქმედ გმირთა მიზნები და ამოცანები და ბოლო ნაწილი ეძღვნება ექსპლიკაციის მესამე ნაწილს განხორციელებას

სპექტაკლის პრემიერა შედგა 2011 წლის 23-24 დეკემბერს რუსთაველის თეატრში.

დასკვნა

თეატრი გამოხატავს კაცობრიობის არსებობის და ყოფიერების არსს. თეატრი არის მოდელი სამყაროსი ანუ “სამყარო მინიატურაში,” როგორც გალაქტიონი ამბობდა. ის ყოველთვის იყო და იქნება

სარკე და ანარეკლი ცხოვრებისა, ამიტომაც მასში მიმდინარე ცვლილებები პირდაპირ არის დამოკიდებული იმ გარე მოვლენებთან, რაც ბუნებაში ხდება.

ცხოვრებისგან გადაღლილი საზოგადოება თავისი ძალების კონცენტრაციას და მობილიზებას მთლიანად პროფესიულ საქმიანობაში ახდენს და შრომისგან დაღლილი ცდილობს ცხოვრების დარჩენილი პერიოდი დასვენებისთვის და გართობისთვის გამოიყენოს, ამიტომ ის, ძირითად, გასართობ საშუალებად გარეგნულ, ხედვით სიამოვნებას უთმობს. მაყურებელი ხდება დამკვეთი და იმისათვის, რომ ჰარმონიაში ვიყოთ მაყურებელთან, ე.წ. მომხმარებელთან, ერთი მხრივ, უნდა დავაკმაყოფილოთ მისი მოთხოვნა, სურვილი ამისთვის კი უნდა ვიცოდეთ, თუ რა სურს მას. მეორე მხრივ, ეს პროდუქცია უნდა ვაქციოთ ხელოვნების ნიმუშად, რამეთუ ხელოვნება საზოგადოებასთან ურთიერთობაში წარმოადგენს ერთ საერთოს, მთლიანს და მისი უგულვებელყოფა ხელოვნების დაღუპვას ნიშნავს. ყოველთვის

იდგა საკითხი, უნდა უწევდეს თუ არა შემოქმედი ანგარიშს საზოგადოებას, თუ მხოლოდ ხელოვნებისთვის ქმნიდეს. ეს საკითხი ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო და მხოლოდ მოდერნის ეპოქამ გააკეთა არჩევანი და აირჩია ხელოვნება ხელოვნებისთვის. ამან კი ხელოვნების საზოგადოებისგან გათიშვა გამოიწვია და ფაქტობრივად, ასეთი ხელოვნება განწირული აღმოჩნდა. პოსტმოდერნი, მეორე უკიდურესობაში ჩავარდა. მან საერთოდ მოშალა საზღვრები, ყველაფერი ერთ საერთო ქვაბში მოაქცია, - ძველიც და ახალიც. სხვადასხვა ნაციონალური მოვლენები, პოპ კულტურა. მას აქვს თავისი დადებითიც და უარყოფითიც. ერთი მხრივ, გაიზარდა არჩევანი, მეორე მხრივ, ამან გამოიწვია ორიენტირის დაკარგვა.

პრობლემა, რომელიც ამ მოვლენას ახლავს ის არის, რომ იმდენად გაიჟღინთა კომერციული მასკულტურით, რომ სახეზეა “კულტურული კრიზისი”, რაც ნიშნავს, რომ შემოქმედებითი პროცესი მორღვეულია და სადავო ხდება საკითხი საერთოდ შესაძლებელია, თუ არა ამ პროცესის აღდგენა. ეს დამოკიდებულია მასზე, ვინც ქმნის

პროდუქციას, თუ პუბლიკაზე, ვინც ითხოვს და იღებს ამ პროდუქციას. შესაძლებელია, თუ არა ამის აღდგენა საზოგადოებაზე ძალადობის გარეშე, ნებაყოფლობით?

რამდენიმე წლის წინ ალექსანდრე ბრენერმა, როგორც თანამედროვე ხელოვნების წარმომადგენელმა და რადიკალმა შიმშილობა გამოაცხადა. მის მოთხოვნაში ერთერთი მნიშვნელოვანი იყო პოსტმოდერნის გაუქმება. პურიტანმა, კი შვებით ამოისუნთქა და განაცხადა, რომ “ მოგილოცავთ, დასრულდა პოსტმოდერნის ეპოქა და დაიწყო მშვიდი ცხოვრების ეპოქა, რომელიც ყველაფერს თავის ადგილზე დააყენებს”. შიგადაშიგ გაისმის მტკიცება იმის შესახებ, რომ მართლაც დიდი ხანა დასრულდა და ჩვენ ვცხოვრობთ ახალ კულტურულ ეპოქაში, მაგრამ ფორმულირება იმისა, თუ რას მოიცავს ახალი ეპოქა და რას გვიმზადებს ის, ალბათ ცოტა ნაადრევია და მაინც, რა იქნება შემდეგ? ჩვენ ვიმყოფებით ქაოსის ეპოქაში და ქაოსი ყოველთვის დალაგებას მოითხოვს. ასეა თუ ისე კონფლიქტი გარდაუვალია. დასრულდა XX საუკუნე. ყოველგვარი ექსპერიმენტი ჩატარებულია. შეიძლება ითქვას, რომ მოხდა კულტურული აფეთქება, რომელიც იყო ლოგიკური დასასრული ყველაფრისა. ახლა, კი აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა რომ დაველოდოთ რა იქნება შემდეგ.

დისერტაციის თემასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული პუბლიკაციები:

1. თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციალ - კომუნიკაციური საშუალება პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“№4 2010 გვ.53-61
2. ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“№2 2011 გვ.44-52
3. პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“№3 2011გვ.81-87