

ლემუკ მონჯიკის
თანამედროვე თეატრალური
მისტიკრიები



„კენტავრი“

2006

თბილისი

ლემუკ მონჯიკის თანამედროვე თეატრალური მისტიკრიები
Leshek Mondzik's Contemporary Theatrical Mysteries

გამოცემა მოამზადა, თარგმნა და კომენტარები დაურთო ლევან ხუთაგურმა

Text, translation and comments by Levan Khetaguri

რედაქტორი: ნინო ქირია

Editor Nino Kiria

დიზაინი და დაკაბადონება: ეკა ოქროპირიძე

Design and lay out Eka Okropiridze

წიგნი ეძღვნება პოლონური და მსოფლიო თეატრალური კულტურის ერთერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს ლემუკ მონჯიკს – რეჟისორს, სცენოგრაფს, მხატვარს, დრამატურგს, ფოტოგრაფს, ვიზუალური თეატრის შემქმნელს, მხატვრის თეატრისა და პლასტიკური ავანგარდის გრადიციების გამგრძელებელს. წიგნში თავმოყრილია, როგორც თავად ლემუკ მონჯიკის ტექსტები ასევე მასალები მის შესახებ და მის მიერ შექმნილი 16 უნიკალური თეატრალური წარმოდგენის აღწერა. აღნიშნული გამოცემით ქართულ მკითხველს პირველად ეძლევა საშუალება გაცნოს ამ ხელოვანს და მის მხატვრის თეატრს.

განსაკუთრებული მადლობა:

ქალბატონ კინგა ნეგმან-მულგანიოესკას, პოლონეთის რესპუბლიკის საელჩო

ბატონ მანეი ნოვაკს, პოლონეთის თეატრის ინსტიტუტის დირექტორს

© SCF

გამოცემა მომზადდა: პოლონეთის რესპუბლიკის სანელჩოს, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის და ნიდერლანდების სამეფოს კულტურის საერთაშორისო ფლემი აკადემიის მხარდაჭერით.

პოლონური მხატვრის თეატრის შესახებ მრავალი რამ ვიცოდით საბჭოთა კავშირში, განსაკუთრებით კი ეს დაკავშირებული იყო იზეჟუ შაინასთან. საბჭოთა თეატრმცოდნეები ამყადა საუბრობდნენ შაინას შესახებ, რადგანაც იგი ოფიციალურად დაშვებული იყო კომუნისტური იდეოლოგიის მიერ. მიზეზი თითქოსდა ბანალური, მაგრამ იდეოლოგიისათვის კარგად გამოსაყენებელი რამ იყო. საქმე იმაში ვახლავთ, რომ შაინას ერთერთი გახმაურებული წარმოდგენა „რეკლიკა“, ახახავდა გერმანულ ნაციტთა დანაშაულს საკონცენტრაციო ბანაკებში, რაც შაინასთვის უშუალოდ ეროვნულ ტრაგედიასთან იყო დაკავშირებული, საბჭოთა კავშირისთვის კი ნაციტების გაქცევის კიდევ ერთი საშუალებასთან. შაინას ორივე წარმოდგენა „რეკლიკა“ და „დანტე“ საკმაოდ ცნობილი სპექტაკლები ვახლავთ, რომელთა ნახვის საშუალებაც მე 80-იან წლებში მომიყა. თემცა მხატვრის თეატრის ერთერთი უძველესი კანტორი არ იყო განებიერებული საბჭოთა იდეოლოგიებსა და ხელისუფლების მიერ. იგი დიდიხანა შემოქმედ - მხატვრად რჩებოდა და გაცილებით დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ევროპაში, ვიდრე საკუთარ სამშობლოში. იგი კრაკოეში თეატრ კრიკოტეკში ქმნიდა თავის თეატრალურ მანიუქსტებსა და უნიკალური ვიზუალური რიგის მქონე სპექტაკლებს.

პოლონური მხატვრის თეატრის ყველაზე ახალგაზრდა წარმომადგენელი ვახლავთ ლემეკ მონჯიკი. მრავალი წლის განმავლობაში თავად ქალაქი ლუბლინი იყო ლემეკ მონჯიკის თეატრის - ლუბლინის კათოლიკური უნივერსიტეტის სცენა პლასტიჩნას (მხატვრული სცენა) - სახლი. ეს სრულებით განსაკუთრებული კუნძულია. მრავალი წლის განმავლობაში - მონჯიკი თანამიმდევრულად ქმნიდა თეატრს, რომელიც ცდილობდა ჩაწვდომოდა სიკვდილის, გარდაცვალების შემდეგ სიკვდილისა და სიცოცხლის საიდუმლოებებს. მის წარმოდგენებში სულ უფრო მცირდებოდა გამოსახვის საშუალებანი. მონჯიკი ხსნიდა რა ერთერთ ინტერეიუში მიზეზს თუ რატომ თქვა უარი სიგყეებზე, რათა მიზანდასახულად შეხებოდა მაყურებლის „ყველაზე ღრმა - ქვეყნობიურსა და ემოციურს“, მონჯიკი ამბობდა: „პატივს ვცემ სიგყეებს თეატრში, მაგრამ ვიმედოვნებ, რომ ჩვენში ასევეა თავმოყრილი თანაგანცდა და გრძნობა, რომელიც არ მოითხოვს სიგყეებს, ჩვენ კი შეგვიძლია მათი პროფანაცია სახელების დარქმევით“. ხანდახან დუმილი გაცილებით გამომსახველობითაა,

ვიდრე სიტყვებითი გამოხატვა. „არსებობს ისეთი ექსტრემალური ვანცდა, რომელიც სიტყვამ შეიძლება დააკინოს, გახადოს ბანალური“. მონჯიკმა დიდი ხანია უარი თქვა ყერზე, ახლა იგი უკვე ზღუდავს სინათლის მოცულობასაც. მისი თეატრალური ნახატების ხელწერა ყოველთვის მერყეობს ხილვადის და უხილავის ზღვარს შორის, იგი სითქოსდა ცდილობდა დაერწმუნებინა თავისი მაყურებელი, რომ შესაძლებელია სიბნელეშიც ხელდაეღ. ნებისმიერი, იწყებს სიბნელეში იმის დანახვას, რასაც ჩვეულებრივ სავალით ვერ ხედავ, აღწევს საიდუმლოებაში, რომელიც ყველაზე ძლიერადაა შემოიღობილი ადამიანის შემზღუდელი აღქმისაგან. მონჯიკის თეატრის მსახიობები- არიან ლებლისის კათოლიკური უნივერსიტეტის სტუდენტები, რომელნიც რეგულარულად ცვლიან ერთმანეთის მაშინ, როდესაც თეატრის სამხატვრო ნიშანი და პრინციპები, ლეკორაციები ან რეკვიზიტი, განათება ან სივრცე, თანმიმდევრულად მუდმივია. მონჯიკის თეატრალური დაღვმების მაყურებელი იწყებს იმის დაჯერებას, რომ ნებისმიერი მომენტადან ისინი სრულყოფილ ჰემმარტივებას უქცერენ და ხელდავენ საიდუმლოებაში ჩაარებას და ნათლობას განიცდიან.

იგი პირადად 2004 წელს გაეცანი ვარშავაში, დაეხსწარი რა მისი მასტერკლასის საჩვენებელ წარმოდგენას. უცნაური ატმოსფერო იყო ვიჯექი ანჯუი ვაილასთან და ამ წარმოდგენისათვის თავშეყრილ მცირე ჯგუფთან ერთად. მანამ, სანამ ლემუეკ მონჯიკს ოფიციალურად გაზაცნობდნენ ვაილასთან ვისაუბრეთ, რომელმაც თქვა, რომ მონჯიკი მისთვის ერთერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი თეატრალური ფიგურაა დღევანდელ პოლონურ თეატრში. ანჯუი ვაილა მონჯიკზე საუბრის დროს სევამდა შეკითხვას: „საიდან მოდის ეს გრძნობითობა“ პარათეატრალურ უენომენად მიიჩნევა პლასტიკურ სცენას ხელოვნებათმცოდნე ანჯუი მაგინია: „მონჯიკის შემოქმედება არ მიეკუთვნება თეატრს, არამედ მიეკუთვნება იმ პლასტიკურ ხელოვნებას, რომელიც ქმნის ჰეუინინგებს, აქციებს, პერფორმანსებს“. მოგვიანებით კი აღნიშნავდა, რომ მონჯიკი ატარებს კიდევაც თავისი მხატვრული სიმწიფითა და ფილოსოფიურობით არსებულ არავერბალურ, პლასტიკურ ხელოვნებას.

მონჯიკთან შეხვედრისას კი პირდაპირ საქმეზე გადავედით, რადგან მიმოწერით უკვე იგეგმებოდა მისი მასტერკლასი საქართველოში. მონჯიკს, როგორც კათოლიკური უნივერსიტეტის თეატრ - სცენა პლასტიკის შემქმნელს, სერიოზული კავშირი აქვს ქრისტიანობასთან, კერძოდ კათოლიციზმთან. კათოლიკური ხატებები, გარდაქმნილი ზოგად ქრისტიანულ და საკაცობრიო პარადიგმებად მუდმივად

არსებობს მის ფერწერულ წარმოდგენებში. უსასრულო
ლაბირინთები თუ სიკვდილ სიციოცხლის ღერუფენები, შიშის
მომგვრელი ურჩხულები თუ აღმაფრენის მომგანი ანგელოზები,
მეყვარებული თუ სიკვდილში ფეხგადადგმული ადამიანები, ყოველივე
ეს, კათოლიკური გალობის ფონზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას
ტოვებს. მისი წარმოდგენები შეიძლება აღეწეროს როგორც
ფერწერული გილოები ან კინო ვიზუალური რიგი, ხატოვანი
რიტუალები. თუმცადა, თუ ჩავუღრმავდებით მის თეორიულ
ნამუშევრებს ენახავთ, რომ ის არც ნეოსუფიზმისგანაა შორს და არ
სარგებლობს მხოლოდ კათოლიკური დოგმატებით. იგი არა
ერთხელ ახსენებს აბსოლუტს და სტუდენტებსაც ესაუბრება მის
შესახებ.

პროფესორი ლემეკ მონჯიკი (Madzik Leszek) დაიბადა 1945 წლის 5
თებერვალს პოლონეთში. პოლონელი რეჟისორი, მხატვარი,
ფოტოგრაფი. 1966 წელს ჩააბარა ლებლინის კათოლიკური
უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის განყოფილებაზე.
სწავლასთან ერთად ეუყლებოდა ფერწერას. ნამუშევრებს კი ფენდა
უნივერსიტეტის ღერუფანში. პირველივე გამოფენაზე მისმა
ნამუშევრებმა რეჟისორ ბირსკას ყურადღება მიიქცია, რომელიც
სტუდენტურ თეატრში ნორვიდის პიესა „ვანდას“ ახორციელებდა.
მან როგორც სცენოგრაფი ისე მიიწვია მონჯიკი თავის საექტაკლზე
სამუშაოდ. ამას მოყვა მოწვევები სხვა რეჟისორებისაგანაც. ამ
საექტაკლების გაფორმების დროს ახალგაზრდა მხატვარმა
განახორციელა საკუთარი ფერწერული მისწრაფებანი: გატაცება
ბიზანტიური ხელოვნებით, ძველებური ვიტრაჟებით, ვოთიკისა,
ხატებით. უკვე მამის თეატრის მისეული ხელვა აგარებდა ფერწერულ
ხასიათს და სწორედ იმ დროს მონჯიკი „მიხვდა, რომ ჩემთვის არ
არის აუცილებელი ტექსტი და რეჟისორი, ის რომ სცენოგრაფია
შეიძლება იყოს მესამე“, „მთელი წარმოდგენის გმირიც და დრამაც“.
აქედან დაიბადა მისი „მხატვრის თეატრი“ სახელწოდებით „სცენა
პლასტინა“ (ვიზუალური, სამხატვრო სცენა), რომელიც უკვე
ოცდათხუთმეტ წელზე მეტია აჩვენებს მონჯიკისულ პრემიერებს
კათოლიკური უნივერსიტეტის კედლებში და მრავალ ქვეყანაში.
მხატვრის თეატრის უნიკალურობა განპირობებულია ოთხი
ბირითადი თვისებით, რომელიც პრაქტიკულად უცვლელი რჩება
თითქმის ყველა წარმოდგენაში (1970 წლის პრემიერიდან
მოყოლებული XX საუკუნის ბოლომდე იყო სულ 16 წარმოდგენა):
1. მონჯიკის განსაკუთრებული მონოთემა; 2. წარმოდგენის
განსაკუთრებული ხერხი; 3. გამომსახველობის განსაკუთრებული
სამუშალებანი; 4. მაყურებლის განსაკუთრებული მდგომარეობა
თეატრის სექტაკლების დროს.

მონჯიკის თემას წარმოადგენს კაცობრიობის ყოფის მარადიული პრობლემები: გზა დაბადებიდან სიკვდილამდე, სიყვარულის, რწმენის, შიშის, ტანჯვის გამოცდები უბუნაესის წინაშე. მონჯიკი ამ პრობლემების გააზრებას ახლენდა ქვეყნობიურ-გრძნობითი დონეზე, მაგრამ ისინი ყოველთვის იბადებოდნენ, როგორც პირადი სულიერი განცდები.

მის ხელოვნებაში არჩეიანი მონოთემატურ შინაარსზე, ადამიანური ყოფის პირველ სიუჟეტზე მისეულმა ქრისტიანულმა ინტერპრეტაციამ განაპირობა. პლასტიკური სცენის მეორე უნიკალურობა: მონჯიკი მთელი შემოქმედებითი კარიერის განმავლობაში ქმნიდა ერთ დიდ სპექტაკლს. თექვსმეტეუე ოპუსი წარმოადგენდა პლასტიკური სცენის „პლასტიკური ვარიაციების“ სხვადასხვა ვერსია-ვარიანტს (თითოეული მათგანის ხანგრძლივობა იყო 20-დან 40 წუთამდე), რომელიც მაყურებლის წინაშე ერთიმეორის მიყოლებით იყო წარმოდგენილი სხვადასხვა სახელწოდებებით: Ecce Homo, დასაწყისი, ვახშამი (სერობა), ბოჭკოები, იკაროსი, დაღი, პერბარეუმი, ტენი, ხეგიალი, ნაპირი, აბლაბელაში გაბმა, კარიბჭე, სუნთქვა, ხერული, სამგლოვიარო გადასაყარებელი, სედარა.

მონჯიკის მხატვრის თეატრის გამომსახველობითი სამუშაოების უნიკალურობა მღვთმარეობს იმაში, რომ ისინი უსიგყვოა. მონჯიკის კომპოზიცია, სრულად აკებულია პლასტიკაზე, სინათლეზე და მუსიკაზე. „უფიქრობ რა სინათლეზე (წერდა მონჯიკი თავის წიგნში “ჩემი თეატრი“ მის შემოქმედებაში) ამ პირველხარისხოვანი კომპონენტის შესახებ მე შემიძლია შეეეხო ფორმისა და მისტერიის შექმნას სიბნელეში. ეს თავისებური განსაწმენდელია. მდელობაა იმოგზაურო დამეში, დაინახო განთიადი. თითქმის არ არსებობს. რომ სინათლეს არაფერი არ ელობებოდეს თავის გზაზე. მთავარი ისაა, რასაც სინათლე ხვდება თავის გზაზე. ის ხშირად მოძრაობს ობიექტთან ერთად. მე ემაღავ სინათლის წყაროს, იმისათვის, რომ ობიექტი გაეხადო თავისთავად ბრწყინავი ... განსაკუთრებულად თვალს ვადვენებ სინათლის შესაძლებლობას, თეთრი სინათლის ნიუანსებს, რომელიც უახლოვდება ვერცხლისფერს.“

„ადამიანი ამ თეატრში – წერდა მონჯიკის შემოქმედებას მკვლევარი ვოიცეკ პულა - იქცევა... ცენტრი, რომელშიც იკრიბება სივრცისა და დროის ძაფები: ადამიანი და მისი ბედი აქ არსებობს მაშინ, როცა სტატიურ სცენაზე მიმდინარეობს წმინდა ანონიმური ძალების და ფორმების თამაში. ადამიანის სული ასევე არსებობს ბიოლოგიისა და სამყაროს სიღრმეში. ადამიანის სისუსტის გრაფიკში ამ სამყაროს ამრს ტენს, აგარებს რა თავში მატერიის ბრმა და ყრუ ნაწილს“ (ვოიცეკ პულა – უსიგყვო თეატრის სიმართლე).

„ვაზროვნებ ნახატებით“ – ამბობს რეჟისორი მონჯიკი და იწვევს არა პროფესიონალ მსახიობებს, არამედ სპეციალურად შერჩეულ შემსრულებლებს- „მოდელებს“, ყოველთვის ყმაწვილებს და ქალიშვილებს იდეალური სხეულითა და პლასტიკურობით. ისინი გვეცხადებიან სპეციალურ განზოგადოებულ სამოსელში, ნახევრად ან სრულიად შიმეულნი, ახრულებენ შენელებულ მოძრაობებს და იყინებიან სკულპტურულ, არაამქვეყნიურ პოზებში. მისი სცენა პლასტიკისა ერთადერთი თეატრია მსოფლიოში, რომელშიაც არ არის დასი, და ყოველი მორიგი კომპოზიციისათვის შემსრულებლებს არჩევენ თავიდან.

ყოველთვის, მრავალ ხერხზე, აუცილებლობაზე ან გამომსახველობით ფორმებზე უარის თქმით იგი დებულობდა ახალს და განუმეორებელს.

ანჯეი კოვალსკი, თავად პლასტიკური სცენის მონაწილე და მონჯიკის თანამშრომელი სთავაზობდა წარმოდგენების შემსრულებლებისათვის ეწოდებისათ „ანიმატორები“... მისივე მოსაზრებების გაგრძელებითა – ხლებოდა შემსრულებლის მონაწილის უქნილების გაგების გადასვლა მოდელობაში (თუმცა თავად განმარტება „მოდელი“ შემთავაზებული კოვალსკის მიერ, არასოდეს არ გამოიყენებოდა არც მონჯიკის და არც კრიტიკოსთა მიერ, რომელნიც წერდნენ ამ თეატრის შესახებ) - იგი ავრძელებს – მონჯიკი იმეორებდა, რომ ბედმეტია, ბევრია... მსახიობობა, რომ აუცილებელია უარი ვსაქვათ მსახიობზე“.

მონჯიკი ამბობს: „წყალი მანათავისუფლებს კოსტიუმების შექმნის აუცილებლობისაგან იმიტომ, რომ როცა ქსოვილს ვადებ სხეულზე და სხეულს ვათავსებ წყალში, მაშინ იგი ქმნის კოსტიუმს ჩემი ჩარევის გარეშე...“. კოსტიუმები „კარიბჭეში“ ადამიანურ სხეულს განსაკუთრებულად აელენდა.

მონჯიკის მიერ მაყურებელი პლასტიკური სცენის სპექტაკლების დროს ხედება სრულ სიმარტოვეში. მაყურებელთა დარბაზი (კასილიკური უნივერსიტეტის ერთერთი აუდიტორია) სიბნელეში იძირება, მაყურებელი გვერდით მჯდომსაც კი ვერ ხედავს და საკუთარ თავს შეიგრძნობს, როგორც ლოცვის დროს, როდესაც გარესამყარო ქრება და ცნობიერებაში რჩება მხოლოდ ის, რაც აღიბეჭდება შინაგანი მხერის მიერ – მედიტაციის საკრალურობის საიდუმლოება, რასაც სინამდვილეში წარმოადგენს მონჯიკის ყოველი სპექტაკლი. მონჯიკმა ეროცლაფში გამართა თავისი საკუთარი პეფენინგი სახელწოდებით „ნიღბების დასაფლავება“: მოფინა რა გალერეის იატაკს მიწის სქელი ფენა, მან დაშარხა მასში ნიღბები თავისი პირველი წარმოდგენებიდან „Ecce Homo“ და „დასაწყისი“. ასეთი

სახით დაემშვიდობა მათ სამუდამოდ. ორი კვირის შემდეგ, როდესაც ნიღბები მიწაში გაიხრწნა, ამ „სასაფლაოში“ მოსულმა ხალხმა ფეხებქვეშ აღმოაჩინა მონჯიკის მიერ მიწაში მოთავსებული სარკეების ნაჭრები – „იმისათვის, რომ მაყურებელს საკუთარი თავი დაენახა და მისცემოდა საშუალება წარმოედგინა ის, რაც მათ ელით; რომ არ არსებობს დარჩენის საშუალება.

პლასტიკური სცენის სპექტაკლების შექმნასთან ერთად მონჯიკი ავრძელებდა მუშაობას სცენოგრაფიაში (აფორმებდა რა სხვა რეჟისორების დადგმებს პოლონეთის სხვადასხვა თეატრში). ფერწერაში და ასევე აწყობდა პერფორმანსებს (საერთაშორისო თეატრალურ სახელოსნოებს, რომელთა მოსაწყობადაც არაერთხელ ყოფილა მიწვეული თავისი მასტერკლასებით) და საკუთარ ფოტო გამოყენებს. ამჯერად 2006 წელს მის მასტერკლასს საქართველოში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი მასპინძლობდა.

მისასალმებელია, რომ ქართულ სტუდენტებსა და ხელოვანთა პირველად მიეცათ საშუალება თავად გამხდარიყვნენ ლემუკ მონჯიკის მასტერკლასის მონაწილენი და საბოლოოდ მის მიერ შექმნილი წარმოდგენის მხილველნიც.

ვევონებ ეს პირველი შემთხვევა იყო საქართველოში მხატვრის თეატრის წარმოდგენისა, რომელიც პოლონეთის რესპუბლიკის საელჩოს, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის და ნიდერლანდების სამხრის კულტურის საერთაშორისო ფონდის „კავკასია“ თანაშემრომლობის შედეგად შედგა.

ლევან ხეთაგური



ლემუკ მონჯიკი

ეფიქრობ სურათებით

ჩემი სიგყვიერი გამონათქვამების სპორადიულობა პირდაპირ პროპორციულაა სიგყვების რაოდენობისა, რომელსაც ვიყენებ ჩემს სპექტაკლებში. ანგარიშს ვეწეე, რომ ამას საერთო ფესვები აქვს, თანაც არა მხოლოდ ბიოგრაფიული არამედ საცნობრივიც და თბილესურიც. ჩემს მესამე სპექტაკლში („ვახშამი“ 1972, სმირად მოიხსენიებენ როგორც სერობას, საღამოებს - ლ.ხ.) სიგყვა გაქრა. მივდივარ სიჩუმესთან, ისევე, როგორც სხვები მიდიან მჭერმეტყველებასთან. ჩემი სარკასტული დამოკიდებულება წარმოითქმულ ანდა დაწერილ სიგყვებთან, იძენს მეტყველების ისეთივე ძალას, როგორც იგივე ტექსტი შეიძლება მე არა ვარ კომპეტენტური ვისაუბრო ჩემს ხელწინებამე. ის, რაც შეეხება სპექტაკლს, ყველაზე უკეთ გამოხატავს მისი დასახელება (სტაგის). დანარჩენი კი უნდა დაინახო და განიყვადო.

არახსკმარისია ვთქვათ, რომ შემოვბრუნდი დუმილისაკენ, ისევე როგორც მთრგუნავდა სიგყვების უხალისო და არამართალი პათოსი ჩემი ბავშვობის დროს, ისევე როგორც მაშინებდა ბეგბუგი და ადგილობრივი არაგულწრფელი სიგყვები იმ დროისა, თუმცაღა უკელულად ხდებოდა იმის ნაწილი, რაც ჩემს დეტერმინირებას ახლენდა ეფიქრობ, თუმცაღა, რომ უმთავრესი მოტივი ჩემი მორიგი „რელექციისა“ (სიგყვა, მსახიობი, კონკრეტულობა) სპექტაკლებში წარმოადგენს ძლიერ რწმენას, რომ ჭეშმარიტება ხელოვნების მთავარი გამომსახველობითი საშუალების აღეკვამურია მისი სიმართლისა.

ხელოვნების ერთერთი თეორია ამბობს, რომ ოპერის გმირს, რომელიც ანსახიერებს და ისწრაფვის გადმოსცეს აღეკვამური შინაარსი, არ შეუძლია სიგყვების წარმოთქმა, მაგრამ შეუძლია იმდეროს მსგავსი სინამდვილე, რომელსაც ხორცს ასხამს „სცენა პლასტიკისა“ წარმოდგენები, არსებობდა ძირითადად მისთვის შესაბამის სივრცეში. აკუბელი სინათლისაგან, რიგმისაგან, განწყობილებისაგან. ეს არის სინამდვილე, უფრო ღრმა ვიდრე ადამიანური. მის შინაარსზე გავლენას ახდენს ენება და ეგზისტენციალური მდგომარეობა, რომელსაც ადამიანი ჯერ კიდევ ყოველთვის არ აცნობიერებს და რომელსაც მისი გონება ჯერ კიდევ ყოველთვის ვერ ერევა. სიკეთე, რწმენა, სიწმინდე, სამინელება,

პარმონის გრძნობა, სიკვდილი – ეს ისაა, რაც ავსებს სპექტაკლის სივრცეს; და მთელი დროის განმავლობაში – დასაწყისიდან 1969 წლიდან უახლოეს სპექტაკლ „ნაპირამდე“ 1983 წლამდე ჩვენ ვაკეთებთ ერთ წარმოდგენას.

მსახიობის რელექციის მიზნად, შემდეგ კი კონკრეტული საგნიდან წარმოდგენებში „სცენები“ არ წარმოადგენენ მისწრაფებას ადამიანის გამოსარიცხად. მხარდაჭერას ეპოულობ ვორდონ კრევის მოსაზრებებში, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი და თეორიული ძალისხმევის ნაწილი მიუძღვნა გმირის (მსახიობის) გამონათვისუფლებას სხეულისეული ბალასტიკაგან, რომელიც გმირის დრამას კონკრეტულობას ანიჭებდა და ყურადღებას უუანგაველად შინაარსის განზოგადოებას, ასეთ მნიშვნელოვანს თეატრში. ოცელო თავის დანაშაულებრივ ექვიანობაში არ მიმართავს პათოლოგიურობას, მაგრამ სწორედ სხეულისეულად აჩვენებს, რომ ეს არის ყოველი ჩვენიაგანის რეალური სიყვარულის საზომი. საყოველთაო გრძნობები, სურვილები და მექარა, რაც თამაშდება სიკვებების გარეშე, ნაწილობრივ ყოვრმათა, უერთთა, მოძრაობისა და მუსიკის ვადაკვეთარე, ვხედავთ ჩვენს სპექტაკლებში აჩვენებს იმას, რასაც მოვიერთთ თეორეტიკოსთა უწოდებს ადამიანის დრამატეულ არსს.

ვარდა ამისა მათ ერთიანობასაც ვხედავთ (ვიმეორებ: სულ მუდამ ეაკეთებ ერთ წარმოდგენას). ერთიანობა იქცევა ტონად, რომელიც სკეპალავს ყველა გრძნობას, თამაშს, შეტაკებასა და ურთიერთქმედებას, რომელიც წარმოადგენს ჩემს სპექტაკლს. ეს არის მისწრაფება აბსოლუტისაკენ, ანდა გრანსცენდენტის კვალი ადამიანში.

ამ ერთობის ასპექტში „სცენა პლასტიჩნა“ მისდევს ლებლინის კათოლიკური უნივერსიტეტის თეატრალური აკადემიის გრადიციებს, როგორც იყო ეს თეატრი თავისი დასაწყისიდანვე (1952) - მეტაფიზიკური და რელიგიური.

ეს წყურვილი აბსოლუტურობისაკენ ვადიოდა ადამიანის ცხოვრების სხედასხვა ყოვრმასა და გამოსახულებამე. წარმომიდგენია, რომ ისევე, როგორც ადამიანი მწიფდება თავისი ღრა განცდებისათვის, ასევე მწიფდება ჩემი თეატრიც. რამოდენიმე სპექტაკლის შემდეგ, რომელშიაც გამოსახულების სისადავე ყვრდნობოდა დიდ რელიგიურ და კულტურულ სიმბოლოებს (ვსაუბრობ „Eccle Homo“-ზე 1970, „დაბადება“-ზე 1971 და „ვასმამ“-ზე მე 1972), „ბოკოებ“-მა დადგმულმა 1973 მოხაზა ამ პრობლემატიკის ჩვენების ახალი ხერხი. ვარდატება ჩემთვის, ისევე როგორც ყველა კრიტიკოსისათვის, იყო „იკაროსი“ 1974. ამ სპექტაკლში ვადავწყვიტე მეჩვენებინა აღმეუებისა და

დაცემის სხვადასხვა ფორმები, პიროვნების თვითაღზევება, ქედმაღლობის მდგომარეობის მიღწევა და ადამიანის მორიგი დაცემა. მიხედვით ეს ფაზები შეიქმნებიან განსხვავებულად: დასაწყისში სურათის ზედმიწევნობით (მორბენალი ადამიანი) და ფორმის განზოგადობამდე. ამ თემის მორიგი ცდა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ მთავარი „სენა პლასტინას“ სპექტაკლ „ლაქამი“ 1975 (სიკვდილის ჩვენების მცდელობა ბერგმანის სიმბოლიკით), „პერბარიუმში“ 1976 (ეროტიკის ჩვენების მცდელობა: პლასტიკას ქმნიდა ალანა შაპოშნიკოვას „გამხმარი ადამიანების“ ფიგურები, რაც კონტრასტირებოდა ქალის შიშველ სხეულთან), „ტენიანობაში“ 1978 (ცხოვრება სიკვდილამდე ანდა სიკვდილის შემდეგ, გამოხატული პლასტიკურად სინათლისა უკუნეთთან, ნათელის სიბნელეთთან თამაშის საშუალებით). ვამედოვნებ, რომ მისტიკური პრობლემატიკა, რომელიც წამოიჭრება უკანასკნელ სპექტაკლში „ნაპირი“ იქნება მორიგი დამატება გამოსახულებათა ამ ჯაჭვისა.

ჩემით აღნიშნული ვერბალური ინტერპრეტაცია არ წარმოადგენს სრულიად ერთიანს და საბოლოოს. ასევე გამოჩნდა ჩემი იმედის დასაყრდენი და უჭვები, და რომ არა KUL-ის მეცნიერების თეორიული დახმარება, რომელსაც ამავე დროს მაყურებელსაც არიან, განსაკუთრებით ვოიცეკ პუდა. ვერ გაეხედავდი ყოველივე ამის გამოხატვას.

რამეთუ „სენა პლასტინას“-ზე წარმოდგენების ძირითად მასალას წარმოადგენს, როგორც მესახება ის რაც წინარეხიტიყიურია... ეს შეიძლება ინტუიტიურად აგრძნოთ, შეიგრძნოთ, წინასწარ მიხედეთ და განიცადოთ; ალწერაში ყველაფერი კარგავს თავის არსებით ფასეულობას. სპექტაკლის იდეა ჩნდება წინარეხიტიყის სფეროში... ვამროვნებ გამოსახულებით (სურათებით). „ხეტიალი“-ს ჩანაფიქრი გამიჩნდა უცნაურად ძლიერი განცდის შედეგად, რომელიც წარმოიქმნა მონასტრის მიწისქვეშეთის სტუმრობისას, სადაც იყო მოსავესებელი ბერთა კრიპები. მიწაზე ანათებდა კამკამა მზე და იღვა შეადლის სიციხე, მიწისქვეშეთში – სიბნელე და სიჩუმე.

უცხად სიბნელეში, კრიპებს შორის, რაღაცა ჩამოინერა, გამოჩვენდა მკვეთრი კონტურები. ჩიტი? კატა?... სიცოცხლე!.. ეს კონტრასტი დარჩა სპექტაკლში.

ასევე გამოიყურება ალქმა ჩემს წარმოდგენებში. „სენა პლასტინას“ სპექტაკლებს ხშირად სდებენ ბრალს პერმეტიულობაში და ალქმის სართულში. დღევანდელი მაყურებელი აღზრდილია ვერბალურ კულტურაში, ენობრივ ნიშანთა საზღვრებიდან გასულა ხშირად წარმოადგენს მისთვის გადაუღებავ სიბნელეს. თუმცა, იმისათვის

რათა ჩასწელე ადამიანის ჰუმანიტარულ არსს, აუცილებელია გამოხვიდე ვერბალიზაციის ტყვეობიდან და მიეცე რიტმსა და თამაშს, რომელიც ჩვენს წინაშე ხდება. იპოვო ეს რიტმი და თამაში საკუთარ თავში – ნიშნავს იაზროვნო სახეებით).

Teatr Bezslownej prawdy. "Scena Plastyczna" Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Lublin. 1990



შენიშვნები საკუთარ შემოქმედებაზე

ხელოვნება

მაძლევეს იმ საოცარ შესაძლებლობებს გავეყვალო ყოველივეს, რაც ჩვენში ხდება. აესახავ იმას, რაც ჩემში ხდება და რამაც იმ წუთშივე შეიძლება პოეოს გამოძახილი სხვა ადამიანში. მაყურებლის შეძლილად ასეთ საიდუმლოებაში ჩემთვის კოსმოსია, რომელშიაც მე ვუზიარებ მას საკუთარ მიშსა და შემუყოთებას. პარადოქსალურია – რაც უფრო დიდი დრამა გამომაქვს მაყურებლის სამსჯავროზე, მით უფრო მეტად ესაზრდობ რწმენით არსებობის მნიშვნელობაში და შემდგომში ამ თეატრის შექმნაში. იმედი მაქვს, რომ მაყურებელს არ ვტოვებ რაღაც აბსურდის შუაგულში. წარმომიდგენია, რომ ჩვენ ერთად ვიძენო საიდუმლოებასთან შეხების შესაძლებლობას. როდესაც სპექტაკლის მერე ვუსმენი ადამიანებს, აღმოჩნდება ხოლმე, რომ ეს არ არის მხოლოდ ჩემი მიში და განცავი. ხელოვნებაში ეპოკლობი სიმშვიდე...

ბავშვობა

ყველაფერი იქ იწყებოდა. ვცხოვრობდით საავადმყოფოსთან, ეკლესიასთან და სასაფლაოსთან ახლომდებარე ქუჩაზე. დასაფლავებები თითქმის ყოველდღე იყო, და ფანჯრის მიღმა იშლებოდა ასეთი სანახაობები: კატაფალკა, თავის უფლად მოჩანჩალე ცხენები, მომტირალთა პროცესიები. ბოროტი დამკრძალავი პროცესიები წვიმასა და თაკარა მზის ქვეშ დილას, შუადღეს და შებინდებისას.

ხანდახან ორკესტრი უკრავდა, ხანდახან კი მხოლოდ ქარი უბერავდა. ვიზრდებოდი ამ პეიზაჟებს შორის თამაშით...

მინდოდა ფერმწერი ვყოფილიყავი. მოლბერგით მხარზე ვიპარებოდი ლექციებიდან რათა მეხატა კომკები, მონასტერი ბორცვზე და პეიზაჟი...

ჩემს ცხოვრებაში რომ არ ყოფილიყო ეს ორი ადგილი, სვეტოკინის მთები და კელე, ეს თეატრი არ იქნებოდა. მათი პეიზაჟები ჩემს ყველა სპექტაკლშია, და მათშია – ჩემი შიშები, შეშუოთება. იმ პეიზაჟებში ქარი ნავარდობს და აესებს მათ, იქ აღამოა და საღამოებით ტკობა, წყლის ჩამოწვეთება, შრიალი. ზუნებაში ვიპოვე ჩემი თეატრი...

დასაწყისი

მანც გადავწყვიტე. ყველასთვის განმეცხადებინა, რომ ეხატავე. გამოვუჩინე ჩემი ნახატები KUL-ის დერეფნებში. ერთსხელ იქ პანი ირუნა ბორსკა მოვიდა. რომელიც ჩამოვიდა და ნორვიდის „ვანდას“ დადგმას აპირებდა. “მიპოვეს ის ადამიანი ვინც ეს დახატა“- თქვა მან და ამრიგად, მისი სპექტაკლის სცენოგრაფიის პროექტის საშუალებით, თეატრში უკანა კარიით შემოვედი. ჯილდო მივიღე სტუდენტურ თეატრალურ გამაფხულზე, ამან მიბიძგა შემდგომი თანამშრომლობისათვის აკადემიურ თეატრიან KUL. მქონდა წარმატებული შეხედრა მისგისლაე კოტლარჩიკთან ერთობლივი მუშაობის დროს სპექტაკლზე „Amor Divinus“. მორიგი ჯილდოს შემდეგ სცენოგრაფიაში ვილონის „Testamentu“-თვის თეატრ „გონგ-2“-ში ვიფიქრე, რომ შეუძლებლი სცენოგრაფია გამეხადა გჰირადაც და დრამადაც მთელი სპექტაკლისათვის.

შემოქმედება

ჩემი სასცენო კუიზაეები, ფორმები შენელებული მოძრაობა ჩემს წარმოდგენებში, რომელიც ჩნდება სიბნელიდან – ეს ჩემთვის ასეთი ლოცვაა. ის მე სიმშვიდით მმოსავს, რაც საშუალებას მაძლევს ვისაუბრო ურთულეს საკითხებზე და ვიფიქრო მათზე... არ ვწყერ სპექტაკლისათვის სცენარებს. არ ვაკუთებ არანაირ შენიშვნებს. ვაზროვნებ სახეებით, მათ ჩემში ვაგარებ.

თეატრი

ჩემთვის გადავწყვიტე თაეიდანვე, რომ მას შევლებავდი სინათლითა და სიბნელით. ყოველი სპექტაკლი – ეს ფერწყერული სახეა. სიბნელე ეს ქვეჩარჩია, რომელზედაც თეთრი ფუნჯით, ანდა სინათლით, ვაფერადებ დრამის ცალკეულ აქტებს, რომლის ვაშლასაც ვცდილობთ მაყურებლის წინამე.

სევედა

ყველაზე კარვია, რათა მოვახერხოთ განვაცხადოთ ჩვენს წასულაზე - კივილის გარეშე. დაეთანხმოთ ამ გარდაუეალობას, სინემეში მიილო და გაითაეისო აზრი სიკედილზე.

ფილოსოფია

A

ეს არ არის ფილოსოფიური თეატრი. ფილოსოფია ცოცხლობს სიტყვებში. ჩემი წარმოდგენა წინარესიტყვისაა.

საკრუმი

ყველა ჩემი გამოხმაურება ადამიანის მღვთმარეობის თემაზე უქვეყლად მიეკუთვნება საკრალურ სფეროს. ეს ნებას გვრთავდა და გვრთავს გვჯეროდეს სამყაროსა და იმქვეყნიურობის კეთილგონიერებისა.

იღვა

სერეილი არ მექნებოდა, რომ ჩემი თეატრი ბოლომდე გასაგები ყოფილიყო. ის მაშინ იქცეოდა მიცვალებულის მსგავსად. „Esse Homo“-ს პრემიერიდან ვამუშავებდი იგივე საკრუმის თემებს, გარდაცვალებისა, ბიოლოგიისა, ეროტიკისა – ეს ხომ ჩვენი თანამგზავრებია მთელი ცხოვრების განმავლობაში. მარადიულ ცხოვრებაში იყო და იქნება მუღმივი მღვთმარეობები და სიტუაციები – დროისა და გამოცდილების პერსპექტივა, მეჩვენება რომ თითოეული სპექტაკლი ამის შესახებ სხვანაირად საუბრობს. ვცდილობ მივაღწიო, რომ სულ უფრო ღრმად ჩავწვდე ჩვენსთვის შეუცნობელ ადამიანის სტრუქტურას, რათა ამოველიჯო – ღმერთს ან კოსმოსს – მასში დაუფარული, მაგრამ ჩვენთან საიდუმლო შეხებაში მყოფი. ყველაფერი კი იმისათვის, რომ უკეთ შევიცნოთ ის რაღაც, რაც უზენაეს ნდობას გვანიჭებს ცხოვრებისადმი, და ის, რაც ჩვენს გარშემოა. თეატრში ეს შეიძლება გააკეთო ღრმა თანაგანცდის შედეგად, რაც მეცნობის ზღვარზე არსებობს.

ფერწერა

ყველაფერი რაც ჩემში იყო ფერწერისათვის, გადავიდა თეატრში. დარჩა მხოლოდ მოთხოვნილება ვხატო საკუთარი თავისათვის. და თუკი ვხატავ, მხოლოდ როგორც მიძღვნა იმ რაღაც განსაკუთრებულისადმი, რაზეც ვფიქრობ. დიდი ხანია რაც ვხატავ ერთი და იგივე მოტივს – ეროვნულობას და სიწმინდეს, ბიოლოგიას და საკრუმს. ანუ ორ თემას. ოღონდ...

სიტყეა

ჩემს თეატრში სიტყვა არ არსებობს ორი მიზეზის გამო. პირველყოფლისა იმიტომ, რომ თავს აღვიქვამ როგორც უერძწყერი და განსაკუთრებით „ორგანულად“ გამოძღვის მასალის გამოყენება ვიზუალურად. მეორეს მხრივ კი, მჯერა, რომ შეიძლება სიტყვების გარეშე იოლად გახვიდე. ვიპოვე ენა, რომელიც გამოსატყვევებს ადამიანურ დაძაბულობათა მდგომარეობას. ჩვენში არსებობს ისეთი ექსტრემალური ვანცლები, რომლის პროფანაცია შეიძლება გამოიწვიოს სიტყვამ, გახადოს იგი ბანალური. მჯერა, რომ სიტყვაზე უარის თქმით შესაძლებლობა გვაქვს ღრმად და სრულად მოვახდინოთ გავლენა მაყურებელზე.

ფორმულა

დაეკუთროს ადამიანის ემოციურობის სფეროს, რომელშიაც უმრავლესი არსებითი პრობლემა წყდება სიტყვის გარეშე. ვუიქრობ, რომ სწორედ სახე-ხატის საშუალებით იხსნება ადამიანის ყველაზე ღრმა სინამდვილე, რომელშიაც ყალიბდება საბოლოო ვსება და ემოციური მდგომარეობა, რომელშიაც ადამიანი ყოველთვის ეერ შეიცნობს და რომელშიაც გონება ყოველთვის ეერ ერევა.

სინათლე

ჩემთვის სინათლე თავისთავად შეიძლება იყოს დრამა, რომლის შესრულებაც შესაძლებელია სცენაზე. თუკი ანალოგიებს მოვიძიებთ ხელოვნებაში, მაშინ მე, როგორც მაყურებელმა მსგავსი ემოცია გადაეიტანე, როდესაც რემბრანდტის ტილოებს ვუცქერდი. იქ სინათლე საუცხოოდ თამაშობდა სახეებზე, მოგვითხრობდა რა დრამატულ დროზე და ადამიანზე.

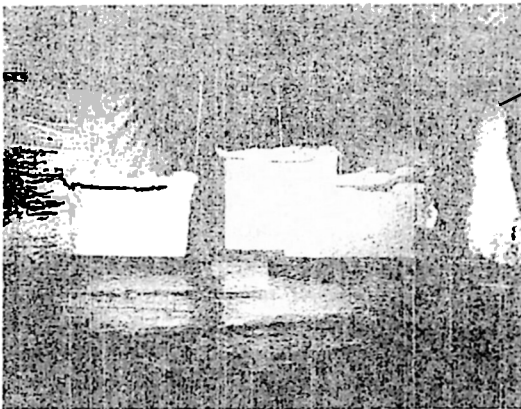
სივრცე

სინათლესთან ერთად, რომლისგანაც მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს ხშირად არის აგებული – ჩემი თეატრის შემოქმედებითი საფუძველია არც თუ ისე სწრაფად ვავლენთ მას მაყურებლის წინაშე, ღობირებით – ვამიშვლებთ ნაბიჯ – ნაბიჯ, ვერავით ან ვხსნით უსასრულობამდე

უკუნეთი

დადგა დრო, როცა სიმავეეთში, უკუნეთში საკუთარ თავს უსაფრთხოდ ვგრძნობთ. ეს ღამე იყო ჩემთვის პარტნიორიც და მეგობარიც, რომელმაც საშუალება მომცა ხანდახან მესაუბრა ჩურჩულით, ხანდახან კი მეყვირა. ვუიქრობ, რომ ღამეში არ არის აუცილებელი მხოლოდ გემინოდეთა, არამედ გრძნობდეთ ასევე მასში საიდუმლო პაემანსაც. სიბნელეში შანსი გეძლევა ერთი ერთზე აღმოჩნდე სხვა აღამიანთან. სიბნელის სამადლოდ შანსი გეძლევათ მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება შოახდინით სპექტაკლის იმ ურაგმენტებზე, რომელზედაც ვსერთ გაამახვილოთ მისი ყურადღება.

Leszek Madzik. Honorowy obywatel muasna Kielc. 1998



თეატრი ავტოპორტრეტით სიღრმეში

ბაბუაჩემის მოგზაურობას ამერიკაში ხშირად იგონებდნენ სახლში. მიხაილ ციხოვსკი დაიბადა XIX საკუნეში. ძალიან კარგად მახსოვს ჩემი ბავშვობიდან მის მიერ მოყოლილი ამბები ამ ქვეყნის საოცრებებზე. კარგად მახსოვს, როგორ მიხსნიდა, რომ ბარგომიცე, ადგილი სადაც მე დაეიბადე, ნიშნავს ბარგომის დანაშაულს. როგორ აისახა ეს დანაშაული იმაზე რაც მას დაემართა მე არ ვიცოდი. ის ასევე ყვებოდა პილიგრიმზე (მონჯიკი ასე მოიხსენიებს მცოცაე ქვას - ლ.ხ.), რომელიც ნაბიჯ ნაბიჯ უახლოვებოდა მონასტერს, ეკლესიის იატაკქვეშ დამარხულ ბერებზე და სველ „მომგირალე ქვაზე“ კი. როდის ვისმენდიო ამ საუბრებს? საბაყხულო არდადეგების დროს სვეტოკმისკის მთებში. ბაბუა ერთი ყუგის მანძილზე ცხოვრობდა წმინდა ჯვრიდან, და ყოველ კვირას შეგვეძლო ავსულიყავით ამ ციცაბო მთაზე, რათა დავსწრებოდით მესას მონასტერში.

მამაჩემი მწერალი იყო ჰარბაყის კარმიდამოში. ომის დროს იგი ჯარში მსახურობდა. დედაჩემი ექთანის იყო და ისინი ერთმანეთის მთაში ხედებოდნენ. იგი კარმიდამოდან ცხენით მოდიოდა ხოლმე, დედაჩემს რომ შეხვედროდა. ერთადერთი რაც კარმიდამოდან დარჩა ესაა საკვამური, კედელი. ჩემი ოჯახის სახლი აღარ არსებობს. არაფერი არ დარჩა. მამაჩემმა მიმაგოვა, როცა მე დაწყებითი სკოლის პირველ კლასში ვიყავი. ჩვენ ასევე დავკარგეთ ჩვენი სახლი კელსში რა მახსოვს ამ დროიდან? ვანაჩენის გამოგანის წინ, რომელიც მამაჩემისთვის გამოქონდათ, იგი ციხიდან ებოში რამოდენიმეჯერ გამოვიდა. პატიმარის გადაპარსული თავის ხილვა, მილიციამში, ქალაქის ცენტრში, სადაც ხალხი მოძრაობდა, მიმოიღინენ სამსახურში, ჩვენივის ღიდ შეურაცყოფას წარმოადგენდა. ციხის სტუმრობები. ყოველივე ეს ღრმად ჩარჩა ჩემში. სათვალთვალთ კარებში, დედები და ცოლები, მომლოდინენი, როგორც ციმბირის ლანდშაფტიან გილოზე. გასასვლელი, ჩარაბული კარებები, რკინის ურდულები და სიბსულე თქვენ არ შეგიძლიათ სახის დანახვა. მხოლოდ სიგყეები. ჩვენ ქუჩაში ვიდექით, იმისათვის რომ მამა დავეენახა ციხის სარკმელში. მამის არყოფნას საშინელი ზემოქმედება ქონდა ჩემზე, ჩემი არსებობის არსზე. მე მივდიოდი და უცველობის შეგრძნებით. დედაჩემი, ძმა და მე ღრამის მაყურებელნი და მოსაწილენი ვიყავით. ამ ფრაგმენტს ჩემი ბავშვობიდან, ბაყხულობით ბაბუსთან ყოფნისგან განსხვავებით, არანაირი კეთილი დანასრული არ ქონია. არც ერთი წუთითაც კი. ის აღსაფსე იყო მელანქოლიითა და შიშით. ეს შეიძლება ბანალურად მოგეჩვენოს,



მაგრამ ეს იყო უსიამოვნო ბაეშეობა. დედაჩემი მამას ძალიან ახალგაზრდა გაყვა ცოლად. როდესაც მე ვინაიტილებოდი დედა ჯერ 18 წლისაც კი არ იყო. ის მთელი ცხოვრება ძალიან ბევრს მუშაობდა. ყველაზე რთულ დროს, როდესაც მამა ციხეში იყო, ის ყველაფერი იყო ჩემთვის. ის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გარდაიცვალა. მე არ ვიცი შემწვევს თუ არა უნარი პირისპირ შეეებრძოლო სიკვდილს. დრო თანდათანობით დამეხმარა სიკვდილთან შეთანხმების მისაღწევად. როდესაც მამა გარდაიცვალა, მე განვიცადე უპლიერესი აზრი მარადიული განშორებისა. „სუნთქვა“ დაიბადა ამ ჩემი უბედურებისაგან. მე ნუგეშს ვსაჭიროებდი, რომელზედაც ელოცულობთ, როცა ვმღერით „შენ, რომელიც იტანჯება ჩვენთვის“ მგლოვიარე

მიყვებოდა შერიგებისაკენ. „სუნთქვა“ (მონჯიკი გულისხმობს თავის წარმოადგენას - ლ.ხ.) წარმოადგენს ჩემს გრავედიას, ვლოვასა და უბედურებას მამის დაკარგვის გამო. ეს განსხვავდებოდა იმისაგან, როდესაც ბებიიჩემი გარდაიცვალა. იგი ქალთა მონასტერის წევრი იყო, და ამის სამადლოდ მან თან წამიყვანა წმინდა ქალწულის ლოცვაზე მომინის პატარა ეკლესიაში. მე მახსოვს გუნდის ნაბიჯების ხმა, ორლანის დამკერულს, რომ დახმარებოდნენ. მე არ დამვიწყნია როგორ გამოიყურებოდა მისი სიკვდილი. მახსოვს არომატული იასამანი მისი კუბოს გარშემო. კუბოშიც კი იყო იასამანი, და მთელი მისი სხეული ამით იყო დაფარული. არაფერი მსგავსი აღარ განმიცდია, როგორც ეს უფრადოვანი ლანდშაფტი.

ბაბუამ სასკოლო ყუთი, ხის ყუთი გამიკეთა, რათა მისი ზურგზე გარება შემძლებოდა. მას სურდა რაც შეიძლება უკეთ გაეკეთებინა, რამდენადაც იგი მოყვარული ღურგალი გახლდათ, ყველაფერი ისე

შეაკოწიწა, რომ ყუთი ძალიან მძიმე აღმოჩნდა. იგი შეეცადა მის სრულყოფას, მაგრამ ამისი მხოლოდ კიდევ უფრო გაზარდა მისი წონა. იმისათვის, რომ ყუთი მომზიბლავი გაეხადა, მკვეთარ ყუთიულ ფრად შეღება. როდესაც სკოლაში გაერბოდა ყველაფერს ზანზარი და გრუნენი გაუდიოდა. ერთადერთი ვიყავი კლასში, რომელსაც თავისი უცნაური ყუთი ზურვით დაქონდა. დროთა განმავლობაში ეს ყუთი დაიმტვრა და ფერიც კი დაკარგა.

მობეჭიალე ყუთს, დაუმუშავებელ უბრალო კეისს ჩემს ზურვზე, თავისი სული გააჩნდა. ეს კეისი ჩემი მემორიალური ყუთია, საგანძურის ყუთი, ზარდახმა. სრულიად ცოცხალი. თუკი ვინმე ჩემგან წაიღებს ამ ყუთს, ის ჩემს კუმს მოიტაცებს. ჩვენ, მე და ყუთი სულ უფრო და უფრო ერთიანი ვხდებით. სასკოლო ყუთი ელერს. და მიუხედავად იმისა, რომ ის უკვე დაიმსხვრა, შემიძლია მისი ექოს სმენა, ჩემი ცხოვრების სრულყოფილი თავისა (მონაკვეთისა).

როდესაც ბავშვი ვიყავი, გყვ. რომელიც გარს ერტყა წმინდა ჯვარს, ჯუნგლებს მაგონებდა. ის იყო მალაღი, აღსაესე ცხოვრებითა და პანჯებით. როდესაც საღამოვლებოდა და ბნულდებოდა, წარმოიქმნებოდა მონასტრის კედლების ეჩვეულოდ ლამაზი განათება. გყვ იქცეოდა მოკამკამედ და თეორად. თქვენ აღწევდით ამ სიმკვეთარეს იმ ადგილას, სადაც იდგა ქვის პილიგრიმი. დიდი საიდუმლოებით მოცული ფიგურა. ის მიწვედა მიწაზე ყოველდღე მხოლოდ თითო სანტიმეტრით და მისი საბოლოო მისვლა ეკლესიაზე სამყაროს დასასრულს ნიშნავდა. ეს უბრალო ქანდაკება ინტრიგაში გვაგებდა და ჩვენ მის შესახებ სახლშიც ვსაუბრობდით. იგი გვაშინებდა, რომ სამყაროს დასასრული მალე დადგებოდა. ერთ საათიანი მოგზაურობის შემდეგ სიბნელეში, ბურუსში, უხვი და სურნელოვანი მცენარეების გავლის შემდეგ მონასტრის კედესთან ვიდექი, საიდანაც მოჩანდა ადამიანები, რომლებიც მიდიოდნენ ბილიკით გაძრისაკენ და პატარა ჭიანჭველებს ჩამოვაჯლენენ. და როცა ზარი მათ მოუწოდებდა მლოცველი ანგელოზისაკენ, ისინი წყვეტდნენ თავიანთ სამუშაოსა და თამაშობებს, მოვალეობებსა და მხიარულობებს. ისინი ირინდებოდნენ და ლოცულობდნენ.

ეს სამონასტრო ლანდშაფტი იყო მკვეთარი კონტრასტების ლანდშაფტი. მანძილი სინათლის გარშემოწერილობისა, რომელიც იწვლებოდა ჩრდილოვან ბილიკზე, ხშირად წყლის წვეთებითი შუაზე გადახსნილი, მკვეთრი და მშრალი მონასტრის ქვეები. უზარმაზარი წყლის ლანდშაფტი, რომლისგანაც ისახებოდა მონასტრის შენობა. ჩემში ჩარჩა, როგორც ფერწერა, და ის არის ხილვა, რომელსაც მე ვუბრუნდები დრო და დრო.

ეკლესიის იგაკის ქვეშ ჩასახვლული, სადაც ბერებს მარხავდნენ, იყო კიდევ ერთი შეხვედრა სიკვდილის ლანდშაუგთან. ამ ლანდშაუგში იყო დაკრძალული თაეადი ვისნოუეცი, პაგარა ბაემეი, უენობი შეამბოხე წარწერით: „Who you are I was. Who I am you will be for sure“ (შენ როგორიც ხარ, ისეთი ვიყავი. როგორიცა ვარ, ასეთი უქვევლად გახდები) ეს ასევე იყო ჩემი პირველი კონფრონტაცია კუბოს არქიტექტურასთან და იმასთან, თუ როგორ ემზადება აღამიანის სხეული სამულამო სიმშვიდისათვის. მაგრამ, შესაძლებელია უფრო საგანგამო იყოს იმათი ბედი, ვინც ეკლესიაში იგაკის ქვეშ მარჯენი იყო მოთავსებული. თქვენ მკედარ სხეულებზე მიაბიჯებდით და ისინი ჩერჩულდნენ „მემენგო მორი“ (ვახსოვდეს სიკვდილი). საქეალეები ანათებდნენ მონასტერის ფუნდამენტის მახლობლად მოთავსებული მქირე ფანჯრებიდან. სინათლე, ეცემოდა საქეალეებზე, რაც ამ სურათის სძენდა უფრო მეტად გრაფიკული ექსპერიმენტის ხასიათს, ვიდრე სამიშს და შემზარავს. აქ იყო სინათლის პაგარა სხივები, რაც ხაზების რიგს აყალიბებდა, ვახლოვდებოდა რა სიბნელეს. კუბოების ბასრი ნაპირები, აქითაც და აქითაც ნახევრად მოღებული სახურავები ქმნიდნენ შიგნით არსებელ მკედარ ფიგურათა მკაცრ მოვარაყებას.

მახსოვს, რომ ხანდახან კუბოთა ამ ლანდშაუგის გავლით ჩაიღებოდა ხოლმე ცოცხალ აღამიანთა ფიგურები. მათ მომეცეს იმპულსი, რომელიც მე გამოვიყენე მოგვიანებით „ხეგაალში“, სპექტაკლში, რომელიც ეხმიანებოდა ყველაზე უფრო ნათლად ამ გრაფიკულ კომპოზიციებს. თუმეაღა მე სპეციალურად არ ვაღამიგანიღა ეს მოვლენა ჩემს თეატრში, მოვლენა, რომელიც ნაწილობრივ იყო ყოველდღიურობა და ნაწილობრივ არა რეალური. ეს სახეები ქმნიდნენ კონგრაპუნქტს სიკვდილისა სიცოცხლესთან, რომელიც თითქოსღა იღეოღა ანღა კეღებოღა.

ჩემი სახლის ფანჯრები კეღცში ქუჩაზე გამოიღიოღა, რომლის მარჯვენა მხარეს იყო სააეადმეყოფო და მორგი. სასაფლაოზე მიმეეაღი დამკრძალეი პროცესიები რეველარულად მოძრაობდნენ ქუჩაზე. დაკრძალვის რიგში ქმნიღა კაგაფულკების ლანდშაუგს ჩემს ფანჯარაში. ფაქტიურად ეს მუშაობღა, როგორც საათი, იმიგომ რომ თითქმის ყოველღღე ვიღაც კეღებოღა. მოვიერთი ჭირისუფალი მარშირებღა მსგავსად პროცესიისა – ორღენებით ბალიშზე, დასაკრძალი მარშებით, რომელიც სამხედრო ორკესტრის მიერ სრულდებოღა ხოლმე. ჩენი სახლის კეღლები იწოვღა ამ მუსიკას. ასევე იყო დაკრძალვები, როღესაც კუბოს არაეინ არ მოყეებოღა, ანღა როღესაც მხოლოდ, ერთი ან ორი აღამიანი მოყეებოღა. მახსოვს ქეიშით დამარხული ორი ბაემეის გარღაცეალეება. მათ

პირში ქონდათ ალუბალი. კუბოების სამი მაღაზია იყო ჩემს ქუჩაზე. მე მათ მიღმა დავდიოდი ყოველდღე. მაღაზიები, რომლებიც ყენდნენ ადამიანის უკანასკნელ „სახლებს“, და ყველა აქსესუარს მარადიული მოგზაურობისათვის, და მრავალი სხვა მსგავსი ნივთი – წარმოაგენდა ჩემი ყმაწვილობის დროინდელი ყოველდღიური მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს.

მე აღმოვაჩინე ბებიანიემის სელის ლანდშაფტი მინდერებსა და მდინარეებს შორის. აქ პირველად ჩემს ცხოვრებაში მე ვისუნთქავდი წყალში დასველებული სელის მცენარეების არომატს. აქ ვბანაობდი. ერთ რიგში ჩამწკრივებულ სელის მცენარეებს, ნელნელა ალბობდნენ წყალში და ეს პროცესი ძალიან ორგანული იყო. მივხვდი რომ ძალიან რთული იქნებოდა წყალთან მიმართებაში ჩემი გამოცდილების ევრბალიზაცია... ხშირად ვუყურებდი მდინარეს, ვაგდებდი რა სხვადასხვა ნივთებს მასში. ისინი მიცურავდნენ. ჩერდებოდნენ წინალობებიან, რომელთაც ვამორებდი რაათა შემდგომში თავისუფლად გაეგრძელებინათ ცურვა. ყოველივეს მინდოდა ფლოტის ამუშება. ვიცოდი, რომ ბუნდური ვიქნებოდი ამ სიურეალისტურ გემზე, რომელიც მიცურავდა ამ უსაურ წყალსაცავსა და დინებაში. მრავალი რთული მცდელობის შემდეგ შემიქმნა ასეთი გემი, სასწაული მოხდა – და მე ასე დავიწყე მოგზაურობა. წყალმა მომხიბლა თავისი სისწრაფით, ფოთლის მსგავსი ზედაპირით, არეკვლითა და სიკრიალით. ცხოვრების სპონტანური კმაყოფილება ჩამოედინება წყალში. იგი განსხვავებულია დღის განმავლობაში, დაღამებამდე. დღის წყალი ცოცხალია და ბუნდური. ღამის წყალი ჩემში იწვევს იღუმალებასა და მეტაფიზიკურ რეფლექსიებს. ხანდახან მათი მიეყვარ ნეტარების გრძნობასთან, ხანდახან ისინი საგანგაშოა.

ჩემს თეატრში წყალი პირველად ჩავრთე „ბოჭკოებში“, როდესაც ვაგარებდი ტრიუებს წყლით ჰერიდან, რაათა ჩამომებანა ადამიანის სხეული. შემდეგ წყალი გამოჩნდა „ტენში“ და ყველაზე ინტენსიურად „კასანდრამი“, სადაც მთელი სცენა ჩაეძირე წყალში. წყალი მანთავისუფლებს კოსტიუმების შექმნის აუცილებლობისაგან, იმიტომ რომ თუკი ნაჭერს-გილოს სხეულზე ვაღებ და ვფარავ მას წყლით, მაშინ იგი აყალიბებს კოსტიუმს ჩემს ჩაურევლად. ასე მაგალითად კოსტიუმები „კარიბჭეში“ ადამიანურ სხეულს წარმოაჩენენ განსაკუთრებული სახით.

ჩემი ბავშვობიდან ერთერთი გამთარბი დამამახსოვრდა, რომელთან შედარებითაც ყველა სხვა გამთარბი წარმოადგენს მის სუსტ ასლს და ანარეკლს. არ ვიცი სად ვსუირნობდი მაშინ, მაგრამ დღემდე ვინახავ მოგონებებს მაშინდელ ქარბუქზე. ისეთი სუსტი და პატარა

ვიყავი, რომ დავმარცხდი და ეიქეცი მის ნაწილად. მახსოვს ჳირხლი ცხენის ნესტოებზე და ყუთიქვადი სუნსიქვა. ქარბუქი არ იყო სახიფათო, რადგანაც ყველაფერი ზედ მადნებოდა. ზამთრის არსს, მის სტრუქტურას, მისი ზემოქმედების ძადას, აღვიქვამ, როგორც ნეკარების მღვთმარუობას. თოვლის ქარბუქი „სუნსიქვის“ ფინალურ სცენაში წარმოადგენს ამ ზამთრის განსახიურებას.

კელცის სამხატვრო სკოლაში ვასწავლი როგორც ქსოვილის დიზაინერი. ყოველთვის მინდოდა საკუთარი სტუდია მქონოდა, ქსოვილის საქსოვი დაზგა და ქაკარდული საქსოვი დაზგა. მეჩვენებოდა, რომ ჩემი ცხოვრება ჩამოყალიბდებოდა ასეთი ადგილის გარშემო: შუაში ქსოვილი, მე როგორც დიზაინერი და რამოდენიმე ადამიანი, რომელსაც მეხმარებიან: ადამიანები, რომლებმაც იციან ქსოვილთა ღებვის ყველა საიდუმლოება. მოხიბლული ვიყავი ნატურალური საღებავის მომზადებით და მაგყლის, ბოჭკოს, სელის, თოკის საღებავებით ვაელენსივით.

მინდოდა საკუთარი სტუდიის ქონა, ქსოვილის საქსოვი დაზგა და ქაკარდული საქსოვი დაზგა. მეჩვენებოდა, რომ ჩემი ცხოვრება ჩამოყალიბდებოდა ასეთი ადგილის გარშემო: შუაში ქსოვილი, მე როგორც დიზაინერი და რამოდენიმე ადამიანი, რომელსაც მეხმარებიან: ადამიანები, რომლებმაც იციან ქსოვილთა ღებვის ყველა საიდუმლოება. მოხიბლული ვიყავი ნატურალური საღებავის მომზადებით და მაგყლის, ბოჭკოს, სელის, თოკის საღებავებით ვაელენსივით.

მოხიბლული ვიყავი ხატწერის ოსტატებით. ხატი ჩემთვის უზარმაზარი დღესასწაულის მსგავსი რამ იყო. მე ვიქექებოდი წიგნებში, ვეძებდი რა რეპროდუქციებს, იმიტომ, რომ არ მქონდა საშუალება ამ წმინდა ფერწერის რეალურ ცხოვრებაში ხილვისა. ჩემმა მისწრაფებამ ხატებისადმი მიბიძგა ფერწერის გაკეთილებისაკენ. ჯერ კიდევ სამხატვრო სკოლაში მე ვხატავდი მრავალ ვარიაციას და წმინდანთა ფიგურების ასლებს ხის ფიცრებზე. ვუიქრობდი, რომ ჩემი ფერწერული იმპრესიონიზმი კონფრონტაციამია ხატწერულ ფერწერასთან. ჩემი ფერწერის პირველი გამოფენა ორგანიზებული იყო კელცის სემინარიამი. ჩემს მიმართ კარგად განწყობილი პატრონი, ნამდვილი ეპისკოპოსი მისცისლავ იავორსკი მოვიდა და შეიძინა ჩემი ნახატები. ამ ნამუშევრებმა საშუალება მომცეს, რომ შეარსება. ამ დროისათვის მე ასევე შევექმენი ქანდაკებათა სერიები, მავრამ ისინი გაკეთებული იყო ისეთი მყიფე მასალისაგან, როგორცაა თაბაშირი, და არ ვიცი თუკი შემორჩენ.

თუკი გადახედავთ სემინარიის ქრონიკას, თქვენ შესძლებთ ჩემი სააღდგომო სასაყლაოების გრასებზე იმოძრაოთ. მინდოდა შემეცვალა ქრისტეს სიკვდილის უბრალო და ბანალური ლანდშაუტი, რომელიც შედგებოდა თაბაშირის შემთხვევითი ფიგურისაგან, თეთრი ჯვარცმისაგან და ქაღალდის გამოქეაბულისაგან. დაინტრიგებული ვიყავი სემინარიაში მიმავალი დერეფანის ნაწილით, როგორც იდეალური სუაგრალური დეკორაციით. მე მიუესადაგე დერეფანი, რათა შემექმნა სიკვდილის და აღდგომის გვირაბი.

მახსოვს ორი საყლაუი. პირველში ვერ მოვათავსე სხეული. არ მინდოდა გვამის ფიზიკური სახით წარმოდგენა. სიკვდილისა და აღდგომის შეცნობის მეტაფორას ვეძებდი. შევექმენი გარეთა ნათურის მილის კონსტრუქცია, რომელშიაც გამოვჭყერი ნახურეტი. მე იგი გაზით ავაესე და მასში ცეცხლი მოვათავსე. ნათურა გვირაბის სიბნელეში ანათებდა. სულ ცოცხლობდა, თუმცა სიკვდილის დრამა უკვე დასრულებული იყო. რაიმე უფრო მეტი არც არაყერი არ მჭირდებოდა. ყვავილებიც კი არ იყო. მეორე საყლაუისათვის გამოვიყენე „პიეტას“ ექსპრესია. ფლორენციაში მიქელანჯელოს ქანდაკების გავლენის ქვეშ ვიყავი, სიკვდილის დრამისა ორ სხეულში. მე იგი გამოვძერწე ეზოში, დახურული სახურავით და დამავიწყდა, რომ მისი ალება შეიძლებოდა ეკლესიიდან. ის იყო დადურგლული და დეჟორმირებული. დაზიანებული და დაუსეული, იგი მლოცველთა სიკვდილის გვირაბში ხედებოდა.

სამხატვრო კოლეჯის დასრულების შემდეგ მასწავლებელთან მივედი, სპეციალისტთან ხელოვნების სფეროში. ვსაწვლიობდი მარიან ჩაპლიასთან ერთად. მოგვიანებით ორივე ერთად ვაბარებდით გამოცდებს ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიაში ვარშავაში. ის ჩაირიცხა, მე არა. მეორედ მოვისინჯე გამოცდების ჩაბარება პოზნანის სამხატვრო სკოლაში და მესამედ – კრაკოვის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიაში. მანიაკალურად მჯეროდა, რომ ფერწერაში მეყადინეობისათვის აუცილებელი იყო სამხატვრო აკადემიაში სწავლა. ეს იყო ჩემი დრამა. დავიწყე ხელოვნების ისტორიის შესწავლა ლუბლინის კათოლიკურ უნივერსიტეტში.

შევეგეუე ფაქტს, რომ შემიძლია მხოლოდ თეორიის შესწავლა. ჩემი ნახატები ემსახურებოდა იმას, რომ არარსებული თეორიული ცოდნა შემეუსო. მე არ მიმიგანია ისინი იმ ოთახში, რომელშიაც მისაღებ გამოცდებს ვაბარებდი, იმიტომ რომ თავს უიღბლოდ ვგრძნობდი. პროუფესორმა ელადისლავ სმოლენმა გადაშალა პოლონური ხელოვნების წიგნი და მაჩვენა გარსოვეში გამოფენილი მარცინა ჩარნის ფერწერა და შემეკითხა მის შესახებ. მე კი უკვე ამ დროისათვის ამ ნახატის ასლი მქონდა დახატული. როდესაც

პროფესორებმა ის ნახეს გაოცდნენ, და იმის ახსნა მომიწია, თუ რატომ დაეხატე იგი. ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ხელოვნების ისტორიის ფაკულტეტის სტუდენტი გავმხდარიყავი.

ირენა ბიროსკა მაშინ მუშაობდა ნორვიდის „ვანდას“, დაღვმაზე აკადემიურ თეატრში. მან ნახა ჩემი სამუშეოების გამოყენა უნივერსიტეტის ლერეუანში. ჩემი ნახატები პასუხობდა „ვანდას“ მისეულ ხელვას. მან თავის მსახიობებსაც კი სთხოვა მათი ნახვა და შემდეგ კი დასამახსოვრებელი სიტყვები წარმოთქვა: „მომიძებნეთ ეს ადამიანი“. ჩემთვის მოულოდნელად აღმოჩნდა სტენაზე და დავიწყე სპექტაკლის გაფორმება. ასე მოხდა ჩემი გადასვლა უფრო დასავლეთი თეატრის მფარველობის ქვეშ.

ჩემი ბავშვობიდან ნათლად მახსოვს კატაფალკის შიგნეულობის სურათი, რომელიც ნანახი მქონდა მოაჯირის ხელიდან რამეც კუბო იყო განთავსებული მასში. ვფიქრობ, რომ ჩემი თეატრალური სივრცე ასეთი კატაფალკაა, რომელიც მიისწრაფის თავისი დანიშნულებისაკენ.

როდესაც მე მუშაობას ვიწყებ ახალ პიესაზე, თავდაპირველად ვაგროვებ ჩემს მემსიერებაში უანგაზიურ ხილვებს, ვაცილებით ინტენსიურს და ღრმას, ვიდრე შემდეგ ჩნდება ხოლმე თავად თეატრში. თქვენ გვირღებთ სხვადასხვა ინსტრუმენტები იმისათვის, რათა რეალიზება მოახდინოთ იმისა, რაც ჩნდება, რათა შემდეგ ვადაცოცხლოთ ჩვენს წარმოსახვაში. სინათლე, სივრცე, ფაქტურა, საგნები, დინამიკა, კინეტიკა. ეს გახლავთ პროცესის ყველაზე პრობლემატური ნაწილი, რაც მასალათა მოუქნელობასთანაა დაკავშირებული. მე შემიძლია საშინელ ლეღვას ვგრძნობდე იმ დროს, როცა ახალი თეატრალური პიესა იქმნება, და შევიკავო ჩემი წინათგრძნობა მის პრემიერამდე. ამიგომაც არავინ არ ყოფილა ჩემი რეპეტიციების მიწვე. რეპეტიციები – ეს უდიდესი არცოდნაა. გამაღიზიანებელი შეკითხვა: შესაძლებელია თუ არა რომ ვადმოსცეთ ის, რაც ნაჩვენებია და სახილველია თეატრში? ძლიერი ნამუშევეარი და შიში ქმნის გამოცდილებას, რომელიც ასამრდოვებს ახალ თეატრალურ პიესას. მაგრამ მე ვზადავბა ვაგებ რამოლენიმე შეტაკებას. მე შემიძლია ვიყო მოულოდნელი, პოზიტიური ვაგებით, სრულიად მოულოდნელი სიტუაციების წყალობით, რეპეტიციების დროს. მე შემიძლია სპექტაკლის შექმნას ვხელმძღვანელობდე, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ეს ჩემთვის სიურპრიზია. მე ვპოულობ დამაბრმავებელ სურათებს. სურათებს, რომელთაც მე არ შემიძლია მივმართო... მე უძლეურობას ვგრძნობ. მაგრამ ისინი ჩემში რჩებიან. რჩებიან შემდეგი სპექტაკლისათვის. შემდეგ მოდის უფრო მეტი შეღავათი, მაშინ როდესაც ვაუსაძლისობის შედეგად სპექტაკლი

კომპლექტდება თავისით. მაშინ როდესაც მოდის პირველი მადურებული და თეატრის მცირე ნაწილი აღმოაჩენს მის ცხოვრებას. მაშინ როდესაც „საფარული“ იქმნებოდა, პირველი სახე, რაც მე დავინახე იყო საკუთარი სხეულის გამომჟღავნებელი ადამიანი. ისე თითქოსდა მისი განსაცემელი მაღალი გემპერაგურის შემოქმედების შედეგად ელვებოდა-აღნებოდა. მას ცვილივით. მერე დავინახე უცნაური თევზი. ანდა, უფრო სწორად, ორგანიზმის ფორმა პერსპექტივაში. ნეკროზი ორგანიზმი, გოკედი, მსუნთქავი, მოძრავი საკუთარი დასასრულისაკენ. მოკირებული ვიყავი საკუთარი უძლურებით. ვაწყობდი, ვამენებდი მას რამოდენიმე თვის განმავლობაში, და სახე რომელსაც ვეძებდი, არანაირად არ უახლოვდებოდა წარმოსახვაში არსებულს. მინდოდა მისი დამსხვრევა, მინდოდა შემომეძარცვა მისი სამოსელი. ნელნელა ჩნდებოდა სახე ადამიანისა, მსუნთქავისა სიბნელეში... ორგანიზმის სახე, ადებელი ჰაერში, მსუნთქავი. მოულოდნელად ის ჩნდებოდა ჩვენს გეგრდით, თითქოსდა საჭიროებას განიცდიდა ჩვენში შემოსულისა – შემდეგ კი ჩვენთან შორს მიფრინავედა.

სპექტაკლი აღსაქვია მგზნებარე სურვილებით, რასაც ადამიანის სხეული განიცდის, მისი ფორმით, მისი ასკეტიზმით. მინდოდა სხეულის გაუფრულება, მისი აწყვა, მისი გარემოცვა, მისი მოშორება – ამიგომავ შემოუგანე ქალაქის კოსტიუმები, დროებითი და სათნო მსგავსი ადამიანის სხეულისა.

წყალი ბუნებრივია მოდის ჩემთან. როდესაც ამინდი ევლია, როდესაც წვიმა მოდის და ჰაერში ბურუსია – მე ვცოცხლდები. მე ცხოვრების ხასიათზე ვდგები წყლისაგან. მე ვგრძნობ სველი ბუნების ნაწილს. ამიგომავ არსებობს ამდენი წყალი ჩემს თეატრში. ის ტრანსფორმირდება ლპობის პროცესში – რაღაცაში, რასაც მოგვიანებით ვიწვებ. ფრინველები კვამი ცოცხლები არიან, მაგრამ მკედარი არსებანი. მიყვარს ჩემს სპექტაკლებში გაცოცხლებული ფრინველები. „ხეციალში“ მე ვისწრაფოდი გამომეხმო მკედარი ფრინველები უკან, ცხოვრებაში, მათი მოძრაობაში მოყვანის გზით. მიყვარს, როცა ცოცხალი არსება თოკის დახმარებით ჩაიქროლებს, შემდეგ ძირს ჩამოვარდება და გაქრება, მაგრამ მე მადლულებს, როდესაც ოთხი ცოცხალი ფრინველი „სუნთქვაში“ გამოყვანისგან და მიფრინავენ დეკორაციაში.

ჩემს თეატრში მიწაც კი არის. ხორბლის თავთავეები და მარცვალი. ქვემოდან გადაჭრილი ხე „საფარში“. ქვიშა „აბლაბუდაში“. მშრალი ფოთლები, ბუბულები. ამ თეატრის ყველა კონსტრუქცია მოდის სამყაროდან და მისი მიწიერი შემადგენლობებისაგან.

სიყვარულისადმი მისწრაფება ცხოვრობს ჩემში. მისწრაფება ქალთან შეხვედრისა. თეატრში ქალთან წმინდა სიყვარულის იღვას

ეხები, რომელიც წარმოადგენს უსაფრთხოების ამრს... „ეხმამში“ ვაჩვენებ მზანების სამუალებით ქალი ვერონიკას გადასაფარებელი. იდეა წმინდა, შეუღახავი სიყვარულისა, თავისუფალი სიმშავისაგან ჩნდება სხვა სპექტაკლებში. ელემენტი შეურყენელი სიყვარულისა ჩნდება „ლაქამი“.

ნეტარების მღვთმარყობა, უსაფრთხოებისა და ქალური სითბოსი სიმბოლიზებულია ლეთისმშობელი, მარიამის ფიგურის დამაბრმავებელ სინაილემი. „სადილში“ და „ლაქამი“ მე ვაჯკეთე ქალის პორტრეტი ჩემი უდიდესი პატივისცემით მისდამი და რწმენით მასში. ვუიქრობ, რომ ამ სპექტაკლებში სიყვარული მოკლებული იყო აღწერილობასა და ეგოისტურობას. მაგრამ იმავდროულად იგი იყო განსაკუთრებულად ქალური, თითქოსდა აერთიანებდა სილამაზეს მისიონერობასთან და საკრალურობასთან. მე უსაჭიროებდი ასეთი სახის სიყვარულს, იმისათვის რათა გამენტათვის უსულებინა ჩემი სურვილი სახლისათვის და სიმშვიდისათვის.

„პერბარიუმში“ ვაჩვენებ სიყვარული სხეულის პრიზმიდან, რომლიც გზიბლავს მაშინ. როდესაც მკედრად იქცევა. ასეთი სიყვარული იბადება სიყვარულის ვარემე, რომელიცაა ცოდნა სხეულის ორგანული ბუნებრივობის, რომელიც ვარმიყება, იბყრობს და აღურსოვანებაში მოქყავს. და მანამ იგი ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა, ის აგარებს სისუსტის, შემღუღულობის, ნაოჭებისა და სიკედილის ჩანასახს.

დროთა განმავლობაში სიყვარული ჩემს თეატრში ხდება სულ უყრო და უყრო თავისუფალი, ორგანული, ყოველ ჯერზე ეწერება რა სიკედილის ლანდშაუტში. შემდეგ სპექტაკლებში სიყვარული შედის დროისა და საკრალურობის ანარეკლში. არის ორი რამ, რომლის ნახვეც თეატრში თქვენ ვნებიანად ვსურთ, თქვენ ვსურთ და გინდათ გქონდეთ ისინი იმიტომ, რომ ისინი იწვევენ თქვენში ასეთი აღგზნებულობას და ენერჯიას. ისინია მისი მამოძრავებელი ძალა, ეროტიზმი და საკრალურობა.

არის რაღაც ჩვენს ბუნებაში, რაც დაუსხლტდება ხოლმე ჩვენს გონებასა და მორალს. ეს არის სყერო მოლოდინისა და ვნებიანი სურვილის, რომლის შეკავებაც რთულია. ცოდვილობა ხაფანგის მსგავსია. დრო არ მიედინება წმინდანობაში ყოველთვის. „პერბარიუმში“ და „აბლაბუდა“ ძალიან მგრძნობიარე სპექტაკლები იყო. მეჩვენებოდა, რომ ვიცოდი სადაა ქალის საიდუმლო მოთავსებული. ცდუნება, მისი ღვენა, შეგყუება და შეცდენა. ამ მისტერიის ბრწყინვალე პირმშო ძვეს სიყვარულსა და განახლებას შორის.

ამ თეატრში ეროტიული ხაყანგი კელავ გვხვდება და მე კელავ არა ვარ დარწმუნებული, რომ რაც არ უნდა მოხდეს შევძლებ მის გამოყვრას. ხანდახან უყიქრობ, რომ მე მის ექსპლუატაციას ვახდენ ძალიან დიდი ხანია. იმიტომ რომ ეს ჩემში სადღაც უფრო სიღრმეში ძევს, ვიდრე მე მას ეპოულობ. ყოველთვის ვახდენდი ჩემში არსებული გრძობისობის აღმოჩენას, რათა ის მექცია მაყურებლის შემაცდენლად. მაგრამ მე ძალიან მეშინია, როცა მე იცა დროსთან კონფრონტაციაში შემყავს და ვახდენ საკრალიზაციას.

ჩემი სასოწარკვეთა ამოიზარდა შიმისაგან. ის ასევე გაიზარდა უსუსურობისაგან. სასოწარკვეთა იყო უსუსურობისაგან. მაგრამ არასოდეს არ ვნებდებოდი. მე ვინახავდი დამწყნარებელი ხელის, ანდა სველი ფაქტურის ნაპოვნ სახეებს ანდა უბრალოდ ფანტაზიებს. ჩემი წარმოსახვა უფრო ძლიერია ვიდრე რეალობა. არცერთ ჩემს სპექტაკლში – შესაძლებელია „ღრიჭოების“ გარდა – მე არ გამომიხატია დესტრუქციასთან მოსაზღვრე სასოწარკვეთა უიმედობის გამო. სიკვდილის ანგელოზი რჩებოდა ამ ლანდშაფტში. იგი იჯდა გროტჯურის ფერწერის მსგავსად, უცქერდა რა ცუცხლს. დანადგელიანებული, ტანჯული შავი ანგელოზი გარშემო იცქირებოდა. მემოთუებული, მოწყენილი ამ ცრემლების დაბლობში. მე მოხიბლული ვარ ხილულის სამღვრებით. შავი სინათლის ეს თეატრი. მაგრამ მხოლოდ ხილვადობით. მე ვქმნი სივრცეს, რომელიც იწყება სრული სიბნელით. სიბნელე მაიძულებს ყველაფერი ნულიდან დავიწყო. ისე როცა ვხუჭავთ თვალებს და ვილატა ცდილობს შემოაღწიოს ჩვენ ქუთუთოებ ქვეშ. ამიტომაც, სპექტაკლი იწყება უსინათლობაში. მუსიკა ჩნდება პირველი.

ის რაც მაყურებლის წინაშე ჩნდება, ეს შავი ტილოა. მე ვარჩევ სივრცის ფრაგმენტებს სინათლით, და მაყურებელი მასზე ახდენს კონცენტრირებას. ვიყენებ მოსახერხებულ შემთხვევას, რათა ვმარაო მისი თვალები. გარკვეულ წერტილში მე ვაშორებ იმას, რაც ეს წუთია ნახა, და სხვა სიგუაციის ფრაგენტს ვაცოცხლებ სხვა ადგილას. დანგრეიებული, ის სინათლეს მიყვება, რომელიც სპექტაკლის ბუნებრივ დრამას აცებს.

მე მოხიბლული ვარ გარკვეული შესაძლებლობებით, დაკვირვებით. მსურს განვსაზღვრო ხილული. ვმიშობ მევაშინიო თბიექტი. განათების ვმით სპეციალური ხერხებით ვაჩვენებ მის ფაქტურას, პროპორციებს, მაყურებლისაგან დაშორებულობას. ეს მაძლევს მასალის აღმოჩენის, სპექტაკლის თემის გახსნის საშუალებას, რომელიც – ჩვენს შესახებაა.

თეატრში იმით ვარ დაინტერესებული, რაც ხდება შებინდებიდან გათენებად. ვფიქრობ რა სინათლეზე, უნარი შემწვევს შევეხო

ფორმისა და მისგერიის ჩამოყალიბებას სიბნელეში. ეს გახლავთ თავისებური განსაწმენდელი. მოვგაურობა დამეში გახლავთ მცდელობა დაინახოთ განთიადი. მაგრამ იგი ყოველთვის არ მოდის, იგი ყოველთვის ვერ ახერხებს ჩემს პონას. ანდა მისთვის ჯერ კიდევ ადრეა, ანდა ჯერ მისი დრო არ დამდგარა. თუკი სინათლე არააყურს არ ჩამოარიგებს მის გზაზე, მაშინ ეს „არაყური“ არ არსებობს. მნიშვნელოვანია ის რასაც სინათლე ხელება თავის გზაზე. ის ხშირად მოძრაობს ობიექტთან ერთად. მე ვხსნი სინათლის წყაროს, იმისათვის რომ ობიექტი თავისთავედ გაეხადო ბრწყინავი. მე განსაკუთრებით დაინტერესებული ვარ სინათლის ფერით. ჩვეულებრივ თვალყურს ვაღებენებ თეთრი სინათლის შესაძლებლობებს, ნიუანსებს, რომელიც ვერცხლისფერს უახლოვდება. საღამოს სხივი მაძლევს რუხი ტონების სკალას. მე ყოველთვის მინდა შექქმნა უფრო შეკუმშული, უფრო საკრალური, გაცილებით უბრალო თეატრი. ამიტომაც ჩემი სინათლე მინიმალურია – სპეციფიურად კონსტრუირებული გზები, კალაპოტები საიდუმლო შესასვლელები, ხანდახან სუსტი სინათლე მეტყველებს უფრო ძლიერად ვიდრე დიდი პროექტორი. მე მსურდა, რომ ყოველ ჩემს სპექტაკლს საკუთარი განათება ქონოდა. მსურს მქონდეს განათება, რომელიც ორგანულადაა აწყობილი ყოველი სპექტაკლისათვის. მსურს – და ეს მიიღწევა უკეთესად მუსიკით – ვაჩვენო მლოცველი ეკლესიაში: საეკლესიო სკამების ღრჭიალით, როდესაც ადამიანები მუხლებზე დგებიან ზიარებისთვის.

ვატნობიერებ, რომ სულ უფრო მცირე და მცირე დრო მრჩება. მტკივნეულია, რომ ტოვებ უფრო ახალგაზრდებს, ვიდრე შენა ხარ, რომ მათ მიატოვებ სამუდამოდ. რომ დრო მიმავალი მისგერიისაკენ სრულდება. ბედმა შეიძლება შეწყვიტოს ჩვენი ცხოვრება ხვალ. როგორ მოხდება? შესაძლებელია მე ჯერ კიდევ მაქვს დრო, რათა შევიცნო რაიმე, რისი განხორციელებაც შემიძლია.

გავიცდები კი მე იმით, რომ ჩემი თეატრის არსებობა პასუხს ვასცემს იმაზე, თუ რა დარჩება, როცა მოკვდები? ვასცემს კი პასუხს ცხოვრების აზრზე? ვუსქერი ადამიანთა ცხოვრებას, რომელნიც უკვე დიდი ხანია, რაც მოკვდნენ. რა რჩება?

ECCE HOMO

სცენა ამ სპექტაკლიდან ჩემი თეატრის სიმბოლოდ იქცევა, და ცნობილი შეფასებების მიხედვით იგი მის განვითარებას განაპირობებს. ეს სცენა თავედ თეატრის არსებობის კონსპექტს იძლევა. თითქოსდა ისე, როგორც ბედნიერი დამთხვევის

წყალობით, წრფე, რომელიც საშუალებას გაძლევს დაინახო მისი დასასრული; იყო მთლიანად დასრულებული. მე შევეთავეაზე ეს იდეა და მას ვიკვლევდი ჩემი ცხოვრების სხვადასხვა სტადიაზე. კუბოს ფორმის აკვანი მაგონებს რომ დაბადების მომენტი იმავედროულად კედომის პროიექტის დასაწყისია. აღამიანი ირჩევს პატარა თეთრ კუბოს; არგახებში შეფუთული, სისხლში გაელენთილი თოჯინური ბავშვი. სიტყვა ითქვა: „ეს აღამანია, ჯერ კიდევ თესლი“. შემდეგ კი: „რატომ ამომიღე წიაღიდან?“ (მონჯიკი გულისხმობს თავეის არავერბალურ, ვიზუალურ თეატრში გამოყენებულ და წარმოთქმულ ტექსტს - ლ.ხ.).

დაბადება

სამოთხე ეჯახებოდა მიწას. საყვარლების წყვილი იყო შემაერთებული რგოლი. ყველაზე აღსანიშნავი ნიშანი იყო სამოთხიდან გაძეება, ბუნდოვნიდან გამოცდებისაკენ გადასვლა. უცაბელად იდილიური ლანდშაფტი გრანსფორმირდა ნაცრისფერ მიწად. მოღუშულად, დაჭმუჭნულად, ნალარად.

ვახშამი

მინდოდა შემეხსენებინა, რომ ვახშამზე ქრისტე ერთერთი ჩვენთაგანი იყო. აღამიანი ჩაცმული თანამედროვე საშუალებებით, წარმოადგა მაყურებლის წინაშე. ყოველ ჩვენთაგანს აქვს ქრისტეს ელემენტი საკუთარ თავში.

ბოჭკოები

ყველაზე მნიშვნელოვან სცენას საექტაკლში ეწოდა „ბუდიდან გადმოვარდნა“. როდესაც აღამიანთა ფიგურები ვარდებოდა ამ ქვეყნიდან, ერთერთი მათგანი მჯორე აღამიანის გვერდით ხედებოდა ხოლმე. ის აჩერებს ფიგურას, მოეხუევა, აქცევს მას და მარსავეს მის ბედს. ეს იმის შესახებ მეტყველებს, რომ თქვენი ბუდი შემთხვევითი არ არის, რომ მოდის მომენტი, როდესაც თქვენ გადარჩენილი ხართ. იმიტომ რომ აქ არ არის არც ბრმა რწმენა, არც თქვენი ცხოვრების შემთხვევითი წინასწარი განსაზღვრულობა. მაშინაც კი, როცა ჩვენ შეცდომას ჩაედივართ, არ შეგვიძლია ალბათ გაუიგოთ, რომ ბუდიდან ვარდებით, ჩვენ ძლიერ გვსურს და გვჯერა გადარჩენისა... და პრობლემა არაა, თუკი თქვენი ბუდი მეტნაკლებად რთულია, იმიტომ რომ თუკი

შეხედავით გარკვეული თვალსაზრისით, ვიღაცა მოდის, რათა იზრუნოს თქვენზე. განგება დაგეხმარებათ, რომ გადაგარჩინოთ. რატომ ბოჭკოები? ჩემი პირველი ბიოლოგიური სახელწოდება ნიშნავს იმას, რომ გვინდოდა ადამიანის სტრუქტურის ანაგომირება. ორგანიზმის სისხლის მოძრაობის სტრუქტურაში. ცხოვრების პროცესში შეჭრა. ეს სახელწოდება „წინ უსწრებდა“ ჩემი თეატრის მომავალ მიმართულებას.

იკაროსი

ბორბლებიან სავარძელს მოყავს იკაროსი. მეჩვენება რომ გამოცდები გოვებენ ადამიანს და მას შეუძლია მათი გარეშე ცხოვრება. თითქოსდა იკაროსი მიესალმება ასეთ შესაძლებლობას. მაგრამ მას სურს, რომ დარჩეს საკუთარ განსაცდელთან, ევედრება რა ბორბლებიან სავარძელს. ის კი არა რომ მას ეს უნდა, მაგრამ განსაცდელი, დანაკარგი, მის ადამიანურ ღირსებას საფრთხეს უქმნის. ამის გამო იკაროსი არ კვდება. მისი ინვალიდობა მას გადაარჩენს.

ლაქა

გრძელ გვირაბში ჩნდება სიკედილის სამი მოციქული. მათ ხელით მოაქვით ზონრები და უყრიალებენ მას პირველი რიგის მაყურებელს. უახლოვებიან მაყურებელს, ამგვრებენ ზონრებს. უკან ბრუნდებიან და მაყურებელს ექაჩებიან სიღრმეში. მოგზაურობის ბოლოს ალებენ კარებს. ადამიანები მაყურებელით დარბაზიდან შედიან მასში, კარების მიღმა კი იატაკის თხრილში კუბოს გვერდით მუხლმოდრეკილი ადამიანი ჩანს. ამით მე ვაჩვენებ გზას ადამიანური ცხოვრების დასასრულისა.

ქერბარიუმი

ენახე ალინა შაპოშნიკოვას ქანდაკებები ეროვნულ მუზეუმში. დაინტრიგებული ვიყავი პოლიმერზე დაფუძსირებული მისი ბედი. შთაბეჭდილება იმდენად ღიდი იყო, რომ მე ჩავთვალე სიტყუებით რთულად გამოითქმებოდა. როცა ქალის მშვენიერი სხეული უცბად იმოსება მკვდარ მანიკენად – ეს არის სპექტაკლის უმოკლესი დასასრული, იმიტომ რომ ასახავს საგნის არსს, რჩება რა აღდგენის მომხიბვლელობის ქვეშ და იმავდროულად აღიქვამს რა ქალის სხეულს, როგორც სიკედილის სხეულს.

გენიანობა

წვეთები წვეთავს ადამიანის სხეულიდან. მე არ მოვიტხოვ, რომ ეს იყოს ქალის სხეული. შეუძლებელია მისი შექმნა მშრალად, მისგან გაუთავებლად წვეთავს. სხეული, ჩამოკიდებული ცხოვრების სიერცემი; იგანჯება. რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ რომ გაეთავისუფლდეთ ამ აორთქლებისაგან, განჯვა მარადიულად ჩნდება მასთან. მის სიკვდილამდე.

ხეგიალი

ვაკეციებ პაგარა სარკმელს მაყურებელთა დარბაზის თავზე. მეჩვენება, რომ იგი ქმნის უსაფრთხოებისა და თავდაჯერებულობის შეგრძნებას. მოულოდნელად მინას ეყრება მიწა, და დარბაზში აღწევს სულ უფრო და უფრო მცირე მიწიერი სინათლე. ჩვენ აღმოვჩნდებით სარქველის ქვეშ. მეჩვენება, რომ დგება აღსასრული. ჩნდება იმედის ფინალური სინათლე.

ნაპირი

ეს - ბედის ციე სიერცემი არსებობაზეა. როდესაც მე გაეაცალკევე მაყურებელი ბოჭკოების ფენებით, ვედილობდი ისინი მომეთავსებინა მათი „უცნაური“ ბუნების, ღროის, გადასელის გარემოში. თითოეული ამ ბოჭკოთაგანი ნათილებოდა სინათლით. სინათლე ამ სპექტაკლში არის, რიგორც საკრალურობის ნიშანი, პასუხობს რა წმინდა ხუან დე ლა კრუსს.

აბლაბუდაში ვაბმა

კატაფალკების წინ უკანა პლანზე ჩნდება ადამიანის ფიგურები, ისე თითქოსდა ეროტიზმი იბრძოდეს სიკვდილთან. ადამიანისათვის ცხოვრება იხლართება გრძნობითობასა და კელავწარმოქმნაში. ეს სპექტაკლი - ადამიანის ბედის გახლართვაზეა სიკვდილისაკენ მიმავალი ეროტიზმით. ცოცხალი არსების გამარჯვებაზე სიკვდილის შიშზე. და ყოველი ადამიანის ფიგურა თავის თავზე მარცელის ჭავლთან ერთად ლებულობს სინათლის სხივს, რწმენითა და მინლობით მიეურავს კატაფალკასთან ერთად სხვა ნაპირისაკენ.

კარიბჭე

დრო აშორებს ადამიანისაგან ყველა მოვლენას. მსგავსად წყლისა მდინარეში, აშორებს იგი მას და აღარ აბრუნებს. ამ წყალში მიცურავს ჩვენი გამოცდილება და ჩვენი სისუსტეები. პირველად ჩემს თეატრში წყალი იყო არა მარტო სისველის. მატერია, არამედ დროის რეპრეზენტაციაც, რომელსაც მიაქვს ადამიანური დღეები. სპექტაკლის ფინალურ სცენაში ადამიანთა სხეულებს ამ მდინარეში ვგოვებდი.

სუნთქვა

ნამქერის სცენაში ვაჩვენებდი სიკვდილში გადასულას. მსგავსად ტკივილის გრძნობის გარეშე სიკვდილში გაქვავებისა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნეტარების ყველაზე უმაღლესი მდგომარეობაა. მსურდა რომ ეს გადასულა ყოფილიყო რწმენისა და ჭეშმარიტების გააზრებული შედეგი. მსურდა, რომ ნეტარების ეს მდგომარეობა დარჩენილიყო მაშინაც, როდესაც ჩვენ მივდივართ ცხოვრებიდან. კვლავ ბედნიერებაა. იმის მსგავსად, როდესაც ალპინისტი კვდება მშვენიერ ლანდშაფტში. გარშემორტყმული გასაოცარი ბუნებით. ბედნიერი გარკვეული მოსაზრებით.

ხერელი

მსურდა საკუთარი თავი მეჩვენებინა გაშიშვლებული. არ მრცხვენოდა საკუთარი სიშიშვლისა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სიშიშვლეს აღმოვაჩინდი ხოლმე აღსარების დროსაც. ჩემი აღსარება დაიწყო ამ სპექტაკლში. ერთი გაელვებით ერთი ნაბიჯით ახლოს რწმენასთან. საკუთარი თავის გახსნისას, ვუშვებდი, რომ შემიძლია განვიცადო უზარმაზარი უიღბლობა. ვპოულობდი რა საკუთარ თავს უკიდურეს ფსკერზე. ვანგრევედი რა ყველა ფასეულობასა და რწმენას. პირველად ეამბობდი ამის შესახებ ხმამაღლა. ყველაფერი რაზეც ვმუშაობდი იყო დანგრეული. იმის მსგავსად, როგორც ეს იყო „Ecce Homo“ – ში, მისდოდა ყველაფერი დამეწვა და ის, რომ მთელი სპექტაკლი ჩატარებულიყო უნივერსიტეტის ეზოში, მხოლოდ ერთხელ. მაშინ ეს თეატრი შეწყვიტავს თავის არსებობას. „ხერელში“ მე სხვა დასასრულს ვეძებდი. მე დაფხუვებ თეატრები, და განვიცდიდი უზარმაზარ დათრგუნულობას საკუთარ ცხოვარებაში. შესაძლებელია ეს გრძელდებოდა „გადასაფარებელში“.

სამგლოვიარო გადასაყარებელი

ეს არის ლოცვა. ადამიანის სრული გამოცდილება, სრულდება რა უცნაური ურიკით, სრულდება ექსტაზში, რწმენაში. სპექტაკლი ახლოსაა იმასთან, რაც ხდება ხოლმე ექსტაზის დროს მისტიკოსებთან. მსურდა მათში შეყოფა მხარდაჰყრა. მე მათი მჯერა ძლიერ, მე ვნებიანად მსურს ისინი და მშურს მათი. „სამგლოვიარო გადასაყარებელი“ გამოხატავს ჩემს აღფრთოვანებას ასეთი რწმენისადმი. მე არ ვიცი, მიუახლოვები თუ არა მათ, მაგრამ მათი რწმენა ჩემთვის წარმოადგენს უკანასკნელ იმედს. გადასაყარებელი არის გლოვა ვინმეს დაკარგვის დროს. გადასაყარებელი ნაჭერია, რომელიც არა მხოლოდ კუბოზეა გადაყარებული, მაგრამ ასევე მონარი მიმაგრებული განსაცემელზე ან ალაშზე. რათა შეატყობინოს სიკვდილზე. ჩემთვის ეს ასევე საფარია. დარღის უცნაური საფარი. გადარჩენასთან მიმავალი.

სუღარა

... ეს უფრო მეტად წინათგრძნობაა, ვიდრე უღავო ფაქტი. წინათგრძნობა და რწმენა. ამ მდგომარეობას მე ვგრძნობ მიწიური ზღურბლიდან გასვლის მომენტამდე და იმქვეყნიურში შესვლამდე. რაც უფრო მეტად ვუშვებ, თუ რა მოხდა ასე შორს, მით უფრო ვფიქრობ საიქიმზე. ჩვენ ვცდილობთ წარმოვსახოთ გადასვლის ეს მომენტი. სურვილი გვაქვს შევიხედოთ ამ საფარს-ფარდას მიღმა. ჩვენი წინათგრძნობა მხოლოდ ამ სამყაროს ნაწილია. სიღმარაი გვაახლოვებს ამ გადასვლასთან. „სიმშვიდე მარადიულ ძილშია“ ანდა „ის იძენს უკანასკნელ ძილს ღმერთში“, გამოხატავენ რა ჩვენს იმედს ჩვენი მომავალი ცხოვრებისადმი. ეს სახე არის ჩვენი ჩაძირვა იმედში. ეს არის ქსოვილი, რომელშიაც ჩვენ მინდობილი ვიყუთებით. ეს არის ქსოვილი, რომელიც ჩვენ გვათბობს. ჩვენ მასში შეყუთულნი სიხვედრით დაცულად. თუმცადა ჩვენი სხეული უკვე ცივია.

სცენოგრაფია

ის გამომდინარეობდა ფერწერიდან. ჩემი პირველი სცენოგრაფიული პროექტი განეხორციელა აკადემიური თეატრ KUL-სთვის 1967 წელს. სცენის უკანა გაფორმების წინ ნორვიდის

„ვანდასივის“ მსახიობები გაუნძრევლად იდგნენ, ჩაღრმავებულნი ამ გამოსახულებაში. მე ვადმოვცემდი განცდას ვადმოსულ გადიდებული ხატის ფერწერიდან.

ყოველი სასცენო ღიზინი ჩემს მიერ იქმნებოდა იმისათვის, რათა დრამატურგის, რეჟისორის და მსახიობის პარტნიორი გავმხდარიყავი. ყოველივე ეს იცვლებოდა მოულოდნელად განვითარების პროცესში. ერთი სახე ვადადიოდა მეორეში. ეს მიიღწეოდა ფერის, ვანააუბის სამუქალებით და მოქმედების სივრცის მონაცვლეობით. ყოველთვის მინდოდა მსახიობის ჩაძირვა ფერწერულ სახეში და მისი გადაქცევა ამ სახის ერთერთი ელემენტად. მე მაყურებელს გარს ვაულებდი ჩემს სასცენო ღიზინს. ეს იყო სივრცის განუთარება ასეთი სახით, რაც აყალიბებდა უსასრულობის სახეს. სასცენო ღიზინისათვის დადგა დრო ამაღლდეს ხატების თეატრის დრამატურგიაზე საუბრულად. მქონდა რა რამოდენიმე განხორციელებული პროექტი, მე ვისწავლე მსახიობის გამოსახულების მოულოდნელი გამოჩენის კეთება, გაქრა სიგყვები, გაქრა გექსტი...

თეატრალური სახელოსნოები (მატერკლასები)

ეს არის დრო ახალ სპექტაკლებზე მუშაობისა. მე მას ვავსებდი პროექტებით, რომლებიც ხორციელდებოდა განსხვავებული ხერხით, იმისაგან, რასაც ვახორციელებდი სცენა პლასტინას KUL-ის დადგმებისას. ჩემი სახელოსნოების დროს, რომლის შესახებაც მიდის აქ საუბარი, შევხვდი სრულიად ახალ ადამიანებს. ისინი მოდიოდნენ საკუთარი სათეატრო გამოცდილებით, მოქონდათ რა უჩვეულო მომხიბვლელობის, ემოციების, სურვილებისა და მოგონებების მარაგი. ყოველივე ეს წარმოადგენდა საუბრველს სცენარისათვის. ჩემი როლი შემოიფარგლებოდა ამ ემოციათა გამოთავისუფლებაში და მათი გამოხატვაში იმ ენაზე, რომლისავე მე მჯეროდა: გამოსახულების, სინათლისა და სიბნელის ენაზე.

სახელოსნოების მონაწილეთა ემოციათა კონფრონტაცია, რომელიც წარმოადგენდა მათ საკუთარ „მეხსიერებათა წყაროს“, ისახებოდა დრამატურგიულ თანმიმდევრობაში ორი კვირის განმავლობაში, რაც ივსებოდა პერფორმანსის ნიშნებით.

ყოველი ჩვენთაგანი ვიზუალური ინფორაციის გადაცემის ნიშანია – ეს სამუქალებს გვაძლევს ადამიანების ინტეგრირებისა წინავერბალურ სიტუაციაში, რომელიც ჯერ კიდევ თავისუფალია ინტელექტუალური სპექულაციებისაგან. ეს სამუქალებაა ადამიანებთან შეხვედრისა, რომელთაც ვერ ვადაუწყვევით რომ

გახსნან და გაანთავისუფლონ თავეიანთი ემოციები (რომელსაც გულმოდგინედ მალავენ თავეიანთი ყოველდღიურ ცხოვრებაში), მაძლევს მუდმივ შთაგონებას, რათა განვახორციელო პროექტები სახელოსნოებში.

ამსკერდამი. ეს დაუიქსირდა ჩემს მეხსიერებაში, იმიტომ რომ იწვევდა ექსტრემალურად ინტენსიურ სენსაციებს. მე ვმუშაობდი სახვითი ხელოვნების აკადემიის სტუდენტთან, რომელნიც ულობენ უფრო ძლიერ ეიზაულურ წარმოსახვას. მე მსურდა მათთვის მიჩენებინა უსაბოუნო შემთხვევები მათ ცხოვრებაში. ტრაგიკული, ნეგატიური შემთხვევები, რომლის დაეიწყებაც გინდათ, მაგრამ ისინი ბრუნდებიან თქვენთან, როგორც ბუმერანგი. ის, რაც მოხდა, იყო ძნელი, ტრაგიკული და უცნაური. მათ შეძლეს გადაელახათ დუმილისა და სირცხვილის ბარიერი. სახელოსნო იყო გარკვეული სახის თერაპია, იმიტომ რომ, იყო რა თავეისუფალი, ყველა თავეს ვრძნობდა ჩვეულებრივზე მეტად დაუცველად ანდა დამცირებულად. დახმარება მოდიოდა იმის რეალიზაციის შედეგად, რასაც შეეძლო ემოქმედა ტრაგიკულ ექსპერიმენტზეც კი. ზოგიერთ შემთხვევაში განწმენდა აღამიანებს შესაძლებლობას აძლევდა შესულიყვენ ცხოვრების ახალ სტადიაში.

ქალთა „მეხსიერებათა ოთახებში“ წარმოიქმნებოდა ხოლმე სიგუაციები, დაკავშირებული ეროტიზმთან. ერთი გოგონა სექსისადმი ზოღლს ვრძნობდა. მაშინ როლესაც იგი შეიდი წლის იყო, მან დაინახა, მისი ამრიოთ, უხეირო სექსუალური აქტი მის მშობლებს შორის. ეს მას მთელი ცხოვრება დაამახსოვრდა. სახელოსნოს დროს სახამებლის მასით ამოცხებულ უზარმაზარ ამოკრილ ღარში; ის ებრძოდა მამაკაცს. ფინალურ სცენაში სახამებლის მასა ჩამოირყეხებოდა მათი სხეულიდან, და ისინი ჩვენ გამიშვლებულნი გვიცქეროდნენ.

შერსბერგი. ოთახის საზღვრებს გარეთ მიუბაბი ბავირი, გამავეალი სახლის გარშეობ მდელოს ლანდშაფტზე. გაეაღე კარი და შევეუშვი ხალხი, რომლებიც ბავირს იყენენ ჩაჭიდებულნი და აღმოჩნდებოდნენ მეხსიერების ოთახებში. ბავირი გადიოდა „ოთახებზე“ თითოეულ მათგანში კი რაღაცა დროით შეგეძლოთ გაჩერებულყავით. რათა ყოფილიყავით იმაში, რაც ამ ოთახში იქმნებოდა და წარმოდგებოდა. ვასა. ქალაქის ცენტრში შევექმენი ავგობუსის იმპროვიზირებული გაჩერება მონაწილეთათვის. მაყურებელს ვეგებებოდი ქუჩაში. ისინი მოდიოდნენ ავგობუსთან, რომლის ფანჯრებიც იყო მოხატული. მათ არ იცოდნენ სად მიდიოდნენ, მათ მხოლოდ ამის წარმოსახვა შეეძლოთ. მე ისინი ქალაქ გარეთ გავიყვანე, ეკლესიის ნანგრევებთან. ისინი მიცვივდნენ დამხმარე გასასვლელიდან ძველ

დანგრეულ ეკლესიას, რათა შესულიყვნენ ნანგრევების გარშემო გაფანტულ „მეხსიერების ოთახებში“.

ბაბილონის რესპუბლიკა. დიზაინი ამ წარმოდგენისათვის იყო თეატრში ჩემი ძიებების სტრუქტურებს შიგნით. იმისათვის, რათა მენქეუნიზინა, რომ კომუნიაკაცია შეუძლებელია, მე შეექმენი შემოღობილი ადგილი ყოველი მსახიობისათვის. ასევე ანალოგიურ მდგომარეობაში იყო მოქცეული მაყურებელიც. მსახიობები მოძრაობდნენ მაყურებელთან ერთად სცენაზე. მაყურებელს ისეთი გარსულებულ მდგომარეობაში ვაყენებდი, რომელიც გამოწვეული იყო არა მხოლოდ ენის პრობლემით, არამედ ასევე მენტალურიობითა და თიითოეულის ინდივიდუალური განსაკუთრებულობით. ზოგიერთი მაყურებელსაგან მიისწრაფოდა გადასულიყო ერთი შემოღობილი ადგილიდან მეორეში, შეეღწია კედლიდან ანდა დაენგრია ისინი. ფინალურ სცენაში, გაერთიანების სურვილით შეპყრობილმა, მონაწილეებმა შეცვალეს დამოუკიდებლად შემოღობილი ადგილები ერთი დიდ საერთო სივრცედ.

Furrow (კვალი, ნაღარი) ბოლოსათვის კი, წარმოდგენაზე, შთაგონებული ლეგენდით. იგი დადგმული იქნა ღრმა ხეობაში. მე მოვითავსე მაყურებელი ხეობაში გამდინარე მდინარის ნაპირის ნაყარზე. 30 მეტრი წყალი სპექტაკლს მონუმენტურ მასშტაბს ანიჭებდა. მდინარე წარმოდგენილ მოვლენებს ცურვის სამუალებას აძლევდა. იგი ღროის სიმბოლიზირებას ახდენდა, რომელსაც მიყვაროთ ცხოვრების ახალ-ახალ შერკინებებთან. ისტორია რაინდზე, რომელიც სანადიროდ წაეიდა და შეხედა ქალს. მან იგი შეიგყა, და ისიც შეყვა მას სულ უფრო და უფრო ღრმად ტყეში. იგი ქმნიდა მრავალ წინააღმდეგობას, რომელიც რაინდს უნდა გადაეღებოდა, რათა მიეღწია მასთან. რაინდმა დაკარგა თავისი მსახურები. ქალმა იგი მიიყვანა გაზაფხულსთან. გაუჩინა მას შეილი. წარმოდგენა იყო სიყვარულზე, რომელსაც შეუძლია მამაკაცი ჩამოამოროს ცხოვრებას, რომლითაც იგი ცხოვრობდა მანამდე. მე მინდოდა ემოციების, ეროტიზმის, სექსის უზარმაზარი ძალის ჩვენება, რომელიც აიძულებს პიროვნებას საკუთარი თავის დავიწყებას.

ფერწერა და ფოტოგრაფია

ჩემს ფერწერაში მე ვგრძნობ ფერთა ინტენსიურობისა და ტონის მოთხოვნილებას, რომელიც საერთოდ განსხვავდება იმისაგან, რასაც ვაკეთებ თეატრში. მე არ ვიცი, ასე რატომ გამოდის. მე არა ვგრძნობ არანაირ აუცილებლობას ჩავრთო შავი ჩემს სურათებში. ისინი არც

ისე ბევრია... ეს უდიდესი სიამოვნებაა, რომელიც მე შემძლია მივიღო იმ იმეითი შემთხვევებისაგან, როცა ვარ თავისუფალი.

ფაქტობრივად ისინი საუბრობენ იგივე პრობლემებზე, რაზეც ჩემი თეატრი. თეატრში მათი იკვლევთ სხვა საშუალებებით, იმიტომ რომ თეატრი იძლევა შესაძლებლობას, რომელიც ფერწერას არ გააჩნია. მე ვგრძნობ აუცილებლობას მაყურებლის რეაქციის განსაკუთრებულობის ჩაწვდომისა. მე არ შემძლია წარმოვიდგინო ჩემი ფერწერა მთავრებული მუზეუმში, და ჩემთვის უცნობია, თუ რა აოცებს მაყურებელს, მდგომს მის წინ.

ფერწერა არის ცხოვრების განმტკიცების მტკიცებულება... ჩემს გილოებზე არ არის არც დრამები და არც ტრაგედიები. ვუფიქრობ, რომ თუკი შეეცდები ამ ნახატების ინტერპრეტირებას. მაშინ ისინი გამოხატავენ ვნებიან სურვილს მიაღწიონ ნეტარების სტატუსს. ვარკვეული სახის იდილიური მდგომარეობისათვის. მე ვოცნებობ ამის შესახებ, მაგრამ რეალობა ქვემოთ მუქაჩება კელაუ და კელაუ მიწისაკენ. ამ კონფლიქტში ჩემს ვნებიან სურვილს - მივაღწიო ასეთ მდგომარეობას, განხორციელებულს ფერწერაში და რეალობას შორის, იბადება ჩემი თეატრი. ეს პარადოქსია. ძალიან საშიში პარადოქსია. მე ვგრძნობ სინანულს ამ იდილიური მდგომარეობის გამო, მაგრამ რეალობა მდგომარეობს იმაში, რომ აუადმყოფობის საშუალებით თქვენ შეიძლება სამუდამოდ დაკარგოთ ვინმე. თქვენ იტანჯებით. ყოველ შემთხვევაში ჩემს ფერწერაში ტანჯვის აუცილებლობა არ არის.

ვაკეთებ ფოტოებს. ჩემი კამერა მუდამ ჩემთანაა თეატრალური მოგზაურობების დროს. იგი აფიქსირებს ადგილებსა და პეიზაჟებს, შთაბეჭდილებებს, რომელიც მომაქვს ლუბლინში და ვახარისხებ. ფოტოები - მომხიბვლელობისა და მედიტაციის დოკუმენტებია. მათი ვიყენებ მასალად კოლაჟებში. ისინი არიან სულიერი გამოცდილების რეპლიკები.

ადამიანები

შაქოშნიკოვა

იმპულსად „პერბარიუმისათვის“ იმოქმედა მისმა გამოფენამ ნაციონალურ მუზეუმში. იქ მე პირველად დავინახე მისი ქანდაკებები. ცოცხალი სხეულები და მგრძნობიარე ანატომია ერწყმოდა ცალკე პულსირებად დრამაში, რომელიც საშინლად მალეღებდა. ამ გამოფენაზე იყო ასევე რაღაც, რაც მელაპარაკებოდა პირადად მე,

როგორც აღამიანს. ეს ქანდაკებები მყვირალი შიშისაგან, ღრამისაგან, დაუბრუნებლობის სიგუაციისაგან. მე შევიგრძნობდი მათი შექმნის მტანჯველ მიზეზს.

და ღრომ ეს დაამტკიცა. მაშინ არ ვიციოდი მისი ფაგალური აუადმყოფობის შესახებ. ეს იყო აღამიანის არსებობის ღრამა, რომელიც აცნობიერებდა კვდომას, რომელიც სიკვდილს ელოდებოდა ყოველთვის. ის იყო ცოცხალი, მგრძნობიარე და ბრწყინვალე ქალი, სასურველი მამაკაცთათვის. იმავდროულად იგი განიცდიდა ღრამას, არსებულს მის სხეულში, ერთის მხრივ, მამაკაცის მაძიებლისა, მეორეს მხრივ კი მომაკვდავისა. იგი მამაკაცთათვის იყო დამპყრობელიც და სიკვდილის ღრამის აღმომჩენიც. მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც მე ვაჩვენებდი „ქერბარიუმს“ სტოკოლმში, მისი უახლოესი მეგობარი მოვიდა ჩემთან და მითხრა: „აღინა გავდა ამას“.

აღინა შაპოშნიკოვა ჯერ კიდევ ცოცხლობს ჩემში. მისი სხეულიდან ამოღებული ნივთიერების საშუალებით. დაფარული კანით, კუნთებით, ბოჭკოთი. დაფარული გამჭვირვებლობით, მორალით. ეროტიული ფორმისა, სიკვდილ დალდასმული.

ნოვოსელსკი

ხატების ოსტატთა შემდეგ იგი იყო ყველაზე დიდი ოსტატი ჩემთვის. ჩემს ფერწერაში მის ფესვებს მიეყვებოდი, რომელიც იზრდებოდა მისი ნამუშევრებიდან აღმოცენებული ხიდან. თაედაპირველად მე ვნახე მისი სურათების რეპროდუქციები. მოგვიანებით შედგა უშუალო კონტაქტი მასთან. მე მას თანამედროვეობის უდიდეს მხატვრად მივიჩნეე, რომელმაც განანათლა ყველაფერი, რასაც იგი აკეთებდა ფერწერაში. ქოთანის საკრალურია. ქალი საკრალურია. იმიტომ რომ იგი ღმერთის საჩუქარია.

ნოვოსელსკის ნახატების სიმბავე გვაძულებს დავიჯეროთ, რომ მათი ავტორი ნაწილია გარკვეული უდიდესი მისტიკისა. იგი საჩუქარია. უფრო მეტიც, ეს აღამიანი შთააცონებულია მისტიციზმით. მე აღვიქვამდი ნოვოსელსკის მისი გონის კოლორიტის საშუალებით, რაც კონტრასტული იყო შაპოშნიკოვასთან მიმართებაში, რომელსაც მე აღვიქვამდი ფორმისა და სივრცის საშუალებით.

კანტორი

მისი შემოქმედება იყო მის შესახებ. ჩემთვის „მკვდარი კლასი“ – ეს მისი სრულყოფილი ნაწარმოებია. მე იგი ნანახი მქონდა Forsal

გალერეაში 1976 წელს. ეს იყო მონოქრომული წარმოდგენა, გასაოცრად უაქტურული. მხოლოდ შავი და ნაცრისფერი, თეთრი წარწერებით მკედართა სიებში. მე დაინტრიგებული ვიყავი მსახიობთა წარმოთქმისა და მუსიკის რიგშით.

მე მოწვეული მყავდა კანტორი ჩვენს თეატრში ორჯერ. მე არ მქონია სიამოვნება ვყოფილიყავი მისი სტუმარი, როცა ჩაედინოდი კრაკოეში. ჩვენ ვისაუბრეთ დაახლოებით საათი მის კრიკოტეკაში. თაქვს ვერძნობდი ბედნიერად მისი შემწყნარებლობით ჩემს მიმართ. ისეთი შთაბეჭდილება მქონდა, რომ მან არ იცოდა ჩემს თეატრზე. მაგრამ იგი მუყუ იყო ჩემთვის.

თეატრ კრიკოში ცხოვრება დასრულდა. ხელოვნების ყველაზე სრულყოფილი აზრი თეატრში, შექმნილი ერთპიროვნულად რეჟისორის მიერ. ის ვისაც შეუძლია დადგას მთლიერი, მემდეგ უფლო და შეუძლია აკეთოს ერთი და მეორე ერთნაირად კარგად, ჩემთვის არის მხოლოდ კვალიფიცირებული ხელოსანი. მე თეატრის კონსტრუირებას სხვაგვარად ვაკეთებ. ანდა შინაგანი ღელვისაგან, ანდა შეუქმნელობისაგან. თუკი აქ არის სრულყოფილება, მაშინ არ არის აუცილებლობა თეატრის შექმნისა. აქ არის ბალანსი. ნეგარებისა და ბედნიერების მდგომარეობა მაწყნარებს და მახრჩობს, მაიძულებს რა შეექმნა თეატრი.

ლეონარდო და ვინჩი

შორეული უიგურა, მაგრამ ისეთი დაფარული ჩემთვის. მე ვნახე მისი ნამუშევრები პინაკოტეკაში (პამბურგში), სადაც გამოყენილი იყო მისი დღიურები, გერდები. ილუსტრირებული ნახატებით. ისინი იყო შენიშვნები საიდუმლო შეხვედრის შესახებ ადამიანის სხეულიან ანატომიურ ოთახში. აღფრთოვანებული ვიყავი სიკვდილით მისი მოხიბლულობისა. აღფრთოვანებული ვიყავი მისი შეღწევით ადამიანის სხეულის შეცნობაში. მან მისგან ამოიღო ვენები, კორპუსს უცქერდა სხვადასხვა პოზიციიდან, ახდენდა მის ანატომირებას. და ესმოდა, რომ შეაღწია საიდუმლოებაში. გაოცებული ვარ, როგორ ფიქრობდა სხეულის სილამამეზე, რომელიც დადის და დარბის. არის კი ეს ის რაც გვაძლევს შესაძლებლობას მოძრაობისა, ექსპერიმენტისა, სიყვარულისა? როგორ იბადება ეს ადამიანში? როგორ საჩუქრდება სხეული ღმერთისაგან?

ექსტრაორდინალურია დახატული ქსოვილი, ბოჭკოს გადახლართვა, სხეულის სტრუქტურა, დაწყებული გვინიდან და ფეხებით დამთავრებული. ამაშან მომცა მე ახალი ხედვა ამის გაგებაში. ჩემს თეატრში თავიდანვე ვიყენებდი სხეულის

სტრუქტურას. მის ფორმას, პულსს, ფერს, თრთოლევას. „ტენიანობაში“ ის იყო ჩამოკიდებული. მე გაეკეთე იგი (გულისხმობს ადამიანს - ლ.ხ.) თუითრად, დასველებული წყალში. ასევე! - სახით და მცურავი თმებით. „ხეგიალში“ შე განვითავსე სხეული დაბლა საფულავში და დაეკრძალე იგი. ყველაფერი ჩემს შემოქმედებაში საჭიროებს ლეონარდო და ვინჩს.

ხუან დე ლა კრუსი და ტერესა ავილელი

წმინდა ტერეზა და იოანე ერთადაა ჩემში. ისინი საყვარლები იყვნენ არა ჩვეულებრივი აზრით. რწმენის საერთო იდეით. ისინი საჭიროებდნენ ერთმანეთს. ისინი ერთმანეთს ძალიან კარგად უკვებდნენ. როგორც წყრდა იოანე „სასულიერო სიმღერაში“:

საქმრო: დაბრუნდი, მტრედო

დაჭრილო ირემო,

მოჩანს გორაკთან

გაციებული დინების შხეფები

საცოლუ: ჩემი შეყვარებული მთაა

და განმარტოებული გყის ველები

უცნაური კუნძულები,

და ხმოვანი მდინარეები,

უხმო მუსიკა,

ხმოვანი მარტოობა,

სადილი, რომელიც ამტკიცებს და აღრმავებს სიყვარულს,

მოდო გაეიხაროთ საყვარელო,

და გაეწიოთ წინ, რათა ვიხილოთ

ჩვენი თავი მსგავს სილამაზეში.

მხოლოდ ეს. და ასე შემდეგ.

მე ჯერ მისი ბიოგრაფია წავიკითხე, მისი ცხოვრება აღსავსე იყო აზრითა და შემართებით, აღსავსე ვიგალურობით, წილდებული შემოქმედების აუცილებლობაში. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობა ხელს უშლიდა ამას, იმის გამო რომ იგი სიკვდილმა შთანთქა ჯერ კიდევ საკმაოდ ახალგაზრდა, - იგი გრძნობდა მოთხოვნილებას შეექმნა ქალთა მონასტრის ახალი სტრუქტურა. მე ყოველთვის ვხედავდი მას მიმავალს სიციხეში მწველ მიწაზე, რათა შეექმნა ქალთა ახალი მონასტრები. იგი ძლივს მიდიოდა, სრულად მოცული რწმენით. მე მივეყვი მის გზას და მის ბედს. მე მოვიწახლეთე მისი მონასტერი. ავლბეკლე მისი გზა ჩემს ფოტოებზე: მისი სანდლები, ქრისტეს ფიგურა, რომელსაც იგი ინახავდა, ჩამოგანილი მისი ძმის მიერ ამერიკიდან.

ესპანეთი სასწაულმოქმედი მიწაა, საუსუ გრძნობებით. ამ მიწის ნაწილი ჩემშია - ის დაკავშირებულია ლანდშაფტიან და რწმენასთან, ხანდახან, შესაძლებელია ექსტაზთანაც. ცხადია, ჩვენ არ ვაგვაჩნია სპეციალური უნარი 'შევიტრძნოთ' გზა; რომელიც განვლო წმინდა გერესამ. მაგრამ მე ეს ძლიერ მსურს, და თუკი მე შემძლია საბოლოოდ მივიღე იმასთან, თუ რა მოხდა გერესას სულში, მე შემძლია განვიცადო ეს. „ნაპირმა“ და „ხეგიალმა“ დაამტკიცეს ეს. ხელოვნების ისტორიაში მიუხედავად განსხვავებული სტილებისა, მე ეპოულობ შუასაუკუნეებში ადამიანს, აღსავსეს ექსპრესიით. ბაროკოში საოცრების განხორციელების ადგილი დატოვებულია. ამ ეპოქებში იყო განსხვავებული 'ჰაერის'. „სიკეთე“ ჰაერში ეკიდა და ეხმარებოდა ადამიანს ქონილად ღმერთის რწმენა.

ეს დრო სულ უფრო მცირე და მცირე

მსურს ნაკლები შეცდომების დაშვება ჩემს თეატრში. მოთმინება მაიძულებს ვიმუშაო უფრო ნელა. მე არ ვიცი, შესაძლებელია მე კიდევ მაქვს დრო შეექმნა ორი ან სამი ახალი სპექტაკლი.

ვეგრძნობ თავდაჯერებულობას თეატრის ენასა და ფორმაში, რომელსაც მე ეხსნი. არ ვუშვებ საუბრებს იმაზე, რომ მართალი არა ვარ. შემძლია ვიყო უსუსური თემასთან და გამომსახველობასთან მიმართებაში, მაგრამ მე მაქვს საკუთარი ხერხი. მეჩვენება, რომ განვითარებისას სხვადასხვა ვარიანტებში, მას ჯერ კიდევ გააჩნია თავისი ძალა. შეხვედრები წმინდა გერესასთან, ხუნ დე ლა კრუსთან, შეხვედრამ კარმელიტების მონასტერში ლუბლინოს მახლობლად მომცა აზრი ნეტარებისა. განჯვა არის „გადასაფარებელში“. მაგრამ ეს მომგირალი, დამაწყნარებელი, მღალაღებელი განჯვაა. იგი არაა ექსპრესიულ-მომყვირალი. აქ არის რწმენა იმაში, რომ ყოველი სუნთქვა, ყოველი ტკივილი შეიძლება იყოს განჯვა; მიეცით მათ ჩვენში შეღწევის საშუალება. მათ ჩვენ სიკეთისკენ მივყავართ.

სულ უფრო მცირე და მცირე დრო. თქვენ შეგიძლიათ კიდევ გააკეთოთ რაიმე ამაზე. და თქვენს შესახებ. მე არ ვისწრაფვი ვიყო მზად დავტოვო საკუთარი თავი დაბნეულობაში. მე ვისწრაფვი ბალანსისაკენ. თუმცა ვერ ვაღწევ მას. მაქვს კი დრო მის შესაძენად? როცა მე ვკითხულობ ჩემს თეატრზე, მის საერთო ფილოსოფიურ მექანიზმზე, მეშინია ვაღიარო 'უბრალო და ადამიანური ხერხები, რომლითაც მე ამას ვაღწევ. მე ნორმალურად მივიწვევ ძალიან უბრალო შეტაკებებისაკენ. ისინი არ არსებობენ უბრალოდ. ისინი

გამოიხმობა მუსიკით. თქვენ გრძნობთ თავს მომეყვინლად. ეს ნაკადი მოედინება ჩემში. იგი შემოდის ჩემში და თქვენში. სხვები იყვირებენ ჩვენს შემდეგ

როდესაც ადამიანები ბურდებიან. ისინი გრძნობენ უსუსურობას, ისინი შეშინებული არიან. მათ ეშინიათ კელომისა და ნგრევისა. მხცოვან ასაკს ისინი მიყავს სიკვდილისა და რელიგიის აზრამდე. ამიტომაც მოხუცებული ადამიანები ხშირად არიან ხოლმე ეკლესიაში. თითქოსდა ღრომ ისინი ჩააფიქრა ამაზე. მაღლობელი ვარ, რომ მე ეს დავიწყე საგრძნობლად ადრე.

წმინდა გერესას გულში, რომელიც ინახება ალბა დე გორმესში, ზოგიერთმა მკვლევარმა შეამჩნია კვალი, მიმავალი მის შეხედრებაზე იესოსთან. ჩვენ გვესაჭიროება მსგავსი საოცრებები. ჩვენ ვეძებთ საოცრებებს. წარმოსახვა მიისწრაფვის არარეალურისაკენ. მჯერა, რომ ჩვენ მივდივართ ორი გზით ჩვენს ცხოვრებაში. რეალურობის გზა, რომელიც გარდუვალია, და სხვა გზა, რომელიც არ არის გარდუვალი. მისი გამოცოცხლება შეიძლება უანგაზიით, წარმოსახვით, სურვილით. ჩემს ცხოვრებაში ეს ორი გზა ერთმანეთს შეხვდა და ისინი იქცნენ თეატრის შექმნის მიზმად. უყიქრობ, რომ დაძაბულობა რეალობასა და სურვილების სამყაროს შორის არის ღრამა, იმიტომ რომ რეალობა შეუთავსებელია საოცრებებთან. ამიტომაც რწმენა ჩვენ გვაძლევს მანკს.

რატომაა უანგაზია ასე გასაოცარი? იმიტომ რომ ის არ იქცევა რეალობად. იმიტომ რომ რეალობა არაა მიმზიდველი. წარმოსახვის სამაღლოდ თქვენ არ განიცდით მოწყენილობას, დაღლილობას, თქვენ აკეთებთ აღმოჩენას. თქვენ აძლევთ ცხოვრებას, დროის ურავმენგს, რომელშიაც თქვენ შეგიძლიათ ექსპერიმენტირება ოცნებებითა და სურვილებით. დრო მოვიდა, როცა მე შევწყვიტე მოღვაწეობა ნარჩენი ნივთებით, რომელნიც აღარ არსებობენ. მინდოდა არქივის განადგურება, მინდოდა გამენადგურებინა დეკორაციები და კოსტიუმები. იმ ნაკვალავის წაშლა, რომელიც ასე ხანგრძლივად არსებობდა. ეს მოხდა ვროცლაში. ერთ მეგრიანი სიღრმის მიწით საესე ოთახში, მე დავმარხე ნიღბები „Eccle“-დან და „სენთიქვიდან“. მე მათ სამუდამოდ ვემშვიდობებოდი. ისინი გაიხრწნა. ადამიანები მოვიდნენ ამ სასაფლაოზე. ორი კვირის შემდეგ ნიღბები გრანსფორმირდნენ კომპოსტად. მიწაზე დალაგებული იყო სარკის ნაჭრები. იმისათვის, რომ მაყურებელს თავი დაენახა. რათა მათვის მიგვეყა სამუალება წარმოედგინათ, რომ ეს მათაც დაეპართებათ, რომ არ არსებობს სამუალება დარჩე, რომ ისინი მიეცემიან დავიწყებას.

მე ბედნიერი ვარ. ეს სიმართლეა, რომ მე ბედნიერი ვარ. იმიტომ რომ მე ვლებულობ ბედნიერებას ძიებებისაგან, იმის სწავლისაგან, რასაც ვაკეთებ, რეალიზაციის შესაძლებლობის წარმოდგენისაგან. მე მივალწიე „მინაგან ბედნიერებას“. კეთილდღეობას სახლში. ეს გარეგნული ბედნიერება არ იძლევა სულიერ კომფორტს. ხანდახან ბალანსირების დაკარგვა ბედნიერების სიყუროსა და ინჟანტილურ უმწიფრობას შორის მომგებიანია. ყველაყური რაც თრთის და გროვდება ჩემში, უენაროა აკონტროლოს ჩემი გრძნობები. მე უბრალოდ უბედური ვარ.

ჩემი ახალგაზრდა ქალიშვილი ლუდვიკა თამაშობს „აბლაბუდაში“. იგი მისი უფროსი დის ლივიას გზას აგრძელებს, რომელიც თამაშობს „პერბარიუმში“ ალინასთან ჩემს მეუღლესთან ერთად. სწორია თუ არა, ის რომ მე ვათავსებ ბავშვს ასეთ უღიმღამო სიურცეში? ალინას გარდა, არცერთი სხვა დედა არ დათანხმდებოდა ამამე. მაგრამ ჩვენი სახლი ცხოვრობს თეატრით, და თეატრი კეთდება სახლში. ერთი მეორეზეა დამოკიდებული. და ერთიც და მეორეც აუცილებელია. მაგრამ ამავდროულად სახლს უნდა რომ დარჩეს ნორმალურად.

მე 55 წლისა ვარ. ამ ასაკში კანგორმა დაიწყო თავისი „საავგორო თეატრი“, რომელმაც იგი მსოფლიოში ცნობილი გახადა. თქვენ შეიძლება იცინოთ, ილაპარაკოთ რომ მე უკვე ბებერი ვარ, იმისათვის, რომ თეატრი ვაკეთო. მე ვცდილობ ვეძებო შემოქმედების კომფორტი. მე არ ვგრძნობ რაიმე განსაკუთრებული სურვილის გეწოლას. მე არ ვქარობ. შესაძლებელია, მე გავაკეთო კიდევ ორი სპექტაკლი. ვნახოთ.

მოგეუციო დრო თაუიდან შეეასუვალიეროთ, იმიტომ რომ, როცა ეუყურებ ფოტოსურათებს, რომლებიც მეხმარებიან დავბრუნდე წარსულში, გაეხედო უკან, მე ვგრძნობ ჩარჩოს, რომელიც საგრძნობლად ამოკლებს ჩემს დროს. მე ვხედავ რამოდენიმე მოკონებას ძალიან ნათლად – ისეთს, როგორიცაა ფიჭის ფისის, ანდა ხის სუნი, ჩემი მშობლიური სახლიდან. ეს სურნელება თან სდევს სურათებს. ჩვენი ეზოდან, ჩვენი პატარა ჭიდან. იმედი მაქვს, რომ ახლანდელია წარმოდგენს ვაგრძელებას იმ წარსული დროისა. ჩემი ცხოვრება მოკლდება, და დღევანდელი დღე იქცევა გუმინდლად. ჩვენი არსებობა მხოლოდ და მხოლოდ ცხოვრების სუსტი მომენტია ამ დროში. ერთი გაუღვებისათვის ის გეაძლევს სინათლეს და მერე კვლავ კვდება. მსგავსად წარწერისა საუღავის წმინდა ჯვარზე: „Who you are I was/ Who I am you will certainly be“ („რაც ხარ ის ვიყავი, რაც ვარ აუცილებლად გახდება“).

Leszek Mandzik. My Theatre. Lubliny. 2000

ლეშეკ მონჯიკის ვიგუალური თეატრი სცენა პლასტიჩნა*

70-იან წლებში ლეშეკ მონჯიკის მიერ შექმნილი მხატვრის თეატრი, რომელსაც მან უწოდა სცენა პლასტიჩნა, ძლიერ განსხვავდებოდა კანტორისა და შაინას თეატრებისაგან.

მონჯიკის ხელოვნების განსხვავებული გამოხატულებითი საშუალებანი უკვე განცხადებული იყო მის ყველაზე ადრეულ დაღვებში. მას შემდეგ მოყოლებული ოცდათხუთმეტი წლის განმავლობაში ეს ხერხები არ შეცვლილა, და არც რაიმე მნიშვნელოვანი ევოლუცია არ განუცდია მის თეატრალურ ესთეტიკას. მონჯიკის უნიკალური ხელოვნების ასეთი განმსაზღვრელი ნიშანი რთხია:

I განსაკუთრებული მონოთემა;

II წარმოდგენის განსაკუთრებული ხერხი;

III განსაკუთრებული გამოხატულებითი ხერხები;

IV მისი თეატრის წარმოდგენებზე მაყურებლის განსაკუთრებული მდგომარეობა.

თავისთავად მის შემოქმედებაში თანამიმდევრობა მონოთემისადმი, ჯერ კიდევ არაყურ განსაკუთრებულს არ ავლენდა – საკუთარი თეატრალური ესთეტიკისადმი ერთგულებით გამოირჩეოდნენ კანტორი და შაინა. უნიკალური გახლავთ მონჯიკის სპექტაკლების შინაარსი. თუ კანტორს (მისი სპექტაკლების დასკენით ნაწილში დაწყებული „მკედარი კლასიდან“) და შაინას (მისი ლეიტმოტივი – სამყარო საკონცენტრაციო ბანაკია) მონოთემა გამოიხატებოდა XX საუკუნის ასწლეულის ტრაგედიის გახსნაში საკუთარი ცხოვრებისეულ და ბიოგრაფიულ პრიზმაში გატარებით, მონჯიკის მონოთემა ატარებდა აბსოლუტურად ზეპიროვნულ ხასიათს. მონჯიკის ყველაზე საერთო მარადიული მეტაფიზიკური პრობლემებია ადამიანის ეგზისტენცია: ვა დაბადებიდან გარდაცვალებამდე, სიყვარულის განცდა, რწმენა, შიში, ტანჯვა, უზენაესის წინაშე წარდგობა. ყველა ამ პრობლემას მონჯიკი იაბრებდა არქეტიპად, ტრანსცენდენტალურად, ქვეყნობიერ-გრძნობით, საკრალურ დონეზე, მაგრამ ყველაფერი ეს იბადებოდა,

* ეს ნაწილი მომზადებულია სცენოგრაფიის ცნობილი მკვლევარის ვიქტორ ბერიოზკინისა და მრავალი პოლონელი კრიტიკოსის მასალებიდან და თხრობის საფუძველზე

მისი განსაკუთრებული პირადი სულიერი და რელიგიური განცდების შედეგად. უფრო მეტიც, მისი შეხება სიცოცხლის საიდუმლოებასა და სიკვდილთან მოხდა ჯერ კიდევ ადრეულ ბავშუობაში. რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი ხელოვნების მონოთემა მოედინებოდა, საბოლოო ჯამში, ასევე მისი პირადი ბიოგრაფიის განსაკუთრებულობით, – როგორც ეს იყო უფროს კოლეგებთან: კანტორთან და შაინასთან. აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ შაინაც და კანტორიც მეორე მსოფლიო ომამდე დაიბადნენ და ომგამოვლილი თაობის წარმომადგენლები იყვნენ, რაც არაერთხელ ასახულა მათ შემოქმედებაშიც, ხოლო მონჯიკი 1945 წელს დაიბადა და სხვა თაობას მიეკუთვნებოდა. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მათ აღქმაზე გადამწყვეტი ზემოქმედება იქონია ადამიანებზე ძალადობის გრაფიკულმა სიგუაციებმა უაშიშმისა და სოციალიზმ-კომუნიზმის გოგალიგარიზმის ეპოქაში, ხოლო მონჯიკის მხატვრული შთაბეჭდილება თავიდანვე ცხოვრებისეული სურათების განჭვრეტი იქმნებოდა, რომელიც მარადისობასთან იყო კავშირში. მონჯიკი თავის შემოქმედებაში თავისებური ვიზუალური მითმხველია. იგი იოლად ქმნის თანამედროვე მისტერიებს, რომელთა საფუძველი არქეტიპული სიმბოლოები და პარადიგმებია. მისი თითოეული სპექტაკლი სამყაროს უნივერსალურ მოდელს წარმოადგენს, რაც ყველა ცნობილ ეპიტეგთან ერთად საავტორო თეატრის საუკეთესო ნიმუშსაც წარმოადგენს.

სცენა პლასტიკისას მეორე ნიშანის უნიკალურობას განაპირობებდა კაცობრიობის ყოფიერების უძველესი ქრისტიანული მითო პოეტური ინტერპრეტაციები, რაც მის მონოთემასთან მჭიდრო კავშირში იმყოფებოდა. ეს გამოიხატებოდა იმით, რომ მთელი თავისი შემოქმედებით მონჯიკი ქმნიდა; ერთ დიდ უწყვეტ სპექტაკლს საკუთარ მონოთემაზე სხვადასხვანაირი ვარიაციებით, სხვადასხვა კუთხით, თექვსმეტივე წარმოდგენით – „პლასტიკური სუიგები“ პლასტიკური არავერბალური სცენები (თითოეული 20-დან 40 წამდე ხანგრძლივობით), რომლებიც ერთი მეორეს მიყოლებით (პირველი შეიდი ყოველწლიურად, შემდგომი წარმოდგენები – ორი, სამი წლის ინტერვალით), წარმოდგებოდა მაყურებლის წინაშე სხვადასხვა სახელწოდებებით: „Ecce Homo“, „დასაწყისი“, „ეახშიში“, „ბოტკოები“, „დალი“, „ჰერბარიუმი“, „გენი“, „ხეციალი“, „ნაპირი“, „აბლაბუდაში გაბმა“, „კარიბჭე“, „სუნთქვა“, „ხერული“, „სამგლოვიარო გადასაფარებელი“, „სუდარა“. ამასთანავე თითოეული ოპუსი შეიძლებოდა აღქმულიყო და სინამდვილეში აღიქმებოდა მაყურებლისაგან, როგორც სრულყოფილად დამოუკიდებელი, ერთიანი, მხატვრულად დასრულებული

ნაწარმოები. მაგრამ მისი შემქმნელის ხელში ყოველთვის არსებობდა ერთიანი ჩანაფიქრი და ის იყო ჭეშმარიტად უპრეცედენტო. მსოფლიო სცენას მსგავსი პრაფიერი (როგორც ჩვეულებრივი დრამატული და მუსიკალური, ასევე მხატვრის თეატრი, ალბათ მხოლოდ ერთი გამონაკლისია კანტორის სახით თავისი ავტობიოგრაფიული ციკლით...სიკვდილის თეატრი“) ჯერ არ ენახა. ამასთანავე ის რაც სასცენო ხელოვნებისათვის უპრეცედენტოა, სრულიად ორგანულს წარმოადგენს ვიზუალური შემოქმედებისათვის, სადაც არსებობდა ცნობილი მავალითები, მრავალწლიანი შრომები ერთი ძირითად სურათზე ან ნაწარმოებების ციკლის შექმნაზე ამ უკვე ყველასთვის ცნობილ მონოთემაზე. მიყვებოდა რა ამ გზას, მონჯიკმა მაქსიმალურად მიუახლოვა საკუთარი მხატვრის თეატრი ვიზუალურ შემოქმედებას. კერძოდ არაეერბალურ, ფიზიკურ თეატრს, რომელსაც თეორეტიკოსები ხშირად პლასტიკურ-ვიზუალურ ავანგარდად მოიხსენიებენ.

უფრო მეტად აახლოვებდა სცენა პლასტიკას ვიზუალურ შემოქმედებასთან მონჯიკის მესამე ნიშან-თვისება მისი უნიკალობისა - განსაკუთრებული გამომსახელობითი საშუალებები, რომელთა შორის მთლიანად გამორიცხული იყო სიგყვა და მისი გამომოქმედი მსახიობი - მისი ტრადიციული გაგებით. მსახიობის ფუნქციების გადაფასებაზე ბევრს საუბრობდა კანტორიც, მაგრამ ყველაზე მრავლის მეტყველია კანტორისა და მონჯიკისათვის ერთი თეატრალური კუმირის არსებობა გორდონ კრევის სახით. ორივე ხელოვანი მრავლად იყენებს მანეკენსაც, რაც სკმოლ ახლოს დგას კრევის მარიონეტის კონცეფციასთან.

სიგყვის სრულ უარყოფას მონჯიკთან (რომელიც, როგორც ჩვენ გვახსოვს, ჯერ კიდევ გამოიყენებოდა კანტორთან და შინასთან) არანაირი პირდაპირი კავშირი არ ქონდა 60-70-იანი წლების მსოფლიო ავანგარდული თეატრის დევერბალიზაციის ტენდენციებთან. არამედ განპირობებული იყო განსაკუთრებული შინაგანი მოთხოვნისადაც უფრო მეტად ადეკვატურად და უფრო მეტად ღრმად გამოეხატა პირადი მონოთეიმის შინაარსი. ეს შინაარსი, როგორც ამას შეიგრძნობდა მონჯიკი, უბრალოდ ეერ გამოითქმებოდა (ერთადერთი სიგყვა, რომელსაც მონჯიკი იყენებდა სპექტაკლის შექმნის დროს, იყო ის, რომელსაც ის წერდა აფიშაზე თავისი ყოველი წარმოდგენის დასახელებისას და რომელიც განაპირობებდა შინაარსის არსს). მიუხედავად არაპირდაპირი კავშირისა მსოფლიო პროცესებთან იგი მაინც მსოფლიო თეატრალური კულტურის თანამედროვე თეორიების ლოგიკური გამკრძელებულია, როგორც პარადიგმების, არქეტაიპების შემქმნელი.

იმის გამო რომ მონჯიკისათვის თავიდანვე არ აღმოჩნდა საჭირო სამსახიობო პროფესიის წარმომადგენლები მისი გრადიციული ფუნქციით სიგყვის გაცოცხლებისა. რის შედეგადაც მრავალ პოლონელ კრიტიკოსს, რომელიც მონჯიკის ფენომენზე მსჯულობდა, არაერთხელ ებადებოდათ კითხვა: წარმოადგენს კი პლასტიკური სცენა, თეატრს. იგივე კითხვა დაუსვა ანჯკი ვაილამ „ჩვენ-გრადიციულ რეჟისორებს – გვეჩვენება, რომ თეატრის მასალა – ეს სიგყვაა, ღრამა, ხასიათების მოძრაობა, რომლებიც ვითარდება ჩვენ თეატრის, ისინი განიცდიან თავის გრადიციას ან კომედიას, ამასხარავებენ ან ამაღლებიან ანტიკურ გმირებამდე. ლეშეკ მონჯიკს სურს, რომ ყველაფერი ეს ხდებოდეს უსიგყვოდ, მოქმედება გამოკვეთილი ხასიათებისა. შესაძლებელია ეს პარათეატრალური ფენომენია? მე არ ვიცი, ამას რა ქვია, ეს მე არ მაინტერესებს. უყურებ რა ამას მე განვიციდი რადაც ისეის, რომელიც არ შემოძლია ვიპოვო არც ერთ სხვა „თეატრში“ პასუხი ამ კითხვებზე გასცა თავად მონჯიკმა: „წარმოადგენს თუ არა თეატრს ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ? წარმოადგენს – იმიტომ, რომ გააჩნია დრამატურგია, რადგანაც ის რაც ხდება სცენაზე შეგნებულადაა ორგანიზებული“. ხოლო თავისი თეატრის განსაკუთრებულ სტრუქტურას მხატვარი განსაზღვრავს ფორმით: „ვაზროვნებ სურათებით“, რომელსაც სხვა ადვილას ხსნიდა შემდეგნაირად: „თავიდანვე ჩაეფიქრე, რომ ჩემი ფერწერა იქმნებოდა სინათლით და სიბნელით. ყოველი სპექტაკლი – ეს ფერწერული ხატებაა. სიბნელე – ქვეჩარჩო, რომელზეც თეთრი ფუნჯით, ან სინათლით, ეხატავ დრამის ცალკეულ აქტებს, რომელიც მინდა მაყურებლის წინაშე გავშალო“. მონჯიკი თავის სპექტაკლებში სინათლის პირველხარისხსოვან როლს განსაკუთრებით ხაზს უსვამდა, თვლიდა რა მის ზეგავლენას „უფრო ძლიერს ვიდრე მსახიობების დრამატიზმს“.

ბოლო ციკაგაში სიგყვა „მსახიობის“ გამოჩენა შემთხვევითი არ არის. საქმე იმაშია, რომ უარყო რა თავის სპექტაკლებში პროფესიული მსახიობების გამოყენება მონჯიკი სულაც არ გამოირიცხავდა თავის სცენიურ კომპოზიციებში ადამიანის სახეს. უფრო მეტიც, სწორედ, რომ ეს სახეა წარმოადგენილი მიზანსცენებში და სიგუაციებში, რომელიც აღსავსე იყო მისგერიებისათვის დამახასიათებელი ნიშნადი სიმბოლური აზრით, ყოველთვის იყო ცენტრი და არსი ამ კომპოზიციებისა - ყველაფერი ის რაც ხდებოდა ადამიანის გარშემო სამყაროში; ჭეშმარიტად გრანდიოზული მნიშვნელობისა, ღიადი ჭიდილი ბნელისა და ნათელისა, მაგერიისა და სიერის კატაკლიზმებისა, განგაში საკრალური „პეიზაჟებისა“. მიში და სიკვდილი, მარადიული ფაქტურა წყლის, სილის, ქვის და

ბოლოს დრამატული ცხოვრების ძლიერი ბგერები და მუსიკა, რომელსაც მონჯიკი უწოდებდა „სპექტაკლის სისხლის მიმოქცევას“. ჩვეულებრივი თეატრისაგან განსხვავებით, „მსახიობები“ რომლებიც აღამიანს ანსახიერებდნენ მონჯიკიან იყენენ არა სამსახიობო პროფესიის წარმომადგენლები, არამედ მოდელები (თუ ამ ტერმინს დაეყესხებით სახეით ხელოვნებას, რაც აქ სრულიად მართებულია). ამასთანავე 35 წლიანი პერიოდის განმავლობაში მონჯიკის შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ფაქტურა, გარეგნობა, პლასტიკა – მისი ეიზუალური სცენიური კომპოზიციის მოდელებისა უცვლელი რჩებოდა. ისინი ყოველთვის იყენენ წარმოსადეგი აღნაგობის ყმაწვილები და ქალიშვილები იდეალური სხეულით. მათგან, ის ყოველ წარმოდგენაში „ძერწავდა“ ზეპიროვნულ განზოგადოებულ სახეებს. მის მიერ შექმნილ „სურათებში“. მონჯიკს სხვა არავითარი მოდელები არ ესაჭიროებოდა. შედეგი იყო ის, რომ პლასტიკური სცენა-თიითქმის ერთადერთი თეატრია მსოფლიოში, რომელსაც არ ყავდა და არც შეიძლება ყოლოდა მსახიობების მუდმივი დასი. და ის, რომ პლასტიკური სცენა თავისი სტატუსით წარმოადგენს საუნივერსიტეტო თეატრს, რომელიც საჭიროებს თავისი შემადგენლობის მუდმივ განახლებას, პასუხობს მონჯიკის შემოქმედებით პრინციპებს, ყოველთვის საქმე ქონდეს მხოლოდ ასეთ ახალგაზრდებთან-მოდელებთან. მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში სცენა პლასტიკისა არსებობისა ის არჩევდა მათ, „მსახიობებს“ – შემსრულებლებს ყოველი სპექტაკლისათვის თავიდან, მათი უნარით გამომდგარიყენენ მოქნილ მასალად, იმისათვის, რომ შესძლებოდათ ხორცი შეესხათ ვიზუალურად შეუხზული სცენიური კომპოზიციებისათვის, რომელიც იგებოდა იმაზე, რომ არა ამქვეყნიური წარმოშობის სინათლის სხივები გამოესახათ ნახევრად შიშვლებს ან შემოსილებს ისეთი კოსტიუმებით, რომლებიც ამ მოდელების სხეულს წარმოადგენდა. აჩვენებდნენ „ახლი პლანით“ მათ შენელებულ მოძრაობას და გაშეშებულ პოზას. ანათებდნენ მათ სახეებს ან მათ ხელებს, რომ შემდეგ ისეე სიბნელეში გაქინარებულყენენ.

და ბოლოს, მეოთხე სიმან-თვისება უნიკალურობისა და მონჯიკის სცენა პლასტიკისა უპრეცედენტობისა არის განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელშიაც აქ აღმოჩნდება მაყურებელი. ეს არის მდგომარეობა სრული და აბსოლუტური მარტობისა, მიღწეული დარბაზის შთანთქმით (ლუბლინის კათოლიკურ უნივერსიტეტში, მონჯიკის თეატრი განთავსებულია ერთ-ერთ აუდიტორიაში) სრულიად შეუღწევად სიბნელეში, ისეთში, რომ მაყურებელი ვერ ხედავს გვერდით მჯდომსაც კი. ის შეიგრძნობს თავს, როგორც

ლოცვის დროს, როდესაც გარე სამყარო ქრება და გონებაში რჩება მხოლოდ ის, რაც შინაგან ხედვას წარმოუდგება – საკრალური მედიტაციის საიდუმლოება. მოცემულ შემთხვევაში – წარმოდგება სინულურიდან წარმოჩინებული ვიზუალურ-მუსიკალურ-ბგერითი რიგი, რომლებიც მხატვრის სულში დაიბადნენ და შეიძინეს უორმა მის ამა თუ იმ პლასტიკურ წარმოდგენაში.

დასაწყისი
სამი სპექტაკლი ქრისტიანულ
მითოლოგიაზე სახარების სიუჟეტზე

სცენა პლასტიკისა და როგორც მხატვრის თეატრის უნიკალურობის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომელიც არ ვაგვს არც ერთი სხვა თეატრს, მონჯიკის მიერ განცხადებული იყო თავიდანვე თავის პირველივე წარმოდგენებში. ხანმოკლე იყო მისი სულა მხატვრის თეატრისაკენ სცენოგრაფიიდან და ვიზუალური ხელოვნებიდან. სხვა რეჟისორებისათვის გაფორმებული მხოლოდ რამოდენიმე სპექტაკლი წინ უძღოდა მის პირველ საავეტორო კომპოზიციას „ვახშამი“, რომელიც ნაჩვენები იყო 1971 წელს ასევე ვასათივალისწინებელია, რომ არც სცენოგრაფია, არც თეატრი არ შეუსწაველია სპეციალურად და არც აპირებდა მსგავსი რამის შესწავლას. მის მთავარ ვაგაბებს და ინტერესს წარმოადგენდა ვიზუალური ხელოვნება. მიუხედავად უშედეგო მცდელობისა შესულიყო სამხატვრო სკოლაში პოზნანში და კრაკოვის აკადემიაში ის აღმოჩნდა ლუბლინში კათოლიკური უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის განყოფილების სტუდენტი. ის მაინც დროის დიდ მონაკვეთს უთმობდა ხატვას. ნამუშევრებს უნივერსიტეტის ღერუფანში ფუნდა ხოლმე. იქ ეს გამოფენა ნახა რეჟისორმა ირენა ბირსკამ, რომელიც იმ ხანად სტუდენტურ აკადემიურ თეატრ KUL-ში ემზადებოდა სპექტაკლის დასადგმელად ც.კ. ნორვიდის პიესის „ვანდა“-ს მიხედვით. მან მიიწვია მონჯიკი სპექტაკლის ვასაფორმებლად, რომელშიაც მან სცენის ეკანა ლეკორაცია ვადიდებული ხატის სახით დახატა. ეს იყო 1967 წელს ნამუშევარს წარმატება ხელა წილად. ამას მოჰყვა შემოთავაზებები სხვა რეჟისორებისაგან, მათთან თანამშრომლობაში მონჯიკმა თავისი ფერწერისადმი სიყვარულის რეალიზება მოახდინა. ვაგაბება ბიზატიური ხელოვნებით, ძველებური ვიგრაჟებით, გოსიკით, ხატებით.



ამგეარად, უკვე მისი ხელვა თეატრისა ატარებდა განსაკუთრებულ ფერწერულ ხასიათს, სწორედ იქიდან ჩამოყალიბდა ფრაზა „ვაზროვნებ სურათებით“. ამასთანავე, სწორედ „ამ სცენოგრაფიის შემდეგ“ მონჯიკი, მიხედა, რომ აუცილებელი არ არის ჩემთვის გექსტი და რეჟისორი, რომ სცენოგრაფიაც აგრეთვე შეიძლება იყოს თეატრი – „გმირიც და ღრამაც მთელი სპექტაკლისა“. სწორედ ამ ვაგების შედეგი გახდა სცენა პლასტიჩნა, შექმნილი მონჯიკის მიერ 1969 წელს, როგორც განმგობა აკადემიური თეატრ KUL-ისა. 1970 წლის გაზაფხულზე შედგა პრემიერა

ვიშვალური თეატრისა სპექტაკლით „Ecce Homo“ ამ დაღგმის აფიშაზე, ისე როგორც შემდეგ დაღგმა „დაბადებაში“ (1971), მონჯიკი წარმოდგენილი იყო, როგორც სცენარისა და სცენოგრაფიის ავტორი და სტრიქონში „რეჟისორი“ ეწერა მისი ამხანაგების გვარები ხელოვნების ისტორიის ფაკულტეტიდან (ილიდეკი და ეკაბაროვსკი). მიუხედავად ამისა სწორად მისი სამუშეარი ვანაპირობებდა სტილისტიკასაც და ამ წარმოდგენების ხასიათსაც. ამ წარმოდგენებში მაყურებლისათვის შეთავაზებული იყო მისი პირადი მოსოთეუმის პირველი ვარიანტები და სწორედ ისინი წარმოდგენდნენ მისი მხატვრის თეატრის დაბადების დასაწყისს. „Ecce Homo“-ს, გმირი და ღრამა მთელი სპექტაკლისა ' სამდვილად გახდა სცენოგრაფია – ცხოველმყოფელი უკანა დეკორაციის ფორმით, რომლის ხუთი გამომსახველობითი იუქეტი,



მონაცვლეობით ნათლებოდა სპექტაკლის განსაზღვრულ მომენტში. ისინი მოცემულ მომენტში ასრულებდნენ ფუნქციას უპირატესი ვიზუალური პერსონაჟისა. (როგორც აღნიშნავდა კრიტიკოსი იანუშ პლონსკი, წარმოდგენილი სანახაობა შესაძლებელი იყო აღქმულიყო, როგორც „უბრალოდ ვიგრაჟების გამოფენა“, რომელიც მონჯიკმა მოიყვანა მოქმედებაში, შეარწყა მუსიკასთან, გამოიყენა მსახიობი“). მსახიობის ფუნქციას ასრულებდა ერთერთი სტუდენტი. ის გამოდიოდა ადამიანის როლში, და სწორედ მას უთხრეს საყვედური მისი სწრაფვისადმი აქ უადგილო ფსიქოლოგიზაციისკენ, რაც მონჯიკს თავის შემდგომ სპექტაკლებში აღარასოდეს აღარ გაუმეორებია.

მაყურებლის წინაშე უკანა ღეკორაციის ცენტრალურ ვერტიკალურ ხაზზე ზევით სულ ბოლომდე წარმოდგენილი იყო ქრისტეს სახე შესრულებული გოთური ვიგრაჟის სტილში. გვერდებში მისგან იყო ვერტიკალური სახეითი კომპოზიციები (შესრულებული ძველებური მანერით მიწაზე წერისა) ადამიანის მიერ განვილი ცხოვრების თემაზე: დაბადება, სიყვარული, ეროტიკა, სიკვდილი. ყველა ეს სტადიები თამაშდებოდა პლასტიკურ კომპოზიციებში, რომლებიც რიგრიგობით მწკრივდებოდნენ ყოველი შესაბამისი ჩამქრალი გამოსახულების წინ. ამრიგად, ბაჯაღლო ოქროსფერი-ბრინჯაოს გამოსახულება აღმართული ემბრიონის გამოწვილი ხელებზე ვიზუალურ მოტივად გადაიქცეოდა ფიგურებისათვის თეთრ ნიღბებში და თეთრ პერანგებში – გარდაცვლილი ჩვილების სულები. მათ გამოქჟონდათ „აკენები“ თეთრი პატარა კუბოების ფორმით. ხელში გადასცემდნენ თეთრ ქალს, რომელიც აღიოდა ხის კიბეებზე - ღმერთის გამოსახულებისაკენ, რომელიც შიგნიდან ნათლებოდა „ვიგრაჟული“ განათებით, დაბადების საიდუმლოება – თეთრი პატარა კუბოდან – „აკვანიდან“ გასისხლიანებული დოლბანდ მოხვეული თოჯინა-ჩვილი ჩნდებოდა. ამ მომენტში გაისმოდა ერთადერთი სიგყეები სპექტაკლში: „ეს არის ადამიანი, ჯერ მხოლოდ თესლი“. რის შემდეგაც გაისმოდა მონჯიკის თეტრში მთავარი და ბოლო – ფრაზა, რომელსაც თვითონ თვლიდა საკვანძოდ, არა მარტო „Esse Homo“-სათვის, არამედ მთელი მისი შემდგომი შემოქმედებისათვის: „რაგომ ამომიყვანეთ წიალიდან?“ ფრაზის არსი მდგომარეობდა იმაში, რომ მხატვარი უკვე თავის პირველ ნამუშევარში ლაპარაკობდა ადამიანის არსებობაზე დაბადებიდან თავისი არსებობის ყველა სტადიაზე: ამაო მცდელობიდან გაეგო ცოდნის გემო (როდესაც ბერების ფიგურები სახეზე ჩამოფარებული შავი კაპიშონებით ადამიანებს აჩოქებდნენ ძველი დაგრაგნილი ხელნაწერების წინაშე, რომლებიც ეწყო საფლავის ჯვრების

მსგავსად) კიბეებზე უძლურად მოხრილებს. იმავე კიბეებზე, რომელსაც ღმერთის გამოსახულებისაკენ, და ადამიანის საბოლოო დაცემამდე და ბოლოს, მისი სხეულის გარშემო საზარელი ნიღბების როკვამდე მიჰყავდათ. ამრიგად, „Esse Homo“ შეიძლება ჩაითვალოს გარკვეულწილად თავისებურ პროლოგად მონჯიკის მთელი შემდგომი შემოქმედებისა, იმიტომ, რომ უმძიმესი დრამატული გზა ადამიანისა დაბადებიდან სხვა სამყაროში გადასვლამდე, რომელსაც ის თავის შემდგომ დადგმებში იკვლევდა სხვადასხვა კუთხით და სხვადასხვა ეტაპზე, აქ წარსდგა თითქოსდა შეკეცილი, შეკერებულ სახით.

„დაბადებაში“ მონჯიკმა უარი თქვა არა მარტო სიგყვამზე, არამედ გამომსახველობითი სიუყუებების „ექსპონანცია“-ზეც (რასაც ის აკეთებდა „Esse Homo“-ში და „ენდას“ სცენოგრაფიაში და სხვა სპექტაკლებშიც, რომელსაც იმ წლებში აფორმებდა). ფიგურალური კომპოზიციები ამჯერად მწკრივდებოდნენ არა იმდენად სიბრტყეში, რომელიმე ფერწერული (წარმტაცი ვიგრაჟული) ფონის მიმართ, რამდენადაც სიერეში, თუმცა ის ჯერ კიდევ არ იყო ძალიან ღრმა. შემდგომი განვითარება ჰპოვა გამოყენებულმა ნიღბებმა, რომელიც უმეტეს წილად იყო იმ გაელენის შედეგი, რომელიც მონჯიკზე იქონია პიტერ შუმანის თეატრმა „Bread and Puppet“(პური და თოჯინა), რომელიც პოლონეთში იყო ჩამოსული ეროცლავის უესტივალზე 1969 და 1970 წლებში.

მთავარი, უზარმაზარი და ყველაზე საშინელი ნიღბი – საგანისა, რომლის ფიგურა, სხვადასხვა მხარეს გაშლილი ფრთებით, დომინირებდა მის უცხებთან მწოლიარე ადამისა და ევას სხეულებს შორის მათი იდილიური სამოთხის სამყაროდან გამოდევნის შემდეგ საგანის მიერ მოქსოვილი „ობობის ქსელი“-თ ნათდებოდა მისი მსხვერპლის სახეები, ხოლო გარშემო მისი ამალის ეშმაკების ნიღბების შაბაში იყო. ადამიანების წინაპრების ფიგურები, რაღაც წამში იყინებოდნენ (ზურგით მაყურებლისაკენ, უართოდ გაშლილი ფეხებით და ზეაწეული ხელებით) ბნელი კონსტრუქციით განათებულ მართკუთხა კრილებში, რომლებიც იშლებოდა სცენის სიღრმეში – თითქოსდა წარმოსახვითი უესკრულის ნაპირზე. რის შემდეგაც მაყურებლის წინაშე წარმოდგებოდა „სეუდის ქვეყანა. დაღერებილი, დაღარული მიწიერი ხსენებებით“. ამ პეიზაჟის შუაგულში იკლავებოდნენ სამოთხიდან გამოდევნილთა ფიგურები – მახინჯი, გაღმოკარკლული გუგებით, მრავალსახიანი (სხვადასხვა მხრიდან მაყურებლისაკენ შემობრუნებული) ტანჯული ნიღბებით, ამიერიდან სამუდამოდ განწირულნი ამ ნიღბების საგარებლად.

მესამე დადგმაში „ვახშამი“, ფიგურები „შემანისეულ“ ნიღბებში, ერთნაირი განდგომილი სახეებით ჩამწკრივდნენ კიბეებზე ვრძელი მაგიდის გასწვრივ (თეთრი ქალაღლის ზოლით მონიშნული, გაჭიმული ერთი მხრიდან, მეორემდე). ისინი, მოსწავლეები თავინთ მდგომარეობას გამოხატავენ მხოლოდ ხელების ჯლასტიკით: ერთდროული ზეაწევით თავიანთი მასწავლებლის საღიდებლად, ან ერთდროულად ქვევით დაწევით. მაგიდის ზედაპირზე, გაოცებული ეესგით ვახსნილი ხელის გულებით – „...მე ხომ არა, ღმერთო?“ მათ შორის, ცენტრში – მასწავლებლის სახის გამოშახველი უზარმაზარი ჭოკზე წამოცმული ნიღაბი იყო. ეს კომპოზიცია ჩნდებოდა სივრცის შორეულ სიღრმეში, რომელიც იხსნებოდა, როღესაც რაღაც წამებში ფართოდ იღებოდა, თეთრი სიბრტყის საგდული, ფარავდა რა პროლოგის ვიზუალურ სურათის, საგდული მჭიდროვდებოდა და წარმოიქმნებოდა სიერე, რომელიც სპექტაკლის პროცესში იცვლიდა თავის კონფიგურაციას და არსებობდა ფერადი – სინათლის ცვლილებების ვითური კანონით (ვოიტეკ პუღის). სენა და პერსონაჟები სინათლის იღებებოდა ისტენსიური სისხლისფერ-წითულ და მეღრისფერ-მოვარისფერ ტონებში, მწვანე „ჰოლბეინურ“-ში, მოყვითალო-ოქროსფერში და ღია-ცისფერში, და ბოლოს კონტრასტულად საპირისპირო-თეთრად და შავად. ამ სივრცეში, რომელიც სხვადასხვა მომენტში აღმოჩნდებოდა ხოლმე ცარიელი და მხოლოდ მაშინ სინათლის ექსპრესიონიზმის, ფერებისა და უკუნეთის ზემოქმედებით მონჯიკი, სახარების სიუჟეტებს ფიგურალურ და ჯლასტიკურ კომპოზიციებს წარმოადგენდა თავისი მოღლეების განსხეულების ხარჯზე. მამაკაცის მთავარი მოღელი, ბუნებრივია იყო შემსრულებელი, რომელიც ქრისტეს ანსახიერებდა - „ადამიანი ჩაეცული თანამღროვე განსაცმელში“ იმიგომ, რომ „თითოეული ჩვენსაგანი თავის თავში ატარებს ქრისტეს ეღემენტს“. ის რჩებოდა ლაბადაში ვახვეული და მშვენიერი საუცხოო სურათის წინაშე გაირინდებოდა, მარადიული ნეტარების გამოხატველი სახით, – ცისკენ აღმართული ეერტიკალური აყვავებული მშვენიერი ვარდების წინაშე, რომელიც სიღრმეში იშლებოდა. ვიწრო ვახსველელში ვახსნილი უკანა კედლების სიბრტყეებს შორის. ამ ღვთაებრივი სურათის ფონზე მესლმოყრილი ქრისტეს წინაშე, მავედრებელი თასით. აღმოცენდებოდა – „თვალისმომჭრელი სინათლის“ მარავანდელში – თოვლისფერი ფიგურა მთავარი ქალის მოღელისა სპექტაკლში – ქალწული მარიამი. ის მონჯიკთან იყო განსხეულება „ნეტარების მდგომარეობისა, უსაყრთხოებისა და ქალური სითბოსი“, რომელიც შერწყმული იყო „მისიონერობისა და საკრალურობის“

სილამაზესთან. სცენაში დაპირისპირება ქრისტესი (წამომართული მთელი თავისი სიმაღლით, ჩამოგდებული ლაბადით დარჩენილი ნახევრად შიშველი ჯინსების ამარა) პროკურატორთან, ის იღვა, ჩამოშვებულ ხელებში ეჭირა თავსაშუარი. ჯეარცმას მონჯიკი ანსახიერებდა კომპოზიციის - თავქვე ჩამოკიდებული ქრისტეთი და ააგაკმე სინათლის წრეები ცხადად ალიქმებოდა, როგორც სიცოცხლისაგან დაცლის ნიშნები. ჯერიდან ჩამოხსნილი მასწავლებლის სარეცლად სააეადმყოფოს გორგოლაჭებიანი საკაეუ ხდებოდა. მის სასთუმალთან გარინდებულყო მუხლმოყრილი მარია მაგდალენა. ეს კომპოზიცია ისეთი სახით იყო განლაგებული, რომ დაჩოქილი, ცოდვამონანიებული მრუმი ქალის თავი მთლიანად დაფარული იყო საკაციდან გადმოსული ქრისტეს თმებით, რის შედეგადაც ის თითქოსდა მისი ფიგურის გაგრძელებად იქცეოდა. ისინი იყენენ, როგორც ერთი მთლიანობა და მიზანსცენის გრაფიკულ ექსპრესიულობას ვადმოსცემდა კონგრასტი ქრისტეს შავ თმებსა და უმწყო ქალის გამიმშვლებული მურვის სიქათქათე. (ამაეე თემის ვარიანტი იყო სხვა ორფიგურიანი მიზანსცენური კომპოზიცია: ყოვლისმპაგიებული ქესტიო ქალწული მარიაში ეხებოდა მის წინაშე დაჩოქილ მარია მაგდალენას მხრებს). თავიდანვე გახსნილი უკანა კედლების ვასასულელში ჩნდებოდა შემჭიდროებული ჯგუფი სხვადასხვა სიმაღლის ფიგურებისა, უზარმაზარიდან, ჯუჯებამდე, ყველა ექსპრესიულ, მახინჯ გამოძერწილ ნიღბებში. ისინი ნელ-ნელა უახლოვდებოდნენ საკაცეს ქრისტეს სხეულით და თანდათან ვარს ერგყმოდნენ. მართალია მათი გაყინული სახეები თავისთავში აგარებდნენ ცოცხალი გრძნობების ნიშნებს (ვაოცება, შიში, მწუხარება), მაგრამ მთლიანობაში სრულიად იყენენ მოკლებული შეგრძინებას. რაიმე სულიერების გამოვლენის ნიშნებს, რაც წარმოქმნიდა ბალიან ბლიერ ვიზუალურ კონგრაქსქეს, მათ წინაშე მწოლიარე ქრისტეს მიულწეველი და მიუწვდომელი სახისა.

ასეთი საკმაოდ სკეპტიკური ნოტიო ადამიანის მოღვმის მიმართ ამთაერებდა მონჯიკი თავის მესამე დაღვმას. ამ დაპირისპირებაში (ისე, როგორც, დაპირისპირებაში შავი ბერების გმირსა და სიკედლის ფიგურას შორის „Esse Homo“-ში, „დასაწყისში“ - საგანისა და მის ამაღას შორის) შეიძლებოდა დაგვენახა, რადაც მოტივიც სოციალური ხასიათისა. ის ჩნდებოდა მონჯიკთან, მის ადრეულ პერიოდში, შესაძლებელია აგრეთვე პ. შუმანის ნიღბების შთაბეჭდილებების ქვეშ, მაგრამ მისი შემოქმედებისათვის მთლიანობაში სრულიად არ იყო დამახასიათებელი. - მისი მოსთიემა გვევლინებოდა მხოლოდ იმად, რაც ეხებოდა კაცობრიობის მინაგან სულიერ განცდებს, და არა ის, რაც მის ვარეუთ იყო.

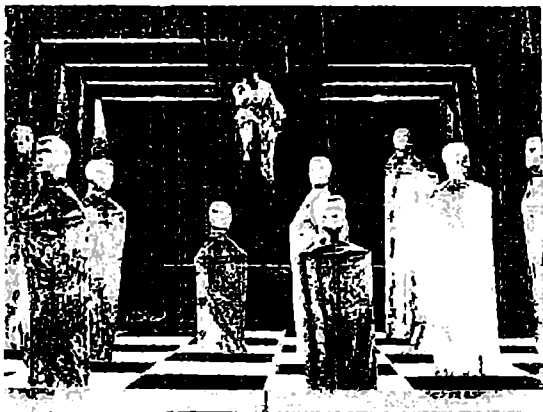
ვიზუალურ-პლასტიკური მისტიკები

პირველი სამი ოპუსის შემდეგ სახარების სიუჟეტებზე, ყველა შემდგომი პლასტიკური წარმოდგენა იყო მიძღვნილი ადამიანის მიწიერი გამოცდის სხვადასხვა სტადიებისადმი, განცდილი მათი მიერ განუვლილ გზაზე სხვა სამყაროსაკენ, და გამოთვლილი მხატვრის მიერ მეტაფიზიკურ ღონებზე. ამასთანავე მონჯიკისათვის ადამიანის სულიერი ეგზისტენცია მჭიდროდ, განუყოფლად არის დაკავშირებული ბუნებასთან და ბიოლოგიასთან.

ბოჭკოები

სიტყვა „ბოჭკოები“-ს კომენტარებისას, რომელიც ერთი წლის შემდეგ განიდა აფიშაზე „ვახშამის“ შემდეგ, მონჯიკი წერდა: „რატომ „ბოჭკოები“? ჩემი პირველი ბიოლოგიური სახელწოდება აღნიშნავს იმას, რომ ჩვენ გვინდოდა ადამიანის სტრუქტურის ანაგომირება. შეუჭრილიყავით სისხლის მიმოქცევაში, სიცოცხლის პროცესში. ეს სახელწოდება „განჭვრეტდა“ ჩემი თეატრის მომავალ მიმართულებას.

განსაკუთრებული ვიზუალური სახე ამ სპექტაკლისა აგებული იყო ქსოვილების მრავალფეროვანი გამოშახებულობითი ფაქტურით, რომლის გამოვლენაც ხდებოდა მისი განათებითი და მოძრაობითი სცენიერ სივრცეში, და რაც მთვარია ადამიანის ცოცხალი სხეულთან კავშირში. სცენის შუაში ჩამოკიდებული იყო მუქი ქსოვილი, კოლაჟის



სახით ჩადგმული იყო ბოლოდრითული ფაქტურულ-პლასტიკური სტრუქტურა. ის თამაშობდა სიმტიკისა და სისუსტის, სივლევისა და სიმყიფის ამოხერხულობისა და ჩაღრმავების, განათებისა და ჩაბნელების

მონაცვლეობებზე. მეორე სენსაში ქსოვილი, ფარდელის წინ დახლზე გადაფარებული (რომელიც სიღრმეში იმყოფებოდა და მასზე იწვა მძინარე სხეულების ჯგუფი) მის კონტრასტებად „მუშაობდა“, ერთი მხრიდან, მტკიცე ჩრდილოვანი ნაწილი და მეორე მხრიდან, რბილი და გამობუნებული, რომელიც იმლუბოდა – იხსნებოდა, გათვლილი ტაქტიკურ აღქმაზე მისი თბილი, ხაოიანი მედაპირით. ქსოვილი ეტმასნებოდა ფიგურებს ერთნაირი გამომყრწილი თაყებით, როდესაც ეს ფიგურები აღიოდნენ სხვადასხვა სიმალღემე მკვეთრად განათიებულ მართკუთხა კონსტრუქციაზე. და ბოლოს, სენსაში რომელსაც მონჯიკმა დაარქვა „ბუდიდან ამოვარდნა“ (ის თვლიდა სპექტაკლში ყველაზე მნიშვნელოვნად), სწორედ ქსოვილი ითავსებდა დაცვისა და გადარჩენის ფუნქციას. როდესაც შორიგი პატარა ფიგურა გარინდული ნიღბიანი სახისი, გათხუპნული ტალახით და ოფლით დაფარული, შეუპოვარი, ამო ძალისხმევით ოდნავ მაინც მიუახლოვდებოდა ღეთაებას, საბოლოოდ „ვარდებოდა ამ სამყაროდან“, სპექტაკლის გმირი იჭერდა მას, მისკენ იხრებოდა, იხკებდა და სათუთად ახეუდა გადასაფარებელში. ეს აქცია, მოსჯიკის აზრისი, გვაჩვენებდა იმას, რომ რიგორც არ უნდა აეწყოს ადამიანის ბედი, სულერთია ის (შემთხვევითი არაა. რომ დადგება დრო, როცა თქვენ გადარჩებით. ამიტომ არ არის აქ ბრმა რწმენა, არ არის შემთხვევითი წინასწარგანსაზღვრულობა თქვენი ცხოვრებისა. მაშინაც კი როდესაც ჩვენ ვცდებით, როდესაც ჩვენ არ შეგვიძლია სრულად შევიგნოთ, როდესაც ჩვენ ვარდებით ბუდიდან, ჩვენ ეინარჩენება მხურვალე სურვილს და გადარჩენის იმედს). იმისაგან დამოუკიდებლად, იოლია თუ რთული თქვენი ბედა. გარკვეულ მომენტში მოდის ვიდაც, რომ იბრუნოს თქვენზე. განჯება დაჯებმარებათ გადაგარჩინოთ თქვენ. სპექტაკლს ავეირვეინებდა კომპოზიცია პლანშეტზე მწოლიარე ფიგურებისა, რომლებიც „ტალღებად“ ეხეოდნენ ქსოვილის ფაქტურაში.

1974 წლის იანვარში იუბეუ მაინას მოწვევით მონჯიკმა ვარშაეის თეატრ სტუდიის სენსაზე უჩენა „ბოჯკოები“. ეს მიწვევა იყო მნიშვნელოვანი აქტი, ეს აღიქმებოდა, როგორც მხარდაჭერა და აღიარება „რეპლიკისა“ და „დანტეს“ ავტორის მიერ, თავისი უმცროსი კოლეგისა, შეექმნა კიდეც ერთი პოლონური მხატვრის თეატრი. უფრო მეტიც, როდესაც მონჯიკს სერდა შესულიყო სემინარზე, რომელსაც ოსტატი ატარებდა, მაინამ კითხვა: „რა საჭიროა?“ მან მხატვრის თეატრის შემქმნელმა დაინახა სრულიად ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობა, ამასთანავე მისგან სრულიად განსხვავებული. თავის მხრივ, მონჯიკი ვრძნობდა სიახლოვეს „მაინას თეატრის კონცეფციასთან“ და თვლიდა, რომ მას „შეუძლია დაამკვიდროს

თეატრის ახალი ფორმულა, ახალი პოეტიკა. მე, როგორც ხელოვანს, – ხსნიდა ის თავის ესთეტიკურ პოზიციას, – წარმომედგინა, რომ ფერწერის, ქანდაკების, პლასტიკის სხვა სახეებს და ხელოვნებას შეუძლიათ შექმნან თეატრის ახალი ენა“. და შემდგომ კიდევ ერთხელ ახსნა თავისი პოზიციის თავისებურება – არა მარტო შაინას, არამედ მხატვრის თეატრის სხვა ოსტატებზე: „სიტყვა არ წარმოადგენს წარმატებულ სამუშაოს მასალას, ის სწრაფად იშლება მაყურებლის მეხსიერებიდან, მისი ზემოქმედების ძალა მცირეა. აქედან ჩნდება აუცილებლობა ახლის ძიებისა, უფრო კომუნიკაბელური ენისა. მუსიკა და პლასტიკა ერთად გაცილებით უკეთეს ეფექტს იძლევა... მოკლედ განესაზღვრავდი ჩემს კონცეფციას თეატრზე ასე: წარმოდგენა ეს დრამაა, რომლის დახმარებითაც ვისწრაფი ადამიანის სულში შესაღწევად, უპირველეს ყოვლისა მის აღელვებას პრობლემებით, რომლებიც მისთვის ახლობელი და მნიშვნელოვანია. ჩემი წარმოდგენები, რომლებიც ქრისტიანული მსოფლალქმითაა შთაგონებული, ეხება მარადიულ პრობლემებს დასაბამიდან რომ აღელვებს ადამიანებს: დაბადება, სიცოცხლე, სიყვარული, სიკვდილი რელიგიურობა თეატრში, ჩემი აზრით. განსაკუთრებით კი აბსოლუტის საილუმოებისა – აქვს დიდი მნიშვნელობა. ღმერთი გვევლინება როგორც ბედისწერა, რომლისკენაც ადამიანი მთელი თავისი სიცოცხლე ისწრაფვის.

იკაროსი

მიუბრუნდა რა უბეულეს მითს მეხუთე ოპერაში, „იკაროსი“ (1975), მონჯიკი, თავისებურად ინტერპრეტირებდა მის მთავარ მოტივს-ადამიანის დაცემისა. მაგრამ არა მის მითოლოგიურ ვერსიაში (ანუ დაცემა, როგორც შედეგი აფრენისა, რომელიც დელალოსის ვაჟმა განახორციელა) არამედ ზოგადსაკაცობრიო და უნივერსალურში. მხატვარი აჩვენებდა თავისი პერსონაჟის დაცემის სხვადასხვა ფორმებს. მის მედლობებს კვლავ და კვლავ აღღვომისა და რაც მთავარია ლტოლვას არსებობისათვის, მიუხედავად მიღებული დასახიჩრებისა, რის შედეგადაც ის იწვევს ვახლდება, და არ შეუძლია დამოუკიდებელი გადაადგილება კი.

პროლოგში მონჯიკი ქმნიდა პლასტიკურ სახეებს, წინასწარ ვამოკელეული გმირის დრამატული მდგომარეობისა სპექტაკლში. მაგალითად, სახე უსასრულო წრისაკენ იკარუსის სწრაფი რბოლა, რაც აღიქმებოდა, როგორც მისი აფრენის მედელობის შეგაფორა. რბოლა დაცემით წყდებოდა. „სეენამე თენდებოდა, – აღწერდა პროლოგის ამ მომენტს ე ჰუდა ლერჯი მონაცრისფრო შუქი



ანათებს ძველ და უბადრუკ საგნებს, უძრავს და მკედარს. რაღაც შვირხა ამ საყრელზე, თითქოსდა ძლიერი შუქი გაბრწყინდა საგნის კიდეზე. გამოისახა რაღაცა ფორმა. ანონიმური და უსახელო: განსაყმლის ნავლეუაი, მზეცი ან ბაეში. ვადის

დრო. ამ ვროვიდან ამოდის იკაროსი“.

მონჯიკის სპექტაკლში იკაროსის ძირითადი მდგომარეობა ინვალიდის უძრავობაა, რომელიც მიჯაჭველია წითელი ფერის საგორაო ეკლიდან მას მოსაეს ძველი. დაფლეთილი ლაბადა, რომლიდანაც მოჩანს შიშველი პარალიზებული ფეხები. გაყინული ნაღვლიანი სახე ნიღბისა სისხლიანი ჩაქცეუებით, კისრისაკენ მიმავალი სისხლიანი ზოლებით ასრულებდა ამ პერსონაჟის ვიზუალურ სახეს.

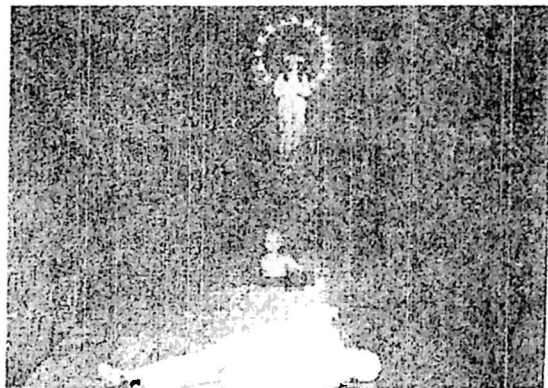
სიღრმეში გამჭვირვალე ფარდის საბურველს იქით გრიალებდა უმარმამარი წითელი „ბედის ბორბალი“ რომლის ზემოდანაც ჩამოკიდებულია ქალის ფიგურა სასწორის საკიდის „მხარეებზე“ რომელიც აღიოდა და ჩადიოდა, ზედ კიდევ ორი ქალის ფიგურისა, რომელიც ძველ მბრუნავ ბორბალზე იყო დამაგრებული მეორე მომენტში კვლავ იმ საბურველს იქით, იკაროსის წინ აღიმართებოდა მთელი ჯგუფი. ერთად შევროვილი ნიღბებისა და მოსტგრებისა მუქარისა მას ეწინააღმდეგებოდნენ აგრეთვე უმარმამარი არსებების სკულპტურულად ნაძერწი, რელიეფური, უხემაღ გამოძერწილი სხეულებით და სახეებით, ჩაღრმავებულებში და მახინჯ ამობურცულ ნაწილებში დაფარული ნაოჭებით, ნაკეცებით.

ეს არსებები ზემოქმედებდნენ გმირებზე. ისინი ვარს ერტყმოდნენ მას და მს ებ ექ, თოჯინის მსგავს. ქალის პატარა განს, რომლისკენაც ის ისწრაფოდა მოძრაობდნენ რა მუქარისა გმირის ვარშემო, რაღაც მომენტში ისინი „გადმოსხნიდნენ თავის ოქროსფერ მიგნეულს, როგორც ბიზანტიური ხატების ტრიპტიქს“ და ლავლებოდნენ ნახეარწრედ სიერცის სიღრმეში, უკვე ბრტყელი სილუეტების სახით (დანაწევრებითი გვაგონებდა „სამიზნეებს“ შინას სპექტაკლებიდან) ხოლო ფინალში მის ზურგს უკან ჩნდებოდნენ მანიკენები, რომლებიც მაყურებლის სკამებზე ისხდნენ - ერთნაირ კომბინიზონებში და

უნიფიცირებულ ნიღბებში. ისინი იყვნენ სცენიური ორეულები ნამდვილი მაყურებლებისა, მათი რაღაც სარკისებური ანარეკლის შგავსი, მაგრამ დარბაზში მსხდომთაგან განსხვავებით, რომლებიც უთანაგრძნობდნენ გმირს. ისინი სრული გულგრილობით თვალყურს ადევნებდნენ მის ბოლო მცდელობებს ისევე ამღვარიყო მორიგი დაცემის შემდეგ საინვალიდო სავარძლიდან. მხოლოდ ერთი მანეკენი გმირთან ერთად, სოლიდარობის ნიშნად ეცემოდა თავისი სკამიდან. დანარჩენები კი სულა მოძრაობდნენ თაეიანთი სკამებით იქვე ახლოს, გოვებდნენ რა, მას დაჩოქილს მლოცველის ეესგით, ზეადმართული ხელებით, თავისი სავარძლისაკენ, რომელიც, რაღაც უცნობი ძალით წყდებოდა მიწას, აიჭრებოდა ჰაერში და მიუწვდომელი ხდებოდა მისთვის. ფინალის ეიმუალური „აკორდი“ სცენური კომპოზიციისა, საბოლოოდ უკვე სასიკვდილო დაცემით იკაროსისა, ქმნიდნენ ისევე ის მისი მღეუარი მანეკენები, რომლებიც, კიდევ ერთხელ ალებდნენ რა თაეის „შიგთავესს“ წარმოქმნიდნენ სიღრმეში „ოქროს გრიპტიქების კედელს“ და „სცენა ნელ-ნელა იწყებდა გამონათებას მღელვარე გონალობის მუსიკის რიგში“ მონჯიკისათვის სპექტაკლის ყველა სგადია, გრაგიკული ფინალის ჩათელით, იყო გამოშხატეული ერთი თემისა – განჯეა, როგორც ფორმები გმირის არსებობისა, განჯეა რომელიც მას აწამებს, რომლის დაძლევასაც ის ცდილობს, მაგრამ, რომლის გარეშეც მას არ შეუძლია ცხოვრება, იმიგომ, რომ ეს მისი ხვედრია, მისი წამალი და მისი გვარი. აი, როგორ ხსნის მონჯიკი დასკენით კომპოზიციას: „საგორაო-ეგლს გოვეებს იკაროსი. აქედან გამომდინარეობს, რომ განჯეა გოვეებს ადამიანს და რომ მას შეუძლია მის გარეშე ცხოვრება. შეიძლება მოგვიენებოდა, რომ იკაროსი მიესალმებოდა ასეთ შესაძლებლობას. მაგრამ მას სურს მარგო დარჩეს თაეის განჯეასთან ერთად, მიაველენს რა ლოცვას საგორაო-ეგლს... განჯეის დაკარგვა, შეიძლება დაემუქროს მის ადამიანურ ღირსებას. ამიგომ იკაროსი არ კვდება. მას მისი ინვალიდობა გადაარჩენს.“

დალი

სიკვდილით გამოცდის მოგვი, იყო ვაველენა ინგმარ ბერგმანის ფილმისა „მეშვიდე ბეჭედი“ (ამ ფილმს დიდი კულტურული მნიშვნელობა ქონდა ევროპული ცნობიერებისათვის, როგორც აღდგენა შუასაუკუნეების ევროპული ადამიანის ცნობიერებასთან და თანამედროვე ინგელექტუალურ ფასეულობებთან), რომელსაც მონჯიკმა ხორცი შეასხა სპექტაკლში მკაცრად სიმეტრიულ პლასტიკურ კომპოზიციებში „დალი“. მისი საფუძელია – ხაგმწე-



რის პრინციპები, გარდასახული სცენიურ სიერცეში და გაშლილი სცენურ დროში. განათება სიერცეში ქმნიდა კონტრასტული ფერების ზონებს, მისი სამი ცილინდრული სხივი: წითელი ცენტრში და ორი ლურჯი აქეთ-

იქით, ხოლო მათ შემდეგ იხსნებოდა კიდევ ყვითელი და თეთრი ზონები და მათი საპირისპიროდ შავი შუქი ციმციმებდა და აირეკლებოდა სწორ, ვლუე ზედაპირზე და ქსოვილის ნაოჭებში სტრობოსკოპიული ეფექტები ქმნიდა მღელვარების მდგომარეობას. ის ყველაფერი, რაც ხდებოდა ამ სიერცეში, აგარებდა რიგვალურ მნიშვნელობას. რაღაც საკერთხეელის კომპოზიციის მაგვარს, გვირაბის ბოლოს ქმნიდნენ მაღალ (აღამიანის სიმაღლის) საყრდენებს გაძრის ანთებული სანთლებით. როდესაც სანთლებიანი საყრდენები გადაადგილდებოდა ცენტრალური გვირაბის კიდეებზე, მათ შორის სიღრმეში ჩნდებოდა თეთრი ფიგურა წმინდა ქალწულისა, რომელიც აქ „ეახშამიდან“-დან ვაღმოვიდა სხვა კომპოზიციაში ის წარმოსდგებოდა ეარსკვლავურ შარავანდედში ლოკულობდა რა წინა პლანზე მწოლიარე შავი ჭირის მსხვერპლისათვის, როგორც საბოლოო იმედი სულის გადასარჩენად. ამ განჯვისაგან დაკრუნჩხული მსხვერპლის წინაშე ვიწრო გამოხასულელიდან პლანშეგში ჩნდებოდა სუსტი, პაწაწინა ფიგურა - ბავშვის ბიუსტი, დაუცველობისა და ხელშეუხებელი სისუფთავის სიმბოლო. შავი ჭირის მსხვერპლნი „იურქვეოდნენ“ სიკვდილის ეტლით, რომელშიც ისინი ებმოდნენ, რომელსაც ისინი აგორებდნენ და რომლისათაც თავიანთ თავს თვითონ სრესდნენ. პოსტამენტზე მდგარი, ნახევრადმიშველი რაინდის ფიგურა, ცენტრალური გვირაბის სიღრმეში, კომპოზიციურად ეწინააღმდეგებოდა თავგადაპარსულ მოახლეს, რომელიც მოკუნტული ჩაცუცქულიყო ავანსცენაზე. რომელიც შემოსილი იყო გყავის ჯავშანიით. შემდგომ ზემოდან ნელ-ნელა ეშვებოდა კუბო, რომელიც მუხლმოყრილი რაინდისათვის იყო განკუთვნილი. სყენა

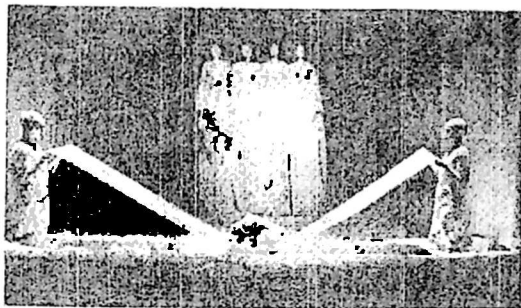
გარდაიქმნებოდა სიკვდილის ველად, დაღუპულთა გვამებით და ცენტრში კუბოთი. ხოლო ფინალში თითოეული გვირაბის დაცარიელებულ სივრცეში ჩნდებოდნენ „სიკვდილის მოციქულები“ მუზარადებში და ლურჯ-მოვერცხლისფერო უნიფორმებში, რომლებიც შორიდან სკაჟანდრებს ჩამოგაუდნენ. ისინი ნელ-ნელა შლიდნენ ზონრების ხვეულებს ავანსცენის მიმართულებით. ზონრის ბოლოებს ამავრებდნენ პირველ რიგებს და იწყებდნენ მის მიზიდვას თავისაკენ მაყურებელთან ერთად სცენურ სივრცეში, სულ იქით და იქით, უფრო და უფრო სიღრმეში. იქ, სიღრმეში იხსნებოდა კარები და თავისი ადგილებიდან წამომდგარი მაყურებელი უკვე სამარის პირას აღმოჩნდებოდა, რომლის ძირში მათ თევალწინ ჩნდებოდა მუხლმოყრილი რაინდი, განმარტოებული საკუთარი კუბოს წინ. „...მე ვაჩვენებ ადამიანის მოგზაურობას სიცოცხლის დასასრულისაკენ“ – კომენტარს უკეთებდა მონჯიკი თავისი სპექტაკლის დასკენით მიზანსცენას, რომელთანაც მან მიიყვანა, არა მარტო გმირი, არამედ მაყურებელიც. „ეს ჩვენი საერთო დასასრულია“, – სიკვდილის დაღი ალექს ყველას ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე

ქერბარიუმი

„სიკვდილის დაღი“ მონჯიკმა მწვავედ შეიგრძნო ალისა შაპოშნიკოვას სკულპტურებში, რომლებიც ეარშავის ნაციონალურ მუზეუმში იხილა გამოყენაზე. ამ ქანდაკებებმა უძლიერესი იმპულსი მისცა მას შემდეგი წარმოდგენებისათვის – „ქერბარიუმი“ (1976) მხატვრის ამ ნამუშევრებში მონჯიკი ააღელვა იმან, რომ „ცოცხალი სხეული და მგრძობიარე ანატომია ცალკე პულსირებულ დრამას ერწყმოდა ეს ქანდაკებები შიშისაგან, დრამისაგან უკანდაუბრუნებლობის სიგუაიისაგან ყვიროდნენ. მე ვგრძნობდი მათი შექმნის მგანჯველ მიზეზს“ მიუხედავად იმისა, რომ იმ მომენტში, მან არ იცოდა ეს მგანჯველი მიზეზი, მონჯიკმა ამ ყველაფრის არსი პირადად განიცადა. ესოდენ ახლობელი თემა საკუთარი შემოქმედებისა: ქანდაკებებში გამოხატული იყო მისი შემქმნელის დრამა „დრამა ადამიანის არსებობისა, რომელიც გრძნობდა თავის გარდაცვალებას – ის ცოცხალი მგრძობიარე და მშენიერი ქალი იყო, ყველა მამაკაცისათვის სასურველი, იგი განიცდიდა დრამას არსებულს მის სხეულში, ერთის მხრივ მამაკაცის მაძიებულს, მეორეს მხრივ კი მომაკვდავისა“. ამოაფრებდა რა, ამ შენიშვნებს, რომელიც მან მხატვრის გარდაცვალებიდან მრავალი წლის შემდეგ დაწერა, მონჯიკი აღიარებდა, რომ „აღინა შაპოშნიკოვა ჯერ კიდევ ცოცხლობს ჩემში. ჩემი სხეულისაგან

მოცილებული, სუბსტანციის გავლით. ძალიან ახლობელია ჩემი კანისათვის, კუნთებისათვის, ბოჭკოებისათვის. ერთიგულ ფორმაში, სიკვდილის დალით“.

„პერბარისუმის“ მთავარი მოტივი (თავდაპირველად სახელწოდებით „ორგაზმი“) ჩამოყალიბებული იყო, როგორც „ერთგამზის



გამოცდა“. სპექტაკლის ყველა კომპოზიციის შინაარსი გამოხატავდა მამაკაცის ფიგურის სხვადასხვა ფორმის ლგოლვას ქალის მშვენიერი იდეალისაკენ, რომელიც ცოცხლად ხორცშესხმული მიუწე-

დომელი და უცვლელადაა ბრუნაეი აქეთ-იქით, მისთვის არანაკლებ მშვენიერი, მაგრამ მაინც სულა მოკვდავი. სხეანაირად, რომ უთქვამთ, საერთო შემაჯამებული იდეა სპექტაკლისა, მისი, ავტორის წარმოდგენით იყო, რომ ეჭვენებინა „სიყვარული“ სხეულის პრიზმის გავლით, რომელიც აჯადოვებს მაშინ, როცა ის იწყებს კედომას. ასეთი სიყვარული გამყარებულია სხეულის ბუნებრივი შეზღუდულობის შეგრძნებით, რომელიც არმიყოფს, იყრობს ალაფრსოივანებს და უკეუ ახალგაზრდულ ასაკში აგარებს თავის თაეში სისუსტის ჩანასახს, შეზღუდულობას, სიბერის ნაოჭებს და სიკვდილს“.

როცა თყარი ფარდა ეცემოდა, რომელიც მაყურებელთა დარბაზის ნაწილსაც ფარავდა, პირველი რასაც ხედავდა მაყურებელი, იყო სიბუნელიდან სტრობოსკოპიელი სინათლით გამონათებული მამაკაცის ჩამოკიდებული ფიგურა უნიფიცირებული თეთრი კომბინიზონით, თავზე თეთრი შემოგმასნილი საბაეშეო ქულით. ფიგურა ირწეოდა ქანქარასავით. ეს სპექტაკლის მთავარი გმირია („აღამი“) ის ეცემოდა, და მისი სხეული ბრუნავდა მთელი სენის გასწვრივ. ის იხრებოდა გასასვლელისაკენ მომავდა უკაცრიელი ლანდშაფტის მქონე დეღამიწის ზეღაპირს მას წითელი განათებით ცეცხლმოკიდებული „წიალიდან“ ამოქონდა უსიცოცხლო ქალის მანეკენი („ევა“) და ერწეშიოდა მას ხეენით. ამ პროლოგში მონჯიკი აერთიანებდა და აპირისპირებდა რა ცოცხალს და მკედარს, შემდგომში ის ამ მომენტს ვარირებდა სხვადასხვა პლასტიკურ

კომბინაციებში. ამრიგად, ორჯერ იმეორებდა ერთი და იგივე მიზანსცენას. ერთმანეთის პირისპირ მუხლებზე მდგომი – სხვადასხვა მხარეს, ერთმანეთისაგან გამოცალკავებულებს ვერტიკალური ზოლით, ჩამოკიდებული გილოებით – შეყვარებულ წყვილებს სრულიად ერთნაირი ნიღბებით: ერთ შემთხვევაში ეს იყო ბუგაფორიული ფიგურები, როდესაც გილოების ბოლოებიდან გამოყოფილი ადამიანის ხელები ნიღბებს ჩამოსხნიდნენ, ნიღბების ქვეშ ისევ ბუგაფორიული სახეები იყო. მეორე შემთხვევაში – მათი ნიღბების ქვეშ ჩნდებოდა ყმაწვილური სახეები ცოცხალი ადამიანებისა, თუმცა აგრეთვე უმოძრაო და გაყინული.

უდრდა არა ამქვეყნიური სალოცავი საგალობელი. სცენის სიღრმეში თეთრი ქსოვილის მაგიდაზე, თითქოსდა ნელნელა ჩნდებოდა „ჭუპრიდან გამოჩეკილი“, გამიმელებული ყმაწვილი ქალის გორსი, სხეული ზეაწეული წვრილი მთრთოლვარე ხელებით და თავისუფლად გაშლილი თმებით, ასეთი მშვენიერი ხილვით შეძრული გმირი ცდილობდა მასთან მიახლოებას, მაგრამ მის წინ აღმართული სიერცეში მთელი თავისი სიმაღლით, ქალების მოსუმენტები (თავისუფალი შესრულება მოგივისა „გაოსცებული ადამიანები“, აღინა შაპოშნიკოვასი). ისინი ნელ-ნელა გამოდიოდნენ სცენის სიღრმიდან, ფარავდნენ და თითქოს უნდოდათ შესატყულებოდნენ „ჭუპრიდან გამოჩეკილ“ ცოცხალ შიშველ გორსს. თავისი სტატიურობით და მთელი თავისი იერსახით დაგრძელებულ-ვაწვლილი განსაცმლით, დაგვირგვინებული სრულიად პაწაწინა უსმო თავებით, გამოუცნობი ღიმილით, და განდკომილი სახეებით.



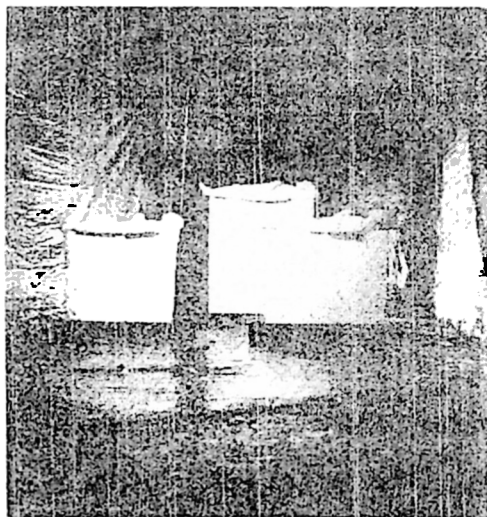
ეს ქანდაკებები განასახიერებდნენ მარადიულ ქალკრიობას, ოღონდაც, რაღაც რეალკრიობის ცხოვრების მიღმა. მათ შიგნით დაფარული მოძრაი მონაწილეები, მწკრივდებოდნენ ორორად ან ოთხ ოთხად თითოეული ნათლებოდა. თავისი განსაკუთრებული სხვადასხვა შეფერილობის შუქით (მწვანით, წითლით, ყვითლით, იისფერიით და

მიმართულებებით გვერდიდან, ზევიდან, ქვემოდან), რისი წყალობითაც მონჯიკი ქმნიდა ცვლად-რიგმულად, მუსიკალურად - სპექტაკლის ამ ჯგუფის პლასტიკური პერსონაჟების მდგომარეობას. მათ წინაშე, როგორც ღვთაების წინაშე, გმირი ეცემოდა პირქვე თეთრი ქსოვილის გასწვრივ, რომელსაც ჰიმავედა ორი „პარკა“, რომლებიც იდგნენ მუხლებზე სცენის კიდეებზე. ფეხზე ამღვარი გმირი, აღმოაჩენდა თავის წინ ისევე ბუგაფორიულ „კეას“, მიიწვედა მისკენ, სათუთად ეფერებოდა, ფრიხილად უმეებდა იატაკზე და სასიყვარულო ამბოროში ერწყმოდნენ ერთმანეთს. ამ სიყვარულის „ნაყოფს“ კი (ცოცხალისა და მკედრის სიყვარულისა). ერთ-ერთი ღვთაების „შიგნიდან“ იღებდა, ჰრიდა რა მის განსაცემლს მის წინაშე მუხლებზე მდგარი. „ნაყოფი“ - აღმოჩნდებოდა ხოლმე ნაჭრისა და ბაფების აბურდული გორგალი, რომელიც ხელიდან უეარდებოდა ძირს. ღვთაება კი, ისევე ისე იღუმალებით მოსილი იღიმებოდა, და არანაირად არ რეაგირებდა ადამიანის მოთხოვნაზე, მის მუღარაზე და ღრამაზე.

დასკენითი ხორცმესხმა ცოცხალისა და მკედრის დაპირისპირების მოტივისა და გარდაუვალი გადასვლისა ერთისა, მეორეში იყო სპექტაკლის კომპოზიციის ფუნალი. გვირაბის სცენური სერვისის სიღრმეში ისევე ნათიღებოდა მიმველი გორსი „ჭკუკრიდან გამოჩეკილი, ქალიშვილისა - თავიდან ღრამაგულად ჩაკეცილი, ძირს დახრილი თავით ისე, რომ მაყურებელი სედავედა მხილოდ მის მურგს, ხოლო შემდეგ ნელნელა სწორდებოდა და აჩენდა ზემოთ აწულ თავის მოხდენილ ხელებს მაგრამ კვლავ რამდენიმე წამის შემდეგ ეს იდეალური სახე ცოცხალი, ხორცმესხმული, ნორჩი ქალ ერობისა, იფარებოდა ჩამოშვებული (სროლების ხმის ქვეშ) სცენის პლანშეგზე ადამიანების ფიგურების „ნარჩენებით“ - თითქოს დეპრესიული „უსხეულო გამოფიგული, ბრტყელი „გარსები“ დამახინჯებულ სხეულების ფორმირებისა, ნახევრად დამპალი, ნახევრად ვახრწნილი გადაქცეული ნაფლეთიებად მახინჯი ნიღბებით, რომლებიც სადღაც ძლივს მოგაგონებდათ ვარდასულ ღვთაა სახის ყოფილ ნაკეთებს. შედეგად სივრცე მთლიანად, სრულად შორეული პლანიდან, ავანსცენამდე, ვარდაიქმნებოდა ინსტალაციამი - „დამტკნარი“, აღრე მშვენიერი ქალების სხეულების კოლექციად, რომელიც იყო ავითონ ამ სპექტაკლის „ეროტიზმის გამოცდა“ - „პერბარიუმი“.

შემდეგ ოქუსში, რომელიც გამოჩნდა ორი წლის შემდეგ. „დამკენარი“ სახეებისა „პერბარიუმში“ სახელწოდებით „ტენი“ (ტენიანობა) მონჯიკი ქმნიდა სცენაზე საპირისპირო შეგრძნებას „სისველისა“, „სინოტივისა“. „წვინიანობისა“, ლორწოსი, გალახისა და ჭაობისაყ კი. ეს აგმოსუფრო ვადმოიეუმოლა მეჭვიდროვებული, დაჭმუჭნული, დაკეცილი შავი ფილგის ფაქტურით - ბრჭყვიალა, გაპრიალეებული სხვადასხვანაირად ამრეკლავი სინათლისა. აქ მონჯიკი ტენს აღიქვამდა, როგორც მთავარ მაცოცხლებულ და ამავდროულად დამანგრეველ ელემენტს ბიოლოგიური გარემოსი ადამიანის არსებობისა დაბადებიდან, სიკვდილამდე. „ჩვენ განწირული ვართ ტენისათვის - ამბობდა ის ერთერთი ინტერვიუში, რომელსაც შეუძლია მიგიყვანოს ღებინგერაციამდე“.

უნიკალური შესაძლებლობა სპექტაკლის სტრუქტურის ცხადად წარმოდგენისა, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მას არ ნახავდი, წარმოადგინა მბიგნეე გსარიანენკომ. დააფიქსირა რა მონჯიკის, ეს სამუშაო, იშვიათი ხასიათის პუბლიკაციაში თანამედროვე თეატრ-მცოდნეობით ვანრმი - დაწერილებითი აღწერისა სცენური მოქმედების ყველა შეიდი მომენტის ვიზუალური მხატვრული სახის, ეპიზოდებიდან, ეპიზოდამდე (ანუ ისე, როგორც ეს მეთიოდოლოგიურად მოეთხოვება, თეატრის მხატვრის ნაწარმოებებს). ამასთანავე,



კრიტიკოსმა ვაანთავის ეულა თავისი აღწერა, რაიმე ხელოვნებათმცოდნეობითი ას თეორიული მსჯელობისაგან, რომელიც დამახასიათებელი იყო ამ ავტორის სხვა პუბლიკაციებისათვის.

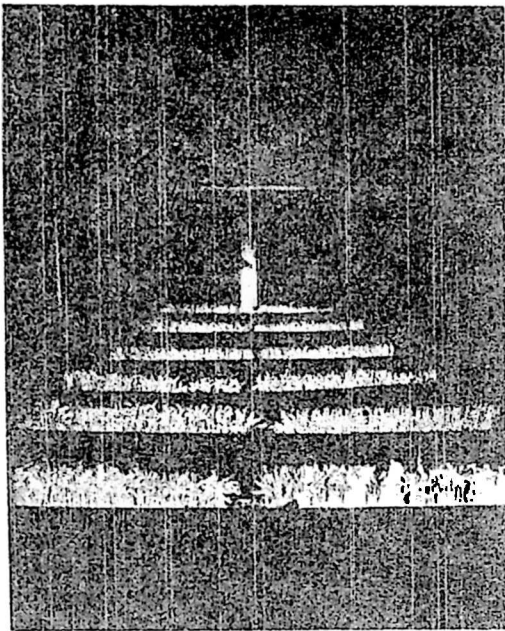
სინათლის ლოკალური სხივები სოტიო შავი გვირაბის სიერციდან ვლიჯავს სამ ფურად „სარკმელ ვიგრინას“ (მხატვრული სახე, შთავოსიებული შეასაუ-

კუნეების ხაგებით, როგორც აღნიშნაუდა ე. ჰუდა). ისინი ნათღებოდნენ გვირაბის სხედასხვა ადგილას, სხედასხვა სიმაღლეზე. მარცხენა სარკმელში – სიმახინჯისა და რღევისა ნიღაბი მოძრავი გაბურძენული თმებით. მარჯვენაში – თუთრი ნიღაბი, რომლის ქვევიდან ნელსელა ჩნღებოღა მშვენიერი ქალის სახე. ხელუბი, გამოყოფილი „უანჯრიღან“, საჭერსაჭერ იმორღებდნენ ნიღაბს



სახიღას და სათუთი, ნაბი შეხებით „მოღელირღებდნენ“ განთავისუღლებულ სახეს, რის შეღევადღე მღყურების წინამუწარმოსღვებოღა იღეღალური სახე სიყმაწვილისა. და ბოღღოს ცენსტრღალური „სარკმელი“, რომელშიღე ჩნღებოღა თღვი ყმაწვილისა შემოგმღასნიღლი ქუღღით.

ფერღდი „ღადრღები“ ნიღბების და სახეების ექსმოზიციისა ადგიღს უთმობღა სხეღ ხიღევას. სცენიური სიზრცე იფღარებოღა შღვი, მღელღვღარუღ რხეღვღდი „წვიმის“ ფღარღით. ფღარღის ქვეშიღდან გამოშვერიღლი იყო თიხი წყვიღლი შიშვეღლი ფეხი, რომელსღაც წყლის წვეთუბი ჩღამოიღღინებოღღა, შემღღევი ხიღღეღა – მიღღიღასღად გღამჯღღარი სინესტღით სიზრცეში. ვერტიკღლურღად მღღვღარი, შღვით შემოსიღლი საბი კუბო, მღასში კი – მუმიისმღღვეღარი მიცვღლებუღღეღბი. რღღღეღც მომიწგში მღათი სხეუღღეღბი იწყებდნენ ნელსელღა წღამოღღვღომღას ამ კუბოებღიღან, მღათი მოჰყვებოღღათ ქსოვიღლი, რომელიღც სულ უფრო და უფრო იწყღლებოღღა. რის შეღევღღადღე მიცვღლებუღღეღბი აღმოიღღებოღღენ „მოსტღამენსტეი“ მწოღღიღარენი, რის შემღღეღვღაც ისეღვ ისე ნელსელღა ბრუნღღებოღღენ უკღან თღვის კუბოებში, შემღღეღვ ისინი ვშვებოღღენ



ძირს-მიწაში. სეუნიურ სივრცეში რჩებოდა მხოლოდ და მხოლოდ გამქრალი სხეულების „გარსები“ - სეუნის გემით თოქზე ჩამოკიდებული ლაბადის სახით, ულაბადოდ, სველი, დაჭმუქნი, თითქოს დაღუპილი. სიღრმეში მოჩანდა სხვა ასეთივე ლაბადაში. ისინი ჩამოშვებული იყვნენ იაგაკამდე მრგვალი კონსტრუქციის ჩხირებზე ტრიალებდნენ საკიდებთან ერთად და როდესაც ისინი მაღლა მიიწევდნენ, პლანშეტზე

რჩებოდა ამ ლაბადის შიგნით არსებული ოთხი მახინჯი მანეკენი, შიშველი, თაეგადაპარსული, მუხლებში ვადაჭრილი უხეხბითა, იდაყვს ზეით ვადაჭრილი ხელებით. აღამიანის ეს გორსები, თითოეული მათგანი ვაყინული თაყის ექსპრესიულ მომაკვდავ უძრაობაში, ასევე სულ-სულა ტრიალებდნენ წრეზე - მათ თაეზე მოთავსებულ მათ ცარიელ „გარსებთან“ ერთად და ისევე ეიმუალური აქცენტი ვადაინაცვლებდა იმ სამი ლაბადისაკენ, რომელიც ეკუთვნოდათ იმ სხეულებს, რომლებიც მიწის ქვეშ კეობებში (იყვნენ ჩამოშვებული) იწვნენ. ახლა ისინი, რაღაც უცნაურად, გამოუცნობი სახით ირსეოდნენ, წევდნენ მაღლა თაყის ცარიელ სახელოებს. მათი დასველებული ფაქტურის შეკვეცილი ნაოჭებიდან ხლებოდა სინათლის მოჩვენებითი თამაში, რომელიც ზევიდან, პროექტორებიდან მოდიოდა (რომლებზეც იყო დამაგრებული, მათი დამჭერი ტროსები) და იაგაკზე „მათგან ჩამონადენი სინათლის წრეების“ „გუბებს“ ქმნიდა. შემდგომ ეს დაყაროილებული გარსები იკუმშებოდა და პლანშეტზე წარმოქმნიდნენ უფორმო ტროვას. სიბნელიდან კიდევ ერთხელ ჩნდებოდა ვიტრინა მომაკვდავის ნიღბით და ვაჩეილი თმებით. უახლოედებოდა ძალიან ახლოს ავანსცენას

და გამონათებული ლოკალური პროექტორის ძლიერი სინათლის სხივში ქრებოდა.

მაყურებლის წინაშე, ასეე ჩნდებოდა შავი მოშრიალე წვიმის „ფარდა“. ახლა იქიდან თეთრი შიშველი ფეხების მაგივრად (როგორც ეს სპექტაკლის მეორე ეპიზოდში იყო) მოხდენილი კიდურების ფორმები ქათქაისებდა – არ ვიცი ხის პროტემები, არ ვიცი კან და ხორცგაცლილი იგივე ფეხების ძელები. ფარდა ეცემოდა, აჩვენებდა, რა ბოლო სურათის – სრულ სიჩუმეში (რომელიც უეცრად ჩამოვარდა მთელი მოქმედების განმავლობაში მღელვარე და სულის შემძვრელი მუსიკის შემდეგ) შავი სინესტიო გაქვნილი სივრცის შუაგულში, ირწყოდა გასაშრობი ბეწარივით თოქმე გადაკიდებული ქალიშვილის ფიგურა. (იმ ქალიშვილისა, რომლის მშენიერი სახეც სპექტაკლის პროლოგშივე ჩნდებოდა, „ნაკუჭის“ ნიშიდან გამონათავისუფლების შემდეგ). მისი ხელები და თავი ძირს იყო ჩაქინდრული. კონტრასტურულად განათებული თმები თითქმის იატაკს ეხებოდა, და მათგან წყალი ჩამოედინებოდა. წვეთების ხმა ჯერ კიდევ ისმოდა, ნელ-ნელა ხმა წყდებოდა, მაგრამ ისმოდა მაშინაც კი, როცა სცენა მთლიანად სიბნელეში ჩაინთქა „წვიმის წვეთები ადამიანის სხეულიდან ეცემა, – აჯამებდა მონჯიკი ამ ფინალურ მიზანსცენას, როგორც მთავარი მოტივის გამოხატვას ამ „პლასტიკური სუიტისა“.. შეუძლებელია ამის სიმშრალით გამოხატვა, ის დაუსრულებლად წვეთავს. სხეული ჩამოკიდებული ცხოვრების სივრცეში, იტანჯება. რაც არ უნდა ძლიერად ვეცადოთ გაენათავისუფლოდ ის ამ მღელვარებისა და განჯვისაგან, ისინი მასთან მარადიულად რჩებიან. თვით სიკვდილამდე“.

ხეტიალი

ორი წლის შემდეგ ტენის მოტივი, როგორც ბიოლოგიური საფუძველისა, რაღაც ხარისხში ცხოვრებისაც და სიკვდილისაც შეევალა ადამიანის მოტივმა – ამ ორ მოვლენას შორის, გამოხატული ნათელისა და ეკუნეთის ურთიერთობოლაა სპექტაკლს ასეე ეწოდებოდა – „ხეტიალი“ (1980) ის გვაგონებდა „სახალხო-რელიგიურ წეს-ჩვეულებას, დაუსრულებლად მოხეტიალეს სიმბოლოების უკიდურესი არჩევანისა სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის“ – აღნიშნავდა კრიტიკოსი ვ. პუდა.

„მოხეტიალეს“ – ჩანაფიქრი, ყვებოდა მონჯიკი, – გამოჩნდა, არაბუნებრივად ძლიერი განცდის შედეგად, რომელიც მე განვიცადე მონასტრის მიწისქვეშეთის ნახვის შემდეგ, სადაც ბერების კრიაკები იყო. ღუდამიწას კამკამა მზე ანათებდა და იღვა შუადღის სიციხე,

მიწისქვეშეთში კი - წყელიადი და სიჩუმე. უცბად სიბნელეში კრიპებს შორის, რაღაც ჩამოინგრა, გამოიკვეთა ძლიერი კონტურები. ფრინველი? კატა? სიცოცხლე! ეს კონტრასტი ღარჩა საექტაკლში“.

უკეთებდა რა რეალიზებას თავის ჩანაფიქრს, მონჯიკმა ამჯერად, არა მარტო სცენა, არამედ მაყურებლის დარბაზიც ვადააქცია „კატაკომბების სივრცელ, მიწისქვეშეთი და სამარხები - სიკვდილის ადგილი - სახე გადმოსცემდა თავის შთაბეჭდილებებს საექტაკლზე - წერდა პულა - ჩვენ თივალწინ წარმოსდგება ნგრევის სურათები, ვეამები მიხნდება სიცივის შეგრძნება, როგორც სარდაფში. სიკვდილის სამყარო უძრაობის სამყაროა. ფორმები სტატიურია, იწვევენ ზიზღს და მოუხვენრობას. ყოვლისმომცველი სიბნელე. უცბად, შავ ფარდაზე, რომელიც ჩვენ, იმქვეყნიურობას ვეამორებს, რაღაც ძლიერად ურტყავს. ფრინველი, რომელიმე მხეცი?“ მაყურებლის მიწისქვეშეთში ყოყნის ეუქტი მიღწეული იყო იმით, რომ, როგორც ყოველთვის შთანთქავედა რა მათი სიბნელეში, მათი თავზე ჭერში განათავსა პატარა სარკმელი იმის იქით, მაღლა, იგულისხმებოდა ამქვეყნიური სამყარო, რადგანაც მისი შუქი თანდათანობით იკარგებოდა - მიწის ფენის ქვეშ, რომელიც იყრებოდა სარკმლის მინაზე, როგორც კუბოს სახერაზე.

საექტაკალი იხსნებოდა მთოლევარე ფრინველების მოტივით, რომლებიც აგდებდნენ მოჩვენებითი ჩრდილებს. მათი შორის ჩნდებოდა მოჩვენება (პირველი პლანის ფარდის უკან) ჩრდილის სილუეტით, გაშიშვლებული მამაკაცისა გრძელი თმებით და სახეეყებით თიეძომე. ეს მოჩვენება იცელებოდა სურათებითი სხედასხვა ჯგუფურ კომპოზიციებში განმარტოებული ფიგურებისა განდევილებისა და მარტოსულებისა (ითითოეული თავისთივის) მწირებისა. თაეიდან ჯგუფი მწირებისა სცენის სიღრმეში, მაყურებლისაკენ შურვით, კონტრაქურულ განათებაშია. შემდეგ ჯგუფი გადმოდის წინა პლანზე, მაყურებლისაკენ სახით მწირების ჯგუფები აესებდნენ გეირაბის მთელ სივრცეს, რის შემდეგაც ჩაბსულების დროს ისინი ქრებოდნენ ერთი მქორეს მიყოლებით თავის კომპოზიციებს ვანალაგებდნენ ქალთა ფიგურებიც. თეთრ მოსასხამში შეუუთოლები, ისინი ნელი ნაბიჯით მიემართებოდნენ ერთმანეთის შესახვედრად სცენის ვავლით მისი ერთი მხრიდან, მქორისაკენ და ერთმანეთის შეუხებლად, ისევ სცილდებოდნენ ერთმანეთს და მიემართებოდნენ ისევ სცენის სხედასხვა მხარეს. რაღაც დროის შემდეგ, ერთმანეთის ვადამკვეთი ქალთა ფიგურების სურათი მქორდებოდა ოღნავ აჩქარებული ტემპით. შემდეგ ისინი ეშვებოდნენ ბემოდან, ხოლო მქორეჯერ პირიქითი ნელი ნაბიჯით

ემშებოდნენ ქვევით
უხილავი კიბით
მარჯენიდან მარ-
ცხნივ და მიემარ-
თებოდნენ სიბსე-
ლისაკენ.

მწირები ეწერე-
ბოდნენ – მწუხარე,
მომგირალთა პო-
ბებშიც და ქრისტეს
სხეულის კომპო-
ზიციაშიც, რომე-
ლიც ჯერ გამო-
ნათლებოდა, სად-
ღაც ზეით, გარინ-
დული მომაკვდავის
პოზით უძლერად
ხელეზჩამოყრილი.



რომელიც რაღაც წამის შემდეგ ქრებოდა, რის შემდეგაც უწრო
ვრბელ კუბოში, მწოლიარე აღმოჩნდებოდა.

რაღაც მომენტში კუბო აღიოდა მაღლა ევრტიკალურ
მდგომარეობაში. მისი შინაგანი სინათლით ვამონათებული
სიერციდან მოსრიალეზდა ცისყერი ფერის ქსოვილი და იშლებოდა
მთელ სცენაზე „ღრუბლის“ სახით. კუბო ჭრიჭინით ეშვებოდა თავის
თაუდაპირველ პორიზონტალურ მდგომარეობაში მაყურებლის
წინაშე სიკვდილის პეიზაჟი იშლებოდა (სასაფლაოს ჯერები მათზე
„გაკრული“ დაყლესიილი ძველი ჩერებით), რომელიც უერად
იეველებოდა საპირისპირო სიციოცხლის პეიზაჟით (მზის სხივებით
განათებული მობიბინე ჭვავის რიგები) ერსიაც და მეორეც ის
პეიზაჟები თანაბრდებიან იმით, რომ საყრთო ღოშინანგი მათი
პორიზონტალური კომპოზიციებისა იყო ევრტიკალური სვეტი,
რომლის ზედაპირსაც სევედიანად უმზერდა ქრისტეს რელიეფური
იერი. და როდესაც ოქროსყერი პეიზაჟი სიციოცხლისა
(დაგვირგვინებული ბავშვი-გოგონას თეირი ყიგური, ამალეებული
საგალობლის ხმების თანხლებით) სიბსეულში იკარგებოდა
(ქრებოდა), მამინ სცენიური სიერცე მთლიანად იყარებოდა გვირაბის
გვერდებიდან გამოსრიალეებული ბინდისყერი სუღარით. ის ნელ-
ნელა, შეეპოვრად მისრიალეზდა ზეით, და ეკიდებოდა ზევიდან
ვიგანტური „სოკოს“ ქუღად. ამ აპოკალიფსური ხილვის შემდეგ
დაცარიელებული უსიციოცხლო სიერცეს აესებდა მახინჯი „გაუეზბარი

არსებები“ (დამურები? ფრინველები? ჯუჯები?) ქსოვილის ტყლაშუნით (ხელების? ფრთების?) ისინი პირველი პლანიდან მიემართებოდნენ სცენიური გვირაბის სიღრმეში, პლანშეტის ქვევიდან, გამომავალი უძლიერესი სინათლის სხივის შესახვედრად. წამიერად მთელი სივრცე მიწისქვეშა „სიკვდილის ლანდშაუტისა“ – სცენაც, მაყურებელთა დარბაზიც – საბოლოოდ სიბნელეში ინსექტებოდა, რის შემდეგაც მონჯიკი მაყურებელს თითქოსდა იმქვეყნიურ სამყაროში „ხეგიალიდან“ აბრუნებდა: მათ თავეებზე აღმართული ვილაცის უხილავი ხელები აქეთ იქით ყრიდნენ მიწას, ნახევარი საათის წინ. ზედა სარკმელის მიწა რომ დაფარა, და ამის შემდეგ ისეუ ჩნდებოდა მასში გამჭოლი, მიწიერი ცხოვრების შუქი.

ნაპირი

ცდა, მიენიჭებინა წარმოსახვითი აზრი არა მარტო სცენის სივრცისათვის, არამედ მაყურებლის დარბაზისათვისაც, მისი შენობა-სივრცის გარდასახვა, რომელიც მაყურებელს, რაღაც „გარემომცველ გარემოში“ მთანთქავდა („ხეგიალში“ – მიწისქვეშეთის გარემოში, სამარეშიც კი, რომელსაც ყველა და თითოეული ინდივიდუალურად შეიგრძნობდა). მონჯიკმა გააგრძელა შემდეგ ოპუსში „ნაპირი“, რომელიც შეთხზა 1983 წელს წმინდა იოანეს ჯვრის მოტივებზე და წარმოადგინა, როგორც წერდა ვ. პუდა, მისტიკურად მგანჯველი ხელეა მასზე, რომ ყოველი ადამიანი თავისთავში ატარებს ღმერთის ნიშანს“ ანდა, თვითონ მონჯიკის განსაზღვრით – „ცივ სივრცეში არსებობის ბედი“. ამრიგად, დაახასიათა რა საერთო ატმოსფერო სპექტაკლისა, მონჯიკმა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვნად, მოცემულ შემთხვევაში ჩათვალა, სპეციალურად მოეთხრო თავის მისწრაფებაზე შეექმნა ატმოსფერო მაყურებლის სივრცის ორგანიზების გზით გარემოცვის შენობის სულით. „როდესაც მე ბოჭკოების შრეებით გამოყვავი ერთმანეთისაგან მაყურებელი, მე ვეცდილობდი მომეთავსებინა ისინი ბუნების „უცნაურ“ აურაში, ღროში, წარმავლობაში (წუთიერებაში). თითოეული ბოჭკო განათებული იყო სინათლით. ამ სპექტაკლში სინათლე საკრალურობის ნიშანია, წმინდა იოანეს ჯვრის თანახმად“. „ბოჭკოების“ ფაქტურა, გადაჭიმული, ფარდის მსგავსად სცენის სარკის მთელ სივანებზე, თოკებისაგან და ძაყებისაგან მოქსოვილი არა მარტო ხლართავდა მაყურებელს, არამედ ქმნიდა, რაღაც გამჭვირვალე ზღურბლს, რომელშიც გამოსჭვიოდა, ჩნდებოდა, და აღწევდა მსახიობების სულები, მათი სახეები, ფიგურები. ხოლო

ზემოთ, მაყურებლის თავზე ჩამოშვებული იყო შავი სილუეტები, არ ვიცი ხის განისა, არ ვიცი სქელი მორებისა. რაღაც განსზღოვებული ფორმები ჩნდებოდა დარბაზის სხვადასხვა მხარესაც. მთელი ეს უღიმღამო „პეიზაჟი“ ირხეოდა, ქანაობდა; რაც არაფერ კარგს არ მოასწავებდა. რაღაც მრმენტი იატაკი მაყურებლის უესქვემ იფარებოდა მარცელეულით და მათი შეიძლება თავი ყანაში ეგრძნოთ.

ათავსებდა რა მაყურებელს ასეთ გარემოში მონჯიკი სთავაზობდა მათ მმერას საკრალურ-ცურემონიალურ აქციებს, რომელსაც სცენაზე ამთავრებდნენ ფიგურები ბერების სამოსში და კაპიშონებში.

წინასწარ რომ ვთქვათ, კიდევ ერსხელ მონჯიკმა თავისი მაყურებლისათვის შექმნა „გარემომცველი სიერეს“ 1997 წლის დაღვმაში „სამგლოვიარო საბურველი“. მსოლოდ იქ „გარემომცველ გარემოში“ იყო არა მაყურებელთა დარბაზი, არამედ ვიწრო ღერეყანი, რომლის კავლითაც პუბლიკა მიდიოდა თავისი ადგილისაკენ და დაბალი ჭერიდან ბინდბუნდში გამონათებული კამკაშა სინათლით განათებული დამინაჟის ნიღბის სახეები უყურებდნენ მიმავალით, არ ვიცი ბარაკის ანგელოზები, არ ვიცი „მათი სულები, რომლებიც ჩვენგან წავიდნენ და ახლა მოგვმარსავენ ჩვენ თავისი კითხვებით“, უფრო მეტიც, იგივე სახეები არეკლილი იატაკის სარკულ პანელებში, უყურებდნენ მიმავალთ ქვევიდან. და როდესაც მაყურებელი გაივლიდა ამ გარემოცვაში, დაიკავებდნენ თავიანთი ადგილს დარბაზში, როგორც ყოველთვის ჩანთქმულს სიბნელეში, ნიღბიანის სახეები წარმოდგებოდნენ უკვე სცენაზე – როგორც თვით სპექტაკლის მხატვრული სახე.

დაწყებული „ნაპირები“-დან, დროის შუალედები პრემიერებს შორის გაიზარდა სამ წლამდე. ეს შუალედები შევსებული იყო სცენა პლასტიჩინას სპექტაკლების ყოველწლიური ჩვენებებით პილონეთის და საერთაშორისო ფესტივალებზე, გასგროლებით სამღვარგარეთ, მონჯიკის მუშაობით სცენოგრაფიებზე სხვა რეჟისორების სპექტაკლებისათვის, ყოველწლიური მასტერკლასებით პერფორმანსებით, რომელსაც ის სხვადასხვა ქვეყანაში ატარებდა (პერფორმანსის სუეროში მონჯიკის მუშაობა გამოდიოდა მხატვრის თეატრის საზღვრებიდან, მაგრამ მაინც მჭიდრო კავშირში იყო მასთან.).

ნაჩვენები 1986 წელს, „ეს სპექტაკლი, – წერდა თავის ჩანაწერი ავტორი – აბლაბულაში გაბმაა ადამიანის ბედისა ეროტიკით, რომელსაც სიკვდილისაკენ მიეყვარით. ცოცხალი სიკვდილის შიშზე გამარჯვებაზე“. ერთერთი სხვა მოხსენიების დროს მონჯიკმა ეს ოპუსი დააყენა „პერბარიუმის“ გვერდით – ისინი ორივე „ძალიან მგრძობიარე სპექტაკლებია. მე მეჩვენებოდა, რომ მე ვიცი, სადაა მოთავესებული ქალის საიდუმლო. შეცდენა, მისი ღევნა, შეგყუება და ცდუნება. უცნაური ნაყოფი ამ სასწაულისა. შეიძლება დაეასკენათ, საზარელ ერთიერთკავშირშია სიყვარულსა და განმეორებას შორის“. თავის მხრიდან, კრიტიკა აღნიშნავდა აქ რამდენადმე დიდ გამონათებას, წინა სპექტაკლებთან შედარებით. ლ. ვოიციკმა ეს შეგრძნება თავისი სტატიის დასათაურებაშიც კი გამოიტანა (სინათლისაკენ), რომელშიც აღნიშნავდა, რომ „აბლაბულაში გაბმა“ საესეა იმედის და მოლოდინის აგმოსუერთი, თუმცა, როგორც სხვა სპექტაკლებში, აქაც არის გარკვეული ხიბლი სიკვდილით... მაგრამ აქ არის, გადარჩენის რწმენაც.. სიკვდილის მშერისაგან“. და შემდეგ კრიტიკოსი სპეციალურად ხაზს უსვამდა, რომ ასეთი კლიმატი „შექმნილია სინათლის წყალობით“. და ბოლოს, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შენიშვნა, „აბლაბულაში გაბმაში“ მონჯიკი უბრუნდება (როგორც აღრეულ ნამუშევრებში) ადამიანის პიროვნების ღირსების გამოყენებას, ჩვენებას ბავშვის სახისა, ქალისა და ადამიანის სხეულისა. სხეულისა, რომ ვთქვათ აქ იზრდებოდა მონჯიკის ადამიანის მოდელის რილი, რომელიც შემდეგ ნამუშევრებში, სულ უფრო მეტად ხდებოდა მთავარი ვიზუალური კომპონენტი მხატვრის მიერ შეთხზული სცენიური კომპოზიციებისა - ბუნებრივია მისი ხელოვნების ყველა სხვა კომპონენტებთან ერთად: სინათლით, სიბნელით, სივრცით, საგნობრივი ობიექტით, მათი მოძრაობებით.

„აბლაბულაში გაბმა“ იწყებოდა აგრეთვე ვიზუალური პრიოლოგით, რომელიც, ასე ხშირად იყო მონჯიკთან როგორც, მხატვრული სახის ხორცშესხმის ხედა. ერთადერთი, რომელსაც იყენებდა მხატვარი ვერბალურ ვაგებაში – თვით სპექტაკლის სახელწოდებაა და შესაბამისად, გამოხატვა, როგორც საბოლოო არსი ყველაფერი იმისა, რაც შემდგომში უნდა მომხდარიყო. პირველი, რაც აქ მაყურებლის წინაშე წარმოდგებოდა სიბნელიდან სინათლით გამოტაცებული სახე ხუთი წლის ბავშვისა, ქერათმიანი გოგონასი (მონჯიკის ქალიშვილისა). ის ნული ნაბიჯით მიდიოდა აქანსცენაზე

გამჭვირვალე-მაქმანიანი
ფარდის გასწვრივ,
რომლის მარჯვენა ბედა
კუთხეში ფართხალზედა
მასში ვაბმული წითელი
ფრინველი.

ფარდა მიდიოდა, და
გოგონა ღიღებდა, ბა-
ლიან შენელებულ რიგ-
ში „მირბოდა“ გვირაბის
სივრცის წინა კლანიდან
მის სიღრმეში, ცდილობ-
და რა დასწრებოდა
სინათლის სხივს, რომე-
ლიც მას თანდათან
შორდებოდა (რომელიც
შეიძლება წარმოგველ-
გინა, როგორც პირო-
ბითი მინიშნება ისევე იმ
ფრინველისა. იმედის
სიმბოლოსი) და რო-
დესაც ბავშვი, როგორც
მხატვრული სახე ადა-



მიანის სიციოხლის დასაწყისისა, შავ სივრცეში იკარგებოდა, იქ უკვე
ჩნდებოდა მხატვრული სახე უკვე ამ ცხოვრების სიკვდილით
დასრულებისა – დამჭკნარი, გამიშვებული, ბებერი სახე მელიაჟი
– მუმიისა მარადიელი წყვილი საყვარლებისა, მამაკაცისა და ქალისა
ისინი მოთავსებულნი არიან ორ შავ სპეციალურ ყუთში –
ვერტიკალურად დადგმულ სარკოფაგებში. განათებულს
კონტრაქტურული სინათლით, რომელიც მივნიდან მოდის, ფიგურები
ნული ნაბიჯით მოძრაობენ წინ და შემდეგ ცილდებიან ერთმანეთს
სხვადასხვა მიმართულებით. მთელი სიმძაფრით ერთი მეორის
მიყოლებითა უკემოდა ძირს ფარდის ნაწილები და ისევე, მაყურებელს
სთავაზობდნენ კომპოზიციას, რომლის ცენტრშიც სიციოხლის ხატება
იყო, – ამჯერად მას ანსახიერებდა მშვენიერი ახალგაზრდა ქალი,
გამლილი თმებითა, განათებული კამკამა სხივით წყვდიადში
ჩაფლული სივრციდან, ის იჯდა შუაგულ ცენტრში სამკეთისა
ამაღლებამე, შემოხევეული ფეხებით მის კენწეროზე და ნარსარი,
გრაციოზული რხევებით მოძრაობებით (უკან გადაქანებით-წელში
გასწორებით – წინ გადახრით-ისევე გასწორებით წელში-უკან

გადაქანებით-გასწორებით-წინ გადახრით) ქმნიდა სუნთქვის რიგმს (ამოსუნთქვა-ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა-ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა-ჩასუნთქვა) და მომაჯადოებელი მდგომარეობის მთელი ბუნებრივობა, რომელიც მონჯიკმა აღნიშნა, როგორც „შემოხლართვა ადამიანის ბედისა ეროტიკით, რომელსაც სიკვდილისაკენ მიყავს“. სიკვდილის მინიმუმებით. მას ვარს ერგვა ყოველი მხრიდან, - ესენი იყო სცენის მთელ პლანშეგზე დალაგებული (დერეუანი-გვირაბის სიგრძეზე) ექვსი წაგრძელებული ყუთი-კუბო: თითოეულ მათგანზე - იღუმალი წარმოშობის ქსოვილის ფორმები, რომელიც თავისი კონფიგურაციით ვაცონებდათ, რალაც უმარმაზარ, ზოლიან მუხლუხოებს მოქანავე ქალის მოძრაობასთან ერთად, იმავე რიგში ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვისა ეს „მუხლუხოები“ დახოსავდნენ წინ და უკან ამ კუბოების ძგიდეებზე, იკლაკებოდნენ, იკუმშებოდნენ და იწელებოდნენ, შემდეგ დგებოდნენ, თითქოს იესებოდნენ ჰაერიით და გადაიზრდებოდნენ ამოუცნობი წარმოშობის



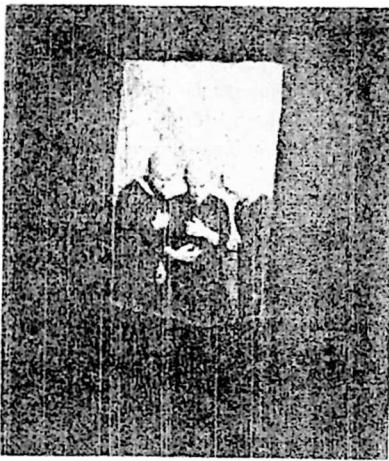
რალაც იბიექტებად ამავე ექვს კუბოში, ოღონდაც ეკვე შემობრუნებულ ვერტიკალურ მდგომარეობაში, სცენიური სივრცის სიღრმიდან გამოდიოდნენ უსახური ფიგურები თავებზე ძონძებით შემოხვეული, თითოეული საკუთარ ექსპრესიულ პოზაში. ისინი ყველა ერთად ქმნიდა ჰორიზონტალურ ფრიზს კაცობრიობის განჯვის თემაზე, და ისევე ჩნდებოდნენ მანეკენები მარადიული შეყვარებულებისა. ყუთების მოძრაობა აბრუნებდა ერთმანეთის პირისპირ და აახლოვებდათ მათ.

ისინი თითქოსდა დგამდნენ ნაბიჯებს ერთმანეთის შესახვედრად, ცდილობდნენ შერწყმას. გომრიდან, რომელიც მამაკაცის მანეკენს ეჭირა ხელში, წერილი ჭავლით იყრებოდა სილა, რომელიც „შეყვარებულის“ ფეხებთან ქმნიდა ვორაკს. სილა-ნეშტი აგრძელებდა გადმოყრას სცენაზე, იმის შემდეგაც, რაც ეს ორი მანეკენი ქრებოდა, ამჯერად გვეიდან. ახლა ეს ეყრებოდათ თავგადაპარსულ (მიგმასნებული ქუდებით) გაშიშვლებულ მამაკაცების სხეულებს, რომლებიც იჯდნენ მაყურებელთან ზურგით, ისევე იმ ექვს კუბოში. აქ („ფრიზის“ კომპოზიციისაგან განსხვავებით) კუბოები პლანშეგზე

ისევ პორიზონტალურ მდგომარეობაში ეწყო და მიმართული იყო გვირაბის სივრცის გასწვრივ. სცენიური სივრცე ლებულობდა სამყაროს სოფლის სასაფლაოს მნიშვნელობას – კიდევ ერთი მონჯიკისეული „კუბოების ლანდშაფტი“. ფიგურები თანდათანობით ეშვებოდნენ, „ეფლობოდნენ“, თითქოსდა ქრებოდნენ თავის სარკოფაგებში და ამის შემდეგ ერთიმეორის მიყოლებით ნელ-ნელა მიემგზავრებოდნენ შავ სიღრმეში, გოვებდნენ რა, თავის შემდეგ თავიანთი მოძრაობის ტრაექტორიის კვალს- ბორბლის ნაკვალევი, რომლითაც დახაზული იყო პლანშეტი დაფარული სილა-ნეშტით. სცენა გადაიქცეოდა უდაბურ არამიწიერ პეიზაჟად, იმქვეყნიური სამყაროსი და ისადგურებდა სიჩუმე მარადიული მღუმარებისა.

კარიბჭე

თუკი „აბლაბუდაში“ უკაცრიელი ლანდშაფტის ხატება იმქვეყნიური სამყაროსი ამთავრებდა სპექტაკლს, შემდეგ ოპუსში „კარიბჭე“ (1989) პირიქით, იწყებოდა კოსმიური სამყაროს სურათით. ეს იყო მოძრაობაში მოსული სურათი შემოქმედის მიერ – მაგერიისა, მისი წარმოშობის ყველა ელემენტებში მყარი (ციხეურ უსასრულობაში მყინდავი დედამიწის კოშკები). აირადი (სინათლის ბლიცები. შუქჩრდილები, გაწოვა, ჩახნელება); თხევალი (სხვა და სხვა რიგში მჩქეფარე გამჭვირვალე უსკერზე, გამყოფი სცენიური სამყაროს სივრცისა და მაყურებლის, წყლის წვეთები, გადასული ჩანჩქერებში და ტალღებში, რომლებიც მიგორავდნენ წრეებად შორეთში) ამ ელემენტებით გაეცხლებული მაგერიის სცენიური სივრცის პაერში ჩნდებოდა პლაზმური, პორიზონტალური ცილინდრული ფორმის უზარმაზარი „ჭუპრის“ სახით. ჩამოკიდებული სცენის თავზე, ის ნელნელა გრიადლებოდა საკუთარი ღერძის გარშემო მისი რბილი ქსოვილის ღრუბელი „სუნთქავდა“, პულსირებდა, გადაედინებოდა, იცვლიდა თავის კონფიგურაციას მასში ჩასახულასტიროცხლის ფეთქვის შემოქმედებით მღელვარე-დაძაბული რიგში ამ ვიზუალური „ევერტიჯისა“ აწვდიდა მრავალჯერ გამეორებულ ფრაზას პ ვიტროვის მუსიკალურ თემისა. მზანება ჩასახული სიცოცხლისა. მონაცვლეობით ჩნდებოდა – მეორე, ეკვე ლირიკულ-ნაღელიანი, პ ვიტროვის მუსიკალური პანკების ქვეშ-ჩარჩოებში ჩასმული ფანჯარა ღრუბლებიდან, რომელიც გვირაბის ბნელი სიღრმიდან ნათლებოდა: ეს იყო დამანჭული „პორტრეტები“ ფიგურებისა შავ ბალახონებში უთმო (როგორც ყოველთვის – მიგმასნილი პატარა ქულებით), თითქოს



გამოძვრული თავეებით და ყმაწვილური სახეებით, მონჯიკის კომპოზიციის მუდმივი სიმბოლოებისა. თავიდან, მარჯნიდან ერთი ფიგურა ჩნდებოდა, შემდეგ, როცა ის ქრებოდა, მარცხნიდან ჩნდებოდა მეორე მზით შემოსილი და განათებული. მობიბინე თავეთავეების ყანით და ბოლის უცბად, სამი ფიგურა ერთად. რომელნიც იქტირებოდნენ თეითი ფარდიდან.

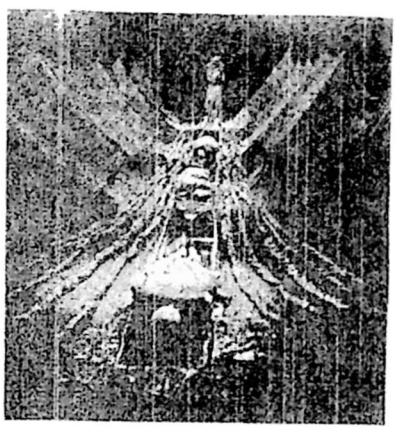
ფარდა ეცემოდა და მოლიანად აჩენდა მათ ფიგურებს. ისევე, როგორც ის პირველი ორი ფიგურა, ასევე ამ სამი

ფიგურის ვადმობრუნებული ანარეკლი, ქანაობდნენ თხრილის წყლის მელაპირზე, რომელიც მთელ სკენაზე იყო გაწოლილი, მისი სიღრმიდან პირველ პლანამდე.

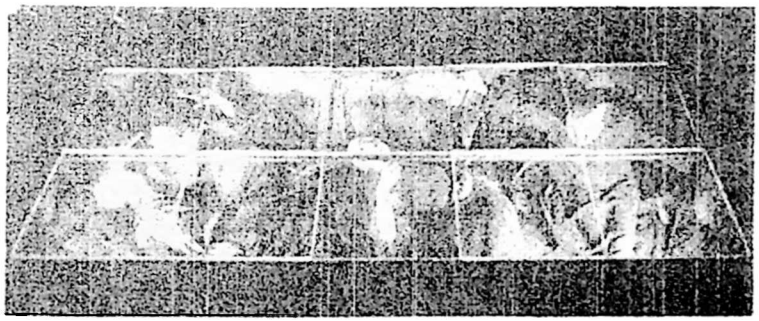
წამიერი მზანებები ფანჯარა-ღრიტოებში ქრებოდა და ისევე მაყურებლის ყურადღება მახვილდებოდა მძიმედ მსენთიქაე პულსირებად „ჭებრზე“. ის ნელნელა ეახლოვდებოდა. ემეებოდა და ჩერდებოდა თხრილის პირას. მასში იხსნებოდა შავი მარათკეთიხა ღრიტოს ნაპრაღი, რომელზედაც, როგორც სიცოცხლის „კარიბჭე“. „ჭებრი“ შიგნიდან გყორცნიდა – ერთიმეორეს მიყოლებით შობდა ამ სამ ფიგურას, რომლებიც წინა მზანებებს წარმოადგენდნენ. ისინი „ჭებრიდან“ თავით ცვიოდნენ წყლიან თხრილში, რის შეძევაც დაცარიულეული „ჭებრი“ მიღიოდა (მბრუნავი მოძრაობით, უკვე საწინააღმდეგო მიმართულებით) სიერცის სიღრმეში და მასში „დნებოდა“ თხრილში, ფიგურები ერთმანეთთან მჭიდროდ მიკრულნი, დგებოდნენ ფეხზე, რაღაც ღროის განმავლობაში იმყოფებოდნენ ამ კომპოზიციამში, როგორც ერთი მთლიანი სხეული და შემდეგ რივრივობით ვარდებოდნენ წყალში. დინებას მიჰქონდა ისინი, ბერგზე უმოძრაოდ მწოლიარენი, ვილაეა-წინ, ვილაეა-საწინააღმდეგო მიმართულებით.

ამ საექტაკლში წყალი ღროს ანსახიერებდა „ღრო აშორებს ყველა მოვლენას ადამიანისაგან – კომენტირებას უკეთებდა თავის ჩანა-ფიქრს მონჯიკი – მდინარის წყლისნაირად, ის აშორებს მათ და აღარ აბრუნებს, ამ წყალში მიცურავს ჩვენი გამოცდილება და ჩვენი

სრუსტე. პირველად ჩემ
 თეატრში წყალი, მხოლოდ
 სისუელის მატერია არ იყო
 (რასაც, როგორც ჩვენ გვახ-
 სოვს მიუძღვნა დაღვმა „ტენი“),
 არამედ დროის რეპრეზენ-
 ტაცია იყო, რომელსაც მი-
 ქონდა ადამიანების დეები“.
 რაღაც მომენტში „დროის
 მდინარის“ სათავეში და მისი
 შენაკადების ეწონადო, უძრა-
 ვი სხეულების ზემოთ ჩნდუ-
 ბოდა კიდევ ერთი მმანება
 ირეალურ-სიმბოლური ხა-
 სიათისა: სამი ბორბალი, რომ-



ლებიც ძალიან ნელა, უდიდესი ძალისხმევით მიაგორებდნენ იმათ
 ორეულებს, რომელიც სხეულები თხრილის წყლის ზედაპირზე იწვა.
 თითოეულს ცხოვრების თავისი ბორბალი აქვს, მაგრამ ბოლო
 ყველასათვის ერთია. და ბოლო გზას მისკენ ისინი, მონჯიკის
 მოღვლები, ასრულებდნენ სპექტაკლის დასკენით ნაწილში.
 ვიშუალურ სიერცათა ხატებას ამ ბოლო გზისა მონჯიკი ქმნიდა.
 როგორც აქციას. წმინდა სცენოგრაფიული ხასიათისას სცენაზე
 (დაცარიელებელი მას შემდეგ, რაც წყლის ნაკადით ჩათრეული
 სამი ფიგურა, მსაღიანად მასში იძირებოდნენ) სხრილის „ნაპირების“
 გასწვრივ (დაუწროვებული, მოტივებივე ფიგურების ვაქინარების
 შემდეგ) სიღრმიდან (საიდანაც დარბაზისაკენ მიმართული იყო
 დამაბრძავებელი სინათლის ჭაული) გამოხიხლებოდნენ კლაკენით.
 როგორც კი მიაღწევდნენ სცენის წინა პლანს, ისინი ქმნიდნენ
 „საბოლოო გზის“ ბორბლის ნაკეალეს - კიდევ ერთი ხატება





ამქვეყნიური არამიწიერი პეიზაჟი მხოლოდ აქ „აბლაბუდაში გაბმისაგან“ განსხვავებით, ის ვადაჭიმული იყო არა სილის უდაბნოზე, არამედ პირქვე ხეობაზე, რაღაც ვადაიქცეოდა სეუნური გვირაბის სივრცე, როდესაც მას გვერდებიდან ჩამოშეებული უარღები ავიწროვებდნენ „დროის მდინარეზე“ და უარღის ნაოქებზე ჩნდებოდა სურათი, რომელიც მკედარი მთიანი რელიეფის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. „ხეობის“ სიღრმიდან „დროის მდინარეში“ ისევე ჩნდებოდნენ ერთი მეორეს მიყოლებით, იგივე უიგურები, რომ დაესრულებინათ თავეიანთი ცხოვრების უკანასკნელი საბიჯები. აკეთებდნენ რა,

ამ ნაბიჯებს ისინი, ერთი მეორეს მიყოლებით პირქვე ცვიოდნენ „მდინარეში“. სპექტაკლის დასაწყისისაგან განსხვავებით, დინებას ისინი აღარ მიჰქონდა იმიტომ, რომ მდინარის კალაპოტი დაეიწროვდა მათი მხრების ზომამდე, წყალი ძლივს უარაღს მათ სხეულებს. „უინალურ სეცნაში მე ეგოვებდი აღამიანების სხეულებს ამ მდინარეში“

ისაღვკრებდა სრული სიბნელე, „ხეობა“ თავეისი თხრილით ქრებოდა და რაღაც წამის შემდეგ პირველ რიგში მჯდომი მაყურებლის უხეხებთან ჩნდებოდა ღრმა საერთო საფლაფი, სადაც ეს სამი უიგურა იწვა. მათი თვალგახელილი, მშეენიერი ყმაწვილური სახეები, მიმართული იყო ზეითაქენ და ეყურებდნენ მაყურებელს, მაშინ, როდესაც ისინი თავეიანთი ადგილებიდან ღვებოდნენ და მიემართებოდნენ გასასვლელისაკენ, აბიჯებდნენ გამჭვირვალე მინის პანელებს, რომელიც უარაღდა სამარეს და ამოვრებდა მიწიერ სამყაროს იმ სხვა სამყაროსაგან.

სთავეამოდა რა მაყურებელს ასეთ სიტუაციას, როცა ისინი იძულებულები იყვნენ ემოდრავათ საფლაფზე და თანაც ეგრძნოთ

მოუშორებელი გამყინავი მზერა მათ ქვემოთ მწოლიარე ფიგურებისა, მონჯიკი ამით, კიდევ ერთხელ („დალისა“ და „ხეციალის“ შემდეგ) მის თეატრში მოსულ ხალხს ითრეედა თავის მონოთეატრში, თავის ფიქრებში წამიერებაზე-მარადიულობაზე – ადამიანის არსებობაზე, სიცოცხლის დაბადების კარიბჭიდან – სიკვდილის კარიბჭეში შესვლამდე.

ორი წლის შემდეგ მონჯიკმა ეს ფინალური კომპოზიცია გაიმეორა. ალადგინა ეს უკვე, ექსპოზიციურ სივრცეში პრალის კეადრიენალ სეცნოგრაფია-91-ზე პოლონურ ნაწილში – ოლონდაც იქ მინის ქვეშ სამარხში იწუნენ, ბუნებრივია არა სენა პლასტიჩნას მსახიობები, არამედ ოსტატურად შესრულებული მანეკენები, ხოლო მაყურებელი მათზე დადიოდა მღელვარებით, ფრთხილად და გაოცებული – გამოუენის დამთვალღერებულნი. (ის იყო ჯერ კიდევ ერთი მაგალითი, ორგანული ურთიერთგადასულა მხატვრის თეატრის სეცნიური ხატებისა „პლასტიკური ავანგარდის“ ინსტალაციურ ფორმაში.

სუნსიქვა

ღრმად ტრავიკული „კარიბჭე“-2 შემდეგ სპექტაკლი „სუნსიქვა“ (1992). წარმოგვიდგებოდა, როგორც გამონათებული სხივი, განმსჭვალული იმედით სულის ეკედაეებისა, რომელიც – მიწიერი ტანჯვისა და ხეციალის შემდეგ ტოვებს ხრწნად სხეულს და ბრუნდება ღმერთთან ამ პლასტიკური სუიციით „მონჯიკმა გამოხატა თავისი შემადრწესებული სულიერი ტანჯვა, რომელიც მან მამის სიკვდილის შემდეგ განიცადა აღრეულ ბავშვობაში. „მე მჭირდებოდა ნუგეშისცემა, რომელმაც ჩვენ ელოცულობთ, როდესაც ვმღერით „შენ, რომელიც ჩვენთვის იტანჯები“... „სუნსიქვა“ წარმოადგენს ჩემს სიმღერას, გირილს და გლოვას მამის წასვლის გამო“.

სპექტაკლი იხსნებოდა ძალიან ღრამატული სურათით, პლასტიკური ორთაბრძოლა წარმავალი სხეულისა – ფიგურა ნახევრადმიწეული შეახნის, თავგადაპარსული და წვერებმომეებული მამაკაცისა – მის ვარშემო ეკუნეთა და მისგან გამოშეერილი თეთრი ბუმბულებიანი ფარდების კედლით. პირველივე მზანება იცვლებოდა პირველ პლანზე მწოლიარე, როგორც სარკოფაგში ვმირის ორეულის სკულპტურული ფიგურით, გელხელდაკრეფილი მიცვალებულის პოზაში. მის თავთან ორი მოტირალი ასრულებდა რელიგიურ რიგულს, შეუყრილი ნიღბებიანი სახეებით და გამულილი თმებით. რაღაც მომენტში მიცვალებულის სკულპტურული ფიგურა მუაზე აყოფოდა მის წინ დაჩოქილ წვერებიან მამაკაცს მიცვალებულის ვახსნილი



გულიდან თეთრი მტრული ამოყავდა და ცაში უშვებდა. რაც ნიშნავდა ადამიანის დაბრუნებას ღმერთთან სიკვდილის შემდეგ. ამ სცენას წინ უსწრებდა ჯერ კომპოზიცია - ბნელ სიღრმეში გამონათებული სამი ვალია, შიგ ჩამწყვდეული მტრედებით და შემდეგ გმირის გამოჩენა, რომლის მოძრაობა სარკის საშუალებით გადმოიცემოდა: ნელ-ნელა დაშორება და დაბრუნება საკუთარ თავთან, შემდეგ კი გაუჩინარება. ფინალში ინთებოდა მძლავრი სინათლის სხივი, რომელსაც თითქოს სიღრმიდან რაღაც ღვთაებრივი

წყარო გამოსცემდა. იმავე წყაროდან მოდიოდა ნაკადი პაეროვიანი სუნთქვისა, ნაბი რხევისა, რომელშიც ძალიან ნელა გრიალებდნენ - ცენტრში მღვარი გამონათებული ქალის ფიგურის გარშემო - უწონადი აყური ბუმბულები: ეშვებოდნენ რა სცენიურ პლანშეტზე, ისინი უარავდნენ მას სქელი ფენისა და ფანტასტიკური ქარბუქის მიფრინავდნენ შორს. ისინი ქმნიდნენ „ორბიგას“ ამომავალი და ანთებული, სულ უფრო მოკამკამე და მოკამკამე სინათლის დისკისა „ქარბუქის სცენაში“ - ხსნიდა მონჯიკი, ამ საოცარი სილამაჟის ფინალურ სცენაში, - მე ვაჩვენებდი სიკვდილში გადასვლას ის გარიღების გოლფასია... გკვილის შეგრძნების გარეშე. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უმაღლესი ნეტარების მღვთმარყობაა. მე მინდოდა, რომ ეს გადასვლა ყოფილიყო შედეგი გაყნობიერებული რწმენისა და ჭეშმარიტებისა.

მე მინდოდა, რომ ეს ნეტარების მღვთმარყობა მეჩვენებინა, როცა ჩვენ ამ ცხოვრებიდან მივდივართ. მოკვდინება ბედნიერებაა, მსვაესად იმისა, როდესაც ალპინისტი კვდება უმშვენიერეს ლანდშაფტში, გარშემორტყმული საოცარი ბუნებით. რაღაც ვაგუბით ბედნიერი“. როგორც ხატება აღდგომისა, რომელიც



მოელის ყოველ გარდაცვლილს, ასე ხსნიდნენ ამ ფინალს პოლონელი კრიტიკოსებიც.

ხერელი

მეთორმეტე ოპერის „ხერელი“ (1994) მაყურებელს წარმოუდგინა სულიერი „თვითიერაპია“ (ასე განსაზღვრავდა მონჯიკი თაეისი სპექტაკლების საერთო აზრს და ეს განსაზღვრება ეხებოდა არა მარტო საკუთარ პოზიციას, არამედ მისი ხელოვნების მაყურებლის აღქმის ხასიათსაც) გამოიყურებოდა ისევე, როგორც პესიმისტური, გამოუვალი

პირველი მძანება, რომელიც ჩნდებოდა აბსოლუტური სიბნელიდან – ვიწრო ზოლი – ხერელი სინათლისა, რომელიც ეფინებოდა სცენის პლანშეტს. ეღერდა ქალის ნაზი ხმა, თანდათან გადაფარული განრისხებული სტიქიის მოზღვაებული ხმაურითა და გრუხუნით. სინათლის ბოლში ჩნდებოდა შიშველი ქუსლები. მღელვარედ მოქაჟაჟაჟე გარშემორტყმულ წყვდიაღში ისინი ძალიან ნელა, თითქოსდა გაჭირვებით, გადაადგილდებოდნენ ქვიშაზე, რომელიც იყრებოდა მათ წინ, საიდანაც გევიდან. მიაღწევდნენ თუ არა სცენის საწინააღმდეგო მხარეს პირველი წყვილი ქუსლები, ის ქრებოდა და ჩნდებოდა შემდეგი წყვილის ქუსლები, რომელიც შეხვლებული გადიოდა ქვიშით მოფენილ იმავე გრძელ გზას მას მოყვებოდა – მესამე წყვილი სცენა იძირებოდა სიბნელეში ჩამოცვენილი ქვების ხმა გრძელდებოდა.

გამონათღებოდა შავი სილუეტი მაყურებელიდან ზურგით მჯდომი ქალიშვილისა – სიკვდილის ანგელოზისა. ხელების შეხვლებული მოძრაობით თითქოს აქვით იქით სწევდა წყვდიადის შავ სივრცეს.

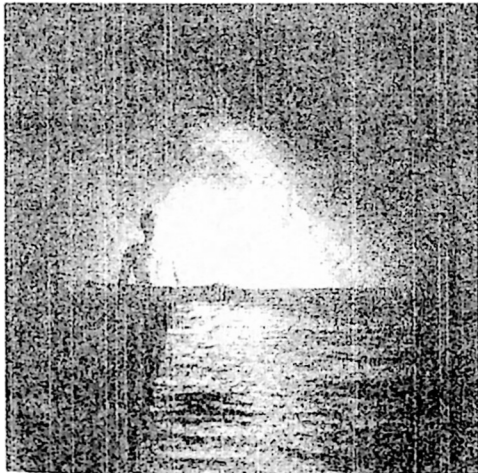
რის შემდეგაც ქრებოდა. მაგრამ რამდენიმე წამის შემდეგ (გაესებული მღელვარე ბგერებით, კრიალით, მღვის ხმაურით) ის კვლავ ჩნდებოდა შავი გვირაბის სიღრმეში, საიდანაც



ნარნარად, ძალიან ნელა მოიწევედა წინ ოთხთველაზე ავანსცენისაკენ. სიბნელიდან ჯერ მარჯვნიდან, მერე მარცხნიდან მოსრიალეებდნენ განათებული ვიწრო და დაბალი სწორკუთხოვანი ნიშები თავეგადაპარსული ყმაწვილების ფიგურებით, სრულიად შიშველნი. ისინი იღვნენ მუხლებზე. ზურგით მაყურებელთან, როგორც ქანდაკებები. გარშემორტყმული წყვლიადის სივრციდან მარჯვენა განათებულ ნიშაში აღწევედა ქალის ხელი და ჩრდილავდა ყმაწვილის თავს, თითაქოს გადარჩენას პირდებოდა. შემდეგ ანგელოზის ფიგურა ჩნდებოდა მარცხენა ნიშაში, მეორე გამიშვლებულის წინ. ყმაწვილები უღონოდ ეშვებოდნენ მის ფეხებთან, რის შემდეგაც განათებულ ნიშებთან ერთად, ჯერ ერთი, შემდეგ მეორე ნელა იწევედა სიღრმეში, სადაც მათი უსიცოცხლო სხეულები ვორდებოდნენ ქვესკნელის შავ ორმოში.

ეს მთავარი ეიზუალური მელოდია – შიშველი ყმაწვილები, სხვადასხვანაირად წარსდგებოდნენ სიკვდილის შავი ანგელოზის წინაშე. ხოლო მისგან სხვადასხვა მხარეს თამაშდებოდა რამდენჯერმე, პლასტიკური სხვადასხვა ვარიაცია, რომელსაც მხატვარი წარმოადგენდა რთულად შეცვლილი მუსიკალური ბგერით და განათების არანეიტრებით და კიდევ ერთი დამატებითი ზმანებით (ავრუთვე რამდენიმეჯერ გამოვრებით) წყვლიადიდან გამონათებული ისე იმ შიშველი ფიგურების ოღონდაც უკვე ჩამოკიდებული ზემოდან თავით ქვევით და ბოლოს მიახლოებული კოსმოსური სასრულობის შავი მასები ნთქავენ მათ საბოლოოდ

მაყურებლის წინაშე იშლებოდა ყველა მხრიდან ჩაკეტილი სივრცე, რომელიც მართკუთხა გვირაბის სიღრმეში მიდიოდა. კედლები, ჭერი და იაგაკი თითოეული იმ სამი პლანიდან (განათებული ოღნავე განსხვავებულ ტონალობაში, სხვადასხვა ინტერვალებით, და ამასთანავე გამოცალკეებული ერთმანეთისაგან შავი თხრილებით) იწყებდნენ რხევას



სხვადასხვა მხარეს სითიქოსდა, რალაც უეყარი კაკაკლიზმის ზემოქმედებით. პირველი პლანის ზონა მიდიოდა მარცხნივ, შუა – მარჯვნივ, უკანა- აგრეთვე მარცხნივ, რის შემდეგაც სამივე ზონა მოძრაობდა უკუმიმართულებით. პლანშეგზე ზევიდან – ჩამოცენილი დიდი გილოები ვადააქეცენენ მას დასაკეცი რელიეფის მქონე გზად, შავი ჩანგრეული ხვრულებით, ვამყოფი ამ სამი ზონისა. ეს იყო კიდევე ერთი ვარიანტი სივრცითი კომპოზიციისა „საბოლოო გზისა“ არსაით, მარადიულობაში. და როგორც დასკენითი ვიზუალური აკორდი ამ კომპოზიციისა, გვირაბის სიღრმეში ისევე გამოანათებდა შავი სიკვდილის ანგულოზის სილუეტი, რომელიც მონჯიკის ჩანაფიქრის მიხედვით, ყოველთვის, მაშინაც კი, როცა არ ჩანდა მაყურებლისათვის, „რჩებოდა ამ ლანდშაფტში... შავი ანგულოზი იყურებოდა ირგვლივ, მოწყენილი, განჯული, მღელეარე, მგლოვიარე ამ ცრემლის ველზე“

სამგლოვიარო ვადასაფარებელი

მეთხეთიმეგე ოპუსი სახელწოდებით „სამგლოვიარო ვადასაფარებელი“, საჩვენები 1997 წელს. ვარკვეულწილად ეწინააღმდეგებოდა „ხვრელის“ პესიმისტურ გამოუვალობას. მისი გონალობა იყო ვანცხალებელი უკვე მაყურებლის დარბაზში ვავლის დროს „ანგულოზის გზის“; მათი ბაროკალური ნიღბები უყურებდნენ მიმავალთ წყვდიადით მოცულ დერეფანში, როგორც ზევიდან, ისე ქვევიდან ქვის დაბალი კაშარიდან, სადაც ისინი სარკით დაფარულ იატაკზე ირეკლებოდნენ ანგულოზები თავისი იქ ყოფნით ანათებდნენ თვით სიერცესაც კი. რომელიც სიბნელეში ჩაფლული სიღრმეში მიდიოდა მონჯიკისეულ გვირაბში. მის სხვადასხვა მხარეს თანდათანობით ნათიებოდა ყმაწვილური სახე ქალისა და კაცისა. მონჯიკის მოდულებისა. ისინი სარნარად და ნელ-ნელა შორდებოდნენ. მერე ისევე ჩნდებოდნენ ოღონდაც უკვე თვალახვეულები – სიკვდილის ნიშნით. სივრცე ფართოვდებოდა და წარმოქმნიდა საკათედრო გაძრის ასოციაციას. ვარკვეულ მომენტში ის იყარებოდა გამკვირვალე თეათრი ეკრანით, რომლის უკანასკნელი, როგორც ჩრდილების თეატრში „ქნელად ვასარჩევი ფიგურა, ეზარმაზარი ფრინველის მსგავსი, უშვებდა თავის ფრთებში მოქცეულ... შიშულ ადამიანს. იქნებ აფხიზლებდა მას სიციხისაკენ. ან იქნებ მიყავდა ჩრდილების ქვეყნისაკენ?“ ჩნდებოდა ქრისტიანული რელიგიის ხატებები: დაბალება, ჯეარცმა, ლეთისმშობელი თავისი შვილის სხეულზე დამხობილი. მორჩილთა და მონაზონთა ფიგურები, გამოწყობილნი ქალაღლის განსაცემლში ირინდებოდნენ მგლოვიარე



პოზაში, ხელებით ჩაჭიდებულნი „სვეტებითან“ და „კელლებთან“, სახეებით ჩაულულნი. მუხლმოდრეკილნი. სივრცეში მიცურავდნენ მოციმციმე სინათლეები. დრო და დრო ისმოდა ქაღალდის ბუდაპირზე ჩამოცვენილი სილის ხმა, რომელიც ქმნიდა სავანჯამო კონსტრუქციას იან კაჩმარეკის „ბარაკის“ ემოციური მუსიკის ფონზე. უინალური კომპოზიცია: კამკაშა შუქით განათებული ნახვრევები – ვაშიშვლებული გორსები ბურგზე მწილიარე მამაკაცის ფიგურებისა, უძრავად გაყინულნი სასიკვდილო პოზაში, ხოლო ცენტრში, სივრცით ხერხელში ამ სიკვდილის საგეხს

შორის ეერტიკალი ანგელოზის ფრთოსანი ფიგურაა. ხერხელი ნელ-ნელა ეიწროვლებოდა და კრავდა სცენის სივრცეს, როგორც სამყაროს ადამიანის არსებობისა.

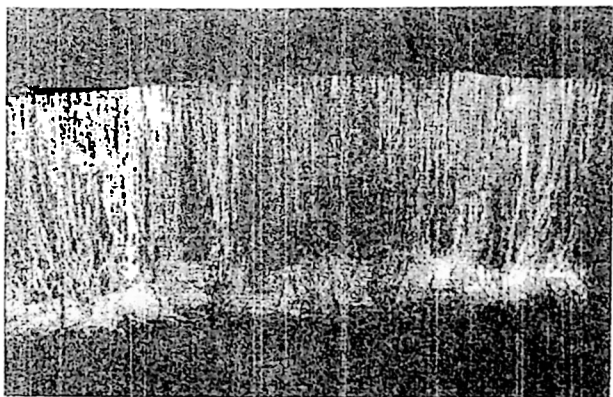
„ეს ლოცეაა, – წერდა მონჯიკი – სპექტაკლი ახლოსაა იმასთან, რაც მოხდა მისტიკოსების ექსტაზში. მე მინდოდა მეპოვა მათში მხარდაჭერა. მე მათი ძალიან ძლიერ მჯეროდა, მივისწრაფი მათი, კენ, და მშურს მათი. „სამგლოვიარო საყარო“ გამოხატავს ჩემს აღფრთოვანებას ამისთანა რწმენის წინაშე... მათი რწმენა, ჩემთვის საბოლოო იმედია“. სხვა ადვილას, ის ხაზს უსვამდა „სამგლოვიარო საყაროში“ ტანჯვის მოტივის ხასიათს: „...ეს მომგირალი, დამამშვიდებელი, მავედრებელი ტანჯვაა... არა ექსპრესიული აქ არის რწმენა იმისა, რომ ყოველი ამოსუნთქვა, ყოველი ტკივილი უნდა იყოს გამოცდა, მიუკეთ მათ უფლება გაიარონ ჩვენში. მათ ჩვენ სიკეთისაკენ მიეყავართ“. მისტიკოსების მოგონებები, რომლებმაც შთააჯონეს ამ სპექტაკლის შესაქმნელად. მონჯიკს მხედველობაში ყავდა შუასაუკუნეების ესპანელი წმინდანები – წმინდა იოანნა და წმინდა ტერეზა, რომელთა ნაკვალევზეც მან მოახდინა მომლოცველობა 1995 წლის ოქტომბერში (როდესაც ჩავიდა ესპანეში ალტერნატიული თეატრის ევროპულ ფესტივალზე, მონაწილეობის მისაღებად) და შემდეგ ახსნა სემანტიკური ამრი სპექტაკლის სახელწოდებისა. „სუდარა ეს გლოვაა ვინმეს დაკარგვის გამო. სუდარა არა მარტო ქსოვილია, რომელიც კუბოზე ღვეს, ავრეთვე ბაუთაცაა მიმაგრებული განსაცემელზე ან ალაბზე, იმისათვის, რომ

განიცადოს სიკვდილი. ჩემთვის ის აგრეთვე უარდაა. უცნაური უარდა მწუხარებისა. მიმავალი გადარჩენისაკენ.

Calum (სუღარა)

თავის ბოლო ოპუსს XX საუკუნეში, რომლის პრემიერაც შედგა 2000 წლის ოქტომბერში საიუბილეო ღღეებში სცენა პლასტიკისას ოცდაათი წლისთავის გამო, მონჯიკმა დაარქვა „Calum“ (პილონურად) ან „Shroud“ (ისვლისურად), რაც ნიშნავდა სუღარას, საბურველს – მოკლელ, ყველაფერს, რაშიც შეიძლება შეიფუთოს, გადაეფაროს, ჩაიფუთოს, რაც აძლევს საბოლოო თავშესაფარს ადამიანის სხეულს. ამყოფებდა რა მაყურებელს საკრალური წინათვრძნობის მღვთმარეობაში, მონჯიკი სთავაზობდა მათ ჩაღრმავებოდნენ ყველა ამ ვაკებას: სუღარა, საფარი, თოელის საბურველი.

ამაღელვებელი მუსიკალური თემის ბგერების ქვეშ სიბნელიდან პირველ პლანზე ჩნდებოდა სუღარა, რომელიც თანდათან ნაწილ-ნაწილ ნათიდებოდა (ჯერ ცენტრი, შემდეგ გვერდები, მერე ისეც ცენტრი და ბოლოს მიღლიანად). მას ქმნიდა სქლად გადახლართული თეთრი ძაფის რამოდენიმე უენა, რომელიც, რაღაც მომენტში აღიქმებოდა, როგორც „წყალმცენარეები“ და შემდეგ შიგნით ამ სუღარისა, დაბინდული, რაღაც მინიშნებით ჩნდებოდნენ ქალიშვილების ფიგურები – პროფილში ან ფასში, აწეული ხელით და დახრილი თავით, თითქმის გაუნძრევლად. აძლევდა რა შესაძლებლობას მაყურებელს შეერთებოდა იმქვეყნიურ საიდუმლოს, მონჯიკი „ჩამორეცხავდა“ ამ გმანებას სუღარისა და იმისაც, რაც





მას შემდეგ ჩნდებოდა: გუვიდან ძალიან ნელა, მაგრამ სიშმავეით ეშვებოდა შავი მასა. ის სანგიმეტრს სანგიმეტრზე ფარავდა ავენსცენის ვიწრო სივრცეს „წყალმცენარეებისა“ (ჯერ მის ცენტრალურ ნაწილს შემდეგ კი გუერდიო ნაწილებს). შავი მასის მოახლოებისას სისწრაფესთან „ძირზე“ მისი ნათება, რაც უურო ძლიერდებოდა და ბოლოს ნათდებოდა უკანაქნელი გაელეების სათიბით.

თუ ამ ვიზუალურ პროლოგში სუღარის თემისა წარმოდგენილი იყო პორიზონგალური სიბრტყის კომპოზიციით პირველ პლანზე, მაშინ შემდეგომ ამ თემის კომპოზიციები წყდებოდა სივრცის მთელ მოცულობაში მათი განლაგებით სცენიური ვერაბის ცენტრალურ ღერძზე პირველ მომენტში მის ბნელ სიღრმეში

ჩნდებოდა განუხაზვრელი ფორმის ვადარეცხილი ნათული ლაქა, შემდეგომი კანათიბით ის ლებულობდა მოხაზულობას იაგაკზე მწოლიარე ქალიშვილისა: მისი ხელები ნელნელა, თითქოს რაღაც რიგუალს ასრულებდა დიდხანს და გაუთავებლად ეწყოდა თავისკენ სუღარის ბოლოებს, რომელიც მის უკან სიღრმეში მყოფ ფიგურას ფარავდა რაღაც მომენტებში ფიგურა სუღარის იქით იბრდებოდა ბოლომდე მთელი სცენის სიმაღლეზე გუვიით, შემდეგ მცირდებოდა, შემდეგ კვლავ იბრდებოდა, როდესაც ბოლოს სუღარა ჩამოვარდებოდა, აღმოჩნდებოდა ყმაწვილი ვარინდულ პოზაში მისი იერი ანათებდა. მარჯვნიდან და მარცხნიდან მისკენ ხელებს წვედა ორი შავი ასკულოზი, რომლებიც ხან უახლოვდებოდნენ და ხან შორდებოდნენ. მათი დამამშვიდებელი ლოცვის ზემოქმედებით ყმაწვილის სტატიური ფიგურა ნელა ეშვებოდა და იძირებოდა წყვდიადში, რომელსაც მოეცვა მთელი სცენა.

იწყებოდა მესამე ვიზუალური ვარიაცია უკვე თოვლის საბერველის თემამდე, რომელიც მოსჯიკთან წარმოდგებოდა, როგორც აღამიანის სხეულის დამფარავი საბოლოო ვარსი

სიბნელიდან ერთი მეორის მიყოლებით ჩნდებოდა შეიდი ევრტიკალური ობიექტი ჯერ თავიდან წინა მარცხენა, რაღაც დროის შემდეგ ერთერთი მარჯვნივ მდგომისაგან, მერე ორი სხვადასხვა მხრიდან, შემდგომ კიდევ ორი და ბოლოს უკანასკნელი, სრულიად სიღრმეში, როგორც სამკუთხა კომპოზიციის წარმომქმნელი მწვერვალი, რომელიც გამლელი იყო სცენური სივრცის მთელი მოცულობით. ამასთანავე თითოეული ობიექტი ცალცალკე და ყველა ისინი ერთად სათიბებოდნენ სინათლით ნაწილნაწილ. ნათდებდა მარტო ზედა ნაწილები, როდესაც ქვედა ნაწილები დამალული იყო სიბნელეში, ან მარტო ქვედა ნაწილები, ჩაბნელებული ზედა ნაწილების ფონზე, ან მარტო შუა ნაწილები აქცია სინათლით ფორმების მოდელირებისა ამ გამოუცხოობი და ძნელად ასახსნელი ობიექტებისა ერწყმოდა მათ სცენიურ სიციოცხლეს-თითოეული ობიექტი თავისებურად ქანაობდა, თავისებურად გრიძლებდა ღერძის გარშემო, ღებულობდა ამა თუ იმ მოხაზულობას, და მგონი სუნთქავდა კიდევაც რაღაცა დროის შემდეგ მაყურებლის თვალი იჭერდა, რომ თითოეული ობიექტი შეგნით – მისი ზედაპირის ქვეშ, როგორც „გარსში“, „ჭურში“, თავისებურ „თაქმესა-ფარში“ იმყოფებოდა ადამიანის ფიგურა (ან შეიძლება ორი ადამიანისაჲ კი) მონჯიკის აზრით, ზედაპირი, რომელიც ფარავს ადამიანის ფიგურას, თოვლის საბურველის მსგავსია, „ეს არის ქსოვილი, რომელშიც ჩვენ დამახიჯებულად ვიუეუიებით. ეს არის ქსოვილი, რომელსაც ჩვენ გვათბობს ჩვენ თავს დაცულად ვგრძნობთ მასში ვახვეულნი. თუმცა ჩვენ სხეულებს უკვე სცივა“

რაღაც მომენტში ევეანის ბარის ქვეშ ყველა ეს ობიექტი კუერად ქრება სიბნელეში. მაყურებლის წინაშე, კიდევ ერთი ესიციოცხლო, მკედარი „კეიბაეი“ იშლება. ხოლო მესიკალური პაუზის შემდეგ პირისპირი ჭვრეტით ამ



უცნაური „პეიზაჟისა“ მიმდინარეობდა აქცია, მისი გარდასახვისა: შავი სიღრმიდან მაყურებელს უახლოვდებოდა (უხილავი ძალის მოქმედებით) კუბისმაგვარი რელიეფის ქანები. განივად გამჭვირვალე მთელ სიღრმეში შავი თხრილების ორმოებისა. ქანები ავსებდნენ მთელ პლანშეტს და კიბეებზე კელავ ჩნდებოდა ერთი მუხრის მიყოლებით შვიდი ობიექტი. ადამიანის ფიგურების სილუეტები მოჩანდა შიგნიდან, ეხლა უფრო გარკვეულად. და თავისი გარსის ფორმებს ისინი უფრო გარკვეულად იცევიდნენ: კუმშავდნენ, სხვადასხვანაირად იღუნებოდნენ – ხსნიდნენ, გრეხდნენ, და ბოლოს ვლუჯდნენ. გაგლეჯვის შედეგად ქვევით ცვიოდნენ თავებით მაყურებლის მხარეს, როგორც ახალშობილები, შიშვლები, უსიცოცხლოდ გაციებული ყმაწვილთა სხეულები.

სიერცე თინაქმის ისე იძირებოდა სიბნელეში, და კვლავ ერთი მუსიკალურ – განათებითი ეპიზოდის შემდეგ (როდესაც მაყურებელი ხედავდა მხოლოდ პლანშეტის ცარიელ საფეხურეობრივ რელიეფს შავი ნაპრალებით) მაღლა სიღრმეში ნათდებოდა უკანასკნელი თოვლის საბურეული ამ სპექტაკლისა – მართკუთხა ქსოვილი, საიდანაც გლეჯდა რა მას, ჩნდებოდა შიშველი ფიგურა, ვარინდებული უძრავ პოზაში, აქეთ იქით ვამლილი ხელებით. ზმანება გაქრა. ყველაფერი სიბნელეში ჩაიძირა. ინსუბოდა მბუეგავი სინათლე მორიგი განათებისა და მაყურებელი სრულ სიჩუმეში (აპლოდისმენტები მონჯიკის თეატრში არასოდეს არ არის, ის უბრალოდ შექძლებელია, ისე როგორც შემსრულებლების და სპექტაკლის ავტორის გამოსვლა დასასრულის შემდეგ) გოვებდა თავის ადვილს.

სცენოგრაფიული ნამუშევრები. აქციები. პერფორმანსები

მსაგერის თეატრთან მიახლოებამდე მიუხედავად მცირე პერიოდისა (1967-1970) შემოქმედებითი ევოლუციის ლოგიკის თვალსაზრისით, მისთვის კანონიერი იყო სცენოგრაფიული ნამუშევრების შექმნა. მონჯიკი შემდგომშიც სცენა პლასტიკისა ვიზუალური კომპოზიციების შექმნის პარალელურად დრო და დრო ავრძელებდა სხვადასხვა რეჟისორებისაგან შემოთავაზებების მიღებას მათთვის წარმოდგენების გასაუორმებლად. ამავდროულად, ჩვეულებრივი

დრამატული სცენის ესთეტიკაში მუშაობის დროს (სადაც გრადიციულად პრიორიტეტია ლიტერატურული დრამატურგია, სიტყვა და სამსახიობო ხელოვნება), იგი ხელმძღვანელობდა სცენოგრაფიის ისეთივე ესთეტიკისაგან, რომელსაც თავიდანვე ამკვიდრებდა თავის შემოქმედებაში (ჯერ კიდევ სცენა პლასტიკისა და სუბტილური) და რომელმაც მიიყვანა იგი მხატვრის თეატრთან. ამ როგორ აყალიბებს იგი ამ გაგებას: „სცენოგრაფია იმისათვის არსებობდა, რათა გამხდარიყო დრამატურგის, რეჟისორისა და მსახიობის პარტნიორი. იგი მოვლენათა განვითარების პროცესის ცვლილებებს ექვემდებარებოდა. ერთი სურათი გადადიოდა მეორეში“. შემდეგ კი მოყვებოდა ფრაზა, რომელიც ხსნიდა არა მხოლოდ კანონზომიერებას მონჯიკის გადასულისა მხატვრის თეატრში, არამედ მისი შემდგომი სცენოგრაფიული ნამუშევრების განსაკუთრებულ ხასიათსაც ჩვეულებრივ, დრამატულ სცენებზე. „მე ყოველთვის მსურდა მსახიობი მომეთავსებინა ფერწერულ ნახატში და იგი მის ერთერთ ელემენტად მექცია“.

მის შეიქმნა სცენოგრაფიულ ნამუშევართა შორის (1978-1999 წლებში), რომელშიც იგი ისწრაფოდა „მოეთავსებინა მსახიობი ფერწერულ ნახატში და გაეხადა იგი მის ერთერთ ელემენტად“ ყველაზე თავალმისაცემი იყო, ერთის მხრივ, წარმოდგენა ა.ჩუხოვის „ივანოვი“ (1981) და მეორეს მხრივ, ვილჟის „კასანდრა“, (1992) და სოფოკლეს „ანტიგონე“ (1995).

რეჟისორ ივანე ვოლოჯინის მიერ შემოთავაზებული ჩუხოვის პიესის გაფორმება ლებლის ოსტერის სახელობის თეატრში, მონჯიკმა წაიკითხა, როგორც გრადიუალური, რომელიც შეიძლება მომხდარიყო ნებისმიერ ეპოქასა და ნებისმიერ ადგილას. ბუნდოვანი და გაუნათებელი ფაქტურული სიბრტყეების გარემო, გადმოკიდებული სცენაზე, და წინა პლანზე დატოვებულ ვიწრო სივრცეში შენარჩუნებული რეჟისორისათვის საჭირო მცირეოდენი ყოფითი რეალიები – ეს გარემო იყო არსებითად არანაირი, როგორც განსაზღვრული და შეუქცეველი აღსასრული სპექტაკლის გმირების ცხოვრებისა: პირველ რიგში სარასივის, შემდეგ კი ივანოვისათვის, პერსპექტივაში კი უკლებლივ ყველა დანარჩენი პერსონაჟისათვისაც. ლებლეს სახლში თავმჯდომარის სცენაზე კი ასე აღიქმებოდა, სადაც სიბუნელში ჩაძირული მომხიარულე სტუმრების გვერდით არსებულ სივრცეში საგანგაშოდ მოჩანდა ბუკავი სანთლები, მოჩანდა საპანაშვილოდ მომზადებული სამლოცველოს კონტურები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ მონჯიკი აქაც თავის მონოთემას ასხამდა ხორცს – ოღონდ ამჯერად სცენოგრაფიის ხერხებით, რომლის ხასიათსაც, განაპირობებდა ამ პიესის ინტერპრეტაციის საერთო

კონცეფცია. მითუმეტეს იუ ვავითვალისწინებთ, რომ მსახიობები მართლაც იწერებოდნენ მხატვრის მიერ შექმნილ „ყურწერულ სურათში“ და მათი მთავარი კულმინაციური მიზანსცენები იქცეოდა მათი კომპოზიციების ცენტრად. ხოლო რამოდენიმე წლის შემდეგ პრადის კვადრინალზე 87, როდესაც მონჯიკმა წარმოადგინა ჩეხოვის ამ პიესის სცენოგრაფიული წაკითხვა საექსპოზიციო გარემოში, ის გადაიქცა შავ გვირაბად, რომელშიც მოხვედრილი მაყურებელიც თითქოსდა იძირებოდა რა გვირის შინაგან სულიერ სამყაროში, ასევე სთავაზობდნენ მის კვალდაკვალ გაეარა უკანასკნელი გზა – გვირაბის ბოლოს მათ უცქერდა უკვე გარდაცვლილი სარას იერი ქარის მიერ აყრიალებული ნაწნაუებით. ვარშაის თეატრ სტუდიის მიერ ნაჩვენებ „კასანდრაში“, რეჟისორი კ. ბუკოვსკი, მონჯიკმა სცენა წყლით დაფარა. ასეთი გზით გადაწყვეტილი სცენიური სივრცე აღიქმებოდა, როგორც მისი „პლასტიური სუიტის“, „ტენის“ და განსაკუთრებით „კარიბჭეს“ გაგრძელება, სადაც როგორც ჩვენ გვესახება წარმოდგენილი იყო „დროის მდინარის“ სახე-გამოსახულება-ხატება, რომელშიაც ცვიოდნენ ადამიანები დაბადებისთანავე და რომელსაც ის სიკვდილისაკენ მიაქანებდათ. არსებითად, ასეთივე აზრი იყო ჩაქსოვილი ძველბერძნული სიუჟეტის პერსონაჟების წყალში ჩაძირვასთან – სასცენო სივრცის გარემომორცმულ შავ უსასრულობაში. ისინი თითქოსდა წყლიდან „ამოიბრლებოდნენ“ („წყლის უზარმაზარი ლილითი“ ადარებდა კრიტიკოსი ანა შილერი წყლით ავსებული პლანშეტის ზედაპირზე ქანდაკებასავით გაყინულ კლიტემნესტრას, რომელიც ამ მიზანსცენაში წარმოითქვამდა თავისი ტექსტის პირველ სიტყვებს). წყლით ირეცხავდნენ ჰუკუსაც და ცოდეებსაც, ახორციელებდნენ რა უკანასკნელ განბანვას. წყალში ჩნდებოდა, ფართხალებდა და კონველსიებში ძრწოდა კასანდრა. უინალში მას გაასვენებდა ხორონის ეგლი, რომლის შემდეგაც აკეტებოდა სიკვდილის კარიბჭე. ამ რიოლს ასრულებდა ანა ხოლაკოვსკა, და მისი ექსპრესიული არსებობა – ვერბალური დრამატული თეატრის კანონების მიხედვით – მონჯიკის მიერ მხატვრის თეატრის სტილში ინტეგრირებულ სამყაროში, მისთვის იმდენად ორგანული აღმოჩნდა, რომ სამი წლის შემდეგ მან სთხოვა სცენა პლასტიკნას შემქმნელს კიდევ ერთხელ ემუშავა მასთან. ამჯერად უკვე „ანტიგონზე“ ლუბლინის ოსტრევის სახელობის დრამატულ თეატრში, სადაც ახლა უკვე იგი არა მარტო მთავარი როლის შემსრულებელი იყო არამედ რეჟისორიც. მიიღო რა სრულად მონჯიკის საერთო კონცეფცია და სტილისტიკა (შემთხვევითი არ იყო, რომ აუიმაზე სცენოგრაფის გვარი პირველი

ეწერა). ხოდა, კოსკა ამაზე სრულიად შეგნებულად წავიდა, რათა მსახიობები და პირველ რიგში თავეად, წარმომდგარიყვნენ ამ წარმოდგენაში, როგორც „ფერწერული გილოს ელემენტები“. თავის მხრივ მონჯიკიც სრულიად ვაცნობიერებულად დაჰყვა ექსპერიმენტს აერთიანებდა რა სცენა პლასტიკისა ვიზუალურ ესაუბრაკას დრამატული თეატრის ვერბალურ სამსახიობო ხელოვნებასთან. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალ კრიტიკოსს არაბუნებრივად მოეჩვენა ასეთი შერწყმა (სახასიათაო ერთეულის რეცენზიის დასახელება „ორი ანტიგონე“) და ვერ ვიტყვი, რომ ყველა მონაწილე აღუკვებური იყო მონჯიკის მიერ შემოთავაზებული გრაფიკის მასშტაბურობისა, მიუხედავად ამისა ეს იყო ერთეულის ყველაზე საინტერესო სექციაკლი, მაგალითი ორი, ერთი შეხედვის რთულად შერწყმადი სასცენო ხელოვნებათა ტიპის ლტოლვისა ერთმანეთისაკენ. წარმოდგენილი პოლონეთის წამყვანი მსახიობის სახით და არავერბალური მხატვრის თეატრის ერთეული ყველაზე თანამიმდევრული აღუკვებისა.

მონჯიკმა სიბნელეში ჩაძირა არა მხოლოდ სცენის, არამედ მაყურებელთა დარბაზის სივრცეც. პლანშეტი მოფენილი იყო მღვის კენჭებით. ქვიშითა და ქვებით, რაც დროდადრო ზემოდან ცვივოდა, წარმოქმნიდნენ რა ვრცელ რიგებს. ეს რიგები განსხვავებულ სიმაღლეზე ხან აიწყოდა (ვმირების წელამდე, მკერდამდე და ბოლოს კისრამდე). ხან დაიწყოდა; ხან კი ირწყოდა მარჯვნივ ან მარცხნივ, რომელიც ხან მიწას ხან კი მღვის ტალღებს მოჰყავდა მოძრაობაში. ყველაფერ ამის თავეზე კი გამოინათებული იყო, მოძრაი, მთოლვარი, „მსუნთქავი“, გამლადი. უცნობი არსებების ურთების მსგავსი, რაღაც უანგასტიკური ობიექტები. რაღაც მომენტებში მოგვაგონებდნენ ადამიანთა უიგურების გამოშიგნულ ვარსებს.

შემოქმედების სხვა სფერო, რომლითაც მონჯიკი დაკავებული სისტემატიერად, რომელთანაც იგი საკუთარი მხატვრის თეატრის კეთიბიდან მივიდა, წარმოადგენს აქციებისა და პერფორმანსების. ანუ „პლასტიკური ავანგარდის“ სფეროს. ამასთანავე მისი აქციები და პერფორმანსები უმეტესწილად იბადებოდა ჯერ კიდევ სპონტანურად – მის მიერ 1973 წლიდან მოყოლებული ყოველწლიურად სხედასხვა ქვეყანაში ჩატარებული თეატრალური მასტერკლასები, ახალგაზრდებისათვის და სტუდენტებისათვის თავისებური სახელოსნოს პროცესია. (ამით ისინი განსხვავდებოდა კანტორის პეფენინგებისაგან, რომელიც წარმოადგენდა, ოსტაგის პლასტიკურ ძიებათა განუყოფელ ნაწილს, რომელთაც უმრავლეს

შემთხვევაში ასრულებდა ან თაველ მხატვარი, ანდა „კრიკო-2“ მსახიობები). და თუკი სცენა ჯლასტიჩინას წარმოდგენები მონჯიკის ნების ერთპიროვნულ ქმნილებებს წარმოადგენენ, სახელოსნოებში მისი როლი „შემოიფარგლებოდა განთავისუფლებით... ემოციებისაგან და მათი გამოხატვისა ენაზე, რომლისაც მჯეროდა, გამოსახულების, სინათლის და სიბნელის ენაზე“. ამასთან ერთად მრავალი აქცია და პერფორმანსი ასე თუ ისე აღმოჩნდნენ იმ ნამუშევრებთან დაკავშირებული, რომელსაც მონჯიკი ახორციელებდა სცენაზე: ერთ შემთხვევაში ის ანვითარებდა უკვე შექმნილი სპექტაკლის მოტივებს, სხვა შემთხვევებში კი პირიქით ამზადებდა მათ, იმისთვის რასაც მომავალში უნდა ეპოვა ხორცშესხმა. ორივე შემთხვევის მაგალითები გუსტადაა დოკუმენტირებული კრებულში „უსიტყვო სიმართლის თეატრი“. ესენია ერთის მხრივ: აქციები, რომელნიც ასრულებდნენ მის სახელოსნოებს, რომლებიც შედგა 1973 წელს იუგოსლავიის ერთერთ კუნძულ პრეკოშე აღრიადიკის ბღვაში და შემოდგომაზე 1979 წელს შეყრსბერგში (გერმანიაში), მეორეს მხრივ ღამის პერფორმანსი, რომელიც აჩვენა ხუთი წლის შემდეგ ბოლესლავეცაში, პოლონეთში.

პრეკოში ჩამოვიდნენ სხედასხვა ეროვნების და პროფესიის ახალგაზრდები. მაშინ მონჯიკს, ქონდა რა ახალი დადგმული „ვახშამები“ პ. შუმანის გაულენის ქვეშ იმყოფებოდა და თითოეულ მონაწილეს შესთავაზა მოუფიქრებინა და შეეთხზა ნიღაბი, რათა ასეთი სახით „განეხორციელებინა თავისი კონცეფცია ღმერთისა, თავისი კონცეფცია აბსოლუტისა... გამოეხატა... დამოკიდებულება აბსოლუტისადმი: მუქარა, ხიფათი, სიყვარული და შიში – მხოლოდ ნიღბის საშუალებით“. ყველა თხზავდა და აკეთებდა თაბაშირის ნიღბებს სრულიად დამოუკიდებლად, მონჯიკის ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. ნიღბის რაიმე მხატვრული ხარისხის მიღწევა ამოცანად არ იდგა – სახელოსნოს მონაწილეები ყველაზე განსხვავებული პროფესიების ადამიანები იყვნენ და ხშირ შემთხვევაში მრავალ მათგანს არც კი ქონია ჯლასტიკის შეგრძნება. მაგრამ თითოეულმა მათგანმა საშუალება მიიღო ეცადათ ასე თუ ისე „აბსოლუტისადმი თავისი დამოკიდებულება“ გამოეხატათ აქციის გზით საკუთარი ნიღბის საშუალებით, რომლის შესრულებაც მათ შესთავაზეს საერთო პერფორმანსის დროს. იგი შედგა ბოლო დღეს ეკლესიის შენობაში. ღვთის გაძრის შერჩევა, როგორც „გარემოსი“ ამ პერფორმანსისათვის ყველაფერს განსაკუთრებული საკრალურობა მესძინა. ისევე როგორც მშის ჩასულის დროის შერჩევა, მაშინ როდესაც დღე მიუახლოვდა თავის მწვერულს და ჩამავალი მშის უკანასკნელმა სხივებმა ფანტასტიკური სახით გაანათა ეკლესიის

სიერცე, თაღები და საკურ. ი ხვეული, როგორც მოქმედების მთავარი ადგილი, სადაც მონაწილე მათთვისაა მებადურის უნარმამარი ბადე, რომელზეც მონაწილეები აქ კის დასრულების შემდეგ ანთავსებდნენ თავიანთ ნიღბებს, თითქო აქა დასრულებდნენ მსხვერპლთშეწირვის რიტუალს, და ფინალში ბადე ნიღბებით აღმართებოდა საკურთხელის შემოთ. აქ იგი იყო ყველაზე მოუღონელი: ვიღაცა გრიპალით გარბოდა ისე რომ ბოლომდე ვერ ბედავდა თავის ნიღბთან განშორებას და მის დატოვებას საკურთხეველზე. ვიღაცა დამსობილი მუხლებზე, პირიქით მხნედ და ყოველგვარი შინაგანი ემოციური გამოვლინების გარეშე ღებდა ნიღბს, „როგორც ქვას“. ვიღაცა კი შემობრბოდა ფეხით და ნიღბით და იწყებდა ცეკვას საკურთხეველზე... და ამას იყო - იგონებდა მონაწილე - ნამდვილად სპონტანური რელიგიური ცეხა.

შეერსებრგში, სადაც სახე და მონოს მეცადინეობების ადგილი იყო კულტურის ცენტრის თანაბროვე შენობა, მონაწილე დასკვნით აქციისში გამოიყენა თავისი დადგმების „იკაროსის“ და „დალის“ ზოგიერთი მოტივები. სიერცე გაყოფილი იყო ორ მონად. ორივეზე დაყრდნობით იყო ხშირი ფენა შემოდგომის ფოთლებისა, მხოლოდ მარცხენა (სიკეთის მონა) - აყარად შეღებილი იყო კირით, მარჯვნივ კი (სიბოროტი მონა) - ბრინჯაოსა და შავი ფერის საღებავით. შუაგულში სავალი იდგა, მსგავსი იმისა, რომელიც ოდესღაც აღმართებოდა იკაროსის წინაშე - მისი თასები იხრებოდა ხან ერთ, ხან კი მეორე მხარეს. მონაწილეები, იმყოფებოდნენ რა საწინააღმდეგო მონებში, აქ ულებდნენ რა შესაბამისად სხვადასხვა აქციებს სიკეთისა და სიბოროტის თემებზე (თითოეული კვლავ თავისებურად, განსაკუთრებულ ინდივიდუალურად და სრულებით თავისუფლად მონაწილის რატიკონკრეტული მითითებებისაგან), ამის შედეგად მაყურებელს სთავაზობდნენ ორ სრულებით განსხვავებულ წარმოდგენას.

ღამის პერფორმანსი, ნაჩვენები, როგორც ოდღიანი მასტერკლასის შედეგი ბოლესლავეში მისი მონაწილეები - პოლონური სტუდენტური ასოციაციის ხალგაზრდა მსახიობები იყვნენ), მონაწილისთვის იქცა წინაშე. წარსაყველ მოტივად, რომელზე დაყრდნობითაც ორი წლია შემდეგ წარმოადგინა მაყურებლის სამსჯავროზე სცენა პლასტიკურად „ხეციალის“ სახით“. აქ მუშაობაც განსხვავებულად მიდიოდა. იქსთავაზა რა მონაწილეებს, როგორც ყოველთვის შესაძლებლობა „ემოციებისაგან განთავისუფლებისა“ (და თიხის ფიგურების ძეგლისას, მათი ცალკეული ნაწილების მოძრაობების შეთხზვისას, და თავამდის ინდივიდუალური ხერხების არჩევისას), მონაწილე ამჯერად შეიმუშავა პერფორმანსის მუსტი

სცენარი და გეგმა. მისი შესრულებისათვის ამოიჩინა მდინარის ნაპირი მაღალი ბალახით, რომელიც (ისევე როგორც წყალი) გადაიტყა გამოსახვის ერთერთი საშუალებად მისი მხატვრის თეატრის პალიტრაში. პერფორმანსი იმართებოდა სიბნელის დაღვომის შემდეგ.

დასაწყისში მაყურებელი ჯერ თვალს ადევნებდა გაქცეულ ადამიანთა სინათლის სხივებითა დევნის აქციას. ისინი ბალახებში იმალებოდნენ, ბალახიდანვე ამოიზრდებოდნენ თეთრი ფიგურა-მანეკენები. მდინარის მხრიდან მოძრაობდა მთქსეჯლი თეთრ ნიღაბში თეთრი ცხენით, ჭრიდა რა მინდორს შუაში ღრმა ხნულით. გარკვეული დროის შემდეგ, ხნულიდან ჩნდებოდნენ ადამიანები კომბინიზონებში და თეთრ ნიღაბებში. ნელა კვეთავენენ სინათლის წრეს და უჩინარდებოდნენ. შემდეგ კვლავ ჩნდებოდნენ, მუხლებზე დგებოდნენ ფიგურა-მანეკენების წინ, და მათ წინაშე თითოეული ასრულებდა თავის აქციას, გამოხატავდნენ რა ყველაზე განსვავებულ ემოციებს – სინაზიდან აგრესიამდე, ყვავილებით შემკობიდან მსხვერპლთმეწირვის რიტუალამდე, ყვავილების მდინარეში დახრილობით. ორი „ღვთისმსახური“ ხნულს ფარავდა თეთრი ხალიჩით – დასაკრძალი სუდარით. ფინალში კი, კრიტიკოს ბედნარეკ-მიხალსკოის მოწმობით „მაყურებელთა ფერხთით, იწყებოდა მიწის დამლა და საყლავებიდან დგება თეთრი ფიგურა ნაჭუჭში. იბრძვის, იგლეჯს ნაჭუჭს და რჩება შიშველი ადამიანი“.

„...ეს შიშველი, თეთრი ადამიანი – იგონებდა მონჯიკი ერთადერთი ცოცხალი ადამიანია ამ შაე მიწაში და ღამეში – მიდიოდა მდინარისაკენ. უჩინარდებოდა წყალში“. უკანასკნელი გმანება გახლდათ შუაგულ მდინარეში მანათობელი თეთრი ფიგურა-მანეკენის სილუეტი.

შემდგომი წლების პერფორმანსებიდან (რომელთა შესახებაც მონჯიკი მოგვითხრობდა წიგნში „ჩემი თეატრი“) გაუიხსენებთ „ღარებს“, როგორც კიდევ ერთი მაგალითს თავისებური პერფორმანსის სცენა პლასტიკინაზე უკვე განხორციელებული დაღვმების მოტივებისა. ამ შემთხვევაში – „კარიბჭე“. ძველი ინგლისური ლეგენდის სიუჟეტზე აგებული პერფორმანსი გასამამშების ადგილად იქცა მდინარის კალაპოტი (მაყურებელი განვთავსებული იყო საპირისპირო სანაპიროების დაქანებებზე). რაც სიმბოლოს წარმოადგენდა ისევე, როგორც „კარიბჭეში“ წარმოადგენის მონაწილეთა ცხოვრების დროის დინებისა.

ამასთანავე სახელოსნოებში გამოცდილ იქნა პლასტიკური მოტივებიც უშუალოდ დაკავშირებული მონჯიკის ამა თუ იმ სცენიურ დაღვმასთან, რაც დამახასიათებელი იყო მისი ვიზუალური

პოეტიკისათვის. მაგალითისათვის, მრავალჯერ ვარირებდა მოტივი ქალაქის საყარისა ანდა სხვადასხვა ქალაქის გარსების გახევე-გაგლეჯვისა ხელებით ანდა სხეულის სხვა ნაწილებით, რასა წარმომღვაროვნენ სხვადასხვა სიტუაციებში – მათი გაჯლით, მათიგან, მათში შემოსილი – სახით, თავეთ, გორსით, მთელი სხეულით. პერფომანსში „ბაბილონის რესპუბლიკად“ წოდებული მონჯიკმა თითოეულ მონაწილეს შესთავაზა (ასევე თითოეულ მაყურებელს) განთავსებულყვენ ცალკეულ დახურულ, შემოღობილ ადგილას, შემდეგ კი განხორციელებინათ სხვადასხვა შემოღობვის გადაღახუ-დანგრევის აქცია, რის შედეგადაც ფინალში „დამოუკიდებელი შემოღობილი ადგილები გრანსფორმირდნენ ამ მსოფლიოს ერთ დიდ საერთო საცხოვრებელ სივრცედ“. ხოლო ამსტერდამის სახეითი ხელოვნების აკადემიის სტუდენტების სახელოსნო გადაიქცა თავისებურ „თერაპიად“-მონჯიკის მიერ შემოთავაზებული აქციები მიმართული იყო – სულიერი განწყენის გზით – თითოეული მონაწილის მიერ თავის „მეხსიერების ოთახში“ კომპლექსების გადაღახვამე, რაც ჩამოყალიბდა ცხოვრების უარყოფითი გამოცდილების ჩამოყალიბების შედეგად. ასე მაგალითად „ქალთა მეხსიერების ოთახებში“, - ყვებოდა ამ სახელოსნოს შესახებ მხატვარი, – იქმნებოდა სიტუაციები, რაც ეროტიკითან იყო დაკავშირებული. ერთერთი ქალიშვილი სექსისადმი სიძულვილს გრძნობდა. მაშინ როდესაც ის იყო შეიდი წლის, იგი შეესწრო, მისი თვალსაზრისით მშობლებს შორის უიღბლო სექსუალურ აქტს. ეს მას დაამახსოვრდა მთელი ცხოვრების მანძილზე. სახელოსნოს დროს სახამებლის მასით შეესებულ დიდ ამოჭრილ სივრცეში, იგი ერკინებოდა მამაკაცს. ფინალში სახამებლის მასამ დაიწყო ჩამოღვენთვა და ისინი შიშველნი აღმოჩნდნენ მაყურებლის წინაშე“. ერთერთი სახელოსნოს დროს შეერსბერგში მონჯიკმა მაყურებელს შესთავაზა შესულიყვენ „მეხსიერების ოთახებში“ ბაგირზე ხელჩაკიდებულნი, გაივლიდნენ რა მთელს შენობას. ფინეთის ქალაქ ვასაში, სადაც მონჯიკი ასევე რეგულარულად აგარებდა სახელოსნოებს, მან ჩასვა მონაწილეები ავტობუსში შელებილი ყანჯრებით. როდესაც ავტობუსი განერდა, ყველა გადმოვიდა და აღმოჩნდნენ ეკლესიის ნანგრევებში, რომელთა შორის ამჯერად განთავსებული იყო მათი ინდივიდუალური „მეხსიერების ოთახები“. საბოლოოდ იმავე ვასაში შედგა აქცია – მონაწილეები უმარმამარი თყური და ყვეითული გილოთი ყუთავდნენ ძველი ცისენიზავრის კოშკს. ანალოგიური აქცია მონჯიკმა გაიმეორა მოყვარულთა საერთაშორისო ფესტივალის „თეატრალური კონფრონტაცია-96“ დროს, შეყუთა რა ორი დღით ფოსტის მთავარი ოფისი ბრემენტის გილოთი 60მ სიგრძის და 20მ სიგანის – ამრიგად

უმარმაზარი შენობა გადააქციეს გავანგურ „ამანათად“ საფოსტო შტამპებით კუთხეებში და მიმღების მისამართებით („თეატრალური კონსერვაციის-96“) და გამგზავნი („პლასტიკური სცენა“).

პლასტიკური სცენის მიღმა მონჯიკის მოღვაწეობა არ ამოიწურება მისი მუშაობით, როგორც სცენოგრაფისა და ცლებით „პლასტიკური ავანგარდის“ აქციების სფეროში. ის ასევე არ წყვეტდა თავის მოღვაწეობას უერწერაში. მისი ნახატები, გამოირჩეოდა კომპოზიციებისაგან, რომელსაც იგი ქმნიდა სინათლითა და თავისი მოდელების ფიგურებით: – სასცენო სივრცის „მავ გილოზე“. მის უერწერაში მავი, პირიქით საერთოდ არ ყოფილა. მათში არ იყო ადგილი „არც დრამისთვის და არც ტრაგედიისათვის“. მხატვარი აქ იკმაყოფილებდა თავის მოთხოვნებს უერადოვან ინტენსივობაში, გამოსატყუარა „მგზნებარე სურვილს მიეღწია ნეტარებისათვის. გარკვეული იდილიური მდგომარეობისა. მე ვოცნებობ ამაზე – აღიარებს მონჯიკი, – მაგრამ რეალობა ქვევით გვექაჩება. ვვამიწებს, კვლავ და კვლავ. ამ კონფლიქტში რეალობასა და ჩემს მგზნებარე სურვილს შორის მიმეღწია ასეთი მდგომარეობისათვის, განსხეულებულს უერწერაში, წარმოიქმნება ჩემი თეატრი“. ამრიგად, უერწერაში მოღვაწეობა, ისევე როგორც აქციები „პლასტიკური ავანგარდის“ ჭრილში ანდა სცენოგრაფია, ასე თუ ისე დაკავშირებული იყო შემოქმედ მონჯიკთან ოცდაათხუთმეტ წელზე მეტი დროის განმავლობაში ერთი უმარმაზარი სპექტაკლით – თავისებურად ერთადერთით, რომელსაც ანალოგი არ ქონია თანამედროვე მსოფლიო თეატრში, მისტერით თემაზე წამებანი და ენებანი, განცდილი ადამიანის მიერ მის ცხოვრებისეულ ცვაზუ დაბადებიდან სიკვდილამდე.

1.
111

კომენტარები

ავილელი გერესა - (1515-1582) ნამდვილი სახელი და გვარია გერესა სანჩეს დე სეპადა-ი-ვეუმადა. ესპანელი მისტიკოსი. კარმელიტების ორდენის წარმომადგენელი. მონაზონი 1533 წლიდან. 1562 წელს მიაგოვა მონასტერი და საკუთარი სალოცაეი შექმნა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა მკაცრ, ეგრეთწოდებულ ფესშიშველი კარმელიტების ორდენს (ასევე ხუან დე ლა კრუსის კარმელიტების ორდენს) კათოლიკური ეკლესიის მიერ კანონიზირებულია და მიკუთვნებულია ეკლესიის მასწავლებელთა რიცხვს. ესპანეთის წმინდა მუარველი. იგი ასევე მიეკუთვნება ესპანეთის „ოქროს ეპოქის“ საუკეთესო მწერალთა რიცხვს. მისი ძირითადი ნაწარმოებებია *ჩემი ცხოვრების წიგნი* (1562-66), *გმა სრულყოფილებისა* (გამოცა 1583) და სხვა.

ბაროკო - იტალ. XVI-XVIII ს-ის მხატვრული სტილი ევროპის ხელოვნებაში (განსაკუთრებით არქიტექტურაში); გამოირჩევა დეკორატიული წერილმანების სიჭარბით. ხელოვნებათმცოდნეები კლასიციზმს ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც ბაროკოს.

ბერგმანი ინგმარ - (დაბ. 1918) შვედური თეატრისა და კინოს რეჟისორი. უდიდესი გავლენა იქონია მსოფლიო კინემატოგრაფიის განვითარებაზე. იგი სევამდა ადამიანის მარგობის, ქალისა და მამაკაცის მარადიული კონფლიქტის პრობლემას. წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა სტოკჰოლმის სამეფო თეატრ - დრამატენს. მისი ცნობილი ფილმებია: *მასხარათა საღამო*, *მეშვიდე ბეჭედი*, *მარიონეტების ცხოვრებიდან*, *სახე*, *შემოდგომის სონატა*, *ფანი და ალექსანდრე*. თეატრში იგი არა ერთხელ მიბრუნებია სტრინდბერგის დრამატურგიას.

გოგოლეუსკი ივანაი (დაბ. 1931), პოლონელი მსახიობი, რეჟისორი, სცენარისტი. მისი ერთერთი ცნობილი ფილმია *გრაფინია კოსელი* 1968.

გოთიკა - გერმ. ხეროსიმოდერული სტილი გვიან შუა საუკუნეებში ევროპაში; დამახასიათებელია მაღალ, წვეტიან ნაგებობათა სიმსუბუქე, ისრისებური თალები, გამჭვირვალე და ფერადი მინის სიუხვე და სხვა.

გროტჯერი (Grotzger) არტური (1837-67), პოლონელი ვრაუიკოსი და ფერმწერი, მისი შემოქმედება გამოირჩევა დრამატუზმით, რომანტიზმით და სიმბოლიზმით

დანტე ალიგიერი - (1265-1321) იტალიელი პოეტი, იტალიური ლიტერატურული ენის შემქმნელი. ახალგაზრდობაში დაუკავშირდა „დოლჩე სტილ ნუოვოს“ სკოლას (ბეატრიჩესადმი მიძღვნილია

სონეგები, ავტობიოგრაფიული ნაწყვეტი „ახალი ცხოვრება“ (1299); მას ეკუთვნის ფილოსოფიური და პოლიტიკური გრაქტაგები (ნადიმი დაუმთავრებელია; სახალხო მეცყველებაზე, 1304-07). დანტეს შემოქმედების მწყერვალს წარმოადგენს პოემა ღესაებრივი კომედია (1307-14) სამ ნაწილად (*ჯოჯობეთი, განსაწმენდელი, სამოთხე*) და 100 სიმღერა, შუა საუკუნეების პოეტური ენციკლოპედია. მან უდიდესი გავლენა იქონია ევროპული კულტურის განვითარებაზე. *ევმისტენცია* - ლათ. არსებობა

ექსპრესიონიზმი - ჟრანტ. მიმართულება, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელიც წარმოიქმნა XX საუკუნის პირველ ნახევარში; მისი მიმღვერები საეიანსო ძირითად ამოცანად თველიდნენ მხატვრის შინაგანი სამყაროს, მისი სუბიექტური შემოქმედებითი განცდების ასახვას. იგი ჩნდება, როგორც პროტესტი არსებული ხელოვნებისადმი, ეყრდნობა ირაციონალურ სახეებს. ამ მიმართულების წარმომადგენლები არიან: პ. კაიზერი, ვ. პ. აზენკლევერი, ფ. ვერფელი, ო. კოკოშკო, ა. შონბერგი, ა. ბერგი, ე. ბარლახი და სხვანი. ამ მიმართულებამ საეტაპო როლი შეასრულა თეატრალური რეჟისურის, სცენოგრაფიის, განათების განვითარებაში და საერთოდ რეჟორმისტული მისია შეასრულა თეატრში.

ვაიდა (Wajda) ანჯეი - დაბ. 1926 წელს, პოლონელი რეჟისორი. მისი ფილმებია *არხი* 1957, *ფერული და აღმასი* 1957, *ფერული* 1965, *ყველაფერი გასაყიდად* 1968, *აღამიანი მარმარილოდან* 1976, *ნარკომის გარეშე* 1978, *აღამიანი რკინიდან* 1981, *დანტონი* 1983, *სახიყვარულო შემთხვევებითა ქრონიკა* 1986. მისი ფილმები პოლონეთის განვითარების ისტორიულ და საზოგადოებრივ დაპირისპირებაზეა. ბევრს მუშაობს თეატრში, მას ეკუთვნის დოსტოევსკის ნაწარმოებების საინტერესო ინტერპრეტაციები პოლონურ თეატრში.

ვასა - სანაპირო ქალაქი შვედეთში

ვიტალური - ლათ. სიცოცხლის მოვლენებთან დაკავშირებული; სასიცოცხლო

ვოლფი ჟრიდრახ - (1888-1953), ცნობილი გერმანული მწყრალი, დრამატურგი. მისი ცნობილი პიესებია: *პროფესორი მამლოკი, ფლორისდორფი, თომას მიუნცერი* და მრავალი სხვა.

ვროცლავეი - ქალაქი პოლონეთში

იკაროსი - ბერძნულ მითოლოგიაში დედალოსის შვილი, რომელიც მამასთან ერთად გაფრინდა მამის მიერ გაკეთებული ფრთებით; მამის ღარიგების მიუხედავად იგი ძალიან მიუახლოვდა მშეს, სანთელი,

რომლითაც ფრთხილი პქონდა მიმაგრებული, დადნა და თვითონ ზღვაში ჩაეარდა.

ინსტალაცია - ინგლ. - დაყენება, დამონგაყება - სხედასხვა ელემენტებისაგან - ყოფისი ნივთებისაგან, სამრეწველო ნაწარმისაგან და მასალებისაგან, ბუნებრივი ობიექტებისაგან, ტექსტური ანდა ვიზუალური ინფორმაციისაგან - მხატვრის მიერ შექმნილი სივრცითი კომპოზიცია.

ინსტალაციის ფუძემდებლები იყენენ დადაისტი მ. დიუშანი და სიურეალისტები. ჩვეულებრივი ნივთებით ქმნის რა უჩვეულო სანწყობას მხატვარი მათ აძლევს ახალ სიმბოლურ აზრს. ინსტალაციის ესთეტიკური მინაარსი აზრობრივ მნიშვნელობათა თამამშია, რომელნიც იცვლებიან იმასთან კავშირში, თუ სად მდებარეობს ნივთი - მის ჩვეულ ყოფით გარემოში, თუ საგამოყენო დარბაზში.

ინსტალაციებს ქმნიდა ავანგარდის მრავალი მხატვარი: რ. რაუშენბერგი, დ. დანინი, გ. იუკერი და მრავალი სხვა. ინსტალაცია ხელოვნების ფორმაა, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული XX საუკუნეში და გრძელდება დღემდე.

ინფანტილიზმი - ლათ. ორგანიზმის განვითარების მეტ-ნაკლები ჩამორჩენა; ადამიანის ფიზიკური ან ფსიქიკური განვითარების შეჩერება ბავშვობის საფეხურზე.

კანტორი ტადეუშ - (1915-1990), პოლონელი რეჟისორი, სცენოგრაფი, თეატრალური მოღვაწე. ნაციტური ოკუპაციის დროს შექმნა დამოუკიდებელი თეატრი. 1946-50 ცხოვრობდა საფრანგეთში. 1956 წლიდან თანამშრომლობდა პოლონეთის მრავალ თეატრთან. ცნობილია როგორც თეატრალური ექსპერიმენტატორი, თეორეტიკოსი, მხატვრის თეატრის ფუძემდებელი. ცხოვრების ბოლო წლებში მოღვაწეობდა კრაკოვეში, სადაც შექმნა თეატრი კრიკო. მისი ცნობილი სპექტაკლია „მკვდარი კლასი“, იგი ძალიან დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა როგორც პოლონეთში ასევე მსოფლიო თეატრალურ სამყაროში. იგი ამკვიდრებს ახალ თეატრალურ ფორმას, იყენებდა მანეკენებსა და თოჯინებს. მისი ცნობილი თეატრალური გრაქტაგი-მანიფესტია „სიკვდილის თეატრი“.

კარმელიტები - კათოლიკური ეკლესიის ერთერთი ორდენი, რომელსაც თავი შემწეობით გაქონდა, ჩამოყალიბდა XII საუკუნის მეორე ნახევარში პალესტინაში. XIII საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში გადავიდა.

კაჩმარეკი იან - (დაბ. 1953) ცნობილი პოლონელი კომპოზიტორი, მრავალი კინოფილმის მუსიკის ავტორი. მან მიიღო იურისტის განათლება. მისმა ძიებებმა იგი მიიყვანეს გროტოვსკის ავანგარდულ

თეატრალურ ლაბორატორიაში. კომპოზიტორის კარიერა დაიწყო, როგორც ავანგარდული სპექტაკლების მუსიკის ავტორმა *მერვე დღის თეატრში*. მოგვიანებით ქმნის *მერვე დღის* ორკესტრს, რომლითაც მოგზაურობს ევროპაში, შემდეგ კი ამერიკაში, სადაც რჩება კიდეც საცხოვრებლად.

ამჟამად ცხოვრობს ლოს ანჯელესში და მუშაობს ჰოლივუდში. 2005 წელს მან მიიღო ოსკარი მუსიკაში ფილმისათვის „ჯადოსნური ქვეყანა“ (*"Finding Newerland"*).

კომპოსტი – ინგლ. ორგანული სასუქი, რომელსაც იღებენ გორვისა და სხვადასხვა ნარჩენების ერთმანეთში შერევით, აგრიკულურ კირის, ნაერისა და მისით. დამატებით.

კრაკოვი – ქალაქი პოლონეთში

კრეგი (Craig) ჯენრი ედუარდ გორდონი - (1872-1966), ინგლისელი რეჟისორი, მხატვარი და თეატრის თეორეტიკოსი. ცნობილი ბრიტანელი მსახიობის ელენ ტურის ვაჟი. კრეგი სცენაზე გამოდიოდა 1889 წლიდან. სპექტაკლებს ღვაძლავ ბერლინში, ფლორენციაში, მოსკოვში - 1911 წელს სამხატვრო თეატრში ანხორციელებდა შექსპირის ჰამლეტს სტანისლავსკისთან, სულერეიციკისთან და კოტე მარჯანიშვილთან ერთად. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ეს სპექტაკლი საბოლოოდ კოტე მარჯანიშვილმა დაასრულა. გორდონ კრეგმა გამოიგონა თეატრის სისტემა, რომელიც იოლად გარდაიქმნებოდა და ცვლიდა თეატრალურ სიურცეს. ამკვიდრებდა სარეჟისორო თეატრს, „ზე მარიონეტის“ კონცეფციას, რაც ითვალისწინებდა „მსახიობ პოეტის“ შემოქმედებას, სარეჟისორო ჩანაფიქრის მკაცრ ჩარჩოებში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ მისმა კონცეფციამ ზემოქმედება შეახებ უდიდესი გავლენა იქონია რეჟისორთა მრავალ თაობაზე.

კრიკოტეკა - კანტორის მიერ შექმნილი ცენტრი კრაკოვში. კანტორი ყოველთვის ზრუნავდა თავის „თეატრალურ ობიექტებზე – რეკვიზიტი, დეკორაციები, ესკიზები, რასაც ავსებდა და ინახავდა. სწორედ ამ მიზნით 1980 წელს მის მიერ იქნა შექმნილი კრიკოტეკა. და მიუხედავად იმისა, რომ კანტორის გარდაცვალებიდან 15 წელზე მეტია გასული ეს ცენტრი კვლავ ავრძელებს ფუნქციონირებას. www.cricoteka.com.pl

კრიპტები – ძველ რომში მიწისქვეშა ნაგებობა, დასავლეთ ევროპაში შუასაუკუნეების დროს სამრეკლოს ან ტაძრის ქვეშა ნაგებობა, რომელსაც იყენებდნენ, როგორც სასაფლაოს, საძვალეს და კრძალებსათვის.

კრუსი ხუან დე ლა - (1542-1591) საერო ცხოვრებაში ხუან დე ეპეს-ი- ალვარესი, ესპანელი მისტიკოსი და ქრისტიანი მწერალი, პოეტი, „ექსტატიკურ დოქტორად“ წოდებული. წმინდა გერესა ავილიელთან ერთად მოახდინა კარმელიტების მონაზონთა ორდენის რეფორმირება. ნაწარმოებებია: *ქალაქ კარმელში მესხლა, სულის მისტიკური ღამე*, რომის კათოლიკური ეკლესიის მიერ შერაცხულია წმინდანად და აღიარებული ეკლესიის მასწავლებლად. KUL- ლუბლინის კათოლიკური უნივერსიტეტი

ლეონარდო და ეინში - (1452-1519) იტალიური მაღალი აღორძინების წარმომადგენელი, მხატვარი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, მეცნიერი, ინჟინერი. ახალი გექნოლოგიების შემქმნელი და გამოგონებელი. მრავალი ფერწერული შედეგის ავტორი: *საიდუმლო სერობა, მონა ლიზა* (ჯოკონდა). მან მრავალი მეცნიერული აღმოჩენა დაუტოვა ცივილიზაციას, მისი სამეცნიერო მემკვიდრეობა 7 ათას გვერდს მოიცავს.

მეტაფიზიკა - შემეცნების მეთოდი, რომელიც, დიალექტიკისაგან განსხვავებით, მოვლენებს განიხილავს ერთმანეთისაგან მოწყვეტით, დამოუკიდებლად, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ მოცემულთ, უარყოფს საგნებისა და მოვლენების შინაგან წინააღმდეგობას. როგორც ფილოსოფიური მოძღვრება განიხილავს ცდის მიღმურ მოვლენებს - ღმერთის, სულს - ანუ უმბიკის შემდეგ, როგორც ტერმინი აღმოცენდა ძვ.წ. 1 ს-ში, როგორც არისტოტელეს ფილოსოფიური მემკვიდრეობის ნაწილის აღმნიშვნელია. ფილოსოფიური სწავლება ყოფიერების მე ვრძნობით პრინციპებზე დიალექტიკური ფილოსოფიის საწინააღმდეგო მეთოდია.

მისტიციზმი - განწყობილება და სწავლება, რომელიც გამომდინარეობს იქიდან, რომ სამღვდილი რეალობა მიუწვდომელია გონებისათვის და მიიღწევა ინტუიციურ - ექსტატიკური ხერხით, რომელიც გათვალისწინებულია მისტიკაში. როგორც ფილოსოფიური დოქტრინა - ინტუიტივიზმისა და ირაციონალიზმის ნაირსახეობა.

მიქელანჯელო ბუნაროტი - (1475-1564) იტალიელი მოქანდაკე, ფერმწერი, არქიტექტორი, პოეტი. იტალიური მაღალი აღორძინების თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მონუმენტურობა, დრამატიზმი, პლასტიკურობა და ადამიანის სილამაზის თაყვანისცემა. მან მრავალი შედეგით დაუტოვა კაცობრიობას მისი ცნობილი ქანდაკებების სახით. ერთერთი მისი უნიკალური ქმნილებაა წმინდა პეტრეს ტაძარი ვატიკანში, რომლის მშენებლობასაც იგი ხელმძღვანელობდა 1546 წლიდან.

მოლიერი - (ნამდვილი სახელი და გვარია **ჟან ბატისტ პოკლენი** 1622-1673), ფრანგი კომედიოგრაფი, მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე, სასცენო ხელოვნების რეფორმატორი. მსახურობდა მეფე ლუდოვიკ XIV კარზე, ეყრდნობოდა რა ფრანგულ კლასიციზმს, შექმნა და განაეითარა სოციალურ-ყოფითი კომედია, რომელშიაც შერწყმული იყო ბუფონადა. იუმორი და დახვეწილი არტისტიკა. მისი ცნობილი პიესებია: *დონ ჟუანი*, *მიზანტროპი*, *ძუნწი*, *გაამზანურებული მდაბიო*, *ძალად ექიმი*, *ტარტიუფი*, *ვერსალის ექსპრომტი* და მრავალი სხვა. *დონ ჟუანი*თა და *მიზანტროპით* მან სერიოზული ფილოსოფიური პრობლემები დასვა თავის დრამატურგიაში. ქმნიდა გვიანი აღორძინების მაღალ კომედიას და გიჟურ ხასიათთა ოსტატად ჩამოყალიბდა. მოლიერმა უზარმაზარი გავლენა იქონია მსოფლიო თეატრის განვითარებაზე.

ნოვოსელსკი ეკი - ერთერთი ყველაზე ცნობილი პოლონელი მხატვარი, ხატმწერი, ახალ რუბლოვად მონათლული.

ნორვიდი ეიპრიან კამილი - (1821-1883) პოლონელი მწერალი, მხატვარი, მოქანდაკე. ინტელექტუალურ-ასოციაციური ლირიკის წარმომადგენელი. მის კალამს ეკუთვნის ფილოსოფიური პოემები და ტრაგედიები.

პარადიგმა - ბერძ. მაგალითი. ნიმუში - ამოსავალი კონსექტუალური სქემა, საკითხის და პრობლემის დასმის და გადაწყვეტის მოდელი. ენათმეცნიერებაში ერთი სიტყვის, ფორმის სისტემა, რომელიც სიტყვის გრამატიკულ ცვლილებებს ითვალისწინებს. მას ხშირად ვაყილებით ფართო ფილოსოფიურ განზოგადებული დაგვირთვაც უნიჭება.

პარკა - პარკები. რომაულ მითოლოგიაში ბედისწერის სამი ქალღმერთი, ბერძნული მიორების გოლფასი. *ნონა* და *დეციმა* (ბავშვის დაბადების მფარველები მეცხრე ან მეათე თვეზე), *მორტა* (სახელი წარმოქმნილია სიტყვა სიკვდილიდან. ისინი ქსოვდნენ და ჳრიდნენ ადამიანის ცხოვრების ბედს.)

პერფორმანსი - ფრანგ. სიტყვა სიტყვით - წარმოდგენა. პერფორმანსი, ანდა პერფორმენს არტი, გამოხატვა, რომელიც ფრანგული ენიდან შეიძლება ვთარგმნოთ, როგორც „ვიზუალური ხელოვნების თეატრი“ - წარმოიქმნა 60-იან წლებში (მისი გამორჩევა პუფენინგისაგან არც თუ ისე იოლია; მასზე გავლენა მოახდინა კომპოზიტორ ჯონ კეიჯის, ქორეოგრაფ მერსი კანინჰემის, ვიდლოს სპეციალისტ ნეიმ ჯონ პარკის, მოქანდაკე ალან კეპროუს ნაწარმოებებმა). მხოლოდ 80-იან წლებში მიაღწია ამ ფორმამ თავის სიმწიფეს.

პერფორმანსი აერთიანებს, როგორც თანაბარულეზიან განსხვავებულ ვიზუალურ ხელოვნებას, თეატრს, ცეკვას, მუსიკას, ვიდეოს, პოეზიას და კინოს. მოქმედება ვითარდება არა თეატრში, არამედ მუზეუმებში ანდა სამხატვრო გალერეებში. ეს ვახლავთ „კალეიდოსკოპიური მრავალთემიანი დისკურსი“ (ა. ვერგი).

პერფორმანსში ხაზგასმულია უმეტესწილად თავად შემოქმედების პროცესი, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოების სრულქმნილება. „პერფორმანსში“ არ არის აუცილებელი, რომ იყოს მსახიობი, რომელიც თამაშობს როლს, სამაგიეროდ იგი მორიგეობით ხდება მთხრობელი, მხატვარი, მოცეკვავე, აუცილებელია მისი პიროვნული არსებობა, სცენიურ ავტობიოგრაფიად, რომელსაც პირდაპირი კავშირი აქვს წარმოდგენილ ობიექტებთან და მოთხრობილ რიტუალებთან. „პერფორმანს არტი“ მუდმივად იქმნება მხატვრების მიერ, რომელთა ფუნქციები მრავალმრიანი: საკუთარი იდეებისა და ასოციაციებისათვის თავისუფალი მსვლელობის მიცემა, რაც ერთის მხრივ დაკავშირებულია თეატრთან, მეორეს მხრივ კი, ქანდაკებასთან, ისინი უფრო დად ყურადღებას უთმობენ სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობას და შემოქმედების ძალას, ვიდრე თეატრიული განსაზღვრების სისწორეს, რასაც იმ მომენტში აკეთებენ. პერფორმანს არტი, კერძოდ არაფერს არ ნიშნავს“ (ჯეფ ნათლი). ანდრეა ნურიუს გამოქვეყნებულ სტატიამი გამოყოფილია პერფორმანსის სუთი ტენდენცია:

1) ბოდი არტი (პლასტიკის ხელოვნება) იყენებს პერფორმანსის სხეულს, რათა იგი განსაცდელში ჩაავდოს (ვ. აკონსი, ჩ. ბიორდნი, დ. პუინი), რათა იგი გამოჟინოს საჩვენებლად ან გაანალიზოს მისი სახება.

2) სივრცისა და დროის შესწავლა ფიგურათა შენელებული გადაადგილებით, როგორც „Working in an Exaggerated Manner Around the perimeter of a Square“ (1968) რინკე.

3) ავტობიოგრაფიული წარმოდგენა, რომელშიც ხელოვანი მოგვითხრობს საკუთარი ცხოვრების რეალურ მოვლენათა შესახებ (ლ. მონტანო, მიტჩელის სიკვდილი: ანდა სპილდინგ გრეი, A personal History of the American Theatre, 1980).

4) რიტუალური და მითოლოგიური ცერემონიული, მაგალითად ნიქსის „ორჯიები და მისტერაიბი“.

5) სოციალური კომენტარები, თანამედროვე მითოლოგიაზე, როგორც ამას წარმოგვიდგენს ვიდეო მხატვარი ბობ ეშლი ანდა ლორი ანდერსონი თავის „შეერთებული შტატები I და II (1979-1982)“ რომელშიც ერთმანეთშია შერწყმული პოეზია, ელიტარული მუსიკა, კინო და დიპლომატიები. (პატრის პავის, თეატრალური ლექსიკონის მიხედვით, გვ. 233).

პინაკოთეკა - ბერძ. ძველ საბერძნეთში: ფერწერულ ნაწარმოებთა საცავი, სურათების გალერეა.

ჟაკარდული - ქსოვილი - მსხვილ სახეობიანი ქსოვილი, საქსოვი მანქანის გამოგონებლის ფრანგი მექანიკოსის ჟაკარდის (Jacquard, 1752-1834) სახელის მიხედვით

საკრალური - ლათ. წმინდა, რელიგიურ კულტიან და რიტუალთან დაკავშირებული.

სოფოკლე - (დაახლ. 496-406 ძვ. წ.) - ძველი ბერძენი პოეტიკ-დრამატურგი, ერთერთი უდიდესი წარმომადგენელი ანტიკური გრავედიისა. შემოქმედებითა და ისტორიული ბიოგრაფიით ადგილს იმკვიდრებს ესქილესა და ევრიპიდეს შორის. მისი მთავარი მისწრაფება იყო ახლისა და ძველის გაწონასწორება და ამავე დროს, საუცხოო მაგალითის, იდეალის შექმნა. იგი აღიძვებდა თავისუფალი ადამიანის სიძლიერეს და არიღებდა მას „ღვთიური კანონების“ დარღვევას ანუ რელიგიურ და სამოქალაქო ცხოვრებისეულ ნორმებს. ართულებდა რა უსიქოლოგიურ ხასიათებს, ინარჩუნებდა გმირისა და კომპოზიციის საერთო მონუმენტურობას. იყენებდა მითოლოგიას და მთავარ თემად კვლავ ბუდისწერა რჩებოდა, როგორც გარდაუვალი აუცილებლობა. ჩვენამდე მოაღწია სოფოკლეს მხოლოდ შეიღმა პიესამ. მისი ცნობილი პიესებია: *ოიდიპოს მეფე*, *ანტიგონე*, *ელექტრა*, *ფილოკლეტა* და სხვა. მისი პიესები ოცდახუთი საუკუნის შემდეგაც ინარჩუნებენ თავის ადგილს თანამედროვე თეატრის რეპერტუარში.

სპორადულობა - ბერძ. დაბნეული, ცალკეული - ერთეული, შემთხვევითი, შემთხვევიდან შემთხვევამდე.

სტოქოლმი - შვედეთის სამეფოს დედაქალაქი

გორმესი ალბა დე - კათოლიკური მონასტერი ესპანეთში

გრანსცენდენტალური - ლათ. რაც საზღვარს სცილდება. ფილოსოფიაში ცდის გარეშე არსებული, განყენებულ-ლოგიკური. კანტის ფილოსოფიაში: რაც დაფუძნებულია შემეცნების აპრიორული, ცდისაგან დამოუკიდებელი ფორმების აღიარებაზე.

ჟულიო კორე - (1862-1921), ფრანგი კომედიოგრაფი, ავტორი 60-ზე მეტი უარსისა და მსუბუქი კომედიისა, რომელსაც დიდი წარმატებით დგამდნენ საფრანგეთში, კომედი ფრანსეზსა და საზღვარგარეთაც. ცნობილი პიესებია: *გოგო მაქსიმისაგან* (1899), *საყურე* (1907), *ჩემი დაგვიანებული სიდედრი*, *მიხედეთი ლულუს* (1908).

ჟრიში - ფრანგ. ანტაბლემენტის შუა ნაწილი (არქიტავერსა და კარნიშს შორის); კომპილი. არშია, ბორდიური კედლისა, ხალიჩისა, პარკეტისა.

შინა იუზეფ – (დაბ. 1922), პოლონელი მხატვარი, სცენოგრაფი, რეჟისორი. იყო ოსვენცემისა და ბუჰენვალდის საკონცენტრაციო ბანაკების პატიმარი. მუშაობდა პოლონეთის თეატრებში: ლულოვა (ნოვა-გუტა), სტარი (კრაკოვი), შლიონსკი (კატოვიცა) და ა.შ. 1971-1972 წლებში იყო დარეჟორი თეატრ კლასონის (ვარშავა), რომელიც გარდაიქმნა ხელოვნების ცენტრად და იგი ხელმძღვანელობდა 1982 წლამდე. იგი არის მხატვრის თეატრის ერთერთი უუძემძებელი კანტორიდან ერთად. მისი ხელოვნება ყოველთვის ახლოს იყო აუანგარდთან. მისი ცნობილი სპექტაკლებია: რეპლიკა, დანტე, მეტამორფოზები.

შაპოშნიკოვა ალინა (1926-1973), პოლონელი მხატვარი, მოქანდაკე. იყო ერთერთი პირველი ევროპელი მხატვარი, რომელმაც სითამამით მიმართა სხეულისეულ სასოწარკვეთის პრობლემას, დაარღვია რა ყველანაირი ტაბუ. ცხოვრების ბოლო ათი წელი მხატვარმა საფრანგეთში გაატარა. იგი არ ერიდებოდა ტექნიკურ ექსპერიმენტებს, უყვარდა ისეთი მასალების გამოყენება, როგორცაა ცემენტი, რკინის ბურბუშეა, სხვადასხვა ფერის ქვები, ფისი, რის გამოც იგი კრიტიკოსებმა „ახალ რეალიზმს“ მიაკუთვნეს. მისი ყველაზე შთაბეჭდავი ნამუშევრებია პოლიესტერისაგან, რომლებშიც გამოიყენა თაბამირისაგან ჩამოსხმული ადამიანის სხეულის ნაწილები.

მერსტერგი – საერთაშორისო ახალგაზრდული საგანმანათლებლო ცენტრი გერმანიაში.

მუმანი პიტერი – (დაბ. 1934) გერმანული წარმოშობის ამერიკელი მხატვარი და თეატრალური რეჟისორი. დაიბადა სილეშიაში, დაამთავრა პანოვერის სამხატვრო სკოლის ქანდაკების განყოფილება. ჯერ კიდევ მაშინ განსაზღვრა თავისთვის ინტერესი „გაცოცხლებული ქანდაკებებისადმი“. იგი აერსიებდა ქანდაკებასა და მოძრაობის ხელოვნებას, ამ პერიოდში ცდილობდა საკუთარი საცქეპაო დასის შექმნას. მას აინტერესებდა „ღარიბი ხელოვნება“. მან თავისი ხელოვნებისათვის აირჩია ყველაზე იაფი მასალა: თიხა, თაბამირი, პაპიე მაში. „ხელოვნება პურია, ხელოვნება ხელმისაწვდომი უნდა იყოს, ისევე როგორც პური“ არაერთხელ იმეორებდა მუმანი. 1963 წელს მიუნხენში იწყებს თავის ექსპერიმენტულ პერფორმანსებს და სპექტაკლებს „გაცოცხლებული ქანდაკებების“ მკრე, კი ვადადის ამერიკაში და ქმნის თავის თეატრს „პური და სოჯინა,“ (Bread and Puppet). პურს მუმანისთვის არა მხოლოდ სიმბოლური არამედ სარიტუალო მნიშვნელობაც ქონდა. მისი სპექტაკლები მთავრდებოდა რიტუალით მაყურებლისათვის სხვადასხვანაირი ორცხობილების დარიტებით, რომელსაც იგი თავად

აცხობდა დედისაგან მიღებული ძველებური რეცეპტით. იგი საფუძვლად იღებდა აღმოსავლური თეატრის ფოლკლორულ გრადიციებს განსაკუთრებით იაპონურ ნოსა და ბურაკუს, ასევე გერმანული შუასაუკუნეების ხისა და ქვის ქანდაკებებს, ექსპრესიულ ვრაჟიკასა და დადაიზმს. მისი ძირითადი პერსონაჟები ნიღბებია, სხვადასხვა გიჟისა და უზარმაზარი ზომების. მათ ამოძრავებდნენ და ახმოვანებდნენ მსახიობი-შემსრულებლები. ნიღბებს განსაკუთრებული ექსპრესიული გარეგნობა ქონდათ, ისინი ერწყმოდნენ შემსრულებლებს. აღამიანთან კონტრასტისათვის იყენებდა უკვე პატარა ზომის თოჯინებს. მის სპექტაკლში გამოჩნდა უზარმაზარი ზომის ნიღბები, რომელსაც სპეციალური ჭოკებით მართავდნენ... ეს უზარმაზარი არსებები გამოხატავდნენ, როგორც მითოლოგიურ, ასევე ბიბლიურ პერსონაჟებს, ჰიპერბოლიზირებულ სოციალურ გიჟებს. იგი ასევე წარმოადგენს მხატვრის თეატრის სახეობას, ქმნის რა თავის განუმეორებელ სამყაროს, რითაც მან სერიოზული გავლენა მოახდინა სათეატრო კულტურის განვითარებაზე მსოფლიოში.

ჩეხოვი ანტონ – (1860-1904), რუსი მწერალი დრამატურგი. დიდი გავლენა იქონია მსოფლიო ლიტერატურისა და თეატრის განვითარებაზე.

ხორონი – დასავლურ სემიგურ მითოლოგიაში სამეფო ძალაუფლების დამცველი ღმერთი, ეგვიპტურ წყაროებზე დაყრდნობით, როგორც ჩანს იგი საიქიოს ღვთაებაა.

პამბურგი – საპორტო ქალაქი გერმანიაში

პეუინინგი – ინგლ. – მოხდენა, მიმდინარე. თეატრალური მოღვაწეობის ფორმა, რომლის დროსაც არ გამოიყენება ტექსტი ანდა წინასწარ მიწოდებული პროგრამა (უმეტესწილად სცენარი ან „მეთოდი“), რომელიც რაიმეს გეთაუბობს, წოდებული მოვლენად (ბრეხტი) ანდა ქმედებით (ბეოი) ანდა პროცედურით, ან მოქმედებით, ან შემოთავაზებული და შესრულებული მსახიობების ანდა სხვა მონაწილეთა მიერ, რომლებიც იყენებენ: შემთხვევითობას, გაუსვალისწინებლობას, გარკვეულწილად რისკს (არ იგულისხმება გარეგნული ქმედების იმიტაცია), ამბების მოყოლას, გარკვეული მნიშვნელობის შექმნა ხელოვნების ყველა სახეობისა და ყველა ტექნიკური საშუალებების და ასევე გარე სამყაროს გამოყენებით. გაერყელებული მოსაზრების საწინააღმდეგოდ აქ არაყერი საერსო არ არის უწყსრივი ანდა კათარმისულ მოღვაწეობასთან; უფრო ბუსტად უნდა ვისაუბროს in act-ს შესახებ - თეორიული განსჯის გამომსახველობითი და წარმოებითი ამრით წინასწარ განსაზღვრული გარესამყაროს ჩარჩოებში. როგორც წერს მაიკლ

კორბი, ჰეფენინგების ერთერთი საუკეთესო თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი, ეს „საკიციფიურად გამომუშავებული თეატრალიზებული ფორმაა, რომელშიც შერწყმულია სხედასხვა ელემენტები. კერძოდ კი წინასწარ განუსაზღვრელი თამაშის მანერა, ორგანიზებულია ერთიან სტრუქტურაში და დაყოფილია ნაწილებად (Kirby, M. Happenings – An illustrated Anthology, Dutton, New York, 1965, p.21). ჰეფენინგი წარმოიქმნა უშუალოდ, როგორც ხელოვანთა მთელი რიგი ძიებანი. ჯონ კეიჯა (კონცერტის ორგანიზატორი, რომელიც შედგა 1952 წელს, რომლის დროსაც გამოყენებული იყო რაუმენბერგის ფერწერა, მერსი კანინკემის ქორეოგრაფია, ოლსენის პოეზია, ჰიანისტ გიულორის მესრულება) საფუძველი ჩაუყარა ასოციაციითა ხელოვნებას. მსგავსი მაგალითებია: იაპონური ჯგუფი პუთაი (1955); მოქანდაკეები: ოლდენბურგი, კერბიდა კეპროუ (1959); ევროპაში ბეიოი; body art (სხეულის ხელოვნება) მიმდევრები; დ. პეინი, მ. ჟურნიაკი, გ. ნითში. ჰეფენინგი თავის გაგრძელებას პოულობს „უხილავ თეატრში“ ანდა პერფორმანსებში. ამჟამად იგი აღარ სარგებლობს ისეთივე პოპულარობით, როგორც 60-იან წლებში (პატრის პავის თეატრალური ლექსიკონის მიხედვით, გვ. 424).

პოლბენი კანს - (1497 ან 1498-1543) გერმანელი ფერმწერი და გრაფიკოსი, ალორძინების წარმომადგენელი. სახასიათო პორტრეტებისა და რელიგიურ თემებზე შექმნილი გრაფიკების ავტორი. დამახასიათებელია რეალიზმი, სიმკვეთრე, რენესანსული ბრწყინვალება, მონუმენტალური სიმთელე კომპოზიციისა.

პორულიფა - ყრანგ. სკულპტურლი გამოსახულება, რომელიც ამობურცულია ბრტყელ ზედაპირზე თავისი საეარაულო მოცულობის ნახეარზე მეტად.

- Teatr bezsłownej prawdy. pod redakcja Wojciecha Chudego. lublin, 1990
Life towards death. Lublin, 1991
Leszek Madzik. Honorowy obywatel miastna Kielc. 1998
Leszek madzik. Scena Plastyczna KUL. Lublin, 2000
Leszek Madzik I jego teatr. Warszawa, 2000
Mandzik, Leszek, My Theatre. Lublin, 2000
Piotr Gruszczynski, THE NINTIES IN POLISH "EXPLORATORY"
THEATRE, essays on polish culture theatre, www.polishculture.pl)
Teatr Bezslownej prawdy. "Scena Plastyczna" Katolickiego Uniwersytetu
Lubelskiego. Lublin. 1990
Березкин, Виктор Театр, которого у нас нет.\\ Театральная жизнь, 2000, 8
Березкин, Виктор «Покров».\\ Сцена № 17
В. И. Березкин, Театр Художника.\\ Театр XX века. Закономерности
развития. М., 2003. С. 617-622
Березкин, Виктор Польский Театр Художника. М., 2004
ხეათაგური ლევანი, ნახატებიო მთაზროვნე პოლონელი
რეჟისორი.\\ გაზეთი კულტურა № 9 (26),2006

წიგნის ავტორის შესახებ

ლევან ხეთაგური – თეატრმცოდნე, თეატრის კრიტიკოსი, ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი. თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის ITI საქართველოს ბიუროს გენერალური მდივანი, ევროპის თეატრალური კვლევის ინსტიტუტის ETRI საქართველოს წარმომადგენლობის დირექტორი, თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ასოციაციის FIRT წევრი, შვედეთის მწერალთა ვილდის პრემიის ლაურეატი, მრავალი საერთაშორისო ქსელის და ორგანიზაციის მრჩეველთა საბჭოს წევრი. სამოცზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომისა და პუბლიკაციის ავტორი. ევროპისა და აზიის მრავალი უნივერსიტეტის მიწვეული პროფესორი. მონაწილეობს, როგორც მონაწილე და როგორც ორგანიზატორი მრავალ საერთაშორისო ფესტივალში, სიმპოზიუმზე და კონფერენციაში.

თეატრის ისტორიასთან პარალელურად მუშაობს კულტურის პოლიტიკისა და მენეჯმენტის საკითხებში, არის ENCATC წევრი, არის თრეინინგებისა და ვორკშოპების ორგანიზატორი და კურსების ხელმძღვანელი მრავალ ქვეყანაში.

სარჩევი

ნახატებით მოაზროვნე პოლიონელი რევისორი	
ლეეან ხეთაგური -----	3
ლეშეკ მონჯიკი - ვუიქრობ სურათებით -----	9
შენიშვნები საკუთარ შემოქმედებაზე -----	13
თეატრი ავტოპორტრეტით სიღრმეში -----	18
სცენოგრაფია -----	34
თეატრალური სახელოსნოები -----	35
ყურწერა და ფოტოგრაფია -----	37
აღამიანები -----	38
შაპოშნიკოვა -----	38
ნოვოსელსკი -----	39
კანგორი -----	39
ლუონარდო და ვინჩი -----	40
ხუან დე ლა კრუსი და გერესა ავილელი -----	41
ეს დრო სულ უფრო მცირე და მცირე -----	42
ლეშეკ მონჯიკის ვიზუალური თეატრი - სცენა პლასტიკა -----	45
დასაწყისი. სამი სპექტაკლი ქრისტიანულ მითოლოგიაზე-	
სახარების სიუჟეტზე -----	50
ვიზუალურ-პლასტიკური მისტერიები -----	56
ბოტკოები -----	56
იკაროსი -----	58
დადი -----	60
პერბარიუმი -----	62
ტენი -----	66
ხეტიალი -----	69
ნაპირი -----	72
აბლაბუდაში ვაბმა -----	74
კარიბჭე -----	77
სუნსიქვა -----	81
ხერული -----	83
სამკლოვიარო გადასაფარებელი -----	85
Calum (სუდარა) -----	87
სცენოგრაფიული ნამუშევრები. აქციები, პერფორმანსები -----	90
კომენტარები -----	99
ლიტერატურა -----	110
წიგნის ავტორის შესახებ -----	111