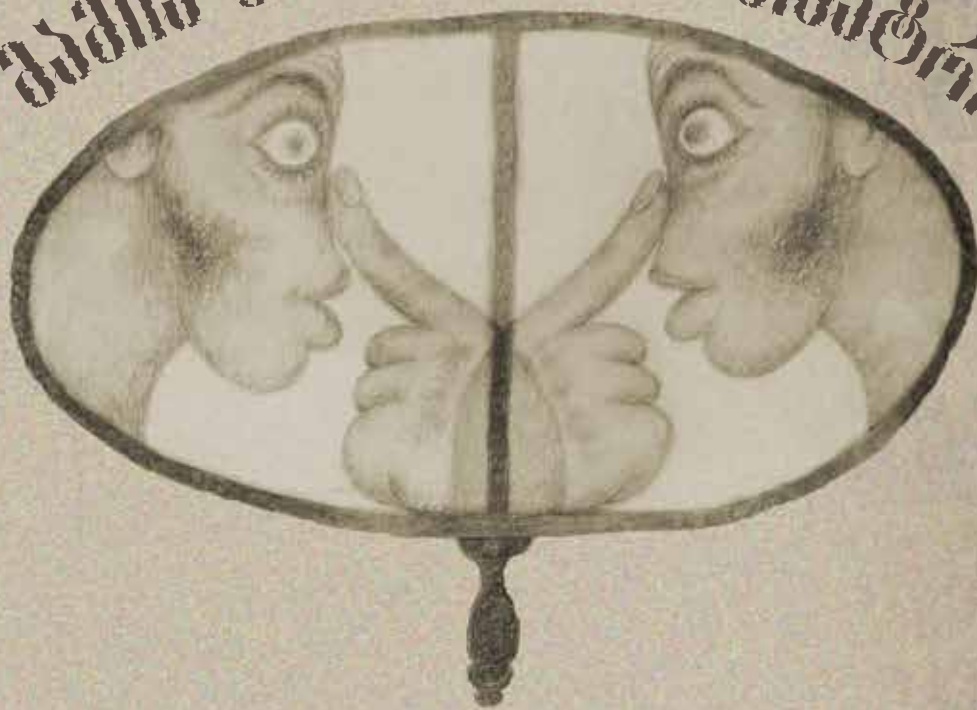


მამის მკვლელობის მძებრი



დავით ანდრიადე



პროლოგი

„ჰამლეტი“. III მოქმედება. IV სურათი.
თამაშდება სცენა, გორდონ კრეგი შექსპირის გაგების გასაღებად რომ მიიჩნევა.

ივანე მაჩაბლისეულ პოეტურ თარგმანში ტექსტი ასე ჟღერს:

დედოფალი: ვის ეუბნები მაგ სიტყვებსა?

ჰამლეტი: იქ ვერას ჰხედავ?

დედოფალი: ვერაფერს, თუმცა უხილავი არა მრჩება-რა.

ჰამლეტი: არც-რა გესმის?

დედოფალი: არაფერი ჩვენი ხმის მეტი.

ჰამლეტი: ერთი შეხედვე, ნახე როგორ მოიბარება; მამაჩემია თავისსავე შესამოსელში.

კარგად შეხედე, აი, აი, აგერ გავიდა!“

ახლა, ამას შევადაროთ:

„აჰა, გადაივლის ჩემს თავზე და მე ვერ ვხედავ; ჩაივლის და ვერ შევამჩნევ“ (იობის წიგნი. IX. 11).

მერე დანიის პრინცი აღწერს გერტრუდასათვის უჩინარ, სამაგიეროდ, ჰამლეტის „ბნელით მოცული ჭკუისათვის“ აშუარა აჩრდილს მამისას;

არა ოდენ მოჩვენებას, არამედ ლამისაა ონტიურად ხელშესახებ ხატს...

და სცენოგრაფიაც, ჰამლეტისამებრ, გაშტერებით ჩასცქერის ყიამათ სივრცეს და თითქოს ჰაერს უსხეულოს ესაუბრება.

ეტყობა, სცენოგრაფია მართლაცდა სპექტაკლის

უხილავი ხატის მოხელთებაა; აურატული აჩრდილის მოხელთება და განსხეულება.

და არა მხოლოდ თეატრის მხატვრობა; თავად თეატრიც...

„თეატრის წინაშე, ისევე როგორც წინაშე კულტურისა, დგას ამოცანა, დავარქვათ (ა)ჩრდილს თავისი სახელი და ვისწავლოთ მისი მართვა“.

ეს არტონენ არტოა.

ანდა, იქნებ, თეატრი, მერაბ მამარდაშვილის კვალობაზე, მანდელშტამისეულ მეტაფორას თუ დავესესხები, დიახაც, „აჩრდილთა სრასახლში დაბრუნება“ („В чертог теней вернуться“).

ასეა თუ ისე, სცენოგრაფია, რახანია, სპექტაკლის სემიოტიკური ხატის მთხვევლობის სფეროა.

სცენოგრაფი ქმნის სიმბოლოს; ოღონდ, რის სიმბოლოს?

უწინარეს ყოვლისა, „მისი უდიდებულესობა“ – თეატრალური სივრცის, თუგინდ, პიტერ ბრუკისეული „ცარიელი სივრცის“ სიმბოლოს!

სცენოგრაფია ათავისუფლებს ადგილს საგნებისათვის; მერმე – მსახიობთათვის.

დიახ, კი არ ჩახერგავს სცენურ სივრცეს, არამედ წმენდს, სტერილიზაციას „უტარებს“, რათა მსახიობს შეუქმნას „ეკოლოგიურად სუფთა გარემო“, რომ ამ უკანასკნელმა ითამაშოს;

ითამაშოს, ანუ იცხოვროს...

სცენოგრაფიული სივრცე მსახიობის გრძნობა-გონების კონცენტრირების ტოპოსია;

ესაა სუბსტიტუტი, რომელზეც ხდება აქტიორული თამაშის, როგორც ინტერაქტიული ტექსტის, ჩანერა.

სცენოგრაფია ამ გაგებითაა სცენოგრაფია.

ასეთ სივრცეებს – სცენური „ჩანაწერის“ ტოპოსებს – თხზავს მამია მალაზონიაც;

ერთი იმ ოსტატთაგანი, ვინც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართული (და არა მხოლოდ ქართული)



თეატრის მხატვრობას თითქმის დაუბრუნა 20-იანი წლების ავანგარდული სცენოგრაფიული კოდი.

ეს წიგნი არა იმდენად მისი სცენოგრაფიის ანალიზია, რამდენადაც საკუთრივ სცენოგრაფიის, როგორც დისკურსის ანალიტიკა.

თუნდაც – ორგანონი...

ორგანონი ანუ ინსტრუმენტარიები სცენოგრაფიისათვის; სცენოგრაფიისა და მისი (პოსტ)სემიოტიკური ბუნებისათვის.

სცენოგრაფია ამ წიგნში წარმოგვიდგება, როგორც „თეატრის ორეული“.

„მამია მალაზონიას თეატრის“ ორეული...

და კიდევ: თეატრის მხატვრობამ უკვე თავისი საკმაოდ ბევრი საიდუმლო გასცა;

თუნდაც, სამეფო...

და დარჩა მეფე ლირივით...

თითქოს, ყველასგან მიტოვებული...

არადა, იქნებ, სწორედ ახლა დადგადრო, მხატვარმა სპექტაკლი არა მხოლოდ იმ საწიერით დაასურათხატოს, რაც თვალწინ „გვიდგას“, არამედ იმ ფენო(უ)მენოლოგიური ჰორიზონტითაც, რისი სლოგანიცაა: „აი, აი, აგერ გავიდა!“

ამასვე არ ეუბნება ჰამლეტი დედადედოფალს?!

მოკლულის, „აგერ გასულის“ თვალის მიდევნება, როგორც სპექტაკლის გამზირვა/პროსპექტირებაცაა სცენოგრაფიის, და საერთოდ, სცენის ხელოვნების, როგორც თეატრალური ტრანსცენდენტირების ფორმა;

ფორმა და ფორმულაც...

„ეს პროლოგია თუ ბეჭდის წარწერა?“ – III მოქმედებაშივე იტყვის ჰამლეტი.

„მართლა რომ ძალიან მოკლეა,“ – ეს უკვე ოფელიას სიტყვებია.

ორმაგი გაორება

სცენოგრაფიული პრაქსისი მხატვარში თავისებურ „გაორებას“ ბადებს ხოლმე...

„გაორება“ არა მხოლოდ თეატრის, არამედ, მეტნაკლებად, ნებისმიერი პიესის თანამდევი განცდაა.

თეატრი მამია მალაზონიასთვისაც ორმაგი გაორების „სცენა“ გამოდგა.

და ამგვარ „გაორებაზე“, ანდა „გაორების მექანიზმზე“ (როგორც გენებოთ!), მხატვარი მას შემდეგ უნდა დაფიქრებულიყო, რაც თეატრიდან წავიდა.

ვიზუალური ხელოვნების სემიოტიკური მარცვალის ობიექტის მექანიკური ასახვა; სარკისებურ სიბრტყეზე ასახვა, ობიექტისა და მისი პირველხატის (სემიოტიკის ენაზე, დენოტატისა და სიგნიფიკატის) იგივეობის ილუზიას რომ გვიქმნის.

მხატვრული ნიშნის ქმნადობის პროცესში ამ „ილუზიას“ კიდევ ერთი რგოლი ემატება: არტისტიკული ტექსტი a priori უნდა იქნეს რეფლექტირებული, როგორც სემიოტიკურ-კონვენციური ფაქტი.

პრაქტიკულად, ყოველივე ეს მოასწავებს, რომ არავერბალურ ტექსტს ამ ეტაპზე ვერბალური ნიშნები მიეწეროს.

მხოლოდ შემდგომ ეტაპზე – a posteriori ხდება ტექსტის მეორეული იკონიზაცია, რაც პოეზიაში იმ მომენტს უთანაბრდება, როდესაც სიტყვიერ ტექსტს მიეწერება არასიტყვიერი (იკონიკური) ნიშნები.

ასეთია იკონიკური ტექსტის რიტორიკის თავდაპირველი მონახაზი.

თეატრის მხატვრობა იკონიკური ტექსტის რიტორიკას, მით უფრო, პირობითად, ანუ კონვენციური ჟესტით წარმოგვიდგენს.

მთავარია, შენარჩუნებულ იქნას რიტორიკული ეფექტი, სცენოგრაფიაში თეატრის ენობრივი სტრუქტურის მრავალშრიანობით რომაა გამოჩენილი.

მოკლედ, სცენოგრაფიული ხატი ჯერ იკონიკური, მერე კი თეატრალური კოდით გვექლება.

რაც შეეხება „გაორების გაორებას“, მისი როლი ნათლად ირეკლება სარკის მოტივში, რომელიც ფერწერის ისტორიაში იმავე ფუნქციას ასრულებდა, რასაც სიტყვიერი თამაში – პოეტურ ტექსტში.

ცხადია, ორმაგი გაორება არა იმდენად მთელი სურათის, რამდენადაც მისი გარკვეული სემანტიკის ხვედრია – მეორადი განმეორების ველზე მკვეთრად მატულობს პირობითობის ხარისხი და ამდენადვე აშიშვლებს ტექსტის ნიშნურ ბუნებას, ხოლო მთლიანობაში – სემიოზის,

როგორც ნიშნათა კონსტიტუირების პროცესს.

ბინარული იკონიკურ-რიტორიკული ტექსტის ორი ანთოლოგიური ნიმუშის დასახელებაც საკმარისია: იან ვან ეიკის „არნოლფინების ოჯახი“ და ველასკესის „მენინები“.

აღარაფერს ვიტყვით პარმიჯანინოს ავტოპორტრეტზე; „ამოზურცულ სარკეში“...

თითოეული მათგანის რეპრეზენტაციული პლანი რიტორიკულ ეფექტთანაა გაშუალებული; ეს უკანასკნელი კი ენობრივი სტრუქტურის პოლივალენტობითაა განპირობებული.

უმეტესწილად, გამოსახულების ობიექტი ჯერ თეატრალური, ხოლო შემდგომ პოეტურ-ლირიკული, ისტორიული ანდა ფერწერული კოდით განისაზღვრება.

ასე რომ, ფერწერის თეატრალიზაცია, ელემენტარულად მეტაფორა კი არა, კოდირების სისტემაა.

საკითხი ასე გადაინაცვლებს ახალ რაკურსში: ობიექტის გამოსახვისას საკუთრივ რომელი მომენტი ან მდგომარეობა, რომელი „სტაზისია“, ფერწერულად რომ გვესახება? და ამ სიტუაციაში რას უნდა მოასწავებდეს ფერწერული ხდომილების, როგორც ნარატივის, წინასწარი კოდირება მხატვრული ენის „სხვა“, ამ შემთხვევაში, თეატრალურ სისტემაში.

ანდა რას უნდა ნიშნავდეს გამოთქმა – „ფერწერული სიტუაცია“, თუ არა იმ დროითი ნაკადის სემანტიკის, რომელშიც იმთავითვეა ჩართული გამოსახვის ობიექტი, ჩართული თავისი ემპირიული მოცემულობით?

საქმეც ისაა, რომ გამოსახვის ობიექტი გამოსახულებად, როგორც ასეთად უნდა წარმოგვიდგეს.

და მხატვრობაც იმის მხატვრობაა, რომ ეს უწყვეტი, შეუჩერებელი, კონტინუალური ნაკადი უნდა შეაჩეროს და გამოსახულების მომენტად – როგორც ლესინგი იტყოდა თავის „ლაოკონში“, – „ნაყოფიერ მომენტად“ წარმოგვიდგინოს.

ამგვარი რეპრეზენტაციის ინსტრუმენტია ცხოვრების, როგორც თეატრის წინასწარი გაგება.

თეატრიც ხომ იმისათვის, რათა მიჰბადოს და წარმოგვიდგინოს სუქცესიური დინამიკა, „რეალობას“ დისკრეტულ ერთეულებად ანანევრებს.

ესაა იმანენტურად ჩაკეტილი, შეჩერებული დროისადმი ინტენდირებული სისტემა.

ამიტომაც ვიტყვით ხოლმე: „სურათი“, „სცენა“, „აქტი“.

მაშ ასე, ერთი მხრივ, ცხოვრება, როგორც შეუჩე-

კარი-კარ ნავალი თეატრი

რებელი მდინარება და მეორე მხრივ, ამ მდინარების წყვეტილობა.

თეატრი ამ „სცილასა და ქარიბდას“ შორისაა მოქცეული – პრინციპულად განსხვავდება სურათისაგან და ცხოვრებას ემსგავსება: ცხოვრებას თავისი შეუქცევადობით...

ოლონდ თეატრი ამ ცხოვრებასაც ემიჯნება და სურათს ემსგავსება; სურათს თავისი დისკრეტულად სეგმენტირებული მეტალოგიკით, რეალობის სინქრონული ჭრილის შიგნით ორგანიზებული კომპოზიციურობით...

ამრიგად, თეატრი კოდების პერმანენტული ცვლის პროცესში იმყოფება; კოდებისა, თავად თეატრსა და ადამიანს, ადამიანსა და მთელ სოციალურ ჯგუფთა „როლური საქციელების“ რეპრეზენტაციას შორის.

ეს ერთი.

და მეორე: ესაა კოდების მუდმივი ჩანაცვლება თვით თეატრსა და მხატვრობას, როგორც საკუთრივ თეატრალური რეპრეზენტაციის ფორმებს შორის.

ამიტომაცაა, რომ ცხოვრება და ფერწერა მედიატორად არცთუ იშვიათად მიმართავენ ხოლმე თეატრს და მას შუალედური კოდის ნიშნით განიხილავენ.

სცენოგრაფია, როგორც თეატრის მხატვრობა, ამგვარი კოდური სისტემის შესახებ რეფლექსიაცაა; რეფლექსია იკონიკური რიტორიკისა და მისი რეპრეზენტაციული მექანიზმების შესახებ...

ბოლოს და ბოლოს, სცენოგრაფია თავად მხატვრობის, როგორც თეატრისა და თეატრალურობის მეტა-აღმწერელი აგრეგატის როლშიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

მგონი, ამ როლს „მამია მალაზონიას თეატრი“ მართლაც დამაჯერებლად შეასრულებს.

„მამია მალაზონიას თეატრი“...

ეს მეტაფორა პირველად იხმარა გ. კოვალენკომ, სცენოგრაფიის ცნობილმა კრიტიკოსმა.

„მალაზონიას აქვს საკუთარი, თავის ძირითად ნიშნებში უკვე სრულიად ჩამოყალიბებული თეატრი, სადაც პლასტიკისა და მოქმედების ფუნქციონალურობისაგან თავისუფალი ურთიერთობები წარმოადგენენ თავისებურ, სახიერ პაექრობას ადამიანსა და მის პლასტიკურ გარემოს შორის, მაღალი დონისა და ხარისხის ემოციურ შეფარდებასა და დაპირისპირებას“.

ეს „სერტიფიკატი“ 1987 წელს გაიცა.

ნიკალაი ევრეინოვს ერთხელ წამოსცდენია:

„Театральная красота это такой вкусный соус, под которым можно съесть родного отца“.

მალაზონიას სცენოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, თეატრალური სილამაზით გამოირჩევა.

ამგვარი სილამაზე თავის წილ „გამჭოლ მოქმედებას“ ითვალისწინებს და ასე მალღდება ესთეტიკურ წესრიგამდე; სულაც არაა მიჯაჭვული კონკრეტულ სცენურ მოქმედებათა მწკრივზე და რეჟისორსაც თამაშის თავისებურ კონვენციას სთავაზობს.

მალაზონია ზედმინევნით გრძნობს სპექტაკლის დაუნაწევრებელ სხეულს და სცენოგრაფიაც მისთვის, არა იმდენად პიესის მოქმედებათა, სცენათა თუ სურათთა, რამდენადაც სცენურ ხდომილებათა უწყვეტი წარმოდგენის ხელოვნებაა.

მჭლე დესკრიპციულ-აღწერილობითი ტრადიცია დეკორაციული ხელოვნებისა ტროპოლოგიურ სახის-მეტყველებას უთმობს ასპარეზს. და ამ გაგებით, ჩვენ წინაშეა პოეტოლოგიური ინტენცია – სცენოგრაფიული რიტორიკის ეს ნაირსახეობა.

პოეტოლოგიური ინტენციით სუნთქავდა „კახაბერის ხმალი“; სპექტაკლი აღსავსე ცხადი, ევიდენტური, შეუნიღბავი თეატრალურობით, გაცოცხლებული ქართული ნიღბების – ქოსატყუილასა და როსტომ ბრძენის, შოშკობასა თუ ბახტანგ-ხანის კარნავალური ექსტატიურობით...







„პასტოზურად“ დანერილი ამ პერსონაჟების „სახიობურ“ კონტექსტში ისახებოდა გულქანას, როგორც მარადიული ნაციონალური „მეტემფსიქოზის“ პოეტურ-ემბლემატური ხატი.

სპექტაკლი გიგა ლორთქიფანიძემ დადგა.

პრემიერა მარჯანიშვილის თეატრში 1965 წლის 6 მარტს შედგა.

სამი ათეული წელი ელოდა პოლიკარპე კაკაბაძის ეს პიესა განხორციელებას.

ჯერ კიდევ როდის ეშურებოდა მის დადგმას სანდრო ახმეტელი.

მაშინ პიესას „ბახტრიონი“ ერქვა.

„ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს,“ – წერდა „ანზორის“ დამდგმელი.

მაღაზონიამ შექმნა ამ თეატრალიზებული კარნავალისა და მისი კარი-კარ ნავალი პერსონაჟების სინკრეტული სანახაობრივი ფორმა; ოღონდ კარნავალის ტრადიციული გაგებისაგან განსხვავებით, როგორც ეს სპექტაკლს შეეფერებოდა, მხატვარმა შეთხზა სასცენო კოლოფში სეგმენტირებული ქრონოტოპის მოდელი – დაყოფილი, ერთი მხრივ, რამპად და შემსრულებლებად, ხოლო, მეორე მხრივ, ვირტუალურ სამაყურებლო სივრცედ, დროდადრო რეალურ სასცენო მოქმედებათა ფარვატერს რომ ერწყმოდა, კოლექტიურ „როლში“ შედიოდა და... ცხადია, ისევ გამოდიოდა...

მხატვარმა ისეთი კონვენციური გარემო „მონაწყო“, სადაც სპექტაკლის ყველა პერსონაჟი „კარნავალის“ უშუალო მონაწილეც იქნებოდა, „კარნავალური ქმედების“ თანაზიარიც და მისი დამსწრე, შემსწრე და მაყურებელიც, სადაც აქტიორები გაათამაშებდნენ კიდევ სცენურ სიტუაციებს და კიდევ იცხოვრებდნენ ამ სიტუაციებში, განიმსჭვალებოდნენ ამ სიტუაციათა მეტალოგიკით და ჩვეულებრივი კალაპოტიდან ამოგდებული „უკულმა ცხოვრების“ – ამ მედიევალური „გადმობრუნებული სამყაროს“ – monde à l'envers – შეუქცევადი მსვლელობის ილუზორულობითაც დაგვატყვევებდნენ.

ასეთი ინვერსიული სცენური მეტაფორებით იყო გაჯერებული მარჯანიშვილელთა ეს საეტაპო სპექტაკლი; წარმოდგენა აღსავსე კონკრეტულ-ემოციური და იმავდროულად ნახევრად რეალური და ნახევრად გაათამაშებული ფორმებით, ადამიანის ადამიანთან ურთიერთობის მოულოდნელი მოდუსებითა თუ რაკურსებით, არაკარნავალური ყოველდღიურობის სოციალურ-იერარქიული სიტუაციების კონტრფორმაც რომ წარმოგვიდგებოდნენ.

მხატვარმა კარნავალური მეზალანსების პირობაც შეუქმნა სპექტაკლს.

ეს იყო ლაღი, უკომპლექსო, ფამილარული დამოკიდებულების სცენოგრაფიული ველი; ნიღბურ-



კარნავალური კონტაქტაბელურობის ლაბილური საფუძველი, დემაგოგიური სერიოზულობითა და არაკარნავალური იერარქიულობით დახშული და ჩაკეტილი, სისტემურობისადმი რეაქციადაც რომ იკითხებოდა.

ასე ეზიარებოდა პოლიკარპე კაკაბაძის დრამატულ-პოეტური ტექსტის ეპისტემოლოგიური მრავალპლანურობა და ტრაგიკომედიური ამბივალენტობა კარნავალურ სტიქიას.

და ყველაფერ ამის იკონიკური ინტროდუქცია იყო სპექტაკლის ინტერტექსტუალური ფარდა.

მერე ხდებოდა, რაც ხდებოდა...

გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული სპექტაკლისათვის სპეციალურად დაწერილ პროლოგში მალაზონიას უზარმაზარი ქართული ურმით შემოჰყავდა შენიღბულ არტისტთა კარნავალური კოჰორტა.

სწორედ ეს ურემი, როგორც ემბლემა და სიმბლემა იყო მესიჯი იმისა, რომ ჩვენ წინაშე უნდა გათამაშებულიყო ქართველი ბერიკების მოხეტიალე დასის ნომადური წარმოდგენა;

წარმოდგენა „ნიღბების თეატრისა“, სადაც სალოსებივით გაათამაშებდნენ წარსულის ტრაგიდრიგოლურ სურათებს.

ისინი მართლაც თავისებურად იმეორებდნენ ფარდაზე გამოსახულ ჰიერარტიულ ფიგურათა სალოსურ გამომეტყველებებს...

და იწყებოდა დიალოგი საკრალურისა პროფანულთან, ზენასი – ქვენასთან, მადლისა – მდაბალთან, დიადისა – მდარესთან, ბრძნულისა – სულელურთან...

ეს იყო „პროფანაციათა“ მთელი კასკადი;

კარნავალურ მკრეხელობათა, დამინებათა, დამდაბლებათა ფეიერვერკი, მიწისა და სხეულის პროდუცირებად ძალებთან – ამ „გეოსომატურ“ ვალენტობებთან ნაზიარევი პაროდების კასკადი... გვირგვინებით შემოსვისა და განგვირგვინების, როგორც კარნავალური მსოფლგანცდის ბირთვის ნაირსახეობანი – ცვლილებათა და გარდაქმნათა, მეტამორფოზათა და ანამორფოზათა, სიკვდილისა და განახლების შეუქცევადი რიტმებით გაჯერებული რეალიები, მხატვარი თავისი იკონიკურ-კარნავალური სცენოგრამებით, ყოვლის შთანთქმელი და ყოვლის განმაახლებელი ზეიმის, ანუ შემკობა-განმკობის ამბივალენტური ცხოველმყოფელობით სისხლსავსე ნერვს რომ მატებდა.

ყოველგვარი ძალაუფლებისა და ყოველგვარი მდგომარეობის მხიარული რელატიურობის ანუ ფარდობითობის მეტაფორა იყო ეს ფარდა; ფარდა, სპექტაკლში რომ ცოცხლდებოდა...

ამ ფარდას ჩაენაცვებოდა ურემი; მერე ეს ურემი გადაიქცეოდა გოსტაშაბისა და გულქანას ქოხად...

მსახიობები მთელი სპექტაკლის ქრონოტოპში იმეორებდნენ ერთგვარ ციკლს: ჯერ უნიღბოდ თამაშობდნენ, მერე თავიანთ სცენურ-ონტოლოგიურ პირველხატს – ნიღაბს უბრუნდებოდნენ.

ეს იყო (იყო, იყო...) სწორედაც ონტოლოგიურ ემბლემასთან და სიმბლემასთან, როგორც თავდაპირველ საზრისთან დაბრუნება, თავისებური ინვერსია თუ რედუქცია, რომელსაც მაყურებელიც იზიარებდა, როგორც სპექტაკულარულ ინტენციას ანუ სცენურ-ნოემატურ აქცენტებსაც „ზუსტად“ იმისამართებდა, როცა გოსტაშაბს აღიქვამდა ნაცარქექიას ნიღბად, ლიპარიტეს – ქოსატყუილას ნიღბად...

ეს იყო საკუთრივი წარმოდგენა, როგორც ფაქტობრივი განსაცდელი.

მხატვარი კი თავისი სცენოგრამებით ზედიზედ გვთავაზობდა კონვენციურ ფილტრებს, რომლებშიც პირობითი ნიღბებით უნდა გაეგლოთ კარი-კარ ნავალ პერსონაჟებს;

გაეგლოთ „სერიოზულობისა“ და „არასერიოზულობის“ ტრანსფერულ ველზე და ასე წარმოდგინათ სცენური დიალოგიზაციის კარნავალური კონტრაპუნქტები...

ყველაფერი იცვლებოდა...

სპექტაკლის ძირეული სიმპ(ემბ)ლემა კი, ანუ ურემი, უცვლელი რჩებოდა.

თუმცა, ისიც იცვლებოდა: ხან გოსტაშაბის ქოხად გვეცხადებოდა, ხან გულქანას ტახტრევენად, ხან ბახტანგ-ხანის სასახლედ, ხანაც ციხის კედლად...

ურემი იყო მეტაფორული ინვენცია, რომელიც





გვარწმუნებდა წარმოდგენის მეტამორფულ ვარიანტებშიც და პერსონაჟულ მისტიფიკაციებშიც: გულქანას გადაქცევაში მეფის ასულად, ლიპარიტის „ალიარებით ჩვენებაში“, გოსტაშაბის გალომგულებაში, ბახტანგ-ხანის სენტიმენტალობაში, როსტომის ბრძენობაში, კახაბრად მოხატული გუდის მეთაურობით ციხის ალების ვიზიონებში...

ასე „ინგრეოდა“ ცხადი რეალობა და მას ჩაენაცვლებოდა სიზმარი.

ჩვენ წინაშე ცოცხლდებოდა რეალობის „სხვა“, ვირტუალური მხარე, თუნდაც რაკურსი; თავისი მოულოდნელი პროპორციებითა და სცენური ფუნქციონალობის ამბივალენტური ბუნებით...

ამასთან, ეს იყო:

ა) სცენოგრაფიულ ხერხებში აკუმულირებული მექანიკური ფუნქციონალობაც; ბ) ფუნქციონალური დანიშნულებით დამაკმაყოფილებელი, თვითკმარი ფორმაც და გ) სტილიც, ფუნდამენტურ ეთნიკურ იდეებს რომ აირეკლავს.

ლერუა-გურანი ამგვარ „სტილს“ ხსენებული სამი ასპექტით აკინძულ „ციკლს“ უწოდებს, რომლის პრევალენტური ელემენტიც განსაზღვრავს კატეგორიას, რომელსაც ამ შემთხვევაში არტისტულ-რეპრეზენტაციული პროდუქტის სახეობა შეიძლება მიეკუთვნებოდეს.

რაც მთავარია, ეს სამი ელემენტი სიმულტანურად არსებობს, ანუ ერთდროულად იმყოფება ქრონოტოპოსში და თეატრალური შრომის „იარაღსაც“ წარმოადგენს.

ამ რეპრეზენტაციულ-ოპერაციული ინსტრუმენტარიის იდეა აქტიორის, როგორც სცენურად ამსახველი, დამსახველი და კვლად მსახველი არსების, სხეულისა და გონების სეკრეციაა, იმავე ლერუა-გურანის თანახმად, ფუნქციონალური ესთეტიკის პრიზმაში რომ წარმოგვიდგება.

ამგვარად გაგებული ფუნქციონალური ესთეტიკის ნიმუშია „კახაბერის ხმლის“ მალაზონიასეული სცენოგრაფიულად მოდელირებული ხატიც;

ხატი სპექტაკლისა თავისი რიტუალური სიცილითა და პაროდით, როგორც დიდების შარავანდედით მამხილებელი ორეულის კრეატივით; საკარო-საზეიმო მასკარადული კულტურის „რეინკარნაციით“, კარნავალური მოედნისა და მოედნურობის ჰეტეროტოპურობით, მთლიანობაში კი იმ მენიპური სატურნალურობით, სადაც მოედნების (resp. სასცენო ფიცარნაგების) ფამილარული დისკურსი იყო (იყო, იყო!..) გამეფებული;

დისკურსი ლაღი და უშურველი; კარნავალური