

თოჯინა რიტუალში, მავიასა და ხელოვნებაში

თოჯინას ხსენებაზე, ბუნებრივია, თავდაპირველად თვალწინ საბავშვო (უმეტესად გოგონებისათვის განკუთვნილი) სათამაშო წარმოგვიდგება, რომელსაც ადამიანის, ცხოველის (გარეულისა თუ შინაურის) ან ფრინველის იერსახე, ფორმა აქვს. მაგრამ, თუ უფრო ღრმად გამოვიკვლევთ, ამ ერთი შეხედვით მარტივ, პრიმიტიულ გასართობ ნაკეთობას, თავშესაქცევ ნივთს, მისი წარმოშობის ისტორიას, დავრწმუნდებით, რომ არც ისე იოლადაა საქმე, როგორც თავიდან გვეგონა. მკვლევართა მიერ დასტურდება თოჯინის არსებობის საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია. იგი ჯერ კიდევ პირველყოფილი ადამიანის ყოველდღიური ყოფის შემადგენელი ნაწილი ყოფილა. მას, თანამედროვე კაცობრიობის წინაპრები, ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ანუ ქრისტესშობამდე არაერთი საუკუნის წინ, საკუთარი ხელით ქმნიდნენ. რა თქმა უნდა, თავდაპირველად თოჯინას სულ სხვა დანიშნულება, ფუნქცია გააჩნდა. ის წარმართულ საკულტო-რელიგიურ რიტუალში უმნიშვნელოვანეს, შეიძლება ითქვას, უმთავრეს როლს ასრულებდა. უძველესი ადამიანი სწორედ მისი მეშვეობით ურთიერთობდა კერპთან, ღვთაებასთან.

დღემდე, მკვლევართა, ისტორიკოსთა მიერ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი არაერთი ექსპონატი, არტეფაქტი¹ ადასტურებს ჩემ მიერ ზემოთ დაფიქსირებულ მოსაზრებას. ამ მონაცემთა საფუძველზე, შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ ქვისაგან გამოთლილი ფიგურები, ჯერ კიდევ პალეოლითშია² შექმნილი. მკვლევარებმა ისინი „პალეოლითის ვენერებად“ მონათლეს. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ე. წ. ვილენდორფის ვენერა, რომელიც ავსტრიაში 1908 წელსაა აღმოჩენილი. იგი კირქვისაგანაა გამოთლილი; სიმაღლით 11 სანტიმეტრს შეადგენს და შეღებილია წითლად. ქალის ამ ფიგურას. განზრახ მოცულობაში არაბუნებრივად გადიდებული აქვს მკერდი და მუცელი. ყოველგვარი ეჭვის შეტანის გარეშე, ის საკულტო ფიგურაა; კერძოდ, უდავოდ ნაყოფიერების, შეილიერების, გამრავლების ღვთაება უნდა იყოს, რომელსაც თაყვანს სცემდნენ, პატივს მიაგებდნენ; მისი გულის მოსაგებად ძვირფას საჩუქრებს, ძღვენს მართმევენდნენ ხოლმე; გამორიცხული არ არის, მისი კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად ქალღმერთისათვის მსხვერპლიც შეეწირათ. ვინაიდან, ადამიანებს სჯეროდათ, რომ თუ ნაყოფიერების ღვთაებას არ განარისხებდნენ და პირიქით, მის გულს მოიგებდნენ, მაშინ ის უეჭველად კეთილი თვალთ გადამოხედავდა მლოცველ-მავედრებლებს და მათ სანუკვარ ოცნებას აუსრულებდა.

¹ სიტყვას ლათინური წარმოშობა აქვს (არტე – ხელოვნება, ფაქტუს – გაკეთებული), ნიშნავს ადამიანის მიერ დამზადებულ, შექმნილ ნივთს.

² სიტყვას ბერძნული წარმომავლობა აქვს, ითარგმნება როგორც ძველი ქვის ხანა. ესაა ქვის ხანის ყველაზე ხანგრძლივი და ადრეული პერიოდი. საერთოდ, ქვის ხანა პალეოლითად და ნეოლითად დაყო ინგლისელმა არქეოლოგმა და ეთნოგრაფმა ჯონ ლებოკმა. ტერმინი შემოღებულ და დამკვიდრებულ იქნა 1865 წელს. პალეოლითის დასაწყისია უძველესი ადამიანის არსებობის ხანა. ამ დროის კლიმატური პირობები, მცენარეული საფარი და ცხოველთა სამყარო მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა დღევანდელისაგან. პალეოლითის ადამიანის ძირითადი იარაღი იყო ქვის ცული. ასევე ამზადდებდნენ ხისა და ძვლის იარაღსაც (დანა, საჩეხი, საჭრისი, საფხეკი, საჩხვლეტი). მათ მეურნეობას შემდეგი ხასიათი ჰქონდა: ნადირობა, თევზჭერა, შემგროვებლობა. შუა პალეოლითის ხანის ადამიანში ჩნდება რელიგიური წარმოდგენები. ეს ხანა იწყება დაახლოებით ორი, ორნახევარი მილიონი წლის წინ (ოლდოვაის კულტურა, აღმოსავლეთ აფრიკა). პალეოლითში გამოიყოფა სამი საფეხური – ქვედა (ადრინდელი), შუა (მუსიეს ეპოქა) და ზედა (ანუ გვიანდელი).

ვილენდორფის ვენერას არა აქვს კიდურები. სამაგიეროდ, როგორც უკვე აღვნიშნე, იგი გამოირჩევა შთამბეჭდავი ზომების მკერდითა და მუცლით. ასევე, მის შემქმნელს განსაკუთრებული სკრუპულოზურობით უმუშავია ღვთაების ვარცხნილობაზე. ავსტრიაში ნაპოვნ ვენერას თმა 7 რგოლად აქვს თავზე შემოხვეული. ეს კი, რა თქმა უნდა, სრულიადაც არ გახლავთ შემთხვევითი მოვლენა. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, შვიდი უძველესი დროიდან საკრალური მნიშვნელობის რიცხვია.³

ღვთაების როლი თუ ფუნქცია, თოჯინა-ფიგურას კაცობრიობის არსებობის ისტორიის ადრეულ საფეხურზევე მიენიჭა. უხსოვარი დროიდან, ცეცხლოვანი მიწის, პოლინეზიისა და მაღაიზიის კუნძულების მაცხოვრებლები, ინდიელთა ტომებისა თუ აფრიკის წარმომადგენლები თავგანს სცემდნენ თიხისგან, ქვისგან, ძვლისგან, ხისგან, ბრინჯაოსგან გამოთლილ-გამოკვეთილ თოჯინებს. მართლაც, ამის დამადასტურებელი უამრავი მასალა მოიპოვება. როგორც ჩანს, ამგვარი რამ დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრები არაერთი ხალხის, ეთნოსის სოციალურ-კულტურული, მსოფლმხედველობრივი ცხოვრების, აზროვნების, სამყაროს აღქმა-შემეცნების უმნიშვნელოვანესი, განუყოფელი, აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. თოჯინა უდავოდ იქცა რელიგიური რიტუალის, კერპ-ღვთაებების თავგანისცემისათვის განკუთვნილი დღესასწაულის, მსვლელობის, ზემის უმთავრეს, ცენტრალურ ფიგურა-ატრიბუტად. მან ხიფათის, განსაცდელის, გასაჭირის დროს ადამიანთა მფარველის, დამცველის, შემწეს ფუნქცია შეიძინა. ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შეიძლება ითქვას – ის, კაცობრიობის წინაპართა წარმოდგენაში ყოვლისშემძლე, ღვთაებრივი ძალმოსილების მქონე, საკრალური მნიშვნელობის კერპი გახდა. ასეთი თოჯინა-ტოტემისათვის⁴ სპეციალურად აგებდნენ სამსხვერპლოს, რომლის ცენტრალური ადგილიც მას საპატიოდ ეკავა. იგი ამ ხალხის, თემის, ტომის, ჯგუფის, გაერთიანების, კლანის უწმინდეს, უზენაეს არსებად ითვლებოდა. მასთან უშუალოდ მიახლოების უფლება მხოლოდ მთავარ ქურუმს ჰქონდა, თანაც მართო საგანგებო მსხვერპლშეწირვის შემდეგ. ამ ტოტემის (თოჯინა) წინ გამართულ მასობრივ-სანახაობრივ რიტუალში მთელი ტომი მონაწილეობდა. ასეთ დროს, გამოიყენებოდა ჯგუფური ცეკვა (ფერხულის ერთგვარი ნაირსახეობა), სიმღერა (სოლო თუ გუნდური ვოკალი), გარკვეული თეატრალიზებული სცენა-მსვლელობები. ყოველივე ამის მიზანი სხვადასხვაგვარი შეიძლებოდა ყოფილიყო. მაგალითად, თემს, ტომს, კლანს ბრძოლაში მტერზე გამარჯვება სურდა; გვალვის ან პირიქით, წყალდიდობის თავიდან აცილება... ადამიანებში მყარად გახლდათ გამჯდარი იმის რწმენა, რომ მფარველი ღვთაება აუცილებლად აუსრულებდა მათ ნატვრას...

სხვადასხვა მასალისგან დამზადებული თოჯინები აღმოჩენილია უძველეს სამარხებში ეგვიპტეში, საბერძნეთში, ოდესღაც რომის იმპერიის კუთვნილებაში მყოფ ტერიტორიაზე,

³ დენის ალვარადო, ვუდუს თოჯინები მაგია და რიტუალში (რუსულ ენაზე), თავი მეორე, თოჯინები და რიტუალური ნაკეთობანი: მიმოხილვა, ანა ბლეიზის თარგმანი, გვ. 7. <https://solnoctis.ru/threads/Denis-alvarado-Kukly-vudu-v-magii-i-rituale.10778/>

⁴ ზოგიერთ რწმენაში რაიმე საგანი, ცხოველი ან მცენარე, რომელიც კულტის ობიექტს წარმოადგენს, ამა თუ იმ ტომის შორეულ წინაპრად აღიქმება. ესაა წმინდა ობიექტი, სიმბოლო, ნიშანი, ღვთაებრივი არსება, კონკრეტულ ხალხში დამკვიდრებული რელიგიურ-სოციალური სისტემა. ტერმინი პირველად გამოიყენა (1791 წ.) ლონგმა, რომელმაც ტოტემი ისესხა ჩრდილო-ამერიკული ტომისაგან (ოჯიბვა), რომელთა ენაზე ესაა კლანის, თემის გერბის სახელწოდება, ნიშანი. კერპის ქანდაკების, თოჯინის გარდა, ტოტემი შეიძლება იყოს – დათვი, მგელი, გველი, ზუთხი, იხვი, თახვი, ხარი, მზე, ქარი, წვიმა, მეხი, წყალი და ა. შ. ადამიანთა ჯგუფი, თემი, კლანი ამ კონკრეტულ საგანს, ცხოველს, ფრინველს, ბუნებრივ-კლიმატურ მოვლენას უკავშირებს საკუთარ თავს, ირქმევს მის სახელს და მას სოციალურ-რელიგიური კულტის ობიექტად აქცევს.

შუამდინარეთში... უმთავრესად, ეს ბავშვთა განსასვენებლებია. როგორც ჩანს, მშობლებს სწამდათ, რომ თოჯინა მათ ნაადრევად გარდაცვლილ პირმშოს იმქვეყნადაც გაუწევდა მფარველობას. შეიძლება ამ მიზეზის გარდა, მაშინდელი ადამიანები დარწმუნებულნი იყვნენ შემდეგში – ბავშვებს იქაც უნდა ჰქონოდათ სათამაშოები, რათა თავი მშვიდად, კარგად ეგრძნოთ. ძირითადად თოჯინები თიხისაგანაა გამოძერწილი ან ხისგან გამოთლილი. მდიდრულ სამარხებში კი ტერაკოტისაგან დამზადებული ფიგურებია ნაპოვნი. თუმცა, ყოველ მათგანს ერთი საერთო ნიშანი ახასიათებს. არც ერთს არა აქვს კიდურები!.. რას უნდა მივაწეროთ ამგვარი რამ?.. ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ უდავოა – ეს არ გახლავთ შემთხვევითი მოვლენა. მკვლევართა აზრით, უწინდელი ადამიანის წარმოდგენაში, ამ ხერხით მიღწეული იყო უმთავრესი – თოჯინას ამით სრულიად ესპობოდა პატრონის, მფლობელის მიტოვების ყოველგვარი შანსი; ის ვერ მოახერხებდა გაპარვა-გაქცევას და საშუალოდ ბავშვთან დარჩებოდა... იმდროინდელ ადამიანებს ურყევად სჯეროდათ – ამ ფიგურებს მაგიური ძალა ჰქონდათ, რისი მეშვეობითაც ისინი იმქვეყნად სამარადისოდ დაიცავდნენ გარდაცვლილებს ყოველგვარი ავისა და ყველანაირი ბოროტებისაგან.

„...თოჯინა ესაა გამოსახულება, საგანი, ადამიანის სხეულის ნაწილი, რომელზეც გადადის ცოცხალი არსებისათვის დამახასიათებელი უკლებლივ ყველა თვისება; მათ შორის, როგორც ზებუნებრივი (ღვთაება, სული), ისე რეალური (ადამიანი, ცხოველი)“⁵

დროთა განმავლობაში, თოჯინა-ღვთაება, კერპი უფრო მასშტაბური გახდა. მისი მოცულობა, ზომები საგრძნობლად გაიზარდა. მას იყენებდნენ უძველესი ცივილიზაციისა თუ ანტიკური ეპოქის წარმომადგენელი სხვადასხვა ხალხები. მაგალითად, ეგვიპტეში, საბერძნეთში, რომში რელიგიური მასობრივი მსვლელობა – დღესასწაულებისათვის, ხისგან ან ქვისგან გამოითლებოდა, მზადდებოდა საკმაოდ დიდი ზომის სარიტუალო თოჯინა – ქანდაკებები, რომლებსაც სხვადასხვა ფერად ღებავდნენ. იმისათვის, რათა ადამიანთა ფართო მასაზე, მორწმუნეებზე მათ განსაკუთრებულად შთაბეჭდვად ემოქმედათ, ქურუმები, ორაკულ-მისნები სულ უფრო ფართოდ მიმართავდნენ ტექნიკის სფეროში იმდროინდელ თანამედროვე გამოგონებებს, უახლეს მიღწევებს. მართლაც, მექანიზებული, მოძრავი თოჯინა-ღვთაება ბრბოზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ზოგიერთ მათგანს კიდურების ამოძრავება შეეძლო; ზოგს თავის დაკვრა, ან თვალების დახუჭვა-გახელა... ასეთი საკულტო თოჯინა-ქანდაკება უდავოდ დაუვიწყარ ზემოქმედებას ახდენდა მხილველზე, ბევრად უფრო ზრდიდა მათში და აასკეცებდა ამ კონკრეტული ღვთაებისადმი ფანატიკურ რწმენას. მხოლოდ ერთეულებმა ანუ რამდენიმე უხუცესმა ქურუმმა, თოჯინის შემქმნელმა ოსტატმა იცოდა სიმართლე.

ამგვარ თოჯინა-ღვთაებას საგანგებო, სპეციალურ ტახტრევანზე დააბრძანებდნენ, დაასვენებდნენ, ტაძრიდან გამოიყვანდნენ და იწყებოდა რელიგიურ-რიტუალური ხალხმრავალი მსვლელობა. პროცესიას, ქანდაკებასთან ერთად, მისნები, ქურუმები, წარჩინებულები მიუძღოდნენ წინ. მგალობელნი კერპის სადიდებელ ოდებსა თუ ჰიმნებს ასრულებდნენ. ზოგიერთ შემთხვევაში (ამა თუ იმ ხალხის კულტურულ-ეთნოგრაფიული ტრადიციიდან, ჩვეულებიდან გამომდინარე), იმართებოდა მასობრივ-ჯგუფური ცეკვა, როკვა, ფერხული. უდავოა ერთი რამ, რასაკვირველია, საკულტო-რელიგიურ რიტუალური დანიშნულებისა თუ ხასიათის გარდა, ამგვარი მსვლელობა-კონცერტები თეატრალიზებული სანახაობის ელემენტებს აუცილებლად შეიცავდა. ამდენად, მხოლოდ გარკვეული დროის საკითხი გახლდათ ის, თუ როდის დაკარგავდა ასეთი სანახაობა

⁵ კოვჩევა ელენა, თოჯინა კულტურათა დიალოგში (რუსულ ენაზე), იჟევსკი, 2002, გვ. 5.

პირველად ფუნქციასა და მნიშვნელობას; ადრე თუ გვიან, ყოველივე ეს უეჭველად გარდაიქმნებოდა წარმოდგენად, სპექტაკლად...

ამ მიმართულებით ვითარება არც მას შემდეგ შეცვლილა, როდესაც მსოფლიოში ახალმა რელიგიამ, ქრისტიანობამ დაიწყო აქტიურად გავრცელება. რელიგიურ სიმბოლო-თოჯინაზე არც მისმა მიმდევრებმა თუ მღვდელმსახურებმა თქვეს უარი. პირიქით, იცოდნენ რა, ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში ხალხის ფართო მასებში მეტად პოპულარული, საკულტო-სარიტუალო ჯგუფური მსვლელობა-ზეიმების შესახებ, სახეცვლილი, ტრანსფორმირებული სახით ის თავის სამსახურში ჩააყენეს და მათთვის სასურველი პროპაგანდის აქტიურ იარაღად აქციეს. ამგვარი სანახაობანი უდავოდ ახდენდნენ ზემოქმედებას ადამიანებზე; არაერთ მათგანს, ზედმეტი ძალდატანების გარეშე ურწმუნობიდან ქრისტიანობისაკენ ეხსნებოდა გზა.

მხოლოდ ახლა უკვე ამგვარ მასობრივ რელიგიურ მსვლელობა-დღესასწაულებში, ახალი დროებისა და რელიგიის შესატყვისად, წარმართული თოჯინა-ქანდაკეები, კერპ-ღვთაებების გამოსახულებანი, ქრისტიანულმა სიმბოლიკამ ჩაანაცვლა. ახლა უკვე ახალი აღთქმისეული რომელიმე წმინდანის ან ღვთისმშობლის იერსახის მქონე თოჯინა მიუძღოდა მასობრივ მსვლელობებს. ამის უტყუარი მაგალითია ზოგიერთგან დღემდე შემორჩენილი ქრისტიანული ზეიმი, სპეციალურ ტახტრეგანზე დაბრძანებული თოჯინა-ქანდაკების წინ წამძვარებით ქუჩების შემოვლაში რომაა გამოხატული. ამ თემაზე საუბრისას, თვალსაჩინოებისათვის ძალაუვნებურად გვანახნდება ევროპის ქვეყნებიდან: იტალია, პორტუგალია, ესპანეთი... ხოლო სამხრეთ-ამერიკის კონტინენტიდან, რა თქმა უნდა, ბრაზილია... ღვთისმშობლისა თუ რომელიმე წმინდანის თოჯინა-ქანდაკებას ამ ტიპის საზეიმო-რელიგიური მსვლელობისას, ადამიანები უშურველად სწირავდნენ ყვაილებს, ხილს, სამკაულებს, ფულსა და ძვირფასეულობას.

არსებობს ვარაუდი, რომ თოჯინის ერთ-ერთი ნაირსახეობის, კერძოდ მარიონეტის სახელწოდებაც კი ზემოაღნიშნულ რიტუალურ მსვლელობას უკავშირდება. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ იგი წარმოიშვა შუა საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული თოჯინისაგან, რომელიც ქალწულ მარიამს განასახიერებდა. სიყვარულის ნიშნად, არც თუ იშვიათად, ხალხი მას საალერსო სახელებით ნათლავდა – მარიონი, მარიოტა, მარიოლე, მარიეტა... საერთოდ, მიჩნეულია, რომ სიტყვა მარიონეტი იტალიური წარმოშობისაა. თოჯინის ამ ნაირსახეობის ევროპაში პირველად გამოჩენას მეცნიერები XVI საუკუნეს უკავშირებენ. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, არსებობს თოჯინის სხვადასხვა კონსტრუქციის ნიმუშები. მაგალითად, ყველაზე პრიმიტიული – ხელზე ჩამოსაცმელი. ადამიანი თავისი თითების მეშვეობით ამოძრავებს მას. ცნობილია თოჯინები, რომლებსაც ქვემოდან, თევზის მიღმა ჩამალული ადამიანები ამოძრავებენ. მარიონეტი კი, ძაფის ან ლითონის წვრილი მავთულის მეშვეობით, ზემოდან იმართება. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მართვადი თოჯინის ამ ნაირსახეობის სახელწოდება ღვთისმშობელს კი არა, არამედ მის გამომგონებელს, მარიონის უკავშირდება.

სამწუხაროდ, არსებობს თოჯინის გამოყენების კიდევ ერთი ასპექტი, რომელსაც ამ თემაზე საუბრისას ჩვენც ვერ ავუვლით გვერდს. ვგულისხმობ, ე. წ. შავ მაგიაში,

ვულში⁶ მის როლს. ამ ტიპის საკულტო სექტების მიმდევრები დარწმუნებულნი არიან, რომ თუ სურთ თავიანთ მტერს ან მოწინააღმდეგეს მაქსიმალური ზიანი მიაყენონ, ამ მიზნებისათვის უნდა გამოიყენონ ნაჭრის ტიკინა. ამგვარ თოჯინას, როგორც წესი, სახე არ გააჩნია. ის ზოგადადაა ადამიანის განსხეულება. რიტუალის ჩამტარებელი კი მასში კონკრეტულ პიროვნებას გულისხმობს. იგი ნემსებით ჩხვლეტს ტიკინას და დარწმუნებულია, ამით ზიანს აყენებს მისთვის საძულველ ადამიანს. არის შემთხვევები, როდესაც ნაჭრის თოჯინას ცეცხლს უკიდებენ, ან მას წყალში აგდებენ... ზოგჯერ, იცის რა მტრის სუსტი ადგილები, რიტუალის ჩამტარებელი სხეულის კონკრეტულ ნაწილში (მაგალითად, თავი, მუცელი, მკერდი, ფეხი და ა. შ.) უყრის ნემსს ტიკინას, რათა ორგანიზმის სწორედ ის წერტილი დაუზიანოს, რომელიც ყველაზე დაუცველია.

„ადმოსავლეთში ხალხური თეატრის სხვა სახეობათა შორის ცნობილი იყო თოჯინების ორგვარი თეატრი: თოჯინების თამაში და ჩრდილების კეთება. თოჯინებით შემოქმედების ეს ორივე ჟანრი ძველთაგანვე არსებობდა შუა აზიაში, იაპონიასა და ჩინეთში, ინდოჩინეთში, ფილიპინის კუნძულებზე, ინდოეთსა, სპარსეთსა და არაბეთში.“⁷ თუმცა, მკვლევარებს მიაჩნიათ, რომ უძველესი და ყველაზე ადრინდელი ცნობა თოჯინების თეატრის შესახებ, მაინც ბერძნულ წყაროებშია. შეიძლება ეს საკამათო საკითხია, ვინაიდან ისტორიკოსთა, არქეოლოგთა, მეცნიერთა არაერთი მცდელობის მიუხედავად, დღემდე საბოლოოდ არგუმენტირებულად არ არის დადგენილი თოჯინების თეატრის სამშობლო. ამიტომ, კვლავ დავის საკითხია, თეატრალური ხელოვნების ეს სახეობა ევროპიდან გავრცელდა აზიაში, თუ ყოველივე ეს პირიქით მოხდა. თოჯინების თეატრის დასავლეთიდან აღმოსავლეთში გავრცელების თეორიის მომხრეებს, რა თქმა უნდა, საკუთარი არგუმენტები გააჩნიათ. **„თოჯინების თეატრის წარმოშობის თავდაპირველი დრო და ადგილი დადგენილი არ არის. ყველაზე უძველესი და ადრინდელი ცნობა**

⁶ სინკრეტული კულტების ზოგადი, საერთო პირობითი სახელწოდება, რომლებიც ძირითადად გავრცელებულია კარიბის აუზის ქვეყნებში; ასევე, ამერიკის შეერთებული შტატების აფროამერიკული წარმოშობის მოსახლეობის უმეტეს ნაწილში. სიტყვას საფუძვლად უდევს ინგლისური ძირი. ესაა ყველანაირი ანიმისტური კულტების ნაერთი, კონგლომერატი. ის, უდავოდ ეფუძნება აფრიკული დიასპორის წარმართულ, ძველ რწმენას, შეხედულებას სამყაროს შესახებ. მისი ნაირსახეობები გვხვდება ჰაიტიში (ვულუ), ბრაზილიაში (კანდომბლე), სურინამში (ვინტი), ლუიზიანაში, იმავე ახალ ორლეანში (ვულუ), კუბასა და ლომინიკურ რესპუბლიკაში (სანტერია). ყველა ამ მიმდინარეობას სინკრეტული ბუნება აქვს; ანუ თვალსაჩინოა დღევანდელი კონგოს (აფრიკა) რესპუბლიკასა და ანგოლაში (აფრიკა) მაცხოვრებელი ხალხების უძველესი რწმენის, ტრადიციული რელიგიის სინთეზი კათოლიციზმთან. ვულუს ქურუმთა მიზანია სულებისაგან შეიჭყონ ინფორმაცია, თუ რა ელით მომავალში. ამ წინასწარმეტყველებს უშუალო შეხება აქვთ „მაგი მაგიის“ რიტუალთან. მათი რწმენის მიხედვით, ბოროტებისაგან ხსნა შესაძლებელია სულის გამწმენდი მსხვერპლშეწირვისა და თილისმების, ავგაროზების მეშვეობით. ვულუს მიმდევართა შორის ყველაზე გავრცელებული თილისმია პატარა ტომსიკები, ქისები, რომლებშიც სხვადასხვა საგანია მოთავსებული. ამ ავგაროზს გრი-გრი ეწოდება. მუსიკა და ცეკვა ვულუს რიტუალის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. გაუთავებელი ცეცხლოვანი როკვისა და მოსაწევის მეშვეობით, რიტუალის მონაწილენი ტრანსში ვარდებიან. მიჩნეულია, რომ სწორედ ამ მომენტში მათზე გადმოდის სულების წყალობა. როგორც თვითმხილველები აღნიშნავენ, ცეკვებს საკმაოდ უხამსი ხასიათი აქვთ და დაუფარავი სექსუალურობით გამოირჩევიან. მიჩნეულია, რომ რაც უფრო თავაშვებულად, გამომწვევად იქცევიან ცერემონიის მონაწილენი, მით უფრო ახლოვდება სულებთან მათი შეხვედრის ჟამი. ვულუს მიმდევრები (ისევე როგორც „მაგი მაგიის“) თავიანთ რიტუალებში აქტიურად იყენებენ ე.წ. მაგიურ თოჯინებს. ისინი ამით, რაღაც მომენტში ერთმანეთსაც კი ემსგავსებიან, ვინაიდან „მაგი მაგიის“ მიმდევრები (როგორც თავად ირწმუნებიან) ფლობენ ძალას, რის მეშვეობითაც იწვევენ ზე-ბუნებრივ მოვლენებს. რა თქმა უნდა, ჯოჯოხეთის მოციქულთა ხელშეწყობით. მათგან საპირისპიროდ, ე. წ. „თეთრი მაგიის“ მიმდევრები იმავეს კეთილი სულების დახმარებით აღწევენ.

⁷ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983, გვ. 190.

თოჯინების თეატრის შესახებ ძველ ბერძნულ მწერლობაში გვხვდება. თვით ტერმინი „კოუკლა“ მეცნიერთა აზრით, ბერძნულიდან გავრცელებულა აღმოსავლეთში – შუა აზიაში (კურჩაკ, კურჩაკუიეუნ – თოჯინების თამაში), სპარსეთსა და იქიდან ჩინეთში. თოჯინების თეატრი ჩინეთში ცნობილია მეშვიდე საუკუნიდან, ჩინელებს შეუთვისებიათ ბერძნული სიტყვა „კოუკლა“... რაც მოთამაშე და მომღერალ თოჯინას ნიშნავდა...“⁸

ბუნებრივია, თოჯინების თეატრი საქართველოშიც არსებობდა. საყურადღებოა ისიც, რომ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, თოჯინას განსხვავებულად ნათლავდნენ. მაგალითად, აღმოსავლეთში „ძონძი კუკის“ სახელითაა შემორჩენილი; მთიანეთში „გუგას“ უწოდებდნენ. „სულხან-საბა ორბელიანს (1658-1724) თავის ლექსიკონში შეტანილი და განმარტებული აქვს: კუკი – კაცთ სახე ცუდათ შემზადებული (ჭუპრა). არის თუ არა ეს კუკი სათამაშო თოჯინა? სულხან-საბა ორბელიანი მხოლოდ საგნის გარეგნულ სახეს აგვიწერს და არაფერს ამბობს მისი დანიშნულების, გამოყენების შესახებ“⁹ ყოველ შემთხვევაში, ის მაინცაა გარკვეული, რომ საქართველოში XVII საუკუნიდან თოჯინას კუკის და ჭუპრას უწოდებდნენ. თუ კუკი შეიძლება რამენაირად ძველბერძნულ „კოუკლას“ დაუკავშიროთ, ჭუპრა აშკარად ორიგინალურია. ქართულში, ჭუპრი აბრეშუმის ჭიის შთამომავალია, რომელიც თავის დროზე უნდა მოეკლინოს ამ ქვეყანას. ამდენად, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, ის ნამდვილად ქართული ტერმინია. ჩვენთან ასევე გოგონას სათამაშო თოჯინას დედოფალად მოიხსენიებდნენ. დ. ჯანელიძის კვლევის თანახმად, არის კიდევ სხვა ტერმინები. ასე მაგალითად: ქართლში – ტიკინა, ტუკინა; ხევსურეთსა და ზემო რაჭაში – შვილუკა; რაჭაში – დედოფალა, დიოფალა; გუდამაყარში – ძიძი-ქალა; კახეთში, კერძოდ ქიზიყში – თოჯინა; ქართლში – თოჯა-ბიჭი; საინგილოში – კიკო...

საკულტო-სარიტუალო თოჯინა-ქანდაკეებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეშიც ამზადებდნენ. მაგალითად, ცნობილია, რომ კახეთში (კერძოდ, გურჯაანის რაიონში), გვალვის დროს, ადგილობრივი მოსახლეობა აკეთებდა წმინდა ელიას ფიჭულს. მას კარდაკარ დაატარებდნენ და ღმერთს წვიმის მოსვლას სთხოვდნენ. ასევე, კახეთის სოფელ შილდაში „...როდესაც გვალვიანი დღეები დადგებოდა, ძველად სოფლებს გამოჰყავდათ ხელზე წამოკებული ორი თოჯინა – „გელიოსი“ და „მარო“, რომელთაც წყალს ასხამდნენ და ლოცვებს ამბობდნენ...“¹⁰ დ. ჯანელიძისავე აღწერით, ეს ორივე ხელზე წამოსაცმელი თოჯინა ყოფილა. ესაა ძალზე მარტივი კონსტრუქცია, კერძოდ თოჯინას თავში, ქვემოდან შედის ადამიანის ხელის საჩვენებელი თითი; ხოლო ცერი და შუა თითი (ან ნეკი) მის ხელებში. ამგვარად, თოჯინა თავსა და ორივე ხელს ამოძრავებს. ამ ტიპის თოჯინას მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში ვხვდებით. მაგალითად, იტალიაში, რუსეთში...

თუ თეატრალურ არა, საქართველოში ძველად თოჯინას (რომელსაც არც თუ იშვიათად ტუკუნას, კუკას, თოჯს უწოდებდნენ) მაგიურ ფუნქციას უღავოდ ანიჭებდნენ. „სურდო რომ გასცლოდა კაცს, დედოფალა უნდა გაეკეთებინათ. შეეკრათ სურჯინი და გაეცსოთ. გადაკიდებდნენ სურჯინს დედოფალას და ორლობეში დააგდებდნენ. ზოგჯერ რამდენიმე სურჯინიან თოჯინას დააგდებდნენ ორლობეში. დედოფალას ამ შემთხვევაში მაგიური ძალა აქვს მინიჭებული“¹¹ ყველაფერი ნათელია! სწორედ ამ სურჯინაკიდებულ

⁸ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ., გვ. 191.

⁹ იქვე, გვ. 192.

¹⁰ იქვე, გვ. 196.

¹¹ ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი I, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ., გვ. 198.

დედოფალას სახლიდან უნდა გაეტანა სნეულება, ავადმყოფობა. ადამიანებს სჯეროდათ, რომ ეს განსაზღვრავდა ოჯახის წევრის მორჩენის, განკურნების, გამოჯანმრთელების ყველაზე საიმედო, უებარი საშუალება. მაგრამ, ამასთან ოჯახს გარკვეული მსხვერპლი აუცილებლად უნდა გაეღო. მათ დედოფალას ხურჯინი უნდა აეცხოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ გაეტანათ სახლიდან და ორღობეში გადაეცხათ. ამ რიტუალის ჩამტარებლებს სწამდათ, რომ ამ გზით გავიდოდა ოჯახიდან სნეულება, ავადმყოფობა.

არც თუ იშვიათად, მართლაც გაცხებდა იწვევს ზოგიერთი ძველი რიტუალისა და ადამიანის ურთიერთმსგავსება. ერთი შეხედვით, რა საერთო შეიძლება ჰქონდეს ჩვენი ქვეყნის წარსულს ევროპის ზოგიერთ ქვეყანასა თუ ამერიკის შეერთებულ შტატებში დამკვიდრებულ ე.წ. ჰელოუინთან.¹² თუმცა, სურამში ამგვარი რამ ხდებოდა – **„...აყირო კვანთები, პირი და ცხვირი ჰქონდა ღიად ამოჭრილი. ეს ჭუპრა შეგნიდან ყოფილა განათებული, მას ღამით დაატარებდნენ და ალბათ, მეტად ღამაზ და თანაც შინისმომგვრელ სანახაობას წარმოადგენდა“**.¹³ ისევე, როგორც უცხოეთში, ჩვენშიც ამ გზით ავ სულელებს აფრთხობდნენ და სდევნიდნენ სურამიდან. ძველ წყაროებში კიდევ ერთი ქართული თოჯინის ნაირსახეობაა მოხსენიებული. მას საფრთხოლო ჰქვია. ის უთუოდ კუკის, ჭუპრას თანამოძმეა. ოღონდ შინისმომგვრელი, საზარელი ავი სულის დასაფრთხობად ადამიანთა მიერ შეთხზულ-გამოგონილი. უეცრად, თავისდაუნებურად ჭიაკოკონობა გამახსენდა. თვალწინ წარმომიდგა ღამის მთელ საქართველოში ღამით დანთებული კოცონები, რომლებსაც გოგო-ბიჭები დიდი მონდომებით, აზარტით ახტებოდნენ. დღეს, ეს რიტუალიც, მცირე გამონაკლისის გარდა, ალბათ ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მივიწყებას მიეცა. მაშინ მეც, ისევე როგორც სხვა ჩემი თანატოლები, გაუცნობიერებლად, მაგრამ მთელი არსებით, სრული მობილიზებით, მონდომებით ვიყავი ჩართული ამ რიტუალში. მასში მონაწილეობა სიხარულს გვანიჭებდა. ერთმანეთს სიმამაცეში, მოხერხებულობაში ვეჯდებოდით. ეს იყო პირველობისათვის პაექრობა... მხოლოდ მოგვიანებით გავიგე, თურმე ჭიაკოკონობაც ავი სულელების, კუდიანების დასაშინებელ-დასაფრთხობი წარმართული რიტუალის ჩვენამდე მოღწეული გამოძახილი ყოფილა. დედამიწის ყველა კუთხეში, ადამიანი მისადმი მტრულად განწყობილ ძალებს შეძლებისდაგვარად, საკუთარი ცოდნის, უნარის, შეხედულების შესატყვისად ებრძოდა. მაშინ მან ბევრი რამ არ იცოდა, ლეგენდების, თქმულებების, ზღაპრების, მითების ტყვეობაში გახლდათ მოქცეული. არც სამყარო ჰქონდა მეცნიერულად შესწავლილი, ამიტომ ბუნებრივი, კლიმატური მოვლენებიც კი მისთვის ბოლომდე ამოუცნობი იყო. აქედან გამომდინარე, საზოგადოებაში არაერთ ცრუ რწმენას ჰქონდა მყარად ფესვი გამდგარი.

თოჯინებს შემოხვეული ძაფის ბოლოები მარცხენა ხელის თითზე ჰქონდა გამობმული კაცს, მარჯვენა ხელით კი ფანდურზე უკრავდა. ქართული ხალხური თოჯინა-მარიონეტის

¹² სიტყვა წარმომდგარია ინგლისური ძირიდან. ესაა დღესასწაული, რომელიც ყოველი წლის 31 ოქტომბერს აღინიშნება. ამ დროს ტარდება სხვადასხვა ღონისძიებები, მსვლელობა-თამაშები, ეწყობა ფოიერვერკები, კოსტიუმირებული წვეულებები, „მოჩვენებებიანი“ სახლების მონახულება, საზარელი ისტორიების თხრობა, საშინელებათა ფილმების რეტროსპექტიული ჩვენება. სწორედ ამ დღესასწაულს უკავშირდება გოგრებში თვალების, ცხვირის, პირის ამოჭრა. მისი შეგნიდან განათება. ამ დღესასწაულის ელემენტები ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე ჩაიტანეს ირლანდიელმა მიგრანტებმა, XIX საუკუნეში. სხვა ქვეყნებში გავრცელდა XX საუკუნეში. იგი აღინიშნება ესპანეთში, დიდ ბრიტანეთში, აშშ-ში, კანადაში, ირლანდიაში, პუერტო-რიკოში, იაპონიაში, ახალ ზელანდიაში და ავსტრალიის სხვადასხვა ნაწილში. ჰელოუინის ტრადიციული ატრიბუტია ე.წ. „ჯეკის ჩირაღდანი“.

¹³ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 198.

თეატრის მსახიობი მაყურებელს არ ემალებოდა. იგი გამოსაჩენ ადგილას იჯდა; თან უკრავდა, თან მღეროდა და ამასთან ერთად, მავთულისა და ძაფების სისტემით კუკის კიდურებს ამოძრავებდა... ასე აგვიწერენ მკვლევარები თოჯინების ქართულ ხალხურ თეატრს. ამისათვის კეთდებოდა საკმაოდ პრიმიტიული დაზგა, რომელზეც თოჯინები იყვნენ განთავსებულნი. ამგვარი თეატრების არსებობა დადასტურებულია თუშეთში და საგარეჯოს რაიონის სოფელ კაკაბეთში. აქვე, აუცილებელია აღინიშნოს კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი გარემოება, რომლის გარეშეც აბსოლუტურად გაუგებარი დარჩება ის უმთავრესი არსი, რომელსაც ეფუძნება მსგავსი ტიპის სანახაობა. მართალია, დროთა განმავლობაში მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში საერო, სახალხო, საჯარო სახე მიიღო თოჯინურმა თეატრმა (თავისი მრავალფეროვანი განშტოებებით), მაგრამ თავდაპირველად, რა თქმა უნდა, ისიც საკულტო რიტუალის შემადგენელი ნაწილი გახლდათ.

„პრიმიტიულ რიტუალს მრავალი ფუნქცია ჰქონდა – რელიგიური, პრაქტიკული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური. უძველესი ადამიანისათვის ის სამყაროს ხილულ და უხილავ ძალებთან ურთიერთკავშირის საგანგებო ფორმას წარმოადგენდა. მაგური მეთოდებით ადამიანი პრაქტიკული მიზნების მიღწევასაც ცდილობდა და სჯეროდა, რომ რიტუალის დახმარებით მოსალოდნელ საფრთხეს აირიდებდა, ზაფხულის მოსვლას დააჩქარებდა, ბრძოლაში გაიმარჯვებდა და ა. შ. რიტუალში მონაწილენი თავის გრძობებსა და მიზნებს ცეკვით, სიმღერით, შემახილებით, სხვადასხვა საგნისა და ნივთის გამოყენებით გამოხატავდნენ. საგანგებოდ იკაზმებოდნენ, სხეულს იხატავდნენ, სახეს ნიღბით იფარავდნენ, უძველეს პრიმიტიულ საკრავებზე უკრავდნენ და სხვ. ასე ყალიბდებოდა რიტუალის, ასე ვთქვათ, „საშემსრულებლო“ თუ სანახაობრივი „თეატრალური“ მხარე“.¹⁴ დ. ჯანელიძე გვაწვდის ცნობას იმის შესახებ, რომ ჩვენი ქვეყნის ზოგიერთ კუთხეში, კერძოდ რაჭაში (ლიხეთი, არბო, ურავი), იმართებოდა ე.წ. ომანმეგლობა. ამ ხალხური თამაშის არსი შემდეგში გამოიხატებოდა. ახალგაზრდები მგლის ტყავს თივით გამოტენიდნენ, გააკეთებდნენ ცხოველის ფიტულს, თოჯინას (კუკი); შემდეგ, წამოაგებდნენ ჯოხზე და სოფელში კარდაკარ დაჰქონდათ სიმღერით... ცნობილი მეცნიერი, მკვლევარი ნიკო მარი თავად შესწრებია სანახაობას სვანეთში, მესტიაში.

„...განსაკუთრებულ როლს თამაშობს აღიკაპამოდებული და ხანდალბული ლომის ფიგურა. ის გაკეთებულია აბრეშუმიდან, როცა ჰაერით ივსება და იბერება, სკულპტურული ნაწარმოების სახეს ღებულობს; იგი მიმაგრებულია ჯოხის ტარზე, როგორც ალამი, და როგორც მითხრეს, დაცულია ადგილობრივ ეკლესიაში. ერთ-ერთი მხედარი იღებს მას (ლომს) და ცხენს მიაჭენებს. მას თან მიჰყვება ცხენის ჭენებით 10-12 მხედარის ჯგუფი. ლომი (ჰაერის მოძრაობისაგან) ივსება, იბერება და ცოცხალის შთაბეჭდილებას ახდენს ხალხზე. ასე ორჯერ-სამჯერ გაიჯირითებენ და შემდეგ ისევ ეკლესიაში შეინახავენ...“¹⁵ აშკარაა, ამ რიტუალს, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვას, გარკვეული დანიშნულება, აზრობრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. საყოველთაოდ ცნობილია და ყველასათვის აქსიომას წარმოადგენს, რომ მგელი, ისევე როგორც ლომი, საკმაოდ ღონიერი, ძლიერი, თანაც მტაცებელი ცხოველია. მათი გამოსახულების (ფიტული) დროშად, ბაირაღად ქცევა და სოფელში მისი კარდაკარ ტარება ან სოფლის ირგვლივ ცხენით ჯირითში გამოყენება, უკვე თავისთავად გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელია. ის ძლევა-მოსილების, მტერზე უეჭველი გამარჯვების, ერის დაუძარცხებლობის სიმბოლოა.

¹⁴ ბოკუჩავა თამარ, თეატრი და რიტუალი, ბოკუჩავა თამარ, გომამე მია, მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი I, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018 წ., გვ. 11.

¹⁵ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 197.

„რიტუალში, ისევე როგორც თეატრში, მოქმედება „აქ და ეხლა“ ხდება. მონაწილეები სიტყვით, ქმედებით, პლასტიკითა და მიმიკით გარკვეული ქმედების იმიტაციას ახდენდნენ. რიტუალში ასახული ემოციების სპექტრი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. ამოცანიდან გამომდინარე, რიტუალის მონაწილენი სიყვარულს, სიძულვილს, მტრობას, შიშსა თუ სიზარულს გამოხატავდნენ... სამხედრო მაგიაში მრისხანების გამოშხატველი აგრესიული და შემტევი მოქმედება სჭარბობდა. ბოროტი ძალების განდევნას თავზარდაცემული ადამიანის შიშის გამოხატულება ახლდა თან, რომელიც შესაბამისი მოძრაობებითა და პლასტიკით გადმოიცემოდა – შეკრთობით, კონვულსიებით, ტანჯვის განსახიერებით... პრეისტორიულ ადამიანს რიტუალური მაგიის ყველაზე „ქმედით“ კომპონენტად მისი ვერბალური, შელოცვითი ნაწილი და წარმოთქმული სიტყვის ძალა მიაჩნდა. აქვე ვლინდებოდა ადამიანის თანდაყოლილი თვისება, თამაშით სიამოვნების განცდილა“.¹⁶ ზემოთ მოყვანილ ციტირებაში შელოცვის რიტუალთა ნახსენები. საგულისხმოა ანალოგიური ქმედება, რომელიც საქართველოს მთიან რეგიონებში იმართებოდა. „...სუფრის ბოლოს, სვანების საპატრიო სკამზე წამოსკუპებულია რაღაცა არაჩვეულებრივი არსება. როცა კარგად დაუკვირდებით, ნახავთ, რომ მოგრძო კრივისათვის ჩაუცმევიათ ჩოხა-ასალუხი, დაუხურავთ ქუდი და წამოუსკუპებიათ ამ საპატრიო ადგილზე. იქ, ახლო აყუდია კაჟიანი თოფი, ურომლისოთაც სვანი არ გაივლის არსად. მუჯირო, ქამარ-ხანჯალი და ჩოხა-ასალუხი- ყველა ეს ეკუთვნის იმ მიცვალებულს, რომლის სულის მოსახსენებლადაც არის გამართული ეს კათხ-ტაბაკობა, ანუ კონჩხ-ობობა“.¹⁷ ესაა სვანური რიტუალური, რომელშიც კვლავ თოჯინა-ფიტულს ვხვდებით. ხევე, სოფელ ფხელში, ძველი ციხე-კოშკის ნანგრევში, ე.წ. კვირელვისშვილის ხატში არსებობდა თურმე კუკი (თოჯინა), რომელიც ქალს განასახიერებდა. მისი სიმაღლე ოდნავ აღემატებოდა ნახევარ მეტრს. „კვირელვისშვილის გამოსახულებას აცვია თეთრი ტანსაცმელი, მოკაზმულია მძივებით, ბეჭდებით, საყურეებითა და ზანზალაკებით. დღესასწაულს აწყობდნენ ქალები ამდღეობის წინა დღეს. ამ ხატობაში ღვთისმოსაურებას ეწეოდა დეკანოზი ქალი თეთრ ტანსაცმელში. მლოცველი ქალები კვირელვისშვილს სთხოვდნენ შვილიერებას და ჯანმრთელობას. ავადმყოფი და უშვილო ქალები აღთქმისებრ სწირავდნენ კერპს თოჯინებს. ავადმყოფი ქალი ჩამოვიდოდა სოფელს და ჩამოითხოვდა ნაჭრებს, ვერცხლის ფულს, მძივებს, ბეჭდებს და სხვა მოსაკაზმავს. ყოველივე ამით ჰკაზმავდნენ თოჯინას ხატობისათვის, რომელსაც კერპს სწირავდნენ...“¹⁸

ძალზე საგულისხმოა ის ცნობები, რომლებიც ლაზარობის საწესო სანახაობაში თოჯინის გამოყენებას ეხება. ესეც ერთგვარი შელოცვა-რიტუალია, რათა კლიმატური პირობების გაუმჯობესების მიზნით, ადამიანმა ტაროსის¹⁹ ღვთაების გული მოიგოს; წინააღმდეგ შემთხვევაში, გვალვა პირწმინდად გაუნადგურებს მას მოსავალს. „... აფხაზებს და ქართველებს (კახელებს და აჭარლებს) წეს-ჩვეულება აქვთ გვალვის დროს, წვიმის გამოწვევის მიზნით თოჯინა აბანაონ. წესს ასრულებენ მხოლოდ ქალები და ქალიშვილები. დამახასიათებელია შემდეგი მომენტები: თოჯინას მდინარეში აბანავენ (ამასთან, ქალებიც ტანგაუნდელად ვარდებიან მდინარეში); პროცესია კარდაკარ დაივლის სოფელს და ვინც შეხვდებათ, ქალი თუ კაცი, ატყვევებენ; „ტყვეებს“ წყალში აგდებენ. ვისაც თოჯინა მოაქვს, წყლით ასველებენ. აფხაზები მღერაინ: „ბატონის ასულს სწყურია,

¹⁶ თ. ბოკუჩავასა და მ. გოშაძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ 11-12.

¹⁷ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 198-199.

¹⁸ იქვე, გვ. 199.

¹⁹ ამინდის, ავღარის.

ღვინოს არა სვამს, წყალი კი არ არის“...“²⁰

რაც შეეხება ყოფით (არარიტუალურ, არამაგიურ), საერო წარმოდგენებს თოჯინების მონაწილეობით – რა თქმა უნდა, ამ ტიპის სპექტაკლებსაც სხვადასხვა ქვეყანაში თავისი განვითარების ინდივიდუალური ისტორია გააჩნია; თანაც, ეს გახლავთ მრავალი საუკუნის მანძილზე გაწელილი პროცესი. ჩვენებური კუკები, ძირითადად ჩვრებისგან ყოფილა თურმე შეკერილი. იმისდამიხედვით, თუ საქართველოს რომელ კუთხეში იმართებოდა თოჯინების, ჭურების მონაწილეობით სანახაობა, შესაბამისად, მათაც იმ მხარისათვის დამახასიათებელი ტანისამოსი ეცვათ. ძირითადად წარმოდგენილნი გახლდნენ ქალები და ვაჟები. თუმცა, იყო შემთხვევა, როდესაც სპექტაკლში მოთამაშე თოჯინა-პერსონაჟთა შემადგენლობა მეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. მაგალითად, სანახაობაში ირემიც მონაწილეობდა. როგორც მკვლევარები აღწერენ, შენობაში „...ჭერიდან ჩამობშულია ძაფი, რომელიც უერთდება ორ, სამ, ან ოთხ თოჯინას. ძაფის ბოლო ხელში უჭირავს ჩონგურზე დამკვრელს. თოჯინებს მაგიდაზე ათამაშებს სხვადასხვაგვარად. თითის სხვადასხვა ძალით მოხრა თოჯინას სხვადასხვაგვარ მოძრაობას იწვევს...“²¹

თოჯინების მონაწილეობით გამართულ ხალხურ სანახაობას ირანში²² საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია ჰქონია. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენამდე მოღწეული წყაროების თანახმად, XII საუკუნეში, იქ უკვე არსებობდა ამ სახის თეატრი. თუმცა, სავარაუდოდ, მას ამ ქვეყანაში უფრო შორეული ფესვები უნდა ჰქონდეს. XIV საუკუნის მიწურულს სპარსეთში ორი სახის თოჯინების თეატრი არსებულა. ერთი, „ფაჰლავან ქაჩლის“²³ სახელითაა ცნობილი; მეორე გახლდათ „ჰემე შაბაზი“²⁴, რომელშიც მარიონეტების ტიპის თოჯინები მონაწილეობდნენ. „ირანში, განსაკუთრებით მოსახლეობის დაბალ ფენებში, ძალზე გავრცელებული და ერთ-ერთი უსაყვარლესი ჟანრი იყო ჩრდილების თეატრი. ამ თეატრის ერთ-ერთი სახეობაა თანამედროვე სპარსული დრამატურგიიდან, რომელიც ფოლკლორის საფუძველზეა აგებული“.²⁵

„იოსებ გრიშაშვილს, თავის შესანიშნავ გამოკვლევაში „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ აღნიშნული აქვს რომ თბილისში, შეითანაზრის ყავახანების ზედა სართულებში იმართებოდა მინიატურული წარმოდგენები, რომელთაც ხალხი ყარაგიოზის თეატრს ეძახდა. „დარბაზი სრულიად ბნელდებოდა. თეთრ ტილოზე, რომელიც გაჭიმული იყო მთელ სცენაზე, სჩანდნენ რაღაც ბუნდოვანი ჩრდილები; ეს ჩრდილები თანდათან გარკვეულ სახეს იღებდა, ბოლოს კი ნათლად სჩანდა მინიატურული ხალხი, რომელიც ლაპარაკობდა, ცეკვავდა, კომბლებს იჭნევდა და სხვ. მაგრამ ესენი ნამდვილი მსახიობები როდი იყვნენ! ამ გადაჭიმულ ტილოზე არჩენებდნენ აქლემის ტყავიდან ან მუყაოსაგან გამოჭრილ მოძრავ ფიგურებს; ამავე დროს, ერთი კაცი, რომელიც ამ ფიგურებს

²⁰ ლ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 199.

²¹ იქვე, გვ. 202.

²² უძველესი ისტორიის მქონე ქვეყანა, რომელიც ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე (ქრისტესშობამდე) არსებობდა. 1935 წლამდე მას სპარსეთი ერქვა, მხოლოდ შემდეგ ეწოდა ირანი. 1979 წლის რევოლუციის შემდეგ, ის უკვე ირანის ისლამური რესპუბლიკაა. ამიტომ, არ უნდა გაგვიკვირდეს სხვადასხვა წყაროში მისი ისტორია თუ კულტურა, ხან სპარსულად, ხან კი ირანულადაა მოხსენიებული.

²³ სპარსულიდან ითარგმნება, როგორც მელოტი ფალავანი. წარმოდგენა დღისით, კარავში იმართებოდა.

²⁴ სპარსულიდან ითარგმნება, როგორც კარვის დამის წარმოდგენა.

²⁵ გულიკო მამულაშვილი, შუა საუკუნეების სპარსული თეატრი, ბოკუჩავა თამარ, ვასაძე მარინე (მაკა), მამაცაშვილი მარიკა, მამულაშვილი გულიკო, ქირია ნინო, ჩხარტიშვილი ლაშა, ცაგარელი თამარ, ხარატიშვილი მარინა, მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018 წ., გვ. 413.

ამოდრავება, ფარდის უკან იდგა და დამსწრეებს მომქმედი პირების თავგადასავალს მოუთხრობდა, - ხოლო სადაც კითხვა-მიგება იყო საჭირო, იქ კილოს იცვლიდა და სხვ. ერთი სიტყვით, ეს კაცი, რომელიც ლეგენდის გმირის ყარაგიოზას სახელს ატარებდა, ყველა პერსონაჟების ნაცვლად თითონ ლაპარაკობდა: ქალურად, ვაჟურად, ომანთანად, ზილის ხმაზე; ეს „ბაბა“ ისე არტისტიკულად იყო განსახიერებული, რომ მთელი ყავახანა ალტაცებაში მოდიოდა და ხშირად წარმოდგენები 9 დღე გრძელდებოდა“...²⁶ როგორც ი. გრიშაშვილის მონათხრობიდან ჩანს, ამგვარი სანახაობა თბილისის მაცხოვრებლების ცხოველ ინტერესს და აღფრთოვანებას იწვევდა. ამის დასტურია ისიც, რომ წარმოდგენას 9 დღის განმავლობაში თამაშობდნენ, რაც მაყურებლის მხრიდან მასზე გაუნებელი მოთხოვნების უტყუარი დამადასტურებელი ფაქტია. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სპექტაკლი მხოლოდ ერთი-ორჯერ თუ გაიმართებოდა. როგორც აღწერილობიდან ვიგებთ, ფიგურებს ამოდრავება და ახმოვანება ერთი ადამიანი. მას გარკვეული აქტიორული (ყველა პერსონაჟის ნაცვლად სხვადასხვა ინტონაციით, ხმის მოდულაციით მეტყველება) მონაცემები უდავოდ უნდა ჰქონოდა. ამასთან, ის ნამდვილად ვერ იქნებოდა ამ საქმეში შემთხვევით მოხვედრილი. ამის გაკეთება (პარალელურად, ფიგურების სათანადოდ ამოდრავებასაც ვეულისხმობ) მხოლოდ თავისი საქმის ზედმიწევნით კარგ მცოდნეს, დაოსტატებულ ადამიანს ანუ პროფესიონალს შეეძლო. ესეც იმის დასტურია, რომ ჩრდილების თეატრის ტრადიციას ჩვენში საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს.

შეიძლება, ამ ტიპის თეატრალური წარმოდგენა, ჩვენს წარმოსახვაში ზედმიწევნით არ ესადაგება ტრადიციულ თოჯინურ სანახაობას, თუმცა ის მაინც საგანგებოდ გამოჭრილი ფიგურების მეშვეობით, ცოცხალი მსახიობის მონაწილეობის გარეშე იმართებოდა; ამდენად, მიუხედავად განსხვავებული სპეციფიკისა, მაინც თოჯინური სპექტაკლების რიცხვს უფრო განეკუთვნება. აქვე, აღსანიშნავია არანაკლებ მნიშვნელოვანი ასპექტი. ფაქტობრივად, ჩრდილების თეატრის ამ ტიპის წარმოდგენა (კონკრეტულად კი „ყარაგიოზი“) კულტურათა დიალოგის თვალსაჩინო ნიმუშია. მას ვხვდებით ირანში, თურქეთსა და საქართველოში...

„ჩრდილების თეატრის სამშობლოდ ჩინეთი შეიძლება ჩაითვალოს. ჩინურ წყაროებს დაუცავთ ცნობა ჩინეთში ჩრდილების თეატრის არსებობის შესახებ 120 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, ე.ი. ძველი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნეში. ჩინეთიდან ჩრდილების თეატრი, მეცნიერთა აზრით, უნდა გავრცელებულიყო შუა აზიაში, იქიდან კი სპარსეთსა და ანატოლიის თურქეთში. ჩრდილების თეატრი ევროპაში მხოლოდ მე-17 საუკუნეში გამოჩნდა“.²⁷ უდავოა ისიც, რომ საქართველოში იგი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან, ან სამხრეთ-დასავლეთიდან (ირანი, თურქეთი) უნდა შემოსულიყო. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ჩინეთში, ჯერ კიდევ ქრისტესშობამდე, უფრო კონკრეტულად კი ძველი წელთაღრიცხვის დაახლოებით VIII საუკუნიდან ფორმირებას იწყებს ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ჩრდილების თოჯინების თეატრი.²⁸ ეს პროცესი საკმაოდ ხანგრძლივ სახეს იღებს და შეიძლება ითქვას, რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში გრძელდება, ვიდრე ორივე თეატრი საბოლოო, დასრულებულ ფორმასა და შინაარსს შეიძენს. „...ეს ორი სტილი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდა თოჯინების შექმნის ხელოვნებითა

²⁶ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 202-203.

²⁷ იქვე, გვ. 203.

²⁸ თამარ ცაგარელი, ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 478.

და მათი „გაცოცხლების“, ანუ მამოძრავებელი ჯონების პოზიციებით. თუმცა, ორივე თეატრს მსგავსი შინაარსობრივი და თემატური დატვირთვა გააჩნდა: თავგადასავალი და ფანტასტიკა, იშვიათად, ეროვნული მოტივი. სიმბოლური და მეტაფორული დატვირთვა სპექტაკლის აგების დროს, ორივე თეატრს ერთი და იგივე ჰქონდა; ჩრდილების ფერებში მნიშვნელოვანი იყო ორი ფერი: შავი, რომელიც პატიოსნებას აღნიშნავდა, და წითელი – სიმამაცეს...“²⁹

ჩრდილოეთის თეატრს პეკინგესად, ხოლო სამხრეთისას კანტონესად მოიხსენიებენ. საერთოდ, თუ უფრო ჩაუღრმავდებით, ეს ჩრდილების კი არა, უფრო კონტურების სახილველი სანახაობა გახლდათ; ვინაიდან, თეთრი ნაჭრის, ქსოვილის ეკრანზე მხოლოდ შუქ-ჩრდილებს კი არა, არამედ ბრტყელ ფიგურებს ხედავდა მაყურებელი და მათი კოსტიუმების შეფერილობასაც მკაფიოდ აღიქვამდა. „...სპექტაკლის ტექნიკური და თეატრის მოწყობის თვალსაზრისით, სამხრეთის ანუ კანტონესის თეატრი, მასშტაბურად უფრო დიდი იყო. შესაბამისად, მისი ჩრდილების თოჯინებიც, რომლებიც დამზადებული იყო თხელი ტყავისგან, უფრო მოზრდილი ზომის გახლდათ და თოჯინას პერპენდიკულარულად ამოძრავებდნენ. ჩრდილების თოჯინების ოპერატორები არ ჩანდნენ სცენაზე ანუ ისინი უხილავნი იყვნენ მაყურებლისთვის...“³⁰ ჩრდილოეთის, ანუ პეკინგესის „...თოჯინები შედარებით მომცრო ზომისანი, ნაზი და მსუბუქი გახლდათ. ისინი, ძირითადად იქნებოდა თხელი, გამჭვირვალე ტყავისგან (მაგ. ფარშევანგის მუცლის ტყავისგან, რომელიც ცნობილია, როგორც უთხელესი ტყავი). მათ წვრილი წნელისგან შეკრული ჯონებით ამოძრავებდნენ, რომლებიც ჩრდილების თოჯინებს კისერზე ჰქონდათ მიბმული, რისი საშუალებითაც 90 გრადუსით შეეძლოთ მიხრა-მოხრა. კანტონესის სპექტაკლებისგან განსხვავებით, აქ ოპერატორები მაყურებლისთვის ადვილად შესამჩნევი და დასანახი იყვნენ. თუმცა, ეს არანაირ დისკომფორტს არ ქმნიდა წარმოდგენის მსვლელობისას“.³¹

ფიქრობ, ძალზე საინტერესოა თავად ამ ფიგურების, თოჯინების მიმართ მათი მფლობელების დამოკიდებულება; ანუ იმ მეთოჯინების, ვინც მათ წარმოდგენის მსვლელობისას აცოცხლებდა, სულს შთაბერავდა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, თოჯინას სათუთად ახვევდნენ ნაჭერში და საგულდაგულოდ ინახავდნენ სპეციალურ ყუთში. ოღონდ, მისი თავი და ტანი დროებით ერთმანეთს შორდებოდა, ცალ-ცალკე ინახებოდა; ვინაიდან, არსებული ცრურწმენის თანახმად, ღამით, მარტო ყოფნისას, ის შეიძლება გაცოცხლებულიყო და არაამქვეყნიურ, სხვა სამყაროში გადასულიყო... მართლაც, საოცარი ისტორიაა, ერთდროულად განცვიფრებას, გაოცებას, რომ იწვევს; თან, რაღაც აუხსნელ განცდასაც ბადებს. პარალელს თუ გავავლებთ, პირველყოფილი ადამიანის დამოკიდებულებასთან, შეხედულებასთან თოჯინის მიმართ, უდავოდ დავინახავთ გარკვეულ მსგავსებას. ადრე ძეხორციელის მსგავს ფიგურას, ნაკეთობას, კიდურებს არ უკეთებდნენ, რომ არ გაქცეულიყო; მფლობელი რომ არ მიეტოვებინა... ეს ნამდვილად, კოსმოგონიით³², ანთროპოგონიით³³ ნაკარნახევი სამყაროსეული აღქმის თავისებური მისტერიაა,³⁴ რომელიც კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის, მისი ფიზიკური,

²⁹ თამარ ცაგარელი, ჩინური თეატრისა და დრამის ისტორია, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ.478-479.

³⁰ იქვე, გვ. 479.

³¹ იქვე, გვ. 479-480.

³² მითოლოგიურ წარმოდგენათა ერთიანი სისტემა სამყაროს წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

³³ ადამიანის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ წარმოდგენები.

³⁴ ბერძნული სიტყვაა, იღუმალებას, საიდუმლოებას ნიშნავს.

გონებრივი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე, პერიოდში სხვადასხვაგვარი გამოვლინებით, ვარიაციით უთუოდ, აუცილებლად იჩენს თავს.

„რამადანის თვეში“³⁵ თურქეთში იმართებოდა ბაზრობები. ყველა ბაზრობას თან ახლდა ჩრდილების თოჯინური თეატრის – „ყარაგიოზის“ წარმოდგენები... თავად ყარაგიოზი შეგვიძლია შევადაროთ რუსულ პეტრუშკას ან იტალიურ პულჩინელას. წარმოდგენას ჩინურ ჩრდილების თეატრთანაც ჰქონდა მსგავსება. „ყარაგიოზი“ თურქულად შავთვალას ნიშნავს. თურქული ჩრდილების თეატრის ეს პერსონაჟი ყბედი, მოქილიკე და სკეპტიკოსია. თუმცა კი, თავისი არსით, საკმაოდ უბირი და გულუბრყვილოა, რის გამოც ხშირად ხდება გათამაშების მსხვერპლი. ყარაგიოზში ხალხური იუმორი და ადამიანური ვნებება არეკლილი. იგი თურქული ეთნოსის სიმბოლური სახეა“.³⁶ ყავახანაში მისულ მაყურებელს ე.წ. წარმოსახვით პარტერში უნდა დაეკავებინა კუთვნილი ადგილი. ერთ კუთხეში ორი მუსიკოსი (დაირითა და საზით)³⁷ იჯდა. ისინი იწყებდნენ წარმოდგენას, მსვლელობისას საჭიროებისამებრ აფორმებდნენ მუსიკალურად და ამთავრებდნენ მას. ანტრაქტის³⁸ დროსაც მაყურებელს, რომელიც შავ ყავას მიირთმევდა, თავიანთი შესრულებით სიამოვნებას ანიჭებდნენ. სპექტაკლი საღამოს, ძირითადად მზის ჩასვლის შემდეგ იწყებოდა. ხის შენობა, რომ იტყვიან, პირთამდე ივსებოდა... მოზარდები, ადგილის უქონლობის გამო, პირდაპირ იატაკზე იხსდნენ. წარმოდგენის ხანგრძლივობა სამ საათს არ აღემატებოდა.³⁹ ნახევრები გახლდათ ხოლმე ექვსი ან შვიდი სხვადასხვა ამბავი, სცენა, ეპიზოდი. სპექტაკლის მსვლელობისას ყავახანაში სინათლეს აქრობდნენ. „...განათებული რჩებოდა მხოლოდ მომცრო ეკრანი, რომლის სიმაღლე იყო 1 მეტრი, ხოლო სიგანე – 80 სანტიმეტრი. ეკრანი მზადდებოდა ღია ფერის ბატისტის ან აბრეშუმის ქსოვილისაგან. სანახაობის დაწყებისას ანთებდნენ ლამპარს. მისი შუქი ეცემოდა ზემოდან, რის გამოც თოჯინამატარებელი არ ჩანდა“.⁴⁰

საგულისხმოა ისიც, რომ მუსულმანური რწმენისა და ადათის თანახმად, ყავახანაში მხოლოდ მამაკაცებს (როგორც მაყურებლებს, ისე მსახიობებს შორის) ჰქონდათ თავმჯდომარის უფლება. ქალებისთვის ცალკე, სპეციალურად ამ მიზნისთვის მოწყობილ შენობაში იმართებოდა წარმოდგენა. **„სპექტაკლის მსვლელობის დროს, ეკრანზე მიმოდიოდნენ იმ ფიგურების სილუეტები, რომლებიც დამზადებული იყო აქლემის ტყავისაგან. ფაქიზად გამოჭრილი და შეღებილი გამჭვირვალე ფიგურები, მოზაიკის ან ვიტრაჟის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ. ფიგურები ეკრანზე მოძრაობდნენ სპეციალური ხელჯოხების მეშვეობით. თოჯინამატარებელს ერთდროულად 10 ფიგურის ამოძრავება შეეძლო. ფიგურების ზომა მკაცრად იყო განსაზღვრული – 25-30 სანტიმეტრი“.⁴¹**

³⁵ მთვარის კალენდრის მიხედვით მეცხრე თვე, როდესაც მუსლიმები მარხულობენ.

³⁶ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 493-494.

³⁷ აღმოსავლური მუსიკალური ინსტრუმენტებია. პირველი – დასარტყამი, მეორე კი სიმებიანი.

³⁸ მოქმედებებს შორის შესვენება.

³⁹ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 492-493.

⁴⁰ იქვე, გვ. 500.

⁴¹ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501.

ამ ტიპის სანახაობის გამმართავი დასი, როგორც წესი, ექვსი ადამიანისაგან შედგებოდა. ესენი იყვნენ: პატრონი, ანუ ხელმძღვანელი, მფლობელი; მისი თანაშემწე; თანაშემწეს თანაშემწე, იგივე რეკვიზიტის გამგე; თურქული ხალხური სიმღერების შემსრულებელი მომღერალი; მუსიკოს-დამკვრელ-შემსრულებელი; მებარგული, ანუ ტვირთის გადამზიდი, რომელსაც დასის მთელი ავლადიდება წარმოდგენის გასამართი ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაჰქონდა. აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. კერძოდ ის, თუ რა უმთავრესი ფაქტორი განაპირობებდა ყარაგიოზის ასეთ არნახულ პოპულარობას თურქული სახელმწიფოს მოსახლეობის ფართო მასებში. ერთი შეხედვით, ის სულაც არ არის დადებითი პერსონაჟი; პირიქით, აბსოლუტურად უვიცი და გაუნათლებელია; ამასთან, უსაშველოდ ზარმაცია, გამოუსწორებელი მატყუარა, ტრაბახა და მკვეხარაა; ნებისყოფის ნატამალიც არ გააჩნია, რათა საკუთარ თავში მანკიერ მხარეს ებრძოლოს.⁴²

„ყარაგიოზს აქვს ფაქიზად დაფარცხნილი შავი წვერი, თავზე ახურავს ჩაჩი, ლაპარაკობს ყოველდღიური სასაუბრო ენით. ვინაიდან თოჯინას ერთი დიდი შავი თვალი ჰქონდა, ის ეკრანზე ყოველთვის მხოლოდ პროფილით ჩნდებოდა. მას წითელი ფერის ტანსაცმელი ეცვა, ზემოდან სალთა (პიჯაკისებრი მოსასხამი), ცისფერი შარვალი ფართო ქამრით და წითელი ფეხსაცმელი“.⁴³

წარმოდგენაში მისი მარადიული მეტოქე, მოწინააღმდეგე იყო ჰაჯივათი. ის გახლდათ ყარაგიოზის სრული ანტიპოდი.⁴⁴ ჯერ ერთი, ჰაჯივათს მშვენიერი განათლება ჰქონდა მიღებული. თურქულის გარდა, ფლობდა უცხო ენებს (სპარსული, არაბული). ამით თავს იწონებდა, მეტოქეს ზემოდან ამპარტავნულად უყურებდა; მეტყველებდა ხაზგასმულად მაღალფარდოვნად, რის გამოც ყარაგიოზს ხშირად ბევრი რამ არ ესმოდა. ამიტომ თავს უხერხულად გრძნობდა.⁴⁵ თუმც, თანდათან ამასაც თავისი გამჭვრიახობის მეოხებით ალღოს მალე უღებდა და ჰაჯივათის წინააღმდეგ მიმართავდა; აქილიკებდა და მასხრად ივლებდა. ზემოთ ვახსენე ყარაგიოზის მიმართ უბრალო ხალხის სიყვარული. ეს ნამდვილად არ გახლდათ შემთხვევითი მოვლენა. შევეცდები ავხსნა ამის გამომწვევი მიზეზები. ჯერ ერთი – ის მათი წრიდან გამოსული, უბრალო, უბირი ადამიანია; ამდენად, უბრალო ხალხი მას თავისიანად აღიქვამდა; გარდა ამისა, მიუხედავად ნაკლოვანებებისა, მანკიერი თვისებებისა, იგი გონებაბახვილია, საზრიანი, იუმორის გრძნობა გააჩნია; უყვარს ოხუნჯობა და კლასობრივად, სოციალურად, ინტელექტუალურად მასზე ბევრად მაღლა მდგომ ბატონებსაც არ ეპუება; პირიქით, საჭიროების შემთხვევაში, ხელსაყრელ მომენტს არ უშვებს, რათა დასცინოს მათ. თუმც, მასაც აქვს სუსტი, დაუცველი მხარეები, რასაც ჰაჯივათიც ოსტატურად იყენებს. ყარაგიოზი, რაღაც მომენტებში ძალზე მიმნდობი და გულუბრყვილოც (რომ იტყვიან დოყლაპია!) კია; რის გამოც არაერთხელ რჩება მოტყუებულ-გამასხრებული... ამიტომ, უბრალო თურქი ხალხი გულწრფელად თანაუგრძნობდა თავისიანს, მათი წრის ადამიანს, მას, ვინც მათ ენაზე მეტყველებდა.

ტრადიციულად „ყარაგიოზის“ წარმოდგენა ოთხი ნაწილისაგან შედგებოდა – შესავალი,

⁴² გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494.

⁴³ იქვე, გვ. 494.

⁴⁴ ვინაშეთან შედარებით სრულიად განსხვავებული, საპირისპირო გემოვნების, ხასიათის, ბუნების, მრწამსის მქონე. ბერძნულად, ანტი – წინააღმდეგ, პოდოს – ფეხი.

⁴⁵ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494.

დიალოგი, მოქმედება და დასასრული. მუსიკით იწყებოდა შესავალი, მაყურებლის თვალწინ მოქმედების ადგილი გადაიშლებოდა. გამოდიოდა ჰაჯივათი, რომელიც სასიმღერო არიით წარუდგებოდა შეკრებილ ადამიანებს. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ეს ვოკალური სოლო პარტია სრულდებოდა რომელიმე ცნობილი თურქი პოეტის (მაგალითად, ზია-ფაშა, ფუზული, ნელიმი და სხვები) ლექსზე.⁴⁶ მალე გამოჩნდებოდა ყარაგიოზი და ჩხუბით, ლანძღვა-გინებით სცენიდან გააძევებდა ჰაჯივათს. ამის შემდეგ, მაყურებლის წინაშე ის წარმოთქვამდა ვრცელ მონოლოგს ცხოვრების უსამართლობაზე, მუხთალ ყოფაზე. თანდათან, გადადიოდა ანეკდოტური ამბების თხრობაზე. არ გაუბოდა უწმაწური სიტყვების გამოყენებასაც; მის მონაყოლში უხამსი პასაჟებიც მრავლად მოიძებნებოდა... საერთოდ, ანტიკური ძველბერძნული თეატრალიზებული სანახაობებისა თუ აღორძინების ხანის ხალხმრავალი (ძირითადად ბაზრობები), საჯარო, სამოედნო წარმოდგენების მსგავსად, „ყარაგიოზი“ გამოირჩეოდა დაუხვეწავი ჟარგონით⁴⁷, გაურანდავი, უხეში იუმორით, სკაბრეზული⁴⁸ ტექსტებითა თუ მოქმედებებით. ანტიკურ საბერძნეთში „...**თეატრის ფორმირებამდე ეწყობოდა ფალიკური⁴⁹ მსვლელობა, სრულდებოდა ფალიკური და სკაბრეზული შინაარსის სიმღერები, ცეკვები...**“⁵⁰ ფალოსის, როგორც საკულტო თავყანისცემის ობიექტის მოტივი წარმართულ ძველქართულ რიტუალებშიცაა ასახულ-დაფიქსირებული. მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ სვანეთში გავრცელებული წარმართული მისტერია „მურყვამობა“⁵¹, რომელიც განაყოფიერებისა და შვილიერების მფარველი ღვთაების კვირიას განსაზღვრებლად სრულდებოდა. ამ სანახაობის შემადგენელი ნაწილები, განსაკუთრებით „მელია-ტელეფია“ და „ადრეკილაი“ საკმაოდ პირდაპირ, დაუფარავად შეიცავს სექსუალური აქტის იმიტაციას... „...**უფრო ადრეულ წარმოდგენებში ხშირად ისმოდა შეუზღუდავი ხუმრობები. ასე, მაგალითად, ყარაგიოზის თოჯინას ჰქონდა დიდი ფალოსი და მას როგორც ჯოხს, ისე ხმარობდა. მაყურებლის თავშეუკავებელ სიცილს იწვევდა ყარაგიოზის მიერ ამ „ჯოხის“ ჰაჯივათისთვის თავში ჩართვამ. ეს „ჯოხი“ სხვა დანიშნულებითაც გამოიყენებოდა, რასაც მაყურებელში ჰომერული სიცილი მოსდევდა.**“⁵²

ასევე, მაყურებლის თავშესაქცევად, შუა ჩხუბის დროს ყარაგიოზს თავიდან ჩაჩი ჩამოუვარდებოდა და ყველა ხედავდა მის მელოტ თავს... განსაკუთრებული სიფრთხილით გახლდათ შერჩეული თითოეული პერსონაჟის ტანსაცმლის სხვადასხვა ატრიბუტის ფერი. „**შუასაუკუნეების თურქეთში ფერების შერჩევას სოციალური შინაარსი ჰქონდა. მაგალითად, არ შეიძლებოდა მწვანე ფერის ქული ზურებოდა მას, ვინც ემირის ძე არ**

⁴⁶ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 496.

⁴⁷ წარმომდგარია ფრანგული სიტყვიდან. ესაა ვიწრო სოციალური ჯგუფის (სამხედროების, მეცნიერების, ექიმების, ქურდების და ა.შ.) მეტყველების მანერა. იგი ენისაგან ჩვეულებრივ მხოლოდ ლექსიკით განსხვავდება. მას არ ახასიათებს ზუსტი ტერმინოლოგია.

⁴⁸ უწმაწური, უხამსი.

⁴⁹ ფალოსი – მამაკაცის სასქესო ორგანო, პენისი.

⁵⁰ თ. ბოკუჩავა, თეატრალური სანახაობის მოწყობა, ბოკუჩავა თ., ვოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, უძველესი და ანტიკური თეატრი, წიგნი I, თბ., 2018, გვ. 42.

⁵¹ მურყვამი – სვანურად, კოშკი.

⁵² გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 498.

იყო. ასევე დაუშვებელი იყო ამ ფერის ქვედაკაბის ჩაცმა, ვინაიდან მწვანე წმინდა ფერად იყო მიჩნეული⁵³. ყარაგიოზი, მაყურებლის აღტაცებული შეძახილების ფონზე, ბოლოს და ბოლოს ამთავრებდა თავის თავაშვებულ, უწმაწურ მონოლოგს, პუბლიკას⁵⁴ თავს დაუკრავდა და ასპარეზს ტოვებდა. წარმოდგენის მეორე ნაწილში, ისევ ეს ორი პერსონაჟი გამოდიოდა მაყურებლის წინაშე. მათი დიალოგი, რა თქმა უნდა, ცხარე კამათში გადაიზრდებოდა და ბოლოს ჩხუბით მთავრდებოდა. „ყარაგიოზის განუყრელი პარტნიორი ჰაჯივათი-გაქსუებული, საკმაოდ განსწავლული, ტრაბახა არისტოკრატია, რითაც ნიშანს უგებს ზოლმე ყარაგიოზს. ამასთანავე, იგი საკმაოზე მეტად ცბიერი და ვერაგია. მათი დიალოგი შესაძლოა ყოფილიყო მრავალფეროვანი, მსჯელობა საყოფაცხოვრებო ან პოლიტიკურ თემებზე, ანდა სულაც ზოგადი, განყენებული ყოფიერების ავ-კარგაიანობაზე. მაგრამ მათი დიალოგი ყოველთვის ჩხუბითა და დავიდარებით მთავრდებოდა, რაც ძალზე ამზიარულებდა მაყურებელს“⁵⁵.

წარმოდგენის შესამე ნაწილში, კამათისას, ყარაგიოზი და ჰაჯივათი საკუთარი მოსაზრებების დასასაბუთებლად ჰყვებოდნენ ამბავს, რომელიც ჩრდილების, თოჯინა-სილუეტების მეშვეობით ეკრანზე ცოცხლდებოდა. ფინალურ მონაკვეთში, ისინი განიხილავდნენ მოყოლილ ამბავს, თუმც შეთანხმებას მაინც ვერ აღწევდნენ და მათ შორის ისევ ჩხუბი იწყებოდა. დასასრულ, მოპაექრებები მოწინააღმდეგის უსაქციელობის გამო მაყურებელს ბოდიშს უხდინდნენ. თანდათან ესეც კამათში გადაიზრდებოდა. მაგრამ საბოლოოდ ორთავე გონს მოეგებოდა; მაყურებლის დასანახად შერიგდებოდნენ კიდევ და მომავალი წარმოდგენის დასახელებას, თემას გააცნობდნენ პუბლიკას... „სპექტაკლი მთავრდებოდა მუსიკალური თანხლებით. ამრიგად, „ყარაგიოზის“ კომიკური დიალოგები ამ ორი გმირის ღია თუ ფარულ პაექრობაზე იყო აგებული. ამასთანავე, ამ პაექრობაში უპირატესობას ხან ერთი, ხან მეორე მხარე აღწევდა. „ყარაგიოზის“ სიუჟეტები არ გამოირჩეოდა არც დახლართული ინტრიგითა და არც ლიტერატურული დახვეწილობით, თუმცა, მათში მრავლად იყო სიტყვებით თამაში, ზუმრობანი და სასაცილო გამოთქმები“⁵⁶.

გარდა ზემოაღნიშნული ორი მთავარი პერსონაჟისა, ამ სახის წარმოდგენაში მაყურებელი სხვა მოქმედ პირებსაც ხვდებოდა. ესენი იყვნენ: ებრაელი იუველიერი, ბერძენი მკურნალი, ხალიჩების გამყიდველი სპარსელი, ლოთები, მეძაგები, თალლითები, ნარკომანები და სხვები. „ყარაგიოზის როლის შემსრულებელს ხმის ტემბრი, იმპროვიზაციისა და იმიტაციის განსაკუთრებული უნარი უნდა ჰქონოდა. მას უნდა მიეზამა თითოეული პერსონაჟის ხმისთვის და, ამასთანავე, იმ დიალექტით ელაპარაკა, სადაურ პერსონაჟსაც განასახიერებდა. ეს საკმაოდ რთული გახლდათ, რადგან იმ დროის თურქული მოსახლეობა უადრესად მრავალეროვანი იყო. ყარაგიოზის მეთოჯინეები, წესისამებრ, ამ ყოველივეთი

⁵³ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 494-495.

⁵⁴ მაყურებელი, აუდიტორია.

⁵⁵ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 496.

⁵⁶ იქვე, გვ. 497.

დახელოვნებულები იყვნენ და მაცურებლის ალტაცებას იწვევდნენ⁵⁷ „ყარაგიოზის“ ჩრდილების თეატრის მსახიობები გარკვეული ტიპის პროფესიული გაერთიანების წევრები იყვნენ. ამ ამქარში მყოფები თავს იყრიდნენ კორპორაცია „ესნაფში“⁵⁸. უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს ადამიანები უდავოდ თავისი საქმის პროფესიონალები იყვნენ. თოჯინის ოსტატურად ტარების გარდა, მათ სხვადასხვა პერსონაჟის (მათ შორის, როგორც მამაკაცის, ისე ქალის, მოხუცის, ბავშვის, უცხოელის და ა. შ.) ხმის კილოს, ინტონაციის დამაჯერებლად, რეალისტურად იმიტაციაც უნდა შესძლებოდათ; აღარაფერს ვამბობ, აუცილებელი ვოკალური მონაცემებისა და მუსიკალური სმენის ქონის თაობაზე, რომლის გარეშეც „ყარაგიოზის“ მეთოჯინე უბრალოდ სპექტაკლში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. **„ყოველ პერსონაჟს დამოუკიდებელი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კილო, ქცევა, სასიმღერო და საცეკვაო ნომერი ჰქონდა. მაცურებელი უკვე იცნობდა მათ, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა მათ მიმართ ინტერესს“**⁵⁹. ამ სახის სანახაობის ხალხის ფართო მასებში პოპულარობაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ თურქი ისტორიკოსის ერთ-ერთ თხზულებაში, რომელიც მნიშვნელოვან მოვლენებს ასახავს, ნახსენებია ჩრდილების თეატრის მსახიობი, ვინმე კორ ჰასან ზადა მაჰმედ ჩელები.⁶⁰

„მთავარი პერსონაჟების – ყარაგიოზისა და ჰაჯივათის გარდა, წარმოდგენის პერსონაჟები სხვადასხვა ეროვნების ქალაქელები, ანატოლიელი გლეხები, მოძინებლავი ქალბატონი, ცბიერი დერვიში და სხვები იყვნენ. „ყარაგიოზის“ თეატრში ზშირად კომედიებს, უხამსი შინაარსის იუმორით შეზავებულ კალამბურებს უჩვენებდნენ. არცთუ იშვიათად, შეფარული ფორმით მმართველი წრეების კრიტიკაც გაისმოდა“⁶¹. სწორედ ამ ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო, სულთნის⁶² მოხელეები სასტიკ ცენზურას უწესებდნენ იმ პიესებს, რომლებშიც სოციალურ-პოლიტიკური სატირის თუნდაც რაიმე ნიშანი, დეტალი იკითხებოდა. ამ მიზეზით იკრძალებოდა „ყარაგიოზისათვის“ დაწერილი დრამატული თხზულებების წერილობითი ან ბეჭდვითი ფორმით გავრცელება. ალბათ, ზუსტად ამ გარემოებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ ამ თეატრში წლების მანძილზე დადგმული პიესების უმეტესი ნაწილი აღარ არსებობს. ჩვენამდე მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის სახელწოდებამ მოაღწია.⁶³ მიუხედავად ამგვარი შევიწროებისა, „ყარაგიოზის“ არსებობის ისტორიაში, ერთი შეხედვით, პარადოქსული და დაუჯერებელიც მრავლად მოიძებნება. თუ ოფიციალური ხელისუფლება ამ თეატრს დევნიდა, სასულიერო პირები შედარებით ლოიალურად იყვნენ მის მიმართ განწყობილნი. ამის ფაქტებიც არსებობს. უდავოა ერთი რამ – ამ გარემოებასაც თავისი მიზეზი უნდა ჰქონოდა. **„მიუხედავად სახუმარო და ზოგჯერ უხამსი შინაარსისა, თურქული თოჯინური თეატრის ზნეობრივ სახეს ისლამური რელიგია განსაზღვრავდა. ეს იმითაც მტკიცდება, რომ XIV-XVI საუკუნეებში მეჩეთის მსახურები ჩრდილების თოჯინურ თეატრში მონაწილეობდნენ.**

⁵⁷ გ. მამულაშვილი, „ყარაგიოზი“, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V – XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 495.

⁵⁸ იქვე გვ. 500.

⁵⁹ იქვე.

⁶⁰ იქვე გვ. 501.

⁶¹ იქვე.

⁶² თურქეთის უმაღლესი ხელისუფალი, მეფე, იმპერატორი.

⁶³ ზემოთდასახელებული ავტორების წიგნი – მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501.

XVI საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი შეიხი შაზილი დაუფარავად აცხადებდა, რომ ეს ხელოვნება, რელიგიური აღზრდის თვალსაზრისით უფრო სასარგებლოა, ვიდრე რელიგიური შინაარსის საუბრები. დადასტურებული ფაქტია, რომ მორწმუნენი დიდი ენთუზიაზმით თამაშობდნენ “ყარაგიოზის“ წარმოდგენებში”.⁶⁴

მკვლევართა მიერ, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილ-დაფიქსირებულია ისეთი სახის ტერმინები, რომლებიც ჩვენში ჩრდილების თოჯინების თეატრის ძველი დროიდან არსებობას ადასტურებს. კახურ ხალხურ თეატრალიზირებულ სანახაობებში ვხვდებით გამოთქმას – „ჩრდილების გაკეთება ანუ ბრეცვა“, „...**ჩრდილებს ზოგჯერ აკეთებს ერთი ან რამდენიმე კაცი. ჩრდილების თამაშის მსახიობის აღმნიშვნელი უნდა იყოს „ბრეცია“**...“⁶⁵ კახეთშივე ყოფილა გავრცელებული ე.წ. მუთაქისებრი „ძონძი-კუკები“. ამ სახის თოჯინებს მაყურებლისათვის „ბრეცია“ ათამაშებდა და ახმოვანებდა. სანახაობის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ლეჩაქითა და ჩიხტი-კოპით⁶⁶ მორთული უცხო ქალი ყოფილა; მეორე თოჯინას საბანი ეხურა. იგი მძინარეს განასახიერებდა. „...**თოჯინების ეს სპექტაკლი დეკორაციულად გაფორმებული ყოფილა; მაფით ჩამოკიდებულია მუხის ფოთოლი, რაც თურმე მუხას ნიშნავს. ბრეცია აქ თავისი თოჯინების მაგივრად მეტყველებს და ამ მუთაქისებურ თოჯინებს ათამაშებს, ამოქმედებს; ის ამასთანავე მაყურებლებსაც ესაუბრება, სპექტაკლის დაწყების წინ მაყურებლებს აჩუბებს**...“⁶⁷ ჩემი აზრით, აღწერილიდან საინტერესოა შემდეგი გარემოება; მეთოჯინე თეჯირის მიღმა არ არის დამალული. პირიქით, ის მაყურებელთან უშუალო კონტაქტში შედის. ამგვარ ზედმიწევნით პირობით თამაშის ხერხს კიდევ უფრო ხაზს უსვამს დეკორატიული გაფორმების დეტალი – ძაფზე ჩამოკიდებული მუხის ფოთოლი, რომელიც მაყურებლისათვის თავიდანვე მუხის ხის სიმბოლოა, მისი ვიზუალური განსახიერებაა... ესე იგი, თამაშის გარკვეული პირობა, ყოველგვარი წინასწარი საგანგებო შეთანხმების გარეშე, სანახაობის დაწყებისთანავე არსებობდა წარმოდგენის მონაწილე ორივე მხარეს (მეთოჯინე და მაყურებელი) შორის. ხომ არ ნიშნავს ეს გარემოება შემდეგს?! – ამ სახის თეატრს დიდი წარსული (ანუ მრავალწლიანი არსებობის ისტორია) გააჩნდა კახეთში, ამიტომ ადამიანთა არაერთი თაობა იზრდებოდა მასზე და დეტალურად კარგად იცოდა თამაშის ე.წ. „შემოთავაზებული პირობები“...

რაც შეეხება თავად თოჯს, კუკის „...**თოჯინას აღწერილობაში ვკითხულობთ: „ძონძი-კუკი მუთაქისებურად შეკერილი ტანი, ქვედატანი თეთრი, ცისფერი, სახეებიანი ჩითისა. წინ მომწვანო აბრეშუმის ძაფის ფორი ჰკიდია**“...“⁶⁸ საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ამავე ცნობების თანახმად, კახეთში სხვა სახის თოჯინების (ხელზე, თითებზე ჩამოსაცმელი) თეატრიც იყო.⁶⁹ აქედან ირკვევა – საქართველოს ამ კონკრეტულ კუთხეში ამგვარი სანახაობების გამართვის დიდი ტრადიცია ყოფილა. „...**შილდელ კუკნეს თურმე 12-მდე კუკნა ჰყოლია. კუკნე (თოჯინების ხალხური თეატრის მსახიობი) ერთ კუკნას ერთი ხელის თითზე ჩამოიცვამდა, მეორეს – მეორე ხელისაზე და იმათ მაგივრად თითონ ისე კარგად ლაპარაკობდა და ისე საკვირველად აჯავრებდა ცხოვრებაში არსებულ**

⁶⁴ ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი – მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 501-502.

⁶⁵ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 203.

⁶⁶ ძველად, ქალის თავსაბურავი მოკაზმულობა.

⁶⁷ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 204.

⁶⁸ იქვე, გვ. 204.

⁶⁹ იქვე.

პირებს, რომ სიცილით იხოცებოდნენ მსმენელები. თითონ, იმ ხალხზე, რომელსაც კუკნე აჯავრებდა, არასოდეს არ გაგვეცინებოდა და ეს კი, როცა ალაპარაკებდა კუკნებს იმათი პირით, სიცილითა გვხოცავდა“⁷⁰ კუკნებს ანუ თოჯინების ხალხური თეატრის მსახიობებს თავისი რეპერტუარი ჰქონიათ. ისინი ოსტატურად ათამაშებდნენ კუკნებს და მათ მამაკაცის, ქალის, მოხუცის, ბავშვის ხმაზე ალაპარაკებდნენ.⁷¹ „როგორც... ჩანს, „კუკნების თამაშა“ ამხელდა, დასცინოდა უზნეობას. ცოცხლად ხატავდა ყოფაცხოვრებიდან აღებულ სურათებს და მაყურებელს შთააგონებდა ხერხის ძალას, როგორც სიტყვის მოჭრის ოსტატობაში, ასევე ფიზიკური გაწვრთნილობით დაბრკოლებათა გადალახვაში.“⁷² ყველაფერთან ერთად, ამ სანახაობას, როგორც ირკვევა, თავისი სათქმელი ჰქონია. მაყურებელს მისი ნახვის შემდეგ, თავად უნდა გამოეტანა სათანადო დასკვნები.

რამდენიმე სიტყვით კვლავ დავუბრუნდეთ სპარსულ თოჯინების თეატრს „ჰიემე შაბბაზი“-ს, რომლის თაობაზე საუბარიც ზემოთ დავიწყეთ. მასში, ტრადიციულად ორი მსახიობი მონაწილეობდა – ერთი, თეატრის მფლობელი და მეორე, მისი შეგირდი. პირველი, წარმოდგენის დაწყებამდე კარვის შესასვლელში იდგა, მაყურებელს „ადმოსავლური დამაქრული“ ენით ეპატიჟებოდა; მეორე კარავში იჯდა. ეს უკანასკნელი სპექტაკლის მსვლელობისას თოჯინებს ამოძრავებდა, თან მოქმედ პირებს ახმოვანებდა.⁷³ თეატრის მფლობელი მას დიალოგისას დახმარებას უწევდა; ხანდახან, თუ თოჯინების რაოდენობა მრავალრიცხოვანი გახლდათ, მათ გადაადგილებაში, ტარებაშიც იღებდა მონაწილეობას. ამ სახის თეატრის რეპერტუარს ძირითადად საყოფაცხოვრებო ნოველები, სცენები (ქორწილი, მშობიარობა, ეჭვიანობა, ოჯახური კონფლიქტი და ა. შ.) შეადგენდა. სანახაობაში მონაწილეობას 60-80 თოჯინური ფიგურა იღებდა.⁷⁴ „...წარმოდგენის მონაწილე ოთხმოცამდე თოჯინა ზანდუკის უკან იყო განთავსებული. კარვის წინ მდგარი ორი მუსიკოსი ქამანჩასა და დოლზე დაკვრით იზიდავდა მაყურებელს. როგორც წესი, ფინალში, მოულოდნელად, აგსული დევი ციდან მიღს ჩამოუშვებდა და ყველა თოჯინა თან მიჰყავდა. იმ დროისთვის ასეთი რთული ტექნიკური ხერხის გამოყენება ცხადყოფს მის შესაძლო ეფექტს მაყურებელზე და შუა საუკუნეების სპარსული მაღალპროფესიული თოჯინური თეატრის არსებობასაც ადასტურებს.“⁷⁵

ამ თეატრს სპარსეთის სხვადასხვა მხარეში თავისებურად მოიხსენიებდნენ; ისპაჰანში, მაგალითად ფარდის მიღმა თოჯინებდა; შირაზში – „ჯიჯივიკ“-ის სახელით იცნობდნენ...⁷⁶ „... ვინც თოჯინებს ათამაშებდა, მას ოსტატი ერქვა; გამხმოვანებელს – შეგირდი, რომელიც პირში საწრიპინობით ხმას საჭიროებისამებრ იცვლიდა, რაც ქამანჩის და დოლის თანხლებით ხდებოდა. ამბის მთხრობელს მურშიდს ეძახდნენ. ისინი ჩვეულებრივი ხმით მეტყველებდნენ. სპარსული თოჯინების თეატრი ეფუძნებოდა თავის ღრმა ტრადიციებს. სპექტაკლები ძველბერძნული „აგორების“ მსგავსად იმართებოდა საბაზრო მოედნებზე და საყოველთაო სახალხო მნიშვნელობა ჰქონდა. ირანის თეატრალური ხელოვნება, სხვა

⁷⁰ დ. ჯანელიძის ზემოთ დასახელებული წიგნი, გვ. 204.

⁷¹ იქვე, გვ. 204-205.

⁷² იქვე, გვ. 206.

⁷³ გ. მამულაშვილი, თოჯინების თეატრი, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 413.

⁷⁴ იქვე, გვ. 413.

⁷⁵ იქვე, გვ. 413.

⁷⁶ იქვე, გვ. 413.

ქვეყნების მსგავსად, დიდად იყო დამოკიდებული ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ვინ იცის, რამდენ ქართველს გაუძლო ქვეყანამ შუა საუკუნეებში, მაგრამ თოჯინების თეატრს არსებობა არ შეუწყვეტია. ირანში ისევე, როგორც მთელ აღმოსავლეთში, ხალხს თოჯინების თეატრისადმი განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდა.⁷⁷

ისევე, როგორც აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, თოჯინებისა და მარიონეტების თეატრების ნაირსახეობანი ინდოეთშიც გვხვდება, „... რომელთა „დაბადების“ ზუსტი თარიღი უცნობია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით არსებობდნენ. თავდაპირველად მათ, განსაკუთრებით თოჯინების წარმოდგენას მაგიურ-რიტუალური აქტების განსახორციელებლად იყენებდნენ. სიმბოლურად თოჯინას დიდი ძალა გააჩნდა. უძველესი თოჯინების თეატრი გახლავთ კატპუტლი, რომელიც ინდოეთის ერთ-ერთ უდიდეს შტატში, რაჯასტანში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა...“⁷⁸ ისევე და ისევე ნაცნობი მოტივი, ნაკეთობა, რომელსაც ადამიანის მსგავსი იერი აქვს; ამასთან, მისტიკურ ძალას, შესაძლებლობებს ფლობს... თავად, კატპუტლი რაჯასტანის ენაზე პირდაპირ ხე-თოჯინას ნიშნავს; თანაც ისეთ თოჯინას, რომელიც ცოცხალი არ არის.⁷⁹ „... სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ თოჯინა ხის იყო. თავდაპირველად, ამ თოჯინებით თამაშობანი უბრალო ხალხის გასართობი გახლდათ, რომლის თემატიკა ფოლკლორზე იყო დაფუძნებული. თუ მისი შექმნის საწყის ეტაპზე წარმოდგენები თოჯინებით თამაშდებოდა, შემდგომ მას სიმები გაუკეთეს; ერთი ძირითადი და ორი-სამი დამხმარე სიმი და შექმნეს მარიონეტი. ლეგენდის თანახმად, 1500 წელზე უფრო ადრე, რაჯასტანის ტიტულოვანი სამეფო კარის წარმომადგენლების თხოვნითა და ბრძანებით, სამეფო კარზე დაიწეს კატპუტლის წარმოდგენების შექმნა და გამართვა, რომელიც დიდებულებს ძლიერ მოსწონდათ და შესაძლებელია ითქვას, რომ შეუწყვარდათ კიდევც. სამეფო კარზე ამ წარმოდგენებს რელიგიურ-რიტუალური თემატიკით მართავდნენ. მარიონეტები ძვირადღირებული მასალისგან იქმნებოდა. რა თქმა უნდა, მათი კოსტიუმები მრავალფეროვანი პალიტრით იყო შექმნილი, რაც ძალიან ლამაზ საანახაობას ქმნიდა. მარიონეტების ოსტატების მთავარი მიზანი იყო, რომ თოჯინები გაეცოცხლებინათ ცეკვა-თამაშით. მათი მოძრაობა თითქმის ცოცხალი მოცეკვავის მოძრაობის მსგავსი უნდა ყოფილიყო. ტიტულოვანი საზოგადოების წარმომადგენლების სიყვარულმა განაპირობა, რომ, გარდა იმისა, ისინი ტრადიციისამებრ თითქმის ხუთას წელზე მეტხანს მფარველობდნენ ამ თეატრს, გარდა ამისა, მარიონეტების ეს სახეობა პოპულარული გახდა მთელ ინდოეთში და დღესაც ბევრი მაყურებელი ჰყავს. შუა საუკუნეების ინდოეთში, კატპუტლის თეატრი მოედნებზე სახალხო წარმოდგენებს მართავდა, რომლის თემატიკა განპირობებული იყო იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ძირითადად, სპექტაკლები დაფუძნებული იყო განმანათლებლობაზე, სოციალურ და მორალურ ასპექტებზე“.⁸⁰

ასევე, ძალზე საგულისხმოა ინდური თოჯინების თეატრის კიდევ ერთი ტრადიციული სახეობა, რომელსაც იაქშაგანა⁸¹ ჰქვია. ის საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და

⁷⁷ მამულაშვილი გ., თოჯინების თეატრი, ბოკუჩავა თ., ვასაძე მ., მამაცაშვილი მ., მამულაშვილი გ., ქირია ნ., ჩხარტიშვილი ლ., ცაგარელი თ., ხარატიშვილი მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 414.

⁷⁸ თ. ცაგარელი, ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 426.

⁷⁹ იქვე, გვ. 427.

⁸⁰ იქვე, გვ. 427 - 428.

⁸¹ ეტიმოლოგიურად ნიშნავს - სულიერებას და სიმღერას.

შინაარსობრივად თავის თავში რელიგიურ, რიტუალურ ელემენტებს აერთიანებს. ფორმის თვალსაზრისით მასში იკითხება, როგორც საერო, საერთო სახალხო, ისე სამეფო კარის თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. „...**იაქმაგანა გახლდათ და გახლავთ ცეკვის, მუსიკის, დიალოგის, საოცარი კოსტიუმებისა და ნიღბების, გრიმის კომბინაცია და, რაც ყველაზე მთავარია, აღჭურვილი იყო სცენის ტექნიკის უნიკალური სტილითა და ფორმით. ამ თეატრს, როგორც სათეატრო სანახაობას, ორმაგი დატვირთვა გააჩნდა: იქნებოდა თოჯინური სპექტაკლები და მისი მეორე მიმართულება იყო ე.წ. ქორეოგრაფია ანუ ცეკვის თეატრი...**“⁸² წარმოდგენათა მთავარ სულისკვეთებას შეადგენდა სულიერება, მორალის პოსტულატთა ქადაგება. სანახაობა, თავდაპირველად ღია ცის ქვეშ იმართებოდა; მოგვიანებით მას ბუდისტური ტაძრები, ბოლოს კი მეფის სასახლეები დაეთმო... დროთა განმავლობაში, იაქმაგანას სპექტაკლებისათვის სპეციალური ნაგებობანიც აიგო. ძალზე მიმზიდველი გახლდათ მარიონეტთა კოსტიუმები, რომლებიც ძვირადღირებული ქსოვილისგან, მასალისგან მზადდებოდა და ფერთა მდიდარი პალიტრით მაყურებლის თვალს იტაცებდა...⁸³ განსაკუთრებული დატვირთვა ორ ფერს, წითელსა და ყვითელს ენიჭებოდა. თავდაპირველად, თოჯინებს ათამაშებდნენ და ახმოვანებდნენ მხოლოდ მამაკაცები. შესაბამისად, ქალთა როლებსაც ისინი განასახიერებდნენ. „...**წარმოდგენები ცოცხალი მუსიკის შესრულებით მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს დღესაც, და ძირითადად იყენებდნენ (იყენებენ) დასარტყამ საკრავებს – გონგს, დოლს და სპეციალურად შექმნილ ზარს, რომელსაც იაქმაგანას ზარი ეწოდება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როგორც მოცეკვავეები, ასევე მეთოჯინეები ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებოდნენ თავიანთ პროფესიას და წერთნა, თავდაპირველად, მიმდინარეობდა ბუდისტურ ტაძრებთან არსებულ ე.წ. სტუდია-სახელოსნოებში. მოგვიანებით, შუასაუკუნეების ბოლო პერიოდში მათთვის შეიქმნა სპეციალური სკოლა-სტუდიები.**“⁸⁴ როგორც ზემოაღნიშნული ციტირებიდან ირკვევა, ინდოელი მეთოჯინეები თავისი საქმის ნამდვილი პროფესიონალები იყვნენ; მათ სპეციალურ სტუდია-სახელოსნოებში, კონკრეტულად ამ ხელობას ბავშვობიდან ასწავლიდნენ.

როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ VIII საუკუნის მიწურულიდან, იაპონიაში უკვე არსებობდა ხალხური მარიონეტების თეატრი. „... **მარიონეტების მმართავი მოხეტიალე პირები... მთელ იაპონიაში კარდაკარ დადიოდნენ და წარმოდგენებს მართავდნენ შემოწირულობების ასაღებად... მარიონეტების ოპერატორები ორხელიან თოჯინებს ათამაშებდნენ სცენაზე. სცენას კი წარმოადგენდა მათ კისერზე ჩამოკიდებული ყუთი...**“⁸⁵ ამ თეატრს ბუნრაკუ⁸⁶ ჰქვია. „... **სახელი ბუნრაკუ მომდინარეობს თეატრ ბუნრაკუძადან, რომელიც დღემდე შემორჩენილი ერთადერთი ბუნრაკუს თეატრია. ბუნრაკუს სხვანაირად ნინგიო ჯიორურისაც უწოდებენ. ეს სახელი მისი წარმოშობისა და არსის გამოშატველია. ნინგიო ნიშნავს „თოჯინას“, ან „მარიონეტს“; ჯიორური კი დრამატული თხრობის სტილია, რომელიც საშინიანი მუსიკალური ინსტრუმენტის, შიამისენის თანხლებით იმღერება ანუ ესაა დრამატული გალობით ამბის მოყოლა შიამისენზე (საშინიანი ბარბითის მსგავსი**

⁸² თ. ცაგარელი, ინდური თეატრისა და დრამის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 428.

⁸³ იქვე, გვ. 429.

⁸⁴ იქვე, გვ. 430.

⁸⁵ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 462.

⁸⁶ მარიონეტების იაპონური პროფესიული თეატრი.

საკრავი) დაკვრის თანხლებით... სპექტაკლში მარიონეტების გამოყენების მიუხედავად, ეს არ იყო საბავშვო თეატრი...⁸⁷ ამ მოსაზრების დასტურია ისიც, რომ ბუნრაკუს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი დრამატურგია ჩიკამაცუ მონძემონი.⁸⁸ მარიონეტების თეატრის არნახულ საერთო-სახალხო პოპულარობასა და აღიარებაზე ნათლად მეტყველებს შემდეგი ფაქტიც – „... XVI საუკუნეში თეატრალური დასის ამ ჯგუფებს იწვევდნენ საიმპერატორო ოჯახში და სამხედრო ლიდერებისთვის წარმოდგენების გასამართად. სწორედ ამ პერიოდში მარიონეტები შეერწყა ჯიორჯის ხელოვნებას. ჯიორჯის წინამორბედები არიან მონეტიალურ უსინათლო შემსრულებლები... რომლებიც მღეროდნენ „ჭიქეს თავგადასავალს“. ეს უკანასკნელი ეპიკური სამხედრო ნაწარმოებია, რომელიც აღწერს ტაირა მინამოტოს ომს და იმდროება ბივას, ერთგვარი ბარბითის აკომპანირების თანხლებით. XVI საუკუნეში ბივა შიამისენმა ჩაანაცვლა და ამის შემდეგ განვითარდა ჯიორჯის სტილი. სახელი ჯიორჯი მომდინარეობს ამ სტილზე შესრულებული ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და ცნობილი ნაწარმოების სახელისგან...“⁸⁹

თანდათან, დროთა განმავლობაში, იაპონური მარიონეტების თეატრის განვითარებამ, მისმა პოპულარობამ მოსახლეობის ფართო მასებში კარდინალურად შეცვალა მანამდე არსებული ვითარება. კუგუცუმავაშები⁹⁰ უკვე გარკვეულ კონკრეტულ ტერიტორიებზე დასახლდნენ; იქვე ააგეს წარმოდგენათა გასამართი სპეციალური ნაგებობები;⁹¹ ანუ გაჩნდა სტაციონარზე სანახაობის შესრულების, გათამაშების ტრადიცია. „XVII საუკუნეში ელოში (ახლანდელი ტოკიო) შიოგუნებისა (სამხედრო სარდლები) და სამხედრო მეთაურთა მფარველობით, ხელოვნების ეს დარგი, თეატრალური წარმოდგენები მარიონეტებითა და სიმღერა შიამისენის თანხლებით, განსაკუთრებით პოპულარული გახდა...“⁹² როგორც ცნობილია, ამ თეატრისათვის საგანგებოდ დაწერილი პიესების უმრავლესობაში კონფლიქტის უმთავრესი მიზეზი ადამიანის სოციალურ ვალდებულება-მოვალეობებსა და გრძნობებს, განცდებს, ვნებებს შორის არსებული უკომპრომისო დაპირისპირება გახლდათ. ბუნრაკუს დრამატურგები ძირითად აქცენტს სწორედ ამ მოტივზე აკეთებდნენ.⁹³ მაყურებელს ძალუმად იზიდავდა ზემოაღნიშნული თემა, ვინაიდან ის მათ ყოველდღიურ, რეალურ ცხოვრებას, ყოფას, არსებობას ეხებოდა. ამ თეატრისათვის სპეციალურად შექმნილი პიესების მოქმედი პირები უკიდურეს შინაგან გაორებას განიცდიდნენ – ერთ მხარეს იყო საზოგადოებრივი მორალის მკაცრი კანონები, საჯაროდ მოქცევის უპირობოდ დასაცავი წესები; ხოლო, მეორე მხარეს ადამიანური განცდები, სიყვარული, ლტოლვა...

⁸⁷ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 460-461.

⁸⁸ ნამდვილი სახელი და გვარია სუგემორი ნობუმორი (1653-1725). იგი პიესებს წერდა არა მხოლოდ ბუნრაკუსათვის, არამედ კაბუკისათვისაც. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პიესაა „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“ (1720 წ.), რომელიც ქართულ სცენაზე პირველად 1981 წელს, რეჟისორმა მედუა კუჭუხიძემ დადგა (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი). ამ დრამატურგის დრამებში ძირითადად ორ საწყისს ვხვდებით. ესენია: ბედისწერა და მოვალეობის გრძნობა. მიჩნეულია, რომ ის პირველი იაპონური ფსიქოლოგიური დრამის ავტორია. ჩიკამაცუს პიესები დღესაც წარმატებით იდგმება იაპონიაში.

⁸⁹ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრი და დრამა, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 463.

⁹⁰ მარიონეტების მმართავი მოხეტიალე ადამიანები.

⁹¹ თ. ცაგარელი, ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V–XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 462.

⁹² იქვე, გვ. 463.

⁹³ იქვე, გვ. 464.

სხვათა შორის, ეს მოტივი არა მხოლოდ ე. წ. ყოფით, საოჯახო დრამებში იჩენდა თავს, არამედ ისტორიულ პიესებშიც (მაგალითად, სახელოვანი, მამაცი მხედართმთავრისა და ქალის სიყვარული და ა. შ.). როცა გამოსავალი არსად ჩანდა, კონფლიქტი კი თავის უკიდურეს, კულმინაციურ ფაზაში გახლდათ შესული, ერთადერთი გზა, რომელსაც წყვილი ირჩევდა, რიტუალური თვითმკვლელობა იყო...

„...XVIII საუკუნეში ბუნრაკუ იყო კაბუკისთან ერთად როგორც კერძო, ისე სახელმწიფო დაქვემდებარებაში. კაბუკის მსახიობები ბაძავდნენ ბუნრაკუს მარიონეტების მოძრაობებს და ტაიუს სიმღერის სტილს. ამავე დროს, კაბუკის მსახიობთა მოღურე ფანფარები გადაიღეს ბუნრაკუს წარმოდგენებში. პიესების დონეზე, ჩიკამაცუს ბევრი პიესა ადაპტირებულ იქნა კაბუკისთვის და პირიქით. მდიდრული კაბუკის ნაწარმოებები იდგებოდა ბუნრაკუს სცენაზე. XVIII საუკუნის ბოლოს კაბუკიმ თავისი პოპულარობით დაარღვლა ბუნრაკუ და ფინანსური პრობლემების გამო ბუნრაკუს თეატრები ნელ-ნელა დაიხურა. დარჩა მხოლოდ ერთი, ბუნრაკუბა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ბუნრაკუს არსებობა მხოლოდ მთავრობის მხარდაჭერაზე იყო დამოკიდებული, მისი პოპულარობა იზრდებოდა. დღესდღეობით ბუნრაკუს ასოციაციის მფარველობით რეგულარული წარმოდგენები იმართება ტოკიოს ეროვნულ თეატრსა და ოსაკას ეროვნულ ბუნრაკუს თეატრში“.⁹⁴ ძალიან საინტერესოა თავად მარიონეტის აგებულება და მისი მართვის ტექნიკა. როგორც ცნობილია, მიუხედავად ერთგვარი მსგავსებისა, სხვადასხვა ქვეყნის თოჯინა რაღაცით მაინც უთუოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. „ცოცხალი ადამიანის სიმაღლის ნახევარი ან ორი-მესამედი სიდიდის ბუნრაკუს მარიონეტები რამდენიმე კომპონენტისგან შედგება: ხის თავი, მხრები, ტანი, მკლავები, ფეხები და კოსტიუმი. თავს აქვს ტარი, რომელზეც მიმაგრებულია საკონტროლო ზონრები თვალების, პირის და წარბების სამობრაოდ. ხელის მოსაკიდებელი ტარი დამაგრებულია მხრების ფიცრის ცენტრში. მხრების ფიცრიდან ზონრებითაა ჩამოკიდებული ხელები და ფეხები. კოსტიუმი ფარავს ტანისა და მხრების ფიცარს. კოსტიუმის ნაწილს შეადგენს ბამბუკის სალტეც, რომელიც ბარძაყს ქმნის. მდიდრობითი სქესის მარიონეტებს ხშირად უმოდრაო სახეები აქვთ და რადგან მათი კოსტიუმები გრძელია და ფარავს სხეულის ქვედა ნაწილს, ფეხები არც სჭირდებათ. დაახლოებით 70-მდე თოჯინის თავი გამოიყენება თეატრში. ეს თავები რამდენიმე კატეგორიად არის დაყოფილი... თითოეული თავი ჩვეულებრივ სხვადასხვა პერსონაჟისთვის გამოიყენება, მაგრამ მათ მაინც თავდაპირველი პერსონაჟის სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე მაყურებლები. ომობუკაი (მარიონეტის მთავარი ოპერატორი) კოსტიუმის უკანა ნაწილიდან მარცხენა ხელს შეყოფს კოსტიუმში და ტარს, რომელზეც თავია დამაგრებული, ხელში იჭერს. მარჯვენა ხელით ამოძრავებს მარიონეტის მარჯვენა მკლავს. დიდი მეომარი მარიონეტი დაახლოებით 20 კგ-ს იწონის და მისი დაჭერა დიდ მოთმინებასა და ამტანობას მოითხოვს. მარცხენა მკლავს მართავს ჰიდარიბუკაი (პირველი ასისტენტი), ფეხებს კი – აშიბუკაი (მეორე ასისტენტი). მეორე ასისტენტი ასევე აბაკუნებს ფეხებს სპეციალური ხმის ეფექტისათვის და შიამისენის რიტმზე ასაყოლებლად. ქალი მარიონეტებისთვის აშიბუკაი ამოძრავებს კიმონოს ქვედა ნაწილს ფეხების მოძრაობის სიმულაციისთვის...“⁹⁵

ასეთი ვრცელი ციტირება იმისათვის დამჭირდა, რათა მკითხველისათვის უკეთ, სახიერად აღსაქმელი გამხდარიყო იაპონური მარიონეტების თეატრში თოჯინის მართვის

⁹⁴ ცაგარელი თ., ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 464-465.

⁹⁵ იქვე, გვ. 465-466.

ტექნიკა და ხელოვნება. ძველად, მარიონეტს თურმე ერთი ადამიანი ათამაშებდა; თან ისე, წარმოდგენის დამთავრებამდე მაყურებლისთვის იგი უჩინარი უნდა ყოფილიყო. ბუნრაკუში სამი მეთოჯინის ერთდროული, სინქრონული მუშაობის ტრადიცია XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში დაინერგა. მერე, მეთოჯინე-მსახიობი უკვე აღარ ცდილობდა დამალვას.⁹⁶ „... დღესდღეობით სამივე ოპერატორი მთლიანად ჩანს სცენაზე. მათ აცვიათ შავი კოსტიუმები და თავზე ახურავთ შავი ქუდები, რომლებიც მათ სიმბოლურად „უხილავს“ ხდის. ცნობილი პირი ბუნრაკუს სამყაროში არის მთავარი ოპერატორი. იგი ხშირად ქუდის გარეშე მუშაობს და ზოგ შემთხვევაში კაშკაშა აბრეშუმის ტანსაცმელი აცვია.“⁹⁷ იაპონური მარიონეტების თეატრის არსებობის პირველ პერიოდში, მეთოჯინე, მსახიობის მსგავსად, სპექტაკლის მსვლელობისას მომღერალი და მუსიკალურ საკრავზე დამკვრელიც მაყურებელს არ უნდა დაენახა. მოგვიანებით, წარმოდგენის მიმდინარეობისას, ისინიც ხილულნი გახდნენ. ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება. „... ბუნრაკუს დასში ტრადიციულად ტაიუს განსაკუთრებულად მაღალი სტატუსი უჭირავს. როგორც მთხრობელი, სწორედ ის ქმნის წარმოდგენის მთლიან განწყობას. მის მოვალეობაში შედის მამაკაცის ბოზი ხმიდან დაწყებული ქალისა და ბავშვის წვრილი ხმით დამთავრებული ყველა ტონის გახმოვანება.“⁹⁸

თურქეთში, შუა საუკუნეებიდან თოჯინების თეატრის კიდევ ერთი ნაირსახეობა არსებობდა. მას „კუკლა-ოიუნუ“⁹⁹ ერქვა. „მუყაოსა თუ მსგავსი მასალისგან დამზადებულ თოჯინებს ათამაშებდნენ ფარდის ზემოდან. თოჯინა იყო პატარა ზომის და მეთოჯინის თითებზე ძაფით მაგრდებოდა... თამაში ორგვარი იყო – ერთი, რომელშიც მეთოჯინე თითებს ყოფდა და ფარდის ზემოთ ისე ათამაშებდა და მეორე, როდესაც თოჯინას ძაფებით მართავდნენ.“¹⁰⁰ თუ ყურადღებას გავამახვილებთ ამ აღწერაზე, მაშინვე გასაგები გახდება თუ რა ტიპის სანახაობაზეა აქ საუბარი. ფარდა, ამ შემთხვევაში, თეჯირის მოვალეობას, ფუნქციას ასრულებს; ანუ, ესაა ჩვენს წარმოდგენაში ე.წ. კლასიკური თოჯინების თეატრი; სპექტაკლის მსვლელობისას მსახიობი თეჯირს მიღმა იმალება და თოჯინას ქვემოდან ათამაშებს.

ბუნებრივია, თოჯინების თეატრის ნაირსახეობანი მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში გვხვდება; მათ შორის ევროპის კონტინენტზე; მაგრამ, ამაზე აღარ შევჩერებ ყურადღებას რამდენიმე მიზეზის გამო. ჯერ ერთი, დედამიწაზე არსებული ყველა ხალხის თოჯინურ თეატრზე საუბარი ყოვლად შეუძლებელია კრებულისათვის განკუთვნილ ერთ ნაშრომში. ამას, ალბათ რამდენიმე ტომისაგან შემდგარი წიგნების სერია თუ აუვა... ამასთან, ამ ტიპის აღმოსავლურ თეატრს არსებობის გაცილებით დიდი ხნის ისტორია აქვს. გარდა ამისა, ჩემი თემა, სათაურიდან გამომდინარე, თოჯინის მხოლოდ ხელოვნებაში გამოყენებას არ ეხება... ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობ, სრულ საფუძველს მძლევს მომდევნო ასპექტზე გადავიდე. „ყოველივე ამის პარალელურად არსებობდა ადამიანის სიმაღლის ორთავიანი თოჯინა, რომელსაც მართავდა მის შიგნით მყოფი მეთოჯინე. იგი

⁹⁶ ცაგარელი თ., ბუნრაკუს თეატრის ისტორია, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 466.

⁹⁷ იქვე, გვ. 466-467.

⁹⁸ იქვე, გვ. 467.

⁹⁹ თურქულად, თოჯინებით თამაში.

¹⁰⁰ მამულაშვილი გ., „კუკლა-ოიუნუ“, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 502.

ოსმალთა ზეიმების დროს ქუჩა-ქუჩა დაეხეტებოდა და ადამიანებს ართობდა¹⁰¹

სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდათ ასევე ქუჩაში ჩამოტარებულ დიდ თოჯინა-ქანდაკებს საფრანგეთის რევოლუციის (1789 წ.) დროს. მათ აშკარად პოლიტიკური ელფერი დაჰკრავდათ. ეს გახლდათ, ერთი შეხედვით მარტივი (შეიძლება ითქვას პრიმიტიულიც კი), ძალზე პირდაპირი აგიტაცია. ხალხს მუდამ თვალში უნდა მოხვედროდა ეს ვეება ფიგურა, რომელსაც დაუღალავად ატარებდნენ (უფრო სწორად, დაჰქონდათ) ქალაქის ქუჩებში. მათ სჯეროდათ, რომ ამ გზით სასურველ პოლიტიკურ ლიდერს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილის მხარდაჭერა გარანტირებული ჰქონდა. ეს პრაქტიკა რუსეთის რევოლუციის (1917 წ.) დროსაც აქტიურად იყო კულტივირებული. თუმცა, დასახული მიზნის მისაღწევად, პროპაგანდისტული მანქანა აქ უფრო მრავალფეროვან ხერხებსა თუ საშუალებებს მიმართავდა. რუსეთში, მასობრივ აღლუმებსა და მანიფესტაციებზე ხშირად გამოჰქონდათ საბჭოთა ბელადების (ლენინი, მოგვიანებით სტალინი) ვეება თოჯინა-ქანდაკები, რათა ხალხს თაყვანი ეცა მათთვის. ამასთან, არსებობდა სხვა სახის პრაქტიკაც. მაგალითად, მტრების (მეფე, მღვდელი, უცხოელი კაპიტალისტი თუ იმპერიალისტი, მდიდარი გლეხი და ა.შ.) ფიტულების მასის, ბრბოს წინაშე გამოტანა. ასეთ დროს, თოჯინა-ქანდაკები ჰიპერბოლიზირებულნი, კარიკატურულნი იყვნენ. ხალხს ჯერ მათზე უნდა ეცინა; მერე ქუჩებში დასაფლეთად ეთრია; ბოლოს კი მათთვის ცეცხლი უნდა წაეკიდებინათ და საჯარო აღტკინების, ზეიმის, ეიფორიის ფონზე დაეწვათ... თქვენ წარმოიდგინეთ – ამგვარი თოჯინა-ფიტულები დღესაც გამოიყენება პოლიტიკური ხასიათის მიტინგებსა და მანიფესტაციებში.

ადამიანის გამომგონებლობასაც საზღვარი არ ჰქონდა. ის ხვეწდა, თოჯინის როგორც ტექნიკურ, ისე ვიზუალურ მხარეს. მექანიკური მიმართულებით კიდევ უფრო სრულყოფის ძიებების გარდა, ოსტატები, თოჯინების დამამზადებელნი, უკეთესი შედეგის მისაღებად სხვადასხვა ხასიათის ექსპერიმენტებს მიმართავდნენ მასალის შერჩევის დროსაც. XVII- XVIII საუკუნეებში ევროპაში ცვილისგან დამზადებული თოჯინები შემოვიდა. ბუნებრივია, საღებავის მეშვეობით ისინი სხვადასხვა ფერად გახლდნენ შეღებილნი. XIX საუკუნეში ამავე კონტინენტზე ფართოდ გავრცელდა მუყაოს, ქაღალდისა (ე. წ. „პაპიე-მაშე“) და ხისაგან შექმნილ-კონსტრუირებული თოჯინები. მოგვიანებით, იმავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მას შემდეგ, რაც კაცობრიობამ ხელოვნური მასალა – ცელულოზი გამოიგონა, იგი თოჯინების წარმოებაშიც გამოიყენეს... მერე მას პლასტმასი ჩაენაცვლა. მოკლედ, ტექნიკურ პროგრესთან ერთად, იცვლებოდა თოჯინის დასამზადებელი მასალაც – თანდათან, ამ საქმეში ვინილის გამოყენებაც კი დაიწყო...

რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, უძველესი დროიდან დღემდე, ადამიანი და თოჯინა საკმაოდ მყარად, თანაც საიმედოდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ისინი, თითქოს ურთიერთს ავსებენ. როგორც აღმოჩნდა, კაცობრიობის არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, თოჯინას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში არაერთი მისია, ამოცანა თუ ფუნქცია დავუსახეთ, დავაკისრეთ. ამ ხნის მანძილზე, გარკვეული სახით არც მისტიკა გახლდათ ჩვენს ურთიერთობაში გამორიცხული. ბავშვს, ლამის გაჩენის დღიდან ჩუქნიდნენ თოჯინას და იმ წამიდან იგი ჩვილის მფარველი, დამცველი ხდებოდა. ძველად, შეგნებულად თავს არიდებდნენ თოჯინის პირისახის მოხატვას. ამიტომ, ისინი უსახურნი იყვნენ. ადამიანს მაშინ მიაჩნდა, რომ მხოლოდ

¹⁰¹მახულაშვილი გ., „კუკლა-ოიუნუ“, ზემოთ დასახელებული ავტორების წიგნი, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, წიგნი II, თბ., 2018, გვ. 503.

ასეთ შემთხვევაში ვერ შეაღწევდა მათში ავი სული. მამასადაძე, უეჭველად დაცული იქნებოდა მისი პატრონი, ბავშვი.

პატარა არსების გარდა, თოჯინას მთელი ოჯახის დაცვაც, მასზე მზრუნველობაც ევალებოდა. მას კერა ავი თვალისგან, ბოროტი სულისგან, მტრობისგან, შუღლისგან, ასევე რღვევისგან, დაშლა-გაყრისგან უნდა დაეფარა; ოჯახისათვის ყოველივე ზემოაღნიშნული (ზოგადად კი განსაცდელი) უნდა აერიდებინა. ამ მიზნით, პატარძალს მზითევაში, სხვა ნივთებთან, საგნებთან ერთად, თოჯინასაც ატანდნენ. პატარა ფიგურა-ნაკეთობანი საბრძოლველად მიმავალ მეომარსაც მიჰქონდა. ოჯახის წევრებს სწამდათ, რომ ასეთი სახის თილისმა, აგვაროზი მას საომარი მოქმედებებიდან უვნებელს, საღ-სალამათს დააბრუნებდა. არც თუ იშვიათად, ადამიანი მთელი ცხოვრების მანძილზე სათუთად ინახავდა თოჯინას, როგორც მფარველს, უსაფრთხოდ არსებობის გარანტს.¹⁰² ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თოჯინასთან ურთიერთობის მეშვეობით ბავშვი პატარაობიდანვე გამოიმუშავებდა კაცთმოყვარეობას, სხვაზე ზრუნვის უნარს. გოგონები თოჯინას, როგორც საკუთარ შვილს, ისე ეპყრობოდნენ; მის მიმართ ალერსს, სითბოს არ იმუშრებდნენ, რაც თავისთავად უკვე გახლდათ დედობრივი გრძნობისა და ზოგადად ჰუმანიზმის პირველი, გაუცნობიერებელი გამოვლინება. „...თოჯინა ადამიანის მეტაფორაა...“¹⁰³

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, თოჯინა უძველესი დროიდან აქტიურად გამოიყენებოდა, როგორც სანახაობაში, ისე რიტუალში. ჩვენში მათი არაერთი სახელწოდებაა ცნობილი. მაგალითად: დედოფალა, კუკა (ამკარად, ბერძნულიდანაა ნასესხები), ჭუპრა – უდავოდ, საკუთრივ ქართულ ძირზეა (ჩუპარი, ჩუპრი, ჩუპარ) აღმოცენებული. თოჯინების მეშვეობით უამრავ წეს-სანახაობაში სხვადასხვა ღვთაებრივ არსებას გამოსახავდნენ. დადასტურებულია ისიც, რომ კახეთში, სამეგრელოში, თუშეთსა და ხევსურეთში, თითქმის XIX საუკუნის ბოლომდე არსებობდა კუკა-მარიონეტების თეატრი.¹⁰⁴ კახეთში იყო ასევე თითებზე წამოსაცმელი, აგრეთვე ქვემოდან ხელით სატარებელი თოჯინური სანახაობები. საქართველოს ამ მხარეში დაფიქსირებულია ჩრდილების თეატრის არსებობაც.

„...რევოლუციამდე (იგულისხმება 1917 წლის რუსეთის ოქტომბრის რევოლუცია – გ. ც.) წლებში ქუთაისში თოჯინების თეატრის წარმოდგენებს აწყობდნენ: 1). ტორაძე და სოფელში მცხოვრები ერთი მისი ამხანაგი; 2). ჭითავა, რომლის შვილს თავის მამის თეატრის თოჯინები გადაუცია ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრისათვის“.¹⁰⁵ ეს ფაქტები იმას ადასტურებს, რომ ამ სახის თეატრების მსახიობ-მეთოჯინეები წლების მანძილზე მისდევდნენ ამ საქმეს და დროთა განმავლობაში, ნამდვილ პროფესიონალებად ჩამოყალიბდნენ. „მწერალმა ვ. ტატიშვილმა საყურადღებო ცნობა მოგვაწოდა: 1910-1915 წლებში, რუსეთში, ნიჟნი-ნოვგოროდში, ბაზრობაზე და სხვა ქალაქებში მინახავს ქართველი, თოჯინების თეატრით. გვარი არ მახსოვს...“¹⁰⁶

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მე მგონი კამათს არ იწვევს ერთი გარემოება.

¹⁰² ტერენტევა ი., კომუნიკაცია, როგორც პრაქტიკა: თოჯინისა და თოჯინების თეატრის კომუნიკაციური ინტერპრეტაცია (რუსულ ენაზე), რ. ალექსეევის სახელობის სახელმწიფო სამეცნიერო თეატრალური უნივერსიტეტის მაცნე, №4, 2012, გვ. 12.

¹⁰³ იქვე, გვ. 11.

¹⁰⁴ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, თბ., 1983, გვ. 208 – 209.

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 208.

¹⁰⁶ იქვე.

მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში, ჩვენს პლანეტაზე მცხოვრებ თითქმის ყველა ეთნოსში, უხსოვარი დროიდან დღემდე, თოჯინა საკმაოდ თვალსაჩინო, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, როგორც ყოველდღიურ, ყოფით ცხოვრებაში, ისე რელიგიურ-რიტუალურ წეს-ჩვეულებებში. თითქოს, ადამიანს მის გარეშე არსებობა არ შეუძლია. „... როცა თოჯინას საიდუმლოს ამოხსნას ცდილობს, ადამიანი ამ ქმედებით, ფაქტობრივად თვითშემეცნებისაკენ მიისწრაფვის...“¹⁰⁷

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალვარადო დენის, ვუდუს თოჯინები მაგიასა და რიტუალში (რუსულ ენაზე), თავი მეორე, თოჯინები და რიტუალური ნაკეთობანი: მიმოხილვა, ანა ბლეიზის თარგმანი, გვ. 7. <https://solnoctis.ru/threads/Denis-alvarado-Kukly-vudu-v-magii-i-rituale.10778/>
2. ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი I, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018 წ.
3. ბოკუჩავა თამარ, ვასაძე მარინე (მაკა), მამაცაშვილი მარიკა, მამულაშვილი გულიკო, ქირიანინო, ჩხარტიშვილი ლაშა, ცაგარელი თამარ, ხარატიშვილი მარინა, მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი II, V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრი, თბ., 2018 წ.
4. კოვიჩევა ე., თოჯინა კულტურათა დიალოგში (რუსულ ენაზე), იჟევსკი, 2002 წ.
5. მალცევა ტ., თოჯინა, როგორც სახიერ-სიმბოლური ფორმა თანამედროვე ვიზუალურ კულტურაში (რუსულ ენაზე), ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებები, №6, 2011 წ.
6. მანიენ შ., ძველი დროიდან დღემდე მარიონეტების ისტორია ევროპაში (რუსულ ენაზე), მსახიობი. რეჟისორი. თეატრი., მოსკოვი, 2017 წ.
7. ტერენტევა ი., კომუნიკაცია, როგორც პრაქტიკა: თოჯინისა და თოჯინების თეატრის კომუნიკაციური ინტერპრეტაცია (რუსულ ენაზე), რ. ალექსეევის სახელობის სახელმწიფო სამეცნიერო თეატრალური უნივერსიტეტის მაცნე, №4, 2012 წ.
8. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, ხალხური საწყისები, თბ., 1983 წ.

¹⁰⁷ მალცევა ტატიანა, თოჯინა, როგორც სახიერ-სიმბოლური ფორმა თანამედროვე ვიზუალურ კულტურაში (რუსულ ენაზე), ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებები, №6, 2011, გვ. 116.

THE PUPPET IN RITUAL, MAGIC AND ART

The dolls represent the eternal companion of man on his path of life. Many researches, historical observations and digressions bear witness to this. Scientists have found the following fact - already in the Paleolithic Age our ancestors had discovered figures carved from the stone. Such puppet sculptures had a certain predestination - in pagan religious and cultural rites they were given a great role. Prehistoric man established direct contact with the idol, the deity, through the doll. One of the oldest artifacts proving this thesis was found on the territory of present-day Austria in the early 20th century. It represents a female figure - the goddess of fertility - formed and colored from stone.

The function of the idol was given to the doll at the earliest stage of human history. On different continents, people have worshipped doll figures made of clay, stone, wood, bone, bronze, etc., representing different deities. Special sacrificial places were erected, in the middle of which the totem doll figure took the place of honor during a numerous group ritual. The people were convinced of the omnipotence of this figure.

Dolls made of different materials were found in various children's graves - for example in Egypt, Greece, on the territories of the Roman Empire, in Mesopotamia ... The parents of the deceased children were apparently of the opinion that these dolls could protect the souls of their children and that the children needed their toys in the afterlife as well.

In the course of time, the forms of the idol dolls became larger, they were used in cult rites in Greece, Egypt, Rome during the festive mass processions. The high priests used the technological innovations of that time and had such doll figures (articulated dolls) made, which were movable. This made a great impact on the common people. Gradually, such events became theatrical performances, depicting various scenes from the lives of deities, accompanied by choirs and group dances.

The situation had not changed cardinally even after the spread of Christianity. The pagan deities were replaced by the figures of the Mother of God Mary, who was already being carried around in the processions of Christian festivities.

In these processions, three types of puppet figures are worthy of note - hand puppets in which fingers were inserted; puppets moved by an actor hidden below and marionettes moved from above with a thread or wire. The term "marionette" is of Italian origin. In Europe they appeared for the first time in the 16th century.

It should be noted that puppet shows and shadow theater in Asia - in the countries of the Orient - have a much older history of existence. The puppet is actively used in the rites (of course with different meaning and function), both by the successors of the so-called "black magic" (Wudu or Voodoo) and the "white magic".

Also in Georgia the dolls in the rite have a great history. Especially in Kakheti (East Georgia), in the region of Gurdjaani, during the drought the villagers made the figure of St. Elias and carried it from house to house. They sacrificed gifts to it, they sang prayers and asked for rain. Also popular were dolls that were sewn or made especially for the sick children. Such dolls had a sack with various gifts and these dolls were carried out of the house of the sick child, they were thrown out so that the illness would leave the house...

In various regions of Georgia, puppet shows - all 3 types of puppets were present in this country - were hand puppets in which fingers were inserted; puppets moved by an actor hidden underneath and marionettes moved from above with a thread or wire. Georgian names for these puppets were different in all regions - in West Georgia - Kiko, in East Georgia - Rag Kuki, in Kartli (Central Georgia) - Tikina, Tojo Boy, in Kakheti - puppet, in Racha - queen puppet etc. This circumstance testifies that there should have been shadow theaters in Georgia as well.

The article also reports about the puppet theaters in India, also in Iran, about which the famous Georgian poet Joseph Grishashvili gave interesting information in the middle of the 20th century. Also about the shadow theater in China, and about the puppet theater Burnaku in Japan, which was founded in the 8th century.

DIE PUPPE IM RITUAL, IN DER MAGIE UND IN DER KUNST

Die Puppen stellen den ewigen Begleiter des Menschen auf seinem Lebensweg dar. Das bezeugen viele Forschungsarbeiten, historische Beobachtungen und Exkurse. Die Wissenschaftler haben folgende Tatsache aufgefunden – bereits im Paläolithikum / in der Altsteinzeit hatten unsere Vorfahren aus dem Stein geschnitzte Figuren entdeckt. Solche Puppen-Skulpturen hatten bestimmte Prädestination – in den heidnischen religiösen und kulturellen Riten wurde ihnen eine große Rolle beigemessen. Der Urmensch stellte den unmittelbaren Kontakt zum Idol, der Gottheit mittels der Puppe her. Eines der ältesten Artefakten, die diese These beweisen, wurde auf dem Territorium des heutigen Österreichs Anfang des 20. Jh.-s vorgefunden. Er stellt eine Frauenfigur - die Gottheit der Fruchtbarkeit - dar, die aus Stein geformt und gefärbt ist.

Die Funktion des Idols erhielt die Puppe schon auf der frühesten Stufe der Menschheitsgeschichte. Auf verschiedenen Kontinenten haben die Menschen Puppenfiguren verehrt, die aus Ton, Stein, Holz, Knochen, Bronze etc. angefertigt waren und verschiedene Gottheiten darstellten. Spezielle Opferstellen wurden errichtet, in deren Mitte sich während eines zahlreichen Gruppenritus die Totem-Puppenfigur den Ehrenplatz einnahm. Die Menschen waren von der Allmacht dieser Figur überzeugt.

In verschiedenen Kinder-Grabstätten wurden aus unterschiedlichem Stoff angefertigte Puppen aufgefunden – so in Ägypten, Griechenland, auf den Gebieten des Römischen Reichs, in Mesopotamien ... Die Eltern der verstorbenen Kinder waren anscheinend der Meinung, dass diese Puppen die Seelen ihrer Kinder beschützen könnten und dass die Kinder auch im Jenseits ihre Spielsachen benötigten.

Im Laufe der Zeit wurden die Formen der Idol-Puppen größer, sie wurden bei den Kult-Riten in Griechenland, Ägypten, Rom während der festlichen Massen-Prozessionen benutzt. Die Hochpriester haben die damaligen technologischen Neuerungen verwendet und solche Puppen-Figuren (Gliederpuppen) anfertigen lassen, die beweglich waren. Das machte auf das einfache Volk eine große Wirkung. Allmählich wurden solche Veranstaltungen zu theatralischen Vorstellungen, indem verschiedene Szenen aus dem Leben der Gottheiten dargestellt wurden, die von Chören und Gruppentänzen begleitet wurden.

Die Lage hatte sich auch nicht nach der Verbreitung des Christentums kardinal verändert. Die heidnischen Gottheiten wurden durch die Figuren der Mutter-Gottes Maria ersetzt, die jetzt schon bei den Prozessionen der christlichen Festlichkeiten herumgetragen wurde.

Bei diesen Prozessionen sind drei Typen der Puppen-Figuren hervorzuheben – Handpuppen, in die die Finger gesteckt wurden; Puppen, die von einem unten versteckten Schauspieler bewegt wurden und Marionetten, die mit einem Faden oder Draht von oben bewegt wurden. Der Begriff „Marionette“ ist italienischer Herkunft. In Europa sind sie zum ersten Mal im 16. Jh. erschienen.

Es muss bemerkt werden, dass die Puppenvorstellungen und das Schattentheater in Asien – in den Ländern des Orients eine viel ältere Bestehungsgeschichte nachweisen. Die Puppe wird in den Riten aktiv eingesetzt (selbstverständlich mit verschiedener Bedeutung

und Funktion), sowohl von den Nachfolgern der sogenannten „Schwarzen Magie“ (Wudu oder Voodoo) als auch der „Weißen Magie“.

Auch in Georgien haben die Puppen im Ritus eine große Geschichte. Besonders in Kacheti (Ostgeorgien) und zwar in der Gegend von Gurdjaani wurden während der Dürre von der Dorfbevölkerung Figur des heiligen Elias angefertigt und von Haus zum Haus getragen. Man opferte ihr Gaben, man sang Gebete und bat sie um Regen. Beliebte waren auch Puppen, die man für die kranken Kinder extra nähte oder bastelte. Solche Puppen hatten einen Sack mit verschiedenen Geschenken und diese Puppen trug aus dem Hause des erkrankten Kindes hinaus, man warf sie hinaus, damit die Krankheit das Haus auch verlassen sollte... In verschiedenen Regionen Georgiens wurden Puppenvorstellungen – alle 3 Puppentypen waren auch hierzulande präsent - Handpuppen, in die die Finger gesteckt wurden; Puppen, die von einem unten versteckten Schauspieler bewegt wurden und Marionetten, die mit einem Faden oder Draht von oben bewegt wurden. Georgische Namen für diese Puppen waren in alle Regionen unterschiedlich – in Westgeorgien Kiko, in Ostgeorgien – Lumpen-Kuki, in Kartli (Zentralgeorgien) – Tikina, Tojo-Junge, in Kacheti – Puppe, in Racha – Königin-Puppe usw. Dieser Umstand zeugt davon, dass es auch in Georgien Schattentheater gegeben haben sollte.

Im Artikel wird auch von den Puppentheatern in Indien, auch im Iran berichtet, wovon der bekannte georgische Dichter Joseph Grishashvili interessante Mitte des 20. Jh.-s Auskunft lieferte. Ebenfalls über das Schattentheater in China, und über das Marionettentheater Burnaku in Japan, das im 8. Jh. gegründet wurde.



1. თურქული ხალხური თოჯინების (ჩრდილების) თეატრის („ყარაგოზი“) პერსონაჟები.



2. ირანული თოჯინების თეატრის პერსონაჟები.



3. სცენა იაპონური თოჯინების თეატრის („ბუნრაკუ“) სპექტაკლიდან.



4. სცენა იტალიური მარიონეტების თეატრის სპექტაკლიდან.



5. სცენა ჩინური ჩრდილების თეატრის სპექტაკლიდან.



6. ინდური თოჯინების თეატრის („კატპუტლი“) თოჯინები.