

თამთა ქაჯაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ლაშა ჩხარტიშვილი

ახალი დრამის ინტერპრეტაციის საკითხი სოფო ქელბაქიანის სპექტაკლში „ფრეკენ შული“

რეზიუმე

ევროპაში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო დიდი ძვრები ხელოვნებაში. მათ შორის, სათეატრო ხელოვნებაშიც, რამაც განაპირობა ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბება. „ახალ დრამად“ წოდებული ეპოქა უპირისპირდება უკვე არსებულ, დამკვიდრებულ ბურჟუაზიულ გემოვნებას, ტრადიციას და გვიანდელ რომანტიზმს.

„ახალი დრამა“ - პირობითი აღნიშვნაა იმ უმნიშვნელოვანესი ნოვაციებისა, რომლებიც ევროპულ დრამატურგიასა და თეატრში 1860-1890-იან წლებში განხორციელდა. ახალი დრამა ჩაისახა როგორც სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამატურგია, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სალიტერატურო პროზაში მიმდინარე პროცესებთან. ის ორიენტირებული იყო ბუნებრიობაზე, რეალობის შეუღამაზებელ ასახვაზე, ადამიანის საქციელების სოციალურ-

რი თუ ფსიქოლოგიური საფუძვლების ჩვენებაზე. თეატრში წინა პლანზე წამოიწია საზოგადოებისათვის აქტუალურმა თემებმა. „ახალი დრამა“ დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ, გემოვნებას და გვიანი რომანტიზმის გლამურულ ესთეტიკას. დამკვიდრებული მელოდრამატული რეპერტუარისგან განსხვავებით, მან სცენაზე ახალი სოციალური ტიპები გამოიყვანა და ხაზი გაუსვა ადამიანის არსებობის დრამატიზმს.

ტექნიკურმა პროგრესმა, როგორც გლობალურმა მოვლენამ და ცნობიერების ჰორიზონტის გაზრდამ გამოიწვია კონფლიქტების „გაშლა“ და ლიტერატურასა თუ დრამატურგიაში წინა პლანზე წამოსწია ახალი სოციალური ტიპები, ახალი ეპოქის გმირები, ახალი დროის ახალი ადამიანი ახალი მსოფლმხედველობითა და მისწრაფებებით.

საკვანძო სიტყვები: ავგუსტ სტრინდბერგი, ახალი დრამა, ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, ფრეკენ შული

თანამედროვე ხელოვნების (Modern ART, 1860-1970) პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს აერთიანებს ექსპერიმენტებისადმი სწრაფვა და ტრადიციების უგულვებელყოფა, ერთგვარი უარყოფა, განადგურება.

ევროპულ თეატრში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო დიდი ძვრები ხელოვნებაში. მათ შორის, სათეატრო ხელოვნებაშიც, რამაც განაპირობა ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბება. „ახალ დრამად“ წოდებული ეპოქა უპირისპირდება უკვე არსებულ, დამკვიდრებულ ბურჟუაზიულ გემოვნებას, ტრადიციას და გვიანდელ რომანტიზმს.

„ახალი დრამა“ - პირობითი აღნიშვნაა იმ უმნიშვნელოვანესი ნოვაციებისა, რომლებიც ევროპულ დრამატურგიასა და თეატრში 1860-1890-იან წლებში განხორციელდა. ახალი დრამა ჩაისახა როგორც სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამატურგია, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სალიტერატურო პროზაში მიმდინარე პროცესებთან. ის ორიენტირებული იყო ბუნებრიობაზე, რეალობის შეუღამაზე ახსავაზე, ადამიანის საქციელების სოციალური თუ ფსიქოლოგიური საფუძვლების ჩვენებაზე. თეატრში წინა პლანზე წამოიწია საზოგადოებისათვის აქტუალურმა თემებმა. „ახალი დრამა“ დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ გემოვნებას და გვიანი რომანტიზმის გლამურულ ესთეტიკას. დამკვიდრებული მელოდრამატული რეპერტუარისგან განსხვავებით, მან სცენაზე ახალი სოციალური ტიპები გამოიყვანა და ხაზი გაუსვა ადამიანის არსებობის დრამატიზმს.

ტექნიკურმა პროგრესმა, როგორც გლობალურმა მოვლენამ და ცნობიერების ჰორიზონტის გაზრდამ, გამოიწვია კონფლიქტების „გაშლა“ და ლიტერატურასა თუ დრამატურგიაში წინა პლანზე წამოსწია ახალი სოციალური ტიპები, ახალი ეპოქის გმირები, ახალი დროის ახალი ადამიანი ახალი მსოფლმხედველობითა და მისწრაფებებით.

ახალი დრამის ფუძემდებელ-წარმომადგენლებად მიიჩნევენ XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობისა და სტილის მქონე დრამატურგებს: ფრანგ ბრიეს, გერმანელ ჰაუპტმანსა და ზუდერმანს, ავ-

სტრიელ ვედეკინდს, შვედ სტრინდბერგს, ბრიტანელ შოოს, ესპანელ ბუანევენტეს, რუს ტოლსტოისა და ჩეხოვს... „ახალი დრამის“ შემქმნელთაგან განსაკუთრებით გამოირჩევა მის საწყისებთან მდგომი დრამატურგის – ჰენრიკ იბსენის მონუმენტური ფიგურა.

ახალი თეატრალური პრაქტიკის განვითარებასა და დამკვიდრებაში დიდი წვლილი მიუძღვის რეჟისორებს: ლუდვიგ კორნეკს, ანდრე ანტუანს (პარიზის „თავისუფალი თეატრი“), ოტო ბრამსს (ბერლინის „თავისუფალი სცენა“) და სხვებს. მათ დრამატურგიაში შეცვალეს არა მხოლოდ შინაარსი და პრობლემატიკა, არამედ ფორმაც. ისინი დაუპირისპირდნენ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ და მყარად დამკვიდრებულ ძველ თეატრალურ სისტემას. მაგრამ ყველაფერი ერთიანად არ მომხდარა. მაგალითად, ჰენრიკ იბსენმა დრამის რეფორმა მისი შინაარსობრივ-პრობლემატური ასპექტების შეცვლით განახორციელა, ხოლო ამისათვის ტრადიციული დრამატურგიული ფორმა გამოიყენა. იბსენის შემოქმედებაში ვხვდებით რომანტიზმის, სიმბოლიზმის, ნატურალიზმის ელემენტებსაც, თუმცა წამყვანი ადგილი ადამიანის გამოღვიძებულ ცნობიერებას უკავია.

ცნობიერების ჰორიზონტის მკვეთრ განვითარებასა და გაფართოებასთან ერთად, ადამიანებმა თავიანთ მსოფლმხედველობასა თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში არსებული მრავალი წინააღმდეგობა აღმოაჩინეს. სწორედ ამან განაპირობა ლიტერატურასა თუ თეატრში მძაფრი მორალურ-ფილოსოფიური თუ სოციალური კონფლიქტების „გაშლა“ – სიმართლესა და სიცრუეს, ყოფიერებასა და აზროვნებას, თვითშეგნებასა და საქციელს შორის. ყოველივე ეს იბსენის ფსიქოლოგიურ თუ სიმბოლისტურ დრამაში აისახა.

თეატრის ისტორიაში, ავგუსტ სტრინდბერგი, უპირველეს ყოვლისა, შევიდა როგორც დრამატურგი, თუმცა, რეალურად, ის თანამედროვე სცენის რეფორმატორიც იყო და თეატრზე საკმაოდ საინტერესო შეხედულებები ჰქონდა. მის ნააზრევში შეგვიძლია მრავალი განსხვავებული სათეატრო ესთეტიკის ელემენტი აღმოვაჩინოთ, ერთი მხრივ, ის ახლოსაა ნატურალიზმის რეჟისორულ პრინციპებთან, ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებთან, მეორე მხრივ კი – მოდერნისტულ რეჟისურასთან. სრულიად მოულოდნელად, სტრინდბერგი იტალიური კომედია დელ არტეს პრინციპების განახლებას და იმპროვიზაციის ტექნიკის განვითარებასაც კი მოითხოვს.

მისი თეორიული ნააზრევნი, დრამატურგიაზე, სათეატრო ხელოვნებაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე ჩამოყალიბებულია პიესის შესავალში, რომელიც ახალი დრამის მანიფესტი გახდა – „ფრეკენ ჟული“ (1888), ასევე სტატიაში – „თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი“ (1889) და მემორანდუმში – „ღია წერილი ინტიმურ თეატრს“ (1908).¹

„ფრეკენ ჟული“ შესავალში სტრინდბერგი გამოკვეთილად და ნათლად აყალიბებს თეატრის მნიშვნელობას, აღნიშნავს, რომ თეატრმა დაკარგა ფუნქცია. მსჯელობს იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა შეიცვალოს დრამატურგიის სტრუქტურა, სცენოგრაფიის და განათების პრინციპები, როგორ უნდა მუშაობდნენ მსახიობები, რათა თეატრმა თავისი მნიშვნელობა დაიბრუნოს. ასაბუთებს ახალი დრამის და სასცენო ხელოვნების შექმნის აუცილებლობას, რომელიც ორგანულად უნდა იყოს შერწყმული კლასიკის საუკეთესო ტრადიციები და თანამედროვე ნოვატორობა.

მსახიობმა, იმისათვის, რომ სრულიად გახსნას პერსონაჟის სახე, ძალიან კარგად უნდა შეისწავლოს პიესა, რადგან პერსონაჟი ხშირად სხვა გმირების რეპლიკებით ხასიათდება. არტისტი ასევე კარგი მსმენელი უნდა იყოს. მას უნდა გააჩნდეს ზომიერებისა და სტილის გრძობა და უნდა იცოდეს, რა დროს გამოიყენოს ესა თუ ის ხერხი. უნდა ესმოდეს, რომ ფარსიდან წამოღებული მიმიკა უვარგისია დრამისა და ტრაგედიისთვის. „ეფექტის მოსახდენად მიმართული ნებისმიერი ხერხი გაუმართლებელია“.² „მსახიობს რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება უნდა მიანიჭოს... არაერთხელ შემინიშნავს გენერალურ რეპეტიციაზე, როგორ ცვლიდა არტისტი ჩემს ჩანაფიქრს. თუკი დავრწმუნდი, რომ მისი თამაში მოფიქრებული მუშაობის შედეგია და მთლიანობაში არ არღვევს მოქმედებას, მსახიობს საშუალებას ვაძლევ ითამაშოს თავის ნებაზე“.³

ტექსტებში სტრინდბერგი წარმოგვიდგება არა მხოლოდ როგორც რეჟისორ-რეფორმატორი თუ დრამატურგი, არამედ როგორც ფილოსოფოსი. მისი აზრით, ყველაფერი ცვალებადია და ოდესმე თეატრიც გაქრება – დადგება დრო, როცა ადამიანები ისე განვითარდებიან, რომ „სასტიკად და ცინიკურად“ შეხედა-

¹ სტრინდბერგი, ლია, 1988, გვ. 14 .

² სტრინდბერგი, ლია, სკანდინავიური, 1992, გვ. 137.

³ იქვე. გვ. 137.

ვენ ცხოვრების სანახაობას. „მომავლის“ ადამიანს სტრინდბერგი „თავდაჯერებულობით აღსავსე“ ადამიანს უწოდებს. ამ ადამიანმა იცის ცხოვრების კანონი, ის თავისუფალია ზედმეტი სენტიმენტებისაგან. სტრინდბერგისათვის ცხოვრებაში ყველაფერი ერთმანეთს ცვლის, რაც ერთისთვის სიკვდილია, სხვისთვის სიცოცხლის დასაწყისი. ამიტომ, მისი აზრით, არ არსებობს ერთგვარი და ცალსახა ბოროტება თუ სიკეთე. ერთი საგვარეულოს დაღუპვა მეორის აღზევებას ნიშნავს, ახალი გვარი დაღუპულის ადგილს იკავებს. ეს კანონი, მისი აზრით, ადამიანური ყოფის ერთ-ერთ უდიდეს ხიბლს ქმნის. „ცხოვრება ხომ არ არის ისე იდიოტურ-მათემატიკურად მოწყობილი, რომ მხოლოდ დიდები ჭამდნენ პატარებს? ასევე, ხშირად ხდება ხოლმე, რომ ფუტკარს შეუძლია მოკლას ლომი ან სულ მცირე, ჭკუიდან გადაიყვანოს“.⁴ თუ სტრინდბერგის ლოგიკას გავყვებით, თეატრის სიკვდილის შემდეგ გაჩნდება რაღაც, რაც თეატრს ჩაანაცვლებს.

ავგუსტ სტრინდბერგმა წამოჭრა ისეთი საკითხები, რომლებიც დღემდე აქტუალობას არ კარგავს. სქესთა შორის დაპირისპირების სიმძაფრე ყველაზე კარგად მის პიესა „მამაში“ ჩანს, ხოლო „ფრეკენ ჟულიში“ ნაჩვენებია ფსიქოლოგიური, სოციალური თუ გენდერული პრობლემატიკა. ეს უკანასკნელი განიხილება, როგორც ნატურალისტური პიესა, რადგან მასში ფსიქოლოგიური, სოციალური თუ გენდერული პრობლემატიკაა წამოჭრილი. ნატურალიზმი, როგორც მიმდინარეობა და როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი მიმართულება, XIX საუკუნის ბოლოს ჩამოყალიბდა. მის სათავეში იდგა ფრანგი მწერალი ემილ ზოლა, რომელიც თავის ექსპერიმენტულ რომანში „ტერეზა რაკენი“ ახალ დოქტრინას აყალიბებს და აცხადებს, რომ „მწერლის სამუშაო მდგომარეობს იმაში, რომ აიღოს ბუნებიდან ფაქტები და გარემოებებისა თუ სოციალური წრის ცვალებადობის მიხედვით შეისწავლოს მათი მექანიზმი“.⁵ ნატურალისტთა აზრით, რომანის ჟანრი უნდა გახდეს მეცნიერული და უნდა აიგოს რეალობის მკაცრსა და მეთოდურ შესწავლაზე. მთავარი არაა შთაგონება, საზოგადოებრივი მოვლენები და ფაქტები ისე უნდა იყოს აღქმული და გაგებული, როგორც საცდელი საგნები. მწერალმა უნდა აჩვენოს ფაქტების მოქმედების

⁴ ჯავახიშვილი, მხატვრული.

⁵ იქვე, ჯავახიშვილი, მხატვრული.

მექანიზმი და მათი ზემოქმედება ადამიანთა ხასიათებზე, გრძობებსა თუ მოვლენებზე.

სტრინდბერგი ემილ ზოლას „ტერეზა რაკენს“ თანამედროვე მწერლობის დიდ მიღწევად თვლის, რადგან სწორედ ამ რომანმა შეუწყო ხელი ნატურალისტური დრამის შექმნას. თუმცა მისი შეხედულებები ზოლასეული კონცეფციისგან განსხვავდება, ის არ ცდილობს ზოლას მსგავსად, ყველაფერი ბიოლოგიური კანონებით ახსნას. „ნატურალისტებმა „ცოდვის“ ცნება ღმერთთან ერთად უარყვეს, მაგრამ საქციელზე პასუხისმგებლობას – სასჯელს, ციხეს ან სასჯელის შიშს, ვერაფრით ვერ უარყოფენ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ეს ყველაფერი მანც ადგილზე რჩება, მიუხედავად იმისა, ათავისუფლებენ თუ არა ნატურალისტები გმირს პასუხისმგებლობისგან“.⁶

სტრინდბერგის აზრით, ნატურალისტურ დრამაში, ნაჩვენებია უნდა იყოს: ცხოვრებისეული სიმართლე, ადამიანური გრძობის გახსნა, ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. დრამატურგი აკრიტიკებს ნატურალიზმის იმ წარმომადგენელთა ნაწარმოებებს, ვისთანაც ცხოვრების უბრალო „ფოტოგრაფირება“ მოცემული. მოვლენების სიღრმისეული აღქმა და გაგება, ადამიანის ბუნების შეცნობა ახალი დრამის და ნატურალისტური მიმდინარეობის ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. იგი აღნიშნავს: „ეს უკუღმართად გაგებული ნატურალიზმია, რომლის ავტორებსაც მიაჩნიათ, რომ ხელოვნების აზრი მხოლოდ ის არის, რომ ზუსტად ასახოს ბუნების სურათი“.⁷ იგივე მოსაზრება აქვს ავანგარდული ლიტერატურის ბრიტანელ მკვლევარ მარტინ ბერჰაიმს, რომელიც წერს: „ნატურალიზმი ცხოვრების დოკუმენტური ასახვა ნატურალისტური ხერხებით ყოველგვარი შელამაზების გარეშე“.⁸

ცნობილია, რომ სტრინდბერგს ქალების მიმართ ამბივალენტური დამოკიდებულება ჰქონდა, რომელიც ფობიის ხასიათსაც ატარებდა. ის ფაქტი, რომ პერსონაჟი ქალის ბედი თანაგრძობას იწვევს, მხოლოდ ჩვენს სისუსტეზე მიგვანიშნებს, რადგან მის ადგილას წარმოვიდგინოთ თავს. რეჟისორი სოფო ქელბაქიანი სწორედ ამ „ქალთმოძულე“ დრამატურგის პიესის ინსცენირებას გვთავაზობს ათონელის თეატრში.

⁶ სტრინდბერგი, რომანი, 2013, გვ. 184.

⁷ სტრინდბერგი, ღია, სკანდინავიური, 1992, გვ. 150.

⁸ Banham, Martin, The Cambridge, 1998.

სპექტაკლში, სცენაზე ვხედავთ სამზარეულოს გრძელ მაგიდას, რაზეც განთავსებულია ყველა ის საჭირო რეკვიზიტი, რაც პიესაშია აღწერილი. დამატებულია შუშის გამჭვირვალე ყუთი, რომელიც ასოციაციურად აკვარიუმის წარმოდგენას გვიქმნის. მარცხნივ კედელზე მრგვალი სარკეა, სადაც გამოსახულია ხელის მტევანი ანთებული ცეცხლით, იგი თითქოს უხილავი პერსონაჟია და პერიოდულად მიგვანიშნებს იმ ცეცხლზე, რომელიც სცენაზე ტრიალებს და მოსვენებას უკარგავს როგორც მაყურებელს, ისე მსახიობებს. სპექტაკლს კრისტიანას (თაკი მუმლაძე) პერსონაჟი იწყებს, რომელიც პიესის წამძღვარებულ შესავალს გვაცნობს. სტრინდბერგის ქალის ფორმაში განსხეულება, ვფიქრობ, რეჟისორის კიდეც ერთი საინტერესო მიგნებაა. „ფრეკენ ჟულის“ შესავალს მანიფესტის მნიშვნელობა აქვს. სტრინდბერგი დეტალურად აანალიზებს პიესას და ერთგვარ სახელმძღვანელოს იძლევა რეჟისორებისთვის. სოფო ქელბაქიანი ზედმიწევნით მიჰყვება დრამატურგის ინსტრუქციას, თუმცა ინდივიდუალური დეტალებით ქმნის საკუთარ ინტერპრეტაციას.

პერსონაჟების ჩაცმულობა აბსოლუტურად განსაზღვრავს მსახიობების ხასიათს. კრისტიანის შავი კაბა სამზარეულოს წინსაფარში საკმაოდ მოკრძალებული და სადა ჩანს, თუმცა, როგორც კი წინსაფარს იხსნის, ვხედავთ მის გამომწვევ დეკოლტეს, რომელიც საკმაოდ თვალშისაცემია. თაკი მუმლაძის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი ზუსტად ასეთია, თითქოს კრისტიანი თავმდაბალი და ღვთისმომიშია, მაგრამ ამავე დროს ვნებიან მოსამსახურეს ვხედავთ, რომლის მთავარი ინტერესიც დაოჯახებაა.

ირაკლი გოგოლაძე ჟანის საკმაოდ საინტერესო სახეს ქმნის. ნათლად აჩვენებს პერსონაჟის მიზნებსა და მისწრაფებებს. ჟანი სპექტაკლის დასაწყისში თითქოს დაძაბულია და მისი მონოლოგი მცირე მონაკვეთის განმავლობაში მონოტონური და ერთფეროვანია, თუმცა მსახიობი თავისი გმირის საკმაოდ საინტერესო სახეს გვთავაზობს. ირაკლი გოგოლაძე შემოდის გრაფის ჩექმების წმენდით (როგორც პიესაშია), რომელსაც კუთხეში დებს – ამ მიზანსცენით ვხედავთ, როგორც მის სულიერ მონობას ბატონის მიმართ, ასევე სწრაფვას, რომ მასაც ეცვას გრაფისნაირი ჩექმა. პერსონაჟი ცდილობს იყოს კარგად აღზრდილი, განათლებული ახალგაზრდა, რომელიც ფრანგულად ლაპარაკობს, მაგრამ ის მაინც ვერასდროს

გათავისუფლდა მსახურის კომპლექსებისგან და ბოლომდე გრავის ლაქიად დარჩა.

ფრეკენი სკანდინავიის ქვეყნებში გაუთხოვარი ქალისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ფორმაა. სპექტაკლის მთავარი გმირი ფრეკენ ჟულიც (ანასტასია ჭანტურაია) ახალგაზრდა გაუთხოვარი ქალია. ზაფხულის ღამის დღესასწაულზე გრავის სასახლის სამზარეულოში ფრეკენ ჟულის სოციალური არჩევანისა და გენდერული ქცევის კონფლიქტს ვხედავთ. ის სახალხო დღესასწაულზე მოსამსახურეებთან და გლეხებთან ერთად ერთობა, ამ სცენას განსაკუთრებულს კომპოზიტორ სანდრო ჩინჩალაძის კომპოზიცია ქმნის. ჟულის ჩაცმულობა პერსონაჟს კიდევ უფრო გამორჩეულს ხდის: ყელამდე შეკრული მუქი ფერის პერანგი, მომდგარი შარვალი და მოკლედ შეჭრილი თმა - თითქოს უსქესო, ფრიგიდულ ქალს წარმოადგენს. დედამისი ძალით გაათხოვეს და შემთხვევით ჩასახული უარყოფილი შვილი მოევლინა ქვეყანას, რომელსაც მემკვიდრეობით მხოლოდ საპირისპირო სქესისადმი სიძულვილი დაუტოვა.

ფრეკენს მამა ყველაფერს ასწავლიდა, რასაც კაცები სწავლობდნენ. სწორედ ის უნდა ყოფილიყო მაგალითი იმისა, რომ ქალი ისეთივეა, როგორც მამაკაცი. ანასტასია ჭანტურაიას სამსახიობო ოსტატობა სპექტაკლს კიდევ უფრო საინტერესოს და განსაკუთრებულს ხდის. ჟულის თითქოს მამაკაცური ქცევები და ამავდროულად ნაზი მორჩილი ქალის როლის თამაში სწორედ ის შერწყმაა, რასაც ავგუსტ სტრინდბერგი ელოდა პერსონაჟისგან, როდესაც მას ქმნიდა. მძაფრი კონფლიქტური სახით მიმდინარეობს ჟანსა და ფრეკენს შორის სქესთა დაპირისპირება. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვხედავთ ერთმანეთზე გაბატონების სურვილს. ქალი სიძულვილით, ეჭვიანობით, რევანშის ალებისა და ჟანის დამცირების სურვილით გამოირჩევა. პარალელურად გვესმის, როგორ ვერ აპატია თავის საყვარელ ძალღს მამაკაცთან „ლალატი“ და სიკვდილისთვის გაიმეტა უდანაშაულო „ძუკნა დიანა“. ჟანისთან ინტიმური ურთიერთობის შემდეგ ფრეკენი თავის ძალღს ემსგავსება - ვერ აპატიებს საკუთარ თავს, მამაკაცს რომ დანებდა.

პიესაში ჟანის და ფრეკენის გაქცევის დროს ჟულს პატარა ჭივჭავი მიჰყავს თან, სპექტაკლში კი თევზი. ეს მიზანსცენა ბიბლიურ ტექსტს მოგვაგონებს, სადაც ნათქვამია, რომ მხოლოდ თევზი გა-

დარჩა წყალდიდობის დროს, რომელიც ღმერთმა გაგზავნა ხალხის ცოდვებისთვის. სოფო ქელბაქიანის სპექტაკლში კი ვერც ფრეკენი და ვერც მისი თევზი ვერ აღწევენ თავს ცხოვრების ცოდვებს - ჟულის თევზი ჟანის მსხვერპლად იქცევა.

რეჟისორისთვის, ისევე როგორც პიესის ავტორისთვის, ფრეკენი, ჟანი და კრისტიანა ის პერსონაჟები აღმოჩნდნენ, რომლებიც „დამპალ ხეებად“ გვევლინებიან და ახალ ხეებს ზრდის საშუალებას არ აძლევენ. საბოლოოდ ჩვენ ვხედავთ, რომ სოფო ქელბაქიანმა ნაწილობრივ გაიზიარა დრამატურგის შეხედულებები.

დრამატურგს მუდმივად ეცვლება სათეატრო ენისა და გამომსახველობის შესახებ შეხედულებები. მისი შემოქმედების გვიან პერიოდში პიესიდან იღვენება მოქმედება და ის უფრო სტატიკური ხდება. ამის მიუხედავად, შვედი დრამატურგის პიესებისადმი ინტერესი კრიზისულ სიტუაციებში არ განელეებულა, პირიქით, იზრდებოდა - გარდატეხის პერიოდებში, როდესაც მნეობრივ ფასეულობათა გადაფასება ხდებოდა.

ბიბლიოგრაფია:

1. სტრინდბერგი ა., ღია წერილი ინტიმურ თეატრს, სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992.
2. თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი. წიგნში სკანდინავიური ესეები. თბ., 1992.
3. Banham, Martin, ed., კემბრიჯის გზამკვლევი თეატრში. კემბრიჯის უნივერსიტეტის გამოცემა. 1998.
4. ჯავახიშვილი ტ., მხატვრული მიმდინარეობები, http://darejanjavaxishvili.blogspot.com/p/blog-page_19.html
5. ქაჯაია თამთა, ძუკნა დიანა, <https://www.theatrelife.ge/zuknadiana>

Tamta Kajaia,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D. Student,
Supervisor- Associate Professor Lasha Chkartishvili

THE QUESTION OF INTERPRETATION OF THE NEW DRAMA IN SOFO KELBAKIANI'S PLAY FREKEN JULIE

Abstract

Keywords: August Strindberg, New Drama, Naturalism, Symbolism,
Freken Jules

The works created in the period of Modern Art (1860-1970) are united by the desire for experiments and the neglect of traditions, a kind of rejection, and destruction.

In the European theater at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, great changes in art began. Among them, in theater art, which led to the formation of a new current. The „new drama“era is opposed to the already existing, established bourgeois taste, tradition, and later romanticism.

„New drama“ is a conditional designation of the most important innovations that were implemented in European dramaturgy and theater in the 1860s-1890s. The new drama was conceived as socio-psychological dramaturgy, which was closely connected with the processes taking place in literary prose. It was focused on naturalness, an unadorned depiction of reality, showing the social or psychological foundations of human behavior. In the theater, topical topics for the society came to the fore. The „new drama“ challenged the bourgeois, tasteful, and glamorous aesthetics of late romanticism. In contrast to the established melodramatic repertoire, he brought new social types to the stage and emphasized the drama of human existence.

As a global event and increasing the horizon of consciousness, technical progress led to the „unfolding“ of conflicts and brought to the fore in literature and drama new social types, heroes of a new

era, a new person of a new time with a new outlook and aspirations.

The founders-representatives of the new drama are considered to be the playwrights of the end of the 19th century and the beginning of the 20th century with a completely different outlook and style: the French Brie, the German Hauptmann and Zudermann, the Austrian Wedekind, the Swedish Strindberg, the British Shaw, the Spanish Buenevente, the Russian Tolstoy and Chekhov... „New Among the Creators of Drama“, the monumental figure of the playwright Henrik Ibsen, standing at its beginnings, stands out.

Along with the sharp development and expansion of the horizon of consciousness, people have discovered many contradictions in their worldview and everyday life. This is what led to the „unfolding“ of intense moral-philosophical or social conflicts in literature and theater - between truth and lies, being and thinking, self-awareness and behavior. All this was reflected in his psychological or symbolic drama.

In the history of the theater, August Strindberg first of all entered as a dramatist, however, in fact, he was also a reformer of the modern stage and had quite interesting views on the theater. In his theatrical thinking, we can find many different elements of theatrical aesthetics, on the one hand, he is close to the directorial principles of naturalism, and methods of psychological theater, and on the other hand, to modernist directing.

Strindberg believes that the actor, to reveal the face of the character fully, must study the play very well because the character is often characterized by replicas of other characters. An artist must also be a good listener. The partners on the stage have to listen carefully to each other, which is very difficult because these words have been said and heard many times. He should have a sense of moderation and style and should know when to use this or that method. It should be understood that mimicry taken from farce is unsuitable for drama and tragedy. „Any means to effect is unjustified“.

„You have to give the actor as much freedom as possible... I was repeatedly noticed at the general rehearsal, how the artist changed my idea. If I was satisfied that his performance was the result of

thoughtful work and did not disrupt the action as a whole, I allowed the actor to play as he wished“.

The director Sofo Kelbakian is proposing to stage the dramatist's play „The Misogynist“ in the Atoneli Theater.

In the play, on the stage, we see a long kitchen table on which all the necessary props described in the play are placed. A transparent glass box has been added, which creates an associative image of an aquarium. There is a round mirror on the wall on the left, which depicts a bunch of hands with burning fire, it seems to be an invisible character and periodically points to the fire that is moving on the stage and disturbs both the audience and the actors. The performance is opened by the character of Christina (Taki Mumladze), who in a blonde wig introduces us to the leading introduction of August Strindberg's play. I think the embodiment of a misogynist playwright in a woman's body is another interesting finding of the director. I would like to mention here the introduction of „Freken Jules“, which has the meaning of a manifesto. Strindberg himself analyzes the play in detail and provides a kind of guide for the directors. Sofo Kelbakiani meticulously follows the playwright's instructions, although she creates her interpretation with individual details. The director also does not forget the fourth wall and leaves the entrance to the stage open, which the playwright attaches great importance to and explains that the fourth wall left open in the play is important for the audience to develop their imagination.

The clothes of the characters define the character of the actors. Christine's black dress in the kitchen apron looks quite modest and plain, but as soon as she takes off the apron, we see her provocative cleavage, which is quite eye-catching. The character embodied by Taki Mumladze is exactly like this Christine is humble and God-fearing, but at the same time, we see a passionate servant whose main interest is marriage.

Irakli Gogoladze creates a rather interesting face for Zhan. Clearly shows the character's goals and aspirations. Jean seems to be tense at the beginning of the play and his monologue is monotonous and monotonous for a short period, but the actor offers quite an interesting version of Jean throughout the play, accurately portraying and

conveying the character. Irakli Gogoladze enters cleaning the count's boots (as in the play) which he puts in a corner, and throughout the play, we see both his spiritual servitude to his master and his desire to wear boots like the count as a leitmotif. The actor tries to be a well-bred, well-educated young man who speaks French, but he still never gets rid of the servant complex and remains the count's lackey until the end. A servant's low-necked „bank “ can never become a count's boot. The character of Iraklis Gogoladze accurately conveys the diversity of human nature, in which seemingly mutually exclusive features are combined.

In the play, during the escape of Jean and Freken, Jules takes a small ant with him, and in the play a fish. This *mise-en-scène* reminds us of the biblical text where it is said that only the fish survived the flood that God sent to pay for the sins of the people. In Sofio Kelbakiani's play, neither Freken nor his fish can overcome the sins of life. Jules's fish becomes Jean's victim, he chops the live fish in front of us, and we can't read any sympathy on his face.

For Sofio Kelbakian, as well as for the author of the play, Freken, Jean, and Christina are the characters who appear as „rotten trees“ and do not allow new trees to grow. Finally, we see that the director Sofio Kelbakian more or less shared the views of the playwright. The lead actress Anastasia Chanturaia is exactly the kind of half-man/woman character that the playwright envisions. The scenery in the play is minimalistic, makeup is rejected and mostly only the things mentioned in the play's notes are used. The main focus is on the actor's abilities, which allows us to think that the director partially shares the playwright's thoughts as an idea (*Fabula*), and with his concept, he makes the work relevant and offers different perspectives to the audience.