

მარინე (მაკა) ვასაძე,

თეატროლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დავით კლდიაშვილის პროზის უახლესი ინტერპრეტაციები თანამედროვე ქართულ სცენაზე

რეზიუმე

დავით კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატული ნაწარმოებები საუკუნეზე მეტია იდგმება ქართულ თეატრში. პიესებსა და მოთხრობების ინსცენირებებს დგამენ სხვადასხვა ეპოქაში, განსხვავებული ხელწერისა თუ სტილის, სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა პროფესიული დონის რეჟისორები. ამ გენიოსი ავტორის შემოქმედებაში ყველა თავის სათქმელს ბოლოებს და თავისებურ ინტერპრეტაცია-კონცეფციაში აქცევს. მაინც რა ფენომენის გამო არ ჩამოდიან კლდიაშვილისეული პერსონაჟები სათეატრო ფიგარნაგებიდან, რატომ არიან ისინი საინტერესონი და მიმზიდველნი? რა ახალ სათქმელსა თუ პრობლემას ხედავენ რეჟისორები მის ნაწარმოებებში, შემდეგ უსადაგებენ თავიანთ ჩანაფიქრს და სცენაზე აცოცხლებენ? ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, კლდიაშვილისეული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის თანადროულობაა (ამიტომაც არის კლასიკოსი), პროზაული ნაწარმოებების ინსცენირების შემთხვევაში ამბისა თუ მოვლენის ქმედითად

გადმოცემა და, რაც მთავარია, ცოცხალი, სახიერი, დამახასიათებელი თვისებებით გამორჩეული სახეები.

კლდიაშვილს თავის ნაწარმოებებში ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები, მახასიათებლები, ქართულ საზოგადოებაში არსებული პრობლემები, სოციალური, საზოგადოებრივი თუ პიროვნული – საოცარი იუმორანარევი ტკივილით აქვს გადმოცემული, ამავე დროს – სხარტად, მოქნილად, ძალდაუტანებლად. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირების მწვავე პრობლემატიკაა ასახული.

ბოლო პერიოდში, ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების, პოლიტიკური და სოციალური კრიზისის ფონზე, ახალგაზრდა რეჟისორებმა ისევ კლდიაშვილის ნაწარმოებებს მიმართეს. 2024 წლის სათეატრო სეზონის ბოლოს, ივლისის თვეში, გიორგი ჩალაძემ პიესა „უბედურების“, საინტერესო, მისეული ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგ-

მულ სპექტაკლს „ბრმა ძაღლები“ უწოდა. 2025 წლის იანვარში კი „მსხვერპლი“ ორმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დადგა. გიორგი კაშიამ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე და წარმოდგენას „მსხვერპლნი“ უწოდა. საბა ასლამაზიშვილმა ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის დრამატულ თეატრში, მან სპექტაკლს მოთხრობის ორიგინალური სახელწოდება შეუნარჩუნა.

გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორად განსაზღვრეს კლდიაშვილის მოთხრო-

ბის მთავარი პრობლემატიკა და თავიანთ სპექტაკლებში საზოგადოების უვიც, გაუნათლებელ, სულიერად დეგრადირებულ თუ გარყვნილ, გამყიდველ მონების ხროვად გარდაქმნა და ადამიანში პიროვნულის დათრგუნვა-განადგურება - კონცეფციის ამოსავალ წერტილად აქციეს. რა თქმა უნდა, მიზეზთა კვლევისას მათ განსხვავებული ხედვა აქვთ და განსხვავებული ინტერპრეტაციებით, ხერხებით, ფორმებით წარმოაჩინეს თუ ასახეს სცენაზე თავიანთი სათქმელი.

საკვანძო სიტყვები: *კლდიაშვილის პროზა, ინსცენირება, თანამედროვე ინტერპრეტაცია, სარეჟისორო კონცეფცია*

დავით კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატული ნაწარმოებები საუკუნეზე მეტია იდგმება ქართულ თეატრში. პიესებსა და მოთხრობების ინსცენირებებს დგამენ სხვადასხვა ეპოქაში, განსხვავებული ხელწერისა თუ სტილის, სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა პროფესიული დონის რეჟისორები: ხანდაზმულები, შუა თაობის, ახალგაზრდები. ამ გენიოსი ავტორის შემოქმედებაში ყველა თავის სათქმელს პოულობს და თავისებურ ინტერპრეტაცია-კონცეფციაში აქცევს. მაინც რა ფენომენის გამო არ ჩამოდიან კლდიაშვილისეული პერსონაჟები სათეატრო ფიცარნაგებიდან, რატომ არიან ისინი საინტერესონი და მიმზიდველნი? რა ახალ სათქმელსა თუ პრობლემას ხედავენ რეჟისორები მის ნაწარმოებებში, შემდეგ უსადაგებენ თავიანთ ჩანაფიქრს და სცენაზე აცოცხლებენ? ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, კლდიაშვილისეული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის თანადროულობაა (ამიტომაც არის კლასიკოსი), პროზაული ნაწარმოებების ინსცენირების შემთხვევაში ამბისა თუ მოვლენის ქმედითად გადმოცემა და, რაც მთავარია, ცოცხალი, სახიერი, დამახასიათებელი თვისებებით გამორჩეული სახეები.

შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირი და კლდიაშვილი ქართველი რეჟისორების ყველაზე „საყვარელი“ ავტორები არიან. წლიდან წლამდე თეატრალური სეზონი ისე არ ჩაივლის, რომ საქართველოს სხვადასხვა თეატრში (თბილისსა თუ რეგიონებში) ამ ორი გენიოსის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი არ განხორციელდეს, ზოგი წარმატებული, ზოგი საშუალო დონის და ზოგიც წარუმატებელი.

კლდიაშვილს თავის ნაწარმოებებში ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები, მახასიათებლები, ქართულ საზოგადოებაში არსებული პრობლემები, სოციალური, საზოგადოებრივი თუ პიროვნული – საოცარი იუმორნარევი ტკივილით აქვს გადმოცემული, ამავე დროს სხარტად, მოქნილად, ძალდაუტანებლად. რა თქმა უნდა, კლდიაშვილი არ იქნებოდა კლასიკოსი, მის პროზასა თუ დრამატურგიაში საქართველოსა და ქართული სოციალური არსებული პრობლემები რომ არ ჰქონდეს განზოგადებული. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირების მწვავე პრობლემატიკაა დასმული. კლდიაშვილს უყვარს ადამიანი, თავის შემოქმედებაში კი ადამიანის სულიერ განცდებსა თუ ტკივილებს გადმოსცემს. დიდი ქართველი მეცნიერი, ლიტერატორი გრიგოლ კიკნაძე, რომელსაც კლდიაშვილისეული პროზა იუმორისტულ და არაიუმორისტულ მოთხრობებად აქვს განხილული, წერს: „თავის არაიუმორისტულ მოთხრობებში დავით კლდიაშვილი დიდი მხატვრული ოსტატობით გადმოგვცემს ადამიანის შინაგან სულიერ მოძრაობასა და კონფლიქტებს. მწერალს ისეთი სულიერი მოვლენები აინტერესებს, რომელთა განვითარებისა და მიმდინარეობის პროცესი უშუალოდ არის დაკავშირებული არსებულ საზოგადოებრივ ყოფასთან და, მაშასადამე, ასეთ მოვლენათა აღწერას გარკვეული საზოგადოებრივი ფასი აქვს“.¹

„მსხვერპლი“ დავით კლდიაშვილის ლიტერატურული მოღვაწეობის ერთ-ერთი პირველი მოთხრობაა. „შერისხვა“ 1893 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო „მსხვერპლი“ 1894 წელს. გრიგოლ კიკნაძე „მსხვერპლს“ (სხვებთან ერთად: „შერისხვა“, „მიქელა“, „მშობლის ნუგეში“, „წრფელი გული“) არაიუმორისტულ მოთხრობათა რიგს მიაკუთვნებს და აღნიშნავს, რომ თემატიკა ამ მოთხრობებისა მრავალფეროვანია, რთულია, რეალისტურია და, რაც მთავარია,

¹ კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის, თხზულებანი, ტომი II, 2005, გვ. 397.

ყოველ სიტუაციაში ავტორი ცოცხალ ადამიანს გამოსახავს და მის სულიერ სიღრმეებში გვახედებს და ქმნის არა სქემატურ, არამედ სრულყოფილ მოქმედ პირებს.

ბოლო პერიოდში, ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების, პოლიტიკური და სოციალური კრიზისის ფონზე, ახალგაზრდა რეჟისორებმა ისევ კლდიაშვილის ნაწარმოებებს მიმართეს. 2024 წლის სათეატრო სეზონის ბოლოს, ივლისის თვეში გიორგი ჩალაძემ პიესა „უბედურების“, საინტერესო, მისეული ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგმულ სპექტაკლს „ბრმა ძაღლები“ უწოდა. ამ სპექტაკლზე ჩემი მოსაზრება გამოქვეყნებული მაქვს,¹ აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ რეჟისორმა ტექსტი დაამონტაჟა, ჩართო ფრაზები კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებებიდან, დაამატა საკუთარიც, აქცენტები გადაადგილა, მისეული ინტერპრეტაციისთვის „არასაჭირო“ პერსონაჟები ამოავდო და მაყურებელს საინტერესო, თანამედროვეობის ამსახველი და თანამედროვე პრობლემებით დატვირთული სპექტაკლი შესთავაზა.

2025 წლის იანვარში კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ ორმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დადგა. გიორგი კაშიამ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე და წარმოდგენას „მსხვერპლნი“ უწოდა. საბა ასლამაზიშვილმა ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის დრამატულ თეატრში სპექტაკლს მოთხრობის ორიგინალური სახელწოდება შეუნარჩუნა. თავიდანვე აღვნიშნავ, რომ ორივე დადგმა თავისებურად საინტერესოა, ხოლო კონცეფცია-ინტერპრეტაციით, სტილისტიკით, გადაწყვეტით – განსხვავებული. ჩემს აღქმაში დადგმებს ერთი რამ აერთიანებს, ფედერიკო გარსია ლორკასთან ასოციაციები. გიორგი კაშიამ პირდაპირ ფრაზები ჩართო ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლიდან“ (დადგმული აქვს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო სცენაზე). საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლში (მოთხრობის ინსცენირებაზე იმუშავეს მანანა ანთაძემ და საბა ასლამაზიშვილმა) ჩამატებული მოთხრობის პერსონაჟმა კი ლორკას მოხსენება „დუენდეს“ შესახებ გამახსენა („Duende-ს თეორია და თამაში“).²

¹ ვასაძე, ბრმა.

² ლორკა, Duende-ს თეორია, 2009. ესპანურიდან თარგმნეს ლია ლორიამ და ვახუშტი კოტეტიშვილმა. „Duende (იკითხება ისევე, როგორც იწერება – duende) – ესპანურად ნიშნავს არაბოროტ დემონს, რომელიც მფარველობს ფუძეს

კლდიაშვილის პროზასა თუ დრამატურგიაში სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემეტიკა ფონად გასდევს ადამიანის, პიროვნების რღვევის პროცესს. „მსხვერპლში“ ერთ რომელიღაც სოფელში არსებული მინი სოციალური ცხოვრებისეული კრედიტების ასახვით, ავტორმა დაკნინებული საზოგადოების პიროვნებასთან დაპირისპირება წარმოაჩინა. ჩარჩოებსა და საზღვრებში მოქცეულთ, რომლებიც მხოლოდ არსებობენ და არ კი ცხოვრობენ, არ უყვართ, არ სიამოვნებთ, უფრო მეტიც, სძულთ თავისუფალი ნების, მათგან განსხვავებული, სიცოცხლის მოყვარული, სიცოცხლით სავსე ადამიანი, პიროვნება. და, თუკი, შემთხვევით მათში ასეთი გაჩნდება, რა თქმა უნდა, სასტიკად უსწორდებიან, სიცოცხლეს უმწარებენ და საბოლოოდ ანადგურებენ, სპობენ.

გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორად განსაზღვრეს კლდიაშვილის მოთხრობის მთავარი პრობლემეტიკა და თავიანთ სპექტაკლებში საზოგადოების უვიც, გაუნათლებელ, სულიერად დეგრადირებულ თუ გარყვნილ, გამყიდველ მონების ხროვად გარდაქმნა და ადამიანში პიროვნულის დათრგუნვა-განადგურება - კონცეფციის ამოსავალ წერტილად აქციეს. რა თქმა უნდა, მიზეზთა კვლევისას მათ განსხვავებული ხედვა აქვთ და განსხვავებული ინტერპრეტირებით, ხერხებით, ფორმებით წარმოაჩენენ თუ ასახავენ სცენაზე თავიანთ სათქმელს.

გიორგი კაშიას, ახალგაზრდა ასაკის მიუხედავად, უკვე დადგმული აქვს საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სპექტაკლები. მათ შორის: ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ და კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ შალვა დადიანის სახელობის ბუგდიდის სახელმწიფო თეატრში. „მსხვერპლის“ ინსცენირების ავტორი თავად რეჟისორია, რომელმაც, პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას, მონტაჟის პრინციპი გამოიყენა და ნაწარმოებში ჩაამატა ფრაგმენტი, როგორც კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან, ასევე, სხვა ავტორ-

(შორეულად ჩვენებური „ფუძის ანგელოზი“ ან „ადგილის დედა“). ლორკა ამ ტერმინს ხმარობს ხელოვნების დიონისური საწყისის გამოსახატავად (აპოლონურის საპირისპიროდ). ამ მოხსენების თარგმანისას წამოიჭრა პრობლემა ტერმინ duende-ს ქართულად გამოხატვისა. ზუსტი შესატყვისის დაძებნა უაღრესად გაჭირდა. ევროპულ ენებზე შესრულებულ თარგმანებში ეს ტერმინი უცვლელად არის გადატანილი. ჩვენც ასევე მოვიქცეთ (აქაც და ქვემოთაც ფრჩხილებში მთარგმნელების შენიშვნებია).“

რებისაც. მაგალითად, კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“, „ირინეს ბედნიერებიდან“, ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლიდან“. ასევე, მღვდლის-ვასილის (მიხეილ არჩვაძე) პერსონაჟი შემოიყვანა და მას, სპექტაკლის კონცეფციის „შემკვრელის“ სიმბოლური ფუნქცია დააკისრა. ნაწარმოებში ვასილ კარიკაძე ფანტასმაგორიული პერსონაჟია, რომელსაც სოფელში საიქიოდან დაბრუნებული კაცის სახელი აქვს და ლამის წმინდანად შერაცხილი ჰყავთ ცრურწმენებით აღვსილ თანასოფლელებს. გიორგი კაშიამ ეს პერსონაჟი სოფლის უნიათო მღვდლად აქცია. წარმოდგენას რეჟისორი სწორედ ამ ვასილი-მღვდლით იწყებს და ასრულებს კიდევ. ჩაბნელებული სცენის ზედა ნაწილზე, აივანზე მიხეილ არჩვაძის ვასილი-მღვდელი, ნეფე-დედოფლის გვირგვინებით ხელში, ამონათდება, რომელთაც რამდენიმე წამში გაბრაზებული გამომეტყველები, ძირს მოისვრის, დაახეთქებს. რეჟისორმა ამგვარი მეტაფორით თავიდანვე მიგვანიშნა, რომ სცენაზე გათამაშებულ ამბავში რაღაც საბედისწერო მოხდება. ფინალში, ისევ მიხეილ არჩვაძის მღვდელი-ვასილი ჩნდება აივანზე, ისევ გვირგვინებით ხელში, ისევ დაანარცხებს, მოისვრის მათ და მღვდლის შესამოსლიდან განიძარცვება, გაშიშვლდება და სულის შებერვით აქრობს სინათლეს სცენასა თუ დარბაზში, ამთავრებს სპექტაკლს. მეტაფორა აბსოლუტურად ნათელი და გასაგებია, ამ უღმერთო, უფლისგან მიტოვებულ ქვეყანაში, საზოგადოებაში ღვთისმსახურის ადგილი აღარაა, მითუმეტეს ისეთი უუნარო ღვთისმსახურის, როგორიც მიხეილ არჩვაძის ვასილია. მსახიობი უსუსური ადამიანის სახეს ქმნის, რომელსაც ძალა არ შესწევს დაუპირისპირდეს და აღკვეთოს მის სამწყსოში არსებულ ცრურწმენები, ძალადობა, უსამართლობა. ვერაფერს უპირისპირებს გაუნათლებელ, სასტიკ, ეგოისტური ვნებებით აღსავსე სოციალურ, რომლის წევრებიც გამუდმებით ღმერთის სახელს ახსენებენ, პირჯვარს იწერენ, მაგრამ ღვთაებრივი სიყვარულის, სიკეთის, მიმტევებლობისა თუ შემწყნარებლობის არაფერი სცხიათ. ჩამატებულია აგრეთვე მანანა გამცემლიძის ელისაბედის პერსონაჟი, რომელსაც რეჟისორმა სოფლის „გიჟის“ ფუნქცია დააკისრა. ეს „ნორმიდან“ გადახრილი, სათნო მოხუცი, მგონი, ერთადერთია, ვისაც სიყვარულისა და თანაღმობის გრძნობა შერჩენია.

გიორგი კაშიამ ინსცენირებისას შეცვალა აგრეთვე პერსონაჟთა ხასიათები, ზოგიერთის კი უტრირებულად წარმოაჩინა. მაგა-

ლითად, ონისიმეს მეუღლე სოფიო მეშჩანური მიდრეკილებების ქალია. ნინო არსენიშვილის ფერუმარილით დაფარული სახე, მისი კოსტიუმი, პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა თუ მეტყველების მანერა ხაზგასმულად პროვინციალიზმის გამომხატველია. რეჟისორმა იგი პროვინციული ბუნების ადამიანისთვის დამახასიათებელი, მოხმარების საგნების ფეტიშიზაციითაც „დააჯილდოვა“. ამას მოწმობს სპექტაკლში კლდიაშვილისეულ ამბავში ჩამატებული სცენა – „კოფე“ ჭიქებით სოფიოს ტკბობა. არსენიშვილის სოფიომ მღვდელს უნდა დააღვინოს ამ ჭიქებით „კოფე“. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს სარკასტულ სატირასთან, რაც პრინციპში კლდიაშვილის ნაწარმოებებს არ ახასიათებთ. კლდიაშვილი იუმორს იყენებს პერსონაჟებისა თუ სიტუაციების აღწერისას, მაგრამ არა სატირას და მით უმეტეს სარკასტულ სატირას. კლდიაშვილს ყველაფრისა და მიუხედავად, უყვარს ადამიანი, უყვარს თავისი პერსონაჟები და თავად ყველაზე უარყოფითსაც კი რაღაცნაირი სევდით აღგვიწერს. გიორგი კაშიას სპექტაკლში კი ზოგიერთი მათგანი ამბოზბენია. ასეთია, მაგალითად, ფეფენა. ცოტა გაუგებარია რეჟისორის მიერ მსახიობისთვის მიცემული ამოცანა. მანანა აბრამიშვილი პლასტიკით, სიარულის მანერით, ჟესტიკულაციითა თუ მეტყველებით „მოძველბიჭო“ ქალის სახეს ქმნის. ფინალში კი ფეფენას ფროიდისტულ-სექსუალური სიზმარი, სადაც მისი ვნება ვლინდება ედმონდ მინაშვილის დათიკო კარუგდელაძისადმი, მეტი რომ არ ვთქვათ, ყურით მოთრეული მეჩვენა. ფინალისკენ ჩამატებული ამ სცენის შემდეგ, თავშალ-შეხსნილი აბრამიშვილის ფეფენა სექსუალურ „დივად“ გარდაისახება. ასევე, გაუგებარი დარჩა ჩემთვის, რატომ ჭყეტს და ატრიალებს თვალებს გაუთავებლად ედმონდ მინაშვილის დავით კარუგდელაძე, რატომ გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მსახიობმა, რომ მუნჯი კინოს გმირი კაცებისთვის დამახასიათებელი მიმიკა მიმზიდველს გახდიდა მას. თუ ესეც სარკაზმნარევი სატირაა? და, მიზანი რა იყო? მე პირადად ვერ მივხვდი. ასევე, ზედმეტად პირდაპირი მეტაფორული მინიშნებაა ფინალში აივნიდან ჩამოშვებულ თეთრ ნაჭერზე, განათების ხერხით, სისხლის ამსახველი წითელი ზოლებისა თუ ლაქების გაჩენა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ანა ბერიშვილის შექმნილი დეკორაცია, რეჟისორის ჩანაფიქრის, კონცეფციის თანმხვედრია. შავ ფონში გადაწყვეტილ სცენაზე, სარეცხის თოკებზე გადაფენილი თეთრი ზეწრები თუ

სუფრები ბნელეთში არსებულ სინათლეზე მიგვანიშნებს. თუმცა, გიორგი კაშიას მარინე, რომელიც სინათლის სხივივით უნდა იყოს, ჩაუამებულ ქვეყანასა თუ საზოგადოებაში, არც ისეთი უცოდველია, როგორადაც ეს კლდიაშვილს აქვს „მსხვერპლში“. არადა, მარინე მოთხრობაში, სწორედ რომ მის გარშემო არსებული საზოგადოების, მისი უვიცი, ცრუმორწმუნე, უხეში წევრების მსხვერპლია. მარინე ლამაზი, ნათელი, სიცოცხლით სავსე ადამიანია და ამ მოთხრობის დრამატულობა, მწერლის ტკივილიც, სწორედ ამ სოცუმის მიერ მარინეს განადგურებაშია. არა მარტო ფეფენაა მარინეს სიკვდილში დამნაშავე, არამედ, სოფლის ყველა მაცხოვრებელი – ონისიმედან დაწყებული, მარინეს მშობლებით დამთავრებული. უფრო მეტიც, კლდიაშვილს ფეფენაც სოფლის მსხვერპლად გამოჰყავს რეჟისორს. ახალგაზრდობაში დაქვრივებული ქალი, რომელმაც შეძლო ოჯახიც ფეხზე დაეყენებინა და ვაჟიც აღეზარდა. ფეფენას არავინ დახმარებია, არც მისი მაზლი ონისიმი, თუ მისი ცოლი სოფიო. რეჟისორმა კლდიაშვილისეული ფეფენას აღმომხდარი გულისტკივილი დატოვა სპექტაკლში: „ონისიმე, ხომ იცი, რა გაჭირვება გამომივლია მე შენი ძმის ოჯახში... ყმაწვილი ქალი დავეკვრივდი და გამოუცდელს ოჯახი მე დამაწვა კისერზე... რა ოჯახი? სარჩო რომ არ მოდიოდა!.. ვინ იყო ჩემი შემფარე, მშველელი?... ყანას მე ვხნავდი, მე ვწმენდდი, მე ვიწვედი... თან ბოვშსაც ვზრდიდი... შემწე ვინ მყოლებია? ყველაფერი მე ვიყავი, მე, მართოხელა ქალი!.. ვის უნახავს ჩემოდენი გასაჭირი?... ვის გამოუცდია, რაც მე გამოვცადე?... მეზობლობას ჩამოვრჩი – ჩემს საქნარს ვუნდებოდი და ზოგიერთს ჭკუათხელს ჰგონია, ვითომ მე ადამიანი მძულს და იმიტომ არ ვეკარები არავის!.. მარა სხვის უგუნურ სიტყვას არ ავყოლივარ ჩემს დღეში... ოჯახი კი ფეხზე დავაყენე... ჩემი თავი ნამუსიანად შემინახავს... ჩირქი ოჯახისათვის არ მიმიცხია და რომ ამდენი ტანჯვა-წვალებით შემონახულ ოჯახს ვინმემ თავსლაფი დაასხას, ქვეყნის სასაცილოდ გამიხადოს, მის სისხლს დაღვეს ფეფენა, იცოდე! მის სისხლს დაღვეს ფეფენა! – და აღელვებული მოხუცი დედაკაცი თავის გრძელ ჯოხს ურტყამდა მიწას“¹. მართალია, რეჟისორმა სპექტაკლში დატოვა ფეფენას ეს ხმამაღლა წარმოთქმული გულის ნადები, მაგრამ მის არსს, ეტყობა, ბოლომდე ვერ ჩასწვდა. კლდიაშვილის ფეფენა, რომ იტყვიან ცხოვრებისგან

¹ კლდიაშვილი, მსხვერპლი.

გალახული ქალია. ბევრი ტკივილი და გაჭირვება ნახა, მაგრამ მაინც შეძლო საკუთარი ოჯახის ფეხზე დაყენება. თუმცა ამ გაჭირვებამ გააუხეშა, ეჭვიანი გახადა, თავის თავში ჩაკეტა, გააკაპასა... რა მიიღო ამდენი შრომის შედეგად ფეფენამ? მას პირადი ცხოვრება აღარ ჰქონდა, გვერდზე კაცი აღარ ედგა, გამუდმებით მძიმე შრომამ გაამკაცრა. ფეფენამ არა მარტო საკუთარი თავი მოაქცია მარყუჟებში, არამედ ვაჟიშვილიც. ვაჟის აღზრდაში გამუდმებულმა სიმკაცრემ ნიკას საკუთარი ნებელობა წაართვა. და, ზრდასრული კაცი, დედის კალთას ამოფარებულ, ინფანტილურ არსებად აქცია. აქვე ვიტყვი, გიორგი კაშიას მაინცდამაინც ფროიდის ფსიქონალიზის მისადაგება თუ სურდა, ან, ამ მოთხრობაზე მუშაობისას ასოციაციურად მივიდა ფროიდისტული სექსუალური ვნების დათრგუნვის შედეგად ადამიანში ფსიქიკური დაავადების გამოწვევის მიზეზამდე, მაშინ, ალბათ, ფეფენასა და მის ვაჟ ნიკას შორის არსებულ ნორმიდან გადახრილ ურთიერთობაზე უნდა გაეკეთებინა აქცენტი. რა თქმა უნდა, ეს მისი სპექტაკლია და მისი კონცეფციაა, და, შესაძლოა, ასეც ყოფილიყო. ფეფენას რძლისადმი, მარინესადმი, ასეთი სასტიკი მოპყრობის მიზეზი, დავითისადმი მისი ვნება და ლტოლვა გახლდათ. მაგრამ... მაშინ დავითი სიმპათიას ხომ უნდა იწვევდეს? ედმონდ მინაშვილის დავითი კი, რბილად რომ ვთქვა, ანტიპათიური ტიპაჟია. შესაძლოა, რეჟისორის ჩანაფიქრი ასეთია, უკაცოდ დარჩენილ ქვეყანაში, დავითიც კი ამდენი ქალისთვის სასურველია. ფეფენას სიზმარსა თუ ხილვაში დავითის ელტვიან - მისი მეუღლე ნატალია, ფეფენა და მარინეც. ერთგვარად მოკრძალებული, მინი ორგის ეპიზოდი შემოგვთავაზა რეჟისორმა.

სპექტაკლში, რეჟისორის ინტერპრეტირების თანახმად, რუსიკო მაყაშვილი ქმრისა და ცხოვრებისგან გაწბილებული ქალის სახეს ქმნის. დარდისგან ჩამომდნარი, ფერდაკარგული მისი ნატალია, ჩვილი ბავშვით ხელში, კიდეც ორსულადაა. სწორედ ამიტომაც, ძალადობის მსხვერპლი, ამ შემთხვევაში მორალური და არა ფიზიკური, ვერ ტოვებს უღირსი, მექალთანე, ამორალური, ქმრის სახლს. რუსიკო მაყაშვილი მინიმალისტური ხერხებით ძერწავს დარდისგან გაუბედურებულ, გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ქალის სახეს. რეჟისორის საინტერესო მიგნება-მეტაფორაა, რაღაც მომენტში, როდესაც ნატალია მაინც გადაწყვეტს წასვლას, კარს მიღმა თოვლის ფანტელების ცვენა, მაგრამ ეს არა სილა-

მაზისა და სისუფთავის აღმნიშვნელი, არამედ სიცივის, გამოუვალობის მიმანიშნებელია. რუსკა მაყაშვილის ნატალიას არსად აქვს წასასვლელი, ისევ ფეხმძიმედ მყოფს, ჩვილი ბავშვით ხელში მისი „გაღლეთილი“ მშობლები, როგორც მათ დავითი უწოდებს, ვერ მიიღებენ, ვერ შეინახავენ. სწორედ, ამიტომაც, მთვრალი დავითი არხეინად დაიძინებს ცოლთან ჩხუბის მერე. მან ზუსტად იცის და ამბობს კიდევ, რომ ნატალია სულ მალე დაბრუნდება და ასეც ხდება.

დავით კვირცხალიას ონისიმე სპექტაკლში ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც კლდიაშვილის მოთხრობაში არსებული გმირის ხასიათის იდენტურია. ყოველგვარი გადამეტებული ხერხების გარეშე, მსახიობი ქმნის ასაკში შესული, ადამიანური თვისებების მქონე კაცის სახეს. მას სიკეთე სურდა თავის ძმისწულისა და მარინესათვისაც, ამიტომაც იკისრა „მაჭანკლობა“ და ეს ორი ახალგაზრდა მისი „მეცადინეობით“ დაქორწინდა. ალბათ, ამიტომაც ფეფენასა და ნიკასგან გამწარებული მარინე სწორად მასთან გარბის ხოლმე თავშესაფრის საძებნელად. მართალია, ონისიმე ცდილობს მარინეს დაცვას, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, მოთხრობაშიც და სპექტაკლშიც ვერაფერს ხდება. მოთხრობაში, მის ცოლს, სოფიოს ფეფენას კუდიანობის ეშინია და აღშფოთებულ-აბოზოქრებულ ქმარს აშოშმინებს, აჩერებს ხოლმე. სპექტაკლში გიორგი კაშიამ ამ მოვლენაში ცვლილება შეიტანა, ფეფენა ონისიმესა და მის მეუღლეს მიანიშნებს, რომ მათ ახალგაზრდების ქორწინებიდან რაღაც გამორჩენა ჰქონდათ. ამას ფეფენა აყვედრის ონისიმესა და სოფიოს, მაგრამ აბსოლუტურად გაუგებარია, ვისგან ჰქონდათ ეს გამოჩენა. ფეფენასგან? მაშინ, ფეფენას ხასიათიდან გამომდინარე, პირდაპირ რატომ არ მიახლის პირში? მარინეს მშობლებიდან ვერანაირად ვერ ექნებოდათ, ვინაიდან სპექტაკლში ხაზგასმულია, რომ ისინი არაფრის მქონე გლეხები არიან, რომელთაც საკუთარი სახლის სახურავიც კი ვერ შეუკეთებიათ და მუდმივად ჩამოსდით წყალი.

ირაკლი მაჭარაშვილი და ნანა ლორთქიფანიძე მარინეს მშობლებს – მარკოზასა და ესმას განასახიერებენ. ირაკლი მაჭარაშვილი ცდილობს ტიპური იმერელი კაცის სახე შექმნას, ალბათ, რეჟისორის მიცემული ამოცანის თანახმად. თუმცა, როგორც ედმონდ მინაშვილი, ისიც აჭარბებს იმერელი კაცის დამახასიათებელი მა-

ნერების გამოყენების, იქნება ეს მეტყველება, სიარული, მიმიკა, ჟესტიკულაცია და გროტესკულს ხდის თავის პერსონაჟს. იმავეს ვერ ვიტყვი ნანა ლორთქიფანიძის ესმაზე. ესმა საკუთარ შვილში უზომოდ შეყვარებული პერსონაჟია, რომელმაც ზუსტად იცის მარინეს ფასი და ყველაფერს გაიღებს მისთვის. ნანა ლორთქიფანიძე იყენებს დამახასიათებელ ხერხებს სახის გამოძერწვისას, მაგრამ გადაუჭარბებლად.

ძლიერი, მტკიცე ხასიათის დედისგან, ფეფენასგან დაბეჩავებული ვაჟის - ნიკას - სახეს ქმნის ახალგაზრდა მსახიობი ბუკა თოლორდავა. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში მან არა ერთი საინტერესო როლი განასახიერა. მსახიობი ცდილობს მასკულინური ქალის, დედისგან დაჩაგრული ვაჟის ტიპაჟი გამოძერწოს. ამგვარი დედაშვილური ურთიერთობები მრავლადაა ჩვენ გარშემო. არანორმალური ურთიერთობები, რა თქმა უნდა, მოქმედებს ამ ადამიანთა ფსიქიკაზე. მოძალადე დედის შვილები, ხან თავადაც მოძალადეები ხდებიან და მხოლოდ დედას ემორჩილებიან; ან, გასაცოდავებული, საკუთარი ნების არმქონე, ყოველთვის ვიღაცის კალთის ქვეშ ამოფარებულნი არიან. ბუკა თოლორდავას ნიკა ამ მეორე ტიპს განეკუთვნება. მსახიობის მიგნებული ხერხი, ნერვიულობის დროს სახის კუნთების „თამაში“, ცოტა გადაჭარბებულად მომეჩვენა. ბუკა თოლორდავა ცდილობს უსუსური ადამიანის სახის გამოძერწვას, მაგრამ ამას მხოლოდ ფიზიკური ქმედებებით ახორციელებს და ვერ ახერხებს გმირის შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემას.

მარინეს როლის შემსრულებელმა მარიტა მესხორაძემ პროფესიონალურად გაართვა თავი რეჟისორის მიერ დაკისრებულ ამოცანას. მსახიობი მინიმალური ხერხებით ცდილობს მარინეს შინაგანი მდგომარეობის წარმოჩენას. მხიარული, ლაღი, სიცოცხლით სავსე ლამაზი მარინე, მაყურებლის თვალწინ, მის გარშემო არსებული საზოგადოების ძალადობისა და უსამართლობის მსხვერპლი, ნელ-ნელა „ქრება“, ნელ-ნელა კარგავს სილალეს, სიცოცხლის სიყვარულს და ფინალში გარდაიქმნება იმად, საითკენაც, მოძალადე დედამთილი ფეფენა უბიძგებდა. მარინე დავითის საყვარელი ხდება და მასთან ერთად მიდის. ფინალზე ზევით უკვე ვისაუბრე, მაგრამ აქაც ვიტყვი, რომ მარინეს სახის ამგვარი გადაწყვეტა უცნაურია. კლდიაშვილის მოთხრობაში საზოგადოე-

ბის მსხვერპლი მარინე თანდათანობით იფერფლება და ბოლოს კვდება. კლდიაშვილმა მოთხრობაში ტრაგიზმამდე აიყვანა მარინეს ბედი. გიორგი კაშიამ, სპექტაკლში მისი სახის ამგვარი ინტერპრეტირებით, ვფიქრობ, დააყენა მარინეს (და არა მარტო მარინეს) სახე, ნაკლებ ტრაგიკულად აქცია. მართალია, იგი იმ ადამიანთან ერთად გარბის ქმრისგან, რომელიც არ უყვარს, მაგრამ მისთვის ეს გამოსავალი და თავის დაღწევაა. რატომ გადაწყვეტა რეჟისორმა ფეფენას, ნატალიასა და მარინესაგან სასიყვარულო სამკუთხედის შექმნა, ცოტა გაუგებარია. ცხადია, სამივე ქალი დათიკოს მსხვერპლია, მაგრამ რატომ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მიჭირს.

გიორგი კაშიამ, როგორც ზევით აღვნიშნე, სპექტაკლს „მსხვერპლნი“ უწოდა. რეჟისორის გადაწყვეტით, ამ უვიცი, გაუნათლებელი, ცრუმორწმუნე, მოძალადე საზოგადოების თითოეული წევრი თავისებური მსხვერპლია. უფრო მეტიც, ინტერაქციის ხერხით, რეჟისორი სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელთა დარბაზს ამოანათებს ხოლმე და რომელიმე პერსონაჟი სწორედ დარბაზში მსხდომთ მოგვმართავს – „ასე რავა უნდა წახდე კაცი?!“ (ადამიანი). შეიძლება რეჟისორი მართალიყა, იმ უბედურებაში, რაც დღეს ჩვენს ქვეყანაში (და არა მარტო ჩვენს, მთელ მსოფლიოში) ხდება, საზოგადოების თითოეული წევრი ვართ დამნაშავენი – ერიც და ბერიც. ჩვენ ყველა „წახდით“, ადამიანი „წახდა“ ზოგადად. ალბათ, ამიტომაც, სხვასთან ერთად ფინალში მიხეილ არჩვადის მღვდელი განიმოსება, ღვთის კაციც კი გამოსავალს ვეღარ ხედავს, მაგრამ ამაში დამნაშავე თავადაც არის, ისიც „წამხდარია“ თავისი უუნარობით, თავის გარშემო განვითარებულ მოვლენებს იგი ხომ დუმილით პასუხობს, ძალადობას არ აღუდგება. რეჟისორმა კიდევ ერთი მეტაფორა გამოიყენა დადგმაში, სწორედ მიხეილ არჩვადის მღვდელს ავანსცენაზე ხურდა ფულს აყრევენებს, რაც მაყურებელში სახარებისეულ ტექსტთან ასოციაციას იწვევს: იუდამ ქრისტე 30 ვერცხლად გაყიდა, შემდეგ, მართალია, უკან მიუყარა მღვდელმთავრებს, ფარისევლებსა და სადუკეველებს ეს ფული, მაგრამ ხომ გაყიდა.

მართლაც, დღევანდელ საზოგადოებას რომ გადახედო, მისი წევრთა უმრავლესობა ფულზე, გამორჩენაზე, ძალაუფლების მოპოვებაზე ორიენტირებული გახდა. ვილას ახსოვს თანამოძმე, მოყვასი, ახლობელი, მეგობარი. სიყვარულის, თანაღმობის, თა-

ნაგრძნობის, შემწყალებლობისა და შემწყნარებლობის გრძნობა დავკარგეთ და გულქვა, გაბოროტებულ არსებებად ვიქცით. ალბათ, ამის თქმა სურდა რეჟისორსაც. ინსცენირების ავტორი და მუსიკალური გამფორმებელიც (გამოყენებულია ვაჟა აზარაშვილის, ვახტანგ კახიძისა და რობი კუხიანიძის მუსიკალური ნაწარმოებების ფრაგმენტები) თავად რეჟისორია. მის მიერ აწყობილი მუსიკალური რიგი, მოვლენათა განვითარებასაა მისადაგებული და გარკვეულ ემოციურ მუხტს უქმნის მაყურებელს. ვფიქრობ, უპრიანი იქნებოდა მოთხრობის გასცენურებისას გიორგი კაშიას ტექსტი გაეთანამედროვებინა. მითუმეტეს, რომ დადგმაში, როგორც სცენოგრაფიაში, ასევე კოსტიუმებში (მხატვარი - ანა ბერიშვილი) დრო არ არის განსაზღვრული, ანუ, ის რაც სცენაზე ხდება, წარსული ამბავი არ არის. ყველა პრობლემა თუ სატკივარი, რასაც გიორგი კაშია თავის სპექტაკლში ასახავს, როგორც წარსულს, ასევე აწმყოს ესადაგება.

საბა ასლამაზიშვილმაც არაერთხელ მიმართა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებს და შეიძლება საკამათო, მაგრამ ორიგინალური, საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სპექტაკლები დადგა. მათ შორის: „უბედურება“, „ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“. ამჯერად, ახალგაზრდა რეჟისორმა, ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო თეატრის დასთან ერთად, გიორგი კაშიასგან რადიკალურად განსხვავებული ფორმით ასახა კლდიაშვილისეულ „მსხვერპლში“ განვითარებული მოვლენები. სპექტაკლზე საუბარს სცენოგრაფიის განხილვით დავიწყებ, ვინაიდან გიორგი უსიტაშვილის დეკორაცია რეჟისორის კონცეფციას ნათლად წარმოაჩენს. სცენის სიღრმეში მსახიობთა საპირფარეშოში არსებული სარკეებია განთავსებული, მათ გასწვრივ მაყურებელთა დარბაზისკენ ზურგით მსახიობი-პერსონაჟები სხედან. თითოეული მათგანი, როდესაც მათი ჯერი დგება, სცენაზე განვითარებულ ამბავში, ქმედებაში ჩართვისას, ანთებს სარკესთან არსებულ ნათურებს, თავის პერსონაჟს ამოანათებს, შეასრულებს ევრეთ წოდებულ „როლს“, შემდეგ ისევ თავის ადგილს უბრუნდება, თიშავს სინათლეს და სარკეს ჩააბნელებს. ასე გრძელდება სპექტაკლის დასრულებამდე. ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც სარკესთან არ ზის, იწყებს წარმოდგენას და, სხვასთან ერთად, მოთხრობლის როლი აქვს დაკისრებული.

საბა ასლამაზიშვილმა და მანანა ანთაძემ მოთხრობის გასცენურებისას, კლდიაშვილისეული პერსონაჟების სამეტყველო ენა გაათანამედროვეს, ზოგიერთი პერსონაჟი ამოაგდეს, მაგალითად, აზნაური დავით კარუგდელაძე, მარინეს დედა – ესმა, და, როგორც უკვე მოგახსენეთ, ახალი პერსონაჟი მუნჯი მოთხრობელი დაამატეს. ვფიქრობ რეჟისორმა ამ ცვლილებებით თავის სათქმელი უფრო ნათელი გახადა. ყველა, საზოგადოების თითოეული წევრი, ცხოვრებაში ჩვენ-ჩვენს როლს ვთამაშობთ. ხოლო მუნჯი მოთხრობელი ყოველი ჩვენგანის ბედისწერაა, ერთგვარი „დუენდო“. სპექტაკლის ექსპოზიცია სწორედ შოთა სასანიას მუნჯი მოთხრობლის მუსიკის თანხლებით პლასტიკაში გადაწყვეტილი თხრობა-ქმედებაა (ქორეოგრაფია ირინა კუპრავას ეკუთვნის). აქვე აღვნიშნავ, რომ კოტე ეჯიბაშვილის მუსიკა საბა ასლამაზიშვილის კონცეფციას ზუსტად ესადაგება და შეიძლება ითქვას, მისი წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. სცენოგრაფიაში მრავალ რეჟისორს აქვს გამოყენებული სცენაზე მსახიობთა საპირფარეშოს სარკეები, მაგალითად ოსკარას კორშუნოვას „ჰამლეტი“, მაგრამ ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში, საბა ასლამაზიშვილისა და გიორგი უსტიშვილის მიერ ამგვარი ფორმით სცენოგრაფიის გადაწყვეტა, არა პლაგიატი, არამედ ციტირებაა. ვფიქრობ, როცა გჭირდება, როცა შენს გადაწყვეტას ესადაგება უკვე არსებული სათეატრო ფორმა თუ ხერხი, ციტირების გამოყენება აბსოლუტურად მისაღებია.

ბევით აღვნიშნე, რომ საბა ასლამაზიშვილმა და მანანა ანთაძემ, პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას, რამდენიმე პერსონაჟი ამოიღეს. შეიძლება ითქვას, მათ არც კლდიაშვილის მოთხრობაში აქვთ მნიშვნელოვანი როლი. მოთხრობაში, კონფლიქტის მიზეზი დავით კარუგდელაძე, თუ არ ცვდები, მხოლოდ ერთხელ ჩნდება, როდესაც ყანიდან სახლისკენ მიმავალ, ფიქრებში ჩაძირულ ფეფენას ხმაური შემოესმება, გაიხედავს და ღობეზე გადმომდგარ თავის რძალ მარინეს და „გაღლეთილ“ აზნაურ დავითს დაინახავს ერთმანეთში მოსაუბრეს. დავითი ეუბნება: „ – კვირას მოვალ, უსათუოდ გეწვევი... კაი მასპინძელი თუ დამიხვდები!“, რაც ფეფენას ეჭვებს კიდევ უფრო გაამყარებს და კონფლიქტს გაამწვავებს. ვფიქრობ, რეჟისორმა პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გადამონტაჟებისას, ამ ეპიზოდის ჩართვა სპექტაკლში, კონცეფციიდან გამომდინარე მისთვის არასაჭიროდ

და ზედმეტად ჩათვალა, ვინაიდან გიორგი კაშიას ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით, საბა ასლამაზიშვილთან მარინეს არავითარი ვნება დავითისადმი არ აქვს, ხოლო ფეფენას მიერ რძლის ამოჩემა, მასზე გაცხარება ამ პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარეა. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში, პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება მნიშვნელოვან პრობლემად არის გამოტანილი, მაგრამ საბა ასლამაზიშვილი, სხვადასხვა მიზეზით, ადამიანთა შორის დაპირისპირებას უსვამს ხაზს, ასევე, დუენდეს, ბედისწერას. მარინეს დედა ესმა კი მწერალს მხოლოდ მოთხრობის ფინალისკენ შემოჰყავს, რომელსაც გარდაცვლილი შვილის დატირების ფუნქცია მიანიჭა. ნაწარმოებში მარინეს მშობლებიდან მამის პერსონაჟია მნიშვნელოვანი, სწორედ გამწარებული მამა დაშანთავს ფეფენას. ალბათ, აქედან გამომდინარე, საბა ასლამაზიშვილმა ესმა ამოიღო სპექტაკლიდან. ამ პერსონაჟის ფუნქცია მის სპექტაკლში არ ჯდება.

ფოთის თეატრის „მსხვერპლში“ პერსონაჟებს დაჩლუნგებული აქვთ მთავარი ადამიანური გრძნობები: სიყვარული, თანალმობა, შემწყნარებლობა. ისინი გაუნათლებლობითა და ცრურწმენებით აღვსილ, „მოყირტებული ტრადიციების“ მიმდევარ საზოგადოებას ქმნიან, რომლის წევრებს შორის კომუნიკაბელურობის უდიდესი პრობლემა დგას. და, სწორედ, მათი მსხვერპლნი არიან მარინეც და თავისებურად ფეფენაც.

შოთა სასანიას მუნჯი მოთხოვნილი = დუენდე გამუდმებით სცენაზე და თავს დასტრიალებს სპექტაკლის თითოეულ გმირს. იქნება ეს მარინე, ფეფენა, ნიკა, ონისიმე, მარკოზა, სოფიო თუ „ღვთის კაცი“ – ვასილ კარიკაძე. შოთა სასანია პლასტიკით, მიმიკით, ჟესტიკულაციით ძერწავს თავის პერსონაჟს. მის სახეზე მუდმივად, გეგონება ნილაბი აქვს მორგებულიო, აისახება ირონიის გამომხატველი ღიმილის მიმიკა. თითქოს გვაგრძნობინებს, რომ სცენაზე მიმდინარე ცხოვრებისეულ მოვლენათა რიგის განვითარება მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული, მხოლოდ ის წყვეტს პერსონაჟ-ადამიანთა ბედ-ილბაღს. მსახიობის პლასტიკა იმდენად დახვეწილი და მსუბუქია, გიჟდება განცდა, რომ მოინდომოს, ჰაერშიც კი აიწევა, აფრინდება. მსახიობი აბსოლუტურად ფლობს თავის სხეულს და სწორედ ფიზიკური ქმედებით გადმოსცემს გმირის გრძნობათა ბუნებას.

კლდიაშვილის ნაწარმოების მსგავსად, საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლშიც ყველა მსხვერპლია. მარიკა ბუკიას მშვიდარა სოფიო – შიშის. რამინ კილასონიას ონისიმე – დაურწმუნებლობისა და გადაუწყვეტლობის, რომელსაც არ აღმოაჩნდა უნარი – წინ აღუდგეს უსამართლობას და დაიცვას მარინე, თუმცა, ამის მცდელობა არაერთხელ აქვს. ზურაბ დონდოლაძის მარკოზა – მიმდობლობის, დაუფიქრებლობის, წინდაუხედაობის, დრომოჭმული ტრადიციების მიმდევრობის, არასწორი არჩევანის; ისე დათანხმდა ონისიმეს ნიკაზე მარინეს მითხოვებას, წესიერად არც კი გაუკითხავს სასიძოს ოჯახის ამბავი – რას წარმოადგენდნენ ფეფენა და ნიკა? არადა, სოფელში ფეფენას ხომ „კუდიანის“ სახელი ჰქონდა გავარდნილი. თემურ გოგინავას ნიკა – დედის მსხვერპლია, საკუთარი ნება არ გააჩნია. ნინო პაჭკორიას ფეფენა – საკუთარი მძიმე ხასიათისა და ცრურწმენებით მოცული საზოგადოების. თამუნა ჭუბაბრიას მარინე – არა მარტო მძიმე ხასიათის, ეჭვიანი, ამპარტავანი დედამთილის, არამედ იმ გაუნათლებელი, უვიცი სოციუმის, რომელშიც იგი ცხოვრობდა; ამ სოციუმის უკლებლივ ყველა წევრის, იქნება ეს – მამა, ქმარი, ბიძა თუ სხვა. მარტინ ლამბარაშვილის ვასილი, ეგრეთ წოდებული „ღვთის კაცი“, საკუთარ სიბეცეს კინალამ შეეწირა, აკი თავად ჰყვება, ის ტოტი მოჭრა ნაჯახით, რომელზეც იჯდა. მართალია, შემდგომ ეს თავისი სისულელე შეაღამაზა, გადაასხვაფერა, საიქიოში ნამყოფი კაცის ამბავი გამოიგონა და ისე უყვებოდა ცრურწმენებით აღვსილი საზოგადოების ბევრ წევრებს და იმდენჯერ, რომ საბოლოოდ თავადაც დაიჯერა მისივე გამოგონილი „ზღაპარი“. მსახიობები ზედმიწევნითი სიზუსტით ასრულებენ რეჟისორის მიცემულ ამოცანებს და ქმნიან ინდივიდუალური თვისებებით შემკულ სახასიათო პერსონაჟებს. რეჟისორის მიერ შექმნილ ანსამბლურ სპექტაკლში, რამდენიმე მსახიობის შექმნილ სახეს გამოვყოფდი: შოთა სასანიას – მუნჯ მთხრობელს, თამუნა ჭუბაბრიას – მარინეს, ნინო პაჭკორიას – ფეფენას და მარტინ ლამბარაშვილის – ვასილს, „ღვთის კაცს“.

საბა ასლამაზიშვილმა მოთხრობის გასცენურებისას, ცვლილებები შეიტანა ტექსტშიც, პერსონაჟებშიც, მაგრამ რეჟისორი ნაწარმოების იდეის ერთგული დარჩა. პროგრამაში ვკითხულობთ: „სპექტაკლი გვიყვება ადამიანური სიბეცის, გაუნათლებლობისა და სიბრიყვის ცეცხლში დაფერფლილი ახალგაზრდა ქალის სიცოცხლეზე; კლიშეების, სტერეოტიპების და სისასტიკის მსხვერპლ

- განწირულ საზოგადოებაზე. გადარჩენის გზა კი მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულია“.

სწორედ ეს საზოგადოება, და არა მარტო ფეფენა, მარინეს, ლამაზ, ლალ, მხიარულ, ცხოვრებით აღსავსე ქალს, ნელ-ნელა, თანმიმდევრულად გამოსწოვს სასიცოცხლო ძალებს და ბოლოს კლავს. მარინე, მართალია, თავად გარდაიცვლება, მაგრამ სინამდვილეში მის სიკვდილში სოციალისტური ყოველი წევრია დამნაშავე. სპექტაკლის დასაწყისში მარინე და ნიკა ერთმანეთში შეყვარებული წყვილია, რაც მათი ურთიერთობისას ვლინდება. ამ ახალგაზრდების სიყვარულიც ყველამ ერთად ჩაკლა. ფინალში, გარდაცვლილი მარინე რეჟისორმა შავ ტალახში ამოსვარა. ეს ლამაზი, უმანკო არსება ფეფენასთან ერთად, ცრურწმენებით აღსავსე თანასოფლელებმა ლაფში ამოთხვარეს - მარინეს მამამ, მარკოზამაც კი დაიჯერა, რომ ფეფენას წყალობით მისი ქალიშვილი კუდიანად იქცა. სწორედ მარკოზამ ცეცხლში გავარვარებული რკინით დაშანთა ფეფენა. ფეფენასაც ხომ კუდიანად თვლიდნენ თანასოფლელები და რის გამო? ახალგაზრდობაში დაქვრივებულს, მუდმივად შრომაში მყოფს, ოჯახისა და შვილის ფეხზე დასაყენებლად, მეზობლებთან სალაპარაკო დრო რომ აღარ რჩებოდა?! ფეფენას შესახებ არავინ არაფერი იცოდა, განსხვავებულს კი საზოგადოება ვერ იტანს.

დიახ, ყველა მსხვერპლია, მაგრამ სპექტაკლის დასრულების შემდეგ, ყველაზე მეტად მარინესადმი გიჟდება თანაგრძნობა. ხოლო საზოგადოება, რომელიც კლდიაშვილის ნაწარმოებსა თუ საბა ასლამაზიშვილის დადგმაშია ასახული და ჩვენი თანამედროვე ყოფის, ჩვენი საზოგადოების მსგავსია, სიბრაღულის გრძნობას არ იწვევს, უფრო მეტიც, ასეთი საზოგადოება არ უნდა არსებობდეს, უნდა „აღიგავოს პირისაგან მიწისა“. იმისთვის, რომ მომავლის რწმენა, იმედი გაგვიჩნდეს, ამგვარ სოციალურ მცხოვრები ადამიანები უნდა გაქრნენ, უნდა შეიქმნას ახალი საზოგადოება, რომელიც არა წარსულით და წარმავლით, არამედ პროგრესული მომავლის რწმენით იცხოვრებს. გადარჩენის ერთადერთი გზა კი, როგორც სპექტაკლის პროგრამაში წერია - „მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულია“.

გრიგოლ კიკნაძე კლდიაშვილის „მსხვერპლის“ ანალიზისას წერს: „კლდიაშვილი სოფლის ცხოვრების მარტოოდენ გარეგნულ

მხარეთა ასახვით არ კმაყოფილდება. მისი მიზანია გვიჩვენოს ის პროცესი, თუ როგორ ხდება ადამიანის ნების გატეხა, მისი გათელვა და ადამიანის გადაქცევა სრულიად მორჩილ, უსიტყვო, უენო და მისწრაფებათა ჩამკვდარ არსებად“.¹

და, განა იგივე არ ხდება დღეს? განა, ისევ არ ცდილობენ, ადამიანი აზროვნებას მოკლებულ, მორჩილ მონად აქციონ? განა, დღეს ისევ არ ებრძვიან თავისუფალი ნების, პიროვნული თვისებების მქონეთ? ახალგაზრდა რეჟისორებმა გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორედ ამ სატკივრის, უმნიშვნელოვანესი პრობლემის წარმოსაჩენად მიმართეს დავით კლდიაშვილის „მსხვერპლს“ და მათეული სარეჟისორო ხედვით, ფორმითა თუ ხერხებით გამოხატეს თავიანთი სათქმელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე გ., დავით კლდიაშვილის იუმორი, თხზულებანი, ტომი II, თბ., 2005.

ინტერნეტ რესურსები:

- კლდიაშვილი დ., მსხვერპლი, <https://poetry.ge/poets/david-kldiashvili/prose/9685.msxverpli.htm> 11/03/2025
- ლორკა ფ. გ., Duende-ს თეორია და თამაში, 2009. <https://urakparaki.com/?m=4&ID=10332> 11/03/2025.
- ვასაძე მ., ბრმა ძაღლების ხროვად ქცეული საზოგადოება, <https://www.theatrelife.ge/brma> 11/03/2025.

¹ კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის, თხზულებანი, ტომი II, 2005, გვ. 399.

THEATROLOGY

Marine (Maka) Vasadze,
Doctor of Arts, Associate Professor
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE LATEST INTERPRETATIONS OF DAVID KLDIASHVILI'S PROSE ON THE MODERN GEORGIAN STAGE

Abstract

Keywords: *Kldiashvili's prose, staging, modern interpretation, directorial concept*

David Kldiashvili's prose and dramatic works have been staged in Georgian theatre for over a century. Directors of different styles, generations, and professional levels staged his plays and productions based on short stories from various periods. In the works of that genius author, everyone finds something important for himself and transforms it into his interpretation of the concept. And yet, what is the phenomenon that keeps Kldiashvili's characters on stage, what makes them so interesting and attractive? What new messages or problems do directors see in his works, adapt their ideas to them, and bring them to life on stage? The reason for this is, first of all, the modernity of Kldiashvili's socio-political issues (which is why he is a classic), the effective conveyance of a plot or event in the case of staging prose works, and most importantly, lively, distinctive, and original characters.

In his works, Kldiashvili conveyed Georgian national features, characteristics, and problems of Georgian society, be they social, public, or personal, with an amazing mixture of humor and pain, and at the same time wittily, flexibly, and effortlessly. In his works, Kldiashvili addresses the acute confrontation problems between the individual and society.

In light of recent events in the country and against the backdrop of a political and social crisis, young directors have once again turned to Kldiashvili's works. At the end of the 2024 theatre season, in July, Giorgi Chaladze offered us his interesting interpretation concept of the play *Misfortune* and called the performance staged at the Theatre of Young Spectators *Blind Dogs*. In January 2025, *Victim* was staged by two young directors. Giorgi Kashia realized the play on the experimental stage of the Rustaveli National Theatre and called the performance *Victims*. Saba Aslamazishvili, at the Poti Valerian Gunia Drama Theatre, kept the original title of the story for the performance. Both productions are interesting in their way and different in concept, interpretation, style, and solution. I think the productions are united by associations with Federico Garcia Lorca. Giorgi Kashia directly included phrases from Lorca's *The House of Bernarda Alba* (staged on the educational stage of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University). The narrator character added to the play by Saba Aslamazishvili (staging authors: Manana Antadze and Saba Aslamazishvili) reminded me of Lorca's lecture about "Duende" (Theory and Play of the Duende).

In Kldiashvili's prose and dramaturgy, socio-economic issues serve as a background for the process of human and personal disintegration. In *Victim*, reflecting the life credo of a mini-society existing in a certain village, the author presents a confrontation between an individual and a degraded society. Those who are confined within frames and boundaries, who only exist and do not even live, do not love, do not enjoy, and even hate a free and full-of-life person, someone different from them. And if, by chance, such a person appears among them, of course, they brutally abuse him, make his life unbearable, and in the end destroy him.

When transforming a prose text into a stage text, Giorgi Kashia used the principle of montage and added phrases both from Kldiashvili's prose and dramaturgical works, as well as from other authors. He also introduced the character of the priest Vasil and assigned him the symbolic function of "binding" the concept of the play. Vasil Karikadze is a phantasmagoric character who has the image of a man who returned to the village from the afterlife world and is considered

a saint by the superstitious villagers. Giorgi Kashia turned Vasil into a dull village priest. The director begins and ends the performance with this priest, Vasil. According to the director's concept, priest Vasil is a weak person who does not have the strength to resist and prevent the prejudices, violence, and injustice that exist in his parish. He cannot confront an uneducated, cruel, and selfish society, whose members constantly mention the name of God and cross themselves, but have no inkling of divine love, kindness, forgiveness, or tolerance. The director also added Manana Gamtsemlidze's character of Elizabeth, to whom he has assigned the function of the village "madwoman." This kind, of abnormal old woman, seems to be the only one who has retained a sense of love and compassion. In Giorgi Kashia's play, each member of this ignorant, uneducated, superstitious, and violent society is a victim in itself. Moreover, through interaction, the director sometimes illuminates the auditorium, and one of the characters addresses those sitting in the hall: "How can a person degrade like this?" Perhaps the director is right—every member of society is to blame for the misfortune that is happening in our country today (and not only in our country but in the whole world). We are all degraded; a man, in general, has degraded. Maybe that is why, along with others, in the finale, the priest Vasil takes off his cassock; even the man of God no longer sees a way out. But he is also to blame for this; he is also degraded by his ineptitude because he responds to the events happening around him with silence; he does not resist violence. The author of the staging and musical design of the play is the director himself (fragments of musical works by Vazha Azarashvili, Vakhtang Kakhidze, and Robi Kukhianidze are used). The musical sequence arranged by him corresponds to the development of events and creates a certain emotional mood for the audience. I think it would be better to modernize the text when adapting the story. Especially since time is not defined in the performance, what happens on stage refers to both the past and the present.

Saba Aslamazishvili conveyed Kldiashvili's victim in a completely different way than Giorgi Kashia. When staging the story, Manana Antadze and the director modernized the spoken language of Kldiashvili's characters, removed some characters, such as the

nobleman Davit Karugdeladze and Marine's mother, Esma, and added a new character—the mute narrator. I think the director made his point clearer by making these changes. Everyone, each member of society, plays his/her role in life. But the mute narrator is the fate of each of us, a kind of “duende,” who is constantly on stage and hovers over each character of the play, be it Marine, Pepena, Nika, Onisime, Markoz, Sofio, or the “man of God” Vasil Karikadze.

In Victim of the Poti Theatre, the human feelings of the main characters are dulled: love, compassion, and tolerance. They create an uneducated and superstitious society, adhering to “tedious traditions,” and among their members, there is a huge problem of communication. And Marine, and, in a way, Pepena are their victims. Changes have been made to the text and characters, but the director remains faithful to the idea of the author.

Society, and not only Pepena, slowly but steadily sucks the life force out of Marine—a beautiful, cheerful, and full-of-life woman—and eventually kills her. Although Marine dies herself, in reality, every member of society is to blame for her death. In the finale, the director covered the dead Marine with black mud. This beautiful, innocent creature was smeared with mud along with Pepena by superstitious villagers. Even Marine's father, Marcoz, believed that Pepena had turned his daughter into a witch. It was Marcoz who branded Pepena with a red-hot iron. The villagers also considered Pepena a witch. And why? Because a woman who was widowed in her youth and worked constantly to support her family and child had no time to communicate with her neighbors?! No one knew anything about Pepena, and society could not tolerate anything different.

Everyone is a victim, but at the end of the performance, you feel the most sympathy for Marine. And the society that is depicted in Kldiashvili's novel or Saba Aslamazishvili's performance and is similar to our modern existence, our society, does not evoke compassion. Moreover, such a society should not exist; it should be “wiped out of existence.” For us to have faith and hope for the future, it is necessary to create a new society that will live not with the past but with faith in a progressive future. And the only way to survive, as stated in the performance program, is only love.

Giorgi Kashia and Saba Aslamazishvili correctly identified the main issue of Kldiashvili's story. The main point of the concept of their performances is the transformation of society into a pack of ignorant, uneducated, spiritually degraded, or depraved slaves and the suppression and destruction of personality. Of course, while researching the causes, they had different views and presented or conveyed their messages on stage through different interpretations, methods, and forms.