

სიტყვის ტრანსფორმაცია სცენაზე

საკვანძო სიტყვები: *ტრანსფორმაცია, ქმედება, დრამატურგია, ფარისევლობა, სტერეოტიპი, ტექსტი, იმპულსი.*

დრამატურგიული ტექსტისა და სასცენო ქმედების ურთიერთმიმართება თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ და მუდმივად აქტუალურ პრობლემას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი ისტორიულად ეფუძნება წერილობით ტექსტს, მისი არსებობა არასოდეს შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ლიტერატურული ნარატივის ვიზუალური რეპრეზენტაციით. პირიქით, თეატრი ყოველთვის ფუნქციონირებდა როგორც ცოცხალი, დროითი და სხეულებრივი მოვლენა, სადაც სიტყვა გარდაიქმნება მოქმედებად, უესტად, რიტმად და სივრცით ურთიერთობად. სწორედ ამ ტრანსფორმაციის მექანიზმის გააზრება წარმოადგენს წინამდებარე კვლევის ძირითად საგანს.

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თეატრალური აზროვნება მნიშვნელოვან გარდატეხას განიცდის. დრამატული ტექსტის ჰეგემონია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში განსაზღვრავდა თეატრის სტრუქტურას, თანდათან ეჭვქვეშ დგება. პოსტდრამატული თეატრის ჩამოყალიბებამ თეატრი გადააქცია არა ნარატიულ-რეპრეზენტაციულ სისტემად, არამედ პერფორმატიულ მოვლენად, სადაც მნიშვნელობა აღარ დევს წინასწარ ფიქსირებულ ტექსტში, არამედ წარმოიქმნება სპექტაკლის მიმდინარეობის პროცესში. ამ კონტექსტში სიტყვა აღარ არის თეატრალური აზრის ერთადერთი მატარებელი; იგი თანაბარფლებიან პოზიციაში ექცევა სხეულთან, ხმასთან, სივრცესა და მაყურებლის აღქმასთან.

ამ პროცესის ფონზე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს კლასიკური დრამატურგიის ტექსტების თანამედროვე სცენური ინტერპრეტაციები. სწორედ კლასიკური ტექსტები ქმნიან იმ წინააღმდეგობრივ ველს, სადაც ერთდროულად იკვეთება ტრადიცია და ექსპერიმენტი, ისტორიული მეხსიერება და თანამედროვე თეატრალური ენა. მათ შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებს დონ ჟუანის მითი - ერთ-ერთი ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და მრავალჯერად ტრანსფორმაციას დაქვემდებარებული სიუჟეტი დასავლურ კულტურაში.



დონ ჟუანი არ წარმოადგენს მხოლოდ კონკრეტულ ლიტერატურულ პერსონაჟს. იგი არის კულტურული არქეტიპი, რომელიც სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებულ ფილოსოფიურ, ეთიკურ და სოციალურ მნიშვნელობებს იძენს.

დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე
ფოტო: თუქანიშვილის თეატრის
არქივიდან

ტირსო დე მოლინასთან იგი რენესანსული თავისუფლებისა და გრძნობადობის გამოხატულებაა; მოლიერთან - სოციალური ფარისევლობისა და მორალური კონფორმიზმის კრიტიკული ანტითეზა; ბაირონთან - ისტორიული რეალობის მსხვერპლი სუბიექტი; პუშკინთან - სიყვარულისა და ეთიკური არჩევანის ტრაგიკული ფიგურა; XX საუკუნის დრამატურგიაში კი - იდენტობის კრიზისისა და არარეალიზებული თავისუფლების სიმბოლო. ამგვარად, დონ ჟუანის ევოლუცია ნათლად ასახავს ადამიანის თავისუფლების გაგების ისტორიულ ცვლილებას.

მოლიერის „დონ ჟუანს“ კვლევა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს. ინტერპრეტაციაში პერსონაჟი სცდება მაცდურის ტრადიციულ ჩარჩოს და იქცევა ინტელექტუალურ მუამბოხედ, რომელიც ღიად უპირისპირდება საზოგადოებრივ ნორმებს, რელიგიურ დოგმებსა და მორალური წესრიგის სიმულაციას. ამ პერსონაჟში იკითხება თავად ავტორის შინაგანი პოზიცია - სამეფო კარის მსახურისა და ამავე დროს საზოგადოების კრიტიკოსის ტრაგიკული დუალიზმი. შესაბამისად, მოლიერის „დონ ჟუანი“ წარმოადგენს მნიშვნელოვან ტექსტს არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ თეატრალური და კულტურულ-ფილოსოფიური ანალიზისთვის.

მიხეილ თუმანიშვილის 1980 წელს დადგმული „დონ ჟუანი“, კლასიკური ტექსტის თანამედროვე სცენური ტრანსფორმაციის მაგალითია. საბჭოთა ტოტალიტარული რეალობის პირობებში შექმნილი სპექტაკლი დონ ჟუანის ფიგურას ანიჭებს მკაფიო პოლიტიკურ და ეგზისტენციალურ მნიშვნელობას. აქ პერსონაჟი იქცევა ინდივიდუალური თავისუფლების, თვითმყოფადობისა და სისტემასთან შეურიგებლობის სიმბოლოდ. თუმანიშვილის რეჟისორულ ენაში დრამატურგიული სიტყვა კარგავს ტრადიციულ დომინანტურ ფუნქციას და გარდაიქმნება სასცენო ქმედების ერთ-ერთ ელემენტად.

კვლევის მიზანია დაადგინოს, როგორ ხდება დრამატურგიული სიტყვის ტრანსფორმაცია სასცენო ქმედებაში, როგორ ყალიბდება სპექტაკლის აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურა და სად იღებს სათავეს თეატრალური მოქმედება. ამ ამოცანის განსახორციელებლად გამოყენებულია კომპარატიულ-თეორიული მიდგომა, ტექსტოლოგიური ანალიზი, პოსტდრამატული თეატრისა და პერფორმატიული ესთეტიკის თეორიული ჩარჩო (ჰანს-თის ლემანი, ერიკა ფიშერ-ლინტე), ასევე, ჰერმენევტიკული და კულტურულ-სოციოლოგიური მეთოდები.

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ დონ ჟუანის არქეტიპი განიხილება არა მხოლოდ ლიტერატურული ევოლუციის ჩრდილში, არამედ როგორც თეატრალური აზროვნების ტრანსფორმაციის ინსტრუმენტი. ტექსტი გააზრებულია არა სტატიკურ წყაროდ, არამედ ცოცხალ მასალად, რომელიც სცენაზე მუდმივად ხელახლა იბადება და ახალ მნიშვნელობებს იძენს.

ამრიგად, სიტყვის ტრანსფორმაცია სცენაზე წარმოადგენს თეატრის არსობრივ პროცესს, სადაც დრამატურგიული ტექსტი არ ქრება, არამედ ფართოვდება და გარდაიქმნება პერფორმატიულ მოვლენად, რომელიც მაყურებლის მონაწილეობით სრულდება.

ცნობილია, პოსტდრამატული თეატრი XX საუკუნის მეორე ნახევარში ყალიბდება, როგორც თეატრალური აზროვნების ფუნდამენტური გარდატეხა, რომელიც ეჭვგაშთაყენებს დრამატული ტექსტის ჰეგემონიას და თეატრს განსაზღვრავს არა როგორც ნარატიულ-რეპრეზენტაციულ სისტემას, არამედ როგორც პერფორმატიულ მოვლენას. ამ პროცესის თეორიული ფორმულირება განსაკუთრებით ნათლად ჩამოაყალიბა ჰანს-თის ლემანმა, რომლის მიხედვითაც პოსტდრამატული თეატრი „არ აუქმებს დრამას, არამედ

ათავისუფლებს თეატრს დრამატული ლოგიკის დომინაციისგან“.¹

ლემანის კონცეფციაში თეატრალური წარმოდგენა აღარ არის ტექსტის სცენური ინტერპრეტაცია; ის იქცევა ჰეტეროგენულ სტრუქტურად, სადაც თანაბრად მნიშვნელოვანია სხეული, ხმა, სივრცე, დრო და ვიზუალური კომპოზიცია. ნარატიული თანმიმდევრობა იცვლება ფრაგმენტულობით, ხოლო მნიშვნელობა აღარ გამომდინარეობს სიუჟეტიდან, არამედ წარმოიქმნება წარმოდგენის მიმდინარეობისას.²

პოსტდრამატული თეატრის პერფორმატიული გარდატეხა დეტალურადაა გააზრებული ერიკა ფიშერ-ლიხტეს „პერფორმატიული ესთეტიკის“ თეორიაში. ამ თეორიის მიხედვით, თეატრალური წარმოდგენა არის ავტონომიური მოვლენა (event), რომელიც ქმედების მნიშვნელობას ტექსტი წინასწარ კი არ განსაზღვრავს, არამედ იქმნება მსახიობსა და მაყურებელს შორის ცოცხალი ურთიერთქმედების პროცესში. როგორც ავტორი აღნიშნავს, „The performance generates meanings that come into being only in the course of the performance itself“.³ ცენტრალური მნიშვნელობა ენიჭება ე.წ. autopoietic feedback loop-ს, რომელიც სცენასა და აუდიტორიას შორის წარმოიქმნება და მაყურებელს წარმოდგენის თანაავტორად აქცევს.⁴

პოსტდრამატული თეატრის თეორიული ჩარჩო მჭიდროდ უკავშირდება პოსტმოდერნულ ფილოსოფიურ აზროვნებას. ჟან-ფრანსუა ლიოტარის მიხედვით, პოსტმოდერნული მდგომარეობა ხასიათდება „უნდობლობით დიდი ნარატივების მიმართ“;⁵ რაც თეატრალურ პრაქტიკაში ერთიანი სიუჟეტისა და ცენტრალიზებული მნიშვნელობის უარყოფით ვლინდება.

ამავე კონტექსტში მნიშვნელოვანია როლან ბარტის ტექსტის დეცენტრირების კონცეფცია. ბარტი ამტკიცებს, რომ ავტორი აღარ წარმოადგენს მნიშვნელობის საბოლოო წყაროს და რომ ტექსტი არის ღია სტრუქტურა, რომელიც მუდმივად ხელახლა იკითხება.⁶ პოსტდრამატულ თეატრში ეს იდეა ტრანსფორმირდება სცენურ პრაქტიკად, სადაც დრამატურული ტექსტი მხოლოდ ერთ-ერთ ელემენტად რჩება.

დეკონსტრუქციული აზროვნების გავლენა, რომელიც ჟაკ დერიდას უკავშირდება, ასევე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს პოსტდრამატული თეატრის ჩამოყალიბებაში. დერიდა მიუთითებს სტრუქტურული ცენტრის არარსებობაზე და მნიშვნელობის მუდმივ გადაადგებაზე (différance),⁷ რაც სცენურ სტრუქტურათა დაშლასა და მნიშვნელობის არასტაბილურობას განაპირობებს.

პოსტდრამატული თეატრის ისტორიულ წინამორბედად ხშირად მოიხსენიება ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი“, რომელიც სიტყვაზე წინ აყენებს სხეულს, შესტსა და ხმას. არტოს მოთხოვნა თეატრისადმი, რომელიც მაყურებელს ფიზიკურად და სენსორულად ჩართავს მოქმედებაში,⁸ პირდაპირ რეზონირებს პოსტდრამატული თეატრის ანტინარატიულ და სხეულზე ორიენტირებულ პრაქტიკებთან.

¹ Lehmann Hans-Thies, *Postdramatic Theatre* (London: Routledge, 2006), 27.

² იქვე, Lehmann, *Postdramatic Theatre*, გვ. 44-46.

³ Fischer-Lichte Erika, *The Transformative Power of Performance* (London: Routledge, 2008), 38.

⁴ იქვე, გვ. 50-52.

⁵ Lyotard Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), xxiv.

⁶ Barthes Roland, *Image, Music, Text* (London: Fontana Press, 1977), 142-148.

⁷ Derrida Jacques, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 278.

⁸ Artaud Antonin, *The Theatre and Its Double* (New York: Grove Press, 1958), 84-89.

ამრიგად, პოსტდრამატული თეატრი შეიძლება განისაზღვროს როგორც თეორიული და პრაქტიკული სივრცე, სადაც იკვეთება პერფორმატიული ესთეტიკა, პოსტმოდერნული ფილოსოფია და ავანგარდული თეატრალური ექსპერიმენტი. მისი არსი მდგომარეობს თეატრის როგორც ცოცხალი, არასტაბილური და კოლექტიურად შექმნილი მოვლენის გააზრებაში.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ისაა, რომ მივაკვილოთ, როგორ იბადება მომავალი სპექტაკლის მხატვრული გააზრება, როგორ ხდება დრამატურგის სიტყვის ტრანსფორმაცია სასცენო ქმედებაში, სადა და როგორ იღებს დასაბამს სასცენო ქმედება. ყოველივე ამის დადგენას შევცდები მოლიერის პიესის დონ-ჟუანის თუმანიშვილისეულ ვერსიასზე დაყრდნობით. სპექტაკლის, ამ შემთხვევაში „დონ ჟუანის“, აზრობრივ და ფიზიკური პარტიტურის შექმნის სათავეს დრამატურგის, ნოვატორი კომედიოგრაფის, მოლიერის სიტყვა წარმოადგენს.

რაში გამოიხატება მოლიერის ნოვატორობა? მან კომედია გადააქცია არა მხოლოდ გასართობ, არამედ მწვავე სოციალურ-მორალურ ჟანრად: სცენაზე შემოიტანა რეალური ცხოვრების ტიპაჟები, ცოცხალი, ყოველდღიური ენა და თანამედროვე საზოგადოების პრობლემები, რითაც დაშორდა შაბლონურ და ხელოვნურ პერსონაჟებს. იგი თავად ხელმძღვანელობდა თეატრალურ დასს, აქტიურად წვრთნიდა მსახიობებს და აყალიბებდა სამსახიობო თამაშის ახალ, ბუნებრივ სტილს, რაც დიდ სიახლეს წარმოადგენდა იმდროინდელი თეატრისთვის. ამასთანავე, ჟან-ბატისტ ლულისთან თანამშრომლობით, სპექტაკლებში შეიტანა საბალეტო და მუსიკალური სცენები, რითაც გაამდიდრა კომედიის ფორმა და თეატრი სინთეზურ ხელოვნებად აქცია. იტალიური კომედია დელ არტეს დინამიკური ელემენტების და ფრანგული კლასიციზმის პრინციპების შერწყმით, სიცილისა და სატირის მიშვეობით, მან აშხილა ფარისევლობა, თვალთმაქცობა და ცრუ მორალი, რაც საფუძვლად დაედო ევროპული თეატრის შემდგომ განვითარებას.



ჟან-ბატისტ პოკლენი, მომავალი მოლიერი, 1622 წლის 13 იანვარს დაიბადა. ბავშვობაში პოკლენი მხოლოდ იმით გამოირჩეოდა თანატოლთაგან, რომ განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა თეატრის მიმართ. 1643 წელს, ოცდაერთი წლის ასაკში, იგი უარს აცხადებს მამის მფარველობაზე და შეგნებულად ირჩევს მსახიობის პროფესიას. იმავე წლის 30 ივნისს ბატისტ პოკლენი, ბეჟარების ოჯახთან და რამდენიმე მსახიობთან ერთად, აფორმებს ხელშეკრულებას თეატრის შექმნაზე. 1644 წლის 1 იანვარს მათი ჩანაფიქრი ხორციელდება და იხსნება ე.წ. „ბრწყინვალე თეატრი“, ხოლო პოკლენი იღებს მსახიობურ ფსევდონიმს - მოლიერი.

ამ პერიოდიდან იწყება მოლიერის რთული და წინააღმდეგობებით სავსე შემოქმედებითი ვზა. ერთი წლის შემდეგ ფინანსური სიძნელებით შეწყუებული

დასი იძულებული ხდება თეატრი დახუროს და ვალეებში ჩაფლულმა საფრანგეთის პროვინციაში გადაინაცვლოს. მოლიერი და მისი დასი თორმეტი წლით ტოვებენ პარიზს. ამ ხნის განმავლობაში იგი იტვირთავს მონეტიალურ მსახიობის მძიმე ხვედრს - სილატაკეს, დამცირებასა და დაუფასებელი ნიჭის შინაგან ტრაგედიას.

საგულისხმოა, რომ შექმნილ ტრაგიკულ როლებს მაცურებელი უარყოფდა, მაშინ როდესაც მცირე ფარსებში მას ბადალი არ ჰყავდა. პირველი წარმატებები სწორედ კომედიურ როლებთან არის დაკავშირებული. პარადოქსულია, მაგრამ ფაქტია: თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ბედის მქონე ადამიანი უდიდეს კომედიოგრაფად დარჩა. კომედიამ „ცეტი“ მოლიერს პირველი მნიშვნელოვანი წარმატება მოუტანა და ის, დასთან ერთად, 1658 წელს პარიზში ტრიუმფით დაბრუნდა.

პარიზში გატარებული მომდევნო თხუთმეტი წელი დრამატურგის შემოქმედებისთვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა, თუმცა პირადი ცხოვრების თვალსაზრისით - მძიმე და დამანგრეველი. 1658 წლის 2 ნოემბერს, მეფის ბრძანებით, მოლიერის დასს ბურბონის სასახლის თეატრის შენობა გადაეცა. ამ დროიდან დრამატურგის მოწინააღმდეგეთა და მოშურნეთა რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა და მათ მხოლოდ ორი წელი დასჭირდათ, რომ დასი თეატრიდან გაეძევებინათ.

ლუდოვიკო XIV-ის წყალობით, მოლიერის დასს პალე-როიალის თეატრი ერგო, რომლის სცენაც განდა მისი შემოქმედებითი აღმავლობისა და პირადი ტრაგედიის მთავარი მოწმე. მუდმივი შიში მეფის კეთილგანწყობის დაკარგვისა, ცენზურა, აკრძალვები, შუღლი და ლალატი მძიმე გავლენას ახდენდა მოლიერის ჯანმრთელობაზე. მისი კალმის სიმწვავემ საზოგადოების სხვადასხვა ფენის მტრული რეაქცია გამოიწვია - სასულიერო წრებიდან ბურჟუაზიამდე.

1673 წლის 17 თებერვალს, კომედია „ძალად ავადმყოფის“ მეოთხე წარმოდგენის დროს, მოლიერს სცენაზე კრუნჩხვითი შეტევა დაეწყო. იმავე ღამეს, საკუთარ სახლში, რიშელიეს ქუჩაზე, 51 წლის ასაკში გარდაიცვალა ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი კომედიოგრაფი.

მოლიერმა თეატრს შესწირა ყველაფერი - ძალა, ჯანმრთელობა და სიცოცხლე. მისი ბიოგრაფია ნათლად აჩვენებს გენიოსის ტრაგიკულ ხვედრს, რომელიც საკუთარ ქმნილებებში მთლიანად იხარჯება და საკუთარ ბედს ხელოვნებაში პოულობს.

როცა მოლიერის ცხოვრებას, მის ტრაგიკულ ბედს ვუბრუნდები, ერთი მეტად საკამათო აზრი მოსვენებას არ მაძლევს: სამეფო კარის მსახურის როლში ყოფნა მუდმივ, ჩუმ ამბოხს ბადებდა მოლიერში. ეს ამბოხი კი 1658 წელს შექმნილ პერსონაჟს, დონ ჟუანს, გადმოანთხევინა. ღვარძლით, სიმამაცით, ძალით, თუ გნებავთ, მომხიბვლელობითაც დაუპირისპირა მეშხანურ სამყაროს. დონ ჟუანის ჯანყი, მარტოსულობა, განდევნილობა და ბოლოს განწირულობა, მოლიერის ბედის იდენტურად მიმაჩნია: დონ ჟუანი აშკარად იბრძვის მიზნის მისაღწევად, მოლიერი შეფარვით, მაგრამ იბრძვის თავდაუზოგავად; დონ ჟუანი განუდგა საზოგადოებას, მოლიერსა და გარემომცველ სამყაროს შორის პირლია უფსკრულია, რადგანაც იგი არღვევს საზოგადოების მიერ შემუშავებულ სტერეოტიპს. დონ ჟუანს ურიცხვი მტერი ჰყავს, არც მოლიერი განიცდის მათ ნაკლებობას. დონ ჟუანს არავინ აბატია, გამორჩეული თვისებები რომ გააჩნდა, მოლიერიც თავის უნიკალურ ინდივიდუალურობას შეეწირა. და ბოლოს დრამატურგმა შეამბოხე დონ ჟუანი უამრავი დაშნით განგმირა, როგორც მსხვერპლი, უგუნურთა სასაკლაოზე მიტანილი. თითქოს საკუთარი ბედისწერა განჭვრიტა გენიოსმა, მისი ცხოვრების დამასრულებელ აკორდს მიაგნო.

პარიზში გატარებული 15 წლიდან ერთდროულად ყველაზე მტკივნეული და ნაყოფიერი აღმოჩნდა 1664-65 წლები. ნაყოფიერი იმიტომ, რომ ამ წლებში შექმნა მოლიერმა ისეთი

შედეგები, როგორებიცაა „ტარტიუფი“ და „დონ-ჟუანი“. გამანადგურებელი იმიტომ, რომ „ტარტიუფის“ აკრძალვამ საბოლოოდ შეარყია დრამატურგის ჯანმრთელობა და შემოსავალი.

„ტარტიუფის“ პრემიერა (1664 წლის 12 მაისი) მენის გავარდნის ტოლფასი იყო პარიზისათვის. ის აიკრძალა: „შეურაცხყოფილი საფრანგეთის საზოგადოება მოუთმენლად ელოდა დრამატურგის „მონანიებას“. რა იცოდა პარიზის ელიტამ, რომ შეგინებული და სწული მწერალი ამ დროს ბუზლუნითა და ხველებით იქექებოდა ესპანურ ლეგენდებში. მაცდური და მომნიბვლელი დონ ხუან ტენორიოს სახე მოსვენებას უკარგავდა. 1665 წლის 15 თებერვალს, დიდმარხვის დროს კი გენიალურმა სატირიკოსმა ფრანგ მაყურებელს უჩვენა ახალი ეშმაკისეული ქმნილება „დონ ჟუანი ანუ ქვის სტუმარი“.

დონ ჟუანის სახე მსოფლიო დრამატურგიაში სიახლეს არ წარმოადგენდა. ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში ვხვდებით ესპანელი ბერის - გაბრიელა ტელიესას ანუ ტირსო დე მოლინას პიესას.

შუა საუკუნეების მორალისაგან ადამიანების განთავისუფლებამ გამოიწვია გრძნობების რეაბილიტაცია, რამაც განაპირობა ახალი, რენესანსული პერსონაჟის დაბადება.

ტირსო დე მოლინას დონ ხუანი სწორედ განთავისუფლებული გრძნობადობის მქონე ადამიანია, რომელიც ჯერ კიდევ შინაგან კონფლიქტებს მოკლებულია, მაგრამ მან უკვე გადალახა ზომიერების ჯებირი და თავი მისცა მოუთოკავ ვნებას.

არც მოლიერის შედეგის შექმნის შემდეგ განელებულა ინტერესი დონ ჟუანის სახის მიმართ.

XIX საუკუნეში მას დაუბრუნდნენ ისეთი გენიალური მწერლები, როგორებიც იყვნენ ინგლისში ჯორჯ ბაირონი და რუსეთში ალექსანდრე პუშკინი.

ჯორჯ ბაირონმა „დონ ჟუანის“ წერა 1818 წელს დაიწყო და მხოლოდ 5 წლის შემდეგ დაასრულა. ეს ლექსად დაწერილი რომანი მაქსიმალურად უპირისპირდება მსოფლიო ლიტერატურულ ტრადიციებს (ტირსო დე მოლინა, მოლიერი). ჯორჯ ბაირონმა დახატა ადამიანი, რომელსაც არ შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს გარემოს, თავის საყვარლებთან დამოკიდებულებაში (იულია-ქმრიანი ქალი, ნორჩი ბერძენი გაიდე, რუსი იმპერატორი ქალი ეკატერინე II, ქართველი ქალი-ქეთი, იგივე ქეთევანი, ინგლისელი არისტოკრატი ქალები). „დონ-ჟუანი კი არ არის მაცდური, არამედ თვით ქალები. თუმცა, ბუნებამ მას სიმამაცე უბოძა და კეთილშობილებაც, მიუხედავად ამისა, გარემო დონ ჟუანზე ძლიერია და ბატონობს მასზე“.⁹

ალექსანდრე პუშკინმა თავისი „ქვის სტუმარი“ სულ რამდენიმე წლით გვიან შექმნა (1830 წელი). ეს მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. ბ. ბელინსკის „ქვის სტუმარი“ მიაჩნდა: „პუშკინის ქმნილებათა მარგალიტად, უმდიდრესსა და უბრწყინვალეს ალმასად მის პოეტურ გვირგვინში“.¹⁰

წინამორბედის შექმნილი დონ ჟუანის სახე ა. პუშკინმა გაათავისუფლა ცინიზმისაგან, უხეშობისაგან, მლიქვნელობისა და ეშმაკობისაგან. დონ ჟუანის სიუჟეტი მას მორალის კითხვისთვის კი არ სჭირდება, არამედ მარადიული სიყვარულის სადიდებლად. ერთმა ევროპელმა კრიტიკოსმა კითხვაზე - შეიძლება თუ არა ამ სიუჟეტში რაიმე ახლის შეტანა - უპასუხა: „ა. პუშკინმა გვიჩვენა, რომ შეიძლება!“

ვერც XX საუკუნეში განვთავისუფლდით დონ-ჟუანიზმისაგან. მოხდა ის, რომ ეპოქამ გაითავისა დონ-ჟუანიზმი, როგორც იდეა, ამას გარდა, მომრავლდნენ მოლიერის მემკვიდრე

⁹ XIX საუკუნის საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორია, მ., 1982., გვ. 82.

¹⁰ ვარნეკე ბ., XVII-XIX საუკუნეების რუსული თეატრის ისტორია, მ., 1989., გვ. 185.

დრამატურგები, რომლებმაც თამამად წამოაყენეს ახალ-ახალი ვერსიები ამ სიუჟეტზე. ასე მაგალითად, 1953 წელს მაქს ფრიში წერს პიესას „დონ ჟუანი ანუ სიყვარული გეომეტრიისადმი“, სადაც დონ ჟუანი იკავებს შემრიგებლურ პოზიციას და ამით განამტკიცებს მის საკუთარ თავზე. აქედან ის ხდება საზოგადოების დამოკიდებულების პირმშო (გავიხსენოთ ლ. პირანდელი: „ადამიანში იმდენი მე არსებობს, რამდენი აზრიც არსებობს მის შესახებ“). ის იქცევა იმად, რადაც „მონათლეს“ და კარგავს საკუთარ თავს.

ძალზე საინტერესოა დონ ჟუანის გაორების მაგალითი ჟ. ანუის შემოქმედებაში. მან დაწერა ორი პიესა ამ თემაზე: „ორნვილი, ანუ გამჭოლი ნიაფი“ (1955) და „თომას ბეკეტი და უფლის ღირსება“ (1969).

თომას ბეკეტის თავისუფლება ჰიპერტროფირებულია თავისთავად. მას მოპოვებული თავისუფლება ისევე ამძიმებს, როგორც ინტელექტუალური გამოცდილების ტვირთი. ამიტომ შეპყრობილია დამლუბველი ნიჰილიზმით. თ. ბეკეტი ძალზე შორსაა იმისაგან, რომ იყოს „უბრალო ადამიანი“, მან ძალზე ზუსტად განსაზღვრა მომავალი და ძალზე სერიოზულად ეკიდება საკუთარ პირობით სქემას ცხოვრების შესახებ. „თ. ბეკეტმა თავისუფალი არჩევანი მოახდინა, მაგრამ სწორედ ამ არჩევანით ხდება განადგურებული“.¹¹

თომას ბეკეტი თავის კონცეპტუალური სქემით ახლოსაა მოლიერის დონ ჟუანთან. ჟ. ანუის მეორე პიესის გმირი ორნვილი კი ტირსო დე მოლინას დონ ზუანს უფრო გვაგონებს. ორნვილმა თავისი შინაგანი სიცარიელე გადაიქცია მზარდ სიმსუბუქედ. ის მიიღტვის მიწიერ ტკობათა დასაუფლებლად. თუ ბეკეტი სულ ფიქრობს, ორნვილი აღიქვამს ცხოვრებას „მსუბუქად, გაუზრებლად“. ორნვილი ჩვენი საუკუნის სენით კვდება - გულის შეტევით. მის სიტყვებთან ერთად: „მე მჯერა, რომ ორჯერ ორი არ არის ოთხი“ - დადგა „ეპოქა ალბათობითი ქვემარტივებისა“.¹²

როგორც ჩანს, მსოფლიო ლიტერატურა მუდმივი მზადყოფნით მიმართავდა მის დონ ჟუანზე. არსებობს 400-ზე მეტი რომანი, პიესა, ნოველა. 70 მუსიკალური ვერსია - ოპერები, ბალეტები, სიმფონიები, კიდევ ფერწერა და ბოლოს ორი ათეული ფილმი დონ ჟუანზე.

რაზე მეტყველებს ეს სტატისტიკა? იმაზე, ხომ არა, რომ დონ ჟუანი პერსონაჟი ადგილს უთმობს დონ-ჟუანიზმის იდეას.

პარადოქსულია, მაგრამ, როცა არსებობს ამდენი დონ ჟუანი პერსონაჟი XX საუკუნის რეჟისურა მაინც მოლიერისეულ გმირს უბრუნდება. მსოფლიოში ყველაზე მეტია მოლიერისეული „დონ ჟუანის“ სცენური ვერსია. მოლიერის პიესისადმი ამგვარი სწრაფვა არამარტო ნაწარმოების იდუმალებითაა გამოწვეული, არამედ დონ ჟუანის სახის გლობალური, ამოუწურავი გადაწყვეტით.

ქართულ, კინომსახიობთა თეატრში 1980 წელს შედგა მოლიერის „დონ ჟუანის“ პრემიერა. რეჟისორ მ. თუმანიშვილის არჩევანს მხოლოდ ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტებით ვერ ამოვწერავთ. შემოქმედის გადაწყვეტილებას ერთგვარი პოლიტიკური სარჩულიც უდევს. გავიხსენოთ: 1980 წელი. ეს ის პერიოდია საბჭოთა ადამიანის ცხოვრებაში, აბსოლუტურად ნიველირებულია ინდივიდუმი. უტილიტარული სახელმწიფო მოდელი მასეში ბადებს სიცრუეს, სიყალბეს და შიშს. პიროვნების დეგრადირებამ გამოიწვია თავისუფალი აზროვნების ჩახშობა. დღეიწი „ვინც ჩვენაირად არ ფიქრობს, ჩვენი მტერია“, იქცევა საბჭოთა მოქალაქის მტრულად განწყობილ სახედ.

¹¹ მიაგკოვი ი. გ., „მოლიერი ომისშემდგომ საფრანგეთში“, წიგნში „დასავლეთის თანამედროვე ლიტერატურა. XX საუკუნე“. მ., 1988., გვ. 166-189.

¹² იქვე.

სწორედ ასეთ ვითარებაში თუ მანამდე სცენაზე აყენებს პირველ რიგში ინდივიდს, თვითმყოფადს, ძლიერს, თავისუფალს, რომელიც „ჩვენნაირად არ ფიქრობს“ და რომლის ჯანციც ვარემოს მიმართ გაცნობიერებული და გამიზნულია.

ქართულ სცენაზე მოლიერის დადგმებს მცირე ისტორია არა აქვთ. რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში მოლიერის პიესა პირველად 1924 წელს გვხვდება. ეს არის „გააზნაურებული მდაბიო“ (დამდგმელები კ. მარჯანიშვილი, მ. ქორელი, მხატვარი ნ. უშინი). 1963 წელს მცირე სცენაზე მეორდება „გააზნაურებული მდაბიო“ (თარგმანი ანდრონიკაშვილის, დადგმა გ. ჟორდანიასი, მხატვრობა იენატოვის, ქორეოგრაფია ზარეცკის, პრემიერა I/X). 1980 წელს იდგმება „ტარტიუფი“ (დამდგმელი ნ. ხატისკაცი, მხატვრობა გ. მესხიშვილის, მუსიკა ა. ბალანჩივაძის, პრემიერა 15/05).

მარჯანიშვილის თეატრში პირველად მოლიერის „ძალად ექიმი“ დაუდგამთ 1963 წლის 26 ნოემბერს. დადგმა განუხორციელებია პარიზში აღზრდილ ქართველ რეჟისორ ვ. ყუშიტაშვილს. 1943 წლის 28 აპრილს კი იმავე რეჟისორს, დასთან ერთად, მაყურებლისათვის უჩვენებია „ექვით ავადმყოფი“.

ამრიგად, ქართულ სცენაზე მოლიერის პიესების დადგმის ტრადიცია უდავოდ არსებობს, მაგრამ თვით პიესა „დონ ჟუანის“ დადგმის მდიდარი ისტორია ქართულ თეატრს არ გააჩნია. მასალის სიმცირე ასეთი დასკვნის გამოტანის საფუძველს მაძლევს.

კლასიკის თავისუფალი ინტერპრეტაცია

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ტირანიის მიმართ გამეფებული შიში ოდნავადაც არ განელებულა. ძალიან დიდი ხნის მანძილზე ადამიანები კი არ ცხოვრობდნენ, არამედ შემზარავი სიკვდილის საფრთხის ქვეშ არსებობდნენ, ძალიან დიდხანს მათ უნერგავდნენ, რომ მხოლოდ პაიენი არიან ისტორიულ თამაშში. პირადი ნება, ინიციატივა, მიზანი არაფერს ნიშნავდა, ადამიანებს ითვლიდნენ დივინიებად, სამხედრო ნაწილებად, არმიებად. ცალკეული პიროვნება უარყოფილი იყო, ომი თამაშობდა მილიონებით.

30-იანი წლების ბოლოს მ. ჰაიდეგერმა სიმწრით აღნიშნა: „არასოდეს არ ყოფილა ადამიანი ასეთი პრობლემური, როგორც ჩვენს ეპოქაში“.¹³

ასეთ კრიზისულ მომენტებში კლასიკური რეპერტუარი განსაკუთრებით ახლობელი ხდება ადამიანებისათვის. ამას იწვევს გარდაუვალი გადასინჯვა ნორმალისებული იდეებისა და შეხედულებებისა. ასეთი კი შეიძლება იყოს ან მორიგი კატაკლიზმის უკანასკნელი წუთები, ან კიდევ, პირიქით, ისტორიული გარდატეხის, შემობრუნების შემდგომი მომენტები. ორივე შემთხვევაშიც ისტორიის მთელი სიმძიმე აწვევა ადამიანის სულს. კლასიკური გმირის საკითხი ხდება თითოეულის პრობლემა, ვისაც შეუძლია მისი გაცნობიერება.

ომის შემდგომი პერიოდის სცენიდან ხშირად გაივლინებოდა: „მე-ჰამლეტი“, „მე-ლირი“, „მე-დონ ჟუანი“ და ასე შემდეგ. კლასიკა მოეძალა თეატრს. დღის წესრიგში დადგა კლასიკის თავისუფალი ინტერპრეტაციის საკითხი, დაიწყო კლასიკოსების გათანამედროვეობა და ასე ხელახლა დაიბადა ჰამლეტი, ლირი, დონ ჟუანი, რიჩარდი...

თანამედროვე რეჟისურა დანტერესდა სიტყვის მიღმა დარჩენილი ხილვებით, ცხოვრებისეულ სინამდვილეში მომხდარი ფაქტების შეფასებით, კლასიკური ტექსტის ინტერპრეტაციით. იქმნება ეპოქალური სპექტაკლები ფრანგულ, ინგლისურ, იტალიურ, რუსულ და ქართულ თეატრებში.

¹³ გაიდენკო პ. პ., „ეკონსტენციალიზმი და კულტურის პრობლემები“, მ., 1963, გვ. 3.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ისტორიული ძვრების დროს კლასიკური პიესები თავისკენ იზიდავენ განსაკუთრებით ბევრ თეატრსა და მაყურებელს. საფრანგეთისათვის ომის შემდგომ პერიოდში ასეთი ერთ-ერთი პიესა მოლიერის „დონ ჟუანი“ აღმოჩნდა. ამ ნაწარმოების ახალ-ახალი ვერსიების ნაკადი არ წყდება, მაგრამ ლიტერატურული წყაროები მოწმობენ, რომ ნაწარმოების თემის გადაწყვეტაში ფილოსოფიური, სოციალური და ფსიქოლოგიური სპექტრების ჰარმონიულ გაერთიანებაში ჟან ვილარის ცნობილი სპექტაკლი დარჩა მწვერვალად.

„ვილარის დონ ჟუანმა შიგ ვულში ტკივილითა და სიყვარულით განგმირა მთელი ერი. თავად ვილარისათვის დონ ჟუანი სამუდამოდ დარჩა მთელი ცნობრების მთავარ როლად“.¹⁴

ჟან ვილარი იწყებს აქტიურ ფიქრს მოლიერის პიესის ტექსტზე, ბუნებრივია, იბადება მისი რეჟისორული ხილვები, უღრმავდება სგანარელისა და დონ ჟუანის ურთიერთობას... დონ ჟუანის ამ რეჟისორულ ვერსიაშიც მთავარი სგანარელისა და ჟუანის ურთიერთობაა. სპექტაკლში სგანარელი - დანიელ სორანო მოგვევლინა წინააღმდეგობრივ სახედ, რომელიც მონასთან და მსხვერპლთან ერთად დონ ჟუანის ორეულიცაა ერთდროულად. ეს არის ერთადერთი თანამოსაუბრე და მეგობარი დონ ჟუანისა. ამას გარდა, ამ სპექტაკლში დონ ჟუანი - ვილარი და სგანარელი - სორანო ერთ მთლიანობას შეადგენენ, ერთ გაორებულ პიროვნებას.

„სგანარელთან დიალოგი, არსებითად ეს არის საუბარი საკუთარ სინდისთან“... რუსულ თეატრში ეფროსისეულმა დონ ჟუანმა განახლების სურნელი მოიტანა. რეჟისორი თავის წიგნში „რეპეტიცია - ჩემი სიყვარული“ წერს: „მას სულიერი სიმშვიდისათვის ესაჭიროება რაღაც თვითგამართლების მაგვარი რამ. სწორედ ამ მიზნით იწყებს იგი თავის მსახურთან ხანგრძლივ მოლაპარაკებას“.¹⁵

მართლაც, ეფროსისეული (ა. ვოლკოვი) უფრო საქმიანია, ის სგანარელში (ლ. დუროვი) საკუთარ ორეულს კი არ ეძებს, არამედ უბრალო მოსაუბრეს, რომელიც დაავიწყებს, ცოტა ხნით მაინც, მიტოვებულ მეუღლეს.

ქართველი რეჟისორისათვის კი დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე და სგანარელი - ა. მირიანაშვილი ერთმანეთის სრულ ანტიპოდს წარმოადგენენ. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში დონ ჟუანი თითქოს იმისთვის ეკამათება სგანარელს, რომ კიდევ ერთხელ დარწმუნდეს საკუთარ უპირატესობაში ამ ბიდერმაიერზე.

ჟან ვილარი აღიარებდა დონ ჟუანის გონებრივ სიღია-



დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე, სგანარელი - ამირან ამირანაშვილი. ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

¹⁴ მიაგუკოვი ი. გ., „მოლიერი ომის შემდგომ საფრანგეთში“, დასავლეთის თანამედროვე ლიტერატურებიდან, მ., 1988. გვ. 168.

¹⁵ ეფროსი ა., „რეპეტიცია - ჩემი სიყვარული“, მ., 1973, გვ. 169.

დეს, მაგრამ გამოგვეთა მის მკვდარ სულს.¹⁶

სიყვარულის ძალასაც სცნობდა, მაგრამ გვაჩვენებდა, რონ დონ შუანის ხელში ის უაზრობაა და ანტიადამიანურია. დონ შუანის ამხედრება საზოგადოების წინააღმდეგ? ესეც იყო, მაგრამ ჟ. ვილარის გმირი მაინც ფლობდა ამ საზოგადოების კანონებით ცნობების წესს.

მეამბოხის სულისკვეთება დონ შუანში არ არის, ვილარის გმირი ადამიანია და არა დემონი, მას არაფერი აქვს ღმერთთან გასაყოფი და ძალაც არ შესწევს ამისათვის. ვილარის დონ შუანი ვულგარილია სიბოროტის მიმართ, რომელსაც სჩადის: „იგი ბოროტებას ჩადიოდა ძალდაუტანებლად, არავითარ პროგრამას არ უმორჩილებდა მის საქციელს“.¹⁷ ის არავის ებრძოდა, უბრალოდ ყველას და ყველაფერს უარყოფდა, მათ შორის იბალსაც.

ეფროსისეული დონ შუანი - ა. ვოლკოვი ძლიერი და მომხიბვლელი პერსონაჟია, რომელიც ყველა მამაკაცურ ღირსებებს ატარებს: უყვარს ქალები, ჩაცმა, კარგად ჭამა, დალევა, თუთუნის გაბოლება. გარეგნულად ის მშვიდი და დემოკრატიულია ურთიერთობებში. მაგრამ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში შუანი რაღაცას მიაყურადებს ხოლმე, სულ ვილაცას ელის. ბოლოს ეს რაღაცა თუ ვილაცა კომანდორის სახით შურისმაძიებლად მოევილინება და დაღუპავს კიდევ. ა. ეფროსისათვის დონ შუანი არის ცინიკოსი, უსარგებლო, შემწარავი და თან, ამავე დროს, მომხიბვლელი, იდუმალი ძალის მატარებელი.

ანატოლი ეფროსი სგანარელსაც (ლ. დუროვი) კი ანიჭებს უპირატესობას დონ შუანთან შედარებით და მოლიერის პიესის ფინალს ასეთ სარჩულს უდებს: „იგი უნდა უყვიროდეს დონ შუანს ფელის გამო, ვინაიდან მან თავისი სიკვდილითაც კი გაუცრუა იმედი, დატოვა უკაპეიკოდ“.¹⁸

მიხეილ თუმანიშვილის დონ შუანი - ზ. ყიფშიძე კი ობიგატელიზმის მსხვერპლია. ის მებრძოლია! გამორჩეულია! ჯანყი საზოგადოების მიმართ აშკარა და აგრესიულია! ის მაკედონელივით დაუნდობელია ლაშქრობაში. ყოველი ნაბიჯი დაპროგრამებული აქვს. ის ლოგოკურად მოაწროვნი არისტოკრატია, ამიტომაც, შურისმაძიებელთა დაშვებით განგმირული, მხოლოდ აღტაცებას იწვევს.

აქ რეჟისორმა სგანარელი კი არ ააყვირა, არამედ რეპლიკად გამოაცრევინა ობიგატელის მეშინური ბუნების დამადასტურებელი ფრაზა: „ჩემი ხელფასი, ჩემი ხელფასი“.

მსოფლიოს სხვადასხვა გამოჩენილი რეჟისორის ვერსიის განხილვით შევეცადე შეჩვენებინა, თუ რაოდენ სხვადასხვაა პიესიდან აღძრული რეჟისორული ხილვები, თუ რამდენი ჭეშმარიტების პოვნა შეიძლება ერთ პიესაში, როცა რეჟისორი თავისუფალ ინტერპრეტატორად გვევლინება.

ამგვარი თავისუფალი ინტერპრეტაციის საშუალებით, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, სხვადასხვა სპექტაკლში ტექსტის წინა პლანზე წარმოჩენა ხდება. ამ პროცესს განაპირობებს, უპირველეს ყოვლისა, პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური პირობები და დამდგმელი ჯგუფის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა.

ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის მტკიცება, რომ თავისუფალი ინტერპრეტაციის წყალობით მსოფლიო კლასიკური რეპერტუარი, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ახალ სასცენო სიცოცხლეს იძენს.

¹⁶ Barthes Roland, *Image, Music, Text* (London: Fontana Press, 1977, 138).

¹⁷ ეფროსი ა., „რეპეტიცია - ჩემი სიყვარული“, მ., 1975., გვ. 152.

¹⁸ იქვე, გვ. 152.

მორე მსოფლიო თმის შემდგომ პერიოდში ქართულ სასცენო შემოქმედებაშიც წარმოჩინდა კლასიკური რეპერტუარის ათვისების პრობლემა. თბილისის წამყვანი თეატრები დაუბრუნდნენ კლასიკას. ამის დამადასტურებელია რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების 5 წლის რეპერტუარი რომელსაც აქ წარმოვადგენ.

რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი 1975 წლიდან 1980 წლამდე“:

ბ. ბრეხტი, „კავკასიური ცარცის წრე“, დამდგმელი რ. სტურუა, პრემიერა - 1975 წლის 12 სექტემბერი;

სოფოკლე, „ოიდიპოს მეფე“, დამდგმელი თ. ჩხეიძე, პრემიერა, 1976 წლის 15 იანვარი; ლესინგი, „ნათან ბრძენი“, დამდგმელი ვექსმუტი (გფრ), პრემიერა, 1976 წლის 17 თებერვალი;

უ. შექსპირი, „ანტონიოსი და კლეოპატრა“, დამდგმელი თ. სუმბათაშვილი, პრემიერა - 1977 წლის 23 აპრილი;

ი. ცურტაველი, „შუშანიკის წამება“, დამდგმელი ნ. ხატისკაცია, პრემიერა, 1978 წლის 20 ივნისი;

უ. შექსპირი, „რიჩარდ III“, დამდგმელი რ. სტურუა, პრემიერა, 1979 წლის 11 თებერვალი;

ლ. ტოლსტოი, „მეუღეობა წყვდიადისა“, დამდგმელი თ. ჩხეიძე, პრემიერა - 1979 წლის 25 მარტი;

მოლიერი, „ტარტიუფი“, დამდგმელი ნ. ხატისკაცია, პრემიერა, 1980 წლის 15 ივნისი; მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარი 1975 წლიდან 1980 წლამდე: დიურენმატი, „მილიარდერების ვიზიტი“, დამდგმელი მ. თუმანიშვილი, პრემიერა, 1975 წლის 18 ნოემბერი;

გ. იბსენი, „მოჩვენებანი“, დამდგმელი თ. ჩხეიძე, პრემიერა, 1976 წლის 29 მაისი; სოფოკლე, „ოიდიპოს მეფე“, დამდგმელი ვაჩეჩილაძე-ლორთქიფანიძე, პრემიერა, 1978 წლის 21 მარტი;

ჩ. დიკენსი, „დიდი იმედები“, დამდგმელი მ. კუჭუხიძე, პრემიერა, 1979 წლის 24 მარტი; ჰაუპტმანი, „მზის ჩასვლის წინ“, დამდგმელი მ. ჟვანია, პრემიერა, 1979 წლის 27 დეკემბერი;

დიურენმატი, „რომულუს დიდი“, დამდგმელი ნ. გაჩავა, პრემიერა, 1980 წლის 5 მარტი. აღნიშნული პრობლემის საილუსტრაციოდ შევჩერდები მ. თუმანიშვილის ორ დადგმაზე: უ. შექსპირიას „იულიუს კეისარზე“ და დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებზე“.

მინდა აღვნიშნო, რომ მოლიერის „დონ ჟუანთან“ შეხვედრისას რეჟისორი მ. თუმანიშვილი პირველად არ მოგვევლინა კლასიკის თავისუფალ ინტერპრეტატორად. ჯერ კიდევ რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობისას მან დადგა: „ანტიგონე“, „ფედრა“, „იულიუს კეისარი“. ეს სპექტაკლები ლიტერატურული პირველწყაროს რისკიანი ამოკითხვაა. და არანაკლებ გაბედული სცენური განხორციელებით გამოირჩევიან. მ. თუმანიშვილს ძალუძს ტექსტის იმ პლასტების აღმოჩენა რომელიც წლების მანძილზე შეუმჩნეველი რჩებოდა მკითხველისათვის. ამგვარად, მისი სპექტაკლები იწვევს ხელახალ გადაფასებას არა თუ იმ მოვლენისა და ფასეულობებისა, არამედ ტექსტიდან დაბადებული და სხეულის ენაზე გადმოტანილი ქმედებისა. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის ნათელი მაგალითია 1973 წელს დადგმული შექსპირის „იულიუს კეისარი“. ამ ტრაგედიის ვასცენიურებით რეჟისორმა ე. წ. უძრავობის პერიოდში გააშიშვლა თანამედროვე პოლიტიკური ვითარება. მან მთელი შემოქმედებითი ძალები მოახმარა იმის გამოაშკარავებას, რომ პიროვნების კულტის წარ-

მოქმნას განაპირობებენ „ხალხი, ბრბო და მმართველი იერარქიულ აპარატში მოკალათებული ადამიანები. პირველი - ინერტულია ქვეყნის პოლიტიკური ცხოვრებისადმი, მას უმეტესად „პური და სანახაობა“ სურს, ხოლო მეორეს არ სურს დათმოს მოპოვებული მდგომარეობა. იგი იცავს გარკვეულ სახელმწიფოებრივ სისტემას, რომელმაც პრიორიტეტი შეუქმნა. ორივე მხარეს კი „აწინასწორებს“ დემიურგის რანგში აზიდული ერთმმართველი, რომელიც შეგნებულად და მოხერხებულად იყენებს პრივილეგიებული უმცირესობის მორჩილებას, რათა დათრგუნოს ხალხი და უსახურ ბრბოდ აქციოს იგი. პიროვნების გაღმერთება, ზეკაცად ქცევა ბნელი მასის თავის მოსატყუებელი უბადლო საშუალებაა. თვით მ. თუმანიშვილი რეჟისორის ჩანაწერებში წერს: „... იქ მყოფნი დიდი ვულისყურით ისმენენ იმას, რასაც კეისარი ასე სასწავთაშორისოდ ამბობს... ამის მიზეზია შიში და, რა თქმა უნდა სიყვარულიც. ბევრს უყვარდა კეისარი... მისი სწამდათ როგორც ღმერთის“.¹⁹

ამ სპექტაკლში ზუსტად გამიზნული მასობრივი სცენები დაუნდობლად შეაგრძნობინებდნენ მაყურებელს, თუ როგორი სიამოვნებით, დამტკბარი მორჩილებით იდგამს „ხალხი ბრბო“ მონობის უღელს: „ფინზელი გონების“ კეისარი კი, ბუნებრივია, რომ ამგვარ პატივს იფერებს და თავის სასარგებლოდ იყენებს. სპექტაკლში რეჟისორმა თვალნათლივ გვიჩვენა რესპუბლიკური რომის დაცემის ისტორია, დემოკრატიული პრინციპების ნიველირების სიმძიმესა და უზნებოაზე დააფიქრა თანამედროვე მაყურებელი. ამიტომაც იქცა წარმოდგენის მთავარ მოქმედ პირად ხალხი, ხოლო უზადო რეჟისორული ფანტაზიის გამომხატველად - მასობრივი სცენები. მ. თუმანიშვილის სტუდენტები (ექსპერიმენტული ჯგუფის წევრები) ურთულესი პლასტიკური პარტიტურის შემწეობით წარმოაჩენდნენ რომის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს პერიოდს, როდესაც სენატორთა პიროვნული ინტერესების მომძლავრებას და ხალხის უგზურ ქმედებას ემსხვერპლა თავად რესპუბლიკური რომის იდეალები. იდეალების მსხვერვის ტრაგიკული განცდა საერთოდ დამახასიათებელია მ. თუმანიშვილის პიროვნებისათვის, როგორც გარკვეული თაობის წარმომადგენლისათვის. „იულიუს კეისარის“ ინტერპრეტაციამ წარმოაჩინა ამ კრახის მთელი სიმძიმე.

მ. თუმანიშვილი დ. კლდიაშვილის თეატრის თანამედროვე სახეობის ავტორადაც გვევლინება. მან ამგვარ თეატრს ჯერ კიდევ 1958 წელს მისცა დასაბამი „დარისპანის გასაჭირის“ ტელედადგმის განხორციელებით, ხოლო 1979 წელს კინომსახიობთა თეატრში დადგმული „ბაკულის ღორები“ რეჟისორული და სამსახიობო ხელოვნების ერთობლივი დღესასწაულის უზადო მაგალითად იქცა.

გრძელ მაგიდასთან გამართული ღრეობა ადამიანის ზნეობრივი დაცემის, პირუტყვიანი ყოფის, სულიერების, ნიველირების შემადრწუნებელი, თავზარდამცემი ცოცხალი სურათია. მაგიდის ქვეშ მოღრუტუნე კანცელარიის მოხელე - პ. ბარათაშვილი ბახუსით დამარცხებული მთაკაცი კი არ არის, არამედ ნილაბჩამორეცხილი, ალგირახსნილი ძალადობაა.

ვალაქტიონის (რ. იოსელიანი) დარბაზს მოშტერებული მდუმარე მზერა კი ბედისაგან გარიყული კაცის განაჩენია ადამიანის კანონის, საზოგადოებისა და საერთოდ მთელი ქვეყნის მიმართ. დამუნჯებული ვალაქტიონი, ისედაც ტანმორჩილი კაცი, საბოლოოდ დააჩიავა „ამა სოფლის ძლიერთა“ პირუტყვად ქცევის აქტმა. დააჩიავა და თან განარისხა!..

რეჟისორის მიერ სახიერად მიგნებული მეტაფორა დამდგმელი ჯგუფის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამომხატველია.

მიხეილ თუმანიშვილმა კლდიაშვილისეული პიესის ტექსტი აქცია თანამედროვე, შემადრწუნებელ სანახაობად.

¹⁹ თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 205.

მოლიერის „დონ ჟუანის“ მიხეილ თუმანიშვილისეული ვერსია

მიხეილ თუმანიშვილის მოქალაქეობრივი კრედო - მართლის თქმა, რეჟისორული ხელწერა - გამძაფრებული თეატრალიზაცია!

თუ გვსურს მივაკვლიოთ, როგორ წაიკითხა რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა მოლიერის პიესის, ერთი შეხედვით, უნილავი პასაჟები, როგორ დაიბადა სიტყვიდან მეტაფორული სისტემა, უპირველესად უნდა მივაგნოთ წარმოდგენის ძირითად სათქმელს.

დამდგმელი ჯგუფის ეროვნულ-კულტურული ტრადიციებისა და იმ ისტორიულ-საზოგადოებრივი ვარემოებების გათვალისწინებამ, რომლის პირობებშიც სპექტაკლი შეიქმნა, რეჟისორს საშუალება მისცა მიეკვლია მოლიერის პიესის ერთ-ერთ ყველაზე იდეალური და კონცეპტუალურად მნიშვნელოვანი შრისთვის. დონ ჟუანისა და სვანარელის სიტყვიერ დაპირისპირებას რეჟისორმა გლობალური მნიშვნელობა მიანიჭა და იგი სამყაროს მოწყობის ალეგორიულ მოდელად აქცია. სცენოგრაფიული მინიმალიზმის პირობებში დედამიწის სფეროს, როგორც ერთ-ერთი სიმბოლური შტრისის, შემოტანით მ. თუმანიშვილი მაყურებელს მკაფიოდ აყენებს არჩევანის წინაშე: სამყაროს უნდა მართავდნენ დონ ჟუანები - აქტიური, დინამიკური და შემოქმედებითი პერსონები, თუ სვანარელები - კონფორმისტი, ინერტული, მეშინური ცნობიერება. რეჟისორული და მსახიობური ინტერპრეტაციების ერთობლიობა, მძაფრი გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით, ნათლად წარმოაჩენს დონ-ჟუანიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ უპირატესობას სვანარელის ბიდერმაიერულ ყოფიერებასთან მიმართებით.

ზურაბ ყიფშიძის მიერ შექმნილი დონ ჟუანის სახე ასეთია: ნამდვილი არისტოკრატი, თავისუფალი, მომხიბვლელი, დაუცხრომელი და აზარტული დამპყრობელი, რომლისთვისაც სივრცე და სამყარო მუდმივი მოქმედების არენას წარმოადგენს. სწორედ ამ შინაგანი იმპულსის გამოხატულებაა მისი სცენური ფესტი - „სამყაროზე“ შემოხტომა, როგორც ძალაუფლებისა და დაუმორჩილებელი ენერჯის სიმბოლო. მის საპირწონედ, ა. ამირანაშვილის სვანარელი განსახიერებელია როგორც ტიპური ბიდერმაიერული პერსონაჟი - მცირე მასშტაბის არსებობის მატარებელი, რომელიც ლაჯებს შორის ხარბად აქცევს ბურთად ქცეულ დედამიწას და ამგვარად ხაზს უსვამს მის კონფორმისტულ, თვითდამცავ და ინერტულ ბუნებას.

და მაინც რაზეა სპექტაკლი დონ ჟუანი? ასეთი კითხვით მივმართოთ ოდესღაც თვით რეჟისორს.

პასუხი: ნუთუ ასეთი გაუგებარია ჩემი ვერსია?



დონ ჟუანი - ზურაბ ყიფშიძე
ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

- რაღა თქმა უნდა სიყვარულზე!

მოლიერმა „დონ ჟუანი“ კომედიის ჟანრს მიაკუთვნა, თუმცა ფრანგი მკვლევრები არაერთხელ აღნიშნავენ, რომ ეს პიესა სცდება ტრადიციული კომედიის საზღვრებს და იძენს ფილოსოფიურ-მორალურ განზოგადებას. ჟორჟ ფორესტიე მიუთითებდა, რომ „დონ ჟუანი“ წარმოადგენს კომედიისა და სერიოზული დრამის საზღვარზე მდგომ ტექსტს, სადაც სიცილი ხშირად ნიღბავს ავტორის ეთიკურ პოზიციას.²⁰ ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებს ჟაკ შერერი, რომლის აზრითაც მოლიერის გვიანდელ პიესებში კომიზში აღარ არის თვითმზანი, არამედ დრამატული აზრის გამტარი ფორმა.²¹

სპექტაკლის ჟანრული ბუნების გააზრება განსაკუთრებით ნაყოფიერი ხდება მისი კონკრეტული თეატრალური კულტურის კონტექსტში განხილვისას. ქართული თეატრის ტრადიცია, რომელიც ისტორიულად აერთიანებს სანახაობრივ ზარ-ზეიმს, გამომსახველობით ექსპრესიას, დინამიკურ თავაწყვეტილობას და, ამავე დროს, ინტელექტუალურ სიღრმესა და იდუმალ სევდას, ქმნის ისეთ ესთეტიკურ გარემოს, სადაც კომედიური ჟანრი ბუნებრივად ერწყმის ტრაგიკულ ელემენტებს. ამ კონტექსტში სიმბოლურ დატვირთვას იძენს აკაკი წერეთლის სიტყვები - „ვინ რა იცის, რომ სიცილი ზოგჯერ ცრემლზე მწარეა“, - რაც ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში კომიზმის ამბივალენტურ ბუნებას გამოხატავს.

ქართული თეატრალური ინტერპრეტაციით წარმოდგენილი „დონ ჟუანი“ კომედიურ სილაღეზე აგებული, ვიზუალურად ეფექტური სანახაობაა, თუმცა მისი მნიშვნელობა სცდება გარეგნულ თეატრალურობას. წარმოდგენის ემოციური სტრუქტურის, სცენური პარტიტურისა და მოვლენათა განვითარების შინაგანი ლოგიკის ანალიზი ცხადყოფს, რომ კომედიური კოლიზიები აქ ფუნქციონირებს როგორც მსოფლმხედველობრივი ზემოქმედების მექანიზმი. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ანრი ბერგსონის კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც სიცილი სოციალური კონტროლისა და კრიტიკული გააზრების ფორმას წარმოადგენს.²² აღნიშნული თეორიული მიდგომა საშუალებას იძლევა, „დონ ჟუანის“ ქართული დადგმა განვიხილოთ როგორც მაყურებლის ეთიკური თვითრეფლექსიისკენ მიმართული თეატრალური აქტი.

რუსულ თეატრმცოდნეობაში მოლიერის დრამატურგიის სცენური ინტერპრეტაციები ხშირად განიხილება ჟანრული ტრანსფორმაციის ქრილიში. პაველ მარკოვი აღნიშნავს, რომ მოლიერის კომედიების თანამედროვე დადგმებში „ტრაგიკული ქვეტექსტის გაძლიერება დასავლური თეატრისთვის დამახასიათებელ ტენდენციად იქცა“.²³

ამის საპირისპიროდ, ქართული დადგმა „დონ ჟუანისა“ კომიზმს ცენტრალურ ესთეტიკურ პრინციპად აქცევს და სწორედ ამ გზით აღწევს მნატურულ მთლიანობას. ამ განსხვავებაზე მიუთითებს უცხოელი კრიტიკოსების შეფასებებიც, რომლებიც სავასტროლო წარმოდგენების შემდეგ ხაზს უსვამენ ქართული ვერსიის ჟანრულ სიმსუბუქესა და ირონიულ სიზუსტეს.

ქართული თეატრალური კრიტიკის ფარგლებში „დონ ჟუანის“ მსგავსი დადგმები ხშირად განიხილება ეროვნული თეატრალური აზროვნების თავისებურ ნიმუშებად. ლაშა ჩხარტიშვილი აღნიშნავს, რომ ქართულ სცენაზე კომედია „არ კარგავს მსოფლმხედვე-

²⁰ Forestier, G. *Molière en toutes lettres*. Paris: Gallimard, 1990.

²¹ Schérer, J. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1968.

²² Bergson, H. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1900.

²³ Марков, П. *O meampe*. Москва: Искусство, 1976.

ლობრივ სიმძაფრეს და ხშირად სწორედ სიცილის გზით აღწევს დრამატულ სიღრმეს²⁴. ამ თვალსაზრისით, მოცემული სპექტაკლი შეიძლება შეფასდეს როგორც კლასიკური ტექსტის კულტურულად გარდაქმნილი ინტერპრეტაცია, სადაც ეროვნული თეატრალური კოდები განსაზღვრავს ჟანრის წაკითხვის მიმართულებას.

ცხადია, მოცემული სტატიის ფარგლებში სპექტაკლის სრულმასშტაბიანი სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზი შეუძლებელია; შესაბამისად, ყურადღება გამახვილდება მხოლოდ იმ საკვანძო ასპექტებზე, რომლებიც განსაზღვრავს დადგმის ჟანრულ იდენტობასა და ესთეტიკურ კონცეფციას.

„წადით და ყველამ ნახეთ ეს სპექტაკლი“²⁵ - მოგვიწოდებს ავსტრალიელი კრიტიკოსი პიტერ უაიტბრუკი. „დონ ჟუანზე“ მობრძანებული მაყურებელი, მართლაც, არ გაწბილდება...

მყუდრო, პატარა სცენაზე უწესრიგოდ მიმოყრილია სხვადასხვა ნივთი: დედამიწის სფერო, ორი მაგიდა, ნავი, კიბე, კასრი, რეპროდუქციები და მალლიდან ჩამოშვებული თეატრალური კოსტიუმები, რომელთა შორის ქალის მდიდრული სამოსი სჭარბობს. მთლიანობაში საგანთა ამგვარი-სუმბურული განლაგება მხატვრის სახელოსნოს გვაგონებს, თითქოს სულ ახლახანს დაამთავრა ხელოვანმა მუშაობა და ყველაფერი ხელუხლებელი მიატოვა.

სპექტაკლის სცენოგრაფსა და რეჟისორს ასეთი მხატვრული გარემოს შექმნა უკარნახა პიესაში ჩადებულმა გააშკარავებულმა ვნებათა ლელვამ. ადამიანი ბოლომდე მხოლოდ სიმარტოვეში შიშვლდება, მხატვრის სიმარტოვე სახელოსნოში კი ბუნებრივია, ამით მ. თუმანიშვილმა ნიღაბი ჩამოხსნა დონ ჟუანსაც და საზოგადოებასაც.

ზემოდან ჩამოშვებული ქალის სამოსი დონ ჟუანის მიერ თავგზააბნეულ მსხვერპლთა ფიტულებს მოგვაგონებს. ამ მცირე დეტალით რეჟისორმა ხარკი გაუღო მითს დონ ჟუანის შესახებ.

„დონ ჟუანი“ საყვირის გამოძაფხიზლებელი, საგანგაშო ხმით იწყება. მ. თუმანიშვილმა სპექტაკლის პირველივე ბეგრა ორმხრივად გაათამაშა: შუა საუკუნეებში საყვირს მოპატიჟე ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული. მისი გამყინავი ხმა განსაკუთრებული, საგანგაშო ამბის შესატყობინებლად კრებდა ხალხს. ამ მუსიკალური ინსტრუმენტის აღიარებული ფუნქცია ზუსტად გამოიყენა რეჟისორმა და მშფოთვარე, შემადრწუნებელი ამბის სახილველად განგვაწყო, ამავე დროს, ზეაწეული, საზეიმო განწყობილებაც შექმნა. ამით კი თავიდანვე გაგვიმხილა უბრალო, მაგრამ მივიწყებული ჭეშმარიტება: „თეატრი-თეატრი!“

არა მარტო სიტყვა ბადებს ქმედებას სცენაზე, არამედ მონოლოგის რიტმიც სცენური მოქმედების მიკვლევის წყაროა. ამის უხადო ნიმუშია სგანარელის მონოლოგი თამბაქოზე: „რაც არ უნდა მიმტკიცოს არისტოტელემ და მასთან ერთად მთელმა მსოფლიომ, თამბაქოს არაფერი შეედრება. ეს ხომ პატიოსანი ხალხის გატაცებაა და ვისაც თამბაქო არ უყვარს, მერწმუნე, სიცოცხლის ღირსი არაა...“. მონოლოგის სწრაფმა რიტმმა, რეზონანსობამ, სასველ ნიშანთა ჭარბად გამოყენებამ დაბადა ა. ამირანაშვილის დაბნეული, მღელვარებისაგან წამოწითლებული სგანარელი. ეს პერსონაჟი სცენაზე ადგილს ვერ პოულობს, აქეთ-იქით აწყდება, როგორც ხაფანგში მომწყვდეული მსხვერპლი. უმისამართო შესტიკულაციით ცდილობს დაარწმუნოს გუსმანი (თ. გვალია) და ბატონთან შეხვედრას გადაარჩინოს.

²⁴ ჩხარტიშვილი, ლ. კომედიის ტრაგიკული პოტენციალი ქართულ თეატრში. „ჟურნ. „თეატრი“, №2, 2012.

²⁵ იქვე, გვ. 48.

„ა. ამირანაშვილი - კომედიური პურიტანი ოსტატურად იყენებს თეატრალური ჟესტიკულაციის მთელ არსენალს შიმისა, თავხედობის თუ ცრუ ღვთისმოსაობის გამოსახატავად...“ „... ის ბრწყინვალედ ასრულებს ამ როლს და გენიალურ კომედიას გვთავაზობს, ხელების გრენით, ტირილით, მონური პირფერობით და გახელებით...“²⁶

სცენაზე დინჯად შემოაბიჯებს ლეგენდარული დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე. მსახიობის ასხლეტილი, ნატიფი სხეული, მისი მბრწყინავი, გამჭოლი თვალები, კეხიანი ცხვირი, აზიდული წარბები, გრძელი კიდურები და თლილი თითები აშკარად მიგვანიშნებენ დონ ჟუანის დიდგვაროვნებაზე, მაგრამ უეცრად თხემით ტერფამდე არისტოკრატი ნაფერებ ხელებს უბრალო, ხაოიანი პირსახოცით გაიმშრალეს...

რეჟისორმა ექსპოზიციაში გამოიტანა ყველა თემა! ეს არ არის მაღალი კომედიის პრინციპებზე დადგმული კომედია, და არც ლეგენდაა დონ ჟუანზე. ეს არის პროვინციული მსახიობების მიერ გათამაშებული სპექტაკლი, სწორედ პროვინციულ თეატრში. ამ ერთი შტრინხით მ. თუმანიშვილმა კვარცხლბეკიდან ჩამოიყვანა დონ ჟუანი და მყარად დააყენა მიწაზე. მოხდა მითის, ლეგენდის გაადაშიანურება, დამიწება.

მომდევნო სცენაში გაშტერებული დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე, ხარბად ადევნებს თვალს მაყურებლის დარბაზიდან სცენისაკენ მშვიდად მომაგალ წყვილს. ქალ-ვაჟი საუბრითაა გართული. მათი უშუალო მიმოხვრა, ფერწასული სამოსი მიგვანიშნებს, რომ ჯერ არც ერთსა და არც მეორეს შეხვია ცხოვრებისეული სიმკაცრე და სიტლანქე. უზრუნველი მოძრაობით შეყვარებულნი იწყებენ ცეკვას.

მათ ქორივით დაჰყურებს ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანი. ცხოვრების პირველი დარტყმის ტოლფასია მისი გამოჩენა. დონ ჟუანი უხეშად ჩამოიშორებს მამაკაცს, შუაში ჩადგება და ქალს ტაატით გაიტაცებს. სულ ცოტა ხანში კი ჩურჩულით, წელზე ხელს მოხვევს და სცენიდან გაიტყუებს.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის რეჟისორის მიერ პიესაში არარსებული ახალგაზრდა წყვილის შემოყვანა. ამით მ. თუმანიშვილმა შეგვახსენა დონ-ჟუანიზმის, როგორც მოვლენის მთარული, საყოველთაოდ ცნობილი მნიშვნელობა: იქ სადაც დონ ჟუანია, ქალი არ შეიძლება სხვას ეკუთვნოდეს!

„სპექტაკლის გადაწყვეტის პრინციპია „თეატრი თეატრში“. თავდაპირველად სცენის მიღმა გათამაშებული სპექტაკლი, ხოლო შემდეგ კი წინა პლანზე მიმდინარე მოქმედება. ეს გადაწყვეტა ხაზგასმულია ახალი ვმირის მოკარნახის შემოყვანით სპექტაკლში, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარს დონ ჟუანი, ხოლო ამ უკანასკნელს კი - თეატრი“.²⁷

მიხეილ თუმანიშვილმა წინდებჩაჩაჩული, მაწვნის ქილებით დატვირთული დედაკაცის გამოჩენით კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი ზეაწეულობა ყოველდღიური ყოფითობით შეცვალა.

პიტერ ბრუკმა კი სპექტაკლის ნახვის შემდეგ თქვა: „ეს სპექტაკლი მოლიერს რომ ენახა, მოკარნახის მადლიერი დარჩებოდა-ო.“²⁸

დახეული ქომების ფლატუნით შემოიწვლიანება მოედნის მსგავს სცენაზე მოკარნახე - ლ. რეზვიამვილი. ზანტად მიუახლოვდება ლუკს და აუჩქარებლად მოიკალათებს მასში. სათვალეს წამოიკვამს, წიგნს გადაშლის და ისაა კითხვა უნდა დაიწყოს, რომ მაყურებელთა დარბაზში ნაცნობს შენიშნავს და პროვინციული დიალექტით, პირისწვლაპუნით მოკარნახე - ლ. რეზვიამვილი იწყებს პიესის შინაარსის მოყოლას.

²⁶ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, # 9, 1989., გვ. 51.

²⁷ იქვე, გვ. 52.

²⁸ იქვე, გვ. 55.



დონ შუანი, მოკარნახე - ლაურა რეზიაშვილი
ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

ეს პროვინციული მოკარნახე ქალი - მასხარას გრიმით, მწვანე კაბით, ცხვირზე წამოცმული სათვალით ერთგვარი დასტურია საკუთარი, თუმანიშვილისეული დონ შუანის არსებობისა.

ბრიტანულ გამოცემა "The Independent"-ის თეატრის მესვეტე ჯორჯიანა ბრაუნი (Georgiana Brown) ამავე გაზეთში წერდა: „სპექტაკლის კომედიური ტონის მიმცემი მოკარნახეა, რეჟმატიზმებით განაწამები და შეწუხებული, რომელიც წამითაც არ ტოვებს მოქმედებას უყურადღებოდ, ყვირის, ჯაფრობს, ვერ იტანს იმ უხამსობას, რაც სცენაზე ხდება“.²⁹

ლ. რეზიაშვილის მოკარნახე მთელი არსებით ჩართულია მოქმედების მსვლელობაში და ყოველივეს შემფასებელ-მსაჯულად გვევლინება. მისი გმირი ტემპერამენტული შეძახილებითა და გულისამარწყვებელი გულუბრყვილობით მოედნის თეატრის მამხილებელ ბათოსსაც იტევს და ბალაგანის ზეაწეულ სიმსუბუქესაც.

გავიხსენოთ შარლოტას და დონ შუანის დიალოგი: „სულით ხორცამდე მიყვარხართ და ჩემს სიძარტლეში რომ დაგარწმუნოთ, იმასაც გეტყვით - თქვენი ცოლად მოყვანა გადავწყვიტე...“. დონ შუანის (ზ. ყიფშიძე) ამ „გულწრფელი“ განაცხადის მოსმენისას მოკარნახე - ლ. რეზიაშვილი წამოწმობს, გაკაპასებული იწყებს დონ შუანის წყევლა-კრულვასა და ლანძღვას, ცრემლი ადგება თვალზე და ყელში ბოღმის ბურთი ანრჩობს. ფინალში კი, როცა ურიცხვი დაშნით განგმირულ დონ შუანს (ზ. ყიფშიძე) სგანარეული (ა. ამირანაშვილი) სცენის სიღრმისკენ მიათრევს, მხოლოდ გულაჩყვებული მოკარნახე - ლ. რეზიაშვილი მისტირის მას. მხოლოდ მას ერთს ეცოდება და არ ემეტება მოსაკლავად დონ შუანი - ზ. ყიფშიძე.

მიხეილ თუმანიშვილმა ამ ქალში გააერთიანა პროვინციული უშუალობა და სულიერი შეურყვნელობა. მოკარნახე - ლ. რეზიაშვილი ბუნების შვილია და ამიტომ მისთვის ერთნაირად მიუღებელია, როგორც დაცემული ზნეობა, ისე კაცთმოძულეობა.

²⁹ Brown Georgiana, The Independent, 18.05.1989.

ეს პერსონაჟი პათეტიკურობით, ირონიით სარკაზმით ერთდროულად მიწიერიცაა და ხაზგასმულად თეატრალურიც და მაინც მხოლოდ სპექტაკლის თეატრალურობის მისაღწევად არ დასჭირვებია რეჟისორს ამგვარი სახის შეთხზვა. მ. თუმანიშვილმა, რიგითი პროფინციელი მაყურებელი აიყვანა სცენაზე და სწორედ მას დააკისრა შემფასებლის როლი, სწორედ იქვე დაბადებულ ხალას ემოციას მიანდო „დონჟუანობისა“ და „სგანარელობის“ სასწორის გადაწონვა.

ნავი ხომ მუდმივი ძიების, ვნებადამუცხრალი სწრაფვის, სიანლესთან შეგვედრის სიმბოლოა. იქნებ ამიტომაც ჩასვა ნავში დრამატურგმა ახალ-ახალი ფათურაკების მაძიებელი დონ ჟუანი, ჩასვა და შუა გზაზე ამოაყიარავა. თითქოსდა აქ უნდა დამთავრებულიყო დონ ჟუანის მიერ წამოწყებული ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობა, მაგრამ მოლიერი აკეთებს მორიგ ეპიკურ სვლას. დონ ჟუანს გლეხის ბიჭი პიერო გადაარჩენს, რომლის სატრფო გლეხის ქალი შარლოტაა.

მართალია, სპექტაკლში გათამაშებული მორიგი სცენა უშუალოდ რომელიმე სიტყვიდან არ დაბადებულა, მაგრამ აქ რეჟისორმა სწორედ ის დაუწერელი ტექსტის მიღმა დარჩენილი პლასტი ამოხსნა და საკუთარი შეუდარებელი ვერსია შემოგვთავაზა.

რეჟისორს არ გამოჩენია მოლიერის დრამატურგიული ხრიკი, მას ლოგოკური გამართლება მოუწია: ვადარჩენილ ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანს გლეხის ქალის სავსე მკერდის დანახვაზე ანცი ნაპერწკალი ჩაუდგება თვალეზში, ე. ი. მისი „ლაშქრობა“ არ დასრულებულა, პირიქით, შარლოტას სოციალური წარმოშობა სიანლით ავსებს დონ ჟუანის მსხვერპლთა ვალურეას.

გლეხის ქალი შეუცნობელია დონ ჟუანისათვის, მისი საქციელიც მოულოდნელია, ეს მოულოდნელობა ბადებს ინტერესს და იმედს. დიახ, იმედს: იქნებ, სწორედ შარლოტამ გაუწიოს ნანატრი წინააღმდეგობა - თუ ელვირა გამუდმებით ნიღაბს ატარებს, გლეხის გოგო ბუნების შვილია, ბუნებრივად გრძობებით ცხოვრობს, ამიტომ, ამ შემთხვევაში, დონ ჟუანის ცნობისწადილი განსაკუთრებულია...

პიესაში კეკლეუცი შარლოტა გამომწვევად ეკითხება პიეროს: „ახლაც დედიშობილა ზის შენს სახლში ბატონი?“

შარლოტას ორმა უბრალო სიტყვამ „დედიშობილა ზის“ დაბადა ზ. ყიფშიძის უზადოდ გათამაშებული დონ ჟუანის კოცონთან გაშრობის სცენა. რეჟისორს დაეხმარა მსახიობის ჰაბიტუსი, მონაცემები და კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ მისი გმირი არისტოკრატია. მხოლოდ არისტოკრატს შეუძლია საცვლების ამარას, მასხარას ჩაჩში გამოწყობილს, არ დაკარგოს ღირსება და ასეთ ექსტრემალურ სიტუაციაში მოიქცეს ბუნებრივად.

შარლოტას, დონ ჟუანისა და მათურინას სცენა მოლიერმა მოკლე გამიზნული და სხარტი დიალოგით დაწერა. მიხეილ თუმანიშვილმა კი ეს სამეული ისე დასვა მაღალ მაგიდაზე, რომ ქანდარაზე შემოსულებულ მოჟღერტულე ჩიტებს დაამსგავსა, უეცრად საცვლების ამარა დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე თოჯინად აქცია. ის აღარ თამაშობს, ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანი თოჯინაა და მორჩილია თავისი ხვედრის.

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში საქანელა სიცოცხლის სიმბოლოა, ამავე დროს ის სათამაშოა, რომლის გამოყენების დროსაც არასდროს ხდება ძალთა გათანასწოლება. საქანელას ეს ორგვარი მოტივიზაცია გამოიყენა რეჟისორმა და სამეულის თამაში ავანსცენაზე გადმოიტანა. მხოლოდ აქ დონ ჟუანი თოჯინად აღარ გვევლინება, ის უკვე თამაშის ეპიცენტრია. ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანს განუმეორებელი მამაკაცური ხიბლი აქვს... „თითქოს ელ გრეკოს ტილოებიდან გადმოაბიჯა, ვარდისფერი გეპარდივით მოძრაობს“ და თან ძალზე მომხიბვლელია. ამ მომხიბვლელობამ მონუსხა და მიაძინა ორივე ქალი,

კაცი კი დაეყრდნო მათ ლამაზ თავებს და ჩაფიქრდა - რაზე ფიქრობს ზ. ყიფშიძის დონ შუანი? იქნებ ქალთა უსუსურობაზე, მათ მორჩილ ნებაზე? ან იქნებ სწორედ აქ დაკარგა საოცნებო ქალთან შეხვედრის იმედი? ვინ იცის?... და მაინც ეს ცინიზმია. ჩემი აზრით, რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ზუსტად მიგნებული ნიუანსი სგანარელის მონოლოგში წარმოთქმულმა ერთმა სიტყვამ დაბადა. მღვერების მოახლოებით შეშინებული სგანარეული - ა. ამირანაშვილი ენის ბორძიკით მოუხმობს ბატონს გასაქცევად. დონ შუანი - ზ. ყიფშიძე კი აუღელვებლად, ფრთხილად გადადებს ქალების თავებს და სცენის სიღრმეში გაუჩინარდება. სიგვდილის მოახლოების დროსაც კი არ კარგავს დონ შუანი - ზ. ყიფშიძე მამაკაცურ ღირსებას.

პიესის მორიგ სცენაში დონ შუანი ამბობს: ვგონებ, კამათში ისე გავერთეთ, რომ მხარი გვეცვალა. მართალია, ორივე პერსონაჟი თავის საუბარს კამათს უწოდებს...სინამდვილეში, მხოლოდ მეითხველის დაბნევაა სურთ. ექიმის სამოსით მორთული სგანარეული ცნობრების საკუთარი მოდელის კონცეფციას აყალიბებს მსახურის ფორმაში გამოწყობილი ბატონის წინაშე. კამათის დროს დონ შუანი პასიურია. ის მხოლოდ ერთხელ გახდის სგანარეულს პასუხის ღირსად: „მე ის მჭამს სგანარეულ, რომ ორჯერ ორი ოთხია“... ამ პასუხით უშვებს დონ შუანი პირველ და განუმეორებელ შეცდომას... ამ სამ სიტყვაში „ორჯერ ორი ოთხია“ მდგომარეობს დონ შუანის ტრაგიკული დანაშაული. ის ამტკიცებს, რომ მატერიალისტია, ე. ი. დონ შუანისათვის უარყოფილია სულიერება. მაშ, რატომ ეძებს საკუთარ „მეს“ ყველაზე ხელშეუხებელ, უხილავ მატერიაში - სიყვარულში. დონ შუანი გაორებულია. მოხდა შეუთავსებლობა მის შეურყეველ ლოგიკასა და სიცოცხლის-მოყვარე, დაუდგრომელ ბუნებასთან. ჯერ კიდევ აქ მოგვამზადა დრამატურგმა პიესის ფინალისათვის.

„გადაცმის“ სცენა მეტად საგულისხმოა მოქმედების შემდგომი განვითარებისათვის. რეჟისორმა ექიმის სამოსში გამოწყობილ ა. ამირანაშვილის სგანარეულს ერთ ხელში ჯვარი მისცა, მეორეში მათრახი, ცხვირზე პენსე წამოაცვა და დედამიწის სფეროს გვერდით დააყენა. ზ. ყიფშიძის დონ შუანს კი გულხელი დააკრეფინა და გულგრილობის რეალით შემოხლუდა.

მსახიობ ა. ამირანაშვილის ზუსტად მიგნებული გამომსახველობითი საშუალებები, ფრაზის წარმოთქმის დროს დაყენებული მენტორის ტონი, ისე, როგორც არასდროს მიგვანიშნებს მის სიბრძევესა და მომხვეჭელ ფსიქიკაზე. მორიგი დებულების მტკიცების დროს ის ხარბად შემოალაჯებს ხოლმე დედამიწის სფეროს. ზ. ყიფშიძის გულგრილი დონ შუანი კი ჰაეროვნად შემოახტება სამყაროს, ამგვარი ნიუანსით რეჟისორმაც განჭვრიტა სპექტაკლის ფინალი. თითქოს პირველად შესთავაზა მოკარნახეს, ანუ მაყურებელს არჩევანის გაკეთება სგანარეულსა და დონ შუანს შორის.

რეჟისორმა პროვინციელი მაყურებლის პერსონიფიცირებული სახე - მოკარნახე როგორც უკვე აღვნიშნე არჩევანის წინაშე დააყენა, შემთხვევითი არ არის, რომ კომედიის ძირითადი ეპიზოდები სწორედ დონ შუანისა და სგანარელის ურთიერთობაზეა აგებული. მათი დიალოგი, აზროვნების ფორმა, საქციელთა სისტემა თავიდანვე არის საგულდაგულოდ გამიზნული. მ. თუმანიშვილი ავტორის ამ მნატვრულ ჩანაფიქრს იყენებს, როგორც წარმოდგენის შინაგან იმპულსს. კიდევ უფრო განასხვავებს მათი აზროვნების სისტემისა და შეფასების თვალსაზრისს, რაც ერთი და იმავე დროს მოლიერის პიესის თავისებურებასაც გვაუწყებს და თავად ორი ცნობრებისეული საწყაოს ურთიერთშეუთავსებლობასაც გვაძლავს, როდესაც ასე გაშიშვლებული და გამოქნილია შუანისა და სგანარელის „მსოფლგანცდა“. ეს თავისთავად გვაძლავს არჩევანის აუცილებლობისათვის. ერთის

მიღება მეორის უარყოფას ნიშნავს, ხოლო ნეიტრალური მდგომარეობა გამორიცხულია - ამ კატეგორიულ განაცხადს რეჟისორი ისევ და ისევ ტექსტში ეძებს.

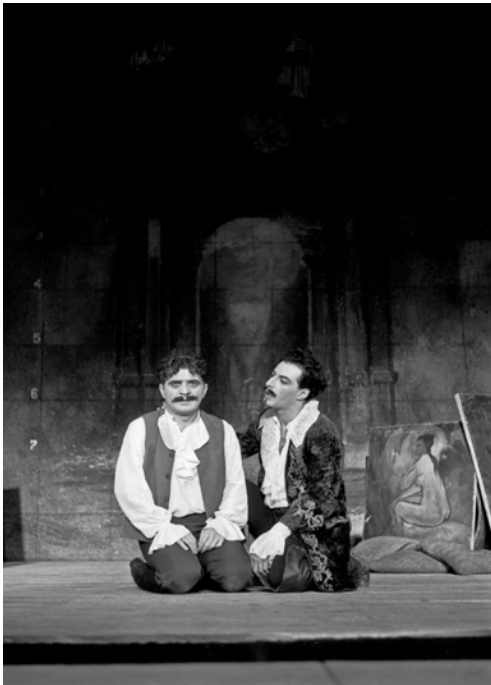
ჩემი აზრით, „კამათის“ დასაწყისშივე შენდაუნებურად ახდენ არჩევანს:

სგანარელი: „ამ კაბამ ეტყობა წონა შემმატა“...ექვსიოდე გლეხმა ისიც კი მკითხა, ამა და იმ სწეულებას როგორ ვუმეურნალოთ?“

დონ ჟუანი: „ჰოდა, შენც ეტყოდი, ამისა არაფერი გამეგებაო: ასე არ იყო?“

სგანარელი: „სრულიადაც არა. გადავწყვიტე ჩემი ტანსაცმლის ღირსება დამეცვა... და წამლებიც კი დავუნიშნე“.

ზემოთ მოყვანილ ტექსტში, აშკარაა, რომ სგანარელი ტიპური მომხმარებელი და არამზადაა, რომლისთვისაც, მოვლენათა განვითარებისათვის, ფორმას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. გულწრფელი დონ ჟუანი უკვე ჩვენი არჩევანის ობიექტია. როცა არ არის მესამე ზნესრული ადამიანი დონ ჟუანსა და სგანარელს შორის, ჟუანს ვირჩევთ. შესაძლოა, ამამია ჩვენი რეალობის ტრაგედი.



დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე,
სგანარელი - ამირან ამირანაშვილი.
ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

კი ტაკიმახსარასავით აცტეპული კუნტრუში ტოვებს სცენას. ტექსტში არსებულმა ორმა სიტყვამ „სისხლი! სისხლი!“ სცენაზე დაბადა აბსოლუტურად საპირისპირო ქმედება.

ღირსებააყრილი კეთილშობილნი, დონ ჟუანის ნაცვლად, იქვე მივადებულ მათხოვრის კასრს დაესხმიან თავს, რის შემდეგაც ცეკვა-ცეკვით გაფარფატდებიან სცენიდან.

დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე დუმს. მისი უპირატესობა აშკარაა, სიმართლე მის მხარეზეა. მ. თუმანიშვილმა სამწუთიანი სცენით შეძლო ეჩვენებინა იმ საზოგადოების სახე, სადაც

„მისი სასიყვარულო ამბები უფრო კაცების შერცხვენაა, ვიდრე ქალების“³⁰ - წერს ავსტრალიელი ერეში ეკლსი ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანზე. ამგვარი აზრი კრიტიკოსს შურისმაძიებელი ძმებისა და დონ ჟუანის შეხვედრის სცენამ გაუჩინა.

მოლიერის პიესაში ძმებს შორის გამართული დიალოგი უმიზნო კინკლაობას წააგავს. დონ კარლოსი ფარივით აფარება შეურაცხყოფელს: - თუ დონ ჟუანის სიკვდილს ისურვებთ, ჯერ მე უნდა მომკლათ!

ერთი მხრივ, ელვირას ძმის ამგვარმა განაცხადმა, მეორე მხრივ, დონ ჟუანის აბსოლუტურმა პასიურობამ უკარნახა რეჟისორს პეპლებივით მოფარფატე „შურისმაძიებლების“ დაცემის სცენის შექმნა.

რეჟისორისა და მსახიობების ირონია „ღირსების დამცველთა“ მიმართ აქ კულმინაციას აღწევს. ერთნაირ კონსტიტუტში გამოწყობილი ძმები მარიონეტებს დამსგავსებიან. მათ ხელში დაშნა მხოლოდ ფუტკრის ნექტრად აღიქმება, ხოლო მუქარა - გაბუტული ბავშვის ტიტინად. „სისხლი! სისხლი!“ - გაჰყვირის დონ ალონსო. სულ რამდენიმე წუთის შემდეგ

³⁰ გაზ. „თბილისი“, # 78, 1990, გვ. 4.

ღირსებას უღირსნი უდგანან ქომაგად. ამგვარ მამაკაცთა საკრებულოში დონ შუანი სწორედ ის კაცია, ვისაც ხალისით ნებდები და არა ის, ვინც გაცდუნებს. რეჟისორმა ლოგიკური გაგრძელება მოუნანა ამ ამბავს - ელვირას მეორე გამოჩენასა და „შეტაკების“ სცენას შორის უნილაგი ძაფები გააბა.

მაილ კონვეი წერს: „ნინელი ჭანგვეტაძე ელვირას ხატავს ცოცხალ გაუმაძღარ მონადირედ, რომელიც ბოლო აქტის „მონანიების“ სცენაში ისტერიულად ფეთქდება, იხდის და გარშემო ისვრის ტანსაცმელს, საცვლებს და დანით ეშუქება დონ შუანს“.

ეს მართლაც ასეა. დაშნით შეირალებული შურისმაძიებლის ნაქმარები - ზ. ყიფშიძე დარჩენას სთავაზობს. ელვირა უარზეა. „არა, დონ შუან, ნუღარ მაკავებთ!..“ მაგრამ როგორც კი კისერთან იგრძნობს დონ შუანის ცხელ სუნთქვას, სარკეში კი მის თლილ პროფილს დაღანდავს, მყისვე ვნებიანად შემოივლეჯს სამოსს და „შემგინებელს“ მორჩილად უვარდება მელაგებში. პუანტებზე შემდგარი, ნაზად მოფარფატე და ხელში დამნა, მომარჯვებული დონა ელვირას (ნინელი ჭანგვეტაძე) თამაში აშკარად გამიზნულია. ამ სცენაში არისტოკრატმა არამართო თავისი სხეული გამოიტანა სააშკარაოზე, არამედ სულიც. სცენის დასასრულს კი:

„ვესმანის მხრებზე ამხედრებულ შიშველ მონაზონს ბოლომდე ჩამოურეცხია არისტოკრატის ამაყი ნილაბი. ამ წამს მხოლოდ ქალი ჰკვივის მის არსებაში. სხვა ყოველივე კი უგულვებელყოფილია. აქ უკვე მსახიობისა და რეჟისორის დაუნდობელი ირონია პერსონაჟის მიმართ კულმინაცას აღწევს“.³¹

ასეთია თუმანიშვილის რეჟისორული ვერსია ელვირას მეორედ გამოჩენის შესახებ. მთლიურთა კი მსგავსს ვერაფერს შეხვდებით. დონა ელვირა თითქოს მხოლოდ იმისთვის მოდის, რომ ნაქმარები იხსნას დალუპვისაგან: „...გთხოვთ გამოსწორდეთ და ამით ზეცის მადლი მოისხათ“. დონ შუანი ბანზე უგდებს სიტყვას და დარჩენას სთავაზობს, მაგრამ დონა ელვირა აჩქარებით ტოვებს სასახლეს.

სცენის ამგვარი ინტერპრეტაციით რეჟისორმა, ერთი მხრივ, ზუსტად ამოხსნა დრამატურის მიერ სიტყვა „არა“-ში ჩადებული უკურეაქცია, ტექსტის მიღმა დარჩენილი უნილაგი პასაჟი, მეორე მხრივ კი, დონ შუანის უბირატესობის დამადასტურებელ ფინალურ აკორდად აქცია. დიახ, ელვირას თამაში დაიბადა, სწორედ, იმ ოჯახში, სადაც მისი ტაქტიკისა და ძაფები „ბუდობდნენ“. და მან სწორედ ისე დაუფიქრებლად ჩამოიურეცხა ნილაბი, როგორც დონ კარლოსმა შეტაკების სცენაში. აქ ვრწმუნდებით, რომ არისტოკრატინში ბუნების ნობათია, და რაც ნაღდია, ეს დონ შუანია. ამ ორი სცენით რეჟისორმა გვამცნო, რომ არა მართო სგანარელსა და დონ შუანს შორისაა პირღია უფსკრული, არამედ ყველა პერსონაჟი და დონ შუანია დაპირისპირებული.

დონ შუანი - ზ. ყიფშიძე „გაბრაზებული ადამიანია“, ამავე დროს, თითქოსდა თავისუფალია, მაგრამ მის მიერ მოპოვებული თავისუფლება სიცრუეა, როგორც თეატრმცოდნე ნ. არველაძე აღნიშნავს:

„რეჟისორმა მხოლოდ ელვირას კი არ მოაკვლევინა დონ შუანი, არამედ ყველას, მთელ საზოგადოებას. მათ ვერ აპატიეს ყრმას, გამოჩენილი რომ იყო, მაგრამ ვერც დონ შუანში განხორციელდა უმრწემესი და უდიდესი ჰარმონია. მაგრამ ეს უკვე შუანის პიროვნული დრამაა, რომელიც საზოგადოებისათვის გაუცნობიერებლად საერთო ტრაგედიადა იაზრება“.³²

³¹ ნ. არველაძის პირადი არქივიდან.

³² იქვე.

დონ-ჟუანის ცნობილი მონოლოგი პირმოთნების შესახებ რეჟისრომა ისევ გმირის სასარგებლოდ გადაწყვიტა. მსახიობი ზურაბ ყიფშიძე, ჯერ გამოცდელი, გამყინავი მზე-რით შემოირბენს დარბაზს, შემდეგ კი ზურგით დაჯდება ავანსცენაზე. ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანის სწრაფვა საკუთარი სურვილების ასასრულებლად კრახით დასრულდა.

კომანდორის ქანდაკების ამოძრავების შემდეგ დონ ჟუანის (ზ. ყიფშიძე) რწმენა გაიბზარა, როცა ქვა ვახშმად ესტუმრა, მამინ ბზარი უფრო გაღრმავდა, მასპინძელის ნაბიჯსაც სიმტკიცე მოაკლდა, ტონს დამაჯერებლობა. ფნიზელმა ვონებამ უკარნახა დონ ჟუანს, რომ აუცილებელია თავდაცვა, რაღაც არაარსებულისაგან, ამიტომაც მიმართავს იგი ფარისევლობას და, მომნანიებლის ნიღაბს ამოფარებული, მამას შეწყნარებას სთხოვს.

მეზუთე მოქმედება ჟუანის მონანიებით იწყება. პირველი გამოსვლა მოლიერმა დონ ჟუანისა და დონ ლუისის მოკლე მონოლოგებით ამოწურა. ისინი სიტყვიერად გაითამაშებენ მომნანიებლისა და მიმტყვევლის სცენას.

მსახიობი ზ. ყიფშიძე თვალს შეაგლეხს იქვე მიგდებულ რემბრანდტის სურათს, („უძღები შვილის დაბრუნება“) და სწორედ ისევე მოიკალათებს მამის წინაშე, როგორც ნახატზეა გამოსახული.



დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე, დონ ლუისი - შალვა ხერხეულიძე, სგანარელი - ამირან ამირანაშვილი. ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან.

აქ რეჟისორი ყველანაირ ხერხსა და სვლას იყენებს იმისათვის, რომ გაამძაფროს დონ ჟუანში ჩადებული უნდობლობა და ნიჰილიზმი.

დონ ჟუანის „მონანიებას“ მცირე რემარკა უსწრებს წინ: „თავს იკატუნებს“. სწორედ ეს ორი სიტყვა ახსნა ზ. ყიფშიძემ თავის ერთი მოძრაობით. ის კარგად შეათვალა რემბრანდტის რეპროდუქციას, ფეხით ბალიშს მოიგდებს და მხოლოდ შემდეგ მიიღებს შვილის პოზას.

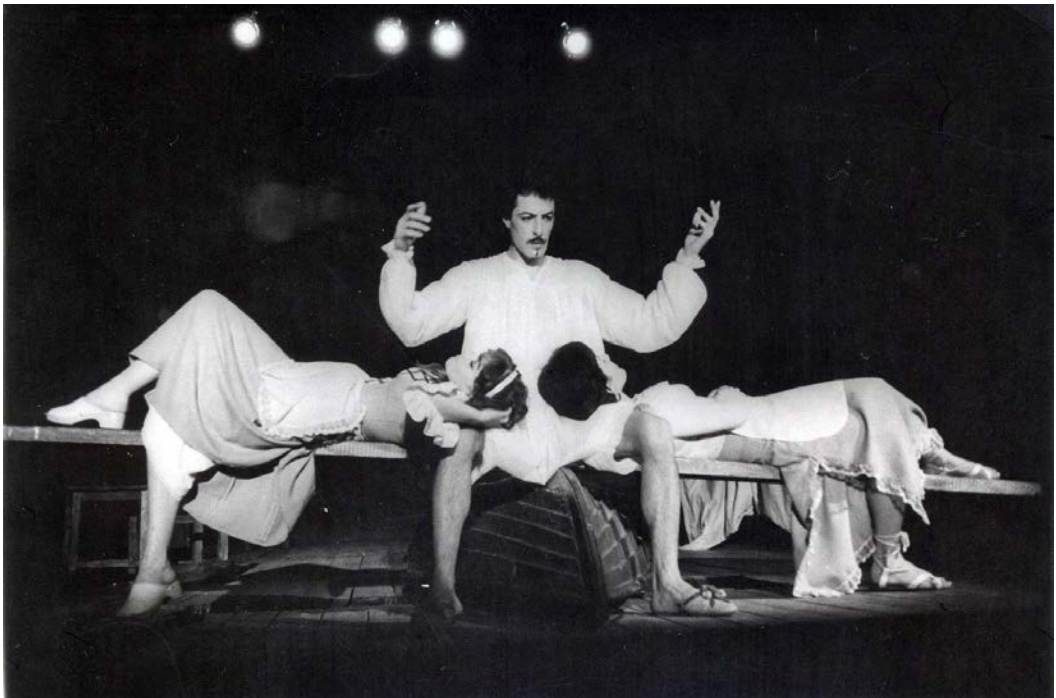
აქ ყიფშიძის დონ ჟუანი დასცინის, როგორც მამას, ასევე საკუთარ თავს. მისი ირონია საკუთარი „მეს“ მიმართ კულმინაციას აღწევს. მუხლებს ფუმფულა ბალიშს უხვედრებს. ფინალური სცენები რეჟისორმა უშუალოდ რემარკის დახმარებით შექმნა.

როგორც ვიცით, მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის ფინალი აბსოლუტურად განსხვავებულია ჰიესის ფინალისაგან, მაგრამ რეჟისორი ტექსტს თვითნებურად არ ცვლის, არ ამანინჯებს. მ. თუმანიშვილმა ამგვარი დასასრული თვით მოლიერის რემარკაში წაიკითხა: „ისმის მენის ქუხილი, თვალისმომჭრელი ელვა ეცემა დონ ჟუანს, მიწა პირს იხსნის და ნთქავს მას. იმ ადგილიდან, სადაც დონ ჟუანი გაუჩინარდა, ცეცხლის ენები ამოიზრდება“.

დიახ, ეს სიტყვები დონ ჟუანს ეხება, მაგრამ რეჟისორმა ხომ თავიდანვე შეუცვალა ადგილ-სამყოფელი კომანდორისა და ჟუანს. კომანდორის აკლდამა მან ერთ-ერთ ლუკში მოათავსა. მის გამოჩენას კი პრელუდიად ელვა, ქუხილი და ბურუსი დაურთო. დიახ, სწორედ კომანდორის (დ. ერისთავი) სამყოფელია უფსკრული და არა ჟუანისა, ამიტომაც კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი ცოტა სხვაგვარად მთავრდება - დონ ჟუანს (ზ. ყიფშიძე) მიწა არ ელაპავს, მას ჩვენ თვალწინ შურისმაძიებელთა ლანდები დაშნის დარტყმით კლავენ. ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანის ზორბა, უსიცოცხლო ნეშტი სცენის შუაგულში დაუგდიათ, შეშინებულია ა. ამირანაშვილის სგანარელი. თავშესაფრიდან გამოიძურწება, მოკლულ ბატონს სცენის შუაგულისკენ მიათრევს და დასტირის:

„ჩემი გასამრჯელო! ჩემი გასამრჯელო!“

ამ სცენით რეჟისორმა ფინალური, მკაცრი აკორდით დასცა სგანარელი. მისი მერკანტილური ბუნება, არაკაცმოყვარეობა ვაფაცვიცებულ მზერასა და შეშინებულ მოძ-

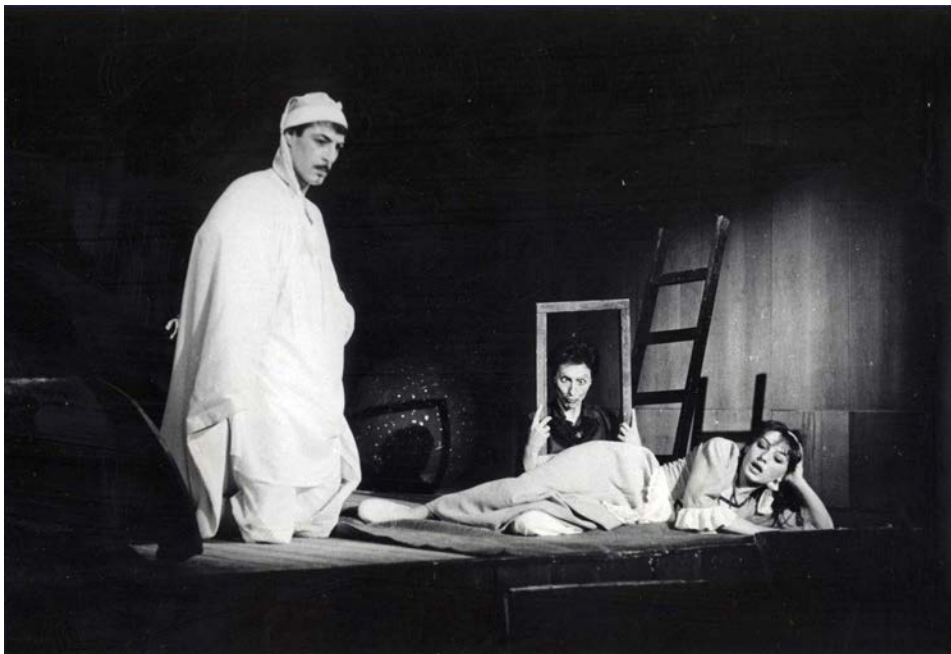


დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე
ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

რაობებში გამოიხატა. დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე მკვდარიც კი უფრო მიმზიდველი და კეთილშობილია. სცენაზე სინათლე ქრება და რამდენიმე წამში კეთილი მირაჟი გამოისახება - პანოზე იალქანთან ერთად აღმართული ყიფშიძის სილუეტი მოჩანს. გასაოცარია, მაგრამ მკვლელთა საკრებულოსაც კი მისკენ სასოებით აღუპყრია ხელები. ამით რეჟისორმა საბოლოო არჩევანი გააკეთა. ეს ის ყრმაა, რომელიც თავისუფალი გონებისა და გრძნობის სახებად დარჩება ჩვენში.

ამგვარ ფინალთან რეჟისორმა მთელი სპექტაკლის მსვლელობით მიგვიყვანა. ლოგიკურია მკვდარი დონ ჟუანის ხილვა სცენაზე. მ. თუმანიშვილმა პირველივე სცენით გამოირიცხა მისი ზეკაცობა, მისტიკურობა, კვარცხლბეკიდან ჩამოიყვანა და სწორედ რეალურ კაცად აქცია, ამიტომაც ვერ შთანთქავს ზ. ყიფშიძის დონ ჟუანს მიწა. და ბოლოს, სპექტაკლის მსვლელობაში ჩართული მოკარნახის შეფასებები ყოველთვის მართებული და დროულია. მხოლოდ ერთს, მოკარნახეს, ეცოდება დონ ჟუანი - ზ. ყიფშიძე, გული შესტკივა მის უსაქციელობაზე. სპექტაკლის ფინალში კი, მართალია, გაუცნობიერებლად, მაგრამ სამართლიანად გადასწონა შემფასებელმა, ანუ რიგითმა მაყურებელმა სასწორი: სგანარელების მომრავლებას, ისევ დონ ჟუანები გვიმრავლოს ღმერთმა.

ასე დასრულდა წარმოდგენა სიყვარულზე, ადამიანთა სულიერ თავისუფლებასა და არჩევანის აუცილებლობაზე. მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორული თვალთახედვით მოლიერის სიტყვამ არა მხოლოდ ცხოველი სასცენო ტრანსფორმაცია განიცადა, არამედ აჟღერდა, როგორც თანამედროვე დარღვეული და ქაოტური სამყაროს რეგალიების მზილება, სპექტაკლის სტრუქტურას, მის შინაგან დინებას, საერთო გადაწყვეტასა და სამსახიობო შესრულებას აშკარად დაჰყვება მოლიერის სიტყვისაგან წარმოქმნილი მცხუნვარება, აზრისა და განცდის მასშტაბური გაქანება.



დონ ჟუანი - ზურა ყიფშიძე,
ფოტო: თუმანიშვილის თეატრის არქივიდან

დასკვნა

კვლევამ აჩვენა, რომ სიტყვის ტრანსფორმაცია სცენაზე წარმოადგენს არა ტექსტის დეგრადაციას, არამედ მისი ფუნქციური გაფართოების პროცესს. დონ ჟუანის არქეტიპის ევოლუცია და მისი თუმანიშვილისეული ინტერპრეტაცია ნათლად წარმოაჩენს, თუ როგორ შეიძლება კლასიკურმა ტექსტმა თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში ახალი მნიშვნელობები შეიძინოს.

თეატრი ამ კონტექსტში წარმოჩნდება, როგორც ცოცხალი, არასტაბილური და კოლექტიურად შექმნილი მოვლენა, სადაც ტექსტი, სხეული და სივრცე ერთიან სისტემად ფუნქციონირებს.

ამრიგად, მწერლის სიტყვა არის სასცენო ქმედების - სპექტაკლის აზრობრივი გარეგნული პარტიტურის შეთხზვის საშუალება. სწორედ ამ თვალსაზრისით იძენს დიდ მნიშვნელობას მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება და კონკრეტულად მოლიერის „დონ ჟუანის“ მიხედვით შექმნილი წარმოდგენა, რომელიც სიტყვის სასცენო ტრანსფორმაციის კლასიკურ მაგალითად გვევლინება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანთაძე მ., ეს არის საუკეთესო, რაც კი რამ მინახავს, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, # 9, გვ. 44-84.
2. ანთაძე მ., ბატონო მიხეილ, მე თქვენ მიყვარხართ, რადგან შემიყვარდა თქვენი თეატრი, გაზ. „თბილისი“, 1990. 05.04, გვ. 4.
3. არისტოტელე პოეტიკა, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, #12, გვ. 76-93.
4. ბრუკი პ., ვინც ამტკიცებს ჭეშმარიტება ვიცით მას თეატრი არ სჭირდება, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, # 10, გვ. 57-126.
5. გურაბანიძე ნ., ახალი ადამიანის - თანამედროვე გმირის ფორმირების პრობლემა ქართულ საბჭოთა თეატრში, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, გვ. 61-69.
6. თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, საქ. თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1977.
7. ნეიმანი ა., ქართულ სინონიმთა ლექსიკონი, თბ., 1978.
8. ტოვსტონოვოვი გ. რეჟისორის პროფესია, საქ. თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1975.
9. ურუშაძე ნ., ქართული სათეატრო კრიტიკა, ხელოვნება, თბ., 1973.
10. ფრანგული დრამა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982.
11. ჭარხალაშვილი ზ., ბერტოლდ ბრესტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი, ხელოვნება, თბ., 1986.

12. Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press, 1958.
13. Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
14. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
15. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge, 2008.
16. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
17. Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
18. Байрон Д. Г., Дон Жуан, М., «Правда», 1988.
19. Бахтин М., «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса», М., «ХЛ», 1965.
20. Брехт Б., «Театр», М., «Искусство», 1965.
21. Булгаков М., «Жизнь господина де Молиера», М., Молодая гвардия», 1980.
22. Варнеке Б., «История русского театра XVII-XIX веков», М., 1939.
23. Грасс П., «Мой театр», М., «Искусство». 1982.
24. «История зарубежного театра», М., «Просвещение», 1977.
25. Любимов Л., «Искусство Западной Европы», М., «Просвещение», 1977.
26. Лессинг Г. Э., «Гамбургская Драмаатургия». М., АКАДЕМЯ, 1936.
27. Мифы народов мира, М., СЭ, 1987.
28. Наука о театре, Л., «Наука», 1975.
29. Пушкин А. С., М., ХЛ, 1973.
30. Словарь иностранных слов, М., Госиздат, 1955
31. Словарь античности, М., «Прогресс», 1989.

TRANSFORMATION OF THE WORD ON THE STAGE

Summary

The paper "Transformation of the Word on the Stage" explores the directorial reading of a dramaturgical work, which is a very specific aspect of theatre-critical thinking, since the subject of study and research of a theatre critic is the play, and the latter's spoken language is action, which is why it is stage action that attracts special attention when studying theatre. Stage action is created as a result of the director's visions and the interpretation of the staging team, the basis of which is the playwright's text.

The writer's word is a means of composing stage action - the mental external score of the play. It is known that theatre criticism, as a form of critical thinking in general, is based on the critic's intellect, talent, ability to foresee the socio-political events of the country, and knowledge of the peculiarities of the object of research. With the help of this versatile information, the critic creates an adequate work of art, in which, first of all, every aspect of the play as a whole creation should be indicated, its philosophical, socio-political significance, as well as the peculiarities of purely specific thinking. The object of my research is precisely the latter.

The image of Don Juan was not a novelty in world dramaturgy. As early as the 16th century, we encounter the play of the Spanish monk Gabriel Téllez, or Tirso de Molina. The liberation of people from medieval morality led to the rehabilitation of feelings, which led to the birth of a new, Renaissance character.

Tirso de Molina's Don Juan is a man of liberated sensuality, still devoid of internal conflicts, but he has already overcome the barrier of moderation and given himself up to unbridled passion.

When I return to Moliere's life, to his tragic fate, one very controversial thought does not give me rest: being in the role of a servant of the royal court gave rise to a constant, silent rebellion in Moliere. And this rebellion was ignited in the character Don Juan, created in 1665. With his fervour, courage, strength, if you like, even charm, he opposed the Biedermeier, bourgeois world. Don Juan's rebellion, loneliness, seclusion and finally doom, I consider identical to the fate of Molière: Don Juan clearly fights to achieve his goal, Molière hides, but fights selflessly; Don Juan has broken away from society, there is a gaping chasm between Molière and the surrounding world, because he violates the stereotype developed by society. Don Juan has countless enemies; Molière does not suffer from their lack either. No one forgave Don Juan for having outstanding qualities, Molière also sacrificed his unique individuality. And in the end, the playwright set the rebellious Don Juan on fire, like a victim, brought to the slaughterhouse of the foolish. As if the genius had foreseen his own fate, had found the final chord in his life.

Even after the creation of Moliere's masterpiece, interest in the character of Don Juan did not wane. Despite such a variety of dramatic texts, directors gave and still give preference to Molière's "Don Juan". This is what happened in Georgia, in 1980 Mikheil Tumanishvili staged Molière's "Don Juan" at the "Film Actors' Theatre"; in 2023 Levan Tsuladze staged the same play at "Workshop 42"; in 2022 Saba Aslamazishvili staged a performance based on the plays of Molière and Pushkin in the circus building.

The purpose of this work is to trace how the artistic understanding of the future performance is born, how the playwright's word is transformed into stage action, where and how the stage action originates. I will try to determine all this based on M. Tumanishvili's version of Molière's play Don Juan.

The playwright's word is the source of the creation of the mental and physical score of a play, in this case "Don Juan".

The study shows us, using the example of three plays, how the word is transformed on stage. What methods do directors use; what is their spoken language; how is the *mise-en-scène* born from the word; what is the hint in the text that gives the actor the impulse for transformation; how are lighting, decorations, and sound sequences used in the theatre to achieve the goal and convey the message.