

თამარ ქუთათელაძე
Tamar Kutateladze

დავით კლდიაშვილისა და გარსია ლორკას
რამდენიმე პიესის უახლესი სასცენო ინტერპრეტაციები

The latest stage interpretations of several plays
by Davit Kldiashvili and García Lorca

უახლესი პერიოდის ქართული სათეატრო ხელოვნება რადიკალურად განსხვავდება გასული საუკუნის სახელოვანი ქართული თეატრის მიღწევებისაგან და ძალზე ახლოსაა თანამედროვე ახალგაზრდების პრობლემებთან. ამ მიმართებით საინტერესოა კლასიკური დრამატურგიის სასცენო ინტერპრეტაციების მთავარი ვექტორი. სამსჯელოდ შევარჩიე ქართველი და ესპანელი კლასიკოსის დავით კლდიაშვილისა და გარსია ლორკას პიესების ინტერპრეტაციები, რომლებიც დღეს დიდი სიხშირით იდგმება ჩვენში, მათში წამოჭრილი მთავარი აქცენტების გამო.

ქართველ კლასიკოსთა შორის დავით კლდიაშვილის შემოქმედება ქართულ თეატრში ყოველთვის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური და დადგმადი იყო. შედეგად გვაქვს ეტაპობრივად სრულიად განსხვავებული, ახალი სათეატრო ტენდენციებისა თუ მიმდინარე პრობლემების გააზრებით შექმნილი წარმოდგენები, მისი სასცენო ტექსტი. მათში უხვად გვხვდება თავისუფალი ინტერპრეტაციები, ტექსტუალური ჩანართები, უახლესი ტენდენციების გამომსახველი ფორმები. დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი – კიტა აბაშიძე, ავტორი დ. კლდიაშვილის ხელწერის განმსაზღვრელი ფორმულირებისა - „ცრემლნარევი სიცილი“, სამართლიანად შენიშნავდა, რომ „დ. კლდიაშვილი ეკუთვნის ეპოქას პესიმიზმისას... და რამდენადაც უფრო და უფრო მეტად ვეცნობით ამ ცხოვრებას, იმდენად უფრო და უფრო ჩვენში ფესვებს იდგამს მწარე ეჭვი კაცის დიადობის შესახებ“¹. შესაძლოა უახლესი პერიოდის რეჟისურისთვის ამიტომაც გახდა განსაკუთრებულად მიმზიდველი დავით კლდიაშვილის დრამატურგიასთან ურთიერთობა. თავდაპირველად მის პიესებს დგამდნენ კომედიად, ვოდევილად და უკმაყოფილო მარჯანიშვილი წერდა: „ვისაც დ. კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას უფლება არა აქვს იფიქროს, რომ იგი

¹ კიკნაძე, 1973, გვ. 20.

ივინის კლდიაშვილის სიცილით“². ამ მოსაზრებას თავად დ. კლდიაშვილიც ადასტურებდა: „ბევრ მკითხველს უცინია ჩემი მოთხრობების წაკითხვაზე, მე კი მათი დამწერი, გეფიცებით, არა ერთხელ გულამღვრეული მოვმორებივარ მაგიდას და ზედ მიტოვებულ ნაწერს“³.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები დაიდგა თითქმის ყველა ქართულ თეატრში. პიესების უმეტესობამ კი დაწერისთანავე მოიპოვა მრავალწლიანი სასცენო ისტორია. XXI საუკუნის 20-იანი წლების ინტერპრეტაციათა შორის გამოირჩევა „ირინეს ბედნიერების“, „სამანიშვილის დედინაცვალისა“ და „უბედურების“ ახალი თვალთახედვით წარმოდგენილი დადგმები. უკანასკნელ წლებში შეიქმნა „ირინეს ბედნიერების“ არაერთი ახალი სპექტაკლი, გაჯერებული ჩვენი რეალობის მთავარი პრობლემებით. აქ ქალი პერსონაჟები თანამედროვე სამოსში, ზოგჯერ შარვლებშიც არიან წარმოდგენილნი, ეწევან ელექტრო სიგარეტსა თუ ნარკოტიკს. მიუხედავად მრავალგვარი ფერიცვალებისა, მათში მაინც მძაფრად შეიგრძნობა დ. კლდიაშვილისეული მსოფლგანცდა და ტკივილი. უკანასკნელ თეატრალურ სეზონებში აღსანიშნავი იყო 2022 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი, სარეჟისორო მიმართულების სტუდენტის გიორგი კაშიას დადგმული „ირინეს ბედნიერება“ (2023). იგი ძალზე ეფექტური და ინფორმაციული მიზანსცენით იწყება (მხატვარი - ანა ბერიშვილი). ჯერ კიდევ ფარდის გახსნამდე ისმის მუსიკალური კომპოზიცია „თამადას ტიკები“. დარბაზს ეფინება ახალგაზრდების ჟივილ-ხივილი, რაც ირინეს დღეობაზე მყოფთა ხალისიან განწყობაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ იხსნება ფარდა და მიზანსცენა სრულიად კონტრასტულია. გრძელ შავ მაგიდასთან მსხდარ პროცესიას წინ უწყვია უხეში რკინის ჭიქები და ანთებული სანთლები. სცენოგრაფიის შავ სივრცეში შექმნილი ატმოსფერო პანაშვიდს ასახავს. დამწუხრებული სახით სხედან სტუმრები, განსაკუთრებული ტკივილით დამაბულან მაგიდის თავსა და ბოლოში მსხდარი ირინესა და აბესალოს მშობლები (მსახიობი ნოდარ მელაძე, ნინი კვირიკაშვილი). მოისმის ახალგაზრდა ქალის გულამოსკვნილი ქვითინი. ცოტაც და... მაგიდას, რომელსაც ბოლომდე ფარავს გრძელი სუფრა და კუბოს ასოციაციასაც ქმნის, გადასაფარებლის კალთის ბოლოს სხვადასხვა მხრიდან ასწევს და გამოჩნდება თვალცრემლიანი ირინე. მას სახე მაყურებლისკენ აქვს მიქცეული და გულამოსკვნილი ივედრება „მამა, მე აბესალოს ვერ გავყვები“... მცირე პაუზის შემდეგ, საკუთარი სიხარბითა თუ უნებური დანაშაულით გულმოკლულ, ცრემლმორეულ მამას, სინანულით აღმოხდება „არა მამა, არა

² ქართველი მწერლები სკოლაში, 1988, გვ. 97.

³ ქიაჩელი, 1972, გვ. 140.

შვილო, მოგიკვდეს მამაშენი“... მამა-შვილის ეს დიალოგი, საკუთარი დანაშაულის შეგრძნებით გაწამებული მამის წარმოსახვის ნაყოფია.

სპექტაკლში გვხვდება რეჟისორის მიერ შეთხზული რამდენიმე ტესტუალური ჩანართი და პერსონაჟი (მაგ. მღვდელი, წამყვანი). ამ ხერხით რეჟისორული კონცეფცია მკვეთრი, სახიერი ხდება. ირინე როგორსაც თამაშობს მსახიობი კესო დვალიშვილი, სრულიად უუფლებო ქალია. ალერსიანი, მაგრამ ტრადიციული ღირებულებების ტყვეობაში მყოფი, საკუთარ სიმართლეში დაუქვევებელი, სრულიად შეუსმენელი მამა (მსახიობი ნოდარ მელაძე), არაფრად აგდებს ქალიშვილის ვედრებას. აღსანიშნავია დაცარიელებულ სცენაზე ავისმომასწავებელი პერსპექტივით თავზარდაცემული ირინეს მარტოდმარტო ცეკვის სცენა. მისი დამსხვრეულ-კონვულსიური პლასტიკური ნახაზი უკიდევანო შინაგანი პროტესტის, უმწეობის, მარტოობის, საბედისწერო განაჩენთან იძულებითი შეგუების გამოდახილია. სცენაზე გათამაშებულ მომდევნო, ჯვრისწერის მიზანსცენაში კი ავანსცენის კიდესთან დგანან ერთმანეთისგან დისტანცირებული სიმე-პატარძალი. ორივე მათგანი საკუთარი თუ მშობლის ძალადობით, დანაშაულებრივი ურთიერთობით დათრგუნული, სულით ხორცამდე შეძრულია. უბედური პატარძალი ძლივს იკავებს ცრემლებს, ხოლო საქორწილო კაბად სახელდახელოდ გადააცმევენ სისხლისფრად მოსვრილ ზეწარს. დამნაშავის დისკომფორტულ პოზაში დგას ამჯერად უკვე გაფხიზლებული აბესალოც. ჯვრისწერის პარალელურად, აბესალოს მხილებისა და საზოგადოების დანაშაულებრივი უმოქმედობის საგანგაშო ტექსტი გადანაწილებულია ორ მსახიობზე, - მღვდელსა და წამყვანზე. მიუხედავად ამისა, გუგა ქაცარავას მიერ განსახიერებული ცეცხლოვან-ქარიზმატული აბესალო, იწვევს ემპათიასა და სიბრაღულსაც. ამიერიდან ის მთელი სპექტაკლის მანძილზე ეჭვიანობის ქარცეცხლში იწვის. პირველი ღამის მიზანსცენა კიდევ უფრო გამოკვეთს ექსცენტრიული მშობლების მიერ დამახინჯებული, დაბნეული ახალგაზრდების განწირულებას. სცენის სიღმისკენ ვერტიკალურად მდგარ მაგიდაზე პირაღმა წვებიან სიმე-პატარძალი. მათი თავები გადმოკიდულია მაგიდიდან სახით მაყურებლისკენ. წამიერი საყვედურიანი მზერის შემდეგ, იქვე, მაგიდის თავთან მდგარ ორ სანთელს აქრობენ და მთელ სხეულსა და სახეზე თეთრ ზეწარს იფარებენ. მიზანსცენა მიცვალებულთა, ცოცხლად დამარხულთა განცდას იწვევს.



სპექტაკლში ორივე მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ტრაგიკულ სახეებს ქმნიან. სპექტაკლი ეხმიანება პრივილეგირებული მდგომარეობითა თუ გათხოვებით ვაჭრობის დანაშაულებრივ ტენდენციასაც და დ. კლდიაშვილის შეგონებასაც: „იმის მთხოვნელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპლად ეწირება ადამიანი... ერიდეთ... გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყველანი მსხვერპლად ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“⁴.

უიმედობა და სასოწარკვეთა, ყოფიერების დისკარმონიის გამომხატველი მსოფლგანცდა აშკარადაა გამოვლენილი დ. კლდიაშვილის ბოლო, მესამე პიესაში - „უბედურება“. თანამედროვე რეჟისორთა ლტოლვა ცნობილი ტექსტების ახლებური გააზრებისაკენ, ცხადია ამ პიესაზეც გავრცელდა, თუმცა მისი სცენური ისტორია არ არის ისე ვრცელი, როგორც დანარჩენების. პიესაში ავადმყოფობისა თუ ბედის გადალოცვის რიტუალი, წარმოგვიდგენს ცრურწმენაზე ორიენტირებულ უვიც, დაშლილ საზოგადოებას, რომელსაც სწადია გაერთიანება, თანადგომა, მაგრამ ექსტრემალურ სიტუაციაში, თვითგადარჩენის წადილი ყველაზე ბნელი ინსტინქტების გამოღვიძების საწინდარი ხდება.

2021 წელს, ანუ კოვიდპანდემიის პერიოდში „უბედურება“ ჯერ კიდევ სტუდენტმა საბა ასლამაზიშვილმა „ციფრული თეატრის“ ნამუშევრად შექმნა ღია ცის ქვეშ. რეჟისორმა ე.წ. სასცენო ტექსტში შეამცირა პერსონაჟთა რაოდენობა და დატოვა მხოლოდ ხუთი ძირითადი გმირი: ნატალია, ტუფია, ილია, პავლე და ამირანა. მოქმედების ადგილი და ატმოსფერო ორმაგ განცდას ბადებს (მხატვარი თეო კუხიანიძე). იგი იწვევს თანაგრძნობასაც და აღშფოთებასაც. წარმოდგენა ხელოვნურად მოწყობილ ნაგავსაყრელსა და დაჭაობებულ გუბეში ვითარდება. რეჟისორის კონცეფცია მომაკვდავ საზოგადოებას ხატავს, რომლებიც დიდი შავი ნაგვის პარკებით არიან შემოსილნი და უსარგებლო ნარჩენებს ჰგვანან. მათი გაუხარელი არსებობა დაახლოებულია ჩვენს დროსთან... ამ წარმოდგენაში

⁴ კლდიაშვილი, ტ. II, თბ., გვ. 81.

ნაჩვენებ პერსონაჟთა გამოუვალი მდგომარეობა, მათი უღრმესი დეპრესია და ისტერია, ენათესავება როგორც ა. არტოს „სასტიკ თეატრს“, ისე ბრეტის „გაუცხოების ეფექტს“.



სანახაობა იწყება ნატალიას (მსახიობი მარიამ ჩუხრუკიძე) მოთქმა-გოდებით გაჯერებული სიმღერით „ლალე“. უკიდურეს სილატაკეში მყოფი, სასოწარკვეთილი ნატალიასა და ილიას (მსახიობი ბაჩო ჩაჩიბაია) შეხვედრის სცენა რეჟისორმა ურთიერთლტოლვით გადაწყვიტა. ქალისგან მოშორებით, დაჟანგულ სატვირთო მანქანაზე მდგარი ილია, იწყებს ვნებით დამსხვრეული ქართული ცეკვის ილეთებით როკვას. წყვილის მისუსტებულ ტრფიალს აგრესიული ტუფიას (მსახიობი ხათუნა ბერძენიშვილი) გამოჩენა წყვეტს. პირქუში, სარგებლისმოყვარე ქალი, მეზობელი მამაკაცის დანახვაზე რადიკალურად იცვლის განწყობას და უხვად ავლენს ყალბ თავაზიანობას. ფარისეველი, ისტერიული ტუფია აცნობიერებს ჯანგატეხილი ოჯახის მარჩენალის კრიტიკულ მდგომარეობას და შოკში აგდებს ისედაც მის ბედკრულ ყოფაში მორიგ, დაუძლეველ პრობლემათა მოლოდინი. მისი ნერვული აშლილობა „სტრესული კვებითა“ ნაჩვენები.

წარმოდგენის ყველა პერსონაჟი აგონიაში მყოფი, შეშლილობის ზღვარსაა მიღწეული. თითოეული მათგანი მხოლოდ საკუთარი ტკივილით შემოდის ე.წ სცენაზე, რაც ვიზუალურად თუ თანმხლები მუსიკალურ-ხმოვანი ეფექტებითაც არის გამოსახული. გაბმული სტვენით, ამჯერად ფეხშიშველა ამირანა იპყრობს

ყურადღებას (მსახიობი ნიკოლოზ ფაიქრიძე). იგი საშუალო ასაკის ლატაკი, ნახევრადმშობილი, სარგებლისმოყვარე არსებად გვევლინება. შვილებისგან მიტოვებული კაცი, თავს შეურაცხყოფილ, ზედმეტ არსებად მიიჩნევს, ხოლო მექანიკური პირჯვრის წერითა და საყვედურიანი თვალებით ზეცაში უზენაესის ძებნით, ღიად გამოხატავს პროტესტს მამაზეციერის მიმართ, რომელმაც დიპარმონიულ სამყაროში მოსროლილი ადამიანი სრულიად დაუცველად მიატოვა.

სვეგამწარებული, პოზიტიური გრძნობებისგან დაცლილი თანასოფლელები, უკანასკნელი მისუსტებული ენერჯის მობილიზებით ეძებენ საყრდენს ფიზიკური გადარჩენისთვის. სანაგვის მახლობლად გაშლილ ამწვანებულ სცენა-მოედანზე ელვისებური სისწრაფით შემორბის მეხუთე პერსონაჟი, უჩვეულოდ არტისტული პავლე (მსახიობი ნიკო ნანიტაშვილი). იგი შემადლებულ ხიდზე იკავებს ადგილს და გამოლოცვის რიტუალის ჩატარების აუცილებლობას ქადაგებს. ამ თავმოძვრნე დემაგოგის პათეტიკურ მონოლოგში ჟღერს სარკაზმი. იგი საზოგადოების უიმედო ყოფის მთავარ მიზეზად უსიყვარულობას ასახელებს. ამ აღმოჩენით უეცრად რწმენით ივსებიან სულ ცოტა ხნის წინ თვალცრემლიანი, სასოწარკვეთილი ადამიანები და ექსტაზში მყოფნი მრავალგზის იმეორებენ - „სიყვარული, სიყვარული, სიყვარული!..“

პიესაში არსებულ თანასოფელთა ჯგუფს, რეჟისორი ამირანას სახეში აერთიანებს, რომელიც სოფლის სახელოვანი ტრიბუნის, პავლეს ყველა მოწოდებაზე აღტაცებით რეაგირებს. დავრდომილი, ღირსებადაკარგული ამირანა, სიხარულით ფრთაშესხმული ხტის და კუნტრუმობს პავლეს ყალბ დაპირებაზე, რომ სასწრაფოდ მოუძებნის საშოვარზე ქალაქში გაქცეულ შვილებს, დააბრუნებს მამასთან და აიძულებს უპატრონონ გასაჭირში მყოფ ავადმყოფ მშობელს. ამ ეპიზოდში შარჟირებულია პოლიტიკოსებისა და მათ მიერ მართულ მრევლთა პორტრეტი. პავლეს პათეტიკური მონოლოგი თანასოფელთა აუცილებელ თანადგომაზე, მალე საკუთარი მჭევრმეტყველებით ტკბობაში ჩავარდნილი მენტორის უცნაური ცეკვა-სიმღერით მთავრდება. პიესის კულმინაციური, ხოლო სპექტაკლში ფინალური გადალოცვის რიტუალის აღსასრულებლად, ტუფია ნაგავსაყრელის სიახლოვეს მოწყობილ ჭაობში შედის, შემზარავი დირისპირებით ძალაგაცლილი პერსონაჟები კი კვლავ იმავე ნაგვით სავსე ორმოში წვებიან, საიდანაც დასაწყისში ძლივს ამობობდნენ. რეჟისორი კანონიკურ ტექსტში მცირე ჩანართებით, გარკვეული მეტაფორული სვლებითა და მინიშნებებით ასახავს ჩვენს ყველაზე მძაფრ პრობლემებს, მის შესაძლო შედეგს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დ. კლდიაშვილისათვის მწვავე სატირა და გამანადგურებელი ირონიაც რომ არის დამახასიათებელი, ამის შესახებ ლეო ქიაჩელიც შენიშნავდა: „დავით კლდიაშვილი საყვარელი მწერალია, მაგრამ ამავე დროს სასტიკიც არის... ის

თქვენ არ დაგზოგავთ და ნეტარ ღიმილს სახეზე უაღრესი მწუხარებით შეგიცვლით, თუ ცხოვრების სიმართლემ ეს მოითხოვა⁵.

ქართული თეატრის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობის იყო 1968 წლის რუსთაველის თეატრში თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას მიერ განხორციელებული დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. 2019 წელს სრულიად ახალი სასცენო ინტერპრეტაციით, ა. ქოქრაშვილის ინსცენირებით განხორციელდა გიორგი (გოგი) მარგველაშვილის დადგმა თავისუფალ თეატრში. ამჯერად სპექტაკლს „სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალი“ ეწოდა (მხატ. თეო კუხიანიძის). 2024 წელს ეს სპექტაკლი იგივე ინსცენირებით დაიდგა ზუგდიდის თეატრშიც რეჟისორ გიორგი კაშიას მიერ. ორივე დადგმა თანამედროვე ატრიბუტიკით გაჯერდა (მობილური ტელეფონი, ავტომობილი, ნარკოტიკი). გიორგი მარგველაშვილის დადგმაში აპოლონ კუბლაშვილის ბეკინა საშუალო ასაკის მომხიბლავი მამაკაცი გახდა, რომლის მოთხოვნაც ცოლის შერთვაზე სრულიად ლოგიკურიც იყო. იგი კვდებოდა შვილის დაბადების აღსანიშნავად პლატონის მიერ გასროლილი ტყვიით, რაც ორაზროვან განცდას იწვევდა. ამ მხრივ, ზუგდიდის თეატრის დადგმაში ზურაბ ანთელავას ბეკინა თეთრ თმაწვერიან მოხუცად წარმოგვიდგა. მისი ვნების ფინალი ისეთ დისკომფორტს უქმნიდა ბერიკაცს, რომ შვილთან კონფლიქტით გულმოკლული და შერცხვენილი, საკუთარი ნებით წვებოდა კუბოში, ხოლო თანასოფლელები თოვლ-წვიმიან ავდარში, დაუნანებლად მiasვენებდნენ იმიერში.



⁵ ბარდაველიძე, 1981, გვ.80



აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივე წარმოდგენაში უჩვეულოდ კოლორიტულ სახეებს ქმნიდნენ არისტო ქვაშავიძის როლის განმასახიერებელი მსახიობები. შაკო მირიანაშვილისა და დავით ჩოგოვადის ექსცენტრიული არისტო ქვაშავიძისთვის მამიდის გათხოვება, შემოსავლის ერთადერთ წყაროს წარმოადგენდა. ბეკინას პანაშვიდზე მისულს, არაფრად უღირდა მგლოვიარე ელენეს (მსახიობი ქეთევან ლორთქიფანიძე) თუნდ მოჩვენებითი თანაგრძნობა და სრულიად ურცხვად ახარებდა, - ახალი საქმრო მოგიძებნეო. თვითგადარჩენისთვის ყველაფერზე მზადმყოფი და საკუთარი გამჭირახობით თავმომწონე არისტო, ცდილობდა უსწრაფესად მორგებოდა ახალი დროების მანკიერებებს. იგი ხელების ფშვნეცით, ცქმუტვითა და ფაცი-ფუცით იგერიებდა შერცხვენილ, მის მიმართ საყვედურისთვის განწყობილ მამიდას: „ახლა სხვა დროა“... „შენც კარგად იქნები, მეც კარგად ვიქნები მამიდულია“. შემოქმედებითმა ჯგუფმა კლასიკური ტექსტი თანადროული აქცენტებით, ლექსიკითა და ახალი სათეატრო ტენდენციების შესატყვისად თარგმნა. ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის აქტუალიზებას თავისი ლოგიკა რომ ჰქონდა, ამის შესახებ დავით კლდიაშვილის თეატრის მკვლევარი ვ. კიკნაძეც წერდა: - „დ. კლდიაშვილის ახალი დადგმებით ქართული თეატრის ლექსიკის განახლებაში, სცენურ ფორმათა და ხასიათთა მრავალპლანიან მიებაში ბევრი რამ იყო მიღწეული“⁶

⁶ კიკნაძე, 1990, გვ. 174.

XXI საუკუნეში შეიქმნა გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლის“ არაერთი ორიგინალური სასცენო ინტერპრეტაციაც (რეჟ. ლაურა რეხვიაშვილი, მიაა დობორჯგინიძე, ირაკლი გოგია, ნიკა ჩიკვაძე, გიორგი კაშია). ეს ფაქტი კვლავაც შეფასდა ჩვენს რეალობაში გახშირებული ოჯახური ძალადობის, ძალაუფლების ბოროტად გამოყენების ანარეკლად. რეალობიდან დოკუმენტური სიზუსტით შექმნილი ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟი, - დედა-ტირანის მეტაფორულ სახე-ხატად დამკვიდრდა.

2021 წელს „ბერნარდა ალბას სახლი“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, წარმოადგინა რეჟისორმა მიაა დობორჯგინიძემ. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება (მხატვარი ნუცა ჭყონია) ინფორმაციას გვაწვდიდა ბერნარდას ოჯახში განვითარებული ტრაგედიის მთავარ ინსპირატორზე. სცენის მარჯვნივ, თმახუჭუჭა, მომხიბლავი ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი პორტრეტი იყურებოდა დარბაზში. ეს პეპე იყო, რომელსაც პიესის თითქმის ყველა მოქმედი პირი მოიხსენიებს, მაგრამ მოქმედებაში არ ერთვება, მაყურებელი მას ვერ ხედავს. სპექტაკლის დამდგმელმა კი მისი პორტრეტი საჯაროდ გამოფინა, ბერნარდას ოჯახის მუდმივ მეთვალყურედ გაიაზრა და დემონის ფუნქცია დააკისრა. ღარიბ, არქაული ადათ-წესებით დათრგუნულ, მამაკაცთაგან გაცლილ სოფელში, ქალიშვილებისთვის ყველაზე სასურველი, არცთუ ინფანტილური პეპე, სავარაუდოდ თავადაც იღწვოდა მისი ღვთით ბოძებული სილამაზე სარფიანად დაებანდებინა. ამ მოსაზრებას ამყარებდა ბერნარდას მოხუცი დედის გაფრთხილებაც, - „პეპე ყველას შეგჭამთ“. ამ წარმოდგენაში ლილი ხურითის საშუალო ასაკის ბერნარდა არც ფანატიკოსი იყო და არც ტირანი, თუმცა თავის



მოვალეობად მიაჩნდა ასაკობრივი თანმიმდევრობით გაეთხოვებინა ქალიშვილები. ამ სანუკვარი მიზნის კრახსა და პეპესთან განშორებული ულამაზესი ნაბოლარა ადელას თვითმკვლელობას, იგი ჭკუიდან გადაჰყავდა. ლილი ხურითის ემოციური, შვილების უსაზღვროდ მოყვარული ბერნარდას რწმენით, ეს ტრაგიკული ფინალი, სასჯელი იყო მის მიერ ჩადენილ ცოდვაზე. რადიკალურად განსხვავებული სასცენო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა გიორგი კაშიას დადგმამ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრი, 2023). სპექტაკლის დასაწყისიდან ფინალამდე სცენაზე იდგა კუბო. დარბაზში შესული მაყურებელი პანაშვიდს ესწრებოდა, სადაც პონსია ესპანურად კითხულობდა ლოცვანს. პიესის უჩინარი მოქმედი გმირი პეპე, ამჯერად პირველივე სცენიდან ერთვებოდა მოქმედებაში. მაყურებელი მას ხშირად ხედავდა ბერნარდას ოჯახში მიმდინარე მოვლენების მოთვალთვალესა და ფლამენკოს გაუხეშებული პლასტიკური ნახაზით ცინიკურად მოზეიმეს (ქორეოგრაფი - გიორგი ტიელიძე, მხატვარი - ირიკო აბულაძე). მსახიობ ზეინაბ დვალისხვილის ხანდაზმული ბერნარდა, პირქუში, საკუთარ ძალაუფლებასა და ავტორიტეტში თავდაჯერებული ქალბატონი, მკაცრად აკონტროლებდა ქალიშვილთა შრომისმოყვარეობას. თუმცა, სატუსალოდ ქცეულ გარემოში ხანდაზმული დედა-ბატონის დიქტატს შეჩვეული ახალგაზრდების დაუოკებელი სწრაფვა თავისუფლებისა და სიყვარულისკენ, მახინჯ ფორმებს იძენდა. მაყურებელი თვალს ადევნებდა დების ურთიერთსიძულვილს, ლესბოსურ აღერსს, ადელას ინტიმურ კავშირს სასურველ პეპოსთან. სპექტაკლის ფინალში, უმცროსი დის თვითმკვლელობის შემდეგ, კუზიანი მარტირო (ანუკა შარია), ოთახში ამწყვდევდა დედას და თავად ეპატრონებოდა ბერნარდას სადავეებს.



თეატრალურ ხელოვნებას არაერთ ღირებულებასთან ერთად, გააჩნია კიდევ ერთი უნიკალური თვისება, ის ასახავს დროს და გარკვეული მოსაზრებით, წინასწარმეტყველებს მომავალსაც. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე 1973 წელს განხორციელებული თ. ჩხეიძის დადგმა გ. ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლის“ თაობაზე წერდა: „სპექტაკლში იშვიათი ფსიქოლოგიური სიმართლით და სიზუსტით დახატული ერთი „სახლის“ ცხოვრება, კონფლიქტები, ტანჯვანი იძენდნენ ზოგად ხასიათს - ეს იყო არა მხოლოდ „სახლის“, არამედ ჩვენი გასული საუკუნის 70-იანი წლების სამყარო, მოქცეული ერთ მოდელში, ერთ გრანდიოზულ, მსოფლიოს ერთი მეექვსედის დამტევი „სახლის“ მოდელში“⁷. დიდი ქართველი თეატრმცოდნის ეს მოსაზრება შესაძლოა გავიმეოროთ XXI საუკუნის ქართულ თეატრში განხორციელებულ ინტერპრეტაციებთან მიმართებაშიც. ისინი უმთავრესად პირქუშია, ასახავს ჩვენს შფოთიან, არაპროგნოზირებად ეპოქას, გვაფრთხილებს და გვამზადებს ხვალისდელი არცთუ მშვიდი, უხიფათო მოვლენებისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარდაველიძე, ბ. (1981). დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
- გურაბანიძე, ნ. (2012) ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, თბილისი: „კენტავრი“.
- კიკნაძე, ვ. (1973) დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბილისი: ხელოვნება,
- კიკნაძე, ვ. (1990). სინამდვილე და სახიობა, თბილისი: საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი,
- კლდიაშვილი, დ. (1995). ტ. II, თბილისი: საქართველო,
- მუმლაძე, დ. ქუთათელაძე, თ. (2014). „ქართული დრამატურგიის ისტორია“, თბილისი: კენტავრი,
- კლდიაშვილი, დ. (1988). ქართველი მწერლები სკოლაში, თბილისი: განათლება,
- ქიაჩელი, ლ. (1972). ტ. II, თბილისი: საქართველო,
- ქადაგიძე, ლ. „ფედერიკო გარსია ლორკა“, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1998, # 1,2.

⁷ გურაბანიძე, 2012, გვ. 269