

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - თეატრმცოდნეობა
„მსოფლიო თეატრი - ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები“

თამარ მუქერია

ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა

ს ა დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ო ნ ა შ რ ო მ ი

წარდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა)
აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელები:

თამარ ბოკუჩავა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარინე ვასაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

2020

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - თეატრმცოდნეობა
„მსოფლიო თეატრი - ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები“

ქვედარგის კოდი: 100701 თეატრმცოდნეობა

ავტორის ხელმოწერა -----

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით თამარ მუქერიას სადისერტაციო ნაშრომს „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელები:

თამარ ბოკუჩავა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარინე ვასაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

რეცენზენტები:

მარინა ხარატიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მარიკა მამაცაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ თამარ მუქერას სადოქტორო ნაშრომის - „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობის“ - გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

თამარ მუქერია

ავტორის ხელმოწერა: _____

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისათვის მოგვმართეთ

შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact us

On the following addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და

კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia

info@tafu.edu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author's e-mail address:

tamar.mukeria@gmail.com

სარჩევი

რეზიუმე	5
Resume	7
შესავალი	10
თავი I, შექსპირული სპექტაკლები	21
„მეფე ლირი“	29
„ქარიშხალი“	44
თავი II, კომედია დელ არტეს თეატრალური ნიღბები სტრელერის დადგმებში	62
თავი III, სხვა მნიშვნელოვანი დადგმები სტრელერის შემოქმედებაში	100
„სტრელერის სარეჟისორო ხედვა ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ მაგალითზე“	100
ეროვნული დრამატურგია პირანდელოს „მთის გოლიათების“ მაგალითზე	104
სტრინდბერგის „ქარიშხალი“	112
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“	118
ლუი ჟუვეს „ელვირა, ანუ თეატრალური პასიონი“	123
„ვაუსტი/ფრაგმენტები“	127
პიერ დე მარივოს „მონათა კუნძული“	133
თავი IV, სტრელერი და ბრეხტი	140
თავი V, სტრელერის საოპერო რეჟისურა	150
დასკვნა	156
გამოყენებული ლიტერატურა	164

რეზიუმე

ნაშრომი „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“ წარმოადგენს იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების კვლევას და მოიცავს იტალიაში მიმდინარე სათეატრო პროცესების ანალიზს დაწყებული მეორე მსოფლიო ომის წლებიდან დამთავრებული გასული საუკუნის 90-იან წლებამდე. ამ პერიოდში იტალიაში დიდი თეატრალური რეფორმები განხორციელდა. გაჩნდა და ჩამოყალიბდა ახალი პროფესია - რეჟისურა. შეიცვალა მხატვრული ტენდენციები სპექტაკლის განხორციელების თვალსაზრისით. განვითარდა ახალი თეატრალური ფორმები. ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კრიზისის სათეატრო ხელოვნებაში ასახვა მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა. დასავლეთ ევროპის სხვა თეატრების მსგავსად იტალიური თეატრიც თანამედროვე საზოგადოების და მისი პრობლემების სარკედ იქცა. იდეურ-კონცეპტუალური მხარე სპექტაკლის მთავარ ძალას ნიშნავდა და სწორედ რეჟისორი გახლდათ ამ პროცესის წარმმართველი ფიგურა.

ნაშრომში შევეცადეთ წარმოგვედგინა ის ძირითადი შემოქმედებითი პროცესები, რომლებითაც იტალიური თეატრი ევროპული სათეატრო ხელოვნების პლატფორმას დაუბრუნდა და ღირსეული ადგილიც დაიკავა. ცხადია, ეს ცვლილებები ერთ დღეში არ დაწყებულა და მარტივადაც არ განვითარებულა. ჩვენი ამოცანაც სწორედ ამ პროცესების კვლევას და ანალიზს წარმოადგენდა. როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ ნაშრომი მოიცავს იტალიის 50 წლიან პერიოდს დატვირთულს დიდი კატაკლიზმებითა და ურთულესი წლებით. შესაბამისად თეატრალური ცხოვრება მრავალფეროვანი და ხშირად ცვალებადი ტენდენციებით ხასიათდება. ეს გარკვეულწილად დადებითად შეიძლება შეფასდეს, იმიტომ რომ სავსე იყო მრავალნაირი ექსპერიმენტითა და შემოქმედებითი ძიებებით.

კვლევის დროს გამოიკვეთა იტალიური თეატრისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკურობანი და მიუხედავად გლობალური მსოფლმხედველობისა, მაინც თვითმყოფად თეატრალურ ხელოვნებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

შემოქმედებითი პროცესების ევოლუციის საფუძველზე მნიშვნელოვნად განვითარდა თეატრის ტექნიკური ბაზა. განსაკუთრებით დასაწისში დიდ სირთულეს წარმოადგენდა ტექნიკური ინვენტარის შეძენა და შემდგომში მისი შენარჩუნება. ახალბედა ხელოვანები ფაქტობრივად ენთუზიაზმზე დარდნობით ცდილობდნენ მუშაობას.

პიკოლო თეატრის დაარსება ერთგვარი ბიძგი იყო, რათა მეტად გამოცოცხლებულიყო სათეატრო ცხოვრება იტალიაში და ეს ბიძგი მხატვრული ძიებების საფუძველიც კი აღმოჩნდა. სხვადასხვა ქალაქში არაერთ ხელოვანს გაუჩნდა სურვილი მსგავსი ტიპის თეატრის დაარსების. ეს ინიციატივა მთელს იტალიაში გავრცელდა. ცხადია, ზოგმა თეატრმა ვერ გაუძლო მთელ რიგ პრობლემებს, რომლებიც ახლადშექმნილ დასებს შეიძლება შეექმნას და არაერთი მალევე დაიხურა, მაგრამ ტენდენცია, რომ გაჩნდეს მუნიციპალური თეატრი უკვე ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას უწყობდა ხელს.

უმთავრესი მიზანი რაც თეატრს ჯორჯო სტრელერის მეთაურობით გაუჩნდა ეს იყო მაყურებელი და მისი ინტერესები. რეჟისორი მხოლოდ მაყურებლისთვის ქმნიდა სპექტაკლებს, საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად და მასთან აქტუალურ პრობლემებზე სასაუბროდ დგამდა წარმოდგენებს. რეჟისორი პუბლიკას სულიერ საზრდოს აწვდიდა და განსაცდელსაც იზიარებდა, თუმცა არ ავიწყებდა პრობლემებს და ცდილობდა სცენიდან მათ გადაჭრაში მიეღო გარკვეული მონაწილეობა. რეჟისორმა ზუსტად იცოდა რა იყო პრიორიტეტული იტალიელი ხალხისთვის და როგორი ფორმით უნდა მიეწოდებინა ის თემები, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო მათთვის. ამგვარად, ჯორჯო სტრელერის სახით ჩამოყალიბდა რეჟისორ-მოქალაქის გამოკვეთილი ფიგურა.

ნაშრომში განხილულია 20 სპექტაკლი, სულ აღნიშნულია 37 წარმოდგენა. მუშაობისას ვეყრდნობოდით სპექტაკლების ვიდეო-ჩანაწერებს, თეატრის მკვლევრების თეორიული ნაშრომებს, პერიოდიკას, ვიდეო-ინტერვიუებსა და გადაცემებს, ასევე თავად სტრელერის პირადი მიმოწერებსა და სხვადასხვა სპექტაკლზე მუშაობისას გაკეთებულ ჩანაწერებს. დისერტაციაში გამოყენებულია ჯორჯო სტრელერის, ბერნარდ დორთის, ალექსეი ჯივილეგოვის, სვეტლანა ბუშუევას, ლუიჯი ლუნარის, უგო რონფანის, ფლავია ფორადინისა და სხვათა ნამუშევრები. ასევე პიკოლო თეატრის არქივში დაცული პუბლიკაციები: ალბერტო ბენტოლიოს, ლუიჯი ლუჩანინი, ეუჯენიო ფერდინანდო პალმიერი და სხვათა ავტორობით. ყველაზე მეტად თავად რეჟისორის მიერ გაკეთებულ ჩანაწერებს, პირად მიმოწერას, ასევე სპექტაკლებზე რეცენზიებს ვეყრდნობოდით. შესაბამისად, შევეცადეთ სპექტაკლის ავტორისა და კრიტიკოსების შეფასების ანალიზის საფუძველზე სტრელერის შემოქმედება მრავალი რაკურსით და ძირეულად შეგვესწავლა. სპექტაკლების განხილვისას თითოეულის ანალიზია წარმოდგენილი.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებით ადრეულ სპექტაკლებზე ინფორმაცია საკმაოდ მწირია ან საერთოდ არ არსებობს საგაზეთო სტატია, ხოლო რეჟისორის ჩანაწერი ერთი ან ორი წერილით შემოიფარგლება. მასალის სიმცირე განსაზღვრავს კონკრეტული სპექტაკლის თუ მოვლენის არასრულყოფილ ანალიზს. თემაზე მუშაობისას უმთავრესად გამოვიყენე

შედარებითი და სოციო-კულტურული ანალიზის, თვისობრივი და ინდუქციური და დედუქციური მეთოდები, ასევე, ისტორიზმის პრინციპი.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა ნაციონალიზმის ფაქტორი, მისი იდენტობა და ურთიერთკავშირი სხვა ქვეყნებთან გლობალიზაციის კონტექსტში. თეატრის ფუნქციური მნიშვნელობის გამძაფრება ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების ფონზე.

თემაზე მუშაობისას დავინახეთ გარკვეული ტენდენციები, რომლებიც საფუძვლად დაედო თანამედროვე იტალიურ თეატრს: სოციო-ჰუმანისტური იდეოლოგია; თეატრი, როგორც სანახაობრივი და სინთეზური ხელოვნების სახე, რომელშიც ნებისმიერი შემავალი დეტალი მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს სპექტაკლის სრულყოფისათვის.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პირველ მცდელობას ქართულ თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში შეისწავლოს მეოცე საუკუნის დასავლეთ ევროპაში, კერძოდ კი იტალიაში მიმდინარე თეატრალური პროცესები, ჯორჯო სტრელერის შემოქმედების მაგალითზე.

Resume

The research "Giorgio Stehler's European Theatrical Identity" is the study of the work of Italian director Giorgio Strehler and includes analyzing current trends in Italy from the years of World War II to the 90's of the last century. In this period there were great theatrical reforms in Italy. A new profession, theatre directing, has been founded. Artistic tendencies have been changed in terms of performing performance. New theatrical forms developed. Reflecting on the political and economic crisis in the country is a significant factor. Like other western European theaters, the Italian theatre has become a mirror of modern society and its problems. Idea-conceptual side meant the main force of the play and the director was the figure of this process. In the research we tried to present the main creative processes, which brought the Italian theatre back to the European art platform and took a decent place. Obviously, these changes have not started in one day and are not easily developed. Our task was to research and analyze these processes. As we noted in the beginning, the work covers 50 years of Italy's hard period with great cataclysms and difficult years. Accordingly, theatrical life is characterized by varied and often changing tendencies. This can be somewhat positively evaluated because it was full of many experiments and creative researches.

During the study, the specificity of the Italian theatre was characteristic and regardless of the global outlook, it can still be considered an original theatrical art.

On the basis of evolution of creative processes, the theatre technical base has been greatly developed. Particularly for the first period there were difficult to buy a technical inventory and then maintain it. The novice actors were actually trying to work on enthusiasm.

The establishment of the Piccolo Theatre was a kind of push in order to revitalize the life of Italy and this push was even the basis for artistic researches. Many artists have created a

similar theatre in different cities. This initiative spread throughout Italy. Of course, some of the theatre did not endure a number of problems that could be created by the newly created troupes and soon afterwards, but the tendency to arrive at the municipal theatre has promoted the development of this field of art.

The main purpose of the theatre was to head Giorgio Strehler's audience and his interests. The director created performances for the audience only, to awake the public up and to talk about the problems with them. The director provided the public with intellectual values and endured trials, but did not forget about the problems and tried to take part in the action. The director knew exactly what was the priority for the Italian people and how it should be given to the subjects that were so important to them. Thus, Giorgio Strehler was formed as a director-citizen figure.

In the research is reviewed 20 performances, in total noted 37 performances. While working we were basing on the video recordings of the performances, the theoretical thesis of the theatre researchers, the press, the video interviews and the programs, as well as the Strehler's personal correspondences and the recordings of various performances. The thesis is used in G. Strehler, Bernard Dort, Aleksey Jivilegov, Svetlana Bushuaeva, Luigi Lunari, Ugo Ronffani, Flavia Foradini and others. Also the publications of the Piccolo Theatre Archive: Alerto Bentoglio, Luigi Luccianini, Eugenio Ferdinando Palmieri and others. Most of all research is based on the letters written by the director himself, personal correspondence and reviews. Therefore, we tried to analyze the director's creativity through the analysis of the authors and critics of the performance. Analysis of each performance is presented in every review.

It should also be noted that there is lack of information about the early performances, or there is no newspaper article or we could find out one or two essays written by the director. Lack of material determines the imperfect analysis of a specific performance or event. While working on the topic, I mainly used comparative and socio-cultural analysis, qualitative and inductive and deductive methods, as well as the principle of history.

As a result of the research, the factor of nationalism, its identity and interconnection in the context of globalization with other countries has been identified. Intensifying the functional significance of the theatre on the ongoing processes in the country.

As a result of the research, certain trends have emerged, based on modern Italian theatre: socio-humanist ideology; theatre, as a spectacular and synthetic art, in which any input is an important factor for the performance.

The present work is the first attempt to research the theatrical processes in Western Europe in twentieth century, especially in Italy and on the example of Giorgio Strehler, in modern Georgian theatre studies.

შესავალი

წინამდებარე კვლევაში შევეცადეთ აქცენტი გაგვეკეთებინა იმ მნიშვნელოვან მოვლენებზე, რომლებმაც დიდი გავლენა მოახდინა იტალიურ სათეატრო ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე და რომლებშიც აქტიურად მონაწილეობდა ჯ. სტრელერი როგორც რეჟისორი და თეატრის დამაარსებელი. ჩვენ გამოვკვეთეთ რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებების ის ძირითადი ასპექტები, რომელმაც იტალიურ სასცენო ხელოვნებაში არაერთ მხატვრულ ტენდენციას დაუდო სათავე.

ნაშრომში „ჯორჯო სტრელერის ევროპული სათეატრო იდენტობა“ წარმოდგენილია მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის დასავლეთ ევროპაში, კერძოდ, იტალიაში მიმდინარე თეატრალური პროცესების ანალიზი. ნაჩვენებია თუ როგორ ვითარდებოდა მხატვრული პროცესები საკმაოდ რთულ ეკონომიკურ და სოციალურ ფონზე. არსებული ვითარება თეატრსაც მრავალ პრობლემას უქმნიდა, თუმცა ომის შემდგომი იტალიური თეატრი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მოვლენებით და პროცესებით არის გამორჩეული. საკვირველია, მაგრამ რიგი ისტორიული მიზეზის გამო, პირველი სტაციონარული მუდმივმოქმედი დრამატული თეატრი იტალიაში, კერძოდ, მილანში მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა. მანამდე იყო მცდელობები სტაბილური თეატრების შექმნისა, მაგრამ არცერთ მათგანს 2-3 წელიწადზე მეტხანს არ უმოქმედნია. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შეიქმნა ყველა პირობა და აუცილებლობა იმისათვის, რომ იტალიაში განახლებულიყო მდიდარი ნაციონალური თეატრალური ტრადიცია. იტალიურ თეატრს უმდიდრესი ისტორია აქვს. მას ჰყავს ისეთი დრამატურგები, როგორებიც არიან კარლო გოლდონი, კარლო გოცი, ალესანდრო მანძონი, დ'ანუნციო, ლუიჯი პირანდელო და სხვები. მე-19 საუკუნეში იტალიურ სცენაზე მოღვაწეობდნენ ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ გუსტავო მოდენა, ადელაიდა რისტორი, ტომაზო სალვინი, ელეონორა დუზე, რომლისთვისაც დ'ანუნციო პიესებს ქმნიდა. დუზე ისეთივე პოპულარობით სარგებლობდა, როგორც სარა ბერნარი. როგორც ცნობილია იტალია 1861 წელს გაერთიანდა და ისტორიულმა გარემოებებმა თავისი კვალი დააჩნია თანამედროვე იტალიური კულტურის განვითარებას. შემდეგ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ახლადგაერთიანებული ქვეყანა ბევრი პრობლემის წინაშე იდგა, რამაც განაპირობა ფაშისტური ხელისუფლების მოსვლა. მოწინავე იტალიური საზოგადოება არასდროს იზიარებდა ფაშისტურ და ნაცისტურ იდეებს, ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ მეორე მსოფლიო შემდეგ იტალია წარსული გამოცდილების ანალიზის აუცილებლობის წინაშე დადგა. ამ პროცესებმა მოიცილა კინემატოგრაფია, ლიტერატურა და, რა თქმა უნდა, თეატრი. მიუხედავად იმისა, რომ იტალიამ მსოფლიოს მისცა ისეთი დრამატურგი როგორიც ლუიჯი პირანდელოა, ადრეული იტალიური

ევზისტენციალიზმის წარმომადგენელი, იტალიური თეატრი მაინც ძალიან ჩამორჩა თანამედროვე სადადგმო და საშემსრულებლო პროცესებს.

იმისთვის, რომ იტალიური სათეატრო პროცესი გავიაზროთ, ჩვენ დაგვჭირდება გლობალური კონტექსტის გათვალისწინება. რადგან იტალიური თეატრი ევროპის და ევროპული იდენტობის განუყოფელი ნაწილია.

გასულმა საუკუნემ დიდი გავლენა მოახდინა ხელოვნების და კონკრეტულად თეატრის განვითარებაზე. მეოცე საუკუნე დრამატული მოვლენებით მდიდარი აღმოჩნდა. ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც მეოცე საუკუნეში მოხდა ეხება როგორც პოლიტიკურ ძვრებს, ომებს, ძველი სახელმწიფოების განადგურებას თუ ახლების შექმნას, ასევე მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის განვითარებას. ორმა მსოფლიო ომმა ღირებულებათა გადაფასების ტოტალური პროცესი განაპირობა. დასავლური ცივილიზაცია დაექვედა თავის ღირებულებებში. შეიქმნა და დაეცა რამდენიმე ტოტალიტარული სახელმწიფო - გერმანია, რუსეთი, ესპანეთი, იტალია. განხორციელდა მოდერნისტული ექსპერიმენტი საბჭოთა კავშირის სახით. რა თქმა უნდა თეატრი, როგორც ძალიან მგრძნობიარე სოციალური ხელოვნება, ვერ დარჩებოდა პროცესების მიღმა. მეოცე საუკუნის რეჟისურის თეატრმა შეაფასა და ამხილა იდეოლოგიური და პოლიტიკური მითები და ექსპერიმენტები. თეატრი როგორც ყოველთვის ძალადობის წინააღმდეგ იბრძვის. რეჟისორის პროფესიის ფორმირება, მისი ახლებური შინაარსით, მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში დაიწყო. პირველ პროფესიონალ რეჟისორად ლუდვიგ კრონეკი ითვლება. 70-იანი წლებიდან მე-19 საუკუნის მიწურულამდე რეჟისურის თეატრმა მთელი ევროპა მოიცვა. თავისუფალი თეატრები შეიქმნა გერმანიაში; ოტო ბრამმა თავისუფალი თეატრი დააარსა, საფრანგეთში ანდრე ანტუანმა პარიზში ამავე სახელწოდების თეატრი შექმნა. ტექნოლოგიური დარგების პროგრესმა მნიშვნელოვნად დააჩქარა პროცესები. გაადვილდა ინფორმაციის გაცვლა, გაიზარდა საგასტროლო აქტივობა. სიახლეები მსოფლიოში ფართოდ ხელმისაწვდომი ხდებოდა. ამგვარმა ცვლილებებმა, ხელოვნებაში რევოლუციური ძვრების აუცილებლობა წარმოშვა. ამან ხელი შეუწყო რეჟისურის, როგორც ახალი და დამოუკიდებელი პროფესიის პოპულარიზაციას. ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანაში ცნობილი გახდა რეჟისორის საქმიანობა. ცხადია, დასაწყისში მეტ-ნაკლები ინტერესით მოეკიდნენ ნოვაციას. ახალი პროფესიის დამკვიდრება არც ისეთი ადვილი აღმოჩნდა რიგ ქვეყნებში. ამას განაპირობებდა არსებული ტრადიცია თუ მსოფლმხედველობა. წამყვანი მსახიობების და დრამატურგების გავლენა ჯერ კიდევ ძლიერი იყო თეატრალურ დასებსა თუ წრეებში. მათ არ სურდათ მართვის სადავეების დაკარგვა, მაგრამ პროცესები, მაინც შეუქცევადი იყო. ისტორიული ევოლუციის გზაზე სხვადასხვა ეპოქაში რეჟისორის ფუნქციას სხვადასხვა თეატრალური პროფესიის წარმომადგენელი ითავსებდა. მაგალითად, მე-15 საუკუნის იტალიაში, როდესაც თეატრი

სამეფო კარის ერთერთ მთავარ გასართობ საშუალებად იქცა, სპექტაკლებმა სანახაობრივი დატვირთვა შეიძინა და მისი ვიზუალური მხარე არისტოკრატი მაყურებლისთვის გადამწვეტ როლს ასრულებდა. შესაბამისად, იყო დრო, როდესაც დასს არქიტექტორი ან მხატვარ-დეკორატორი ხელმძღვანელობდა.

რაც შეეხება რეჟისორის ხელოვნებას თანამედროვე გაგებით, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში გაჩნდა. საუკუნეების განმავლობაში თეატრის მმართველი დგამდა სპექტაკლებს, უზრუნველყოფდა დასის რეპერტუარს და ზრუნავდა მხატვრულ-შემოქმედებით მხარეზე. ამავე დროს მის ვალდებულებებში შედიოდა თეატრისა და დასის ტექნიკურ-ფინანსური საქმიანობის წარმოება. თეატრის აღმავლობამ რეჟისურის პროფესიის ფორმირება განაპირობა. რეჟისორი იყო ადამიანი, რომლის ძირითად ვალდებულებას სპექტაკლის დადგმა წარმოადგენდა. რეჟისურა დამოუკიდებელ პროფესიად ჩამოყალიბდა რომელმაც, თანდათან, თეატრალურ პროფესიებს შორის წამყვანი ადგილი დაიკავა.

ლუდვიგ კრონეკის რეფორმამ უდიდესი როლი მიანიჭა სამსახიობო ანსამბლს. სპექტაკლის ყველა სცენა უნდა ყოფილიყო გააზრებული, კოორდინირებული და ერთ მთლიანობასთან შეხამებული. კრონეკი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებდა მასობრივი სცენების ორგანიზებაზე. 1870 წელს საქს-მაინინგელბის დასის მიერ შექსპირის „იულიუს კეისრის“ დადგმა თეატრის ისტორიაში გარდამტეხი აღმოჩნდა.

მაინინგენის სამეფო თეატრს მდიდარი შემოქმედებითი ისტორია ჰქონდა, მაგრამ მსოფლიო სახელი მას შემდეგ მოიხვეჭა, რაც საქსენ-მაინინგენის ჰერცოგმა გეორგ მეორემ (1826-1914) თეატრში ლუდვიგ კრონეკი მიიწვია. ტრადიციულ თეატრში განხორციელდა თეატრალური რეფორმა, რამაც ფუნდამენტურად შეცვალა სასცენო ხელოვნების განვითარების გზა. მაინინგენის თეატრის ხშირმა გასტროლებმა გერმანიისა და ევროპის მასშტაბით, ხელი შეუწყო სიახლის გავრცელებას. ძალიან მალე კრონეკის რეფორმას მიმდევრები გამოუჩნდნენ, რომელთაც კიდევ უფრო განავითარეს ახალი თეატრალური პროფესია. მაგალითად, ოტო ბრამმა (1856-1912) თეატრში თანამედროვე რეპერტუარის დამკვიდრებასა და ნატურალისტური რეჟისურის სადადგმო ხერხების შექმნას შეუწყო ხელი. ახალი რეპერტუარით გერმანულ სცენაზე ბრამს თანამედროვე ტენდენციები და აქტუალური მწვავე პრობლემატიკა შემოჰქონდა, რაც ასე აუცილებელი იყო თეატრისთვის. ოტო ბრამმა დანერგა თანამედროვე რეპერტუარი გერმანულ თეატრში. პრობლემატიკის აქტუალობის გარდა, იგი ახალ პიესებში მხატვრული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან თანამედროვე ტენდენციებს ხედავდა, რაც ასე აუცილებელი იყო თეატრისთვის. ბრამის თეატრში სამაგიდო სამუშაო პროცესი მსახიობებთან დიდხანს გრძელდებოდა. ო. ბრამი მიიჩნევდა, რომ აქტიორებთან ეტაპებად დაყოფილი რეპეტიციები

სპექტაკლის ხარისხს გააუმჯობესებდა. თავდაპირველად, ტექსტის დამუშავება, მისი გააზრება და დასწავლა იყო აუცილებელი. შემდეგ ეტაპზე მიზანსცენების აგებისას ვერბალურ მხარეს მოქმედებები ემატებოდა და აქტიორების ურთიერთობა მეტ სიღრმეს იძენდა. ასე იქმნებოდა სამსახიობო ანსამბლი, რაც, კომპოზიციური თვალსაზრისით, წარმოდგენას გაცილებით შეკრულს ხდიდა.

ბრამის სცენური გამოცდილება და ძიებები მნიშვნელოვან ნაბიჯებად ითვლება რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. თუმცაბრამის მცდელობებისა დაწარმატებული მოღვაწეობის მიუხედავად, თეატრი მაინც დაიხურა და მსახიობები სხვადასხვა დასში გაიფანტნენ. აღსანიშნავია ის, რომ ბრამის მიერ შემუშავებულმა პრინციპებმა ისეთი მასშტაბის შემოქმედზე იქონიეს გავლენა, როგორც მაქს რაინჰარდტი (1873-1943) იყო. თუმცა მისი რეჟისორული ძიებანი, ბრამის და ანტუანისგან (1858-1943) განსხვავებით, ნატურალისტურ სკოლას არ მიეკუთვნება. მაქს რაინჰარდტი ერთერთი იმ ხელოვანთაგანი გახლდათ, ვინც თეატრის რეჟისურა დამოუკიდებელ, სრულფასოვან, ასევე სრულფასოვან პროფესიად აქცია. რეჟისურის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა რუსულმა და სხვა ევროპული ქვეყნების თეატრებმა. იტალიურ თეატრზე და, კერძოდ, ჯორჯო სტრელერის რეჟისურაზე რაინჰარდტის შემოქმედებამ განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა.

მაშინ როდესაც სხვადასხვა ქვეყანაში რეჟისურის თეატრი მწვერვალებს იპყრობდა, იტალიის სათეატრო სივრცეში ამ პროფესიაზე საუბარიც კი არ იყო, რადგან მანამდე სხვა ამოცანები იდგა დღის წესრიგში. იტალიის თეატრში ათწლეულების მანძილზე წამყვან ძალას საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობები წარმოადგენდნენ. სწორედ ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ ახალი თეატრალური პრაქტიკის დამკვიდრებას.

რომ არა ეს ხელისშემშლელი გარემოებები იტალიური თეატრი არ მოწყდებოდა ევროპულ პროცესებს და ევროპულ სათეატრო იდენტობას. თეატრმცოდნეებაში მიჩნეულია, რომ სარეჟისორო თეატრის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი ახალი დრამისა და ნატურალიზმის ფორმირება იყო. იტალიაში ნატურალისტური მიმართულება და ნატურალისტური იდეები ვერიზმის სახელით არის ცნობილი. ვერიზმი მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში წარმოიშვა და მნიშვნელოვანი ცვლილებები გამოიწვია, როგორც თეატრის მხატვრობაში, ასევე საშემსრულებლო სტილისტიკაში. ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო სოციალურ თემატიკასა და პრობლემატიკაზე შექმნილი პიესების იმ მანერაში წარმოჩენა, როგორც ეს მანამდე ხდებოდა. თამაშის სტილი მეტ ბუნებრივობას და ნაკლებ პათოსს მოითხოვდა. გადაჭარბებული პათოსი ვერისტულ დრამებში სიყალბის ტონებს ამძაფრებდა და სრულიად გაუმართლებელი იყო ჟანრის მახასიათებლებიდან გამომდინარე. თავად ტერმინი „Verismo“ წარმოიშვა სიტყვიდან „vero“, რაც ნამდვილს, რეალურს ნიშნავს. იტალიურმა

ვერიზმმა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ლიტერატურა შექმნა, მაგრამ მან ვერ მიიღო ის მასშტაბები, რაც ნატურალიზმმა თუნდაც, საფრანგეთსა და გერმანიაში. საკვირველია რომ ვერიზმმა დრამატულ თეატრში ნაკლებად შეაღწია და უფრო ლიტერატურასა და საოპერო ხელოვნებით შემოიფარგლა, თუმცა მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ იტალიის სასცენო ხელოვნებაში რეალისტური ფორმების დანერგვა ვერიზმის დამსახურებაა. ვერიზმის გავლენით შეიქმნა პუჩინის, მასკანისა და ლეონკავალოს ცნობილი ოპერები. „ვერისტული რეფორმა წარმოადგენს პროტესტს ყალბი სტანდარტული გამომსახველობითი ფორმების, კლიშეების, სცენაზე ყოველგვარი სიყალბის წინააღმდეგ, როგორც შესრულების, ასევე დადგმის თვალსაზრისითაც“.¹

ცხადია, ბევრ სირთულეს მოიცავდა ახალი ხელობის და პროფესიის დანერგვა ტრადიციულ თეატრში, რადგან ცვლილებები თეატრალური ხელოვნების ყოველ დეტალს შეეხო: სპექტაკლის კონცეპტუალურ მხარეს, გადაწყვეტის ხერხებსა და ფორმებს, სამსახიობო შესრულებას და ანსამბლს; ასევე, სპექტაკლის მხატვრულ და მუსიკალურ გაფორმებას. ეს ყველაფერი რეჟისორის ფუნქციაში გაერთიანდა. რეჟისორი გახდა სპექტაკლის წარმმართველი

ფიგურა, რომელიც ერთ მთლიანობაში აერთიანებდა სათეატრო სანახაობის ყოველ ნაწილს, როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ასევე ტექნიკური კუთხითაც. სპექტაკლი გახდა შემოქმედებითი დასისა და ტექნიკური პერსონალის ერთობლივი მუშაობის შედეგი, რომლის დაგეგმარებას და ორგანიზებას თეატრალური რეჟისორი აკეთებდა, საკუთარი კონცეფციისა და ხედვის მიხედვით.

იტალიურ თეატრში რეფორმის განხორციელება, სხვა ევროპულ ქვეყნებთან შედარებით, მნიშვნელოვნად დაგვიანდა. ამას მრავალი მიზეზი ჰქონდა, გავლენიან არტისტებს არ უნდოდათ თავიანთი პოზიციების დათმობა. იტალიური კრიტიკა კონცეპტუალურად არ იყო მზად ახალი პროფესიის ჯეროვანი შეფასებისთვის. სპექტაკლები კვლავინდებურად ერთი ან რამდენიმე ვარსკვლავი მსახიობისთვის იგებოდა. თვითონ სპექტაკლის დადგმის ეს ფორმა ეწინააღმდეგებოდა ფუნქციათა გადანაწილების იმ მეთოდს, რომელიც ახალმა რეჟისურამ მოიტანა. იტალია ჯერ კიდევ რჩებოდა ტრადიციულ აგრარულ ქვეყანად. კონსერვატიულ ერში

ახალმოდური იდეები ძნელად იკვლევდა გზას. გავლენიანი არტისტების ფონზე, ახალბედა რეჟისორები არც ისე ადვილად იმკვიდრებდნენ თავს; მათ უწევდათ შემოქმედებითი ბრძოლა არა მხოლოდ, როგორც დამწყებ რეჟისორებს, არამედ როგორც, საერთოდ, პირველ პროფესიონალ რეჟისორებს იტალიურ თეატრში. პოზიციების დათმობა ბევრ წამყვან მსახიობს არ სურდა, რაშიც მათ ხელს არაერთი ფაქტორი უწყობდა. მეოცე საუკუნის 50-იან წლებამდე საგაზეთო კრიტიკაც კი ირონიულად უყურებდა რეჟისორის პროფესიას. ასევე, წამყვან მსახიობს

¹ Бушуева С. Полвека итальянского театра (1880-1930), Изд. Искусство, 1978 г., стр. 73.

მინუსად ეთვლებოდა, თუ იგი შესრულების გამოკვეთილი მანერით არ გამოირჩეოდა საერთო სამსახიობო ანსამბლის ფონზე.

პრიმადონას და პრემიერის ეპოქა რეჟისორის პროფესიამ დაასრულა. ყველა ქვეყანაში სხვადასხვა დროს სხვადასხვა სიმძაფრით ვითარდებოდა მოვლენები. იტალია, ამ თვალსაზრისით, ჩამორჩებოდა ევროპის ქვეყნებს. იტალიურ კულტურასა და თეატრში აშკარა ცვლილებები მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო. მეორე მსოფლიო ომმა იტალიის სახელმწიფოს ცხოვრებაში დრამატული ცვლილებები შეიტანა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ომის პირველი ნახევრის მანძილზე იტალია გერმანიის მოკავშირე იყო, იბრძოდა ბალკანებზე და აფრიკაში, სადაც საკმაოდ დიდი მარცხი განიცადა მოკავშირეების მხრიდან. ჩრდილოეთ აფრიკაში იტალიური ჯარების დამარცხებისა და სიცილიაში მოკავშირეების გადმოსხმის შემდეგ, 1943 წელს, პრემიერ მინისტრი ბენიტო მუსოლინი გადააყენეს და მისი ადგილი მარშალმა ბადოლიომ დაიკავა. იმავე წლის სექტემბერში იტალია გაერთიანებული ერების მხარეს გადავიდა. მუსოლინიმ ჩრდილოეთ იტალიაში ალტერნატიული მთავრობა და იტალიის სოციალური რესპუბლიკა შექმნა, რომელიც ომს გერმანელებთან ერთად 1945 წლამდე აწარმოებდა. როგორც ეს მცირე ისტორიული ექსკურსი გვიჩვენებს, იტალიამ 1922 წლიდან ფაშისტების ხელისუფლებაში მოსვლიდან მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე რთული და წინააღმდეგობრივი გზა განვლო. 1921 წელს ფაშისტური პარტია შეიქმნა. 1922-ში ფაშისტები 38 დეპუტატით მოვიდნენ პარლამენტში და დაიწყო იდეოლოგიური ბრძოლა სხვაგვარად მოაზროვნეთა მიმართ. მუსოლინის მართველობის პერიოდში 4700 ადამიანი იყო სხვადასხვა სპეციალური ტრიბუნალის მიერ ბრალდებული. ფაშისტების გავლენა სულ უფრო ძლიერდებოდა და 1936 წელს ბენიტო მუსოლინის ოფიციალური ტიტული გახდა: მისი აღმატებულება ბენიტო მუსოლინი, მთავრობის ხელმძღვანელი, ფაშიზმის დუქე და იმპერიის დამაარსებელი.

1945 წლის გაზაფხულზე, ომის დასრულებამდე რამდენიმე თვით ადრე, იტალიელმა პარტიზანებმა ბენიტო მუსოლინი შეიპყრეს და სიკვდილით დასაჯეს. ომის დასრულების შემდეგ იტალიას მრავალი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ამოცანის გადაჭრა მოუწია. საჭირო იყო სახელმწიფოს ფორმის და წყობის არჩევა. 1946 წელს ჩატარებული რეფერენდუმით გადაწყდა, რომ იტალიის სახელმწიფო სამეფოდან რესპუბლიკად გარდაიქმნებოდა. ყველა ამ მოვლენის ფონზე, იტალიურ კულტურაში სრულიად ახალი და ინტენსიური პროცესები დაიწყო. საჭირო იყო ღირებულებათა გადაფასება, განვლილი გზის გააზრება. იტალიელთა ნაციონალური იდენტობისა და ღირსების გრძნობის, დემოკრატიული მსოფლმხედველობის ფარგლებში განახლება. ეს პროცესები განსაკუთრებით კინოსა და თეატრში აისახა. და უკვე ამ პერიოდში იტალიური თეატრი სრულიად მომწიფდა რეჟისურის ხელოვნების

დამკვიდრებისთვის. ამ პროფესიამ ახალი იდეების გენერატორის ფუნქცია და მისია შეასრულა. ომისშემდგომი იტალიური კინოსა და თეატრის რეჟისურის სათავეში რამდენიმე ხელოვანი მოექცა. მათ შორის განსაკუთრებული დეაწლი მიუძღვით ლუკინო ვისკონტის (1906-1976), ლუიჯი სკვარცინას (1922-2010), პაოლო გრასისა (1919-1981) და ჯორჯო სტრელერს (1921-1997). მიუხედავად იმისა, რომ მათ იტალიური რეჟისურის ისტორია თითქმის სუფთა ფურცლიდან დაიწყო, მათ ოსტატობის მწვერვალებს მიაღწიეს, თანაც ოთხივეს ერთმანეთისგან განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერა ჰქონდა.

ლუკინო ვისკონტის სათეატრო რეჟისურა დიდხანს არ გაგრძელებულა, მან შემოქმედებითი მოღვაწეობა კინემატოგრაფში განაგრძო, თუმცა მისი პირველი ნაბიჯები საკმაოდ მკაფიო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა იტალიური რეჟისურის დაფუძნებისათვის. ვისკონტის სპექტაკლები ესთეტიკურად დახვეწილი სტილით გამოირჩეოდა, მაგრამ, ამავე დროს, ის თამამად უსწორებდა თვალს ცხოვრების მკაცრ სინამდვილეს. მშვენიერების მიღმა ყოველთვის იმალებოდა ის მწვავე პრობლემატიკა, რომელიც რეჟისორს ასე ადევლებდა. ვისკონტის სახელს უკავშირდება თეატრში რეპეტიციების კულტურის დანერგვა. იგი მსახიობებს ტექსტის ზეპირად სწავლას აიძულებდა და შესაბამისად, დროთა განმავლობაში, სუფლიორის აუცილებლობა წარსულს ჩაბარდა. დისციპლინის ცვლილებები მხოლოდ არტისტებს არ შეეხოთ: სპექტაკლზე, მესამე ზარის შემდეგ დაგვიანებული მაყურებელი დარბაზში არ დაიშვებოდა. ეს ცვლილებები თავიდან აღიზიანებდა, როგორც სადადგმო ჯგუფს, ასევე მაყურებელს, მაგრამ სწორად ამ გარდატეხამ შექმნა თანამედროვე თეატრი, თავისი შინაარსითა თუ გარეგნული იერსახით, როგორც იტალიაში, ისე ევროპის სხვა ქვეყნებში.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოღვაწე რეჟისორების წინაშე ურთულესი ამოცანები იდგა. მათ უნდა მიეღოთ მონაწილეობა იტალიელთა სამოქალაქო და ნაციონალური ცნობიერების ფორმირებაში, ჰუმანისტური იდეალების დამკვიდრებაში. მათ უნდა მოეძებნათ ნაციონალური კონსენსუსი და გახლეჩილი საზოგადოება გაერთიანებინათ. ამავე დროს, მათ უნდა გამოეხატათ თავისი თანაგრძნობა იტალიის გადატაკებული მოქალაქეების მიმართ, რომლებიც ყოველდღიურ უმძიმეს შრომას ეწეოდნენ გადარჩენისთვის. მაგრამ საჭირო იყო არამხოლოდ ემპათიის გამოხატვა, არამედ მკაცრი ეთიკური პოზიციის გამოკვეთაც, რომელიც ადამიანების ღირსებასა და უფლებებს დაიცავდა.

ახალგაზრდა ხელოვანები დიდი ენერგიითა და ენთუზიაზმით ეკიდებოდნენ თავიანთ საქმეს. ეს იყო ახალი თეატრის დასაწყისი, რომელსაც შეიძლება ომისშემდგომი პერიოდის ხელოვნება დაერქვას და რომელიც სრულიად განსხვავებული იყო, როგორც იდეოლოგიური, ასევე მხატვრული ფორმებითაც. ვისკონტიმ, ფაქტობრივად, რეჟისორ-დიქტატორის როლი აირჩია, რადგან მისი მუშაობის სტილი, დამოკიდებულება საქმის მიმართ გამორჩეულად

მკაცრი და მომთხოვნის იყო და ამას ითხოვდა იტალიური თეატრის სავალალო მდგომარეობა. სწორედ პირველი თაობის რეჟისორების წყალობით გამოჩნდა იტალიური თეატრი ევროპული თეატრების რუკაზე. თანამედროვე იტალიური სათეატრო ხელოვნება დროთა განმავლობაში იმ ტენდენციების მიმდევარი გახდა, რომლებმაც მთელი დასავლეთ ევროპა მოიცვა. ამ მოვლენებს თეატრის კრიტიკოსი კარლო ტერონი (1910-1991) რევოლუციურს ეძახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ერთგვარი რევოლუცია უცხად არ განხორციელებულა და მას წინ მოსამზადებელი პერიოდი უძლოდა, მაინც, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოღვაწე ხელოვანებს თითქმის ნულიდან მოუწიათ საქმის დაწყება. ერთის მხრივ, ეს ართულებდა პროცესს, ხოლო მეორეს მხრივ, ხელს უწყობდა სიახლეებსა და ნოვაციებს.

ამ შემოქმედთა შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით სამი ფიგურა გამოირჩევა - ლუკინო ვისკონტი, ჯორჯო სტრელერი და პაოლო გრასი. მიუხედავად იმისა, რომ გრასიმ თავისი სათეატრო მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც რეჟისორმა-რეფორმატორმა, ქ. მილანში მუნიციპალური თეატრის დაარსების შემდეგ იგი ძირითადად სამენეჯერო საქმით დაკავდა. მომავალში გრასი თეატრის სახელგანთქმულ მენეჯერად მოგვევლინა. მან სათეატრო რეჟისურის ესტაფეტა ჯორჯო სტრელერს გადასცა. მიუხედავად იმისა რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ომისშემდგომი იტალია სარეჟისორი ტალანტებით მდიდარი იყო, ჯორჯო სტრელერმა უპირობო ლიდერის როლი დაიკავა და მსოფლიო მასშტაბის და მნიშვნელობის თეატრალურ მოღვაწედ ჩამოყალიბდა. ამიტომ მისი შემოქმედების შესწავლა ევროპული სათეატრო პროცესის კონტექსტში უნდა მოხდეს. როდესაც სტრელერის ღირსებებზეა საუბარი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავინახოთ სტრელერი-მოქალაქე, რადგან მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვა მისი შემოქმედების ლაიტმოტივი იყო.

ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ ბევრი რამ შესძინა სტრელერს. ომგამოვლილ ახალგაზრდას ძირითადი პრიორიტეტები და ღირებულებები უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი მომავალ პროფესიაში შემოქმედებითი ძიებების დროს. დამწყებმა რეჟისორმა ზუსტად იცოდა რა სჭირდებოდა იტალიელ მაყურებელს. რა იყო მისთვის აუცილებელი და მნიშვნელოვანი სულიერი საზრდო, რა ააღორძინებდა ერს. სწორედ ეს იყო მისი მთავარი ამოცანა, იტალიის სულიერი აღორძინება. ამ ამოცანის განხორციელება მიაჩნდა მას ხელოვნების ძირითად ფუნქციად.

სტრელერის მოღვაწეობის პერიოდში იტალიურმა თეატრმა ნაციონალური ფუნქცია შეიძინა. მისი მნიშვნელობა გაცილებით მაღალ საფეხურზე ავიდა, რადგან გართობის გარდა, თეატრში ადამიანი გახდა უმთავრესი ფიგურა; ადამიანის პრობლემები იქცა სპექტაკლების მამოძრავებელ ღერძად. რეჟისორი ყოველგვარ თემასა და პრობლემას ჰუმანისტური იდეოლოგიის კონტექსტში იაზრებდა.

სტრელერმა მსახიობებთან ურთიერთობის თავისი მეთოდი შექმნა. მისთვის უმთავრესი მნიშვნელობა ჰქონდა სამსახიობო შესრულების ანსამბლურობას. მეტიც, რეჟისორიც ამ ანსამბლის წევრი იყო, მსახიობი მასთან ერთად ქმნიდა წარმოდგენას, იზიარებდა მის იდეებს, შესაბამისად, აქტიორი რეჟისორის თანამოაზრე და სპექტაკლის თანაავტორი ხდებოდა. ასეთი გახლდათ სტრელერის, როგორც ხელოვანი-მოქალაქის პოზიცია. მისთვის მსახიობი იყო არა საკუთარი აზრის გადმოცემის იარაღი, არამედ თანაშემოქმედი და თანამოაზრე.

სტრელერის სარეჟისორო რეპერტუარი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. იგი აქტიურად დგამდა როგორც კლასიკურ ნაწარმოებებს, ისე თანამედროვე პიესებს. მას სურდა თანამედროვე იტალიური თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვანი ყოფილიყო. ამას გარდა, რეჟისორს სურდა სხვადასხვა ეპოქის, მხატვრული ფორმისა და ჟანრის პიესები წარმოედგინა. ამას საფუძვლად თეატრის პროფესიული და შემოქმედებითი განვითარების მოტივაცია ედო. მას ჰყავდა რამდენიმე ფავორიტი დრამატურგი, რომელთა პიესებსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე უბრუნდებოდა. მისი ერთ-ერთი მთავარი ავტორი უილიამ შექსპირი გახლდათ. რეჟისორისთვის ეს დრამატურგი განსაკუთრებით ახლობელი იყო. ამას თავადვე აღნიშნავდა. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ ის განსაკუთრებული ხასიათები, რომლებიც შექსპირმა შექმნა, არამედ ადამიანთა საზოგადოებისა და საკაცობრიო კულტურის ის ფუძისეული პრობლემატიკა, რომელიც მის შემოქმედებაში იკვეთებოდა. სტრელერი ამბობდა, რომ სცენაზე შექსპირის დადგმა „სულ სხვა“ რამ არის, ვიდრე დადგა მოლიერი, გოლდონი, რასინი, ბრეხტი, პირანდello ან რომელიმე სხვა თანამედროვე დრამატურგის ნაწარმოები. რეჟისორი მარადიული პრობლემების მოწოდებასა და ინტერპრეტაციაზე ამახვილებდა ყურადღებას. სტრელერი ამბობდა, რომ თეატრალური ტექსტის ინტერპრეტაცია მის ფუძისეულ კრიტიკას, კვლევას ნიშნავს. ამიტომაც რეჟისორი საკუთარ თავს ინტერპრეტატორს უწოდებდა.

ჯორჯო სტრელერის თეატრალური შემოქმედება მრავალფეროვანია. ის არ შემოიფარგლება, მხოლოდ სარეჟისორო საქმიანობით. როგორც ცნობილია მან მილანის დრამატული ხელოვნების აკადემია დაამთავრა, სამსახიობო ფაკულტეტი. იგი განათლებით მსახიობი იყო. მან ზედმიწევნით კარგად იცოდა მსახიობის როლზე მუშაობის ეტაპები, ხასიათის შექმნის ხერხები, ამიტომაც, როდესაც სპექტაკლების დადგმა დაიწყო, მისთვის დიდ სირთულეს და სიახლეს არ წარმოადგენდა აქტიორების დასთან მუშაობა. მან ზუსტად იცოდა, როდის რა უნდა გაეკეთებინა, როგორ უნდა მოპყრობოდა მსახიობს სასურველი რეზულტატის მისაღებად.

შეიძლება ითქვას, რომ სტრელერი პირველი იტალიელი რეჟისორი გახდა, რომელმაც ამ პროფესიისა და ხელობის ყველა ასპექტი ზედმიწევნით შეისწავლა. იგი ერთიან კონცეფციაში მოაქცევდა წარმოდგენის ყველა კომპონენტსა და უმნიშვნელო დეტალს - აფიშით დაწყებული, ფარდით დამთავრებული. სრულიად მართებულად აღნიშნავს ფრანგი მწერალი, თეორეტიკოსი

და ესეისტი ბერნარდ დორთი (1929-1994) ჯ. სტრელერზე წერილში („რეჟისურის იდეა სტრელერში“): „ზოგჯერ იგი ინტერპრეტატორად მიიჩნევა, სხვები... შემსრულებელს უწოდებენ, არიან ისეთებიც, რომლებიც მას შემქმნელად აღიქვამენ, მაგრამ არცერთი ამ შეხედულებებიდან ბოლომდე არ ასახავს მის შემოქმედებას“.²

სტრელერი გახლდათ რეჟისორი, რომელიც თეატრის ორ უმნიშვნელოვანეს ქანრში მოღვაწეობდა, დრამასა და ოპერაში. იგი ქანრთა სინთეზსაც მიმართავდა. დრამატულ თეატრში ჰქონდა ქორეოგრაფიული ჩანართები, ვოკალური ნომრები, ასევე იყენებდა აკრობატიკისა და პანტომიმის ელემენტებს. თუკი ჩვენ სტრელერის შემოქმედებას იტალიური თეატრის გენეზისის კონტექსტში განვიხილავთ, ანტიკურობიდან დღევანდელამდე, ვნახავთ რამდენად ღრმა არის მისი კავშირი ნაციონალურ ტრადიციებთან. სინთეზური თეატრი სინთეზური შესაძლებლობების მქონე მსახიობს ითხოვდა. პიკოლო თეატრის დასი სწორედ ასეთი უნივერსალური არტისტებისგან შედგებოდა. სტრელერის თეატრს კიდევ ერთი თავისებურება გამოარჩევდა. რეჟისორი ხშირად იყენებდა არატრადიციულ სათამაშო მოედნებს

- ქუჩას, ბაღს თუ ქალაქის მოედანს, რაც სპექტაკლების სივრცული გადაწყვეტის მრავალფეროვნებას ქმნიდა. სივრცის შეგრძნების წყალობით, მას შეეძლო მიზანსცენები ისე აეწყო, რომ მსახიობებს შესრულების დროს პრობლემა არ შექმნოდათ და ამავდროულად მაყურებლისთვის საუკეთესო რაკურსი ყოფილიყო. ეს განსაკუთრებით სათეატრო შენობის გარეთ დადგმულ წარმოდგენებს ეხება, ძირითადად, ქუჩას, ბაღს, მოედანს, რომელთაც, ხშირ შემთხვევაში, განსაკუთრებული და უნიკალური განლაგება აქვთ.

პიკოლო თეატრის და საერთოდ, თანამედროვე იტალიური სასცენო ხელოვნების განვითარებაში სტრელერის წვილილი განუზომლად დიდია. მისი და თეატრის დირექტორის პაოლო გრასის მიერ შექმნილი სამსახიობო დასი თუ მთლიანად შემოქმედებითი კოლექტივი შეუცვლელი აღმოჩნდა პიკოლოს მრავალწლიანი აქტიური და წარმატებული მოღვაწეობისთვის.

როგორც უკვე ვახსენეთ, პიკოლო თეატრი იყო პირველი მუნიციპალური თეატრი იტალიაში, რომელიც დაარსების დღიდან დღემდე უწყვეტად არსებობს. თეატრი ქალაქის ბიუჯეტიდან ფინანსდებოდა და ეს არსებობისთვის სტაბილური სისტემა იყო, ამიტომაც შეერქვა „Teatro stabile“, ანუ სტაბილური თეატრი. ეს შემოქმედებით თავისუფლებასა და განვითარების შესაძლებლობას აძლევდა თეატრს. ის არ იყო იძულებული მაყურებელი გულის მოგების მიზნით კონკურენცია გაეწია სხვა თეატრებისთვის. მისთვის მთავარი შემოქმედებითი ამოცანა ახალი თეატრალური აზროვნების შექმნა იყო.

თეატრის დირექტორი პაოლო გრასი ცდილობდა, რომ სასცენო რეპერტუარი მაქსიმალურად დატვირთული ყოფილიყო. სტრელერის გარდა, თეატრში ბევრი სხვა რეჟისორის სპექტაკლიც

² Dort B., G. Strehler o la passione teatrale, Milano, Ubilibri, 1998., p. 47.

იდგებოდა, მათ შორის იყვნენ, თვითონ პაოლო გრასი, ორაციო კოსტა, კარლო ლოდოვიჩი, ედუარდო დე ფილიპო, ვირჯინიო პუეკერი, პატრის შერო და სხვანი. თეატრის კარი ყოველთვის იყო და დღემდე ღიაა რეჟისორებისთვის და ეს არ არის ჩაკეტილი ორგანიზმი. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა რეჟისორის მოწვევისას, პიკოლო თეატრს არასდროს დაუკარგავს საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა და თავისი ნიშა სათეატრო სივრცეში, რაც მას გამორჩეულს ხდის. თეატრი დღესაც სტრელების პრინციპების ერთგული რჩება.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბდა ევროპული რეჟისორის ერთგვარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობითი იდენტობა. ევროპული რეჟისორი არის ადამიანი, რომელიც ყველაზე მაღლა აყენებს ჰუმანურ ღირებულებებს, ადამიანის უფლებებს და ღირსებებს, ამავე დროს, ერთგულია საუკეთესო საკაცობრიო თუ ნაციონალური ტრადიციებისა ერთსა და იმავე დროს. ის არის რეფორმატორი, ინტერპრეტატორი, იდეოლოგიზირებული მეზრძოლი ტოტალიტარულ რეჟიმებთან და ახალი სამყაროს შემქმნელი. ადამიანის მცოდნე, კულტურის, ბუნების საფუძვლების და არსის მკვლევარი. სწორედ, ასეთ ხელოვნად მიიჩნევა ჯორჯო სტრელიერი, რომელიც მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე იკვლევდა ადამიანს და მის დამოკიდებულებას სამყაროსთან.

თავი I

სტრელების შექსპირული სპექტაკლები

მსოფლიო თეატრალური სამყარო შექსპირის პიესების არაერთ დადგმას იცნობს. იტალიური თეატრი სტრელებამდე დიდად არ სწყალობდა ინგლისელი დრამატურგის პიესებს, მეტიც, გარკვეული ნაწარმოებები აკრძალულიც კი იყო ცენზურის მიერ. იტალიაში, სხვადასხვა დროს, აკრძალულიც კი იყო ზოგიერთი პიესის დადგმა, თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ იტალიელმა მსახიობებმა შექსპირის რამდენიმე ნაწარმოები ჯუზეპე ვერდის ოპერებიდან კარგად იცოდნენ („მაკბეტი“, „ოტელო“, „ფალსტაფი“), ეს, რა თქმა უნდა, დიდად არ ცვლიდა სიტუაციას, მაგრამ იტალიელებს შექსპირის შემოქმედებაზე გარკვეული წარმოდგენა, მაინც ჰქონდათ. ვერდის შექსპირული ოპერები კიდევ იმაზე მეტყველებს, რომ იმ დროს არსებობდა შექსპირის პიესების იტალიური თარგმანი და ინტერესი ინგლისელი დრამატურგის მიმართ. იტალიელმა კომპოზიტორმა თავის ქვეყანაში, ამ თვალსაზრისით, დიდი გავლენა მოახდინა. მისმა ოპერებმა გაცილებით პოპულარული გახადა შექსპირი იტალიაში, მიუხედავად იმისა, თუ რა ინტერპრეტაციით ჰქონდა მას შექმნილი თავისი ოპერები, ორიგინალურისგან განსხვავებით. რა თქმა უნდა, ვერდის ნაწარმოებები კომპოზიტორის ვერსიებია შექსპირის ორიგინალური პიესებისა, სადაც აქცენტები ოპერის ავტორის მსოფლმხედველობისა და გემოვნების მიხედვითაა გაკეთებული. შესაბამისად, ეს არის ორიგინალური პიესის საოპერო ადაპტაცია.

ჯორჯო სტრელებისთვის შექსპირთან შეხება, მხოლოდ პოლიტიკურ-სოციალური გარემოებებიდან არ გამომდინარეობდა. მისთვის მხატვრული ძიებები და კვლევაც უმნიშვნელოვანესი იყო. დრამატურგის მიერ დაწერილი თითოეული სიტყვისა და ფრაზის შესწავლა, მხოლოდ ფილოლოგიურ ხასიათს არ ატარებდა. ეს ბუნებრივიცაა, სტრელები თვლიდა, რომ მთარგმნელსა და რეჟისორის შორის ურთიერთობა კომპლექსური უნდა ყოფილიყო და მეტიც, იგი მიიჩნევდა, რომ რეჟისორი გარკვეულწილად მთარგმნელია იმ ტექსტის, რომელიც დრამატურგმა შექმნა. ეს საკმაოდ რთული სამუშაოა და უპირველესი, რადგან მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის კრიტიკულად გაანალიზება. სტრელების მოსაზრებით, რეჟისორის საქმიანობა იწყება თარგმანიდან. თარგმანს უნდა გააჩნდეს ორიგინალური ტექსტის რიტმი, სიტყვებიდან უნდა იგრძნობოდეს დრამატურგიული ტემპო-რიტმი და ტექსტი სათეატროდ ღირებული უნდა გახდეს.

სტრელები ყოველთვის მიიჩნევდა, რომ ხელოვნებაში შემთხვევითი არაფერია. ნებისმიერ პრობლემას თუ საკითხს, რომლებიც თანამედროვეობიდან აღმოცენდება, ყოველთვის

კონკრეტული დატვირთვა გააჩნია. ბრეხტისგან სტრელერმა ისწავლა, რომ თუ ტექსტი ძველია, მრავალი წლის ან საუკუნეების წინ დაწერილი, მასსა და თანამედროვეობას შორის კავშირი უნდა ჩამოყალიბდეს, ეს არის დიალექტური პროცესი, რომელიც გარდაუვალია, თუ რეჟისორს სპექტაკლის დადგმა სურს.

სტრელერი დიდხანს იკვლევდა შექსპირის დრამატურგიას. რეჟისორს სურდა გარკვეული საერთო ეპოვა ინგლისელ მწერალსა და მის თეატრალურ ესთეტიკას შორის. მან დიდი დრო დაუთმო თეატრის „თეორიზაციას“, მაგრამ ამავედროულად არასდროს სურდა სპექტაკლი ლექციად გადაქცეულიყო. ყოველთვის ეძებდა მსგავსებას საკუთარ შემოქმედებასა და შექსპირის ესთეტიკას შორის. ეს მსგავსება იყო ჰუმანისტური იდეოლოგია, რომელიც მუდამ თან სდევდა სტრელერის თეატრს.

რეჟისორი თვლიდა, რომ თანამედროვე თეატრში საკმაოდ გახშირდა შექსპირის გმირების ერთგვარი „გამოშიგნვა“, უფრო მეტად მათი მუტანტებად ქცევა ხასიათების თვისობრიობის თვალსაზრისით, რასაც არანაირი კავშირი არ ჰქონდა ავთენტურ პერსონაჟებთან. შექსპირი რეჟისორს ექსპერიმენტების დიდ საშუალებას აძლევს. სწორედ ესაა დიდი ცდუნება და, ამიტომაც, საკმაოდ სახიფათოა რეჟისორისთვის.

სტრელერის მოსაზრებით, შექსპირი მოითხოვს სრულ წვას მის ტექსტში, მის სამყაროში. „ეს არის აბსოლუტური შრომა, ძიება ფსკერამდე ეს არის საკმაოდ მჭიდრო კავშირი... მღელვარებით და არანორმალური მდგომარეობით აღსავსე ურთიერთობა“.³

ჯორჯო სტრელერს თავისი სარეჟისორო კარიერის მანძილზე დრამატულ თეატრში შექსპირის თორმეტი პიესა აქვს წარმოდგენილი. თავისი შემოქმედებისპირველ პერიოდში იგი უფრო ხშირად დგამდა შექსპირის პიესებს, შემდგომში კი დროის მანძილი შექსპირულ სპექტაკლებს შორის გაიზარდა. თავად სტრელერს მიაჩნდა, რომ ის გოლდონის და ბრეხტის გარდა შექსპირის რეჟისორიც გახლდათ და ეს იყო მისი ერთგვარი ტრიადა. არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ სტრელერი დგამდა შექსპირის კომედიებს და არც მის ისეთ შედევრებს შეხებია, როგორებიც არის „ჰამლეტი“, „რომეო და ჯულიეტა“, თუ „ოტელო“.

1948 წელს სტრელერმა პირველად დადგა შექსპირის „რიჩარდ მეორე“. ამავე წელს განახორციელა „ქარიშხალი“. სპექტაკლი ღია ცის ქვეშ, ბობოლის ბაღებში, ფესტივალ მაჯო ფიორენტინოს ფარგლებში დაიდგა.⁴ ამ პიესების შემდეგ შექსპირს კიდევ არაერთი ნაწარმოები დაიდგა. სტრელერი მრავალი წლის შემდეგ ისევ დაუბრუნდა „ქარიშხალს“, რომელიც უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი აღმოჩნდა მის შემოქმედებაში.

³ Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Editore Mursia, Milano, p.50

⁴ Ferrari L., Giorgio Strehler e il suo teatro, Editore Bulzoni, Milano, p. 197.

კრიტიკოს ლივია ფერარის მოსაზრებით „ჯორჯო სტრელერმა გაამდიდრა იტალიური თეატრი შექსპირის პიესებით, არამხოლოდ რაოდენობრივი თვალსაზრისით, არამედ ღრმად შეისწავლა კრიტიკული, ისტორიული და ფილოლოგიური კუთხით“.⁵ სტრელერის შექსპირული დადგმებით იტალიურ თეატრში ინგლისური დრამატურგიისადმი ინტერესი უფრო გაიზარდა. ეს ტენდენცია მთლიანად მოედო იტალიურ თეატრს და თვითონ სტრელერის თეატრის გარდა, ინგლისელი დრამატურგის პიესები არაერთ თეატრში განხორციელდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სტრელერის შექსპირთან შეხება „რიჩარდ მეორეთი“ დაიწყო. მისდამი ინტერესი მას სარეჟისორო კარიერის დასაწყისიდანვე გაუჩნდა. რეჟისორს სურდა ისტორიული სინამდვილის ასახვა, თუმცა, ეს არ იყო მხოლოდ ილუსტრაციული ხასიათის მცდელობა, სადაც ისტორია ისტორიად რჩება და მას თანამედროვეობასთან კავშირი არ აქვს. სპექტაკლის სცენოგრაფი ჯანი რატო გახლდათ, რომელმაც დეკორაცია დედოფალ ელისაბედის ეპოქისთვის დამახასიათებელ სტილში გადაწყვიტა. პიესის თარგმანი ჩეხარე ვიკო ლოდოვიჩის ეკუთვნის. ტექსტის თანამედროვე ენა ნაკლებად აკადემიური იყო.

დიდ სირთულეს წარმოადგენდა საკმაოდ მცირე ზომის სცენაზე სამოცი მსახიობის დატევა და განაწილება, რასაც ექვსი მუსიკოსისგან შემდგარი ანსამბლი ემატებოდა. ეს თავსატეხი ეხებოდა როგორც სცენოგრაფს, ასევე რეჟისორს. ამის გამო სტრელერი, ძალაუვნებურად, თეატრალური ექსპერიმენტის ავტორი გახდა. ზოგჯერ მისი რეჟისორული ინოვაციები იყო განპირობებული კონკრეტული გარე ფაქტორებით.

„რიჩარდ მეორე“ შექსპირის ნაკლებად ცნობილი პიესაა. იტალიაში კი ეს ნაწარმოები, საერთოდ, პირველად დაიდგა, ამიტომაც ეს იყო უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იტალიურ თეატრში. სპექტაკლში ახალი სათეატრო ენა გამოიკვეთა. რეჟისორმა სათამაშო სცენის არეალი გააფართოვა, სხვადასხვა მიზანსცენის დროს მაყურებლის დარბაზი და სცენა ერთმანეთს ისე შეანაცვლა, რომ სიუჟეტური ქარგა არ დარღვეულა, მოვლენებმა კი მეტი სიმძაფრე და აქტუალობა შეიძინა.

რეჟისორმა ისე აავო თითოეული სცენა, რომ ნებისმიერი მეორეხარისხოვანი თუ ეპიზოდური როლი მნიშვნელობას იძენდა. ზუსტად ეს არის სტრელერის ახალი სათეატრო ენა იტალიურ თეატრში, სადაც რეჟისორი ამტკიცებს, რომ თითოეული როლი განსაკუთრებულია სპექტაკლისთვის. აქედანვე ჩანს, რომ სტრელერი თავიდანვე თამამი იყო თავის შემოქმედებით საქმიანობაში და რეჟისორულ ექსპერიმენტებს არც ადრეულ პერიოდში ერიდებოდა.

„რიჩარდ მეორის“ განხორციელებას იტალიურ სცენაზე საეტაპო მნიშვნელობა ენიჭება. ეს არის იტალიურ სათეატრო რეჟისურაში დიდი გარღვევა, დასაწყისი, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისთვის.

⁵ Ferrari L., Giorgio Strehler e il suo teatro, Bulzoni Editore, Milano, 1997, p. 197.

შექსპირის „მაკბეტი“ პირველად 1952 წელს დაიდგა პიკოლო თეატრში. თარგმანის ავტორი სალვატორე კვაზიმოდო გახლდათ (1901-1968). ეს იყო სტრელერისთვის უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი, რადგან უფრო გამოიკვეთა სტრელერის სარეჟისორო ხედვა. მან სცენა, ძირითადად ბნელში მოაქცია (სცენოგრაფი პიერო ძუფი), რაც მაკბეტის თავში დატრიალებულ აზრთა სიბნელეს გამოხატავდა, მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის შინაგანი სამყაროს ერთგვარი გამოსახვა იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ მუსოლინის დიქტატურა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მალევე განადგურდა, ქვეყანა მაინც ფაშისტური იდეოლოგიის გავლენის ქვეს იმყოფებოდა. აღსანიშნავია, 1946 წლის კონსტიტუციური რეფერენდუმი, რომლის საშუალებითაც მოქალაქეებს მონარქიული წყობა ან რესპუბლიკური მმართველობა უნდა აერჩიათ. იტალია რესპუბლიკა გახდა, მაგრამ პროცენტულ მაჩვენებლებს შორის განსხვავება მცირე იყო - რესპუბლიკას 54%, მონარქიას კი 45% ერგო. ოფიციალური რეიტინგით მიხედვით ერი არ იყო ერთსულოვანი და, ფაქტობრივად ორად იყოფოდა. აზრთა სხვადასხვაობამ ხალხში დაპირისპირების გაჩენის საშიშროება წარმოშვა. აუცილებელი გახდა რესპუბლიკური წყობის გამყარება იდეოლოგიური თვალსაზრისით, რომელიც კონკრეტული პოლიტიკური პარტიების მიზნებს კი არ ემსახურებოდა, არამედ თანამედროვე მართვის სისტემის დანერგვას და თანამედროვე ტიპის სახელმწიფოს ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს. შესაბამისად, რეჟისორი შეეცადა სპექტაკლის პრობლემატიკა არსებულ რეალობასთან დაეკავშირებინა - ძალაუფლებისაკენ ლტოლვა, ტოტალური დიქტატურა, პოლიტიკური ძალადობა აქტუალური თემები აღმოჩნდა 50-იანი წლების იტალიისთვის. სტრელერის „მაკბეტი“ მოწიფულ სარეჟისორო სპექტაკლად მიიჩნიეს. ეს იყო თეატრალური სანახაობისა და იმ პერიოდისთვის არსებული პრობლემების გააზრებელი შერწყმა. მაკბეტის როლს ასრულებდა ჯანი სანტუჩო და ლედი მაკბეტს - ლილა ბრინიონე. მთლიანად თეატრის დასს უკვე გააჩნდა ერთგვარი სასცენო გამოცდილება. თითქოს დასრულდა თეატრის ახალგაზრდული პერიოდი. შემოქმედებით ჯგუფს ჩამოუყალიბდა გარკვეული ესთეტიკა, კონკრეტული მსოფლმხედველობა. ცხადია, ეს არ გამორიცხავდა მიების პროცესს, მაგრამ ერთგვარი გეზი თეატრს უკვე გააჩნდა.

მეოცე საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში პიკოლოს სცენა ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების სარკედ იქცა. თეატრში „იულიუს კეისარი“ 1953 წლის სეზონზე წარმოადგინეს. ეს იყო პოლიტიკურ დრამა, თუმცა რეჟისორმა მასში ადამიანური მხარეებიც გამოკვეთა, რამაც უფრო რეალისტური გახდა მთავარი პერსონაჟის ბუნება. სცენოგრაფმა პიერო ძუფიმ სცენის ვიზუალური მხარე რომანულ სტილში გადაწყვიტა. პიესაში მოვლენები ანტიკურ რომში

მიმდინარეობს და პირველ რიგში ამით იყო განპირობებული სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც.

ოცდახუთდღიანი რეპეტიციების შემდეგ, თეატრში პრემიერა გაიმართა (20 ნოემბერი, 1953 წ.). სცენაზე ორმოცი პერსონაჟი იდგა. სპექტაკლი მღელვარე და, ამავდროულად, მისტიკური განწყობის სცენებით წარმოადგინეს. მსახიობებს ეს სცენები ნელ ტემპში, მკაცრი ტონალობით და ძალიან ხმადაბალი ინტონაციებით უნდა შეესრულებინათ, რადგან რეჟისორს ინტიმური გარემოს შექმნა სურდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სცენაზე ორმოცი მსახიობი იდგა, რაც ძალიან მოუხერხებელი იყო მცირე სცენის პირობებში. ეს იყო საკმაოდ მკაცრი სპექტაკლი, სადაც რეჟისორს აზრობრივად გამართული ჰქონდა თითოეული სცენა და ჩანაფიქრი. სტრელერმა პიესაში გამოკვეთა ორი განსხვავებული თემატიკა - ცეზარის პოლიტიკური და ადამიანური პროფილი და ბრუტუსის დალატის თემა, რომელსაც მეგობრობა ეწირება.

მთელი ათი წლის მანძილზე შექსპირის პიესები არაერთხელ ხვდება სტრელერის თვალთახედვაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეჟისორი არსებული რეალობის პრობლემებს ამ ავტორის მეშვეობით ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავდა. მომდევნო სპექტაკლისთვის სტრელერი კვლავაც ტრაგედიას ირჩევს და 1957 წლის შემოდგომაზე „კორიოლანოსზე“ იწყებს მუშაობას. ჯილბერტო ტოფანოს მან ხელახლა ათარგმნინა ტექსტი. სცენაზე განხორციელდა თანამედროვე იტალიურ ენაზე ნათარგმნი პიესა. მასში არქაული ფრაზეოლოგია არ შეინიშნებოდა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, შექსპირის ხელწერასთან მაქსიმალურად იყო მიახლოებული. კრიტიკოსების თვალსაზრისით, ეს იყო სტრელერის ინოვაციური თეატრალური ნამუშევარი. საყურადღებოა, რომ როდესაც მან პირველად დაიწყო „კორიოლანოსზე“ მუშაობა, დასვა შეკითხვა: „კორიოლანოსი“ - ეს არის ტრაგედია თუ ისტორიული დრამა? და თავად კორიოლანოსია ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟი?“⁶ რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო ისტორიული ტრაგედია, უფრო მეტად პოლიტიკური. პოლიტიკურში იგი გულისხმობდა ისტორიულ მოვლენას, რომელსაც თავად ადამიანები ქმნიდნენ თავიანთი ურთიერთობებით, ქმედებებით თუ ინტერესებით. სპექტაკლის ავტორისთვის მნიშვნელოვანი იყო ხალხისა და ერთი ადამიანის კავშირი. მითუმეტეს მაშინ, როდესაც მთავარი პერსონაჟი ანტიდემოკრატიული იდეებით არის შეპყრობილი. ხალხში კი მოიაზრება სოციალური სხვადასხვა ფენა, როგორც არისტოკრატია, ასევე პლებსი. კორიოლანოსმა თავად გარიყა საკუთარ თავი იმ სოციალურგან, რომელშიც იმყოფებოდა. მას თავად არ სურდა იქ არსებობა. იგი არა მხოლოდ პლებსის წინააღმდეგ მიდიოდა, არამედ მთლიანად საზოგადოებისგანაც გარიდებული იყო. რეჟისორი მძაფრად წარმოაჩენს, თუ რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს მმართველ ძალასა და ხალხს შორის კონტაქტის გაწყვეტას.

⁶ Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. p.40.

ამიტომაც ომი კორიოლანოსისთვის საუკეთესო მდგომარეობა იყო, არა იმიტომ რომ სისხლი სწყუროდა, არამედ იმიტომ რომ მხოლოდ ომის დროს გრძნობდა თავს კომფორტულად. იქ, ყველა თანასწორი იყო. სპექტაკლში კორიოლანოსი არ იყო წარმოჩენილი როგორც გმირი, ის გახლდათ ირაციონალური და მოუმწიფებელი ახალგაზრდა მამაკაცი. კორიოლანოსი რეალობას ადექვატურად ვერ აღიქვამდა, მას არც ჰქონდა ამის მოთხოვნილება და ეს ზედმეტიც კი იყო. მაგრამ სწორედ ეს აღმოჩნდა მთავარსარდლისთვის ტრაგედიის ერთ-ერთი მიზეზი. კორიოლანოსის საქციელი და რეაქციები უმეტესწილად ემოციურ ფონზე ვითარდებოდა და, შესაბამისად ბევრ არასწორ ნაბიჯსაც დგამდა.

სტრელერის ჩანაფიქრით, კორიოლანოსი პიროვნულად სუსტი ბუნების გახლდათ. იგი ხშირად ექცეოდა სხვათა მოსაზრებების გავლენის ქვეშ, არ აქვს მნიშვნელობა ეს დედა იყო, თუ პატრიციები. რეჟისორმა შეძლო ხასიათის თვისობრივად განსხვავებული შტრიხები ერთ ადამიანში მოექცია. შესაბამისად, სტრელერმა მთავარი გმირის ბუნება მრავალფეროვანი გახადა და უფრო გამძაფრა ხასიათის თვისებათა კონტრასტულობა.

კორიოლანოსის როლს სტრელერის უცვლელი მსახიობი ტინო კარარო ასრულებდა. ეს არ იყო კლასიკური მეთოდით წარმოდგენილი ტიპი. კარარო პერსონაჟისგან გაუცხოებაზე აკეთებდა აქცენტს, რაც ბერტოლდ ბრეხტის ესთეტიკურ პრინციპებს ითვალისწინებდა.

სტრელერი დიდ ყურადღებას ანიჭებს კორიოლანოსისა და ვოლუმნიას ურთიერთობას. მისთვის მნიშვნელოვანია დედისა და შვილის ერთმანეთთან დამოკიდებულება. სპექტაკლში ვოლუმნია (ვანდა კაპოდალიო) არ გამოირჩევა დიდი პატრიოტული გრძნობებით. რეჟისორი მის ხასიათს სულ სხვა თვისებებით მოსავს და აქ ვხვდებით დედა-შვილის, ფაქტობრივად, გადაგვარებულ ურთიერთობას. დედა, ისევე როგორც შვილი ფანტაზიებით, ცხოვრობს და ორივეს სჯერა, რომ ნებისმიერი ომი, რომელიც კორიოლანოსმა მოიგო, დედის დამსახურებაა. თავდაპირველად სტრელერის ეს კონცეფცია შეიძლება სუსტად მოგვეჩვენოს, რატომ შეიძლება ასე გამოიკვეთოს დედისა და შვილის ურთიერთობის, როცა პიესის დასაწყისში ის არც ისე მძაფრად ჩანს, თუმცა სპექტაკლში რეჟისორი თავიდანვე აკეთებს ამ პრობლემაზე აქცენტს. ამ რაკურსით მთავარსარდლის სახის წარმოჩენას, მართალია, ტრაგიკულ, მაგრამ აბსოლუტურად ლოგიკურ დასასრულამდე მივყავართ. ეს დამოკიდებულება განსაკუთრებით სპექტაკლის ფინალში ჩნდება, როდესაც კორიოლანოსი დედის გავლენას ვეღარ უძლებს და მას ემორჩილება. ფაქტობრივად, სპექტაკლის ფინალური სცენები, განსაკუთრებით კორიოლანოსისა და დედის დიალოგი მთელი წარმოდგენის ერთ-ერთი ძირითადი გასაღებია და აქ ორივე გმირი სრული სისავსით იხსნება.

სტრელერი ისეთ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებსა თუ მასში არსებულ პერსონაჟებს რეალურ მოვლენებთან და ადამიანებთან

აკავშირებდა. ამჯერადაც, „რეჟისორი შეეცადა ერთგვარი მსგავსება ეჩვენებინა ტრაგედიის მთავარ პერსონაჟსა და გერმანელ დიქტატორს შორის“,⁷ ამიტომაც კორიოლანოსის სარკასტული და ხმამაღალი სიცილი მაყურებელს ჰიტლერს აგონებდა. ტინო კარაროს კორიოლანოსიც დიქტატორის მსგავსად ექსცენტრიული და ფეთქებადი ხასიათის იყო. მსახიობი ცდილობდა მისი გმირის ხასიათისთვის ცინიზმი შეემატებინა, რომ კორიოლანოსის სიამაყე კიდევ უფრო მძაფრი ყოფილიყო.

„ამ დადგმით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იწყება რეჟისორის ახალი შემოქმედებითი ფაზა, რომელიც განიცდის ბერტოლდ ბრეხტის მხატვრული პრინციპების, ეპიკურ სტილის გავლენას. ამ მხრივ სტრელერის ინტერპრეტაციები საინტერესო და შესასწავლია...“⁸ ურთიერთობებმა პატრიციებსა და პლებს შორის დიდი ადგილი დაიკავა სტრელერის სპექტაკლში. ფაბულის მიხედვით, ამაზე აიგო მთელი ტრაგედია, თუმცა, პიესაში იყო სხვა თემაც, რომელსაც რეჟისორი დიდ ყურადღებას უთმობს: კორიოლანოსისა და ვოლსკების მთავარსარდლის ავფიდიუსის ურთიერთობა. ტულიუს ავფიდიუსი (ფრანკო გრაციოზი) კორიოლანოსის დაუძინებელი მტერი გახლდათ და მისი განადგურება სურდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც კორიოლანოსმა იგი პირისპირ ბრძოლაში დაამარცხა და განდევნა ბრძოლის ველიდან. საყურადღებოა თავად რომაელი მთავარსარდლის დამოკიდებულება მტრის მიმართ. თავდაპირველად, ეს აბსოლუტურად ჩვეულებრივი და რაც არ უნდა საკვირველი იყოს, ბუნებრივი დამოკიდებულება იყო ავფიდიუსისადმი. ცვლილება, მხოლოდ მას შემდეგ მოხდა, რაც კორიოლანოსი განდევნეს რომიდან. რეჟისორი სრულიად გამართლებულად გამოჰყოფს ამ ურთიერთობის ორ სტადიას. იგი მიიჩნევს, რომ ეს არის ორი სხვადასხვა ამბავი, რომელიც განპირობებულია გარემოებებითა და ხასიათებით. თავად კორიოლანოსს აქვს კომპლექსური ბუნება და მასში ერთიანდება როგორც სიმულვილი, ასევე სიყვარული. სტრელერის სპექტაკლის მიხედვით ეს ამბივალენტური გრძნობები ერთ ადამიანში იყრის თავს და ნებისმიერ ხელსაყრელ სიტუაციებში ვლინდება. იმ ფაქტში, რომ კორიოლანოსი თავად ეახლება ტულიუს ავფიდიუსს სასახლეში და მასთან ერთად საკუთარი ქალაქის, რომის დაპყრობას შესთავაზებს, რეჟისორი მთელი ტრაგედიის ცენტრალურ მომენტს ხედავს. აქ სრულიად

⁷Senior, Coriolano di Shakespeare al Piccolo teatro, giornale „24 Ore“ 1957, 10 novembre. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2101&imm=1&contatore=0&real=0>

ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

⁸Lucignani L., Lettera da Roma sull'annata teatrale, “Comunita” N.60, 1958 maggio-giugno. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2107&imm=1&contatore=6&real=0>

ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

აშკარავდება მთავარი პერსონაჟის ბუნება. სტრუქტურისთვის ეს კონკრეტული ფაქტი უმნიშვნელოვანესია, თუ როგორი ტრანსფორმაცია შეუძლია განიცადოს ადამიანი, როგორ შეუძლია იმოქმედოს მხოლოდ საკუთარი თავის სასიკეთოდ, რაც აბსოლუტურად მცდარი ქცევაა და სამშობლო დაღუპვისკენ მიჰყავს. რეჟისორი აქაც აქცენტს აკეთებს კორიოლანოსის უმწიფარ გონებაზე, რომელიც მხოლოდ ემოციურ გადაწყვეტილებებს ეყრდნობა. ამიტომაც სრულიად კანონზომიერია, როდესაც კორიოლანოსი გარდა იმისა, რომ შორდება პლებებს, შემდეგ პატრიციებს, უფრო და უფრო დისტანცირდება საკუთარი თავისგან, შესაბამისად, მისი საქციელი არაადექვატური ხდება. შურისძიების იდეით შეპყრობილი, ის ღალატს სჩადის. რეჟისორი ამ ცვლილებას ადამიანის პიროვნულ დეგრადაციასთან აკავშირებს. გმირი, რომელიც მისი სამშობლოსთვის თავს არ ზოგავდა, სამშობლოს მოღალატედ გადაიქცევა და შურისძიებისათვის ყველაზე დიდ მტერს, მეგობრობას შესთავაზებს. რეჟისორი ამას კორიოლანოსის პიროვნულ ტრაგედიად მიიჩნევდა.

რაც შეეხება მთლიანი სპექტაკლის მხატვრულ ფორმას, რეჟისორმა ის ეპიკურ სტილში გადაწყვიტა, რაზეც თავად საუბრობს სარეჟისორო ჩანაწერებში. მას სურდა, რომ წარმოდგენა ყოფილიყო დიალექტური ხასიათის, სადაც არ იქნებოდა მხოლოდ ერთი გმირის კრიზისზე საუბარი, არამედ მაცურებელი იხილავდა ისტორიას ურთიერთობებისა და თავად ადამიანების პიროვნულ დეგრადაციაზე.

სპექტაკლი იყო ექსპერიმენტული ტიპის, რეჟისორმა შექსპირის დრამატურგია ბრეხტის ეპიკური თეატრისთვის დამახასიათებელ ესთეტიკაში წარმოადგინა. შესაძლოა, სტრუქტურმა იმიტომაც შეარჩია კონკრეტულად „კორიოლანოსი“, რომ ის იძლეოდა საშუალებას რეჟისორს ერთ მთლიანობაში მოექცია ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული თეატრალური პრინციპები. მითუმეტეს, რომ იმ პერიოდში შექსპირის პიესების განხორციელების უკვე კარგად დამკვიდრებული კლიშე არსებობდა. 50-იან წლებში გერმანიის გარეთ ბრეხტის ეპიკური თეატრის პრინციპები ჯერ კიდევ ფეხს იკიდებდა და ამიტომ დიდ სიახლეს წარმოადგენდა. სტრუქტურისთვის, როგორც რეჟისორისთვის ეს იყო მცდელობა და შეიძლება ითქვას თამამი ნაბიჯი, რომელმაც მხატვრული თვალსაზრისით გაამართლა და როგორც მაცურებლის, ასევე კრიტიკოსების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

თავად რეჟისორი აღნიშნავდა მის ჩანაწერებში, რომ ახალი იტალიური დრამატურგია ჩამორჩებოდა თანამედროვე ტენდენციებს და ამიტომ რთული იყო მოემია ახლადდაწერილი იტალიური დრამა, რომელიც მხატვრული თვალსაზრისით თანადროული იქნებოდა იმ რეალობისა, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ. შესაბამისად, სტრუქტურს მოუწია კლასიკური ნაწარმოების დადგმა ეპიკური თეატრის პრინციპების გათვალისწინებით. სტრუქტური არც უარყოფდა ბრეხტისა და მის შემოქმედებას შორის კავშირებს.

სტრელერის ეს სპექტაკლი საკმაოდ ორიგინალური გამოდგა. ის სრულიად განსხვავდებოდა შექსპირის პიესების მანამდე არსებული დადგმებისგან. მან ინგლისური აღორძინების ეპოქის ნაწარმოები ბრეტის მეოცე საუკუნის ესთეტიკურ პრინციპებს დაუკავშირა. შესაბამისად, კრიტიკოსებმა „კორიოლანოსი“ ინოვაციურ თეატრალურ წარმოდგენად შეაფასეს.

სპექტაკლის სცენოგრაფია საკმაოდ სადად, უბრალოდ და რეალისტურად იყო გადაწყვეტილი, უმცირესი დეტალების გათვლითაც კი (სცენოგრაფი ლუჩანო დამიანი). კოსტიუმები კი, ძირითადად, თეთრი იყო, იშვიათად ფერადი (კოსტიუმების მხატვარი ემიო ფრიჯერო). მხატვრებმა ეს ყველაფერი ანტიკური ეპოქის მიხედვით შექმნეს.

თავად სტრელერი აღნიშნავდა, რომ ეს იყო მისი ერთ-ერთი პირველი სრულყოფილი სარეჟისორო ნამუშევარი იმ პერიოდისთვის. კრიტიკოსებმა სპექტაკლი პიკოლოს მოწიფულ, ღრმად გააზრებულ და კონცეპტუალურად გამართულ ნაწარმოებად მიიჩნიეს. ისინი თვლიდნენ, რომ ეს იყო სტრელერის ინოვაციური თეატრალური ნამუშევარი.

„მეფე ლირი“

„მეფე ლირი“ 1972 წლის 6 ნოემბერს წარმოადგინეს. სტრელერი ახალი დაბრუნებული იყო პიკოლოში. 1970 წელს თეატრის ხელმძღვანელობასთან მცირედი უთანხმოების შედეგად, მან დატოვა პიკოლო და რომში გადასახლდა. ამ წასვლამაც მოიტანა გარკვეული შედეგი, მაგრამ ორი წლის თავზე, სტრელერი კვლავ ბრუნდება თავის თეატრში მილანის ქუჩა როველოზე და აქტიურად იწყებს სარეჟისორო მოღვაწეობას. ამჯერად თავის არჩევანს შექსპირის „მეფე ლირზე“ შეაჩერებს.

პიესის არჩევას ორი მიზეზი ჰქონდა: ერთი - პოლიტიკურ ხასიათის - გამოწვეული 1968 წელს დასავლეთ ევროპაში განვითარებული რევოლუციური მოვლენებით, ხოლო მეორე - პირადი ხასიათისა იყო და სპექტაკლის ავტორისა და პიკოლოს ურთიერთობით იყო განპირობებული.

როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს მემარცხენე სტუდენტების საპროტესტო გამოსვლები დაიწყო. აქციები მიმდინარეობდა, როგორც დასავლეთ ევროპაში, ასევე ამერიკის შეერთებულ შტატებშიც. პროტესტის მოტივაცია სხვადასხვა იყო. მილიონობით ადამიანი მთავრობის წინააღმდეგ ეკონომიკური ან სოციალური სიღუპის წინააღმდეგ არ გამოსულა. პირიქით, 60-იანი წლებში აშშ-სა და დასავლეთ ევროპაში გაზრდილი ცხოვრების

დონე და მინიმუმამდე დაყვანილი უმუშევრობა არ გამხდარა მასობრივი არეულობის მიზეზი. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ საგრძნობლად განვითარდა ეკონომიკა, რაც მკაფიოდ აისახა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების თითქმის ყველა ოჯახზე, შესაბამისად, მრავალშვილიანობამაც იმატა და გაჩნდა ტერმინი „baby-boom“. ეკონომიკურმა ზრდამ ევროპულ ოჯახში ბევრი შვილის ყოლის სურვილი წარმოშვა, ასე რომ, დემოგრაფიული პრობლემები არცერთ ქვეყანას აწუხებდა. თუმცა, მიზეზი სერიოზული იყო: მშრომელი ადამიანისა და უმცირესობათა უფლებების დარღვევა, ფემინიზმი, ვიეტნამის ომი, რომელიც, მართალია, თითქმის ოცი წელი მიმდინარეობდა, მაგრამ 60-იანი წლების ბოლოს და 70-იანების დასაწყისში აშშ-ს ახალგაზრდა პაციფისტებმა არაერთი მასობრივი მსვლელობა მოაწყვეს მთავრობის წინააღმდეგ. ერთერთი ყველაზე გამორჩეული აქცია 1969 წელს გამართული ვუდსტოკის სამდღიანი ფესტივალი იყო თავისი ლოზუნგით: „მშვიდობისა და მუსიკის სამი დღე“.

ახალგაზრდებისა და სტუდენტების ამხედრება წინა თაობის წინააღმდეგ სიახლე არ იყო ევროპის ქვეყნებისთვის. მამებსა და შვილებს შორის ბრძოლა ყოველთვის იწვევდა ცვლილებებს და საზოგადოებას განაპირობებდა. 60-იანი წლების ბუნტი კი ბევრ კითხვას ბადებდა უფროს თაობაში, იმ ადამიანებში, რომლებმაც მეორე მსოფლიო ომი საკუთარი თვალით ნახეს.

სტრელერის „მეფე ლირი“ იყო ერთგვარი პასუხი მიმდინარე მოვლენებზე, რითაც სპექტაკლის ავტორი საზოგადოებას უჩვენებდა თუ როგორ შეიძლება დაინგრეს „სამყარო“, როგორ შეიძლება განადგურდეს ერთი შეხედვით აწყობილი ქვეყანა, რომელსაც ყალბი ღირებულებები და მოჩვენებითი ფასეულობები გააჩნია. მაგრამ განადგურდეს არა მხოლოდ თვითონ სისტემა, არამედ ასევე შეიწიროს მომავალი თაობა და მსხვერპლი იმაზე მეტი აღმოჩნდეს, ვიდრე ეს ვინმეს წარმოედგინოს.

წარმოდგენის მსვლელობისას დარბაზსა და სცენას შორის ზღვარი თითქოს არ არსებობდა. რეჟისორს სურდა, რომ სპექტაკლი ერთსა და იმავე დროს ყოფილიყო მკაფიოდ გასაგებიც და იდუმალიც. ეს არ იყო შექსპირის ნაწარმოების ტრადიციული დადგმა, რომელიც, ძირითადად, ფსიქოლოგიურ და ნატურალისტურ ელემენტებს ატარებდა, რაც იმ პერიოდში საკმაოდ გავრცელებული მეთოდი იყო. სტრელერმა სრულიად შეცვალა დამოკიდებულება ინგლისელი დრამატურგის ნაწარმოების დადგმისადმი. ფაქტობრივად, მთელ იტალიაში იგი გახლდათ ნოვატორი რეჟისორი, რომელმაც შექსპირის ნაწარმოებები სრულიად სხვა თეატრალურ სტილისტიკაში წარმოადგინა. სპექტაკლში აქცენტი პირობით ხერხებზე გადავიდა, რაც ძალიან უჩვეულო იყო გასული საუკუნის 70-იანი წლების, თუნდაც ევროპის ისეთ ქალაქში, როგორც მილანია, მაგრამ, ფაქტია, სტრელერმა ხელახლა აღმოაჩინა ინგლისელი მწერლის გენიის სიღრმე, დაამტკიცა, რომ შექსპირი „თანამედროვე“ ავტორია. ამით არც პიესა დაზარალდა და პიკოლო თეატრისთვის „მეფე ლირი“ საეტაპო სპექტაკლად იქცა.

ჯორჯო სტრელერი მთელი თავისი შემოქმედებით შექსპირის „მეფე ლირისკენ“ მიდიოდა. ეს სპექტაკლი მწვერვალია სტრელერის შექსპირულ დადგმებში. აქ თავს იყრის რეჟისორის მთელი შემოქმედებითი თუ ცხოვრებისეული გამოცდილება, ნააზრევი, მისი სარეჟისორო ოსტატობა.

სტრელერი, თავდაპირველად, დრამატურგის ინტერესებს აქცევს ყურადღებას, თუ რაზე წერს ის პიესას, როგორ წერს ნაწარმოებს და რა დამოკიდებულება გააჩნია იმ თემების მიმართ, რომლებსაც ეხება. სტრელერისთვის ეს ბოლო ფაქტორი, როგორც რეჟისორისთვის უმნიშვნელოვანესია, იგულისხმება დრამატურგის თემისადმი, პრობლემისადმი მიდგომა, რადგან სწორედ ეს ხდება მისთვის ის ღერძი, რომელზეც შემდგომში სპექტაკლს აგებს. ეს არ ნიშნავს, იმას, რომ რეჟისორი ავტორზე დამოკიდებული ხდება. რეჟისორს გაცილებით მაღალ საფეხურზე აჰყავს ტექსტი. მისთვის დრამატურგი, მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორია არ გახლავთ, რომელმაც დაწერა პიესა და ამით დაასრულა თავისი საქმიანობა. სტრელერისთვის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, შექსპირი მის მოკავშირედ იქცევა. ის ერთგვარად ურთიერთთანამშრომლობს ავტორთან, მის სამყაროსთან და მხოლოდ ამის საფუძველზე ქმნის სათეატრო წარმოდგენას.

თავიდანვე მინდა აღვნიშნო, რომ სპექტაკლში გადამწყვეტი მნიშვნელობა განათებას ენიჭება. ის სიბნელეში იწყება, სიბნელე მთელი წარმოდგენის განმავლობაში დომინირებს. სპექტაკლი სამეფოების განაწილების სცენით იხსნება. პირველი სურათი გამჭვირვალე ფარდის მიღმა მიმდინარეობს. ეს თხელი ფარდა მთელ სცენას აკრავს. იმ მომენტში, როდესაც ამბობს სიტყვას „sincerita“, ანუ გულწრფელობა, ლირი დიდ ტილოს ორ ნაწილად ხევს, თეატრის სამყარო და რეალური, მაყურებლის სამყარო ახლა უკვე ერთი მთლიანი ხდება. ის სიყალბე, რომელსაც ჩვენ სპექტაკლის სიუჟეტით ვხედავთ, რეალური სამყაროს ნაწილი ხდება. რეჟისორის მოსაზრებით თეატრალური სარკე ყველაფერს ირეკლავს, ამიტომაც აერთიანებს სტრელერი თეატრში სამყაროს და სამყაროში თეატრს.

სპექტაკლის პირველი სცენა რეჟისორისთვის არის რიტუალის ტოლფასი აქტი, სადაც მამა შვილებს, მის შთამომავლობას, მომავალ თაობას გადასცემს, რაც აბადია, რაც ძვირფასია და ყველაზე მნიშვნელოვანი მათთვის. სტრელერმა ამ მოვლენას რიტუალის დატვირთვა მისცა. მეფე საკუთარი ნებით ამთავრებს თავის მოღვაწეობას და მისსავე სისხლსა და ხორცს გადააბარებს ქვეყანის მართვას. ეს სცენა მუსიკის ფონზე მიმდინარეობს, საგალობლის მსგავსი მელოდიები მისტიკურ გარემოს ქმნის.

სტრელერს სურდა, რომ პირველი სცენა ყოფილიყო მაგიური, ჯადოსნური, ზღაპრულიც კი. პირველი სცენა უნდა დამსგავსებოდა ლიტურგიას, რიტუალს, ამიტომაც ის უნდა ყოფილიყო რეალურიც და ირეალურიც. ლირის სახით რეჟისორი წარმოაჩენს არქაულ, უძველეს

და უკვე მოძველებულ სამყაროს, რომელშიც მხოლოდ ტრადიციებია შემორჩენილი, თუმცა, ეს გარეგნული იერსახეა და მისი შინაარსი ახალი თაობისთვის არაფერს ნიშნავს. სწორედ აქ ჩნდება კონფლიქტი, როდესაც სიძველეს ვერც მეფე და ვერც მისი თაობა აცნობიერებს. სტრელერის მოსაზრებით, კორდილიაა (ოტავია პიკოლო) ის ადამიანი, ვინც „ამ რიტუალის მოძველებულ მტვერს აღმოაჩენს“.⁹

წარმოდგენაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი მომენტი შვილების მამისადმი ე. წ. სიყვარულის დამტკიცების სცენაა. მუსიკა მოულოდნელად წყდება კორდილიას სიტყვებზე, მას არ აქვს პასუხი, არ იცის თუ რა უნდა უთხრას მამას, რით გამოხატოს მისდამი სიყვარული. ემოციურ ფონზე გამოვლენილი სიბრაზე მეფეს აგრესიულ ადამიანად აქცევს და მაყურებლის წინ საუკეთესო მზრუნველი მამის სახე მაშინვე იმსხვრევა. აქვე გამოჩნდება, მეფის, როგორც პიროვნების ღირებულებები. რა თქმა უნდა, მისი სიყვარული შვილების მიმართ ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ მათდამი დამოკიდებულებაში შეინიშნება ფეოდალისთვის, უფრო მეტად კი მესაკუთრესათვის დამახასიათებელი აზროვნება. ლირი მშობელია და მისივე მოსაზრებით მფლობელი საკუთარი შვილების, რის წინააღმდეგაც კორდილია ილაშქრებს. ლირის მრისხანების სცენის შემდეგ კორდილია ფარდის აქეთ გადმოდის, ავანსცენაზე. ის წყდება სამეფოს ტერიტორიას და განდევნილივით ცალკე დგას. გაიყო კორდილიასა და სამეფოს გზები. ის აღარ ეკუთვნის მამის ოჯახს, სამეფო ოჯახს. კორდილია მარტოა. როდესაც ლირი კორდილიას შეურაცხყოფს და საფრანგეთის მეფეს მის წაყვანას უბრძანებს, სახეზე მოსასხამს იფარებს, იმალება, თითქოს შვილთან განშორებას ვერ ხედავს. აქ სტრელერი მეფის ინფანტილურ ხასიათს გვიჩვენებს. ეს არის ლირის მოუმწიფებელი აზროვნება, რომელიც მხოლოდ ემოციებზე და გარეგნულ ფაქტორებზეა დამოკიდებული. იგი უშვებს შვილს, იმიტომ რომ „სწორი“ პასუხი ვერ მიიღო კორდილიასგან, მაგრამ, ამავდროულად, მეფისთვის გოგონას დაკარგვა დიდ განცდასთანაა დაკავშირებული, თუმცა ეს ჯერ ისევ ემოციურ დონეზე რჩება, მისი გააზრება, სპექტაკლის განმავლობაში ხდება და კულმინაციას წარმოდგენის მეორე ნაწილში აღწევს.

სტრელერი მიიჩნევს, რომ მთელი პიესის და, შესაბამისად, სპექტაკლის მთავარი ბირთვი არის პირველი სცენა, როდესაც ლირს სურს ტახტის დატოვება და სახელმწიფოს გაყოფა სამი ქალიშვილისთვის. რეჟისორისთვის ეს სცენაა ამომავალი წერტილი და ცენტრალური მომენტი. იგი აქცენტს აკეთებს შვილების მიერ საჯაროდ სიყვარულის დამტკიცებაზე როგორც მეფის, ასევე მამის მიმართ. ორი უფროსი ქალიშვილი მეფეს იმ პასუხს აძლევს, რაც მათ ევალებათ, რომ თქვან, რაც მეფისთვის და მათივე კეთილდღეობისთვის სასიკეთო იქნება. მხოლოდ მესამე შვილი აღმოჩნდება მეამბოხე და ის „რიტუალის“ წინააღმდეგ ილაშქრებს. ამ საუბრის

⁹ Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. p.73.

გარეგნული იერსახე კორდილიასთვის ცარიელი და ფუჭია. ეს ერთგვარი „love-test“-ი ან სიყვარულის გამოცდა, როგორც თავად ჯ. სტრელერი ეძახის, სახელმწიფოს მთელი მართვის სისტემას საფრთხეს უქმნის. კორდილია, თავისდაუნებურად, მამის ძალაუფლებასაც დიდი საშიშროების წინაშე აყენებს. მას თუ საკუთარი შვილი არ ემორჩილება, როგორ იქნება ღირი ძალაუფლებისა და სიძლიერის მაგალითი?! თუმცა ოტავია პიკოლოს გმირისთვის ამ ფაქტს დიდი მნიშვნელობა არ აქვს, ის არც კი ფიქრობს ამაზე. მისი პერსონაჟი საკმაოდ მორიდებული, მაგრამ მტკიცე ბუნების და საკუთარ თავში დაჯერებული გოგონაა, რომელმაც თითქოს უკვე იცის რა ელის ასეთი პასუხის შემთხვევაში, მაგრამ მას სხვა პასუხის გაცემა არ შეუძლია. იგი ვერ გახდება ყალბი რიტუალის თანამონაწილე. რიტუალი, მართლაც ყალბია, მაგრამ ეს თავად მეფემ არ იცის, მას დიდ სიხარულს ანიჭებს მისი უფროსი ქალიშვილების სიყვარულის სიტყვებით გამოხატვა. ის მამაა და ვერც უშვებს, რომ მის შვილებს, სიტყვების მიღმა, სხვა სურვილები ამოდრავებთ. მას, როგორც მშობელს ბრმად სჯერა საკუთარი გოგონების და დარწმუნებულია მათ გულწრფელობაში. ამის ფონზე მეფის სიბრაზეს კორდილიას მიმართ თავისებური გამართლება აქვს, რადგან ღირს როგორც გონერილას და რეგანას სიტყვების სჯერა, ასევე იჯერებს კორდილიას ნთქვამსაც. ღირის სისუსტე მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ მას სიტყვებს მიღმა არსებული ჭეშმარიტების ამოკითხვა არ შეუძლია. მისი პრობლემა სწორედ ეს არის.

ღირი დასაწყისშივე იხდის სამეფო მოსახლამს, თავიდან იხსნის გვირგვინს, ორად ჰყოფს და ორ ქალიშვილს უწილადებს, რეგანას (ანა როსინი) და გონერილას (ლია ტანცი). დები შუაზე გახეულ ფარდას ზომავენ, კეცავენ და სათუთად ინახავენ თავიანთ კალათებში. დების ხელში გადავიდა ყველაზე ძვირფასი და წმინდა, რაც გააჩნდათ ამ ქვეყნად და რეჟისორი ამ სცენას უფრო მეტად გამოკვეთს. დებმა, თითქოს ქრისტეს კვართი დაინაწილეს და მიისაკუთრეს ის სიწმინდე, რასაც ღირი გულწრფელობას ეძახდა.

სპექტაკლის განმავლობაში რეჟისორი არაერთხელ ამტკიცებს თეატრის და სამყაროს ერთიანობას. ამის დასტურია ედმუნდის (ჯუზეპე პამბიერი) პირველი გამოჩენა პარტერიდან. იგი მაცურებლის დარბაზში, პუბლიკის გვერდით შეუმჩნეველად ზის; შემდეგ უცბად წამოხტება, ხალხიდან გამოდის და მონოლოგს კითხულობს. მისი მონათხრობი საკმაოდ ემოციური, ცინიკური და აგრესიულია. ედმუნდი გაბოროტებულია ყველაფრისგან, რაც მის თავს ხდება. პიესის მიხედვით იგი გლოსტერის (რენატო დე კარმინე) უკანონო შვილია. გლოსტერს სურს მისი ავლა-დიდება ორ შვილს, კანონიერ ედგარს (ანტონიო ფატორინი) და უკანონოდ შობილ ედმუნდს გაუყოს. ედმუნდს სურს, რომ მამის მთელი ქონება და ოჯახის სტატუსი მას ეკუთვნოდეს, სწორედ აქედან იწყება გლოსტერის ტრაგედია.

ძმებს შორის შუღლი სიახლე არ არის ლიტერატურაში, ფაქტობრივად, ამ პრობლემას აქტუალობა არასდროს დაუკარგავს და ამიტომაც მარადიულ თემად მიიჩნევა. ისიც, ცნობილია, რომ სათავეს ბიბლიიდან, კერძოდ ძველი აღთქმიდან იღებს, თუ გავიხსენებთ აბელისა და კაენის ამბავს. ეს პრობლემა არაერთხელ ყოფილა დამუშავებული მსოფლიო ლიტერატურაში და მისი ინტერპრეტაცია ეპოქების მიხედვით იცვლებოდა და დამოკიდებული იყო ავტორის მსოფლმხედველობაზე. შექსპირის შემთხვევაში, ერთ-ერთი წამყვანი პრობლემა სწორედ, რომ ნდობაა, რომელსაც ერთი მხარე მის სასარგებლოდ და ბოროტად იყენებს. სტრელერი, ცხადია, მიჰყვება ავტორის არჩევანს და ცდილობს ედმუნდის პერსონაჟს გარკვეული სიშმაგე შემატოს, რადგან მისი არანორმალური მდგომარეობა უფრო მძაფრად გამოჩნდეს. მეტიც, ედმუნდის სახე აშკარად იძენს არაკეთილშობილური საქციელის შტრიხებს და ეს განსაკუთრებით მაშინ ჩანს, როდესაც იგი მამამისს წერილს სიბნელეში მდგომი გადაუგდებს. თითქოს, წერილი გლოსტერის ხელში არსაიდან ჩნდება. პიესაში ეს სცენა სხვაგვარადაა. გრაფი თავად ართმევს წერილს ედმუნდს. რეჟისორის გადაწყვეტით, ტყუილზე აგებული წერილი, რომელსაც შემდგომ უბედურება მოაქვს სიბნელიდან ჩნდება. ედმუნდის ნაბიჯები სრულიად მოცულია ბოროტი ზრახვებით და მასში ნათელი არაფერია. ჯ. პამბიერი სწრაფ ტემპში საუბრობს, ის ფიცხი და აგრესიულია. მან კარგად იცის, თუ რა მოვლენები შეიძლება მოჰყვეს მის წამოწყებას და გამიზნულად გეგმავს ყველაფერს. ედმუნდი თავისი ექსპრესიული მონოლოგის დასასრულს წამოიძახებს: „siamo perversi!“ ანუ ჩვენ გარყვნილები ვართ. ეს თითქოს აღმოჩენა და აღიარება იყო საკუთარ თავთან, თითქოს მან იცის რასაც აკეთებს; შესაბამისად, მისი საქციელი გააზრებული და გამიზნულია.

რენატო დე კარმინესა და პამბიერის შესრულების სტილი გროტესკულ იერსახეს იძენს. აქტიორები თითქოს საკუთარი პერსონაჟისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავენ. მსახიობსა და გმირს შორის ურთიერთობა ირონიულ ელფერს ატარებს. სწორედ, ეს არის რეჟისორის მიღწევა, რომ მან მსახიობთა ანსამბლის შესრულების მანერა ბრეხტის გაუცხოების ეფექტის ფორმაში მოაქცია. თითოეულ მსახიობს საკუთარი გმირისადმი კონკრეტული დამოკიდებულება გააჩნია, რომელსაც სპექტაკლის თამაშის დროს გამოხატავს.

სტრელერის სარეჟისორო გეგმაში სრულიად გათვალისწინებულია ყოველი დეტალი და წვრილმანი, რაც, საბოლოო, ჯამში ერთ მთლიან სათეატრო წარმოდგენას ქმნის. უკვე ხსენებული სამსახიობო შესრულების სტილისტიკის გარდა, რეჟისორს კიდევ ჰქონდა მნიშვნელოვანი ჩანაფიქრი მსახიობებისა და გმირების ერთმანეთთან ურთიერთობასთან დაკავშირებით. მას არაერთი პარალელი აქვს გავლებული პერსონაჟებს შორის. მაგალითად, იგი მეფე ლირს და გლოსტერს მსგავსი იერსახით წარმოაჩენს. გლოსტერის როლის შემსრულებელი

რ. დე კარმინე, როგორც ტყუპისცალი ისე ჰგავს ტინო კარაროს მეფე ლირს. ორივე გმირს ერთი ბედი აქვთ, ორივე შვილებისგან მიტოვებული და ღალატის მსხვერპლია.

სტრელერმა ძალიან მცირედად შეამცირა პიესა, მხოლოდ რამდენიმე პატარა სცენა ამოიღო, რაც არაფერს აკლებდა სპექტაკლს (მაგალითად: გონერილასა და ოსვალდის სცენას კუპიური გაუკეთდა და ედმუნდის მონოლოგის შემდეგ პირდაპირ კენტის სცენაზე გადავდივართ).

მეფის ხუმარას როლს იგივე მსახიობი ასრულებს, რომელიც კორდილიას თამაშობს - ოტავია პიკოლო. პიესის სცენაზე განხორციელებამდე სტრელერმა ნაწარმოების მრავალმხრივი ძიება ჩაატარა. მისთვის დიდ კითხვას წარმოადგენდა თუ რატომ ასრულებდა თავისი დროის ცნობილი მსახიობი რობერტ არმინი (აქტიორი ლორდ ჩემბერლენს მენის კომპანიაში) ერთ სპექტაკლში კორდილიას და მასხარას როლებს. ჩნდებოდა კითხვა, ეს გამოწვეული იყო რაიმე რეჟისორული გადაწყვეტით, თუ დასში მსახიობების რაოდენობის სიმცირემ გამოიწვია. რობერტ არმინი (1563-1615) გახლდათ კომიკოსი მსახიობი, რომლის რეპერტუარში ძირითადად ჯამბაზების როლები სჭარბობდა და დიდი ალბათობაა, რომ სწორედ ეს ყოფილიყო ორ როლში დაკავების მთავარი მიზეზი, რადგან მე-16 საუკუნის ევროპაში თეატრში, ჯერ კიდევ მხოლოდ მამაკაცები თამაშობდნენ და ქალების როლებსაც ისინი ასრულებდნენ. პიესაც ისე არის აგებული, რომ როცა ჯამბაზი ჩანს სცენაზე, კორდილია არ არის. როცა კორდილიას მიზანსცენაა, ჯამბაზი ქრება. ამიტომაც რეჟისორი ეყრდნობა შექსპიროლოგების კვლევებს, სადაც აღნიშნულია, რომ „მეფე ლირის“ პერსონაჟების შემსრულებლები ორ სხვადასხვა როლს ასრულებდნენ, თავად ავტორის სიცოცხლეშივე. ეს იმ პერიოდში საკმაოდ გავრცელებული და დამკვიდრებული ტრადიცია იყო, რასაც არაერთი რამ განაპირობებდა, თუნდაც მსახიობთა რაოდენობა დასში.

მეოცე საუკუნის შემოქმედისთვის კი, ეს სარეჟისორო ჩანაფიქრის მთავარი ბიძგი აღმოჩნდა. რეჟისორმა თავის კონცეფციაში მოაქცია ჩანაფიქრი და ისტორიული ფაქტი. მან ერთმანეთს დაუკავშირა გმირები და პარალელი გაავლო მათ შორის. პიესის დასაწყისიდანვე კორდილია თავისი გულწრფელობისა და სიმართლის გამო განიდევენა სამეფოდან ყოველგვარი პატივისცემისა და მზითვის გარეშე. ისტორიულად, ისიც არის ცნობილი, რომ მეფის მასხარა გახლდათ ერთადერთი ადამიანი, ვისაც ხელმწიფისთვის ყველაზე მწარე სიმართლის თქმის უფლება და საშუალება ჰქონდა. ჯამბაზის მიერ ნათქვამი ხუმრობად აღიქმებოდა და ამიტომ მისთვის ყველაზე დიდი სასჯელი როზგი თუ იყო.

მაინც, დავსვავთ შეკითხვა: რატომ აერთიანებს სტრელერი ამ ორ პერსონაჟს ერთ მსახიობში, რა არის მისი კონცეფციის მიზანი? ეს გათვლა რა თქმა უნდა შემთხვევითი არ არის, მითუმეტეს მაშინ როცა ჯორჯო სტრელერზე ვსაუბრობთ. სიმართლის მთქმელი, ყოველთვის

მარტოა, ის მუდამ არის გარიყული ყველასგან. მის მიმართ ან არასერიოზული დამოკიდებულა გააჩნია საზოგადოებას, ან ისე აგრესიულად ეპყრობა, როგორც კორდილიას. სტრელერს სურს, რომ კორდილიაში მასხარა ამოიციონ და მასხარაში კორდილია. მართალია, ეს ორი გმირი ერთმანეთისგან განსხვავდება, მაგრამ მათ შორის უხილავი კავშირი უნდა აღმოაჩინო. ამიტომაც რეჟისორის არჩევანი შემთხვევითი არ არის: ამ ორ პერსონაჟს გულწრფელობა აერთიანებს. ორივესთვის ძვირფასია ხელმწიფე. სტრელერი საკმაოდ ძირფესვიანად განიხილავს მასხარას პიესაში არსებობის მნიშვნელობას და დატვირთვას. მისი ფუნქცია აბსოლუტურად სცილდება კლასიკური გაგებით, მხოლოდ ჯამბაზის მოვალეობებს. ეს პერსონაჟი სრულიად უანგარო და ერთგული მსახურებით გამოირჩევა მეფისადმი, რომელმაც დაკარგა ყველნაირი ძალაუფლება და გავლენა სახელმწიფოზე. რეჟისორის თვალთახედვით, მასხარას ქმედებები სრულიად დაფუძნებულია ჰუმანურ ღირებულებებზე და სტრელერი აღნიშნავს კიდევ, რომ ხუმარა ძირითადად მეფის სიგიჟის სცენებში ჩნდება, როდესაც ღირი კარგავს რეალობის ადექვატურ აღქმას. ხოლო როდესაც იგი კორდილიას დახმარებით „იღვიძებს“, ჯამბაზს ვეღარ ვხედავთ მეფის გვერდით. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ მასხარამ თავისი ფუნქცია უკვე შეასრულა და მისი იქ ყოფნა აუცილებლობას აღარ წარმოადგენდა. ღირისთვის ეს ორი პერსონაჟი ერთგვარი საყრდენი კედელივით არის. მათი დახმარებით იგი შეძლებს საკუთარი თავის და სამყაროს ხელახლა შეცნობას. თავდაპირველად, მასხარას გრიმი პიეროს სევდიან სახეს მოგვაგონებს, რადგან ის არ არის მხიარული ჯამბაზი, რომელიც მეფის გახალისებაზე ზრუნავს.

სტრელერის გადაწყვეტით, ღირი მამაა უფრო მეტად, ვიდრე ხელისუფალი, რომელსაც ძალაუფლებას ართმევენ. ღირის მოქმედებები უფრო მეტად მამის პოზიციიდან გამომდინარეობს, რომელსაც შვილები ღალატობენ, ვიდრე მეფის მდგომარეობიდან. რეჟისორისთვის უმთავრესი ადამიანური ურთიერთობები და ღირებულებებია. მისთვის ეს არის ერთი ადამიანის ტრაგედია და არა სახელმწიფოებრივი ცვლილებების კასკადი, ამიტომაც არის ვიზუალური მსგავსება მეფე ღირსა და გლოსტერს შორის. ორივე მშობელია, რომელთაც შვილებმა უღალატეს და სასიკვდილოდ გასწირეს.

თავად ღირის სახე ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებს მოიცავს, რამდენადაც იგი მეფე და გამოცდილი მმართველია, რომელიც თავად წყვეტს და უნაწილებს მიწებს მის ქალიშვილებს, იმდენადვე ინფანტილური და შინაგანად სუსტია. ღირი შვილებზე ყველანაირ გავლენას კარგავს. იგი მათთვის აღარაფერს წარმოადგენს, როგორც მამა და როგორც მეფე. ამიტომაც სტრელერის მოსაზრებით ეს არის ადამიანის და ადამიანად არსებობის ტრაგედია და, შესაბამისად, ღირის მარტოსულობა ლოგიკურ მდგომარეობად მიიჩნევა.

სპექტაკლის დასაწყისში ტინო კარაროს მეფე ლირი გამოირჩევა მედიდურობით, ძალაუფლების და სიდიადის შეგრძნებით, ხოლო შემდეგ მის ორ შვილთან (რეგანა, გონერილა) საუბრისას სრულიად უუნარო და უმწეო ხდება, რადგან ყოველი მისი წარმოთქმული სიტყვა არაფერს ნიშნავს მათთვის. რეჟისორი წარმოადგენს ჩვეულებრივ ოჯახურ დრამას, სადაც არ არსებობს სახელმწიფო და ქვეყნის მმართველის სახე. არ არსებობს არანაირი სხვა სტატუსი, გარდა მამისა და შვილებისა. ეს ოჯახი არაფრით განსხვავდება სხვა ჩვეულებრივი, ან თუნდაც სოციალურად დაბალი ფენის ოჯახებისგან. სტრელერი წარმოაჩენს მამის ტრაგედიას, რომელიც ყველაზე ძვირფასს - შვილებს კარგავს. მეფისთვის ერთ სიბრტყეზე სწორდება ყველაფერი, სამყარო მისთვის სრულიად სხვა გახდა და მისი ადგილიც შეიცვალა ამ სამყაროში, ამიტომაც იგი იხსნის მეფისთვის განკუთვნილ საყელოს.

მეფისა და ხუმარას სცენა ატონალური მელოდიის ფონზე იშლება. ლირის მონოლოგი სასოწარკვეთილი ადამიანის გოდებას ჰგავს. ფაქტობრივად, ეს სცენაც შეკვეცილია და მეფისა და ხუმარას დიალოგის ნაცვლად, მხოლოდ ლირის გამოსვლაა ნაჩვენები, ისიც ერთგვარი მონტაჟის საფუძველზე. საუბრის ბოლოს იგი ამბობს: „სიჩუმე!“ და თავზე დიდ მოსასხამს წამოიხურავს. ჩვენ ვიცით, რომ შექსპირთან სიჩუმე სიკვდილთან ასოცირდება. ეს სიტყვა „ჰამლეტის“ უკანასკნელ ფრაზაშია, რომელსაც თავად ჰამლეტი სიკვდილის წინ წარმოთქვამს: „the rest is silence“ (თარგმანში “ბოლოს რჩება სიჩუმე”). სტრელერიც ამ ალეგორიას მიმართავს და სახეზე მოსასხამის წამოფარება ლირის სულიერ გარდაცვალებაზე მიანიშნებს.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ სპექტაკლში მთელს სცენაზე შავი მიწაა მოყრილი. სტრელერის მოსაზრებით, ეს არის მთელი მსოფლიოს სახე და ცირკის არენაც, სადაც გიჟები ცხოვრობენ. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში ყველა პერსონაჟი მეტ-ნაკლები სიმძაფრით შემოიღობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათ ქმედებებს და საქციელებს ექსცენტრიული ელფერი დაჰკრავს, რაც თავისთავად გმირების არაჯანსაღ ფსიქიკასა და აზროვნებაზე მიუთითებს.

სპექტაკლის მეორე მოქმედება მესამე მოქმედების მე-5 სურათით იწყება - ედმუნდისა და კორნუელის დიალოგით. ლირი სამეფო ტანსაცმლის ნაცვლად ჭილოფის გაცვეთილ სამოსშია ჩაცმული. მეფეს, თითქოს რაღაც მოულოდნელი ნერვული შეკრთომები აქვს. თითოეული გმირი სიგიჟის ზღვარზეა მისული, ლირი პომიდორს იღებს და ჭყელტს. პომიდვრიდან წვენი სდის, რაც გულიდან გადმოსულ სისხლზე მიანიშნებს. ლირი თავად ანადგურებს სიცოცხლეს. მისთვის ის ღირებული არ არის და, შესაძლოა, არც არასდროს ყოფილა, უფრო სწორად არც უფიქრია მის არსზე და მნიშვნელობაზე. ამიტომაც ის ანადგურებს იმ სიცოცხლეს, რომელსაც ფასი არ გააჩნია, მაგრამ ამავედროულად ეს თვითგანადგურების აქტი ახლადდაბადებას მოასწავებს.

სტრუქტურული თეატრის პირობითობას სპექტაკლის მსვლელობის დროს წარმოჩენს. იგი ყოველი შესაძლებლობის დროს მაყურებელს უმტკიცებს, რომ მოსულია თეატრში წარმოდგენის სანახავად. და, სპექტაკლი არის კონკრეტულ ხელოვანთა დასის ერთობლივი ნაწარმოები, სადაც შემოქმედი ადამიანების გარდა, არსებობს ტექნიკური მხარე, ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი თეატრში. ამიტომაც, ედგარის მონოლოგისას, ეგრედ წოდებული სცენის მემანქანეები სცენის სიღრმეში დეკორაციას ცვლიან. ვიდრე ედგარი თავის სიტყვას კითხულობს, სცენის მემანქანეები სპექტაკლს შემდეგი ეპიზოდისთვის ამზადებენ. აქაც კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ რეჟისორი სცდება შექსპირის დადგმების უკვე დამკვიდრებულ და ჩვეულ ფორმებს.

რეჟისორი ცდილობს ე. წ. უარყოფითი გმირების ხასიათი მრავალფეროვანი გახადოს. ნებისმიერ მიზანსცენა თუ მცირედი მოქმედება პერსონაჟების პროფილის მაქსიმალურად გამოკვეთას ემსახურება. მაგალითად, როდესაც კორნუელი გლოსტერს თვალს თხრის, რეგანა სიამოვნების მწვერვალზეა და მისი კონკრეტული ქმედება სექსუალური ტკბობის შეგრძნებასთან არის გაიგივებული. ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მათი ბოროტება აბსოლუტურია და სიამოვნების ექსტაზს განიცდიან ყოველი სასტიკი საქციელის ჩადენისას.

რენატო დე კარმინეს გლოსტერის გოდება უხმოა. იგი ყვირის, განწირული სახით, მაგრამ ხმა არ ამოსდის. რეჟისორისთვის ექსპრესია უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. იგი, თითქოს მუნჯი კინოს ელემენტებს იყენებს, როდესაც სახის გამომეტყველება, მიმიკა უფრო გამომსახველია ვიდრე ხმა.

სტრუქტურული სპექტაკლში კინო-სპეციფიკისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს არაერთხელ მიმართავს. წარმოდგენის სხვადასხვა ეპიზოდი, სცენის სხვადასხვა ადგილზე ერთდროულად სწრაფი თანმიმდევრობით მიმდინარეობს. სცენის კონკრეტული მონაკვეთი, მხოლოდ მაშინ ნათდება, როდესაც იქ რაიმე მიზანსცენაა გასათამაშებელი, სცენის დანარჩენი მხარე კი ბნელშია მოქცეული.

რეჟისორი, ერთი შეხედვით უმარტივესი საშუალებით ახერხებს კონკრეტული სცენების გადაწყვეტას. ამას ისიც ემატება, რომ სათამაშო სივრცე ძალიან ფართე და დიდია. ვერც იმას ვიტყვით, რომ მთელი ყურადღება სამსახიობო ანსამბლზე აქვს გადატანილი და ვერც იმას აღვნიშნავთ, რომ სპექტაკლში მხოლოდ რეჟისორი ჩანს და აქტიორები მარიონეტებივით ასრულებენ მითითებებს. სტრუქტურს მაქსიმალურად აქვს დაცული ბალანსი მის ფუნქციასა და სამსახიობო ანსამბლს შორის.

რეჟისორს სურდა, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფია მინიმალისტური ყოფილიყო (სცენოგრაფიის და კოსტიუმების ავტორი ედოუ ფრიჯერიო). დეკორაცია რეჟისორს მნიშვნელოვნად მიაჩნდა და კონკრეტულ სცენებში გადამწყვეტ ფუნქციასაც ანიჭებდა.

მაგალითად, სცენაში, სადაც ედგარს მამამისი, უკვე უსინათლო გლოსტერი, ვითომ კლდის წვერზე აჰყავს, რათა გლოსტერმა თავი მოიკლას, ამდღების ასოციაციას პატარა ზომის ფიცარნაგი წარმოადგენდა. ედგარი მამას ერთ მხარეს აყენებს და მეორე მხარეს თვითონ დგება. იქმნება ერთგვარი სასწორის შთაბეჭდილება. გლოსტერი სიკვდილ-სიცოცხლის სასწორზე დგას. მართალია, მისი არჩევანი ყველაფრის დასასრულია, მაგრამ რეჟისორმა ოპტიმისტური ელფერი შემატა მიზანსცენას და ერთგვარად, გლოსტერის გადაწყვეტილება სასწორზე დადო, რომელიც შვილის დახმარებით სიცოცხლისკენ გადაიხრება.

ძალიან მნიშვნელოვანია კორდილიასა და ლირის ურთიერთობა. სპექტაკლის დასაწყისში მათი განხეთქილების შემდეგ ისინი არ ხვდებიან ერთმანეთს და მხოლოდ მეორე ნაწილის ფინალისკენ ჩნდებიან ერთად. ვიდრე ლირი შვილს შეხვდება, მას მეფის მოსასხამს ჩააცმევენ, მაგრამ იგი ამ მოსასხამს შეშლილის სამოსივით მოირგებს. მეფე ხელებს საკუთარი ნებით გაიკრავს. თავისივე ნებით ხდება უუფლებო. იგი ყოველგვარ გავლენას და ძალაუფლებას თმობს, თითქოს უბრუნდება საწყის მდგომარეობას, რომლის ასოციაციაც შემდეგ სცენაში ვლინდება: კორდილია მამას სანახავად ეწვევა, პიესის მიხედვითაც ლირს სძინავს. გოგონა მამას იავნანას უმღერის, ლირი კი, წევს და ემბრიონის პოზა აქვს მიღებული. იგი, თითქოს, უცოდველი ბავშვია; უმანკოა და ახალშობილივით სძინავს იავნანას მელოდიაზე. სტრელერი აქ ლირისა და კორდილიას შერიგებას კვლავ რიტუალად აქცევს. კორდილია, თითქოს ჰიპნოზის სეანსს უტარებს მამას და ისინი ერთგვარ თერაპიას გადიან ერთად. სტრელერი შერიგებას, გარკვეულწილად, სამკურნალო აქტად მიიჩნევს, რომელსაც ადამიანების განწმენდა შეუძლია. რეჟისორი თვლის, რომ შერიგება სიყვარულის ერთ-ერთი გამოვლინებაა. აღსანიშნავია, ის ფაქტიც, რომ ჰიპნოზის სცენაში ლირისა და კორდილიას მდგომარეობა ქრისტესა და ღვთისმშობლის ფიგურათა ცნობილ სკულპტურულ განლაგებას მოგვაგონებს (ვატიკანში არსებულ მიქელანჯელოს ცნობილ პიეტას, სადაც წმინდა მარიამს ქრისტე კალთაში უწევს, თუმცა ამ სცენაში ლირი გოგონას ფეხებთან წევს), ოღონდ ამ შემთხვევაში კორდილია ხდება მშობელი და ლირი მისი შვილი. სტრელერისთვის მშობელი ხდება ის, ვინც მეორესთან შერიგებისთვის და თანადგომისთვის დაბრუნდება, მითუმეტეს მაშინ, როდესაც უსამართლოდ განდევნილი და შეურაცხყოფილია. რეჟისორისთვის მშობელი არის ადამიანი, რომელიც სიყვარულს და პატიებას ასწავლის სხვას, თუნდაც ის მისი ბიოლოგიური მშობელი არ იყოს. ლირის ბუნება თითქოს კარდინალურად იცვლება, იგი არის მოხუცი ადამიანი, თავისი წარსულით, რომელიც მან გაიარა, გაიაზრა, დაბრძენდა და მაყურებელი უკვე სევდიან, მშვიდსა და გაწონასწორებულ მეფეს ხედავს.

რეჟისორი, ფაქტობრივად, ამართლებს ლირის საქციელს, რომელსაც იგი სპექტაკლის პირველ ნაწილში სჩადის (ვგულისხმობ, კორდილიას განდევნას და შემდგომ ნაბიჯებს).

სტრელერის რეჟისორული გადაწყვეტით ლირის ქმედებები, ძირითადად, ემოციურ ფონზე იყო გაკეთებული, რაც მხოლოდ უმწიფარი ადამიანის საქციელს უფრო ჰგავდა. ფაქტობრივად, ლირი თავად ხდება თავისივე გადაწყვეტილებების მსხვერპლი. თავად ექცევა ჩიხში, რომლიდან მის მიერვე გაგდებული ქალიშვილის წყალობით გამოდის. აქ სტრელერი ადამიანურ ტრაგედიასთან ერთად მის პიროვნულ ზრდას და ერთგვარი დაბრძენების პროცესს გვიჩვენებს, რომელსაც დიდ განცდასთან ერთად სიყვარულიც მოაქვს. ამიტომაც ჩვენ არ შეგვიძლია სპექტაკლი მხოლოდ ტრაგიკულ ჭრილში განვიხილოთ, რადგან ლირის ხელახლა დაბადება, მის მოწიფულობას და მეტიც, დაბრძენებას მოასწავებს. შესაბამისად, სპექტაკლის მეორე ნაწილში, მიუხედავად იმისა, რომ ლირის ტრაგედიათა სერია გრძელდება, იგი მშვიდი და გაწონასწორებულია, ვიდრე ფინალამდე.

აღსანიშნავია ერთ-ერთი სცენა, სადაც მეფე ლირი და გლოსტერის დიალოგი სიმაღლიდან არის წარმოდგენილი. ისინი შემადღებაზე სხედან და ბჭობენ ცხოვრებასა და ქვეყნიერებაზე. ორი იმედგაცრუებული ადამიანის საუბარს ირონიის შტრიხები გასდევს. მათ უკვე გალიეს ცხოვრება, ნახეს ავიც და კარგიც, თუმცა სიბერე ძალიან მძიმე აღმოჩნდა, მაგრამ მათ არაფრის შეცვლა შეუძლიათ. აღარ ძალუბთ მართონ თუნდაც საკუთარი ცხოვრება, არამცთუ ქვეყანა. ამ ფაქტმა ისინი უფრო მშვიდები გახადა, რადგან თითქოს უკვე დასრულდა ყველაფერი და რაც უნდა მომხდარიყო მათ ცხოვრებაში, უკვე მოხდა.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ სტრელერი აკეთებს პარალელებს პერსონაჟებს შორის. რეჟისორის მოსაზრებით, ორივე გმირმა, ლირმაც და გლოსტერმაც ძლიერი მორალური და ფიზიკური განცდა გადაიტანა, რომელმაც შემდგომში ისინი მოწიფულ ადამიანებად აქცია და მხოლოდ მათი ასაკი არ აღმოჩნდა სიბრძნის განმსაზღვრელი. სტრელერის ჩანაწერებში მითითებულია: „ერთი იქცა „შეშლილად“, მეორე - „ბრმად“.¹⁰ თუ ლირი გიჟად უნდა ქცეულიყო სიბრძნის მოსაპოვებლად, გლოსტერს თვალის სინათლე უნდა დაეკარგა, რომ ჭეშმარიტება ეხილა. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ როდესაც ლირი და გლოსტერი, უკვე „ახალშობილები“, ერთმანეთს ხვდებიან, ცხოვრებასა და სამყაროზე მშვიდად და მცირედი ირონიით საუბრობენ.

ედმუნდი და ედგარი თვალეზაკრულნი ებრძვიან ერთმანეთს. ცხადია, რეჟისორისთვის ძმების, ერთი სისხლისა და ხორცის ერთმანეთთან ბრძოლა გონებრივი სიბრძნის ნიშანია, ამიტომაც ისინი თავიდანვე განწირულნი არიან მარცხისთვის. რეჟისორის მოსაზრებით, ამ ომში ვერავინ გაიმარჯვებს.

ფინალურ სცენაში მეფე სამივე გარდაცვლილ შვილს უყურებს. ტინო კარაროს ლირი სრულიად უსუსური და სასოწარკვეთილია. მსახიობი შოკისგან დაბნეულ მამას წარმოჩენს. პიესისგან განსხვავებით, ლირი მარტოა სცენაზე. ის საკუთარი ბედის პირისპირ დგას და

¹⁰Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. p. 77.

აბსოლუტურად ეულია მთელს ქვეყანაზე. ღირი მხოლოდ კორდილიას დასტირის. მსახიობი ექსპრესიულად გადმოსცემს სასოწარკვეთილი მამის განცდას. ტ. კარაროს შესრულების გამომსახველობა ფიზიკურ მოძრაობასა და უხვ ქმედებაში კი არა, სახის მეტყველებასა და მიმიკაში, ხმის ტემბრსა და ინტონაციაშია მოქცეული. მაყურებელი ხედავს არა მეფეს, არამედ მამას, რომელიც მკვდარ შვილს დასტირის. სტრელერის ღირი წამიერ სიგიჟემდეც კი მიდის, ის კარგავს ჯანსაღ აზროვნებას და არადექვატურად იქცევა. იგი გარდაცვლილ კორდილიას ეთამაშება, თითქოს კორდილია პატარა ბავშვი იყოს. ძალიან მნიშვნელოვანია ეს სცენა სპექტაკლში, რადგან ზუსტად აქ აღმოაჩენს ღირი, რომ კორდილია და მასხარა ერთ მთლიანობად იქცევიან. კორდილიას სახე სრულიად თეთრია, რაც, რა თქმა უნდა, პერსონაჟის მხოლოდ გარდაცვალების მანიშნებელი არაა. კორდილიას თეთრი სახე ჯამბაზის გრემს ჰგავს, რომელსაც მეფის მასხარა ატარებდა. ამიტომაც ღირი მას როგორც მარიონეტს, როგორც თოჯინას ისე ექცევა და კორდილია, ამ მომენტში, მისთვის ხუმარაცაა. ღირი სიკვდილის წინ მშვიდდება და მისი საუბარი ერთ ტონში გადადის. მან უკვე იცის, რომ ეს დასასრულია, და ღირი კორდილიას გვერდით წვება.

სტრელერს სურდა, რომ სპექტაკლი, ერთდროულად, მკაფიო და იდუმალეობით აღსავსე გამოსულიყო. მას არ სურდა, რომ ყოფილიყო წმინდა შექსპირული წარმოდგენა ისტორიული თუ კლასიკური გაგებით. რეჟისორი არ ცდილობდა გამოეკვეთა ისტორიული სინამდვილე. მისთვის ეს არ იყო ამოსავალი წერტილი. სცენა მან შავი მიწით დაფარა, რადგან ის როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქვეყნიერებასთან ასოცირდებოდა, ეს იყო ერთი დიდი უდაბნო, უკაცრიელი ადგილი.

სტრელერის გადაწყვეტით, ღირი სევდიანი და მელანქოლიურია, თუმცა, მას ასეთი განცდები მანამდე არასდროს ჰქონია. სპექტაკლის პირველის სცენის შემდეგ, მეფე თანდათან მოწყენილი და მართლაც მელანქოლიური ხდება. მისი საუბრის მანერა უფრო და უფრო მშვიდდება მის სევდასთან ერთად. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ეს შინაგანი ცვლილება დროთა განმავლობაში უნდა მომხდარიყო, რადგან მხოლოდ ამის შემდეგ იქნებოდა ღირის მდგომარეობა ბუნებრივი, ლოგიკური, დრამატურგიულად გამართული და, ამავედროულად, პოეტური. რეჟისორი ყოველთვის ღირის მარტოობისკენ მიისწრაფოდა. სპექტაკლის ფინალური სცენაც სწორედ მიზნის მიღწევას, ღირი სრულიად მარტო რჩება. სტრელერითვის ღირი არ არის მოხუცი ტირანი, მას შეიძლება გააჩნდეს ტირანისთვის დამახასიათებელი თვისებები, მაგრამ იგი უფრო განებივრებულ ბავშვს მოგვაგონებს. აღსანიშნავია, რომ ის კი ტოვებს განებივრებული ბავშვის ასოციაციას, მაგრამ მნიშვნელოვანი აქ მხოლოდ განებივრება არ არის, აქ ბავშვია მთავარი, რადგან ბავშვი უმანკოების, სიწმინდის და სუფთა შინაგანი სამყაროს სიმბოლოა.

სტრელერი თავის ჩანაწერებში დიდ ყურადღებას უთმობს პერსონაჟების ასაკს და სხვაობას მათ შორის. პიესის მიხედვით ასაკოვანთა კატეგორიას მეფე ლირი, გლოსტერი და კენტი მიეკუთვნებიან. დანარჩენები ახალგაზრდები არიან. ერთადერთი ახალგაზრდა პერსონაჟი, რომელიც, თითქოს, ნათელი მომავლის იმედს აჩენს ედგარია (ანტონიო ფატორინი). სტრელერის მოსაზრებით, შექსპირი, თითქოს, იმედს იტოვებს ედგარის სახით. რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ედგარის სიგიჟის მდგომარეობას, უფრო სწორად, მან ეს მდგომარეობა უნდა გაითამაშოს. ამავდროულად, იგი თავის სარეჟისორო ჩანაწერებში სიტყვა „Fool“-ის მნიშვნელობას იკვლევს, იმიტომ რომ ამ სიტყვას არაერთგვაროვანი ახსნა გააჩნია. აქ შესაძლებელია სიტყვების თამაშიც. ეს სიტყვა იტალიურშიც არსებობს და ის სულელის და მასხარის გარდა გიჟსაც, შეშლილსაც ნიშნავს ანუ ავადმყოფს. ამიტომაც სპექტაკლში ერთის გარდა ჩვენ ვხვდებით სამ გიჟს: ლირს, ედგარს და მასხარას, მაგრამ მათი სიგიჟის ბუნება არსებითად განსხვავდება:

„1) ის, ვინც ნამდვილ შეშლილად გადაიქცა (რაც დროით) - მოხუცი მეფე-შეშლილი.

2) ის, ვინც თავს გიჟად აჩვენებს ყველას (რაც დროით) - ახალგაზრდა ჰერცოგი ედგარი, რომელიც საკუთარი თავის გადასარჩენად ყველას „შეშლილ მათხოვარ ტომად“ ეცნობა და

3) ის, ვისთვისაც სიგიჟე პროფესიაა (ეს უკვე მთელი ცხოვრებით) - მეფის მასხარა, სულელი“.¹¹

სტრელერის მასხარა ნიღაბს ატარებს. მსახიობს ნიღბის აღმნიშვნელი გრიმი აქვს გაკეთებული სახეზე. რეჟისორის მოსაზრებით, მასხარას სახე მრავალპლანიანი უნდა იყოს, ოღონდ მას არ უნდა ემჩნეოდეს ასაკი ან თუნდაც სქესი, იმიტომ რომ „მასხარა ფსიქოლოგიური კუთხით არაფრის მომცემია, მაგრამ მას უნდა გააჩნდეს გარკვეული ფსიქოტიპის სახე“.¹²

მთელი სამყარო ცარიელია, ეს სცენაც თეატრ-სამყაროს წარმოადგენს და რეჟისორის გადაწყვეტით, ცარიელი უდაბნოა, სადაც შეშლილები და ბრმები დაძრწიან. სტრელერის ამოცანა იყო ტექნიკურად განეხორციელებინა კონცეფცია უსიყვარულო სამყაროსა და უსიცოცხლო უდაბნოზე, რომელიც სავსეა სიბინძურითა და ჭუჭყით. შესაბამისად, სცენა მან შავი მიწით დაფარა, მაგრამ, ამავდროულად, მიწა უნდა ყოფილიყო ახალი სიცოცხლის საწყისი, რადგან მიწასთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ სიკვდილი, არამედ მას შეუძლია ახალი სიცოცხლე შვას. სწორედ, ამაზე აკეთებს აქცენტს სტრელერი. მისთვის სიკვდილი და დაბადება ერთ მნიშვნელობას იძენს და ერთ დროში ხდება.

¹¹Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. p.67.

¹²იქვე, p. 69.

ამავდროულად, რეჟისორს სურდა, რომ სპექტაკლში თეატრის პირობითობა მაქსიმალურად გამოკვეთილი ყოფილიყო. ამას მაყურებელი ყოველ დეტალში ამჩნევდა, როგორც სცენოგრაფიაში, ასევე რეჟისორის გადაწყვეტასა და მსახიობების შესრულებაში. სწორედ, ეს პირობითობა აძლევდა მას საშუალებას, რომ წარმოდგენა უფრო მეტად პოეტური და თეატრალური გაეხადა. რეჟისორმა ყველა ის დეტალი გაითვალისწინა, რომლებიც ლიტერატურულ პირველწყაროშია მოცემული და საკუთარ კონცეპტუალურ გადაწყვეტას მიუსადაგა. სტრელერმა პიროვნების რადიკალური ტრანსფორმაციის მასშტაბური ეპიკური სურათი შექმნა. „მველი“ ლირის „დესტრუქცია“, მისი ცხოვრების, მთელი მისი სამყაროს ნგრევა ბუნების ენითაც გამოიხატება, ჭექა-ქუხილი, უცნაური ხმები და ქარიშხალი სპექტაკლის მსვლელობისას ლირისადმი მთელი სამყაროს წინააღმდეგობას აღნიშნავს. თითქოს ბუნებაც განუდგა და მის წინააღმდეგ მოემართება.

სტრელერის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანას ლირის გონებრივი „გამოღვიძება“ წარმოადგენდა. მისი ხელახლა დაბადება ამ სამყაროში, შეცნობა ამ სამყაროსი მთელი სისავსით. მას უნდა მიეყვანა ლირი გარდაცვალებამდე, რომ შემდეგ ის ხელახლა დაბადებულიყო. ეს გზა უნდა გაეგლო არა მხოლოდ მეფეს, არამედ ყველას, ვინც კი მის ირგვლივ ტრიალებდა.

სპექტაკლს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა, დაიწერა არაერთი რეცენზია. წარმოდგენის ანალიზი და შეფასებები დიდი ხნის განმავლობაში ქვეყნდებოდა იტალიურ ბეჭდვით მედიაში. კრიტიკოსები ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ეს იყო რეჟისორის სრულიად ახლებური ხედვა, უფრო ღრმა, გააზრებული და იგი დაბრძენებულ შემოქმედად მოგვევლინა.

რეჟისორისთვის მთავარი 1968 წლის მოვლენები იყო, რომლის შედეგიც იმ ახალგაზრდობამ იწვინა, ვინც ღიად და შიშველი ხელებით შეებრძოლა უსამართლოდ მიჩნეულ რეალობას. სტრელერის სპექტაკლი ერთგვარი რჩევა იყო მეამბოხეთათვის, დაიცვან თავიანთი იდეალები და პრინციპები, ოღონდ ბრძოლის მეთოდები ნაკლები ემოციით და მეტი რაციონალიზმით გამოიყენონ, რომ თავად არ იქცნენ მსხვერპლად.

ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებაში ძალიან ხშირად შევხვდებით შექსპირის პიესების მიხედვით დადგმულ დრამატულ და საოპერო სპექტაკლებს. რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ ის განსაკუთრებული ხასიათები, რომლებიც შექსპირმა შექმნა, არამედ ის კომპლექსური პრობლემატიკა, რომელიც პიესებში ვითარდებოდა, სწორედ ამიტომ მიიჩნევდა იგი შექსპირს გამორჩეულ დრამატურგად. სტრელერი თვითონ პრობლემის ინტერპრეტაციაზე ამახვილებდა ყურადღებას. ეს იყო მისთვის მთავარი. თვითონ ინტერპრეტაცია მისთვის უკვე კვლევას ნიშნავდა. სტრელერი ამბობდა, რომ თეატრალური ტექსტის ინტერპრეტაცია მის ძირეულ კრიტიკას (ანუ კვლევას) ნიშნავდა. ამიტომაც რეჟისორი თავის თავს ინტერპრეტატორს უწოდებდა.

„ქარიშხალი“

აღსანიშნავია, რომ სტრელერმა „ქარიშხლის“ პირველი დადგმა 1948 წელს განახორციელა, პრემიერა 6 ივნისს შედგა, ფლორენციის ახლოს ბობოლის ბაღში, ფესტივალ „Maggio Musicale Fiorentino“-ს ფარგლებში. ეს იყო ფესტივალის მე-11 წელი. პირველი დადგმა მეორესგან სრულიად განსხვავებული იყო, როგორც ვიზუალური თვალსაზრისით, ასევე სარეჟისორო ჩანაფიქრითაც. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ პირველმა დადგმამ დიდი გამოხმაურება და მოწონება დაიმსახურა, როგორც კრიტიკოსების, ასევე მაყურებლის მხრიდან, თუმცა, საეტაპო სპექტაკლად, მაინც მეორე ვერსია იქცა და, შესაბამისად, მას მეტი ყურადღება დაეთმო.

სტრელერი იტალიურ თეატრში ნოვატორი გახლდათ. იგი იმ რეჟისორთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვინც იტალიურ სცენაზე პირველმა განახორციელა მრავალი პიესა. სწორედ მან დადგა პირველმა შექსპირის კომედია „ქარიშხალი“. შესაბამისად, ამ სპექტაკლს იტალიური თეატრის კრიტიკოსების დიდი ყურადღება დაეთმო და ის განსაკუთრებული აღმოჩნდა იმითაც, რომ ასეთ პრესტიჟულ თეატრალურ ფესტივალზე წარმოადგინეს.

ფლორენციის მახლობლად ბობოლის ბაღი ძალიან ცნობილი ადგილია. როგორც უკვე აღვნიშნე, წარმოდგენაც, სწორედ ამ ბაღში განხორციელდა. პიესის სიუჟეტიდან გამომდინარე, ბაღის ანტურაჟი - ხეები, ბუჩქები, შადრევანი, მოცურავე გედებით სავსე აუზი თუ მიწა სათეატრო სანახაობის ბუნებრივ სცენოგრაფიად იქცა. ცხადია, დეკორაცია მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სპექტაკლის მხატვრულ მიმართულებას და მის კონცეფციას. რეჟისორმა ამ ბაღში დასადგმელად სპეციალურად ეს პიესა შეარჩია, ასე რომ მის სარეჟისორო ჩანაფიქრს, ზუსტად რომ ბაღის გარემო შეესაბამებოდა. სპექტაკლის მხატვარმა ჯანი რატომ ხეებს წითელი და ცისფერი ელფერი მისცა, რამაც წარმოდგენას ზღაპრული იერი შემატა. სტრელერმა დიდი ცვლილებები არ შეიტანა გარემოში. სიუჟეტის მიხედვით მოვლენები ხომ კუნძულზე ვითარდება შესაბამისად, ბუნებრივი გარემო უხეზოდა სპექტაკლის მხატვრულ იერსახეს. მუსიკალურ თემებად ფიორენცო კარპიმ დომენიკო სკარლატის ნაწარმოებები გამოიყენა. კომიკოსების (მეფის მასხარა და მსახური) დიალოგები ნათარგმნი და დამუშავებული იყო ნეაპოლურ და ვენეციურ კილოზე. ეს განსაზღვრავდა კონკრეტული სცენების კოლორიტს და მსახიობთა თამაშის სტილს. მაყურებელი ხედავდა მხატვრულ იმპროვიზაციას, რომელიც კომედია დელ არტეს სტილისტიკაში ჯდება.

ადამიანი-მონსტრის როლს ასრულებდა სტრელერის ერთერთი საუკეთესო მსახიობი - მისი პირველი არლეკინო - მარჩელო მორეტი. არტისტმა ძალიან დიდი გამოხმაურება და მაღალი შეფასება მიიღო კალიბანის სახის შექმნის გამო. თუმცა, ერთ-ერთ რეცენზიაში დაიწერა,

რომ სტეფანოსა და ტრინკულოს სცენაში იგი მელანქოლიურ პერსონაჟს წარმოადგენს, მისი გმირი უფრო მეტად სევდიან მასხარას დაემსგავსა. მას თითქოს ებრალებოდა ეს მონსტრი არსება. ეს იყო მსახიობის დამოკიდებულება მისი პერსონაჟის მიმართ.

სტრელერი სპექტაკლისთვის არ იყენებდა დღის შუქს. წარმოდგენა 21 საათსა და 45 წუთზე იწყებოდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ რეჟისორს სურდა მზე კარგად ჩასულიყო და სპექტაკლი მის მიერ შემუშავებულ განათებაზე გამართულიყო.

„ქარიშხალის“ პირველი წარმოდგენა სტრელერმა რეალისტურ სტილში გადაწყვიტა, რამდენადაც ამას საშუალებას შექსპირის „ზღაპარი“ აძლევდა. სამსახიობო ანსამბლის შესრულებაც უფრო მეტად რეალისტურ ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ. მეორე ვერსიისგან განსხვავებით, აქ სპექტაკლის ავტორი არ მიმართავს დიდ ნოვაციებს, არც სარეჟისორო გადაწყვეტის თვალსაზრისით და არც არტისტთა შესრულების სტილით. 1948 წლის დადგმა აუცილებლად უნდა აღნიშნულიყო, რადგანაც მიუხედავად, იმისა, რომ მას დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონია არც სტრელერისა და არც პიკოლო თეატრის ისტორიაში. ის აღსანიშნავია, თუნდაც იმიტომ, რომ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდა შექსპირის „ქარიშხალს“ და ისე დადგა, თითქოს წინა წლებში არც კი შეხებია ამ ნაწარმოებს. ეს შთაბეჭდილება გაჩნდა ორივე სპექტაკლის შესახებ არსებული მასალებს შესწავლის შემდეგ (რეცენზიების, რეჟისორის ჩანაწერების, ორივე დადგმის ამსახველი ფოტომასალისა და, ასევე, მეორე დადგმის ვიდეოჩანაწერი). განსხვავება ამ ორ სპექტაკლს შორის საკმაოდ დიდია. პირველი წარმოდგენა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეალისტური ტიპისაა, იგი მიჰყვება უკვე დამკვიდრებულ თეატრალურ ფორმებსა და ტენდენციებს. მეორე დადგმა სრულიად სხვა მხატვრულ ტენდენციებს მოიცავს, რაც გამოიხატება როგორც რეჟისორის ჩანაწერში, მის კონცეფციაში, ასევე სამსახიობო ანსამბლის შესრულების სტილისტიკაში. არაერთ ნოვაციას ვხვდებით მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისითაც.

ოცდაათი წელი ამორებდა სტრელერის „ქარიშხლებს“. ამ ოცდაათი წლის განმავლობაში რეჟისორმა მეტი ცოდნა და გამოცდილება შეიძინა. იტალიელი კრიტიკოსი ალბერტო ბენტოლიო წერს: „ოცდაათი წლის წინ ფლორენციაში ახალგაზრდული დადგმის შემდეგ, რეჟისორი წარმოადგენს ახალ ნამუშევარს უფრო ღრმა მხატვრული თუ ინტელექტუალური მოწიფულობით. ეს ცვლილებები განაპირობა როგორც პროფესიულმა ზრდამ, ისე თანამედროვე საზოგადოების სპეციფიკამ“.¹³ სტრელერი სწორედ თანამედროვე საზოგადოებაში ხედავდა იმ პრობლემებს, რომლებზედაც სპექტაკლში გაამახვილა ყურადღება.

„ქარიშხალი“ სტრელერის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარია შექსპირის პიესებიდან. სპექტაკლი მილანში, თეატრ ლირიკოში დადგა. პრემიერა 1978 წლის 28 ივნისს შედგა. ეს იყო

¹³Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia Editore, 2002. p. 109.

სტრელერის ერთერთ საუკეთესო თეატრალური წარმოდგენა. ჯორჯო სტრელერი შექსპირის „ქარიშხალზე“ მუდმივად ფიქრობდა. თითქმის მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ პიესის განხორციელებისკენ მიდიოდა. მას სურდა, რომ „ქარიშხალი“ ყოფილიყო ღრმად გააზრებული თეატრალური სანახაობა, ამიტომაც მან ჯერ „მეფე ლირი“ დადგა და მხოლოდ ამის შემდეგ იფიქრა „ქარიშხალზე“. სტრელერი ამბობდა, რომ ამ პიესამდე იგი უნდა მისულიყო, როგორც უკვე ჩამოყალიბებული და ზრდასრული ადამიანი მოწიფული აზროვნებით, გამოცდილი ოსტატობით და მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებდა „ქარიშხლის“ სცენაზე განხორციელებას.

ეს პიესა არის ჰუმანურობისა და პოეტურობის უმაღლესი გამოვლინება. რეჟისორი თავის წერილებში აღნიშნავდა, რომ შექსპირის ტექსტი ზედმიწევნით თანამედროვე იყო, ის ზუსტად ესადაგებოდა დღევანდელობას.

სტრელერისთვის „ქარიშხალი“ დაიბადა იმ მომენტში, როდესაც მასში ერთგვარი აპოკალიფსის ნიშნები შეამჩნია. როდესაც, „ყველაფერი ფსეკერზე დავიდა და თითქოს გაქრა. როდესაც ადამიანებმა დაკარგეს ჰუმანურობა, ერთად ცხოვრების უნარი და ეგზისტენციური პრობლემები უფრო გაღრმავდა“.¹⁴

რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ „ქარიშხალი“, ეს იყო ნაწარმოები იმედგაცრუებაზე და ამაზე უნდა აეგო მთელი სპექტაკლი. მისი აზრით, ეს იყო თეატრალური მედიტაცია, რომელიც მოიცავდა ადამიანის არსებობის მთელ არსს. თავად ადამიანი ამ სამყაროს შიგნით არსებობს, მასში ცხოვრობს და ურთიერთობს მთელს ქვეყნიერებასთან.

სტრელერის „ქარიშხალი“ სრულიად ინოვაციური სპექტაკლი იყო, ახლებური სათეატრო ენითა და ხედვით. რეჟისორისთვის უმთავრესი იყო თუ რა ხდებოდა თვითონ ადამიანში, მის ცნობიერში, სადაც მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობდა სამართლის აღდგენის სურვილსა და მიტევებას შორის. სამართლიანობის აღდგენა არ უნდა ყოფილიყო შურისძიების გრძნობით გაჯერებული. ეს თემა თვითონ ტექსტში საკმაოდ კარგად არის აქცენტირებული და, რა თქმა უნდა, რეჟისორმა ეს მიიჩნია წარმოდგენის წარმმართველ ღერძად. ზუსტად ეს გახდა სტრელერისთვის მნიშვნელოვანი, რომ ზღვარი გაეგლო სამართლიანობის აღდგენასა და შურისძიებას შორის. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ სამართლიანობის აღდგენას შურისძიებასთან არანაირი კავშირი არ ჰქონდა. პირველი ყოვლად კეთილშობილური საქციელი იყო, რადგან პროსპერო არ სჩადიოდა ბოროტებას ბოროტების წინააღმდეგ. მან არ გაანადგურა მტერი, არამედ პირიქით, მოღალატეს ღალატი აპატია. მაგრამ ეს მიტევება პასიური აქტი არ იყო. ეს იყო

¹⁴Strehler G., *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni Editore, 1992. p. 110

პროცესი, რომელსაც უძღვრება პერიპეტეზის მთელი რიგი, რათა დამნაშავე თავად მისულიყო დანაშაულის შეგრძნების და გააზრების მდგომარეობამდე, სინდისის გამოღვიძებამდე.

რეჟისორის მოგონებების წიგნიდან ვიგებთ, რომ სპექტაკლი არ იყო მხოლოდ თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც შექსპირის შესანიშნავი ნაწარმოების მიხედვით დაიდგა. ეს იყო სპექტაკლის თითოეული მონაწილესთვის, როგორც ცხოვრებისეული, ასევე პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი გამოწვევა. იგი წერდა: „ამ ოთხ საათში, რაღაცნაირად უნდა შეგვეჯამებინა ჩვენი განვლილი ცხოვრება, ისტორია, ჩვენი აწმყო და, ასევე, ჩვენი მომავალი, რაც შევნიშნეთ ამ სიბნელეში“.¹⁵

სტრელერისთვის თვითონ პიესა იყო ჰუმანურობის უდიდესი გამოვლინება. მისი შექმნა, მხოლოდ უმაღლეს გენიას შეეძლო და რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ პიესაზე მუშაობამ ისინი შეცვალა, შეიძლება მცირედად, მაგრამ ეს ცვლილება ნამდვილად გარდაუვალი მოვლენა იყო. მეტიც, შეიძლება ითქვას, ეს გავლენა მაცურებელზეც კი გავრცელდა.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება მინიმალისტურია (მხატვარი: ლუჩანო დამიანი, განათება: ალბერტო სავი). რა თქმა უნდა მხატვარი რეჟისორის გადაწყვეტას დაეყრდნო და მხოლოდ მისი კონცეფციიდან გამომდინარეობდა. საერთოდ, სტრელერთან ფერსა და განათებას ძალიან დიდი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ფაქტობრივად, ეს ორი სეგმენტი ქმნის სპექტაკლის აურას და მის კონცეფციას ხილულად წარმოაჩენს.

სიუჟეტის მიხედვით, სპექტაკლში ვითარდება ისეთი მოვლენები, რომლებიც არაერთხელ დატრიალებულა ადამიანების თავს სხვადასხვა სახით, სხვადასხვა ფორმით. ამიტომაც სტრელერი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო ამბავი ადამიანზე. ეს იყო ისტორია უზურპაციაზე, იმედგაცრუებაზე, ღალატზე. რეჟისორის მოსაზრებით, ყველაზე მნიშვნელოვანია პროსპეროს (მთავარი გმირის - ტინო კარარო) საქციელი, პროსპეროს ჩანაფიქრი, რომელიც დამნაშავეებს კი არ სჯის, არამედ მათ ანახებს საკუთარ დანაშაულს და ახვედრებს, რომ ბოროტებას სჭადიოდნენ. ეს არის პროსპეროსთვის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი სამართლიანობის აღდგენისთვის, ამიტომაც იგი ქარიშხლის დროს არ კლავს მათ. პროსპერომ იცის, რომ განსაცდელის შემდეგ მათ სხვაგვარად დააფიქრებს ცხოვრებაზე.

პროსპეროს უღალატა საკუთარმა ძმამ. თორმეტი წლის წინ მისი სამეფო ტახტი დაისაკუთრა, ქალიშვილთან ერთად უსაჩქო ხომალდით ზღვაში გაუშვა და დასალუპად გასწირა. მაგრამ პროსპეროც და მირანდაც გადარჩნენ. ამდენი წლის მანძილზე პროსპერო ვერ

¹⁵ Strehler G., *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni Editore, 1992. p. 105

შეეგუა მის თავსდატეხილ ამბავს და თავის შვილს, მხოლოდ თორმეტი წლის შემდეგ უამბო მთელი ისტორია.

საყურადღებოა, როგორ დაინახა რეჟისორმა პროსპერო, რა რაკურსით წარმოაჩინა მან ეს გმირი და როგორ ამართლებს იგი მილანის ჰერცოგის მიერ დატრიალებულ ქარიშხალს. რით ხსნის იგი ამ ყოველივეს? სტრელერს სურდა, რომ გამოესახა ადამიანები და მათი დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ. სამყარო კი დიდია, უსაზღვრო და ადამიანი მასში ცხოვრობს, სრულიად მარტო. იგი ებრძვის ცხოვრების ბედუკუღმართობას, მაგრამ ამ ქვეყნიური სამყაროს ნაწილად რჩება.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ რეჟისორი დიდ ზღვარს ავლებს სამართლიანობის აღდგენასა და შურისძიებას შორის. პროსპეროს არ შეუძლია შურისძიება, იმიტომ რომ ეს მის ბუნებაში არ დევს. თუმცა მოხუცი კაცი თორმეტი წლის განმავლობაში უკაცრიელ კუნძულზე პატარა შვილთან ერთად ცხოვრობდა და მთელი ამ ხნის განმავლობაში დაგროვილი განცდა უფრო გამძაფრდა, როცა ზღვაში მტრების გემები დაინახა. აზვირთებული ზღვა, ქარი და წვიმა პროსპერომ გამოიწვია. ეს იყო ჯადოქრის ერთგვარი შურისძიება მტრების მიმართ, მათ უნდა ეწვინათ სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მყოფი ადამიანის განცდა, მაგრამ არ უნდა მომკვდარიყვნენ.

სტრელერი ნებისმიერ დეტალს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. იგი მიიჩნევს, რომ „მთავარი გმირის სახელი პროსპერო თითქოს ირონიაა. იტალიურად პროსპერო (prosperita) გაფურჩქვნას, აყვავებას, კეთილდღეობას ნიშნავს. ეს ბედნიერი სახელი კი, უბედურ ადამიანს ჰქვია. თითქოს ანტისახელია“.¹⁶ პროსპერო ჯადოქარია, მას თავისუფლად შეუძლია ბუნების მოვლენების მართვა. ის უკავშირდება იდუმალ ძალებს, ეს გარკვეულ მისტიკურობას მატებს სპექტაკლს, მის გარეგნულ იერსახეს. რეჟისორი აღნიშნავს, რომ უკაცრიელ კუნძულზე 12 წელი ცხოვრება შემთხვევითი არ არის. თორმეტი წელი ერთ ციკლს მოიცავს. ეს არის დასაწყისისა და დასასრულის სრული ციკლი. თორმეტი საკრალური რიცხვია და ეზოთერულ მნიშვნელობასაც იძენს.

წარმოდგენა იწყება რკინის ფარდის ახდით, სცენაზე მემანქანეები გამოდიან და სცენას ლურჯი ნაჭრით აწყობენ. ეს ლურჯი დიდი ნაჭერი შემდგომში ზღვის ილუზიას ქმნის. წარმოიშვება დიდი ტალღები, რომლებშიც გემი ჩასაძირადაა განწირული. იქვე დგანან მუსიკოსები, ისინი დასარტყამი და სხვა სახის ინსტრუმენტებით ქარიშხლის ხმებს და ეფექტს ქმნიან. იყენებენ ელექტრო ხელსაწყოებს, რომელიც ელვის ასოციაციას იწვევს. აღელვებული ტალღების თავზე პროსპერო (ტინო კარარო) ჩნდება, რომელიც ამშვიდებს წყალს. თხელი

¹⁶ Strehler G., *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni Editore, 1992. p.112.

ლურჯი ნაჭერი სცენის საფეხურებში „მვრება“ და სიმშვიდეც ისადგურებს. პროსპეროს წყალზე გამოჩენა ღმერთის გამოჩენას ჰგავს, ის თითქოს ქრისტეა, რომელიც აზვირთებულ ტალღებში მოცურავე მეთევზეების ნავს გადაარჩენს.

იტალიური პრესაც არაერთხელ აღნიშნავდა სპექტაკლის დასაწყისს. ის ეფექტური იყო და, ამავდროულად, ღრმა კონცეფციასაც შეიცავდა: „სტრელერმა სიღრმისეულად შეიცნო შექსპირული ჩანაფიქრი და შეძლო მაურებლისთვის წარმოედგინა უბრალოდ ამალეებული განწყობით. საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც პირველი სცენა, ქარიშხლის, რომ ვალიაროთ მისი გენია“.¹⁷

რეჟისორი ოსტატურად წარმოაჩენს ქარიშხლის ეპიზოდს რომელიც, ერთი შეხედვით, ყველას ნამდვილი ჰგონია. ეს თითქოს მართლა ხდება, თუმცა, საბოლოოდ, აღმოჩნდება, რომ ქარიშხალი პროსპეროს მიერ არის გამოწვეული და თავად მართავს მას, ამიტომაც ის არ შეიძლება იყოს დამანგრეველი, არ შეიძლება დაღუპოს ადამიანი. ქარიშხლის ხმა, აბობოქრებული ტალღები და დასალუპად გამზადებული გემი არავის სასიკეთოს არ უქადის. ცოტაც და ყველაფერი დასრულდება. ადამიანების სიცოცხლე ბეწვზე ჰკიდია, მათ არანაირი საშუალება და შესაძლებლობა არ გააჩნიათ, რომ საკუთარ თავებს უშველონ. მოულოდნელად ქარიშხალი ცხრება. ყველაფერი თავის ადგილზე დგება, თითქოს არც არაფერი მომხდარა. სცენაზე სიმშვიდე დაისადგურებს. რეჟისორს სწორედ ამ ეფექტის მიღწევა სურდა. ეს ეპიზოდი მაყურებელშიც სიმშვიდეს იწვევდა, თითქოს პუბლიკა „გადაურჩა“ ქარიშხლის შემოტევას. სტრელერი ბუნების მოვლენას ადამიანის ბედთან და ცხოვრებასთან აიგივებს. მსგავს შედარებებს მის სხვა სპექტაკლებშიც შევხვდებით. იგი მიიჩნევდა, რომ ადამიანის ცხოვრების გზა და ბუნების მოვლენები საოცრად გვანან ერთმანეთს და როგორც ქარიშხალი ენაცვლება მზიან ამინდს ან პირიქით, ასევეა ადამიანის ბედიც კარგ დროს ავი პერიოდი მოსდევს, ავს - კარგი, და ასე შემდეგ. რეჟისორი საუბრობს თეატრი თეატრში პრინციპზე: „ეს იყო თეატრი თეატრში, ეს იყო „თამაში“ თეატრში, თეატრის ხრიკი“.¹⁸ პიესა დიდ შესაძლებლობას იძლევა, იმისათვის რომ რეჟისორმა სპექტაკლი უფრო სანახაობრივი გახადოს, რასაც სტრელერი მაქსიმალურად იყენებს და კონცეპტუალური გადაწყვეტის გარდა არაჩვეულებრივ თეატრალურ სანახაობას გვთავაზობს.

პროსპეროს ტანზე მოსხმული აქვს დიდი თეთრი მოსასხამი, რომელსაც თავის ქალიშვილ მირანდას (ფაბიანა უდენიო) დახმარებით იხდის. სწორედ ამ მოსასხამზე როგორც ტილოზე, კონტურის სახით მკრთალად მოხატულია ლეონარდო და ვინჩის ცნობილი გრაფიკული

¹⁷ Viotti M., La Tempesta, giornale „Candido“, 21 december, 1978.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5655&imm=1&contatore=5&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

¹⁸ Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992. p.109.

ნამუშევრის „ვიტრუვიუსის ადამიანის“ წრიული და ოთხკუთხედი ფიგურები. როგორც ცნობილია, ვიტრუვიუსი ადამიანის კანონიკურ პროპორციებს გამოსახავს. რომელი არქიტექტორის ნაშრომები გვასწავლიდა რომ, ადამიანი იყო საღვთო პროპორციის, უმაღლესი არსების გამოხატულება. რეჟისორი ჯადოქარ პროსპეროში ასეთ ადამიანს, ერთგვარ „ზეარსებას“ ხედავს, როგორც მიკრო და მაკრო სამყაროთა წარმომადგენელს და მათ მმართველს, როგორც იდეალურ ქმნილებას. სტრელერის მოსაზრებით, ადამიანი თვითონ არის ჯადოქარი, თვითონ ქმნის სასწაულებს და მართავს თავის ცხოვრებას. რეჟისორისთვის თვითონ ადამიანია ზეკაცი, ჯადოქარი და უმაღლესი არსება.

პროსპერო და მირანდა დიდი სიფრთხილით კეცავენ მანტიას. ჯადოსნური მანტია, რომელიც ჩვეულებრივ ადამიანს ყოვლისშემძლე ჯადოქრად აქცევს, სტრელერთან ქრისტეს კვართია. ეს უკვე სპექტაკლის პირველივე სცენებიდან ჩანს.

შთამბეჭდავი საზღვაო სცენის შემდეგ რეჟისორი გვთავაზობს ვრცელ დიალოგს პროსპეროსა და მის ქალიშვილს შორის. სტრელერი იდეალურად აერთიანებს და აქცენტს აკეთებს, როგორც სამსახიობო თამაშზე, ასევე სანახაობრივად ეფექტურ სცენებზე. იგი სრულიად ათავისუფლებს სათამაშო სივრცეს ყოველგვარი დეკორაციისგან. მეტიც, განათება და კოსტიუმები მხოლოდ სპილოსძვლისფერში არის გადაწყვეტილი. ნეიტრალური ტონები და დიდი სივრცე მეტ თავისუფლებას სთავაზობს მსახიობს, რათა მან თავისი შესრულებით შეავსოს ეს განზრახი სივრცე. ეს არის სამსახიობო ოსტატობის წარმოსაჩენის საუკეთესო შესაძლებლობა და, ამავდროულად, ყველაზე საფრთხილო მომენტი, რომ აქტიორი არ დაიკარგოს სივრცეში. პროსპეროს შემსრულებელი ტინო კარარო ამ რთულ დავალებას თავისუფლად ასრულებს. იგი სრულიად დარწმუნებულია იმაში, რასაც სცენაზე ქმნის. მსახიობისა და რეჟისორის მრავალწლიანმა თანამშრომლობამ მათ შორის განსაკუთრებული ჰარმონია შექმნა და ეს აშკარად იგრძნობა სპექტაკლის მსვლელობის დროს. იტალიელი კრიტიკოსი მაურო ვიოტი წერს: „ტინო კარარო გამორჩეული შემსრულებელი გახლდათ და მისი პროსპერო იტალიური თეატრის ისტორიაში წლების განმავლობაში დაუვიწყარი იქნება.. მას კიდევ დიდხანს შეუძლია იტალიელი პუბლიკის გაოცება“.¹⁹

სტრელერისთვის პროსპერო კეთილშობილების უმაღლესი გამოვლინებაა. ტინო კარარო ცდილობს მაქსიმალური სიმშვიდით ისაუბროს. ეს არ არის მოჩვენებითი სიმშვიდე, კარაროს გმირი დარწმუნებულია საკუთარ ძალებსა და დასახული მიზანის სისწორეში. ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ და ცოდნამ მას სიბრძნე შემატა, ამიტომაც იგი ძლიერი,

¹⁹ Viotti M., La Tempesta, giornale „Candido“, 21 december, 1978.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5655&imm=1&contatore=5&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

გაწონასწორებული და მშვიდია. ცოდნა მისთვის ძალაუფლებაზე ძვირფასია, რადგან მან იცის, რომ თვით ცოდნაა ძალაუფლება.

პიესაში არის უამრავი სული, ნიმიფა თუ მისტიკური არსება. სპექტაკლში მსგავს კეთილ, არამიწერ არსებას, მხოლოდ არიელს ვხდებით, რომელიც ჰაეროვანი სულია. რეჟისორს შეეძლო წარმოდგენისთვის ზღაპრული იერსახე მიეცა და სცენა შესაფერისი დეკორაციით, განათებით და სხვა ვიზუალური თუ აუდიო გაფორმებით დაეტვრითა, მაგრამ სტრელერისთვის ეს ამბავი იმდენად რეალური იყო, რომ პიესას სრულიად შემოაცალა ზღაპრული დეტალები. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენა, ფაქტობრივად, სრულიად „ცარიელია“. რეჟისორისთვის მთავარი იყო დიდი სივრცე, რომელშიც იგი მთელ სამყაროს ხედავდა.

არიელი (ჯულია ლამარინი) სცენაზე ზევიდან ჩნდება, იგი უხილავი თოკის საშუალებით დაფრინავს და ტროსზე ჩამოკიდებული მცირედ მანევრებს აკეთებს სცენის სივრცეში. იგი შემოსვლისთანავე დადებით მუხტს ავლენს. მისი კარგი განწყობა და ჰაერში ფრენა ღიმილს იწვევს პროსპეროში და ასევე მაყურებელშიც. ეს არის კეთილი სული, თეთრი, თითქოს გამჭვირვალე, მსუბუქი და ლაღად მფრინავი. არიელის ბავშვური საქციელი მის უმანკოებაზე მეტყველებს. რეჟისორის გადაწყვეტით, მას მთლიანი, კომბინიზონის ტიპის სამოსი აცვია, რომელიც ჯამბაზის კოსტიუმსაც მოგვაგონებს. არიელი პროსპეროსთვის ნებაყოფლობითი მსახურია, მეტიც მისი მონაა, რომელსაც საკუთარი ბატონი ძალიან უყვარს და უანგაროდ ემსახურება. მართალია, იგი პროსპეროს ყველა დავალებას დიდი მონდომებით და სიამოვნებით ასრულებს, მაგრამ როგორც ყველა მონა, არიელიც ოცნებობს თავისუფლებაზე. მას იმედი აქვს, რომ ბატონი პირობას შეასრულებს და თავისუფლებას აჩუქებს.

ჯულია ლამარინის გმირი უსქესო არსებაა. მისი ინფანტილური ხასიათი გმირის უმანკო ბუნებაზე მიუთითებს. რეჟისორი არიელის ბავშვურობას კომიკურ იერს სძენს და ამით პერსონაჟის სახე უფრო გამოკვეთილი ხდება. მსახიობის შესრულებაში შეინიშნება სრული თავისუფლება, სილაღე. ჯ. ლამარინი, თითქოს არც არის როლში, იმდენად ბუნებრივი და ძალდაუტანებელია მისი თამაში. არიელში არ არსებობს ბოროტების უმცირესი ნაწილაკიც კი. იგი თითქოს პროსპეროს მფარველი ანგელოზია, რომელსაც ყველა საქმეში ეხმარება. რეჟისორი დიდ ყურადღებას უთმობს არიელისა და პროსპეროს ურთიერთობას. იგი მიიჩნევს, რომ ეს არის წინააღმდეგობრივი, კომპლექსური და რთული დამოკიდებულება „ჯადოქარ-ტირან-რეჟისორსა და მოწაფე-სულ-ქვეშემოდომ-მონას შორის“.²⁰

სტრელერი პროსპეროში მისი კეთილშობილი ბუნების მიუხედავად ტირანს ხედავს, რომელიც კუნძულს და ბუნების ძალებს მართავს. თუმცა ტირანში იგი ერთპიროვნულ, ძლიერ

²⁰ Strehler G., *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni Editore, 1992. p.122

მმართველს მოიაზრებს და არა ბოროტმოქმედ მბრძანებელს. რეჟისორისთვის ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტორია მათი სცენური დიალოგებისა და ეპიზოდების წარსამართად.

სტრელერი თავის სარეჟისორო ჩანაწერებში არაერთხელ აღნიშნავს, რომ ეს გარიყული კუნძული ახალი სამყაროა. რეჟისორისთვის კუნძული არის ქვეყნიერების სიმბოლო. „ამ ახალ სამყაროში არსებობს სამი სახეობის არსება, ესენია: კეთილი სული არიელი, ადამიანი - პროსპეროს და მისი ქალიშვილის მირანდას სახით და ბოროტი ძალა კალიბანით წარმოდგენილი. უ. შექსპირის „ქარიშხლის“ დასაწყისში, სადაც მოქმედ პირებს ვკითხულობთ, წერია: კალიბანი - ველური, მახინჯი მონა“.²¹ დრამატურგი თავიდანვე ახასიათებს ამ პერსონაჟს და გვიქმნის წარმოდგენას მასზე, რომ იგი მახინჯია, ველურია და, შესაბამისად, მისგან კარგს და კეთილს არ უნდა მოველოდეთ. მკითხველმა უკვე წინასწარ იცის ამ გმირის შინაგანი ბუნების შესახებ. კალიბანი, პიესის მიხედვით, არის ჯადოქარ სიკორაქსისა და დემონის შვილი. ფიზიკურად იგი სრულიად შავია. მისთვის არ არსებობს არაფერი ნათელი, კეთილი და დადებითი. კალიბანი ფიქრობს მხოლოდ საკუთარ თავზე, თავის კეთილდღეობაზე და მისთვის არ აქვს მნიშვნელობა, ამას რა გზით მიაღწევს. არაერთხელ აღინიშნება, რომ კალიბანი ჯადოქრისა და დემონის შვილია. ეს გენი მასში დევს და მის ქმედებებზე საკმაოდ ძლიერ გავლენასაც ახდენს. კალიბანი ამაყობს კიდევ დედის წარმომავლობით. მამას ხშირად არც ახსენებს, რადგანაც ისტორიის თანახმად დემონმა ორსული სიკორაქსი მიატოვა. სტრელერი კალიბანის სახელსაც იკვლევს და პარალელს ავლებს კანიბალსა და კალიბანს შორის. იგი ვარაუდობს, რომ ეს თანახმიანობა შემთხვევითი არ არის. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კანიბალები ადამიანის ხორციით იკვებებიან. ისინი ადამიანებს კლავენ და შემდეგ მიირთმევენ ნადავლს. სტრელერი კანიბალებს ხარბ მჭამელებს ემახის. ბუნებრივია, იგი არ არის კანიბალი, მაგრამ მისი ბუნება გაუმაძღარი, ავი და მუდამ ბოროტი ზრახვებით არის სავსე.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ კალიბანი (მასიმო ფოსკი) პროსპეროსსა და მირანდას კუნძულზე დახვდა, ანუ მანამდე იყო ამ მიწის გამგებელი. დედის სიკვდილის შემდეგ, კალიბანი გახდა კუნძულის პატრონი. იგი იცნობდა მთელ კუნძულს და ყველაფერი იცოდა მის შესახებ. ახლადჩასულ პროსპეროსს მან არაერთი საიდუმლო გაუმხილა. პროსპერომ იგი შვილად მიიღო და ისე ზრდიდა, ვიდრე თავად კალიბანი არ მოისურვებდა დიდი ცოდვის ჩადენას. მას მირანდასადმი ვნება გაუჩნდა, თუმცა პროსპერომ აღკვეთა მისი თავნებობა. კალიბანი დასჯის შემდეგაც არ ნანობს თავის დანაშაულს, მეტიც, მას კვლავაც სურს საწადელს მიაღწიოს. სტრელერი კალიბანის პერსონაჟს და მის თვისებებს ცალსახად არ გვიხატავს. ეს არ არის ზედაპირული დამოკიდებულება გმირის მიმართ. კალიბანს თავისი საქციელის ახსნა,

²¹ შექსპირი უ., „ქარიშხალი“, შესავალი, გამომცემლობა სახელგამი, თბ. 1948 წ. გვ. 3

მოტივაცია და საკუთარი სიმართლე აქვს. ეს სიმართლე კი იმაში მდგომარეობს, რომ ის პროსპეროში დამპყრობელს ხედავს. იგი მოვიდა კუბულზე და დაეპატრონა იმას, რაც მას არ ეკუთვნის. ყველა სულმდგმული დაიმორჩილა და მონად აქცია. მსახიობის გმირი ერთგვარად მსხვერპლადაც წარმოაჩენს თავის თავს და მის ფრაზებში უსუსური არსების სახესაც ვხედავთ.

აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ სამეტყველო ენა კალიბანმა პროსპეროსგან შეისწავლა. შესაბამისად, მან განათლება მიიღო სწავლული კაცისგან და პროსპერო არ არის ეგრედ წოდებული უზურპატორი, რომელიც მხოლოდ საკუთარი თავის სასიკეთოდ ფიქრობს. თუ პროსპერომ კალიბანი შვილად მიიღო, მას განათლება მისცა და მასზე ზრუნავდა, კალიბანმაც ის ცოდნა გადასცა პროსპეროს, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო კუნძულზე საარსებოდ. აქვე აღსანიშნავია ისიც რომ, კალიბანის ეგრედ წოდებული გენეტიკური კოდი (დემონის და სიკორაქსის შვილი) მას კეთილშობილური ქცევის საშუალებას არ აძლევდა. შესაბამისად მირანდას მიმართ ვნების დაკმაყოფილება მისთვის მხოლოდ სურვილის ასრულება იყო და კალიბანისგან მსგავსი საქციელი ბუნებრივ ქმედებად მიიჩნევა.

რეჟისორი სხვაგვარად წყვეტს კალიბანის პირველ გამოჩენას მაყურებლის წინაშე. პიესის მიხედვით პირველ სცენაში მხოლოდ პროსპერო და კალიბანი საუბრობენ. მირანდას ამ დროს ტექსტი არ აქვს. წარმოდგენაში რეჟისორი პროსპეროს ტექსტის ერთ-ერთ მოზრდილ ფრაზას მირანდას ათქმევინებს. მასთან გოგონა უფრო გაბედულია, ვიდრე შექსპირის ვერსიაში და თავადაც შეუძლია გაკიცხოს კალიბანი. მასიმო ფოსკის გმირი მიწის ქვეშ, სარდაფშია ჩამალული და იქედან ამოდის. ფოსკის სარდაფიდან ამოსვლა და პლასტიკური მოძრაობები ობობის ეფექტს ქმნის. სტრელერი თავიდანვე გვაჩვენებს კალიბანის მტაცებლურ ბუნებას, მის დაუოკებელ სურვილებს ყველაფერი საკუთარ ქსელში მოაქციოს და გაანადგუროს. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში კალიბანი, მართლაც, შესაძლებლობას არ უშვებს, რომ პროსპერო და მისი ქალიშვილი დაღუპოს. იგი დედამისის, ჯადოქარ სიკორაქსის წყევლასაც კი იყენებს და რიტუალს ატარებს მათ საწინააღმდეგოდ. კალიბანი სახეზე სილას ისვამს, კრულვის სიტყვებს წარმოთქვამს და ცეკვავს რიტმული მელოდიის ფონზე. მისთვის ეგზისტენციურ მნიშვნელობას იძენს პროსპეროს განადგურება. მან იცის, რომ სიტყვას დიდი ძალა აქვს და არ იშურებს ბოროტ სურვილებს კუნძულის მბრძანებლისთვის. მასიმო ფოსკის დანაწევრებული და გამოკვეთილი მეტყველება მაყურებელში ყურადღებას იწვევს და კარგად ამახსოვრდება თითოეული სიტყვა.

სტრელერმა მირანდას როლის შემსრულებლად ფაბიანა უდენიო შეარჩია. მსახიობის სცენური გარეგნობა პერსონაჟის ინფანტილურ ბუნებაზე მეტყველებს. რეჟისორს სურდა, რომ ამ ბავშვური იერით გმირის შინაგანი სულიერი სიწმინდე გადმოეცა. ცხადია, ასეც მოხდა, სტრელერმა ისე ააგო პერსონაჟის ქმედებების სტრუქტურა, რომ მაყურებელში მირანდა უმანკო ახალგაზრდა ქალიშვილად წარმოჩინდა, თუმცა, თავად მსახიობის შესრულება ბოლომდე ვერ

გამოხატავს რეჟისორის ჩანაფიქრს. ფაზიანა უდენიოს ზედაპირული მიმიკა, ჟესტები და მოქმედება ბოლომდე ვერ გადმოსცემს მირანდას ცხოველ ინტერესს, როცა მას მამა წარსულის შესახებ ესაუბრება, ასევე სიღრმეს მოკლებულია ფერდინანდისადმი სიყვარულის გამოხატულებაც. ეს ყველაფერი ილუსტრაციული ხასიათისაა და შინაგანი სიმართლე ნაკლებად იგრძნობა. სტრელერს სურდა, რომ მირანდას პერსონაჟი ფიზიკურად ნეაპოლის პრინცის მსგავსი ყოფილიყო. შესაძლოა ამიტომაც შეირჩა ფაზიანა უდენიო. მირანდა და ფერდინანდი საოცრად გვანან ერთმანეთს და ერთადმდგომნი მთლიანობას წარმოადგენენ. ფაზიანა უდენიო გარეგნობით ნორჩი, უმანკო პატარა გოგონაა, თუმცა, გარეგნობის გარდა მსახიობმა ბევრი ვერაფერი შემატა მის პერსონაჟს. სტრელერი თავის ჩანაწერებში ამბობს, რომ „ეს წყვილი რომეო და ჯულიეტას მსგავსი უნდა ყოფილიყო“.²² მათი სიყვარული მოულოდნელად და ისევე სწრაფად უნდა განვითარებულიყო, როგორც ეს შექსპირის ტრაგედიაშია. მირანდას და ფერდინანდის მშობლებიც ხომ ისეთივე მტრები იყვნენ ერთმანეთისა, როგორც კაპულეტები და მონტეკები, ამბობს სტრელერი. მაგრამ ამ პიესაში პროსპერო თანახმაა, რომ მისი ერთადერთი ქალიშვილი მტრის ვაჟს გაჰყვეს ცოლად. სწორედ ეს არის პროსპეროს „შურისძიება“ - ღალატს უპასუხოს სიყვარულით და პატივით. თუმცა, ვიდრე იგი მირანდას ფერდინანდს ცოლად გააყოლებს, პროსპერო უნდა დარწმუნდეს მის გულწრფელობაში, მხოლოდ ამის შემდეგ ანდობს იგი ქალიშვილს. ჯადოქარი ისევე ექცევა მას, როგორც კალიბანს. ზუსტად იმ სამუშაოს აკეთებინებს, რასაც კალიბანს ავალებდა. პროსპეროს სურდა, რომ უფლისწული ბოლომდე დამდაბლებულიყო, რათა მირანდას სიყვარული დაემსახურებინა. სისასტიკე პროსპეროსთვის უცხო არ არის, მაგრამ იგი არასდროს სწირავს ადამიანს ბოლომდე. მან თავად განვლო გზა სიძულვილიდან სიყვარულამდე. ეს მისთვის არც ისე ადვილი აღმოჩნდა. ამაში მას, როგორც საკუთარი ქალიშვილის მიმართ სიყვარული, ასევე ფერდინანდს მირანდასადმი სიყვარული ეხმარება.

მოვლენებს კუნძულის მეორე მხარეს გადაყვართ, სცენის ხის საფარი ამოდრავდება და ახალი გარემო გეომეტრიას ქმნის. მეორე მოქმედების დასაწყისში რეჟისორი ისე განალაგებს მსახიობებს სცენაზე, რომ განსაკუთრებული ვიზუალური კომპოზიცია იქმნება. თითქოს მაყურებელი ფერწერულ ტილოს უყურებდეს, რომელიც შესრულებულია პერსპექტივის კანონების დაცვით. სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე სცენოგრაფთან ერთად სტრელერიც მუშაობდა. დეკორაციის და კოსტიუმების მხატვარი ლუჩანო დამიანი გახლდათ.

გონზალო (მარიო კარარა) ცდილობს ყველაფერში დადებითი დაინახოს და ასეთს ყველაფერში აღმოაჩენს ხოლმე კიდევ. მის ოპტიმისტურ განწყობას ზოგი დასცინის, მაგალითად ანტონიო (ოსვალდო რუჯერი). თუ გონზალო ხიდან ამოზრდილ მწვანე ფოთლებს

²² Strehler G., *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni Editore, 1992. p.128.

ეალერსება, ანტონიო იმავე ხის გამხმარ ტოტს ტეხს. რეჟისორი ორი ტიპის ადამიანს გვიხატავს, ერთს რომელიც რეალობის ნათელ მხარეს ხედავს და მეორეს, რომელიც ამ ყველაფერს მუქ ფერებში აღიქვამს. საქმე იმაში მდგომარეობს, რომ რეალობას ორივე მხარე გააჩნია, ამიტომაც გონზალო იმას აღმოაჩენს, რისი დანახვაც სურს და შესაბამისად ანტონიოსთვისაც ის არის სინამდვილე, რისიც სჯერა.

სპექტაკლის ავტორი სინამდვილის აღქმის სუბიექტურობას უსვამს ხაზს. თითქოს რეალობა ისე გვექცევა, რასაც მისგან ველით. გონზალოს მოსაზრებით, ზღვის წყალმა მათი სამოსი განაახლა და მეტად გაალამაზა, ხოლო ანტონიოს ეს სიცილადაც არ ჰყოფნის და, შესაბამისად, მისი შარვლის ჯიბიდან სილა იყრება. სტრელერის გადაწყვეტა ამ ეპიზოდში არსებით მნიშვნელობას იძენს. ანტონიო და მისი თანამოაზრეები შინაგანად ცარიელი ბუნების ადამიანები არიან. მათ შინაგან სამყაროს, უნაყოფო ქვიშა წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ ზღვის ნაპირს ავსებს.

ქარიშხლის შემდეგ ანტონიოსა და სებასტიანს (ლუჩანო ვირჯილიო) ვერც კი შეატყობ, რომ მათ რაიმე დიდი უბედურება დაატყდათ თავს. მართალია, ისინი გადარჩნენ, მაგრამ სხვის უბედურებას არ თანაუგრძნობენ. მაგალითად მეფეს, რომელსაც ჰგონია, რომ შვილი დაკარგა. ანტონიო და სებასტიანი ყველაფერზე იცინიან. მათ ყველაფრის მიმართ ირონიული დამოკიდებულება აქვთ. სებასტიანო ახლადჩამინებული მეფე ალონზოს, მისი ძმის გვირგვინს ხელში აიღებს, თითქოს სურს თავისთან ჰქონდეს. სამეფო ტახტის დასაკუთრების სურვილი მასაც გააჩნია, ოღონდ ეს სურვილი ჯერ ფარულია და თავადაც არ ცდილობს ის რეალობად აქციოს. ანტონიოს დიდი გამოცდილება აქვს საკუთარი ძმის ტახტიდან ჩამოგდების და მისი სამეფოდან გაძევების საქმეში, შესაბამისად, მისთვის ადვილია დაარწმუნოს ნეაპოლის მეფის ძმა იგივე საქციელის ჩადენის აუცილებლობაში. თუმცა სებასტიანო ჯერ ვერ ბედავს მკვლელობა ჩაიდინოს. რეჟისორი გამოკვეთს ორი ბოროტმოქმედი ადამიანის სხვადასხვა ტიპის ბუნებას. ანტონიო უკვე ბოროტმოქმედი, რადგან მან სამეფო ტახტი ძმის გადაგდებით მოიპოვა, ხოლო სებასტიანო არანაკლები დამნაშავეა, რადგან მას ეს სურვილი გააჩნია, თუმცა ჯერ სისრულეში ვერ მოჰყავს.

ამ სპექტაკლშიც ვხვდებით რელიგიურ თემატიკას, სადაც ძმა ძმის წინააღმდეგ მიდის და ეს ფაქტორი სტრელერისთვის უმნიშვნელოვანესია. სებასტიანო წარმოგვიდგება ბიბლიურ კანად, რომელსაც ჯერ არ ჰყავს მოკლული ახელი და ამაზე მუდმივად ფიქრობს. მასთან მოსაუბრე ეშმაკის იერსახეს, ამ შემთხვევაში, უკვე ძმისმკვლეელი ანტონიო წარმოადგენს. ეს სცენა, რაღაცით, ბაირონის „კაენიდან“ კაენისა და ლუციფერის დიალოგს გვახსენებს. შექსპირის „ქარიშხალშიც“ თითქმის იდენტურ სიტუაციას ვხვდებით და რეჟისორი ამ მოვლენაზე აქცენტს აკეთებს. ოსვალდო რუჯერის ანტონიო საკმაოდ თვითდაჯერებული და თვითკმაყოფილი

ადამიანია, რომელიც ერთი წამითაც კი არ ნანობს ჩადენილ საქციელს; მეტიც მას უხარია, რომ ასე მოიქცა. მისთვის ასეთი ცხოვრებაა ნამდვილი; ლუჩანო ვირჯილიოს გმირი კი დაბნეულია. ის ჯერ ყოყმანობს, ვერ გადაუწყვეტია მოკლას თუ არა ძმა, მაგრამ, საბოლოოდ, ანტონიო აღწევს საწადელს და სებასტიანო მზადაა ნეაპოლის მეფე სიცოცხლეს გამოასალმოს, თუმცა, კეთილი არიელის ჩარევის გამო, ისინი ჩანაფიქრს ვერ განახორციელებენ.

მეფის მასხარა ტრინკულო (პაოლო ფალაჩე) კომედია დელ არტეს ტიპიური ძანია, ნეაპოლელი პულჩინელა. მას პულჩინელას კოსტიუმი აცვია - თეთრი სამოსი, თეთრი ქუდი და შავი ნიღაბი, რომელიც მხოლოდ თვალებზე გადადის და ასევე წითელი მოსასხამი. ტრინკულოს საუბარიც აბსოლუტურად შეეფერება სამხრეთელი იტალიელის, კერძოდ ნეაპოლელის აქცენტს, თავისივე სიტყვათა წარმოთქმით.

პიესის მიხედვითაც ტრინკულო ნეაპოლელი მეფის მასხარაა და რეჟისორს ამიტომაც მიეცა დიდი საშუალება ეს კომიკური პერსონაჟი კომედია დელ არტეს სტილში გადაეწყვიტა. შექსპირის დრამატურგიას სრულიად ჰარმონიულად შეერწყა იტალიური ნიღბების კომედიის სტილისტიკა. ლიტერატურული პირველწყარო იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ სპექტაკლის ავტორს მასში სხვა ესთეტიკის გმირის პორტრეტი დაეხატა. ჩვენ თუ გავავლებთ პარალელებს, მასხარები, კომიკური გმირები, ხუმარები დიდად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან; მითუმეტეს, აღორძინების ეპოქის მეფის მასხარასა და მე-16 საუკუნის კომედია დელ არტეს ნიღბებს შორის არსებითი დიდი განსხვავებები არ არსებობს. თუმცა, მაინც საინტერესოა, რატომ შეარჩია სტრელერმა პულჩინელას ნიღაბი ტრინკულოს პერსონაჟისთვის? რადგან მხოლოდ გმირის ადგილმდებარეობა არ განსაზღვრავს მის ჩანაფიქრს. ანუ მისი კონცეფციის მოტივი, მხოლოდ ქალაქი ნეაპოლი არ იქნებოდა. ა. ჯივილეგოვის ნაშრომში „იტალიური ხალხური კომედია“ დეტალურად არის აღწერილი პულჩინელას წარმოშობა, მახასიათებლები და ბევრი სხვა ინფორმაცია; თვალსაჩინოებისთვის გაგაცნობთ მცირედ ამონარიდს:

„პულჩინელას ნიღაბი შეიქმნა ნეაპოლში მე-16 საუკუნის ბოლო ათწლეულს. მის წარმოშობასთან დაკავშირებით არსებობს არაერთი ჰიპოთეზა. ძალიან დიდხანს არსებობდა მოსაზრება, რომელსაც არაერთი ავტორიტეტული მკვლევარი თუ მწერალი ამტკიცებდა..... პულჩინელას ნიღაბი, რომელიც სამხრეთელი კომედია დელ არტეს კვარტეტში მეორე ძანია, არის ძველი რომაული მაკუსის ტიპი, რომელიც ხალხურ ატელანებში იყო. ამ ჰიპოთეზის გარეგნული მსგავსება იმაში მდგომარეობს, რომ პულჩინელას ფიგურა და სახე, ასევე მისი კოსტიუმი იმეორებს მაკუსის და ძველი რომაული ხალხური პერსონაჟების სახესა და ფიგურას. ამ ვარაუდს ისიც ადასტურებს, რომ პულჩინელას ნიღაბიც, სწორედ სამხრეთ იტალიაში წარმოიშვა, სადაც რომაული ხალხური კომედია ყვაოდა.....“

პულჩინელა შეიძლება იყოს მეზღვე, კონდიტერი, დარაჯი, მონასტრის დარაჯიც კი. მას შეუძლია იყოს ვაჭარი, მხატვარი, ჯარისკაცი, კონტრაბანდისტი, ქურდი, ყაჩაღი. მისი ბუნების მთავარი მახასიათებელი რა თქმა უნდა, უგუნურობაა, მაგრამ არა ყოველთვის. მას შეუძლია იყოს მოხერხებული, ცბიერი და მოქნილი, როგორც ბრიგელა. პულჩინელა ხალხს თავდაპირველად ნეაპოლის დაბალი ფენის წარმომადგენლად მიაჩნდა, მაგრამ ეს ასე არაა. პულჩინელას ხასიათი, ძირითადად, წარმოადგენს სატირულ სტილიზაციას, როგორც არლეკინო და ბრიგელა, ამიტომაც მისი უარყოფითი თვისებები, როგორცაა: სისულელე, სიზარმაცე, სიხარბე, დანაშაულისკენ მიდრეკილება, არც ისე ახასიათებს ნეაპოლის პლებსს, როგორც ამას სატირულ ჟანრში ვხედავთ“.²³

ა. ჯივილეგოვის კვლევაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტრელერმა პულჩინელას ნიღაბი ტრინკულოს სწორად რომ მისი ხასიათის გამო შეურჩია. მეფის მასხარა თავისი ბუნებით ზუსტად ესადაგება პულჩინელას თვისებებს. ისიც სულელია, ერთი შეხედვით ცბიერიც, დანაშაულისკენ მიდრეკილი, მაგრამ ასევე დაუოკებლად ხარბია და ამიტომ შეცდომაც ადვილად მოსდის. სპექტაკლში ტრინკულოს პერსონაჟის მეტყველება და ინტონაცია, შესაბამისად, სამხრეთული იტალიური კილოთი ხასიათდება, რასაც სპეციფიკური მიმიკები და მოძრაობები ემატება და ეს ყველაფერი ტრინკულო-პულჩინელას სტრელერისეულ სახეს ქმნის.

სპექტაკლის მეორე ნაწილი პიესის მესამე მოქმედებიდან იწყება. პროსპერო მირანდასა და ფერდინანდის ქორწინების რიტუალს ატარებს. პიესაში ამ სცენაში მონაწილეობას იღებენ კუნძულის ფერიები, რომაული მითოლოგიური გმირები: ცერერა (ნაყოფიერების ქალღმერთი რომაულ მითოლოგიაში) ირისი (იგივე ირიდა ცისარტყელას, ცისა და ზღვის ქალღმერთი ძველბერძნულ მითოლოგიაში). წყვილი თეთრ, საზეიმო სამოსშია გამოწყობილი, თავად პროსპეროს ერთ ხელში ცეცხლი უჭირავს, ხოლო მეორეში - ხორბლის თავთავი. პროსპერო თავად ატარებს ამ რიტუალს. აღსანიშნავია, რომ „ძველ რომში ცეცხლის კულტი კერიის კულტად გარდაისახა და საოჯახო კერიის მფარველი ღვთაება ვესტა რომაულ პანთეონში განსაკუთრებული მოწიწებით სარგებლობდა“.²⁴ იგი მირანდას აძლევს ცეცხლს და ხორბლის თავთავებს (როგორც სიუხვის სიმბოლოს) და ისე უშვებს ფერდინანდთან. ეს ჟესტი მიანიშნებს, რომ წყვილს ოჯახურ ბედნიერებას და გამრავლებას უსურვებს.

²³ Дживилегов А. К., Итальянская народная комедия, изд. Академии Наук СССР, 1954 г., Стр. 136, 140.

²⁴ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომცემლობა „ბაკმი“, თბ., 2012 წ., ტომი II, გვ. 120.

პროსპერო საქორწინო რიტუალის დროს ფილოსოფიურად მსჯელობს ცხოვრებაზე. მისთვის სიცოცხლე ხანმოკლეა და სიზმრისგან არის მოქსოვილი. კეთილშობილი ჯადოქრისთვის სიცოცხლე ეფემერული მოვლენაა. ყოველივე არსებული ჰაერში განიბნევა და გაუჩინარდება. ასეთი აზროვნება პროსპეროს უბიძგებს შეიგრძნოს და გამოიყენოს ცხოვრების თითოეული წუთი.

სპექტაკლის ერთ-ერთ ფინალურ სცენაში, როდესაც ალონზო (კლაუდიო გორა) თავისი ამალით გამოღვიძების პროცესშია, პროსპერო თავის სამეფო სამოსს იცმევს და გვირგვინს იხურავს. იგი უკვე ხდება მილანის მთავარი, აქ რეჟისორი პროსპეროს უკვე სხვა სახით წარმოგვიჩენს. მას ხელში აღარ უჭირავს ჯადოსნური ჯოხი და მაგიის წიგნი. მის ხელთ უკვე ხმალია, თუმცა, სამეფო სამოსელის შიგნით მას, ისევ უბრალო ტილოს კაბა აცვია.

ფინალში, როდესაც პროსპერო არიელს თავისუფლებას აჩუქებს და თავისუფალი სული მაყურებელს, ხალხს შეერევა. თავად პროსპერო ჯერ სამეფო მოსასხამს იხდის, შემდეგ ტეხს ჯადოსნურ ჯოხს და მთელი მისი ჯადოსნური სამყაროც მის ჯოხთან ერთად იმსხვრევა. პროსპერო მაგის პერანგსაც გაიხდის და ჩვეულებრივი მოკვდავი ხდება. მას სურს რომ სიცოცხლის ბოლომდე ჩვეულებრივ ადამიანად დარჩეს და იცხოვროს, როგორც თავად ამბობს, მილანში დაელოდება სიკვდილს. „ეს კაცი უბრუნდება რეალობას, იმისათვის რომ იფიქროს სიკვდილზე. ამ სცენაში გამოკვეთილად ჩანს შუასაუკუნეების ქრისტიანისთვის დამახასიათებელი ფიქრი. ეს ფრაზა სწორედ პატიების სცენაში ისმის.“²⁵ მანამდე კი პროსპერო ისევ მილანის მმართველი იქნება, ისევ მის ხელში გადავა ძალაუფლება. მთავარი ცოდნა და სიძლიერეც მასვე ეკუთვნის, ეს არის პროსპეროს სიბრძნე და გამოცდილება. პროსპერო ადამიანი-ჯადოქარი გახლდათ. ერთ არსებაში გაერთიანებული იყო ორი საწყისი, რეალური და ზებუნებრივი. ჯადოქარმა, საბოლოოდ რეალობა აირჩია.

ამ სპექტაკლს ძალიან დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. პრესაში არაერთი წერილი გამოქვეყნდა. კრიტიკოსები თითქმის ერთხმად ამბობდნენ, რომ განსაკუთრებით ბოლო დადგმებში, სტრუქტურული წარმოაჩენს არა მხოლოდ თეატრალურ სანახაობას, არამედ მისი ნამუშევრები არის „რეჟისორის ერთგვარი თეორიზაცია, „საუბრები“ და ფიქრები თეატრისა და

²⁵ Bertrani O., Di nuovo ci scuote la grande Tempesta, giornale „Avvenire”, 1978, 29 october, Milano.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5652&imm=1&contatore=2&real=0>

ბოლოს

გადამოწმდა 21.05.2019.

შექსპირის შესახებ“.²⁶ სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება ფიორენცო კარპის ეკუთვნის. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში დომინირებს ერთი სიმღერა, რომელიც შუასაუკუნეების კომპოზიტორს ფრანჩესკო ლანდინის (1325-1397) ეკუთვნის. ეს არის სასიყვარულო მადრიგალი „Angelica bilta“, რომელსაც პროვინციელი მოხეტიალე მომღერლები ასრულებენ და ჩაწერილია გასული საუკუნის 70-იან წლებში. მელოდია მთლიან სპექტაკლს მეტ მისტიკურობას მატებს. აუდიო გაფორმება სპექტაკლის ლაიტმოტივი გახდა და ფაქტობრივად, მონაწილეებთან ერთად, ისიც აღმოჩნდა სპექტაკლის „გმირი“.

ჯორჯო სტრელერს იმ პიესების გარდა, რომლებზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, შექსპირის სხვა ნაწარმოებებიც აქვს დადგმული. „რიჩარდ II“-ის შემდეგ, 1949-1950 წლების სეზონში მან პიკოლო თეატრის სცენაზე „რიჩარდ III“ განახორციელა. ეს სპექტაკლი მხატვრული თვალსაზრისით, წინამორბედის ესთეტიკას იმეორებდა. სცენა კვლავაც ელისაბედ I-ის ეპოქისთვის დამახასიათებელ სტილში იყო გადაწყვეტილი. რეჟისორმა სცენა აქაც ორსართულად გაჰყო და მსახიობები გადაანაწილა. „სტრელერმა შემოგვთავაზა გრძელი და სევდიანი სპექტაკლი“.²⁷ რეჟისორმა წარმოადგინა დესპოტი მმართველი. მას სურდა, რომ პერსონაჟს სატანური იერსახე ჰქონოდა (შემსრულებელი რენცო რიჩი), იგი აბსოლუტური ბოროტების სიმბოლო გახლდათ. რაც შეეხება სპექტაკლის მხატვრულ მხარეს, თავად რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ ეს ჯერ კიდევ ძიებების დრო იყო, უნდა ჩამოყალიბებულყო ახალი პლასტიკა, მოძრაობა, გამოხატვის ფორმები. ამ დროს, როგორც უკვე ვიცით, ახალი იტალიური თეატრი იზადებოდა.

ასევე დიდი ყურადღების ქვეშ მოექცა სპექტაკლი „ძლიერთა თამაში“, რომელიც ჯ. სტრელერმა ინგლისელი დრამატურგის ქრონიკა „ჰენრი VI“-ის მიხედვით დადგა. ეს იყო 1965 წელი, თეატრი „ლირიკი“. რეჟისორმა ამ პიესების გარდა, გამოიყენა სხვა ისტორიული დრამებიც და ყველაფერს ერთ წარმოდგენაში მოუყარა თავი. სპექტაკლი იმდენად მასშტაბური და გრანდიოზული გამოვიდა, რომ ის ორ საღამოდ გაყვეს. სტრელერმა გამოიყენა მასობრივი სცენები. პირველ საღამოს მან გამოკვეთა ტახტისა და ხალხის თემები, ხოლო მეორეში წარმოდგენილი იყო ცნობილი ომი წითელსა და თეთრ ვარდებს შორის. თეატრის ისტორიკოსი ალბერტო ბენტოლიო წერს, რომ „თუ პირველ ნაწილში რეჟისორმა აქცენტი სამსახიობო

²⁶ Lunari L., La ‘Tempesta’ continua la meditazione sul potere e la storia, giornale „Avanti!“, 1978, 28 october, Milano. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5650&imm=1&contatore=0&real=0>
ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

²⁷ Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 55.

შესრულებაზე გააკეთა, სადაც მეტი ყურადღება ექცეოდა მხატვრულ სახეებს და მათ ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ მნიშვნელობას, მეორე ნაწილში დიდი ბატალური სცენები დომინირებდა და სანახაობრივ მხარეს მეტი წილი ყურადღება ეთმობოდა“.²⁸

სტრელერმა საკმაოდ მამაცი შემოქმედებითი ნაბიჯები გადადგა და გზა გაიკვალა იმ სიბნელეში, როგორც თავად ამბობდა. ეს იყო ერთგვარი გარღვევა იტალიურ თეატრში შექსპირული პიესების დადგმის არსებული ტრადიციის ფონზე. მან დაანგრია იტალიურ სცენაზე დამკვიდრებული სქემატურობა და სპექტაკლში პრობლემების მწვავედ წამოჭრის გარდა, თვითონ პერსონაჟებს მეტი სიცოცხლე შესძინა. ეს ეხება სტრელერის ყველა სპექტაკლს, რომელიც მან შექსპირის პიესებზე დადგა.

შექსპირის ნაწარმოებები ჯორჯო სტრელერისთვის ამოუწურავი იყო, ამიტომაც იგი მუდმივად უბრუნდებოდა ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებას და ცდილობდა სხვადასხვა რაკურსით წარმოეჩინა ესა თუ ის თემა. დრამატული თეატრის გარდა, რეჟისორი საოპერო სცენაზეც შეეხო შექსპირის ნაწარმოებს და იქაც გარკვეული სიახლეები შეიტანა.

მთავარი და მნიშვნელოვანი ფაქტი ის იყო, რომ სტრელერი როგორც რეჟისორი, გახლავთ შექსპირის პიესების დამამკვიდრებელი იტალიურ თეატრში. სტრელერის სახელს უკავშირდება ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედების ინტეგრირება იტალიურ თეატრთან, რითაც მიუახლოვდა თანამედროვე თეატრალურ ტენდენციებს. მან რადიკალურად ახლებური დადგმები შესთავაზა მაყურებელს. ეს იყო შექსპირის პიესების ახლებური ხედვა და კონცეპტუალური გააზრება. მისი დრამატურგის მასშტაბური და ამავდროულად ღრმა ფსიქოლოგიური წაკითხვა.

სტრელერმა შექსპირი პოპულარული გახადა მის ქვეყანაში და შექსპირის კონტექსტში იგი კაცობრიობის მანკიერების გადალახვის მცდელობებს განიხილავდა, მაგრამ სტრელერს ახასიათებდა აქტიური ბმა თანამედროვე მოვლენებთან. შექსპირის განზოგადება, ისტორიის და ადამიანის ცხოვრების ფილოსოფია სტრელერის სპექტაკლებისთვისაა დამახასიათებელი და სწორედ ამით თანამედროვე შექსპირულ რეჟისორებს მიუახლოვდა - იან კოტის, პიტერ ბრუკის, რობერტ სტურუას და მეოცე საუკუნის სხვა გამორჩეულ რეჟისორებს.

აღსანიშნავია, მისი შემოქმედებითი ექსპერიმენტები, რაც საშემსრულებლო სტილისტიკაში სიახლეს წარმოადგენდა. ეს იყო შექსპირის პიესების განხორციელებისას ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკისა და კომედია დელ არტეს პრინციპების გამოყენება.

²⁸ Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia Editore, 2002, p.91.

იგი ამბობდა: „მე დარწმუნებული ვარ, რომ თეატრში მოღვაწე ადამიანი კვლავაც დიდ დროს მონადომებს შექსპირის ელისაბედის პერიოდის თეატრის გაშიფვრას, რათა ჩვენი ეპოქა შეიცნოს“.²⁹

²⁹ Ronfani U., Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Libri, 1986. p. 147.

თავი II

კომედია დელ არტეს თეატრალური ნიღბები სტრელერის დადგმებში

ნებისმიერ ქვეყნაში, სადაც კულტურა და ხელოვნება არსებობს, ყველგან ჰყავთ გამორჩეული ფიგურები, რომელთა ღვაწლი და შემოქმედება ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში აქტუალობას არ კარგავს. ასეთები არიან ჰომეროსი, ესქილე, მოცარტი, შექსპირი, რემბრანდტი და სხვები. იტალიაც ბევრი გენიალური შემოქმედით გამოირჩევა და ერთ-ერთი მათგანი მწერალი კარლო გოლდონი გახლავთ.

მე-18 საუკუნის ვენეციელი დრამატურგი და ლიბრეტისტი კარლო ოსვალდო გოლდონი (1707-1793) ცნობილი მწერალი გახლდათ. ვენეციის არაერთი თეატრი უკვეთავდა მას პიესებს, რომლებიც ძირითადად კარნავალის პერიოდში იდგმებოდა. კარლო გოლდონის ნაწარმოებები კომედია დელ არტეს სტილშია დაწერილი. ის გამოირჩევა დინამიკური მოქმედებებით, მოვლენების სწრაფი განვითარებითა და სხარტი იუმორით. მის პიესებში თეატრალურად ქმედითია ყოველი სცენა, მოვლენა, რაც დიდ შესაძლებლობებს აძლევს, როგორც რეჟისორს, ასევე მსახიობებს.

ალბათ ამიტაც აიხსნება თუ რატომ დგამდა ასე ხშირად ჯორჯო სტრელერი გოლდონის კომედიებს. მისი კავშირი დიდ კომედიოგრაფთან, მაშინ დაიწყო, როდესაც ის ჯერ კიდევ ახალბედა რეჟისორი გახლდათ. გოლდონის მიმართ ინტერესი სტრელერს ცხოვრების ბოლომდე გაჰყვა. „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“ პიკოლოს პირველი სეზონის სპექტაკლია. რეჟისორმა გამიზნულად შეარჩია იტალიელი დრამატურგის კომედია. მის არჩევანს არაერთი ფაქტორი განაპირობებდა. პირველ რიგში ის, რომ სტრელერს იტალიურ სცენაზე ნამდვილი იტალიური სიტყვის გაგონება სურდა; მან აქცენტი გოლდონის დრამატურგიაზე გააკეთა, რადგან, რეჟისორის აზრით, გოლდონის შემოქმედებაში იდო ის სათქმელი, რისი გამოხატვაც იმ პერიოდში სურდა. სტრელერს მიაჩნდა, რომ გოლდონის კომედიის დადგმით ის, ერთი მხრივ გამოთქვამდა თავის პოლიტიკურ პოზიციას, მეორე მხრივ კი მისთვის სასურველ შემოქმედებით პრინციპებს ახორციელებდა. სტრელერი ცდილობდა წარმოედგინა წმინდა თეატრალური სანახაობა. კომედია დელ არტეს სადადგმო და საშემსრულებლო პრინციპების „აღდგენა“ ზუსტად გათვლილი ნაბიჯი იყო, იმპროვიზაციის თეატრის გაცოცხლება კი საკმაოდ ხმამაღალი განაცხადი. რეჟისორი ღიად ეწინააღმდეგებოდა თამაშის მოძველებულ, სიყალბეში გადასულ სტილს. მისთვის მთავარი იყო არა მარტო ერთი მსახიობი და მასზე აგებული სცენები, არამედ ერთიანი სპექტაკლი, რომელსაც მსახიობთა ანსამბლი ქმნის.

„არლეკინოში“ ჰარმონიულად არის შერწყმული მსახიობებისა და რეჟისორის ნამუშევარი. სტრელერი მიჰყვა დრამატურგის თითოეულ სიტყვას; მან მეთვრამეტე საუკუნეში არსებული ვენეციური კილოც შეინარჩუნა. იგი საოცრად ფრთხილობდა ტექსტთან მიმართებაში. დეტალების ასე ზედმიწევნით დაცვამ, შეიძლება სასურველი შედეგი ვერ გამოიღოს, თუმცა სტრელერის „არლეკინო“ საკმაოდ დინამიკური და მხიარული სპექტაკლი გამოვიდა, რომელსაც „მოცარტისეულს“ უწოდებენ. სინამდვილეში რეჟისორმა „სამუზეუმო ექსპონატი“ კი არა გოლდონის პიესის თანამედრობედ გააზრებული და ორიგინალურად განხორციელებული დადგმა შემოგვთავაზა.

ერთ-ერთ ვრცელ ინტერვიუში ის კომედია დელ არტეს შესახებ საუბრობს. სტრელერის აზრით, მეოცე საუკუნეში არ შეიძლება იყოს კომედია დელ არტე; „შეუძლებელია თანამედროვეობამ გამოხატოს იტალიური კომედიის ის სპეციფიკური თავისებურებანი, რომელიც საუკუნეების წინ არსებობდა, ასე რომ, „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“, მხოლოდ იდეაა ამ თეატრალური ფორმის წარმოჩენისა”.³⁰

სპექტაკლის რიტმი დასაწყისშივე იკვეთება. თითოეული სცენა ისეა აგებული, რომ პუბლიკა მთლიანად არის ჩართული და მონაწილეობს მასში. არ გამოირიცხება დიალოგი მსახიობსა და მაყურებელს შორის, რაც აქტიორებს იმპროვიზაციის შესაძლებლობას უფართოვებს. რეჟისორი ამ შემთხვევაშიც კომედია დელ არტეს პრინციპებს ეყრდნობა და სპექტაკლი ინტერაქტიულ ელემენტებს შეიცავს. სცენაზე მყოფნი აბსოლუტურ თავისუფლებას ანიჭებენ თავიანთ პერსონაჟებს. ისინი არ ზღუდავენ გმირებს ხასიათის შექმნისას. მათთვის უცხოა ჩარჩოში მოქცეული თამაში, სადაც გათვლილია თითოეული ჟესტი, მიმიკა და სიტყვა. ამიტომ წარმოდგენა სავსეა სხარტი იუმორით და კომიკური სიტუაციებით.

სტრელერის ნოვაცია რეჟისორის ჩანაფიქრის გამტარ საშუალებად აქტიორის გამოყენება იტალიურ თეატრში რეჟისურის დამოუკიდებელ პროფესიად ჩამოყალიბებას მოასწავებდა. თუმცა, მისი ჩანაფიქრი მხოლოდ მსახიობის „დამორჩილებას“ არ მოიცავდა; იგი სცენოგრაფიისა და მუსიკალური გაფორმების სხვა კომპონენტებთან შერწყმის საფუძველზე, ერთი დასრულებული კომპოზიციის შექმნას ცდილობდა.

ჯორჯო სტრელერი მთელ მუშაობას მხოლოდ გამომსახველობითი ხერხების მიებას არ ანდომებდა. მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი პიესიდან გამომდინარე ამბავი გახლდათ, რომელიც კონკრეტულად „არლეკინოს“ შემთხვევაში გადამწყვეტი იყო. გოლდონის კომედია ცოტა ხნით მაინც გააღიმებდა და გაახალისებდა იტალიელ ხალხს.

³⁰Ronfani U., Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Libri, 1986. p. 52.

რამდენიმე ათეული წელია, რაც „არლეკინო“ იმართება სცენაზე, მაგრამ პირველი სპექტაკლიდან მოყოლებული დღემდე, სტრუქტურულად, ოდნავ თუ არის შეცვლილი. რაც მთავარია, სპექტაკლს შენარჩუნებული აქვს ის განწყობა, რაც რეჟისორმა შექმნა.

არსებული წარმოდგენა რამდენიმეჯერ აღადგინეს. აქედან სამმა გამოშვებამ განიცადა ცვლილება. ცხადია ცვლილება სცენოგრაფიასაც შეეხო; თუმცა ყოველ ახალ რედაქციაში შენარჩუნებულია დამახასიათებელი სიმსუბუქე, ხიბლი და თვითმყოფადობა.

სტრელერს აინტერესებს სცენური დინამიკა, რომელიც წარმოდგენის განწყობაზე მოქმედებს. იგი, გარკვეულწილად ფსიქოლოგადაც გვევლინება. მან კარგად იცის თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს რიტმს; აქედან გამომდინარე, სპეციალურად დაჩქარებული სპექტაკლის ტემპი მაყურებელს მოდუნების საშუალებას არ აძლევს. მსგავს სიტუაციებში ინტერესი უფრო ღრმავდება. ეს რეჟისორის ერთ-ერთი ხერხია, ბოლომდე ჩაითრიოს პუბლიკა სიუჟეტის მსვლელობაში.

ასობით მსახიობმა ითამაშა „არლეკინოში“ და აქტიორების არაერთი თაობა აღიზარდა. აღსანიშნავია ანტონიო ბატისტელას და ჯანრიკო ტედესკის პანტალონეს სახეები. ელენა მარესკის და ანა ზაიას ბეატრიჩე, ან ჯანი სანტუჩოს და ჯანფრანკო მაურის ბრიგელა. მართალია, მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს, მაგრამ ეს ის არტისტები არიან ვისაც „პიკოლოს“ ისტორიაში დიდი წვლილი მიუძღვის. თუმცა არც ის ორი მსახიობი უნდა გამოგვჩვენოს თვალთახედვიდან, ვის სახელთანაც დაკავშირებულია თვითონ სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობა.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ სპექტაკლში სხვადასხვა დროს ორი მსახიობი ასრულებდა არლეკინოს როლს. პირველი გახლდათ მარჩელო მორეტი, ხოლო მეორე ფერუჩო სოლერი. სტრელერისთვის ორივე არტისტი გამორჩეული იყო. მორეტი არლეკინოს როლს თამაშობდა სპექტაკლის პირველი დადგმიდან, ანუ 1947 წლიდან გარდაცვალებამდე (1961). სტრელერმა არაერთი წერილი მიუძღვნა მორეტის არლეკინოს. იგი დაწვრილებით აღწერს, თუ როგორი იყო მარჩელოს გმირი, რა ურთიერთობა ჰქონდა მას ამ მხიარულ პერსონაჟთან. რეჟისორი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ მორეტის არლეკინოს მიმართ რთული დამოკიდებულება ჰქონდა. იგი ვერ ეგუებოდა არლეკინოს ნიღაბს. მორეტი მიიჩნევდა, რომ ეს ნიღაბი მის შესაძლებლობებს ზღუდავდა და თავისუფალი მოქმედების უნარს არ აძლევდა. თითქმის ყოველი სპექტაკლის შემდეგ სტრელერს ეუბნებოდა: „როდის დავბერდები და როდის აღარ ვითამაშებ არლეკინოს?!“³¹ თითქოს ეს ერთგვარი სასჯელი იყო მსახიობისთვის, რადგან მას სახელი ამ როლმა მოუტანა და მხოლოდ ამ პერსონაჟთან ხდებოდა მისი იდენტიფიცირება.

³¹ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 65

1962/63 წლის სეზონზე უკვე სოლერი ჩნდება არლეკინოს ნიღბით. დღესაც იმართება ეს წარმოდგენა მსოფლიოს სხვადასხვა სცენაზე. თუმცა სოლერის გმირი ახალმა სახელმა ჩაანაცვლა, იგი ენრიკო ბონავერა გახლავთ. ფერუჩო სოლერის პერსონაჟი საკმაოდ მოქნილი და გონებამახვილი გახლდათ, მაგრამ ამავდროულად გაუთლელი და სულელიც იყო. მას ტყუილის მოფიქრებაც კარგად ეხერხებოდა და დაუფიქრებელ ნაბიჯებსაც დგამდა. სწორედ ამაში იყო სოლერის არლეკინოს ხიბლიც. იგი აბსოლუტურად თავისუფალი იყო პერსონაჟის ხასიათის გამოხატვისას.

აღსანიშნავია თეფშების ეპიზოდი; ჭურჭლის გატყორცნის საშუალებით ლამაზი სანახაობა იქმნება. სოლერის ხანდაზმული ასაკიდან გამომდინარე, ეს სცენები ტექნიკურად ნაკლებ დახვეწილი და შენელებული ტემპით მიმდინარეობდა, მაგრამ შემოქმედებითი თვალსაზრისით სოლერის არლეკინო, კვლავ ხალისიანი და სიცოცხლით სავსე გახლდათ.

ბუნებრივია ბევრი ცდილობს პარალელი გაავლოს ორ მსახიობს შორის, გაიაზროს, რომელი რით გამოირჩეოდა. ფერუჩო სოლერი თვითონ გადიოდა რეპეტიციებს მარჩელო მორეტისთან, ამიტომ სოლერის ბევრი აქვს მისგან ნასწავლი. თავად სტრელერიც ადარებდა ძველ და ახალ არლეკინოს. როდესაც გადაწყდა, რომ ფერუჩო შეცვლიდა მორეტის, მათ დაიწყეს ყოველდღიური რეპეტიციები. რამდენიმე შეხვედრის შემდეგ მორეტიმ თავად გადაწყვიტა, რომ ფერუჩო სოლერისთან მარტო ემუშავა, სტრელერის გარეშე. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მორეტის თავად მოუხდა კომედია დელ არტეს ნიღბის „გაცოცხლება“, ფაქტობრივად, ამ ტიპის მსახიობის აღდგენა, ხოლო სოლერის უკვე გაკვალულ გზაზე უნდა გაევიღო, თუმცა ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ კომედია დელ არტეს შესახებ ყველაფერი გამოკვლეული და აღმოჩენილი იყო. ბევრი რამ დღემდე დიდ საიდუმლოს წარმოადგენს.

ყოველდღიურმა ინტენსიურმა მუშაობამ შედეგი გამოიღო და ფერუჩო სოლერიმ ნელ-ნელა შექმნა ახალი არლეკინო. ისინი ამუშავებდნენ ნებისმიერ დეტალს - მოძრაობას, პლასტიკას, ხმის ინტონაციას, ჟესტებს, რომელიც თვითონ კომედია დელ არტეს ამ პროტოტიპს ახასიათებს.

როცა მორეტი არლეკინოს სახეს ქმნიდა, მან კატის გამოსახულებიანი ნიღაბი შეარჩია. ცნობილი ოსტატის ამლეტო სარტორის (1915-1962) მიერ შექმნილი ნიღაბი მარჩელოს სახეს ყველაზე კარგად მოერგო. სარტორიმ ტყავის დამუშავების ძველი დაკარგული, ვენეციური მეთოდი აღადგინა. მსახიობებს, თავდაპირველად, მუყაოს საკმაოდ მოუხერხებელი ნიღბები ჰქონდათ. სპექტაკლის დროს მათ ცრემლები მოსდიოდათ ტკივილისგან. მარჩელო მორეტი ძალიან ეწინააღმდეგებოდა ნიღბის გამოყენებას: „მასში, ხომ გამომსახველობა იკარგება!“³²; ეს იყო მორეტის ახსნა; მაგრამ იგი ფიზიკურადაც ვერ ეგუებოდა მას.

³²Ronfani U., Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Libri, p.1986.

სტრელერმა გადაწყვიტა მოემბნა არლეკინოს მოხუცი შემსრულებელი ანტონიო განდუზიო (1875-1951), თუმცა იგი უფრო კინო როლებით იყო ცნობილი. ხანდაზმული კომედიანტი ქალაქ ბოლონიაში ცხოვრობდა. ა. განდუზიო ნიღაბს სახეზე იხატავდა. მორეტის მოეწონა ეს აზრი და გამოყენება გადაწყვიტა.

ცნობილი ნიღბების ოსტატი ამლეტო სარტორი კი რამდენიმე წლის შემდეგ აღმოაჩინეს და პიკოლოში მიიწვიეს. აღსანიშნავია, რომ სარტორის ნიღბები სტრელერმა პირველად 1951 წელს თავის სპექტაკლ „მაკბეტში“ გამოიყენა. შექსპირის ტრაგედიაში რეჟისორმა მაკბეტის და ლედი მაკბეტის გონებაზე, ფიქრზე და მათ შინაგან სამყაროზე გააკეთა აქცენტი. სიბნელით მოცულ სცენას (სცენოგრაფი - პიერო ძუფი) სარტორის ნიღბები დაემატა და მაკბეტების სამფლობელომ გაცილებით შემზარავი იერი შეიძინა.

ამლეტო სარტორი სტრელერმა ჯერ კიდევ მაშინ გაიცნო, როდესაც ცნობილი მსახიობის ეტიენ დეკრუს (1898-1991) და შემდგომში ჟაკ ლეკოს (1921-1999) გაკვეთილებს ესწრებოდა მიმიკისა და პლასტიკის სფეროში. დეკრუსა და ლეკოს მასტერკლასები სხეულის პლასტიკისა და ჟესტიკულაციაში ფასდაუდებელი იყო ახალგაზრდა სტრელერისთვის. სწორედ, აქ გადიოდა იგი სავარჯიშოებს ნიღბით და ნიღბის გარეშე. სარტორიმ არაერთი ნიღაბი გააკეთა ამ გაკვეთილებისთვის. იგი მუშაობდა სხვადასხვა ტიპის ნიღაბზე, ეს იყო დაუღალავი და მძიმე სამუშაო, რომელიც რა თქმა უნდა ღრმა კვლევებს ეფუძნებოდა. სწორედ აქედან დაიწყო სარტორისა და სტრელერის ურთიერთობა, რომელმაც ოსტატის სიცოცხლის ბოლომდე გასტანა.

„არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის“ ნიღბები სარტორის ხელს ეკუთვნის. სარტორის საკუთარი სახელოსნო ქალაქ პადუაში ჰქონდა. იგი ისე ამუშავებდა ტყავს, რომ დრეკადი და ადვილი გამოსაყენებელი ყოფილიყო. ვიდრე სპექტაკლის ნიღბებს დაამზადებდა, სარტორიმ დიდი კვლევა ჩაატარა ნიღბების შესახებ. ბოლოს კი, “მარჩელო მორეტის სხვადასხვა გამოსახულების (კატის, ხარის და მელიის) ნიღაბი შესთავაზა. სარტორის მოსაზრებით, ეს ნიღაბი პერსონაჟს, ცხოველისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით გაამდიდრებდა და ამით მეტ გამომსახველობას შესძენდა. მორეტიმ კატის სახე აირჩია. იგი თვლიდა, რომ ეს არსება მოქნილი, მსუბუქი, ეშმაკი, ჭკვიანი ცხოველია და არლეკინოშიც ამას ხედავდა. „თუმცა, შემდეგ მაინც „მანის“ საკმაოდ ორიგინალური და პრიმიტიული ნიღაბი ამჯობინა“.³³

მარჩელო მორეტის გმირი საოცარი სისწრაფით დარბოდა სცენაზე. მისთვის არ არსებობდა დაბრკოლება; ისეთ მოულოდნელ მოძრაობებს აკეთებდა, რომ მაყურებელი ვერც კი ასწრებდა თვალის შევლებას. თუმცა იყო მის ხასიათში განსაკუთრებული სენტიმენტალობა, ინფანტილობა, რომელიც ფერუჩო სოლერის პერსონაჟსაც დაჰყვება. მაგრამ, ამავედროულად, სოლერის გმირი უფრო თავზეხელაღებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ყველაფერს აქილიკებს; მისთვის გრძნობის

³³Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p.55

გამოხატვა, რომანტიკული სიტუაციები უცხოა და სიცილადა არყოფნის. მისი აკრობატული შესაძლებლობები გმირს ახალ შტრიხს მატებს და დამახასიათებელ თავქარიანობას უსვამს ხაზს. სტრელერი იდეალურ წონასწორობას იცავს მის პროფესიას, მსახიობსა და დრამატურგს შორის. წარმოდგენაზე ვერ ვიტყვი, რომ ეს, მხოლოდ რეჟისორის, დრამატურგის ან მსახიობის თეატრია. აქ სამი კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმაა, რაც იმ პერიოდში ნოვაციად ითვლებოდა.

რაც შეეხება სპექტაკლის სხვადასხვა გამოშვებას, ყველაზე მნიშვნელოვანი 1956 წლის, მესამე რედაქციაა, რომელმაც სტრელერს და პიკოლოს დიდ აღიარება მოუტანა. სპექტაკლში შემოდის “თეატრში თეატრის“ ხერხი; სცენაზე მაყურებელი მომცრო ზომის ფიცარნაგს ხედავს, რომელიც სცენას წარმოადგენს. ეს, მსახიობების სათამაშო მოედანია. სპექტაკლი პირდაპირ პიესის სიუჟეტით არ იწყება. კომედიანტები წარმოდგენის გასამართად ემზადებიან - მუსიკოსები ინსტრუმენტებს აწყობენ, ზოგი სასიმღეროდ ყელს ითბობს ვოკალიზებით ან საარტიკულაციო აპარატს ავარჯიშებს. მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებამდე მოსამზადებელ პერიოდს შესცქერის, რაც მათ ინტერესს უფრო მეტად აღვივებს. რუსი თეატრმცოდნის ს. ბუშუევას აზრით, „სულიერი თავისუფლების და შემოქმედებითი ძალების უსაზღვროდ გამოყენება ყველაზე დიდი მიღწევა იყო ამ სპექტაკლში. მანამდე განხორციელებულმა ვერცერთმა წარმოდგენამ (გორკის „მდაბიონი“, სალაკრუს „რისხვის დამეები“ და სხვა), რომელიც გაცილებით ახლოს იდგა თანამედროვეობასთან (იგულისხმება პიესების შექმნის პერიოდი. თ. მ.) გამოიღო ასეთი შედეგი. შეიძლება ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ სინამდვილის ზედმიწევნით ასახვამ ვერ ჰპოვა ერთი ის სულიერი გამოძახილი და ცხოველმყოფელი აღტაცება, რომელიც მთლიანად „არლეკინოში“ იყო ჩაქსოვილი“.³⁴

„თეატრში თეატრის“ ხერხი ორმაგ მნიშვნელობას იძენს სპექტაკლში, მსახიობები მომცრო სცენიდან ჩამოდიან, დაღლილები ისვენებენ სკამზე, ერთმანეთს ელაპარაკებიან, შეიძლება წაკინკლავდნენ კიდეც, იქვე მოკარნახე ზის და სიტყვებს უსწორებს „სათამაშო მოედანზე“ აქტიორებს. არის შემახილები, კამათი მათ შორის და ეს ყველაფერი გრძელდება მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. რეჟისორი ამით ისტორიულ სინამდვილეს, ეროვნულ მახასიათებლებს და ბუნებას უსვამს ხაზს. აქ არის იმ აქტიორების პატარა იმპროვიზაციული სკეჩები, რომლებსაც თავიანთი გამოსვლა არ აქვთ და ისვენებენ კულისებში. „მსახიობები იხსიან ნიღბებს და აჩენენ სახეებს, იყენებენ ყოველდღიურ ჟესტებს, ჭორაობენ ერთმანეთში, ურთიერთობენ და ამ მეთოდით ყურადღება გადააქვთ ტექსტიდან ზე-ტექსტზე, რომლის მიზანია ისტორიული მომენტების გადმოცემა“.³⁵ იტალიელი კრიტიკოსის ეს შეფასება ცხადყოფს, რომ სპექტაკლი, თავისი მატარებელი იდეების და პრობლემების მიუხედავად, მაინც თავშესაქცევ და თეატრალურ სანახაობად რჩება.

³⁴ , , , Изд.: Искусство, 1983, стр. 41

³⁵ Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 79

1973 წლის ვერსიაში უფრო იკვეთება თეატრში თეატრის ხერხი და კომედია დელ არტე მთელი სისავსით იშლება მაყურებლის წინაშე: „რეჟისორმა წარმოიდგინა კომიკოსების მოხეტიალე დასი, რომლებმაც ღამის გასათევი და მოსასვენებელი ადგილი ნახეს დანგრეული ციხე-სიმაგრის ახლოს. აქედან წამოვიდა ავანსცენაზე სანთლების ანთება“.³⁶ სპექტაკლმა პოეტური ელფერი შეიძინა და ის მეტად ზღაპრული გახდა. რეჟისორმა მისი კონცეფციის საშუალებით ერთგვარი იდეალიზაცია მოახდინა გოლდონის ეპოქის, თავად დრამატურგის და მისი შემოქმედებისა. გოლდონის თეატრი სტრელერისთვის სათეატრო სანახაობის ერთ-ერთი უმაღლესი მწვერვალია და ყოველ სპექტაკლში ამას ამტკიცებს, თუმცა მისი არგუმენტები ყოველთვის ეფუძნება ისტორიულ თუ ლიტერატურულ ძირეულ კვლევას. სტრელერი ზუსტად იჭერს კომედიოგრაფის იუმორის თავისებურებას, ხიბლს და ხასიათს, რასაც ცხადია, შემდგომში მისეული ხედვით გადმოგვცემს. მას გააჩნია ერთი ემოციური მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლის საოცარი უნარი. ასეთი ეპიზოდები საკმაოდ ოსტატურად ხორციელდება: მაგალითად, არლეკინოს დასჯის სცენა, როცა ბეატრიჩე და ფლორინდო ერთდროულად არტყამენ ძირს ფეხს სიმკაცრის გამოსახატავად. ისინი სინქრონულად აზრახუნებენ ფეხს და ამით, თითქოს, სჯიან მატყუარა მსახურს; მდგომარეობა თანდათან იძაბება, მონოტონური ხმა არ ჩერდება, არლეკინო საცოდავი სახით იყურება, მაგრამ უცბად სწორდება წელში და ფეხების რიტმული დარტმის ფონზე ესპანური ცეკვის ილეთებით გამოდის ავანსცენაზე. ეს არის სიტუაციის განმუხტვის საოცარად მსუბუქი და მოხერხებული საშუალება.

სცენოგრაფია მინიმუმადეა დაყვანილი (სცენოგრაფი: ემიო ფრიჯერიო). სცენა თითქმის ცარიელია. მთელი მოედანი აქტიორებს მოუცვიათ. ფონად ჩამოკიდებული ფარდა განსაზღვრავს, თუ სად ხდება მოქმედება: პანტალონეს სახლში, ბრიგელას სასტუმროს თუ ვენეციის ქუჩაში. ფარდას თვითონ მსახიობები გადასწევენ საჭირო ინტერიერის მისაღებად.

სპექტაკლში ხშირად გაისმის საცეკვაო მუსიკა, ბალადები (მუსიკალური გაფორმების ავტორი: ფიორენცო კარპი), რომლის მსუბუქი და ამაღლებული ჟღერადობა საზეიმო განწყობას უქმნის მაყურებელს.

წარმოდგენა თავისუფალია ცრუ თეატრალურობისგან, რომლის მიმართ სტრელერი ირონიას გამოხატავს, რაც ერთერთ კონკრეტულ სცენაშიც აისახება, მაგალითად: ბეატრიჩეს ტირილი, როცა ფლორინდოს სიკვდილს შეიტყობს. მსახიობის მიერ ფორსირებულად გადმოცემული განცდა და მოთქმა გროტესკის ელემენტებს მატებს მის გმირს. ასეთი გადაწყვეტით, რეჟისორი მსახიობთა უკვე მოძველებულ და სიყალბეში გადასულ შესრულებას უსვამს ხაზს. მან შექმნა სპექტაკლი, რომელსაც „გააჩნია თავისი ჯადოსნურობა და არ ბერდება

³⁶ Macchitella M., სპექტაკლის ბუკლეტი, ვალეს თეატრი, ქ. რომი, მარტი-აპრილი 2006 წელი. გვ. 11

არასდროს³⁷. წარმოდგენა თავისი აკრობატული, მუსიკალური თუ იმპროვიზაციული ელემენტებით მეტად სანახაობრივი ხდება. რეჟისორისთვის, რომელიც მიიჩნევს, რომ სპექტაკლი სანახაობრივი უნდა იყოს, სიტყვასთან ერთად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გამომსახველობით ხერხებს, რომლებიც რა თქმა უნდა მსახიობების ფიზიკური მოქმედების საშუალებით მიიღწევა. მის წარმოდგენებში პლასტიკა ისეთივე დატვირთვას იძენს, როგორც სიტყვა.

მდიდარი იმპროვიზაციის გამოყენებისას მსახიობები არ სცდებიან პიესის ძირითად სტრუქტურას, კომედიის ხასიათს თუ განწყობას ანუ აქაც რეჟისორის ხელწერას ვხვდებით. სტრელერი ცდილობს, რომ არტისტის თითოეული მოქმედება ტექსტიდან გამომდინარეობდეს, მაგრამ არ იყოს მასზე დამოკიდებული. ამიტომაც „არლეკინოს“ პერსონაჟები ლაღი შესრულებით გამოირჩევიან. თითოეული მოქმედება ძალდაუტანებლად, მოულოდნელად და ბუნებრივად გამომდინარეობს აქტიორებისგან. ეს ყველაფერი შესანიშნავად იშლება რეჟისორის მიერ აგებულ მიზანსცენებში.

სტრელერის თეატრალური რეფორმა სამსახიობო ხელოვნებასაც შეეხო. რეჟისურის გაძლიერებამ საშემსრულებლო ოსტატობისადმი გარკვეული მოთხოვნები ჩამოაყალიბა. სტრელერს თვითონ ჰქონდა დამთავრებული სამსახიობო ფაკულტეტი და საკმაოდ კარგად ფლობდა თავის პირვანდელ პროფესიას. მისთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა აქტიორის სხეულს, მოძრაობას, დინამიკას, რომელიც ყველაზე მეტად წარმოაჩენდა გმირის ხასიათს თუ სულიერ მდგომარეობას. აქედან გამომდინარე აშკარაა, რომ გამომსახველობითი მხარე წამყვანია სტრელერის შემოქმედებაში. არა მარტო მშვენიერების აღსაქმელად და გადმოსაცემად, არამედ იდეური მონახაზის ხილულად წარმოჩენისთვის. მიზანსცენები სპექტაკლში მხოლოდ სილამაზის ილუსტრირებას არ ახდენდა, ისინი, პირველ რიგში, აზრობრივ დატვირთვას ატარებდა. მაგალითისთვის არაერთი სპექტაკლი შეიძლება დასახელდეს: „ალუბლის ბაღი“, „კიოჯის აყალმაყალი“, „მეფე ლირი“, „ფაუსტი“ და კიდევ ბევრი სხვა.

„სტრელერი პირველი რეჟისორია, ვინც განათებას და მის სწორ განაწილებას მიაქცია ყურადღება; მისი თეატრალური რეფორმა ამაში მდგომარეობს. ეს გახლავთ სტრელერის შემოქმედების მთავარი მახასიათებელი ნიშანი. შუქ-ჩრდილების გამოყენება რეჟისორული გადაწყვეტის ძირითად საშუალებად იქცა. აქედან გამომდინარე, მისი სპექტაკლები გამოირჩევა ექსპრესიულობით და მეტი გამომსახველობით“.³⁸ წარმოდგენებში სინათლე არა მხოლოდ განათების საშუალებაა, არამედ რეჟისორული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. აღსანიშნავია, რომ მას, ამ მხრივ, ერთგვარი მემკვიდრეებიც კი გამოუჩნდნენ, მაგალითად

³⁷ Macchitella M., სპექტაკლის ბუკლეტი, ვალეს თეატრი, ქ. რომი, მარტი-აპრილი 2006 წელი. გვ. 11

³⁸ პირადი ინტერვიუ თეატრის კრიტიკოს ჯუზეპე ლიოტასთან. ბოლონია, იანვარი, 2012 წ.

ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი რობერტ უილსონი, რომლის ნამუშევრები ფართოდ გაშლილი სივრცეში განათების ეფექტებზე დაყრდნობით არის აგებული.

ჯორჯო სტრელერის უმეტეს სპექტაკლებში დომინირებს სივრცე და, როგორც უკვე ვახსენეთ, განათება. მსახიობისთვის, ერთის მხრივ, „დამლუპველი“ დიდი სათამაშო მოედანი, რეჟისორის იდეების ხორცშესხმაა, რომელიც ჩანაფიქრის მასშტაბურობას გამოხატავს. „ჩემთვის მეთოდოლოგია, – მოგვითხრობს სტრელერი, – ძირითადად, ტექნიკურ მხარეს შეიცავს. მაგალითად, კონკრეტული სივრცის გამართულობას, სისწორეს, ანუ ადგილს სადაც უნდა ვიმოქმედოთ; შუქს, რომელიც ქმნის ზუსტ გარემოს, სადაც მოქმედება ვითარდება (დღე, ღამე, სივრცე, შენობის შიგნით, ან გარეთ); ასევე სხვადასხვა ნივთი (სკამები, მაგიდები და ა. შ.), ეს ყველაფერი თანდათან ერთიანდება და იქმნება ესთეტიკური ღირებულება“.³⁹ რეჟისორი თითოეულ მიზანსცენას მხატვრის თვალთ უყურებს. გაშიშვლებულ სცენაზე გამიზნულად განფენილი განათების ფერები შესაბამის განწყობას უქმნის მაყურებელს და რეჟისორის კონცეფციის მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება.

ჯორჯო სტრელერი კარლო გოლდონის შემოქმედებას მეორედ მაშინ ეხება, როდესაც მის კომედია „ღირსეული გოგონას“ დგამს. პიესა რეჟისორმა 1949-1950 წლის სეზონზე განახორციელა. ამ წელს პიკოლო თეატრი მიწვეული იყო ვენეციის მე-11 ბიენალეზე და სპექტაკლი სწორედ ამ ფესტივალისთვის შეიქმნა. პიესა დროთა განმავლობაში მივიწყებული იყო და ის სტრელერმა ფართო საზოგადოებას გაახსენა. რადგანაც კომედიაში მოქმედება, ძირითადად, გარეთ ვითარდება და არა შენობაში, რეჟისორმა ლოკაციად ვენეციის ერთ-ერთი ადგილი კამპო დი სან ტროვაზო აარჩია. ეს არის ქალაქის ერთ-ერთი ცნობილი ადგილი, რომელსაც ძველი ეკლესია ამშვენებს. ტაძარი წმინდა ტროვაზოს სახელს ატარებს და მის წინ არც ისე პატარა მოცულობის მოედანია მცირეზე ამალეებული ესტრადით. ვენეციის რეალურმა გარემომ, წყლის გამავალმა არხებმა და საერთო ხედმა სპექტაკლს სინამდვილის ელფერი მისცა. სცენოგრაფია ჯანი რატოს ეკუთვნოდა, რომელმაც მოედნის არქიტექტურა სპექტაკლის სცენოგრაფიად გამოიყენა. მან ამჯობინა, რომ გოლდონის პიესაში, რომელიც ისედაც ვენეციური გარემოსთვის იყო დაწერილი, აღარ შეეტანა ზედმეტი ცვლილებები და ბუნებრივი იერსახე დაეტოვებინა. ჯანი რატოს მინიმალისტური გაფორმება რეალისტურ სტილში იყო გადაწყვეტილი და ის ჰარმონიულად ერწყმოდა მოედნის არქიტექტორულ კომპლექსს.

ამჯერად სტრელერი არ გაჰყვა ტექსტის ფილოლოგიური კუთხით ღრმა კვლევას. წინა სპექტაკლისგან განსხვავებით („არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“) პერსონაჟები თითქოს არატრადიციულ ფორმაში მოაქცია. სპექტაკლს მუსიკოსები, მომღერალთა გუნდი დაუმატა და ქორეოგრაფიული სცენებით გაამდიდრა. პიესაში სტრელერმა აღმოჩინა ტექსტის მუსიკალურობა

³⁹ Bentoglio A, Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 134.

და რიტმი. იგი როდესაც სპექტაკლს დგამდა, მისთვის მუსიკალური მხარე დიდი მნიშვნელობას წარმოადგენდა და, ამას გარდა, თვითონ ტექსტშიც ეძებდა დინამიკას და მუსიკას. ამ მხრივ მისი სპექტაკლები გაცილებით ცოცხალი ხდებოდა. კარლო გოლდონის პიესები კი მას ამის საშუალება აძლევდა.

სპექტაკლში სტრელერის რჩეული და თითქმის უკვე ერთ დასად ჩამოყალიბებული სამსახიობო ანსამბლი მონაწილეობდა. ესენი იყვნენ: ლილა ბრინიონე, ჯანი სანტუჩო, მარჩელო მორეტი, ანტონიო ბატისტელა. „ბეტინას როლში წარსდგა ახალგაზრდა მარინა დოლფინი, რომელიც კრიტიკოსებისთვის ერთგვარი „ადმოჩენა“ იყო“.⁴⁰

წინა სპექტაკლისგან განსხვავებით, რეჟისორი აქ არ იყენებს კომედია დელ არტეს ნიღბებს. არლეკინოს კოსტიუმი დიდად განსხვავდება მისთვის დამახასიათებელი ჭრელი, პატარა ნაკუწებით შეკერილი კოსტიუმისგან. აღსანიშნავია ისიც, რომ სპექტაკლში მხოლოდ კომედია დელ არტეს პერონაჟები საუბრობენ ვენეციურ დიალექტზე, დანარჩენი ჩვეულებრივი გმირები კი იტალიურ სტანდარტულ ენას იყენებენ.

„ღირსეულ გოგონამდე“ პიკოლო თეატრის რეპერტუარში უკვე თერთმეტი სპექტაკლი არსებობდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრი მისი დაარსების დღიდანვე აქტიურად მოღვაწეობდა და შემოქმედებითმა დასმა არაერთი პიესა წარმოადგინა. პაოლო გრასი და ჯორჯო სტრელერი მიიჩნევდნენ, რომ თეატრისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი საფესტივალო თუ საგასტროლო მოგზაურობა იყო. პიკოლო თეატრი მისი არსებობის პირველივე წლიდან შემოქმედებით „გასვლებს“ ეწეოდა, რაც, არსებითად, აუცილებელი იყო შემოქმედებითი ზრდისთვის.

სპექტაკლის პრემიერა თვითონ პიკოლოში 1950 წლის 20 ივლისს შედგა. გაიმართა მხოლოდ ოთხი წარმოდგენა და „ღირსეულმა გოგონამ“ დახურა 1949-50 წლის სეზონი. სპექტაკლს პრესის მხრიდან კრიტიკული გამოხმაურება ჰქონდა. მასზე მხოლოდ რამდენიმე გაზეთში დაიწერა. აზრი ორად გაიყო, ზოგი კრიტიკოსი რეჟისურას იწუნებდა, მაგრამ არსებობდნენ ისეთებიც, რომლებიც სრულიად დადებითად აფასებდნენ სპექტაკლს. ფართო საზოგადოება კარგად შეხვდა წარმოდგენას.

სტრელერს ყოველთვის ახასიათებდა წერილების წერა თავის სპექტაკლებზე. „ღირსეულ გოგონაზე“ დაწერა პატარა წერილი. ის აღნიშნავს, რომ პუბლიკამ ძალიან შეიყვარა სპექტაკლი, მაგრამ რეპეტიციები საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. ძნელი იყო ღამით, ცის ქვეშ რეპეტიციების გამართვა. ხალხი, რომელიც მათ გარშემო სახლებში ცხოვრობდა, ხანდახან რადიოს აუწევდა, ან ხმამაღლა საუბრობდნენ და ხმაურობდნენ, რაც ხელს უშლიდა რეპეტიციის მსვლელობას.

რეჟისორი თავის მემუარებში იხსენებს თუ როგორ ნახა მაქს რაინჰარდტის სპექტაკლი „ვენეციელი ვაჭარი“ ვენეციის ერთ-ერთ მოედანზე, ღია ცის ქვეშ. ის ამ დროს ბავშვი იყო, მაგრამ

⁴⁰ Foradini F., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 97

იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა სპექტაკლმა, რომ მის მეხსიერებაში დეტალურად და სამუდამოდ ჩაიბეჭდა.

რეჟისორს ძალიან უყვარდა თავის მსახიობებზე საუბარი, იგი ყოველთვის აქებდა მათ, თვითონაც პროფესიით მსახიობს ძალიან კარგად ესმოდა აქტიორების ფსიქოლოგია. ამას გარდა, მან იცოდა, რომ ასეთი შექება მათთვის ერთგვარი სტიმული იყო. ასევე, შემონახულია მისი წერილები მსახიობებისადმი მიწერილი სპექტაკლის, ან პრემიერის წინ. იგი მათ ყოველთვის არიგებდა, რჩევებს აძლევდა და სიყვარულს უხსნიდა. ყოველი წერილის შემდეგ ეწერა: „შენი ჯორჯო“.

„ღირსეული გოგონას“ მსახიობებისადმი მიწერილი წერილები სტრელერს ან არ დაუწერია, ან შემორჩენილი არ არის. მისი მოგონებებიდან ცნობილი ხდება, რომ ერთ-ერთი კრიტიკოსის ეუჯენიო ფერდინანდო პალმიერის კრიტიკული რეცენზია ამ სპექტაკლზე ძალიან დამთრგუნველი აღმოჩნდა. მითუმეტეს მაშინ, როდესაც მთელი დასი პრემიერის შემდეგ დილას პრესას ელოდებოდა. პირველი გაზეთი სწორად ვენეციის იყო, სადაც პალმიერის კრიტიკული წერილი გამოქვეყნდა. იგი გაზეთ „Il Tempo“-ში წერდა: „არაფერია განსაკუთრებული..... ვენეციელებისთვის ნამდვილი გოლდონი არ ნიშნავს, მხოლოდ ვენეციური დიალექტის ზუსტ დაცვას... მთელი უბედურება იმაშია, რომ სტრელერი პატივს არ სცემს „ღირსეულ გოგონას“.⁴¹

შემდგომ პერიოდში მას ხშირად ახსენდებოდა პალმიერისგან მიღებული დარტყმა. სტრელერს ეს მომენტი მთელი ცხოვრებით დაამახსოვრდა. რა თქმა უნდა ეს პირველი შემოქმედებითი ტკივილი იყო და ამიტომაც ჰქონდა დიდი გავლენა. ამას ისიც დაერთო, რომ კრიტიკოსმა სტრელერს იტალიელი რეჟისორის ეტორე ჯანინის სპექტაკლის კოპირებაში დასდო ბრალი. ჯ. სტრელერი დიდად აფასებდა პალმიერის და მისგან ასეთი გაკიცხვა და თითქმის ყველაფრის დაწუნება ძნელი მოსასმენი აღმოჩნდა. შესაძლოა ესეც ერთ-ერთი მიზეზი იყო, თუ რატომ უბრუნდებოდა ის ხშირად იტალიელი კომედიოგრაფის შემოქმედებას. სტრელერს სურდა დაემტკიცებინა, რომ მას გააჩნია გოლდონის პიესების დადგმის უნარი.

ახალ თეატრალურ სეზონზე (1950-51) ჯორჯო სტრელერი კვლავ უბრუნდება გოლდონის კომედიებს და, ამჯერად, „შეყვარებულებს“ დგამს. ეს სპექტაკლი სრულიად განსხვავდება მისი წინამორბედისგან. აქ რეჟისორი უფრო თავისუფალია მის გადაწყვეტებში. სტრელერი ცდილობდა წარმოდგენა არ დამსგავსებოდა ტიპურ, უკვე კლიშედქცეულ კომედია დელ არტეს სპექტაკლს. სტრელერის „შეყვარებულები“ გარეგნული ტრაფარეტულობისგან დაცლილი იყო. პუბლიკის

⁴¹ Palmieri E. F., La puta onorata, rivista „Il Tempo di Milano“, 1950, 21 luglio.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5432&imm=1&contatore=7&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

წინაშე თამაშდებოდა წმინდა იტალიური ტიპის კომედია, რომელიც გოლდონისეულ სტილში იყო მოქცეული.

რეჟისორმა პერსონაჟებს მეტი სიმსუბუქე და ხასიათების თვალსაზრისით მრავალფეროვნება შემატა, რამაც უფრო გაამდიდრა თეატრალური სანახაობა. ყოველი სცენა რიტმზე და დინამიკაზე იყო აგებული. დიალოგები, მოძრაობები, ქმედებები სხარტ ტემპში მიდიოდა. ასეთმა გადაწყვეტამ გოლდონის იუმორი გაცილებით ცოცხალი გახადა.

სტრელერის მოსაზრებით, ეს იყო კომედია დელ არტეს რეფორმა და ასეც დაარქვა მის ჩანაწერს სპექტაკლ „შეყვარებულებზე“. თავად რეჟისორმა კარგად იცოდა, რომ მსგავსი ტიპის თეატრალური სანახაობა ნოვაცია იყო იტალიურ თეატრში. „სტრელერის ეს სპექტაკლი ერთ-ერთი საუკეთესოა მის დადგმებში.... „შეყვარებულები“ უფრო მეტად ამაღელვებელი დრამა იყო, ვიდრე კომედია, მაგრამ რეჟისორმა ის წარმოგვიდგინა კომედიად, ვიდრე ამაღელვებელ სათეატრო სანახაობად“.⁴² კრიტიკოსის მოსაზრება არ ნიშნავდა, თითქოს სტრელერმა ჟანრი შეუცვალა ნაწარმოებს. მისი სიტყვები მიანიშნებდა იმაზე, რომ რეჟისორმა ზუსტად ამოიკითხა გოლდონის იუმორი, რომელიც ზუსტად ტექსტის მიღმა იმალებოდა და ეს მიგნება სპექტაკლის ავტორის დიდ ღირსებად მიიჩნია.

ფაქტობრივად, სწორედ რომ „შეყვარებულები“ აღმოჩნდა სტრელერის გოლდონისეული სპექტაკლების დიდ დასაწყისად. მიუხედავად იმისა „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“ დღემდე იდგმება პიკოლო თეატრში და ის მსოფლიო თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთ საუკეთესო წარმოდგენად რჩება, მაინც რეჟისორის უწყვეტი, უფრო ღრმად გააზრებული ძიება იტალიელი კომედიოგრაფის შემოქმედებაში „შეყვარებულებიდან“ იწყება და ამას შემდგომი წარმოდგენებიც ადასტურებს. რეჟისორი თავის მოგონებებში წერდა, რომ როგორც კარლო გოლდონიმ გაიარა გზა არარეალისტური პოზიციიდან რეალიზმამდე. სწორედ ამ გზით მიდიოდა სტრელერი, როდესაც მის პიესებს დგამდა. მისი მოსაზრებით „შეყვარებულები“ ხასიათების კომედიაა და ეს გახდა რეჟისორისთვის მთავარი მოტივი, რაზეც მთელი სპექტაკლი ააგო.

სტრელერს აინტერესებდა, თუ როგორი იქნებოდნენ გოლდონის პერსონაჟები ნიღბების, ანუ მათი მახასიათებლების გარეშე. მას სურდა, რომ გმირები ყოფილიყვნენ უფრო რეალისტურები გოლდონის პიესა ამის საშუალებას იძლეოდა, იმიტომ რომ თავად გოლდონის შემოქმედება იცვლიდა გეზს რეალიზმისკენ. „შეყვარებულები“ არის კომედია, სადაც პერსონაჟები საკუთარ

⁴² Ripamonti I., Gli Innamorati' di Goldoni, giornale Avanti!, Milano – Roma, 1950, 14 october.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3054&imm=1&contatore=2&real=0>

ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019

თავთან და ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში მოდიან, სწორედ აქ იწყება ცხოვრებისეული სინამდვილე, თავისი არსითა და სისავსით“.⁴³

რეჟისორული მცდელობის მიუხედავად მსახიობთა შესრულებაში (ანტონიო ბატისტელა, მარინა დოლფინი, მარჩელო მორეტი და სხვანი) მაინც იგრძნობოდა კომედია დელ არტეს სტილისადმი მიდრეკილების ტენდენცია. ასევე, სცენოგრაფიაც (სცენოგრაფი: ჯანი რატო, კოსტიუმების მხატვარი: ებე კოლჩაგი) განიცდიდა იტალიური ნიღბების კომედიისათვის დამახასიათებელ გავლენას.

კრიტიკოსებისგან სპექტაკლმა დიდი მოწონება დაიმსახურა, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ექსპერტები, რომელთაც დაბალი შეფასება მისცეს „ღირსეულ გოგონას“ და მათგან გამოსარჩევია ეუჯენიო ფერდნანდო პალმიერი. წინა სპექტაკლისგან განსხვავებით, პალმიერის ეს შეფასება საკმაოდ დადებითი იყო: „სტრელერის ამ დადგმაში ვაქებთ ყველაფერს: განწყობას, ფერებს, რიტმს, სპექტაკლი თავისუფალია ყოველგვარი იაფფასიანი და ტრადიციული ეფექტებისგან. ეს არის ფანტაზიებით მდიდარი, თავისუფალი და დახვეწილი სარეჟისორო ნამუშევარი“.⁴⁴

1951-52 წლების სეზონზე პიკოლო თეატრში იდგმება გოლდონის კომედია „შეყვარებული სამხედრო“. სპექტაკლის შესახებ ძალიან მცირე მასალაა შემონახული; მხოლოდ რამდენიმე ჩანაწერი და ფოტოსურათი. პრემიერა 1951 წლის 27 ოქტომბერს შედგა და როგორც სხვა წარმოდგენები, „შეყვარებული სამხედროც“ მოხვდა საგასტროლო სიაში, რომში გამსამგზავრებლად. თვითონ გოლდონის ეს პიესა ახლაც ნაკლებადაა ცნობილი, განსხვავებით მისი სხვა ნაწარმოებებისგან. „რეჟისორის მოტივი, თუ რატომ დადგა „შეყვარებული სამხედრო“ მარტივია. ეს იყო ავტორის მრავალფეროვანი შემოქმედების ძიებები და ასევე, დღის შუქზე „გამოეტანა“ მისი თეატრალური სანახაობები...“⁴⁵

სტრელერმა გადაწყვიტა, რომ ერთ საღამოს წარმოედგინათ ორი პიესა, პირველი არის გოლდონის „შეყვარებული სამხედრო“, ხოლო მეორე ჟან ბატისტ მოლიერის „ძალად ექიმი“. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ამ ორ წარმოდგენას შორის სტილისტური თვალსაზრისით დიდი განსხვავება არ იყო და, შესაბამისად, მთელი თეატრალური სანახაობა ერთ მთლიან მხატვრულ კონცეფციაში მოაქცია. სტრელერმა ისე გადაანაწილა როლები მსახიობებზე, რომ ისინი ამ სხვადასხვა პიესაში სხვადასხვა ტიპაჟს თამაშობდნენ, მაგალითად არლეკინოს როლს, როგორც ყოველთვის, მარჩელო მორეტი ასრულებდა, ხოლო „ძალად ექიმში“ ის იყო სგანარელი.

⁴³ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 108

⁴⁴ Palmieri E. F., *Gli Innamorati*, rivista “Sipario”, Milano, 1950, 1 novembre.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3100&imm=1&contatore=0&real=0>
ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

⁴⁵ Foradini F., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 111.

რეჟისორმა ერთ საღამოს წარმოსადგენლად სპეციალურად შეარჩია ეს ორი პიესა. მოლიერის საკმაოდ ცნობილი ნაწარმოები და გოლდონის მივიწყებული კომედია.

სპექტაკლი გამოირჩეოდა ქორეოგრაფიული და აკრობატული სცენებით. მორეტი უფრო დაოსტატებულიყო მის ხელობაში. რაც შეეხება თვითონ არლეკინოს ხასიათს, რეჟისორი შეეცადა გმირი მისი წინამორბედისგან (არლეკინო, ორი ბატონის მსახური) განსხვავებული ყოფილიყო. ჟაკ ლეკოკის მასტერ-კლასებმა პლასტიკასა და მოძრაობაში პიკოლო თეატრისთვის შედეგი გამოიღო და „შეყვარებულ სამხედროში“ აისახა.

ჯორჯო სტრელერს, როგორც რეჟისორს ჰქონდა მსახიობის კონკრეტულ როლზე შერჩევის საუკეთესო უნარი. მისთვის ამ პროცესს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან სწორედ მსახიობებზე უნდა გადასულიყო მთელი შრომა და მათაც უნდა ეტვირთათ სპექტაკლის წარმატების პასუხისმგებლობა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც რეჟისორმა სწორი გადაწყვეტილება მიიღო, როდესაც არლეკინოს როლში კვლავ მარჩელო მორეტი აიყვანა. მისი წყალობით წარმოდგენის წარმატება ორჯერ მეტად გაიზარდა. მორეტის სისწრაფე და სისხარტე გმირის ხასიათს უფრო მრავალფეროვანს ხდიდა. მისი მეორე არლეკინო მეტად დამუშავებული იყო და მსახიობი სრულიად თავისუფალად გრძნობდა თავს იმპროვიზაციის სცენებში. სწორედ, ეს იყო სტრელერის ჩანაფიქრი, რომ თვითონ არლეკინოს პროტოტიპი მეტად მიახლოებოდა კომედია დელ არტეს არლეკინოს ავთენტური ნიღბის ხასიათს. „გუშინდელი საღამო მარჩელო მორეტის ეკუთვნოდა, იგი თითქოს პირდაპირ კომედი დელ არტედან გადმოსულ გმირს ჰგავდა, ეს იყო სტრელერის სრულყოფილი და საუკეთესო სპექტაკლი“.⁴⁶

„შეყვარებული სამხედრო“ სავსებით გამოირჩეოდა ცოცხალი სცენებით, დინამიკური ეპიზოდებით და მასში ჩასმული აკრობატული ნომრები სპექტაკლს უფრო სანახაობრივს ხდიდა. რეჟისორის მიღწევა მსახიობთა ანსამბლურობაში გამოიხატებოდა.

ორი წლის შემდეგ, 1953 წლის 12 ოქტომბერს პიკოლო თეატრის აფიშაზე კვლავ ჩნდება კარლო გოლდონის სახელი. შემოქმედებითი დასი ამჯერად კომედია „მოხერხებულ ქვრივს“ წარმოადგენდა. თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ სპექტაკლი მანამდე ვენეციაში დაიდგა და შემდეგ გადაიტანეს პიკოლოში. ბუნებრივია, ის თეატრის რეპერტუარში ჩაისვა. ვენეციის ბიენალეს XIV თეატრალური ფესტივალი კვლავაც მასპინძლობდა მილანის თეატრს და შესაბამისად, „მოხერხებული ქვრივის“ პრემიერა 7 ოქტომბერს თეატრ ფენიჩეში (ვენეცია) შედგა. სწორედ, ამ თეატრში წარადგინა პიკოლო თეატრმა კარლო გოცის „ყორანი“ 1947 წელს, მაგრამ სპექტაკლს წარმატება არ მოჰყოლია. „მოხერხებული ქვრივი“ კი, პუბლიკამ დიდი ოვაციებით მიიღო.

⁴⁶ Ripamoni I., L'amante militare e il Medico volante, giornale "L'Avanti", 28.10.1951.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=4316&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

ფესტივალის შემდეგ „მოხერხებული ქვრივით“ პიკოლოში მე-8 თეატრალური სეზონი გაიხსნა. სტრელერს სურდა, რომ სეზონი ეროვნული ნაწარმოებით დაეწყო. მისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო იტალიური დრამატურგია და რადგანაც იმ პერიოდში თანამედროვე იტალიური დრამატურგიის დეფიციტს განიცდიდა, მას სხვა გზა არ ჰქონდა, კვლავ კლასიკოსებისთვის უნდა მიემართა. სტრელერი თავად აღნიშნავდა, რომ ამ სპექტაკლით ისინი გოლდონის „სააგარაკო ტრილოგიას“ მიუახლოვდნენ, ანუ ამ პიესის დადგმის შესაძლებლობა მიეცათ, რადგან მათ უკვე მეტი გამოცდილება შეიძინეს, იგი წერდა: „ტექნიკური თვალსაზრისით, შემძლია ვთქვა, რომ „მოხერხებული ქვრივი“ ჩემთვის იყო გენერალური რეპეტიცია „სააგარაკო ტრილოგიისთვის“.⁴⁷

სპექტაკლი საკმაოდ სადა გამოვიდა - მაყურებელმა ვერ იხილა ვერც აკრობატული და ვერც ქორეოგრაფიული ნომრები. რეჟისორმა გადაწყვიტა სასაუბრო ტექსტი არ დაეტვირთა ვენეტოს სტილისთვის დამახასიათებელი ეგზოტიკური გამონათქვამებით. სტრელერს სურდა, რომ სპექტაკლი რეალისტურ ჭრილში მოექცია და მისი მცდელობა სავსებით მიესადაგა გოლდონის კომედიას. რეჟისორმა გამიზნულად შეარჩია ასეთი გადაწყვეტა, რადგან ეს იყო ერთგვარი ექსპერიმენტი, თუ რამდენად რეალისტური შეიძლებოდა ყოფილიყო გოლდონის გმირები, მათი ხასიათები, ურთიერთობები და დიალოგები. სტრელერის თქმით ეს იყო ერთგვარი გამოცდა, თუ რამდენად შესაძლებელი იქნებოდა გოლდონის ტექსტის სტილიზაცია.

თავად პიესის ავტორს აქვს გადანაწილებული კომედია დელ არტეს ნიღბები სხვადასხვა გმირზე, მაგალითად: პანტალონე როზაურას სიმეა, დოქტორი როზაურას მამაა, არლეკინო კი სასტუმროს მოსამსახურეა. პიესის სიუჟეტი საკმაოდ სახალისოა: ჯვრისწერის ცერემონიალის შემდეგ როზაურას ასაკოვანი მეუღლე კვდება და ახალგაზრდა ქალი დიდძალი მემკვიდრეობის მფლობელი ხდება. მისი გულის დასაპყრობად არაერთი მამაკაცი იბრძვის, მიზანი ცხადია როზაურას ქონების დაპატრონებაა. ასაკის მიუხედავად ქალი ძალიან ჭკვიანია და მოხერხებული გონებით ნამდვილი სიყვარულს პოულობს. პიესის ერთ-ერთი მთავარი და მნიშვნელოვანი არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ქვრივ ქალს აქვს უფლება თავად გადაწყვიტოს ვინ უნდა გახდეს მისი მეუღლე. ის ირჩევს ან უარს ამბობს შეთავაზებულ კანდიდატურაზე. სტრელერისთვის ადამიანის თავისუფლება და თავისუფალი ნება გენდერული ნიშნით არ იზომებოდა. თუ გოლდონის ეპოქაში ქვრივ ქალს თავისუფლებას მისი ავლადიდება განსაზღვრავდა, მეოცე საუკუნეში ქალი კიდევ სხვა მოთხოვნებს უყენებს საკუთარ თავს თავისუფლების აღსაქმელად, თუმცა მისი ეგრედ წოდებული ბრძოლა დაამტკიცოს, რომ იგი მამაკაცის თანასწორია, თვისობრივად ჰგავს

⁴⁷ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore 2004, p. 119

ერთმანეთს. საკმაოდ სერიოზულ თემებს შეეხო რეჟისორი, მაგრამ ეს მწვავე თემები გოლდონისთვის დამახასიათებელ მსუბუქ ტონებსა და ლალ იუმორში წარმოაჩინა.

მთავარ როლს სამწლიანი პაუზის შემდეგ ლაურა ადანი (1913-1996) ასრულებდა. მისი როზაურა კრიტიკოსების მოსაზრებით გამორჩეული გმირი გახლდათ და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღიარება იყო მსახიობისა და რეჟისორისთვის. „მოხერხებული ქვრივის“ შემთხვევა არის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი, თუ როგორ ამუშავებდა სტრელერი დრამატურგის ტექსტს, ისე რომ შენარჩუნებული იყო ავტორის თვითმყოფადობა და სტრელერი ამ საშუალებითაც იკვლევდა კომედია დელ არტეს, როგორც თეატრალურ ფორმას.

პუბლიკა მიჩვეული იყო და სურდა ენახა კომედია დელ არტესთვის დამახასიათებელი სპექტაკლი, სავსე იუმორითა და ხალისით. რა თქმა უნდა ეს იყო სპექტაკლში, მაგრამ ამავდროულად ეს არ იყო მე-17 საუკუნის ნიღბების კომედიის ილუსტრაციული წარმოდგენა. რეჟისორმა თითქოს გამოსახვის ფორმები შეცვალა, მაგრამ ეს უფრო მეტად გარეგნული იერსახე იყო, ვიდრე თვისობრივი ცვლილება. მას გმირებისათვის არ დაუკარგავს ხასიათების ის შტრიხები და პოეტურობა, რომელიც გოლდონიმ „მოხერხებული ქვრივის“ პერსონაჟებისათვის შექმნა.

სტრელერი სცენოგრაფ ფაბრიციო კლერიჩისადმი (1913-1993) მიწერილ წერილებში აღნიშნავს, რომ „მოხერხებული ქვრივი“ მაინც კომედია დელ არტეს ფორმაშია მოქცეული. „მასში ისევ არის იმპროვიზაციისთვის შექმნილი დიდი შესაძლებლობები, მაგრამ პიესა უკვე ბურჟუაზიული კომედიისკენ იხრება, თუმცა ის ჯერ ბოლომდე შეცვლილი არ არის“.⁴⁸ მართალია, რეჟისორმა სპექტაკლში მცირედი ჟანრული ცვლილება შეიტანა, რომ ის არ ყოფილიყო წმინდა წყლის კომედია დელ არტეს ნიმუში. ეს იყო ერთგვარი სცენური ექსპერიმენტი, მაგრამ ამავდროულად ეპოქისა და დრამატურგიული სპეციფიკურობების პატივისცემით გამოხატული.

აღსანიშნავია, რომ სტრელერი ხშირად ერეოდა სცენოგრაფების საქმეში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი წყვეტდა თუ როგორ უნდა გაეკეთებინა მხატვარს სცენისა თუ კოსტიუმის ესკიზი. რეჟისორი ვალდებულად მიიჩნევდა თავს, რომ მის კონცეფციაში ჰარმონიულად მოქცეულიყო მხატვრის ჩანაფიქრიც და შესაბამისად, მასთან ერთად ათანხმებდა ნებისმიერ დეტალს. არსებობს არაერთი წერილი, თავად სტრელერის დაწერილი, სადაც იგი ამა თუ იმ მხატვარს მოსაზრებებს უზიარებს კონკრეტული სპექტაკლის შესახებ. წერილებში კარგად იკვეთება რეჟისორის პატივისცემა მათ მიმართ და შეთავაზებული ცვლილებები თუ მოსაზრებები ურთიერთთანამშრომლობის საზღვრებს არასდროს გასცდენია. ეს შეთავაზებები უფრო ვერსიის სახით იყო წარმოდგენილი, თუმცა რეჟისორის არგუმენტები ხშირ შემთხვევაში მყარი და საფუძვლიანი გახლდათ.

⁴⁸ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 119

„მოხერხებული ქვრივზე“ მუშაობისას სტრელერმა საკმაოდ ვრცელი წერილი გაუგზავნა ფაბრიციო კლერიჩის და მას რამდენიმე სცენის შეცვლა შესთავაზა. რეჟისორის ვერსიები სავსებით ბუნებრივი და მისაღები იყო. როგორც უკვე აღვნიშნე სპექტაკლის პრემიერა თავდაპირველად ვენეციის თეატრ „ფენიჩში“ შედგა, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ ის მილანის პიკოლოში გადაიტანეს. ამ ორი თეატრის სცენების სივრცეების ზომები სრულიად სხვადასხვაა, ვენეციის ოდნავ მცირეა, ხოლო მილანის შედარებით დიდი. სცენების ტექნიკური სხვაობის გამო დეკორაციის განლაგება ცვლილებებს მოითხოვდა. ფ. კლერიჩიმ გაითვალისწინა რეჟისორის რამდენიმე წინადადება და სპექტაკლი ორივე სცენაზე წარმატებით წარიმართა. სპექტაკლი ვენეციის ფესტივალზე საუკეთესო წარმოდგენად დასახელდა.

გადის ერთი წელი და ჯორჯო სტრელერი 1954 წლის ნოემბერში პიკოლო თეატრში გოლდონის პიესის მიხედვით კიდევ ერთ სპექტაკლს წარმოადგენს. ფაქტობრივად, რეჟისორმა თავის ჩანაწერებში „მოხერხებულ ქვრივზე“, ერთგვარი ანონსი გააკეთა მომდევნო სპექტაკლის შესახებ და ეს იყო „სააგარაკო ტრილოგია“. მან დღის სინათლეზე გამოიტანა გოლდონის სამი პიესა („სააგარაკო ციებ-ცხელება“, „სააგარაკო თავგადასავლები“ და „დაბრუნება აგარაკიდან“), რომელიც მანამდე მივიწყებული იყო იტალიაში. რეჟისორმა გააერთიანა ერთ თემასა და სიუჟეტურ მონახაზზე აგებული სამი პიესა. დაამუშავა ტექსტი, გაუკეთა გარკვეული კუპიურები, ისე რომ არც ფაბულა დაზარალდა და ამბავი უფრო მოქნილი, ცოცხალი და სხარტი გახდა. სპექტაკლი სამი მოქმედებისგან შედგებოდა და ყოველი მოქმედება თითო პიესა იყო. ამ პიესები დადგმის მოტივიც სწორედ ეს იყო, იტალიელი მაყურებლისთვის გაეხსენებინა გოლდონის შედეგები და ასევე, სამი პიესის ერთ სპექტაკლში გაერთიანება რეჟისორისთვის ექსპერიმენტს წარმოადგენდა. პიესების დამუშავების და შეკვეცის მიუხედავად სპექტაკლი დაახლოებით ხუთ საათს გრძელდებოდა. დიდ სირთულეს წარმოადგენდა ამ დროის განმავლობაში მაყურებელი დარბაზში შეენარჩუნებინა. მხოლოდ გოლდონის ტექსტი ვერ გადაწონიდა პუბლიკის ინტერესს სპექტაკლის მიმართ.

სტრელერი წერდა: „ტექსტის შეკვეცა მოხდა საკმაოდ მარტივად, შემდეგნაირი პრინციპით:

ა) ამოვიღეთ რამდენიმე სცენა, რომელიც ნაკლებ საინტერესო იყო, როგორც მხატვრული, ასევე პიესის საერთო ინტერესებიდან გამომდინარე.

ბ) შეკვეცეთ სცენების შიდა ფრაგმენტები. უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა დრამის არსის წარმოჩენა.... ამოვიღეთ, რისი ამოღებაც შეიძლებოდა, ოღონდ ამით არ დავაზიანეთ მთლიანი სურათის ან სცენის სტრუქტურა(ასევე გამეორებები... მონოლოგები, რომლებიც ზედმეტობას წარმოადგენდა).

გ) რამდენიმე ეპიზოდის ლოკაციები სცენის სხვადასხვა სიბრტეზე გავშალეთ, ტექნიკური შესაძლებლობების ეკონომიისა და სანახაობრივი ერთიანობის თვალსაზრისით”.⁴⁹

რეჟისორის გადმოცემით, ასევე შეიცვალა ის ტექსტები, სადაც არქაული ლექსიკა სჭარბობდა, მაგრამ არსად დარღვეულა გოლდონისთვის დამახასიათებელი სტილი. კომედიოგრაფის ენობრივი მანერის მეოცე საუკუნის ენობრივ სტილთან დაკავშირება საკმაოდ რთული პროცესი იყო. მხოლოდ სიტყვების და ტექსტის „გათანამედროვეება“ არ ნიშნავდა ახალ ეპოქაში გადმოტანას, სტრელერისთვის მთავარი იყო მეთვრამეტე საუკუნისთვის დამახასიათებელ სტილს მიახლოვებოდა, რადგან სწორედ კომედიოგრაფის ხელწერაში ჩანდა მისი უნიკალურობა და განწყობა. ყველაფერიეს ბიძგს აძლევდა რეჟისორს, სწორად შერჩეულ ხასიათში შეექმნა სხვადასხვა განწყობის მიზანსცენა. სტრელერმა დიდი ძიების საფუძველზე „სააგარაკო ტრილოგიაში“ აღმოაჩინა გოლდონის ეპოქის სინამდვილე და გადმოიტანა თანამედროვე რეალობაში.

გოლდონის ამ ნაწარმოებებში ნათლად არის წარმოჩენილი იმ ეპოქის არისტოკრატთა და მათთან დაახლოებულ პირთა ცხოვრება, აზროვნება, ქცევები. დრამატურგი მისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი ხელწერით მაღალი საზოგადოების მანკიერ ბუნებაზე ამახვილებს ყურადღებას, მაგრამ დრამატიზებას არ ახდენს. ნაწარმოებების განხორციელების ერთ-ერთ სირთულეს სწორედ ეს წარმოადგენდა. რეჟისორს უნდა შეენარჩუნებინა ის სილაღე, რაც გოლდონის უკვე შექმნილი ჰქონდა პიესებში. რეჟისორმა კომედიის ჟანრს ფსიქოლოგიური დრამის ელემენტებიც შეურია, თუმცა მაქსიმალურად შეეცადა არ დაემძიმებინა წარმოდგენა და სიუჟეტი მუქ ფერებში არ წარმართა. სტრელერისთვის მთავარი იყო პერსონაჟების ხასიათებიდან გამოეკვეთა ის თვისებები და გრძნობები, რომელიც მათი ქცევების მიღმა იმალებოდა. როგორც ეს გოლდონის პიესებშია გმირების მხიარული და ლაღი გარეგნული იერსახის ქვეშ მელანქოლიური ბუნება ჩანს. ესენი არიან ადამიანები, რომლებიც ვიწრო საზოგადოების მარწუხებში ექცევიან. ისინი მხოლოდ სხვის დასანახად არსებობენ. ცხოვრების სტილი, რიტმი, თუნდაც ტანისამოსის შერჩევა, მხოლოდ და მხოლოდ სხვათა საჩვენებლად სჭირდებათ. ისინი არ არიან თავისუფლები და თავადაც ვერ მართავენ საკუთარ ცხოვრებას. სტრელერის სპექტაკლში ეს მდგომარეობა სევდისმომგვრელია. არც პიესის და არც სპექტაკლის ავტორი კიცხავს, მათ. ასეთი ადამიანები მათი მოსაზრებით მსხვერპლნი არიან გარემოების და შესაბამისად, ისინი ბედნიერებას ძნელად თუ პოულობენ.

სტრელერი დიდხანს ფიქრობდა და არჩევდა მსახიობებს სხვადასხვა როლისთვის. მან განსაკუთრებით დიდი დრო დაუთმო ჯაჩინტას შემსრულებლის პოვნას. ზოგი არ მოსწონდა

⁴⁹ Strehler G., *Per un teatro umano*, Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 239

კონკრეტული გმირისთვის, ზოგ მსახიობს კი დრო არ ჰქონდა, ზოგი კი შეძლებდა შესრულებას, მაგრამ ასაკი აღარ უწყობდა ხელს. მიზეზი არაერთი არსებობდა და ამასობაში დროც გადიოდა. ამ პერიოდში მსახიობ ვალენტინა ფორტუნატოს (1928) ახალი დაწყებული ჰქონდა სამსახიობო კარიერა თეატრ კაროდონეში. სტრელერს მასზე ძალიან ცოტა რამ გაეგო, რომ ერთ-ერთ კომედიაში თამაშობდა. რეჟისორმა, ფაქტობრივად, ინტუიტიურად შეარჩია მსახიობი და თავადაც იცოდა, რომ ეს ძალიან სარისკო ექსპერიმენტი იყო. ჯაჩინტას სახე სირთულის გამო გამოცდილი მსახიობის შესაქმნელია და დამწყები არტისტისთვის ბეწვის ხიდზე გავლას ნიშნავს. სტრელერმა ბევრი იმუშავა ვალენტინა ფორტუნატოსთან. მან ზუსტად იცოდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობისთვის ეს როლი ადრე იყო, თუმცა ზუსტად ახალგაზრდა და გამოუცდილი არტისტი თავისუფალი იყო სამსახიობო შტამპისა და კლიშეებისგან, რაც რეჟისორს ერთგვარად უადვილებდა კიდეც საქმეს.

სტრელერი სარეჟისორო ჩანაწერებში აღნიშნავს, რომ თავად გოლდონის სურდა ამ სამი პიესის ერთად განხორციელება და არა ცალ-ცალკე, როგორც კომედიოგრაფის სიცოცხლეში იდგმებოდა. გოლდონი თვითონ აღნიშნავდა, რომ სამივე პიესა ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა. რეჟისორმა ერთგვარად გაითვალისწინა ავტორის სიტყვები და მხატვრული თვალსაზრისით სრულფასოვანი სპექტაკლი მიიღო. მისთვის ასევე საყურადღებო იყო ის, რომ გოლდონის დიალოგები და საერთოდ ტექსტი ენობრივი თვალსაზრისით, ბურჟუაზიული კომედიიდან რეალისტურ კომედიაში გადადიოდა. ეს ცვლილება რეჟისორს მეტ შესაძლებლობას აძლევდა გმირები და სიტუაციები გაცილებით რეალისტურ ხასიათში წარმოეჩინა. გოლდონის ენობრივი ინოვაცია ლოგიკურად სამსახიობო შესრულების მანერაზეც მოქმედებდა და რეჟისორიც მას უნდა გაჰყოლოდა. „ეს სამი კომედიაც კი საკმარისია, იმისთვის რომ გოლდონის შემოქმედების ეტაპობრივ განვითარებაზე ვისაუბროთ: პლასტიკური და სტილიზებული თამაშიდან რეალობის აღქმამდე“.⁵⁰

ერთი შეხედვით გოლდონის კომიკურ სიტუაციებსა და დიალოგებში მაღალი საზოგადოების ყალბი და ზედაპირული ურთიერთობები იკვეთება. პიესები ავტორმა პარიზში წასვლამდე დაწერა. მასში უკვე მომწიფებული იყო წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულებები ასეთი საზოგადოების მიმართ, თუმცა მათ გამოაშკარავებას ლალ იუმორში ცდილობდა. ეს თავად კომედიოგრაფის ბუნებიდან გამომდინარეობდა, რადგან თავად გოლდონი კეთილშობილი და ყოველგვარი გაკიცხვისგან თავისუფალი ადამიანი გახლდათ. იგი კარგად ხედავდა მის ირგვლის შექმნილ გარემოებას და აღწერდა ნაწარმოებებში. ამ პერიოდში საფრანგეთის რევოლუცია თანდათან მწიფდებოდა. მართალია მან არ იცოდა რა მოხდებოდა მომავალში, მაგრამ გოლდონი

⁵⁰ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 142.

თავისი მსოფლმხედველობით დიდი ცვლილებისათვის ემზადებოდა. იგი ხვდებოდა, რომ ცვლილება გარდაუვალი იყო და მომავალში მას საფრანგეთის დიდი რევოლუცია ეწოდა (1789 წ.). დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში მაღალი საზოგადოების მდგომარეობა ფაქტობრივად ერთნაირი იყო, მეტ-ნაკლები სიმძაფრით. არისტოკრატია, მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობაზე ფიქრობდა და ზრუნავდა. მათ ნაკლებად აინტერესებდათ სხვათა ბედი. მათი ინტერესები მოდის და ინტრიგის სფეროს არ სცილდებოდა. გოლდონის სურდა შეესწავლა ამ ადამიანების ნამდვილი ბუნება, ანუ ის რაც, ასე სააშკარაოზე არ ჩანდა. ამ შემთხვევაში დრამატურგი აღარ ეძებდა სასაცილო სიტუაციებს და გარემოებებს მხოლოდ კომიკური სცენების წარმოსაჩენად. მისი თემები გაცილებით ღრმა ფსიქოლოგიურ ჭრილში გადავიდა. მისი მიზანი ადამიანის რეალურ არსებად წარმოჩენა იყო, თავისი ინტერესებითა და განცდებით. ეს პერსონაჟები პრერევოლუციის ეპოქაში ცხოვრობდნენ და მათი ცხოვრების სტილი და კულტურა დეკადანსს განიცდიდა.

აქვე აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დრამატურგი არ კარგავს დამახასიათებელ და თვითმყოფად ხელწერას და მისი ერთგვარი ძიებანი, კვლავაც სახალისო ისტორიებში ვითარდება. ჯორჯო სტრელერისთვის მნიშვნელოვანი სწორედ, რომ ამ ძიებების აქცენტირება იყო. მსუბუქ ისტორიებში მან პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ბუნება წარმოაჩინა და ეს ყოველივე გოლდონისთვის დამახასიათებელ ლალ იუმორში გაათამაშა.

რეჟისორი სპექტაკლით უკვე ნამდვილ ოსტატად წარსდგა მაყურებლის წინაშე. გოლდონის პიესაზე განხორციელებული ყოველი ახალი წარმოდგენა გამოირჩეოდა კონცეფციის სიღრმითა და შესრულების დახვეწილი მანერით. სტრელერი იქცა გოლდონის შემოქმედების მკვლევარად, მისი პიესების დამდგმელად და გამავრცელებლად. თითქოს არაერთი ნაწარმოები ხელახლა დაიბადა პიკოლო თეატრში განხორციელებისას. მან იტალიელ მაყურებელს, კომედია დელ არტეს თეატრალური ფორმა დაუბრუნა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს ცოცხალი დიალოგები და სხარტი იუმორი მიზანსცენებს დინამიკას მატებდა.

სტრელერმა სამი პიესის მნიშვნელობა კიდევ სხვა რაკურსით წარმოაჩინა. იგი ანზოგადებს სამივე ნაწარმოების სხვადასხვა თემას, ფართოდ შლის და აქცენტს ადამიანის შინაგან სამყაროზე აკეთებს. როგორც ცნობილია პიესების სათაურებია: „სააგარაკო ციებ-ცხელება“, „სააგარაკო თავგადასავლები“ და „დაბრუნება აგარაკიდან“. სამივეგან ადამიანი უკავშირდება მოგზაურობას. ის ფიქრობს მოგზაურობაზე, მგზავრობს, შემდეგ ბრუნდება ან არ ბრუნდება. ყველაფერი უკავშირდება დროს და მგზავრობას. რეჟისორი ამ მეტაფორაში თავად ადამიანის არსებობას და ცხოვრებას ხედავდა. მისთვის ეს იყო მუდმივი თავგადასავალი, შეუჩერებელი ცხოვრებისეული მოგზაურობა. ბუნებრივია, მსგავსს კონცეფციას სევდისმაგვარი შტრიხები დაჰყვებოდა და სპექტაკლის კომიკური მხარე ერთგვარ გარეგნულ იერსახეს წარმოადგენდა, თუმცა სწორედ ეს იყო სტრელერისთვის გოლდონისეული სინამდვილე და სიღრმე.

სპექტაკლის შექმნის დროსაც სტრელერის მოსაზრებები სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებსაც შეეხო. არსებობს გრძელი წერილი, სადაც იგი მარია დელ მატეისს, „სააგარაკო ტრილოგიის“ კოსტიუმების ავტორს წერს, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს თითოეული პერსონაჟი. სტრელერს ჩამოთვლილი ჰყავს სპექტაკლის ყოველი გმირი და გვერდით მიწერილი აქვს მათი ასაკი, გარეგნული ნიშნები, ხასიათის თვისებები და შეხედულებები თუ ვის როგორი, რა ფერის და სტილის სამოსი უნდა ეცვას. მაგალითად, ერთ-ერთ მთავარ როლზე და მის შემსრულებელზე წერს: „ჯაჩინტა, საკმაოდ კომპლექსური პერსონაჟია. თავდაპირველად ჩანს, როგორც ფრიგიდული, ენამწარე და კაპრიზული გოგონაა, ხოლო სპექტაკლის ბოლოს სევდიან არსებად გარდაიქმნება... ბოლო მოქმედებაში აცვია თითქმის მუქი ფერის კაბა. სამოსმა მისი ფიგურა მოდილიანის სტილში უნდა გამოკვეთოს, თუმცა მცირედად შერბილებული სილუეტით (მსახიობი ფორტუნატო)“.⁵¹

თეატრის ისტორიკოსი და მკვლევარი ალბერტო ბენტოლიო ნაშრომში წერს, რომ „სამივე მოქმედება თავისი განწყობით განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. პირველი სავსე იყო ქარაფშუტა დიალოგებით, ურთიერთობებით, მეორე მოქმედება გამოირჩეოდა სენტიმენტალური და დრამატული ფერებით; მესამე მოქმედება კი სრულიად ჩამუქებული და ცივი იყო“.⁵² რეჟისორმა აქცენტი გააკეთა ამგვარ საზოგადოებაზე. რომ ასეთი ტიპის საზოგადოება დიდხანს ვერ იარსებებდა და დასასრული გარდაუვალი იყო. ეს იყო ლოგიკური და კანონზომიერი დასასრული, რაც არ უნდა სევდიანი ყოფილიყო. სტრელერი ხშირად იმეორებდა, რომ ისტორია კი არ მეორდება, უბრალოდ ისტორიული მომენტები ჰგავს ერთმანეთს. შესაბამისად, ეს წარმოდგენა გაფრთხილებასაც ჰგავდა, რადგან ნებისმიერი მოვლენა ან ურთიერთობა, თუ მასში სიყალბეა შეპარული კრახისათვის არის განწირული. სპექტაკლის ფინალი მაყურებლისთვის მელანქოლიური და პესიმისტური აღმოჩნდა. მუსიკალური გაფორმება ფიორენცო კარპის ეკუთვნოდა. სპექტაკლს ანსამბლის ცოცხალი შესრულება აფორმებდა.

პრესამ დადებითად შეაფასა წარმოდგენას. ბევრი დაიწერა „სააგარაკო ტრილოგიაზე“. ეს იყო ნამდვილი ფურორი მილანის თეატრალურ ცხოვრებაში. თავად ეუჯენიო ფერდინანდო პალმიერი წერდა ამ წარმოდგენაზე: „ეს არის მაღალი ღირებულების სპექტაკლი. სტრელერის რეჟისურა სავსეა იდეებით. ჩვენ ყველაფერს არ ვეთანხმებით, მაგრამ ვაღიარებთ, რომ ნამდვილად გააზრებულია... სპექტაკლი ღამის ორ საათზე დასრულდა. ეს ტრილოგია აღმოჩენაა“.⁵³

⁵¹ Strehler G., Lettere sul teatro, Rosellina Archinto S.r.l., Milano, 2000, p. 32.

⁵² Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 72

⁵³ Palmieri E. F., Scoperte ieri sera le villeggiature di Goldoni, il giornale “La Notte”, 24/25.11.1954.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5851&imm=1&contatore=7&real=0>

„სააგარაკო ტრილოგიის“ შემდეგ ჯორჯო სტრელერი რაღაც დროით დისტანცირდება გოლდონის შემოქმედებასთან. მისი ინტერესები სხვა დრამატურგებზე ფოკუსირდება, მაგრამ საგულისხმოა ის, რომ იმდენად გავრცელდა „სააგარაკო ტრილოგია“ მთელს ევროპაში, რომ რეჟისორი მის დადგმელად ავსტრიაში, ვენის ბურგერთეატერში მიიწვიეს. ეს იყო სპექტაკლის მეორე და სრულიად ახალი ვერსია, ცხადია გერმანულ ენაზე. სპექტაკლი წინამორბედისგან სცენოგრაფიითაც განსხვავდებოდა, აქ სცენა უფრო გაშლილი იყო და მეტი სივრცე სჭარბობდა (სცენოგრაფი ებიო ფრიჯერიო, კოსტიუმების მხატვარი ფრანკა სქუარჩაპინა). მთავარ როლს გერმანელი მსახიობი ანდრეა იონასონი ასრულებდა, სწორედ, მისი მიწვევით ჩავიდა სტრელერი ავსტრიაში. მილანის „სააგარაკო ტრილოგიის“ ათი წლის თავზე იგი კვლავ დგამს გოლდონის ახალ პიესას, მანამდე კი ამ ათი წლის განმავლობაში, მისი ავტორობით ხორციელდება ჩეხოვის, ლორკას, ბრეხტის, ვერგას, პირანდელოს, შექსპირის და სხვათა პიესები. მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ 1956 წელს მან „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“ მესამედ აღადგინა; თუმცა, სიახლეს, მაინც ის ახალი ნამუშევარი წარმოადგენდა, რომელსაც „კიოჯის აყალმაყალი“ ჰქვია.

„კიოჯის აყალმაყალი“ ჯორჯო სტრელერისთვის გოლდონის მეშვიდე პიესაა, რომელიც მან მილანის პიკოლო თეატრში 1964–65 წლის სეზონში განახორციელა. სპექტაკლის რეპეტიციები თვენახევარი გრძელდებოდა, პრემიერა 1964 წლის 29 ნოემბერს გაიმართა. ეს იყო 1964/65 წლის სეზონის გახსნა. წარმოდგენას უზარმაზარი წარმატება მოჰყვა. დარბაზი ყოველდღე სავსე იყო პუბლიკით. 45 დღის განმავლობაში სპექტაკლს 60 000-მდე მაყურებელი დაესწრო. პრესა დადებითად გამოეხმაურა ახალ სპექტაკლს.

რეცენზიებში რეჟისორის ახალ ხედვასა და გოლდონის სხვა რაკურსით წარმოჩენაზე საუბრობდნენ. აი, რას წერდნენ მილანის ერთერთ გაზეთში: „სტრელერი უღრმავდება და აღმოაჩენს ცნობიერებისა და სიყვარულის უწვრილეს დეტალებს. მას გააჩნია ცხოვრების მოდელირების უმაღლესი შეგრძნება... იმ სცენებიდან რთულია დაასახელო, თუნდაც ერთი ეპიზოდი, რომელიც არ არის მაგიური და გამომსახველი. ასევე, აღსანიშნავია, რომ ეს არის გოლდონის უდიდესი ტექსტის საუკეთესო ინტერპრეტაცია“.⁵⁴

ჯორჯო სტრელერმა უბრალო ხალხის, მეთევზეების ცხოვრება მარადიულ თემად აქცია. მისთვის ეს არ იყო, მხოლოდ კომედია სიცილისთვის, სადაც ჩვეულებრივად ისტორიებს სცენურად აცოცხლებდნენ და მაყურებელს ღიმილს ჰგვრიდნენ. თუმცა მაყურებელი საერთოდ არ იღლებოდა იმის ცქერით რაც სცენაზე ხდებოდა. რეჟისორმა მისი ჩანაფიქრით არ დაამძიმა განწყობა და სახალისო მიზანსცენებში სტრელერის სათქმელი გამოიკვეთა. სწორედ გოლდონის

⁵⁴ R. S., Le baruffe chiozzotte, giornale “Avanti!”, 1.12.1964.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5953&imm=1&contatore=3&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

ტექსტისადმი ერთგული დამოკიდებულება დაეხმარა რეჟისორს მსუბუქი ატმოსფერო შენარჩუნებულიყო სცენაზე.

სტრელერი პიესაზე მუშაობისას დრამატურგის ინტერესებს აქცევდა ყურადღებას, თუ რაზე დაწერა მან პიესა, როგორ სტილში დაწერა ეს ნაწარმოები და როგორი დამოკიდებულება გააჩნდა იმ თემების მიმართ, რომელსაც პიესაში ასახავს. სტრელერისთვის, როგორც რეჟისორისთვის ეს ბოლო ფაქტორი ყველაზე მნიშვნელოვანია, ანუ დრამატურგის თემისადმი, თუნდაც პრობლემისადმი დამოკიდებულება, რადგან სწორედ ეს ხდება სტრელერისთვის ის ძაფი, რომელზედაც შემდგომში სპექტაკლს აგებს. ეს არ ნიშნავს, იმას რომ რეჟისორი დრამატურგზე დამოკიდებული ხდება. რეჟისორს გაცილებით მაღალ საფეხურზე აჰყავს ტექსტი. მისთვის დრამატურგი არა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორია, რომელმაც დაწერა პიესა და ამით დაასრულა თავის საქმიანობა. სტრელერისთვის, კონკრეტულ შემთხვევაში, გოლდონი ხდება მისი მოკავშირე ერთობლივ საქმეში, ის ერთგვარად ურთიერთ თანამშრომლობს გოლდონის ტექსტთან და მხოლოდ ამის საფუძველზე ქმნის სათეატრო წარმოდგენას. მისი სარეჟისორო სამუშაოები დუალისტური ხასიათისაა, იგი თითქოს ათანხმებს მის სარეჟისორო შეხედულებებს პიესასთან. მიუხედავად იმისა, რომ პიესა მისთვის ამომავალი წერტილია და ერთი შეხედვით ხელშეუხებელი, სტრელერი თავის სარეჟისორო გადაწყვეტებში სრულიად თავისუფალია და აქედან გამომდინარე მხოლოდ ტექსტის ილუსტრირებას არ ახდენს.

რეჟისორი მიზანსცენებისა და ხასიათების დამუშავებისას, მხოლოდ ერთი ნაწარმოებით არ შემოიფარგლებოდა. იგი სხვადასხვა პიესაში მსგავს სიტუაციებს, ან თუნდაც კონტრასტულ მოვლენებს ეძებდა და ცდილობდა ამ მოვლენების გამომწვევი მიზეზების აღმოჩენით რეჟისორული მიზანსცენები გაემართა და პერსონაჟების ხასიათები, საქციელები, ემოციური თუ ინტონაციური მხარე გამართლებული გაეხადა.

იგი წერს: „... ამჯერად ავარჩიეთ გოლდონის ეს პიესა. „სააგარაკო ტრილოგია“ სხვა სპექტაკლებისგან განსხვავებით, რომლებიც ჩვენ სხვადასხვა სეზონზე განვახორციელეთ, იმით გამოირჩევა, რომ ის არ არის მეზრძოლი ხასიათის, მასში არაფერია, რაც პოლემიკას გამოიწვევს. ამ პიესის პრეტენზია „სკანდალური“ სახის არაა. ჩვენ არ ვაცხადებთ მიზეზს თუ რატომ ავირჩიეთ „სააგარაკო ტრილოგია“ და არა მაგალითად „კიოჯის აყალმაყალი“ ან „ახალი სახლი“, ან თუნდაც „ბუზუნები ...“.⁵⁵ ამ სტროფებში ჯორჯო სტრელერის სიტყვები ნათლად გვეუბნება, რომ „კიოჯის აყალმაყალი“ იმ პიესათა რიცხვს მიეკუთვნებოდა, რომელიც კამათს იწვევდა და მეზრძოლი ხასიათი გააჩნდა. რეჟისორმა სპექტაკლში სამყაროს პატარა მოდელი შექმნა. სიუჟეტის მიხედვით ეს არის პატარა ღარიბი სოფელი ჩრდილოეთ იტალიაში და ის არაფრით განსხვავდება სხვა

⁵⁵ Strehler G., Per un teatro umano, Feltrineli Editore, Milano, 1974, p. 236.

სოფლებისგან, თუმცა სწორედ, ეს სოფელი აღმოჩნდება მთელი ქვეყნიერების სახე. საგულისხმოა, ის ფაქტიც, რომ ახალგაზრდა წლებში გოლდონი კიოჯაში, როგორც ადვოკატი ისე მუშაობდა, ასე რომ მისთვის ამ სოფლის ადგილობრივთა ცხოვრების წესი კარგად იყო ნაცნობი.

რეჟისორის ჩანაფიქრით ეს არის ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრება. სტრელერი აქცენტს აკეთებს ამ ფაქტორზე, რაც თავიდანვე ჩანს. ისევე როგორც პიესაში, სპექტაკლშიც პირველი შეკითხვა ასეთია, როდესაც ქალები ერთად სხედან და ერთმანეთში საუბრობენ, - „გოგონებო, რას იტყვით ამინდზე?“ ამ სიტყვებს სტრელერი ასეთ ქვეტექსტს აძლევს: „ასეთ გადარეულ, ცვალებად, არჩვეულებრივ ამინდზე. ახალ ამინდზე. სხვადასხვანაირზე და ამავდროულად სულ ერთნაირზე, მუდმივად ცვალებადზე და მუდმივად ერთნაირზე, ის სულ მზადაა სხვანაირი გახდეს, რომ შემდეგ იმავე წუთში ისევ ისეთად იქცეს, როგორც იყო“.⁵⁶ პირველი მოქმედების ამ სცენაში შეიძლება ორი რამ აღინიშნოს, თავდაპირველად, რა თქმა უნდა, ესაა მეტაფორული საუბარი სამყაროსა და ცხოვრებაზე, რომელიც მუდმივად ცვალებადი და ამავდროულად უცვლელია. სტრელერი არაერთხელ მიმართავს მსგავს ხერხს, როდესაც იგი პიესაში წელიწადის დროზე საუბრობს. ასევე აღსანიშნავია მეორე ფაქტი, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისიდანვე იკვეთება, ესაა ქალების დიალოგი. სწორედ ისინი სვამენ ამ შეკითხვას, სწორედ ისინი არიან ამ ცხოვრებისგან უკმაყოფილონი და ამას მძაფრი ემოციით გამოხატავენ. სტრელერი სამყაროს შესახებ ფილოსოფიური შეკითხვის დასმის გარდა, პიესაში მოსახდენი აყალ-მყალის საფუძველს ქმნის. ამ ქალბატონების დიალოგებში ინტონაციური მხარე წინ მოდის, ეს საუბრები მწვავე სახეს იძენს, რაც შემდეგ ბუნებრივად დიდი უსიამოვნებაში გადაიზრდება.

სტრელერი ნებისმიერი სპექტაკლის დადგმის დროს და ამ შემთხვევაშიც ცდილობს არ გასცდეს დრამატურგის მიერ შექმნილ მოვლენათა დინამიკურ ხაზს. როგორც უკვე აღვნიშნე იგი დრამატურგის მოკავშირე ხდება, რომელთან ერთად სპექტაკლს დგამს, თუმცა რა თქმა უნდა გოლდონის შემთხვევაში ეს წარმოსახვითი თანამშრომლობაა და ამას რეჟისორი კონკრეტული პიესის ძირეულად შესწავლის შედეგად აღწევს.

მნიშვნელოვანია იტალიელი კრიტიკოსის და ჟურნალ „Sipario“-ს მთავარი რედაქტორის ფრანკო კუადროს მოსაზრებები „კიოჯის აყალმყალზე“: „ეს იყო სტრელერის სარეჟისორო შედეგრი 60-იან წლებში. მან სპექტაკლი მკაცრი რეალიზმის ფორმების სრული დაცვით წარმოადგინა. სამეტყველო ენად ვენეტოს დიალექტი გამოიყენა, ეს იყო უხეში სალაპარაკო ტექსტი და როდესაც სპექტაკლი გაიმართა, მაყურებლის ნაწილმა მას გერმანულენოვანი უწოდა“.⁵⁷

⁵⁶ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editori, 2004, p.172.

⁵⁷ ვიდეოჩანაწერი პირადი არქივიდან.

ეს იყო მსახიობების საოცარი შემადგენლობა, როგორც შესრულების, ასევე ერთმანეთთან კომუნიკაციის თვალსაზრისით. „კიოჯის აყალმაყალი“ სტრელერის შემოქმედებაში დიდ ფრაგმენტად რჩება. 80-იანი წლების შემდეგ მან ხელმეორედ დადგა ეს სპექტაკლი, თუმცა პირველი წარმოდგენა, მაინც მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენად დარჩა, იმიტომ რომ ის გამოირჩეოდა სიახლით გოლდონის დადგმის და მსახიობთა შესრულების თვალსაზრისითაც.

სტრელერი ცდილობს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს მძიმე და დრამატული ფონი არ მისცეს; იგი მოვლენების დინამიკას მეტ თავისუფლებას აძლევს, რაც თავისთავად იმპროვიზაციასაც არ გამორიცხავს. რეჟისორის მოსაზრებით, სცენური თავისუფლება ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია, რომელიც სიცილს გამოიწვევს მაყურებელში. სტრელერისთვის ეს იყო ადამიანებისა და ადამიანური კომედია. რეჟისორისთვის სპექტაკლში მნიშვნელოვანი გახდა არა კონკრეტული სიუჟეტი, რომელსაც ზოგ შემთხვევაში გამორიცხავდა კიდეც, არამედ ის ემოციური ხაზი, დამახასიათებელი დეტალები და საქციელები, რომელიც მაყურებლის მეხსიერებაში უნდა დარჩენილიყო. ყოველი სცენა გამოირჩეოდა ცოცხალი დინამიკითა და მოძრავი სიტუაციებით; ასევე აღსანიშნავია, ადამიანების ცვალებადი ხასიათი და აქ, რეჟისორი ამ არამდგრადობას სწორედ რომ ამინდს უკავშირებს.

სტრელერმა პიესაში არსებული წელიწადის დროზეც იფიქრა და დაადგინა, რომ გვიანი შემოდგომაა, ანუ გარდამავალი პერიოდი, როდესაც ამინდი თავისი ცვალებადობით გამოირჩევა. ეს ფაქტი რეჟისორისთვის შემთხვევით არ აღმოჩნდა. მისთვის მთავარი ამოცანა იყო თუ რა დატვირთვით გამოიყენებდა წელიწადის დროს. რა მნიშვნელობას მისცემდა ამინდს. მას ასე კონკრეტულად არ აინტერესებდა შემოდგომის, რომელი თვე ან რიცხვი იყო. ზუსტი თარიღი მისთვის გადამწყვეტი არ გახლდათ. რეჟისორმა ამინდის განწყობა და ატმოსფერო არა მხოლოდ გარეგნული სახით გამოხატა სპექტაკლში, არამედ მან ეს ადამიანების ერთმანეთთან უთიერთობაშიც გამოიყენა. ყოველდღიური ყოფა მან ამინდს შეადარა. რადგანაც სტრელერმა სცენაზე სამყაროს მიკრო მოდელი შექმნა ამინდის ცვალებადობამაც არსებითი მნიშვნელობა შეიძინა: „დილა ზოგჯერ ნისლიანია, მზის გარეშე. შეიძლება ქარმაც დაუბეროს, რომელიც ღრუბლებსაც მოიტანს და მზესაც გამოაჩენს. ასეა, ადამიანის ცხოვრებაც, მას ერთ წამში მოაქვს ცრემლიც და ღიმილიც“.⁵⁸

სტრელერმა ბევრი იმუშავა პერსონაჟების ხასიათებზე. ის ფიქრობდა, თუ როგორ უნდა ამოეცნო ის ერთადერთი ხერხი, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, რომ ჩაღრმავებოდა კომედიოგრაფის ტექსტს. მისთვის არ არსებობდა დაუფიქრებელი და გაუაზრებელი ფრაზები. მან ისე ააგო მიზანსცენები, რომ მთელი თამაში თავისუფლად მიმდინარეობდა. კომედიის

⁵⁸ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editori, 2004, p. 172.

თითოეული სცენა მუსიკალურ თამაშს დაემსაგავსა. რეჟისორის მოსაზრებით, ეს იყო ცეკვისა და რიტმის წარმოდგენა. ამაში იგი გოლდონის ესთეტიკას ხედავდა.

„კიოჯის აყალმაყალი“ სტრელერისთვის ღარიბების კომედიაა. აქ არც მდიდრები არიან და არც ძალაუფლების წარმომადგენლები. მოსამართლის მოადგილეს პერსონაჟის ბუნებიდან გამომდინარე არ მიიჩნევდა ძალაუფლებისა და სიძლიერის სახედ. რეჟისორისთვის ესენი იყვნენ მხოლოდ დამახასიათებელი ტიპაჟები. თავისი მანერებით, ჟესტებითა და მიმიკიებით მან ხალხისთვის კარგად ნაცნობი სახეები წარმოჩინა. ასეთი ცოცხალი ტიპების წარმოდგენით სპექტაკლმა დინამიკა და რიტმი შეიძინა.

გოლდონის პიესები ვენეციურ დიალექტზეა დაწერილი. რეჟისორის გადაწყვეტილებით, წარმოდგენაში ორიგინალური ტექსტები შენარჩუნებული იყო, იმიტომ რომ სტრელერი ცდილობდა აღედგინა გოლდონისთვის დამახასიათებელი სტილიზებული ენა და ეროვნული დრამატურგიის განსაკუთრებულობა ამ კუთხითაც წარმოეჩინა; ამავდროულად დიალექტი მეტ გროტესკს მატებდა სპექტაკლს, რაც თავისთავად პერსონაჟების ხასიათების გამოკვეთისას მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

ტექსტში გამოყენებული ფრაზეოლოგია დაფუძნებულია ყოფითი ცხოვრებიდან და პრაქტიკული სალაპარაკო ენიდან გამომდინარე, მაგალითად პადრონ ფორტუნატოს შემსრულებელი ტინო სკოტი გახლავთ მეთევზე, რომელიც ხშირად შორ ზღვაში მოგზაურობს. მისი სამეტყველო ენა განსხვავდება ჩვეულებრივი თანასოფლელების საუბრისგან. მსახიობი სკოტი ხსნის, რომ როდესაც „მეზღაურს დიდი მანძილიდან ესალმებიან „Ciao“ (იტალ. გამარჯობა), სიმორის გამო მას ესმის მხოლოდ ორი ბგერა „აო“, შესაბამისად მისი პასუხიც ასეთივეა. მისი ყური შეჩვეულია ამგვარ საუბარს. ასეა სხვა ბევრი სიტყვაც, მაგალითად „ტაბაკო - აბაკო“ (თუთუნი). თითქმის ყოველი სიტყვის პირველი ასო მოკლებულია სიტყვას. მეზღაური ასევე ვერ ამბობდა შემდეგ ბგერებსაც „ს-რ-ლ“ და დამახინჯებული სიტყვები გაცილებით სასაცილო მოსასმენი იყო. ამგვარი ხერხით რეჟისორმა პერსონაჟების კარიკატურული ბუნება გამოკვეთა.

დრამატურგის მიერ შექმნილი პერსონაჟების სახელები, თითქოს მიმართულებას აძლევს რეჟისორს, რომ სცენური სახეები შექმნას. სახელებიც კი სიცილს იწვევდა მაყურებელში (ლუჩეტა-მატრაკვეცა, პასკუა-ქვაბი, ფორტუნატო-კეფალი და ა. შ.) და სტრელერისთვისაც ერთგვარ გზამკვლევს წარმოდგენდა. მაგალითად, უკვე ჩამოთვლილი გმირებიდან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლუჩეტა-მატრაკვეცა თავმომწონე პერსონაჟია, დონა პასკუა ოჯახის დიასახლისი, რომელიც ქვაბით მოუქნელი და ხეპრეა, რაც შეეხება დონ ფორტუნატოს, იგი მეთევზე გახლავთ; ისიც დაბალი ფენის ადამიანის თვისებებით არის შემკული, მაგრამ პატიოსანი შრომით ცხოვრობს.

გოლდონის მიერ დარქმეული სახელები რეჟისორისთვის შეზღუდვა არ იყო, პირიქით - პერსონაჟების მხატვრულ გაცოცხლებაში დაეხმარა.

სტრელერი სპექტაკლში როგორც სცენოგრაფიას, ასევე მუსიკალურ გაფორმებასაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მისი უცვლელი თანამშრომელი თეატრის მხატვარი ლუჩანო დამიანი დიდხანს ფიქრობდა, თუ როგორი დეკორაცია და კოსტიუმები უნდა შეექმნა. მას რეჟისორი კონკრეტულ მინიშნებებს აძლევდა. მოგონებებში რეჟისორი იხსენებს, თუ როგორ მოექცნენ ჩიხში მუშაობის პროცესში. მათთვის მთავარი იყო სპექტაკლში განწყობა და შესაფერისი ატმოსფერო შექმნილიყო. მათ სცენაზე დიდი სივრცე წარმოადგინეს, რაც მსახიობებს მოძრაობისა და იმპროვიზაციის დიდ შესაძლებლობას აძლევდა. პიესის მიხედვით სცენის ორივე მხარეს სახლები იდგა, სიღრმეში კი ნახევრადაგებული, თუმცა უკვე მოძველებული ნავი ტივტივებდა, რომელიც ცოტაც და ჩაიძირებოდა. ამ გადაწყვეტაში რეჟისორი სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარს ხედავდა, რაც თავისთავად საზღვაო ცხოვრებასთან არის კავშირში. ეს არის მუდმივმოქმედი პროცესი: ყველაფერი სრულდება და შემდეგ თავიდან ისევ იწყება. სტრელერი კომედიას მსგავსი სიმბოლიკებით ტვირთავდა, მაგრამ სპექტაკლი გოლდონის ესთეტიკას არ სცილდებოდა. ის ისევე ლაღად და რიტმულად მიმდინარეობდა, როგორსაც დრამატურგის სცენები და დიალოგები მოითხოვდა. ვიდეოჩანაწერის საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია არტისტების ექსპრესიულ შესრულებაზე შევიქმნათ გარკვეული შთაბეჭდილება. სტრელერს სურდა სცენაზე გათამაშებულიყო არა რეალური მოვლენები, არამედ რეალურობის ასოციაცია უნდა წარმოშობილიყო. მსახიობების შესრულებაში მაყურებელს პოეზია და სიმართლე ერთდროულად უნდა დაენახათ.

რადგანაც რეჟისორისთვის განწყობა უმთავრესი ფაქტორი იყო, მისთვის სპექტაკლის ფერებიც დიდ მნიშვნელობას წარმოადგენდა. ის ფერს მუსიკალურ ბგერებშიც ხედავდა. შესაბამისად, მისთვის ეს არ იყო უბრალო ტონი, რომელიც მხოლოდ ფერისთვის ან მუსიკალური გაფორმებისთვის იარსებებდა.

მსახიობებს ხალხური სამოსი ეცვათ. რეჟისორმა ისტორიული რეალობა გააცოცხლა; მეთევზეებისა და მათ ცოლების კოსტიუმები ვარდისფერ, მწვანე და თეთრ ტონებში გადადიოდა. სტრელერის მოსაზრებით აქ უნდა წარმოჩენილიყო ისტორიისადმი პატივისცემა და ამავდროულად ახალი ხედვა. რაც შეეხება სპექტაკლის მუსიკალურ მხარეს (მუსიკალური გაფორმება - ფიორენცო კარპი): მელოდია, მხოლოდ გარკვეულ ბიძგს აძლევდა მიმდინარე სცენებს. პატარა მუსიკალური ტონები ეპიზოდურად ჟღერდა და მას მხოლოდ განწყობის შექმნის მიზანი ჰქონდა.

როგორც არაერთი გოლდონისეული სპექტაკლი, „კიოჯის აყალმაყალიც“ ხელმეორედ 1992-93 წლის სეზონში აღადგინეს. რა თქმა უნდა რეჟისორი თავად ჯორჯო სტრელერი გახლდათ. რაც

შეეხება სამსახიობო შემადგენლობას ის შეცვლილი იყო. თეატრი გოლდონის გარდაცვალებიდან 200 წლისთავს აღნიშნავდა. ამ წელს „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“, „კიოჯის აყალმაყალი“ და „კამპიელო“ წარმოადგინეს. ცნობილია, რომ სტრელერი ყოველთვის საუბრობდა თუ რატომ დადგა ესა თუ ის სპექტაკლი. მან ამ სპექტაკლის გამეორებაზეც წარმოთქვა თავისი აზრი: „კარლო გოლდონის „კიოჯის აყალმაყალი“ მეორეჯერ განვახორციელებ ჩემი სარეჟისორი კარიერის განმავლობაში, ამის ორი მიზეზი არსებობს: უფრო განვამტკიცოთ ამ ავტორის არსებობა პიკოლო თეატრის ისტორიაში და რა თქმა უნდა ჩემშიც, რადგან გოლდონის მე ძალიან ბევრი წელი მივუძღვენი. ასევე, უნდა აღმოვაჩინოთ არა მხოლოდ მისი საოცარი გავლენა, არამედ კრიტიკაც, რომელიც ასეთი მოსიყვარულე და კეთილშობილურია... ჩვენ ვიცით, რას წარმოადგენს გოლდონის პიესები, მაგრამ ისინი, მაინც ყოველ ჯერზე ახალ ემოციებს ბადებენ. იგი მუდამ იკვლევდა ადამიანის სულს“.⁵⁹

სტრელერისთვის სცენაზე ნაწარმოების გადატანა დიდ სირთულეს უკვე აღარ წარმოადგენდა, იმიტომ რომ მანამდე იგი ძირეულად იკვლევდა თითოეულ დეტალს, რომელსაც როგორც სარეჟისორო ექსპლიკაციისთვის, ასევე თეორიული ნაშრომისთვის იყენებდა.

„კიოჯის აყალმაყალი“ არანაკლებ წარმატებული აღმოჩნდა პიკოლო თეატრისთვის, ისევე როგორც „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“ ან „სააგარაკო ტრილოგია“. რეჟისორი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე სულ მუდამ უბრუნდებოდა გოლდონის. მასში მან სწორედ ის აღმოაჩინა, რაც მისი ესთეტიკისთვის და შემოქმედებითი მოღვაწეობისთვის ბუნებრივი იყო.

„კიოჯის აყალმაყალის“ შემდეგ რეჟისორმა კიდევ მიმართა გოლდონის შემოქმედებას. იტალიელი დრამატურგისადმი ასეთ მძაფრ ინტერესს არაერთი მიზეზი ჰქონდა. პიესების დადგმის გარდა იგი გოლდონის შემოქმედებას ლიტერატურული კუთხითაც იკვლევდა, მის დრამატურგიულ ნაწარმოებებს სტრელერი ღრმად ამუშავებდა. ეს მასალა თეორიულ ნაშრომებად არის შემონახული და დაინტერესებული საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომია. სტრელერის რეჟისორული ჩანაფიქრები და მოსაზრებები, პერსონაჟების დახასიათება თუ მიზანსცენების წერილობითი ასახვა, რომელიც მან გოლდონის პიესა „კიოჯის აყალმაყალზე“ მუშაობისას გასწია, სხვადასხვა წელს არაერთხელ გამოიცა.

1960-იანი წლების ბოლოს იტალიაში პოლიტიკური ფონი დაიძაბა. ხალხი ორად გაიყო. საზოგადოება მემარცხენე და მემარჯვენე რადიკალ აქტივისტებს წარმოადგენდნენ. ეს პერიოდი ისტორიაში „ტყვიის წლებად“ არის ცნობილი. მდგომარეობა საკმაოდ გართულდა და პოლიტიკურ ტერორიზმში გადაიზარდა. და ამის არაერთი შემთხვევა იყო ერთ-ერთი ასეთი გახმაურებული ფაქტი დარიოს ფოს მეუღლის, ცნობილი მსახიობის ფრანკა რამეს გატაცება გახლდათ. მემარჯვენე

⁵⁹ Strehler G., Con lui si entra in un mondo vivo, rivista “Vivi Milano” N 40, 1992.

ექსტრემისტებმა ფემინისტური მოძრაობის აქტივისტი მსახიობი 1973 წელს მილანიდან ძალით გაიტაცეს, აწამეს და გააუპატიურეს. განსხვავებული მოსაზრების თუ იდეოლოგიის მქონე ადამიანებს ერთ გარემოში არსებობა და ცხოვრება უჭირდათ. ქვეყანაში საერთო სახე მიიღო დამაბულმა სიტუაციამ და ცხადია ეს ყველაფერი ხელოვნებაშიც აისახა. რამდენიმე წლის შემდეგ თავად ფრანკა რამემ წარმოადგინა ბიოგრაფიულ სპექტაკლებში „მთელ სახლში, საწოლსა და ეკლესიაში“ (1977) და „გაუპატიურება“ (1981).

სამწუხაროდ, ეს განწყობა წლები გაგრძელდა ქვეყანაში და შესაბამისად კონკრეტულ პრობლემაზე შექმნილ სპექტაკლებს თეატრის სცენაზეც სხვადასხვა დროს ვხვდებით. ჯორჯო სტრელერი არსებულ სიტუაციას კვლავაც კომედიის საშუალებით გამოეხმაურა. 1975 წლის 30 მაისს თეატრალური სეზონის დასასრულს პიკოლო თეატრში გოლდონის „კამპიელოს“ პრემიერა შედგა. იტალიურად სიტყვა „Campo“, მოედანს ნიშნავს, შესაბამისად „Campiello“ მომცრო ზომის მოედანია. ასეთ პატარა მოედანი ბევრია ამ ქალაქში. მოვლენები, სწორედ, რომ ერთერთ ასეთ კამპიელოზე ვითარდება. ეს არის კომედია ხუთ მოქმედებად. „პიესა ავტორმა 1756 წელს ვენეციის კარნავალისთვის დაწერა და პირველად მსოფლიო პრემიერა ვენეციის სან ლუკას თეატრში ამავე წლის 19 თებერვალს შედგა. სპექტაკლს დიდი წარმატება მოჰყვა და ამის შემდეგ „კამპიელო“ გოლდონის ერთ-ერთ შედეგად იწოდება. პიესა მე-18 საუკუნის თითქმის ყველა ძირითად თეატრში დაიდგა. ტრიუმფის შემდეგ კი, კომედიოგრაფს არაერთი სარფიანი წინადადება შესთავაზეს“.⁶⁰

თვითონ კომედია გამოირჩევა კომიკური სიტუაციებით, მხიარული და ნათელი ატმოსფეროთი, პერსონაჟები ლაღი და მსუბუქი ბუნებით არიან დაჯილდოვებულნი. პიესის სცენაზე განხორციელებით თეატრს ნამდვილი ზეიმი უნდა მოეწყო მაყურებლისთვის, რადგან ამ სპექტაკლით იხურებოდა საკარნავალო სეზონი ვენეციაში. ჯორჯო სტრელერის შემთხვევაშიც, ზუსტად, ასე მოხდა. წარმოდგენა ერთ ამოსუნთქვაზე იმართებოდა. დინამიკური სცენებით, რიტმზე და მოძრაობაზე აგებული ეპიზოდები მაყურებელს კომედია დელ არტეს ეპოქაში გადაჰყავდა. სტრელერმა ამ წარმოდგენაშიც წარმოაჩინა კარიკატურული ტიპის პერსონაჟები. სახალისო ისტორიებში გადმოცემული ადამიანების მანკიერი ბუნება უფრო მძაფრი და შესაბამისად დასამახსოვრებელი აღმოჩნდა საზოგადოებისთვის. გოლდონისთვის დამახასიათებელი მდიდარი ხასიათებით გაჯერებული პერსონაჟები რეჟისორისთვის უმთავრესი საყრდენი გახდა. თუმცა ჩანაწერებში იგი აღნიშნავდა და საკუთარ თავს უსვამდა შეკითხვას, თუ რატომ აირჩია „კამპიელო“. რეჟისორის ყოველი ახალი სპექტაკლი დიდი ნააზრვისა და ფიქრის შედეგია. ნაწარმოების შერჩევას ყოველთვის დიდი მიზეზი და მიზანი ჰქონდა. გოლდონის პიესების განხორციელებას იგი, სწორედ, რომ „კამპიელოთი“ ასრულებს. ამიტომაც

⁶⁰ Goldoni C., I Capolavori, Newton Compton editori, Roma, 1992, p. 19, V. 5.

მკვლევარებისთვის მნიშვნელოვან საკვლევ თემას წარმოადგენს ეს სპექტაკლი. თავად რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ „კამპიელო“ მან შეარჩია კონკრეტული გარემოებებიდან და აუცილებლობიდან გამომდინარე და ეს მხოლოდ პოეტური და მხატვრული მიზეზების შედეგი არ ყოფილა.

პიესა დატვირთულია ყოფითი და ყოველდღიური ურთიერთობების სცენებით, ამიტომაც ავტორი ნაწარმოებს სახალხოს უწოდებდა. კომედია სავსეა ვენეციურ დიალექტზე აგებული დიალოგებით და სხარტი იუმორით გამოირჩევა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ მოქმედება ძირითადად ვენეციის ერთ-ერთ პატარა მოედანზე ვითარდება. ეს არის შეკრული და თითქოს დახურული სივრცე, სადაც ადამიანები თავიანთ ცხოვრებას ატარებენ. სპექტაკლის ავტორისთვის საინტერესოა თუ როგორ იქცევიან ისინი სხვადასხვა კრიტიკული სიტუაციის დროს სხვაგან წაუსვლელად, როგორ ურთიერთობენ ერთმანეთში, რა არის მათთვის ღირებული და ძვირფასი.

სტრუქტურა შეეცადა წარმოდგენაში გამოეკვეთა ადამიანების ბუნება. თუ „კიოჯის აყალმაყალში“ გლეხების, რომელთაც კითხვაც არ იცინ, ჩხუბი და დავა იყო სასაცილო, „კამპიელოში“ ქალაქის მკვიდრნი, ბურჟუაზიული ფენის წარმომადგენლები თავიანთი უმიზნო ეჭვიანობითა და ცხოვრების უაზრო წესის გამო კომიკურ მდგომარეობაში ცვივდებიან. რეჟისორისთვის ორივე ფენის ადამიანები ერთნაირად სასაცილონი არიან. მისთვის არ აქვს სოციალურ სტატუსს მნიშვნელობა. სტრუქტურისთვის თვითონ ადამიანი არის მთავარი და როგორ იქცევა კონკრეტულ მოცემულობაში.

„კამპიელოში“ წამყვანი თემა სხვადასხვა წარმოშობისა თუ ფენის ადამიანის ურთიერთობაა წარმოდგენილი. აქ თავს იყრიან ვენეციელი მოქალაქეები, ნეაპოლის მკვიდრნი, რომლებსაც ვენეციელები უცხოელებად მიიჩნევიან, ასევე გლეხები, ბურჟუები, თავადები და სხვანი. ნაწარმოებში მრავალი სახის კულტურულ იდენტობას ვაწყდებით და სწორედ, ეს გახლავთ არაერთი პრობლემის საწყისი, რადგან ადამიანებში ტოლერანტობის, უცხო სადმი სიყვარულის და პატივისცემის დეფიციტი სჭარბობს.

სპექტაკლში მოედანი წარმოდგენდა შეხვედრების და დაშორებების, ასევე ფარული პაემნების ადგილსაც კი. სახლები, მხოლოდ პერსონალური და პირადი მფლობელობის სივრცეს ნიშნავდა. სტრუქტურა განსაკუთრებით სოციალური თემატიკა გამოკვეთა, რაც ტაბუირებულ თემად მიიჩნეოდა. ერთი შეხედვით ეს მხოლოდ კომედიის ლაიტმოტივად შეიძლება ჩათვლილიყო, მაგრამ რეჟისორი თანამედროვე საზოგადოებაშიც ხედავდა მსგავს წინააღდეგობებს. ეს პრობლემა თანამედროვე ადამიანისთვის აქტუალური იყო. პერსონაჟებს, რომლებიც თავად იქცევიან და საუბრობენ კარიკატურულად, არ სურთ სხვადასხვა ხალხთან ერთ გარემოში ცხოვრება. არც გოლდონი და შესაბამისად, არც სტრუქტურა გულისხმობდა ერთი იდეოლოგიის და ერთი კომუნის შექმნას. სპექტაკლში სოციაუმების ერთმანეთთან უკონტაქტობის, ყოველგვარ კავშირებსა და ურთიერთობების მანკიერებაზე იყო საუბარი. სხვადასხვა რასის,

ეროვნებისა თუ კულტურის ადამიანების ერთ გარემოში ცხოვრება, თუნდაც ეს ერთი ქალაქი ან მოედანი იყოს პრობლემას არ უნდა წარმოადგენდეს.

არისტოკრატისა და დაბალი ფენის ურთიერთობები ლამის ჩიხში შედის, თუმცა რეჟისორს ყოველგვარი პრობლემა გარეგნულად მსუბუქ ფორმებში ჰქონდა გადაწყვეტილი, რათა არ დარღვეულიყო კომედიისათვის დამახასიათებელი ჟანრული სტილისტიკა. წარმოდგენილმა თემებმა უფრო მწვავე ხასიათი მიიღო და მაყურებელი სახალისო ეპიზოდების მიღმა რეჟისორის მკაფიოდ გამოხატულ სათქმელს ხედავდა.

ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა გასტონე ჯერონმა სტრელერის სპექტაკლის განხილვისას ეთიკური ქცევის სავალდებულო ნორმებზეც გაამახვილა ყურადღება; რომ რეჟისორმა ქცევისა და მორალის აუცილებლობაზე გააკეთა აქცენტი. „ეს იყო სკრუპულოზური დეონტოლოგია“.⁶¹

სტრელერმა თავისი დამოკიდებულება გამოხატა სპექტაკლში, მაგრამ მან თავის ჩანაწერებშიც აღნიშნა, რომ საზოგადოებრივი „კლასები ისევ ცალ-ცალკე რჩება, თამაში სრულდება საზოგადოებაშიც და რასაშიც.“⁶²

სპექტაკლში არიან პერსონაჟები, რომლებიც ერთდროულად სხვადასხვა ფენას წარმოადგენენ, მაგალითად: ნეაპოლელ კავალერს მამა არისტოკრატი ჰყავდა, ხოლო დედა დაბალი ფენიდან გახლდათ. სწორედ ეს გახდა რეჟისორისთვის უმთავრესი საყრდენი წერტილი, რაზეც შემდგომში ძირითადი კონცეფცია ააგო. ერთ ადამიანში ერთიანდება ორი კლასი, სტრელერისთვის უმთავრესია თავად ადამიანი თავისი შინაგანი სამყაროთი, ბუნებით და საქციელებით. წარმომავლობა, რეჟისორთან ზედმეტი იარლიყია, რომელიც არ უნდა ახდენდეს გავლენას ღირებულებებზე. „კამპიელოს“ შერჩევის ძირითადი მიზეზიც ეს იყო. ჰუმანისტური იდეებით გაჯერებული კომედია რეჟისორისთვის უმთავრესი გზავნილი აღმოჩნდა. თავის სარეჟისორო ჩანაწერებში სტრელერი ხშირად საუბრობს არისტოკრატისა და პლემბის შესახებ, რომ ადამიანები თავად განიცდიან ამ ფაქტს, შემდგომში კი სერიოზულ კომპლექსებად იქცევა მსგავსი აზროვნება, რაც სხვადასხვა სახით იჩენს თავს ურთიერთობებში და პრობლემებიც მწვავედება. სპექტაკლში მცირედი ფსიქოლოგიური სტრესები თავად გამოიწვიეს პერსონაჟებმა, ისინი თავად გახდნენ საკუთარი შეხედულებების მსხვერპლნი.

სტრელერისთვის ეს პიესა იყო ერთ-ერთი შედეგრი გოლდონის შემოქმედებიდან. იგი საკმაოდ დიდხანს ფიქრობდა დაედგა თუ არა პიკოლოს სცენაზე „კამპიელო“, რასაც რეჟისორის მრავალთვიანი ჩანაწერებიც ადასტურებს. როგორც უკვე აღვნიშნე წარმოდგენის პრემიერა 1975

⁶¹ Geron G., Campiello soto la neve, il giornale “Il Giornale”, 7. 06. 1975.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3715&imm=1&contatore=1&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

⁶² Strehler G., Intorno a Goldoni, Mursia Editore, Milano, 2004, p. 219.

წლის 5 ივნისს შედგა. სტრელერის ჩანაწერები, რაც გამოქვეყნებულია 1975 წლის 21 იანვრიდან იწყება და დროთა განმავლობაში სხვადასხვა თარიღით გრძელდება. რეჟისორი თვეების განმავლობაში ამუშავებდა პიესას, როგორც მას სჩვეოდა. შესაბამისად, ჩანაწერებსაც აკეთებდა. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო „გამორჩეული ნაწარმოები, მდიდარი, გოლდონი მასში დიდ სიყვარულს გამოხატავს უბრალო ადამიანების მიმართ“.⁶³

რეჟისორი ფიქრობდა, როგორც შემოქმედი მზად იყო თუ არა ამ კომედიის დასადგმელად. ეს იყო მრავალთვიანი მერყეობის მიზეზიციყო. საბოლოოდ „კამპიელო“ სტრელერის ბოლო კომედია აღმოჩნდა, რომელიც მან გოლდონის შემოქმედებიდან განახორციელა. მას შემდეგ იტალიელი კომედიოგრაფის სხვა პიესისთვის ხელი აღარ მოუკიდია და უკვე განხორციელებული სპექტაკლების აღდგენაზე მუშაობდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1992-93 წლების სეზონზე სტრელერმა აღადგინა კარლო გოლდონის პიესებზე დადგმული სამი სპექტაკლი, ესენია: „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“, „კიოჯის აყალმაყალი“ და „კამპიელო“. რეჟისორს აღდგენილ სპექტაკლებში დიდი ცვლილებები არ შეუტანია, ისინი ისე წარმოადგინა, როგორც თავიდან იყო დადგმული. პრესა დადებითად შეხვდა ხელმეორედ გამართულ სპექტაკლებს: „ეს „კამპიელო“, რომელიც ორასი წლისთავისთვის აღადგინეს, გამორჩეულია თავისი საოცარი სინორჩით. თითქოს დღეს მოიფიქრეს მისი სცენოგრაფია, ეს შედეგრი ლუჩანო დამიანის ეკუთვნის... სპექტაკლი გასაოცრად ცოცხალი, ჰარმონიული და სრულყოფილია, თავისი სამსახიობო ანსამბლით...“⁶⁴

„კამპიელოს“ დიდი წარმატების მიუხედავად რეჟისორი სხვა დრამატურგების შემოქმედებით დაინტერესდა. თუ გადავხედავთ სტრელერის მთელს სარეჟისორო შემოქმედებას იგი ხშირად დგამდა კარლო გოლდონის პიესებს, შემდეგ უკვე განხორციელებულის ახალ ვერსიას სთავაზობდა მაყურებელს და მუდმივად იტალიელი კომედიოგრაფის ირგვლივ ტრიალებდა. სტრელერისთვის კომედია დელ არტე მიუწვდომელი თეატრალური ფორმა იყო და ამიტომაც მთელი ცხოვრება მის კვლევაში გაატარა. იგი ნიღბების კომედიის ძირეულ შესწავლას და შემდგომში მის სცენაზე აღდგენას ცდილობდა. სტრელერის, როგორც ევროპული თეატრის რეჟისორის დიდი მიღწევაც სწორედ ეს იყო. მან შეძლო გაეცოცხლებინა იმპროვიზაციული თეატრის კომედია დელ არტეს ავთენტური იერსახე, ყოველ შემთხვევაში მიახლოვებოდა მანც

⁶³Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, Milano, 2004 p. 223

⁶⁴ Tian R., “Due secoli ma diverte ancora”, il giornale “Il Messaggero”, 8.2.1993. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3857&imm=1&contatore=3&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019

გარეგნული თუ შინაარსობრივი თვალსაზრისით. სტრელერი ხშირად ამბობდა, რომ მან ვერ მიაღწია იმ უმაღლეს დონეს, რასაც კომედია დელ არტეს სტილში თამაში ჰქვია, თუმცა გოლდონის პიესებზე დადგმული ყოველი სპექტაკლი იტალიური ნიღბების კომედიის ჩარჩოებში ზუსტად ჯდება.

რეჟისორის ძიებანი, მხოლოდ ცალსახად კარლო გოლდონის შემოქმედებით არ შემოიფარგლებოდა. იგი ძირეულად ეცნობოდა ეპოქას, მის კულტურულ ტენდენციებს, მიმდინარეობებს ხელოვნებაში. ეცნობოდა და სწავლობდა თითოეულ მნიშვნელოვან დეტალს, რაც კი კავშირში იყო კომედია დელ არტესთან. მას ბევრი წერილი ეკუთვნის ნიღბების კომედიასა და გოლდონის შესახებ.

1969 წელს ჯორჯო სტრელერს იტალიის საზოგადოებრივი სამაუწყებლო რადიო-ტელევიზია RAI-მ კარლო გოლდონიზე ფილმის გადაღება დაუკვეთა. ფილმის სიუჟეტი გოლდონის ავტობიოგრაფიული ნაშრომი „მემუარები“ უნდა ყოფილიყო. პროექტს აფინანსებდა იტალიის რადიო-ტელევიზია. სტრელერი მაშინვე შეუდგა სცენარზე მუშაობას, მისი თანაავტორები გახლდნენ ტულიო კეზიკი (1928-2009) და ლუდოვიკო ზორზი (1928-1983). რეჟისორმა ხუთ პუნქტად დაჰყო გოლდონის ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენები. მეხუთე პუნქტი მისი პარიზული პერიოდი იყო. რეჟისორს გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ ფილმში გააერთიანებინა გოლდონის რამდენიმე პიესა და ფრაგმენტები პირადი დღიურებიდან. რეჟისორმა თანაავტორებთან ერთად ხუთასგვერდიანი ნამუშევარი შექმნეს. სტრელერს დაგეგმილი ჰქონდა თუ როგორ დაიწყებოდა ფილმი. იგი თავის წერილებში აღწერს კიდეც დასაწყისს. მაგრამ სამწუხაროდ, ეს პროექტი ვერ განხორციელდა. რაის ტელევიზიამ არ მიიყვანა ბოლომდე პროექტის რეალიზება და დიდი ლოდინის შემდეგ 1974 წელს სტრელერმა განაცხადა, რომ „ეს ისტორია სამუდამოდ დაიხურა“.⁶⁵ რეჟისორმა გადაწყვიტა, რომ თუ ფილმს არ გადაიღებდნენ, სპექტაკლს დადგამდა. ტელევიზიაში ერთი წლის განმავლობაში ემუშავებდა სცენარს, ის თითქოს დაკარგული იყო, მაგრამ სტრელერმა, მაინც შეძლო მისი პოვნა და სათეატრო ნაწარმოებად გადაკეთება. რამდენიმე წლის შემდეგ იგი იხსენებდა, რომ 1977-78 წლებში არიანა მნუმკინამ გადაიღო ფილმი „მოლიერი“, რომლის ერთ-ერთი დამფინანსებელი RAI-ს ტელევიზია გახლდათ, ხოლო იტალიაში იტალიელი დრამატურგის შემოქმედებით არავინ ინტერესდებოდა. რეჟისორმა თავის დროზე დიდი დაჟინებით მოითხოვა სცენარი, რადგან ვარაუდობდა, რომ ყოველგვარი საავტორო უფლებების დარღვევით ტელევიზია ამ ნაშრომს მაინც გამოიყენებდა. მან გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლს გოლდონის გარდაცვალებიდან ორასი წლისთავს მიუძღვნა, თუმცა „მემუარები“ იმდენად სქელტანიანი ნამუშევარი იყო, რომ რეჟისორმა ის სამ საღამოზე გადაანაწილა. სპექტაკლში დაკავდებოდა 120 მსახიობი. პროექტის სიდიდის გამო ის არაერთხელ

⁶⁵ Guerrieri O., Goldoni sono Io, il giornale „La Stampa“, Torino, 21.11.1991.

გადაიდო, ბოლოს ის 1997-98 წლის სეზონზე დააანონსეს, მაგრამ საბოლოოდ ის არარეალიზებული დარჩა, რადგან 1997 წლის დეკემბერში თავად სტრელერი გარდაიცვალა.

შემორჩა, მხოლოდ ჩანაწერები თუ რას ფიქრობდა იგი გოლდონის შესახებ და როგორ ამუშავებდა მის „მემუარებს“. სტრელერი მუდმივად მაღლიერი იყო გოლდონის შემოქმედებით და ერთ-ერთ საჯარო ლექციაზე, პავიას უნივერსიტეტში 1992 წლის 23 ნოემბერს განაცხადა, რომ: „დღევანდელი თეატრში მოღვაწე ადამიანებიც მისგან იზადებიან“.

შემორჩენილია რეჟისორის ნამუშევარი გოლდონის „მემუარებზე“, რომელიც საკმაოდ მნიშვნელოვან და ღირებულ ნაშრომს წარმოადგენს სტრელერის და საერთოდ, იტალიური თეატრის მკვლევარებისთვის. ეს არის წიგნი, სადაც რეჟისორი აღწერს თითოეულ დეტალს, რომელიც შემდგომ ფილმად უნდა გადაეღო. ნაშრომი შედგება ხუთი თავისგან ეპილოგით და პროზაულ ჟანრშია დაწერილი. ფაქტობრივად, მან შექმნა სცენარი, თავისი რემარკებით, დეტალური აღწერილობითა და დახასიათებით. სტრელერი ყოველ რეპლიკას წინ რემარკას ურთავს, თუ როგორ უნდა წარმოითქვას ესა თუ ის ფრაზა. ეს არის ფუნდამენტური კვლევა გოლდონის „მემუარებზე“ დაყრდნობით, მისი ყოველი ახალი ნაწარმოების, შემოქმედებითი თუ ცხოვრებისეული წარმატებისა და კრახის განხილვა. პიკოლო თეატრის არქივში დღემდე ინახება სტრელერის „მემუარების“ სცენარის რამდენიმე ვერსია. არცერთ ნაშრომზე არ არის მითითებული ზუსტი თარიღი, თუმცა ვარაუდობენ, რომ პირველი 1968-1974 წლებში დაიწერა და ეს ვერსია იყო სატელევიზიოდ გამზადებული.

სტრელერის „მემუარებში“ ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, როდესაც რეჟისორი დრამატურგთან საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ახდენს. ეს არის ერთგვარი პარალელი გოლდონისა და სტრელერის ბიოგრაფიულ მოვლენებს შორის. როგორც ცნობილია, 1960-იანი წლების ბოლოს თეატრის დირექტორ პაოლო გრასისა და ჯორჯო სტრელერს შორის ძალიან დაიძაბა ურთიერთობა და სტრელერს თეატრის დატოვება მოუხდა. იგი ამიტომაც პარალელს ავლებს გოლდონის ვენეციიდან გაქცვასთან დაკავშირებით. შესაბამისად, გოლდონისა და საკუთარი ცხოვრებისეული ეპიზოდების ერთმანეთთან დაკავშირება სტრელერისთვის სატელევიზიო ტექსტის შესაქმნელად საკმარისი აღმოჩნდა.

დიდი სცენარის გარდა, ასევე არსებობს საკმაოდ მცირე მოცულობის ნაწარმოები, რომელიც თავად რეჟისორის მიერ არის შემოკლებული. ეს ტექსტი ექვსი თავისგან შედგება და ავტორი ორიგინალის სიუჟეტურ თანმიმდევრობას მიჰყვება. პირველ თავში ავტორი გადმოგვცემს გოლდონის ცხოვრების ახალგაზრდულ წლებს, როდესაც მისი მამა ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. ამ პერიოდში კომედიოგრაფი ინტერესდება თეატრით და სათეატრო საქმიანობით. მამას ახალგაზრდა კარლო სამოგზაუროდ დაჰყავს და ბევრ სიახლეს აცნობს. პირველი თავი მამის მოულოდნელი გარდაცვალებით სრულდება, რაც კარლოსთვის დიდ ტრაგედიას წარმოადგენდა.

მეორე თავში გოლდონი უფრო მოწიფულია, მას იურისტის დიპლომიც აქვს. ოდნავ ცინიკოსიცაა, ბოჰემურად ცხოვრობს, ბანქოს თამაშით არის გატაცებული, თუმცა მაინც საკუთარ თავშია ჩაკეტილი. ამ ეპიზოდში მას არაერთი ფათერაკი გადახდება. ამ დროს გოლდონი, როგორც მწერალი ტრიუმფალურ წარმატებას აღწევს საოპერო ლიბრეტოს ჟანრში. სწორედ, აქედან იწყება გოლდონის იდეების ჩამოყალიბება თეატრის რეფორმაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ის. მან ახალ თეატრზე დაიწყო ოცნება. მესამე თავში მოთხრობილია ისტორიები, უკვე კონკრეტული თარიღით - 1750 წელი. სტრელერის მოსაზრებით, გოლდონის ძირითადი შემოქმედებითი თავგადასავალი ვენეციაში და საერთოდ იტალიაშივე დასრულდა, ანუ ვიდრე იგი პარიზში გაემგზავრებოდა, მაშინ მწერალი 55 წლის გახლდათ. რეჟისორის მთელი ყურადღება ვენეციის სან ლუკას თეატრის პერიოდზე იყო გადატანილი, იმიტომ რომ მისი მოსაზრებით, გოლდონის მთელი თეატრალური რეფორმა და ცვლილებები სწორედ ამ თეატრში მოხდა. ეს იყო 1753-1762 წლები, როდესაც გოლდონი, როგორც შემოქმედი და პოეტი თავის მაქსიმალურ შესაძლებლობებს ავლენს. მომდევნო თავებში გოლდონის ცხოვრების მრავალფეროვანი ისტორიები იშლება. მისი პრობლემები მედებაკის დასთან. არაკეთილად განწყობილ ადამიანებთან დამაბული ურთიერთობები და პირადი კონფლიქტები გავლენას ახდენდა დრამატურგის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე, იგი ძალიან ხშირად დათრგუნულად გრძნობდა თავს, რაც მისთვის აუტანელი იყო. სტრელერი სცენარში შეეცადა გოლდონის ყოველი სიტყვა, საქციელი და ნებისმიერი რამისადმი დამოკიდებულება გაემართლებინა, თუმცა ეს გაამართლება არ იყო ცარიელ მოვლენებზე დაყრდნობილი. იგი თითქოს ჩასახლდა კომედიოგრაფის სხეულში და მასში ცხოვრობდა, შესაბამისად გოლდონის საქციელები სტრელერისთვის ბუნებრივი გახდა და რეჟისორი სამყაროს მისი თვალთ ხედავდა. ეს არ იყო მხოლოდ ისტორია გოლდონიზე. მაყურებელს გოლდონის თვალთ უნდა დაენახა სამყარო. ერთ-ერთ ინტერვიუში თავად სტრელერმა თქვა, რომ თავად ის გახლდათ გოლდონი. მან მწერალთან მოახდინა იდენტიფიკაცია და მხოლოდ ამ შემოქმედებითი აქტის შემდეგ შექმნა დიდი ფორმის ნაწარმოები კარლო გოლდონიზე.

აღსანიშნავია, ის ფაქტიც, რომ რეჟისორისთვის გოლდონის „მემუარები“, მნიშვნელოვანი მხოლოდ სატელევიზიო პროექტის შეთავაზებისას არ გახდა და არც შემდეგ, როდესაც მის სათეატრო წარმოდგენად დადგმას აპირებდა. კომედიოგრაფის ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები მუდმივად თანმდევი წიგნი გახლდათ რეჟისორისთვის, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც იგი გოლდონის რომელიმე პიესაზე მუშაობდა. „მემუარების“ სცენაზე განხორციელების იდეა ჯერ კიდევ რეჟისორის კარიერის დასაწყისში გააჩნდა და ეს ჩანაფიქრი სპექტაკლის სახით პიკოლო თეატრის სცენაზე 1957 წლის 23 დეკემბერს წარმოადგინეს. პიესის ავტორი პაოლო ფერარი გახლდათ და დადგმას „გოლდონი და მისი თექვსმეტი ახალი კომედია“ ერქვა. პაოლო ფერარი

სრულიად დაეყრდნო გოლდონის „მემუარებს“ და ძირითად მასალად გამოიყენა. შეირჩა კომედიოგრაფის ცხოვრებიდან განსაკუთრებულად ნაყოფიერი პერიოდი - 1749-1750 წლები, როდესაც დრამატურგმა თექვსმეტი ახალი პიესა დაწერა. 1749 წლის საკარნავალო სეზონზე მის „ღირსეულ გოგონას“ დიდიწარმატება ხვდა, რომელიც მედებაკის დასმა წარმოადგინა. „ოთხწლიანი კონტრაქტის თანახმად მას კიდევ რვა კომედიის და ორი სხვადასხვა ჟანრის პიესის დაწერა დაუკვეთეს. ყოველწლიურად იგი ოთხას ორმოცდაათ დუკატს მიიღებდა. გოლდონიმ კვლავაც განაგრძო ლიბრეტოების წერა, ამ პერიოდში შექმნა ზღაპარი „სამი კუზიანის ამბავი“.⁶⁶ 1750 წლის სეზონზეც მას ჰქონდა შემოქმედებითი წარმატებებიც და ჩავარდნებიც, თუმცა მნიშვნელოვან ადგილსამ წელს შექმნილი კომედიები იკავებს, რომლებიდანაც გამორჩეულია: „პამელა“, ეს იყო პირველი კომედია ნიღბების გარეშე, რომელსაც მილანში დიდი ტრიუმფი მოჰყვა; „კომიკური თეატრი“, „ყავახანა“, „მატყუარა“, „ფანატიკოსი პოეტი“, „გემოვნებიანი რაინდი“, „მოთამაშე“, „ნამდვილი მეგობარი“, „ინკოგნიტო“, „ცვალებადი ქალბატონი“ და სხვანი.

სტრელერის მიზანი იყო, რომ სპექტაკლით იმდროინდელი ეპოქა ეჩვენებინა, გოლდონის სამყარო აღედგინა და პუბლიკისათვის ერთგვარად გაეცნო თუ როგორ ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა დრამატურგი, ამიტომაც სპექტაკლი გამოირჩეოდა ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკით. ფაქტობრივად რეჟისორმა აღადგინა ისტორიული სინამდვილე, რაც მისთვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა. ამავდროულად სპექტაკლი, მხოლოდ არქივის ილუსტრირება არ იყო, მაყურებელმა სცენაზე მრავალფეროვანი, მხიარული და ლაღი იუმორით გაჯერებული ეპიზოდები იხილა. ცხადია, რეჟისორისთვის სპექტაკლის განწყობა ძირითად მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენდა. შესაბამისად, გოლდონის ცხოვრებაზე დადგმული სპექტაკლი მსუბუქი და ხალასი იუმორით იყო სავსე. იტალიელი მკვლევარის ალბერტო ბენტოლიოს მოსაზრებით „ეს უფრო რეჟისორის გოლდონის ეპოქისადმი ინტერესს და ცნობისმოყვარეობას ჰგავდა“.⁶⁷

რეჟისორმა თეატრში თეატრის ფორმას მიმართა. ვენეციელი მხატვრის ფრანჩესკო გუარდის (1712-1793) ნახატებზე დაყრდნობით სცენოგრაფმა ლუჩანო დამიანემ ძველი ვენეციის გარეგნული იერსაზე აღადგინა. მთავარ როლს ტინო კარარო ასრულებდა. აღსანიშნავია, ისიც, რომ როდესაც 70-იან წლებში სტრელერი კვლავ დაუბრუნდა გოლდონის „მემუარებს“, აქაც ტინო კარაროს უნდა შეესრულებინა კომედიოგრაფის როლი.

სპექტაკლში „გოლდონი და მისი თექვსმეტი ახალი კომედია“ სარეჟისორო და სამსახიობო ნამუშევარი ერთ საშემსრულებლო მანერაში იყო მოქცეული. წარმოდგენა კომპოზიციურად

⁶⁶ Goldoni C., I Capolavori, Grandi Tascabili Economici Newton, seconda edizione 1999, p. 18.

⁶⁷ Betoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 82.

შეკრული ნაწარმოები იყო, სადაც დამიანის მხატვრობის გარდა, ფიორენცო კარპის მუსიკალური ჩანართები ინტერმედიების სახით, მეტ თეატრალურობას სძენდა სპექტაკლს. მცირე ფორმის მუსიკალურ პიესებს მოწვეული ანსამბლი ასრულებდა. რეჟისორმა მიაღწია თავის ჩანაფიქრს და „გოლდონი და მისი თექვსმეტი ახალი კომედიის“ სახით გარდა იმისა, რომ იტალიური თეატრის მნიშვნელოვანი ისტორიული ეპოქა გააცოცხლა სცენაზე, ერთერთი მხატვრულად ღირებული წარმოდგენა შეიქმნა პიკოლო თეატრში.

სტრელერისთვის გოლდონი ორ სხვადასხვა მხარეს მერყეობდა, ეს იყო ერთის მხრივ კომედია დელ არტე, მეორეს მხრივ რეალისტური კომედია. მხატვრული თვალსაზრისით ეს ფაქტორი რეჟისორისთვის სამუშაოდ საინტერესო იყო. ჯორჯო სტრელერი გოლდონის შემოქმედებაში ყველაზე მეტად სინამდვილის ასახვას აფასებდა. გოლდონის უმთავრესი ამოსავალი წერტილი იყო ადამიანი და მის გარშემო ტრიალებდა სამყარო. იგი სხვა სპექტაკლებშიც ხშირად იყენებდა კომედია დელ არტეს თეატრალურ ფორმებს, თუმცა აღსანიშნავია, ის რომ ნიღბების კომედიის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენლის კარლო გოცის, მხოლოდ ერთი პიესა „ყორანი“ აქვს დადგმული. 1948 წლის 26 სექტემბერს ვენეციის თეატრისა და მუსიკის მე-9 საერთაშორისო ფესტივალზე, თეატრ „ფენიჩეში“ პრემიერა გაიმართა. ეს იყო მისი სარეჟისორო კარიერის დასაწყისში და რამდენიმე სეზონის შემდეგ 1954 წელს მცირედი ცვლილებებით იგი კვლავ აღადგენს ამ სპექტაკლს. ასევე, ცნობილია რომ 1947 წელს იგი მიიწვიეს მილანის ლა სკალაში პროკოფიევის „სამი ფორთოხლის სიყვარულზე“, რომელიც კარლო გოცის ნაწარმოების მიხედვით არის შექმნილი.

„ყორანს“ დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამ სპექტაკლით პიკოლომ ევროპის არაერთი წამყვანი თეატრის სცენა მოიარა და ყველგან დიდი აღიარება მოიპოვა. სტრელერისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო გოცის პიესასთან შეხება სარეჟისორო თვალსაზრისით, რადგან ეს იყო ფიზიკური დაწერილი ნაწარმოები. მას როგორც რეჟისორს სურდა ემუშავა და გამოეკვლია გოლდონის ეგრედ წოდებული მტრის, გოცის შემოქმედება და როგორც სხვაობები, ასევე მსგავსებები ან თუნდაც პარალელები გაეგლო ამ ორ დრამატურგს შორის. ცხადია, მსგავსი მცდელობა ნიღბების კომედიის ძირეულ კვლევასაც უკავშირდებოდა. სპექტაკლში იგი იყენებს კომედია დელ არტეს ნიღბებს (არლეკინო, პანტალონე, ბრიგელა), კოსტიუმებს და შესაბამისად გმირები თავისი ნიღბების ხასიათებს წარმოაჩენდნენ.

სტრელერი შემდგომში არასდროს შეხებია კარლო გოცის პიესებს და ამ დისტანცირების მიზეზს, მის ერთ-ერთ ჩანაწერში ამოვიკითხავთ, რომელიც მან გოლდონის „კამპიელოზე“ მუშაობისას გააკეთა: „ეს არის დიდი კომედია ხალხზე. ეს მცირე და დიდი პოემა ხალხის შესახებ. მესამე და მეოთხე მოქმედებებში ვენეტოს დიალექტი და ჟარგონი ნამდვილად ხალხურია და გოცის ეს გააგიჟებდა... გოცი, მგონია რომ, ყველაფერს გეგულობდა თუ რაზე და რას წერდა

გოლდონი, იმიტომ რომ გოლდონი გახლდათ ხალხის მომღერალი პოეტი...იგი ხატავდა ნამდვილ მშრომელ ადამიანს“.⁶⁸

ამ ჩანაწერიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რასაც სტრელერი გოლდონის დრამატურგიაში ხედავდა, იმის დეფიციტს განიცდიდა გოცის პიესებში. კომედია დელ არტეს საკვლევად, მისთვის გოლდონის ნაწარმოებები უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. რა თქმა უნდა ეს არ აკნინებს კარლო გოცის ღირებულებას სათეატრო ხელოვნებაში, უბრალოდ ჯორჯო სტრელერისთვის გოლდონი მეტად სიცოცხლისუნარიანი და ღრმა ავტორი აღმოჩნდა. სტრელერისთვის ეს ღირებულება იყო სინამდვილის გამოხატვა თავისი ავ-კარგიანობის სრული ასახვით; ცვლილებების განხორციელება უკვე მოძველებულისა და ყალბის წინააღმდეგ და რაც მთავარია და რაც ასე ახასიათებდა კარლო გოლდონის შემოქმედებას, იგი ამ ყველაფერს სიყვარულითა და დადებით ჭრილში ატარებდა. შესაბამისად, სტრელერი სრულიად ემხრობოდა და ამართლებდა გოლდონის თეატრალურ რეფორმას, რომელსაც თავის დროზე კარლო გოცი ასე ეწინააღმდეგებოდა და ერთგვარად გოლდონის მიმდევარიც კი გახდა თეატრში რეფორმების გატარების თვალსაზრისით.

⁶⁸ Strehler G., *Intorno a Goldoni*, Mursia Editore, 2004, p. 214.

თავი III

სხვა მნიშვნელოვანი დადგმები სტრელერის შემოქმედებაში

სტრელერის სარეჟისორო ხედვა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ მაგალითზე

პიკოლო თეატრის მთავარი რეჟისორი დაარსების დღიდან 1997 წლამდე ჯორჯო სტრელერი გახლდათ. საექტაპო მნიშვნელოვნელობის სპექტაკლები რეჟისორმა უმეტეს წილად ამ თეატრში დადგა. შესაბამისად, მისი ნამუშევრები პიკოლოს მხატვრულ ესთეტიკას განსაზღვრავდა და ეს იყო თეატრის კულტურის პოლიტიკაც. სტრელერის, როგორც რეჟისორის ხედვის მნიშვნელობა იმაში გამოიხატება, რომ იგი უკვე სცენაზე მოძველებულ და თითქოს აქტუალურობა დაკარგულ პიესას ახლებური რაკურსით წარმოაჩენდა. მას შეეძლო პიესაში მანამდე აღმოუჩენელი და შეუსწავლელი დეტალები გამოეკვეთა. სტრელერს ჰქონდა უნარი შეუმჩნეველი, თუნდაც უმცირესი, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნიუანსი დაენახა, რომელიც შეიძლებოდა შემდგომში დიდი სიახლის საწყისი ყოფილიყო. ეს არ იყო სიახლე სიახლისთვის. ეს იყო ფუნდამენტური კვლევის შედეგი.

რეჟისორი მთელი თავისი შემოქმედების განმავლობაში არ ერიდებოდა ექსპერიმენტებს, ფორმის ძიებას, მხატვრული თუ ესთეტიკური სტილისტიკის ცვალებადობას. სტრელერი მისი სარეჟისორო საქმიანობის დასაწყისიდანვე თავისუფალი გახლდათ ტრადიციული და დამკვიდრებული სტერეოტიპებისგან. მათ წინააღმდეგ ბრძოლა მისთვის ერთგვარ სტიმულს წარმოადგენდა და ეს თვისება სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა.

არაერთხელ აღმინიშნავს, რომ სტრელერი გახლდათ რეჟისორი, რომელიც ერთი და იმავე პიესას არაერთხელ დაბრუნებია და მასში კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი რამ აღმოუჩენია. ასეთი პიესების რიცხვში არის: გოლდონის „ორი ბატონის მსახური“, პირანდელოს „მთის გოლიათები“, „ამ საღამოს ვთამაშობთ“, გორკის „ფსკერზე“, ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერა“ და სხვა მრავალი. ეს იმაზე მიანიშნებს, რომ რეჟისორის მუშაობა არ წყდება სპექტაკლის დადგმის შემდეგაც. მისი ძიებანი არ სრულდებოდა მხოლოდ წარმოდგენის განხორციელებით. პიესაზე ფიქრი შემდეგაც გრძელდებოდა, შესაბამისად სპექტაკლის მეორე და ახალი გამოშვება ბევრ სიახლეს მოიცავდა. არაერთი მკვლევარი სვამდა შეკითხვას თუ რატომ უბრუნდებოდა რეჟისორი ერთი და იმავე პიესას და რატომ იხსენებდა იგი წლების წინ დადგმულ სპექტაკლს, რომელიც უკვე აღარც რეპერტუარში იყო და მასზე ინფორმაცია, მხოლოდ არქივში თუ ინახებოდა. სტრელერის ე. წ. „გამეორებებს“ ჰქონდა ორი არსებითად მნიშვნელოვანი

საფუძველი. პირველი ის იყო, რომ რეჟისორისთვის უმთავრესი ფაქტორს წარმოადგენდა ის კონკრეტული პერიოდი, რომელშიც ცხოვრობდა. მისთვის ის კონკრეტული მოცემულობა იყო უმნიშვნელოვანესი თავისი პრობლემებით. მეორე მიზეზი კი მხატვრული ექსპერიმენტები და ფორმის ძიებები გახლდათ, რის გარეშეც თეატრალური ხელოვნება არ არსებობს.

სტრელერის რეპერტუარში არაერთი გამორჩეული სპექტაკლია, რომელთაც დიდი გავლენა მოახდინეს საერთოდ ევროპული თეატრის განვითარებაში. ასეთი დახასიათება გამოიხატება რეჟისორის მიერ პიესის ახლებურ წაკითხვაში, მის სხვა რაკურსით წარმოჩენაში და ნოვატორულ გადაწყვეტაში. ამ მხრივ მრავალი სპექტაკლი შეიძლება დასახელდეს, თუმცა ჩემს ნაშრომში და კონკრეტულად ამ თავში რამდენიმე მათგანი მოხვდა, არსებული საკვლევი მასალიდან გამომდინარე.

რუსულენოვან დრამატურგიასთან შეხება სტრელერისთვის ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო. იგი ხშირად ინტერესდებოდა გორკის, ჩეხოვის, გოგოლის ნაწარმოებებით. ასევე საოპერო ჟანრშიც მისი სარეჟისორო ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია პროკოფიევისა და სტრავინსკის ოპერები.

სტრელერმა არაერთხელ განახორციელა ჩეხოვის პიესები პიკოლოს სცენაზე, ესენია: „თოლია“, „ალუბლის ბაღი“, „პლატონოვი და სხვანი“. არსებობს „ალუბლის ბაღის“ ორი გამოშვება. პირველია 1955 წლის, თუმცა განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე - 1974 წლის ვერსია. ამ წარმოდგენამ დიდი როლი შეასრულა პიკოლო თეატრის ისტორიაში და ის საეტაპო სპექტაკლად არის მიჩნეული. სტრელერი დიდ აქცენტს აკეთებს დროსა და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებზე, ნივთებზე. რეჟისორის მოსაზრებით, ამ კავშირებს თვითონ ადამიანები ქმნიან და თავად ექცევიან მათი გავლენის ქვეშ. მოძველებული, უსარგებლო ნივთები, მხოლოდ წარსულის ანარეკლია. რეჟისორისთვის ადამიანები, რომლებიც ასეთ გარემოში ცხოვრობენ თავად ემსგავსებიან უსარგებლო ნივთებს და სწორედ ეს ხდება მათი ტრაგიკული ცხოვრების მიზეზიც.

1955 წლის სპექტაკლი ბევრით განსხვავდება 1974 წლის დადგმისგან. პირველი ვერსიაში რეალისტური სტილია დაცული. სტრელერი ითვალისწინებს პიესაში არსებული ეპოქისათვის დამახასიათებელ გარეგნულ იერსახესაც. იგი თითქოს მიჰყვება სტანისლავსკის, შემდეგ ვისკონტის და რეალისტური ესთეტიკის მიმდევართა არჩევანს, თუმცა სპექტაკლის მეორე გამოშვება მთლიანად მოქცეულია რეჟისორის კონცეპტუალურ ხედვაში. სრულიად შეცვლილია სპექტაკლის ესთეტიკა. ის სცილდება ადრეული დადგმისგან განსხვავებით რეალიზმისთვის დამახასიათებელ სტილიზაციას. სტრელერის სარეჟისორო ნამუშევარმა ერთგვარად გაათავისუფლა პიესა კლიშეებისგან და საზოგადოებას აჩვენა, რომ ჩეხოვის დრამატურგია

გაცილებით მეტ შესაძლებლობას იძლევა დადგმის თვალსაზრისით, ვიდრე ეს მანამდე იყო ცნობილი და გარკვეულ სტერეოტიპსაც წარმოადგენდა.

სტანისლავსკი თავის ჩანაწერებში იხსენებს ჩეხოვის შეხედულებებს პიესის სათაურზე. დრამატურგის მოსაზრებით ეს სათაური ასოცირდება უმშვენიერეს და ლალ ცხოვრებასთან, მაგრამ ახლა ის სრულიად გამოუსადეგარია და მისგან არაფერი დარჩა. წარსულის მშვენიერება, მხოლოდ ილუსტრაციულ სახეს იძენს და მისი შენარჩუნება იმ შინაარსით და დატვირთვით, როგორც ადრე იყო, მომავალ განვითარებას უქმნის საფრთხეს. ახალი დრო ყოველთვის ცვლილებებს მოითხოვს. მაგრამ სურთ კი ჩეხოვის გმირებს შეცვლა საკუთარი ცხოვრების? ჯორჯო სტრელერის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანაც სწორედ ეს იყო. მისთვის მნიშვნელოვანი ადამიანი და მისი არსებობის აზრია. რეჟისორმა აქცენტი თვითონ ადამიანის შინაგან მდგომარეობაზე გააკეთა, თუ რას ცდილობს ის, როგორ იბრძვის საკუთარი ცხოვრებისთვის ან იბრძვის თუ არა.

საინტერესოა პერსონაჟების დამოკიდებულება რეალობასთან და მათ მიერ შექმნილ სამყაროსთან. ილუზიურ სამყაროსთან, რომელსაც არანაირი კავშირი აქვს რეალობასთან და ის მხოლოდ მოგონებებისგან შედგება. თუმცა შესაძლოა ილუზიებით ცხოვრება თავდაცვას და მტკივნეული რეალობიდან გაქცევას ნიშნავდეს.

სტრელერის „ალუბლის ბაღში“ ლიუბა რანევსკაიას (ვალენტინა კორტეზე) და მისი ძმის გაევის (რენატო დი კარმინე) ინფანტილური დამოკიდებულება გარესამყაროს მიმართ ანგრევს მათსავე ცხოვრებას. ისინი ძველი სათამაშოებით თამაშს კვლავაც ისეთივე განწყობით აგრძელებენ, როგორც ალბათ ბავშვობისას ჰქონდათ.

1974 წლის ვერსიაში სტრელერი სპექტაკლის ესთეტიკას რადიკალურად ცვლის. რეალისტური სტილიდან პირობითობაზე გადადის და გარეგნული იერსახეც, როგორც ისტორიული სინამდვილე რეჟისორისთვის მნიშვნელობას კარგავს. მას მხოლოდ მაშინ აქვს მნიშვნელობა თუ არსებითი დატვირთვა გააჩნია, სხვა შემთხვევაში ის ნივთი სრულიად უფუნქციოა.

თუ პირველ ვერსიაში რეჟისორი ისტორიული რეალობის აღდგენას ცდილობდა, მეორე გამოშვებაში იგი სცდება ეგრედ წოდებულ ტრადიციულ ჩარჩოებს და თითქმის ყველაფერი უგულვებელყოფილია. წარმოდგენა მინიმალისტური დეკორაციით არის გაფორმებული (სცენოგრაფი და კოსტიუმების მხატვარი ლუჩანო დამიანი). რეჟისორი ახალი თეატრალური ენით გადმოგვცემს „ალუბლის ბაღის“ ამბავს და ეს ახალი ხედვა იდეალურად ერწყმის ჩეხოვის დრამატურგიას.

სტრელერი მთელი სპექტაკლს თეთრ ფერში გადმოგვცემს. ფერთა სიმბოლიკიდან გამომდინარე თეთრი სიწმინდის, სისუფთავის, უმანკოების მნიშვნელობას ატარებს. ამიტომაც

ყოველი გმირი ინფანტილური და უმწიფარია. თავიდანვე ჩანს, რომ ისინი ვერ გაუმკლავდებიან ცხოვრებისეულ სირთულეებს და ბედნიერები ვერ იქნებიან. მათ არ შეუძლიად დაძლიონ სირთულეები და ვერც ფიქრობენ თუ როგორ უნდა მოაგვარონ პრობლემები. ჩეხოვთან თეთრი ფერი იგივედება, როგორც გაზაფხულთან, ასევე ზამთართან, სადაც ყველაფერი გაყინული და უმოძრაოა, სტრელერი ამ მნიშვნელობებს კიდევ ახალ დატვირთვას სძენს: ეს გამოიხატება დიდ გრძელ ფარდაში, რომელიც სცენის სიღრმიდან ჭერზე გადმოდის და მაყურებელთა დარბაზში გადადის. დაშვებულ ფარდაზე ფოთლები ყრია, რაშიც თავისთავად ალუბლის ბალი მოიაზრება. ფოთლები კი ერთგვარ ნოსტალგიურ გარემოს ქმნის და გარემოს სევდას მატებს. როდესაც ვარია (ჯულია ლამარინი) ბალის მშვენიერებაზე საუბრობს, ფარდის ქსოვილი ოდნავ ძირს ეშვება და იქმნება ნოსტალგიური განწყობა. თეთრი ფერი სახლშიც და მის მაცხოვრებლებშიც დომინირებს. ბაღზე საუბრისას ლუბა თმებს თითზე იხვევს, როგორც პატარებმა იციან. ბავშვობის მოგონება მისთვის ჩვევად იქცა და ზრდასრულ ასაკშიც გამოჰყვა.

სპექტაკლის უმეტესი ნაწილი (პიესის მიხედვით) შუალამით მიმდინარეობს. თითქმის ყველა პერსონაჟი და განსაკუთრებით შორიგზიდან ჩამოსული ნახევრადმძინარე მდგომარეობაში იმყოფება. მათ ბოლომდე არც კი შეუძლიათ მოვლენების რეალურად შეფასება, შესაბამისად, მათ არაადექვატურობას ერთგვარი ბურუსის მდგომარეობაც განსაზღვრავს.

სტრელერმა პიესა ახლიდან ათარგმნინა. მას სურდა, რომ ტექსტს ახალი თარგმანი ჰქონოდა, რაც მის აქტუალობას მეტად გაამძაფრებდა. ტექსტის ახალი რედაქცია იყო თანამედროვე და სადა. სადა არის რეჟისურაც. ყოველგვარი ვიზუალური თუ აუდიო ეფექტების გარეშე. „ალუბლის ბაღში“ თავს იყრის სტრელერის რეჟისორული მოწიფულობა, ცხოვრებისეული და პროფესიული გამოცდილება.

ბევრს მსჯელობენ ალუბლის ბალის პერსონაჟები ცხოვრებაზე, ბევრს ფილოსოფოსობენ და კამათობენ ერთმანეთში. სტრელერი ამ საუბრებსაც ფუჭ მოვლენად აქცევს, ისინი არაფრის მომტანია, იმიტომ რომ ეს მხოლოდ საუბრებია, დრო კი გაუჩერებლად მიდის. მიდის ზუსტად ისე, როგორც სცენაზე მიმავალი სათამაშო მატარებელი. პესიმისტურ ელფერს იძენს გაევის ტექსტი მატარებლის ჩავლისას: „მზე ჩავიდა“. დასრულდა ეს დღეც, დასრულდა ძველი ცხოვრება. ძველი ცხოვრების დასრულება კი ლუბასა (ვალენტინა კორტეზე) და გაევისთვის (რენატო დე კარმინე) საერთოდ ცხოვრების დასასრულს ნიშნავდა.

აღსანიშნავია, ლოპახინის სახე (ფრანკო გრაციოზი). ის თანამედროვე ტიპის ვაჭარია, რომელმაც დაბალი წარმოშობის მიუხედავად, შეძლო და დიდძალი ქონება დააგროვა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ვიდრე თავად იყიდდა ბაღს დიდი პატივისცემით ეპყრობოდა სახლის მაცხოვრებლებს. ბალის შეძენის შემდეგ მისმა ემოციამ გადაფარა ყოველგვარი პატივისცემა და ოთახში სკამები მიმოფანტა. ლოპახინის ოცნება ახდა და იგი უკვე იმ სახლის

მეპატრონე იყო, სადაც მისი მშობლები მსახურებად მუშაობდნენ, მაგრამ გმირის საქციელიდან გამომდინარე მისი რეაქცია შურისძიებას უფრო ჰგავდა, ვიდრე ოცნების ასრულებას.

სტრელერი „ალუბლის ბაღის“ სადადგმო დღიურებში არაერთხელ ახსენებს სასაფლაოს. გარემოსა და განწყობას უნდა შეექმნა სასაფლაოს ასოციაცია. არის კიდევაც ერთი სცენა, როდესაც სიჩუმეში მხოლოდ ლუბას ტირილის ხმა ისმის. ეს არის დატირების სცენა. სტრელერის მოსაზრებით, ეს არის დროის, მოგონებებისა და არარეალიზებული ცხოვრების სასაფლაო. ამიტომაც სპექტაკლის დასასრულს, როდესაც სცენაზე მომაკვდავი ფირსი (რენცო რიჩი) რჩება, სცენა ბნელდება, და მის თავზე მოფრიალე თეთრი ნაჭერი, რომელიც ბაღს მიანიშნებდა სცენას სუდარასავით ეფინება, ამას ხეების ჭრის ხმა ემატება, რაც თავისთავად სიცოცხლის დასასრულს ნიშნავს.

სტრელერმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „ჩეხოვის დადგმა ნიშნავს გაანალიზო ყოველი სიუჟეტური დეტალი, ჩაუღრმავდე და გაითვალისწინო თითოეული თეატრალური პირობითობა. უნდა ეძიო რეალური ცხოვრების იდუმალი დინება. ნაწარმოებში არის დრო, რომელშიც არასდროს არაფერი ხდება, მაგრამ ამავდროულად არცერთი წამი გავს მის წინამორბედს. ჩეხოვის თეატრალურობა მის ანტითეატრალურობაშია. აი, ამ სიმშვიდეში, სადაც იქმნება რევოლუცია“.⁶⁹ სწორედ ეს იყო ერთერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა სტრელერისათვის, როდესაც იგი „ალუბლის ბაღს“ დგამდა და ზუსტად ამ ერთგვარ სტაგნაციაში გამოსახა მან ადამიანების ნადვილი ტრაგედია, რაც გარეგნული იერსახის მიღმა იმალებოდა.

ეროვნული დრამატურგია პირანდელოს „მთის გოლიათების“ მაგალითზე

იტალიელი დრამატურგები მეოცე საუკუნის მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში აქტიური მოღვაწეობით არ გამოირჩეოდნენ. თანამედროვე და ღირებული პიესის აღმოჩენა დეფიციტს წარმოადგენდა იმდროინდელი თეატრებისათვის. ჯორჯო სტრელერიც, როგორც რეჟისორი ძალიან განიცდიდა ეროვნული დრამატურგიის პასიურობას და როგორც კი რაიმე სიახლე გამოჩნდებოდა, მაშინვე ეცნობოდა ყველაფერს, რომ ეპოვა მისთვის საინტერესო ნაწარმოები. განსაკუთრებით, ასეთ დროს დიდი შვება იყო ლუიჯი პირანდელოს დრამებზე მუშაობა. დრამატურგის შემოქმედება სრულიად ავსებდა და აკმაყოფილებდა სათეატრო წარმოდგენების

⁶⁹ Ronfani U., Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Libri, 1986. p. 148.

ყველანარ მოთხოვნას. არა აქვს მნიშვნელობა ეს იქნებოდა იდეოლოგიური თვალსაზრისით გამოწვეული, პრობლემების წარმოჩენის გამო თუ წმინდა მხატვრული კუთხის მხრივ.

ლუიჯი პირანდელოს (1867-1936) დრამატურგია მთელი შემოქმედებითი გზის განმავლობაში ცვლილებებს განიცდის. პირანდელოს ხელწერა ხასიათდება იუმორით, სევდიანი იუმორით, გროტესკით, კარიკატურული ხასიათებითა და სიტუაციებით, რომელიც შესაძლოა ტრაგედიაშიც გადაიზარდოს. მისი პერსონაჟები კომპლექსური ბუნების არიან და ამიტომ მათი ცხოვრებაც სწორხაზოვნად არ ვითარდება. პირანდელი წერდა იმედგაცრუებულ და სასოწარკვეთილ ადამიანებზე, რომელთაც დრამატული ცხოვრების ფონზე უცნაური ჟინით სურთ ისევ უკეთესობისკენ შეცვალონ ყოფა და ეს ბრძოლისუნარიანობა მათ მეტ-ნაკლები სიმძაფრით ახასიათებთ. პირანდელოს ბოლო პიესა „მთის გოლიათები“, რომლის დასრულება ვერ მოასწრო და მესამე მოქმედება, მხოლოდ მისი შვილის სტეფანოს მონათხრობით არის ცნობილი, სწორედ ბედისგან განწირულ ადამიანებზეა. ნაწარმოებში თითქოს ჯამდება დრამატურგის მთელი განვლილი გზა, შემოქმედებითი ეტაპები, ამიტომაც სარეჟისორო თვალსაზრისით „მთის გოლიათების“ სცენაზე დადგმა საკმაოდ რთულ და კომპლექსურ სამუშაოს წარმოადგენდა. ამას ისიც ემატებოდა, რომ პიესა დაუსრულებელი იყო და ბოლო მოქმედების განხორციელება რეჟისორებისთვის არც თუ ადვილი ამოცანა გახლდათ.

ჯორჯო სტრელერის ინტერესი იტალიელი დრამატურგისადმი მისი პირველი სარეჟისორო ნაბიჯებიდანვე იწყება. სულ პირველი პიესა, რომელიც ჯერ კიდევ ახალბედა რეჟისორმა დადგა იყო ლუიჯი პირანდელოს „კაცი ყვავილით პირში“, „გასვლისას“ ქ. ნოვარაში (1943), და შემდეგ შვეიცარიის მიურენის ბანაკში წარმოადგინა ამავე დრამატურგის „ჭკუასუსტი“, „კაცი ყვავილით პირში“ და „დიპლომი“ (1934-1944). ამგვარად სტრელერი კარგად იცნობდა პირანდელოს შემოქმედებას და მისთვის ეს ავტორი მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლდათ იტალიური თეატრისთვის.

პიკოლოს დაფუძნების შემდეგაც მან არაერთხელ წარმოადგინა პირანდელოს დრამატურგია. როგორც აქამდე აღმინიშნავს, მისთვის ეროვნულ ლიტერატურასთან შეხება ყოველთვის მნიშვნელოვანი გახლდათ. იგი თანამედროვე ეროვნული დრამატურგის აუცილებლობაზე ჯერ კიდევ მაშინ საუბრობდა, ვიდრე რეჟისორის პროფესიას მოჰკიდებდა ხელს. პირანდელი სტრელერისთვის მრავალმხრივ საინტერესო მწერალი გახლდათ. პირველ რიგში ის, რომ იგი იტალიელი თანამედროვე ავტორი იყო, რომელიც თანამედროვე იტალიურ ენაზე წერდა, შემდეგ ის რომ მის ნაწარმოებებში წამოჭრილი მრავალი პრობლემატიკა და თემატიკა აქტუალური იყო და ასევე, მესამე მიზეზი იყო ის, რომ სტრელერს მისი პიესები თეატრში დასადგემლად ღირებულ მასალას წარმოადგენდა. ანუ ეს არ იყო მკვდარი ტექსტი ან მშრალი ლიტერატურული ნარატივი, რომელიც შესაძლოა ქმედითი არ ყოფილიყო სპექტაკლის

დასადგმელად. სტრელერის ინტერესი პირანდელოს დრამატუგიისადმი ამ კუთხითაც გამოირჩეოდა, იმიტომ რომ რეჟისორი თავის ჩანაწერებში აღნიშნავდა, რომ პირანდელოს ტექსტი სცენაზე გადატანის მრავალფეროვან საშუალებებს იძლეოდა.

სტრელერს პირანდელოს „მთის გოლიათები“ სამჯერ აქვს დადგმული თეატრში. პირველად 1947 წელს, შემდეგ 1966-ში და მესამედ 1994 წელს. ამას გარდა არსებობს მისივე კიდევ ორი გერმანულენოვანი დადგმა, ერთი 1949 წელს ციურხში და მეორე 1958-ში დიუსელდორფში. რეჟისორისთვის ეს პიესა ამოუწურავი მასალა იყო. სტრელერისთვის ეს იყო ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები, სადაც არსებული თემების გარდა პიესა საშუალებას აძლევდა, ხილულად გამოეხატა საკუთარი დამოკიდებულება თეატრის მიმართ და საზოგადოებისთვის ეჩვენებინა თუ რა არის თეატრი სინამდვილეში და რას წარმოადგენს ის, რა მნიშვნელობა აქვს მას ადამიანისთვის, თავად მსახიობებისთვის, მათთვის, ვინც თეატრს ქმნის და ვისთვისაც იქმნება.

გასული საუკუნის 40-იანი წლების დასასრული მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი იყო, რომელიც ძალიან ბევრ რამეს განსაზღვრავდა დასავლეთ ევროპის ყველა ქვეყანაში და მათ შორის იტალიაშიც. არსებობდა ინტელექტუალი საზოგადოების, როგორც წარმმართველი ძალის დეფიციტი. რეჟისორისთვის ეს ფაქტი ძალიან მნიშვნელოვანი საბაზი იყო, რომ მას პირანდელოს „მთის გოლიათებზე“ ემუშავა.

სტრელერის რეჟისურით პირანდელოს „მთის გოლიათების“ პირველი დადგმის პრემიერა პიკოლო თეატრში 1947 წლის 16 ოქტომბერს გაიმართა. აღსანიშნავია, რომ ეს იყო თეატრის შექმნის პირველი პერიოდი, 1947-48 წლების სეზონი. თეატრი დაარსების დღიდან თვეების განმავლობაში აქტიურად და სტაბილურად მუშაობდა. ამ ხნის განმავლობაში პიკოლოს რეპერტუარში რამდენიმე სპექტაკლი ეწერა, ეს იყო: მაქსიმ გორკის „ღარიბთა სასტუმრო“ („ფსკერზე“ მიხედვით), არმან სალაკრუს „მრისხანების ღამეები“, კალდერონის „საოცრებათა ჯადოქარი“, გოლდონის „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“. რეპერტუარი საკმაოდ ეკლექტური იყო, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი არ უფრთხოდა მხატვრულ ძიებებს. ეს იყო თამამი ექსპერიმენტების პერიოდი, რომელიც ყველა ახლადშექმნილ თეატრს ახასიათებს.

სპექტაკლში აქცენტი გაკეთებული იყო თეატრალურობაზე და მის მაგიურ ძალაზე, პოეზიაზე, ფანტაზიაზე და იმ სამყაროზე, რომლისაც თანამედროვე ადამიანებს აღარ სჯერათ. პერსონაჟები იმედგაცრუებულ ადამიანებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც სხვებისგან არიან გარიყულნი, თითქმის უარყოფილი. აღსანიშნავია, სპექტაკლის ფინალური სცენა, როდესაც თვითონ ავტორის დაწერილი ტექსტი სრულდება და მისი შვილის ნაამბობის მიხედვით მიდის მოქმედება. სტრელერის ვერსიის მიხედვით მთელი სცენა დიდი შავი ნაჭრით იფარებოდა,

სცენის გვერდით კოტრონეს როლის შემსრულებელი კამილო პოლოტო რჩებოდა, რომელიც სტეფანო პირანდელოს დაწერილ წერილს კითხულობდა, სანამ ილსეს ცხედარს ზუსტად იმ მხრიდან მიასვენებდენ, რომლიდანაც სპექტაკლის დასაწყისში შემოვიდნენ.

სტრელერი პოეზიას ილსესთან აიგივებდა და მის სიკვდილსაც პოეზიის დასასრულად მიიჩნევდა. გოლიათები სცენაზე არ ჩნდებიან, ისინი უხილავები არიან მაყურებლისთვის, თუმცა ყველამ იცის, რომ ისინი არსებობენ. გოლიათები მართავენ ბევრ რამეს სოფელში და გოლიათები მათ სწორედ ამისთვისაც დაერქვათ, რომ ისინი ყველა მნიშვნელოვანი საქმიანობის სათავეში იყვნენ, მაგრამ მათ ვერ შეძლეს თეატრის შეცნობა, მათთვის ხელოვნება უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა. ილსე გოლიათების ძლიერი მუშტების მსხვერპლი ხდება. სტრელერის „მთის გოლიათების“ პირველი გამოცემა საკმაოდ პესიმისტური აღმოჩნდა. ილსე-პოეზია ეწირება უვიც მმართველთა სიძლიერეს. რეჟისორმა პოეზიის სიკვდილი წარმოადგინა, „მსხვერპლად, როგორც სამყაროს უდანაშაულო ძღვენი“.⁷⁰

სპექტაკლის მეორე ვერსია თეატრ ლირიკში 1966 წელს წარმოადგინეს და პრემიერა 25 ნოემბერს გაიმართა. პირანდელოს ხელახლა განხორციელება დრამატურგის ასი წლის იუბილეს და პიკოლოს დაარსებიდან ოცი წლისთავს დაამთხვიეს. სპექტაკლი იდეური თვალსაზრისით არ განსხვავდებოდა წინამორბედისგან, მაგრამ სარეჟისორო კუთხით ის გაცილებით თავისუფალი და მრავალფეროვანი იყო. სცენოგრაფია ეძიო ფრიჯერიოს და ენრიკო ჯობს ეკუთვნოდა. სტრელერი ჩაერია დრამატურგის ტექსტში და ფინალური სცენა მისი ინტერპრეტაციით შესრულდა. სიუჟეტური მონახაზი მის შვილს სტეფანო პირანდელოს მონათხრობს ეფუძნებოდა.

რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ შესაძლოა ეს ყოფილიყო ერთადერთი პიესა თეატრის შესახებ: „... პიესა, რომელიც ყოველ ჯერზე წამოაყენებს თეატრის პრობლემას მის ყველა ასპექტში, თავად თეატრის არსებობას რეზიუმეს უკეთებს სცენურ მოქმედებაში“.⁷¹

როგორც ნაშრომის დასაწყისში აღვნიშნე მეოცე საუკუნე ტექნოლოგიური აღმოჩენების და წინსვლის ეპოქა იყო, რამაც ერთგვარად გააფერკმთალა ინტერესი ხელოვნების, პოეზიის, თეატრის მიმართ. თითქოს მეორე ხარისხოვანი გახდა კულტურა ადამიანისთვის. პოეტური ბუნება დაიკარგა, უფრო სწორად ადამიანი გაუცხოვდა ნატიფი და მაღალი ხელოვნების მიმართ. გოლიათებში სტრელერი თანამედროვე ადამიანს მოიაზრებდა. ძღვეამოსილ,

⁷⁰ Bentoglio A., “Invito al teatro di Strehler”, Mursia Editore, 2002, p.49

⁷¹ Strehler G. Appunti di regia sulla seconda edizione “I giganti della montagna” 1966., ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019 <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=1&real=0>

მმართველ არსებებს, ვისთვისაც არანაირი დაბრკოლება არ არსებობს, არ გააჩნიათ ის სულიერი მოთხოვნები, რაც ასე აუცილებელია ადამიანის საარსებოდ.

რეჟისორი ყოველ სცენურ დეტალს მნიშვნელოვან სიმბოლოდ აღიქვამდა. სოფლის ძველ ვილას რეჟისორმა უიღბლობის სახლი დაარქვა და მას თეატრად მიიჩნევდა, რომელიც მოწყვეტილია რეალურ ცხოვრებას. მან სცენა ორ ნაწილად გაჰყო. ეგრედ წოდებული პირველი სცენა (სივრცის წინა მხარე), სადაც მსახიობები ჩვეულებრივ თამაშობდნენ და ამ სცენის უკან ფარდა ეკიდა, რის მიღმა კიდევ სცენა იყო, სადაც მსახიობ-მსახიობებს სპექტაკლი უნდა ეთამაშათ. პირველი სცენა ირეალური სამყაროს წარმოადგენდა, სადაც მსახიობები თავიანთი რეალური ცხოვრებიდან გადმოვიდნენ, ხოლო ეგრედ წოდებული მეორე ფარდის მიღმა არსებობდა ნამდვილი სამყარო, სადაც პოეზია ყველასგან უარყოფილი იყო.

1966-ის და 1994 წლის სპექტაკლებს შორის განსხვავებები არსებობს. მესამე ვერსიაში კოსტიუმების და ნიღბების მხატვარი გახლავთ ლუიზა სპინატელი, თუმცა მისი ესთეტიკა, მაინც მეორე ვერსიის ხელწერას ეფუძნება. რეჟისორმა ფაქტობრივად ბევრი რამ აღადგინა მეორე ვერსიიდან და მაგრამ მესამე სპექტაკლში კონცეპტუალური თვალსაზრისით ყურადღება, მაინც სხვა აქცენტებზე გადაიტანა. „პირველ წარმოდგენა (1947 წელს დადგმული) იყო ერთგვარი წინათგრძნობა. მეორე, 1966 წლის ვერსიაში გაჩნდა შიში, იმის გამო რომ ადამიანებმა იდეალებზე და ღირებულებებზე უარი თქვეს... და მესამე ვერსია ჰგავს ტრაგიკულ კამათს, რომ გოლიათებმა გააზრებულად თუ გაუაზრებლად გაიმარჯვეს ჩვენზე და ჩვენ აღარ ვართ ისეთები, როგორებიც ადრე ვიყავით“.⁷² წარმოდგენა ლურჯ და რუხ ფერებშია გადაწყვეტილი, ისმის ქალის სიმღერა, რომელიც თითქოს სიზმრის, არარეალურ და მისტიკურ გარემოს ქმნის. პერსონაჟების საქციელები ინფანტილურ იერს იძენს. მათი შემახილები და ერთგვარი შიში ბავშვურ ქმედებებს მოგვაგონებს. სტრუქტურული თავის ჩანაწერებში აღნიშნავს, რომ „გლობალური თეატრში ყველაფერი ხდება არა მაცურებელზე გათვლით, არამედ ეს არის ნამდვილი თამაში. აქ დაფიქრდები თეატრის ინფანტილიზმზე, ბავშვურ თამაშზე „თამაშ-თეატრზე“.⁷³ გამოკვეთით ჩანს რეჟისორის დამოკიდებულება სათეატრო ხელოვნების შესახებ, რომ სპექტაკლში მსახიობები უნდა იჯერებდნენ თამაშს, მაგრამ ამავდროულად მათ უნდა იცოდნენ, რომ ეს თამაშია. გარდა იმისა, რომ ინფანტილიზმის გამოხატვისას სიმბოლიზირდებოდა თეატრის, როგორც წმინდა და უმანკო ხელოვნების იდეა, ასევე გამოკვეთილი იყო რეჟისორის პრინციპი და შეხედულება სამსახიობო შესრულებაზე.

⁷² Strehler G. Appunti di regia sulla terza edizione “I giganti della montagna” 1994., ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019 <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0>

⁷³ Strehler G., Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 274

სახლის მაცხოვრებლები ფერად ტანისამოსში არიან გამოწყობილები და მსახიობები ერთფეროვნად არიან ჩაცმულები - ბეჟ ტონებში. სტრელერი ხაზს უსვამს: ირეალური სამყაროს წარმომადგენლები ფერადოვან სამყაროში ცხოვრობენ, ადამიანები კი - ერთფეროვანში. გრაფის ცოლი ილსე სცენაზე შემოჰყავთ, თითქოს იგი გარდაცვლილი იყოს. ილსე (ანდრეა იონასონი), სტრელერის მოსაზრებით, პოეზიის სიმბოლოა. იგი ფაქტობრივად, აღარც არსებობს და მასში ბოლო ძალებია დარჩენილი. პოეზიის არსებობა დასასრულს უახლოვდება სტრელერის ვერსიაში, მაგრამ ის მაინც არ კარგავს მის მშვენიერებას და ცდილობს ამ ბოლო ძალებით კვლავ შეასრულოს დაკისრებული მისია.

სპექტაკლის ფორმა თეატრი თეატრში ნაკარნახევი იყო ლიტერატურული პირველწყაროდან. რეჟისორი იყენებს ნებისმიერ საშუალებას, რომ წარმოდგენა უფრო სანახაობრივი გახდეს, ამიტომაც მეორე მოქმედების დასაწყისში ლურჯად განათებული სცენის უკანაკედლის ფონზე ორი ქალის ანარეკლი მოსჩანს, რომლებიც ძაფის გორგალს ართავენ. კედელზე ანარეკლის საშუალებით იკვეთება შენობაში შესასვლელი კარი და მისი ოთხკუთხედი ფორმები. კოტრონეს (ფრანკო გრაციოზი) ჯადოქრობის შედეგად წარმოიქმნება განთიადი, მზის ნათება და სცენის კედელი სრულიად ნათელ ფერს იძენს. სცენაზე ქრება შენობის ანარეკლი და მხოლოდ ადამიანების ჩრდილები რჩება. რეჟისორი განათების საშუალებით სასცენო შესაძლებლობების მრავალფეროვნებაზე აკეთებს აქცენტს, რომ განათებას და ფერს შეუძლია სრულიად შეცვალოს გამოსახულება, ჩრდილები გააქროს ან წარმოშვას მაყურებლის წინაშე. სტრელერისთვის თეატრი ჯადოსნური სამყაროა, სადაც შეიძლება საოცრება ყოველ წამს მოხდეს და ეს მოვლენა თეატრის სამყაროში ჩვეულებრივი რამ არის.

სპექტაკლში მთელი ყურადღება გადატანილია საუბრებზე, დიალოგებზე, სიტყვებზე. წარმოდგენაში ნაკლებად შევხვდებით დიდი ან ეფექტური მოძრაობებით თუ ქმედებებით დატვირთულ სცენებს, მაგრამ სამსახიობო ანსამბლის საშუალებით სპექტაკლი თეატრალურობას არ კარგავს.

როდესაც ილსე ეკითხება კოტრონეს სჯერა თუ არა მას მოჩვენებების, კოტრონეს მოსაზრებით ადამიანი მისსავე წარმოსახვაში თავად ქმნის მოჩვენებას. კოტრონე გაკვირვებულია ილსეს ასეთი შეკითხვით და ოდნავ ნაწყენი ინტონაციითაც კი პასუხობს, რომ მას, როგორც მსახიობს უნდა სჯეროდეს მოჩვენებების. მსახიობები, ხომ მათ სხეულებს სულს შთაბერავენ, რომ იარსებონ. ეს ეპიზოდი, როგორც სხვა დანარჩენი არაერთი სცენა ერთგვარი მანიფესტია თეატრალური და საშემსრულებლო ხელოვნების. პირანდელო იდეალურად აერთიანებს ერთმანეთთან სათეატრო ხელოვნების ე. წ. მანიფესტსა და ფილოსოფიურ მსჯელობებს.

მეორე მოქმედება სრულიად განსხვავდება პირველისგან. ის უფრო დინამიკური სცენებით გამოირჩევა. როდესაც თოჯინები ცოცხლდებიან, ისმის ჯამბაზებისთვის დამახასიათებელი გროტესკული მუსიკა, თითქოს მუსიკალური ზარდახშა გახსნეს და გაჟღერებულ მელოდიებზე თოჯინები ცეკვას იწყებენ. სცენაზე თითქოს მარიონეტების მასკარადია, მაგრამ ის არ იწვევს ლალ და მხიარულ განწყობას. გარემოს უფრო ტრაგიკული ელფერი დაკრავს, ვიდრე საკარნავალო.

ძალიან მნიშვნელოვანია თავად პერსონაჟ-მსახიობების სცენა, როდესაც ისინი სხვადასხვა კოსტიუმში არიან გამოწყობილები. თითოეულ მსახიობს თავის უკანა მხარეს, კეფაზე მიმაგრებული აქვს დიდი ნიღაბი. ისინი თავდაპირველად ნიღბების მხრიდან შემოდინან სცენაზე, ცეკვავენ და შემდეგ მაყურებლისკენ ტრიალდებიან რეალური სახით. რეჟისორი სამსახიობო ხელოვნების სპეციფიკაზე ამახვილებს ყურადღებას. აქტიორი ყოველთვის უცხო სახეს ირგებს და სხვა არსების ტყავში ძვრება. სწორედ, ამიტომ ჩნდებიან ორსახოვნად. ისინი არიან მსახიობები, მაგრამ მათ გააჩნიათ პერსონაჟის ბუნებაც, რომელიც სცენაზე უნდა გააცოცხლონ.

ერთ-ერთი გამორჩეული სცენაა სპექტაკლის გენერალური რეპეტიცია, როდესაც კოტრონე ილსეს თავისი პერსონაჟი განსახიერებას სთხოვს. ილსეს შესრულების დროს სცენაზე ორი ნიღბიანი თოჯინა ჩნდება. ეს ფრაგმენტი საკმაოდ ექსპრესიულია და სცენაზე წარმოიშვება ის თეატრალური მაგია, რომელზეც მანამდე კოტრონე საუბრობდა. სტრელერი თეატრალურ მაგიას ანტიკურ თეატრთან აიგივებს და ილსესა და ნიღბიანების ერთხმაში დიალოგი ქოროსა და პროტაგონისტის სცენას ემსგავსება.

სპექტაკლის ფინალური მოქმედება აღარ ეკუთვნის ლუიჯი პირანდელოს. ის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ნარატიულ სტილში მისმა შვილმა სტეფანო პირანდელომ დაასრულა, რომელიც მამის მონათხრობსა და მცირედ ჩანაწერებს დაეყდრნო. მან გადაწყვიტა, რომ არ დაეწერა პიესა, რადგანაც ის არ იქნებოდა ავტორის საკადრისი და შესაბამისად, მხოლოდ სიუჟეტი მოგვითხრო, რომელშიც ბოლომდე დარწმუნებული არ იყო.

აქტიორები წარმოდგენისთვის ემზადებიან. როდესაც ილსე სცენაზე მიყუდებული კიბით ადის, ისმის ბარაბნის ხმა, იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს იგი ეშაფოტზე აჰყავთ. ამ შემთხვევაშიც რეჟისორი მსახიობის შინაგან განცდებზე ამახვილებს ყურადღებას და ემოციის თვალსაზრისით, აქტიორების მდგომარეობა მართლაც ეშაფოტზე გასვლას უტოლდება. ილსეს სცენაზე გასვლა საბედისწერო აღმოჩნდება. სიკვდილის სცენა ფარდის მიღმა ჩრდილისა და სილუეტის ეფექტით იქმნება. მსახიობი თოჯინისთვის დამახასიათებელი მოძრაობებით ეშვება მიწაზე. აქტიორთა დასის დატირება მძიმე მელოდიის ფონზე საკმაოდ ექსპრესიული აღმოჩნდა. რეჟისორი სპექტაკლში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ხმას ანიჭებს. მსახიობის ხმას, როგორც

გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებას. დატირების სცენაში არტისტები თითქოს კიოდნენ, მაგრამ მათი ხმა არ ისმოდა. ასევე სხვა ეპიზოდში მოსაუბრე მსახიობები საკუთარ ხმას ვერ იხსენებდნენ. რეჟისორის მოსაზრებით თეატრმა საზოგადოებაში აზრის შექმნის, რაიმეზე გავლენის მოხდენის, ტრიბუნის, პროტესტის გამოხატვის თუ ბრძოლის ადგილის ფუნქცია დაკარგა. თეატრის ხმა ხალხს აღარ ესმოდა და ცხოვრების დრამას სწორედ ამაში ხედავდა. შესაბამისად თეატრალური ხელოვნება ეგზისტენციალური პრობლემის წინაშე იდგა. ფაქტობრივად, მთელი სპექტაკლი ამ იდეას მიემდგვნა.

სტრელმა მთლიანად განახორციელა პირანდელოს პიესა სცენაზე, ავტორის ორიგინალური ტექსტის საშუალებით და შემდეგ ტექსტის გარეშე, ოღონდ მონათხრობის საფუძველზე სპექტაკლის სიუჟეტი ლოგიკურ დასასრულამდე მივიდა. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ პირანდელოს „მთის გოლიათები“ იყო პიესა, სადაც წარმოდგენილი გახლდათ ორი თეატრალური სამყარო, ორი ძირითადი თემა: დრამა, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები და სპექტაკლი, როგორც სათეატრო ნამუშევარი - „ტექსტის და სანახაობის დიალექტური ურთიერთობა.“⁷⁴

აღსანიშნავია, რომ რეჟისორი თითქმის არ აკეთებს პიესის მონტაჟს. იგი დეტალურად და მთლიანად მიჰყვება მოქმედებათა თანმიმდევრობას. თავის სარეჟისორო ჩანაწერებში აღნიშნავს, რომ „გოლიათები სულ იმარჯვებენ. გოლიათები სულ დამარცხებულები არიან“.⁷⁵ ეს ფორმულირება სტრელერისთვის უმნიშვნელოვანესი რამაა, რადგან გოლიათების უმეცრების გამარჯვება, მათივე დამარცხების ნიშანია. ილსე თავს სწირავს პოეზიას, იგი ამიტომაც არ რჩება კოტრონეს ვილაში სამუდამოდ, რადგან მისი მოვალეობა ბრძოლაა გოლიათების სამყაროს წინააღმდეგ. სპექტაკლში ილსე-პოეზია დაუპირისპირდა გოლიათებს, შესაბამისად თანამედროვე საზოგადოებას. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო „პოეზიისა და საზოგადოების ურთიერთ-დამოკიდებულება ერთმანეთში..... გოლიათები ჩვენ თვითონ ვართ. მოქცეულები ყოველდღიურობაში და უარს ვამბობთ პოეზიაზე; პოეზიასთან ერთად უარს ვეუბნებით ადამიანობას“.⁷⁶

წარმოდგენის ფინალური სცენა წინამორბედი ვერსიისგან შეცვლილია; მსახიობების ურემს რკინის ფარდა ეშვება და შუაზე ამტვრევს. რეჟისორის პესიმისტური დასასრული მაყურებლისთვის სახეში სილის გაწნის ტოლფასი იყო. მას სურდა, რომ გამოეფხიზლებინა საზოგადოება, წინააღმდეგ შემთხვევაში დასასრული კოტრონეს დასის მსგავსად ტრაგიკული იქნებოდა.

⁷⁴ Strehler G., Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 276.

⁷⁵ იქვე, p. 278

⁷⁶ Strehler G., Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 278.

ჯორჯო სტრელერმა „მთის გოლიათების“ ტრაგიკულ ზღაპარში სამყაროს რეალური სახე გადმოსცა, თუმცა რეჟისორს აბსოლუტურად სჯეროდა, რომ თეატრი სამყაროს გადაარჩენდა. 1995 წლის პერიოდიკა იუწყებოდა, რომ რეჟისორის სამივე დადგმა კონკრეტულ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული. „47 წლის ვერსია მეორე მსოფლიო ომისგან გათავისუფლების ანარქული იყო, 1967 წლის დადგმაში მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენები აისახა, და 1995 წლის სპექტაკლი დედამიწაზე ეკოლოგიური კატასტროფის წინააღმდეგ ბრძოლის გამოძახილი გახლდათ“⁷⁷, მაგრამ სამივე წარმოდგენაში პოეზიის და თეატრის სიკვდილს მეტაფორულად გადმოსცემს და სტრელერის მოსაზრებით კატაკლიზმები ქვეყანაში მხოლოდ მაღალი ხელოვნების დეფიციტის გამო ხდება.

სტრინდბერგის „ქარიშხალი“

არც შვედი დრამატურგი აღმოჩნდა იტალიური თეატრისთვის დიდად საინტერესო, ვიდრე ჯორჯო სტრელერმა პიკოლოში არ წარმოადგინა. აუგუსტ სტრინდბერგის შემოქმედებას ნაკლებად იცნობდა იტალიელი მაყურებელი. მისი პიესები რაც კი იცოდნენ, ისიც კი მივიწყებული ჰქონდათ. ცხადია, სტრელერისთვის სტრინდბერგის დრამატურგია თანამედროვე ლიტერატურას განეკუთვნებოდა და ეროვნული სათეატრო რეპერტუარის ვაკუუმის ახლადშექმნილი ნაწარმოებებით შევსებას ვალდებულებად მიიჩნევდა. მან სწორედ, რომ შვედი ავტორის ეს უცნობი პიესა შეარჩია და არა სხვა, რომელიც გაცილებით პოპულარული იყო და მრავალი ქვეყნის სცენებზე წარმატებულად მიმდინარეობდა.

სტრინდბერგის პიესა „ქარიშხალი“ შეიქმნა 1907 წელს თეატრ ინტიმასთვის, რომელიც თავად მწერალმა დააარსა, მაგრამ სპექტაკლის პრემიერას დიდი წარმატება არ მოჰყოლია. ის მხოლოდ ოცდასამჯერ გაიმართა და შემდეგ მოიხსნა რეპერტუარიდან. მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ახალ ნაწარმოებზე მუშაობა საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა სტრელერისთვის.

პიკოლო თეატრში პიესა 1979/1980 სეზონის ბოლოს დაიდგა და პრემიერა 20 ივნისს გაიმართა. რეჟისორის არჩევანი, მხოლოდ თანამედროვე უცხოური პიესის იტალიური თეატრის სცენაზე დადგმაში არ გამოიხატებოდა. იგი სწორედ იმ თემებით დაინტერესდა, რომელიც ნაწარმოებში იყო წამოჭრილი, მას განსაკუთრებულად მოსწონდა თუ როგორი ფორმით იყო ეს

⁷⁷ Senior, I miei Giganti contro l'apocalisse, il giornale „Corriere della Sera“, 1995, 21 aprile.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3517&imm=1&contatore=14&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

პრობლემები გამოხატული: „ღრმა უბრალოებით“.⁷⁸ ამ უბრალოებაში რეჟისორი იმ თეატრლოზობას ხედავდა, რომელიც ასე მნიშვნელოვანი იყო მაღალმხატვრული წარმოდგენის დასადგმელად. პიესის თარგმანი ლუჩანო კოდინიოლას ეკუთვნის. სპექტაკლის დინამიკის გასაუმჯობესებლად რეჟისორმა ტექსტი მცირედად შეამცირა და რამდენიმე სცენა სრულიად ამოჭრა.

პიესის ჟანრული ესთეტიკის შენარჩუნების თვალსაზრისით სტრელერმა სპექტაკლი კამერულ სტილში გადაწყვიტა. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში მაყურებელი თითქოს სიჩუმეში, სიწყნარეში და უხმაურობაში იმყოფებოდა. მაგრამ ეს არ იყო მშვიდი უმოძრაობა, ეს იყო სიჩუმე დიდი ქარიშხლის წინ, მოსამზადებელი პერიოდი, როდესაც ყველაფერი ირინდება, რათა შემდეგ მთელი სიძლიერით იქუხოს. როგორც ხშირად სჩვეოდა რეჟისორს, მან ბუნების ეს მდგომარეობა ადამიანების ურთიერთობასთან გააგიგვა და მეტაფორა ზედმიწევნით ორგანული აღმოჩნდა სპექტაკლისათვის.

აღსანიშნავია ის, რომ სპექტაკლში მოქმედება ვითარდება მას შემდეგ, რაც უკვე ადამიანის ცხოვრებაში ბევრი რამ დასრულებულია, თითქოს ყველაფერი მოხდა, ყველანაირმა ქარიშხალმა ჩაიარა და ახლა მხოლოდ მოგონებების და დასვენების დრო დამდგარიყოს.

ერთი შეხედვით სიუჟეტური მონახაზი საკმაოდ რეალისტური და ჩვეულებრივია: სინიორე (ტინო კარარო) გახლავთ პენსიაზე გასული ასაკოვანი ჩინოვნიკი, ცოლს გამორებული და მარტო მცხოვრები ერთ სახლში, სადაც წესიერად მეზობლებსაც კი არ იცნობს. იგი თითქმის არ გამოდის სახლიდან. მისი უმცროსი ძმა (ფრანკო გრაციოზი) პროფესიით პროკურორია და სინიორს განვლილ ცხოვრებას ახსენებს, რაზეც მუდმივად ღიზიანდება. ოჯახთან დაშორებულს ძალიან ენატრებოდა ყოფილი მეუღლე და შვილი, მაგრამ სინიორმა გადალახა დაშორების ყოველგვარი განსაცდელი. ახლა ცხოვრობს სრულ სიმშვიდეში, დაცულად და სტაბილურ უმოძრაობაში. მას არ ემუქრება არანაირი რისკი არც ფინანსური კუთხით, არც მშვიდობიანი ცხოვრების თვალსაზრისით და არც სახელის შელახვას ემუქრება რამე. სინიორს აღარ სურს კვლავ დაოჯახება, რადგან მარტოობა ყველაფერს ურჩევნია.

როგორც არ უნდა ეცადო და წაშალო მოგონებები საკუთარი მეხსიერებიდან, ადამიანები, მაინც ვერ გამოდიან წარსულიდან. მათ ძალიან სურთ თავისუფლად იცხოვრონ, დაივიწყონ ის, რაც მოხდა ადრე და ახლიდან დაიწყონ ცხოვრება, მაგრამ ეს არ გამოსდით. სინიორის ყოფილი მეუღლე გერდა (ფრანჩესკა ბენედეტი) მეორედ გათხოვდა. მას ახალი ცხოვრების დაწყება სურდა, მაგრამ ამაოდ. ქალის შინაგანი ბუნება გაცილებით უხეში და მკაცრი გახდა, ვიდრე მანამდე იყო. ტინო კარაროს გმირი მარტოხელა მამაკაცია, რომელსაც თითქოსსურს ეს მდგომარეობა, მაგრამ სინამდვილეში მაინც ვერ ეგუება მარტოსულობას. ადამიანებს თავის

⁷⁸ Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia editore, 2002, p. 112.

დასაცავად საკუთარი თავის მოტყუება უწევთ და სინიორიც ხმამაღლა აცხადებს, თუ როდენ კმაყოფილია მშვიდი სიბერით, მაგრამ მის თვალებს იმედგაცრუების განცდა არ შორდება. სიმარტოვის შიში ადამიანის ერთ-ერთი გრძნობაა და არც სინიორი გამოირჩევა ამ გრძნობის არარსებობით. მსახური გოგონა, პირველადი დანიშნულების გარდა სინიორის მარტოობის გამქარწყვლელია. სინიორი ძალიან ხშირად იმეორებს, რომ მას სიმშვიდე სურს. ეს არის უმთავრესი, რაც მას სჭირდება. მისი სიტყვებია: „მე პარალიზებული ვარ. აღარაფერი მაღელვებს. თუ მიაღწევ იმას, რომ რაღაცების მიმართ უცხო გახდე, შემდეგ აღარაფერი აგაღელვებს“.⁷⁹ იგი თავად ინადგურებს საკუთარ თავს. სპექტაკლის ფინალურ სცენაში, შუქის ჩაქრობაც და სიბნელეში დარჩენა, სულიერი სუიციდის ტოლფასია მთავარი პერსონაჟისთვის და მასვე ეკუთვნის სიტყვები: „მოგონებებს შეულიათ მშვიდად იძინონ“.⁸⁰

ტინო კარაროს გმირს სურდა, რომ ყველაფერი გაენადგურებინა, რაც მის გარშემო იყო და რაც მის ცხოვრებას წარმოადგენდა, ამიტომაც ანთებს ასანთს და თითქოს ცეცხლს უკიდებს მის ირგვლივ ყველა ნივთს. რა თქმა უნდა ეს მოხუცის სურვილია და იგი სურვილად რჩება. ცხადია, ყველაფერი მხოლოდ სურვილის დონეზე დარჩება ადამიანისთვის, რომელიც თუნდაც სრულიად მარტივი გადაწყვეტილებით არ ცდილობს წარსული დაივიწყოს. ეს მარტივი არჩევანი ქორწინების ბეჭედში გამოიხატება, რომელსაც სინიორი მუდმივად ატარებს. შესაბამისად, მისთვის არ არსებობს აწმყო, იგი მხოლოდ წარსულით ცხოვრობს. აწმყოში არსებობა მოხუცის არჩევანი არ არის და წარსული, რომელიც მის ოჯახს უკავშირდება, ყოფილ მეუღლესა და ქალიშვილს, მხოლოდ ტკბილ სიზმრად არის ქცეული.

გერდა ხუთი წლის შემდეგაც განიცდიდა განშორებას. საკუთარი თავის და ყოფილი მეუღლის დადანაშაულება დამახასიათებელი სტანდარტული ტექსტებით არის გაჯერებული, რომ ისინი ვერ გაუფრთხილდნენ სიყვარულს, ყოველთვის ერთმანეთს ადანაშაულებდნენ ყველაფერში და ასე შემდეგ. ჩვეულებრივი ოჯახური დრამა, ცოლ-ქმრის კრიზისული პერიოდი და ეგოისტი წყვილის ურთიერთობა საბოლოოდ ოჯახის დანგრევის მიზეზი გახდა.

აღსანიშნავია ფ. ბენედეტის გმირის რეაქცია, როდესაც მეორე ქმრის - ფიშერის (კარლო ფორტუნა) თვრამეტი წლის გოგონასთან ერთად გაქცევის ამბავს შეიტყობს. პირველმა შეუმდგარმა ქორწინებამ დადი დაასვა ქალის ფსიქიკას და ერთგვარად კომლექსები ჩამოუყალიბა. გერდას თვითშეფასების პრობლემა გაუჩნდა და მხოლოდ საკუთარ თავს ადანაშაულებს მეუღლის ღალატში. საკუთარ თავს ბებერს უწოდებს, როდესაც ქმარი ახალგაზრდა გოგონასთან ერთად გაიქცევა. ფაქტობრივად, სცენაზე ვხედავთ თუ როგორ დეგრადირდება გერდაში ქალი.

⁷⁹ სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერი. Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011.

⁸⁰ იქვე.

ყოფილი ცოლ-ქმრის შეხვედრა არც ისე სასიამოვნო აღმოჩნდა. სინიორი თქვენობით მიმართავს გერდას. მისთვის იგი უკვე უცხო ადამიანია. მათი კამათი ისეთივე მძაფრი იყო, როგორც ალბათ დაშორების დროს ჰქონდათ. არანაირი ბრაზი და განცდა არ განელეებულა ამ დროის განმავლობაში, ამიტომაც უწოდა პიესის ავტორმა მათ ურთიერთობას ქარიშხალი და ისიც აგვისტოს ზაფხულის ცხელი ქარიშხალი, რომელიც თითქოს არ უნდა იყოს, არ უნდა დატრიალდეს მზიან და უღრუბლო ცაზე, მაგრამ ის მაინც ყველას მოულოდნელად ატყდება თავს.

რეჟისორს სურდა, რომ ამ ყოველდღიურობაში, ჩვეულებრივ ყოფაში გამოეხატა ადამიანების არც უბედური მაგრამ არც ბედნიერი ცხოვრება. თითქოს ისინი მიჯაჭვულნი ყოფილიყვნენ საკუთარ წარსულთან ისევე, როგორც სახლის მაცხოვრებლები და ვერ შორდებოდნენ მას. ამიტომაც გერდას ამ სახლში ჩამოსვლა უკვე მეორე ქმართან ერთად შემთხვევითი არ ყოფილა. ფრანჩესკა ბენედეტის გმირი უნდა დაბრუნებულიყო თავის წარსულში, უკვე ფიზიკურად, იმიტომ რომ იგი მისი არსით ისევ ყოფილი ქმრის სახლში ცხოვრობდა. მისი მთელი გონება და მეხსიერება ისევ იქ იმყოფებოდა და მას არასდროს დაუტოვებია სინიორის ბინა.

ტინო კარაროს პერსონაჟი მთელი ხუთი წლის განმავლობაში დიდი ძალისხმევით ცდილობდა მეუღლესთან განშორების დავიწყებას. რეჟისორმა გვიჩვენა თუ რამდენად შეუძლია ზრდასრულ და ჩამოყალიბებულ ადამიანსაც კი მოატყუოს საკუთარი თავი, როდესაც ეს მას სჭირდება, რომ დაივიწყოს ყველაზე ძვირფასი. არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს ადამიანის ასაკს, ცხოვრებისეულ თუ სამსახურეობრივ გამოცდილებას თუ მას ისეთი რამ შეეხება, რაც მასზე ძლიერია. სინიორი ფაქტობრივად ვერ მოერია მის გრძნობებს მეუღლის მიმართ, მის წარსულს, ამიტომაც სცადა დაევიწყებინა ყველაფერი, თითქოს მანამდე არაფერი არსებობდა. ერთ ფერშია გადაწყვეტილი მისი თეთრი ტანისამოსი, რომელიც პერსონაჟს ელეგანტურობისა და მოწესრიგებული ბუნების გარდა ერთგვარ სტაბილურობისკენ, მაგრამ ამავდროულად ერთფეროვნებისკენაც უბიძგებს. მის ირგვლივ, ძმა, მსახური გოგონა, მეზობლებიც კი ბეჟ და თეთრ ფერში არიან გამოწყობილები, რადგან თავად სინიორი ხედავდა ადამიანებს ამგვარად. ისინი მისთვის ერთნაირები არ იყვნენ, უბრალოდ ყველა სტაბილურობის და მდგრადობის განცდას იწვევდა მასში. მხოლოდ გერდა იყო ერთი დიდი კონტრასტი სინიორისთვის. მისმა შავმა კაბამ დისონანსი შეიტანა ტინო კარაროს გმირის ცხოვრებაში. მისი მშვიდი არსებობა საფრთხის წინაშე დადგა. არსებობა და არა ცხოვრება, რადგან კარაროს სინიორი ფაქტობრივად აღარ ცხოვრობდა რეალური ცხოვრებით. მას მოგონებებიც კი აღარ აწუხებდა, თითქოს დალუქული ჰქონდა ეს ყველაფერი და გერდას გამოჩენამ ხელახლა ერთიანი სიძლიერით გაიღვიძა მასში.

რეჟისორმა ერთ მთლიანობაში წარმოადგინა ადამიანური სიმულვილი და სიყვარული, ასევე ადამიანების ერთად ყოფნის აუტანლობა, მიუღებლობა. მისთვის სტრინდბერგის პიესა ამ ყველაფერს აერთიანებდა: „აქ მარადიულ მოქმედებაშია სიმულვილი, სიყვარული, ადამიანური ეგოიზმი, აქ ადამიანის გული არ არსებობს. ეს სტრინდბერგის სიტყვებია“.⁸¹

სპექტაკლში ყველა უმცირეს ნიუანსაც კი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. თავად რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ სტრინდბერგს უწვრილმანეს დეტალებამდე ჰქონდა დასურათებული თითოეული სცენა, გარემო, სიტუაცია. შესაბამისად, სტრელერის გადაწყვეტაშიც ბევრი რამ გამაღივებელი შუშის ქვეშ აღმოჩნდა. ამიტომ ბუნბერივია ჭადრაკის თამაშის სცენა სპექტაკლში: პერსონაჟებიც, ხომ ჭადრაკის ფიგურებივით იყვნენ გამოწყობილნი: სინიორი და მისი ძმა თეთრ სამოსში, გერდა და მისი მეუღლე შავ ტანსაცმელში. რეჟისორი მთელ სპექტაკლს

ერთ დიდ თამაშად მიიჩნევდა, უფრო სწორად ამ გმირების ცხოვრება წარმოადგენდა ჭადრაკის პარტიას. თუმცა საგულისხმოა ისიც, რომ სინიორს რეალურად არ ჰყავდა მეორე მოთამაშე, დროდადრო მას სურდა, რომ ეს ყოფილიყო მისი ძმა ან მოახლე გოგონა, მაგრამ საბოლოოდ იგი ამ თამაშშიც მარტო გახლდათ. რეჟისორმა ჭადრაკი მის ცხოვრებასთან გააიგივა. ჭადრაკის ეს პარტია დაუსრულებელი აღმოჩნდა და შესაბამისად აქ, არც გამარჯვებული და არც დამარცხებული იყო ვინმე. სინიორემ კარგად იცოდა, რომ იგი სრულიად ეული იყო, თუმცა არსით მარტოობისკენ მიისწრაფვოდა, ამიტომაც სპექტაკლის ფინალურ სცენაში სინათლის ჩაქრობა მისი ცხოვრების ჩრდილში დაყენებას, დასრულებას ნიშნავდა. რეჟისორის გადაწყვეტით ტინო კარაროს პერსონაჟი იმ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა, ვისთვისაც მარტოობა რამდენადაც მტანჯველი არ უნდა ყოფილიყო, მაინც მათი არჩევანი გახლდათ და მასში სრულ სიმშვიდეს პოულობენ, რადგან ის მაინც სტაბილურად უმოძრაოა. საბოლოოდ კი, რაც არ უნდა საშიში განცდა ყოფილიყო სინიორისთვის მაინც „სიკვდილი სიმშვიდის ერთადერთი გარანტია გახლდათ“.⁸²

მთავარ პრობლემებზე ზუსტად დასმულმა აქცენტებმა სპექტაკლის წარმატება განაპირობა. რეჟისორმა თავის ჩანაწერებში აღნიშნა: „... ყოველი ადამიანი პოეტების შემოქმედებას კითხულობს ისე, როგორც მას ესმის და იცის. ყოველი ამოკითხული ტექსტი ღირებულია, რადგან ის კი არ განსჯის, არამედ ეს განცდის ინტერპრეტაციაა“.⁸³ რეჟისორი აქ

⁸¹Strehler G., Appunti di regia “Temporale”, 1980, ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=28&imm=1&contatore=0&real=0>

⁸²Angioletti K., Fra ossessioni e fantasmi, nella casa del silenzio, il programma del Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, p. 5.

⁸³ Strehler G., Appunti di regia “Temporale”, 1980 წ. ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019.

წამოჭრილ თემებს სტრინდბერგისეულ ნიტროგლიცერინს ეძახდა, რადგან მას ერთგვარად ტკივილი უნდა მოეხსნა მაყურებლისთვის, იმიტომ რომ წარსულ ცხოვრებაზე სწორად ფიქრმა და განსჯამ ტკივილები კი არ უნდა გააღვიძოს, არამედ უნდა გააყუჩოს.

სპექტაკლის სცენოგრაფია კომპაქტურად იყო განლაგებული. ეძიო ფრიჯერიომ მაქსიმალურად გამოიყენა სათეატრო სივრცე და მასში სამი სხვადასხვა ეგრედ წოდებული ლოკაცია განათავსა: მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზე იყო: სახლის წინა ადგილი, თავისი პატარა ქუჩის სკამით, რომელიც მაყურებლისკენ ზურგით იდგა. სცენის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი იყო სინიორის მისაღები ოთახი, თავისი მაგიდით და ფორტეპიანოთი. თეთრი და შავი ოთხკუთხედი ფორმებით გაწყობილი იატაკი ჭადრაკის ასოციაციას ქმნიდა. დეკორაციის უკანა კედელი კი ის სახლი იყო, სადაც ყველა მობინადრე ცხოვრობდა და ფანჯრებიდან შუქი და სილუეტები მოსჩანდა. ხოლო გერდას ბინიდან მუდმივად წითელი ნათება გამოდიოდა. ბინა იქ მცხოვრებთათვის იდუმალ ადგილად იყო მიჩნეული, სადაც ოჯახი ყოველ საღამოს სისხლიან თეატრალურ წარმოდგენებს მართავდა. წითელი ფერი დიდ კონტრასტს ქმნიდა სპექტაკლის მთლიან გარემოსთან, რადგან სცენის დანარჩენი ნაწილი ლურჯ ტონებში იყო გადაწყვეტილი. სცენოგრაფისა და რეჟისორის ეს არჩევანი სინიორის და მის გარშემო მყოფი ადამიანების განწყობაზე მიუთითებდა, მათ მელანქოლიურ ცხოვრებაზე. ცივ ტონებს, პიროვნული თვისებების გაუფერულებას, უფრო მეტად გაცივებას უკავშირებდნენ სპექტაკლის ავტორები. ასევე გამორჩეულია წვიმის სცენა, როდესაც სცენის მიღმა, კულისებისკენ გასასვლელში ძლიერი წვიმის შხეფები მოსჩანს. ნამდვილი წყლის წვეთებმა თავისი ხმით ესთეტური გარემოს გარდა შესაბამისი განწყობა შექმნა წარმოდგენაში.

მუსიკალურ გაფორმებას არანაკლები დატვირთვა ენიჭებოდა „ქარიშხალში“. სწორედ, ის განსაზღვრავდა სპექტაკლის შინაგანი დამაბულობის ინტენსივობას და ხშირ შემთხვევაში ის იწვევდა პერსონაჟების ემოციურ ექსპრესიულობას. ფიორენცო კარპის მიერ შექმნილი ვალსი თითქოს სიგიჟის ზღვარზე აყენებდა ტინო კარაროს გმირს. წარსულიდან გადმოსული ჰანგები არც ისე სასიამოვნოდ ჭრიდა მის ყურს და ეს შეგრძნება მაყურებელზეც ვრცელდებოდა მუსიკალური ნაწარმოების მკვეთრი მელოდირი მონახაზიდან გამომდინარე.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში კარაროს გმირი უბრუნდება თავის სახლს, რომელსაც სიჩუმის სახლს უწოდებდა. საბოლოო ჯამში ეს სათაური მისთვის არც სიმშვიდეს ნიშნავდა და არც სტაბილურობას, არც სიწყნარეს, რომლისკენაც ასე მიისწრაფვოდა. სიჩუმე სინიორისთვის დასასრულს ნიშნავდა, ფაქტობრივად, ყველაფრის დასასრულს.

რეჟისორმა საკმაოდ პესიმისტური განწყობით დაასრულა სპექტაკლი. მან წარმოდგენაში ადამიანის მხოლოდ არსებობის მნიშვნელობას კი არა მისი ცხოვრების ხარისხს გაუსვა ხაზი: რას ირჩევენ ცხოვრებაში, ან როგორ ზრდით მათ ეს ცხოვრებისეული გამოცდილება, სწავლობენ თუ არა შეცდომებზე, ეშინიათ თუ არა სიმართლეს გაუსწორონ თვალი და ასე შემდეგ. რეალურად კი ადამიანი ყოველთვის კომფორტს ეძებს, თუმცა კომფორტს რის ხარჯზე აღწევს მხოლოდ მისი შინაგანი ბუნება განსაზღვრავს და განვლილ ცხოვრებას უკვე დიდი მნიშვნელობა აღარ ენიჭება. სტრელერიც სწორედ ამ აზრს იზიარებს და სპექტაკლის ძირითადი კონცეფციაც ამასვე გამოხატავს.

წარმოდგენა 1980 წლის ივნისის შემდეგ სხვა სეზონებზეც ჩაისვა რეპერტუარში. სტრელერის გარდაცვალების შემდეგ „ქარიშხალი“ ისევ აღადგინეს და 2005 წლის აპრილ-მაისის თვეში სრული ანშლაგით იმართებოდა.

გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“

1982-83 წლების სეზონის დასასრულს სტრელერმა შეარჩია ლესინგის ერთერთი გამორჩეული პიესა „მინა ფონ ბარნჰელმი“. საკმაოდ ცნობილი კომედია იტალიურ თეატრში მანამდე არასდროს დადგმულა. ცხადია, მხოლოდ ეს არ იყო რეჟისორის მიზეზი, თუ რატომ შეარჩია ლესინგის პიესა. საერთოდ, გერმანული დრამატურგიით არც ისე ხშირად ინტერესდებოდა იტალიური თეატრი. შესაბამისად, არაერთი ცნობილი და ღირებული ნაწარმოები აღმოჩნდა იტალიური თეატრის მიღმა. სტრელერისთვის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი გერმანული ნაწარმოებისა და იტალიური თეატრის მხატვრული სპეციფიკის შერწყმა გახლდათ. მან ბიანკა ძევის პიესა ახლიდან ათარგმნინა.

ეს არის რეალისტური კომედია. პიესაში ასახული მოვლენები სრულიად ესადაგება 1760 წელს გერმანიაში მიმდინარე შვიდწლიან ომს. ბევრი ისტორიკოსი აღნიშნავს, რომ თავად მწერალი სხვადასხვა დროს რამდენიმე მაღალჩინოსანი სამხედრო პირის პირადი მდივანი გახლდათ და კონკრეტული პიესის შექმნისას ეს გამოცდილება დაეხმარა. „ლესინგის შემოქმედების მკვლევარები არაერთ კავშირს თუ მსგავსებას ხედავდნენ სხვადასხვა მწერლის ნაწარმოებებსა და „მინა ფონ ბარნჰელმს“ შორის. ასეთ დრამატურგთა რიცხვში არის მოლიერი, გოლდონი და სხვა არც თუ ისე ცნობილი ავტორები“.⁸⁴

⁸⁴ ლესინგი გ. ე., დრამები, გამომც.: საბჭოთა მწერალი, თბილისი, 1958, გვ. 505

გერმანელმა მწერალმა „სერიოზული კომედია“ შექმნა, რომელიც რეალისტური სურათებითაა გაჯერებული. პიესა პირველად ჰამბურგში 1767 წელს დაიდგა და წარმატება მოჰყვა, შემდეგ ის გერმანიის სხვადასხვა ქალაქში განახორციელეს და დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. კომედიის გავლენით არაერთი ნაწარმოები შექმნილა. ისიც აღსანიშნავია, რომ ლესინგმა პიესაში რეალური ადამიანების თვისებები, ხასიათები, ნამდვილი ცხოვრებისეული მომენტები და რეალური სახელებიც კი გამოიყენა. ფაქტობრივად, პიესა სავსეა დოკუმენტური მასალებით, მაგრამ მაინც ეს არის მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც ასახულია ორი ადამიანის ურთიერთობა. რეჟისორმა ამ ურთიერთობის გამწვავებისთვის ორივე მთავარი პერსონაჟი ზრდასრულ და მოწიფულ ადამიანებად წარმოგვიდგინა. მისთვის მთავარი იყო არა ის ამაღელვებელი ემოციები, რომელიც ძირითადად ახალგაზრდა წყვილს ახასიათებს და მხოლოდ ვნებების გავლენით მოქმედებენ, არამედ სტრელერს სურდა, რომ ორ ჩამოყალიბებულ პიროვნებაში დიდი გრძნობის მიუხედავად საზრიანობა და ფიქრი ისეთივე ძლიერი ყოფილიყო, როგორც მათი სიყვარული. შესაძლოა, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორიც სწორედ ეს იყო, რადგანაც იგი ეწინააღმდეგებოდა ზედმეტ ემოციურ აფეთქებებს და მძაფრად გამოხატულ ექსპრესიას სცენაზე, რომელიც იმ პერიოდში ერთგვარ ტენდეციას წარმოადგენდა მელოდრამატულ სპექტაკლებში.

რეჟისორმა მთელი კონფლიქტი ააგო ორი არისტოკრატის ურთიერთობაზე, რომელიც სრულიად ეფუძნებოდა ღირსებას, ერთმანეთის პატივისცემას და ამავდროულად ეს იყო ორი საოცრად ამაყი ადამიანის ბრძოლა საკუთარი სიყვარულის დასაცავად.

პიესის სიუჟეტი არც ისე რთულია. ქალბატონი მინა ფონ ბარნჰელმი სამშობლოდან, საქსონიიდან ჩადის უცხო ქალაქში, რათა იპოვოს ომში დაკარგული სატრფო, რომელსაც გაუგებარ სიტუაციაში დაშორდა. იგი სამხედრო პირი გახლავთ. საბედნიეროდ, მინა სწორედ, იმ სასტუმროში აღმოჩნდება, სადაც მისი სატრფო ფონ ტელჰაიმია დაბინავებული. სტუმრებისგან გადატვირთული სასტუმროს მეპატრონეს გრაფის გარეთ გამოძევება მოუხდა. მას, ამავდროულად, სხვა მიზეზიც ჰქონდა: ტელჰაიმმა მეპატრონეს ორი თვის ქირა არ გადაუხადა. თავადების მსახურთა წყალობით იქმნება კომიკური სიტუაციები. ნაწარმოები კი, წყვილის შეხვედრა-შერიგებით სრულდება.

სპექტაკლში მთავარი პერსონაჟები გამოირჩეოდნენ ღრმა ფიქრის უნარით, დაკვირვებულები და დინჯი საქციელებით, მაგრამ ამავდროულად მათ თან ვნების გამძაფრებული გრძნობა სდევდათ და ეს ორი ამბივალენტური საწყისი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით იკვეთებოდა მათსავე ქმედებებში.

რეჟისორისთვის პიესაში ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი აღმოჩნდა, რომელიც შემდეგ სპექტაკლის მთავარ თემად იქცა. ეს არის ბრძოლა ორ გენდერს შორის. ორი სოციალურად თანასწორი ფენის, აზროვნებისა და შინაგანად თავისუფალ ადამიანებს შორის. სპექტაკლში ხაზგასმულია ქალისა და მამაკაცის ხასიათის თავისებურებები - სამხედრო სამსახურისგან გამკაცრებული მამაკაცის ბუნება და მოსიყვარულე ქალის ქცევა. სტრელერი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო „თითქმის სტრინდბერგისეული“;⁸⁵ ქალისა და მამაკაცის ბრძოლა ერთმანეთში „ამგვარად, შემძლია ვთქვა, რომ „მინა“ ავირჩიე იმიტომ რომ, გამომეხატა კონტრასტი ქალურ მსუბუქ სიფაქიზესა და მამაკაცის უტეხ თავდაჯერებულობას შორის, სწორედ ეს იყო ძირეული მოტივი დამედგა სპექტაკლი: ეს იყო დეკადენტური დრამა განათლების, განმანათლებლობის, ტოლერანტულობის, სიბრძნის, სიკეთისა და ადამიანის სინამდვილის“.⁸⁶ გრაფ ფონ ტელჰაიმის პროფესიაც, რომ იგი სამხედრო პირი იყო, გამიზნულად იყო შერჩეული პიესის ავტორის მიერ, რადგან პროფესიული უნარები მის ხასიათშიც მტკიცედ უნდა ყოფილიყო გამჯდარი.

სპექტაკლი იწყება ქარიშხლიანი ღამით და იუსტის (ნინო ბინიამინი) სიზმრის სცენით. სცენის უკანა კედელზე ზედა ნაწილში ოთხი დიდი ფანჯარა იყო, საიდანაც ჭექა-ქუხილის ხმები ისმოდა და სინათლე მოსჩანდა. გათენებისას სცენაზე იშლება დიდი და ნათელი დარბაზის სურათი. თავად ფონ ტელჰაიმი (სერჯიო ფანტონი) სტრელერის ვერსიაში გახლდათ შუა ასაკამდე მიტანებული მამაკაცი, სერიოზული და სევდიანი იერსახით. იგი ძალიან განიცდიდა, რომ სამხედრო სამსახურს ჩამოაშორეს. მას თითქოს ყველაფერზე ხელი ჰქონდა ჩაქნეული და საკმაოდ იმედგაცრუებულად გამოიყურებოდა. სერჯიო ფანტონის ფონ ტელჰაიმი დარდის მიუხედავად მაინც თავშეკავებული და ზომიერი გახლდათ. იგი არისტოკრატი, კარგად აღზრდილი იყო, შესაბამისად მაღალი ჩინის სამხედრო პირი და ქცევის კულტურა მის ვალდებულებად ითვლებოდა.

ხასიათების დიდი კონტრასტია ფონ ტელჰაიმსა და მის მსახურ იუსტს შორის. იქმნება ორი პერსონაჟის, ერთგვარი, პორტრეტული შტრიხები. ფონ ტელჰაიმი საოცრად ამაყი და ამავედროულად მორიდებული ადამიანია. სტრელერი ხაზს უსვამს ორ სხვადასხვა ადამიანურ ბუნებას: მელანქოლიური ბატონი და თავქარიანი მსახური, რაც ცხადია დამახასითებელიც კი იყო განმანათლებლობის ეპოქის დრამატურგიისთვის.

რეჟისორმა პიესის ძალიან მცირედი მონტაჟი გააკეთა. მან ამოიღო რამდენიმე სრულიად უმნიშვნელო სცენა, რის შემდეგაც სპექტაკლი უფრო დინამიკური გახდა და მოვლენათა განვითარება სრულიად შენარჩუნდა: სპექტაკლის პირველი მოქმედება სრულდება პიესის

⁸⁵ Angioletti K., Un amore in punta di fioretto, Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, p. 3.

⁸⁶ Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia Editore, 2002, p. 119.

მეორე მოქმედების ბოლო სცენით. მეორე მოქმედება იწყება მინა ფონ ბარნჰელმის (ანდრეა იონასონი) და ფრანცისკას (პამელა ვილორეზი) დიალოგით. ძალიან სწრაფად იცვლება დეკორაცია. მინას როლსაც შუა ასაკს მიტანებული მსახიობი ასრულებს. ეს არ არის კომედია ახალგაზდა, თავქარიან ჯარისკაცზე და მის შეყვარებულზე. ეს არის ამბავი მოწიფული ასაკის ადამიანებზე, რომლებიც ცარიელ ვნებებს არ ჰყვებიან, მაგრამ შენარჩუნებული აქვთ შინაგანი სილაღე და ნების თავისუფლება. ა. იონასონის მინა გაცილებით თავდაჯერებული და მტკიცეა, ვიდრე ეს პიესაში ჩანს. რეჟისორმა უფრო გააღრმავა პერსონაჟების ხასიათები და მათი ბუნება უფრო მკაფიო გახდა.

მთავარი პერსონაჟების პიროვნული თვისებებიდან გამომდინარე სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ფერთა გამა ღია და სადა ტონებშია წარმოდგენილი. მიზანსცენებიც არ არის გადატვირთული თეატრალური ეფექტებით, რადგან რეჟისორმა არ მიმართა ვიზუალურად შთამბეჭდავ სცენებს.

არაერთ მნიშვნელოვან თემას ეხება ლესინგი თავის პიესაში, რომელიც რეჟისორმა წინ წამოსწია. ერთ-ერთი გახლდათ ერთგვარი უცხო ენობრივი გავლენა, რომელიც ალბათ დღესდღეობითაც ბევრი ქვეყნის პრობლემაა. როდესაც ფრანგი თალლითი რიკო დელა მარლინერი (რუჯერო დე დანინოს) მინას ეკითხება, საუბრობს თუ არა იგი ფრანგულად, მინა მას პასუხობს: „საფრანგეთში ფრანგულად ლაპარაკობენ და აქ რა საჭიროა ეს?“.87 ცხადია, თალლითი, ისეთივე თალლითად რჩება, მაშინაც კი, იგი იმ პერიოდისთვის მიჩნეულ არისტოკრატიულ ენაზე ფრანგულად საუბრობს. სტრელერის მოსაზრებით, საკონტაქტო ენა არ უნდა იქცეს ადამიანის, გარეგნული იმიჯის კომპონენტად, მაგრამ ამავდროულად არც ბარიერი უნდა შექმნას. გლობალიზაციის თემა რეჟისორისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რადგან მისი როგორც მოქალაქის პოზიცია ღიად ფიქსირდებოდა ყოველ წარმოდგენაში. ამავდროულად სტრელერი თავისუფლად იღებდა უცხოს და მისთვის დისკომფორტს არ წარმოადგენდა სხვა ერის კულტურული ფასეულობების შეთვისება. ცხადია, რეჟისორი წარმოშობით ავსტრო-სლოვაკი გახლდათ და ნაციონალისტური კომპლექსები მისთვის უცხო იყო; მაგრამ ამავდროულად რეჟისორი გლობალიზაციის რადიკალიზაციასაც ეწინააღმდეგებოდა, რომელიც ეროვნულ იდენტობას საფრთხეს უქმნიდა და ეს მცირე ეპიზოდი, სტრელერის პროტესტს გამოხატავდა.

სამოქმედო სივრცედ სტრელერმა მაყურებლის დარბაზიც და პარტერში შესასვლელებიც გამოიყენა. ასევე მნიშვნელოვანია მხატვრული განათება (სცენოგრაფი ეძიო ფრიჯერიო). სცენაზე ინტენსიური სიძლიერით შუქი ოთხი, ძირითადად კი, სამი დიდი დარაბებგახსნილი ფანჯრიდან შედიოდა. ფაქტობრივად, სპექტაკლის განათების მთავარი წყარო ეს სინათლე იყო.

⁸⁷ სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერი, Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011.

წარმოდგენას ასეთი ტიპის გადაწყვეტამ მეტი რეალისტურობა შესძინა და ამავდროულად, კონცეპტუალური დატვირთვაც მისცა: სპექტაკლის გმირები მკრთალი სინათლის შუქზე რბილი მოძრაობებით დალივლივებდნენ. ეს იყო შუქ-ჩრდილების თამაში, რასაც ფრანკა სქუარჩაპინოს ღია ტონებში შექმნილი კოსტიუმები ემატებოდა და პერსონაჟები მე-18 საუკუნის ანტიკვარულ სამშვენისებს მოგვაგონებდნენ.

ეცო ფრიჯერიომ, საკმაოდ ორიგინალურად გადაწყვიტა ორი სხვადასხვა ლოკაციის დეკორაცია. თუ სასტუმროს დარბაზი დიდ სივრცეს წარმოადგენდა, უზარმაზარი ფანჯრებით და ორი გრძელი მაგიდით, მინას მოსასვენებელი ოთახი მეორე სართულივით ზევიდან ებჯინებოდა პირველ სცენას, ნახევრად ფარავდა მას და სცენის უკან მხოლოდ ფანჯრების ზედა ნაწილები მოსჩანდა, რაც მეტ სიმყუდროვეს მატებდა ქალბატონის ადგილსამყოფელს. პიესიდან გამომდინარე მოქმედების ადგილი ხშირად იცვლებოდა. სპექტაკლის ავტორებმა დეკორაციის ცვლილების პრობლემა მინიმალისტურად და საკმაოდ მოქნილად გადაწყვიტეს. ის ტექნიკური დახმარებით ადვილად მოგვარდა და წარმოდგენის მსვლელობის დროს მაყურებელიც ლოდინით არ იღლებოდა.

ფიორენცო კარპიმ სპექტაკლისთვის იოზეფ ჰაიდნისა და ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის ლალი მელოდიები შეარჩია. კამერული ჟღერადობა სიმსუბუქეს აძლევდა წარმოდგენას, მაგრამ ამავდროულად, მილიტარისტული შტრიხების გასამძაფრებლად, მასში რამდენიმე სამხედრო მარშიც ისმოდა.

ეს არის კონტრასტების სპექტაკლი, სადაც მკაფიოდ იკვეთება ადამიანთა სხვადასხვა ბუნების შტრიხები. ფონ ტერჰაილმისთვის უმთავრესი ღირსება და პატივი გახლდათ, რომელიც სამსახურეობრივი უსიამოვნების გამო შეელახა. ღირსებაშელახულს არ სურდა საყვარელ ქალზე ქორწინება, რომ მასაც არ მოსცხებოდა სირცხვილის ლაქა. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა, რომ სტრელერისთვის მთავარი მოტივი ადამიანების ურთიერთობა და სიყვარულია. ტელჰაიმმა საკუთარის თავის მსხვერპლშეწირვის მცდელობით ნამდვილი სიყვარული დაადასტურა. რეჟისორისთვის სწორედ ეს ერთგვარი მსვერპლშეწირვა აღმოჩნდა მთავარი მოტივაცია სპექტაკლის დასადგმელად.

ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმის“ მილანის პიკოლოს სცენაზე დადგმა, იტალიური თეატრისთვის დიდი სიახლე იყო, რამაც აღაფრთოვანა არა მხოლოდ ჩვეულებრივი მაყურებელი, არამედ პროფესიული კრიტიკაც. სპექტაკლმა ორი სეზონის განმავლობაში იარსება.

ლუი ჟუვეს „ელვირა, ანუ თეატრალური პასიონი“

1986/87 წლების სეზონზე პიკოლო თეატრის ორმოცწლიანი აქტიური ცხოვრების შემდეგ გაიხსნა პიკოლოს სტუდია. სტუდიის გახსნას პიკოლოს დაარსებიდან ორმოცი წლის იუბილევ დაემთხვა. სტრელერმა თეატრ-სტუდიის ინაუგურაციაზე ლუი ჟუვეს (1887-1951) „ელვირა, ანუ თეატრალური პასიონი“ წარმოადგინა. ეს არ იყო ლუი ჟუვეს მიერ შექმნილი მხატვრული ნაწარმოები. 1940 წლის 14 თებერვლიდან 21 სექტემბრის ჩათვლით ლუი ჟუვემ პარიზის დრამატული ხელოვნების კონსერვატორიაში შვიდი საჯარო ლექცია გამართა. მასტრო ჟუვემის მოწაფეს კლაუდიასთან ერთად მოლიერის „დონ ჟუანიდან“ ერთ-ერთ სცენას გადიოდა. კლაუდია ელვირას გმირს ასრულებდა. მოგეხსენებათ, რომ ამ დროს საფრანგეთში ჰიტლერის არმია იყო შესული და ქვეყანაში საომარი მდგომარეობა სუფევდა.

ჯორჯო სტრელერმა სწორედ ამ ლექციებზე დაყრდნობით შექმნა სპექტაკლი. წარმოდგენაში ძირითადად ორი მსახიობი მონაწილეობდა: ლუი ჟუვე ჯორჯო სტრელერი გახლდათ, ხოლო სტუდენტ კლაუდიას ჯულია ლამარინი ასრულებდა. რამდენიმე რეპლიკას პიკოლოს სტუდიის მოსწავლეები წარმოთქვამდნენ. ჟუვე და სტუდენტი მოლიერის კომედიიდან ერთ-ერთ სცენას ამუშავებდნენ. ეს იყო მეოთხე მოქმედების მეექვსე სცენა, როდესაც დონა ელვირა დონ ჟუანს ხვდება და ცხოვრების წესის შეცვლას სთხოვს, რათა სული ჯოჯოხეთისგან სამუდამოდ იხსნას.

ლუი ჟუვე სტრელერისთვის მნიშვნელოვანი ხელოვანი გახლდათ და მას პედაგოგად მიიჩნევდა. სტრელერს თეატრ-სტუდიის გახსნასთან დაკავშირებით სურდა, რომ მაყურებლისთვის ეჩვენებინა თუ რა არის თეატრი, საერთოდ როგორ კეთდება თეატრი, როგორ იქმნება სპექტაკლი, რატომ უნდა იაროს მაყურებელმა თეატრში. ფაქტობრივად, რეჟისორმა გააშიშვლა ყოველი დეტალი, რაც თეატრს უკავშირდებოდა და სცენის მიღმა ხდებოდა. მან მაურებელი თეატრის ე. წ. სამზარეულოში შეახედა, სადაც მუშავდება ყოველი წვრილმანი, რომელიც შემდგომში სპექტაკლის სახეს იღებს. სტრელერმა მსგავსი ტიპის წარმოდგენა გამიზნულად დაუკავშირა თეატრ-სტუდიის გახსნას. როგორც სტუდიაში სტუდენტებისთვის ისწავლება ყოველი ნიუანსი და დეტალი თუ როგორ იქმნება თეატრალური სანახაობა, რეჟისორმა ზუსტად ისე, სრული სისავსით გამოაშკარავა ეს შიდა პროცესი და ანახა მაყურებელს. მან საზოგადოებას აუხსნა, როგორი მძიმე შრომის შედეგია სცენაზე გამართული ყოველი სპექტაკლი. „ელვირა, თეატრალური პასიონში“ ვიზუალურად ჩანდა ის რთული სამუშაო პროცესი, რაზეც რეჟისორი პუბლიკას ესაუბრებოდა.

სტრელერმა გამოკვეთა რამდენიმე ფრაზა ჟუვეს ლექციიდან და სპექტაკლის ძირითად ღერძად აქცია. ეს მოსაზრებები ახლაც თეატრალური ხელოვნების ფუნდამენტურ სწავლების ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც მთელი თეატრის არსებობის მანძილზე, სხვადასხვა ეპოქაში იხვეწებოდა.

საყოველთაოდ დამკვიდრებული იყო მოსაზრება, რომ ელვირას სიტყვები დონ ჟუანის მიმართ მორალისტურ ხასიათს ატარებდა და ერთგვარ მკაცრ დარიგებას წარმოადგენდა იმ ქალისგან, რომელიც დონ ჟუანმა მიატოვა. ჟუვე და შესაბამისად, სტრელერი თავის სპექტაკლში ამტკიცებდა, რომ დონა ელვირას საქციელი გამოწვეული იყო არა ზნეობრივი დარიგებებიდან, არამედ იმ ნაზი გრძნობიდან, რომელსაც ახლაც განიცდიდა მის მიმართ. ფრანგი მასტროს კონცეფციით ეს სცენა გაცილებით ღრმა დატვირთვას ატარებს, ვიდრე არაერთ დადგმაში არის წარმოჩენილი: „გულწრფელობა ერთადერთი ფორმაა სიწმინდის, რაც ჩვენ დაგვრჩა. ბევრი ფიქრობს, რომ ელვირას სცენა არის მორალის და ქადაგების კითხვის ეპიზოდი, სინამდვილეში კი ეს არის დიდი სიყვარულის გამოვლინება. შესაძლოა ეს საუკეთესო სცენაა, რომელიც ოდესმე სიყვარულზე დაწერილა“.⁸⁸ ჯულია ლამარინიმ მრავალჯერ გაიმეორე ელვირას სიტყვები დონ ჟუანისადმი. ეს სცენა მან არაერთხელ გაითამაშა და მაყურებლის წინაშე ნელნელა იძერწებოდა პერსონაჟის სახე, შინაგანი სამყარო, ბუნება და რაც მთავარია მისი გრძნობა დონ ჟუანის მიმართ. ეს სცენა საკმაოდ პატარაა პიესაში, მაგრამ საშემსრულებლო თვალსაზრისით დიდ ენერგიას და ოსტატობას მოითხოვს.

აღსანიშნავია, ის ფაქტი, რომ სტრელერი, კი განასახიერებდა ლუი ჟუვეს, მაგრამ მიმიკებით, საუბრის მანერებით, ხასიათით იგი არ შეცვლილა, ანუ სცენაზე მაყურებელი ხედავდა ჯორჯო სტრელერს, რომელიც ჟუვეს სალექციო ტექსტს წარმოთქვამდა. ცხადია, სრულიად განსხვავდებოდა სტრელერის ტემპო-რიტმი ჟუვეს ტემპო-რიტმისგან. ისინი ერთმანეთისგან აბსოლუტურად განსხვავებული ტიპაჟები იყვნენ. სპექტაკლი იმპროვიზაციული ელემენტებით იყო დატვირთული. ჟუვე-სტრელერის ქმედებები დამოკიდებული იყო კონკრეტულ სიტუაციებზე, მაგრამ ამით წარმოდგენის მთავარი ჩონჩხი, მაინც უცვლელი რჩებოდა და რეჟისორი ჟუვეს პულსს ბოლომდე ინარჩუნებდა. ფაქტობრივად, ჯულია ლამარინი და სტრელერი ორმაგ როლებს ასრულებდნენ: ჟუვე-სტრელერი, კლაუდია-ჯულია. სტრელერი თავის მოსაზრებებსაც ამატებდა სპექტაკლში და რამდენიმეჯერ ამბებიც კი გაიხსენა საკუთარი ცხოვრებიდან. ეს იყო ერთმანეთში შეზავებული ლექცია-რეალობა-სათეატრო სანახაობა.

სპექტაკლის დასაწყისიდან ბოლომდე, მაყურებელი ხედავდა თუ როგორ იზადებოდა გმირის ხასიათი, მისი დამოკიდებულება მეორე პერსონაჟის და გარესამყაროს მიმართ, მისი

⁸⁸ Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, Vol. 6.

ამოცანები, მიზნები, მოტივაციები და ასე შემდეგ. შესაბამისად, პუბლიკა მსახიობის ერთგვარ ეგზიბიციონიზმს ადევნებდა თავს, რაც თავად სტრელერმა არაერთხელ ახსენა წარმოდგენის დროს.

ლუი ჟუვეს ლექციის მიხედვით სპექტაკლში განხილული იყო პიესის ავტორის მიერ დაწერილი თითოეული სიტყვა. ეს იყო ტექსტის ძირეული ანალიზი, რომელიც სტრელერმა ჯულია ლამარინის საშუალებით პრაქტიკაში განახორციელა. თავად მსახიობის შესრულება გამოირჩეოდა გულწრფელობითა და სრული დამაჯერებლობით. რეჟისორის არჩევანიც ამიტომ შეჩერდა ლამარინზე. ლამარინის საშემსრულებლო ოსტატობის მაღალი დონე და მსახიობის სასცენო ინტუიცია საუკეთესო მაგალითს იძლეოდა თუ როდის უნდა ყოფილიყო იგი კლაუდია და როდის ჯულია.

ვინაიდან წარმოდგენა დოკუმენტურ მასალას ეყრდნობოდა სტრელერმა გადაწყვიტა ისტორიული ფონი უფრო გამოეკვეთა და ჰიტლერის არმიის მიერ ქალაქის დაბომბვის დოკუმენტური კადრები სპექტაკლში ორჯერ აჩვენა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჟუვეს მოწაფე კლაუდია წარმოშობით ებრაელი გახლდათ და მაესტროს ლექციების შემდეგ მასაც შეეხო ანტისემიტური დევნა, მაგრამ გოგონა, ფაშისტებს მაინც გადაურჩა.

სტრელერი ამ სპექტაკლს თეატრალურ თვითმკვლელობას ეძახდა, რადგან პუბლიკამ მთელი სისავსით იხილა თუ რა მძიმე და რთული საქმეა თეატრალური ხელოვნება, რაც „ელვირა, თეატრალურ პასიონში“ კარგად წარმოჩინდა. ეს იყო მსახიობისა და რეჟისორის ბრძოლა საკუთარ თავთან, პერსონაჟთან, ტექსტის ავტორთან. ეს იყო ყოველწამიერი ჭიდილი, სადაც დამარცხებული შეიძლება, მხოლოდ ერთი მხარე აღმოჩნდეს და ეს შემსრულებლის მხარეა. ასევე, აღსანიშნავია, რომ მსგავსი პროცესი ვითარდება ყოველი ახალი პიესის არჩევის შემთხვევაში. ყოველი ახალი დაწყებული საქმე თუ სწორად და ამავდროულად დიდი შრომით არ კეთდება მარცხისთვისაა განწირული. ამ მარცხს პუბლიკის რეაქცია განსაზღვრავს და ამიტომაც სპექტაკლში სტრელერი არაერთხელ ამბობს ფრაზას, რომ თეატრი იქმნება მაყურებლისთვის, მხოლოდ მისთვის კეთდება ყველაფერი. თეატრის ხალხი კი, მხოლოდ შემსრულებლები არიან.

ლუი ჟუვეს ყოველ მოსაზრებას, რასაც სტრელერი იმეორებდა თავად გახლდათ ამ აზრების გამზიარებელი და გამტარებელი. რეჟისორი მოძრაობებითაც ილუსტრირებდა თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ელვირას პერსონაჟი, მაგრამ ამავდროულად იგი ჯულია ლამარინის ფიქრის საშუალებასაც აძლევდა, რომ მსახიობი თავად მისულიყო რაიმე კონკრეტულ ამოცანამდე. ამიტომაც ადვილი ასახსნელია თუ რატომ შეარჩია სტრელერმა ჟუვეს ლექციები და რატომ შექმნა საჯარო ლექციებისგან სპექტაკლი. თავად სტრელერის არჩევანი გახლდათ ჟუვეს მეთოდოლოგია, მისი სამუშაო სტილი, თუ როგორ აგებდა იგი სცენას, როგორ მუშაობდა

მსახიობთან. ეს იყო მასტერკლასი მომავალი და ახალბედა მსახიობებისთვის, რეჟისორებისთვის. რამდენიმე ფრაზა თითქოს ოქროს წესად შეიძლება მიიჩნოს მსახიობმა: „არასდროს სცადო დარბაზში ფიზიკურად ვინმეს შეხედო. შეიძლება პარტერში იყურებოდე და ვერავის ხედავდე. მნიშვნელოვანია, რომ პარტერს უნდა ხედავდე შენი შინაგანი მხრიდან, თუნდაც პუბლიკისკენ ზურგით იდგე“.⁸⁹

ფაქტობრივად, სპექტაკლი წარმოადგენდა თეატრ-სტუდიის სწავლების მეთოდოლოგიასაც. მაყურებლის წინაშე მხატვრულად გათამაშდა სტუდიის სასწავლო პროცესი. ეს იყო ერთგვარი პრეზენტაცია და სტუდიის შემოქმედებითი საქმიანობის ილუსტრირება. ამას თავად სტრელერი აღნიშნავს სპექტაკლის პროგრამაში: „დღეს, ჯულია ლამარინი და მე რა სიტყვებსაც წარმოვთქვამთ აქ, იგივეს ვეტყვით მოსწავლეებს ჩვენს სკოლაში...“.⁹⁰

სცენოგრაფია (ემიო ფრიჯერიო) ძალიან მარტივი და ამავდროულად სრულყოფილი იყო სპექტაკლისთვის. განათებულ ავანსცენას ორი პატარა ზომის რამბა ყოფდა - შიდა მხარე ლამარინის სივრცე იყო, სადაც იგი ელვირას ასრულებდა, ხოლო რამბის მეორე მხარე სტრელერს ეკუთვნოდა, როგორც რეჟისორს, რომელიც სცენას უყურებდა რეპეტიციის განმავლობაში. სტრელერის სპექტაკლი ვიზუალური თვალსაზრისით არ ჰგავდა ჟუვეს ლექციებს. მისთვის გარეგნული იერსახე და ჩაცმულობა არ იყო გადამწყვეტი და თავადაც ისე თამაშობდა, როგორც რეალურ ცხოვრებაში იცმევდა. ჩვეულებრივი შარვალი და როლინგი, როგორც მას სჩვეოდა: „არასდროს დავიწყებ გრიმის გაკეთებას, რომ ჟუვეს დავემსგავსო და არც ისე გამოვეწყობი, რომ მას ვგავდე. ამას რა მნიშვნელობა აქვს. მთავარია, რომ მის სიტყვებს მე ვიტყვი ისე, როგორც მე ვიტყოდი მას და ზოგჯერ ისეთი შეგრძნება მაქვს თითქოს მე ჩემს სათქმელს ვამბობ, იმიტომ რომ როდესაც თეატრი იქმნება თავმდაბლობით და სიყვარულით, ის ყოველთვის ერთნაირია, ყოველთვის იგივეა; ასე რომ ის ერთგვარი იდენტურობა, რომელიც ჯულიას ალელვებდა რეპეტიციების დასაწყისში, იმიტომ რომ მან არ იცოდა ვის სიტყვებს ამბობდა, ახლა აღარ შეაწუხებს“.⁹¹

სპექტაკლი შეიძლება ვიდეო-სახელმძღვანელოდაც მივიჩნიოთ თეატრის პროფესიონალებისთვის, როგორც პრაქტიკოსებისთვის, ასევე თეორეტიკოსებისთვისაც. აქ ხილულად და დეტალურად არის წარმოდგენილი როლზე და მიზანსცენაზე მუშაობის

⁸⁹ Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011. Vol. 6.

⁹⁰ Strehler G., Appunti su “Elvira, o la passion teatrale”, 1986/87, ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=78&imm=1&contatore=0&real=0>

⁹¹ Angioletti K., Un atto di amore, un atto di verita, il programma del Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, Vol. 6., p. 7.

პროცესი. სასურველი იქნება ის ითარგმნოს ქართულ ენაზე და ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახდეს.

„ფაუსტი/ფრაგმენტები“

ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი პროექტი ჯორჯო სტრელერის და საერთოდ პიკოლოს ისტორიაში. რეჟისორი საკმაოდ დიდხანს მუშაობდა გოეთეს „ფაუსტზე“. სპექტაკლი ორ ნაწილად დაიდგა. პირველი ნაწილი განხორციელდა 1989 წლის 18 მარტს, ხოლო მეორე - 1991 წლის 28 აპრილს. დოქტორი ფაუსტის როლს თავად სტრელერი ასრულებდა. კრიტიკოსების შეფასებით, ეს იყო სტრელერის მთელი შემოქმედების, ყოველი მისი ექსპერიმენტის, ნოვაციის თუ მიგნების შეჯამება. თავად რეჟისორი კი მიიჩნევდა, რომ საერთოდ, ადამიანის ეგზისტენციალურ პრობლემას და თემებს შეეხო, რომელიც სპექტაკლის ორივე ნაწილში კომპლექსურად შეჯერებული თეატრალური ფორმებით წარმოადგინა. რეჟისორმა არ აირჩია ერთ რომელიმე კონკრეტული ფორმა თუ სტილი. სპექტაკლში სტრელერმა გამოიყენა სხვადასხვა თეატრალური ფორმა, რომელსაც კონკრეტული სცენა მოითხოვდა. ფაქტობრივად, რეჟისორმა ერთ წარმოდგენაში სათეატრო ხელოვნების სახე შექმნა. სტრელერი სრულიად თავისუფლად ცვლის გამოსახვით ფორმებს. მხატვრულ-ესთეტიკური ეკლექტიურობა სრულიად ჰარმონიულად იკვრება ერთ კომპოზიციად და სპექტაკლი სრულყოფილ ნამუშევარს წარმოადგენს.

სტრელერი დიდი ხნის განმავლობაში ფიქრობდა გოეთეს „ფაუსტზე“. ეს იყო მრავალწლიანი კვლევის, ძიებისა და შესწავლის პერიოდი. დადგამამდე ორი წლით ადრე დაიწყო მასზე პრაქტიკული მუშაობა, რომ სასცენოდ მოერგო. გოეთეს ქმნილება რეჟისორისთვის ამოუწურავი თემებით იყო სავსე და რაც უფრო უღრმავდებოდა მისი ამოკითხვა უფრო რთულდებოდა. სტრელერის მოსაზრებით „ფაუსტი“ ეხება არა რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას და დროს, არამედ: „ფაუსტი“ ეხება ადამიანის არსებობის ფესვებს და თავგადასავალს, მის აღმაფრენებს და ჩავარდნებს“.⁹²

საინტერესოა, მაგრამ რეჟისორმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, რომ გოეთეს „ფაუსტის“ სცენაზე განხორციელება მთელი თავისი სისავსით შეუძლებელი იყო. მან აქცენტი გააკეთა მარგარიტას პერსონაჟზე, რომელიც „ძალიან მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლდათ

⁹²Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia editore, 2002, p. 126

ნაწარმოებში“.⁹³ გოეთეს შექმნილი აქვს 12 111 სტრიქონი, რეჟისორმა აქედან 2500 გადაამუშავა და როგორც უკვე აღვნიშნეთ სპექტაკლი ორად გაანაწილა. თარგმანი თავად სტრელერს, ჯილბერტო ტოფანოსთან ერთად ეკუთვნის. მას არაერთი ფრაგმენტის დამონტაჟება მოუწია, რომ ტექსტი სათეატრო წარმოდგენისთვის მაქსიმალურად ქმედითი და ცოცხალი ყოფილიყო.

ყოველთვის დიდ კამათს იწვევდა გოეთეს „ფაუსტის“ სათეატრო ნაწარმოებად გადაკეთება. „სტრელერი მიიჩნევდა, რომ „ფაუსტის“ არაერთმა მოსაწყენმა თეატრალურმა დადგამამ ჩამოაყალიბა მოსაზრება ნაწარმოების არათეატრალურობაზე“.⁹⁴ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზიც თუ რატომაც დაიწყო რეჟისორმა მასზე მუშაობა. სტრელერს აინტერესებდა, რამდენად მოქნილი იქნებოდა ტექსტი და როგორ გადაიქცეოდა სასცენოდ ქმედითუნარიანი. რეჟისორი არ ჩქარობდა ნაწარმოებზე მუშაობისას. მისთვის მთავარი შედეგის მიღება იყო, შესაბამისად იგი ტექსტს რამდენიმე წელი ამზადებდა.

სპექტაკლი აბსოლუტურად შეესაბამებოდა გოეთეს მხატვრულ ხელწერას. ეს იყო მონუმენტური თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც ორ სადამოს გრძელდებოდა, თითო სპექტაკლი ოთხ-ხუთ საათს მიმდინარეობდა. რეჟისორმა მინიმალისტური ხერხების გამოყენებით მასშტაბური სცენები შექმნა. ეს იყო კომპლექსური, მრავალფეროვანი, მრავალმხრივი სპექტაკლი, სადაც ერთიანდებოდა ფილოსოფიური და მისტიკური, რეალისტური და ირეალური სამყაროები. სტრელერი შეეცადა გოეთეს სტილისტიკას მაქსიმალურად მიახლოებოდა. რეჟისორისთვის ეს ყველაფერი თეატრალურ ფორმებში უნდა მოქცეულიყო და წარმოდგენა ლიტერატურულ დონისძიებას არ უნდა დამსგავსებოდა.

სპექტაკლის ორივე ნაწილის სცენოგრაფი იოზეფ სვობოდა (1920-2002) გახლდათ. მან სრულიად გაითვალისწინა სტრელერის კონცეფცია და ვიზუალურად განახორციელა. სპექტაკლის დასაწყისიდანვე სცენაზე დიდი სივრცე იყო, რომელიც ცის ასოციაციას იწვევდა. სამოთხის გარემოს ანგელოზთა დასი და მთავარანგელოზთა (რაფაელი, მიქაელი, გაბრიელი) შემადგენლობა ადასტურებდა. სკეპტიკოსი ფილოსოფოსი დოქტორი ფუსტი სრულიად შიშველი გამოჩნდა მაყურებლის წინაშე. ის იყო ადამიანის და მთელი კაცობრიობის სახე. მისი განათლების, აზროვნებისა და გამოცდილების მიუხედავად სრულიად არაფერი ებადა. თითქოს ახლა იშვა ამ სამყაროში, ახლა დაიბადა და მისი არსებობა, მაშინვე ბრძოლის ველს დაემსგავსა. ფაუსტი ცარიელი ხელებით წარსდგება ღმერთის წინაშე. მოკარნახის ხვრელიდან

⁹³ Senior, Una interpretazione nuova piu attuale del Faust di Goethe, il giornale „Avanti!“, Milano-Roma, 1988, 21 giugno, ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2636&imm=1&contatore=2&real=0>

⁹⁴ Michaelis R., Giorgio Strehler o la passion teatrale, Strehler e la cultura tedesca, Ubilibri, Milano, 1998, p.68

მეფისტოფელი ქვეწრამავალივით ამოსრიალდება და მის გამოჩენას ღრიალით ამცნობს ქვენიერებას.ჯოჯობეთის კვამლსა და ქაოსში გახვეულა ფაუსტი. იგი თითქოს ბინძურ ადუღებულ წყალში დაცურავს, რომელიც პრიმიტიულ და ერთფეროვან სამყაროს წარმოადგენს.

სტრელერის ფაუსტი სასოწარკვეთილი ადამიანია, დაცლილი ყოველგვარი იმედისგან, რომელიც ღმერთისგანაც აღარ ელოდება შველას. „მისთვის ღმერთი პატარა და უცნაური არსებაა.... და ფაუსტი, მხოლოდ იმას ხედავს თუ როგორ იტანჯებიან ადამიანები“.⁹⁵ რეჟისორის კონცეფციაც, სწორედ ამ თემაზე იყო აგებული, რადგან იგი დიდ მსგავსებას ხედავდა მეოცე საუკუნის კაციობრიობასა და ფაუსტის მდგომარეობას შორის. სტრელერმა აქცენტი გააკეთა არა მხოლოდ იმაზე თუ როგორ შეძლება იქცეს კეთილშობილი ადამიანი ბოროტ არსებად, არამედ მისთვის თავად ადამიანის გაორებული მდგომარეობა მნიშვნელოვანი. თვითონ ფაუსტში ორი ბიპოლარული საწყისის ბრძოლა მიმდინარეობს. რეჟისორისთვის თავად ეს გაორებაა საინტერესო. კრიტიკოსი როლფ მიხაელი აღნიშნავს, რომ ეს არის „სული ამბივალენტობა“⁹⁶ და ეს იყო რეჟისორის კვლევის საგანიც.

სრულიად ჩაბნელებულ სცენაზე იდგა ორი სანოტო პულტი, ერთი მარჯვნივ, მეორე - მარცხნივ. ერთი ეკუთვნოდა დოქტორ ფაუსტს, რომელსაც თავად ჯორჯო სტრელერი ასრულებდა, ხოლო მეორე მეფისტოფელის (ფრანკო გრაციოზი) გახლდათ. რეჟისორმა გარიგების სცენა სადად, მინიმალისტურად, სტუდიურ გარემოში გადაწყვიტა. დიდი აქცენტი პერსონაჟების დიალოგზე გაკეთდა. ეს იყო მოლაპარაკების ეპიზოდი და შეთანხმების საფუძველზე ისინი ადგილებს ცვლიან: ფაუსტი დგება მეფისტოფელის ადგილას და მეფისტოფელი იკავებს ფაუსტის პოზიციას. ისინი ერთმანეთის სიტყვებს წარმოთქვამენ და მაყურებლისთვის მეფისტოფელი ხდება ფაუსტი და ფაუსტი - მეფისტოფელი. ასეთი აშკარა გამოხატულება ადამიანის გაორების, მისი შინაგანი ცვლილებების და მდგომარეობის ერთგვარ ნოვაციას წარმოადგენდა „ფაუსტის“ დადგმების ისტორიაში. ეს იყო ექსპერიმენტი და ახალი ნაბიჯები სარეჟისორო თვალსაზრისით, მაგრამ სიახლე რა თქმა უნდა მთელ შემოქმედებით გამოცდილებას ეფუძნებოდა. სტრელერი შეეცადა მაყურებლისთვის მაქსიმალურად წარმოეჩინა თეატრი, თუნდაც თავისი პატარა ხრიკებით და არაერთი საიდუმლოება გაენდო საზოგადოებისთვის. რეჟისორის მიღწევა გახლდათ „ღარიბულ“ გარემოში მაქსიმალური თეატრალურობის შექმნა. ამ გარემოში იგულისხმებოდა ცარიელი და ნახევრად ჩაბნელებული სცენა, განათებული ორ ადგილას სხივური თითო-თითო ნათურით, სადაც პულტები იდგა. მსახიობებს შავი სამოსი ეცვათ. ეს იყო მთელი სპექტაკლის ძირითადი მხატვრული გაფორმება.

⁹⁵Michaelis R., Giorgio Strehler o la passion teatrale, Strehler e la cultura tedesca, Ubilibri, Milano, 1998, p.70

⁹⁶იქვე, p.71.

ცხადია, შემდგომში სიუჟეტური მონახაზის მიხედვით წარმოდგენამ სცენოგრაფიული ცვლილებები განიცადა და ეს ფაქტორი ძირითადად განათების ხარჯზე გადავიდა. ერთ-ერთი სცენის განათებად მან ჯორჯონეს „მძინარე ვენერას“ რეპროდუქცია გამოიყენა. დახვეწილი ფორმებისა და ნატიფად გადმოცემული სექსუალურობის სიმბოლო სტრელერის „ფაუსტის“ მხატვრულ გაფორმებად იქცა. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ჯორჯონეს ეს ტილო ზედმიწევნით ასახავდა მის კონცეპტუალურ ჩანაფიქრს. „მისი მეტაფიზიკური მიუღწევლობა ყველაზე ზუსტი მიგნებაა“.⁹⁷

სპექტაკლში ღმერთის პერსონაჟი ვიზუალურად არ ჩანდა, სცენაზე მხოლოდ მისი ხმა ისმოდა. ღმერთს ტინო კარაროს საკმაოდ დამაჯერებელი ტემბრი ახმოვანებდა. სტრელერს სურდა, რომ მის ხმაში გამოკვეთილიყო მამობრივი დამოკიდებულება, სიძლიერე, ირონიულობაც კი, და რაც მთავარია „ღმერთის პერსონაჟი განსხეულებული არ უნდა ყოფილიყო“.⁹⁸

პრესა დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა სტრელერის ახალ ნამუშევარს. რობერტო კარუზი ასიზი გაზეთ „Cittadella cristiana“-ში წერდა: „ეს იყო სანახაობრივად გამორჩეული სპექტაკლი.... არ შეიძლება კვლავ არ მოგინდეს იხილო ფრანკო გრაციოზის ბრწყინვალედ შესრულებული მეფისტოფელი და ჯულია ლამარინის დაუვიწყარი მარგარიტა“.⁹⁹

მუდმივად ეგზისტენციალური ფიქრებისა და მოსაზრებების მორევში იძირებოდა ფაუსტი. დოქტორის გაურკვეველი მდგომარეობა, ყოყმანი და ეჭვები სტრელერის სპექტაკლისთვის წამყვანი თემა აღმოჩნდა. რეჟისორის მიიჩნდევდა, რომ ასეთი ფაუსტი იყო თანამედროვე, მსგავსი სწავლული მეცნიერი იყო დღევანდელი ადამიანის სახე. მან იცის ყველაფერი, შეისწავლა ყველა მეცნიერება, რაც კი არსებობდა, მიაღწია დიდ ტექნოლოგიურ მიღწევებს, დაეუფლა დიდ ცოდნას, მაგრამ მას მუდამ თან სდევს საკუთარი არსებობის ეჭვი. მეოცე საუკუნის ადამიანისთვის დამახასიათებელი თვისებებით შეამკო დოქტორი ფაუსტი და სპექტაკლის აქტუალობამ გაცილებით მეტი დატვირთვა შეიძინა.

„ფაუსტი/ფრაგმენტების“ მეორე ნაწილის პრემიერა 1991 წლის 28 აპრილს პიკოლო თეატრის სტუდიაში გაიმართა. მეორე ნაწილზე მუშაობისას რეჟისორი უფრო დარწმუნდა, რომ გოეთემ „ფაუსტი“ სათეატროდ ღირებულ ნაწარმოებად შექმნა და მისი სცენაზე განხორციელების პრობლემას თვითონ „ფაუსტი“ არ წარმოადგენდა.

⁹⁷ Michaelis R., Giorgio Strehler o la passion teatrale, Strehler e la cultura tedesca, Ubilibri, Milano, 1998, p.71.

⁹⁸ Strehler G., Appunti di regia “Faust/Frammenti” I parte, 1989/90, ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019 <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=72&imm=1&contatore=1&real=0>

⁹⁹ Carusi Assisi R., Faust-Strehler, il giornale “Cittadella cristiana”, 1.05.1989, ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019 <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2640&imm=1&contatore=6&real=0>

სტრელერი თავის ჩანაწერებში აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტი აარჩია დასადგმელად და სპექტაკლს ამიტომაც შეერქვა „ფაუსტი. ფრაგმენტები“. ცხადია, ამ მონაკვეთების შერჩევა გამოწვეული არ იყო მხოლოდ ნაწარმოების სიდიდიდან გამომდინარე. რეჟისორმა აქცენტი გააკეთა მხოლოდ იმ დეტალებზე, სადაც ყველაზე მკაფიოდ ჩანდა ავტორის მიერ გადმოცემული თემების სიღრმე და სიმძაფრე. ეს ყველაფერი კი, იმაში მდგომარეობდა, რომ „ფაუსტი“ არის ადამიანად გარდასახვის ტრაგედია...

„უნდა იპოვო გადარჩენის ერთადერთი საშუალება და ეს საიდუმლო მარადიულობის ერთ წამად ქცევაში მდგომარეობს. გარდაქმნის პროცესში სივრცისა და დროის განზომილებები სრულიად ქრებიან, ამიტომაც ფაუსტს არ გააჩნია საზღვრები, ის დროს მაშინაც კი არ ემორჩილება როდესაც მეფისტოფელთან ზავს დებს. მას პაქტს არქმევს, რომელიც მის ავხორცობასა და ილუზორულ მარადიულობას ნიშნავს. მხოლოდ ამ გარყვნილებაში და ილუზორულ უკვდავებაში გარდაიქმნება ცხოვრება და მხოლოდ ამ შეცვლილ ცხოვრებაში, რომელსაც რეგენერაციის თავისი ციკლი გააჩნია, ახალი და უსასრულო სიცოცხლე იბადება. გოეთე ასე განსაზღვრავს თავის კონცეფციას მარადიულობაზე“.¹⁰⁰ ამ ჩანაწერიდან აშკარად ჩანს, რომ სტრელერი ნაწარმოებში დიდ ოპტიმიზმს ხედავდა და ეს იყო მისთვის უმთავრესი რამ.

წარმოდგენის დასასრულს ფაუსტი უსინათლო და ძალიან მოხუცია. მხოლოდ რამდენიმე წამით იგი დაახამხამებს თვალებს, რათა ის მარადიული წამი შეაჩეროს რისთვისაც მთელი ეს რთული გზა გაიარა. სპექტაკლის ფინალურ სცენაში ფაუსტი ემბრიონის ფორმას იღებს და იგი მიწას უერთდება, ანუ იმას რამაც შვა ამ სამყაროში, მაგრამ „არა მოსასვენებლად, არამედ იმიტომ რომ გააგრძელოს მარადიული არსებობა დიალექტურ სამყაროში“.¹⁰¹

რეჟისორი სპექტაკლის მეორე ნაწილშიც არ მოერიდა ექსპერიმენტებს. ეს წარმოდგენაც ისეთივე მრავალჟანრული იყო, როგორც მისი წინამორბედი. სტრელერმა განაგრძო თავდაპირველად არჩეული გზა და მისი სარეჟისორო გადაწყვეტა მეორე ნაწილშიც სტილისტური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. „გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი, რომელიც სტრელერმა დადგა მთლიანად თეატრის მეტაფორაა. ეს არის შედევი, რომელიც იმისთვის შეიქმნა, რომ სცენაზე წარმოედგინათ. აქ არის სტილის მრავალფეროვნება... ბერძნული ტრაგედიიდან საღვთო რიტუალამდე, საოპერო ჟანრიდან პოლიტიკურ თეატრამდე“.¹⁰²

¹⁰⁰ Strehler G., Apunti di regia su “Faust/Frammenti” II parte, 1990/91. ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=70&imm=1&contatore=0&real=0>

¹⁰¹ იქვე.

¹⁰² Zonca P., Il Faust di Strehler, il giornale „Alba“, Milano, 7.06.1991 ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2871&imm=1&contatore=0&real=0>

მუსიკალური გაფორმების ავტორები გახლდნენ ფიორენცო კარპი და ალდო ტარაბელა. მათ შექმნეს მელოდიები, რომელიც ასახავდა კონკრეტულ მიზანსცენას, მაგალითად ხმები კოსმოსიდან.

მეორე ნაწილში რეჟისორმა წარმოადგინა ადამიანის არსებობის და ცხოვრების თავგადასავალი. დოქტორის სახეში გაერთიანებული იყო კაცობიობის ეგზისტენცია, მისი მისწრაფებები, მიზნები, სურვილები შეიტყოს და შეიმეცნოს იმაზე მეტი, ვიდრე იცის. სტრელერისთვის ეს არის ადამიანი, რომელიც მუდმივად შეცდომას უშვებს, მაგრამ ეს შეცდომა შემდგომში ახალი ცოდნის შეძენის სტიმულად იქცევა. რეჟისორმა აქცენტი გააკეთა ცოდნის შეძენაზე, სიახლეზე და ამ თვალსაზრისით, იგი ადამიანის სისუსტეებს მისსავე დადებით კონტექსტში მოიაზრებდა.

სპექტაკლი თითქოს ადამიანის და კაცობრიობის სადიდებელი ოდა იყოს. რეჟისორი სამყაროს ცენტრად ადამიანს მიიჩნევდა და მის არსებობას ხოტბას ასხამდა.

პიერ დე მარივოს „მონათა კუნძული“

1994 წელს სტრელერი მთლიანად ძველი, წარმატებული სპექტაკლების აღდგენას უთმობს, მათ შორის არის: „ფიდელიო“ (ლ. ვან ბეთჰოვენი, ლა სკალაში), „არლეკინო, ორი ბატონის მსახური“ („Buongiorno“-ს გამოშვება, რომელიც პიკოლოს სტუდიის მოწაფეებთან ერთად აღადგინა), „კიოჯის აყალმაცალი“, „კამპიელო“, პირანდელოს „მთის გოლიათები“, ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. ამ სეზონზე მან, მხოლოდ ერთი ახალი სპექტაკლი დადგა და ეს იყო ფრანგი კომედიგრაფის პიერ დე მარივოს „მონათა კუნძული“. პრემიერა 1994 წლის 18 ოქტომბერს ქალაქ ბარსელონაში თეატრ პოლიორამაში გაიმართა. პიესის თარგმანი და ადაპტირებაც თავად რეჟისორს ეკუთვნის. მანამდე იგი მარივოს რამდენიმე პიესაზე ფიქრობდა, რომლებიც არასდროს ენახა იტალიელ მაყურებელს, ესენია: „გონების კუნძული“, „კოლონია“ და „მონათა კუნძული“. საბოლოოდ, მაინც მესამე ნაწარმოები აარჩია.

სტრელერმა პიერ დე მარივოს პიესა „მონათა კუნძული“ მაშინ აღმოაჩინა, როდესაც იგი სატელევიზიო პროექტ „გოლდონის „მოგონებებზე“ მუშაობდა. მართალია, ის პროექტი არ შედგა, მაგრამ მარივოს კომედია მის მეხსიერებას შემორჩა და რამდენიმე წლის შემდეგ პიკოლოს სცენაზე განახორციელა. როგორც ბევრი პიესა, ეს კომედიაც უცნობი აღმოჩნდა თანამედროვე იტალიელი მაყურებლისთვის. „მონათა კუნძული“ არ მიეკუთვნება მარივოს

ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებთა რიცხვს, თუმცა როდესაც 1725 წელს პირველად იტალიელი კომედიანტების დასმა წარმოადგინა, დიდი წარმატებაც მოჰყოლია.

სტრელერისთვის მარივოს პერსონაჟები იყვნენ ძლიერი პიროვნებები, განურჩევლად მათი სოციალური მდგომარეობისა. ასევე აღსანიშნავია მისი ხელწერა, რომელიც მოქცეულია კომედია დელ არტეს სტილში. მარივო თითქოს გოლდონის ფრანგი მიმდევარი ყოფილიყოს. ნაწარმოებებში უხვად არის მხიარული და სხარტი იუმორით გაჯერებული სცენები, გოლდონის მსგავსად მარივოს პიესებშიც მთავარი ღირებულებები ტოლერანტობა და ჰუმანიზმია. მწერალმა ყურადღების ცენტრად მოსამსახურეები აქცია. ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც არავის აინტერესებდა, გარდა მათ მიერ გაწეული სამსახურისა. „მარივო იმდენად არ ოცნებობს, სოციალური კლასების დასასრულზე, რამდენადაც მას სურს, რომ თვითონ ეს სოციალური უსამართლობა დასრულდეს“.¹⁰³

სტრელერი მარივოს იდეოლოგიას უტოპიურად მიიჩნევდა. რომ არ არსებობდა ისეთი საზოგადოება, სადაც ბატონები და მსახურები ერთ სიბრტყეზე, თანასწორი არსებობის და ცხოვრების უფლებებით იცხოვრებდნენ, მაგრამ ამავედროულად რეჟისორი საკმაოდ ოპტიმისტურად იყო განწყობილი, რომ ადამიანს შეუძლია კარგი გაკვეთილის შემდეგ დასკვნები გამოიტანოს და რაღაც ისწავლოს.

არლეკინო გახლდათ ბატონის მსახური, მხიარული, საზრიანი, ეშმაკი, მოხერხებული. მისი სხარტი პასუხებით თუ ვიმსჯელებთ, იგი საკმაოდ ჭკვიანია. მის ბატონს ყოველი საშუალებისას ამასხარავებს. „ფრანგი“ არლეკინო განსხვავდება გოლდონის არლეკინოსგან. მარივოს პერსონაჟი უფრო თამამია ბატონის მიმართ და თავისუფლად უბედავს ბატონს ჭკუის სწავლებას ან ხუმრობას.

სპექტაკლი იწყება ქარიშხლის სცენით, ის მოგვაგონებს ფერებითა და გამოსახულებით შექსპირის „ქარიშხალს“, რომელიც სტრელერმა 1978 წელს დადგა. ეს არ იყო შემთხვევითი მსგავსება ან ფანტაზიის დეფიციტი რეჟისორის მხრიდან. მის ჩანაწერებში აღნიშნულია, რომ მარივოს „მონათა კუნძულის“ კითხვისას, მას ასოციაციები შექსპირის „ქარიშხალზე“ გაუჩნდა. როგორც შექსპირთან, მარივოსთანაც უცხო და უცნაური კუნძულია და იქ მომხვედრთ დიდი გამოცდა ელით.

¹⁰³ Strehler G., Appunti di regia dell'Isola degli scihavi, 1994-95.

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=77&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს

გადამოწმდა 21.05.2019.

აღსანიშნავია, ქარიშხლის შემდეგი სცენა, როდესაც ავდარსგადარჩენილები თეთრ ქვიშაზე იღვიძებენ და აცნობიერებენ სად არიან. მონსენიორი (ლეონარდო დე კოლე) სრულიად შიშველია. ის ახალშობილივით იღვიძებს და იბადება სრულიად უცხო სამყაროში. დე კოლეს

გმირისთვის ცხოვრება ახლა იწყება, დიდი ქარიშხლის შემდეგ. იგი ამ კუნძულზე უნდა დაიბადოს, როგორც ადამიანი, როგორც პიროვნება. ეს პროცესი თავიდან იწყება მონსენიორის გონებაში. რაციონალური აზროვნება და ფიქრის პროცესი მონსენიორის შინაგანი ცვლილებების ნიშანი იყო და მისი მდგომარეობა როდენის „მოაზროვნეს“ მჯდომარე პოზით გამოიხატება.

რეჟისორმა ერთმანეთის მსგავსი სცენები დროის ერთ მონაკვეთში გაათამაშა. მონსენიორისა და მისი მსახურ არლეკინოს დიალოგის ფონზე, სცენის სიღრმეში, დაბურულ გარემოში ორი გადარჩენილი ქალის შიშველი ფიგურები გამოიკვეთა.

სპექტაკლში ასევე წარმოდგენილია ტრიველინო-მთხრობელი (რენატო დე კარმინე), რომელიც ამავდროულად კუნძულის მბრძანებელია. სწორედ, მან აღმოაჩინა ეს კუნძული და „ახალი სამყარო, ნამდვილი სამყარო შეარქვა“. სტრელერმა სპექტაკლის მთხრობელი და პიესის ავტორი ერთმანეთთან გააიგივა და იგი ხშირად ფრანგულ ენაზე საუბრობდა. მთელი სპექტაკლის არსი რეჟისორმა მთხრობელის სიტყვებში გადაიტანა: „მე შევქმენი რეალური სამყარო, სადაც ნამდვილი ადამიანები არსებობენ და ამბობენ მხოლოდ სიმართლეს, ამბობენ მხოლოდ იმას, რასაც ფიქრობენ და გრძნობენ“.¹⁰⁴

დასაწყისიდანვე იკვეთება სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი ლაიტმოტივი, რომ მსახური შეიძლება ბატონი გახდეს და პირიქით, ბატონი მსახურად იქცეს. რომ რეალურ ცხოვრებაში როლები ხშირად იცვლება და ადამიანები ვალდებულნი არიან ამ ცვლილებებს დაემორჩილონ. მთავარია, როგორ იყენებს ადამიანი მის ხელში გადაცემულ ძალაუფლებას და რამდენად კეთილგონივრული იქნება მისი დამოკიდებულება სხვების მიმართ.

პიესის სიუჟეტის მიხედვით კუნძულის მმართველი ბატონებს მსახურებად დააყენებს და მსახურებს მათ ბატონებად აქცევს. ცხადია, იცვლება მათი იდენტურობაც, მსახური ბატონი ხდება და პირიქით, ბატონი - მსახური. კუნძულის კანონის მიხედვით ეს მდგომარეობა სამი წელი უნდა გაგრძელდეს. თუ მსახურებად გადაქცეული არისტოკრატები შეიცვლიან სამყაროსადმი დამოკიდებულებას და მათ საქციელში სასიკეთო ძვრები იქნება გათავისუფლებიან, თუ არა და სამუდამოდ დარჩებიან კუნძულზე. ყოფილმა მსახურებმა ისარგებლეს ახალი ძალაუფლებით და ბატონებს ხარბად გახადეს ტანსაცმელი. ეს სცენა რევოლუციას წააგავდა, თითქოს მესამე ფენა არისტოკრატის ქონებას ეპატრონებოდა.

რეჟისორმა თემა თეატრალურ ფორმაში მოაქცია და სიტუაციიდან გამომდინარე კომიკური სცენები ააგო. მსახურის არისტოკრატად გარდაქმნა სახალისო ნიუანსებით

¹⁰⁴სპექტაკლის ჩანაწერი.Rai Trade, Il teatro di Repubblica-L'Espresso. Gruppo editorial L'Espresso, 2011

დატვირთა. „წინა ცხოვრებაში“ მსახური სილვია (პამელა ვალორეზი), რომელსაც თავი თავადის ასულად მიაჩნია სრულიად ექსცენტრიული ქალის შთაბეჭდილებას ტოვებს. რეჟისორი შეეცადა მაქსიმალურად გამოეყენებინა კომედია დელ არტეს გამოსახვითი ხერხები. რაც სილვიას მონოლოგის დროს ყველაზე კარგად ჩანს. მსახიობი სრულიად იხარჯება სცენაზე და სახასიათო პერსონაჟის სახეს ვირტუოზული ოსტატობით ქმნის. რეჟისორი აქ, გვიჩვენებს შუასაუკუნეებისთვის დამახასიათებელი მოხეტიალე მსახიობების საშემსრულებლო სტილისტიკას, სადაც არ გამოირიცხებოდა სიტუაციებიდან გამომდინარე იმპროვიზაცია, რომელიც თითქოს იმპულსურად ვითარდებოდა, მაგრამ სპექტაკლს განსაკუთრებულ ხიბლს მატებდა. ამავდროულად, რეჟისორი არ კარგავდა პირობითობის შეგრძნებას და მაყურებელმა თავად მსახიობებისგან მოისმინა სპექტაკლის სათაური და დამდგმელი რეჟისორის გვარი. სტრელერმა, ასევე თვითირონიას მიმართა და მისი წარმოდგენა აქტიორის პირიდანვე გააკრიტიკა.

სტრელერმა აქცენტი გააკეთა არისტოკრატებად გადაქცეული მსახურების საქციელზე. პარიკებით თავზე და მდიდრულ სამოსში გამოწყობილები, მაინც გაუნათლებელი და უხამსი ადამიანებივით იქცეოდნენ. მათი გარეგნული იერსახე, კიდევ მეტად უსვამდა ხაზს შინაგან სამყაროს. ყოფილმა თავადებმა კი მიუხედავად კრიტიკული მდგომარეობისა, მაინც შეინარჩუნეს მათთვის დამახასიათებელი დახვეწილი მანერები, არისტოკრატული თავშეკავებულობა, საქციელის სინატიფე და ყველა ის თვისება, რაც მათ მესამე ფენისგან გამორჩევდა. ეგრედ წოდებული ახალი არისტოკრატია ყოფილი ბატონების დასჯას ცდილობდა. შურისძიება მათი მთავარი მიზანი აღმოჩნდა და ბატონებს ყოველ ძველ ცოდვას ახსენებდნენ. მაგრამ შურისძიების გარდა არსებობს ადამიანებს შორის სიყვარული, რომელიც განურჩევლად სოციალური მდგომარეობისა, მაინც რეალურია. მაგალითად, არლეკინო დიდებულის ამპლუაშიც არლეკინოს ნიღაბს ატარებს, თუმცა მისი მსახურადქცეული ბატონიც, იგივე ნიღაბს ატარებს. მსახურის მიერ ნათქვამი სიტყვები: „მე ვერასდროს ვიქნები შენი მსგავსი, რადგან მე არ შემძლია ვიყო ბედნიერი თუ შენ უბედური ხარ“ სპექტაკლის მთავარი იდეას წარმოადგენს. მ. სბრაჯას გმირის ეს ფრაზა განწმენდაა, ერთგვარი კათარზისი, როგორც თავად არლეკინოსი, ასევე მისი რეალური ბატონის. რეჟისორისთვის თავად ეს პროცესია მთავარი. გათავისუფლება სოციალური მარწუხებისგან და სტერეოტიპად ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი აზრისგან. რეჟისორის მთავარი მესიჯი ტოლერანტულობა იყო, შესაბამისად სპექტაკლი საყოველთაო შერიგებით მთავრდება და განწმენდის რიტუალი წვიმის სახით სრულდება.

აღსანიშნავია, მატია სბრაჯას არლეკინოს სცენა, როდესაც იგი სიყვარულს უხსნის ქალბატონს. ეს ეპიზოდი ემოციების ცვალებადობით გამოირჩეოდა, რომელსაც თავად

მონოლოგი მოითხოვს. მსახიობიც შესაბამისად, მიჰყვება ტექსტის ემოციურ ხაზს და საუბრის ინტონაციამ განსაკუთრებული მრავალფეროვნებას იძენს.

მარტინა კარპის გმირის სიტყვები არლეკინოსადმი უმნიშვნელოვანეს გზავნილს წარმოადგენდა სპექტაკლში. სტრელერმა გამოკვეთა ქალბატონის შინაგანი მდგომარეობის გარდასახვა. ეს იყო ერთგვარი კათარზისი, მაგრამ ამავდროულად, ეს იყო არლეკინოს ტრანსფორმაციაც, მისი კათარზისიც და გამოღვიძებაც. „ქალბატონის სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნამ ბუფონადა სინანულით შეცვალა. მან სოციალური პირობითობის კედელი დაანგრია და ადამიანური ურთიერთობებისთვის სივრცე შექმნა“.¹⁰⁵ ქალბატონის მონოლოგის დროს სცენის თავზე მზეს მთვარე ცვლის, შესაბამისად იცვლება ფერთა გამა მთელ სივრცეში. ეს არაერთხელ მეორდება სპექტაკლში. რეჟისორისთვის მსგავსი გადაწყვეტა პერსონაჟების სახეცვლილებასთან იყო დაკავშირებული. „სპექტაკლის განმავლობაში, მზეს მთვარის შუქი ცვლის, აქ შეიძლება შეიცვალოს როლები, გადაიცვა სხვა სამოსი, გაიკეთო ნიღაბი“.¹⁰⁶ არისტოკრატების მსახურებად გადაქცევაც დიდი გამოცდა იყო თავად მსახურებისთვის, თუ როგორ მოიქცეოდნენ სრულიად თავისუფლები და ძალაუფლების სათავეში მდგომნი. აქ, მნიშვნელოვანი გახლდათ ადამიანების ღირებულებების დაცვა, ჰუმანური ბუნების გამოჩენა სოციალური მდგომარეობის მიუხედავად, რადგან სწორედ, სოციალური მდგომარეობა წარმოადგენდა ჰუმანურობის საზომს.

სპექტაკლი „მონათა კუნძული“ გამოირჩეოდა დინამიკით, შესრულების სხარტი რიტმით, რაც თავისთავად მაყურებელს მოდუნების საშუალებას არ აძლევდა. რეჟისორის გადაწყვეტით მიზანსცენები დახვეწილი და ამავდროულად ლაღი იუმორით იყო გაჯერებული. წარმოდგენის განწყობას სცენოგრაფიაც განსაზღვრავდა (სცენოგრაფი ემიო ფრიჯერიო). სპილოსძვლისფერი და მინიმალისტურად მოხატული კედლები, რომლებიც ბატონების სახლებს წარმოადგენდნენ, ფერის საშუალებით თითქოს შეზავებული იყო კუნძულის ქვიშის ტონებთან. ეგზოტიკური გარემოს გარდა, სცენაზე ნამდვილი ქვიშა ეყარა და თითქოს სცენა და დარბაზი (გარესამყარო) ერთმანეთს შეზრდოდნენ, მათ შორის განსხვავება არ ყოფილიყოს. უტოპიურ სამყაროზე ფიქრი სამოთხის ასოციებსაც ქმნიდა, სადაც ყველა და ყველაფერი თანასწორი და თავისუფალია.

სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება ფიორენცო კარპის ეკუთვნის. წარმოდგენის განმავლობაში მელოდიებს კვარტეტი ცოცხლად ასრულებდა და ეს სპექტაკლს მეტ თეატრალურობას მატებდა. აღსანიშნავია, სერენადა, რომელსაც არლეკინო ასრულებდა „Adorabile Silvia“. იქმნებოდა ლირიკული განწყობა, რომელიც თავის მცირედ დამახასიათებელ სიტკბოსთან ერთად კომიკურ ელფერსაც შეიცავდა.

¹⁰⁵ Palazzo N., “Le utopie del “Noeveau Monde”, il programma del Dvd, 2011, p.7.

¹⁰⁶ იქვე, p. 7.

სტრელერისთვის პატიება ჰუმანიზმის ერთერთი უმაღლესი გამოვლინება გახლდათ, თუნდაც ამიტომ მოაგონა ამ პიესამ მას შექსპირის „ქარიშხალი“. არისტოკრატად ქცეული არლეკინო ყველაფერს პატიობს მის ყოფილ ბატონს. იგი მას თავისუფლებას ჩუქნის და ეს არის მისი სიყვარულის გამოვლინება. მონსნიორის სიტყვებია: „მე არასდროს დამიმსახურებია, რომ შენი ბატონი ვყოფილიყავი“. ამ შინაარსის სიტყვები, მომავალში ბომარშემ გამოიყენა „ფიგაროს ქორწინებაში“, თუმცა ბომარშესთან მსახური სვამს კითხვას, იმსახურებს თუ არა მისი ბატონი ისეთ ჭკვიან და მოხერხებულ მსახურს, როგორც თვითონ არის. აღსანიშნავია, რომ მარივომ პიესა 1725 წელს დაწერა. ამ პერიოდში უკვე მწიფდებოდა კონფლიქტი არისტოკრატისა, ბურჟუაზიასა და მესამე ფენას შორის. მართალია, საფრანგეთის რევოლუციამდე ჯერ კიდევ 64 წელი აშორებდა, მაგრამ გადატრიალება ქვეყანაში საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში მზადდებოდა და ის, როგორც პოლიტიკაში, ასევე ხელოვნებაშიც მკვეთრად აისახებოდა. მარივომ პიესაში სოციალური სახის პრობლემები წარმოაჩინა. იგი ადამიანთა დისკრიმინაციას და უსამართლობის თემებს შეეხო, თუმცა მისთვის პრობლემების წამოჭრასთან ერთად უმთავრესი, მაინც ის თეატრალური ფორმები გახლდათ, რითაც გამოირჩეოდა მწერლის შემოქმედება. მის ხელწერას რაფინირებულ ხელოვნებად მიიჩნევდნენ. სტრელერი წერდა: „არ დაგავიწყდეთ, რომ მარივო არის კომედიის შემქმნელი ავტორი და არა კომიკოსი“.¹⁰⁷ რეჟისორისთვისაც სწორედ ეს იყო მნიშვნელოვანი, რომ თემატიკა და მისი გამოსახვის ფორმები იდეალურად ერწყმოდა ერთმანეთს.

იტალიელი კრიტიკოსი ნადია პალაცო სპექტაკლზე წერდა: „სტრელერის ბოლო დადგმები და წარმოდგენა „მონათა კუნძული“ უტოპიურ ხასიათს ატარებდა, სავსე იყო იმედით“.¹⁰⁸ რეჟისორი ბოლო სპექტაკლებში გაცილებით დიდი ოპტიმიზტი გახდა, ვიდრე მანამდე იყო. მისი სამყაროსადმი დამოკიდებულება შექსპირის „ქარიშხლის“ განხორციელების შემდეგ მეტი იმედით განიმსჭვალა. ინგლისელი დრამატურგის მსგავსად სტრელერმა თითქოს დაიჯერა ადამიანის გულწრფელი სინანულის არსებობა. პატიებასა და შეწყნარებაში იგი ახალი სამყაროს დასაწყისს ხედავდა. სტრელერი მიიჩნევდა, რომ ადამიანი არ უნდა ყოფილიყო არაფერზე დამოკიდებული, მითუმეტეს სოციალურ წყობაზე, რადგან იგი ამ წყობის მსხვერპლი ხდება და შინაგან თავისუფლებას კარგავს.

„მონათა კუნძულის“ შემდეგ რეჟისორმა დადგა სპექტაკლი „მთვარე ყოველთვის არ ანათებს“, რომელიც მინას შესრულებით ბრეტისეული სიმღერების ერთგვარი გაგრძელება იყო. შემდეგ კვლავ იმუშავა „არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის“ ახალ გამოშვებაზე, რომელიც 1997

¹⁰⁷ Strehler G., Appunti di regia dell'Isola degli schiavi, 1994/95.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=77&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს გადამოწმდა 22.05.2019.

¹⁰⁸ იქვე.

წლის 14 მაისს გაიმართა და ამ სპექტაკლით, როგორც რეჟისორმა მუშაობა დაასრულა პიკოლოს თეატრში. თეატრის გახსნიდან გასული იყო ზუსტად ორმოცდაათი წელი. დღემდე ჯორჯო სტრელერის რეჟისურა, სპექტაკლის კომპოზიციური აგება, თეატრალურობის მაქსიმალური შენარჩუნება სპექტაკლში და ამავდროულად წარმოდგენის კონცეფციის სიღრმისეული წარმოჩენა დიდ ინტერესს იმსახურებს და ახლაც, არაერთი ხელოვანისთვის მისი ნაშრომები თუ სპექტაკლები სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენს.

დროთა განმავლობაში იცვლებოდა რეჟისორის ხელწერა. ის თანდათან თვითმყოფადი ხდებოდა, თუმცა რეჟისორს არასდროს შეუცვლია დამოკიდებულება თეატრის მიმართ. დამწყებიც ისეთივე სიღრმისეულად სწავლობდა პიესას და მის ირგვლივ ყველაფერს, როგორც უკვე მოწიფული და გამოცდილი. სტრელერი ყოველთვის მიიჩნევდა, რომ თეატრი ხალხისთვის იყო და სპექტაკლი ხალხისთვის იდგმებოდა. მთავარი მისთვის მაყურებელი გახლდათ, ვისთვისაც დგამდა წარმოდგენებს და მის სპექტაკლებში ეს მკვეთრად იგრძნობოდა. ამიტომაც სტრელერის წარმოდგენები ყოველთვის დინამიკური იყო. სპექტაკლის მძიმე თემატიკის მიუხედავად რეჟისორი ცდილობდა პუბლიკისთვის ისე მიეწოდებინა თემები, მათ მხოლოდ სანახაობა არ დამახსოვრებოდა. სწორედ, ამ თეატრალურ სანახაობაში რეჟისორი მის მოქალაქეობრივ პოზიციას აფიქსირებდა, ასევე, მწვავე თემებზე მკვაფიო და ღიად საუბრობდა, თუმცა ეს ყველაფერი მხატვრული თვალსაზრისით ღირებულ ფორმებში იყო მოქცეული.

თავი IV

სტრელერი და ბრეხტი

ხელოვანის შემოქმედება მუდმივად უნდა განიცდიდეს ცვლილებას. ის ერთ ადგილზე არ უნდა ჩერდებოდეს და ყოველი ახალი ნაბიჯი ნოვაციის თუ არა უკვე შექმნილის გაუმჯობესების, დახვეწის საწინადარი უნდა გახდეს. ეს არის შემოქმედებითი განვითარების ერთ-ერთი გზა, იარსებოს მან, როგორც ხელოვანმა და მისი დამოკიდებულებები თუ მოსაზრებები მხატვრული ფორმებით გამოხატოს. გერმანელმა დრამატურგმა, პოეტმა, რეჟისორმა და თეატრის თეორეტიკოსმა ბერტოლდ ბრეხტმა (1898-1956) მთელი ცხოვრება შემოქმედებით ძიებებში გაატარა. მისი გავლენა დასავლეთ ევროპის თეატრებზე საკმაოდ დიდი იყო. ბრეხტის შეხედულებებს თეატრის შესახებ არაერთი რეჟისორი თუ მსახიობი იზიარებდა, შესაბამისად ისინი მათსავე საქმიანობაში აქტიურად იყენებდნენ. ბრეხტის თეორიამ ეპიკური თეატრის შესახებ დიდი ცვლილებები შეიტანა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. ეს შეეხო, როგორც დრამატურგიას, ასევე რეჟისურას და სამსახიობო ოსტატობასაც. ფაქტობრივად, ბრეხტის თეორიამ მოიცვა მეოცე საუკუნის ევროპული დრამატული თეატრი და მას ევოლუციის ახალი გეზი მისცა.

იტალიელი რეჟისორისთვის ბრეხტი ისეთივე მისაბამ ხელოვანად იქცა, როგორც სხვა ბევრისთვის. სტრელერი მას პედაგოგად მიიჩნევდა, როგორც ჟაკ კოპოსა და ლუი ჟუვეს. ბრეხტის სიტყვები სტრელერისთვის მთელი ცხოვრების მანძილზე ერთგვარ კრედიტ იქცა და ფაქტობრივად ამ სიტყვებმა განსაზღვრა რეჟისორის შემოქმედება: „თეატრის ხელოვნება ემსახურება მხოლოდ ერთ რამეს, ყველაზე რთულს ხელოვნებათა შორის, იგი ემსახურება ცხოვრების ხელოვნებას“.¹⁰⁹

სტრელერმა ბრეხტის ცხრა ნაწარმოები დადგა, აქედან ორი საოპერო სცენაზე, ესენია: „ქცევის ხაზი“ (1955), „სამგროშიანი ოპერა“ (1956), „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1958), „შვეიცი მეორე მსოფლიო ომში“ (1961), „გამონაკლისი და წესი“ (1962), „გალილეოს ცხოვრება“ (1963), „მაჰაგონის ქალაქის დიდება და დაცემა“ (კომპოზიტორი კურტ ვაილი, ლიბრეტოს ავტორი ბერტოლდ ბრეხტი. 1964 წ. მცირე სკალა), „წმინდა იოანას სასაკლაო“ (1970), „ლუკულუს განაჩენი“ კომპოზიტორი პოლ დესაუ, ლიბრეტოს ავტორი ბ. ბრეხტი (1973 ლა სკალა). ამას ემატება იგივე პიესების კიდევ არაერთი დადგმა სხვადასხვა ქვეყანასა თუ

¹⁰⁹ Strehler G., Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 135.

თეატრში. ბრეხტის შემოქმედებისადმი ინტერესი რეჟისორს კარიერის დასაწყისიდანვე გაუჩნდა და მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა. სტრელერმა მასში აღმოაჩინა ის, რომ ბრეხტს შეეძლო ყველაფერი თეატრთან დაეკავშირებინა, თეატრალურ ფორმად ექცია. ეს მეთოდოლოგია რეჟისორმა ბრეხტისგან შეითავსა - „სტრელერი ბრეხტის საშუალებით არ ეძებს ჰარმონიას თეატრსა და ცხოვრებას შორის“.¹¹⁰ რეჟისორის მოსაზრებით აუცილებელია გამოხატო ის ისტორიული, პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენები თეატრში, რაც არსებობს გარშემო და ამის გამოსახატავად აუცილებელია მონახო ზუსტი ფორმა. ამიტომაც სტრელერი თავისი შემოქმედების მანძილზე ხშირად მიმართავდა გოლდონისა და ბრეხტის დრამატურგიას. იგი ამბობდა, რომ მართალია ეს ორი ადამიანი ერთმანეთს საერთოდ არ ჰგავს, მაგრამ მათ შორის არის ერთი საერთო, ორივე რევოლუციონერია, ორივეს ერთი ხედვა აქვს საზოგადოებისა და თეატრისადმი. თუ გოლდონი კონკრეტულად ვენეციური საზოგადოებიდან გამომდინარეობდა და მოცემული გარემოების საშუალებით გამოხატავდა სათქმელს, ბრეხტი გასცდა ე. წ. ლოკალურ ნაციონალიზმს და გაარღვევია მისი ჩარჩოები; მაგრამ ორივეს - გოლდონისაც და ბრეხტსაც ერთიდა იგივე იდეოლოგია ამოძრავებდა. ორივეს ისეთ დროს მოუწიათ მოღვაწეობა, როდესაც ქვეყნაში იწყებოდა ახალი ეტაპი, გოლდონისთან ესა იყო ახალი ვენეციური ბურჟუაზიის ჩამოყალიბება, ბრეხტის შემთხვევაში კი - სასტიკ კრიზისში გადასული საზოგადოება. გოლდონის თეატრი თვისობრივად ეწინააღმდეგება ბრეხტის ანტაგონისტურ, ექსპრესიულ თეატრს, ამ ესთეტიკურ სხვადასხვაობას, მაინც არ შეუშლია ხელი რეჟისორისთვის.

სტრელერი „ბრეხტიზმში“ დაანამაულებს, ბევრი კრიტიკოსი თვლიდა, რომ რეჟისორი და საერთოდ პიკოლოს თეატრი ეპიკურ-ხალხურ იდეოლოგიაში ჩაიკეტა. სტრელერი ამაზე პასუხობდა, რომ ეს არც დაბრმავება იყო და არც გონების დაბინდვა. რეჟისორის ბრეხტისადმი ასეთი ძლიერი ინტერესი და კავშირი გამოწვეული იყო იმით, რომ სტრელერი აშკარა პროტესტს გამოხატავდა ცივი ომის მიმართ და სწორედ, ბრეხტის ექსპრესიული ესთეტიკა აღმოჩნდა ის ზუსტი ფორმა და მეთოდი, რითაც ამას ებრძოდნენ. სტრელერისთვის ბრეხტის თეატრი არ იყო პოლიტიკური თეატრი, პირიქით იგი ცდილობდა ეს კლიშეები მოეხსნა მისთვის და პოლიტიკური თეატრი ჩარჩოებისგან გაეთავისუფლებინა.

რა ხიბლავდა რეჟისორს ბრეხტის თეატრში? გარდა იმისა, რომ სტრელერისთვის ბრეხტისეული სათქმელის ფორმა იყო მისაღები, მას თვითონ დრამატურგთან აზროვნების სიღრმე, სიცოცხლიუნარიანობა და ასეთივე თეატრის შექმნის იდეა აერთიანებდა. თეატრი, რომელიც იქნებოდა მრავალფეროვანი და მომქმედი. სწორედ ამას ხედავდა სტრელერი

¹¹⁰ Douel dell' Agnola C., Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale, Giorgio Strehler e il suo teatro, parte II Bulzoni editore, 1998, p. 76

გოლდონის პიესებშიც და ბრეხტის ესთეტიკაშიც. რეჟისორი კარგად ხედავდა, რომ მის დრამატურგიასთან კავშირი თეატრის მხატვრულ გეზს შეცვლიდა და ეს იქნებოდა, ორმაგად მნიშვნელოვანი მოვლენა, პირველი იდეოლოგიური თვალსაზრისით და მეორე ესთეტიკური კუთხით. ერთ-ერთ ინტერვიუში სტრელერი ამბობს: „იტალიურ კულტურას და თეატრს უნდა გაეწვლო ბრეხტის გამოცდილება. „სამგროშიანი ოპერა“ არ იყო მხოლოდ და მხოლოდ პროვოკაცია. ეს იყო კულტურული და მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვის მნიშვნელოვანი მომენტი. ჩვენ ბრეხტის პიესა წარმოვაჩინეთ არა მხოლოდ ექსპრესიის გამოყენებით, არამედ ეს იყო ხისტი, უხეში, მწვავე მამხილებელი მოვლენა. საღად მოაზროვნე ადამიანებმა ეს მიიღეს, როგორც მუშტი მუცელში, ყველა აღშფოთებული იყო და სპექტაკლს აკრიტიკებდა“.¹¹¹

სტრელერი თვლიდა, რომ ადამიანების რთული ცხოვრების, საქციელების, ურთიერთობების მიღმა არსებობს კონკრეტული და ჩვეულებრივი ადამიანური კანონები. ის კანონები, რომელიც ჩვენ ყველას გვხვება და ამ უბრალო წესების დანახვით გაცილებით ადვილია ახსნა ის, რასაც ჩვენ ცხოვრებისეულ სირთულეს ვეძახით. სტრელერისთვის ბრეხტისეული გაუცხოება არ იყო ერთგვარი „სიცივე“. ეს იყო ადამიანის დამოკიდებულება ცხოვრების მოვლენებისადმი, სადაც მუდმივი ცვალებადობაა. რეჟისორი ცდილობდა გაენაალიზებინა ბრეხტის შეხედულებები. ის ერთის მხრივ აცალკევებდა მას წმინდა თეატრალური ჩარჩოებიდან და განიხილავდა, როგორც ფილოსოფიური მოვლენას. „დისტანცირება“ რეჟისორისთვის არის ფიქრის საშუალება. ეს არის ხერხი მან ერთსა და იმავე დროში ააგოს და გააღვიძოს ილუზია, შექმნას ადგილი, სადაც სამყაროს თეატრი ჩაენაცვლება; ადგილი სადაც მაყურებლის წარმოსახვა და გონიერება ერთმანეთს შეენაცვლება“.¹¹²

რეჟისორი ამტკიცებდა იმას, რომ ბრეხტი არ წერდა კონკრეტული საზოგადოებისთვის, ან პროლეტარული პუბლიკისთვის. სტრელერთან ბრეხტის დრამატურგიამ გაცილებით ფართო მასშტაბები შეიძინა. ის გასცდა ლოკალურ პრობლემებს, რაც განსაკუთრებით გვიანდელ სპექტაკლებში გამოიკვეთა. რეჟისორისთვის სავსებით მისაღები იყო ის მხატვრული ფორმები, რომელსაც ბრეხტი თავის პიესებში იყენებდა. დრამატურგმა მიმართა საზოგადოებას და შემდეგ სწორედ ამ საზოგადოების წინააღმდეგ გამოვიდა. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ბრეხტის უპირატესობა ზუსტად ზემოთხსენებულ თვისებაში მდგომარეობდა და ეს გახდა სტრელერისთვის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა, რის გამოც მან პიკოლო თეატრის სცენაზე ბრეხტის ესთეტიკა დაამკვიდრა. რეჟისორი ბრეხტის თეატრს გონების თეატრად მიიჩნევდა,

¹¹¹“Douel dell’Agnola C.,. Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale, Giorgio Strehler e il suo teatro, parte II. Bulzoni editore, 1998, p. 76.

¹¹²იქვე, p. 77.

აქედან გამომდინარე ნებისმიერი ემოციური ან არარაციონალური მოვლენა (სიტყვა, საქციელი, მიზანსცენა), მაინც რაციონალურ ჭრილში გატარებულის შედეგი უნდა ყოფილიყო. სტრელერმა გარკვეულწილად თავის თავზე აიღო მისია ესწავლებინა ხალხისთვის, თუ რა იყო ბრეხტის ესთეტიკა, მისი მეთოდოლოგია, თუ რა იყო გესტუსი, რომელიც ხალხს დიდი ხნის განმავლობაში ჟესტი ეგონა. რეჟისორი თავიდანვე ცდილობდა საზოგადოებისთვის აეხსნა, რომ გესტუსი ეს არა ესთეტიკური, არამედ სოციალური დატვირთვის ტერმინი იყო, რომელიც ერთგვარ იდეოლოგიას ატარებდა. გესტუსი უკვე იყო შედეგი იმ იდეოლოგიის, რომელსაც ბრეხტის თეატრი მოიცავდა.

სტრელერმა ბრეხტის პიესა პიკოლო თეატრის სცენაზე პირველად 1956 წელს დადგა და სცენაზე შეიტანა სრულიად ახალი თეატრალური ხედვა თავისი ვიზუალური თუ შინაარსობრივი დატვირთვით. ეს იყო ეპიკური თეატრი, რომელსაც, რეჟისორის აზრით, იტალიური თეატრი საჭიროებდა. სტრელერი ამბობდა: „ჩვენი მიზანი, იყო გვეჩვენებინა თუ რამდენად პოეტური და ჰუმანური იყო ბრეხტის იდეოლოგია. ჩვენ, უბრალოდ, გვინტერესებდა ბრეხტის პოლიტიკური მრწამსი, მაგრამ ასევე მისეული სცენის პოეტურობა“.¹¹³

არსებობდა ერთგვარი შეხედულება იმის შესახებ, რომ ბრეხტის ესთეტიკამ, შეიძლება გარკვეულწილად ვულგარული გახადოს სცენა. სტრელერის შემთხვევაში მსგავსი „შიში“ თავიდანვე მოიხსნა, რადგან რეჟისორი დრამატურგის შეხედულებებს სიღრმისეულად აანალიზებდა, ბრეხტის მეთოდის და გამოსახვის ხერხების გამოყენება მხოლოდ ამ კვლევის შედეგი იყო. აქედან გამომდინარე იტალიური სცენა სრულიად ჰარმონიულად შეერწყა გერმანულ ექსპრესიულ, ან თუნდაც აგრესიულ თეატრალურ ესთეტიკას, რაც ასე ახასიათებდა ბრეხტის შემოქმედებას.

თუ გადავალთ თვალს პიკოლოს ისტორიას დავინახავთ, რომ სტრელერი არა მხოლოდ იტალიური თეატრალური სივრცის მამოძრავებელი ძალაა, არამედ იგი ერთგვარ საზოგადოების პულსსაც წარმართავდა. თუ 1947 წელს პიკოლოს სცენაზე „არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის“ განხორციელება იტალიელი ხალხის მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ერთგვარ ღირებულ ნაწარმოებით გახალისებას ისახავდა მიზნად, 1956 წელს „სამგროშიანი ოპერის“ დადგმა იგივე ხალხის გამოფხიზლებას და თუნდაც სახეში სილის გაწნის მისიას ატარებდა.

„სამგროშიანი ოპერა“ პიკოლოში ისე დაიდგა, როგორც ბრეხტს სურდა. აქვე აღსანიშნავია, რომ რეპეტიციებს თავად დრამატურგი ესწრებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ბრეხტი დიდად არ

¹¹³ Ronfani U., Io, Strehler, Rusconi Libri, Milano, 1986, p. 70.

ჩარეულა დადგმის პროცესში, რეჟისორი მაინც მის ხელწერას მიჰყვება: „ბრეტისგან ვისწავლე, რომ სკანდალები თეატრში აუცილებელია. კარგი თეატრი დღეს კი არ უნდა აერთიანებდეს ხალხს, არამედ უნდა აცალკევებდეს, უნდა განასხვავებდეს მათ ერთმანეთისგან“.¹¹⁴ სწორედ, ამ პრინციპმა იმოქმედა რეჟისორზე, ეს შეხედულება აღმოჩნდა სტრელერისთვის ერთ-ერთი საყრდენი წერტილი.

„სამგროშიან ოპერაში“ თავიდანვე ჟღერს კონკრეტული ფრაზები, რომელზეც შემდგომში მთელი წარმოდგენის კონცეფცია იგება. ეს მესიჯები, ძირითადად ზონგებით გადმოიცემა. რეჟისორი მაქსიმალურად ცდილობს არ გადაუხვიოს ბრეტის ექსპრესიულ და კომიკურ ხაზს. რეპეტიციების დროს სტრელერი მსახიობებს ურჩევდა, რომ სიმღერის სცენებიც არტისტიზმით გამოეხატათ. მას სურდა რომ ეს ყოფილიყო უფრო მეტად თამაშის სცენა, ვიდრე სიმღერის. ამ მხრივ კონკრეტული სცენები გაცილებით ექსპრესიული გამოვიდოდა, იმიტომ რომ აქტიორები სიმღერის დროს შესტებსა და მოძრაობებს იყენებდნენ.

სტრელერმა თავიდანვე იფიქრა მსახიობების შესრულების სტილისტიკაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ეს ხერხები. იგი ძალიან რთულად მიიჩნევდა ბრეტის მეთოდით თამაშს. აღნიშნავდა, რომ ყველა მსახიობს, თუნდაც კარგ მსახიობს არ შეეძლო ერთდროულად მაღალ დონეზე ეთამაშა როგორც სტანისლავსკის, ასევე ბრეტის მეთოდის გამოყენებით. აქტიორს დიდი გამოცდილება და ყველაზე მთავარი, ამისი ძირეული ცოდნა უნდა ჰქონოდა, სხვა შემთხვევაში როგორც ბევრ რეჟისორს დაემართა და ფსევდობრეტისეულ სპექტაკლებს დგამდა, ისე დაემართებათ მსახიობებსაც.

რეჟისორმა თავის არტისტებს სთხოვა, რომ მათ ემოციები არ ჩაერთოთ თამაშის დროს, თავიანთი სენტიმენტალური მხარე არ ეჩვენებინათ მაყურებლისათვის. იგი ყოველთვის უმეორებდა თავის დასს, რომ აქტიორმა არ უნდა გააიგივოს თავისი თავი პრესონაჟთან, მაგრამ მასთან დამოკიდებულება უნდა იყოს კვლევითი, დისტანციური და გარკვეულწილად თავისუფალი. რეჟისორი ცდილობდა ბრეტის ეს მეთოდოლოგია მსახიობებში კარგად გამჯდარიყო, რომ სასურველი შედეგისთვის მიეღწია. თუმცა რამდენიმე წლის შემდეგ იგი ისევ აღნიშნავდა, რომ თითქოს მიუახლოვდა ბრეტის ესთეტიკას და რასაც იგი სცენაზე დგამდა ეს არ იყო გერმანელი დრამატურგის ნამდვილი მეთოდი თავისი ფუნდამენტური გაგებით.

„სამგროშიანი ოპერის“ ორიგინალური მუსიკა კურტ ვაილს ეკუთვნის და ჯორჯო სტრელერმა ის თავის სპექტაკლში გამოიყენა. ბერლინის სპექტაკლისგან განსხვავებით მილანის პიკოლოში ორკესტრის შემადგენლობა გაცილებით დიდი იყო, რამაც ძალიან გაახარა პიესის ავტორი.

¹¹⁴ Ronfani U., Io, Strehler, Rusconi Libri, Milano, 1986, p. 71.

ბრეხტის დრამატურგიასთან შეხება მსახიობებისთვის დიდ გამოცდილება იყო. ნატურალიზმიდან ეპიკურ თეატრში გადანაცვლება მხატვრული თვალსაზრისით თეატრის გამდიდრებას და მრავალფეროვნების შექმნას ნიშნავდა, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ ეს ფაქტი იტალიური თეატრალური ტრადიციების ფონზე განხორციელდა. თვითონ სტრელერი აღნიშნავდა, რომ ნებისმიერი ექსპერიმენტი და რევოლუცია არ უარყოფს ტრადიციას, პირიქით ის მას ეფუძნება და ამით ქმნის სიახლეს. აქედან გამომდინარე რეჟისორის მხრიდან სიახლის შეეტანა პიკოლო თეატრში მსახიობებისთვის და საერთოდ თეატრისთვის მტკივნეული არ ყოფილა.

სპექტაკლს მაყურებელიც და კრიტიკაც დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა ბრეხტის „სამგროშიან ოპერას“, სულ 172 წარმოდგენა გაიმართა. კრიტიკა აღიარებდა, რომ ეს იყო ბრეხტის პიესის ერთ-ერთი საუკეთესო ინტერპრეტაცია, რომ რეჟისორმა სწორად ამოიცნო დრამატურგის ესთეტიკა და პიკოლო თეატრის ეს ნაბიჯი იტალიაში სათეატრო სფეროში მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნის.

რამდენიმე წელიწადში სტრელერი კვლავ უბრუნდება ბრეხტის დრამატურგიას და 1958 წელს „კეთილ სეჩუანელ ადამიანს“ დგამს. რეჟისორი ამ სპექტაკლში გაცილებით თავისუფალი ხდება, ვიდრე „სამგროშიან ოპერაში“ იყო. „კეთილი სეჩუანელი ადამიანი“ გარეგნული იერსახითაც მეტი სისადავით, უბრალოებით გამოირჩევა. აქ ნაკლებად იგრძნობა ის დამანგრეველი ძალა, რომელსაც თავის დროზე „სამგროშიანი ოპერა“ ატარებდა, თუმცა კარიკატურული გროტესკი აქაც ლაიტმოტივად გასდევს მთელს სპექტაკლს.

მხატვარი ლუჩანო დამიანი ერთგვარ მინიშნებებს აკეთებს ჩინეთის შესახებ, ეს არის არარეალისტური, უფრო პირობითი ნიშნები. სცენაზე ნაცრისფერი დომინირებს, კოსტიუმები უბრალო ნაჭრისგან არის შეკერილი, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს რეჟისორის ჩანაფიქრს. სცენაზე ძირითადადგანათების ერთი ნათურა მოძრაობს, რაც სპექტაკლს მეტ ზღაპრულობას სძენს. სტრელერს სურდა, რომ პიესის პოეტურობა წინ წამოეწია და მხატვარმაც მისი სურვილი გაითვალისწინა.

სტრელერი „კეთილ სეჩუანელ ადამიანს“ რამდენიმე წლის შემდეგ ისევ უბრუნდება, ოღონდ არა პიკოლო თეატრში, არამედ ჰამბურგში (1977 წ.) გერმანულ ენაზე. ჰამბურგული სპექტაკლი განსხვავდება 1958 წლის წარმოდგენისგან. აქ მოქმედება გაცილებით დიდ და გაშლილ სივრცეში მიმდინარეობს, რაც უკვე სტრელერისთვის იმ პერიოდში დამახასიათებელი ხელწერა იყო. ჰამბურგულმა „სეჩუანელმა“ დიდი მასშტაბები შეიძინა, სცენა წრიულად მოძრაობდა, რაც ხელს უწყობდა რეჟისორს კონცეფციის სრული წარმოჩენისთვის.

აღსანიშნავია, რეჟისორის „ამბავი მიტოვებულ ბავშვზე“, რომელიც ბრეხტის პიესაზე შექმნილი ბოლოს წინა სპექტაკლი აღმოჩნდა. პრემიერა შედგა 1977 წლის იანვარში (შემდეგ

1994 წლის ოქტომბერში აღადგინა). მომდევნო წარმოდგენა კი, ბრეტის ტექსტზე დაწერილ სიმღერებზე იყო აკინძული, რომელსაც ცნობილი იტალიელი მომღერალი მილვა ასრულებდა.

„ამბავი მიტოვებული ბავშვზე“ ხალხისადმი მოწოდების ფუნქციას ატარებდა. რეჟისორმა სპექტაკლის საშუალებით საზოგადოებას მიმართა და ეს იყო ერთგვარი შემახილი იმ პრობლემურ საკითხებზე, რომელიც ბავშვებს უკავშირდებოდა ქვეყანაში. „დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი ქვეყანა ერთ-ერთია იმ ქვეყნებს შორის, სადაც ბავშვებზე ნაკლებად ან საერთოდ არ ზრუნავენ. თუ ზრუნავენ ეს არის დამრიგებლობითი და სულელური“.¹¹⁵ რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ ეს სპექტაკლი ბავშვებისთვის უნდა დადგმულიყო, სადაც ყველაფერი სიყვარულით იქნებოდა გაკეთებული.

სტრელერმა გააერთიანა ბრეტისა და ალფონსო სასტრეს პიესები. სიუჟეტურად მსგავსი ამბები ერთ სპექტაკლში მოაქცია და მოვლენები სცენაზე პარალელურად განავითარა. პერსონაჟები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ამ ორ ისტორიაში. წარმოდგენა ზღაპრის ჟანრში იყო გადაწყვეტილი, არა ფიზიკურ პრინციპებზე, არამედ ეს იყო ბავშვებისთვის მოთხრობილი ამბავი. სტრელერი თავის ჩანაწერებში ამბობდა, რომ: „საბავშვო თეატრი უნდა იყოს დიდებისთვის, რომლებიც „პატარები“ არიან, შესაბამისად სპექტაკლის ნახვისას დიდები უნდა გაერთონ“.¹¹⁶

რეჟისორისთვის თვითონ დადგმის პროცესიც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რადგან რეპეტიციებს ბავშვებიც გადიოდნენ ზუსტად ისე, როგორც ამას დიდები, ზრდასრული მსახიობები აკეთებდნენ. სტრელერის მოსაზრებით რეპეტიციების შემდეგ ბავშვები გაცილებით თავისუფლები და ბედნიერები გახდნენ, რაც თავად სპექტაკლის მიზანიც იყო, როგორც მაყურებლისთვის, ასევე მონაწილეებისთვის.

რაც შეეხება თვითონ წარმოდგენას, ორი ამბავი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ ეპოქაში მიმდინარეობდა. სასტრეს პიესა თანამედროვე რეალობაში განვითარდა, სადაც ბავშვები ქუჩაში თამაშობენ, ხოლო ბრეტის ისტორია „კავკასიური ცარცის წრე“ ტრადიციული ჩინური სამოსით, იარაღით და გარემოთი აღმოსავლურ სტილში იყო გადაწყვეტილი. ასევე, თითოეულ პერსონაჟს აღმოსავლური შუასაუკუნეების ნიღაბი ეკეთა. ეს იყო ორიენტალური თეატრისთვის დამახასიათებელი ტიპური წარმოდგენა, სადაც მთხრობელი წამღერებით ლაპარაკობდა. თვითონ შესრულების მანერა დეკლამაციური, ბრეტის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი იყო, რომელიც განსაკუთრებით ნარატორში (მთხრობელში) გამოიხატა. რეჟისორმა სპექტაკლში ორი სხვადასხვა ესთეტიკა გააერთიანა. როგორც ცნობილია ძირითადი

¹¹⁵ Strehler G., Appunti sullo spettacolo “La storia della bambola abbandonata”, 1994-95.

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=75&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს

გადამოწმდა 22.05.2019.

¹¹⁶ იქვე.

თემა დაფუძნებულია ძველ ჩინურ ლეგენდაზე, ასევე მის საწყის ისტორიად ბიბლიური პერსონაჟის სალომონის სამსჯავრო მიიჩნევა. შესაბამისად, რეჟისორმა და სცენოგრაფმა ლუჩანო დამიანიმ ჩინური ლეგენდა სპექტაკლის ძირითად გაფორმებად გამოიყენეს და მას მეტი ზღაპრულობა შესძინეს. ეპიზოდებს ჩინური მუსიკალური ჰანგებიც ერთვოდა (მუსიკალური გაფორმება: ფიორენცო კარპი), რომელსაც სპექტაკლის დროს ბენდი ასრულებდა.

რეჟისორმა სრულიად განსხვავებულ სცენებს შორის, თუნდაც ვიზუალური თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი პარალელი გაავლო: აღსანიშნავია, პირველი სცენა, რომელშიც სასტრეს ამბავი თამაშდებოდა. ის საკმაოდ მკაცრ ურბანისტულ გარემოში იყო გადაწყვეტილი, ყავისფერ სამოსში ჩაცმულ პატარებს უფერული ბავშვობა ჰქონდათ. ლამაზ ბაღზე მეოცნებე პატარების ცხოვრებაში ხალისი ფერადმა ბუმტებმა შეიტანა. მათი გასართობი მხოლოდ ეს ბუმტები და უცხო ქალის მოყოლილი ზღაპრებია. სწორედ, ერთ-ერთი ზღაპარია „კავკასიური ცარცის წრის“ ამბავი, რომლის ილუსტრირებამაც შუასაუკუნეების ჩინეთში გადაგვიყვანა და სპექტაკლის ეგრედ წოდებულ მეორე სცენას წარმოადგენდა. რეჟისორის გადაწყვეტით, თანამედროვე სამყაროსა და ძველს შორის განსხვავება, მხოლოდ დროა. ადამიანი არ შეცვლილა მისი არსებობის მანძილზე. სულ იყო სიყვარული და ზრუნვა, ლალატი და გულგრილობა და ადამიანური ყველა ის თვისება, რასაც ყოველდღიურად ვხედავთ ჩვენს გარშემო. სწორედ ეს პარალელები აღმოჩნდა სტრელერისთვის მნიშვნელოვანი, რომ ორი მსგავსი ამბავი ერთმანეთისთვის დაეკავშირებინდა, თუმცა მოვლენები სხვადასხვა ეპოქაში მიმდინარეობდა.

სპექტაკლი, ფაქტობრივად, გათვლილი იყო მოზარდ მაყურებელზე, სადაც ბავშვები გართობასთან ერთად ღირებულ თეატრალურ ხელოვნებასაც ეზიარებოდნენ და მხატვრული ესთეტიკის გარდა ისინი სულიერ საზრდოს მიიღებდნენ. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე რეჟისორს არ სურდა, რომ წარმოდგენა დიდაქტიკური ხასითის ყოფილიყო და მას სურდა სპექტაკლი ახალგაზრდა მაყურებელს, როგორც ერთგვარი თამაში, ისე მიეღო.

მაშინდელმა კრიტიკამ წარმოდგენა დადებითად შეაფასა და რეჟისორს მამა შეარქვეს. ეს აღსანიშნავი ფაქტი იყო, რადგანაც თავად სტრელერს შვილი არ ჰყავდა და ბავშვებთან ურთიერთობა მისთვის გამორჩეულად მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა.

სტრელერის შემოქმედებით ისტორიას, რომ გადავხედოთ იგი აქცენტს რამდენიმე დრამატურგზე აკეთებს, მათ შორის არის ბერტოლდ ბრეხტიც. აღსანიშნავია ისიც, რომ ერთი და იგივე პიესის სხვადასხვა რედაქციაც არსებობს, როგორც პიკოლოში ასევე სხვადასხვა თეატრში. ეს მიანიშნებს სტრელერის უწყვეტ ძიებაზე. იგი რა თქმა უნდა თეორიულად იკვლევდა ლიტერატურულ მასალას და შემდეგ დგამდა სცენაზე, მაგრამ მას ასევე აინტერესებდა კონკრეტული პიესა რამდენად მისაღები, რამდენად ადექვატური იქნებოდა მაყურებლისათვის

თუ მას ხელმეორედ განახორციელებდა მრავალი წლის შემდეგ და ასევე როგორც სპექტაკლის ავტორს რამდენად მეტი სიახლის შექმნა შეეძლო მას ერთიდაიგივე ნაწარმოებზე მუშაობისას.

დროთა განმავლობაში სტრელერი ცდილობდა იმ კლიშეებისგან გათავისუფლებულიყო, რაც ბრეხტის ესთეტიკას ახასიათებდა, თუმცა ეს ავტორის თვითმყოფადობის უარყოფას არ ნიშნავდა. აქ იყო ერთგვარ რეჟისორულ ჩარჩოებზე საუბარი. წლების განმავლობაში სტრელერი ითავისებდა ბრეხტის დრამატურგიას, იგი ხშირად დგამდა მის პიესებს და დროთა განმავლობაში თავად რეჟისორის ხელწერა უფრო და უფრო იკვეთებოდა ამ სპექტაკლებში. ამ მხრივ გამოირჩეოდა ბრეხტის „გალილეოს ცხოვრება“, რომელიც 1963 წელს პიკოლოს სცენაზე დადგა. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა სრულად გამოიყენა მისი რეჟისორული და ცხოვრებისეული გამოცდილება. იგი ამბობდა: „გალილეოს ცხოვრებაში“ შერწყმულია ყველა ჩემი კვლევა ბრეხტის დრამატურგიაზე, უფრო მეტიც, აქ თავს იყრის მთელი ჩემი პირველი ოცი წლის გააზრებული სარეჟისორო გამოცდილება“.¹¹⁷

სპექტაკლს წინ ოთხთვიანი რეპეტიციები უსწრებდა, თვითონ წარმოდგენა ხუთ საათზე მეტ ხანს გრძელდებოდა. ასეთი მოცულობის დრო რეჟისორმა პოეტურობის, სცენური ქმედითობის წონასწორობის დაცვის საოცარი სიზუსტის და ამავდროულად შინაგანად მძაფრი ექსპრესიულობის ფონზე გადაანაწილა. რეჟისორი ამბობდა, რომ „გალილეოს ცხოვრება“ ხასიათების შექმნის თვალსაზრისით რთული იყო. აქ თითოეული დეტალიც კი გათვალისწინებული უნდა იყოს, საკმარისია რომ დააკლო რიტმს, პლასტიკას ან ტონს, რომელიც სპექტაკლის პულსს განსაზღვრავს, მაშინვე ინგრევა ყველაფერი. ტემპის ოდნავი აჩქარებაც კი განწყობას უცვლიდა სპექტაკლს.

სტრელერმა აარჩია პიესის მესამე, ბოლო ვერსია, იგი თვლიდა რომ ნაწარმოები წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ნარატიულ სტილში. სწორედ თხრობაში ხედავდა ის ძლიერ ადგილებს, ყოველი სიტყვა უნდა ყოფილიყო დატვირთული თავისი პაუზით თუ ჟესტით, ამიტომაც „გალილეოს ცხოვრებაში“ სტრელერი აღწევს გააზრებულ, ჩამოყალიბებულ და მოწიფულ პოეტურობას.

დროთა განმავლობაში ბრეხტის დრამატურგია განუყოფელი ნაწილი გახდა პიკოლოსთვის და ის ბუნებრივად მოერგო იტალიური თეატრის ამ პატარა სცენას. სტრელერის მუდმივი კვლევის და დაუღალავი შრომის შედეგი თითოეულ წარმატებულ წარმოდგენას მოასწავებდა. იგი ამბობდა: „თეატრი იცვლება საზოგადოებასთან ერთად. არის დრო ბრეხტისთვის, ან დრო ბეკეტისთვის. მხოლოდ ერთეული უდიდესი ავტორები, მათ შორის შექსპირი, რჩებიან ყველა სეზონზე“.¹¹⁸ სტრელერი ბრეხტის დრამატურგიას ხშირად მიმართავდა. იგი ბრეხტის

¹¹⁷ Ronfani U., Io, Strehler, Rusconi Libri, Milano, 1986, p. 75

¹¹⁸ Ronfani U., Io, Strehler, Rusconi Libri, Milano, 1986, p. 73.

ესთეტიკაში ფილოსოფიურ დიალექტიკას ხედავდა, რომელიც ამბივალენტურად ეწინააღმდეგებოდა ერთმანეთს და თან ერთად არსებობდა. ეს იყო სტრუქტურისთვის ყველაზე დიდი ხიბლი და ინტერესის მიზეზი, რამაც ბევრჯერ უბიძგა ბრეტის პიესები დაედგა.

თავი V

სტრელერის საოპერო რეჟისურა

აღსანიშნავია, რომ სტრელერი არამხოლოდ დრამის, არამედ საოპერო რეჟისორიც გახლდათ. ის აქტიურად მოღვაწეობდა, როგორც დრამატულ თეატრში ასევე, საოპერო ჟანრშიც. საკმაოდ ახალგაზრდა - 25 წლის გახლდათ, როდესაც მისი სპექტაკლი ლა სკალაში პირველად დაიდგა. ვერდის „ტრავიატა“ 1947 წელს განახორციელა. მას მანამდე დადგმული ჰქონდა არტურ ონეგერის ორატორია „ჟანა დ'არკი“, მაგრამ შემდგომი ნამუშევარი უფრო მნიშვნელოვანი იყო. სადირიჟორო პულტთან ცნობილი იტალიელი დირიჟორი ტულიო სერაფინი იდგა. სპექტაკლი ლა სკალას ახლადგარემონტებულ სცენაზე შეიქმნა. რეჟისორი ცდილობდა დაერღვია ტრადიციად ქცეული სტერეოტიპები, მოძველებული ფორმები, რაც რა თქმა უნდა სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებზეც აისახა. სტრელერმა ჯერ მუსიკალური პარტიტურა შეისწავლა და შემდეგ დაიწყო სარეჟისორო გადაწყვეტაზე ფიქრი.

როგორც ძირითადად ხდებოდა საოპერო მომღერლები სტატიკურ სცენებს ანიჭებდნენ უპირატესობას, მაგრამ რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებად, მხოლოდ ვოკალურ მხარეს არ თვლიდა. მისთვის ის კონცეფცია იყო მთავარი რისთვისაც კომპოზიტორმა შექმნა ნაწარმოები. მას ხშირად ეკითხებოდნენ, რა უფრო მთავარია ოპერის დადგმისას - სიტყვა თუ მუსიკა. იგი პასუხობდა, რომ შეკითხვა თავშივე არასწორად იყო ფორმულირებული, რადგან რეჟისორის მთავარ ამოცანას ზუსტად სიტყვისა და მუსიკის გაერთიანება, მათ შორის საერთოს პოვნა და ბალანსის დაცვა იყო საჭირო. სტრელერი ფიქრობდა, რომ „საოპერო სპექტაკლის ნამდვილი რეჟისორი დირიჟორია“.¹¹⁹ იგი ასევე მიიჩნევდა, რომ მთავარი ხასიათების და განწყობის შექმნა იყო, განურჩევლად იმისა დრამის თეატრში დგამდა სპექტაკლს თუ ოპერაში. რეჟისორის მოსაზრებები ზუსტად ასახავს მის შემოქმედებით სტილს საოპერო ჟანრში. თვითმყოფადი სტილი, საოპერო ნაწარმოებში ატმოსფეროს შექმნის საოცარი უნარი და პერსონაჟების ხასიათების გამოკვეთა სტრელერის ხელწერისთვის იყო დამახასიათებელი. სწორედ ეს აღმოჩნდა უმნიშვნელოვანესი, რამაც ის გამორჩეულ საოპერო რეჟისორად აქცია. ვერდის „ტრავიატას“ მალევე მოჰყვა სხვა ნაწარმოებები. უმეტესი მათგანი ლა სკალაში დადგა. სტრელერის რეჟისურას ეკუთვნის, როგორც კლასიკური, ასევე თანამედროვე ოპერები.

¹¹⁹Ronfani U., Io, Strehler, Rusconi Libri, 1986, p. 263

„ტრავიატას“ დიდი წარმატება ჰქონდა და ვერდის შემდეგ პროკოფიევის „სამი ფორთოხლის სიყვარულის“ დასადგმელად მიიწვიეს (დირიჟორი ანჯელო ქუესტა). რეჟისორი უფრო გათამამდა და მომღერლებს მეტად მოსთხოვა პერსონაჟები, ვოკალურის შესრულების გარდა სამსახიობო კუთხითაც წარმოეჩინათ. სტრელერმა სცენოგრაფ ჯანი რატოსთან ერთად სკალას სცენური სივრცე სრულად გამოიყენა, რაც საოპერო რეჟისურაში ეს ერთგვარ სიახლეს წარმოადგენდა. მან გამოიყენა ხერხი „თეატრი თეატრში“, რომელშიც კარლო გოცის ნაწარმოები ვითარდებოდა. ლა სკალაში წარმოდგენამ არაერთგვაროვანი გამოხმაურება გამოიწვია, კონსერვატორები უფრო ტრადიციულ დადგმას ანიჭებდნენ უპირატესობას, თუმცა ეს იყო სრული ნოვაცია საოპერო რეჟისურის თვალსაზრისით, რასაც სტრელერი თავისი კარიერის დასაწყისიდანვე არ შეუშინდა.

ჯორჯო სტრელერს როგორც საოპერო რეჟისორს თავიდანვე ბევრი მიწვევა ჰქონდა. იგი ოპერის თეატრში ერთ სეზონზე სამ სპექტაკლს, მაინც დგამდა. როგორც ცნობილია მომავალი რეჟისორი მუსიკოსების ოჯახში დაიბადა. ბაბუა ცნობილი ვალტორნისტი და ქალაქ ტრიესტეს ვერდის სახელობის ოპერის თეატრის დირიჟორი იყო, ხოლო დედა მევიოლინე გახლდათ. ასე რომ, სტრელერი ბავშვობიდან ეზიარა მუსიკას, საოპერო ხელოვნებას და მისთვის ეს სიახლოვე, მხოლოდ პროფესიიდან არ გამომდინარეობდა.

ლა სკალამ კვლავ მიიწვია სტრელერი, ამჯერად, დომენიკო ჩიმაროზას „საიდუმლო ქორწინების“ განსახორციელებლად. რეჟისორმა გადაწყვიტა სპექტაკლი მე-18 საუკუნის სტილში დაედგა, მაგრამ ეს არ იყო ეპოქის, მხოლოდ ილუსტრაციული წარმოჩენა. სცენის წინ დადგეს დიდი ჩარჩო, სადაც მოქმედება თამაშდებოდა. მხატვრული განათების საშუალებით ჩარჩოში პერსონაჟების სილუეტები ჩანდა. როგორც ცნობილია, მე-18 საუკუნის საფრანგეთში სილუეტების ხელოვნება მოდაში იყო. არსებობს შეყვარებულების, პორტრეტების ან რაიმე სიუჟეტის სილუეტური გამოსახულების არაერთი ნიმუში, რომელიც გრაფიკულად იყო შესრულებული და დეკორატიული ფუნქცია ჰქონდა.

სტრელერი გამორჩეული საოპერო რეჟისორი გახლდათ, რადგან იგი მუსიკალურ პარტიტურას მიჰყვებოდა (მას მუსიკალური ნოტების კითხვა თავისუფლად შეეძლო და მუსიკალურ ტერმინოლოგიაშიც კარგად ერკვეოდა), მაგრამ ამავდროულად თეატრალური სანახაობა მისთვის იყო უმნიშვნელოვანესი, რა თქმა უნდა, თავისი კონცეფციით.

მოცარტის ოპერები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სტრელერის შემოქმედებაში. რეჟისორის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ავსტრიელი კომპოზიტორის მიმართ სპექტაკლების დადგმაშიც კარგად იგრძნობოდა. სტრელერმა მოცარტის „მოტაცება სერალიდან“ ზალცბურგის ფესტივალზე 1965 წელს (დირიჟორი ბერნარდ კონცი) წარმოადგინა. რეჟისორის გადაწყვეტით მაყურებელს სპექტაკლის ყურებისას არ უნდა დავიწყებოდა, რომ ეს იყო

ზღაპარი, ფანტასტიკა, ირეალური ამბავი, რომელიც ეგზოტიკურ აღმოსავლეთში ვითარდებოდა.

რეჟისორმა სცენოგრაფიული გადაწყვეტა ლუჩანო დამიანის ანდო. რეჟისორისა და სცენოგრაფის ერთად მოფიქრებული განათება ორიგინალურს ხდიდა სპექტაკლს. სცენაზე ძირითადად ღია ფერი სჭარბობდა, ყველაფერი თეთრი ქსოვილისგან იყო გაკეთებული, რაც გარემოს მეტ სივრცეს და სიმსუბუქეს მატებდა. მოხატული მინარეთები, სვეტები, კუნძული დაბორბლებზე მოძრავი ზღვის ტალღები შთამბეჭდავ სახეს იძენდა. რეჟისორმა აქცენტი მომღერლების ქმედებაზე გააკეთა. ადამიანის მოძრაობა განათების ფონზე, შუქ-ჩრდილების თამაშის ასოციაციას ქმნიდა. სპექტაკლის მსვლელობისას სცენა სრულად იყო განათებული, მაგრამ როგორც კი რომელიმე მომღერალი სიმღერას იწყებდა, მაშინვე იცვლებოდა შუქი და სცენაზე მაყურებელი მხოლოდ მომღერლის შავ სილუეტს ხედავდა, რომელიც ნათელ ფონზე კონტრასტს ჰქმნიდა. რეჟისორმა ამ გადაწყვეტით რეალური და ირეალურ სამყაროები წარმოაჩინა. ავსტრიელი კომპოზიტორის მსუბუქ მელოდიებში ყოველთვის იმალება იდუმალეზა. მართალია, მუსიკა მსუბუქი ფორმითაა მოწოდებული, მაგრამ მასში მხოლოდ სილადის ფონზე, ავტორის მთავარი სათქმელი იმალებოდა და რეჟისორმა თავის სპექტაკლში ზუსტად ეს გამოხატა. ამიტომაც სტრელერისთვის მოცარტი საინტერესო, ამოუცნობი და გამორჩეული კომპოზიტორი გახლდათ.

სპექტაკლმა დიდი გამოხმაურება გამოიწვია როგორც მაყურებელში, ასევე კრიტიკოსებშიც. კონკრეტულად ეს დადგმა განსაკუთრებული აღმოჩნდა სხვა დადგმებისგან, ვგულისხმობ იგივე საოპერო ნაწარმოებს, რომელსაც რეჟისორი სხვადასხვა წელს ფლორენცია, პარიზსა და მილანში განახორციელა.

გასული საუკუნის 70-იანი წლები განსაკუთრებით პროდუქტიული აღმოჩნდა რეჟისორისთვის. თითქმის ყოველ წელს მიყოლებით მას საოპერო თეატრებში იწვევდნენ. ამ პერიოდში მან არაერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი დადგა, თუმცა გამორჩეული მაინც რამდენიმეა. ერთ-ერთი ასეთი ჯუზეპე ვერდის „სიმონ ბოკანეგრა“ იყო. 1971 წელს ლა სკალას სეზონის გახსნისთვის სტრელერს სპექტაკლის დადგმა შესთავაზეს, დამდგმელი დირიჟორი კლაუდიო აბადო (1933-2014) გახლდათ. ვერდის „სიმონ ბოკანეგრა“ არის სამ მოქმედებიანი, პროლოგით მასშტაბური ფორმის საოპერო ნაწარმოები. როგორც კომპოზიტორს სჩვეოდა, მისი მუსიკა გრანდიოზული ჟღერადობით იყო დატვირთული და შესაფერის სცენურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. საკმაოდ რთული და პრეტენზიულია ტრადიციად ქცეული ოპერის განხორციელება, მითუმეტეს სკალას სცენაზე. რეჟისორმა გადაწყვიტა სპექტაკლი კლასიკურ სტილში მოექცია და დაეცვა ისტორიული სინამდვილე, რაც გამოიხატებოდა აბსოლუტურად ყველა დეტალში. რეჟისორს ორი ამოცანა ჰქონდა დასახული - ეპოქის აღქმა და მისი სცენაზე

გაცოცხლება და პერსონაჟების, განსაკუთრებით კი სიმონ ბოკანეგრას ხასიათის შტრიხების გამოკვეთა. მოგეხსენებათ, რომ ოპერაში მთავარი პერსონაჟი საკმაოდ კომპლექსური და მარავალფეროვანი ბუნებისაა. იგი გახლავთ გენუის დოჟი, კორსარი, პოლიტიკური მოღვაწე და საკმაოდ გავლენიანი ფიგურა მის მხარეში. შესაბამისად, მისი თვისებები, ქცევა და გარშემომყოფებთან დამოკიდებულება მხოლოდ და მხოლოდ ამ ჭრილში განიხილებოდა. ცხადია, რეჟისორმა გაითვალისწინა სიმონ ბოკანეგრას საზოგადოებრივი სტატუსი და პერსონაჟის ხასიათი ძლიერი მმართველის თვისებებით შემოსა. აღსანიშნავია ბოკანეგრას პიროვნების მეორე მხარე, ანუ ის დაფარული გრძნობები, რომელიც სააშკარაოზე არასდროს ჩანს. სტრელერმა გადაწყვიტა ბოკანეგრას სენტიმენტალური მხარე, როგორც თავად რეჟისორი ეძახდა, მოზომილად წარმოეჩინა. იგი ამბობდა: „სენტიმენტალური მხარე წარმოუდგენლად ძლიერ შევზღუდე, მაგრამ მუსიკალური თვალსაზრისით ის დამაჯერებელი იყო“.¹²⁰ რეჟისორის მიზანი იყო მთავარი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტი არაერთფეროვანი ყოფილიყო. აღსანიშნავია, რომ სოციალური და პოლიტიკური მდგომარეობის მიუხედავად, თუ როგორ ვერ ეგუება რეალობას და კვლავაც, როგორი სურვილი ამოდრავებს დაუბრუნდეს ზღვას, გემს, მის საყვარელ საქმიანობას, ამიტომაც თითქმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენის სიღრმეში დიდი გემი მოსჩანს (სცენოგრაფი ემიო ფრიჯერიო). ხომალდს მრავალმხრივი დატვირთვა აქვს წარმოდგენაში. გარდა იმისა, რომ ბოკანეგრა ყოფილი მეკობრე გახლდათ და მთელი მისი ცხოვრება ზღვას უკავშირდებოდა, გემის სილუეტები კიდევ სხვა ასოციაციებს ბადებდა მაყურებელში. რეჟისორმა მას სიმბოლური მნიშვნელობაც მიანიჭა - ხომალდი სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის მდგომარეობას ნიშნავს, რაც თავისთავად სიმონ ბოკანეგრას ცხოვრებასთან იგივდება. გამორჩეულად აღსანიშნავია სპექტაკლის დასასრული, ბოკანეგრას სიკვდილის სცენა, როდესაც იგი მიიწევს ხომალდისკენ და იქვე კვდება. თითქოს, მოხუცი კორსარი უბრუნდება იმ წიაღს, საიდანაც წარმოიშვა. მუსიკის ბოლო აკორდებზე ხომალდის აფრები ნელ-ნელა ეშვება და ირგვლივ მარადიული წყვდიადი ისადგურებს, სცენაზე მხოლოდ გარდაცვლილი დოჟის სხეული მოსჩანს. საერთოდ, დღესდღეობით იშვიათია საოპერო რეჟისორი ერთმანეთში მუსიკას და დრამატული მიზანსცენებს ისე აერთიანებდეს ერთმანეთში, და ეს ყველაფერი საკმაოდ პოეტური და ნატიფი იყოს. ჯორჯო სტრელერი, განურჩევლად ნაწარმოების მასშტაბურობისა, ნებისმიერ მიზანსცენას დახვეწილ ფორმებში წარმოადგენდა. შესაბამისად, კლაუდიო აბადოს და სტრელერის ეს ტანდემი საკმაოდ ნაყოფიერი და წარმატებული აღმოჩნდა, რაც შემდგომში მომავალ სპექტაკლებზე ერთობლივ მუშაობასაც არ გამოირიცხავდა.

¹²⁰Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia Editore, 2002, p. 98

და, ამიტომაც აღსანიშნავია, 1975 წელს ლა სკალაში განხორციელებული ჯუზეპე ვერდის „მაკბეტი“, კვლავაც დირიჟორ კლაუდიო აბადოსთან ერთად. სტრელერის შემოქმედებაში „მაკბეტზე“ მუშაობა, პირველი არ იყო. ზუსტად 20 წლით ადრე, 1955 წელს პიკოლოში მან შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედია წარმოადგინა. დრამატულ თეატრში დადგმული სპექტაკლი რეჟისორის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ეტაპს ნიშნავდა. რეჟისორმა კონკრეტული სპექტაკლი იტალიაში იმ პერიოდში არსებულ პოლიტიკურ სიტუაციას დაუკავშირა. მხატვარ პიერო მუფისთან ერთად მან შექმნა, თითქმის ბნელი გარემო. მუქ ფერებში გადაწყვეტილი სცენოგრაფია მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის გონებას წარმოადგენდა, ეს იყო თითქოს მათი შინაგანი სამყაროს გამოაშკარავება. კრიტიკოსების მოსაზრებით სტრელერი „მაკბეტის“ განხორციელებით ერთგვარად შემოქმედებითი აზროვნების უფრო ღრმა და გააზრებულ ფაზაში გადავიდა.

რა თქმა უნდა დრამატულ თეატრში მიღებულმა გამოცდილებამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა საოპერო სპექტაკლის დადგმისას. თუმცა შექსპირის „ამოუწურავი“ ტექსტი, როგორც თავად სტრელერი ეძახდა, ვერდის მუსიკაში სიღრმისეულად აისახა. რეჟისორი ამბობდა, რომ ვერდის „მაკბეტზე“ მუშაობა დაუსრულებლად შეეძლო, რადგან მუსიკაც ამის საშუალებას იძლეოდა. სტრელერმა აქცენტი სიშმაგეზე, ძალაუფლებისადმი გამძაფრებულ ლტოლვაზე, ადამიანის დემონურ თვისებებზე გააკეთა. შესაბამისად, სცენოგრაფიაც მუქი ტონის ფერებში იყო გადაწყვეტილი.

ცნობილია, რომ სამი ალქაჯის სახე ვერდიმ გუნდის სამ ხმაში გადაანაწილა, რამაც მუსიკას მასშტაბურობა შემატა. ალქაჯთა გამოჩენისას სცენის თავზე წითელი ფარდის სახით დიდი ღრუბელი ლივლივებდა (სცენოგრაფი ლუჩანო დამიანი). წითელი ფერის წყალობით ჯოჯოხეთური გარემოს იქმნებოდა, რომელიც შემდეგ ნაცრისფერ ტონებში იცვლებოდა. ამ ფერს რეჟისორი ძალაუფლების სიმბოლოდ აღიქვამდა.

სტრელერმა თუ დრამატულ თეატრში შექსპირის „მაკბეტის“ თემა პოლიტიკურ ჭრილში წარმოაჩინა, საოპერო სპექტაკლში ორი დამნაშავეს ამბავი გვიამბო. ლედი მაკბეტის პერსონაჟი მთვარეულის ხასიათში მოაქცია. მას ფინალურ სცენაში თეთრი ფერის კოსტიუმი ემოსა, რაც შინაგან მდგომარეობას გამოხატავდა. მიზანსცენები საკმაოდ შთამბეჭდავი გამოვიდა. სპექტაკლს დიდი წარმატება მოჰყვა და დიდი ხნის მანძილზე სკალას მიმდინარე რეპერტუარში იყო ჩასმული.

სტრელერის მნიშვნელოვანი დადგმები ძირითადად მილანის ლა სკალას უკავშირდება. პიკოლოს შემდეგ, ფაქტობრივად ეს მისი მეორე თეატრი იყო. 1980 წელს სეზონის გახსნისთვის ისევ სტრელერს მიმართეს და ვერდის ოპერის „ვალსტაფის“ დადგმა შესთავაზეს. რეჟისორისთვის კომედიაზე მუშაობა ორმაგად საინტერესო იყო. მუსიკალური პარტიტურის

გარდა იგი შექსპირის ტექსტსაც უნდა შეხებოდა. მან გადაწყვიტა მოქმედების ადგილი შეეცვალა და ვინძორების დახვეწილი სამეფო კარიდან სოფელში გადაინაცვლა. მომღერლებს შესაბამისი კოსტიუმები ჩააცვა და მაყურებელმა რაფინირებული არისტოკრატების ნაცვლად მოუქნელი პერსონაჟები იხილა.

სცენაზე სოფლის ხედები გადაიშალა (მხატვრული გაფორმება ეპიო ფრიჯერიო). სცენოგრაფმა წარმოაჩინა „სანტ აგატას მინდვრები, სადაც ვერდი ცხოვრობდა და მის ბოლო ოპერას წერდა“.¹²¹

სტრელერის ერთ-ერთი ბოლო საოპერო სპექტაკლია ვ. ა. მოცარტის „დონ ჯოვანი“. შემდეგ ამავე კომპოზიტორის „ყველა ქალი ასე იქცევას“ დგამდა, მაგრამ რეპეტიციების პერიოდში 1997 წლის დეკემბერში გარდაიცვალა.

„დონ ჯოვანის“ დამდგმელი დირიჟორი რიკარდო მუტი გახლდათ. 1940 წელს სტრელერს მოლიერის ამ პიესაზე ნამუშევარი ჰქონდა ლუი ჟუვესთან ერთად. ეს იყო ლექციის ტიპის დადგმა, სადაც განიხილავდნენ თვითონ ნაწარმოებს. 47 წლის შემდეგ სტრელერი ჟუვესთან მიღებულ გამოცდილებას ეყრდნობა და საოპერო სპექტაკლში ფრანგი მანესტროსგან მიღებულ რჩევებს იზიარებს.

ლა სკალას „დონ ჯოვანი“ არ იყო სპექტაკლი, სადაც რეჟისორი მორალს უკითხავდა საზოგადოებას. სტრელერს სურდა, რომ წარმოდგენაში ნათელისა და ბნელის, შუქისა და ჩრდილის დაპირისპირება ყველაზე მძაფრად წარმოჩენილიყო. თუნდაც ამიტომაც იყო გამოყენებული სანთლები შანდლებზე, თავისი თბილი და ყვითელი ნათებით. სტრელერი თითოეულ მომღერალთან დიდხანს მუშაობდა, ამუშავებდა თითოეულ პერსონაჟს. გარდა იმისა, რომ ეს იყო მოლიერის კომედია, მას საქმე ჰქონდა მოცარტის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებთან. სტრელერისთვის ეს იყო, იდუმალებით მოცული ამბავი, რომელიც ღამით, სიბნელის დროს ვითარდებოდა. ამიტომაც სანთლის სხივი, თითქოს კვეთდა ბნელს და კონტრასტს ჰქმნიდა. ეს იყო ცოცხალი და დინამიკური სპექტაკლი. რეჟისორი თემის სიმძიმის მიუხედავად მოცარტის ლალ მელოდოებს კვალდაკვალ მიჰყვა და კომპოზიტორის მსგავსად ამ ფორმით გამოხატა დონ ჯოვანის რთული სიუჟეტური ხაზი და პერსონაჟთა ხასიათები.

სტრელერი მას ასე ახასიათებდა: „დონ ჯოვანი“ ეს არის სრულიად ახალგაზრდობის ეგოიზმი“.¹²² სპექტაკლის სცენოგრაფი და კოსტიუმების ავტორი სტრელერის უცვლელი თანამოაზრეები - ეციო ფრიჯერიო და ფრანკა სქუარჩაპინო იყვნენ. მათ სრულად გაიზიარეს

¹²¹Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia editore, 2002, p. 113

¹²² Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Mursia editore, 2002, p. 123.

რეჟისორის თვალთახედვა. ნეოკლასიკური სტილის დეკორაცია და კოსტიუმები ჰარმონიულად შეერწყა რეჟისორულ კონცეფციას, რომელიც თავისთავად მუსიკალურ პარტიტურაზე იყო დაფუძნებული.

მთელი შემოქმედების მანძილზე სტრელერმა ბევრი საოპერო სპექტაკლი დადგა, რომლებიც მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არა მხოლოდ მისთვის როგორც ხელოვანისთვის, არამედ საერთოდ საოპერო რეჟისურისათვის. რეჟისორმა საოპერო სპექტაკლებშიც ისეთივე დატვირთვით იმუშავა, როგორც დრამაში. მომღერლებსაც თითქმის იგივეს სთხოვდა, რასაც დრამის მსახიობს მოსთხოვდა, თუმცა რა თქმა უნდა ვოკალისტის სპეციფიკურობასაც ითვალისწინებდა.

არცთუ ისე ხშირია დრამის რეჟისორმა ასე ღრმად იცოდეს მუსიკა. მელოდიის მიღმა კომპოზიტორის კონცეფციის ამოხსნა და სცენურ ფორმაში წარმოდგენა დრამის ბევრი რეჟისორისთვის მიუღწეველი ამოცანაა. სტრელერი საოპერო და დრამის რეჟისურას შორის დიდ განსხვავებას ვერ ხედავდა. იგი საოპერო სპექტაკლებში სიტყვებს, მიზანსცენებს, მოქმედებებს, პერსონაჟების ხასიათებს და რეჟისორულ კონცეფციას მუსიკაზე აგებდა და საუკეთესო შედეგსაც იღებდა. ამიტომაც ხშირად ამბობდნენ “Strehler dirige”, ანუ სტრელერი დირიჟორობს.

დასკვნა

წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის შემოქმედება. მისი სპექტაკლების შეფასების ფონზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, თუ როგორ წარმოიშვა რეჟისურა იტალიაში, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია, როგორ ჩამოყალიბდა, როგორ განვითარდა და რა გავლენა მოახდინა ევროპულ სათეატრო რეჟისურაზე.

სტრელერი გახლდათ რევოლუციონერი იტალიურ თეატრში. მან ორი მნიშვნელოვანი და ფუნდამენტური ცვლილება მოახდინა მისი ქვეყნის სასცენო ხელოვნებაში: 1) მისი თაოსნობით დაფუძნდა სტაბილური თეატრი იტალიაში, რომელიც დღემდე უწყვეტად ფუნქციონირებს და 2) შეცვალა ტრადიციად დამკვიდრებული თეატრალური სისტემა, რაც მხოლოდ მსახიობის მმართველობას მოიაზრებდა და იგი გახლდათ იტალიური თეატრალური რეჟისურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ამიტომაც სპექტაკლის სტრუქტურა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები თვისობრივად შეიცვალა. მისი სპექტაკლები ნარატიული ხასიათის იყო, სადაც ყველაფერი, რაც სცენაზე მოძრაობდა, ჩანდა ან ისმოდა, ერთი მთლიანი თხრობის ნაწილი გახლდათ. რეჟისორის მიღწევად მიიჩნევა არა მხოლოდ სამსახიობო ანსამბლურობა, არამედ სპექტაკლის მთლიანი იდეური მონახაზი, რომელსაც უქვემდებარებს და რომლის საშუალებითაც გვესაუბრება მთავარ სათქმელზე.

ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებით შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ თუ როგორ ჩაისახა და შემდგომში ვითარდებოდა იტალიური სარეჟისორო ხელოვნება. მისი აქტიური და წარმატებული მოღვაწეობის შედეგად ქვეყანაში გახშირდა ამ პროფესიისადმი ინტერესი, რამაც საბოლოო ჯამში რეჟისორის პროფესიის აუცილებლობას საფუძველი გაუმყარა.

მისმა საქმიანობამ იტალიური სათეატრო ხელოვნება დასავლეთ ევროპის თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მხატვრულ ტენდენციებს მიუახლოვა და მეტიც, სამაგალითო ნიმუშებიც შექმნა. რეჟისურის დაბადებით იტალიური თეატრი სრულფასოვანი სახელოვნებო დარგი გახდა მეოცე საუკუნის თანამედროვე თეატრალური მოთხოვნების ფონზე. მან შეითავსა ყველა ის დეტალი, რომელიც აუცილებელ ფაქტორს წარმოადგენდა თეატრის არსებობისთვის. ეს იყო მისი და პიკოლო თეატრის დამსახურება.

სტრელერის შემოქმედების განხილვისას შეგვიძლია ვისაუბროთ იტალიური რეჟისურის სპეციფიკურობაზე, ევოლუციურ სვლაზე, გარდამტეხ ეტაპებზე, იდეოლოგიის თუ პრობლემატიკის არჩევანზე. ნაშრომში განხილული სპექტაკლები ნათლად წარმოჩენს რეჟისორის თვალთახედვას და მის ნაბიჯებს ახალ პროფესიაში. სტრელერის შემოქმედება შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც მუდგმივი ძიების პროცესი და უწყვეტი განვითარება.

დროთა განმავლობაში ფორმირდებოდა რეჟისორის ოსტატობა, იხვეწებოდა გამოსახვის ხერხები. სტრელერი უფრო თამამ ნაბიჯებს დგამდა სათქმელის თუ პრობლემის წარმოჩენისას. ასევე, უფრო თავისუფალი ხდებოდა სარეჟისორო კონცეფციის ჩამოყალიბების პროცესში.

რეჟისორის შემოქმედებითი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე არაერთი პრობლემა თუ თემა წამოიჭრა. ეს თემები რეალურად არსებული ფაქტისგან ჩნდებოდა და მნიშვნელოვან დატვირთვას ატარებდა. შესაბამისად, სტრელერის სპექტაკლებში თანდათან უფრო იკვეთებოდა ისეთი თემატიკა, როგორცაა: ეროვნული სულისკვეთების გაღვივება, ჰომოფობიისა თუ ქსენოფობიის პრობლემები, ადამიანის მარტოობის ან იმედგაცრუების თემა, საზოგადოებასთან ან მრავალნაირ სოციალურ ურთიერთობებში, ასევე, მიტევების თემა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო თავად სტრელერისთვის და ის მის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლში „ქარიშხალში“ გამოიკვეთა.

რეჟისორმა თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე ყოველთვის იცოდა თუ რა სჭირდებოდა საზოგადოებას. რა იყო მნიშვნელოვანი მათთვის, რომელი პრობლემის და თემის წამოჭრა, რა სახით და ფორმით ჩვენება. სპექტაკლი, ხომ გარკვეული დოზით აქციაც არის, რომელიც რაღაცის წინააღმდეგ ან მხარდასაჭერად იდგმება. ხელოვანისთვის ეს არის მისი მსოფლმხედველობის, არსებული ყოფის მიმართ დამოკიდებულებების გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალება, მხატვრულ ფორმებში მოქცეული. სტრელერმა ეს კარგად იცოდა და სათეატრო სცენა მისთვის დიდ ტრიბუნას წარმოადგენდა, საიდანაც მის სათქმელს ამბობდა, როგორც ქვეყნის მოქალაქე.

სტრელერს შემოქმედების დასაწყისშივე ჩამოუყალიბდა რეჟისორის აზროვნება, ამბის მკაფიოდ გადმოცემის უნარი. მიზანსცენების აგებისას მას გააჩნდა დროის შეგრძნება, იგი შთამბეჭდავ სასცენო დინამიკას ქმნიდა და არასდროს ღლიდა მაყურებელს ეგრედ წოდებული მდორე და გაწელილი ეპიზოდებით. მისი ყოველი სპექტაკლი გაჯერებული იყო ნაფიქრი და გაანალიზებული ქმედებებით, შესაბამისად არ იწვევდა სიცარიელის შეგრძნებას პუბლიკაში. ამავდროულად არც უკმარისობის გრძნობას ტოვებდა მაყურებელში, რადგანაც სტრელერის წარმოდგენები გახლდათ კომპოზიციური თვალსაზრისით სრულყოფილად აგებული ნაწარმოებები, თავისი დასაწყისით, განვითარებით, კულმინაციითა და დასასრულით. იგი ოსტატურად ქმნიდა სპექტაკლის სტრუქტურას, რომელსაც მაყურებელი დასაწყისიდან ლოგიკურ ფინალამდე მიჰყავდა. თავად მისი სპექტაკლები წარმოადგენდა ხელოვნების ღირებულ ნაწარმოებებს. სტრელერის შემოქმედება არასდროს განიცდიდა სტაგნაციას. ის, თითქოს ყოველდღიურად სუნთქვდა, ცოცხლობდა და აღიქვამდა იმ რეალობას, რომელშიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. მისი დამოკიდებულება ადექვატური იყო არა მხოლოდ ყოფიერების, არამედ იმ ესთეტიკური ტენდენციების მიმართ, რომელიც იმ პერიოდის

დასავლეთ ევროპის სახელოვნებო სფეროში ვითარდებოდა. სტრელერი მისი შემოქმედების დასაწყისიდანვე იყო ევროპული თეატრის ნაწილი ანუ იმ პერიოდიდან, პიკოლოს გახსნის დღიდან (1947). აქედან იწყება მისი აქტიური მოღვაწეობა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე მაქსიმალური დატვირთვით და შეუჩერებლად მიმდინარეობდა. სტრელერმა განახორციელა არაერთი დრამატურგის პიესა. იგი შეეხო სხვადასხვა ეპოქის ავტორს, ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული, თანამედროვე მწერლით დამთავრებული. თავიდან მოგვევლინა, როგორც რეალისტური სკოლის წარმომადგენელი, სარეჟისორო ექსპლიკაციის, სამსახიობო შესრულების მანერითა და სცენოგრაფიის სტილისტიკის ჩათვლით. რეჟისორი ყოველთვის ითვალისწინებდა პიესაში არსებული ეპოქისთვის დამახასიათებელ ისტორიულ სინამდვილეს, ვიზუალურ სპეციფიკურ მახასიათებლებს თუ სხვა რაიმე სახის ნიშან-თვისებებს. ამ მხრივ შეგვიძლია გამოვყოთ მისი პირველი სპექტაკლი პიკოლო თეატრში (რომლითაც გაიხსნა თეატრი) „ღარიბთა სასტუმრო“ გორკის „ფსკერზე“ მიხედვით, სადაც თავად ასრულებდა ალიომკას როლს. წარმოდგენა რეალისტურ სტილში იყო გადაწყვეტილი და როგორც იტალიელი მკვლევარი ალბერტო ბენტოლიო აღნიშნავს: „მისი რეჟისურა ტექსტის ერთგული რჩება, ზედაპირულობის გარეშე, მეტიც მან შეძლო ავტორისთვის დამახასიათებელი რუსული სულის შექმნა, რომელიც მსახიობების შესრულების რეალისტურ მანერით წარმოადგინა.... ეს იყო რეჟისურა, რომელიც აღვიძებდა რეალობას, ყოველგვარი მშრალი ნატურალისტური კომლექსურობის გარეშე“.¹²³ ვინაიდან თეატრის სცენის მოცულობა საკმაოდ მცირე იყო, როგორც რეჟისორს, ასევე სცენოგრაფს (ჯანი რატო) ერთობლივი გადაწყვეტილება უნდა მიეღოთ მიზანსცენების განხორციელებისას. სპექტაკლი ერთ სტატიკურ დეკორაციაში დაიდგა. სცენის სხვადასხვა ნაწილში იყო განლაგებული ბუტაფორია, რომელიც სხვადასხვა ადგილმდებარეობაზე მიანიშნებდა. ეს მაგალითი, იმიტომ მოვიყვანე, რომ ჯორჯო სტრელერის, როგორც რეჟისორის ჩამოყალიბება და განვითარება არა მხოლოდ მისმა სურვილებმა განაპირობა, არამედ იმ კონკრეტულმა გარემოებებმა, როგორსაც თუნდა ეს მაგალითი გვიჩვენებს. მას მცირე ზომის სივრცემ, მსახიობთა დიდმა რაოდენობამ და ომის შემდგომმა ყოფითმა სიდუხჭირემ გარკვეული უნარ-ჩვევები გამოუმუშავა. მძიმე რეალობამ უფრო გაამდიდრა მისი შემოქმედებითი ფანტაზიები და ასეთმა დასაწყისმა სტრელერის დაოსტატებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. თუ მისი კარიერის პირველ პერიოდში სასცენო სივრცის მაქსიმალურად ათვისება და განათებით სცენური გარემოებების შეცვლა, თვითონ სცენის სიმცირემ გამოიწვია, შემდგომ წლებში ეს უკვე სტრელერის რეჟისურის დამახასიათებელ ხელწერად იქცა. ამ მხრივ გამოირჩევა მისი სპექტაკლები: შექსპირის

¹²³Bentoglio A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia Editore, 2002, p. 44

„ქარიშხალი“, პირანდელოს „მთის გოლიათები“, გოეთეს „ფაუსტი“ I და II ნაწილი, სტრინდბერგის „ქარიშხალი“, ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“ და სხვა მრავალი, რომლებიც ამ ნაშრომშია წარმოდგენილი.

თავისუფლად შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული ესთეტიკის თვალსაზრისით ჩამოყალიბდა სტრელერისთვის დამახასიათებელი ხელწერა, რომელიც მას განასხვავებდა სხვა რეჟისორებისგან და შესაბამისად, პიკოლო თეატრის სპექტაკლებიც ამ ესთეტიკის ძირითად ნაწილს შეადგენდა. დროთა განმავლობაში ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებამ დაამტკიცა, რომ თეატრში რეჟისორის ფუნქცია უმნიშვნელოვანესი იყო და მისი არსებობა თანამედროვე ევროპული თეატრში დიდ აუცილებლობას წარმოადგენდა. სტრელერი გახლდათ რეჟისორი-მოქალაქე, რეჟისორი-კონცეპტუალისტი, რეჟისორი-შემოქმედი, რეჟისორი-ფილოსოფოსი, რეჟისორი-ინტერპრეტატორი, რეჟისორი-პედაგოგი, რეჟისორი-თეორეტიკოსი. ფაქტობრივად, მან უცხოელი კოლეგების გამოცდილების გაზიარებით, საკუთარი სამსახიობო გამოცდილებიდან და თეორიული მასალის ღრმად შესწავლისგან იტალიაში რეჟისორის პროფესია შექმნა. ის თანდათან განვითარდა და დაიხვეწა, როგორც ოსტატი, როგორც შემოქმედი. პიკოლოს დაარსებიდან ორმოცი წლის თავზე (1987 წ.) თეატრის ბაზაზე გაიხსნა სტუდია, რომელიც მასეტრო სტრელერმა დააფუძნა, ხოლო ხელმძღვანელი ლუკა რონკონი გახლდათ. სტუდიაში დღემდე ისწავლება სამსახიობო ოსტატობა. დამთავრებისას გამორჩეული კურსდამთავრებულები პიკოლოს დასში ირიცხებიან. ამგვარად, პიკოლო თეატრმა სხვა კიდევ უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია შეითავსა - მის სასწავლებელში პროფესიულ განათლებას იღებენ მომავალი მსახიობები. სასწავლებელი ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ აცხადებს მისაღებ კონკურსს. სწავლება სამ წელს გრძელდება, რომლის დასრულებისას ახალ ჯგუფს იყვანენ. ყოველ ჯგუფი ცნობილი ხელოვანის სახელს ატარებს. პირველი გამოშვება ჟან კოპოს სახელს დაუკავშირეს, მეორე - ელეონორა დუხესი, მესამე - კონსტანტინ სტანისლავსკის და ასე შემდეგ. ამ სიაში შედის ჟუვეს, მეიერჰოლდის, ბრეხტის, ბაროს, ვისკონტის და სხვათა სახელები. ცხადია, ასეთი სახელობითი კურსების დამთავრება სტუდენტებისთვის დიდი პატივი და სტიმულია. სკოლას შემდგომში ლუკა რონკონის სახელი დაერქვა. სტუდიაში სწავლა ყოველდღიურ სავალდებულო მეცადინეობებს მოითხოვს. ის მკაცრად იცავს თავის შინაგანაწესს. ყოველ ახალ მიღებაზე საკმაოდ დიდია კონკურსი, ერთ ადგილზე 30-40 კაცი მოდის ხოლმე, ძირითადად ჯგუფში ირჩევენ 20-30 სტუდენტს და სამწლიანი სწავლების შემდეგ დიპლომი, მხოლოდ ღირსეულ კურსდამთავრებულებს გადაეცემათ. ცხადია, დიპლომი აღიარებული და ლიცენზირებულია იტალიის განათლების სამინისტროს მიერ.

რატომ გადაწყვიტა სტრელერმა, რომ დაეარსებინა სტუდია პიკოლოს ბაზაზე? მას მიაჩნდა, რომ თეატრი, რომელსაც იგი ხელმძღვანელობდა იყო ევროპის თეატრალურ ოჯახში

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სივრცე. სწორედ, პიკოლო თეატრი აერთიანებდა ორგანიზაცია Teatro d'Europa ანუ ევროპის თეატრს. ეს იყო ასოციაცია, რომელიც 1990 წელს დააფუძნა ჯორჯო სტრელერმა და რომელიც აერთიანებდა ევროპის ჩვიდმეტი ქვეყნის დრამატულ, სარეპერტუარო თეატრებს. ინიციატივა ეკუთვნოდა საფრანგეთის კულტურის მაშინდელ მინისტრს ჟაკ ლანგს და თავად სტრელერს, როგორც პიკოლო თეატრის წარმომადგენელს. ასოციაცია ფინანსდებოდა საფრანგეთის კულტურის სამინისტროსა და ევროკომისიის მიერ. ორგანიზაციის შტაბ-ბინა იყო პარიზის მახლობლად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრ-ქალაქ ნანტერში. ევროპის თეატრების ასოციაციას აერთიანებდა ევროპაში წამყვანი თეატრები, მათ შორის - მილანის პიკოლო თეატრი, ბარსელონას თეატრი ლიურე, თელავის „გაბიმა“, პეტერბურგის მცირე აკადემიური დრამატული თეატრი, მოსკოვის მცირე თეატრი, პრადის ეროვნული თეატრი, საბერძნეთის, პორტუგალიის, უნგრეთის, იუგოსლავიის და სხვა ქვეყნების თეატრები. ეს იყო დიდი და ძლიერი გაერთიანება. ყოველწლიურად რომელიმე წევრი თეატრი მართავდა ფესტივალს, სადაც სხვა ქვეყნების თეატრები იღებდნენ მონაწილეობას თავიანთი ახალი დადგმებით. აქ, სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის იდმგებოდა სპექტაკლები სხვადასხვა ენაზე. ორგანიზაციის მიზანი იყო თეატრის მეშვეობით ადამიანები გაერთიანებულიყვნენ, ერთმანეთისთვის გაეზიარებინათ თავიანთი მიღწევები და დაგეგმილიყო ახალი, ერთობლივი პროექტები. Teatro d' Europa-ს ხელმძღვანელების მოსაზრებით თეატრი არ უნდა ყოფილიყო ჩაკეტილი საკუთარ ნაჭუჭში, ის უნდა ყოფილიყო გახსნილი ყველასთვის, ხალხისთვის, როგორც ეს თავიდან პიკოლო თეატრის შექმნის მოტივს და დევიზს წარმოადგენდა „Teatro d'Arte per Tutti“ (თეატრალური ხელოვნება ყველასთვის). სწორედ, ამ იდეის გაგრძელება გახლდათ ევროპის თეატრის შექმნაც. სტრელერს სურდა იტალიური თეატრის იდენტიფიცირება ევროპულ სათეატრო ხელოვნებაში. ეს იყო მისი მთავარი აზრი და მთელი შემოქმედების მოტივაციაც. სტუდიის შექმნაც ამ იდეას ემსახურებოდა, რომ პიკოლო თეატრის სამსახიობო დასი მაქსიმალურად ახლოს ყოფილიყო ევროპული თეატრის დიდ ოჯახთან და ეროვნული რესურსი ინტეგრირებულიყო მსოფლიო სასცენო ხელოვნებასთან. ცხადია, იტალიურ კინემატოგრაფს, განსაკუთრებით 60-70-იან წლებში ოქროს ხანა ედგა და მსახიობების საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა არანაირ სირთულეს არ წარმოადგენდა, მეტიც, იტალიელმა არტისტებმა არაერთი განუმეორებელი კვალი დატოვეს კინოს ისტორიაში, მაგრამ ეს იყო კინო და სტრელერისთვის, როგორც თეატრის რეჟისორისთვის ამ ვაკუუმის ამოვსება უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენდა. იტალიური თანამედროვე ხელოვნება, მხოლოდ ოპერისა და კინოს მიღწევებით არ უნდა შემოფარგლულიყო, მას გაცილებით დიდი პოტენციალი გააჩნდა და სტრელერმა ეს დაამტკიცა თავისი შემოქმედებით.

ჯორჯო სტრელერის, როგორც რეჟისორის მიღწევა ის გახლდათ, რომ მან პიესის ინტერპრეტაციას მიანიჭა მნიშვნელობა. მისთვის თავად ორიგინალური ნაწარმოების ვერსიის წარმოდგენა იყო მთავარი და არა მხოლოდ წამყვანი მსახიობის შესრულება. ლიტერატურული პირველწყარო არასდროს ყოფილა მისთვის ფარი, რომ მის ფასეულობაზე გადაეტანა სპექტაკლის ესთეტიკური ღირებულებები, პირიქით რაც უფრო ღირებულს ეხებოდა მით მეტ სამუშაოს სწევდა, რომ საკუთარი შემოქმედების, როგორც ინტერპრეტატორის ვერსიები არანაკლებ მნიშვნელოვანი ყოფილიყო მხატვრული თვალსაზრისით. შესაბამისად, სტრელერის სარეჟისორო ნამუშევრებში, მსახიობის შესრულებაც და დრამატურგიაც სპექტაკლის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. რეჟისორი არასდროს გამოჰყოფდა არც ერთ კომპონენტს განსაკუთრებულად ან განყენებულად სპექტაკლიდან.

მისი შემოქმედება მრავალმხრივი გახლდათ ესთეტიკის თვალსაზრისით. რეჟისორი არასდროს რჩებოდა ერთ რომელიმე კონკრეტულ მხატვრულ მიმართულებაში, იგი მუდმივ ძიებაში გახლდათ. სტრელერის სპექტაკლები ხასიათდება რეალისტური, ფსიქოლოგიური, ნატურალისტური, მისტიკური, კომედია დელ არტესა და ასევე, ეპიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი ტენდენციებით. იგი არ ერიდებოდა სხვადასხვა სტილი თუ ჟანრი, ეპოქა თუ ქვეყნების კულტურა გააერთიანებინა თუ ამას კონკრეტული სიტუაცია მოითხოვდა. ცხადია, მსგავსი ეკლექტიურობა ყოველგვარ მხატვრულ ფორმაში ექცეოდა ერთგვარი ნაზავი ჰარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს. ამის გამორჩეული მაგალითია 90-იან წლებში განხორციელებული გოეთეს „ფაუსტის“ I და II ნაწილი.

შესაძლოა, გამოიკვეთოს რეჟისორის მხატვრული ხერხები, რომელიც მისი შემოქმედების მნიშვნელოვან ნაწილს იკავებს და ფაქტობრივად, ამით იქმნება სტრელერის და საერთოდ, სხვა ხელოვანების თვითმყოფადობა. სტრელერისთვის ყველაფერი მისაღები იყო თეატრში, რაც თეატრს, როგორც ხელოვნების ნიმუშს ჰქმნიდა, შესაბამისად, იგი იყენებდა ადამიანის სხეულის ენასაც, არავერბალური გამოხატვის ფორმებს, პლასტიკას და რიტმს. ეს განსაკუთრებით კომედია დელ არტეს ფორმაში გადაწყვეტილ სპექტაკლებს ეხება, სადაც ნიღბით თუ უნიღბოდ მსახიობები მიმართავდნენ დამახასიათებელ თამაშის წესებს. მისთვის ასევე უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა სიტყვას, წარმოთქმული სიტყვის რიტმს, დინამიკას და ინტონაციას, რომელსაც კონკრეტული შეგრძნება უნდა გამოეწვია მაყურებელში. როგორ მუშაობდა, თუნდაც ერთ სიტყვაზე და ფრაზაზე, განსაკუთრებით მის ერთ-ერთ სპექტაკლში გამოიკვეთა - „ელვირა, თეატრალური პასიონი“, ლუი ჟუვეს მიხედვით.

ფაქტობრივად, მისი რეჟისურა ევროპული სათეატრო იდენტობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. სტრელერის შემოქმედება, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების, თანმდევ

და მეტიც, ნოვატორული ტენდენციებით ხასიათდება; შესაბამისად დღემდე აქტუალურია და ბევრი მკვლევარისა თუ პრაქტიკოსი ხელოვანისთვის დიდ მნიშვნელობას წარმოადგენს.

არაერთი თეატრალური ხერხი, ფორმა თუ მეთოდი, რომელიც ჯორჯო სტრელერმა გამოიყენა სპექტაკლებში დღემდე ხვდება მაყურებლის თვალს, სხვადასხვა რეჟისორის ნამუშევარში. ეს იმაზე მიანიშნებს, რომ მან მყარი და მაღალი მხატვრული ღირებულების სარეჟისორო ხელოვნება შექმნა იტალიაში, რომლის გავლენა მის ფარგლებს გარეთაც ვრცელდება.

იტალია ყოველთვის წარმოადგენდა ევროპული კულტურის დიდ ნაწილს. მისი მნიშვნელობა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში გამორჩეული და შეუცვლელია. ჯორჯო სტრელერის შემოქმედებაც ამ დიდ სივრცეში ღირსეულ ადგილს იკავებს, რადგან ეს არის მნიშვნელოვანი მოვლენა სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის გზაზე.

წინამდებარე ნაშრომის ღირებულება, პირველ რიგში მისი აქტუალობით განისაზღვრება. ამ მხრივ ქართულ სათეატრო მეცნიერებაში, არანაირი კვლევა არ მოგვეპოვება. ქართულ ენაზე არ არსებობს არც სამეცნიერო და არც პოპულარული ლიტერატურა, ამიტომ წარმოდგენილი ნაშრომი მიზნად ისახავს ამ პრობლემის გადაჭრაში გარკვეული წვლილის შეტანას, რათა ქართული სათეატრო მეცნიერება თანაბრად ჩაერთოს ევროპულ სათეატრო მეცნიერებათა ძიებებში. ასევე აღსანიშნავია, ისიც რომ ნაშრომში თავმოყრილია ჯორჯო სტრელერის მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფერო, როგორც რეჟისორის, თეატრის მთავარი რეჟისორის, პედაგოგის, თეატრალური მოღვაწის თუ თეორეტიკოსის, რაც მისი შემოქმედების სრულ სურათს გვიჩვენებს. ფართოდ განვიხილეთ, როგორც დრამის ასევე საოპერო რეჟისურის მახასიათებლები, რაც პრაქტიკოსი რეჟისორებისთვის სიახლე იქნება. ვიმედოვნებთ, რომ იგივე თემით დაინტერესებული მკვლევრები გამოიყენებენ წინამდებარე ნაშრომს. შეავსებენ და დახვეწენ კვლევაში გამოთქმულ მოსაზრებებს ან მათთან დისკუსს წარმართავენ.

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. აზზინიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომცემლობა „ბაკმი“, თბ., 2012 წ.
2. ლესინგი გ. ე., დრამები, შესავალი, გამომც.: საბჭოთა მწერალი, თბილისი, 1958
3. შექსპირი უ., „ქარიშხალი“, შესავალი, გამომცემლობა სახელგამი, თბ. 1948 წ.
4. „...“, , Изд.: Искусство, 1983
5. Бушуева С. Полвека итальянского театра (1880-1930), Изд. Искусство, 1978 г.
6. Дживилегов А. К., Итальянская народная комедия, изд. Академии Наук СССР, 1954 г.
7. Angioletti K., Fra ossessioni e fantasmi, nella casa del silenzio, il programma del Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011
8. Angioletti K., Un amore in punta di fioretto, Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011
9. Angioletti K., Un atto di amore, un atto di verita, il programma del Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2011, Vol. 6
10. Barthes R., Sul teatro, Meltemi, Roma, 2002
11. Bentoglio A., Invito al teatro di Strehler, Editore Mursia, Milano, 2002.
12. Colomba S., Assolutamente moderni, Nuova Alfa Editoriale, 1993
13. Dort B., G. Strehler o la passione teatrale, Milano, Ubilibri, 1998.
14. Douel dell'Agnola C., Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale, Giorgio Strehler e il suo teatro, parte II Bulzoni editore, 1998
15. Douel dell'Agnola C., Gli spettacoli Goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991), Bulzoni Editore, Roma 1992
16. Ferrari L., Giorgio Strehler e il suo teatro, Editore Bulzoni, Milano, 1997
17. Foradini F., Intorno a Goldoni, Mursia Editore, 2004.
18. Gaipa E., Giorgio Strehler, Cappelli Editore, Bologna, 1959
19. Goldoni C., I Capolavori, Newton Compton editori, Roma, 1992, V. 5.
20. Guadagnolo P., Giorgio Strehler alla Scala, Edizione del Teatro alla Scala, Milano, 1998
21. Griga S. B., La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler, Edizioni ETS, Pisa, 2003
22. Lombardo A., Strehler e Shakespeare, Bulzoni Editore, Roma, 1992
23. Lunari L., Orlando R., Schweyk nella seconda Guerra mondiale, Cappelli Editore, 1962
24. Macchitella M., სპექტაკლის ბუკლეტი, ვალეს თეატრი, ქ. რომი, მარტი-აპრილი 2006
25. Mazzocchi F., Bentoglio A., Giorgio Strehler e il suo teatro, Bulzoni editore, 1997
26. Michaelis R., Giorgio Strehler o la passion teatrale, Strehler e la cultura tedesca, Ubilibri, Milano, 1998
27. Moscati I., Strehler, vita e opera di un regista europeo, Comunia editrice srl, Brescia, 1985

28. Palazzo N., “Le utopie del “Noeveau Monde”, il programma del Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale l’Espresso, 2011.
29. Polacco G., “Strehler ripresenta Strehler”, riv. “Sipario”, 1973, marzo N322
30. Pozzi, E., Paolo Grassi – Quarantanni di palcoscenico, Mursia, Milano, 1997
31. Pozzi E., “Voglio fare un teatro d’arte”, riv. “Sipario”, 1972, giugno, N313
32. Rauch A., La commedia dell’arte nelle maschere dei Sartori, La casa Usher, Firenze, 1980
33. Rebora R., “Marcello Moretti ultimo Arlecchino”, riv. “Sipario”, 1961, febbraio, N 178
34. Rebora R., “Le baruffe di Strehler al Piccolo”, riv. “Sipario”, 1965, gennaio, N225
35. Ronfani U., Io, Strehler, una vita per il teatro, Rusconi Libri, 1986.
36. Stampalia G., Strehler dirige, Marsilio Editori, Venezia, 1997
37. Strehler G., Autobiografia per immagini, Titivillus Mostre Editoria, Pisa, 2009
38. Strehler G., Con lui si entra in un mondo vivo, rivista “Vivi Milano” N 40, 1992.
39. Strehler G., Il piccolo teatro d’Arte, Electa, Milano, 1988
40. Strehler G., Inscenare Shakespeare, Bulzoni Editore, 1992.
41. Strehler G., Intorno a Goldoni, Mursia Editore, 2004.
42. Strehler G., Lettere sul teatro, Rosellina Archinto S.r.l., Milano, 2000.
43. Strehler G., Memorie, copione teatrale da Carlo Goldoni, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2005
44. Strehler G., Per un teatro umano, Feltrinelli Editore, Milano, 1974.
45. Bertrani O., Di nuovo ci scuote la grande Tempesta, giornale „Avvenire”, 1978, 29 october, Milano.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5652&imm=1&contatore=2&real=0>
ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
46. Carusi Assisi R., Faust-Strehler, il giornale “Cittadella cristiana”, 1.05.1989, ბოლოს გადამოწმდა
21.05.2019
47. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2640&imm=1&contatore=6&real=0>
48. Geron G., Campiello soto la neve, il giornale “Il Giornale”, 7. 06. 1975.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3715&imm=1&contatore=1&real=0> ბოლოს
გადამოწმდა 21.05.2019
49. Guerrieri O., Goldoni sono Io, il giornale „La Stampa“, Torino, 21.11.1991.
50. Lucignani L., Lettera da Roma sull’annata teatrale, “Comunita” N.60, 1958 maggio-giugno.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2107&imm=1&contatore=6&real=0>
ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
51. Lunari L., La ‘Tempesta’ continua la meditazione sul potere e la storia, giornale „Avanti!“, 1978, 28
october, Milano.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5650&imm=1&contatore=0&real=0>
ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019

52. Palmieri E. F., La puta onorata, rivista „Il Tempo di Milano“, 1950, 21 luglio.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5432&imm=1&contatore=7&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019.
53. Palmieri E. F., Gli Innamorati, rivista “Sipario”, Milano, 1950, 1 novembre.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3100&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019.
54. Palmieri E. F., Scoperte ieri sera le villeggiature di Goldoni, il giornale “La Notte”, 24/25.11.1954.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5851&imm=1&contatore=7&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019
55. Ripamonti I., Gli Innamorati’ di Goldoni, giornale Avanti!, Milano – Roma, 1950, 14 october.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3054&imm=1&contatore=2&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019
56. Ripamonti I., L’amante militare e il Medico volante, giornale “L’Avanti”, 28.10.1951.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=4316&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019.
57. R. S., Le baruffe chiozzotte, giornale “Avanti!”, 1.12.1964.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=5953&imm=1&contatore=3&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019.
58. Senior, Coriolano di Shakespeare al Piccolo teatro, giornale „24 Ore“ 1957, 10 novembre.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2101&imm=1&contatore=0&real=0>
 ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
59. Senior, I miei Giganti contro l’apocalisse, il giornale „Corriere della Sera“, 1995, 21 aprile.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3517&imm=1&contatore=14&real=0>
 ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
60. Senior, Una interpretazione nuova piu attuale del Faust di Goethe, il giornale „Avanti!“, Milano-Roma,
 1988, 21 giugno, ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2636&imm=1&contatore=2&real=0>
61. Strehler G. Appunti di regia sulla seconda edizione “I giganti della montagna” 1966., ბოლოს გადამოწმდა
 20.05.2019
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=1&real=0>
62. Strehler G. Appunti di regia sulla terza edizione “I giganti della montagna” 1994., ბოლოს გადამოწმდა
 20.05.2019
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0>
63. Strehler G., Appunti di regia dell’Isola degli scihavi, 1994-95.
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=77&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019

64. Strehler G., Appunti su “Elvira, o la passion teatrale “, 1986/87, ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=78&imm=1&contatore=0&real=0>
65. Strehler G., Appunti di regia “Faust” I parte, 1989/90, ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=72&imm=1&contatore=1&real=0>
66. Strehler G., Apunti di regia su “Faust/Frammenti” II parte, 1990/91. ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=70&imm=1&contatore=0&real=0>
67. Strehler G., Appunti sullo spettacolo “La storia della bambola abbandonata”, 1994-95.
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=75&imm=1&contatore=0&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 22.05.2019
68. Strehler G., Appunti di regia “Temporale”, 1980, ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=28&imm=1&contatore=0&real=0>
69. Strehler G., Appunti di regia “Temporale”, 1980 წ. ბოლოს გადამოწმდა 20.05.2019.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=28&imm=1&contatore=0&real=0>
70. Tian R., “Due secoli ma diverte ancora”, il giornale “Il Messaggero”, 8.2.1993.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=9&ID=3857&imm=1&contatore=3&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019
71. Viotti M., La Tempesta, giornale „Candido“, 21 december, 1978.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=5655&imm=1&contatore=5&real=0> ბოლოს
 გადამოწმდა 21.05.2019.
72. Zonca P., Il Faust di Strehler, il giornale „Alba“, Milano, 7.06.1991 ბოლოს გადამოწმდა 21.05.2019.
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=2871&imm=1&contatore=0&real=0>
73. ბუკლეტი სპექტაკლისთვის „Santa Giovanna dei Macelli“, მილანი, 1970/71
74. სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერების კრებული. Dvd di Rai, Produzione Piccolo Teatro, Gruppo Editoriale
 l’Espresso, 2011
75. პირადი ინტერვიუ თეატრის კრიტიკოს ჯუზეპე ლიოტასთან. ბოლონია, იანვარი, 2012
76. ვიდეოჩანაწერი პირადი არქივიდან